

## KAPITTEL 7

# Claes Gill om den andres død og den egne. En lesning av «Portrett av en avdød venn» i lys av Heideggers dødsfilosofi

Arnfinn Åslund

Universitetet i Sørøst-Norge

**Summary:** Claes Gill (1910–1973) was a Norwegian poet and actor. He published only two books of poetry, but this was sufficient to establish him as a symbolist and modernist pioneer. This essay focuses on his preoccupation with death, especially in the enigmatic «Portrait of a Deceased Friend» from 1939. The theoretical framework consists of the existentialist hermeneutics of death presented by Martin Heidegger in his major work *Sein und Zeit* (1927). This contribution is still highly relevant for discussions on death and mortality. Some of his views on individuality and sociality (Mitsein, «being-with») in relation to death have been questioned. Our interpretation of Gill's poem tries to clarify an important aspect of this difficult part of Heidegger's philosophy. It is only when recognizing the individuality of death that one can truly be of help to the other in his relation towards death.

**Keywords:** Gadamer, Claes Gill, Heidegger, modernist poetry

## Introduksjon

Helt siden antikken har døden vært et hovedtema i europeisk lyrikk. Slik er det også hos Claes Gill. Hans status som modernistisk pioner beror på to samlinger: *Fragment av et magisk liv* fra 1939 og *Ord i jærn* fra 1942. Den første er både den mest eksperimentelle og den mest slående. Her finner vi det gåtefulle «Portrett av en avdød venn».

Diktet er relevant for eksistensfilosofiske diskusjoner om døden, som den vi finner i Martin Heideggers analyse av dødsfenomenet i *Sein und Zeit* fra 1927, et bidrag av vedvarende interesse. I en nylig utkommet antologi om døden skriver den finske filosofen Sara Heinämaa: «In the study

Sitering av denne artikkelen: Åslund, A. (2018). Claes Gill om den andres død og den egne. En lesning av «Portrett av en avdød venn» i lys av Heideggers dødsfilosofi. I A. Johannessen, N. Askeland, I. B. Jørgensen & J. Ulvestad (Red.), *Døden i livet* (Kap. 7, s. 119-135). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.40.ch7>  
Lisens: CC BY-NC 4.0

of death and mortality, Heidegger's hermeneutical phenomenology has long been the dominant discourse» (Heinämaa, 2015, s. 101).

For Heidegger representerer dødsmuligheten en irreduksibel «min-het». Den er knyttet til min eksistens og kan ikke overtas av andre. Heidegger bruker «derværen» (Dasein) som betegnelse for menneskets væremåte. Det betyr at mennesket alltid er «der» som et forhold til væren. Eksistensen er det fremtidsrettede ved der-væren, mulighetsrommet som avdekkes med tanke på fortsettelsen. Ettersom døden innebærer et forhold til slutten, representerer den også derværens mulighet til å forholde seg til tilværelsen som helhet. At dødsmuligheten er eksklusivt knyttet til den enkelte, synes å innebære en lukning om den egne eksistensen som står i strid med Heideggers vektlegging av medværen som grunnleggende i menneskets væremåte. Dette betyr at medværen alltid allerede er et moment i der-værens tilværelse. Sosialiteten er like opprinnelig som individualiteten. Den engelske filosofen Simon Critchley har kritisert Heidegger på dette punktet, det samme har den norske filosofen Vigdis Songe-Møller gjort. I Heideggers begrep om ikke-relasjonalitet, som dreier seg om det individualiserte ved døden, finner hun en tanke om selvtilstrekkelighet som vanskelig kan forenes med medværen (Songe-Møller, 2012). Her ser hun en apori i Heideggers filosofi. En hypotese for vår lesning er at diktets sammenstilling av død og vennskap kan oppklare dette problematiske punktet.

Diktets tittel peker mot det mer overgripende forholdet mellom språket og døden, og dette angår lyrikkfortolkingens teori og metode. I kraft av sin soliditet fastholder skriften kontrasten mellom våre tankers inderlighet og tegnenes utvendighet, mellom de levendes presens og de dodes perfektum. Parallele synspunkter finner vi i Hans-Georg Gadammers diskusjon av skriftens temporalitet i *Sannhet og metode*. Det handler om muligheten for en levendegjørende aktualisering av overleverte meningsobjekter. Skriftmediet har en egenartet dobbelthet:

Skriften og litteraturen, som har del i skriften, er åndens mest fremmedgjorte og ytre form. Skriften er det reneste spor av ånd, samtidig som intet er mer avhengig av en forstående ånd enn skriften. Det skjer et mirakel når skriften blir dechiffrert og tydet, en forvandling av noe fremmed og dødt til en absolutt

samtidighet og fortrolighet. Dette ligner ikke på noen annen overlevering som kommer til oss fra fortiden. [...] Den som er i stand til å lese skriftlige overleveringer, bevitner og fullbyrder fortidens rene nåtid. (Gadamer, 2010, s. 196)

