

«DET ABSURDE VED Å VÆRE FANGET I BLODBANKENDE MATERIE». OM RUS OG LITTERATUR I INGVAR AMBJØRNSENS ‘SKOGENS HJERTE’

BENEDIKT JAGER

Sammendrag

Artikkelen undersøker Ingvar Ambjørnsens novelle «Skogens hjerte» fra novellesamlingen *Natt til mørk morgen* (1997) og fokuserer på fremstillingen av ruserfaringer som står sentralt i teksten. Utgangspunktet for lesningen er Peter Sloterdijks beskrivelse av den historiske utviklingen av ruserfaringer fra antikken til det moderne. Hans forståelse finner man også i Ambjørnsens korttekst, men denne omfatter dessuten en bestemt bruk av intertekstualitet. Herved fokuseres det både på litterære (f.eks. Vesaas) og idéhistoriske referanser (Huxley). «Skogens hjerte» ble i tillegg det intertekstuelle forelegget for deler av Ambjørnsens roman *Natten drømmer om dagen* (2012). På en måte ‘sampler’ forfatteren sin egen novelle, som får en mer pessimistisk omfortolkning.

Nøkkelord: Ingvar Ambjørnsen, litterær rus, intertekstualitet, «Skogens hjerte», «En annen stjerne», *Natten drømmer om dagen*

Abstract

This article explores Norwegian author Ingvar Ambjørnsen's short story «The Heart of the Forest» from his collection *Dark Dawn* (1997) and focuses on the story's prime experience, that of drugs. Peter Sloterdijk's account of the historical development of drugs from the early Greek era to modernity is the theoretical framework. His understanding is found in Ambjørnsen's short text, which also contains a notion of intertextuality. Therefore, the article highlights both literary (Vesaas) and philosophical references (Huxley). «The Heart of the Forest» is also the precursor for Ambjørnsen's novel *The Night Dreaming of Day* (2012), which implies that the author sampled his own short story and gave it a pessimistic reinterpretation.

Key words: Ingvar Ambjørnsen, literary drugs, intertextuality, «The Heart of the Forest», «Another star», *The Night Dreaming of Day*

Innledning

Av norske samtidsforfattere er Ingvar Ambjørnsen sannsynligvis en av dem som iherdigst har beskrevet ruserfaringen og tilhørende subkulturer. Både *Den siste revejakta* (1983) og *Hvite niggere* (1986) skildrer i episk bredde veien inn i rusen og ut av majoritets-samfunnet. Disse romanene hadde helt klart en funksjon i sin tid, og dessverre har de nyeste oppslagene om systematiske overgrep fra politiets side mot rusavhengige gitt dem fornyet aktualitet (Stavanger Aftenblad 2022). Den vedvarende striden om den såkalte

rusreformen viser med all tydelighet at politikken og samfunnet er delt i sitt syn på rus. Frontene er til dels steile.

I Ambjørnsens romaner fungerer rustematikken ofte som en avgjørende katalysator som leverer energi til andre utviklinger: å bli forfatter – å vokse opp – å være i opposisjon til det borgerlige samfunnet. Fremfor alt det siste punktet gir anledning til essayistiske drøftinger som tegner et interessant bilde av det norske samfunnet på 80-tallet. Derimot får selve ruserfaringen en mindre fremskutt posisjon i narrasjonen. Det er i for seg ikke overraskende fordi rusopplevelsen i siste instans må anses som ikke-språklig. Framfor alt den hallusinogene rusen ansees i likhet med mystikkens opplevelser som noe som bare kan oppleves og ikke gjenfortelles (Opdal 2020,11). Dermed skjerpes forfatterens oppgave til det ytterste: hvordan utsier man det uutsigelige?

Det kan diskuteres om representasjonsproblemet også er knyttet til sjanger. William James karakteriserte den mystiske opplevelsen med fire faktorer: «*Mystiske tilstand let seg ikke skildre [...] Det fører med seg ein kjennskaps-tokke («noetic quality») [...] Stutt varing [...] Passivitet»* (James 1920, 330-331). På grunn av rusopplevelsens korte varighet og protagonistens passivitet kunne det være nærliggende å anta at korte formater er bedre egnet til å gjengi denne erfaringen. Ambjørnsens verk bekrefter dette da de mest eksplisitte skildringene av rusopplevelser finnes i hans novelleproduksjon: «Skogens hjerte» (1997) og «En annen stjerne» (2003) er fullt og helt sentrert rundt den hallusinogene rusen – første gang utløst ved hjelp av sopp, den andre gang via inntak av LSD.

I det følgende skal det undersøkes hvordan Ambjørnsen nærmer seg det uutsigeliges problem fremfor alt i «Skogens hjerte». Det viser seg at denne korte teksten er sterkt preget av intertekstuelle referanser. Denne strategien har ikke bare estetiske implikasjoner, men får også en kommenterende funksjon. Ved ekstensiv bruk av intertekstualitet fremhever teksten litterære grensefenomener som kan ses parallelt med ruserfaringen. I begge tilfeller kan åpninger mot en verden bak verden observeres. I den forstand er «Skogens hjerte» ikke bare en skildring av en rusopplevelse, men i større grad en metatekst som iscenesetter skaperrusen ved å forsyne seg (helt usystematisk) fra det litterære skattkammeret. I «Skogens hjerte» skildres en rus uten bakrus som i tillegg impliserer et tilnærma harmonisk samfunnssyn. Konstellasjonen i «En annen stjerne» ligner på den i «Skogens hjerte», men skrivemåten er distinkt og de samfunnsmessige implikasjoner er i mindre grad harmoniserende.

Med utgangspunkt i dette skal det trekkes frem en sopprusskildring fra Ambjørnsens roman *Natten drømmer om dagen* (2012). Det 21. kapittel i denne romanen må betegnes som et selvsitat fra Ambjørnsens side. «Skogens hjerte» danner modellen for skildringen av en hallusinogen ruserfaring på en øy i havgapet. Det viser seg derimot at det handler i mindre grad om et selvsitat, og mer om en selvsampling. Materialet kontekstualiseres på en ny måte som har konsekvenser så vel for den estetiske som den kulturelle siden av rustematikken. For å kunne belyse de kulturelle og samfunnsmessige implikasjonene skal jeg innledningsvis skissere rusens makrohistorie slik den tyske filosofen Peter Sloterdijk har beskrevet den i sin bok *Weltfremdheit* (1993).

Fra den rituelle til den private rusen

Rus og rusavhengighet er i dag globale problemer som skaper til dels store politiske utfordringer. Estimaten er usikre, men Mexicos narkotikakrig har siden 2006

sannsynligvis krevd 125 000 menneskeliv, mens opioidkrisen i USA har ført til en tredobling av dødsfall relatert til narkotika i løpet av de siste 20 år. Rus er et fenomen som følger de moderne samfunn som en skygge og det kan diskuteres om bruk av narkotiske stoffer er mer enn bare en skyggeside; det er heller en integrert del av vår 'conditio humana'. Mennesker har alltid ruset seg (Qviller 1996) og det er ikke vågalt å hevde at rus og narkotiske stoffer også kommer til å være en del av våre liv fremover (Skjælaaen 2019). Dermed skal det ikke være sagt at rus er et fenomen som ikke er underlagt kulturelle transformasjonsprosesser.

Peter Sloterdijk bleker et stort lerret i boken *Weltfremdheit* der han vier et helt kapittel til narkotika: «Hvorfor narkotika. Om verdensfluktens og verdenshigens [Weltsucht] dialektikk».¹ Der mener han at ruserfaringen i antikken må forstås som noe grunnleggende annet enn ruserfaringen i dag: «Det gudommelige pharmakon, som formidlet delaktighet i de udødeliges væremåte, er blitt til en narsissistisk gift i den protestantiske verden. En gift som ødelegger sjelene med et blendverk om sjelens misjon og utvelgelse» (Sloterdijk 1993, 135). Utgangspunktet for denne lange linjen er to observasjoner: For det første at filosofiens utvikling må anses som uforenlig med ruserfaringen – for det andre at det ikke fantes rusavhengighet i eldre kulturer (Sloterdijk 1993, 122 og 127).

