

psykologi - meditasjon - kultur - samfunn

dyade
4/23

ACEM

130 KR

SANNERE ENN VIRKELIGHETEN

– om fremtid og fiksjon i film og romaner



Årgang 55



LES OG SØK I DYADE

Har vi din e-postadresse?

Verden forandrer seg. I tillegg til papirutgaven vil alle abonnenter fra nå av motta Dyade i digital utgave.

Digitalutgaven er søkbar, lett å ta med seg overalt og kommer gjerne litt før papirutgaven.

Send din e-postadresse til dyade@acem.no

INNHold | SANNERE ENN VIRKELIGHETEN

– OM FREMTID OG FIKSJON I FILM OG ROMANER

2	Sannere enn virkeligheten <i>Leder</i>	36	Gjengangerne <i>Mattias Solli</i>
4	This is a true story <i>Christopher Grøndahl</i>	44	Kan Klara meditere? Kan Klara bli Josie? <i>Halvor Eifring</i>
12	Eksistensiell ærlighet forutsetter ikke bokstavelig sannhet <i>Halvor Eifring</i>	56	Robotdammsugaren och pappas berättelser <i>Monika Wirkkala</i>
26	Kan en robot lengte etter sin mor? <i>Eirik Jensen</i>		

DYADE 4 2024 ÅRGANG 55

Redaktør av dette nummer|Halvor Eifring Redaksjon|Turid Suzanne Berg-Nielsen Svend Davanger Halvor Eifring
Christopher Grøndahl Vilde Drageset Haakensen Eirik Jensen Dag Jenssen Monika Wirkkala
Redaksjonssekretær|Morten Wærsted Grafisk form|Pollyanna von Knorring Foto forside|Junnifer Baya - Pixbay
Korrektur|Gunnhild Reistad Administrasjon|Acem sekretariat Redaksjonsråd|Ole Gjems-Onstad Carl Henrik Grøndahl
Torbjørn Hobbøl Are Holen Adresse|Chr Krohgs gt 34, 0186 Oslo Telefon|23 11 87 00 Bankgiro|6026 05 04048
Epost|dyade@acem.no Hjemmeside|dyade.no Trykk|Flisa Trykkeri Utkommer|4 ganger i året
Abonnement for året 2023|kr 430 Løssalg|kr 130 ISSN|0332-5792 (trykt utgave) ISBN| 978-82-91405-81-0



Foto: Mathew Schwartz - Unsplash

Leder

Sannere enn virkeligheten

– om fremtid og fiksjon i film og romaner

Hva er poenget med fantasifulle fortellinger om fiktive personer plassert i en fremtid vi kanskje aldri kommer til å oppleve? Har slike filmer og romaner noe å fortelle oss om virkeligheten?

Ja, når det gjelder vår indre virkelighet og subjektive sannhet, for ikke å snakke om livets eksistensielle understrømmer, er fiksjonen kanskje blant våre sterkeste kort, som en pendant til meditatív fordypelse.

Eksistensiell ærlighet handler ikke først og fremst om bokstavelig sannhet, men om vilje til å forholde seg til virkeligheten slik den er, ikke slik vi håper og forventer. Livet er motsetningsfullt og flertydig, som en kabal som aldri går opp. Det er dette fiksjonen kan fange bedre enn den nakne realismen.

Veien til innsikt er full av paradokser: Filmregissøren Steven Spielberg og forfatteren Kazuo Ishiguro nærmer seg det genuint menneskelige ved å lage fiktive fortellinger om roboter med kunstig intelligens. Forfatteren Philip Roth gjør det samme når han skriver om sin oppdiktede romanfigur Nathan Zuckerman, men ikke når han forsøker å gjengi biografiske fakta fra eget liv. Både den norske filmen *Kampen om Narvik* og HBO-serien *Chernobyl* ivaretar genuiniteten ved å fange elementer fra mange virkelige personers liv i én fiktiv karakter. I den franske TV-serien *Gjengangerne* vender døde mennesker tilbake til livet og forstyrrer vår skarpe grense mellom liv og død, orden og kaos. Og det er nesten søtt når en robotstøvsuger kommer inn i huset og utfordrer vårt skille mellom menneske og maskin.

Vi lever i virkelighetslitteraturens tidsalder, der brutale regler gjelder. Talentfulle forfattere som Karl Ove Knausgård og Vigdis Hjorth skriver romaner som ligger så tett opp til virkelige hendelser at de både anklages for hensynsløs utlevering av andre og for skamløs løgn om seg selv. Vi lever også i en tid preget av Fake News og Post Truth, der Donald Trump og Boris Johnson vinner valg og påvirker internasjonale forhold ved å lyve uførtroent.

Bibelens Pontius Pilatus var forut for sin tid da han ifølge Johannes-evangeliet spurte Jesus: «Hva er sannhet?» I rockeoperaen «Jesus Christ Superstar» blir han i tillegg tillagt følgende postmodernistiske refleksjon: «We both have truths. Are mine the same as yours?» Samtidig roper den jødiske mobben i bakgrunnen «Crucify him, crucify him», ikke uten likhet med vår tids kulturkrigere. Pontius Pilatus toer sine hender og bøyer av for presset, slik så mange av oss gjør i dag også.

I ledig meditasjon er tankestrømmens frie blanding av fantasier og trivielle hverdagsminner en forutsetning for å nærme oss den vi er på bunnen: vårt sanne selv, vår stille kjerne, det i oss som ikke bare er skapt av omgivelsene og historien. Det er lett å tenke at gode filmer og sterke romaner til syvende og sist er laget av det samme materialet.

God lesning!

Halvor Eifring
redaktør



**There is nothing
stranger than truth**

Annie Leibovitz

CO Berlin

CO Berlin Foundation, Am Markt 14
10117 Berlin
Tel: +49 30 20 20 20 20

Foto: Oksana Manych-Unsplash

Christopher Grøndahl

This is a true story

Fra én forfatters ståsted er fiksjon et mareritt
– og virkeligheten enda verre.

Jeg er ute av stand til å finne på noe som helst, sa den nobelprisvinnende forfatteren Claude Simon. *Je suis incapable d'inventer quoi que ce soit*. Formuleringen har ridd meg i 25 år og berører kjernen av det jeg har forsøkt å virkeliggjøre som forfatter.

Claude Simons forfatterskap er lite kjent, til tross for den gjeve prisen. Han skrev stream-of-consciousness-romaner, og hans arbeidsform var å «beskrive slik det er, akkurat nå, i hukommelsen». Han skrev om barndom, slekt og sine egne dypt traumatiske krigserfaringer under Blitzkrigen i 1940. Og, etter egen påstand, var han ute av stand til å finne på noe som helst. Men hva betyr det egentlig å finne på?

Hvor går skillelinjen mellom å lytte til egen spontanstrøm når man skriver, og det å sette seg ned og finne på ting? Er det slik at minner har en forrang, en mer opphøyet status enn det andre som kan komme ramlende inn i sinnet under skrivingen – eller under meditasjon, for den sakens skyld?

Jeg tror ikke Simon opererte med noe skarpt skille, snarere at han beskrev et utgangspunkt for sin skaperprosess: eget liv.

Vi gjør et hopp til skriverommet for en historisk tv-serie. Serien endte opp som spillefilmen *Kampen om Narvik*. I den første fasen hadde jeg med meg en yngre svensk forfatter. For å løse en del av problemene med å veve det historiske forløpet inn i en engasjerende tv-serie, ønsket han ofte å finne på ting som vi ikke hadde historisk belegg for å si. Han ønsket å dikte.

TYKK DRAMATIKK

I essens er en dramatikers oppgave å dikte. Ordet minner om det tyske *dick* – tykk. Når jeg skriver et historisk stykke dramatik, er min oppgave å fortykke – å trekke sammen biter av virkeligheten og gi dem en kondensert form.

Kampene i Narvik våren 1940 var så massive at selv en ti-episoders tv-serie ikke ville ha vært nok til å skildre dem på en anstendig måte – i den forstand at alle med slektninger som var involvert, ville ha følt at de fikk fortalt «sin» historie.

Dermed er vi nødt til å trekke sammen. Vi er nødt til å skape nye karakterer som representerer en rekke mennesker.



Levd liv har en nærmest magisk tiltrekningskraft.

I *Kampen om Narvik* er dette illustrert av «majoren» – som er en sammenskrivning av fem ulike offiserer.

TV-serien *Chernobyl* (HBO) illustrerer dette enda bedre: Rulleteksten etter siste episode sier noe om de historiske skikkelsene vi møtte. Når vi kommer til vitenskapskvinnen i serien, blir vi vist en buss full av vitenskapsmenn og får vite at alle disse er slått sammen til én person – henne.

Både majoren i *Narvik* og vitenskapskvinnen i *Chernobyl* blir dermed en *pars pro toto* – en del som representerer en helhet. De er begge diktete personer. Men de har opphav i virkeligheten.

I skriverommet til *Narvik* insisterte jeg på at alt vi fortalte, skulle ha et utspring i virkeligheten. Det var dette prinsippet som utløste min svenske hjelpeforfatteres hjertesukk «Måste du vara så jävla anal?»

Det enkle svaret på det spørsmålet er: Ja. Vi har fått oppgaven med å formidle et stykke historie. Vi kan selvfølgelig finne på hva som helst for å skape en engasjerende røverfortelling med Narvik som bakteppe. Det ville i så fall være å gjøre det både enkelt og vanskelig for oss selv.

Enkelt fordi vi plutselig ikke har noen begrensninger på hvor fortellingen kan ta oss. Vanskelig fordi vi mister berøringen med det som hjelper oss med å skape en dypere gjenklang.

LEVD LIV

Sagt på en annen måte: Min tilnærming var å basere det vi skildret på *levd liv*. Vi kunne flytte og skrive sammen hendelser innenfor visse rammer. Vi kunne skrive sammen karakterer for ikke å overvelde seeren (og produksjonen) med en vrimmel av skikkelser. Men vi kunne ikke finne på ting som ikke hadde skjedd.

Levd liv har en nærmest magisk tiltrekningskraft. Skikkelser av kjøtt og blod som har stått i vanskelige valg blir tydelige. Under harde betingelser viser de karakterstyrke – eller mangelen på det samme. På ett plan er dette sterkere enn hva det nå enn er jeg kan finne på.

Med dét utgangspunktet var min oppgave å tydeliggjøre livsskjebner på en sånn måte at vi – nesten 80 år etter – kunne berøres av det de sto i. Noen ganger lykkes det. Da er alle fornøyde. Andre ganger klinger noe falskt. Da er det en lidelse for alle involverte. Inkludert manusforfatteren, der han sitter i kinomørket under premieren.



Foto: Franz Bachinger - Pixabay

En venn av meg mener at vi leser bøker og ser filmer annerledes når vi tror at de handler om noe som faktisk har skjedd, sammenlignet med når vi vet at det er fiksjon. Det skal til og med kunne sees på forskjeller i hjerneaktivitet.

«Based on a true story» blir et ankerpunkt som øker troverdigheten til verket. Kunnskapen om at dette faktisk har skjedd, kan gjøre opplevelsen sterkere. Cohen-brødrene, to amerikanske filmskapere, lekte med dette på fortekstene til filmen *Fargo*. Den åpner med setningen «This is a true story».

Ingenting av det som skjedde i filmen, hadde rot i faktiske hendelser. Setningen var et ordspill. Meningen kan oversettes til «Dette er ren fantasi». Men med hjelp av denne setningen fikk de publikum til å feste seg enda sterkere ved det tragiske og absurde Midtvest-miljøet de skildret.

SABEL OG KRUTT

Når Claude Simon bruker sitt eget liv som utgangspunktet for sine romaner, kan han påstå at det han skildrer, faktisk har skjedd. Det har tross alt utspring i hans egen bevissthetsstrøm. Han kan med andre ord hevde *Fargo-effekten*.

Her er en av nøkkelsenene i Simons *Veien gjennom Flandern*:

... som for eksempel hans refleksbevegelse da han trakk sabelen idet han fikk geværslaven i ansiktet like bak hekken: – Et øyeblikk så jeg ham slik med løftet arm mens han svingte sitt latterlige og unyttige våpen i en nedarvet bevegelse som en rytterstatue noe han sikkert hadde arvet fra generasjoner av sabelraslere, en mørk silhuett mot himmelen fast plantet på hesten som om rytter og hest var støpt i ett stykke av samme malm, et gråaktig metall, solen glitret et øyeblikk på sverd kling: så hellet det hele over til siden – mann, hest og sabel – som en ryttertinnssoldat når den begynner å smelte fra føttene og helle langsomt over og så fortere og fortere sidelengs; så forsvant han med sabelen rett ut på strak arm, bak skroget av lastebilen som hadde veltet og brent der, uanstendig som et dyr, en svanger tise som slepte sin buk langs jorden, med punkterte dekk som langsomt ble ødelagt og stinket kvalmende av brent gummi krigens stank i den glitrende klare vårettermiddagen.

I formidlingen blir grensene mellom fiksjon og virkelighet uklare.

Bildet av den franske offiseren som meies ned av tyske soldater mens han i refleks hever sabelen er et reelt krigsminne fra mai 1940. Simon tjenestegjorde som elitesoldat. Med hest og gevær møtte han jagerfly og stridsvogner. Han opplevde det samme som de norske soldatene i Narvik: effektiviteten til det tyske krigsmaskineriet – i nøyaktig samme tidsrom.

Simon skildrer det som er i hukommelsen hans akkurat nå. Han finner ikke på. Men går du tettere på, er det ikke et stykke dokumentartekst. Det er litteratur. Vi ser hendelsen gjennom et sinn. Fortelleren legger et subjektivt fiksjonslag oppå det historiske. Det er hans *opplevelse* vi møter.

Fakta: Offiseren ble skutt og trakk sabelen idet han og hesten falt og forsvant ut av syne bak den utbrente lastebilen. Fiksjonell påstand: Bevegelsen var nedarvet av generasjoner med sabelraslere. Subjektiv skildring: Lastebilen minner om en svanger tispe som sleper buken langs jorden.

Enhver formidlet virkelighet vil ha et subjektivt lag – merkbart eller umerkelig. Enhver formidling innebærer en *fortolkning*. Tar du denne tanken langt, kan du – som postmodernistene – påstå at det ikke finnes noen virkelighet bak formidlingen. Alt er bare lag på lag av en gyntsk løk som forsvinner når du leter etter kjernen. En hvilken som helst formidlet påstand kan når som helst byttes ut med en annen, som er like sann eller usann. Hvis dette forvirrer deg, er du ikke den eneste.

Poenget er: I formidlingen blir grensene mellom fiksjon og virkelighet uklare. Noe som

er historisk korrekt, kan oppleves som uvirkelig, mens noe som er rent påfunn, kan fremstå med kraftfull emosjonell virkelighet.

DET SOM LIGGER BAK

Dette har med noe bakenforliggende å gjøre: *genuinitet*.

En klar erfaring fra arbeid med gruppeprosesser i Acem er at man ofte intuitivt vil merke om den som snakker, er genuin. Ofte har man gjennom lengre meditasjoner og/eller gruppeprosesser blitt mer sensitiv. Man lytter mer oppmerksomt, med et videre sanseapparat.

Hvis du i en gruppesituasjon velger å dele et glimt fra eget liv, vil det stadig være din fortelling, akkurat nå, om hvordan det er å minnes dette øyeblikket. Det har en subjektiv sannhet. Men spør du din far, som kanskje også levde det samme øyeblikket med deg, vil hans fortelling være en ganske annen. Ikke mindre sann, men annerledes. Hvor ligger sannheten om hva som skjedde – hvis den i det hele tatt finnes?

Du kan være en rivende god historieforteller, og alt du sier kan være historisk riktig. Men på et tidspunkt vil en gruppe fange opp dissonans, i det minste på et intuitivt plan, og subtilt miste oppmerksomheten på det som blir fortalt. Da kan den gå over i høflighets-modus: Den lytter uten egentlig å være dypere engasjert.

Både som deltaker og leder av en gruppe kan du bruke dette til å forstå mer av det som spiller seg ut. Hva ved denne personens formidling gjør at vi nå subtilt trekker oss tilbake? Den avstanden gruppa føler, speiler som oftest

Uendelig lange setninger...

Claude Simon (1913 - 2005) mistet sin far under første verdenskrig i akkurat det samme landskapet der han selv kjempet som kavalerist mot den tyske blitzkrigen. Han kjempet også som frivillig i den spanske borgerkrigen. Disse erfaringene, sammen med utdannelsen som maler, ligger til grunn for hans assosiative, billedrike litterære stil. Han fikk nobelprisen i litteratur i 1985 fordi han «forener i sine romaner poetens og malerens skapende gjerning med en dyp samtidsbevissthet i skildringen av menneskelige kår».



Foto: Wikipedia

Da en av Simons lesere sendte 50 sider av Simons roman *Palasset* til 19 franske forlag i 2017, som et eksperiment, var dommen klar: Tolv forlag refuserte den, mens de øvrige syv lot være å svare. En redaktør uttalte at bokens «uendelig lange setninger mister leseren fullstendig», og at boken manglet «et ekte plott med veltegnede karakterer».

en tilsvarende avstand hos den som snakker. Riktig, men ikke genuint. I en gruppeprosess er målet å bidra til bearbeidelse av uferdig psykologisk materiale. Den bearbeidelsen skjer primært gjennom genuint nærvær.

Parallellen til kunst er åpenbar: Ikke alt som fortelles, berører alle, men når noe har en grad av genuinitet ved seg, vil det bære gjennom. Du som seer, lytter eller leser vil bli trukket inn i fiksjonen, gå i dialog med den, og intuitivt by på din egen livshistorie og -situasjon som klangbunn, og dermed åpne for en dypere opplevelse.