Lyrikkfortolkningen forsøker å gjøre fortid til nåtid – slik også Gills portrettdikt fremstiller sin avdøde venn som levende nærvær. I *Det skjønnes aktualitet* fra 1977 fremholder Gadamer at kunstens opprinnelse ligger i menneskets tilbøyelighet til lek og spill, men like viktig er døden. Selv om alt skal forsvinne, finnes en kulturens relative varighet som er en forutsetning for sivilisasjon. For den skapende kunstner og for den medskapende mottager er det å skjenke varighet en avgjørende impuls. Litteraturfortolkningen er solidarisk med verkets fortsatte liv. Gadamers nøkkelbegreper er spill, symbol og fest. Spillet viser til deltagelsen som forutsetning for kunstverket. Tilegnelsen er en dialog der verket blir subjekt. Det symbolske angår det eksistensielle erkjennelsesaspektet, mens festen fremhever det sosiale og inviterende ved kunstnerisk kommunikasjon. Ordet «fest» innebærer ikke nødvendigvis en euforisk partystemning. Det kan være den tyngste sorg som samler oss. Som festen har også kunstverket sin egen tid og sitt eget sted. Å dvele i verket er metoden.

## Fragment

På vei inn i diktet merker vi oss først konteksten. Samlingen heter altså *Fragment av et magisk liv*. Denne assosiasjonssterke tittelen har en implisitt dødsreferanse. Den mest drastiske fragmenteringen av organismen setter inn når livet opphører. Tittelen gir det fragmentariske en metastatus overfor de enkelte diktene. Innenfor hermeneutikken er mening utlagt som et spill mellom helhet og del. Ettersom det fragmentariske angår nettopp dette forholdet, blir tittelen en påminnelse om det problematiske ved fortolkningen. Åpningsdiktet slår an dødstemaet: «gi ord, o tvil – hvad skjer/når øiet lukkes av jord – jord». Døden er den erkjennelsesimpulsen som driver prosjektet helt til avslutningsdiktets konklusjon: «Død er det hellige vanvidds lodd.»

«Portrett av en avdød venn» ble første gang trykket i *Samtiden* i 1936. En viss «modning» har altså skjedd når det kommer i bokform i 1939:

**Portrett av en avdød venn**

Så blev da rammen engang den:

en tropisk natt  
betændt av hvit og giftig duft  
heliotrop og vannsyk jord  
  
et lummert kratt  
omkring en halvtom bar  
i døsig lys og muggen luft

Og så en blind, alene ved et bord,  
klimprende gitar,

da tiden risset siste strek  
i det som blev en venns portrett.

Nu fullført i en rask retrett  
fra denne meningsløse lek.

Hvad sier denne form: en spinkel kropp  
en giftig formel skapt i ben og blod,  
hvad eller en funksjon av Pauli' ord,  
hvad vet vi vel om disse ting;

hvad vet vi vel om dette blikk?  
foruten det vi ser: et gjenfærdsskjær  
av vold og brann langs med Adige,  
og sidenhen et likhvitt skinn av kokain.

Vi hører disse ord:

kanhænde er det dette syn  
av lotusblomst i vårhvitt flor  
som ikke er, men engang var;  
kanhænde har jeg sett mig mett.

Og vi, hvad kan vi si  
som angår ham og ikke oss?

Og så igjen:

kanhænde er det denne krig  
i tredve år om liv og død  
som ikke er, men engang var;  
kanhænde har jeg gått mig trett.

Og vi, hvad kan vi ikke si  
som undgår ham, om ikke oss.

Og som svar på vertens skrik:

et skudd! hvem skjøt? o, se et lik!

Hvad kan vi si og ikke si  
som stiller fritt en venns portrett  
i rammen, som den engang var:

et nattlig bar-rum  
tropisk hett  
klimprende gitar

Det er en dramatisk scene. Et skudd er avfyrt, og en mann er død. Diktet presenterer også rommet hvor hendelsen finner sted. Gill hadde oppholdt seg en tid i Latin-Amerika, og den mørke troperomantikken trekker nok veksler på erfaringer derfra, men teksten er fattig på geografiske og biografiske referanser. Den eksistensielle problematikken står nakent frem.

Denne studien inngår i et flerfaglig prosjekt, så vi konsentrerer oss om innholdet og trekker inn lyrikktekniske forhold kun hvor de har spesiell betydning. Her kan nevnes at det påfallende oppsettet antyder forskjellige stemmer eller nivåer i diktet. Det er utpreget modernistisk, men ikke uten regelmessighet. Med kun tre unntak er det gjennomført jambisk versemål, og det er mannlig enderim nesten hele veien, men rimspennet varierer, og fullrim alternerer med halvrim. De metriske unntakene representeres av tre linjer som har trykksterk åpning: «klimprende» (to ganger) og «tropisk». Den jambiske strukturen brytes i tredje siste linje med spondeen «bar-rum».

## Portrett

Det er tradisjon å tale om *litterære* portretter, men portrettbegrepet innebærer like fullt en overføring fra bilde til tekst. Bildekunstens terminologi preger diktet: portrett, ramme, risse, strek. Metaforikken utvides slik at også *tiden* blir portrettør. Dermed handler portretteringen om selve virkeligheten. Den får en ontologisk dimensjon. Diktet er et portrett som handler om å portrettere også i eksistensiell forstand.

