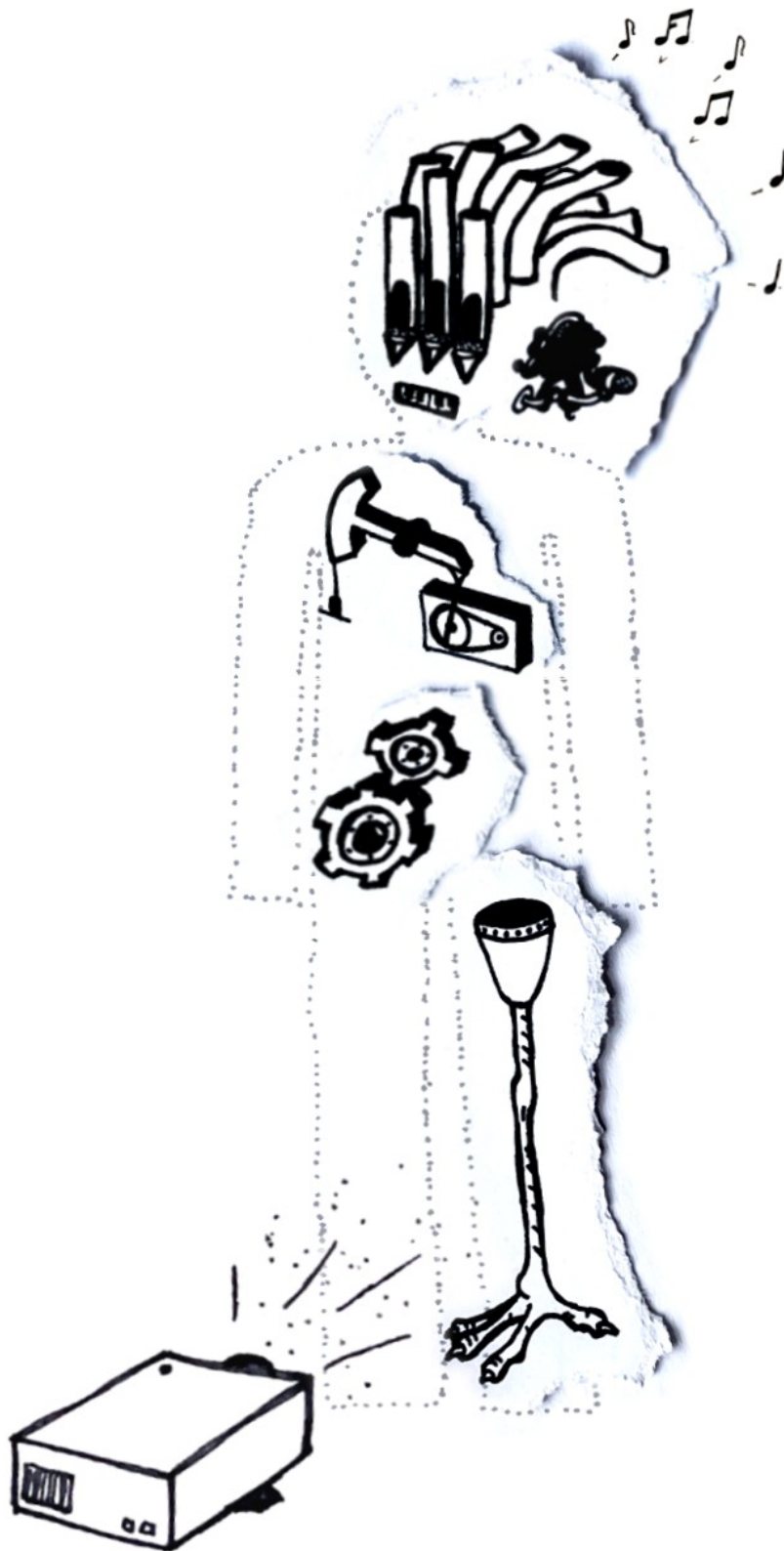


MÆRKElige STEMMEr



Jens Peter Noesgaard Hansen

Skolen for Musik, Musikterapi, Psykologi, Art, Kommunikation og Teknologi

Kandidatspeciale (Musik KA)

Vejleder: Mark N. Grimshaw Aagaard

Forside: Catharina Leya Joel Skjødt

Dato: 31. maj 2022

Abstract

This paper examines how we might conceptualise weirdness (da. mærkelighed) as an aesthetic category of music. I presume aesthetic categories to be reflecting both subjective evaluations of phenomena and universal experiences. By considering the etymology of both the Danish and the English term, I can infer that weirdness is fundamentally an *affective response* to deviation, although it resists being reduced to either negative or positive emotions. Furthermore, by predominantly employing a psychoanalytic framework, I define the weird as the *experience of destabilised perceptual categories*. Throughout the analysis, I emphasise the perceptual distinction of human and machine to illustrate the weirdness associated with synthetic humanoid singing – i.e., the voice of the cyborg. I finally conclude that the weird affects us in two ways: 1) through the sensory qualities of experiencing a voice that is almost (but not quite) human; 2) by reminding us about the vague ontological border between human and machine.

Indholdsfortegnelse

Abstract	iii
Indledende refleksioner	1
<i>Problemformulering</i>	<i>2</i>
Teori	3
<i>Den æstetiske erfaring</i>	<i>3</i>
<i>Den musikæstetiske erfaring</i>	<i>7</i>
<i>Det mærkeliges begrebshistorie</i>	<i>9</i>
<i>Det mærkeliges æstetik</i>	<i>13</i>
Das Unheimlich	14
Jouissance	15
Fremmedgjorthed	16
The Weird	17
Opsamling	18
Metode og empiri	19
<i>Analyseområde og -materialet</i>	<i>19</i>
<i>Det analytiske udgangspunkt</i>	<i>20</i>
Analyse	21
<i>Cyborgens stemme og det næsten-menneskelige</i>	<i>26</i>
<i>Cyborgen og dobbeltgængerstemmen</i>	<i>33</i>
<i>Og musikken</i>	<i>41</i>
Afsluttende refleksioner	43
Litteraturliste	45

Indledende refleksioner

Hvis mit speciale kunne synge, ville ingen være i tvivl om, hvad jeg mener med *mærkelig musik*. Men papir synger kun, når det rives itu. Hvis jeg printer og folder siderne omhyggeligt, kunne de måske komme til at ligne organorigami: to lunger, et stemmebånd og en tunge af papir. Hvis jeg udfylder alle 80 sider af mit speciale, ville jeg måske have nok materiale til at kunne støbe en hel krop af papmache. Og så ville papirmennesket kun mangle et åndedræt. Jeg ved, at hvis man fastholder blikket på en dukkes øjne, er det som om, den begynder at trække vejret. Jeg ville derpå stirre indtil papirmennesket begyndte at sukke hæst og knitrende, som når man krøller en avis. Men hvis jeg lyttede efter, ville jeg et sted inde bag støjen kunne høre en frekvens – en tone. Og der ville jeg opdage at sukket i virkeligheden var en skala, og at skalaen i virkeligheden var en sang. Det er formentlig bedst, at mit syngende papirmenneske fastholdes i et hypotetisk *hvis*. For *hvis* jeg forsøgte at nærme mig hende, ender jeg med at bryde hovedet. Jeg vil derfor gøre det næstbedste og notere hendes sang med teoretisk og analytisk distance.

Papirmennesket er ikke et menneske, men en humanoid abstraktion – en ophobning af træ og lim, der gennem et netværk af folder, bøjninger og sprækker overskrider sin egen materialitet. Skeptikere kalder hendes sang for en heteronom konsekvens af atmosfæriske bevægelser. De siger, at det er blæsten, der igangsætter svingningerne i hendes stemmebånd. Men hvis de kiggede hende i øjnene, ville de blive overbeviste om hendes autonome sangkunstskeber. Andre lader sig forføre af papirmenneskets ressourcer. De skærer hendes læber af, binder dem sammen med elastikker, og venter på at forskellige stadier af koldbrand farver deres nyanskaffede instrumenter i de oxyderende nervebaners regnbuefarver. Lyden, der fremstilles ved at puste i dette instrument, er kun en vulgær parodi på papirmenneskets faktiske sang. For klangen i hendes stemme kan nemlig kun sammenlignes med artfællernes kunstformer: cyborgstemmer, zombiedans, homunculuslyrik.

Begynder vi at lytte, ville hendes sang langsomt opløse menneskets lov om tyngdekraft: antropocentrisme. Jeg tror, at det skræmmer os. For det er både skønt og skingert, som når et platonisk hulebarn får Solen i øjnene. Sangen vil altså ikke bare være bevægende, decentraliserende, men også mærkbar, mærkelig, og den vil derfor efterlade åbne sår i vores sanseapparat. Men når sårene er helet, vil arvævet pøde nye slægtsskaber.

Problemformulering

Hvordan forstår man papirmenneskets mærkelige sang? Spørgsmålet er først og fremmest ikke særlig akademisk: det er en fiktionel antropomorfisme, som vidner om, at jeg er blevet forelsket i Olimpia (E. T. A. Hoffmans automato fra *Sandmanden*). Men dvæler man alligevel i spørgsmålet, begynder man måske at kunne mærke ængsteligheden krybe frem: for adskiller origamifigurenes folder, bøjninger og sprækker sig særligt meget fra menneskekroppens rynker, hudlag og åbninger?

Jeg har valgt at kalde denne ængstelighed for *det mærkelige* – og heraf papirmenneskets sang for *mærkelig musik*. Termen skal hverken forstås som en genre- eller periodebetegnelse, selvom man må være bevidst om dens sensitivitet over for disse former. Det mærkelige vil derimod identificeres som en *æstetisk kategori*: "the judgement we utter [...] the form we perceive [...] sutured by affect into a spontaneous experience" (Ngai, 2020, s. 6).

Jeg er langt fra den første, som har valgt at beskæftige sig med det mærkelige. *Weird* som en litteræræstetisk kategori har været et analytisk emne side H. P. Lovecrafts (1973) refleksioner over sit eget forfatterskab, og på det seneste har Mark Fisher (2016), Lauren Lipski (2017) samt Julius Greve og Florian Zappe (2021) alle skrevet om mærkelighed som en tværmedial æstetik. Deres tekster anvender primært eksempler fra litteratur og film, men enkelte steder inddrages også musikeksempler. Fisher har skrevet om post-punk bandet The Falls 'grotesk-mærkelige' tekstunivers, og Paul Sheehan (i Greve & Zappe 2021) om Captain Beefhearts persona – en 'modernistisk outsider'. Musikkens auditive forhold er dog i høj grad oversete, og projektets fokus vil derfor være rettet herimod. Samlet set lyder problemformuleringen:

Jeg vil i projektet undersøge det mærkelige som en musikæstetisk kategori med udgangspunkt i et psykoanalytisk begrebsapparat. Analysen præsenterer en eksplorativ evaluering, idet jeg vil lægge vægt på at belyse sammenhænge mellem teoretisk materiale og analytiske eksempler fremfor at afprøve konkrete hypoteser. Projektet skal således ses som et forsøg på at krystallisere mærkelig musik som et ikke-empirisk, konceptuelt fænomen.

Teori

Jeg vil begynde det følgende kapitel med en redegørelse for projektets generelle forståelse af den æstetiske oplevelse både som et generelt fænomen og med specifikt hensyn til musik. Herefter vil jeg gennemgå begrebet *det mærkelige* – først etymologisk og derefter teoretisk. Analysen vil dertil indføre begrebet i en musikalsk kontekst.

Den æstetiske erfaring

Før jeg behandler det mærkeliges æstetik, vil jeg først klargøre projektets forståelse af æstetiske erfaringer. Det følgende afsnit vil heraf illustrere, hvordan disse både udspringer fra individets subjektive evaluering af et fænomen og fra en socialt forudfattet perception. Det virker umiddelbart paradoksalt, men forsøger man at identificere en initierende kausalitet, ender man i spørgsmålet om hønen eller ægget: er en kulturel ramme summen af en gruppe individers personlige præferencer, eller er disse præferencer en konsekvens af den sociale kontekst? Er et udsagn som 'musikken lyder godt' en vokalisering af en indre erfaring eller en gentagelse af en ydre social orden?

Det mærkeliges æstetik befinder sig i midten af kontrasten. I et psykoanalytisk perspektiv forstås mærkelighed som 'subjektets tilstand'. Det mærkelige objekt er derfor kun mærkeligt i kraft af de attributter, som subjektet har pålagt det. Med et sprogvidenskabeligt begreb kunne den mærkelige handling derfor kaldes for *intransitiv* – det vil sige objektsløs som *at falde* eller *at vokse*. Psykoanalysens *das Unheimliche* udgør et relevant eksempel. For Sigmund Freud iværksættes denne æstetiske tilstand af subjektets latente angst for kastration, og den manifesterer sig som "forestillingen om, at øjnene vil blive revet ud" (Freud, 2017, s. 24) – jævnfør Ødipus straffede sig selv ved at stikke sine øjne ud efter sit incestuøse moderforhold. Når forskellige objekter omtales som *mærkelige*, prikker de i virkeligheden blot til subjektets traumer og mentale gitterværk.

I et sociologisk perspektiv er det mærkelige derimod kun objekt. Det er en social egenskab, som kan observeres (ikke evalueres) og konceptualiseres (ikke perciperes). Den æstetiske erfaring opstår idet subjekterne står i relation til deres omgivelser, og den mærkelige handling er derfor *transitiv* – dvs. den sociale orden *former, ændrer, definerer* subjektets erfaringsramme. Et eksempel er Howard Beckers begreb *outsider*. Han skriver: "[w]hen a rule is enforced, the person

who is supposed to have broken it may be seen as a special kind of person, one who cannot be trusted to live by the rules agreed on by the group. He is regarded as an *outsider*” (Becker, 1963, s. 1). For Becker omfatter ’regler’ alle sociale systemer: lovgivning, tradition, normer, osv. Subjektet er magtesløst, når det står i inkongruens med den sociale orden – det er reglerne, der bestemmer, hvem og hvad der skal opfattes som mærkeligt. Jeg vil senere vende tilbage til Freud i kapitlet ”Det mærkeliges æstetik”. Ind til videre har teorierne blot skulle illustrere kontrastforholdet mellem *indefrakommende* og *udefrakommende* æstetiske erfaringer.

Kontrasten mellem den psykoanalytiske og sociologiske indfaldsvinkel er selvfølgelig ikke særegen. Jeg kunne eventuelt have draget en lignende konklusion om forholdet mellem biologiske (indre) og etnografiske (ydre) teorier om æstetiske erfaringer. Når jeg i projektet vil blottlægge det mærkeliges æstetiske kvaliteter, er det dog ikke et spørgsmål om at vælge mellem en indre eller en ydre tilgang. At danne et helstøbt billede af den æstetiske erfaring er at undersøge sammenspillet mellem individets sanselighed og den sociale kontekst. Sianne Ngai skriver:

aesthetic categories are double-sided in more ways than one: they are subjective and objective, evaluative and descriptive, conceptual and perceptual. Aesthetic categories are [... a] part of the texture of everyday social life, central at once to our vocabulary for sharing and conforming our aesthetic experiences with others [...] and to postmodern material culture (Ngai, 2012, s. 29)

Ngai bruger ydermere begreberne dom (eg. *judgment*) og form (eg. *form*) til at skelne mellem kategoriernes to sider – henholdsvis subjektive evalueringer og objektive beskrivelser af æstetiske fænomener. Den æstetiske dom er ”[g]rounded in feelings activated by appearance as opposed to in concepts, rules, or laws” (Ngai, 2020, s. 3). At italesætte sin følelsesmæssige påvirkning af et stykke musik er derfor at kaste en æstetisk dom. Men hvis man derimod knytter musikken til en eksternaliseret struktur (f.eks. genrekoder, stemmeføringspraksisser eller ideologisk indhold) blottlægger man den æstetiske form (ibid. s. 3).