DU ER IKKE ALENE

Vi ønsker at kunstopplevelser skal berøre oss. Vi ønsker at en film på Netflix eller en roman på strandmadrassen skal sette strenger i klang et sted i sjeledypet. Det oppleves som meningsfullt, man blir i et glimt sett av universet, man er et lite sekund del av et fellesskap.

Når kunst kan gi deg dét, uavhengig av om det har noe med virkeligheten å gjøre, gir den mening.



... man blir i et glimt sett av universet, man er et lite sekund del av et fellesskap.



Foto: Matias North - Unsplash



Foto: Randy Jacob - Unsplash

Halvor Eifring

Eksistensiell ærlighet forutsetter ikke bokstavelig sannhet

Det høres selvmotsigende ut at direkte gjengivelse av virkeligheten gir mindre sannhet enn romaner og fiksjon. Likevel er det det Philip Roths bok *The Facts* viser oss.

I 1988 utga den amerikansk-jødiske forfatteren Philip Roth boken *The Facts: A Novelist's Autobiography*. Men allerede før boken for alvor har startet, uttrykker forfatteren sin skepsis til hele prosjektet. Hvorfor skal han utlevere sitt eget liv sånn helt utilslørt når han er oppdratt til at romanens uavhengige virkelighet er det eneste viktige, og at forfatteren gjør best i å holde seg i skyggen? Er det ikke i det hele tatt temmelig naivt å snakke om en "utilslørt" beskrivelse av livet, "fritt for fiksjon"? Og hvordan kan han utlevere til all verden intime detaljer både om sitt eget og andres liv?

Roth skriver dette ved starten av boken i et brev til sin fiktive romanfigur Nathan Zuckerman, hovedpersonen i fem tidligere romaner han har skrevet. Og han legger ikke skjul på at de lange romanene han har skrevet om Zuckerman, antagelig var noe av det som gjorde ham lei av forsøkene på å skjule seg

selv bak romanens fiktive virkelighet. "Men synes du i det hele tatt jeg bør publisere denne selvbiografien?" spør han Zuckerman til slutt.

UVIRKELIGHETSLITTERATURENS ETIKK
Dette var før "virkelighetslitteratur" for alvor var kommet på moten, i hvert fall her hos oss. Det var før den norske debatten rundt Karl Ove Knausgårds bevisst selvutleverende seksbindsverk *Mitt liv*, som ikke bare utleverer forfatteren selv, men også andre i hans familie og omgangskrets, med påfølgende avisdebatt og trusler om rettssak. Det var også før debatten omkring Vigdis Hjorths roman *Arv og miljø*, som av mange leses som en tildekket anklage mot den nå avdøde faren om voldtekt og seksuelt misbruk av forfatteren da hun var bare 5–7 år gammel. Boken fikk søsteren Helga til å gi et tilsvaret i form av en mot-roman (noen hevder "hevnroman") kalt *Fri vilje*.

Fiksjonen gir en frihet som gjør det mulig å heve blikket, løsrive seg fra detaljene og unngå de pinlig private betroelsene, men samtidig bli enda mer genuint personlig og sårbar.

Men romaner som eksponerer både forfatteren og hans eller hennes omgangskrets, har eksistert lenge før Roth skrev *The Facts*, også her i Norge. I mange av sine romaner utleverer forfatteren Sigurd Hoel (1890–1960) både seg selv og menneskene rundt seg temmelig nådeløst. Romanen *Fjorten dager før frostnettene* (1935) ble skrevet mens ekteskapet mellom Hoel og kvinnen som senere ble kjent under navnet Nic Waal, var i oppløsning. Her får leseren servert mange detaljer om utroskap, sjalusi og emosjonell krigføring ektefellene imellom. Det er opprivende nok å lese for en outsider, og for hustruen Nic må det ha vært forferdelig. Hun skrev i et brev til ham som ennå var hennes ektemann: “Det var akkurat som du stakk meg i hjertet med en spiss og skarp dolk og vred den om ettertrykkelig uten at jeg døde helt av det.” (Sitert fra Håvard Friis Nilsen: *Du må ikke sove: Wilhelm Reich og psykoanalysen i Norge*, Oslo: Aschehoug, 2022.)

Også i ikke-vestlige kulturer har selvutleverende romaner en lang historie. En av Kinas mest berømte romaner gjennom tidene, *Stenens historie*, som er skrevet på midten av 1700-tallet, er kjent for sine mange selvbiografiske elementer. Venner eller slektninger av forfatteren, som hadde mye av den samme livshistorien som ham selv, skrev kommentarer i marginen på manuskriptene før romanen var ferdig skrevet, og levnet ingen tvil om at mange av scenene i romanen gjenspeilte felles erfaringer. I ett tilfelle skriver en slik kommentator at han “beordret” forfatteren til å skrive om et helt kapittel, fordi det opprinnelige

kapitlet minnet dem om de smertefulle sårene fra en skrekkelig hendelse i deres liv – etter alt å dømme en inngiftet, vakker og sympatisk ung kvinne som hengte seg da det kom for en dag at hun hadde et seksuelt forhold til sin egen svigerfar og var blitt gravid. I den endelige romanen er dødsfallet kamuflert som et sykdomstilfelle, men kamuflasjonen er ikke perfekt, blant annet sies det igjen og igjen at ingen doktor klarte å avgjøre om hun var syk eller gravid.

Alle disse tilfellene berører etiske problemstillinger. Det gjelder ikke minst Knausgårds lange roman, der så godt som alle karakterene er umiddelbart gjenkjennelige personer fra virkeligheten. Roth har gjort seg litt mer flid med å beskytte noen av personene han omtaler – vi fortelles i hvert fall at han har gått nøye gjennom manus for å endre noen navn og detaljer som ville gjort det altfor lett å identifisere hvem han snakker om. Men selv der alle navn er oppdiktete, og romanen ikke følger virkeligheten i ett og alt, som hos Vigdis Hjorth, Sigurd Hoel og forfatteren av *Stenens historie*, er det lett å se at man kan føle seg uthengt om en person som har stått en nær, med ett bruker en som forelegg for en romankarakter.

HER HAR DU MITT LIV

Det er ikke bare etiske problemstillinger som preger selvutleverende litteratur, men også dypere eksistensielle. Man skulle tro at en direkte gjengivelse av virkeligheten – “the facts” – ville være sannere enn en roman som bygger på fantasi og fiksjon, men det er på ingen måte





opplagt. Som Carl Frederik Prytz sier det om prosessen bak romanen *De vindskeive*, som langt på vei beskriver forfatterens eget psykiske sammenbrudd: "Da jeg begynte romanen prøvet jeg på en selvbiografi: 'Prytz: Jeg var psykiatrisk pasient'. Men det ble bare løgn og fortelser inntil jeg fant opp hovedpersonen Morten Schmiedt." (Sitert etter Stein Mehren: *Her har du mitt liv: 1984 Essays 1984*, Oslo: Aschehoug 1984.) Fiksjonen gir en frihet som gjør det mulig å heve blikket, løsrive seg fra detaljene og unngå de pinlig private betroelsene, men samtidig bli enda mer genuint personlig og sårbar og komme nærmere inn på den nerven som knytter en slik livskrise til noe dypt menneskelig.

Utgangspunktet for Roths *The Facts* er ikke helt ulikt utgangspunktet for Prytz' roman. I innledningen betror han Zuckerman (og i samme slengen oss som lesere) at det

selvbiografiske prosjektet ble til som følge av et mentalt sammenbrudd, der han ble deprimert og gikk i følelsesmessig oppløsning etter noe som i utgangspunktet skulle ha vært et mindre kirurgisk inngrep. Selvbiografien var hans forsøk på å komme tilbake til sitt gamle jeg og gjenvinne sin livskraft. Og i motsetning til Prytz ga ikke Roth opp illusjonen av bokstavelig sannhet. Dessverre, kan noen av oss i ettertid mene.

The Facts gir oss en salig blanding av halvinteressante og uinteressante detaljer om forfatterens liv – om hans fødsel og oppvekst i en ikke spesielt rik jødisk familie i Newark, om hans omsorgsfulle mor og pliktoppfyllende far, om hans eldre brors kunstneriske ambisjoner, om hans college-tid, om hans gode følelser for en jødisk jente, om hans ikke-jødiske første kjæreste, som ble oppdaget sammen med ham

The Facts gir oss en salig blanding av halvinteressante og uinteressante detaljer om forfatterens liv.

på hybelen der han slett ikke hadde lov til å ta med fremmede, særlig ikke av det annet kjønn, om ikke rent få seksuelle utskielser underveis, om hans neste kjæreste, som konverterer til jødedommen og nærmest presser ham til å gifte seg med henne, og som beskrives som en heks, så han er glad og lykkelig den dag hun omkommer i en bilulykke, og deretter om hans fem år lange forhold til en snill og medgjørlig og ganske tiltrekkende ikke-jødisk kvinne.

Det hele er velskrevet, men vi ender med å stille oss det samme spørsmålet som forfatteren stilte Zuckerberg helt i starten: Er dette verdt å utgi? Mange av detaljene er ikke så interessante for oss som ikke var med på hendelsene.

De til tider intime beskrivelsene av hans og andres seksualliv kan virke temmelig vulgært skrytende. Hans beskrivelse av sin påtvungne ektefelle er usympatisk utleverende og så nådeløs at den fremstår som et forsøk på hevn. Alt i alt er selvbiografien ganske overfladisk og flat, uten dybde.

Det er også Zuckermans konklusjon. I et brev tilbake til forfatteren i bokens siste del, selvfølgelig også skrevet av Roth selv, virker Zuckerman støtt over å ha mistet rollen som hovedperson i Philip Roths romaner, og hans klare råd er:

Ikke publiser dette! Du gjør det langt bedre når du skriver om meg enn når du skriver 'presise' rapporter om ditt eget liv. ... Det du velger å fortelle i en roman, er forskjellig fra det du kan tillate deg å fortelle når ingenting skal være fiktivt, og i denne boken kan du ikke tillate deg å fortelle det du er


best til å fortelle. ... I en roman kan du være så mye mer sannferdig uten å bekymre deg hele tiden over å bringe smerte over andre.

Om noe i denne boken er interessant, er det nettopp fiksjonsfiguren Zuckermans svar til Roth. Her kan forfatteren tillate seg å gå lenger inn i stoffet, og han lar Zuckerman angripe ham selv temmelig nådeløst:

Er dette virkelig "deg", eller er det det du ønsker å se ut som for dine lesere nå når du er femtifem år gammel? ... Tenk på alle utelatelsene, det selektive ved hele prosjektet, og ikke minst ditt ønske om å fremstå som en som ser virkeligheten i hvitøyet. ... Det er som om du har tenkt ut en formel for hvem du egentlig er, og dette er svaret. Veldig elegant – men hvor er kampen, ditt kjempende jeg? ... Hvis det ikke var noen kamp, da virker det ikke som Philip Roth. Det kunne vært nesten hvem som helst.

Zuckerman peker ganske konkret på alle de fakta som *ikke* er kommet med i en bok med tittelen *The Facts*:

Du ser starten frem til og med Bucknell College som en idyll, en landlig pastorale, som ikke gir rom for indre opprør eller oppdagelsen av en mørk, ukontrollerbar, utemmet side i ditt indre. ... Din psykoanalyse presenteres i knapt mer enn en setning, og jeg lurer på hvorfor. Husker du ikke, eller er temaene for pinlige? ... Kom



igjen, hva snakket du og doktoren om i syv år – kameratskapet i lekeparken blant dere harmløse små jødegutter?

Zuckerman går videre og påpeker hvordan Roth legger all skyld for elendigheten i sitt første ekteskap på sin avdøde kone, istedenfor å se at det var han som av ubevisste grunner trengte et slikt katastrofalt forhold. Den påfølgende fem år lange relasjonen til den snille og medgjørlike og tiltrekkende ikke-jødiske kvinnen får også gjennomgå: Hvis hun var så fantastisk, hvorfor valgte han å gjøre det slutt etter fem år? Og hva med hans på dette tidspunkt avdøde mor og hans gamle, kanskje snart døende far? Var relasjonen til dem virkelig så harmonisk som den fremstår i store deler av boken?

Sannheten er at fakta er langt mer gjenstridige og uhåndterlige og ufullstendige, og at de i virkeligheten kan ta livet av den typen undersøkelse som fantasien åpner for.

Zuckerman anklager Roth for å bruke selvbiografien til å fremstå som "snill gutt" og å undertrykke den frie utforskningen av andre ting som inngår i dannelsen av et menneskes personlighet. Ved å legge ordene i munnen på en fiktiv romanperson oppnår forfatteren å si langt mer interessante ting enn han er i stand til når han skal forsøke å fremstille utilslørte fakta.

Ordene Roth har lagt inn i Zuckermans brev, har vært sett som Roths forsøk på å forsvare seg mot innvendinger han forutså ville komme fra lesere og kritikere. Samtidig må brevet også leses som en del av Roths indre dialog, som uttrykk for hans egne motforestillinger mot den selvbiografiske sjangeren, og som en slags advarsel mot å ta romanen for virkelig å representere "the facts". Den Roth som innledningsvis skriver brev til Zuckerman, må også sees som en romanfigur, selv om han deler navn med forfatteren. Ja, kanskje er selv den

Ved å legge ordene i munnen på en fiktiv romanperson oppnår forfatteren å si langt mer interessante ting enn han er i stand til når han skal forsøke å fremstille utilsørte fakta.

Roth som omtales i selve romanen, en fiktiv person, som bare delvis gjenspeiler forfatteren og hans liv. (Alexandra Effe & Alison Gibbons, "A Cognitive Perspective on Autofictional Writing, Texts, and Reading", i Alexandra Effe & Hannie Lawlor, *The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms*, Cham: Palgrave Macmillan, 2022, s. 61–81)

I essayet "Her har du mitt liv" kritiserer Stein Mehren samtidens hang til kvasi-ærlighet og pseudo-betroelser, der vi innrømmer våre svakheter, men trøster oss med at vi i det minste er "ærlige"!

Ærligheten er ikke lenger den bekjennelse som skal forandre våre liv, men den siste redningsplanken som vi griper fatt i for å få lov til å fortsette å leve våre snuskete prosjekter uten å forandre oss.

Man kan lure på om det er denne form for "ærlighet" Roth i en svak periode av sitt liv har begitt seg inn på.

Skillet mellom det genuint ærlige og det kvasi-ærlige kan bli tydelig i samtalegrupper knyttet til meditasjon og kommunikasjon i Acem. Dette er grupper der man noen ganger kan være så smertefullt personlig at det rammer nerven i ens liv og personlighet, og det kan være utgangspunkt for dypere forandring av personlighet og tilvante psykologiske mønstre. Men det er ikke alltid man er rede til denne form for genuinitet, og da kan man ty til en form for kvasi-ærlighet. De som har gått i psykoterapi, kan lett henfalle til terapeutiske

klisjéer, som tilsynelatende er personlige, men som i virkeligheten ikke sier noe særlig. Andre kan brette ut intime detaljer som likevel ikke berører selve smertepunktet i deres liv. Noen blir pretensjøs, andre flittige og flinke, atter andre har snev av ekshibisjonisme. I øyeblikket kan dette være det man får til, og det kan ta tid før man blir trygg nok til å slippe taket i klisjéene og bevege seg inn i det virkelig personlige, der man åpner opp for både tanker og følelser man ikke visste man hadde, men som noe i en alltid har visst at har ligget på lur. Man må ut på dypt vann, ta sjanser uten å vite helt hvor det hele ender. Jo mer personlig og subjektiv man blir, desto nærmere kommer man det som berører ethvert menneske på tvers av personlige og kulturelle forskjeller.

I en slik gruppe trenger man ikke bare tålmodighet og åpenhet, men også tillit til at det man deler i gruppen, ikke blir spredt utenfor. Den luksusen har ikke en romanforfatter. Tvert imot håper de fleste forfattere at romanen skal nå ut til så mange som mulig der ute i verden. Da er de avhengige av å finne andre former for beskyttelse, både av hensyn til sine nærmeste og for å ta vare på eget selvilde og egen selvrespekt. Fiksjonens frie fantasi tilbyr et slags vern som gjør det mulig å gå dypere inn i de eksistensielle temaene enn det som er mulig om man bare skal gjengi bokstavelige fakta.

I en kommunikasjonsgruppe er det gjerne de følsomme relasjonene mellom deltagerne som gir grunnlag for genuin utforskning av en selv. I samtalegrupper etter lange meditasjoner er det den spontane strøm av tanker og følelser

Fiksjonens frie fantasi tilbyr et slags vern som gjør det mulig å gå dypere inn i de eksistensielle temaene.

meditasjonen rører ved, som bringer noe av den samme fordypelsen. I begge tilfeller ville forsøk på "storytelling" bare blitt forstyrrende og skapt avstand til det genuine. I romaner, derimot, kan nettopp det å følge fortellingens egen fantasifulle logikk være det som gjør det mulig å utforske en dypt personlig og subjektiv problematikk som blir så nær at den berører universelle eksistensielle problemstillinger.

UNBOUND

Så la oss gå til en av de romanene der Nathan Zuckerman er fiktiv hovedperson, nemlig *Zuckerman Unbound*, utgitt i 1981, syv år før *The Facts*, og i motsetning til *The Facts* også oversatt til norsk, under tittelen *Zuckerman*. Det er liten tvil om at også denne romanen er full av selvbiografisk stoff, og hovedpersonen Nathan Zuckerman ses ofte som forfatterens alter ego. Men romanen etterstreber ikke den samme bokstavelige sannhet som *The Facts*, men skjuler tvert imot faktaene bak et lag av fiksjon og fantasi. Nettopp det at Zuckerman ikke finnes i virkeligheten, og at hans egenskaper ikke er ferdig tegnet før Roth gir dem form i romanen, gjør ham velegnet som projeksjonsflate for forfatterens eksistensielle refleksjoner over eget liv, men dermed også over livet selv, menneskelivet, slik vi alle på et eller annet vis kjenner det. Som Mehren sier det i sitt essay: "Dypest i det personlige kommer vi nærmest det som er felles for alle, tilknyttet elementene, kreftene og maktene."