Portrettets muligheter ble utvidet med oppfinnelsen av fotografiet. I diktet leser vi: «Hvad vet vi vel om dette blikk?» Her manes blikket frem i sin uutgrunnelighet. Er det den avdødes levende blikk eller hans døde øyne? Omtrent samtidig med Gills dikt skriver Walter Benjamin at fotografiets reproduksjonsmuligheter bidro til å svekke den aura som omgir tradisjonens kunstverk. Men portrettfotografiet er auraens siste tilholdssted. Blikket ser tilbake på betrakteren, og den auratiske kraften potenseres når portrettet viser en kjær avdød (Benjamin, 2014, s. 376). Diktet bruker nyordet «gjenfærdsskjær» om avdødes blikk. Gjennom blikket som manes frem, bevares et fragment av et magisk liv. Gjenferdsskjæret blir en metafor for diktet selv.

Det glimtvis ved diktet minner om fotografiets evne til å rive øyeblikket ut av den episke sammenhengen og fryse det fast med lysets skrift. Vennen opptrer uten identifiserbart ansikt. Auraen fanges idet den forsvinner. Paradoksalt nok kan anonymiteten virke intimiserende, som om avdøde utelukkende hører til det lyriske subjektets nære krets, i et personlig vennskap. Vi trekkes inn i pendlingen mellom sjokkpreget nærhet og kunstnerisk distanse. Avdødes navn har ikke offentlig interesse, for det dreier seg om noe viktigere enn navn. Anonymiteten understreker det navnløse intet, men åpner også opp diktet. Dødens vilkår gjelder oss alle.

Portrettbegrepet har referanse til oppdragskunst og leilighetsdikt. Minnedikt kan fungere som rituell brukspoesi ved sørgehøytiden. Slike dikt viser tilbake til den dødkult som Gadamer regner som en av kunstens kilder. Modernismen står i et spenningsfullt forhold til slik heteronomi. Selv om også brukskunst preges av det eksperimentelle formspråket, vil en binding til en institusjon legge føringer som kan true autonomien – det å stille portrettet fritt – som det heter på slutten av diktet. Diktet er viet

saken uten hensyn til kollektivt seremoniell. Pronomenet «vi» kan minne om en konkret sørgeforsamling, men peker snarere mot menneskehetens «vi». Slik vi alle er utlevert til samme endelikt, for «annerledes er det ikke innrettet for oss mennesker», sier Sapfo (2005). Men i diktet er den døde skilt fra det levende «vi» med sin tale i førsteperson, døden lukker oss om vår mest egne mulighet.

Åpningslinjen nevner «rammen», og ordet gjentas mot slutten. En ramme markerer et bildes avgrensning mot det som er utenfor. Den markerer verkets selvstendighet og angår forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Landskapsbildets ramme gjør bildet til et vindu mot verden der ute. Her er det omvendt. Gjennom rammen ser vi inn i baren. Det er brukt preteritum når «rammen» omtales. Adverbet «engang» markerer det singulære ved hendelsen, men assosierer også til eventyrets innrammende fiksjonsmarkør «det var en gang». Preteritumsformen markerer det avsluttede ved det som befinner seg inne i rammen. Tidens uavvendelighet blir selv en ramme, grensen for det som var, men som ikke lenger er. Men selve rammen blir et tvetydig overgangsphenomen, en dobbelthet som diktet demonstrerer. Ved at den lyriske stemmen benevner rammen innlednings- og avslutningsvis, skjer en performativ innramming av motivet, samtidig som denne rammen utgjør en del av det større portrettet som tittelen presenterer. Ettersom vi forstår at diktet opererer med ramme i metaforisk forstand, problematiseres ordets grensesettende funksjon, også når det dreier seg om kunstens grense mot det som ikke er kunst. Den estetiske grensesettingen kobles på den mer fundamentale grensesettingen mellom liv og død. For når rammen omtales, dreier det seg om å innkretse døden, som selv er livets ramme, men slik at døden samtidig er del av livet; den står inn i eksistensen som dens mest egne mulighet. Åpningslinjen avsluttes med det første av i alt sju kolon. Disse skilletegnene har også en rammefunksjon – de markerer innholdsmessige overganger, vekslinger mellom forskjellige virkelighetsplan.

## Tropisk

Diktet plasserer oss i tropene, åpenbart i regntiden, for jorden er «vannsyk». Opphopningen av assosiasjonsrike nominalledd gir et sanselig

nærvær. Stemningen er dekadent. Luktesansen utfordres av ubehagelige inntrykk. Adjektivene brukes metaforisk og metonymisk. Krattet er «lummert», her knyttes nattemørke og luktinntrykk til den trykkende fornemmelsen som varsler et kommende uvær. Påfallende nok er duften *hvit*, slik man kunne se for seg sigarrøyk fra baren, men med koblingen til betennelse og gift minnes vi om at hvitt også er dødens farge, slik det tydeliggjøres med sammensetningen «likhvitt» lenger nede, hvor hvitheten kobles til kokain. Kort etter hvitheten kommer det litt påfallende «heliotrop». Her aner vi blomsternavnet *hvit heliotrop*, som alluderer til diktet «White Heliotrope» av Arthur Symons (1974), en forfatter Gill var opptatt av. Hvit heliotrop er en giftig parfymeplante. Hos Symons er duften uadskillelig fra den nedtrykkende atmosfæren i «the feverish room», hvor den syke kvinnen ligger.