Til trods for at sondringen mellem dom og form er et relevant teoretisk greb, kan forestillingen om et klart skel udfordres. Frank Sibley mener, at enhver æstetiske dom grundlæggende er afhængig af konceptualisering. Han opstiller følgende eksempler:

[...] rather as a colour-blind man may infer that something is green without seeing that it is, and rather as a man, without seeing a joke himself, may say that something is funny because others laugh, so someone may attribute balance or gaudiness to a painting, or say that it is too pale, without himself having judged it so" (Sibley et al., 2001, s. 35).

I lyset heraf kan det, der på overfladen ligner subjektive udsagn principielt reduceres til (bevidste eller ubevidste) 'kalkulerede træk i et socialt spil'. Lignende eksempler kunne drages om *den mærkelige dom*: skjuler man ikke sin association til det mærkelige, fordi man selv frygter at blive dømt ude? Viser mobning ikke, at man må udsætte klassekammeraten for strukturel chikane, hvis man selv vil undgå at blive genstand for den? Er subkulturelle grupperinger ikke kun normafvigende, fordi de søger at udfordre det etablerede hierarki? Det mærkelige er således kun et instrumentel middel, hvorigennem man danner negativer til de omkringliggende sociale strukturer.

Men der kan ligeledes argumenteres for det modsatte: nemlig at alle æstetiske former altid er afhængige af subjektive erfaringer om verden. Michael Tanner skriver:

judgements of aesthetic [...] value must be based on first-hand experience of their objects not simply because one is in no position to assert the presence of the requisite properties without the experience, but also because one is not capable of understanding the meaning of the terms which designate the properties without the experience (Tanner, 2003, s. 33).

Selvom mærkelighed ofte bliver anvendt instrumentelt i sociale strukturer, så må den æstetiske oplevelse ifølge Tanner alligevel have rod i en subjektiv erfaring. Hvor skulle den æstetiske form ellers komme fra?

Frank Jacksons (1986) tankeeksperiment *What Mary Didn't Know* kan eksemplificere den ovenstående problemstilling: Mary lever i en sort-hvid-verden, hvor hun sættes til at foretage en omfattende undersøgelse af fænomenet *farver*. Efter mange års arbejde kender hun til alle de materielle processer, der muliggør farvernes sanselige egenskaber. Hun præsenteres nu for et apparat, der kan projekte farven blå på en monitor. Eksperimentets centrale spørgsmål er,

hvorvidt Mary i det øjeblik *lærer* eller *erfarer* ny information. En radikal fortolkning af henholdsvis Sibley og Tanners forståelse af æstetiske erfaringer vil frembringe to kontrasterende svar. Sibley vil mene, at Mary allerede havde erfaret farven gennem hendes uendelige deduktive viden; Tanner vil mene, at hendes viden aldrig ville kunne oversættes til perception.

Kontrasten radikaliseres yderligere af Alexander Wilson i bogen *Aesthesis and Perceptronium*:

[The] various speculative ontologies being championed in recent years almost invariably fall into one of two camps, two radically incompatible perspectives concerning the place of experience – or aesthesis – in the world. There are those who attribute experience to all things (vitalists, panpsychists), and those who are skeptical of the concept of experience, who claim that it lacks cogency and should be abandoned in favor of human-defining notions like knowledge, reason, and intelligence (eliminativists) (Wilson, 2019, s. 1).

Skal æstetiske erfaringer opløses i subjektivistisk fladland eller reduceres til logisk deduktion? Begge retninger undgår spørgsmålet om Mary. Vitalismen/panpsykismen gør hendes æstetiske erfaring uinteressant. Hvis bevidstheden er indgroet i alle dele af verdenen, hvorfor så tage Marys sansning i betragtning? Eliminativismen afskriver derimod problemet ved at forkaste forestillingen om æstetiske erfaringer i det hele taget. Wilson søger derfor at omstøbe spørgsmålet gennem begrebet *epistemæstetik* (eg. epistemaesthetics), hvori *viden* og *sanselige erfaringer* identificeres som en samlet kategori, hvis komponenter hverken kan udredes fra eller reduceres til hinanden. Han illustrerer med følgende eksempel: vibrerende partikler forårsager den sanselige oplevelse af varme, trods de selv er temperaturløse (ibid. s. 3). Han mener derfor, at æstetiske erfaringer er en konsekvens af verdens fysiske og sociale indretning, men at de aldrig vil kunne reduceres til en viden om den. Varme er et virkeligt fænomen, trods det ikke kan adskilles fra vores sanseapparat. Men viden er på den anden side heller ikke en passiv instans – vores viden om verden farver og filtrerer konstant de sensoriske indtryk, som strømmer gennem vores krop.

I projektet vil jeg anlægge en sammenfletning af Ngais og Wilsons forståelse af æstetiske erfaringer. Det betyder, at jeg ser æstetisk *dom* og *form* som to fænomener, der både kan artikuleres som separate (jf. Ngai), men også må anses som dybt integreret i hinanden (jf. Wilson).

Jeg vil derfor i de følgende teoriansnit diskutere de strukturer, der forudsætter det mærkeliges æstetik (m.a.o. *form*), mens selve analysen vil belyse min subjektive erfaring med det mærkelige (m.a.o. *dom*) som en ikke-essentialistisk konsekvens af den æstetiske form.

Den musikæstetiske erfaring

Projektets ærinde er at etablere en musikalsk forståelse af det mærkeliges æstetik. Den åbenlyse udfordring består i at identificere og afgrænse mærkelighed som et æstetisk fænomen. Dette vedrører afsnittene "Det mærkeliges begrebshistorie" samt "Det mærkeliges æstetik". Men det er ligeledes væsentligt at klargøre, hvilken musikforståelse der her er tale om. I det følgende vil jeg derfor tage udgangspunkt i den ovenstående diskussion om forholdet mellem æstetisk *dom* og *form*, og derigennem afdække det musikalske begrebsforståelse, som jeg i analysen vil sætte i relation til det mærkelige.

Sondringen mellem *dom* og *form* kan forholdsvist nemt overføres til en musikalsk kontekst. Musikalsk *form* beskæftiger sig med musikkens strukturelle og kontekstuelle syntakser, mens musikalsk *dom* udspringer fra en subjektiv evaluering af musikken. Sondring har dog været underlagt kritik: I *Kritik af dømmekraften* afviser Immanuel Kant, at musik kan overskride sig selv og udtrykke objektive former: "[the art of tone] speaks by means of mere sensations without concepts, and so does not, like poetry, leave anything over for reflection [...]. It is [...] rather enjoyment than culture" (Kant, 2007, s. 156). For Kant er intervaller, temaer, rytmiske motiver, formmønstre, osv. et lukket meningsunivers. Det repræsenterer kun *sig selv* eller de bagvedliggende matematiske strukturer. Denne musikforståelse blev begrebsliggjort i 1846, hvor Richard Wagner indførte termen *absolut musik* – egentlig som et nedsættende udtryk, der skulle afsløre instrumentalmusikkens begrænsninger og understøtte hans egen forestilling om operaens overlegenhed. Termen proklamerer, at musikkens testmateriale (f.eks. operatekster eller sanglyrik) opererer på andre vilkår end musikkens klingende materiale. Den ene er repræsentativ (ordet henviser til en verden uden teksten), mens den anden er abstrakt (tonen henviser kun til sig selv).

*Programmusikken*¹ repræsenterer den modsatte holdning. Heri søger et musikalsk værk at gengive para- eller ikke-musikalskt indhold – f.eks. handlingsforløb, idéer eller sjælelige tilstande. Beethovens *Pastoralesymfoni* bliver for eksempel ofte fremhævet som et programmusikalsk værk, der udtrykker ”erindringer om landlivet” (Rasmussen, 2014). Forskellige musikpsykologiske eksperimenter har senere forsøgt at etablere en mere nuanceret relation mellem musik og en eksternaliseret betydning, hvor isolerede musikalske enheder bliver udtryk for bestemte følelsetilstande (Juslin & Sloboda, 2011). Phillip Taggs semiotik kan ligeledes ses som et forsøg på at etablere en sådan relation – om end hans teori er mere sensitiv over for kulturelle kontekster end for menneskets biologisk-psykologiske vilkår (Tagg, 2012).

Kants forståelse af musik som et lukket meningsunivers overflødiggør det mærkelige som en musikalsk kategori. Hvis musik kun iværksætter sanselig nydelse (’enjoyment rather than culture’), kan kritiske iagttagelser herom reduceres til en sondring mellem *det gode* og *det dårlige* – dvs. musik som positive eller negative stimuli. Ydermere kan det bagvedliggende matematiske gitterværk heller ikke repræsentere musikæstetisk mærkelighed.² Omvendt udgør programmusikkens fastfrosne betydningsskemaer ligeledes et problematisk ståsted: hvem har autoritet til at koble musikalske enheder til et para- eller ikke-musikalske fænomener? Selvom Beethovens intention med *Pastoralesymfonien* var at gengive ’erindringer om landlivet’, så kan sammenkoblingen hverken siges at være entydig (symfoniens associationspotentiale er både bredere og mere nuancerede) eller universel (uden kendskab til tekstforlaget er det tvivlsomt, at man ville danne netop denne konnotation). Studier om affektive forbindelser til musikalske begivenheder fremstår ligeledes ofte overfladiske, som i Gilmans (1892) og Downeys (1897) konklusion om at de faldende tertser i Händels arier indikerer sorg.

Hvordan kan det mærkelige således identificeres som en musikalsk form? En kvantitativ undersøgelse ville kunne frembringe en associationsrelation mellem begrebet *mærkelighed* og et katalog af numre. Heraf kunne jeg identificere forskellige fællestræk (f.eks. skæve taktarter, ukonventionelle harmonikker og ikke-vestlige instrumenter) og konkludere, at de udgør den

¹ Jeg er bedst om, at jeg her anvender programmusik som en musikfilosofisk anskuelse og ikke som euroklassisk kompositionstradition.

² Mærkelige formler, beviser og tal kan eventuelt siges at tilhøre okkultismen (666, bibelske talkoder, numerologi) eller matematiske fænomener, der udfordrer vores umiddelbare intuition om verdens indretning (komplekse tal, $1+2+3+4\ldots = -1/12$, Banach-Tarskis paradoks). Disse forekommer dog irrelevante mht. den æstetiske erfaring af musikalsk mærkelighed.

mærkelige musiks retorik. Denne metode ville undgå at gøre musikkens æstetiske udtryk afhængig af udefrakommende fænomener – dvs. at analysen vil vise, at musikalsk mærkelighed beror på toner og rytmer, ikke på konnotationer til zombier, cyborgs og fabeldyr. Jeg har dog valgt ikke at avende en kvantitative metode, af årsager som jeg senere vil klargøre (se afsnittet ”Analyseområde og -materialet”).

Jeg har derimod valgt at lave en kvalitativ top-down-undersøgelse af mærkelig musik. Det betyder, at jeg vil arbejde ud fra en definition af det mærkelige, som jeg i analysen vil sætte i relation til forskelligt musikalsk materiale. Det mærkelige vil med andre ord blive set som en mekanisme – ikke som sammensat af konkrete delelementer. For at løse dilemmaet mellem at forstå musik ’et lukkede meningsunivers’ eller ’et fastfrosset betydningsskema’ vil jeg forstå den musikæstetiske erfaring som både *subjektiv* og *universel*. Det vil sige, at der fordres subjektivitet (musikæstetiske erfaringer opstår i mødet mellem individ og objekt), men der skildres på samme tid en universal erfaring (alle kender til fænomenet mærkelighed). Jeg ser således musik som noget, der kan skildre paramusikalske fænomener, men dens konkrete retorik er afhængig af en subjektiv erfaringsramme. De eksempler på mærkelighed, som jeg fremhæver i løbet af projektet, skal følgelig forstås som illustrative og ikke normative.

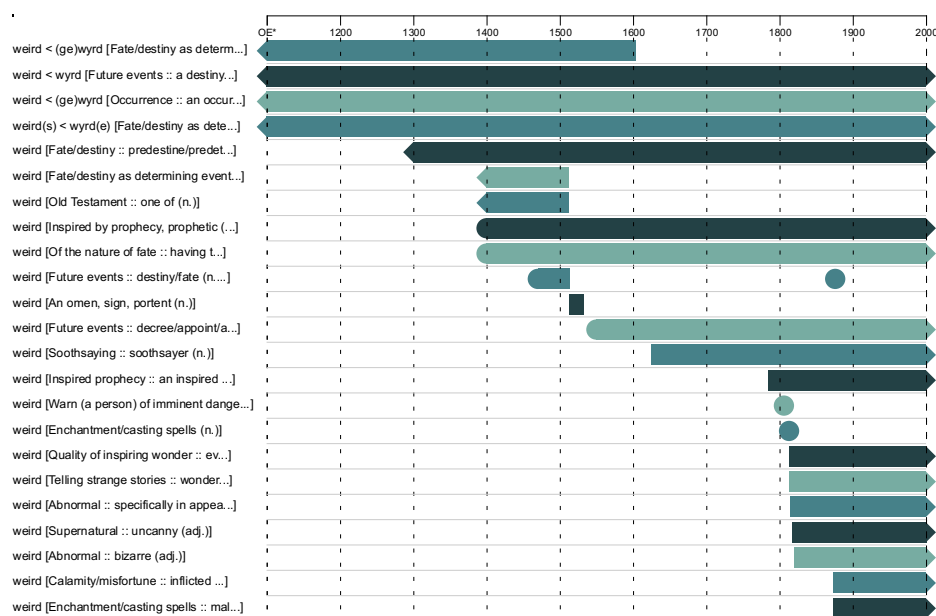
Det mærkeliges begrebshistorie

I følgende afsnit vil jeg optegne det etymologiske ophav til henholdsvis *mærkelig(hed)* og den engelske oversættelse *weird(ness)*. Jeg vil herudover inddrage og sammenligne en række ordbogsdefinitioner, som skal belyse begrebernes nutidige betydninger. Afsnittet skal således både afklare oversættelsesforholdet mellem ’det mærkelige’ og ’the weird’, samt indlede til en mere teoretisk funderet diskussion om begrebernes æstetik.

Adjektivet *mærkelig* optræder på tværs af de skandinaviske sprog i forskellige afledninger. Trods man i en oversættelse vil møde falske venner (se. ’rar’ og no. ’konsteg’), så har det danske *mærkelig*, det svenske *märkelig* og det norske *merkelig* udviklet sig i betydningsmæssig sammenklang. Ordbogsopslag fra henholdsvis ordnet.dk, svenska.se og ordbokene.no fortolker alle *det mærkelige* som en kontrast til det normale eller det forventede: ”at afvige fra det normale” (Den Danske Ordbog, 2003c), ”ovanliga [usædvanlige] egenskaper” (Svenska Akademiens Ordlista, u.å.), ”påfallende” (Bokmålsordboka, u.å.). Disse betydninger virker

umiddelbart ikke til at være i overensstemmelse med etymologiske rod: det norrønte adjektiv *merkiligr*, som egentlig er en afledning af verbet *merkja* ('at mærke') og substantivet *merki* ('mærke'). Men ligesom fjeldstiernes varder danner *mærker* i landskabet, fordi naturen ikke selv ville kunne gestalte sådanne stenkonstruktioner, så danner det mærkelige *mærker* i sin kontekst ved at udfordre og destabilisere vores forståelse af verden – mao. både mærket og det mærkelige *udmærker* sig.

Det engelske *weird* kommer fra det oldengelske *wyrd* – et ord, der er ækvivalent med den danske skæbnebegreb. Wyrd er beslægtet med navnet på den nordisk-mytologiske norne, *Urðr*, og heraf udgår betydningens overnaturlige islæt. En betydning, som er tættere på den nutidige version af begreb menes at være opstået gennem Shakespeares skæbnesøstre (the Wyrd/Weird Sisters) fra *Macbeth* fra c. 1603-1607 (Harper, u.å.). Deres kontakt med en esoteriske verden (substantivisk *wyrd* som skæbnebegreb) blev overført til deres uskønne og androgyne udseende: "skinny lips", "choppy fingers" og "beards" (Shakespeare, 1962) (adjektivisk *weird* i betydningen sær eller uhyggelig). Men denne definition af ordet befinder sig forholdsvis langt fra den nutidige betydning. En forklaring gør opmærksom på, at ord konstant er i forandring. Den associative distance mellem betydningerne er forholdsvis lille, og det nutidige *weird* kan derfor forstås som en konsekvens af en langsom sprogevolutionær proces. The Historical Thesaurus of English illustrerer følgende: skæbne (præ-1200) – profeti (o. 1400) – varsel (o. 1500) – overnaturlighed (o. 1800) – abnormitet (o. 1800) – *weirdness*.