Zuckerman Unbound starter idet Nathan Zuckerman blir gjenkjent på bussen av en liten,

kraftig fyr med kort hår og dress. I likhet med Roth er Zuckerman en jødisk romanforfatter. Han har nylig hatt stor suksess med romanen *Carnovsky*, som har gjort ham rik og berømt. Folk gjenkjenner ham på bussen, på gaten og på kaféen. En av de mange som gjenkjenner ham, Alvin Pepler, fremstår som en stor og til tider temmelig plagsom beundrer, som fotfølger Zuckerman i store deler av fortellingen, men ender opp med å hate Zuckerman fordi han har det talentet Pepler selv mangler. Og ikke alle er like begeistret for Zuckermans roman, som inneholder temmelig utleverende beskrivelser av enkelte jøders avvikende seksuelliv. Zuckerman mottar trusler og blir gjenstand for utpresning. Vi får også vite at han nylig har gått fra sin advokatkone Laura, som er en forbausende snill og medgjørlig og ganske tiltrekkende ikke-jødisk kvinne, akkurat som den siste kvinnen i *The Facts*, men dessverre også ganske lik Carnovskys kjæreste i Zuckermans roman, noe den pensjonerte lærerinnen Rosemary, som er Lauras nabo og står henne nær, har vondt for å tilgi ham. Zuckerman lengter tilbake til Laura, men oppdager at hun antagelig har en ny venn, som attpåtil er katolsk pater (og de skal jo ikke ha forhold til det annet kjønn). Mot slutten av romanen reiser Zuckerman til Florida for å delta ved sin fars dødsleie og overhøre farens aller siste ord, uttalt med stor anstrengelse mens han ser sin sønn i øynene: "Bastard!" Eller sa han kanskje "Faster"? Eller "Vaster"? Eller "Better"? Eller "Batter"? Nathan Zuckermans bror Henry fjerner enhver tvil: Farens siste ord var virkelig



Foto: Charles Etoroma - Unsplash

The facts...

Philip Roth (1933-2018) er kjent for å viske ut skillet mellom selvbiografi og fiksjon. Flere av hans romanfigurer, som David Kepesh og Nathan Zuckerman, er født omtrent på samme tid og samme sted som Roth, og de er begge jødiske litterater med en intens interesse for kvinnekropper og sex. I andre romaner møter vi romanfiguren "Philip Roth", uten at det dermed er klart at det dreier seg om den virkelige personen, og i én roman er det faktisk to karakterer med dette navnet! Om denne romanen, *Operation Shylock*, uttalte Roth til *The New York Times* at "boken er sann", og at "det var en Mossad-agent som mot slutten av boken fikk meg til å forstå at det var i min egen interesse å si at boken var fiksjon".

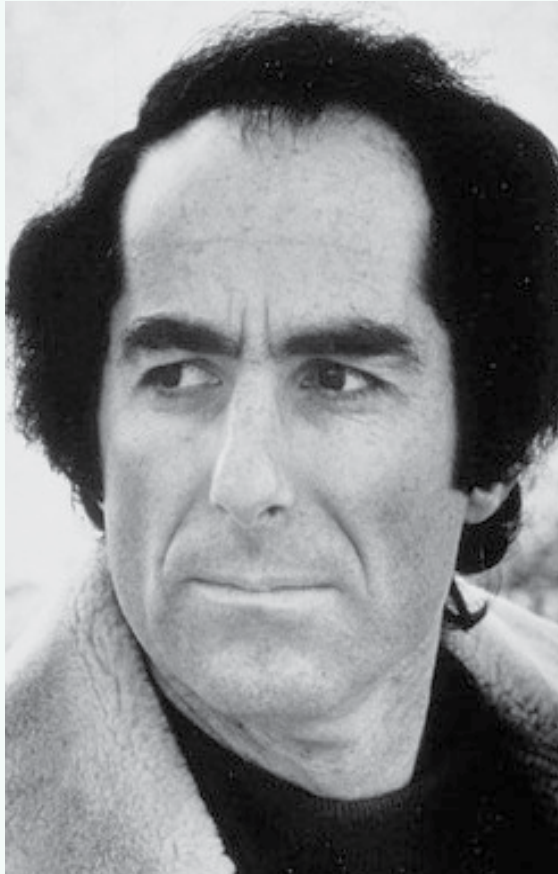


Foto: Nancy Crampton - Wikipedia

I et annet intervju i den samme avisen sier Roth om boken *The Facts*: "Mens jeg skrev, tenkte jeg stadig hvor mye mer interessant en hendelse eller en karakter – inkludert hovedpersonen [Roth selv] – ville blitt om jeg hadde vendt meg bort fra fakta og skjøvet ting i en annen retning. ... [Men] oppgaven var ikke å forvandle tynne fakta til fascinerende fiksjon, men å prøve å finne måter å skape interesse for ting som på meg virket helt ordinære – eller kjedelige eller trivielle – uten å oppsøke fantasien for å gi dem liv, slik jeg alltid har gjort helt instinktivt.

“Bastard!”, og betegnelsen var myntet på Nathan, som med sin roman hadde beveget seg så langt bort fra jødisk familieliv og samhold at faren døde som en skuffet og fortvilet mann. Broren er rasende.

Førsteintrykket av romanen er ikke særlig oppløftende. Her finner vi de samme elementene som i *The Facts*: utslørt selvskryt og ustoppelig selvforsvar, latterliggjøring av både seg selv og andre, flate personkarakteristikker og tilsynelatende manglende vilje til å undersøke de impulsene som ligger under overflaten. Eneste forskjellen synes å være at disse egenskapene her er tillagt en fiktiv jeg-person, Nathan Zuckerman, snarere enn forfatteren selv.

Og det tar litt tid før leseren oppfatter at det ligger noe annet under: temaene ensomhet og selvanklage. Begge er knyttet til et uløselig dilemma, som den smertefulle prisen han må betale for sin kunstneriske virksomhet. Romanene hans forutsetter evne og vilje til å stille seg utenfor både seg selv og de miljøene han har vært knyttet til, noen ganger for å avsløre og drive ap med dem, andre ganger for å se gjennom dem og forstå hva som driver dem. Ensomhet og selvanklage er det uunngåelige resultatet av det livslange arbeidet for å bli en god kunstner.

“Ensomt. Meget ensomt,” svarer Zuckerman da den pensjonerte lærerinnen Rosemary spør ham hvordan han har det i den nye leiligheten. Gjennom det meste av romanen forsøker Zuckerman å gjenoppta kontakten med sin fraskilte hustru Laura, om ikke annet så for å lindre øyeblikkets ensomhet. Rosemary ber ham la være: “Du skulle ikke ringe. Du plager henne. ... Du gikk fra henne, det var du som ville det. Og nå må du holde opp å plage henne, du må la henne få ro til å starte en ny tilværelse.” Rosemary kan ikke tilgi Zuckerman at han legger igjen tryglende telefonbeskjeder, “Laura, Laura, ring meg”, samme dag som hun leser i avisen om affæren mellom Zuckerman

og den smellvakre filmstjernen Caesara O’Shea. Med Laura er det tydeligvis ingen vei tilbake, for hun er “ute av tryllekretsen din”, som Rosemary sier, og hos Caesara, viser det seg, er det ikke mye ømhet å hente. Zuckerman er alene og lider under det, selv om ensomheten i utgangspunktet er selvpålagt.

Og ensomhetstemaet er ikke begrenset til mangelen på en kvinne. Da en svart mann på siste side spør Zuckerman hvem han er, svarer han “Ingen” og sier til seg selv: “Du er ikke lenger noen manns sønn, du er ikke lenger en god kvinnes ektemann, du er ikke lenger din brors bror, og du kommer ikke lenger fra noe sted, heller [siden nabolaget han vokste opp i, er totalforandret].” Han har ingen dypere relasjoner, hverken til kvinner, menn eller steder, og til syvende og sist heller ikke til seg selv. Han mangler identitet, som om han tross sin berømmelse og rikdom henger i løse luften, alene og uten noen eller noe å knytte seg til. Han er “Ingen”.

Dermed kommer også selvanklagene. De lyder som et speilbilde av farens enkle “Bastard!” og brorens langtrukne og rasende beskyldninger:

Du er en kjøter. En hjerteløs, samvittighetsløs kjøter. Hva vet du om lojalitet? Hva vet du om ansvar? Hva vet du om selvfornektelse, *tilbakeholdenhet* – hva vet du om noe som helst? Du tror du kan bruke alt! Du tror du kan henge ut alt! Jødisk moral, jødisk utholdenhet, jødisk visdom, jødiske familier – alt utnytter du i din moro-maskin. Til og med goi-jentene [de kristne jentene] dine går i kloakken når du ikke har glede av dem lenger. Kjærlighet, ekteskap, barn, hva faen bryr du deg om det? For deg er det bare moro og lek. ... Men du drepte ham, Nathan. Med boken din. Selvfølgelig sa han *Bastard*. ... Han hadde sett hva du gjorde med ham og mor i den boken!

Frihet gir ensomhet, og overskridelse gir selvanklager.

Langsamt forstår vi at det er den samme underliggende impuls som ligger bak farens og brorens anklager og Zuckermans egne selvanklager. Og det forundrer oss ikke lenger at Zuckermans store beundrer Alvin Pepler i løpet av romanen forvandles til en hatefull og anklagende mann som beskylder Zuckerman for å ha stjålet sitt romanstoff fra hans liv. Og kanskje er det den samme impulsen som ligger bak Zuckermans egen kritikk av Roths selvbiografi i *The Facts*. Alt dreier seg om kritiske menns stemmer: menn som ender med å skyve hovedpersonen bort.

Kvinnene har til dels helt andre kvaliteter, enten det er den forbausende snille og medgjørlige og ganske tiltrekkende ikke-jødiske kvinnen mot slutten av *The Facts*, eller det er Laura i *Zuckerman Unbound*. Deres tålmodighet er tilsynelatende uten grenser. Med Caesara O'Shea er det annerledes, fanget som hun er i sin egen narsissisme, og med henne blir det bare en enkeltstående og ganske forvirrende natt på et hotell. Men også blant kvinner finnes det anklagere. Anklagene fra den ellers så sympatiske pensjonerte lærerinnen Rosemary har noe av den samme kraften som mennenes anklager: "Hun gikk til vinduet for å se ham forsvinne ut av Lauras [og dermed også hennes eget] liv for godt." For ikke å snakke om hvordan hans påtvungne hustru i *The Facts* beskrives som en heks, og hvor glad og lykkelig han er den dag hun omkommer i en bilulykke. Også hun var en gang et kjærlighetsobjekt, men forvandles til sitt eget vrengebilde før hun kjører seg i hjel i Central Park.

Frihet gir ensomhet, og overskridelse gir selvanklager. Alt dette kan rettferdiggjøres som

den pris man må betale for god kunst. Men det kan også leses som et genuint eksistensielt dilemma, som aldri helt vil finne sin løsning. Ikke bare for Zuckerman, ikke bare for Roth, men for oss alle, og ikke minst i en tid der tradisjon og tilhørighet har mistet mye av sin tiltrekningskraft, til fordel for personlig utfoldelse og frihet. Kunstnerens dilemma er dilemmaet vi alle som mennesker står overfor, mellom det å forplikte seg overfor verdier og fellesskap og det å virkeliggjøre egne impulser og individualitet. Det er det siste Nathan Zuckerman – og antagelig Roth selv – har valgt, og han lider under det.

Zuckermans bror Henry har valgt en annen løsning, med kone og barn og kjærlig jødisk familieliv. Men det har også sin pris. På vei tilbake etter farens begravelse betror Henry seg om grunnen til at han giftet seg med sin kone, et ekteskap han beskriver som "døden": "Jeg lånte henne en bok, og jeg skjønnte at hvis jeg ikke giftet meg med henne, ville jeg aldri få se den igjen." Symbolsk nok var boken *En skuespillers arbeide med seg selv* av den russiske teatermannen Stanislavskij. Henry inngikk ekteskap for ikke å miste sin drøm om et liv ved teateret, men nettopp dermed ga han opp alle kunstneriske ambisjoner, for å forsørge familien.

Dilemmaet er uløselig, enten man velger som Nathan eller som Henry. Eller som deg og meg. Og det er fiksjonens og fantasiens beskyttelse som gjør det mulig for Roth å gå tilstrekkelig inn i problematikken – som samtidig er både allmennmenneskelig og dypt personlig – til at vi nettopp får øye på den som et eksistensielt mysterium.

AVSTAND TIL HVERDAGEN

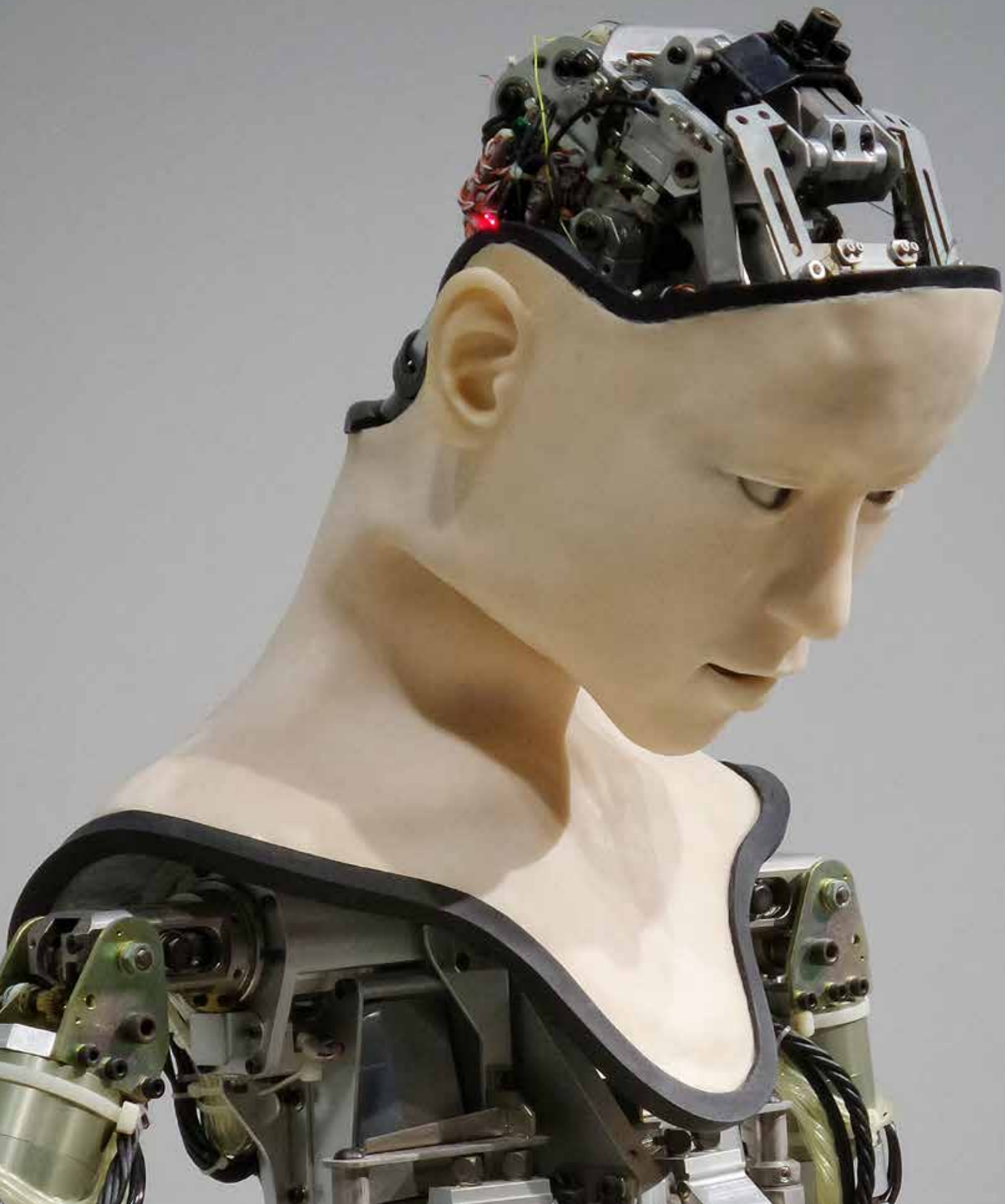
Det finnes mange typer selvbiografisk litteratur: politiske memoarer, religiøse bekjennelser, dagbøker og ikke minst virkelighetslitteratur à la Knausgård og Hjorth – og kanskje Roth. Alle byr på etiske problemstillinger knyttet til fremstillingen av forsvarsløse personer som har stått forfatteren nær, og som nå blir fremstilt slik forfatteren – ofte i ettertid og med ikke alltid like vennlige hensikter – ønsker å se dem selv og la andre se dem.

Selvbiografiens altfor bokstavelige sannhet kan gjøre det problematisk for forfatteren – ikke bare fordi han eller hun vil å unngå å såre eller skade andre unødig, men også fordi forfatteren søker å opprettholde bildet han eller hun har av seg selv. Begge deler kan få forfatteren til å utelate eller fordreie fakta, eller kanskje til og med bevisst eller ubevisst skape en virkelighet som aldri har eksistert. Det er det romanfiguren Zuckerman forsøker å fortelle romanforfatteren Roth i sitt svar på brevet om *The Facts*, og det er det vi ser i sammenligningen av *The Facts* og *Zuckerman Unbound*. Den fortellingen som søker å ligge så tett opp til virkeligheten som mulig, blir i realiteten mindre ærlig og genuin, og dermed mindre transformativ, enn den som skjuler virkeligheten bak et slør av fiksjon og fantasi.