Sloterdijk deler den tidlige antikke filosofien inn i to faser. Den første filosofien tillot fortsatt ruspraksiser som førte til at man via den monistiske ekstasen kom i kontakt med det numinøse, guddommelige. Den ble med Platon og Aristoteles fortrent av den andre filosofien som fortsatt, men bare av og til, kom i kontakt med den guddommelige rusen. Denne erfaringen måtte riktignok overføres i en kommunikativ form: «Uten henrykkelse ingen første filosofi. En teoretisk adekvat tolkning av slike tilstander er derimot avhengig av en tidsforskyvning og får naturlig nok først på etterhånd sin artikulerte språklige form» (Sloterdijk 1993, 122f.).² Slik er Sloterdijks tematisering av det som innledningsvis ble kalt representasjonsproblemet. Denne oversettelsen fra det ikke-språklige til en allmenngyldig form fremstår som en uhyre vanskelig oppgave og etter hvert lukker filosofien døren til den ekstatiske rusen fullstendig. Dermed mister bruken av narkotiske stoffer sin plass og funksjon i fellesskapet. Rusen individualiseres og fungerer ikke lenger som «Gudenes døråpner» (Sloterdijk 1993, 129).

Gudene blir tause, og rusen trer i tillegg ut av den ritualiserte formen. At bruken av narkotiske stoffer var knyttet både til faste former, et fellesskap og leverte kontakt med en meningsfull transcendentale sfære, domestiserte rusen. Uten disse rammene – mener Sloterdijk – subjektiveres rusen og blir et symptom for en ny historisk dreining som handler om at «subjektene mister festet og at det moderne mennesket blir metafysisk hjemløst [...]» (Sloterdijk 1993, 137). Rus blir egoistisk, narsissistisk og dermed demonisk – rus som avhengighet oppstår: «Avhengighet [Sucht] er en dekodet, dvs. mørklagt og ikke-språklig lengsel [Verlangen] etter frigjøring fra eksistenstvangen. Den er privatreligionens alvorligste tilfelle» (Sloterdijk 1993, 156). Denne idéhistoriske skissen gjennom rus- og avhengighetshistorien viser seg å være fruktbar for Ambjørnsens

¹ Oversettelsene av Sloterdijks sitater er mine.

² Sloterdijk er noe omtrentlig i sin beskrivelse av denne prosessen. Han karakteriserer hele den vestlige filosofihistorien som «Ernüchterungsarbeit» (Sloterdijk 1993, 124) som ved hjelp av retorikken og logikken etter hvert maktet å plassere alle opplevelser av ekstase, epifani og illuminasjon i den psykiatriske diskursen.

novelle «Skogens hjerte». I motsetningen til den tyske filosofens synkrone betraktning arrangerer Ambjørnsen sine forestillinger om rus i et asynkront tablå.

High in Hedmark

Novellen «Skogens hjerte» fra samlingen *Natt til mørk morgen* (1997) er til nå blitt analysert to ganger. Både Hanne Bjørklid (2002) og fremfor alt Morten Auklend (2016) har sagt vesentlige ting om denne novellen som jeg ønsker å bygge videre på. Bjørklids tekst er en tekstimmanent lesning av novellen som fokuserer på korrelasjonen mellom ruserfaringen og tekstens topologiske struktur. Det dominerende reisemotivet og de tilhørende grenseoverskridelsene samles etter hennes forståelse i elghjertet som Tante Lisi får i gave av jaktlaget. Hjertet og den påfølgende drømmen blir det symbolske sentrum i Lisis bearbeidelse av sorgen (Bjørklid 2002, 34). Auklend ser på «Skogens hjerte» i kontekst av Ambjørnsens totale novelleproduksjon. Ambjørnsens fascinasjon for døden setter Auklend i relasjon til Valerie Shaws tese om at novellesjangeren hyppig tematiserer dødserfaringer. I konfrontasjon med overgangen til det store ukjente iscenesettes bruddet (vendingen) som kjennetegner novellesjangeren (Auklend 2016, 93). Auklend konkluderer: «I undersøkelsen av sitt dødsmotiv maner 'Skogens hjerte' forestillingen om døden som noe alt annet enn smerte- og angstfremkallende. [...]» (Auklend 2016, 97). Mens Auklend og Bjørklid har valgt å reise innover i teksten ved å diskutere tekstens motivstruktur og tilhørighet til novelle-sjangeren tas det her et annet veivalg og reisen går utover, ut av teksten. Jeg ønsker å kontekstualisere denne novellen på to måter. På den ene siden trekkes det linjer til en klassisk (essayistisk) rustekst og fremfor alt skal det settes søkelys på intertekstuelle særtrekk ved «Skogens hjerte».³

Allerede novellens tittel inviterer til en slik reise. Et substantiv i genitivform i kombinasjon med ordet «hjerte» peker (i det norske litterære feltet) i retning av en av den vestlige verdens mest kanoniske tekster – *Mørkets hjerte*, altså *Heart of Darkness*. Joseph Conrads fortelling fra 1899 skildrer i likhet med Ambjørnsens tekst en reise langt inn i en sfære som er adskilt fra sivilisasjonen. Fra byen til de mørke skogene ved svenskegrensen – fra verdens navle, London, til jungelen i innerste Kongo. Likevel kunne man argumentere for at disse likhetene må betraktes som ganske overfladiske. Fremfor alt mangler «Skogens hjerte» Conrads narrative kompleksitet, der motsetningen mellom ramme- og hovedfortelling medfører at statusen til det fortalte blir usikker. Grunnen begynner å gynte så vel under fortelleren Marlow som leseren. Kanskje gynger grunnen under protagonistene i «Skogens hjerte» når de i ruspåvirket tilstand tar seg et myrbad, men tekstens form er – som Auklend har konstatert (Auklend 2016, 95) – på ingen måte affisert av det tematiske.

Selv om Conrad-allusjonen er tydelig hos Ambjørnsen, hadde det ikke vært nok til den analytiske kursendringen som foreslås her. Derimot fins det flere tråder som trekker i samme retning. Utover *Heart of Darkness* alluderer Ambjørnsen også til en annen kanonisk tekst – den her gangen fra den norske kanon: «Vi kokte te og ble sittende og kjenne på psilosybinen som så vidt nappet oss i sjelen. Svakt, nesten umerkelig. Som det hastige glimtet av en rugdevinge idet skumringen blir til mørke» (Ambjørnsen 1997, 69). Når rugden viser seg i norsk litteratur skjer det ofte spesielle ting.

³ For begrepsavklaring se Allen 2000 og Orr 2003, se også Mason 2019.

Rugden står helt sentralt i Vesaas sin kanoniske roman *Fuglane* (1957), men både skogsfuglen og Mattis har en lang genese i Vesaas' forfatterskap. Den strekker seg i alle fall til kortteksten «Rugdetrekk» fra 1935. Der observerer de to tolvårige guttene Gudmund og Hans et rugdetrekk og det blir til en skjellsettende opplevelse ved at de to guttene forvandles:

Fekk dei andre auge ved å sitje her i holtet i hop med Rasmus? Dei syntes det. Dei såg skarpere. Dei såg, eller helst kjende på seg ting som dei kvar for seg gøymde og visste. Det vart tala til dei ut av ein stor samanheng, og dei kjende dei var av det same sjølve. Det var liksom å ha åsar og gøymde lider og skuming og våte myrdrag og lyande stille inni seg sjølv – og so vende det imot det som låg framfor. Slik kjendes det. (Vesaas 1971, 93)

Som så ofte hos Vesaas møter vi barn som nærmer seg latensperioden, de befinner seg i en liminal fase og forbereder seg til en overgang. I «Rugdetrekk» sies det eksplisitt at guttene ved hjelp av Rasmus – en voksen som lever i utkanten av samfunnet – kommer i kontakt med det numinøse: «*Dei kjende seg takksame, for å ha fenge vore med Rasmus. Han hadde ført dei inn. Dei ynskte dei aldri skulde komme ut av dette*» (Vesaas 1971, 95). Leseren har vært vitne til en initiasjon – en *rite de passage* (Bjørklid 2002, 22). Rugdene og Rasmus-skikkelsen trekker som kjent videre gjennom Vesaas sitt litterære univers og etter to mellomlandinger – fortellingen «Tusten» fra *Vindane* (1952) og diktet «Tomse-legenden» fra *Løynde eldars land* (Vesaas 1953, 90) – skyter Vesaas den litterære gullfuglen i 1957. I *Fuglane* står Mattis alene og fellesskapet som Rasmus fikk oppleve med de to guttene er byttet ut med jeger-gutten, som til Mattis' store fortvilelse skyter rugden.

