

Ovidius cruentus: elementer af vold og gru i *Metamorfoserne*

af Adam Schwartz

Ovids *Metamorfoser* har en overordentligt kompleks struktur og udmærker sig især ved Ovids overlegne beherskelse af det latinske sprog. Der er derfor utallige emner, der indbyder til et nærmere studium; og de fleste af dem er da også blevet diskuteret på tilfredsstillende vis. Ikke desto mindre er der stadig visse emner, der har undgået opmærksomhed. Ét af de mere iøjenfaldende af disse er efter min mening de temmelig mange og påtrængende skildringer af ekstremt udpenslet voldelig, gruelig eller ækel karakter (eller alle tre dele).

Metamorfoserne handler naturligvis primært om *forvandlinger* af mennesker og guder til forskellige substanser indenfor dyre-, plante- eller mineralriget. Dette er den knage, som Ovid hænger sine ret uensartede novellefortællinger op på, mens det andet hovedtema udgøres af kærlighed. Disse forhold gør, at man kun rent teknisk kan kalde *Metamorfoserne* et epos; og så meget mærkeligere er det, at der med jævne mellemrum er nedslag i teksten af så voldeligt eller ækelt tilsnit, at de savner deres sidestykke i den forudgående klassiske litteratur.

Det er disse elementer af tilsyneladende umotiveret grusomhed og vold, jeg vil undersøge nærmere og diskutere de forskellige mulige årsager til deres tilstedeværelse. Jeg vil desuden sammenligne med lignende tilfælde fra den latinske digtning i det håb, at der vil vise sig nogle fællestræk.

Til den ende vil det være på sin plads allerførst at definere begreberne 'grusomhed' og 'ækelhed', og jeg vil støtte mig til nogle udmærkede definitioner givet af Manfred Fuhrmann. Om 'ækelhed' eller 'modbydelighed' siger han malende:

“Diesen Substanzen eignet ein unbestimmter, zwischen Flüssig und Fest schwankender, breiiger Aggregatzustand; sie sind schleimig-zerfließend oder klumpenartig-formlos oder beides zugleich; sie präsentieren sich sowohl dem Tast- als auch dem Gesichtssinn als widerlich-undefinierbare Mischung. Um Beispiele zu nennen: das Sputum, die Eingeweide, der zerquetschte Augapfel, eine aus Hirn, zersplitterten Knochen und Blut bestehende Masse sind in erheblichem Grade ekelhaft.”¹

Og umiddelbart efter om *das Grausige*:

“Die Reaktion auf Grausiges unterscheidet sich [...] durch die relative Bestimmtheit des verursachenden Objekts. Gerade die gegenständliche Fixierung läßt Grausiges als überaus

¹ Fuhrmann (1968) 27. Denne blanding synes at pege på en ganske bestemt scene i netop *Metamorfoserne* (12.238–40).

geeignet für die literarische Behandlung erscheinen; die Phänomene können sich zu einer tradierbaren Topik verdichten, und eine artistische, ja spielerische Komponente mischt sich ein.”²

Begreberne adskiller sig fra hinanden på i hvert fald to afgørende punkter: *das Grausige* indebærer en fysisk og en mental reaktion i en kompleks forbindelse, mens *Ekel* typisk helt mangler den mentale respons – det er slet og ret ulækkert, og dermed uegnet til at fremkalde egentlig uhygge, medlidenhed og lignende kathartiske følelser. *Das Grausige*-begrebet har altså en form for menneskeligt fokus: der er en klar afsender og modtager af gruen. Med disse begreber in mente vil vi nu se nærmere på selve teksten.

² Fuhrmann (1968) 27.

I. Død og ulykke i farver

Der er, som allerede nævnt, temmelig mange episoder i *Metamorfoserne* af overdrevent voldelig eller ubehagelig karakter, og de er fordelt nogenlunde jævnt på alle 15 bøger, med tiende bog som markant undtagelse. Jeg har under gennemlæsningen registreret i alt 27 eksempler på vold, grusomhed eller modbydelighed, men for overskuelighedens skyld vil jeg kun behandle et repræsentativt udsnit.³ Som det fremgår, strækker nogle af episoderne sig over flere hundrede vers, mens andre kun er på et par vers og overstået, næsten før de er begyndt. Ligeledes er der temmelig stor forskel på graden af grumhed og modbydelighed passagerne imellem; men det er praktisk talt umuligt at forsøge at opstille faste kriterier for fænomener, der i forvejen er så vanskeligt definerbare. For overskuelighedens skyld er episoderne opdelt efter de forskellige *typer* af gru, de repræsenterer. Herved vil forståelsen af den litterære anvendelse også blive klarere.

Den første type *horror*, Ovid benytter sig af, kommer til udtryk i de uhyre detaljerede beskrivelser af personificerede abstraktioner, der forekommer fra tid til anden. Disse er næsten altid af ubehagelig karakter, og de kvaliteter, de skal repræsentere, er altid afspejlet i deres fysiske fremtoning: sulten, *Fames*, er således en udtæret, radmager kvindeskikkelse osv.

Det gælder f.eks. beskrivelsen af *Invidia* og hendes bolig. *Minerva* vil straffe den attiske prinsesse *Aglauros* for hendes troløshed og beslutter at slå hende med skinsyge. Derfor opsøger hun denne dæmon i hendes bolig, hvor hun netop er ved at sætte nogle rå slanger til livs. Derpå følger denne beskrivelse (2.771–77):

Surgit humo pigra semesarumque relinquit
corpora serpentum passuque incedit inertī [...].
Pallor in ore sedet, macies in corpore toto,
nusquam recta acies, livent rubigine dentes,
pectora felle virent, lingua est suffusa veneno.

Her er et tydeligt element af *Ekel*: den i forvejen ubehagelige beskrivelse af *Skinsygen* som en udmagret, forvåget og forpint kvinde – der i sig selv er plausibel fra et digterisk synspunkt, fordi gudinden som sagt må forventes at afspejle de kvaliteter, hun står for – bliver ganske overflødig gjort direkte kvalmende ved tilføjelsen af detaljerne med hendes afskyelige måltid på den kolde jord.

³ Eksemplerne er: 1.220–35, 1.441–44, 1.713–19, 2.340–66, 2.760–805, 3.37–94, 3.232–52, 3.714–33, 4.119–66, 4.432–542, 5.1–235, 5.288–93, 6.224–301, 6.381–91, 6.549–62, 6.611–74, 7.331–49, 8.746–73, 8.798–808, 9.126–33, 9.166–75, 10.731–34, 12.140–45, 12.234–534, 13.560–64, 14.187–217, 15.524–29.

Noget lignende gør sig gældende ved beskrivelsen af underverdenen, hvor Tisiphone naturligvis bor. Udover de rædselsmomenter, man altid må forvente af en beskrivelse af underverdenen,⁴ får man en indgående beskrivelse af Tisiphone (4.474–507): den inkluderer naturligvis slangehår og bloddrivende tøj og fakkel, som det passer sig for en hævn gudinde – men det kræver en digter som Ovid at lade Tisiphone vifte slangerne (i stedet for håret) væk fra ansigtet, før hun taler!⁵ Det er umiddelbart indlysende, at Tisiphone er modelleret efter samme skabelon som Invidia, og udover de sædvanlige slanger, der åbenbart er et fast indslag i al overnaturlig gru, er hævn gudindens klædning selvfølgelig gennemvædet af blod. Endvidere er hun omgivet af næsten ligeså skrækindjagende personifikationer, især ‘Sindssygen med fordrejet ansigt’.