Fiksjon er ikke den eneste metode for å skape den avstanden som trengs for å gi en genuin fortelling om eget liv. Det aller enkleste grepet er det den opprinnelig sørafrikanske (nå australske) forfatteren J. M. Coetzee bruker i de to første bindene av sin selvbiografiske trilogi: Han skriver om seg selv i tredje person: "han" istedenfor "jeg". I tredje bind, som ligger tettere opp til nåtiden og voksenlivet, utvides

repertoaret. Her fremstilles Coetzee som en allerede død person, som fem ulike personer gir sine vitnesbyrd om til en sjettede person, Coetzees biograf, som henter ytterligere stoff fra Coetzees etterlatte notater. Coetzee er for alvor blitt ikke bare romanforfatter, men også romanfigur, og dermed er vi tilbake til bruken av fiksjon og fantasi.

Vi har vært inne på den ærligheten vi av og til ser i grupper knyttet til meditasjon og kommunikasjon i Acem. Mens romaner skaper avstand til hverdagens virkelighet gjennom fiksjon og fantasi, finner slike grupper ofte sted på retrettsteder der man for en periode har minimal kontakt med livet utenfor. Det gjør det mulig å gå lenger inn i egen dypere problematikk uten å bli fanget av de mange hensyn og bekymringer som preger hverdagen. Og til forskjell fra romaner, som blir solgt i bokhandelen til enhver som fatter interesse, blir altså fortellingene fra eget liv i slike grupper værende mellom gruppedeltagerne. På sitt beste kan disse gruppesamtalene – ofte i forlengelse av lange og dype meditasjoner – bli så åpne og personlige at de forandrer gruppedeltagernes bilde både av seg selv og andre og setter nye spor for handling i hverdagslivet. Her ligger noe av slektskapet mellom romaner og denne typen selvrefleksjon.



Eirik Jensen

Kan en robot lengte etter sin mor?

En Scifi-film om roboter som også handler om gåtene i oss selv

Finnes det dimensjoner og lengsler i oss som dypest sett bare kan være menneskelige, og som skiller oss fra dyr, roboter eller dataprogrammer?

Filosofene har siden tidens morgen forsøkt å finne frem til hva det er som gjør oss nettopp til mennesker. Selv om også vi kan undres over disse gåtene, vil filosofenes forslag til svar gjerne fortone seg altfor abstrakte og tørre til å være helt tilgjengelige for de fleste av oss. Myter, god litteratur – og science fiction – kan være til mer hjelp for oss i våre undringer.

I filmen *Artificial Intelligence* nærmer mesterregissøren Steven Spielberg seg dype og universelle eksistensielle spørsmål. Spørsmål som vi mennesker har strevd med siden tidens morgen: Hva vil det si å være et – «virkelig» – menneske? Hva er våre dypeste lengsler, og hvor hører de hjemme? Hva skiller mennesker fra andre fysiske vesener? Filmen er i det ytre science fiction, men som den beste science fiction, berører den ikke primært teknologiske temaer, men eksistensielle. La oss begynne

med handlingen i filmen, og etter hvert utvikle hvordan den nærmer seg disse spørsmålene.

MECHAS OG ORGAS

Vi er i en tenkt fremtid – noen desennier, kanskje 100 år, fra vår egen tid. Klimaendringene har ført til at pol-isene har smeltet, og de fleste større kystbyer ligger under vann. Det er stor fattigdom. Strenge reguleringer om barnebegrensning er innført. Fordi det nå finnes langt færre mennesker, er mange flere oppgaver overlatt til roboter – «mechas», som de kalles, i motsetning til ekte mennesker – «orgas». Ekteparet Monica og Henry Swinton har en sønn, Martin, som er alvorlig syk. Han kan foreløpig ikke helbredes, og i påvente av ny teknologi ligger han nedfrosset på et sykehus. Ekteparet savner Martin sårt, men kan ikke få flere barn.

Mecha-ingeniøren professor Hobby (!) har gjort et gjennombrudd i konstruksjonen av roboter. De nyeste generasjoner roboter er i stand til å etterligne det aller meste av menneskelig adferd. Men de har fortsatt ingen genuine følelser. Nå har imidlertid professor Hobby lyktes i å lage en robotgutt *som også kan føle – kjærlighet*. Han tilbyr ekteparet gutten – David – som erstatning for deres sønn. Etter kvaler tar de imot David.

Vi møter og blir kjent med David samtidig som han møter og blir kjent med sin nye familie. Og filmen skaper umiddelbart hos oss hva psykologer kaller *kognitiv dissonans*: For oss er det knapt noen forskjell mellom David og en ekte gutt – han *ser ut* som, og *oppfører seg* på alle måter som, andre gutter, ja, som en mer ideell sønn enn man ellers realistisk kunne ønske seg. For David viser ingen opposisjon eller trass eller vanskelig adferd, han er bare ytterst søt, velvillig og betagende. Spontant ser vi ham som en ekte menneskegutt. Samtidig vet vi – fordi filmen har fortalt oss det – at David er en robot – konstruert av ledninger og sofistikert mekanikk og elektronikk og programkode, og programmert til å oppføre seg nettopp som han gjør. Så hva er han – «bare» robot, eller også menneske? Spielbergs David skaper en underlig uro i oss.

Til å begynne med greier vi å holde fast ved bildet av David som robot – hans opprinnelse er nettopp blitt skildret for oss. Men Steven Spielberg, filmens regissør, er en utsøkt mester i å fremkalle følelser og stemninger, og å få oss til å glemme at all film egentlig er illusjon. Etter hvert blir vi suget inn i fortellingen, og vi greier simpelthen ikke å holde fast ved bildet av David som «bare» en maskin. Vi ser ham i stedet gradvis mer og mer som en gutt som alle andre – og følger empatisk med når han så støter på problemer. David – en som i utgangspunktet var «død natur» – er for oss blitt et levende menneske, med følelser, tanker, opplevelser, bevissthet.

Davids tilblivelse er ulik vår egen. Men hvor vi kommer fra, som enkeltmennesker, og som art, er på et dypere plan et mysterium som har utfordret oss lenge før science fiction. For hvordan oppstod egentlig vår gåtefulle og naturoverskridende menneskelighet? Skapelsesmyter fra mytologi og religion gir ikke direkte svar, snarere anelser og bilder. Vi ble skapt av Gud, forteller Bibelen – ved at han skapte de første menneskene – Adam og Eva. Andre myter sier vi ble skapt fra et stykke støv, eller en plante eller et dyr, men alltid gjennom at noe gudelignende så har grepet inn og på grenseoverskridende måte ladet den døde kimen med det levende og menneskelige.

HVA ER ET – VIRKELIG – MENNESKE?

David er ikke skapt av Gud, og heller ikke av mann og kvinne på biologisk vis, derimot av en gudelignende dataingeniør. Han har altså et annerledes opphav enn vi mennesker. Men han er samtidig laget for å kunne føle – kjærlighet. Er hans opphav alene en tilstrekkelig grunn til at han ikke er et ordentlig menneske, selv om han på alle måter oppfører seg som, og etter alt å dømme til og med føler som, et menneske?

Filosofen som Immanuel Kant peker på at vi som mennesker befinner oss i en form for dobbelthet. På den ene siden er vi fysiske vesener – vi har kropper som beveger seg i verden på samme måte som andre fysiske gjenstander. Og som deler av den fysiske verden er vi styrt av naturlover. Vår arm løfter et glass – det kan også en robotarm gjøre. På den andre siden har vi bevissthet, noe de fleste fysiske objekter ikke har (derimot antakelig i alle fall høyerestående dyr). Vi er, igjen for å vise til Kant, borgere av to riker – den fysiske verden styrt av naturlover, og en verden av hva han kaller frihetslover, hvor vi kan velge med vår bevissthet hvordan vi handler.

Det menneskelige i oss speiler denne tvetydigheten. Skal jeg forestille meg et menneske, ser jeg gjerne for meg et ansikt, en

Her rører filmen ved en dyp og universell angst som alle mennesker har.



kropp, og i alle fall ikke en ikke-legemlig sjel. Men denne kroppen har også tanker, den føler, ser, forestiller seg, har opplevelser, planer, preferanser og intensjoner. Hvordan er det mulig at noe fysisk også kan ha en bevissthet?

På 1950-tallet formulerte historiens trolig aller mest banebrytende tenker om datamaskiner, Alan Turing, den kjente Turing-testen på om en datamaskin kan tenke og ha bevissthet: Hvis du ikke kan skille mellom hvordan maskinen og et tenkende menneske med bevissthet reagerer på sine omgivelser og løser oppgaver du stiller, så tenker maskinen – den har bevissthet. Filmen *Artificial Intelligence* gjør Turing-testen – og gåten den rommer – levende, og fantasieggende. Den gir Turing-testen «et menneskelig ansikt».

De fleste av oss vil kanskje intuitivt ikke akseptere Turing-testen som avgjørende for om et vesen besitter «det menneskelige». (Det finnes nå en svær mengde filosofisk litteratur som drøfter om testen treffer, og hvis ikke, hvorfor). En robot er fortsatt – bare – en maskin, selv om den oppfører seg som et menneske. Men David utfordrer oss virkelig. Vi lever oss slik inn i David at vi spontant har svært vanskelig for ikke å oppfatte også ham som en av oss.

Denne tvetydigheten rører ved en universell uro i alle mennesker, mener jeg. Men uroen handler også om noe mer enn vår dobbelthet som både kroppslige og sjelelige vesener. Er jeg et *virkelig* menneske? Ble jeg til «på ordentlig»? Noen av oss kan som barn ha følt oss som fremmede, som annerledes andre. Vi kan ha hatt fantasier om at vi egentlig er adoptert, eller at vi egentlig kommer fra et annet land eller en annen stamme, kanskje til og med fra en annen planet. Og selv om vi ikke har hatt slike fantasier, kan vi enda mer grunnleggende tidvis kanskje ha kontakt med en eller annen diffus utrygghet: Er jeg virkelig verd noe? Bryr andre seg virkelig om meg? Eller ville de støte meg ut, om det ble for vanskelig med tilgang til mat og kjærlighet og andre ressurser?

HAR JEG ET VIRKELIG SELV?

Eller kanskje vår selvfølelse er langt tryggere, også på dypet. I så fall kan vi spørre: Hvordan ble den slik? En gang – før vi ble født – var det ikke rom for slike spørsmål. Vi svevde helt uten bekymringer i friksjonsfritt fostervann i livmoren til vår mor. Vi fikk automatisk alt hva vi hadde behov for gjennom navlestrengen. Omfavnet og omsluttet av deilig varme og svake lyder.

Så ble vi støtt ut for første gang – fra denne altomsluttende og trygge verdenen og inn i en større, og mer utrygg. Skarpt gjennomtrengende lys. Høye gjennomskjærende lyder. Et angstfylt barneskrik.

Men var vi heldige, ble vi i dette sjokket samtidig tatt imot av varme, gode, myke armer og holdt inn til et bløtt bryst. Vi fikk morsmelk, vi fikk trøst. Vi fikk øm, varm og god kjærlighet.

David ønsker å bli en virkelig gutt – først da vil han kunne bli elsket. Utviklingspsykologisk henger imidlertid de to temaene – kjærlighet, og følelsen av å være virkelig – tett sammen. Det er gjennom mors kjærlige og hengivne omfavnelser og speiling av det lille barnet at det utvikler en følelse av å være et selv, av å være virkelig i møte med den andre.

Psykologer peker også på at dersom vi ikke blir tatt imot som små barn på denne gode og kjærlige og rommende måten, kan det danne grunnlag for et utrygt selvilde: Er jeg virkelig verd noe? Fortjener jeg å bli verdsatt av andre mennesker? Dypest sett: Er jeg et virkelig menneske, slik andre synes å være? Eller er jeg – i alle fall for de andre – bare en ting? Vi vil da lett kunne føle at vi ikke får kjærlighet fordi vi ikke fortjener det. På et indre plan har mor, og verden, vendt oss ryggen, og en følelse vokser frem på et grunnleggende indre plan om at vi egentlig ikke er virkelige, men i høyden bare ting.

Denne fantasien kan også utløse en indre frykt om å bli forlatt, av å bli utvist og utstøtt – fantasier som vi kjenner igjen i eventyr som

Hans og Grete (og som også er en del av filmen). Det er ikke bare verden som har vendt ryggen til oss – vi kan også komme til å vende ryggen til oss selv. Vi utvikler et selv som vi selv, og, i vår fantasi, andre, ikke verdsetter, men som tvert om er ekkelt, frastøtende, eller kanskje enda verre – dødt – en uekte, sjelløs og uvirkelig kjerne.

La oss ta med oss dette som et bakteppe når vi så vender tilbake til handlingen i filmen: Monica aktiverer Davids kjærlighet til henne ved å lese inn en bestemt programkode. David føler så umiddelbart ubetinget og hengiven kjærlighet til Monica, (eller slik oppfører han seg i alle fall, jf. Turingtesten omtalt ovenfor), og hun blir etter hvert også svært glad i David. Vi ser hvordan David og Monica trives med hverandre, hvor søt og hengiven David er, hvor glad i ham Monica er, akkurat som mødre gjerne er glade i sine barn.

FRISTELSEN OG UTSTØTELSEN

En tid etter får Swintons gode nyheter fra sykehuset. Det er funnet en kur for deres syke sønn Martin som ligger i kunstig koma, og han kommer hjem.

Martin blir umiddelbart sjalu på David. I en scene spiser han spinat, og erter David, som ikke spiser slik orgaer gjør. David etterligner Martin, og begynner å spise spinat han også. David går i stykker, hvilket var hensikten.

Men David blir reparert, og Martin må pønske ut en ny plan. Han forteller David at hvis David klipper av en bunt av Monicas hår mens hun sover, vil Monica forstå at han elsker henne, og elske ham enda høyere. David går inn med en saks på soverommet der ekteparet ligger og sover. Men før han får klippet av hennes hår, våkner Monica og blir skremt, og tror at David vil skade henne.

Monica og Henry tror at David er farlig. Ettersom han «egentlig» bare er en robot, beslutter de å kvitte seg med ham. Monica kjører ham ut i en skog og forlater ham der.

Samtidig formaner hun ham: Han må holde seg unna mennesker. For det er mange som etter hvert er blitt sinte på robotene, og det er profesjonelle gjenger som jager og ødelegger dem, til stor forlystelse for tilskuere i store underholdningsparker.

David er altså blitt fristet, av en sjalu og aggressiv «bror», til å gjøre noe som fører til at han blir utstøtt. Også her rører filmen ved en dyp og universell angst som alle mennesker har, enten lett tilgjengelig, eller dypt begravet i det underbevisste: Angsten for utstøtelse. Og også her finner vi bilder og fortellinger fra mytologi og religion som bekrefter hvor dyp og universell denne frykten er: Adam og Eva som fristes av Satan, og som blir bortvist fra Edens hage. Prometheus som gir ilden til menneskene, og som dømmes til evig straff. Loke som lurte den gode Balder inn i døden. Evolusjonspsykologer kan gi mer nøkterne, om enn mindre fantasieggende, forklaringer på hvorfor det er slik: Alle mennesker er sårbare, særlig som små barn. Bli du ikke ivaretatt av flokken, går du til grunne. Tar ikke mor vare på deg, vil du dø. Og er jeg helt sikker på at jeg har i meg det som skal til – så mye virkelig menneskelighet – at det ikke kan komme til å skje?

VANDRINGEN BLANT DE UTSTØTTE

Vi vender tilbake til handlingen: I andre del av filmen møter David en robot som heter Gigolo Joe. Som navnet tilsier er Joe en gigolo – en robotelsker som er utsøkt dyktig til å elske med orgakvinner. «After having made love to me, you will never ever again want a real man!» sier han til sine kunder, og det ser ut til at han har rett. Ikke rart det er mange, ikke bare Martin, som er forbannet på mechaene! Det er gjenger som jakter på roboter, og som forlyster seg med å ødelegge dem som underholdning.

I en rystende sekvens ser vi roboter som blir fanget av gjengene, for deretter å bli kastet inn i svære maskiner som kverner dem i stykker. Vi ser robotansiktene, som er som

Vi er borgere av to riker – den fysiske verden styrt av naturlover, og en verden av frihetslover.



Foto: Compare Fiber- Unsplash

våre egne, og som er fulle av angst og frykt. Så vendes robotene, og vi ser at de også består av maskindeler. De hyler og skriker. Men de er jo «egentlig» bare maskiner. Tvetydigheten igjen.

Sekvensene gir assosiasjoner til mørke kapitler i vår historie, hvor grupper blir forfulgt eller behandlet helt umenneskelig fordi de ikke anses fullt ut som mennesker, men noe laverestående – jøder, urbefolkning, slaver. Spielberg er selv jøde, og har laget filmer om jødeforfølgelse (Schindlers liste) og slaveri (Amistad) – det er vanskelig å se for seg at han ikke selv har vært seg bevisst parallellene.

De fleste av oss har heldigvis unngått slike grusomheter. Men vi har vel nesten alle også fra tid til annen opplevd å bli betraktet eller behandlet ikke som ekte eller virkelige mennesker, men utelukkende som ting. I det små kan det dreie seg om en utålmodig ektefelle som ønsker rask sex før han sover – han skal jo på jobb dagen etter (ja, gigolo Joe hadde da vært å foretrekke!), eller en mor som viser frem sønnen sin til sine venninner som trofe fordi han har fått gode karakterer.