Det virker i første omgang som at også «Skogens hjerte» legger opp til denne klassiske konstellasjonen, der outsideren/outsiderne står i et motsetningsforhold til det brutale og rå majoritetssamfunnet. For det første kan den mystiske opplevelsen bare realiseres ved å vende ryggen til samfunnet. Som Bjørklid har konstatert er reisen vekk fra byen en essensiell del av fortellingen (Bjørklid 2002, 26), men til og med de store skogene ved svenskegrensen er ikke noen ødemark, soppspiserne konfronteres der med et jaktlag som driver med høstens elgjakt. Jegerne snakker om grovkalibrede våpen, vådeskudd, lukter sprit og spytter brydd i lyngen når jeg-fortelleren begynner å snakke om *bardo*. I de tibetanske dodebøkene betegner *bardo* en 49 dagers periode der det døde mennesket befinner seg i en mellomtilstand før det blir reinkarnert. For rus-trioen er grenser som ellers oppleves som uoverstigelige blitt passerbare: «Jeg fikk inntrykk av at de hadde betraktet døden som et absolutt [...]» (Ambjørnsen 1997, 73). Med få streker fremmaner Ambjørnsen en maskulin verden som fører tankene til en provinsiell hillbilly-kultur. *Fuglane* derimot, er ikke en tekst som legger opp til slike enkle motsetninger, og selv om jeger-gutten skyter rugden er hans reaksjon etterpå langt fra noen macho-patriarkalisme:

Det var ingen blind gut likevel. Han stod full av ungdom og styrke og livsglede, men denna stumme Tusten skremte han. [...] Og han tok ikkje fuglen frå Mattis med makt – armmakt som han hadde så flust av. Han retta på børsa og gjekk seint ut av syne, hadde vel støytt på noko han ikkje skjøna, og ikkje ville bli kvitt. (Vesaas 1988, 73)

Strukturelt sett inntar jeg-fortelleren, kompisen Tom og deres tante Lisi i «Skogens hjerte» posisjonen til den synske Mattis i *Fuglane*, mens jaktlaget representerer det prosaiske majoritetssamfunnet. I det videre forløpet av Ambjørnsens novelle modelleres denne konstallasjonen på en overraskende måte. På vei ned (i dobbel forstand) møter den rusede trio en jeger da de passerer plassen der jegerne slakter dyret de har felt. Det er på mange måter skogens konge, dette: en tolvtagget elg som omtales som en flott «kjempe». Her entrer Mattis-figuren scenen, ikke som en lidende stakkar, men som en integrert del av jaktlaget: «Det var en tulling som hadde felt den, jeg forsto det på måten de snakket til ham på. Han sto og gryntet for seg selv i skyggen bak traktoren. Tante Lisi sto som fjetret og så på haugen med innvoller» (Ambjørnsen 1997, 75). I denne sceniske fremstillingen behersker Ambjørnsen antydningens kunst og bruker ikke mange ord på å nyansere fremstillingen av jaktlaget. Gryntingen bak traktoren antyder at figuren 'Tullingen' har større utfordringer enn Mattis med å passe inn i et samfunn som måler alt etter nytteverdi. Likevel er han en integrert del av jaktlaget, der han ikke bare avspises med lave og nedverdiggende sysler. Det er han som feller dyret og det er han som gir tante Lisi det halve elghjertet som det (også) henspilles på i novellens tittel: «Tullingen fikk øye på henne. Han kom ut av skyggen, med den lange samekniven i den ene hånden, og elghjertet i den andre. Han la hjertet fra seg på ei fjøl og delte det i to. Han ga tante Lisi den ene halvparten, uten et ord» (Ambjørnsen 1997, 75). Den rusa eldre damen og tullingen forstår hverandre åpenbart uten ord, og før det kan komme til misforståelser slår jaktlaget ring rundt 'Tullingen' og sender 'inntrengerne' videre. Jeg-fortelleren kommenter lakonisk og forsonlig: «De var ok. De ville ha sine ritualer for seg selv» (Ambjørnsen 1997, 75). Aktualiseringen av *Fuglane* og omskrivingen av Mattis-figuren er påtakelig, fremfor alt er det interessant at samtlige figurer i «Skogens hjerte» låner trekk fra Mattis og likevel unngår de hans skjebne. Mens avslutningen i *Fuglane* må betegnes som gripende, er novellens avslutning langt mer harmonisk da tante Lisi overvinner sin dype sorg etter ektemannens bortgang.

Med utgangspunkt i Ambjørnsens omskriving av *Fuglane* kan det være fristende å gå tilbake til *Heart of Darkness*. Bearbeides kanskje denne preteksten på en strukturell sammenlignbar måte? I en undersøkelse av Ambjørnsens mer kjente novelle «Skallene» (Andersen et al., 1994) blir det vist at novellen er modellert etter Conrads tekst uten en direkte referanse til den: «Det virker imidlertid som store deler av novellen er konstruert etter metonymiske prinsipper, som en palimpsest over *Heart of Darkness*» (Andersen et al. 2006, 3). «Skogens hjerte» kan via tittelen enklere knyttes til Conrads roman, men også her er det metonymiske til stede, fordi det viser seg at Ambjørnsens novelle i større grad går i dialog med den mest kjente adaptasjonen av Conrads roman: *Apocalypse Now* (1979).

I Francis Ford Coppolas film om Vietnamkrigen følger man Kaptein Willards reise inn i den kambodsjanske jungelen for å drepe den deserterte obersten Kurtz. I sin helhet har filmens visuelle og auditive uttrykk blitt sammenlignet med hallusinogene rusopplevelser. Rus spiller en gjennomgående viktig rolle i skildringen av både amerikanske soldater og av de innfødte som utgjør Kurtz' private armé. De befinner seg for eksempel i en transelignende tilstand under et ofringsritual som danner bakteppet for drapet på Kurtz. Denne scenen innledes med Willard, som i flere sekunder stirrer på hånden sin og eksaminerer den som et fremmedlegeme (Coppola 2001, 2,55:50-2,55:56). Denne granskningen av det nærmeste, som plutselig fremstår som noe radikalt fremmed, kan anses som et motiv i russkildringer og gjenfinnes også i Ambjørnsens novelle: «Jeg

betraktet hånden min. Det har alltid vært slik med meg. På et visst stadium betrakter jeg hånden min, og forstår min egen status som fange. [...] Jeg ser hånden. Det fremmede skallet» (Ambjørnsen 1997, 71).

Selvsagt stikker likhetene mellom de to tekstene dypere, men disse befinner seg under overflaten. Ambjørnsens omkodning av det intertekstuelle forelegget går her enda lengre enn i *Fuglane*. De viktigste elementene som kobler de to tekstene sammen finner man i den suggestive kryssklippingen mellom drapet på Kurtz og den parallelle ofringen av en vannbøffel som utføres av Kurtz' tilhengere. Det rituelle er nedtonet hos Ambjørnsen, men likevel til stede, som bemerkningen fra jaktlaget indikerer. Også måten Tullingen overrekker Tante Lisi hjertet på har noe høytidelig og arkaisk over seg: «Han kom ut av skyggen, med den lange samekniven i den ene hånden, og elghjertet i den andre. Han la hjertet fra seg på ei fjøl og delte det i to. Han ga tante Lisi den ene halvparten, uten et ord» (Ambjørnsen 1997, 75). I drømmen etterpå får Lisi så oppleve at hun blir skutt av en jeger og hun tar imot skuddene uten smerte. Selv om hennes drapsmann er ukjent for henne, gjenkjenner hun sin avdøde ektemann Alfred i ham. I den ellers svært nøkterne novellen legger man merke til at Lisis drøm omskrives med høystemte ord: «jegeren som skulle bære frem døden for henne» (Ambjørnsen 1997, 76). Ordene etablerer en forbindelse til overgangsritualet, der hun overvinner sin sorg.