Sammenstillingen av «tropisk» og «heliotrop» i samme strofe assosierer til det tropiske i betydningen billedlig språkbruk. Grunnbetydningen av «trope» har å gjøre med å vende eller snu. En heliotrop plante vender seg etter solen (helios). I diktet blir «heliotrop» grammatisk tvetydig: Ordet kan være både substantiv og adjektiv, en mulig lese måte er at det er den vannsyke jorden som er heliotropisk. Det er vanlig å regne med fire mestertroper: metafor, metonymi, synekdoke og ironi. Sammenstillinger som «døsig lys» og «muggen luft» er metonymiske. Her indikeres det at lyset er svakt og stemningen søvnig. I den stillestående og fuktige luften kjennes duften av mugg. Det er altså kontakt eller nærhet, og ikke likhet, som forbinder leddene. Situasjonen er mettet av gift, betennelse og sykdom.

Det synekdokiske er operativt når de impresjonistiske detaljene maner frem en hel verden. Vi ser for oss det sosiale livet omkring baren. Nå er den «halvtom», noe som ikke er synonymt med halvfull. Ordene har forskjellig dynamikk: At en bar er halvfull, gir et mer forlatt inntrykk. Gadamer snakker om analogien mellom kunstverket og festen, men her er festen i ferd med å ebbe ut. Om diktet inviterer oss inn, er det til selskap med døden. Bildet peker utover det nære miljøet, det peker mot en større verden og gestalter seg som en representant for denne: 1930-tallets depresjon med sår etter forrige storkrig – og på vei mot neste, kunne man si i retrospekt.

## Tidens riss

Den forlatte stemningen forsterkes i neste avdeling. Den blinde gitaristen er kunstens representant i diktet, tett på døden. Han sitter alene, og spillet hans kan ha vært mer intenst tidligere på kvelden. Blindheten kan virke skjerpene, man blir mer var for stemningsskifter. Gitaren er et klimpreinstrument, så verbet «klimpre» er langt fra påfallende, men det kan også konnotere en mer nølende måte å spille på: Han demper musikken for å høre hva som foregår i rommet.

Selve dødsbegivenheten er fremstilt figurativt: «tiden risset siste strek». Her er tiden blitt portrettkunstner, metaforikken gjør virkeligheten til kunstverk. Tiden tegner våre liv, og med siste strek er portrettet fullført. Ordet «retrett» er en eufemisme for å dø, og begrepet forutsetter et aktivt subjekt. Man er ikke objekt for en handling utført av andre. Altså må dødsfallet forstås som selvmord. Senere fremgår det at døden kom etter et skudd. Vennen har skutt seg (Gill, 1995, s. 86, Hagerups etterord).

At tiden *risser*, er en tankevekkende metafor. Verbet hører sammen med substantivet riss. Vi har vist til Heideggers dødsfilosofi, hvor tiden er fundamental. Senere vektlegger han risset i *Kunstverkets opprinnelse* (Heidegger, 1950/2000). Et riss kan være et lineært spor: en rift eller en revne. Det tyske ordet *Riss* henger sammen med *reissen*, som også har betydningen å rive. På norsk kan substantivet *riss* ha *revne* og *rift* som bibetydninger. Et riss markerer dermed en skillelinje som etablerer to motsatte sider: de to sidene av risset eller revnen. Det risset som interesserer Heidegger, er revnen mellom *jorden* og *verden*. Disse ledeordene inngår i diskusjonen av sannhet, forstått som den striden mellom tildekning og avdekning som kunstverket iverksetter: «I og med at en verden åpner seg, så trer jorden frem» (Heidegger, 2000, s. 74). I denne åpningen avdekkes menneskets mulighet for fortsatt eksistens: Risset er ikke bare en revne, det er også en plan eller et utkast: «Revnen er et grunnriss. Den er et utkast som tegner grunntrekkene til hvordan det værendes lysning åpner seg» (Heidegger, 2000, s. 74–75). Vi er kastet inn i verden og utlevert til vårt eget utkast. Hos Gill er det tiden som risser. Tidens riss er revnen mellom det som var og det som skal komme. Dette er den revnen mennesket står i, hvor åpningen skjer, hvor muligheten for fortsettelse av væren-i-verden risses opp.