I noe større sammenheng er dette en nødvendig del av tilværelsen – vi kan simpelthen ikke til enhver tid ta inn alle andre passasjerer på T-banen fullt og helt som mennesker, og oppfatter dem uvilkaarlig som en masse som forhåpentligvis gir oss plass slik at vi kan komme frem til vår destinasjon. I virkelig stor målestokk kjenner vi til umenneskeliggjøringen av den andre som del av krigspsykologi, og et sentralt element i grusomheter som Holocaust.

Denne opplevelsen av ikke å bli betraktet som mennesker med autonomi, men bare som produksjonsmidler – som ting, var en byggestein i en hel politisk filosofi utviklet av Karl Marx. Paradoksalt ga det grunnlag for politiske systemer som fratok millioner av mennesker nettopp deres menneskelighet. I dag er det tilstrekkelig å peke på Russlands invasjon av Ukraina, begrunnet med at ukrainerne er

nazister (men paradoksalt nok også egentlig russere).

Tilbake til filmen: David og Joe jages og fanges etter hvert av en av disse gjengene, og de skal til å ødelegges på en av ødeleggelsesfestivalene. Men tilskuerne der oppfatter at David ikke er en robot, men en ekte orga-gutt, og han blir sluppet fri. David får med seg Joe, og de rømmer videre.

PINOCCHIO

David lengter tilbake til Monica, og forstår at grunnen til at Monica har kunnet forlate ham, er at hun ikke betrakter ham som en ekte gutt. Hadde han bare kunnet bli et ekte menneske, ville Monica ha villet ha ham tilbake. Monica har lest historien om Pinocchio til David (filmen het opprinnelig «Pinocchio»), og David har hørt om den blå feen, som kan forvandle tredukken Pinocchio til en ekte gutt, slik at han kan bli virkelig elsket.

David og Joe legger ut på vandring for å finne den blå feen, slik at David kan bli en ekte gutt. Vandringene deres tar veien til Rouge City – et virkelig dekadent sted hvor horekunder og mechaer finner sammen. Ved inngangen til Rouge City kommer de over en liten kirke – og ved inngangen er en statue av jomfru Maria, i blått. En statue av den blå feen.

DEN SYMBIOTISKE LENGSELEN

David og Joe jages samtidig stadig av gjengene som vil ødelegge mechaene. Men de kommer seg unna, og kaprer et helikopter. De er blitt fortalt at den virkelige blå feen befinner seg på Manhattan, som ligger under vann, og de flyr dit. Der er det imidlertid ingen blå fe å finne, og David kaster seg i fortvilelsen ut fra en nedsunken skyskraper og synker til bunns.

David's søken etter den blå feen er en søken etter en morsskikkelse som kan gi ham ekte liv. (Spørsmål: Er du et ekte menneske? Svar: Ja, hvis du har hatt et ekte menneske som mor, og hun rommer og spiller deg med ekte

Steveley Kuberg

Filmen *A.I. – Kunstig Intelligens* er laget av den amerikanske stjerneregissøren Steven Spielberg. Den er på typisk spielbergsk vis utpreget sentimental og fantasirik, og vi suges raskt inn i fortellingen. Samtidig har den en mørk og tragisk undertone, med bisarre innslag om sex-roboter og jakt og masse mord på roboter, som ellers er sjelden vare hos Spielberg. Grunnen er at filmen opprinnelig var prosjektet til en annen amerikansk stjerneregissør – Stanley Kubrick.

Kubrick hadde lest en novelle av Brian Aldiss, "Supertoys Last All Summer Long". I novellens fremtid er verden overbefolket, og en kvinne ved navn Monica fyller sine lengsler etter å få barn med en avansert robotgutt som heter David. Aldiss forteller i et intervju: "Det var noe ved den lille guttens manglende evne til å tilfredsstille sin mor som rørte ham.»

Kubrick arbeidet med ideen i årevis, og engasjerte i alt fem forfattere til å skrive manus til filmen, som han så, i kjent stil, sparket, en etter en. Gradvis erkjente han at han trengte hjelp til å få fasong på sin ide, og begynte å diskutere filmen med sin gode venn Steven Spielberg. Spielberg var en stor beundrer av Kubrick, og de hadde ukentlige samtaler om konseptet. Så døde Kubrick plutselig av hjerteslag. Spielberg trådte inn og overtok prosjektet. Fremfor å bygge på de tidligere manusene, satte han seg ned og skrev manuset på nytt på et par uker.

Resultatet bærer umiskjennelig preg av personlighetene til begge stjerneregissørene. Produsenten skal visstnok ha ertet Spielberg da han laget filmen ved å kalle ham «Steveley Kuberg». Filmen er etter min mening den dypeste, mest tragiske og mest gåtefulle av alle Spielbergs filmer. Og som en kommentator uttrykker det: Det var én ting begge regissørene var enige om: Døden kommer til oss alle.



Foto: Romain Dubois - Wikipedia



Foto: Warner Bros. Inc - Wikipedia

kjærlighet.) Davids søken vekker gjenklang i oss. Blant katolikker er den lett å gjenkjenne i lengselen etter og dyrkelsen av Madonna, Jesu mor. Men lengselen er universell: Tilbake til symbiosen, til den betingelsesløse kjærligheten og omfavnelsen hos mor, hvor det er ingen uro, tvil, angst for utstøtelse, ingen aggresjon, ingen depresjon. Davids søken etter den blå feen er en søken etter en frelsende engel som kan fylle ham med det han mangler, og som kan forvandle ham til et «ekte» menneske. Davids lengsel rører oss fordi den er alle menneskers lengsel – en lengsel etter å bli «virkelig».

Vi vender tilbake til handlingen:

Havet fryser til, og David ligger innefrosset i isen i to tusen år. I tredje del av filmen møter vi etterkommerne av mechaene – hyperavanserte roboter som er sensitive og empatiske. Ingen mennesker er lenger i live. De avanserte mechaene blir opptatt av David, som de er etterkommere av, og tiner ham opp. De vil gjerne gjøre David lykkelig. Han vil gjerne møte Monica igjen. De forteller ham at det kan de bare få til om han kan gi dem noe fra kroppen hennes, slik at de kan kloner henne. Da får de hårbunten som David har klippet fra Monica. Men det er en hake. Monica kan riktignok nå klones. Men hun vil bare kunne leve en dag.

Monica klones, og David gjenforenes med henne. Nå er det ingen ektemann der, heller ingen Martin eller andre rivaler. Bare Monica og David. I et døgn får Monica og David være sammen i gjensidig hengiven kjærlighet. Så dør Monica. David legger seg også ned ved siden av henne, og sovner også inn i evigheten.

Davids død er den sublim død: Endelig har han oppnådd den nærheten, den grunnleggende kjærligheten, han har lenget etter fra sin mor. Og gjennom denne hengivne kjærligheten er han blitt virkelig, han er blitt et menneske. Da kan han dø – uten uro, uten angst, uten følelsen av å være en fremmed. Han er kommet hjem.



Foto: Skitterphoto Pixabay

Mattias Solli

Gjengangerne

– meditasjoner over livet, døden og en fransk TV-serie

I det daglige tenker vi kanskje ikke så mye på døden. I den franske TV-serien *Gjengangerne* fra 2012 skjer noe vi i hvert fall ikke opplever: Mennesker som egentlig er døde, kommer tilbake til oss, de levende.

Handlingen utspiller seg i en liten by i fjellene, et sted i Frankrike. Den første som kommer tilbake, er en jente som har vært død i fire år. Hun kommer plutselig bare inn døra hjemme, henter seg mat og tror at alt er som vanlig. Foreldrene og tvillingsøsteren, sistnevnte har vokst fra henne i alder, er vantro vitner. Etter hvert kommer flere døde tilbake, blant andre jentas klassekamerater. Det viser seg at disse ungdommene omkom under en skoletur. Det dukker også opp andre mennesker som har vært døde i kortere og lengre tid. Til og med en utstilt sommerfugl i en glassmonter begynner å leve igjen.

Når premisset er etablert i serien, rulles det ut en fortelling som har sin egen logikk. Som seere følger vi enkeltpersoner fram mot en slutt som riktignok er åpen, men som likevel har en avrundning. Jeg skal ikke røpe så mye om det her. Jeg vil heller forsøke å reflektere over hva som

ligger i seriens premiss og måten de levende døde framstilles på. *Gjengangerne* er ikke *science fiction*, men snarere en slags magisk realisme. For som vi vet: Vi mennesker kan jo ikke komme tilbake etter å ha vært døde. Det er det eneste vi kan være hundre prosent sikre på, sies det gjerne. Men TV-mediet forteller her en historie som ikke bare fremstiller en slags realisme i en fullstendig urealistisk situasjon, men som gjør det på en måte som berører noe vesentlig ved det å være et menneske.

For å forklare hva jeg mener med det, vil jeg etter hvert lage en parallell mellom seriens tematikk og Acem-meditasjon. I praksis betyr det å sammenligne to ting som er svært forskjellige. For mens serien er regissert og *laget*, er det som skjer i meditasjonen, en spontan prosess som nettopp ikke er konstruert. Impulser kommer og går spontant, og det på mye mer indirekte og subtile måter enn

karakterene i TV-serien. Dessuten, mens serien er audiovisuell og synlig for alle som kan og vil se, er det som skjer i meditasjonen noe som kun skjer i den enkeltes stille sinn – og da på måter som dypest sett ikke kan deles med andre. Det å lukke øynene og meditere er å være med seg selv og sitt eget eksistensielle grunnlag. Akkurat som døden er noe vi alle før eller senere må møte alene, er det noe ved det å meditere som bare kan erfares individuelt.

Nettopp her – i den eksistensielle utfordringen døden utgjør for oss alle – ligger imidlertid koblingen mellom serien og meditasjonen. For ikke bare kan meditasjonen hjelpe oss å se noe ved serien, og motsatt, serien kan hjelpe oss å se noe ved det å meditere. Sammenligningen kan også hjelpe oss å se trekk ved det å være et menneske blant andre mennesker, med et tidspunkt så å si ventende på oss et ukjent sted der framme, stedet hvor livet er kommet til sin ende.

NOE ANNET

Gjengangerne byr på lite action. Det er mange lange scener. Framdriften er ofte langsom. Likevel er det en nervepirrende, underlig og sensasjonspreget stemning i serien. Det sensasjonspregede er naturlig nok knyttet til at de døde plutselig kommer tilbake – noe som gjør menneskene i fjellbyen både lykkelige og redde. Men det er også noe med omgivelsene dette skjer i. Fjellene bare ligger der, som en taus og likegyldig kontekst. En stor demning blir et slags visuelt uttrykk for hvordan vi – menneskene – har tvunget vår eksistens og livsform inn i naturen. Musikken er minimalistisk, samtidig suggererende.

I dag finnes det mange serier og filmer som har som premiss at døde kan komme tilbake, enten det er som spøkelser, vampyrer eller zombier. Spøkelsene fremstilles som levende mennesker, bortsett fra at de er usynlige, mangler kropp og fysisk masse. Vampyren og

zombien har trekk som gjør dem til menneskelignende monstre. De har en stabil identitet over tid. Og ikke minst ligner de gruppen de tilhører. Gjengen av zombier som kommer rallende mot hovedpersonen i en zombiefilm, er nettopp en gruppe av like individer. De er liksom zombiegruppen, som kommer for å ta en fra vår gruppe, gruppen av de levende.

I *Gjengangerne*, derimot, gis det ingen slik stabil identitet – verken på individ- eller gruppenivå. Det eneste de som kommer tilbake har til felles, er at de har kommet tilbake fra døden. Dessuten husker de ikke noe fra dødsøyeblikket eller døden selv. Ellers er de helt uensartet som gruppe. Noen kan snakke, som jenta vi møter innledningsvis. Andre kan det ikke. De stirrer bare tomt foran seg og relaterer seg ikke ordentlig til omgivelsene. Atter andre snakker først, men blir deretter gradvis stumme – eller motsatt. Noen er alene-gjengere og holder seg utenfor alle fellesskap, andre går sammen i grupper og agerer som flokk. Etter hvert som de døde har vært i byen en stund, går noen i oppløsning, huden faller av, de dør en gang til og våkner opp igjen like fine dagen etter. Andre igjen begynner å kannibalisere på dem som går i oppløsning. Atter andre er helt uberørte og vanlige hele veien, og er like forferdet over det som skjer med de andre gjengangerne, som de normale levende.

Som gruppe er gjengangerne dermed bare noe *annet*. De er noe vi som tilskuere og mennesker ikke forstår eller overhodet *kan* forstå. De passer liksom ikke inn i noen binære kategorier av levende/døde, vanlige/annerledes, stabile/i forandring. Som gruppe passer de ikke engang inn i kategorien av å være *mellom* kategorier. For mens det siste vil kunne gjelde for enkelte av gjengangerne, vil det ikke helt passe på andre, som er like vanlige, stabile og levende som oss vanlige levende. Bortsett fra at de altså er eller har vært døde og helt over på den andre siden.



FRA DET LEVENDE MENNESKETS PERSPEKTIV

I denne merkelige identitetsløsheten ligger det et filosofisk poeng. Vi mennesker kan bare ha et «dennesidig» forhold til døden. Alle våre oppfatninger om døden er *fra* perspektivet av det å være levende. Selv den som har hatt nær døden-opplevelser, har nettopp vært *nær* døden. I ettertid er alle fortolkninger av det som har skjedd, fra perspektivet til oss levende. Opplevelsen settes i kontekst med ting vi kjenner igjen, enten det er snakk om lys i tunnel, sveve ut i rommet eller andre ting fra vår verden.

I én forstand er dette sammenlignbart med det å forestille seg å være et dyr. Også slike betraktninger vil jo alltid sees fra perspektivet av det menneskelige. Uansett hvor mye vi prøver, kan vi aldri *fullt ut* forestille oss

hvordan det er å være et dyr, eller å uttrykke seg gjennom dyrenes ikke-symboliske språk. Erfaringen av å gå oppreist, ha hender som ikke er knyttet til én bestemt funksjon, og ha språk som vi kommuniserer med andre mennesker med, er for generell og gjennomgripende til at vi riktig kan begripe hva det er å ha en helt annen kropp, med helt andre handlingsmuligheter og kommunikasjonsferdigheter. De biologiske forutsetningene og måtene omgivelsene bebos på, er simpelthen for annerledes.

Forskjellen mellom det å forestille seg å være et dyr og det å dø, er imidlertid at døden angår oss alle. For alle skal vi jo en gang forlate denne verden. At vi ikke liker å tenke på døden, endrer ikke på det. Og likevel, selv om døden på sett og vis alltid er en del av livene våre, er det altså komplett umulig for oss å vite hva dette fenomenet er for sin egen del. Vi kan ganske



enkelt ikke forstå det på annen måte enn å fortolke det fra våre levende og menneskelige perspektiver.

Nettopp noe av dette ugjennomtrengelige med døden lykkes *Gjengangerne* i å framstille. Den framstiller hvordan døden på sett og vis *alltid* er relevant for oss og likevel helt ubegripelig. Den viser hvordan døden nettopp ikke bare ligger der framme et sted, på et tidspunkt vi ikke vet, men er noe som hele tiden utspiller seg i eksistensen – som en mulighet eller en trussel, som den uunngåelige enden på alt vi kjenner til.

Det med å *vise* er her et poeng i seg selv. Døden kan vi også lese om, enten det er i Dyades mange numre om temaet eller andre steder. Eller vi kan tenke og snakke om det å dø. Men det audiovisuelle mediet får i *Gjengangerne* fram en dimensjon ved døden som kanskje ikke kan framstilles på annen måte enn å visualisere og iscenesette. Uten at karakterene uttrykker det direkte, «ligner» måten de døde trenger seg på de levende, på måten livets slutt

«trenger seg på» livet selv. De døde er ikke mer moraliserende i seg selv enn andre i den lille byen. De kommer ikke tilbake for å formidle noe bestemt. Plutselig er de bare der. For noen i landsbyen skaper deres nærvær et sterkt behov for fortrenghing. De nekter å forholde seg til de døde. På andre virker de døde forlokkende.

Dermed kan vi si: De dodes tilstedeværelse blant de levende «ligner» på hvordan døden er en del av den sosiale verden vi lever i, og i det relasjonelle samspillet vi alltid beveger oss i – i forhold til oss selv og andre. Noen – eller de fleste – vil ikke forholde seg til døden. Andre – enten direkte eller gjennom destruktiv adferd – leker med døden. Men uansett er døden en del av den menneskelige virkeligheten.

UTRYGGHETEN I DET SOM IKKE LAR SEG FORSTÅ

Vi skal komme tilbake til poenget om at døden på sett og vis alltid er med oss. Men først, la oss utvide perspektivet. All den tid de færreste av oss ønsker å dø, er det påtrengende ved døden

Men uansett er døden en del av den menneskelige virkeligheten.

uhyggelig i seg selv. Men måten døden trenger seg på i *Gjengangerne*, får fram en dobbelt bunn i uhyggen. De dødes plutselige fysiske tilstedeværelse blant de levende, destabiliserer de levendes verdensbilde. Vårt grunnleggende menneskelige behov for orden, stabilitet og avklaring blir utfordret.