I sluttsekvensen av *Apocalypse Now* kan lignende momenter identifiseres, men betydningen deres forblir mer tvetydig. Willard dreper Kurtz og gjerningen fremstår som et drap på bestilling – altså et kamuflert selvmord. Samtidig kan man tolke Willards handling som et drap på en avspaltet del av seg selv. Kurtz som den ekstreme representanten for en voldelig, militær logikk henrettes og Willard overtar *ikke* hans posisjon. Når han forlater det forfalne tempelanlegget hyller Kurtz' tilhengere ham, men han legger ned drapsvåpenet og det samme gjør de innfødte. Filmen ender likevel ikke i pasifismens apoteose: Willard fremstår som ødelagt og i en siste *cross-fade* er han (analeptisk) tilbake på åstedet og Kurtz får det siste ordet med «The horror. The horror» (Coppola 2001, 2,59:10). Likhetene mellom *Apocalypse Now* og «Skogens hjerte» er slående, men alt det uavklart tvetydige er i Ambjørnsens tekst dreid i en lysere retning. Skuddene i Tante Lisis drøm og den rituelle spisingen av hjertet frigjør henne fra sorgen. Derimot løser drapet på Kurtz ikke filmens problemkjerne (den militære logikken) og det parallelliserte dyreoferet fremstår derfor mer som en allusjon til et syndebukk-ritual.

Til tross for at «Skogens hjerte» har forbindelser til *Apocalypse now* og *Fuglane* blir deres omfang ikke synlig med det første. Derimot fins det andre intertekstuelle ledetråder som ligger for åpen dag. Når tante Lisi i rusens første fase siterer Obstfelders forslitte dictum «Det er så underlig» (Ambjørnsen 1997, 71) og nevøen svarer med en enten mytologisk eller hamsunsk allusjon, «Det er bare gamle Pan» (Ambjørnsen 1997, 71), setter inntrykket seg av at det i mindre grad er den direkte intertekstuelle referansen som er av betydning, og at intertekstualitet som makro-fenomen er det vesentlige.⁴ Denne hypotesen styrkes av navnebruken i novellen. Det nevnes i alt fire navn: Onkel Alfred, Tante Lisi, Tom og Charlie Parker. Jazzen har tradisjonelt hatt gode kår som lydspor i rus-tekster – i alle fall rustekster fra mellomkrigstiden. Både Sandemose⁵ og fremfor alt

⁴ Formuleringen «det var hennes våpen mot demonene» (Ambjørnsen 1997, 69) leser Bjørklid som en allusjon til Dr. Relling i Ibsens *Villanden* (Bjørklid 2002:28). Forbindelsen er på flere måter skeiv: Relling planter det demoniske som idé i Molvik og mener dermed å bruke det som våpen for å redde ham.

⁵ Se bl.a. avsnittet «Rusen, natten og musikken» i *En flyktning krysser sitt spor* (Sandemose 1966, 430).

Tom Kristensen i *Hærværk* (1930) bruker jazzen⁶ som en markør for både det moderne og samtidig det ‘primitive’, dvs. regelløse.⁷ I tillegg fungerer Charlie Parkers biografi med sine narkotikaæksesser som en bakgrunn for denne novellen.

Derimot er fornavnene til det gamle ekteparet ganske markerte. Mens databasen til SSB lister at 2568 menn har Alfred (SSB 2021) som fornavn, er Lisi med fire treff (SSB 2021) et veldig uvanlig fornavn i Norge. Grafen over den historiske utviklingen over bruken av navnet Alfred i SSB viser derimot at det innenfor tekstens tidshorisont må anses som mindre oppsiktsvekkende. Likevel kan også denne tråden veves inn i novellens intertekstualitet. Når de to nevøene henter den sorgtyngede tanten blir hun omtalt som et mildere surrealistisk syn (Ambjørnsen 1997, 66) der hun står utenfor huset sitt i en slitt kåpe, i gummistøvler og med en blå koffert. Igjen skal det bare en svak indisierikke til for å trekke forbindelsen til en av surrealismens forgrunnsfigurer – Alfred Jarry (1873-1907). Går man noen omveier gjennom empirien, blir mistanken derimot styrket. I 1993 entret to litterære skikkelser den barnelitterære verden som også mange voksne trykket til sitt bryst. Hunden Samuel og Bjørnen Alfred klatret ut av glemselens pappkartong og bega seg på leting etter den gode, gamle Gerhardsen-tiden. At Beckett og Jarry har vært gudfedrene for disse to tøydyrene er etter hvert blitt allemannseie (Tusvik 2009). Ragnar Hovlands legendariske barnebok ble i 1996 oversatt til tysk av Gabriele Haefs, som siden 1985 har vært gift med Ingvar Ambjørnsen.

Jarry er mest kjent for det absurdistiske teaterstykket *Ubu roi* (1896), men er i tillegg også grunnleggeren av den såkalte ‘patafysikken’.⁸ Den gikk ut på at det fantes en mengde fenomener som våre ‘vanlige’ sanser ikke kunne fange opp, en tanke som også finnes i «Skogens hjerte». Dermed fremstår navngivningen som noe mer enn bare et anerkjennende nikk til en litterær helt. Sannsynligheten for at den avdøde onkel Alfred har funnet veien via en barnebok-oversettelse i «Skogens hjerte» styrkes ytterligere av den sørgende ektefellens navn: Lisi. Som nevnt tidligere er det bare fire treff i SSB sin navne-database og i denne stavemåten er det bare én opplagt kulturell referanse som igjen kommer fra en barnelitterær klassiker. Michael Endes to klassiske barnebøker *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* og *Jim Knopf und die Wilde 13* fra 1960 og 1962 forteller historien om den foreldreløse Jim som redder den kinesiske prinsessen Li Si fra dragen Frau Mahlzahn.

Selvsagt er det mulig å bruke navnet ‘Lisi’ som springbrett til en enkel tematisk lesning av novellen: begge de to kvinneskikkelsene er fanget og må befries av to heltmodige menn. Tante Lisi må rives ut av kjeften til depresjonen som har rammet henne etter mannens bortgang. Alle de intertekstuelle relasjonene kan (som vist) generere mening innenfor den fiktive verden, men likevel fremstår disse som ganske sprikende. Den store spennvidden fra Conrad og Coppola til Ende bidrar til tekstens lekne karakter, novellen er ikke i første rekke en realistisk fremstilling av ruserfaringer, men en fantasi om rusens og litteraturens muligheter.⁹

⁶ Hovedpersonen i *Hærværk* – Ole Jaustrau – bærer kallenavnet Jass.

⁷ Om jazz-diskurser i Norden se Strauß 2003.

⁸ Se Feil 2010, 131 og 135.

⁹ ‘Patafysikken’ inneholder i sine glidninger mellom spøk og alvor tydelig et ludisk moment. Noen av ‘patafysikkens utøvere (f.eks. Raymond Queneau) var med å etablere foreningen OULIPO, som er kjent for sin lekne og eksperimenterende tilnærming til det litterære mulighetsrommet.