Figur 1 - Betydningsmæssig udvikling af "weird" (The Historical Thesaurus of English, u.å.)

Ligesom det danske *mærkelig* kredser nutidige definitioner på weird om afvigelse og usædvanlighed. Oxford Learner's Dictionaries (u.å.) skriver: "very strange or unusual and difficult to explain"; og Merriam-Webster (u.å.): "of strange or extraordinary character". Trods deres betydningsmæssige forskelle, så har skæbnebegrebet en interessant relation til nutidige *weird*. I det følgende danner Mark Fisher bro mellem den arkaiske og nutidige betydning:

The concept of fate is weird in that it implies twisted forms of time and causality that are alien to ordinary perception, but it is also eerie in that it raises questions about agency: who or what is the entity that has woven fate? (Fisher, 2016, s. 23).

En lignende etymologisk proces ses i danske *underlig*: morfemet 'under' defineres som en "gerning eller begivenhed der tilsyneladende strider mod naturlovene og derfor tillægges overnaturlige kræfter" (Den Danske Ordbog, 2003d), mens den adjektiviske omskrivelse karakteriserer det "som vækker undren ved at afvige fra det normale eller det forventede" (Den Danske Ordbog, 2003e).

Den arkaiske betydning af mærkelig og weird blotlægger begge kvaliteter om deres kontemporære brug. Det skandinaviske *mærkelig* karakteriserer det, som udmærker sig fra det forventede, mens skæbnebegrebet *weird* eksemplificerer en forvredet verdensforståelse. Men begreberne indeholder på samme tid en negative ladning, som ikke er almengyldig for adjektiver, der beskriver *afvigelser fra det normale*. 'Exceptionel', 'enestående' og 'unik' er alle positivt ladet, trods deres leksikale betydning er synonymisk med det mærkelige. Ordnet.dk beskriver de tre ord henholdsvis som "fuldstændigt afviger fra det normale" (Den Danske Ordbog, 2003b), "i en klasse for sig" (Den Danske Ordbog, 2003a) og "som der kun findes én af" (Den Danske Ordbog, 2003f).

H.P. Lovecrafts refleksioner om *weird fiction* (efterfølgende kaldt *Old Weird*) indlejrer betegnelsens negative ladning. I sit essay *Supernatural Horror in Literature* skriver han: "[the] true weird tale has [... a] certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present" (Lovecraft, 1973). For Lovecraft er *the weird* uforløsthed, og den 'uforklarlige angst' er kun mærkelig, hvis den forbliver agensløs. Benjamin Noys og Timothy S. Murphy illustrerer, hvordan 'frygten for ydre, ukendte kræfter' iværksættes af Lovecrafts Cthulhu-mythos: "the suggestion that the earth was once ruled by monstrous alien beings and that these beings will rule the earth again" (Noys & Murphy, 2016, s. 120).

Fra 1990'erne har Lovecrafts forståelse af weird fiction været udfordret af den litterære strømning *New Weird*. Noys og Murphy beskriver det som "a new sensibility of welcoming the alien and the monstrous as sites of affirmation and becoming" (ibid. s. 125). Mens Lovecrafts lader det mærkelige forplante sig som angst, hviler *New Weird* i det fremmedgørende. Genren ser *det normale* som en undertrykkende kraft, og der anlægges derpå en forståelse for og identifikation med det aparte.

På grund af den holdningsmæssige kontrast mellem *Old* og *New Weird* repræsenterer den engelske betegnelse et mere tvetydigt udtryk end det danske *mærkelig*. *Weird* er i dag både et fjendtlighedsindet skældsord og en sympatisk identifikation med det fremmede. Robert Thornbergs research om mobning illustrerer det førstnævnte:

[W]hen children were talking about reasons for bullying they talked about the victim as a 'little bit different', 'odd', 'weird' or used other expressions of deviance. The victim was seen as a student who did not behave as he or she should have (Thornberg, 2011)

Thornbergs citat viser, at weird forbinder divergens med moralsk fordømmelse. Det 'anderledes' udfordrer faststørkede perceptuelle systemer, og det skal derfor ekskluderes: klassekammeraten skal holdes udenfor, og subkulturen skal marginaliseres. Thornberg viser yderligere, at eksklusionen ofte forplanter sig i hele det sociale system (selv hos dem, som ikke ønsker at deltage i mobning), og det er derfor næsten umuligt for 'de anderledes' at ændre deres sociale status.

En lignende kritik gentages i den konservative kunstfilosofis kritik af postmodernistiske udtryksformer. Det mærkelige er umoralsk, fordi det korrupperer visionen om at stræbe efter det smukkes 'universelle' skønhedsideal, identificeret af Roger Scruton som "[s]ymmetry and order; proportion; closure; convention; harmony" (Scruton, 2009, s. 142). Det mærkelige befinder sig i en kategori, hvori de samme begreber kan anvendes med negerende præfiker: asymmetri, uorden, disproportionalitet, uafsluttedhed, ukovention, disharmoni. Men det *anti*-smukke repræsenterer heller ikke en katarsisk 'grimhed' – et æstetisk register som ofte er svært at adskille fra det smukke (f.eks. et rådende sår, der udstråler en stjernetåges farvespil). Æstetik er ofte kitschet, fuld af klippe-kister-futurisme og corny science-fiction. Med andre ord *lavkultur*.

Idiomerne 'weird and wonderful' og 'keeping it weird' repræsenterer derimod en positiv udlægning af begrebet. Heri betegnes en multikulturel utopi med harmonisk sameksistens og forskellighed. Et eksempel på denne fortælling findes i Texas' hovedstad Austin, der i løbet af 2000'erne promoverede slogannet *keep Austin weird*. Det fungerede som en anti-kommerciel parole, der skulle fremme mængden af lokalt ejede butikker. Men slogannet fik senere mere kulturel tyngde: Joshua Long har karakteriseret det som en modreaktion på "suburban sprawl, traffic congestion, big box store dominance, and homogenizing development", hvor *weirdness* begyndte at repræsentere kulturel autenticitet.

Jeg har nu dannet en kort introduktion til begreberne det mærkelige og the weird. Fremover i projektet vil jeg ikke forsøge at skelne mellem *mærkelig(hed)* og *weird(ness)*, og af sproglige årsager derfor valgt anvende den danske betegnelse. Den leksikale betydning vil være en syntese af de overvejelser, som jeg har fremlagt i det ovenstående. Det mærkelige skal således forstås som 'affektiv afvigelse fra et perceptuelt system', hvori der indlejres en værdibedømmelse: enten negativ (det mærkelige som moralsk forkasteligt) eller positiv (det mærkelige som multikulturel sameksistens).

Det mærkeliges æstetik

Det er nu tid til at diskutere det mærkeliges æstetiske form og dom. Jeg vil vise, at det mærkeliges form kan karakteriseres som en systemforstyrrende eller destabiliserende mekanisme – en sammenstilling af *det som ikke hører sammen*: dyrehoveder på menneskekroppe (destabilisering af forholdet mellem mennesker og dyr), drag queens og kings (destabilisering af forholdet mellem kønnene), cyborgs (destabilisering af forholdet mellem mennesker og maskine). Heraf vil det mærkeliges dom vise sig at være et udtryk for eksklusion (trods det fordrer sammenbundethed) og fremmedgørelse (trods det fordrer familiaritet). En ytring som "*du er mærkelig*" er en performativ distancering, men det kræver på samme tid intim forbundethed. I det følgende vil jeg fremhæve forskellige tekster, som ikke nødvendigvis behandler det mærkelige direkte, men som tilsammen vil tilnærme sig et helstøbt billede af det mærkelige som en æstetisk erfaring.

Das Unheimlich

Ernst Jentsch og Sigmund Freuds behandling af *das Unheimlich* udgør et relevant udgangspunkt for en diskussion om det mærkelige æstetik. På dansk oversættes begrebet til "det uhyggelige" og på engelsk – "the uncanny", men den morfemiske omskrivelse "det uhjemlige" kommer sandsynligvis tættest på begrebet begrebets centrale dynamik: forholdet mellem det kendte og det ukendte, det hjemlige og det fremmede. Både Jentsch og Freud er enige om, at begrebet grundlæggende beskriver en sanselig irritation – en tilstand af kronisk utilpashed, som ikke formår at blive opløst i et katarsisk følelsesudbrud. Men de er ikke enige om, hvordan denne tilstand manifesterer sig. I *The Psychology of the Uncanny* (1906) skriver Jentsch, at det uhjemlige udspringer fra "a lack of orientation" (Jentsch, 1997, s. 2). Man kan forstå orientering, som 'fortrolighed med den umiddelbare kontekst', og deraf manglen på orientering som en tilstand af intellektuel fremmedgørelse. Han opstiller derpå eksemplet: "doubt as to whether an apparently living being really is animate and, conversely, doubt as to whether a lifeless object may not in fact be animate" (ibid. s. 8). Denne beskrivelse lader sig gestalte i Jentschs humanoide *automata* – kroppe, der dvæler i spændet mellem levende og død, bevidst og ubevidst. For Jentsch opstår det uhjemlige derfor, når man mislykket forsøger at gøre det fremmede kendt.

I "The Uncanny" (1919) udfordrer Freud denne definition. Han skriver: "some new things are frightening but not by any means all" (Freud, 1996, s. 2). Som et modeksempel til Jentschs tvetydige automata, opildnes det uhjemlige ikke af et fremmede tegnsystem, trods vi ligeledes mislykkes i at gøre det kendt. *Das Unheimliche* er ganske vist en grammatisk negation til *das Heimlich*, og det er derfor fristende at se begreberne som affektive afledninger af kontrastparret *det kendte* og *det ukendte*. Men ifølge Freud er kontrasten forsonelige. Han skriver paradoksalt at det uhjemlige udspringer fra "something long known to us, once very familiar" (ibid. s. 2). Man skal med andre ord forstå det uhjemlige som *det fremmede i det familiære* eller *det familiære som det fremmede*. Skrækfilmgenren iscenesætter denne ambivalens ved at forvandle skovhytten fra en uforpligtende feriedestination til et dæmonisk knudepunkt; kammeraten til zombie; bevidstheden til åndsbesættelse. For Freud er uhyggen (f.eks. okkultisme, sygdom og objekter³) intimsfærens myrekryb. Det uhjemlige må derfor vokse fra et sted, hvor negationen mellem det fremmede og familiære er ugyldig. Det vil sige fra barndomstraumet, som residerer i det

³ Se Kristeva (1984).

ubevidstes mørke. Freud knytter derfor tilstanden til et netværk af forskellige psykoanalytiske begreber: kastrationsangst, dødsdrift, gentagelsestvang, osv.

Både det mærkelige og det uhjemlige vibrerer af forkerthed, ubalance og dissonans – en æstetisk oplevelse af at træde vande i utilpashed. Men begreberne er endnu tættere forbundet: Jentsch' definition "*lack of orientation*", demonstrerer, hvordan det mærkelige er et udtryk for manglende viden om intention eller agens: en handling dømmes mærkelige, hvis den afviger fra den sociale forventning, men idet handlingen forklares, imploderer dommen. Venstrehåndede personer er i mange kulturer blevet anset som uperfekte, blasfemisk, onde og dumme (Masud & Ajmal, 2012) – domfældelser som sandsynligvis har været motiveret af den æstetiske erfaring af anderledeshed; mærkelighed.⁴ De er blevet til outsiders, idet højrehåndsteknologier og sociale praksisser har problematiseret deres deltagelse i samfundet: udtværet blækskrift, skæve sakseklip, usikker betjening af el-værktøj, akavede håndtryk. Venstrehandsaktivisme forsøger at modvirke domsfældelsen ved at af-mærkelig-gøre (dvs. normalisere) fænomenet gennem orientering: omkring 10% af verdens befolkning er naturligt født som venstrehåndede; inklusionen af denne gruppe mennesker har haft visse evolutionære fordele; der er ingen forbindelse mellem lavere intelligens og venstrehåndethed. Den samme dynamik omhandlende *mangel på orientering* kan ligeledes bemærkes hos andre 'mærkelige' minoriteter: immigranter, handikappede, LGBTQ-personer, osv.

Freuds *det fremmede i det familiære* er ligeledes centralt i det mærkelige. Mærkelighed er en torn i det velkendte – det optræder altid i den *forkerte* kontekst. Der er en analytisk tradition for at forbinde det uhjemlige med horror-genren, hvilket ikke er overraskende, hvis man mindes om psykoanalytikernes motivmaterial: Jentsch automata og Freuds dobbeltgængere. Men det mærkelige transcenderer horror som *det fremmede i det familiære*. Mens horror pirrer de hjemlige, trygge rammer, så formår det mærkelige at forstyrre alle perceptuelle systemer.

Jouissance

Den affektive respons til det mærkelige er fuld af afsky, men alligevel opsøges dets æstetik i litteratur, film, billedkunst og musik. Det mærkelige kan derfor forstås som et udtryk for Jacques

⁴ Det er i den forbindelse værd at bemærke, at det engelske *sinister* (da: skummel, ildevarslenende) har en etymologiske rod i det latinske ord for 'på venstre side'.

Lacans *jouissance*: en overskridelse af forholdet mellem lyst og ulyst. Begrebet lider under samme oversættelsesproblematik som *unheimlich*. Det kan oversættes som 'nydelse', men det franske begreb indlejrer på samme tid konnotationer til seksuel orgasme. Lacan lader den sadomasochistiske drift være et eksempel på, hvordan smerte, skam og ydmygelse kan være drivkraften bag den seksuelle nydelse (Lacan, 1998, s. 183-185). Parallelt er det mærkelige ligeledes smertefuldt (sygdom og handicap), skamfuldt (fetich) og ydmygende (mobning). Lacan ser yderligere orgasmeformnægtelse som et udtryk for *jouissance*, idet "not to want to desire and to desire are the same thing" (ibid. s. 234). Det kan allegorisk sammenlignes med den æstetiske erfaring som iværksættes af det mærkelige: det forudsætter, at et bestemt system både provokeres (=ophidses) og fastholdes (=tirres), og det mærkeliges greb forsvinder først, hvis det enten integreres i systemet (=udløsning) eller bortlægges (=cølibat).

Hertil er Roland Barthes karakteristik af *plaisir* og *jouissance* som tekstkategorier relevant: "[plaisir] grants euphoria; comes from culture and does not break with it, is linked to a comfortable practice of reading", mens "[jouissance] imposes a state of loss, the text that discomforts, [...] unsettles the reader's [...] assumptions, the consistency of his tastes, values, memories, brings to a crisis his relation with language" (Barthes, 1975, s. 14). Barthes *jouissance* er ikke altid mærkeligt. Søgskendekategorierne *det grimme* og *det uhyggelige* er ligeledes negative og destruktive antiteser til *behagelig læsning*. Men det mærkelige fremtvinger i særlig grad den 'sproglige krise', som Barthes i det ovenstående citat forbinder med *jouissance*: I det mærkelige konfronteres man med et fænomen, som ikke kan rationaliseres sprogligt. Man kan drage en parallel til eksistentialismens absurdisme, som en erkendelse af at "the world of explanations and reasons is not the world of existence" (Sartre, 2021, s. 121).