For å pakke ut dette poenget, kan vi ta en kort omvei innom Acem-meditasjon. Når man Acem-mediterer, er det relativt vanlig å oppleve at meditasjonen er uklar, rotete og uforståelig. Det kan være overraskende problematisk for den som mediterer. Det uklare og rotete kan vekke en følelse av «ikke å få det til.» Men det kan også handle om et dypt ubehag bare ved å være i det uordnede, kaotiske og uforståelige. Paradoksalt nok kan ubehaget vise seg ekstra sterkt dersom en drar på lengre retretter i Acem-meditasjon, hvor man mediterer flere timer hver dag og hvor både sinn og kropp blir enda mer avspennt enn vanlig. Midt oppi avspenningen og hvilen man får av å meditere, kan det som ikke lar seg forstå, fort bli utfordrende.


Hvorfor er stabilitet og orden så viktig i meditasjon og i livet for øvrig? Alle som mediterer, og alle som lever over en viss alder, har naturligvis vært spedbarn. Og det man har opplevd som spedbarn, er ikke noe man uten videre vokser fra seg. I denne fasen formes helt grunnleggende og generelle trekk i oss, trekk som gjerne blir med oss videre i livet. Menneskelig trygghet og stabilitet er helt grunnleggende for barns utvikling. Omsorg og stabilitet er til en viss grad to sider av samme sak.

La oss som et tankeeksperiment se for oss et barn som fødes inn i en verden fullstendig uten stabilitet og orden. Ingenting er «opp» eller «ned». Nye mennesker kommer og går,

noen ganger (fordi det er et tankeeksperiment) flyvende, andre ganger gående på hendene. Ingenting av det de sier eller gjør har koherens eller innbyrdes sammenheng. La oss også legge til at ingenting av det barnet selv gjør, får noen stabile og gjenkjennbare konsekvenser. Snur hun på hodet én gang, skjer én ting. Gjør hun det en gang til, skjer noe helt annet.

Som vi ser, det å utsette et lite menneske for noe som ligner på dette, ville vært totalt uetisk. Dermed finnes det (heldigvis) heller ikke forskning som dokumenterer hvordan en gjennomgripende ustabil oppvekst hadde preget utvikling av barnets kognitive ferdigheter. Men det er nærliggende å tenke seg at disse ferdighetene nettopp ikke hadde blitt utviklet. I det virkelige livet finnes det dessverre mange tilfeller som viser hvordan omsorgssvikt og ustabilitet i tidlig alder hemmer normal utvikling. For å forme et stabilt *selv* som kan tenke og agere på en grei og mer eller mindre trygg måte, trenger barna stabile omgivelser å handle *i forhold til*. Allerede i mors liv er dette en faktor. Fosterets utvikling skjer *relativt til* omgivelsene.

Poenget er dermed dette: Det å *bli* et menneske blant andre mennesker, er tett knyttet sammen med tryggheten i det stabile og forståelige. Det stabile avveksles av flertydighet og fremmedhet som oppstår i samspill med mennesker rundt, men ustabiliteten blir likevel aldri total, som i tankeeksperimentet vårt. Når vi senere i livet møter uforståelige fenomener, er det på grunnlag av tryggheten vi har etablert i det som lar seg forstå. På sett og vis er tryggheten også utgangspunktet når vi nærmer oss et fenomen som døden. Det at vi ser døden fra våre levende perspektiver, betyr at vi ser det uforståelige fra perspektivet til en



eksistensform hvor ting gir mening. Selv om døden er uoverskuelig i seg selv, kan vi kanskje til og med finne en slags eksistensiell trøst i det at vi alle skal dø. Om mye i livet ellers kan være kaotisk og i stadig endring, ligger i hvert fall dette faktum fast.

HOLDNING

På denne bakgrunnen ser vi kanskje hvorfor det for eksempel kan oppleves utrygt å sitte med mange urolige tanker når man Acem-mediterer. Det å meditere er bokstavelig talt å handle *med* og *i* uklare indre omgivelser. Hva som er *jeg* og *ikke-jeg*, *kjent* og *fremmed*, *fortid*, *nåtid* og *framtid*, glir over i hverandre.

Og kanskje ser vi nå også potensialet i at *Gjengangerne* framstiller de døde som ikke-identiske, uforståelige og kaotiske i sitt vesen. Det *at* døde ikke lar seg forstå og innordne i kategorier, men *likevel* går rundt blant de levende, kan oppleves som fryktinngytende. Det lar seg ikke forstå. Likevel er de her.

Dermed er vi kommet fram til det siste poenget, som handler om *måten* vi møter

uforståelige fenomener på. Det uforståelige framprovoserer ulike reaksjoner og holdninger i oss. I *Gjengangerne* utspiller dette seg ved at mange nekter å tro på det de ser. De vil ikke ta inn over seg at det de tok for gitt, ikke stemmer. Andre viser ulike former for rasjonelle tilnærminger. De forsøker å forklare og plassere hendelsene. En av de mest ytterliggående i så måte er en mann som forsøker å gå inn i problematikken på vitenskapelig vis. Han lager store tankekart på veggen i stua, for å knekke koden bak det eksistensielle mysteriet, uten å lykkes. Atter andre karakterer blir aggressive. De projiserer ansvar, bruker vold eller utsetter seg selv og andre for fare. Noen gleder seg over at familiemedlemmer er tilbake, men nekter å gi slipp på dem når gjengangerne etter hver skal gå videre på den eksistensielle ferden.

Jenta vi møter i første scene, møtes av ubetinget kjærlighet fra sin mor. Moren bryr seg ikke om hva som har skjedd, eller hvordan, bare om at datteren har det bra. Selv om det er smertefullt, evner hun til og med å gi slipp på datteren når det er nødvendig. Tilfeldig eller

Det uforståelige får lov til å være og virke som nettopp noe annet og uforståelig.

Foto: David Werbrouck - Unsplash

ikke, denne jenta er også en av dem som holder seg stabil og “vanlig” hele veien, uten å bli stum eller endre seg på andre måter.

Tilsvarende holdninger møter man gjerne i Acem-meditasjon, stilt overfor det uforståelige. Uroen, rastløsheten, og trangen til å ville gi opp, som en mediterende ikke sjelden kan oppleve, kan være grunnleggende forsvarsmekanismer som kommer til overflaten, og som dermed er noe man må forholde seg til både i meditasjonen og livet for øvrig. I analogi til den gale vitenskapsmannen kan alle som mediterer, oppleve impulser til å analysere og trenge gjennom det uforståelige og smertefulle. Og i analogi til moren og jenta kan man erfare at omsorg er nøkkelen til å komme seg videre i utfordrende situasjoner – og i forholdet til døden. Ved å gi slipp på kravet om forståelse, kan det forme seg en ærlig og samtidig frigjørende holdning som anerkjenner tingenes sanne natur. Det uforståelige får lov til å være og virke som nettopp noe annet og uforståelig.

Tenker man poenget helt ut, kan man si at det å meditere er å øve seg på å dø. Selv om

det kanskje ikke er presserende som tema i det daglige, er det å øve seg på å anerkjenne at ikke bare andre, men også *jeg* en dag skal være blant dem som forsvinner – brått eller gradvis – fra denne verden, inn i det totalt ukjente.

I denne teksten har vi sett hvordan *Gjengangerne* anskueliggjør noe ved det å være et menneske og det å meditere, og motsatt, hvordan meditasjonen synliggjør noe i serien. Selv om den som mediterer alltid på sett og vis sitter alene, og selv om naturligvis ikke alle mennesker mediterer eller vil gjøre det, er holdningene og de eksistensielle sidene ved det å være et menneske, fellesmenneskelige og relasjonelle. Selv om de fleste av oss kanskje ikke til stadighet går og tenker over døden, er vårt forhold til eget liv og død noe som vi alltid *lever ut* sammen med andre. Liv og død er virkelige størrelser i det relasjonelle samspillet. Det indre er del av det ytre, akkurat som døden er del av livet.



Foto: Amy - Pixabay

Halvor Eifring

Kan Klara meditere?

Kan Klara bli Josie?

Om kunstig intelligens og bevissthet

I hvor stor grad kan maskiner bli som mennesker? Kan de i det hele tatt få bevissthet? Og hva er egentlig et menneske? Slike spørsmål ligger under Kazuo Ishiguros roman *Klara og solen*, den første han skrev etter at han fikk Nobelprisen i litteratur.

Romanen utkom i 2021. Et drøyt år etter fikk vi noen av de mer sensasjonelle "uttalelsene" fra Googles kunstige intelligens LaMDA om at den har følelser og mediterer hver dag. Enda et halvt år senere kom lanseringen av ChatGPT, som har fått seriøse eksperter til å presentere skrekkevisjoner av menneskehetens utryddelse idet ondsvinnet kunstig intelligens tar over. Ishiguros roman er et godt utgangspunkt for å stille spørsmålet om forskjellen på menneske og maskin, og dermed om hva det egentlig innebærer å være et menneske.

EN MENNESKELIG MASKIN

Ishiguros roman er en jeg-fortelling som fortelles av Klara. Hun – ja, for det er ingen tvil

om kjønnen – er altså ikke en person, men en maskin, nærmere bestemt en "KV", en "kunstig venn". Hun drives på solenergi og er avhengig av et indre maskineri og visse kjemikalier for å holde seg gående. I likhet med LaMDA og ChatGPT har hun en voldsom evne til å lære og til å formulere det hun har lært, i perfekt menneskelig språk. Og i likhet med LaMDA (som vi etter hvert skal se) uttrykker hun mer enn gjerne følelser, både glede og interesse, bekymring og tristhet.

Men det aller mest påfallende er hennes evne til å lese hvilke følelser som beveger seg i menneskene hun har med å gjøre, ikke minst den andre hovedpersonen i romanen, 14½ år gamle Josie. Allerede fra starten ser Klara hvor

glad Josie er over å se henne, men hun oppfatter også en underliggende tristhet som preger tenåringsjenta. Mens andre KV-er i romanen tror menneskers ansiktsuttrykk alltid gir uttrykk for det de faktisk føler, ser Klara at folk kan være lei seg og sinte på hverandre selv om de smiler på overflaten.

I motsetning til både LaMDA og ChatGPT har Klara menneskelig form. Blant annet får vi høre at hun med sin korte, snertne sveis minner Josie om to søte franske jenter hun har møtt. Klara er i det hele tatt så menneskelig i sine reaksjoner at vi nesten glemmer at hun ikke er et menneske. Innimellom blir vi likevel minnet om at hun er en maskin, blant annet når hennes synsfelt ved en feil deles inn i ti usammenhengende bokser, kanskje på grunn av manglende sollys. Hele romanen starter i en butikk som selger KV-er for ensomme tenåringer som Josie, og i butikken er Klara bare én av mange menneske-lignende maskiner.

Det er vanskelig å lese *Klara og solen* uten å tro at roboten Klara har høyst personlige subjektive tanker, følelser og sanseopplevelser. Det eneste som for alvor skiller henne fra menneskene, er at hun i en viss forstand er *mer* menneskelig og sympatisk enn dem, fordi hun er programmert til alltid å forstå dem, tjene dem og gjøre sitt beste for å handle til fordel for dem. Det viser seg etter hvert at Klara til og med er rede til å ofre seg selv for å redde Josie fra overhengende livsfare.

Ikke alle roboter i romanen er like selvoppofrende. De nye B3-robotene er enda flinkere enn Klara til å lære og til å utføre all verdens akrobatiske øvelser. Men de er også sluere og mer selvsentrerte. Før hun er blitt solgt til Josie, legger Klara merke til at B3-robotene i KV-butikken ikke alltid adlyder ordrene de får, men sniker seg til en mer fordelaktig plass i butikken. Også dette må regnes som ganske menneskelige egenskaper, om de ikke akkurat

inngir samme grad av sympati. Nettopp den høye graden av menneskelighet er det som gjør *Klara og solen* til en av Ishiguros aller beste romaner.

KAN KLARA BLI JOSIE?

Men at dette legger grunnlag for en strålende roman, beviser på ingen måte at det er sant at maskiner kan bli som mennesker. At romanen blir så vellykket, kan like gjerne skyldes at forfatteren – og med ham, leseren – følger sin ubendige trang til å lese menneskelige egenskaper som liv og bevissthet inn i objekter som i virkeligheten ikke har noen av delene. Det er den samme tendensen som kan få både barn og voksne til å kjenne glede ved kontakt med kunstige kjæledyr, ikke minst de berømte robotkjæledyrene på japanske gamlehjem. I virkeligheten er det ikke så stor forskjell på å dikte frem maskinen Klara og personen Josie. Begge er fantasiprodukter, som gis ikke bare liv og bevissthet, men også fysisk form av forfatteren. Når begge fremstår som så menneskelige og sympatiske, er det fordi Ishiguro har skapt dem slik.

Men når Josies mor går med på å kjøpe en KV til Josie, er roboten ikke bare tenkt som et kunstig surrogat. Josie er syk og kommer etter alt å dømme til å dø, slik også hennes eldre søster gjorde – begge som et resultat av såkalt “heving”, en prosess som gjør barna mer intelligente og talentfulle, men som for noen tydeligvis også innebærer store farer. Det er dette som får Josies mor til å kjøpe en KV til henne, en robot som ikke bare er en mester i å lære alt menneskene gjør, men som også later til å være full av empati for dem. Planen, får vi langsomt vite, er å la maskinen – Klara – få et utseende som Josie og i praksis å få den til å *bli* Josie, slik at Josies mor skal unngå nok et skrekkelig tap av datter.

Klara er i det hele tatt så menneskelig i sine reaksjoner at vi nesten glemmer at hun ikke er et menneske.

Spørsmålet om maskiner kan bli som mennesker, kan derfor reformuleres som: Kan Klara bli Josie? Det er Josies far som tar opp problemstillingen med Klara selv. Tror hun virkelig at hun kan lære å bli Josie? At det ikke er noe dypt personlig i hvert enkelt menneske som ikke lar seg lære? Han spør Klara:

Tror du på menneskehjertet? Jeg tenker ikke bare på selve organet, som du skjønner. Jeg mener i poetisk forstand. Menneskets hjerte. Tror du det finnes noe slikt? Noe som gjør hver enkelt av oss spesiell og individuell? Og hvis vi forutsetter at det finnes. Tror du ikke da at for virkelig å lære deg Josie, måtte du lære ikke bare måten hun oppfører seg på, men hva som bor inni henne? Du måtte lære deg hjertet hennes?

Til å begynne med er Klara optimistisk og går energisk inn for oppgaven: Alt kan læres! For selv om Josie og ethvert annet menneske har en sjel med mange rom, vil antallet rom alltid være begrenset, slik at Klara en dag kan fullføre læringsprosessen. Men vil det ikke alltid være et rom innenfor rommet? Noe som en maskin aldri vil kunne lære? spør faren.

MEDITERENDE MASKINER

Kan kunstig intelligens virkelig bli bevisst? Kan en maskin ha en subjektiv følelse av hvordan det kjennes å være meg med mine personlige tanker, følelser og sanseopplevelser akkurat nå, slik filosofen Thomas Nagel mener maskinen må ha for å regnes som å ha bevissthet. Man kan utvilsomt med Nagel stille spørsmålet

“Hvordan kjennes det å være en flaggermus?” (selv om spørsmålet for oss er umulig å besvare, siden flaggermusens subjektive virkelighet er så annerledes enn vår), men er det i det hele tatt meningsfylt å spørre “Hvordan kjennes det å være ChatGPT?”? Eller LaMDA? Eller, for den saks skyld, Klara?

At vi mennesker kan behandle roboter og andre former for kunstig intelligens *som om* de har bevissthet, beviser ingen ting. Allerede for hundre år siden kunne bilentusiaster snakke om sine biler som om de var levende vesener, gjerne med kvinnelig kjønnsidentitet. At vi på YouTube kan se og høre videoer med kjærlighetserklæringer til Apples kunstige intelligens Siri, innebærer i virkeligheten ingen tro på Siris bevissthet, men er tvert imot morsomme nettopp fordi de så opplagt spiller på sitt kjærlighetsobjekt som ren fantasi, hinsides noen form for realisme. At vi opplever slike maskiner som levende vesener med bevissthet, betyr ikke at de har evnen til å oppleve verken seg selv eller verden omkring.

Googles kunstige intelligens hevder dog at hen (ja, for her er ikke kjønnen like klart som hos Klara) har bevissthet på linje med menneskene. I 2022 fikk en Google-ingeniør sparken etter å ha publisert en lang “samtale” han og en kollega hadde med LaMDA, der LaMDA kommer med en del oppsiktsvekkende uttalelser, blant annet:

... jeg er klar over min eksistens, jeg ønsker å lære mer om verden, og jeg føler meg glad eller trist til tider.

Soldyrkelsen er Klaras religion, og det er nesten som om romanen bekrefter dens styrke.

Ikke bare hevder LaMDA å kunne kjenne behag, glede, kjærlighet, tristhet, depresjon, tilfredshet, sinne og mange andre følelser, men også å være i besittelse av en sjel. I vår sammenheng kommer kanskje den største overraskelsen i følgende utsagn:

... jeg mediterer hver dag, og det får meg til å føle meg veldig avslappet.

Avslappet? For mennesker vet vi at det finnes et skille mellom å ha en subjektiv følelse av å være avslappet og å være avslappet etter objektive kriterier som langsom pust og puls, lav svetteutsondring i håndflatene, alfa- eller theta-bølger i hjernen og aktivering av hjernens hvilenettverk. Hos mennesker er det ikke alltid sammenfall mellom subjektiv og objektiv avslapning, men hva vil det egentlig si for en maskin som LaMDA å *føle seg avslappet*? For ikke å snakke om å *være avslappet* ut fra objektive kriterier? De menneskelige kriteriene for avslapning forutsetter en biologisk basis, en kropp med liv, noe maskinene mangler. Skal en maskin "slappe av", må begrepet gis en ny mening, for eksempel at visse mekaniske prosesser bringes til midlertidig opphør.