Tidens «*siste strek*» er en grense. At mennesket eksisterer, vil si at det har en fremtid, hvilket innebærer at det gjør utkast for fortsatt eksistens. Når mennesket er fratatt sin fremtid, har det heller ikke noen eksistens. Da har omslaget skjedd, omslaget fra et værende som eksisterer, til et værende som bare er for hånden, én ting blant andre ting. Heidegger diskuterer om begrepet om å være *avdød* representerer et mellomværende. Mennesker som har stått oss nær, synes å fortsette med det etter sin død. De blir ikke helt redusert til ting:

Til forskjell fra den som bare er død, er den «avdøde» blitt revet bort fra de «etterlatte» og blir gjenstand for «besørging» i form av sørgehøytid, begravelse og gravpleie. Dette skyldes at den avdøde i sin værensmåte er «mer» enn en ren bruksting som er omverdenslig til hånden og som kan besørges. Når de etterlatte dveler ved den avdøde gjennom å sørge over ham og minnes ham, *er de hos den avdøde* i modus av ærbødig forsorg. (Heidegger, 2007, s. 253)

Men Heidegger fremhever at den døde selv ikke inngår i fellesskapet. Avdøde er bare et minne i vår verden. De andre erfarer ikke den andres død – som det «å være-kommet-til-ende». Så lenge man kan erfare, er man ikke død. Og når man er død, kan man ikke erfare. Det går en grense mellom fellesskapets medværen og døden som min mest egne mulighet.

Vennens portrett omtales i preteritum: Det «blev» et portrett, det er «fullført». Tidens åpning riss lukket seg med selvmordet som siste utkast. Når livet er fullført, kan det ikke erfares som om man har nådd et mål. I det øyeblikk portrettet er fullført, kan ikke den portretterte betrakte det. Om portrettet skulle være en metafor for den avdødes liv, blir dette utilgjengelig for avdøde i det øyeblikket det er ferdig. Det blir bare tilgjengelig for de etterlatte, og ettersom de ikke kan erfare døden i avdødes liv, har heller ikke de tilgang til et «fullført» bilde av avdødes liv. For den eksisterende er livet alltid u-fullført. Det å se innebærer å kartlegge eksistensens mulige fortsettelse. Kun for den andres blick er det fullførte portrettet synlig. I diktet fremstilles dette som et paradoks: Portrettet er «*fullført i en rask retrett*». En retrett innebærer tilbaketrekning fra de andres synsfelt, ut av det bildet de andre har av en, ut av portrettet. En slik retrett innebærer eksistensens forsvinning i samme øyeblikk som den fullføres. Den blir synlig som fullført portrett i det øyeblikk den blir usynlig.

Eksistensen trekker seg tilbake fra «denne meningsløse lek». For Gadamer er mennesket et lekende vesen. Eksistensens riss er dypest sett å lage et selvportrett. Lekens kreativitet inngår i prosjektet med å finne mening i verden. Vår forstående aktivitet kan oppleves som meningsfull nok, inntil det slås en revne som avdekker fraværet av grunnleggende mening. Eksistensens mening har et meningsløst grunnlag. Den har ingen annen grunn enn eksistensen selv. Denne erfaringen har angsten som stemningsuttrykk. Alt blir likegyldig. Menings grunn er det grunnløse intet som vitner om døden. Møtet med dette kan paradoksalt nok gi en type forankring. For i dette møtet kan der-væren overta sin egen eksistens ut fra forutsetningen om at livsmeningen ikke er gitt på forhånd som et trygt fundament. Døden kan bare erfares som et fenomen i livet. Ved at angsten rykker oss ut av det tildekkende forholdet til døden, kan vi få et forhold til eksistensen som helhet. I avgjørelsen om eksistensens fortsettelse finnes verken fasit eller risikofrihet:

Verden er snarere en lysning som fremkommer ved at alle viktige avgjørelser slutter seg sammen til retningsgivende anvisninger. Hver avgjørelse har imidlertid sitt grunnlag i noe ikke-behersket, skjult, villedende, ellers ville det ikke være en avgjørelse. (Heidegger, 2000, s. 63)

## En giftig formel

Diktet går nå inn i en refleksiv modus som preges av en rekke spørsmål. Spørreordet «Hvad» opptrer sju ganger, og det formodende «kanhænde» brukes også spørrende. Konfrontasjonen med plutselig død reiser temaet om livets mening. Det første spørsmålet er retorisk: «Hvad sier denne form.» For problemet er at denne døde kroppen *ikke* sier noe. Spørsmålet peker bare tilbake på den spørrende, mot intet. En dødsmetafor introduseres når mennesket sammenlignes med «en giftig formel». Organismen er programmert til å dø. Ordet «formel» indikerer et kvasivitenskapslig perspektiv, mens det giftige minner oss om døden som del av livet. I neste linje kommer det religiøse perspektivet som et kvalitativt alternativ. Apostelen Paulus var en av kristendommens grunnleggere. I Apostlenes gjerninger taler han for filosofene i Aten – om oppstandelsen og om Gud

som menneskets skaper. Men formår kroppen å vitne om dette guddommelige opphav eller om livet etter døden? Den lyriske diskursen ender negativt: «Hvad vet vi vel om disse ting». Gills blikk er fenomenologisk og spekulerer ikke i det hinsidige. Han er «skolert i fenomenenes sprog», som det heter i et annet dikt.