Beskrivelsen af Fames (Sulten) følger nøje recepten (8.799–808):

Hirtus erat crinis, cava lumina, pallor in ore,
labra incana situ, scabrae rubigine fauces,
dura cutis, per quam spectari viscera possent;
ossa sub incurvis exstabant arida lumbis,
ventris erat pro ventre locus; pendere putares
pectus et a spinae tantummodo crate teneri;
auxerat articulos macies, genuumque tumebat
orbis, et inmodico prodibant tubere tali.

Især i dette eksempel er fremgangsmåden tydelig. Beskrivelsen af de gespenster, som de forskellige personifikationer af ubehagelige ting er reduceret til, former sig i det store og hele som den klassiske retoriske øvelse ἔκφρασις; altså en så levende beskrivelse af en genstand, at den næsten træder frem for læserens øjne – et litterært stilleben, om man vil. Beskrivelsen af Fames udgøres derfor af én lang periode, påfaldende asyndetisk og med en ophobning af adjektiver, alt imens det imaginære blik vandrer fra Fames' hoved ned til de opsvulmede ankler. Som sædvanlig kan Ovid da heller ikke nære sig for et fiffigt ordspil med “ventris erat pro ventre locus”: Fames' mave er så indsunken, at den ikke synes at være der – men netop derfor er der *plads* til den. Beskrivelsen er således brillant rent teknisk, men fra et narrativt synspunkt temmelig overflødig, og den resulterende uhygge og ækelhed er derfor også rent udvendig.

En anden type grueligheder – langt den største – udgøres af ofte særdeles indgående beskrivelser af forskellige slags tragiske hændelser, typisk indenfor en

⁴ Se f.eks. Verg. *Aen.* 6.273–627, 6.705–15, Hom. *Od.* 11.568–635, Stat. *Theb.* 4.519–35, 4.553–78, Sil. 13.523–612, hele Dantes *Inferno* og Milton: *Paradise Lost* 2.570–659, 2.959–67.

⁵ Umiddelbart efter følger så resultatet af Tisiphones hekserier: Athamas bliver vanvittig og slår sine og Inos børn ihjel i en virkeligt gruopvækkende passage: “[...] deque sinu matris ridentem et parva Learchum / bracchia tendentem rapit et bis terque per auras / more rotat fundae rigidoque infantia saxo / discutit ora ferox [...]” (516–19)

bestemt slægt eller imellem guder og mennesker. Det drejer sig først og fremmest om mord, men også lemlæstelser og voldtægter;⁶ og det fælles træk ved disse episoder er, at de udover den fysiske vold involverer en yderligere dimension af gru på grund af de forfærdelige implikationer: det er den slags myter, der leverer stof til tragedier, men det bemærkelsesværdige er, hvordan Ovid behændigt *undgår* at gøre det tragisk.

En særdeles berømt passage viser særdeles tydeligt det *spielerische*: da Pyramus ser løven med Thisbes blodige tørklæde, tror han, at dyret har ædt hende, og begår derfor selvmord med sit eget sværd (4.121–24):⁷

[...] et iacuit resupinus humo: cruor emicat alte,
non aliter, quam cum vitiato fistula plumbo
scinditur et tenui stridente foramine longas
eiaculatur aquas atque ictibus aëra rumpit.

Naturligvis vil der være en hel del blod, når man tager sig af dage med et sværd, men her bliver det grotesk: blodet “sprøjter ud” med en “lydelig hvislen” som vand fra et sprængt blyrør – ikke alene er det overdrevent på enhver måde, det virker også latterligt i kraft af det prosaiske element (et vandrør!) og den pedantiske nøjagtighed i beskrivelsen. Den i forvejen svage historie bliver komplet undergravet af dens egen forfatter, der ikke tager den alvorligt.

Et andet udmærket eksempel på det legende element giver begivenhederne omkring Marsyas’ død for Apollos hånd. Efter at have besejret ham i musikkonkurrencen får den rasende gud som bekendt satyren, og læseren bliver underholdt med en beskrivelse af Marsyas’ legeme med sener, indvolde og det hele (6.387–91):

Nec quicquam nisi vulnus erat; cruor undique manat
detectique patent nervi trepidaeque sine ulla
pelle micant venae; salientia viscera possis
et perlucentes numerare in pectore fibras.⁸

Det er interessant, hvordan den ret beset temmelig forfærdelige scene nedtones netop ved den distancerede, detaljerede beskrivelse af den flåede satyrs indre og det kølige “numerare possis”: det er ganske som at være til en time i anatomi.⁹

⁶ Cf. Richlin (1992) 162ff. og Curran (1978) 214: “[T]here are some fifty or so occurrences of forcible rape, attempted rape, or sexual extortion hardly distinguishable from rape [...]” Currans artikel får i øvrigt *Metamorfoserne* til mere eller mindre at fremstå som et indlæg i halvfyrdsernes køns- og voldtægtsdebat i USA.

⁷ Cf. Galinsky (1974) 128f.

⁸ Cf. *Fast.* 6.703, Paus. 10.30.9 og *Xen. An.* 1.2.8.

⁹ Hercules’ døds kvaler (9.166–76) er en udmærket parallel: efterhånden som han river sit legeme i stykker, kan man se hans sener og knogler; og selv om Ovid forsikrer, at det er “foedumque relatu”,

Mangelen på alvor understreges yderligere af det temmelig platte ordspil, Ovid lader Marsyas komme med, mens det står på (6.385): “‘quid me mihi detrahis?’ inquit [...]”¹⁰ Denne *double entendre* med *detraho* er udført med et glimt i øjet, og “me mihi”-konstruktionen øger kun absurditeten.

En af de absolut mest ubehagelige episoder i hele *Metamorfoserne* er fortællingen om Tereus og Procne. Da Tereus har bortført Procnes søster Philomela, skærer han hendes tunge ud. Passagen er gennemført modbydelig (6.555–60):

Ille indignantem et nomen patris usque vocantem
luctantemque loqui conpressam forcipe linguam
abstulit ense fero; radix micat ultima linguae,
ipsa iacet terraeque tremens inmurmurat atrae
utque salire solet mutilatae cauda colubrae,
palpitat et moriens dominae vestigia quaerit.

Disse vers er så gruopvækkende, at de ligefrem er blevet kaldt “delight in cruelty”.¹¹ Imidlertid må man bemærke, hvordan Ovid så at sige ‘slukker for’ gruen og medynken, da den er på sit højeste: Philomela kalder for sidste gang nogensinde på sin far, får sin tunge brutalt skåret af med et sværd – men straks interesserer digteren sig i de næste tre vers kun for den afskårne tunge, der vrider sig på jorden i en ærligt talt ret grotesk passage, der næppe kan andet end frastøde; og herved får læseren mulighed for at distancere sig fra Philomelas kvaler. Passagen glimrer derudover ved sin overlegne teknik: bemærk f.eks., hvordan først ordet *linguam* til allersidst i v. 556 viser, at det er Philomelas tunge, det går ud over: participierne kunne lige så godt gælde hende selv. Efter denne chokeffekt til sidst i et ret slæbende vers – der fremragende udmaler Philomelas forgæves kamp – kommer så det hurtige snit i tre rappe daktyler, ligesom der er gjort god brug af både homoioteleuton og alliteration i vv. 555–7 med de mange l’er og akkusativendelser. Endelig er det interessant at se den endnu levende tunge, der – grotesk overdrevet – lever lidt videre.¹²

Som om det ikke var rigeligt, voldtager Tereus nu Philomela (det lykkes her Ovid at gøre opmærksom på sin egen rolle med ordene “vix ausim credere”), der

er det ikke netop det indtryk, man får. Også Hippolytus’ død (15.524-29) og Actaeons (3.232-52) minder lidt om det.