Fremmedgjorthed

Det er dog vigtigt at pointere, at den mærkelige verden ikke står *uden* forklaring og rationalisering. Den mærkelige verden er fuld af forklaringer – de er blot defekte, mislykkede eller utilstrækkelige. Det mærkelige kan derpå sammenlignes den tyske filosof Rahel Jaeggis revurdering af begrebet *fremmedgjorthed* som en 'relationsløs relation'. Hun skriver: "alienation does not indicate the absence of a relation but is itself a relation, if a deficient one" (Jaeggi, 2014, 25). Hun opstiller heraf tre egenskaber for fremmedgjorthed, som ligeledes gør sig gældende for det mærkelige som

æstetisk erfaring: 1) "Alienation is tied to the problem of a loss of meaning", 2) "Alienation is (therefore) a relation of domination", 3) "Alienation means disconnectedness or alienness, but an alienness that differs from simple relationlessness" (ibid. s. 22). Det mærkelige nedbryder ligeledes betydning, da det fremstår som en urationaliserbar enhed (første punkt), og det etablerer derfor dominans i sin ontologiske overlegenhed ved at eksistere *på trods* (andet punkt). Men det er først i mødet med det mærkelige objekt, at den æstetiske erfaring opstår – det mærkelige er ikke et essentialistisk karakteristika, men en intersubjektiv konstitution (tredje punkt).

The Weird

Mark Fishers *The Weird and the Eerie* (2016), er tilsyneladende den første direkte behandling af det mærkelige som en flermediel æstetik, idet tidligere forsøg på at teoretisere det mærkelige primært har taget udgangspunkt i skønlitterære udredelser af *weird fiction*. Fisher trækker på disse udredelser, men han ender med at formulere en definition, som hverken er genre- eller periodebundet: "the weird is *that which does not belong*" (Fisher, 2016, s. 8). Han ser yderligere en tæt forbindelse til montage-fremstillingen: "the conjoining of two or more things which do not belong together" (ibid. s. 13). For Fisher handler det 'at høre til' om kontekst. Fabeldyr *hører til* i eventyr og fantasy, men hvis de optræder i et narrativ, som giver sig ud for at være realistisk, opfattes de som mærkelige – og det samme kan siges om realismemarkører i en fantasy-roman. Han kalder dette for "threshold between worlds" (ibid. s. 33). Men konteksten er ikke objektiv. Den etableres på baggrund af en bestemt perception af verdenen. Derfor kan selv naturlige fænomener være mærkelige, hvilket Fisher eksemplificerer med verdensrummets sorte huller:

the bizarre ways in which it bends space and time are completely outside our common experience, and yet a black hole belongs to the natural-material cosmos – a cosmos which must therefore be much stranger than our ordinary experience can comprehend (ibid. s. 44)

Kort efter Fishers essay udgav Lauren Lipski artiklen *The Weird: Aesthetic Effect and Power* (2017). Hun er i sammenklang med mange af Fishers udlægninger, men tilføjer: "The weird is [...] an effect that destabilizes boundaries, form, or perception as a result of its strategies, and its implications are more social than they may seem" (Lipski, 2017, s. 77). Man forestiller sig måske det mærkelige

er ensomt: klassens outsider, en hjemløs konspirationsteoretiker, en gal videnskabsmand. Men det mærkelige fordrer altid, at det konfronteres af en social struktur, som kan kaste dommen.

Lipski skelner herudover mellem to måder, hvorpå det mærkelige kan kanaliseres: “fringe experience” og “fringe association”. (ibid. s. 65) *Fringe experience* er kontakten med det fremmede. Det er den autentiske oplevelse af det mærkelige som et fænomen, der eksisterer i verdenen. *Fringe association* er derimod kontakten med en genre eller subkultur. Det behøver hverken at aktivere det uhjemlige, jouissance eller fremmedgjorthed, men blot at associere til udkantens grupperinger. Lipski bruger Jim Sharmans *Rocky Horror Picture Show* (1975) som eksempel:

[The film's] principal source of weird power is its use of fringe experience to create a deep sense of audience enthrallment. [...] However, the film and its cult following also serve as an example of how a text can become less weird as it becomes more familiar (ibid. s. 66)

Filmens evne til at fremkalde det mærkelige som en æstetisk erfaring falmer efter gentagende visninger. Men filmen er stadig en markør for en bestemt gruppering af outsiders – et associationsobjekt, som både science fiction-nørder, drag queens og fetichister samler sig under.

Opsamling

Jeg har her fremlagt en perlerække af forskellige teoretiske behandlinger af *det mærkelige*: Jentsch' og Freuds *das Unheimliche*, Lacan og Barthes *jouissance*, Jaeggis *fremmedgørelse* og endelig Fisher og Lipskis *the weird*. Det mærkelige er blevet identificeret som *that which does not belong* (jf. Fisher) – *det som ikke hører til*, men for at betone begrebets sociale dynamik vil jeg fremhæve formuleringen: *det som ikke hører sammen*. Man vil ofte være tilbøjelig til at identificere det mærkelige i en bestemt person, karakter eller genstand, men disse er kun mærkelige i kræft af deres defekte (jf. Jaeggie) eller destabiliserede (jf. Lipski) relation til det omkringliggende. Derfor skaber det mærkelige både eksklusion og fremmedgørelse i intim sammenbundethed.

Metode og empiri

Analyseområde og -materialet

Analysens musikalske indhold er udvalgt på baggrund af en kvalitativ udredning af det mærkelige som begreb. Det vil sige, at analysematerialet *eksemplificerer* fremfor at *definere* begrebet.

Analysens primære formål er at illustrere, hvordan det mærkelige kan anvendes i en musikalsk kontekst, og jeg forsøger derfor ikke at vise, at de specifikke musikeksempler besidder en objektiv mærkelig essens. Jeg kunne eventuelt have udvalgt analysematerialet gennem kvantitativ udredning, og derpå have fremhævet musik som tilnærmer sig en universal status som mærkelig. Jeg har dog fravalgt denne metode, af årsager kort vil fremhæve i det følgende.

Det mærkelige har vist sig at være et ekstremt kontekstafhængigt begreb. Alt *kan* være mærkeligt, og en kvantitativ undersøgelse af sammenstillingen "weird" og "music" eller "mærkelig" og "musik" vil derfor givetvis sige mere om den kontekst musikken optræder i end om musikken selv. For eksempel henviser påfaldende mange teksteksempler fra Google Books under søgningen <"weird music"> til etnografiske beretninger, hvor *weird* beskriver forskellige kultures musik og musikalske praksisser. Følgende omhandler den afrikanske musiktradition i USA: "The African is under it all, and those who study him and his weird music at short range have no difficulty in recalling the savage conditions that gave it birth" (Murphy, 1899); ...en Japanske shinto-ceremoni: "The ritual service conducted by some twelve or fourteen white-robed priests accompanied by strange, weird music in doleful incessant flow" (Nelson & Robinson, 1895); ...sydindiske bryllups praksisser: "Holey musicians playing weird music will fife and drum" (Thurston, 2004); I disse teksteksempler er *weird music* et ofte nedsættende synonym med de *fremmedes musik* – og eftersom teksternes udsigelsesposition konsekvent er occidentalsk, knyttes begrebet derfor til det orientalske Andet.⁵

Men det ville være problematisk at konkludere, at afrikansk, japansk og sydindisk musik *er* mærkeligt. Eksemplerne peger på en interessant indfaldsvinkel, til at undersøge vestlige etnografers forståelse og oplevelse af andre kulturers musik, men det siger kun lidt om det mærkelige som et musikalsk begreb. For at tilnærme mig en ontologisk forståelse af musikalsk

⁵ Jeg er bevidst om, at jeg i dette eksempel ikke underlægger mig kvantitativ rigiditet, og at teksteksempler er tilfældigt udvalgte.

mærkelighed har jeg derfor valgt at tilgå begrebet normativt: projektet skal derfor anses som en optegnelse af et teoretisk fænomen, som derefter blive eksemplificeret af forskellige musikalske eksempler.

Det analytiske udgangspunkt

Projektet repræsenterer i sit udgangspunkt en konceptuel analyse af begrebet 'mærkelighed' i en musikalsk kontekst. Det betyder, at jeg behandler det mærkelige som en definerbar kategori, hvorigennem musikalsk materiale kan forstås og analyseres. Jonathan Furner fremhæver i den forbindelse to vilkår for konceptuelle analyser, som jeg kort vil adressere: 1) "it is at least possible for concept-users to reach some level of agreement as to the nature of the uses to which concepts are put" og 2) "agreement of that kind is a prerequisite for the development of useful (and/or interesting) knowledge (and/or theory)" (Furner, 2004, s. 234). Jeg hævder ikke, at projektet formår at pålægge det mærkelige en entydig eller ikke-diskuterbar definition. Teoriafsnittene (og senere analyseafsnittene) fremhæver nærmere mange af de tve- eller flertydige dynamikker, som er iboende begrebet. Men det er netop anerkendelsen af disse dynamikker, der gør, at det mærkelige krystalliserer sig som et filosofisk (i modsætning til et politisk) begreb. Analysens mål er derpå at aktualisere begrebet, ved at illustrere hvordan det kan anvendes til at belyse interessante musikæstetiske forhold.

Analysen kan yderligere karakteriseres som en eksplorativ evaluering af mærkelig musik, idet jeg primært lægger vægt på at belyse sammenhænge mellem teoretisk og analytisk materiale fremfor at afprøve konkrete hypoteser (Bonde, 2014, s. 413-414). Projektet skal derfor også forstås som en initiering (eller modpart) til fremtidig forskning, der vil behandle mærkelig musik gennem mere kvantitative, deduktive og generaliserende undersøgelser.

Analyse

Jeg har tidligere nævnt, hvordan cyborgen kan forstås som en destabilisering af den perceptuelle sondring mellem organisme og teknologi. Begrebet er en sammentrækning af *kybernetisk organisme*, hvilket indlejrer en forestilling om, at levende væv kan modificeres af maskinelle systemer. Cyborgen har heraf både affødt teknoutopiske og -dystopiske fortællinger: kropsligt styrkende exoskeletter, bevidsthedsudvidende neuroproteser, følelseskolde terminators. Men cyborgens mærkelige æstetik overskrider både begejstring og frygt. For når en krop gradvist erstatter sit kød med plastik, metal og kredsløbsplader, konfronteres man af et spørgsmål, der provokerer vores forestilling om liv og agens: tilhører cyborgen den bevidstløse maskines koreografi eller den levende organismes frie vilje?

Cyborgen skal følgelig ikke ses som en søskendekategori til androider, gynoider, fembots og andre humanoide robotter. Fremfor at repræsentere en isolerbar substans vil den antage adjektivisk funktion, hvor *cyborgisk* henviser til en række karakteristika, der sammenvæver teknologiske og organiske enheder. Mens androider reducerer teknologiens efterligning af levende kroppe til en optisk illusion, insisterer cyborgen på en intim forbindelse mellem organisk og mekanisk liv. Denne intime forbindelse er ikke kun destabiliserende gennem en æstetisk overflade (dvs. cyborgen *ligner* et menneske, men under den syntetiske hud afsløres dens egentlige væsen), men også gennem en eksistentiel forvirring (dvs. cyborgen underminerer den ontologiske forskel mellem organisme og maskine). I *A Cyborg Manifesto* opsamler Donna Haraway således: "Our machines are disturbingly lively, and we ourselves frighteningly inert" (Haraway, 2006, s. 11).

Men frem for at anerkende den cyborgiske krop som et punkt, hvori kød og plastik symbioserer, ser vi hellere et dehumaniseret og fremmedgjort semi-menneske. Et tidligt eksempel fremgår i et digt af den anglo-irske forfatter Jonathan Swift: "A Beautiful Young Nymph Going to Bed" (1734). Digtet beretter om den prosituerede Corinna, der en aften sidder på sit værelse i færd med at afmontere sine legemsdele: "Then, seated on a three-legged chair, / Takes off her artificial hair" (l. 9-10), "Now, picking out a crystal eye, / She wipes it clean, and lays it by" (l. 11-12), "Untwists a wire; and from her gums / A set of teeth completely comes" (l. 19-20). Digtet anlægger en chauvinistisk kritik af samtidens overfladiske, kunstige og skønhedsmaniske kvinder, og cyborgens ikke-kødlige (eller *af-kødede*) krop billedliggør derpå et objektiviseret og

dehumaniseret individ. Den amerikanske forfatter Edgar Allan Poe anvendte ligeledes cyborgens i "The Man That Was Used Up" (1839) som et billede på en krigslemlæstet krop. I novellen opsøger fortælleren den anerkendte brigadegeneral John A. B. C. Smith, men i hans hjem finder han kun "a odd looking bundle [...] on the floor" (ibid.). En tjener imødekommer fortælleren og begynder at samle generalen ud af genstande fra gulvet: korklemmer, paryk, falske tænder, glasøjne, etc. Krigen har udhulet ham, og gjort ham til "the man that was used up" (ibid.).

I de to fortællinger denoterer cyborgens *objekt* – det vil sige et menneske, hvis destruktive livsførelser (som sexarbejder eller krigsgeneral) har foranstaltet en gennemgribende fremmedgjorthed, der reflekteres af deres kunstige kroppe. Men deres humanoide former faciliterer alligevel et menneskelig tilhørsforhold, og det er netop denne kontrast, der placerer cyborgens i det mærkelige. Kontrastforholdet er navnkundigt teoretiseret af professor i robotteknologi Masahiro Mori under termen *the uncanny valley* – den uhyggelige dal⁶. I sin forskning vedrørende robotdesign opdagede han, at objekter med enkelte antropomorfe egenskaber fremkaldte positive følelser hos iagttageren. Men efterhånden som objektet tildeles flere menneskelige egenskaber, ændrer iagttageren brat sin affektive respons – heraf navnet *the uncanny valley*. Årsagen til denne respons bliver forklaret ved, at det næsten-menneskelige konnoterer sygdom: råd, proteser og deformiteter. Ifølge modellen vil den følelsesmæssige respons angiveligt igen vende, når objektet tilstrækkeligt ligner et raskt menneske (Mori et al., 2012). Cyborgens kan heraf identificeres som mærkelig, da dens humanoide form tilnærmer sig menneskets krop – for i Moris model forårsager tilnærmelsen netop den største distance.

Cyborgens kan samlet set karakteriseres som en objektiviseret enhed, der approprierer subjektet. Vi ser immaterielt stof, der gennem en humanoid form foregiver at være levende. Den placerer sig dermed mellem to perceptuelle kategorier og afføder en række paradoksale egenskaber. Cyborgens er både bevidst og ubevidst; fri og determineret; besjælet og sjæleløs. Denne forståelse vil jeg nu overføre til en redegørelse af cyborgens mærkelige stemme.

Mennesket har længe forsøgt at spejle sin stemme i teknologien. Der kan argumenteres for, at selve forestillingen om *instrumentet* eller *værktøjet* altid repræsenterer en mimetisk abstraktion

⁶ Jeg er bevidst om, at *the uncanny valley* er en meget omstridt teori – David Hansons (Hanson et al., 2005) research peger for eksempel på, at *the uncanny* kan opstå overalt på spektret mellem 'ingen antropomorfe egenskaber' og 'identisk med menneskets krop'. Jeg har alligevel valgt at fremhæve modellen her, idet den bruges som udgangspunktet for en diskussion om den næsten-menneskelige mærkelighed.

af menneskekroppen – en stok udgør et ekstra ben; en hammer gør en knyttet næve til jern; tøj erstatter en manglende pelsvækst. Aristoteles indførte hertil musikken i imitationskunstens domæne (hidtil forbeholdt maleri, skulptur og poesi), ved at argumentere for at lyren var en abstraktion af menneskets sangstemme (Sörbom, 1994). Stålstreng, klangklasser, dæmpepuder, resonansrum, etc. er i det henseende en eksternalisering af tale-/sangorganet, hvilket afslører det omni-præsent tilstedevær af den cyborgiske relation mellem organisme og teknologi. Men det er én ting at dekonstruere den ontologiske forskel mellem organisme og teknologi, og noget andet at lade den åbenbare sig som en æstetisk form. Jeg vil derfor i det følgende rette min opmærksomhed mod konkrete forsøg på at imitere menneskets (sang)stemme mekanisk.