Essayistisk rus – Aldous Huxleys *The Doors of Perception*

Dette særdraget kommer best frem ved å sette «Skogens hjerte» i relasjon til enda en pretekst som skiller seg genremessig fra de tidligere nevnte. Ambjørnsens tekst inkorporerer ikke bare klassiske tekster fra barnelitteraturen til modernismen, men forsyner seg også fra et kjent rus-essay. I *The Doors of Perception* (1954; norsk: *Erkjennelsens porter*, 1955) protokollerer Aldous Huxley sine erfaringer fra et Meskalin-eksperiment som han gjennomførte under medisinsk oppsyn. Toneleiet i teksten er derfor nøkternt observerende, og stilistiske likheter med Ambjørnsens novelle kan påvises. Også her forblir syntaksen intakt og enkel. Etter metaforiske utskielser leter man derimot forgjeves.¹⁰

Navet i Huxleys tekst er – kort sagt – selvtranscendens (Huxley 1955, 67). Han konstaterer at det moderne mennesket lengter etter mystikernes selvoverskridelse og selvforglemmelse. Det store idealet hadde vært å oppnå dette målet uten narkotiske hjelpemidler (Huxley 1955, 66). Huxleys forståelse av rus er dermed rettet mot den opprinnelige ruserfaringen slik Sloterdijk har formulert den i sammenheng med den første filosofien. Det er ikke en oppblåst narsissisme, men derimot en overvinnelse av jeget idet det kommer i kontakt med det guddommelige som Huxley relaterer til Bergsons idé om universalsjelen.¹¹ Ved å åpne ellers låste dører oppstår et møte som til syvende og sist ikke kan karakteriseres som 'erkjennelse' – derfor er den norske oversettelsen problematisk. Erkjennelse er knyttet til et subjekt som forstår ved hjelp av språk. Akkurat disse kategoriene skal, ifølge Huxley, transcenderes i rus-erfaringen:

Å bli løftet ut av hverdagslivets dype hjulspor når det gjelder erkjennelsen; å blikke ut i en annen verden i et tidløst øyeblikk, en verden som er annerledes enn den vanlige, og ikke preges av pattedyret i oss, forhekset og fjetret av kampen for tilværelsen; som ikke preges av det fornuftige menneske i oss, forhekset og fjetret av ord og begreper, symboler og formler; men en verden som helt preges av Universalsjelen, direkte og betingelsesløst – dette vil være en uvurderlig erfaring for hvilket som helst menneske, men særlig for den intellektuelle. (Huxley 1955, 71)

Også Ambjørnsens figurer oppdager at de er forhekset og fjetret når sopprusen geleider dem gjennom skogen: «På et visst stadium betrakter jeg hånden min, og forstår min egen status som fange. Det absurde ved å være fanget i blodbankende materie. At det ikke er her mitt egentlige jeg hører hjemme. Jeg ser hånden. Det fremmede skallet» (Ambjørnsen 1997, 71). Jeg-fortelleren er fanget i pattedyret, men det er mulig å skrelle frem det egentlige jeget: «Alt; trær, gress, vann og luft, dirret av en erotisk kraft som nesten tok pusten fra meg. [...] Jeg følte at fortidens *livmor* lukket seg om meg, jeg mistet språket,

¹⁰ I norsk litteraturhistorie er forbindelsen til en annen Alfred tenkelig, men likevel usannsynlig. Alfred Hauge beskrev i flere romaner (fremfor alt *Ankerfeste* og *Perlemorstrand*) meskalin- og LSD-rus. Han gjennomgikk selv en LSD-kur da han var i behandling hos Gordon Johnson (Hauge 1999, 248f.). Skildringen av rusopplevelsen til Cleng Peerson i *Ankerfeste* og fortelleren Alfred i *Perlemorstrand* skiller seg tydelig fra måten rus representeres på i «Skogens hjerte». Ambjørnsens jeg-forteller velger å beskrive de ytre konsekvensene av den narkotiske virkningen og unngår all visjonær billedbruk. En slik er derimot sentral i Hauges fremstillinger, som i tillegg bruker ruserfaringene til å kommentere hovedfigurens biografiske utvikling.

¹¹ Bergson var forresten en av Alfred Jarrys lærere ved lycée Henri IV i Paris og hadde stor innflytelse på forfatterspiren (jf. Feil 2005, 23).

jeg tenkte i farger» (Ambjørnsen 1997, 72; min kursiv). I den språkløse, synestetiske erfaringen skimter man Huxleys overvinnelse av symboler, begreper og former som åpner seg for det han kaller «Istig-keit» eller «Er-het» (Huxley 1955, 13). Tante Lisi står i en klar forbindelse til livmorforestillingen og «Istig-keit» når hun tar sitt myrbad. Hun kler seg naken: «Hun var stor og hvit. Under den gjennomskinnelige huden på bryster og lår løp blodårene som blå slanger. Hun var verken vakker eller heslig. [...] Så lå hun der og fløt. På ryggen. De tunge brystene vippet opp og ned i det våte; ansiktet hennes halvt nedsunket. Hun utstrålte en stor ro» (Ambjørnsen 1997, 74). Vanlige målestokker (estetiske eller 'moralske') er ikke lenger brukbare i istig-keitssfæren, som er altomfattende: «Det var en god stein. [...] Dens vesen var helt uten nykker. Den lå simpelthen akkurat der den lå og var tvers igjennom. Jeg hadde fortsatt tyngden av den i kroppen. En tyngde som presset meg ned i den fuktige grunnen» (Ambjørnsen 1997, 71). Det uanselige og detaljene suger oppmerksomheten til seg og åpner forsiktig dørene til et annet blikk på verden.

Huxleys essay og Ambjørnsens novelle tematiserer åpenbart samme konstellasjon. Det moderne mennesket er fanget i en tilværelse som mangler transcendens – altså i ordets opprinnelige betydning: overskridelse. Bjørklid og Auklend har med rette gjort oss oppmerksomme på grensens betydning i «Skogens hjerte». Man har den ytre reisen vekk fra byen og inn i de store skogene ved svenskegrensen, og man har den indre reisen som fremfor alt er knyttet til tante Lisis sorgprosess. Flere liminale faser kan knyttes til hennes *rite de passage*: kultur og natur; hverdag og rus; og fremfor alt liv og død (hun møter den avdøde Alfred i drømmen (Ambjørnsen 1997, 76).

I flere rustekster (Sandemose og Kristensen) finner man sammenligningen av ruserfaringen med en livmor. Idet Huxley ser det moderne subjektet fanget i seg selv – både i kroppen og i språket – forstår man at forestillinger om det prenatalt egner seg som regressive projeksjonsflater, og igjen er det grensen som står i sentrum – mer presist fraværet av den. Det ufødte selvet er kjennetegnet på den symbiotiske relasjonen til morskroppen: Det egne og det fremmede er ennå ikke adskilt. I lys av denne tankefiguren må, etter min oppfatning, også bruken av intertekstualitet forstås. Ved hjelp av ganske åpenbare intertekstuelle referanser blir teksten åpnet mot andre tekster – grensen mellom det egne og det fremmede blir visket ut. Rus, slik den blir skildret i «Skogens hjerte», som et transcendensfenomen, underbygges med en litterær form for transcendens. Den skal ikke forstås som en valoriseringsstrategi – at novellen låner tyngde fra verdenslitteraturen – til det er referansene for sprikende og usystematiske. Det virker nesten som om referansene fungerer som detaljene i Huxleys rusbeskrivelse – de betyr ikke, men *er* og fremhever litteraturens «Istig-keit». «Skogens hjerte» åpner seg for kontakten med det som er større: et eksisterende litterært skattkammer. Slik kan teksten leses som en fortelling som tematiserer den andre filosofiens oppgave: å gi den ekstatiske opplevelsen en språklig, logisk form som ikke ødelegger det kommunikative fellesskapet med leseren (Jf. Sloterdijk 1993, 123). De hyppige intertekstuelle markørene er glødende rester fra entusiasmens rike.