¹⁰ Cf. 5.546. Også det følgende vers er særdeles raffineret udformet: “‘a! piget, a! non est’ clamabat ‘tibia tanti!’” Cf. Richlin (1992) 164: “[T]he very source of this wit is the delighted incongruity of clever style with gruesome subject matter [...]”

¹¹ Galinsky (1974) 129ff. Galinsky bemærker også, at vv. 557–60 oftest blev udeladt i tyske oversættelser i middelalderen, simpelthen fordi de var for grufulde (155, n. 21).

¹² “vivaque adhuc animaeque aliquid retinentia membra.” (6.644). Fænomenet *semineces*, *semianimi* eller *semivivi artus* o.l. er en fast τόπος i latinsk episk digtning. Det skal jeg vende tilbage til.

nu er reduceret til et “lacerum corpus” (6.561–62).¹³ Fortællingen bliver om muligt endnu grummere, da Philomela og Procne hævner sig på Tereus ved at myrde hans egne børn og servere dem for ham. Procne får øje på sønnen Itys og siger irriteret: “a, quam es similis patri!” (6.621–22), hvorpå hun får sin grufulde idé. Det er et genialt påfund af Ovid. Denne vending bruger alle mødre, når de er irriterede på deres sønner: de ser ikke sig selv i barnet, men faderen. Med denne fuldstændigt naturlige sætning antydes det, at Procne i sit rasende had til Tereus med ét kun kan se barnet som hans og ikke kan udholde tanken om noget fælles dem imellem: ægteskabet har han jo ødelagt. I en hårrejsende parallel til Philomelas forgæves kalden på sin far slæber Procne så Itys væk for at slå ham ihjel (6.639–42):

[...] tendentemque manus et iam sua fata videntem
et ‘mater, mater’ clamantem et colla petentem
ense ferit Procne, lateri qua pectus adhaeret,
nec vultum vertit [...].

Her får gruen en tak til: ikke bare myrder Procne sin lille søn, hun ser på ham imens (bemærk den emfase, spondæerne i “nec vultum vertit” giver). Kvinderne parterer liget af Itys – som naturligvis stadigvæk spræller.¹⁴ I et grotesk klimaks forlanger Tereus efter middagen at se Itys, og med et endnu et grumt ordspil svarer Procne: “Intus habes, quem poscis!” (6.650–55).

En lignende situation findes i fortællingen om peliaderne, der uden at ville det myrder deres gamle far Pelias: de tror, at Medea vil hjælpe dem med at forynge ham. Paradoksalt nok dolker de derfor deres far af kærlighed til ham, og selve mordet er en væmmelig, rodet affære (7.339–42):

His, ut quaeque pia est, hortatibus in pia prima est
et, ne sit scelerata, facit scelus; haud tamen ictus
ulla suos spectare potest, oculosque reflectunt
caecaque dant saevis aversae vulnera dextris.¹⁵

For at understrege det grusomme i situationen lader Ovid naturligvis Pelias vågne fortumlet (“quid facitis, gnatae? quis vos in fata parentis / armat?”). Man ser for sig de grimme sår, døtrene tilføjer ham, netop fordi de må vende sig bort (i modsætning til Procne!), og Ovid boltrer sig rigtigt med nogle af sine retoriske yndlingskunstgreb som f.eks. hypallage (“caeca vulnera”) og oxymoron (“ne sit scelerata, facit scelus”, “pia ... in pia”) for at understrege det ironiske i

¹³ Cf. Galinsky (1974) 131 og Frécaut (1988) 207f.

¹⁴ Cf. p. 10 og n. 28.

¹⁵ Temaet var endvidere behandlet i to (tabte) tragedier: *Peliaderne* af Euripides og *Ῥιζοτόμοι* (*Rodsamlerne*) af Sophokles.

situationen.¹⁶ Igen er vægten altså lagt på det teknisk brillante og det overfladiske til fordel for en nærmere analyse af personernes følelser; og den medynk, læseren kunne føle for Pelias, eller den tragiske erkendelse, døtrene skulle opleve, er snarere erstattet af en velbehagelig gysen over den bizart-paradoksale situation.

Et andet eksempel på denne udpenslede modbydelighed er den tragiske scene, hvor Hecuba finder ud af, at Polymestor har myrdet hendes søn Polydorus, som han endda havde ansvaret for. Den skæbneramte gamle dronning, der nu har mistet det absolut sidste, hun havde i verden, geråder i et sandt raseri (13.560–64):

[...] atque ita correpto captivarum agmina matrum
invocat et digitos in perfida lumina condit
expilatque genis oculos (facit ira nocentem)
inmergitque manus foedataque sanguine sonti
non lumen (non enim superest), loca luminis haurit.¹⁷

Igen et optrin, der, selv om det virkelig har tragisk potentiale, ikke rigtigt skal bruges til noget.¹⁸ Det er for så vidt i sig selv rigeligt skrækkeligt, at den gamle dame får Polymestors øjne ud; og måske er der endda en vis tragisk effekt i det ækle, at hun i sit raseri roder videre i de tomme øjenhuler – men læg mærke til, hvordan Ovid umærkeligt lukker luften ud af ballonen med det pedantiske “non enim superest” – en helt igennem overflødig tilføjelse, der kun kan trække fra tragikken og – igen – henlede opmærksomheden på fortællerens tilstedeværelse.

Den sidste type modbydeligheder udgøres af regulære kampskildringer. Her har digteren for alvor lov til at folde sig ud: handlingens natur kalder i sig selv på krasse detaljer, og hvor Ovid har lejlighed til at brillere med sin tekniske kunnen og sin opfindsomhed, gør han det. Kampscenerne har en tilbøjelighed til at stige i intensitet og voldsomhed, indtil de går over i det aldeles groteske. De tjener først og fremmest som udstillingsmontrer for Ovids digteriske pyroteknik og tjener næppe noget egentligt narrativt formål.

Den ene af de to scener, hvor Ovid virkelig skejer ud, er fortællingen om Perseus' og Andromedas bryllup i femte bog, hvor det kommer til et enormt slagsmål: gæsterne dør som fluer, og det på de mest hårrejsende måder, man kan tænke sig. Hele episoden dækker vv. 1–235, og de overdrevne voldshandlinger når et klimaks omkring midtvejs: her hugger Chromis f.eks. hovedet af den stakkels, gamle Emathion (5.105–7): “[...] quod protinus incidit arae / atque ibi semianimi verba exsecrantia lingua / edidit et medios animam exspiravit in

¹⁶ Cf. 8.477 (om Althaea).

¹⁷ For Dante er Hecuba endda et sindbillede på uuds lukkelig vrede, en dødssynd (*Inf.* 30.13–21).