Neste strofe er mer personlig: «Hvad vet vi vel om dette blikk?» Men blikket kan ikke tydes når det ikke lenger er seende. Hva kan vi vite «foruten det vi ser», står det, altså handler det like mye om vårt eget blikk, slik det møter den dødes øyne. Den dødes blikk har ingen meningsgivende fremtid, men vi aner en fortid som kanskje skjuler selvmordets årsak. I et slikt tilfelle er ikke vårt eget blikk nakent og sterilt. Det er nettopp et levende, intensjonalt blikk, og dermed bærer det med seg de betydninger som har avleiret seg i vårt forhold. Synsintrykket av avdøde vil veksle mellom kroppens livløshet og våre minner om personlig nærvær. Fortiden hefter ved vennens døde blikk som «et gjenfærdsskjær».

Krigsminner trenger seg på. Elven Adige har sine kilder i de sveitsiske alper og renner ut i Adriaterhavet. Under første verdenskrig var området en del av den italienske fronten. Her døde over to millioner soldater og en halv million sivile. Krigens lidelser går igjen i vennens blikk. Lidelsen gir skinn av å være samtidig. At dette skinn er vevd inn i virkeligheten, viser seg i selvmordets realitet. Kokainet nevnes i siste linje, et middel til å døyve krigens traumer. Misbruk innebærer økt selvmordsfare, så det «skinn» som rusen gir, den kunstig frembrakte tilstanden, kan med rette karakteriseres som «likhvitt».

Ved å forklare selvmordet på denne måten innordnes det i en forhåndenværende kausalsammenheng. Kanskje er forklaringen riktig, og vi tar krigens lidelser på største alvor, men også i fredelige tider kan et menneske overveldes til selvmord.

## Vi hører disse ord

Diktets «vi» tar ordet, og etter kolon kommer et sitat som representerer den dødes tale. I retorikken er dette kjent som *eidolopoiea*, en form for ironi, i den grunnleggende betydningen av *forstillelse*. Diktet presenterer den dødes tale som samtidig tale i førsteperson. Her oppviser diktet et

høyt refleksjonsnivå: De andre kan ikke forstå den enes egne væren-til-døden. Den kan bare forstås i første person. Diktet får et dialogisk preg, der «vi» slipper til den døde og lar hans stemme lyde på en måte som gir inntrykk av nytt liv. Slik også fortolkningen må la diktets stemme få nytt liv, ifølge Gadamer.

Strofen åpner opp for selvmordet som mulighet, formidlet av det vakre synet av lotusblomsten. Dens symbolikk henger sammen med stilkens oppadstigende bevegelse: fra roten i det mørke mudderet, gjennom vannets dyp og opp mot overflaten som brytes med blomsten. I buddhismen tolkes lotusblomsten som oppvåkning. Men det vakre synet er likevel bare et syn. Skjønnheten makter ikke å heve mennesket over det biologiske nivået, slik blomsten hever seg over vannet. Det skjer intet kvalitativt sprang, bare en kvantitativ metning. For blomster må visne, og det vårhvite går over i høstens mørke. Jorden krever sitt. Neste linje hentyder til dette ved å minne om tidens uavvendelighet. Tiden åpner verden, og autentisk forstått åpner den også for en besinnelse på endeligheten. Mettheten kan potenseres som kvalme. Den som har sett seg mett, orker ikke se mer. En slik desillusjon er nedslående, men peker også mot mulig autentisitet – overtagelse av egen eksistens. I *Odysseen* kobles lotusdyrkelse til rusmisbruk. Lotofagerne forførte Odyssevs' menn slik at de glemte seg i øyeblikkets nytelse. Allerede synet av lotus kan for en stund få oss til å glemme døden. Skjønnheten anerkjennes, men den løser ikke eksistensens problem.

Neste strofe fortsetter avdødes tale. De tretti årene med krig kan vise til bokstavelig eller metaforisk krig. Den kan være et kynisk bilde på livet eller et hint om den sannhetens strid som eksistensen står i. Vi er kastet inn i verden. Dette begrenser både forståelsen og våre muligheter. Ikke minst er vi belemret med den «giftige formel», den dødens labyrint vi ikke finner ut av. Hvert øyeblikk kan vi velge å ikke fortsette. Den muligheten vet vi om, men den erfares sjelden som reell. Den eksistensen som åpner seg for dødens utfordring, og på dette grunnlaget fortsetter sin væren-i-verden, har forsøkt å gjøre livet til sitt eget, men dette kan være svært krevende. I *Einführung in die Metaphysik* snakker Heidegger om å bli overvældet av væren. Derværen kan da svare på den volden den overvældes med ved å vende sin egen vold mot seg selv. Dette er den uhyggeligste strategien derværen har til rådighet. Heidegger viser til *Ødipus i*

*Kolonos* av Sofokles,<sup>1</sup> hvor koret gir uttrykk for at det aller beste er ikke å være født, det nest beste er å dø fortrest mulig: «Dette dikteriske ord uttaler det inderligste i Der-væren i dens forhold til Væren og i dens åpning (Eröffnung), hvor det som er fjernest fra væren, nemlig ikke-væren, kan nevnes» (Heidegger, 1953/1983, s. 135).