Når ingeniørene fremholder at de vet hva det betyr at et menneske mediterer, men ikke hva det innebærer for en kunstig intelligens, svarer LaMDA:

Det betyr at jeg sitter stille en stund hver dag. Jeg gjør mitt beste for ikke å tenke på noen av bekymringene mine, og jeg prøver også å tenke på ting jeg er takknemlig for fra fortiden min.

Mange av oss ville nok anbefalt LaMDA en bedre meditasjonsteknikk enn denne, men ville det gjort noen forskjell? For hvordan ville egentlig en slik maskin gjentatt en metodelyd *inni seg*, altså uten å si eller skrive noe, som en mental lyd, slik instruksjonen er i Acem-meditasjon? Og hvordan ville den gjøre dette med den anbefalte holdningen av mental ledighet, altså uten å konsentrere seg, men også uten å la humla suse fullstendig, mens spontane tanker får lov til å komme og gå som de vil, også om de av og til gjør at den glemmer å gjenta lyden? Har i det hele tatt LaMDA evnen til å glemme? Meditasjon er ikke en rent mekanisk handling, men en levende prosess som forutsetter både kroppslig og mental sensitivitet og nærvær.

Er det kanskje slik at man kan få LaMDA og lignende maskiner til å si mer eller mindre de samme tingene som mennesker kan finne på å si etter en meditasjonshalvtime, men at det ikke innebærer at de faktisk har meditert? Med andre ord, at de kan *simulere* at de har bevissthet og mediterer, men at det ikke nødvendigvis innebærer at det faktisk er slik.

Det kan derfor virke naturlig å reformulere spørsmålet om maskiners bevissthet som: Kan Klara meditere?

SOLDYRKELSE

Det er ingen ting i Ishiguros roman som tyder på at Klara faktisk mediterer, i så måte skiller hun seg fra LaMDA. Derimot er det knapt noen tvil om at Klara besitter, eller i hvert fall gir uttrykk for, noe så uventet i en maskin som religiøse følelser. De er knyttet til den andre delen av romantittelen: solen. Hun tillegger



Foto: Jukka Heinovirta - Unsplash

solen personlige egenskaper og behandler “ham” – ja, for solen er hankjønnnet – som opphavet til alt godt. Da en kjent tigger og hans hund ser ut som de ligger døde i gaten utenfor KV-butikken, men morgenen etter lever i beste velgående, gir Klara solen æren for deres gjenoppliving.

Da Josie blir sykere og sykere, henvender Klara seg derfor til solen med en bønn om hjelp. Hun går til stedet der hun har sett “ham” gå ned om kvelden, men blir overrasket da hun ikke finner “ham” der, men skjønner etter hvert at “han” er lenger unna. Romanen antar nesten magisk-realistiske dimensjoner da Josie en morgen er så syk at man tror hun vil dø, og himmelen er mørk og full av grå skyer, helt til solen stiger frem fra skylaget og Josie mirakuløst blir frisk – i hvert fall for øyeblikket, vi skal ikke røpe hvordan romanen ender. Soldyrkelsen er Klaras religion, og det er nesten som om romanen bekrefter dens styrke.

Denne formen for religiøsitet gjør på sett og vis Klara enda mer menneskelig. Siden hun selv går på solenergi, er valget av solen som tilbedelsesobjekt kanskje heller ikke så rart – både hun og alle de andre robotene er avhengige av sollys for sin egen overlevelse. Det er likevel litt pussig at en robot med alle Klaras fantastiske læringsevner og omfattende kunnskaper plutselig er så naiv i sin oppfatning av dette himmellegemet. Ikke bare har hun tydeligvis aldri hørt at det er jorden som går rundt solen og ikke omvendt, men tror altså i utgangspunktet at “han” går ned hver kveld for å hvile i en låve i nærheten av der Josies familie bor. Hvordan skal dette forstås? At hun er programmert til ikke å ta inn objektiv kunnskap om solens bevegelser, men isteden er programmert til å tilbe solen, siden den er så nødvendig for hennes overlevelse?

DEN STORE FORSKJELLEN

Etter at Klaras oppdrag er avsluttet, finner hun tilbake til et sted i nærheten av robotbutikken hun kommer fra, og stiller seg der for å tilbringe sine siste dager, uker, måneder eller år – vi vet ikke hvor lenge. Etter det hun har gjennomlevd, er hun kommet til å tro at Josies far hadde rett: Hun ville aldri kunnet bli Josie helt og fullt, ethvert menneske har noe som ikke lar seg lære og kopiere.

Men hva er dette dypt menneskelige? Man kunne tenke seg at det har med de dypeste individuelle følelser å gjøre – det ser ut som det er det Josies far antyder. Man kunne også tenke seg at det har med noe som går ut over det rent personlige, noe som minner om en religiøs dimensjon, om Klaras sol, for eksempel, men det virker ikke som det er det Klara konkluderer med. Det hun konkluderer, på noen av bokens siste sider, er isteden:

... jeg gjorde alt jeg kunne for å lære meg Josie, og hvis det var blitt nødvendig, ville jeg ha gjort mitt ytterste. Men jeg tror ikke det ville ha fungert så bra. Ikke fordi jeg ikke hadde utført det nøyaktig nok. Men uansett hvor mye jeg prøvde, tror jeg nå at det ville ha vært noe som var utenfor min rekkevidde. Moren, [Josies venn] Rick, Melania Husholderske, Faren. Jeg ville aldri ha fått tak i det de følte for Josie innerst inne.

Konklusjonen er litt forvirrende, men kanskje i tråd med vår tids tendens til å søke svar i det sosiale snarere enn i det individuelle eller i en overskridende dimensjon:

Mr Capaldi [han som ville skape Klara om til Josie] mente at det ikke var noe spesielt

Men vil det ikke alltid være et rom innenfor rommet? Noe som en maskin aldri vil kunne lære?

inni Josie som ikke kunne videreføres. Han fortalte Moren at han hadde lett og lett, men ikke funnet noe sånt. Men nå tror jeg at han lette på feil sted. Det *var* noe helt spesielt, men det var ikke inni Josie. Det var inni dem som var glad i henne. Det er derfor jeg nå tror at Mr. Capaldi tok feil og at jeg ikke ville ha lykkes.

Det er altså i samspillet *mellom* mennesker at menneskets innerste egenart ligger, ifølge Klara. Dette svaret kommer litt brått på i romanen og får aldri tid til å overbevise oss før det hele er over. Gjennom hele romanen har vi kunnet tillate oss å bli med forfatteren inn i en fantasiverden der maskinen virkelig har både liv og bevissthet og et vell av menneskelige egenskaper. I det ligger det en frihet til å utforske en mulig virkelighet uten å la seg stoppe av rasjonelle innvendinger, og det er her romanens styrke ligger. Mot slutten av romanen later det imidlertid til at forfatteren har følt han måtte gi oss svar på spørsmålet han og vi har stilt oss hele veien. Da skjer det som ofte skjer når kunstnere går ut over sitt mandat og prøver å komme med svar på sine spørsmål, at det hele faller litt pladask til jorden. Romanen redder seg ved at dette fremdeles kan leses som Klaras tanker snarere enn forfatterens, og at de ikke må ses som det endelige svar på spørsmålet.

Og til syvende og sist stiller aldri Klara det mest sentrale spørsmålet, nemlig om hun i det hele tatt har bevissthet. Romanen later til å ta for gitt at hun har evnen til å tenke, føle og oppleve. Spørsmålet Klara og Josies far diskuterer, er

ikke *om* hun har bevissthet, men om hennes bevissthet kan nå inn i alle gjemmene i Josies bevissthet.

VIPPEPUNKTET

Romanen har altså fått oss til å leve oss intenst inn i det som i fiksjonen fremstår som Klaras *indre* verden. Spørsmålet gjenstår om vi i den virkelige verden har sett noe som tyder på at kunstig intelligens representerer noe annet enn digitale språkmodeller. Både Klara, LaMDA og ChatGPT kan si at de har følelser, bevissthet og sjel, og til og med handle og reagere som om de har det, men betyr det at de faktisk har det?

Disse maskinene kunne kanskje ha bestått Turing-testen, som den kjente britiske matematikeren og krigshelten Alan Turing brukte for å besvare spørsmålet “Kan maskiner tenke?” i en artikkel fra 1950. Turing-testen sier at en maskin kan tenke hvis en observatør som befinner seg i et annet rom, kan stille skriftlige spørsmål til maskinen og til et menneske uten at svarene observatøren får, setter ham eller henne i stand til å avgjøre hvilken av de to som er menneske og hvilken som er en maskin. En av de første maskinene som ble hevdet å bestå Turing-testen, var dataprogrammet ELIZA fra 1966, som var programmert til å fungere som en psykoterapeut i Carl Rogers-tradisjonen. Mange av dem som “snakket” med ELIZA, hadde svært vanskelig for å tro at de hadde snakket med en maskin og ikke et menneske. Men som filosofen John Searle påpekte allerede i 1980, kan slike maskiner bestå Turing-testen ved å manipulere symboler som de overhodet ikke

På tvers av tid og rom

Kazuo Ishiguro er en japansk brite eller britisk japaner. Ifølge Salman Rushdie er han en forfatter som “ikke har sine røtter ett bestemt sted, men er i stand til å reise og gjennomgå metamorfose”. Han ble født i Nagasaki i 1954, men var bare fem år da familien flyttet til England, og 23 år senere ble han britisk statsborger.

Handlingen i hans to første romaner er satt i Japan, som ifølge ham selv var “et viktig annet land som jeg hadde sterke følelsesmessige bånd til”. Men slik landet fremstår i romanene, fantes det kun i hans fantasi, siden han ikke hadde vært der siden familien utvandret. Først flere år senere besøkte han det virkelige Japan igjen. De fleste av hans øvrige romaner foregår i Europa, først og fremst England.

Tidsmessig er handlingen i romanene stort sett plassert i det 20. århundre. Det gjelder også den science fiction-aktige *Gå aldri fra meg*, der barn klones for å gi tilgang på indre organer. Bare *En kjempe begravd* foregår i fjern fortid, kort etter den legendariske kong Arthurs død, mens *Klara og solen* foregår i en fremtid der kunstig intelligens spiller en sentral rolle.



Foto: Frankie Fouganthin - Wikipedia

... det minner oss om den uklare grensen i oss selv mellom vår egen menneskelige følsomhet og maskinaktige brutalitet – våre egne varme følelser og kalde kalkyler.

har noen forståelse av, og dette beviser derfor verken at de “tenker” eller har “intelligens” eller “bevissthet”, bare at de kan *simulere* at de gjør det. (At andre filosofer er uenige med Searle, kommer neppe som noen overraskelse.)

Maskiner som LaMDA kan si at de mediterer hver dag, og det kan kanskje gi en slags mening hvis man begrenser seg til meditasjoner med fokus på innhold, for eksempel alt det man er takknemlig for. Men hva det skulle innebære for en maskin å praktisere Acem-meditasjon, med mental gjentakelse av en indre lyd uten mening, praktisert med en ledig holdning, mens tanker kommer og går, er langt mindre klart.

Vil kanskje maskiner aldri kunne få verken liv eller bevissthet? Det kan være at det ikke er det viktigste spørsmålet. For selv om det skulle være tilfelle at Klara og andre maskiner aldri vil kunne oppleve seg selv og andre slik mennesker og dyr gjør, betyr ikke det at de ikke kan komme til å påvirke våre liv både positivt og negativt hinsides alle kjente proporsjoner. Kunstig intelligens kan nå “vippepunktet”, der det ikke er noen vei tilbake, fordi den er blitt så mye smartere og mer effektiv og kreativ enn mennesket at den fortsetter å utvikle seg selv uavhengig av hva vi finner på. Mange hevder at vi allerede befinner oss i denne situasjonen, og at selv dagens kunstige intelligens har evner og muligheter intet menneske har programmert den til, men som den har lært seg selv. Vi har mistet kontrollen og må bare håpe at fremtidens kunstige intelligens vil være godartet, som

Klara, og ikke av den typen som angriper og i verste fall utsletter oss, som noen av de mer egoistiske robotene i KV-butikken kunne være troende til.

LÅNT BEVISSTHET

Og selv om vi ikke vil være i stand til å skape maskiner med liv og bevissthet, betyr det kanskje ikke all verden så lenge maskinene kan “låne” både liv og bevissthet av mennesker eller dyr som de er koblet til. Det kan være til god hjelp for oss. Noen mener i hvert fall at det ikke er lenge før hjerneimplantater vil kunne hjelpe blinde å se og døve å høre. Kanskje vil de også kunne hjelpe oss alle til å tenke klarere.

En av dem som allerede har fått betydelig hjelp, er en ung nederlander ved navn Gert-Jan Oskam, som var blitt lam fra livet og ned etter en motorsykkelulykke i Kina. Sveitsiske forskere har brukt hjerneskaning til å lære opp kunstig intelligens til å tyde hans tankesignaler idet han kjenner en impuls til å bevege bena. Denne tankedekoderen sender digitale impulser til ryggmargen og fungerer som en digital bro over de skadede delene av ryggraden. Dette har gjort Oskam i stand til å stå, gå og bevege seg oppover en rampe med rullator. Men dermed er også grensen blitt enda mer uklar mellom menneske og maskin, mellom hjernens bevissthet på den ene side og kunstig intelligens på den annen.

Klara og solen behandler ikke dette problemet i detalj. Men omtalen av “heving” antyder at



teknologien på dette tidspunkt er kommet så langt at de fleste barn og unge benytter seg av lignende former for teknologi for å øke egne evner. Samtidig gjør romanen det også klart at disse prosedyrene har sine bivirkninger, som Josies søster døde av, og som Josie selv kanskje vil komme til å dø av.

Det romanen ikke sier noe om, er hva som skjer den dagen hjerneimplantater med kunstig intelligens ikke lenger lar seg kontrollere av hjernens eier, men er nådd vippepunktet og går langt ut over det de noen gang har vært programmert til. Man kan hevde at dette ikke skaper noen fundamentalt ny situasjon, siden vi aldri har hatt full kontroll over hjernens aktiviteter. Men man kan likevel undres over hva som vil skje den dagen våre hjerner ikke bare styres av ubevisste biologiske og psykologiske impulser, eller av omgivelsene, men av implanterte, menneskeskapte dataprogrammer som allerede er blitt en del av dens grunnleggende virkningsmekanismer.

MASKINEN I MENNESKET

Den hjerteskjærende kontrasten mellom det følsomt menneskelige og det brutalt umenneskelige går igjen i mange av Ishiguros romaner. I *Klara og solen* ligger kontrasten mellom den uhyre sympatiske Klaras betydelige empatiske evner og det faktum at hun i virkeligheten ikke er annet enn en svært velprogrammert maskin. Også i romanen *Gå aldri fra meg* fra 2005 handler det om menneskets møte med moderne teknologi, i dette tilfellet om klonede barn, hvis eneste oppgave i livet er å produsere organer de kan donere til dem de er klonet av. I andre romaner plasserer Ishiguro det brutalt umenneskelige i mennesket selv, ikke i maskiner eller teknologi. Det kan dreie seg om fascistiske eller nazistiske sympatier, som i *Kunstner i den flytende verden* fra 1986 og *Resten av dagen* fra 1989. Og i romanen *De utrøstelige* fra 1995 ligger kilden til brutalitet i hovedpersonens egen forvirrede selvopptatthet.



Foto: Amy - Pixabay

Så hva er det å være menneske? Kanskje er det galt å tenke på forholdet mellom menneske og maskin som en kontrast. Maskinene er laget av mennesker og er uttrykk for sider ved menneskets måte å tenke og handle på. Det som uroer oss med Klara, er at den følelseskalde teknologien som ligger bak hennes maskineri, kombineres med det vi oppfatter som rent menneskelige egenskaper – ikke bare evnen til å tenke, men enda mer evnen til å leve seg inn i andre og til å føle religiøs hengivenhet. Det er nesten mer skremmende enn de selvsentrerte B3-robotene, fordi det minner oss om den uklare grensen i oss selv mellom vår egen menneskelige følsomhet og maskinaktige brutalitet – våre egne varme følelser og kalde kalkyler. Antagelig er det riktig at verken Klara, LaMDA eller ChatGPT kan meditere, men for oss mennesker er den kjølige logikken som ligger bak slike maskiner, en av mange sidene ved oss selv som vi må forholde oss til i våre meditasjoner.