Cyborgens stemme lader sig ejendommeligt krystallisere i begrebet *organ*. Ordets primære betydning er i dag 'organisk væv' (hjerte, lunge, hjerne), men den oldgræske rod *organon* betegnede egentlig et ikke-organisk redskab. Der er derfor et etymologisk belæg for at identificere *orglet* som et cyborgisk instrument. Yderligere ser Oliver Wendell Holmes et gennemgribende sammenligningspotentiale:

We might almost think it was called organ as being part of an unfinished organism, a kind of Frankenstein-creation, half framed and half vitalized. It breathes like an animal, but its huge lungs must be filled and emptied by an alien force. It has a wilderness of windpipes, each furnished with its own vocal adjustment, or larynx. Thousands of long, delicate tendons govern its varied internal movements, themselves obedient to the human muscles which are commanded by the human brain, which again is guided in its volitions by the voice of the great half-living creature. A strange cross between the form and functions of animated beings, on the one hand, and the passive conditions of inert machinery, on the other!

(Holmes, 1864, s. 363-364)

Man kunne afskrive Holmes karakteristik som naiv teknoentusiasme. Men orglet har i lang tid været genstand for cyborgisk sammenblanding. Fra midten af det 16. århundrede begyndte orgelbyggere at syntetisere forskellige organiske lyde: *Zooglossa* (dyrestemme), *Kälberregal* (kalveregal), *Jungfrauregal* (jomfrueregal), *voix de petit enfants* (småbørnsstemme), *voz viejos* og *voz viejas* (gammelmands- og gammelkonestemme) (Lund, 1980). Men mest udbredt var *vox*

humana – bogstavligt 'menneskestemme'. Vox humana er en regalstemme, hvor to eller flere piber i samme tonehøjde spiller simultant og derpå frembringer en tremulant, som angiveligt har skullet imitere menneskets vibrato. Regalet har historisk set vakt begejstring med sine mimetiske egenskaber, om end orgelbyggere altid har været underlagt (samtids)teknologiens begrænsninger. Wolfgang von Kempelen (kendt for andre cyborgiske opfindelser som pseudo-automaten *Skaktyrken*) byggede et vox humana, som formåede at tilnærme sig en række humanoide vokallyde. Men han måtte til sidst erkende instrumentets begrænsning, da orgelpiber hverken kan gengive betonerer eller konsonanter⁷ (Pompino-Marschall, 2005).

Trods orgelteknologien ikke formåede (eller formår) at imitere menneskets tale-/sangorgan fuldstændigt, danner vox humana alligevel en tydelig forbindelse til menneskets stemme. Regalet behøver kun at frembringe et konsonantløst '*ah*', for at vi registrer en humanoid form. En undersøgelse fra 2013 kunne for eksempel pege på at *voces humanae* "show a high similarity to selected vowels" både med hensyn til akustik og perception (Brackhane & Trouvain, 2013, s. 1). Men som Moris *the uncanny vally* minder os om, er det netop tilnærmelsen af en humanoid form (eller et humanoid sonus), der iværksætter det mærkelige. Spørgsmålet er således om forholdet mellem regalets klang og menneskets stemme er lige så defekt som forholdet mellem plastik og kød.

Jeg nævnte tidligere, hvordan det næsten-menneskelige i *the uncanny vally* ofte forbindes med sygdom. Dette har også været tilfældet i mange beskrivelser af vox humana. Biskoppen James Wedgwood sammenligner for eksempel regalets klang med "the cracked voice of an old woman of ninety, or in the lowest parts of a Punch^[8] singing through a comb" (Wedgwood, 1909). Hertil spiller vibratoet måske en rolle, idet man i forsøget på at imitere et kompetent klangornament i stedet frembringer en skælvende og usikker stemme. Men kan vox humana helbredes? Umiddelbart ja. Den tyske instrumentbygger Joseph Goebels hørte en *rask* menneskestemme i Fernwerk-orglets version af regalet: "its sound immediately reminded me of the tender high soprano [sic] voice" (oversættelse af Draginda, 2018, s. 1). Dette indikerer, at vox humana måske også formår at krydse Moris uhyggelige dal, og dermed forene sig med menneskets stemme.

⁷ Dette ledte ultimativt til 'Die Sprechmaschine' – et instrument, der gennem gummi, træ og en blæsebælg kunne producere en række fonetisk simple ord. Jeg vil senere vende tilbage til dette instrument.

⁸ Wedgwood refererer sandsynligvis til dukketeateret *Punch and Judy*, hvori karakteren Punch' stemme er kazooagtigt summende. Det er i øvrigt interessant, at Punch oftest optræder som handskedukke: et stift strukturelement, der giver den organiske kerne (*hånden*) cyborgisk identitet.

Men ser man cyborgisk mærkelighed som noget, der kan reduceres til et spørgsmål om klang, belyses fænomenet kun halvt. Som jeg klargjorde i teoriafsnittet vedrørende æstetiske erfaringer, er disse både afhængige af sensoriske indtryk og en forudfattet viden, som former disse indtryk. Der foreligger med andre ord et netværk af forventninger og betydninger, som vox humana klinger i – og dette påvirker ligeledes vores perception af regalets humanoide form. I forlængelse heraf forklarer organist og komponist Edward L. Stauff, hvordan

[the] tone of the Vox Humana is not particular [sic] unique; other Regals produce similar sounds. Its name, however, establishes a tonal goal which has caused countless critics to write it off as unsuccessful or even laughable (Stauff, 2009).

Den ambivalente reception af regallyden kan derfor delvist ses som en konsekvens af lytternes bevidsthed (eller *viden*) om, hvad der forsøges imiteret. Det er således ikke kun orglets umiddelbare auditive kvaliteter, der iværksætter dets mærkeliges æstetik, men også en forudindtaget viden.

Og eftersom viden farver sensoriske indtryk, kan der også slås tvivl i konklusionen om, at regalet krydser *the uncanny vally*, hvis det tilstrækkeligt mimer et menneskes stemme. Hvis jeg hører et vox humana, med en forudindtaget overbevisning om at klangen udspringer af et organ (og ikke et orgel), så vil jeg måske midlertidigt blive forført af dens mimetiske kraft – ligesom Nathanael, der i E. T. A. Hoffmanns novelle "Sandmanden" forelsker sig i automaten Olimpia. Men når orgelets mekaniske krop blotlægges, vil stemmen igen falde ned i dalens dybde.

Denne udlægning af vox humana afslører, hvordan det mærkelige opererer på to forskellige niveauer, som hverken kan udredes fra eller reduceres til hinanden. Det første niveau betegner en æstetisk overflade, der placerer det mærkelige objekt mellem to perceptuelle kategorier (*hverken maskine eller menneske; både maskine og menneske*). Det kan knyttes til Jentschs (1906) "lack of orientation", da der her opstår en uforløst rationalisering af et tvetydigt sensorisk indtryk. Det andet betegner en viden, der provokerer de perceptuelle kategoriers ontologisk fundament (f.eks. *maskine som menneske; menneske som maskine*). Dette kan knyttes til Freuds (1919) dobbeltgængermotiv, idet man mistænkeliggør et ellers entydigt æstetisk indtryk. Niveauerne kan opsamles i følgende kontrastforhold:

Ernst Jentsch	Sigmund Freud
Sensorisk indtryk	Viden
Det næsten-menneskelige	Dobbeltgænger
Kropslighed	Sind
Sensorisk forvirring	Bedrag

Jeg vil i det følgende bevæge mig væk fra vox humana, og derpå dedikere to afsnit til at nuancere cyborgens mærkelige stemmen henholdsvis som et sensorisk fænomen (den næsten-menneskelige stemmen) og som en konsekvens af viden (dobbeltgængerstemmen).

Cyborgens stemme og det næsten-menneskelige

Cyborgens stemme repræsenterer som sagt et perceptuelt mellemstadiet, idet den hverken kan identificeres som maskine eller organisme. Når mellemstadiet iværksættes af et tvetydigt sensorisk indtryk, kalder vi dens æstetik for defekt, forkert og mangelfuld, fordi vi ser at maskinen kommer til kort, når den forsøger at strække sig efter en humanoid form. Efterhånden som teknologien forfiner sin mimesis, tilnærmer den sig en gennemført spejling af organisk lyd, men kontrastforholdet (mekanik-organisme) virker på samme tid til at være infinitesimalt uforeneligt. Det er derfor blevet foreslået, at man erstatter Moris *the uncanny valley* med *the uncanny wall* – et begreb, der betegner en uoverkommelig væg mellem teknologiske og organiske former fremfor en gradvis realismeproces (Tinwell et al., 2011). Hver gang vi tror, at kontrastparret har gjort sig identiske med hinanden, ser vi at teknologien forældes, og vi bliver derpå bevidste om de små detaljeforskelle, der gang på gang trækker imitationen ned i den uhyggelige dals dybde. Teknologisk avancering er med andre ord et sisufosarbejde. Cyborgen har indtil videre altid afsløret sin mekaniske krop i et kunstigt tonefald eller en akavet talekadence. Og vi burde blot kunne grine af dens fejlslag, men det fremprovokerer lige så ofte gåsehud, myrekryb og angst.

De tidligste eksempler på syntetiske stemmer imiterer kun taleorganets formåen ringe, men teknologisk fremgang og en voksende indsigt i vokaliseringens anatomi har skabt instrumenter, der kommer *tæt på*. Alligevel ender både Wolfgang von Kempelens relativt primitive *die Sprech-Maschine* (da. *talemaskinen*) og neurale netværks hyperkomplekse tekst-til-tale oftest i det dobbelte tilhørsforhold, der placerer dem i det mærkelige. Men der eksisterer også syntetiske

stemmer, som vi gnidningsløst sameksisterer med, trods de ligeledes kan være underlagt teknologiens defekte mimesis: f.eks. hakkende lydoptagelser og skrattende telekommunikation. Cyborgens næsten-menneskelige mærkelighed kræver derfor en nuancering af diagnosen *mislykkede imitation*. Denne nuancering vil de følgende afsnit behandle.

Jeg vil starte med Kempelens talemaskine fra 1769. Instrumentet var et af de tidligste forsøg på at syntetisere menneskets stemme – hvis man undlader at tage mytologiske opfindelser i betragtning. Den danner sin stemme ved hjælp af en blæsebælg, et rørblad og en kunstig mund af naturgummi, som manipuleres af instrumentførerens hånd. Som en af de første talemaskiner var dens fonetiske formåen selvfølgelig begrænset, men en videodemonstration (af en replika fra 2017) illustrerer, hvordan instrumentet har været i stand til at frembringe en række enkelte ord: ”mama”, ”papa” og ”dada” (Fabian Brackhane, 2017). Dog skulle Kempelen angiveligt have udført en række mere komplekse sætninger, såsom ”Oh Maman, Maman, on m'a fait mal!”⁹.

Instrumentets mærkelighed er ikke kun en konsekvens af ’en svunden tids uhygge’. For eksempel beretter en tilskuer følgende efter en opførsel i 1784:

”You cannot believe, my dear friend, how we were all seized by a magic feeling when we first heard the human speech which apparently didn’t come from a human mouth. We looked at each other in silence and consternation and we all had goose-flesh produced by horror in the first moments” (citeret af Dolar, 2006, s. 7).

Tilskueren italesætter her netop den affektive respons, som er karakteristisk for det mærkelige: en kraftfuld dragelse (’a magic feeling’), sprogets opløsning (’in silence’), bestyrte forvirring (’consternation’) og angst (’horror’) – sammenlign eventuelt med Barths udlægning af *texte de jouissance* fra side 15.

Det er yderligere interessant, at tilskueren nævner talemaskinens manglende mund, og ikke dens utilstrækkelige evne til at imitere menneskets stemme. Dette minder os om, at æstetiske erfaringer simultant kan kanalisere flere forskellige sanseområder, og det vil derfor være ensidigt kun at tage auditive forhold i betragtning. Den næsten-menneskelig mærkelighed, der opstår i mødet med talemaskinen, må derfor delvist forstås som et audiovisuelt fænomen, hvor en

⁹ ”Åh mor, mor, jeg har slået mig”

humanoid stemme gøres defekt af en ikke-humanoid krop. I forlængelse heraf ses en klar parallel til Jentsch' "doubt as to whether a lifeless object may not in fact be animate" (Jentsch, 1997, s. 8) – talemaskinens immobile, ubevidste og *døde* krop gøres (*næsten*) levende af stemmen.

Kempelens opfindelse er ofte blevet krediteret som talesyntesens begyndelse. Det burde derfor ikke være overraskende, at den også besidder mange af barnestemmens karakteristika: f.eks. dens præference for en cyklisk alternering mellem bilabiale konsonanter og åbne vokaler (bemærk forekomsten *m* og *a* i de ovenstående eksempler); manglende frikativer (som *f*, *v*, *th*, etc.); og dens relativt høje grundfrekvenser (omkring 250Hz til 500Hz). Mange samtidige kilder hører ligeledes barnets stemme i talemaskinen (Brackhane, 2015). Stemmen kan følgelig karakteriseres som *maskinel neoteni* – dvs. 'maskinens imitation af barnets former'. Ofte når en genstand påføres infantile karakteristika kanaliseres et æstetisk register, der umiddelbart ligger forholdsvis langt fra det mærkelige – navnlig *det nuttede*. Hertil udformede Konrad Lorenz (1970) *das Kindchenschema*, der gør barnets morfologiske egenskaber til det nuttedes retorik – sammenligneligt med hvordan Moris *uncanny valley* gør det næsten-menneskelige til det uhyggeliges retorik. Men måske befinder de to æstetikker sig ikke så langt fra hinanden. Simon May forbinder i det følgende den freudianske forståelse af *das Unheimliche* med *cuteness*:

"we return to cuteness, where we find a very particular expression of the uncanny: one that is playful, frivolous, muted. Koons's Balloon Dog, Kim Jong-il, and Hello Kitty's many manifestations all convey precisely such a sense of something that seems endearingly, even tenderly, familiar—yet also alien or monsterlike. [... S]omething familiar reappears to us as unfamiliar" (May, 2019, s. 105-106)

Heraf kan barnestemmens nuttede taleforstyrrelser i et vist omfang forstås som næsten-menneskelige mærkelighed. Men som May gør opmærksom på, skal stemmen først fortolkes som fremmede eller monsteragtig. Hertil er talemaskinens kontrastfyldte egenskaber selvfølgelig relevante – navnlig forholdet mellem den døde krop og den levende stemmen. Det, som på den ene side identificeres som et kært barns kald (f.eks. *maman*, *on m'a fait mal*), bliver på den anden side vulgært kontrasteret af instrumentets firkantede trækrop. Men måske kan selve handlingen '*at spille på talemaskinen*' også fortolkes som korrupt eller monsteragtigt, hvor en sadistisk

instrumentfører maser og kvæler det cyborgisk barn for at frembringe ord og sætninger for et nyfigent publikum.

Vi befinder os nu i horrorrens domæne. Dette er dog ikke overraskende, eftersom det mærkeliges æstetiske overflade (det næsten-menneskelige) ofte hænger sammen med horrorgenreens persongalleri: zombien (en krop med råd), homunculus (en krop med disproportionale lemmer), varulven (en krop med dyreegenskaber) og selvfølgelig cyborgen (en krop med teknologiske indgreb). Moris *uncanny valley* sammenvæver hertil horrorgenre med de næsten-menneskelige kroppe, eftersom modellen grundlæggende er et forsøg på at identificere vores affektive reaktioner som et semi-statisk fænomen, der udspringer fra vores biologi, psykologi, evolution, behaviorisme, etc. – f.eks. det næsten-menneskelige forårsager aversion, fordi vi instinktivt forbinder det med sygdom. Men som den ovenstående iagttagelse om forholdet mellem nuttethed og *the uncanny* illustrerer, er det ikke tilstrækkeligt entydigt at forbinde det næsten-menneskelige med horror, uncanniness eller mærkelighed. Det kræver ligeledes en negativ genfortolkning (som mørk, uhyggelig, moralsk korrupt, etc.) af den næsten-menneskelige enhed.