Selv mordets mulighet hører til det å eksistere, men også livets strid er noe som forgår. Lotusens skjønnhet representerer et idealisert eller estetisert bilde av livet, mens krigen viser oss den materielle, eller naturlige siden. En slik livsvisjon kan virke utmattende og kvalmende. Adverbet «Kanhænde» forekommer tre ganger og gir strofene et formodende preg. Som om den talende forsiktig anfører argumenter for selvmord. Referansen til Adige og krigen leverer grunnlaget for den eksistensielle krigsmetaforikken.

En linje gjentas: «som ikke er, men engang var». Utsagnet peker utover den dødes tale og utdyper det tidens riss vi har kommentert. Vi aner en positiv konnotasjon: Det er en lettelse at livet er over.

## Også vi

Etter hver av de to strofene med den dødes tale kommer diktets «vi» med kommenterende spørsmål. Medværen trekkes inn i dødens dialog. Hvordan møte vennens selvmordstanker? Spørsmålene dreier seg om skyld og om eksistensiell forståelse. For det er usikkert om våre ord kunne gjort en forskjell. Man kan ikke ta døden fra et menneske. Velmente råd i fortvilelsens stund kan oppfattes som klisjeer fra «das Man». Kastetheten (Geworfenheit) kan ikke oppheves. Ingen har bedt om å komme til denne verden som vi også alle må ut av. Så spørres det etter hva vi *ikke* kan si: Vennens selvmord kan fortrenses, men forfølger oss som en eksistensiell realitet. Også vi skal dø vår egen død. Disse kommenterende strofene peker mot en besinnelse på dødens ikke-relasjonalt. At vi skal dø, er et allment forhold som kan kommuniseres til andre. Våre forestillinger om døden er kulturelt preget. Men det er en rest tilbake, og det er den det kommer an på: *At jeg skal dø*, er ikke en konstruksjon, men en eksistensiell realitet. Selvmorderens skudd etterfølges av vertens utrop. Han

1 P. Østbyes oversettelse: «Være ufødt er bedste lod / næststørst lykke, naar du blev født, / da at vandre med stakket frist / dithen hvorfra du nys er kommet» (Sofokles, 1924, s. 155).

konstaterer raskt at skuddet var velrettet. Her er det ikke snakk om et nølende forsøk, men om derværens resolutte «vold mot seg selv».

Mot slutten kommer to trelinjede strofer: «Hvad kan vi si og ikke si» er en oppsummering av spørsmålene foran, med alternativene eksplisert. Her dreier det seg også om *diktets egen utsigelse* og om utfordringen ved å portrettere en avdød ved hjelp av ord. Oppgaven er presisert dithen at portrettet krever å bli stilt fritt. I et estetisk perspektiv har vi her å gjøre med et autonomimotiv. Kunstens autonomi er en forutsetning for dens sannhet. Det frie verket kan fremstille sannheten uten å skjele til oppdragsgiverens interesse. Kunstens strid er en iverksettelse av sannhetens strid. Men om vi tar i betraktning at portrettet her nærmer seg livet selv, og at ditt liv er ditt selvportrett, blir denne strofen en appell om å se den andre som selvstendig intensjonal derværen, som et genuint individ, ikke bare et eksemplar av arten menneske. Derfor har diktet fremstilt vennen i førsteperson, som en eksisterende. Han portretteres ikke ved ytre kjennetegn, men ved å få komme til orde med sine fortvilede tanker. Han portretteres innenfra. Vi har kanskje overdrevet det logisk-argumentative ved avdødes diskurs, som om selvmordet var konklusjonen på en bevisprosedyre, men stemningen veier like tungt. Hvordan vennen befinner seg, er like viktig som argumentenes beviskraft. Følelser kan vanskelig omsettes i ord, men fortvilelsen over å være overveldet kan gjenkjennes i den rystelsen diktet formidler til den dvelende lesningen – som føyer seg etter det Gadamer kaller kunstverkets *egentid*. Slik at også den komplekse og opprevne formen får virke.

I diktet refererer «vi» til den levende menneskehet, mens «jeg» er den døde. Han kretses forsiktig inn. Ordene som høres, kan forstås som den dødes tale, slik ordene huskes og gjenoppvekkes ved hjelp av diktets resonans. Avgjørelsen om selvmord fremstilles på avdødes egne premisser. Dermed blir hans tale foruroligende. Oppmerksomheten om krigstraumer og påfølgende rusmisbruk har en samfunnskritisk gehalt. Diktet er et vitne om hvordan krig kan selvmyrde de overlevende. Men den avdødes ord viser til et eksistensielt sjikt som enhver leser bør ta innover seg. Diktet er et eksistensielt lærestykke. Krigstraumene har kanskje forstyrt den beroligende uegentlighet vi er avhengige av for å kunne finne oss vel. Den folkerettslige krigen kan sammenlignes med den strid eksistensen står i: derværens strid når den overveldes av væren.