¹⁸ Om det tragiske, cf. *infra* 11.

ignes.”¹⁹ På samme måde myrder Pettalus en harmløs musiker, som straks falder om (5.117–18): “digitis morientibus ille retemptat / fila lyrae, casuque fuit miserabile carmen.” Folk uddeler og modtager de usandsynligste og mest afskyvækkende sår, fortrinsvis i ansigtet og hovedet, og man mærker en vis kølig morskab ved de detaljerede udmalinger: der er så afgjort et aspekt af noget *spielerisch* på færde i det distancerede forhold til grusomhederne.

Forbløffende nok er denne skildring af et bryllup, der udvikler sig blodigt, ikke den eneste i *Metamorfoserne*. I tolvte bog skildrer den gamle Nestor hændelserne ved brylluppet mellem Pirithous og Hippodame, hvor kentaurene jo kommer op at slås med lapitherne. Ovid benytter igen lejligheden til at fremmane ubehageligt klare detaljer for læserens øjne, efterhånden som de stridende parter slår hinanden ihjel på mere og mere fantastiske, uhyrlige og frastødende måder. Skildringerne får en flyvende start med Theseus, der slår en *krater* i hovedet på kentauren Eurytus (12.238–40): “Sanguinis ille globos pariter cerebrumque merumque / vulnere et ore vomens madida resupinus harena / calcitrat.” Umiddelbart efter knalder Amycus en stor lysetage i hovedet på Celadon (12.250–53):

[...] et ossa
non cognoscendo confusa relinquit in ore.
Exsiluere oculi, disiectique ossibus oris
acta retro naris medioque est fixa palato.

En anden kentaur, Gryneus, får af Exadius revet øjnene ud med noget så eksotisk som et gevir, der hænger til pynt på væggen (12.268–70): “Figitur hinc duplici Gryneus in lumina ramo, / eruiturque oculos, quorum pars cornibus haeret, / pars fluit in barbam concretaque sanguine pendet.” Ind imellem brænder modbydelige øjebliksbilleder sig fast på nethinden, som f.eks. en kentaur, der i sin døds kamp tramper rundt i sine egne indvolde (12.387–92). Sådan fortsætter de mildest talt spektakulære drab, der ikke lader en islandsk saga noget som helst efter i brutalitet: de kæmpende får kæben slået ned på brystet, stukket brændende kævler i halsen og spyd igennem hovedet fra alle tænkelige vinkler. Skildringerne bliver mere og mere groteske, indtil de krydser den tynde linie over til absurditet: kentaurene “rydder Othrys og Pelion for træer”, som de kan dynges oven på den usårlige Caeneus (12.507–13). Den slags kan det næppe være digterens mening, at man som læser skal tage ganske alvorligt. Desuden gælder det her, som også i den anden store kampskildring, at al volden og gruen er ret *udvendig* – forstået på den måde, at Ovid primært synes at være interesseret i en teknisk *tour de force* på bekostning af en skildring af de involveredes tanker og følelser. Der er altså igen tale om en rent ydre gru, som ikke har noget andet mål

¹⁹ Cf. n. 12 og n. 28.

end sig selv – intet andet mål end at være gruopvækkende.²⁰ Hertil føjer sig den beundring, man må føle for den gamle Nestors hukommelse (og dermed digterens *ars*): udover de græsselige detaljer er Nestor i stand til at huske navnene på 24 lapither og ikke færre end 55 kentaurer!²¹

Allerede ved denne ganske kursoriske gennemgang viser der sig et mønster. Det er klart, at Ovid ingen skrupler har ved at inkludere grufulde episoder i digtet, dels fordi noget af stoffet nu en gang kræver det, dels – og langt vigtigere – for at opnå visse effekter, som fra et principielt synspunkt ikke er strengt nødvendige. Sagt på en anden måde: det *narrative* aspekt er til enhver tid underlagt det *sceniske*. Dette ‘fantastiske’ element er samtidig en lejlighed for Ovid til at brillere med sit enorme talent for versdigtning, og det er udnyttet til det maksimale: her gælder princippet *ars est celare artem* i hvert fald ikke. *Man merkt die Absicht*, og det er netop meningen.

På samme måde er det tragiske potentiale i de af myterne, der indbyder til det, så godt som aldrig udnyttet – faktisk ‘punkterer’ Ovid bevidst stemningen, hvergang den truer med at blive for dystert, og de græsselige effekter virker ofte, som om de er medtaget for pirringens skyld. Kort sagt: Ovid tager aldrig selv volden og uhyggen alt for tungt, og det er næppe heller meningen, at læseren skal gøre det.

²⁰ Cf. Fränkel 1945, p. 222, n. 83 og Fuhrmann 1968, p. 42: “[Die Einzelszene] ist außerdem mit ihresgleichen durch abstrakte, von der Handlung gelöste Prinzipien verbunden: durch die Prinzipien der Reihung und des Kontrastes.”

²¹ Musgrove (1998) anstiller en række udmærkede betragtninger over den komplekse narrativitet i denne fortælling.

II. Litteratur og virkelighed i *Metamorfoserne*

En faktor, man må tage hensyn til ved en analyse af de påfaldende grusomheder, er den litterære tradition, Ovid befinder sig i. Som nævnt kan den ikke undgå at have en vis indflydelse på et hvilket som helst værk; men dette er i særligt høj grad tilfældet med Ovid. Han var sig overordentligt bevidst, at han var sidste led i en endog meget lang række af forgængere, og navnlig da når det gjaldt epos. Herudover var han en åndelig arving efter det andet århundredes alexandrinske digtere, hvis ideal det netop var at excellere i slebne pointer og lærde referencer, og *Metamorfoserne* afspejler derfor et utal af genrer og forfattere, som Ovid ganske bevidst²² 'nikker til' undervejs:

“‘Originality’ in ancient literature is not what the Romantics or the moderns mean by it; it was a *sine qua non* that a poet, if he wanted to claim his place, would insert himself into an existing tradition and use his predecessors as points of reference. The important difference between Ovid and, for instance, Vergil and Horace, is that he frequently exploits this relationship for humorous and playful purposes.”²³

Metamorfoserne indeholder elementer af mange litteraturgenrer. Selve det erklærede emne – forvandlinger – er således behandlet i flere alexandrinske digte (Boio(s), Nikander og Kallimachos); men også elementer af bukolik (Theokrit og Vergil) er der ganske mange af i digtet.²⁴ Selv historieskrivning og filosofi er der rudimenter af, idet Thukydids beretning om pesten i Athen er tydeligt afspejlet i pesten på Aegina (7.523-613), og Pythagoras' *laissez vivre*-filosofi er opsummeret 15.75-478.

Af litterære forbilleder, der har haft indflydelse på gruelighederne i *Metamorfoserne* må man imidlertid først og fremmest regne episke digte og – i en vis udstrækning – klassisk tragediedigtning. Vold og blodsudgydelse er traditionelt en væsentlig del af epos, et forhold, der i høj grad skyldes *Iliaden* og *Odysseen*, som frem for alt definerer genren. I *Iliaden* er listen over grupvækkende sår og døds måder alenlang, men her er volden betinget af digtets emne og indgår som sådan naturligt i konteksten (selvom der også i *Odysseen* er grufulde elementer som f.eks. kyklopens fremfærd overfor Odysseus

²² Sen. *Suas.* 3.7: “[...] itaque fecisse illum [Nasonem], quod in multis aliis versibus Vergilii fecerat, non subrupiendi causa, sed palam mutuandi, hoc animo ut vellet agnosci [...]” Cf. Sen. *Contr.* 7.1.27

²³ Galinsky 1974, p. 185.