Sånn sett er «Skogens hjerte» i større grad en novelle som omhandler forfatterens skaperglede og skaperrus. En slik tese harmonerer godt med mange andre fasetter av teksten. Ved hjelp av sopprusen legger tante Lisi sorgen bak seg, jeg-fortelleren og Tom er hennes guider på denne reisen og deltar i hennes grenseoverskridelse. Jeg-fortellingen går derfor delvis over i en kollektiv vi-fortelling. Møtet med jaktlaget knuser heller ikke det drømmeaktige skjæret som hviler over novellen. Man kunne nesten karakterisere

«Skogens hjerte» som en drøm over «istig-keiten» som transcenderer realitetens jerngrep. Slik kan kanskje novellens lett gåtefulle avslutning leses: «Jeg gikk ut, og ned til bekken. Mitt eget ansikt bølget imot meg fra det levende speilet, og under flaten sto småørret og dirret i strømmen. De var vakre. De var uten hensikter. De skulle bort herfra, men de visste det ikke» (Ambjørnsen 1997, 76). Teksten munner ut i aksepten av et vakkert bilde uten hensikt, men den estetiske sansingen er fjern fra en selvsentrert estetisme. Innvevd i denne aksepten finner man dødens tråd. Mens ørreten er uvitende om sin fremtid er den rusede jeg-fortelleren klar over sin egen dødelighet (i fremtiden) og sin egen ikke-eksistens (i fortiden). Denne erfaringen fremstilles her ikke som den ultimate narsissistiske krenkelsen og utløser derfor ikke dødsangst. Slike ruserfaringer blåser ikke opp jeget, men må mer ses som en øvelse i ydmykhet. Eksistensens grunnløshet aksepteres og oppleves ikke som tvang som må fortrenkes ved hjelp av rusmidler. En slik forståelse bekreftes av Ambjørnsen i et intervju fra 1983:

Jeg vil si at å prøve hallusinogener, det har jeg ingenting imot. Det er ikke bare min rett, å bruke f.eks. spissfleinsopp, eller LSD, men som forfatter er det også min plikt å bruke det. For å utforske de forskjellige synspunktene på tilværelsen. [...]

- Har du glede av ...

- Ikke mye glede, men det har vært nødvendig for meg. Det har formet meg. (Ambjørnsen/Rognlien 2016, 268f.)

I intervjuet omskriver Ambjørnsen Sloterdijks utvekslingshistorie i en bruker-kontekst. Han skiller sterkt mellom LSD og heroin. Mens LSD åpner for kontakten med det som transcenderer subjektet og dermed desentrerer subjektet, er heroin et rusmiddel som lar subjektet på imaginært vis overta hele universet. Det første rusmiddelet fører til «Er-het» og konfronterer subjektet med sin egen ikke-eksistens, det andre gjør det motsatte. Subjektet settes i sentrum og omgivelsene underkastes dets narsissisme. Det narkotiske stoffet er ikke noe som gir, men tar: «Det [bruk av hallusinogener] krever noe fra deg. Det er ikke noe du kan bruke for å glemme et eller annet opplegg» (Ambjørnsen/Rognlien 2016, 274).

Meningsløst ordgyteri

Med utgangspunkt i denne konklusjonen er det interessant å ta en titt på novellen «En annen stjerne» fra *Delvis til stede* (2003), der den hallusinogene ruserfaringen står like sentralt som i «Skogens hjerte». Konstellasjonen i disse to tekstene ligner på hverandre, men noen forskjeller kan observeres. I begge tilfeller har man etterstilte jeg-narrasjoner. Likeså kan man hevde at en reise vekk fra byen utgjør kjernen i tekstene. Jeg-fortelleren og kompisen Lester¹² begir seg i «En annen stjerne» på en vandring vekk fra byen, det er lille julaften og en forferdelig snøstorm raser. Ikledd italienske flygerdrakter fra andre verdenskrig følger de sin egen julestjerne – LSD i stjerneform. Motivasjonen for denne turen forblir sammenlignet med «Skogens hjerte» relativt uklar. Jeg-fortelleren blir selv overrasket av at han takker ja til Lesters tilbud om å gjøre en 'utflukt'. Kanskje er han på vei inn i et bedagelig, passivt liv der han gror fast i tilnærma borgerlige rutiner og må

¹² Igjen et uvanlig fornavn som fører tanken til jazz, dvs. saksofonisten Lester Young (1909-1959) som i likhet med Charlie Parker døde av sin rusavhengighet.

røskes ut av denne tilstanden. Han sitter mer og mer i en stol ved vinduet og drikker rødvin, noe Lester kommenterer beskt: «Den stolen spiser deg en dag. Det er ikke bare jeg som er bekymret» (Ambjørnsen 2003, 90). Til tross for denne bekymringen virker det eksistensielle trykket høyere i tante Lisis tilfelle og reisen går denne gang ikke like langt – ironisk nok med kollektivtrafikk til nærmeste skog. De to oppdagelsesreisende kjemper seg på sin ekspedisjon gjennom skogen og stormen og etter noen orienteringsløse timer havner de igjen i utkanten av byen.¹³ Der graver de seg inn i en snøhule og sovner – etter inntak av mer LSD – straks. Livmorens beskyttende funksjon er til stede, men de naturlige rammene er mer fiendtlige.

Rusens karakter har i denne novellen flere fellestrekk med «Skogens hjerte», men fremstillingen er mer kortfattet. Transendens og forvandling er også her sentrale begreper. I ruset tilstand fremstår vindrikkingen i lenestolen nå som absurd for jeg-fortelleren: «Det var her jeg hørte til. Jeg var et veldig landskap, et urvesen; det pustet, jeg pustet i det, det pustet i meg. [...] Jeg ble til en puppe; en væskeoppløsning innkapslet i et skall; snart skulle jeg tre frem som noe nytt, noe annet» (Ambjørnsen 2003, 92). Bildet av larven og forpoppingen åpner for en tidslinje slik at også denne 'trippen' kan få likheter med en *rite de passage*. Larvestadiet settes i relasjon til lenestolen og dette kontemplative livet utvides med en faktor: «Hvor inderlig lei var jeg ikke av [...] årene i larvestadiet, all den tiden som hadde gått med i meningsløst ordgyteri» (Ambjørnsen 2003, 92). Lisis sorg erstattes altså med en relativ summarisk fortalt kreativ krise til en tilårskommen forfatter. På det stilistiske nivået finner man ellers større likheter. Når de to spiser brød fra nistepakken brukes det ikke kaskader av bilder for å beskrive brødet's 'istig-het', men jeg-fortelleren nøyer seg med en apostrofering og en kursivering: «Det smakte ... Jeg kan ikke beskrive det, men jeg forsto at det var det første egentlige *brødet* jeg hadde hatt i munnen» (Ambjørnsen 2003, 93f.).

Også i «En annen stjerne» oppstår det etter hvert kontakt med folk som befinner seg utenfor rusens verden. De to LSD-reisende blir oppdaget av en familie på selveste julaften. Den nattlige marsjen fører dem (ironisk nok) rett inn i byens beste villastrøk, men den mulige konfrontasjonen mellom nyrik pengeadel og *freaka* kunstnertyper uteblir. De to blir invitert til å feire jul med familien og tilsynelatende oppstår det et nytt fellesskap som likevel etter kort tid slår sprekker. Når familiefaren i fylla begynner å mimre om ungdommens kunstnerdrømmer har jeg-fortelleren fått nok og forlater både selskapet og Lester. På vei ned til byen oppdager han at kona har overtatt deres plass i snøhulen: «Hun satt på huk iført Lesters flyverdrakt, med en flaske sherry i hånden. Leppene hennes var i stadig bevegelse. Det var umulig å høre hva hun sa, men senere har jeg likt å forestille meg at hun satt der og fortalte seg selv hva hun egentlig het» (Ambjørnsen 2003, 99).