Research vedrørende *the uncanny* koncentrerer sig oftest om visuelle forhold, men enkelte tekster har ligeledes behandlet auditiv *uncanniness*. Mark Grimshaw fremhæver for eksempel følgende eksempler med henvisning til forskellige psykoakustiske studier:

- [1.] Certain amplitude envelopes applied to sound affect perceptions of urgency
- [2.] Frequency might have an effect on the unpleasantness of sound and this might lead to negative affect
- [3.] Familiar or iconic sounds can be defamiliarized and this can lead to perceptions of uncanniness.
- [4.] Uncertainty about the location of a sound source, its cause or its meaning in the virtual world increases the fear emotion

Og yderligere tre punkter, som omhandler audiovisuel *uncanniness*:

[5.] An aural resolution that is lower than a high quality, human-like visual resolution might lead to the uncanny.

[6.] An exaggerated articulation of the mouth whilst speaking might lead to the uncanny.

[7.] A lack of synchronization between lips and voice for photo-realistic virtual characters leads to a perception of the uncanny (Grimshaw, 2009, s. 5)

De ovenstående karakteristika viser ikke, at 'mærkelige lyde' kan identificeres som en ufuldendt tilnærmelse af et humanoidt sonus. I modsætning til Moris model, søger Grimshaw ikke at identificere en bagvedliggende præskriptiv struktur, men derimod at opstille en række deskriptive egenskaber vedrørende *the uncanny*. Alligevel kan disse karakteristika ses i relation til det næsten-menneskelige mærkelighed, eftersom alle punkter kan betegne en auditiv (eller audiovisuel) situation, hvori en stemmen *gøres forkert*: bestemte amplitudekonturer og frekvensområder (punkt 1 og 2) kan være ildevarslende, når de optræder som en forvrænget (punkt 3) menneskestemme – for eksempel som en sygdomsramt eller affekteret stemme. Derfor kan punkterne ligeledes anvendes til at betegne relevante forhold ved cyborgens næsten-menneskelige stemme.

Jeg vil i den forbindelse fremhæve et nyt eksempel: Bell Labs talesynthesizer *Voder* (Voice Operating Demonstrator) fra 1937-39. Instrumentet blev bygget af ingeniøren Homer Dudley og var det første forsøg på at syntetisere menneskets taleorgan elektronisk. En håndledsknap, en pedal og ti tangenter gav en højttæret instrumentfører mulighed for at kontrollere henholdsvis konsonant- (*hiss*) og vokallyde (*buzz*), frekvens samt båndpasfilter. Man kunne derpå *performe* forskellige taleytringer og skelne mellem betoningsmønstre – f.eks. 'she saw *me*' eller 'she *saw* me'. De mest virtuose instrumentførere formåede yderligere at få Voderen til at synge, som vist i en optagelse fra 1939, hvor en såkaldt *voderette* fremfører "Auld Lang Syne" (MonoThyatron, 2011, t. 3.00-3.25). Dudley så dens mekaniske indre som ækvivalent med menneskes taleorgan: "[F]unctionally the Voder and the speech mechanism must be alike. [...] Corresponding to the steady energy supply of the lungs, the Voder derives its steady energy flow from an electrical supply" (Dudley et al., 1939, s. 743). Men han var på samme tid bevidst om instrumentets 'elektroniske accent', som New York Times dagen efter en opvisning til *New York World's Fair* i

1939 karakteriserede ved den dimorfe følelseskontrast "entertainment" og "uncanny discomfort" (Davies, 1939).

Et mærkeligt træk ved Voderens stemme er dens 'elektroniske accent', som overordnet set repræsenterer et velkendt lydikon (menneskets stemme), der fremmedgøres ved forvrængning (jf. 3. punkt). Man fornemmer måske i særlig grad det mærkelige i Voderens forvrængede latter¹⁰ – et spontant menneskeligt udbrud, der fremføres i et mekanisk staccato. Latteren er særligt mærkeligt, netop fordi den indlejrer en række tvetydigheder: tryghed og nervøsitet; mellemmenneskeligt venskab og manisk storhedsvanvid; et organisk udbrud og maskinel hakken. Herudover henviser Jacob Smith til, hvordan en mekanisk gengivelse af latter "serves as a lightning rod for anxieties concerning authenticity" (Smith, 2005, s. 23). Når interviewereren kunstigt opfordrer Voder til at grine, undermineres den umiddelbarhed som normalt forbindes med latteren – og heraf kryber autenticitetsangsten frem: "[Interviewer:] Gosh, Voder. You sounded awfully dismal. Snap out of it! Let's hear you laugh. [Voder:] Okay, ha-ha-ha" (MonoThyatron, 2011, t. 1.48-1.56).

Voderens manglende "mund" kan eventuelt også være en desorienterende og mærkelig egenskab (jf. punkt 4). New York Times beskrev instrumentet som "[a] talking wall" (Davies, 1939), en talende monolit, hvis stemme runger med et omnipotent tilstedevær – måske sammenligneligt med den akusmatisk aflegemede stemme, som Stanley Kubric gav HAL 9000 i filmen *2001: A Space Odyssey*. De audio-spatiale nuancer, som kan fornemmes i en krop i bevægelser, er ængsteligt fraværende hos Voderen¹¹.

Man kan argumentere for, at Voderen også illustrerer, hvordan det omvendte af punkt 6 ("An exaggerated articulation of the mouth whilst speaking") kan føre til det mærkelige/*the uncanny*. Som en buetaler, hvis artikulation mangler – men uden en dukke, hvorhos stemmen kan søge eksil. Jeg gentager en pointe fra tidligere i dette afsnit, når jeg nævner, hvordan kombinationen af kropslig stilstand og vokal bevægelse relaterer sig til den mærkelige tvivl om

¹⁰ Teori vedrørende *grin* og *latter* har i øvrigt en interessant relation til cyborgens. Den franske filosof Henri Bergson mente, at grinet fremkaldes af "something mechanical encrusted upon the living. [...] We laugh at Sancho Panza tumbled into a bed-quilt and tossed into the air like a football. We laugh at Baron Munchausen turned into a cannon-ball and travelling through space" (Bergson, 1900/1911). Om end definitionen er mangelfuld, vidner det om en æstetisk lighed mellem *det mærkelige* og *det sjove*.

¹¹ Det er værd at bemærke, at Kubrick overværede *IBM 704* synge Daisy Bell (et søskendeinstrument til Voder fra et senere Bell Labs-projekt) og brugte den som udgangspunkt for HAL 9000s stemme.

hvorvidt en enhed er død eller levende. Der kan argumenteres for, at denne tvivl også er gældende her.

Trods cyborgens ofte lægger stemme til det mærkelige, er dens æstetik ikke nødvendigvis statisk. Jentsch' gør opmærksom på, at *das Unheimliche* står i et temporalt sensitivt forhold til det næsten-menneskelige: "[the] correlation 'new/foreign/hostile' corresponds to the psychical association of 'old/known/familiar'" (Jentsch, 1997, s. 4). Det mærkelige kan på den måde normaliseres over tid, trods det fortsat befinder sig i perceptuelle mellemstadier. Både talemaskinen og Voder klinger måske fortsat mærkeligt, men andre teknologier har ændret sig over tid: Et eksempel er lydoptagelsen, der i dag gnidningsløst forener sig med stum billedprojektion for at skabe tonefilm, men som tidligere blev opfattet som et mærkeligt fremmedlegeme. I det følgende skriver Robert Spadoni om samtidspublikummets reception af tidlige tonefilm:

[Even] if there had been no discernable problems with the synchronization, the quality of the sound, or the disparity between the locations of the loudspeakers and the speaking mouths, viewers still would have experienced a heightened awareness of the artificial nature of cinema as a direct result of the sound (Spadoni, 2007, s. 17).

Man fornemmer måske en receptionsforskel på syntetiske stemmer, der kræver et vokalt forlæg (lydoptagelser og telekommunikation), og syntetiske stemmer, hvis lydproduktioner er vokalt autonome (Kempelens *talemaskine*, VODER, tekst-til-tale, etc.). Mens de førstnævnte initialt identificeres som mærkelige og derefter gradvist normaliseres, fastholdes de sidstnævnte bestandigt i det mærkelige ("new/foreign/hostile") – trods begge kan være defekte i deres forsøg på at efterligne menneskets stemme.

En forklaring gør opmærksom på, at teknologier som lydoptagelse og telekommunikation forholdsvist nemt har kunnet integrere sig med forbrugersamfundets strukturer. Deres eksponering for 'den brede befolkning' har følgelig formået at løfte dem ud af det mærkelige ved en gradvis normaliserings- eller familiseringsproces. Derimod har Voder for eksempel ikke haft nogen kommerciel værdi (andet en som kortvarig *gimmick*), og dens stemme residerer derfor i det mærkeliges obskuritet. Men normaliseringen af bestemte teknologier beror ikke kun på gradvist at

blive fortrolig med deres syntetiske stemmer. Der forelægger også et mere binært forhold – navnlig sondringen mellem imitation til reproduktion. Det vil jeg komme nærmere ind på i det næste afsnit.

Men før jeg går videre, vil jeg kort samle op. Hvordan skal cyborgenstemmens næsten-menneskelige mærkelighed forstås? De to eksempler jeg har fremhævet i det ovenstående (Kempelens talemaskinen og Bell Laps Voder) er begge defekte forsøg på at imitere menneskets vokal. Men *defekthed* er ikke ensbetydende med *næstenhed*. I deres fejlslagne imitationsforsøg findes der ligeledes et mørke: talemaskinens grotesk-vulgære sammenstilling af en pludrende barnestemme og instrumentkroppens døde, firkantet former; eller Voderens klang, som provokerer konkrete psykoakustiske forhold: forvrængning af velkendte lydikon, auditiv desorientering og uoverensstemmelse mellem lyd og visualitet.

Cyborgen og dobbeltgængerstemmen

Der foreligger en interessant forbindelse mellem det freudianske dobbeltgængermotiv, *weird* som skæbnebegreb og mekaniske bevægelsesmønstre. Alle eksemplificerer *gentagelse*: den samme person dubleres; en situation gennemleves som et déjà-vu; maskinen bevæger sig i cykliske koreografier. Dette kan yderligere relateres til elektronisk-syntetiske stemmer. Mens den organiske stemme er uperfekt (ofte tilfældigt fluktuerende, klodset og usikker), er den mekaniske stemme regelmæssig: en arkitektur af rene frekvenser. Dens matematiske fundament gør, at et udsagn kan *gentages* nøjagtigt og uendeligt, alt imens menneskets taleorgan tilfældigt klasker sine bløde kødlemmer rundt i et kaos af væsker. Men kan henholdsvis den menneskelige og mekaniske stemme adskilles så nemt? For det første er forestillingen om *ren* teknologi en fiktion. Når maskinens stemme klinger, vil den altid være underlagt et organisk kaos, som opløser dens matematisk præcise arkitektur – allerede før stemmen får kontakt til vores trommehinder, vil aerodynamiske bevægelser have væltet korthuset. For det andet er menneskets krop mere mekanisk, end vi umiddelbart tænker. Blodet bevæger sig i kredsløb, åndedrættet gentages bestandigt, og hormondannelse arter sig efter cykliske systemer. Denne revurdering af den ontologiske forskel mellem organisme og teknologi er ofte mærkelig – for måske er mennesker og maskiner i virkeligheden hinandens dobbeltgængere sammenvævet i et cyborgisk slægtskab? Noah Cooperstein forbinder i det følgende androiden og mennesket:

Android life is mechanical life, but all life has a mechanical aspect. It is this realization that makes the android strange to itself. It is this same realization, by way of the android, that makes the human strange to him or herself. Life is automatic. Life is uncanny (Cooperstein, 2009, s. 66-67).

Forholdet mellem næsten-mennesket og dobbeltgængeren kan ikke entydigt overføres til forholdet mellem den ufuldkomne imitation og den nøjagtige kopi. De er nærmere to forskellige registre, hvori det mærkelige residerer: den ene er forbundet med en sensorisk overflade, den anden med ontologisk destabilisering. Jeg har i det forrige afsnit identificeret Kempelens talemaskine i lyset af det næsten-menneskeliges ufuldkommenhed, men instrumentet kan også forstås som en freudiansk dobbeltgænger – en stemme, der optræder uden menneskelig ejer, men som ikke desto mindre er menneskelig. I bogen *A Voice And Nothing More* argumenterer den slovenske filosof Mladen Dolar netop for en freudiansk forståelse af Kempelens instrument:

There is an uncanniness in the gap which enables a machine, by purely mechanical means, to produce something so uniquely human as voice and speech. It is as if the effect could emancipate itself from its mechanical origin, and start functioning as a surplus – indeed, as the ghost in the machine; as if there were an effect without a proper cause, an effect surpassing its explicable cause (Dolar, 2006, s. 7-8).

Dobbeltgængerstemmen overbeviser os om dens autonomi, som om den var frigjort for de kausale omstændigheder, der har frembragt den. Men selvfølgelig er mekaniske dobbeltgængere ikke frie. Instrumenterne synger ikke selv, men lader sig derimod vride og forme, så instrumentførerne kan manipulere luftstrømmene og derpå frembringe ord, sætninger og sang. Alligevel tilhører stemmen heller ikke instrumentføreren. I modsætningen til Stephen Hawkings tekst-til-tale-instrument, som blot medierede hans taleintentioner, tilnærmer Kempelens talemaskine (eller nærmere *dens stemme*) sig et eget liv, der overskrider instrumentførerens ejerskab. Den animeres på en måde, som minder om skuespillerens evne til at åndsbesætte og legemliggøre fiktionskarakterer – men alt imens teaterets 'dukkeførte skikkelse' kan demaskeres

(*morderen viste sig bare at være en skuespiller*), så er talemaskinens krop tom. Efter hver optræden fik Kempelens publikum lov til at undersøge instrumentets krop, men i modsætning til hans *Skaktyrk*, fandt de ikke en dværg klemmt inde bag trækassens vægge.

Man kan i den forbindelse vende tilbage til spørgsmålet om, hvorfor lydoptagelser og telekommunikation efterhånden er blevet *normale* stemmer, mens Kempelens talemaskine og Voder forsat befinder sig i det mærkelige. Der kan argumenteres for, at maskinel imitation af menneskets stemme er mærkeligt, fordi der ikke kan identificeres en bagvedliggende menneskelig agens – i modsætning til maskinel reproduktion, hvor vi lader os overbevise af illusionen om et menneskekropsligt udgangspunkt. Det er et spørgsmål om, hvorvidt vi oplever, at mennesket taler gennem maskinen, eller om maskinen taler uden menneskelige intervention. Voder formår selvfølgelig ikke selv at frembringe ord, sætninger og sang, eftersom alt sprogligt indhold er en konsekvens af instrumentførerens gestik – det kausale forhold er blotlagt. Alligevel genkender vi en autonomi i instrumentets stemme. E. B. White skriver for eksempel om fremvisningen af Voder i 1939: "the girl who sat so still, so clean, so tangible, producing with the tips of her fingers the synthetic speech – but the words were not the words she wanted to say, they were not the words that were in her mind" (White, 1977, s. 15). Hertil var stemmen yderligere afskåret fra instrumentførerens plads i opvisningslokalet, da instrumentets højttaler var placeret i munden på et gigantisk metal-ansigt, der var optegnet på væggen bag instrumentet.

Mark Fisher har behandlet spørgsmålet om agens i relation til *the eerie* – et begreb, som han ligeledes har dannet på baggrund af det freudianske *das Unheimliche*. Han skriver følgende med udgangspunkt i Daphne du Mauriers litteratur, men karakteristikken kan ligeledes anvendes i relation til cyborgens mærkelige stemme.

[Eerie] tales often revolve around the influence of entities or objects that should not possess reflective agency: animals, telepathic forces, fate itself. The eerie effect [...] depends upon gaps in memory, gaps that fatally undermine the characters' sense of their own identity (Fisher, 2016, s. 65).

Vi ser ligeledes, at maskinen mangler 'refleksiv agens', og når dens stemme alligevel klinger, bringes vores identitet i krise: hvad vil det sige at være menneske, hvis maskinen kan imitere en af vores mest intime egenskaber – stemmen?