²⁴ Cf. 1.512-14, 2.405-10, 2.679-81 – og navnlig hele den parodiske beskrivelse af Polyphemus' grotesk forstørrede udgave af en forelsket hyrde 13.759-869. Cf. også Parry 1964, p. 275ff. (med en meget interessant tolkning af de dejlige landskabers ildevarslenende dobbeltnatur) og navnlig Frécaut 1988, p. 214ff.

og hans mænd og bejlerdrabet).²⁵ Apollonios' *Argonautika* indeholder til trods for sin relative korthed og sit ikke specifikt kamprelaterede emne alligevel et par fantastiske grueligheder, der i deres effektjageri er ganske repræsentative for alexandrinsk poesi.²⁶

Det romerske epos på Ovids tid som repræsenteret af Ennius og frem for alt Vergil havde derfor udover de specifikt romerske tilbøjeligheder endnu en impuls til at inkludere grufulde elementer: genrekravet. Ennius' alvorstunge, historiske tema i hans *Annales* garanterede desuden en del kampskildringer, og Vergils *Æneiden* rummer i sit ambitiøse forsøg på at emulere såvel *Iliaden* som *Odysseen* selvsagt mange beskrivelser af kampe, som derfor – omend ikke i nær så høj grad – indeholder elementer af grufuldhed og brutalitet.²⁷

Som epos læner *Metamorfoserne* sig derfor selvfølgelig op ad alle disse værker, både som del af en tradition og navnlig ved Ovids trang til at referere og alludere. Der er således utallige referencer til andre eper i digtet, men af de mere tydelige kan nævnes Salmacis og Hermaphroditus' møde (4.285-396), der er en raffineret parodi på Odysseus' møde med Nausikaa i *Odysseen* 6. Nestors endeløse fortællinger fra sin ungdom (12.182-576) er en udmærket gengivelse af det gamle snakkehoved fra *Iliaden*, og beskrivelsen af stormen i fortællingen om Ceyx og Alcyone (der alene fylder næsten 100 vers) er selvfølgelig en parallel til stormen i første bog af *Æneiden* eller en af mange storme i *Odysseen*, og – måske allertydeligst – Achaemenides' beretning om kyklopens voldsfærd (14.187-217) og Achilles og Cygnus' kamp (12.64-167).

Af grueligheder, der forekommer inspireret af andre digte, kan især nævnes fænomenet med de løsrevne lemmer, der lever videre – *semivivi* e.l. – efter døden. I *Metamorfoserne* viser de Ovids ironiseren over en mærkelig τόπος i romersk epik, som, til trods for Ovids behandling af den, har haft et langt *Nachleben*:²⁸ det er ikke meningen, at man skal tage Philomelas afskarne, mumlende tunge eller Emathions stadig snakkende hoved alvorligt; det er en tilkendegivelse af digterens evne til at bevæge sig frit omkring i den litterære tradition – og til at behandle den, som han vil.²⁹ Bryllupskampene i femte og tolvte bog spiller selvsagt på de traditionelle levende beskrivelser af død og lidelse, som især *Iliaden* og *Æneiden* har leveret (selvom Ovids behandling af kamptemaet er lidet pietetsfuldt: de særegne og hartad komiske våben, kombattanterne bruger i kentaumachien, harmonerer dårligt med de luftlag,

²⁵ Cf. især *Il.* 5.72-75, 5.290-96, 13.614-17, 14.493-506, 16.737-743, 17.615-19, 20.395-400, 20.479-83, 21.179-204; *Od.* 9.287-95, 9.378-400, 22.15-22, 22.440-477.

²⁶ 2.102-9, 2.199-201, 2.228-33, 4.468-81.

²⁷ Cf. *Enn. Ann. frg.* 138, 609 (Vahlen); *Verg. Aen.* 2.203-24, 2.270-74, 2.555-58, 6.494-97, 9.441-43, 9.576-80, 9.770-71, 10.339-40, 10.345-49, 10.545-46.

²⁸ Cf. *supra* n. 12 og *Enn. Ann. frg.* 472, 519 (Vahlen), *Verg. Aen.* 10.395-96, *Lucr.* 3.652-56, *Luc.* 2.181, 3.609-13, *Sil.* 4.169-74, 4.206-12, 7.604-8, 14.536, 15.469-70, *Stat. Theb.* 7.645-46; men også *Sen. Thy.* 726-29. Desuden Fuhrmann 1968, p. 36f., Galinsky 1974, p. 186ff. og Frécaut 1988, p. 204.

²⁹ *Pace* Frécaut 1988, p. 205.

episke kampe sædvanligvis befinder sig i). De udførlige beskrivelser af de hæslige personificerede guddomme er også episk fællesgods, men bringer især mindelser om Pseudo-Hesiods *Skjoldet*, hvorpå der figurerer et monster – komplet med slim løbende ud af næseborene – der tydeligvis er inspirationskilden for Fames og de andre.³⁰ Også i Apollos og Dianas mord på niobiderne (6.224-301) er traditionelt epos klart inspirationen til beskrivelserne af pilenes baner og sårene.

Reelt er Ovid således nødt til at forholde sig til de konventioner, som genren foreskriver; men det lykkes ham alligevel for det meste at give disse traditionelle elementer en ekstra kunstfærdig frejning, som gør, at det episke havner i en kontekst, hvor det typisk kommer til at virke komisk, og som gør opmærksom på digterens *ars*: det er overhovedet ingen hemmelighed, at Ovid har været på rov i arvesølvet.

Den anden væsentlige indflydelse på gruen i *Metamorfoserne* må som nævnt antages at udgøres af de klassiske græske tragedier.³¹ I dramaet har gyselighederne en helt speciel emotiv effekt; nemlig den berømte aristoteliske *κάθαρσις*.³² Det er som bekendt omstridt, nøjagtig hvem renselsen gælder; men så meget er sikkert, at der er tale om genoprettelse af en tabt balance, enten det nu er rent dramatisk eller i tilskuerens sind. Under alle omstændigheder: gruen og gysset tjener et specifikt formål i dramaet og er derfor traditionelt kunstnerisk 'forsvarligt'. De tre store tragediedigtere har i hvert fald ikke været karrige med de grufulde effekter,³³ og det er ganske usandsynligt, at litteratur af den kaliber ikke skulle have haft direkte indflydelse på en så dannet forfatter som Ovid.

Metamorfoserne vrimler da også med gruelige allusioner (mere eller mindre eksplicite) til især Euripides' tragedier. Et af de tydeligste eksempler er Ovids version af Pentheus' forfærdelige endeligt (3.715-33): "illa [Agaue], quis Actaeon, nescit dextramque precantis abstulit, Inoo lacerata est altera raptu." Også hos Euripides river Agaue hans ene arm af (*ἀπεςπάρραξεν ὦμον*), mens Ino 'er beskæftiget med at flå hans anden side.' (E. *Ba.* 1114-52). Begge steder nævnes de samme kvinder (Agaue, Ino og Autonoe), og begge steder prøver Pentheus forgæves at fortælle dem, hvem han er. Forskellen er den, at Ovid – som sædvanlig – lader en potentielt tragisk situation udvikle sig til burlesk (3.723-25): "non habet infelix, quae matri brachia tendat, / trunca sed ostendens deiectis vulnera membris / 'adspice, mater!' ait." Se, mor! Endvidere slipper Ovid myten, netop da dens virkeligt tragiske potentiale begynder; hvorimod Euripides primært interesserer sig for den resulterende *ἀναγνώρισις*, der indtræder, da kvinderne indser, hvad de i deres ekstase har gjort.