Denne avsluttende passasjen skiller seg tydelig fra de siste setningene i «Skogens hjerte». Mens narsissismen der brytes av småørreten som er uten hensikt, kan kvinnens tilbaketrekning til snøhulen tolkes som en selvsentrering. I tillegg kontamineres denne avslutningen av en faktor som i enda større grad problematiserer rusen i denne novellen. Idet jeg-fortelleren sier at han i etterkant har likt å forestille seg hva kvinnen sa, blir den etterstilte narrasjonen fremhevet. Mens «Skogens hjerte» ble avsluttet i en proleptisk modus, avsluttes «En annen stjerne» analeptisk. Den retrospektive utsigelsesmodusen og

¹³ Novellen har til nå vært i liten grad fått oppmerksomhet fra litteraturvitenskapen. Auklend kommenterer kort teksten i relasjon til dødsmotivet og fremhever at den har humoristiske innslag (Auklend 2016, 226).

teksten i sin helhet blir knyttet til «all den tiden som hadde gått med i meningsløst ordgyteri» (Ambjørnsen 2003, 92). Rusens tidsmodus som forjettet en forpopping har vist seg å være et fata morgana, en illusjon. Teksten er et vitnesbyrd om jeg-fortellerens vedvarende mislykkethet.

Selvsamling – sopprus i Ambjørnsens *Natten drømmer om dagen*

Noen år senere har det meningsløse ordgyteriet blitt til et eksistensielt problem for forfatteren Ingvar Ambjørnsen: «Det er slutt. Over. Nå må jeg forlate romanen» (Ambjørnsen 2014, 9). I den essayistiske og selvbiografiske boken *Farvel til romanen. 24 timer i grenseland* følger man Ambjørnsen på barfota vandring gjennom Hamburg, han er en fortvilet mann som har mistet troen på ordene. Likevel får leseren ta del i hans gjenoppstandelse som forfatter idet teksten munner ut i åpningslinjene av romanen *Natten drømmer om dagen* (2012). Denne tilbakekomsten til romanen viser seg der Ambjørnsen gjenbruker deler av sitt eget forfatterskap: på en måte samler han «Skogens hjerte». ¹⁴ I det 21. kapitlet befinner jeg-fortelleren Sune seg på en øy ute i havgapet ved Sørlandskysten, hvor han gjemmer seg for politiet. Han er en sann hamsunsk vandrerfigur som holder hodet over vannet ved hjelp av hytteinnbrudd og mindre lysskye oppdrag. Hans situasjon er blitt enda mer trøblete fordi han tilfeldigvis møtte Vale, en papirløs asiatisk dame som i selvforsvar har drept to menn som ville voldta henne. Einstøingen Sune overtar motstrebende ansvaret for henne og hun følger med på hans krokete ferd. Oppholdet på øyen, der Sune har tilgang på en fasjonabel hytte, er et pustehull for dem begge to. Her finner Sune fleinsopp som han spiser alene.

Beskrivelsen av rusen har mange likheter med ruserfaringen i «Skogens hjerte». Steinens materialitet (Ambjørnsen 2012, 219), erotiseringen av landskapet (Ambjørnsen 2012, 221), endring av persepsjonene (Ambjørnsen 2012, 220f.) kan kjennes igjen, likevel er det store forskjeller mellom tekstene. Først og fremst er det settingen som er forandret, og valget av en øy som fiksjonssted bærer med seg andre implikasjoner enn de store skogene ved svenskegrensen. Sune ønsker å innkapsle seg ved å unngå samværet med andre mennesker – han er sin egen øy: «Jeg er født ut av berget her ute, jeg er fjellets og jordens, og vegetasjonens øyne inn i verden. Jeg er øya» (Ambjørnsen 2012, 220). Rusen er derfor ikke heller noe som kan skape et fellesskap. Vale takker nei til soppen, og øyen er en enklave samfunnet ikke har tilgang til.

At tonen her er ulik novellens, ses da Sune innledningsvis vurderer om det er ansvarlig å kaste seg i armene til psilosybinen: «Er det uansvarlig av meg å dra av sted i mitt eget indre nå når jeg har henne på slep? Ja. Men jeg er ikke i skogen for å være ansvarlig» (Ambjørnsen 2012, 218). Dermed betones klart den privatistiske siden av ruserfaringen, og det finnes ikke lenger broer til verken samfunnet (jaktlaget) eller et subkulturelt fellesskap (Tom og Tante Lisi). I «Skogens hjerte» hadde det derimot vært uansvarlig å holde den sørgende tanten utenfor den rus-induserte *rite de passage*. Rusens kraft er altså ubrutt. Den ses i sterkere grad i lys av narsissismen og dens ringvirkninger er i større grad negative, noe Vale fremhever på en pregnant måte når Sune kommer tilbake fra sin psykedeliske reise: «– Iddiot!» (Ambjørnsen 2012, 225; sic).

¹⁴ Ellen Rees gjør med rette oppmerksom på at *Natten drømmer om dagen* inneholder en fortetta versjon av «Skallene» (Rees 2014, 234). Referansen til «Skogens hjerte» er derimot mer omfangsrik og etter min mening mer gjennomarbeidet.

Den nesten barnslige, lekne fremstillingen av ruserfaringen som det intertekstuelle spillet i «Skogens hjerte» bidrar til, har endret karakter. Det vises igjen (merkelig nok) ved hjelp av en intertekstuell allusjon. Fleinsoppsankingen innledes med følgende passasje: «Noen ganger tror jeg på ånder i skogen og i vannet. At de viser seg i været og lyset. Nå er det slik. Jeg fornemmer en underlig kraft. Noe gammelt og sjeldent. Noe som er bortenfor det gode og det onde. Akkurat da ser jeg fleinen» (Ambjørnsen 2012, 218). Referansen til Nietzsches filosofiske dualisme er ganske tydelig, det virker som om Huxleys *The Doors of Perception* har måttet vike for dennes *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* (1872).

De voldelige eksessene som var en del av Dionysos-ritualene slik Nietzsche skildrer dem, er blitt til en del av rusen og får en proleptisk funksjon i romanen. I en visjon ser Sune gravølet til fotografen Thorbjørn, som på det tidspunktet ligger for døden. Han ser ham som lik plassert på «et julebord dekket med skinker og sylte, stekte andelår, rødkål og kalkun, rødvin i flasker og glass, juleøl og dram [...]» (Ambjørnsen 2012, 220). Dette lett groteske bildet gjenskapes i kapittel 32, og der får sceneriet en megetsigende plassering. Øyen har revet seg løs fra grunnen og gravølet finner sted i lasterommet på en lastebåt. Her sparer Ambjørnsen ikke på kruttet, dette «Narrenschiff» ved navn «Narhval» (Ambjørnsen 2012, 304) bli skueplassen for nærmest orgiastiske scener der både sex, rus og musikk inngår i en farlig blanding som kulminerer i en voldelig eksess. Den dionysiske rusen viser sitt barbariske ansikt (Nietzsche 2010, 29f.). Sune dreper en av fellesskapet og forvises fra båten.

Mens jeg-fortelleren i «Skogens hjerte» aksepterer og tåler sin grunnløse eksistens, som finner sitt uttrykk i bildet om småørret, mangler denne aksepten i *Natten drømmer om dagen*. Forvist fra «Narhval» driver Sune alene gjennom skogen i det han kaller et godt liv: «Når jeg ligger i skogen om natten [...] har jeg en stor ro, jeg savner ingen ting, jeg skal flyte gjennom livet, og så skal jeg ta livet av meg selv, det er slike fine tanker jeg ligger og lar gå gjennom hodet. Legge seg i skogen. Som nå. Og sove for alltid. All tid» (Ambjørnsen 2012, 328). Privatisert rus uten rituelle former (som er så viktig i «Skogens hjerte») åpner ikke dørene til aksepten av subjektets grunnløse posisjonering i verden, men blir et fluktfenomen fra akkurat denne innsikten. Denne veien fører til syvende og sist til den ultimate verdensflukt – selvmordet som avslutter lidelsen.