Innledningsvis var vi innom kritikken mot Heideggers dødsfilosofi. Gjennomgangen av Gills dikt gjør det mulig å belyse begrepet om ikke-relasjonalt på en måte som også viser dets berettigelse. Selv om vi har erfart at andre mennesker dør, betyr ikke det at døden som sådan er sosialt formidlet. Slik eksistensen er *min*, så er også døden min egen. Folk kan gå i døden for meg, men ingen andre kan dø min død. Forholdet mellom døden og medværen må forstås på en annen måte: Derværen er medværen. Vi er grunnleggende sammen med de andre som kan opptre som «das Man». Dette er beroligende og oppbyggelig, men det fjerner oss fra oss selv. I angsten rives eksistensen bort fra «das Man» og støtes tilbake på seg selv. Medværen settes ikke ut av funksjon, men får en dypere innebyrd. For vi deler de eksistensielle vilkårene. Derfor kan vi være *der* for den andre, ikke ved at vi bortforklarer eller adspreder, men i kraft av at vi selv vet hva det dreier seg om. Når vi selv har erfart at den ene må dø sin egen død, og at den er hans mest egne mulighet, bare da kan vi være *der* for vår venn. Dette er eksistensielle realiteter som kan erfares av den enkelte. Døden kan ikke reduseres til sosial overlevering eller kulturelle konstruksjoner. Heidegger danner en motpol til sivilisasjonsteoretikeren Norbert Elias, som i sin bok om *De døendes ensomhet* argumenterer for å ufarliggjøre døden ved hjelp av medisinske fremskritt og moderne opplysning. Han ignorerer avgrunnen mellom den enkeltes eksistens og den kollektive overlevering:

Døden skjuler ingen hemmelighet. Den åpner ingen dør. Den er slutten på et menneskeliv. Det som overlever mennesket, er hva det har gitt til andre og som forblir i erindring. (Elias, 1984, s. 95)

Elias var en gammel mann da han skrev denne boken. Kanskje har arbeidet vært en form for terapi. Filosofisk minner han om Epikur, som forsøkte å fjerne dødsangsten på lignende vis. En hovedsak for Elias er å avhjelpe den ensomheten mange føler i møtet med døden. Her tror jeg nok Heidegger ville sagt at det dreier seg ikke så mye om å frykte døden som å ta innover seg at den innebærer slutten. Dersom vi mister dødens alvor, mister vi også livet. Elias er derfor en representant for «das Man». Veien til en forståelse av døden må gå gjennom ensomheten. Innledningsvis tok vi opp Gadammers hermeneutikk og hans tanker om kontinuitet. Den hermeneutiske praksis innebærer en omgang med de døde som

stadig minner oss om at døden er vårt felles vilkår, men som også viser hvordan døde skrifttegn kan våkne til nytt liv i vår egen tenkning, i vår egen skrift, også når de er viet døden.

## Referanser

- Benjamin, Walter (2014). *Skrifter i utvalg [I]*. Arild Linneberg (Red.). Oslo: Vidarforlaget. Den siterte teksten er oversatt av Arild Linneberg.
- Elias, Norbert (1984). *De døendes ensomhet*. Oversatt av Niels Magnus Bugge. Oslo: Pax forlag.
- Gadamer, Hans-Georg (2010). *Sannhet og metode*. Oversatt av Lars Holm-Hansen. Oslo: Pax forlag.
- Gadamer, Hans-Georg (1977). *Aktualitet des Schönen – Kunst als Spiel, Symbol und Fest*. Stuttgart: Reclam.
- Gadamer, Hans-Georg (u.å.). *Konst som spel, symbol och fest*. Oversatt av Pehr Sällström. Ludvika: Dualis Förlag.
- Gill, Claes (1939). *Fragment av et magisk liv*. Oslo: Cappelen.
- Gill, Claes (1995). *Samlede dikt*. Etterord ved Henning Hagerup. Oslo: Cappelen.
- Hakola, Outi, Heinämaa, Sara, & Pihlström, Sami (Red.) (2015). *Death and Mortality: From Individual to Communal Perspectives*. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies.
- Heidegger, Martin (1927/2007). *Væren og tid*. Oversatt av Lars Holm-Hansen. Oslo: Pax forlag.
- Heidegger, Martin (1950/2000a). *Kunstverkets opprinnelse*. Oversatt av Einar Øverenget. Oslo: Pax forlag.
- Heidegger, Martin (1953/1983). *Einführung in die Metaphysik*. Gesamtausgabe bd. 40, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, Martin (2000b). *Introduction to Metaphysics*. Oversatt av Gregory Fried & Richard Polt. New Haven & London: Yale University Press.
- Heinämaa, Sara (2015). The Many Senses of Death: Phenomenological Insights into Human Death. I Outi Hakola et al. (Red.), *Death and Mortality: From Individual to Communal Perspectives*. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies.
- Sapfo (2005). «Nytt Sapfo-dikt», oversettelse ved Svein Jarvoll, Morgenbladet, 5. august 2005.
- Sofokles (1959). *Tragedier*. Oversettelse ved Peter Østbye. Oslo: Gyldendal.
- Songe-Møller, Vigdis (2012). Heidegger og den andres død. *Norsk Filosofisk Tidsskrift* 47(4), 245–258. Oslo: Universitetsforlaget.
- Symons, Arthur (1974). *Selected Writings*. Roger Victor Holdsworth (Red.). London: Fyfeld Books/Carcanet.