³⁰ Cf. *Il.* 5.590-96, 15.119-20; [Hes.] *Sc.* 264-70; Verg. *Aen.* 4.175-76 (Fames).

³¹ De fragmenter, der er overleveret af den gamle romerske tragedie (Accius og Naevius), gør det ikke muligt at sige, om genren har spillet nogen rolle i denne forbindelse.

³² Cf. Arist. *Po.* 1449b 21-28, 1455b 13-16.

³³ For et repræsentativt udvalg cf. f.eks. A. *Ag.* 1381-98; S. *OT* 1268-79; E. *Ph.* 1148-86.

En anden direkte inspiration gælder uden tvivl for Athamas' vanvid og hans mord på Learchus (4.512-42). Selv om netop denne myte ikke er emne for en tragedie af Euripides, er der alligevel tydelige paralleller til hans *Herakles' vanvid* (930-1012): hvor Herakles ser Eurystheus og hans sønner for sig, bilder Athamas sig hos Ovid ind, at børnene og deres mor er "cum gemina prole leaena". Herakles slår to af sine tre børn ihjel; Athamas det ene af to, og begge steder lykkes det mødrene at slippe væk med den eneste overlevende søn – hvorpå den vanvittige bliver standset ved en guds indgriben (Athene/ Neptunus). Siden hører man selvfølgelig ikke det mindste til Athamas, hvorimod Herakles ligesom Agaue må igennem den pinefulde erkendelse af, hvad han har gjort. Der er flere eksempler, og det vil føre for vidt at behandle dem alle efter fortjeneste her, men oprindelsen med Hecuba, der river Polymestors øjne ud (13.558-64) er afgjort lånt fra Euripides' *Hekabe* (1164-75); Hippolytus' død (15.524-29) fra tragedien af samme navn.

Men den litterære sfære er ikke enerådende. *Metamorfoserne* er, som al anden litteratur, påvirket af den verden, de er blevet til i; og det samme gør sig selvfølgelig gældende for Ovid. Det vil derfor være interessant at prøve at få klarhed over, i hvilket omfang grusomhederne i *Metamorfoserne* er en del af en *litterær* tradition. Men ikke alene litterære kriterier gør sig gældende her, for enhver forfatters hele samtid – dens normer, vaner, leve- og tænke måde – vil i afgørende grad sætte sit præg på alt, hvad han skriver. Naturligvis skal den slags argumenter bruges med den største forsigtighed, da man jo uvægerligt vil argumentere *e silentio*; men så meget er sikkert, at der må bestå visse relationer imellem forfatter, værk og samtid, som man med fordel kan prøve at rede ud.

Det romerske samfund på Ovids tid var – for første gang i lang tid – præget af fred og tryghed. *Pax Romana* var en realitet, og Ovid, der jo blev født i 43 f.Kr., har næppe haft nogen erindring om de blodige borgerkrige, der udkæmpedes netop i disse år. Hans elegante stil, hans *urbanitas* og *elegantia*, bærer i reglen præg af et roligt, omend spøgefuldt gemyt; og efter hans eget udsagn var krig og vold ham da også ganske fremmed.³⁴ Umiddelbart er der altså intet, der tyder på, at modbydelighederne i digtet er en reaktion på en rå og voldsom samtid. Ikke desto mindre var det romerske samfund på unik måde præget af en råhed og brutalitet, der kom til udtryk på mange forskellige måder. Mange af de strenge romerske skikke og love var levn fra langt ældre tiders romere af hårdfør og nøjsom kriger- og bondeæt: husfaderens hals- og håndsret (*patria potestas*) over hele sin *familia*, den drakoniske slavelovgivning og militarisme, herunder ikke mindst den militære kadaverdisciplin, som manifesterede sig i barbariske straffe som *fustuarium*, *decimatio* o.l.³⁵

³⁴ *Ars am.* 3.121-28, *Trist.* 4.1.71-74.

³⁵ Disciplinærstraffe: Cic. *Phil.* 3.6.14, Liv. 5.6.14, Polyb. 6.37.39; *patria potestas*: Gai. *Inst.* 1.49, 1.109, 1.127.

Alligevel finder den særegne romerske forkærlighed for brutalitet og grusomhed vel nok sit klareste udtryk i de fra statens side fuldstændigt institutionaliserede gladiatorkampe. Michael Grant er ganske utvetydig i sin analyse af dette fænomen:

“Other peoples have started with similar savageries, but have managed to grow out of them; the Romans disastrously failed to do so, instead allowing the worst of all such manifestations, gladiatorial combat, to become a vast and permanent and officially sponsored institution. [...] Erich Fromm’s view of sadism as one of the things that arise from unconscious attempts to escape from intolerable helpless isolation has a bearing on the Roman predicament.”³⁶

Akkurat gladiatorkampene er nok det aspekt af romersk dagligliv, det er faldet moderne mennesker sværest at forstå, som dette udbrud viser. De statsscenesatte mord på mennesker og dyr til fornøjelse for tusindvis af tilskuere er et symptom på den mørkeste del af romernes sjæleliv; og man skal helt frem til Seneca, før man finder en forfatter, der åbent kritiserer fænomenet: kampene var et yndet tidsfordriv, som selv dannede mennesker ganske enkelt ikke stillede spørgsmålstegn ved.³⁷ Ovid selv hentyder da også til gladiatorer nu og da, netop fordi de er et ganske normalt fænomen og et fælles referencepunkt for alle romere.³⁸ Det er vel næppe usandsynligt, at Ovid også har set gladiatorkampe (hvor han altså har haft rig lejlighed til alligevel at se de sår og lemlæstelser i praksis, som han ikke kom til at opleve i krigstjeneste). Det er næppe heller for meget at antage, at romerne – herunder også Ovid – derfor i udstrakt grad oplevede voldsom død og lemlæstelse som dagligdags, ja som fortrinlig underholdning, med et deraf følgende afslappet (eller måske afstumpet) forhold til det. Det behøver derfor ikke være udtryk for en særlig kynisme hos Ovid, når han omgås grusomheder så letsindigt i *Metamorfoserne*, men snarere et ganske banalt træk i den romerske folkesjæl, som hverken han selv eller hans medmennesker tænkte nærmere over.³⁹

Af samme årsag er det tvivlsomt, om Ovids samtid har taget anstød af de væmmelige scener i det omfang, som moderne mennesker gør det, ganske enkelt fordi vold og grusomhed ikke var et så tabubelagt emne, som det har været det siden indførelsen af kristendommen. Voldelige scener flourer således både på billeder (gladiatorkampe er f.eks. et yndet emne på mosaikker) og i litteraturen; og i et udmærket bevis på, at virkelighed og kunst vitterlig

³⁶ Grant 1967, p. 115.

³⁷ Auguet 1970, p. 234: “S’ils [les intellectuels] ont jugé des combats de gladiateurs, c’est un peu à la façon dont un philosophe moderne jugerait des courses automobiles: en passant, et parce qu’il trouverait matière, dans le comportement du coureur, à illustrer telle ou telle théorie du réflexe.” Cf. Cic. *Fam.* 7.1.3; Plin. *Pan.* 33.