Konklusjon

De her tre undersøkte tekster tematiserer alle hallusinogene rusopplevelser og har noen tematiske og stilistiske fellestrekk. Likevel viser det seg at «Skogens hjerte» står i en særstilling fordi den formulerer et positivt syn på rusopplevelsen som de senere tekstene gradvis toner ned. «Skogens hjerte» står nærmest den posisjonen Ambjørnsen formulerte som ung forfatter – at det var hans plikt å ruse seg. Ikke for å oppleve en narsissistisk opphøyelse av seg selv, men derimot for å transcendere egne grenser og for å komme i kontakt med en verden bortenfor ordene. Programmatisk blir prosjektet realisert av forfatteren ved å vektlegge rusens ritualiserte side og ved å åpne teksten for intertekstuelle referanser/energier. På det tematiske planet er konsekvensene udelt positive: Tante Lisi overvinnes sin sorg – soppspiserne harmonerer med jaktlaget – og jeg-fortelleren kan akseptere sin prekære (grunnløse) posisjon som menneske.

I «En annen stjerne» gjenfinnes lignende konstellasjoner, men de fleste parameterne er lett endra i en mer negativ retning. Jeg-fortellerens og Lesters misjon er i mindre grad

motivert og de to fremstår som småkomiske særinger. Tidspunktet, julaftenen, åpner for en rituell dimensjon som ikke utdypes. Fellesskapet som oppstår med representantene for majoritetssamfunnet viser seg å være i høyeste grad ustabil. Rusens transcenderende virkninger nedtones og kontamineres med en narsissistisk utforming av beruselse som får sitt uttrykk i kvinnen i snøhulen som (i fortellerens retrospektive kommentar) sier sitt egentlige navn. I *Natten drømmer om dagen* er det den endrede lokale settingen som er viktig. Protagonen ruser seg på en øy – og han er selv en øy som ønsker å kutte alle forbindelser til fellesskapet. Rusen er blitt en fullstendig privatsak som til slutt fører til en voldelig eksess.

Hånd i hånd med denne utviklingen går en erosjon av narrativ autoritet. Alle de tre tekstene er jeg-fortellinger – novellene er etterstilte narrasjoner, mens romanen er en samtidig narrasjon. Ellen Rees har med rette påpekt at Sune i *Natten drømmer om dagen* må karakteriseres som upålitelig (2016, 240). Mens jeg-fortelleren i «Skogens hjerte» ender sin fortelling med det avsluttende, men åpnende bildet av småørreten, har autoriteten til fortelleren i «En annen stjerne» allerede fått små skraper. Han *forestiller* seg bare hva kvinnen sier i snøhulen og over hele hans narrasjon henger hans eget dictum «meningsløst ordgyteri» som et damoklessverd.

Litteraturliste

- Allen, Graham. 2000. *Intertextuality*. The New Critical Idiom. London: Routledge.
- Ambjørnsen, Ingvar. 1997. *Natt til mørk morgen*. Oslo: Cappelen Damm.
- Ambjørnsen, Ingvar. 2003. *Delvis til Stede*. Oslo: Cappelen.
- Ambjørnsen, Ingvar. 2012. *Natten drømmer om dagen*. Oslo: Cappelen Damm.
- Ambjørnsen, Ingvar. 2014. *Farvel til romanen. 24 timer i grenseland*. Oslo: Flamme.
- Ambjørnsen, Ingvar og Rognlien, Jon. 2016. «Det er min plikt å bruke LSD» [intervju i *Gateavisa* våren 1983]. I *Navnløs erfaring: Lesninger i Ingvar Ambjørnsens novellekunst 1994-2003*. 267-274. Oslo: Cappelen Damm.
- Andersen, Bjørn Inge Berger, Anja Heldal, Henry Andreas Øien Johnsen, Atle Tord Nordøy, and Birgit Velsand. 2006. «Å snakke med de døde. En studie i Ingvar Ambjørnsens Novelle 'Skallene'». *Nordlit* 10, no. 2 (2006): 1-12.
- Auklend, Morten. 2016. *Navnløs erfaring: Lesninger i Ingvar Ambjørnsens novellekunst 1994-2003*. Oslo: Cappelen Damm.
- Bjørklid, Hanne. 2002. «Overlevelse i grenseland. En lesning av Ingvar Ambjørnsens novelle «Skogens hjerte» fra novellesamlingen «Natt til mørk morgen». I: *Nordlit*, 12 (2002): 21-35. <https://doi.org/10.7557/13.1969>
- Coppola, Francis Ford. 2001. *Apokalypse Nå! Redux*. Oslo: Sandrew Metronome Video Norge.
- Feil, Jill. 2005. *Alfred Jarry. An Imagination in Revolt*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- Feil, Jill. 2010. *Alfred Jarry*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hauge, Alfred. 1965. *Cleng Peerson: Ankerfeste*. Oslo: Gyldendal.
- Hauge, Alfred. 1974. *Perlemorstrand. Roman. Vol. 1. Århundre*. Oslo: Gyldendal.
- Hauge, Alfred. 1999. *Manndom. Livsminne*. Oslo: Gyldendal.

- Huxley, Aldous. 1955. *Erkjennelsens porter*. Oversatt av Niels Chr. Brøgger. Oslo: J.W. Cappelen forlag.
- James, William. *Religiøs røynsle i sine ymse former. Ein etterrøknad um Mannanaturi*. Oslo: Samlaget, 1920.
- Mason, Jessica. 2019. *Intertextuality in Practice*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Nietzsche, Friedrich. 2010. *Tragediens fødsel*. Oversatt av Øystein Skar. Oslo: Spartacus.
- Opdal, Odd Harald Vestrheim. 2020. *Rommet bak språket - psykedeliske ruserfaringer i norske romaner 1965 - 2016*, Masteroppgave ved Universitetet i Bergen.
- Orr, Mary. 2003. *Intertextuality. Debates and Contexts*. Cambridge: Polity Press.
- Qviller, Bjørn. 1996. *Rusens Historie*. Oversatt av Anne Lise Jorstad. Oslo: Samlaget.
- Rees, Ellen. 2016. «Ingvar Ambjørnsens Hytte-noir.» I *European Journal of Scandinavian Studies* 46, no. 2: 234-49.
- Skjælaaen, Øystein Rudningen. 2019. *Meningen med rus*. Oslo: Res Publica.
- Sloterdijk, Peter. 1993. *Weltfremdheit*. Frankfurt a.M.: edition Suhrkamp.
- SSB. 2022. «Navn». <https://www.ssb.no/befolkning/navn/statistikk/navn> (besøkt 6.1.2022).
- Stavanger Aftenblad: «Rystende Tall». Kommentar 21.3.2022. <https://www.aftenbladet.no/meninger/leder/i/34O6pM/rystende-tall> (besøkt 21.4.22)
- Strauß, Frithjof. 2003. *Soundsinn: Jazzdiskurse in den Skandinavischen Literaturen*. Vol. Bd. 5. Rombach Wissenschaften, Reihe Nordica. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag.
- Tusvik, Sverre 2009. «Ragnar Hovland». I *Norsk biografisk leksikon*. https://nbl.snl.no/Ragnar_Hovland (besøkt 18.1.2022)
- Vesaas, Tarjei. 1953. *Løynde eldars land*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Vesaas, Tarjei og Baumgartner, Walter. 1971. *Huset Og Fuglen: Tekster Og Bilete 1919-1969*. Oslo: Gyldendal.
- Vesaas, Tarjei. 1988. *Skrifter i Samling 12: Fuglane; Ein Vakker Dag*. Vol. 12. Oslo: Samlaget.

Andreas Benedikt Jager har doktorgrad fra universitetet i Bonn med ei avhandling om den litterære diskursen i Norden rundt 1890. Han er professor i Nordisk litteratur ved Universitetet i Stavanger. I perioden 1998–2010 arbeida han der med tysk litteratur og kultur. Etter det har han særleg interessert seg for og forska på kulturelle samband mellom Norge og Aust-Tyskland og har mellom anna skrive *Norsk litteratur bak muren. Publikasjons- og sensurhistorie fra DDR (1951–1990)* (2014) og *Seehundspeck und Hundeschlitten. Alfred Otto Schwede als Übersetzer des skandinavischen Nordens* (2019). Han er redaktør av *NLÅ*. E-post: benedikt.jager@uis.no