Maskinens autonome dobbeltgængerstemme (eller *automatens stemme*) er derfor mærkelig, fordi den tvinger os ud i to radikalt forskellige genfortolkninger af forholdet mellem det bevidste og det ubevidste; det levende og det døde. De to genfortolkninger vil jeg henholdsvis omtale som *eliminativ materialisme* og *vitalisme*. Eliminativ materialisme bortkaster forestillingen om, at der bag maskinens stemme foregår kognition, intention, perception, etc. Den talende maskine *må* være et bedrag eller en auditiv illusion – for en stemme kræver en kerne af kød. Men når vi forgæves har forsøgt at finde dværgen i Kempelens maskine, bliver vi pludselig i tvivl om, hvorvidt den organiske krop ikke også bare er en blødere og mere slasket udgave af den uorganiske krop – vi har jo ligeledes ikke haft held med at finde dværgen i vores eget taleorgan. Denne forståelse af mennesket er ikke umiddelbart ny. Joseph Needham fremhæver for eksempel en fortælling fra det daoistiske skrift *Liezi* (fra det 3. århundrede), hvori en maskiningeniør konstruerer en humanoid automat, der både kan synge og optræde. Da kongen præsenteres for maskiningeniørens opfindelse, udbryder han: "Can it be that human skill is on a par with that of the great Author of Nature?" (Needham et al., 1962, s. 53), og der angives derpå en naturalistisk reduktion af menneskets væsen – og heraf en gennemgribende fremmedgørelse overfor kroppen. Trods elimineringen af menneskekroppens bevidsthed er mærkeligt fremmedgørende, så behøver den ikke være entydigt negativt orienteret: Mit yndlingseksempel stammer fra Don DeLillos roman *Point Omega* (2010), hvori en af karaktererne overvejer menneskets væsen: "Ask yourself this question. Do we have to be human forever? Consciousness is exhausted. Back to inorganic matter. This is what we want. We want to be stones in a field" (DeLillo, 2010, s. 52-53).

Vitalisme (eller panpsykisme) tilskriver derimod alle enheder bevidsthed og erfaring. Hvis vi ikke er villige til at reducere menneskekroppen til en *sjæleløs automat*, er vi nødsaget til at besjæle maskinen. Der opstår heraf et vitalistisk slægtskab, som sammenvæver os med den mekaniske krop. Det konfronterer os med en række etiske og politiske implikationer, som Karel Čapek (Freud, 2017) udforskede i science-fiction-spillet *R.U.R.* Hvis vi ser robotten som bevidst, tvinger den os til at anerkende, hvordan vi misbruger, slavebinder og perverterer dens egenskaber. I *R.U.R.* resulterede denne sympati i dystopisk undergang: robotterne underlægger sig

i begyndelsen menneskets magtposition, men da rettighedsforkæmperen Helena initierer maskinens selvbevidsthed, etableres et pludseligt behov for globalt klasseopgør. Dette ender ultimativt med menneskehedens udryddelse. Men at have sympati for mekaniske kroppe er på den anden side også en anti-xenofobisk øvelse – et forsøg på at omfavne det mærkelige, hvis bevidsthed både er skræmmende og fascinerende.

Forholdet mellem aversion og omfavnelser af det mærkelige udtales i de førnævnte litterære strømninger *Old Weird* og *New Weird*. I Lovecrafts *The Call of Cthulhu* besidder det kosmiske væsen en mærkelig stemme, hvis fremmedgørende egenskaber iværksætter frygten for *det store Andet*:

Hieroglyphics had covered the walls and pillars, and from some undetermined point below had come a voice that was not a voice; a chaotic sensation which only fancy could transmute into sound, but which he attempted to render by the almost unpronounceable jumble of letters, "Cthulhu fhtagn" (Lovecraft, 2016, s. 9).

Dette står i kontrast til *New Weird*-forfatteren China Miévilles beskrivelse af det kosmisk-oprindelige folk *Ariekai* ("the Hosts") fra romanen *Embassytown*. Deres stemmer er på samme måde komplekse og fremmedgørende som Cthulhus 'uudtalelige virvar af bogstaver', men Miévilles anlægger en sympatisk omfavnelser af de fremmedgørende taleegenskaber – en nysgerrighed for det fremmede:

The Hosts aren't the only polyvocal exots. Apparently there are races who emit two, three or countless sounds simultaneously, to talk. The Hosts, the Ariekai, are comparatively simple. Their speech is an intertwining of two voices only, too complexly various to be pegged as "bass" or "treble." Two sounds—they can't speak either voice singly—inextricable by the chance co-evolution of a vocalising ingestion mouth and what was once probably a specialised organ of alarm (Miéville, 2011, s. 40).

Trods det at Lovecrafts og Miévilles fortællinger ikke beskæftiger sig med 'mekaniske enheder', illustrerer de, hvordan det mærkeliges appropriation af stemmen hverken behøver at være

entydigt negativ eller positiv. Ligesom Voder både kan underholde og skræmme sit publikum, eller ligesom talemaskinens stemme både iscenesætter nuttet barnepludder og et sadistisk overgreb, så kan spejlingen af menneskets stemme i fremmede kroppe både fremkalde nervepirrende angst og sympatisk fascination.

I forbindelse med sit arbejde vedrørende øko-horror opsamler Susan Sencidiver forholdet mellem afsjælingen af menneskelige enheder og besjælingen ikke-menneskelige enheder: "the uncanny sentience or animation of nonhuman nature [vitalism] and the absorption of human characters into an unbounded natural world [eliminativ materialism]" (Sencidiver, 2018, s. 489). Der skildres en udhulingen af forholdet mellem menneskers handlefrihed og ikke-menneskelige enheders inaktivitet – en udhuling, som både nedbryder forholdet mellem mennesker og planter samt forholdet mellem mennesker og teknologi. Destabiliseringen af disse *perceptuelle sondringer* kan samlet set forstås som en del af det posthumanistiske projekt. Gennem maskinens stemme finder vi vores dobbeltgænger, og dette provokerer menneskets egenartethed; dets identitet som *menneske*; dets *antropocentrisme*. Destabiliseringen frembringer heraf både teknofobi (frygten for kødets identitetstab) og teknofili (længslen efter radikal bevidsthedsudvidelse).

Man kan i den forbindelse fremhæve Arthur C. Clarkes tredje lov: "Any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic" (Clarke, 1962). Udsagnet karakteriserer en teknologisk virkelighed, der overskrider menneskets forståelsesevne – evnen til at forklare teknologiens virkning gennem naturlige processer. Før teknologi kunne animere, var det netop magiens (eller *mytologiens*) ærinde at frembringe posthumanistiske kroppe: talende dyr, vandrende træfigurer, homunculi, etc.

Freud så dobbeltgænger, som et motiv der udspringer af en narcissistisk drift om selvbevarelse: "The double was originally an insurance against the extinction of the self or, as [Otto] Rank puts it, 'an energetic denial of the power of death', and it seems likely that the 'immortal' soul was the first double of the body" (Freud, 2017, s. 9). Denne forståelse gentages hos tekno-megalomaner, der ligeledes forsøger at benægte døden: fra den mytiske fortælling om René Descartes, der angiveligt genskabte sin femårige datter som automat, efter hun døde af skarlagensfeber, til Elon Musks *Neuralink*, der lover omnipotent udødelighed gennem digital symbiose. Vores forsøg på at gøre taleorganet til en eksternaliseret mekaniske enhed (f.eks. talemaskinen og Voder) kan ligeledes fortolkes som et ønske om at gøre menneskestemmen

udødelig. Lykkes vi i at frembringe en syntetisk rekonstruktion af stemmen, vil vi på samme tid blotlægge dens grundlæggende mekanismer – *stemmens forskrift*. Vi vil derpå både kunne tildele stemmen fysisk udødelighed (forskriften muliggør uendelig reproduktion af stemmen, da den nu ikke længere er sårbar overfor organiske kroppers tendens til at visne) samt ontologisk udødelighed (forskriften beviser at stemmen besidder en uendelig sand, isolerbar og definerbar substans).

Men forestillingen om udødelighed gennem dobbeltgængerens lider under en ironisk præmis: nemlig *selvmordet*. For som jeg argumenterede for i det ovenstående, forsvinder menneskets egenartethed, når det pludselig identificerer sig selv i ikke-menneskelige kroppe – hvad er et menneske, når det kan reduceres til materie; hvad er en maskine, når den besættes af en sjæl. Freud skriver:

“ This invention of doubling as a preservation against extinction has its counterpart in the language of dreams, which is fond of representing castration by a doubling or multiplication of the genital symbol; the same desire spurred on the ancient Egyptians to the art of making images of the dead in some lasting material. Such ideas, however, have sprung from the soil of unbounded self-love, from the primary narcissism which holds sway in the mind of the child as in that of primitive man; and when this stage has been left behind the double takes on a different aspect. From having been an assurance of immortality, he becomes the ghastly harbinger of death.” (ibid., s. 9)

Mange sciencefiction-fortællinger fremstiller menneskets dobbeltgængere som væsner, der har intentioner om at aflive os: Terminators (koldblodige dræbermaskiner), body-snatchers (kosmobiologiske kropsbesættelse), spøgelser (ondsindede, ubudne gæster), etc. En vulgær fortolkning vil fremhæve, at disse væsner *ligner* mennesker på overfladen, men på grund af et manglende humanistisk kodeks (medfølelse, venlighed, kærlighed og andre idealer, som antropocentrismen har taget patent på) handler de efter en korrupt moral. Men egentlig reflekteres der blot en eksternaliseret projektion af menneskets kamp mod sig selv. Vi forsøger at være medfølelse, men kæmper mod egoistisk apati; vi forsøger at være venlige, men kæmper mod fordomsfuldhed; vi forsøger at finde vores menneskelighed, men vi ender med at afsløre mennesket som maskine.

Men hvordan kan cyborgens dobbeltgængerstemme først betegne udødelighed og derefter selvmord? Freud illustrerer:

“Its uncanny quality can surely derive only from the fact that the double is a creation that belongs to a primitive phase in our mental development, a phase that we have surmounted, in which it admittedly had a more benign significance. The double has become an object of terror, just as the gods become demons after the collapse of their cult. [...] involve a harking back to single phases in the evolution of the sense of self, a regression to times when the ego had not yet clearly set itself off against the world outside and from others” (Freud, 2017, s. 10).

Dobbeltgængereren underminerer det freudianske *ego* – en opløsning af forestillingen om, at mennesket kan adskille sig fra sine materielle omgivelser. Heri kan både det evige liv og selvmordet forenes: mennesket afliver sin egenartethed for at indgå i cyborgsymbiosens udødelighed. Den illustrerer derfor gudebilledet *Thanatos*. Vi mindes om, at livet kun er en omvej til døden – skønt døden både kan være regression til uorganisk stof eller sublimerede proteseguder.

At cyborgens mærkelighed iværksættes af angsten for eksistentiel selvudslettelse virker måske som en voldsom konklusion. Dens stemme fremkalder ofte ubehag, men efter talemaskinens eller Voders optræden formår vi trods alt at bevare forstanden. Nøgleordet er *glemsel*: vi står på afstand og iagttager, hvordan maskinen langsomt approprierer menneskets domæne, men når den intime forbundenhed ophæves, kan vi *glemme*. Ligesom højdeskræk minder os om et potentielt fald fra et højt sted, så minder cyborgeren os om menneskets eksistentielle flad: men angsten er kun til stede, når kløften er synlig.

Man kan eventuelt stille spørgsmålet: hvorfor behøver den æstetiske erfaring af det mærkelige at være forbundet til den abstrakte forestilling om ontologisk destabilisering? Eller: hvorfor kan vi ikke nøjes med at beskrive det mærkelige ud fra fysiologiske mekanismer? Trods det mærkelige manifesterer sig i kroppen uden metafysisk intervention (dvs. den æstetiske erfaring er en konsekvens af konkrete fysiske processer), så ville det være ensidigt ikke at tage den symbolske erfaringsverden i betragtning – for hvad siger det egentlig om den mærkelige erfaring, at bestemte

biokemiske stoffer udledes i processen? Det har været mere konstruktivt at se det mærkelige gennem en måde at *være i verden*: grænsefladen mellem vores sanseapparat og virkelighedens bagtæppe. Dette har været essentielt for at forstå den mærkelighed, vi forbinder med cyborgens dobbeltgængerstemme. Det er menneskets kamp for at fastholde sin identitet; for at undgå at forsvinde ind i det fladland, som opstår, når vi ikke kan skelne mellem det organisk og det mekaniske; det bevidst og det ubevidste; det levende og det døde.

Og musikken

Jeg har i det ovenstående ikke villet argumentere for en reel dekonstruktion af forholdet mellem menneske og maskine. Det har blot skullet illustrere, hvordan mødet med næsten-mennesket eller dobbeltgængerens har kunnet fremkalde det mærkeliges æstetik. Jeg har i den forbindelse anvendt cyborgens stemme som eksempel: en stemme, som både er sensorisk provokerende og ontologisk destabiliserende. Men mit eksempelmateriale reflekterer ikke et særligt musikalsk ståsted. Der kan argumenteres for, at Kempelens talemaskine og Voder slet ikke er musikalske enheder, men derimod tilhører sprog- og talevidenskabens domæne. Dette behøver dog ikke være problematisk. For det første virker det passende, at et projekt, der beskæftiger sig med mellemstadier og destabiliserede perceptuelle sondringer, ikke anerkender et klart skel mellem tale og sang – sprog og musik. For det andet kan diskussionen om den æstetiske erfaring af mærkelige lyde overføres til en række mere konventionelle musikalske enheder. Cyborgens mærkelige stemme optræder mange steder, og det vil jeg vil kort illustrer i det følgende

Laurie Andersons "O Superman (For Massenet)" (1982) berører mange af cyborgens æstetiske egenskaber. Kompositionen reflekterer næsten-menneskets mærkelighed ved at forvrænge Andersons vokal gennem en vocoder; ved at placerer hendes stemme forrest i lydbilledet, og derpå skabe audio-spatial forvirring; ved at gentage den bagvedliggende latter ("ha") i et mekanisk hakkende ostinat. Dobbeltgængerens mærkelighed er tydeligere i mere kontekstuelle forhold. Herunder den cyborgisk kropssymbiose i tekstuniverset "So hold me, Mom, in your long arms / In your automatic arms. / Your electronic arms" (Nonesuch Records, 2016) ; det esoteriske forvarsel om 9/11-angrebet (werid som skæbnebegreb); Anderson metamorfose mellem krop og skygge i musikvideoen.

Sun Ras person(a) reflekterer en lang række mærkelige dobbelttydigheder, hvoraf mange udspringer fra sammenstillingen af organiske og teknologiske enheder. Det ses blandt andet i hans tidlige og særegne kombination af elektroniske og akustiske instrumenter. Jamie Sexton (2006, s. 200) nævner for eksempel, hvordan Sun Ra "embraced new technologies within the construction and performance of his music, being one of the first jazz musicians to incorporate the Moog synthesiser into his work". Sun Ras musikalske vision er derfor teknologisk fremadrettet, men den favner på samme tid et akustisk, (kvasi-)arkariske perkussioninstrumentarium fra verdensmusikken: gongonger, shekere, djembe og lignende. Hans dedikation til sin mytos i interviews og andre offentlige optrædener destabiliserede forholdet mellem fiktion og virkelighed (en position, som cyborgene også besidder) – han insisterede på, at han som ung blev han kontaktet af rumvæsner, der gennem transmolekylisering førte ham til Saturn. Han er for eksempel specielt kendt for at have afskrevet alle forbindelser til fødselsnavnet *Herman Poole Blount*, og han repræsenterede derfor det mærkeliges "threshold between worlds" (Fisher, 2016, s. 33) – det vil sige tærsklen mellem den fiktive og den faktiske verden; science-fiction og social virkelighed.