³⁸ *Pont.* 1.5.37-38, *Trist.* 2.15-18, 4.6.31-34; cf. Fuhrmann 1968, p. 30.

³⁹ Galinsky (1974) 138f., Fuhrmann (1968) 30; cf. dog Fränkel (1945) 102, 265.

underbygger hinanden, kan man iagttage, hvordan volden såvel i samfundet som i litteraturen eskalerede op gennem kejsertiden. I år 108-9 fejrede Trajan således sine sejre i det nylig overståede dakiske felttog med gladiatorspil af hidtil uset omfang: 123 dages forestillinger med deltagelse af 10.000 gladiatorer og 11.000 vilde dyr.⁴⁰ I mellemtiden skærpedes også den romerske smag for grueligheder i litteraturen. Silius Italicus' *Punica* og Statius' *Thebaiden* holder sig ikke på nogen måde tilbage hvad angår gru og vold; men prisen går alligevel til Lucans *Pharsalia* og Senecas tragedier (der ganske vist er ude i et andet ærinde end at underholde): her er der scener så intenst afskyelige, at Ovids tager sig helt børnevenlige ud.⁴¹

Det er altså klart, at *Metamorfoserne* indgår som en del af et større hele, både litterært og reelt. Det vanskelige (og risikofyldte) arbejde med at vurdere, hvor meget der er originalt, og hvor meget der er et produkt af traditionen, bliver gjort en hel del lettere ved, at Ovid hellere end gerne alluderer til sine kilder – jo flere, desto bedre. Så snart man bevæger sig uden for disse 'sikre zoner', er dette imidlertid lige så problematisk som med alle andre forfattere, og det kan være vanskeligt at konkludere andet, end at der i hvert fald er tale om en vis indflydelse, såvel en litterær som en samfundsmæssig – men det er spørgsmålet, om man kan tillade sig at håbe på mere.

⁴⁰ D.C. 68.15.

⁴¹ Cf. f.eks. Sen *Thyest.* 682-788 og Luc. 6.507-69: beskrivelsen af heksen Erichthos ligæderi er noget af det ækleste, nogen litteratur kan byde på.

III. *Homo ludens*: accepten af gru og vold

Vi har indtil videre fastslået, at Ovids mærkelige optagethed af at udmale død og elendighed i pinagtigt præcise detaljer dels skyldes det samfund, han levede i, dels den litterære arv, der hvilede på skuldrene af en augustæisk digter; og i særdeleshed da en episk digter. Imidlertid kan det næppe forklares så enkelt: ingen af Ovids omtrentlige samtidige har nær så skarpt et blik (eller så udviklet en appetit) for frastødende detaljer – heller ikke Vergil, hvis *Æneiden* dog er et epos i egentligste forstand, med kamp og lidelse som centrale temaer. En autoritet som Hermann Fränkel synes ganske at overse dette aspekt: i *Ovid: A Poet between Two Worlds* gør han sig de hæderligste anstrengelser for at opbygge et billede af den sympatiske Ovids konsekvente *humanitas*, hans fine væsen og afsky for vold:

“That Ovid, of all people, Ovid who could not but detest the ‘gloomy sand’ of the gladiatorial arena [...], should have catered to that lurid curiosity for novel kinds of agony, cannot be explained unless we suppose that at present he was willing to buy at any price variety of manner and heroic grimness of subject matter.”⁴²

Hvor kønt og besnærende dette end måtte forekomme, så holder billedet ikke. Som vi har set, er dette tilfælde (kentaumachien) langt fra enestående; tværtimod. Ovid var udmærket klar over, at det gruelige og det ækle rummer en umådelig fascinationskraft: det tiltrækker og frastøder på én gang. Dette potentiale har han udnyttet maksimalt i *Metamorfoserne*. Han bruger ganske bevidst, og langt udover, hvad der kan bortforklares med kulturelle og samfundsmæssige normer, gruen som et virkemiddel på linie med alle mulige andre; en måde at pirre læseren på.

Her er vi ved problemets kerne. Ovids tekniske kunnen og formidable evner til at skrive elegante, charmerende og morsomme vers på pragtfuldt latin var enestående, men måske mest velegnede til elegiske digte, hvor han kunne udfolde sit slebne, urbane vid med hele sit effektregister. Det er nemlig et gennemgående træk ved hele Ovids digtekunst, at den i alt væsentligt er effektorienteret og *overfladisk*. Hermed ikke være sagt, at Ovids poesi er dårlig eller ligegyldig – tværtimod – men han er essentielt optaget af overflade og *Schein*, på bekostning af dybere indlevelse: det er ikke uden grund, at han valgte netop forvandlinger som emne for sit hovedværk. Som vi har set i det foregående, undlader Ovid stort set altid at lade myterne blive *for* tragiske eller følelsesladede. Det er ganske enkelt ikke det, der interesserer ham. Grundtonen i *Metamorfoserne* er humoristisk og spøgeful, og det er min overbevisning, at Ovid bruger den groteske vold til præcis dette formål: meningen er, at læseren skal gyse og dog more sig på samme tid, på trods af – eller snarere i kraft af – de

⁴² Fränkel (1945) 102.

gruelige indslag. Jo mere fantastisk og grotesk udpenslet gruighederne bliver, desto mere 'punkterer' Ovid dem nemlig og tvinger læseren til at se på de komiske aspekter. Ved at fokusere på det fantastiske opnår Ovid at distancere læseren fra det egentlig ret sørgelige indhold i de fleste af myterne. Med andre ord: humoren og gruen er *ikke* inkommensurable størrelser; tværtimod virker de sammen og forstærker hinanden.

Dette forhold har generet senere læsere,⁴³ men det er langt fra alle, der lader sig frastøde. Shakespeare var begejstret for Ovid og lånte meget af *Metamorfoserne* til sine stykker. Især *Titus Andronicus* er her af interesse, idet Shakespeare udtrykkeligt benytter sig af myten om Tereus og Procne som sit forlæg og endda *intensiverer* rædslerne: hvor Philomela 'kun' får skåret tungen af, mister Lavinia både tungen og begge hænder – så hun ikke kan skrive Chirons og Demetrius' navne!⁴⁴ I *A Midsummer-Night's Dream* gør Shakespeare tykt nar af Pyramus og Thisbe: en omrejsende teatertrup opfører "a tedious brief scene of young Pyramus / and his love Thisby" for Theseus (efter at han først har sagt nej til de to andre programpunkter: kentaumachien og Orpheus' død!). Stykket i stykket er ren farce: en af skuespillerne agerer oven i købet den væg, de elskende hvisker igennem, mens Pyramus klager: "O grim-look'd night! O night with hue so black! / O night, which ever art, when day is not! / O night! O night! Alack, alack, alack!"⁴⁵ Og så videre. Shakespeare har med en digters intuition haft fornemmelsen af, at Ovids rørstrømsk-groteske og banale fortælling aldrig var ment alvorligt, og har sit kollegiale sjov med ham.

Den samme tendens kan iagttages i dag: vold og gru har de sidste 30 år fået en kulturel renæssance, som de færreste vel havde troet mulig. Kritikere så sene som Fuhrmann, Fränkel og Kenney viger gysende tilbage for det, de opfatter som Ovids moralske brist og mangel på smag og dømmekraft; men på forbavsende kort tid er vold og gru – og den erklærede fascination heraf – blevet stadig mere acceptabel (eller i det mindste udbredt), såvel samfundsmæssigt som rent kulturelt. Fjernsynsprogrammer, der viser optagelser af folk, der kommer til skade eller endda bliver slået ihjel *i virkeligheden*, er enormt populære; og på internettet cirkulerer modbydelige billeder af trafikulykker og obduktioner. På denne måde tilfredsstilles de samme instinkter, som romerne plejede ved at se gladiatorkampe: den sublimale fascination af død og ulykke.