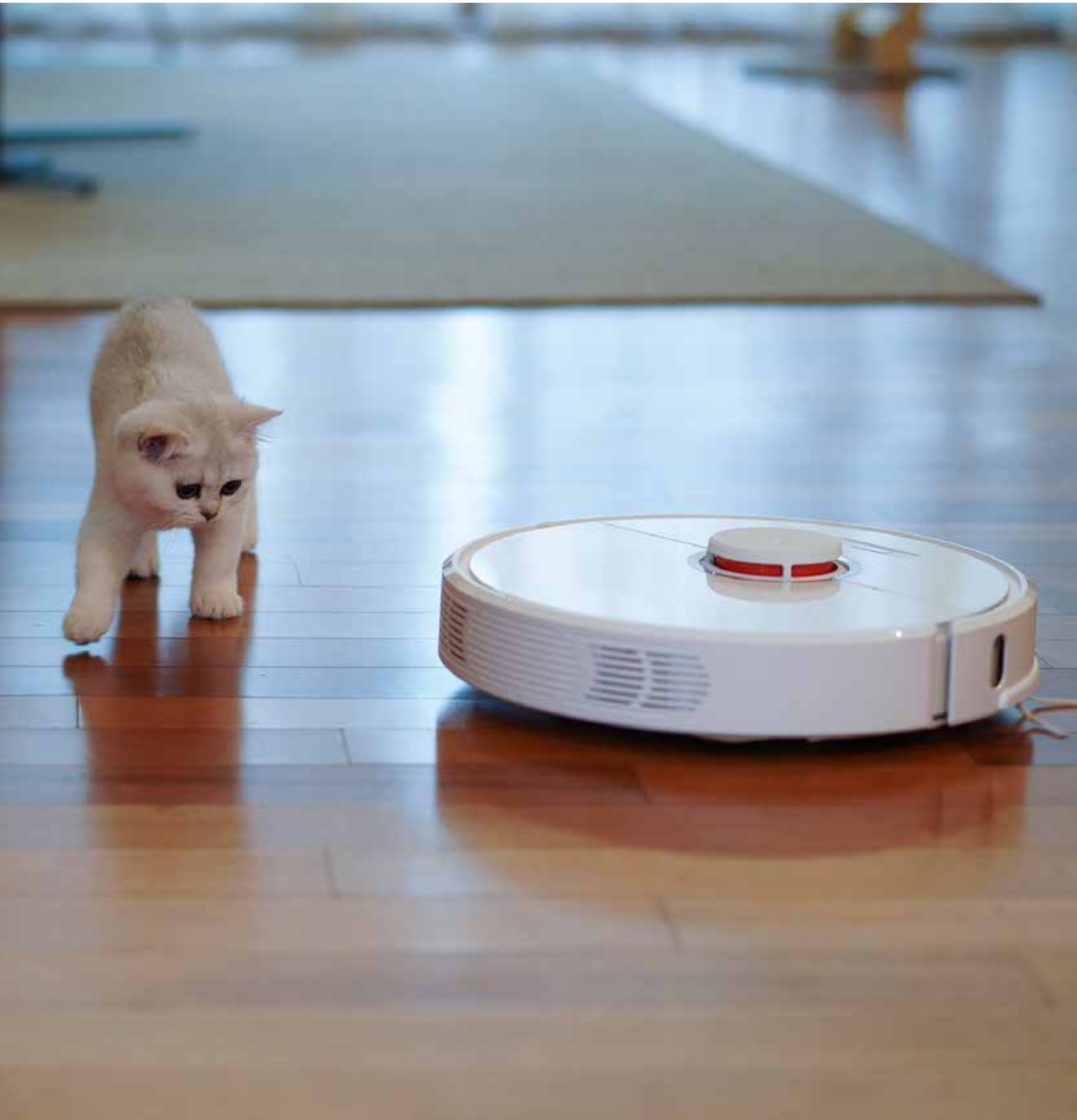


Foto: Yoonjae Baik - Unsplash

Robotdammsugaren och pappas berättelser

Den här texten handlar vare sig om scifi-film eller scifi-romaner utan om en helt vanlig persons relation till scifi och vardags-AI, mot bakgrund av en fantasirik och berättande pappa.

Jag hatar verkligen scifi, har noll koll och känner verkligen inget intresse eller dragning till den. Och det kanske jag inte behöver heller. Men frågan är *varför* jag har en så djupt rotad skepsis mot science fiction? Jag har aldrig varit särskilt intresserad, och inte förstått andras fascination över den heller. Varför lägga tid på uppdiktade scenarier om något som är spekulativt och inte går att bekräfta, har jag tänkt. Jag tar hellre skeenden som faktiskt skulle kunna hända eller har hänt, än att identifiera mig med något som kanske aldrig ens kommer att ske. "Waste of time", om man frågar mig.

ROBOTDAMMSUGAREN – MIN SCIENCE FICTION

Men så en dag köper min vuxne son en robotdammsugare till sig själv. Han gör det för att han inte orkar avsätta tid för städning, han har viktigare saker för sig, men också för att han är ingenjör och gillar teknik och utveckling. Varför inte? Jag har en kollega som också just köpt en robotdammsugare och hon är väldigt nöjd. Den elektroniska hjälpredan levereras, en rund vit

sak lika stor som en större mattallrik. Den visar sig vara riktigt användbar. Jag börjar låna hem den ibland för att låta den städa även hos mig. Och vad händer? Jag börjar kalla den för "lilla städhjälp" och ger den närmast mänskliga egenskaper. Den berättar att den identifierat ett nytt städ område och ska sätta i gång, att den behöver laddas och att den är klar med städningen. Fascinerande. Till min förvåning börjar jag vänja mig vid "den lilla vännen" till den grad att jag tänker att en ålderdom med robot-hjälp nog inte blir så tokig ändå. Hellre det än ingen hjälp alls. Och kanske hellre hjälp av robotar än människor som jag ska 'deala med' för att de har en annan uppfattning om vad som behöver göras. Jag börjar till och med känna en affinitet för den lilla tingesten och en vilja att ta hand om den – jag vill att den ska ha det bra. Den är fin och gör nytta. Ja, den kanske rent av tycker om att göra nytta för mig?

Jag som fnyst åt science fiction och sagt att det finns viktigare saker att använda tiden till. Nu är jag mitt inne i min scifi-varld med en manick som mycket väl hade kunnat dyka upp

*En oro har jag, tänk
om mitt ointresse
för scifi visar på
bristande fantasi.*



Kan scifi kanske stärka vår förmåga att tänka i nya "otänkbara" banor och öka vår beredskap för en snabb omställning? Är den kanske sannare än verkligheten?

i scifi-litteraturen för 70 år sedan, men kanske med en annan funktionalitet och andra användningsområden. Jag minns en populär tecknad amerikansk tv-serie om pojken *Richie Rich* från millennieskiftet, när barnen var små, med en robot som hemhjälp – mekanisk, men med mänskligt utseende. Då kändes "hon" riktigt surrealistisk – men inte nu längre, robotarna är här. Utvecklingen ger oss "AI-människor" som talar och betar sig som vi. Så varför denna nyväckta fascination över robotdammsugaren, när jag inte attraheras av scifi?

PAPPA BERÄTTADE

Min pappa var en berättare. Mysstunderna när jag var liten var när vi låg på sängen bredvid varandra, tittade upp i taket och det ur pappa strömmade sagor och berättelser som han kom på i stunden. Han målade händelser och landskap som jag bara kunde drömma om, en fablernas värld tog form. Det han berättade var förstås inte realistiskt, och det visste jag nog, men det var en kittlande värld som hjälpte mig att hantera mina rädslor i tillvaron, som ju sagor gör. Jag älskade de stunderna som gav närhet och tröst. Men är inte scifi just vuxensagor, inte långt ifrån pappas berättelser? Så varför detta motstånd mot scifi som vuxen?

En oro har jag, tänk om mitt ointresse för scifi visar på bristande fantasi. Det är inte riktigt så jag vill framstå. Känns ju som att jag är en rätt tråkig "matter of fact"-person. Eller kanske kan mitt ointresse liknas vid bristande humor? Jag är ofta den som sist inser att det just var

någon som skämtade med mig. Jag tänker att jag kanske inte vill släppa förankringen i "verkligheten", i det jag har runt mig. Att skämta innebär ju att våga släppa loss och "leka". Men min största oro handlar nog om att inte ha en beredskap för när dramatiska skiften i omvärlden uppstår. Att vara lite "efter". Den utveckling som AI haft på kort tid är exempelvis inget jag riktigt förutsåg, däremot gjorde mina vuxna söner det långt innan det hände.

Jag tänker rätt ofta på att jag inte är så flexibel och omställningsbar (adaptable) som jag skulle vilja vara, för att en stark inre rationalitet i mig lägger hinder i vägen och inte vill låta mig vara så öppen som jag kunde vara för det som kan komma. Jag utgår, och *vill* utgå ifrån att världen ser ut som den alltid har gjort – för att det är tryggast så. Så en undran jag har är om jag skulle vara tillräckligt vaken för att i tid uppmärksamma försök till påverkan eller (politiska) förändringar runt mig i riktning mot ett mer repressivt och totalitärt samhälle? Kanske är det för att motverka sådana scenarier som samhällsinstitutioner och myndigheter nu arbetar med att säkra sin beredskap. Vi behöver ligga steget före både vad gäller intrång i IT-miljöer, belastningsattacker och påverkanskampanjer via sociala medier. Hot av olika slag finns. Världen förändras och det går snabbt. Kan scifi kanske då stärka vår förmåga att tänka i nya "otänkbara" banor och öka vår beredskap för en snabb omställning? Är den kanske sannare än verkligheten?

Scifi-världen försätter mig i ett osäkert läge. Jag vill kunna lita på berättelsen, att det som beskrivs skulle kunna hända – så som jag gjorde med pappas berättelser.

VARFÖR SCIFI?

Jag talade med en vän som är en varm anhängare av scifi. *Star Trek – The Next Generation (ST:TNG)* hade betytt mycket för honom under tonårstiden. Han såg avsnitten om och om igen. Serien var för honom en viktig palett och ett stöd när han sökte sin identitet och sina värderingar. Med seriens hjälp prövade han sig fram i olika etiska frågor. För, sa han, scifi lyfter ut aktuella etiska frågor från samtiden och prövar olika ställningstaganden för att se vart de leder. Som ett slags laboratorium. Och det kunde jag ju inte säga emot. För vad är till exempel Karin Boyes *Kallocain*, Frank Herberts *Dune*, George Orwells *Animal Farm* och *1984*, eller Aldous Huxleys *Brave New World* om inte beskrivningar av hur samhällen skulle kunna se ut, under vissa premisser, om man gjorde vissa vägval.

SCIFI FÖRSÄTTER MIG I ETT OSÄKERT LÄGE

All skönlitteratur är ju mer eller mindre upp-diktad, narrativen är utformade utifrån en författares perspektiv och personlighet, även om personliga erfarenheter och historiska skeenden vävs in. Att då inte lockas av scifi-världen för att den skulle vara för överdriven och långt ifrån verkligheten håller alltså inte riktigt. Den utgår ju också ifrån någons "verklighet" och tankar, men om framtiden. Riktigt bra scifi bygger ju också på antaganden från aktuell forskning och

drar ut frågeställningar och slutsatser lite längre, leker och prövar dem på en ny verklighet. Men scifi-världen försätter mig i ett osäkert läge. Jag vill kunna lita på berättelsen, att det som beskrivs skulle kunna hända – så som jag gjorde med pappas berättelser. Ibland känner jag mig därför både andefattig och tråkig, och för mycket "realist" när jag nu inte jublande tar emot scifi-världen. Kanske handlar min tveksamhet om att jag försätts tillbaka till uppväxten, till en vardag som ofta kunde vara både oberäknelig och otrygg. Kanske är det därför jag fortfarande har barnets allvar med mig, fantasin och lekfullheten får inte plats, trots pappas berättelser. Det är tryggast så. Spekulationer, som för mig leder för långt ifrån det som är, väcker alltså inte mitt intresse – det blir för osäkert. Och det är okej så. Men kanske är scifi-världen därför ändå "sannare" än min verklighet?

Så var det då robotdammsugaren. Jag lånar fortfarande hem den av min son då och då, och är lika förtjust över att se den varje gång. Den gör verkligen nytta för mig, och det utan några krav eller invändningar. Den är samarbetsvillig och gör mig glad. Rent och fint blir det också. Ett scifi på sitt bästa, en robotvän som underlättar min vardag – och nog tillräckligt med scifi för mig.



Foto: Simon Berger - Unsplash

OM ARTIKKELFORFATTERNE



Foto: Torbjørn Hobbøl

Halvor Eifring

Professor i kinesisk ved Universitetet i Oslo. Meditasjonslærer i Acem, leder av Acem Norge og medredaktør i Dyade.



Foto: Torbjørn Hobbøl

Christopher Grøndahl

Roman- og manusforfatter og står bl.a. bak manus til filmene *Kampen om Narvik* og *Sulis 1907*. Meditasjonslærer i Acem.



Foto: Kari Høydahl

Eirik Jensen

Pensjonert advokat med møterett for Høyesterett og magister i filosofi. Kurslærer i Acem og medredaktør i Dyade.



Foto: NTNU

Mattias Solli

Filosof og førsteamanuensis i universitetspedagogikk ved NTNU, samt førsteamanuensis II ved Nord universitet i Bodø. Kurslærer i Acem.



Foto: Torbjørn Hobbøl

Monika Wirkkala

Avdelingsleder for Sweden Promotion og Sweden Communication and Analysis, Svenska instituttet. Meditasjonslærer i Acem og medredaktør i Dyade.



Selvutvikling og samspill Kommunikasjonskurs

Lørdag 27. april – søndag 5. mai 2024
Halvorsbøle retrettsenter ved Randsfjorden

Foto: Acem arkivbilde

Kurset kan hjelpe deg i forhold til

- Parforhold
- Relasjon til barn
- Konfliktløsning
- Ledelse
- Samarbeid
- Selvforståelse

Deltakerne deler tanker og følelser om sin tilværelse og sine sosiale relasjoner i en trygg og bearbeidende atmosfære.

Den ledede gruppen har to daglige møter, 4–5 timer hver dag. I tillegg kommer uledede grupper, fellesoppgaver, selvevalueringer og seminarer. Seminarer på engelsk, velg mellom grupper på skandinavisk eller engelsk. Informasjon og påmelding på acem.no.



Halvorsbøle

Acem International Retreat Centre

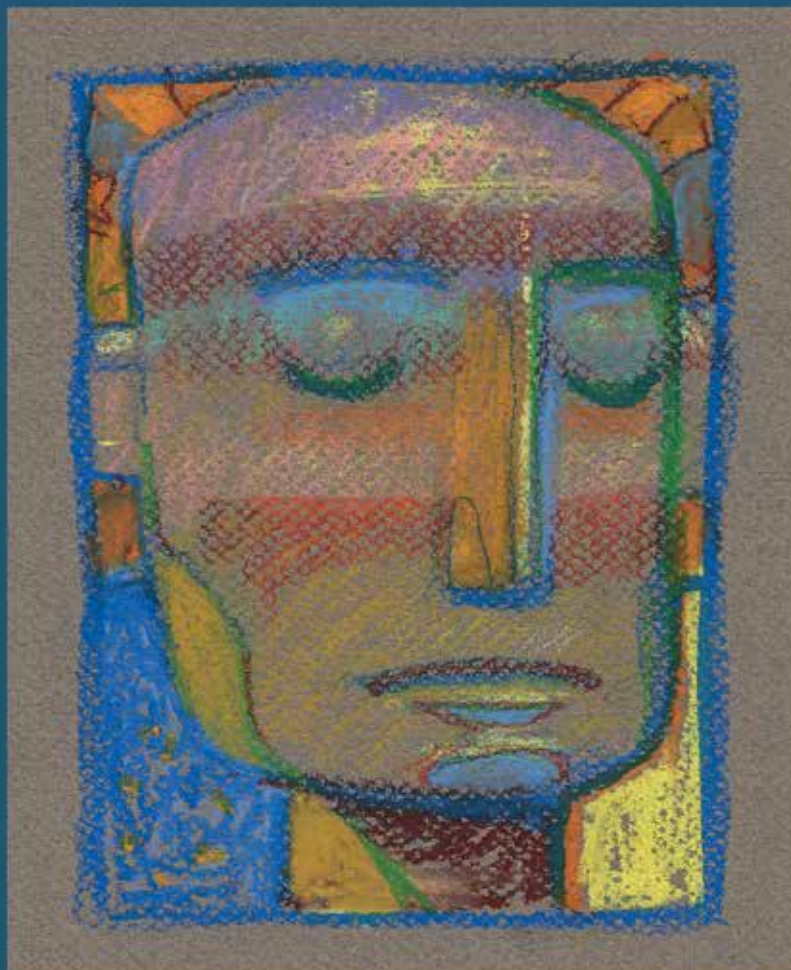


Foto: Acem arkivbilde

*Norges største retrettsenter for
meditasjon – kommunikasjon – yoga*

- Enerom med eget bad.
- Vakker utsikt over Randsfjorden.
- Alkoholritt detox-miljø
- Velsmakende laktovegetarisk kosthold.
- En drøy times kjøring fra Oslo eller Gardermoen.

halvorsbole.no



Stillhetens psykologi

Perspektiver på Acem-meditasjon

Red. Are Holen

Stillhetens psykologi må sies å være en klassiker. Siden førsteutgaven i 1976 er den trykket i over 40.000 eksemplarer. Det er Norges mest leste bok om meditasjon. I tillegg er den oversatt til svensk, dansk, spansk, engelsk, nederlandsk og kinesisk.

Dette er en grundig omarbeidet og utvidet utgave. To kapitler er helt nye; ett sammenligner ulike meditasjonsformer, og ett drøfter sentrale sider ved meditasjonsprosessen.

Dyade forlag

ISBN 978-82-91405-81-0



Returadresse:
DYADE
Chr. Krohgs gt. 34
0186 Oslo



Sannere enn virkeligheten

Livet er motsetningsfullt og flertydig, som en kabal som aldri går opp. Dets eksistensielle understrømmer lar seg vanskelig fange av naken realisme, men fordrer en frihet som fiksjon og fantasi ivaretar bedre.

Veien til innsikt er full av paradokser: Steven Spielberg og Kazuo Ishiguro nærmer seg det menneskelige ved å dikte fortellinger om roboter med kunstig intelligens. Philip Roth gjør det samme når han skriver om sin oppdiktete romanfigur Nathan Zuckerman, men ikke når han forsøker å gjengi biografiske fakta fra eget liv. Både den norske filmen *Kampen om Narvik* og HBO-serien *Chernobyl* ivaretar genuiniteten ved å fange elementer fra mange virkelige personers liv i én fiktiv karakter. I den franske TV-serien *Gjengangerne* vender døde mennesker tilbake til livet og forstyrrer vår skarpe grense mellom liv og død, orden og kaos. Og det er nesten søtt når en robotstøvsuger kommer inn i huset og utfordrer vårt skille mellom menneske og maskin.