Der kunne følge en lang række spørgsmål, som ikke behøver at forbinde cyborgens mærkelighed til en specifik sang eller kunstner. For eksempel: Hvilken rolle spiller pitch-korrektion og rytmisk kvantisering i vores forståelse af forholdet mellem organiske og mekaniske sangere? Hvad med genrekategorier, der eksplicit anvender mekaniske former (bl.a. krautrock, hyperpop, PC-music)? Hvad med hologramkoncerter med reanimeret kunstnere (bl.a. Elvis, Tupac, Michael Jackson), virtuelle koncerter med fiktive sangere og bands (bl.a. Hatsune Miku, Gorillaz, One-T) og animatronic-koncerter med automat-musikere (bl.a. The Rock-a-fire Explosion, Chuck E. Cheese's animatronic band)? Hvad med de mærkelige næsten-mennesker og dobbeltgængere, som ikke er affødt af mekaniske eller elektroniske størrelser som for eksempel animalsk vokalisering – *dyresang*? Projektets fokus på tidlige, syntetiske imitationer af menneskets stemme er kun begyndelsen.

Afsluttende refleksioner

Projektet har samlet set skulle vise, hvordan det mærkelige opererer som et musikæstetisk fænomen. Jeg er bevidst om, at teorien og analysen har spejlet hinanden i et lukket, cirkulært system: mærkelig musik (dvs. den mærkelige stemme) er en delvist selvopfundet teoretisk term, som er *blevet til* gennem analytisk behandling – og jeg kan kun håbe, at jeg derpå har skildret en æstetisk erfaring, som det konceptuelle begreb mærkelighed kan belyse med en vis grad af universalitet.

At anvende betegnelsen 'mærkelig musik' modarbejder i virkeligheden et af projektets centrale pointer: navnlig at mærkelighed ikke eksisterer som en isolerbar eller objektiviserbar størrelse. Det er en æstetisk dom, der udspringer fra vores subjektive evaluering af et objekt – en lyd, en sang, et billede, en film. Når vi proklamerer, at '*musikken er mærkelig*' blotlægger vi ikke egenskaber ved musikken. Vi afslører nærmere vores individuelle perceptuelle ståsted: en person, som for eksempel ikke er fortrolig med det ligesvævende stemmesystem vil sandsynligvis forstå den vestlige musikhistories tonesprog som mærkeligt. Med andre ord: *musikken bliver mærkelig gennem lytteren*.

Min overordnede konklusion lyder derfor: *vi erfarer det mærkelige, når musikken destabiliserer perceptuelle kategorier* – for eksempel når forestillingen om menneskets særegenhed overfor mekaniske kroppe provokeres. Jeg har i projektet valgt at betone netop dette eksempel, da det virker til at være en af de mest gennemgribende måder, hvorpå det mærkelige kommer til udtryk. Men eftersom destabiliseringen grundlæggende handler om, hvordan fysiske enheder står i inkongruens med deres platonisk-abstrakte skygge, så kan det mærkelige opstå over alt. Der kan argumenteres for, at der foreligger en vis mærkelighed i erkendelsen af at tomater, græskar og agurker tilhører den botaniske definition af frugter, da det destabiliserer vores intuitive perception af kategorien *grøntsager* – trods informationen herudover er forholdsvis trivial.

Destabiliseringen virker ofte til at være iværksat af et *mellemstadie*, og det mærkelige er herigennem tæt forbundet med begrebet *vagthed*. Hvornår bliver mennesket til maskine; hvornår bliver maskinen til menneske? Det mærkelige er med andre ord en æstetik for mislykkede kategorisering: hverken maskine eller menneske; både maskine og menneske; menneske som maskine; maskine som menneske. Her er billedet om cyborgens stemme relevant, da det netop repræsenterer stadiet mellem det mekaniske og det organiske – en position som både anfægter os

sensorisk (stemmen *lyder* hverken menneskelig eller maskinel) og ontologisk (stemmen *er* hverken menneskelig eller maskinel). Jentsch viste, hvordan det mærkelige modstår kategorisering ved at være et sløret billede; men Freud viste herudover, at klarsynet ikke kommer, når billeddetaljerne fremhæves. Trods cyborgens stemme bliver bedre til at imitere menneskets, vedbliver den at være mærkelig.

Litteraturliste

- Barthes, R. (1975). *The Pleasure of the Text*. Hill and Wang (Original work published 1972)
- Becker, H. S. (1963). *Outsiders: Studies in The Sociology of Deviance*. Free Press Glencoe.
- Bergson, H. (1911). *Laughter: An essay on the meaning of the comic* (C. S. H. Brereton & F. Rothwell, Overs.). Macmillan. (Original work published 1900)
- Bokmålsordboka. (u.å.). *Merkelig* [[Https://ordbokene.no/](https://ordbokene.no/)]. Språkrådet og Universitetet i Bergen. <https://ordbokene.no/bm/38007/merkelig>
- Bonde, L. O. (2014). *Musikterapi: Teori - Uddannelse - Praksis - Forskning: En håndbog om musikterapi i Danmark*. Klim.
- Brackhane, F. (2015). Perception tests with a replica of von Kempelen's speaking machine. *Proceedings/NAG DAGA 2009/International Conference on Acoustics, Rotterdam, 23-26 March 2009*, 122–125.
- Brackhane, F., & Trouvain, J. (2013). The organ stop “vox humana” as a model for a vowel synthesiser. *Interspeech 2013*, 3172–3176. <https://doi.org/10.21437/Interspeech.2013-704>
- Čapek, K. (2004). *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)*. Penguin.
- Clarke, A. C. (1962). Hazards of prophecy: The failure of imagination. *Profiles of the Future*, 6 (36), 1.
- Cooperstein, N. (2009). *The Uncanny and The Android*. https://digitalrepository.unm.edu/fll_etds/82
- Davies, L. E. (1939, januar 6). Machine That Talks and Sings Has Tryout; Electrical Voder Will Speak at Fair Here; SPEAKING MACHINE HEARD IN TRYOUT. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1939/01/06/archives/machine-that-talks-and-sings-has-tryout-electrical-voder-will-speak.html>
- DeLillo, D. (2010). *Point Omega*. Pan Macmillan.
- Den Danske Ordbog. (2003a). *Enestående* [[Https://ordnet.dk/](https://ordnet.dk/)]. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab. <https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=enest%C3%A5ende>
- Den Danske Ordbog. (2003b). *Exceptionel* [[Https://ordnet.dk/](https://ordnet.dk/)]. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab. <https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=exceptionel>
- Den Danske Ordbog. (2003c). *Mærkelig* [[Https://ordnet.dk/](https://ordnet.dk/)]. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab. <https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=m%C3%A6rkelig>

- Den Danske Ordbog. (2003d). *Under* [<https://ordnet.dk/>]. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab. <https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=under>
- Den Danske Ordbog. (2003e). *Underlig* [<https://ordnet.dk/>]. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab. <https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=underlig>
- Den Danske Ordbog. (2003f). *Unik* [<https://ordnet.dk/>]. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab. <https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=unik>
- Dolar, M. (2006). *A Voice and Nothing More*. MIT press.
- Downey, J. E. (1897). A musical experiment. *The American Journal of Psychology*, 9(1), 63–69.
- Draginda, Y. (2018). *“CHANT” for the Vox Humana: Formantic waveform synthesis*. 19.
- Dudley, H., Riesz, R. R., & Watkins, S. S. A. (1939). A Synthetic Speaker. *Journal of The Franklin Institute*, 6, 739–764.
- Fabian Brackhane. (2017, juni 6). *Kempelen’s speaking machine*. https://www.youtube.com/watch?v=k_YUB_S6Gpo
- Fisher, M. (2016). *The Weird And The Eerie*. Repeater.
- Freud, S., McLintock, D., & Haughton, H. (2003). The uncanny. New York: Penguin Books. (Original work published 1919)
- Furner, J. (2004). Conceptual analysis: A method for understanding information as evidence, and evidence as information. *Archival science*, 4(3), 233–265.
- Gilman, B. I. (1892). Report of an experimental test of musical expressiveness (continued). *The American Journal of Psychology*, 5(1), 42–73.
- Greve, J., & Zappe, F. (2021). *The American Weird: Concept and Medium*. Bloomsbury Academic.
- Grimshaw, M. (2009) "The audio Uncanny Valley: Sound, fear and the horror game.." Games Computing and CreativeTechnologies: Conference Papers (Peer-Reviewed). Paper 9.http://digitalcommons.bolton.ac.uk/gcct_conferencepr/9
- Hanson, D., Olney, A., Prilliman, S., Mathews, E., Zielke, M., Hammons, D., Fernandez, R., & Stephanou, H. (2005). Upending the uncanny valley. *AAAI*, 5, 1728–1729.
- Haraway, D. (2006). *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late 20th Century*. Springer.

- Harper, D. (u.å.). *Etymology of weird* [<https://www.etymonline.com/>]. Online Etymology Dictionary. <https://www.etymonline.com/word/weird>
- Holmes, O. W. (1864). *Soundings From The Atlantic*. Ticknor and Fields.
- Jackson, F. (1986). What Mary Didn't Know. *The Journal of Philosophy*, 83(5), 291–295.
<https://doi.org/10.2307/2026143>
- Jaeggi, R. (2014). *Alienation*. Columbia University Press.
- Jentsch, E. (1997). On the Psychology of the Uncanny. *Angelaki*, 2(1), 7–16.
<https://doi.org/10.1080/09697259708571910>
- Juslin, P. N., & Sloboda, J. (2011). *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford University Press.
- Kant, I. (2007). *Critique of Judgement*. Oxford University Press. (Original work published 1623)
- Kristeva, J. (1984). Powers of Horror: An Essay on Abjection. *SubStance*, 13(3/4), 140.
<https://doi.org/10.2307/3684782>
- Lacan, J. (1998). The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, 1. (Original work published 1973)
- Lipski, L. (2017). *The Weird: Aesthetic Effect and Power*. MJUR 8, 22.
- Lorenz, K. (1970). *Studies in Animal and Human Behaviour, Volume I*. Harvard University Press.
- Lovecraft, H. P. (1973). *Supernatural Horror in Literature*. Dover. (Original work published 1927)
- Lovecraft, H. P. (2016). *The Call of Cthulhu*. The Floating Press. (Original work published 1928)
- Lund, C. (1980). *Orglets ABC*. Det Danske Orgelselskab.
- Masud, Y. & Ajmal, Asir. (2012). *Left-handed people in a right-handed world: A phenomenological study*. Pak. J. Soc. Clin. Psychol.. 9. 49-60.
- May, S. (2019). *The Power of Cute*. Princeton University Press.
- Merriam-Webster. (u.å.). *WEIRD* [<https://www.merriam-webster.com/>]. Hentet 27. maj 2022, fra <https://www.merriam-webster.com/dictionary/weird>
- Miéville, C. (2011). *Embassytown*. Pan Macmillan.

- MonoThyratron. (2011, juli 10). *The Voder—Homer Dudley (Bell Labs) 1939*.
https://www.youtube.com/watch?v=5hyl_dM5cGo
- Mori, M., MacDorman, K. F., & Kageki, N. (2012). The Uncanny Valley [From the Field]. *IEEE Robotics Automation Magazine*, 19(2), 98–100. <https://doi.org/10.1109/MRA.2012.2192811>
- Murphy, J. R. (1899). The Survival of African Music in America (Popular Science Monthly). I *1899 The Survival of African Music in America (Popular Science Monthly)* (s. 327–340). University of Texas Press. <https://doi.org/10.7560/755109-034>
- Needham, J., Kuhn, D., & Tsien, T. (1962). *Science and Civilisation in China: History of Scientific Thought*. Cambridge University Press.
- Nelson, H. A., & Robinson, A. B. (1895). *The Church at Home and Abroad*. Presbyterian Church in the U.S.A.
- Ngai, S. (2012). *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*. Harvard University Press.
- Ngai, S. (2020). Theory of the Gimmick: Aesthetic Judgment and Capitalist Form. I *Theory of the Gimmick*. Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/9780674245365>
- Nonesuch Records. (2016, maj 21). *Laurie Anderson—O Superman [Official Music Video]*.
<https://www.youtube.com/watch?v=Vkfpi2H8tOE>
- Oxford Advanced American Dictionary. (u.å.). *Weird_1* [OxfordLearnersDictionaries.com].
https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/weird_1
- Poe, E. A. (1839). *The Man That Was Used Up*. Wikisource.
https://en.wikisource.org/wiki/The_Man_That_Was_Used_Up
- Pompino-Marschall, B. (2005). Von Kempelen et al. – Remarks on the history of articulatory-acoustic modelling. *ZAS Papers in Linguistics*, 40. <https://doi.org/10.21248/zaspil.40.2005.263>
- Rasmussen, P. E. (2014, april 12). *Programmusik* [Lex.dk]. Den Store Danske.
<https://denstoredanske.lex.dk/programmusik>
- Sartre, J.-P. (2021). *Nausea*. Penguin UK. (Original work published 1938)
- Scruton, R. (2009). *Beauty*. Oxford ; Oxford University Press.
- Sencindiver, S. Y. (2018). “It’s Alive!” New Materialism and Literary Horror. I *The Palgrave Handbook to Horror Literature* (s. 483–497). Springer.
- Sexton, J. (2006). A CULT FILM BY PROXY: Space is the Place and the Sun Ra mythos. *New Review of Film and Television Studies*, 4(3), 197–215.

<https://doi.org/10.1080/17400300600981942>

Shakespeare, W. (1962). *Macbeth* (Bd. 1). Heinemann. (Original work published 1623)

Sheehan, P. (2021). Demolishing the blues: Captain Beefheart as modernist outsider. I J.

Greve & F. Zappe (Red.), *The American Weird* (s. 173–186). Bloomsbury Academic.

Sibley, F., Benson, J., Redfern, B., & Cox, J. R. (2001). *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*. University Press.

<https://doi.org/10.1093/0198238991.001.0001>

Smith, J. (2005). The Frenzy of the Audible: Pleasure, Authenticity, and Recorded Laughter. *Television & New Media*, 6(1), 23–47. <https://doi.org/10.1177/1527476404268114>

Spadoni, R. (2007). *Uncanny bodies: The coming of sound film and the origins of the horror genre*. University of California Press.

Stauff, E. L. (2009). *Encyclopedia of Organ Stops*.

<http://www.organstops.org/v/VoxHumana.html>

Svenska Akademiens Ordlista. (u.å.). *Märkelig* [<https://svenska.se/>].

<https://svenska.se/tre/?sok=m%C3%A4rkelig&pz=2#!>

Swift, J. (1734). *A Beautiful Young Nymph Going to Bed* (redigeret af Jack Lynch).

<https://jacklynch.net/Texts/nymphbed.html>

Sörbom, G. (1994). Aristotle on Music as Representation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52(1), 37–46. <https://doi.org/10.2307/431583>

Tagg, P. (2012). *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*. Mass Media's Scholar's Press. https://books.google.dk/books?id=U_s4mgEACAAJ

Tanner, M. (2003). Ethics and aesthetics are—? I *Art and Morality* (s. 27–44). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203454763-4>

The Historical Thesaurus of English. (u.å.). *Weird* [<https://ht.ac.uk/>]. <https://bit.ly/3pMGZEO>. <https://ht.ac.uk/category-selection/?qsearch=weird&page=1&categoryMinis=on&categorySort=date>

Thornberg, R. (2011). 'She's Weird!' — The Social Construction of Bullying in School: A Review of Qualitative Research. *Children & Society*, 25, 258–267. <https://doi.org/10.1111/j.1099-0860.2011.00374.x>

Thurston, E. (2004). *Vision of the Urális and Sholagas: More Marriage Customs in Southern*

India; Hookswinging; Paliyans. Asian Educational Services.

Tinwell, A., Grimshaw, M. & Williams, A. (2011) 'The Uncanny Wall', *Int. J. Arts and Technology*, Vol. 4, No. 3, s. 326–341

Wedgwood, J. I. (1909). *A comprehensive dictionary of organ stops: English and foreign, ancient and modern, practical, theoretical, historical, aesthetic, etymological, phonetic*. London : Vincent Music Co. <http://archive.org/details/cu31924022450831>

White, E. B. (1977). *Essays of E.B. White*. Harper & Row.

Wilson, A. (2019). *Aesthesis and Perceptronium: On the Entanglement of Sensation, Cognition, and Matter*. University of Minnesota Press.