I kunsten er volden også blevet stadigt mere accepteret; ikke længere som et nødvendigt middel til at formidle et budskab (f.eks. krigens håbløshed, som i

⁴³ Dryden var f.eks. udmærket klar over Ovids intentioner og kritiserede ham netop derfor for hjerteløshed: cf. Galinsky (1974) 77, n. 79, 132-33; Richlin (1992) 164.

⁴⁴ *Titus Andronicus*, 2.4.38-43. Senere læser Lavinia netop i *Metamorfoserne* om "the tragic tale of Philomel" (4.1.30-60).

⁴⁵ *A Midsummer-Night's Dream* 5.1.40-345. Theseus betakker sig for tilbuddet om en epiløg: "Marry, if he that writ it had play'd Pyramus, and hanged himself in Thisby's garter, it would have been a fine tragedy [...]" (5.1.354-56)

Vergils tilfælde), men snarere som et stilmæssigt udtryk, som ikke i sig selv har nogen værdi eller moral. Volden og gruen er blevet overflade, og det tydeligste udtryk finder dette forhold i moderne film og romaner. Såkaldte 'splatter'- og 'slasher'-film (og bøger) har ikke til formål at skræmme, men – som navnet antyder – at underholde og more med så grotesk og usandsynlig vold som muligt. Denne brug af volden smitter også af på andre, mindre snævre genrer, og i dag skal der tages virkelig skrappe midler i brug, hvis man skal chokere publikum. Det vil man som regel heller ikke: volden og gruen regnes for en ingrediens på linie med alle andre, og den accepteres og forventes endda af et publikum, der føler sig udmærket underholdt. Disse forhold illustreres fortrinligt af Ridley Scotts film *Gladiator* fra 2000: alt imens filmen postulerer humanisme og empati og tager afstand fra de barbariske gladiatorforestillinger ved at lade helten gå så grueligt meget igennem som gladiator, undlader den naturligvis ikke at vise alle de spændende kampe, det resulterer i. Undervejs leverer den selvfølgelig den vare, som publikum forventer: hoveder, lemmer og blod flyver i alle retninger, og dødstallet runder mageligt de 50 (foruden et regulært slag i starten). Filmen blev – i øvrigt ganske fortjent – en kæmpemæssig kommerciel succes; og karakteristisk nok har ingen kritiseret de barske løjer.

Dermed er cirklen sluttet: i dag forekommer Ovids værk decideret moderne i kraft af sit ironiserende, distancerede forhold til vold og gru, og ved sin brug af disse elementer som et særlig indforstået *langue*. I dag kan *Metamorfoserne*, måske for første gang siden antikken, nydes og studeres uden de moralske kvababbelser, der har klæbet til værket i mange hundrede år. Gruen kan forstås, som Ovid sandsynligvis tænkte sig det: som ren stil og overflade, så overdrevet og fortænkt, at den ikke kan tages alvorligt, men kun i spøg – og derfor indgå på linie med de utallige andre humoristiske elementer født af Ovids *ingenium* i *Metamorfoserne*. Med E.J. Kenneys ord:

“Its unclassical characteristics, which also emerge from the comparison with the *Aeneid*, should offer no obstacle to appreciation in an age which appears to have broken definitively with classicism in literature, art and music. Balance and proportion are not necessarily and self-evidently the most important of the artistic virtues.”⁴⁶

⁴⁶ Kenney (1982) 441.

IV. Konklusion

Jeg har påvist, at der forekommer en del passager af gruelig eller skrækindjagende art, som overvejende må siges at falde udenfor digtets centrale temaer, og som også virker påfaldende alene ved deres udtalte krashed. Det er kommet til at fremgå, hvordan disse grueligheder med fordel kan inddeles i tre kategorier efter type, som i alt væsentligt fremkalder rædsel eller ubehag på en af to måder: den første, som slet og ret er skildrer emner, der nok er ækle og grupvækkende, men som ikke nødvendigvis indebærer nogle empatiske, menneskelige relationer. Den anden, betydeligt mere virkningsfulde, type gru involverer menneskelige aktører, typisk enten ofre for guddommelig vrede, eller henholdsvis mordere (eller andre misdædere) og deres ofre – gerne indenfor bestemte slægter, hvilket naturligvis forøger gruen.

Ydermere er disse grueligheder sjældent en integreret del af fortællingen, for slet ikke at tale om narrative nødvendigheder; tværtimod forekommer mange af episoderne udvendige og 'påklistrede' for at give Ovid en lejlighed til at brillere indenfor nogle af de faste discipliner indenfor episk digtning. Dette indtryk forøges af de mange forskellige elementer midt i gruen – ordspil, oxymora, flade brandere, groteske hyperbler og pedantiske forklaringer – som skaber en tryk distance til gruen, overvejende ved at fokusere på de komiske aspekter.

Af mulige ydre årsager hertil kan nævnes den litterære tradition, som et antikt epos trods alt skrev sig ind i: i denne genre er død og blodige detaljer faste ingredienser, og det gjaldt også for Ovid om at vise, at han var fortrolig med sine klassikere. Også i tragedien var mange af myterne behandlet på spektakulære måder, der måtte tiltale en digter som Ovid, selvom han udelod den empati, der fremkalder det specifikt tragiske i en tragedie. Et andet aspekt af de ydre årsager er den vold og brutalitet, som aldrig lå langt under overfladen i det romerske samfund. Dette aspekt er især tydeliggjort i de romerske gladiatorinstitutioner, som samtidig understreger et mærkværdigt afslappet og netop distanceret forhold til død og vold: grusomhed og vold som underholdning. Dette, kombineret med Ovids personlige smag for fantastiske og overraskende pointer og optrin, er sandsynligvis en del af forklaringen på passagerne i *Metamorphoserne*.

Ovids afslappede forhold til vold og grusomhed har nedkaldt megen kritik over *Metamorphoserne* i moderne tid; men de seneste års udvikling giver mulighed for at vurdere digtet i den ånd, det formentlig er skrevet i. I øjeblikket hersker der en kulturel konsensus om vold som et acceptabelt litterært og filmisk formsprog i egen ret, og også som noget man ikke behøver at tage alvorligt i denne sammenhæng. Sålænge volden holder sig i bøgerne eller på lærredet, er den aldeles acceptabel.

I stedet for at klage over sædernes forfald bør man holde sig for øje, at netop på dette punkt er vi i hvert fald kommet lidt tættere på en forståelse af den romerske opfattelse af liv og død i kunsten. *Metamorphoserne* fortjener at blive

læst, som det er ment; og at kritisere Ovid for at være hjerteløs er i bedste fald et udtryk for en manglende forståelse for moralsk kausalitet.

Bibliografi

- AUGUET, R. (1970): *Cruauté et civilisation: les jeux Romains*
Paris
- CURRAN, L. (1978): "Rape and Rape Victims in the Metamorphoses"
Arethusa 11: 213-241
- FRÄNKEL, H. (1945): *Ovid – A Poet between Two Worlds*
Berkeley
- FRÉCAUT, J.M. (1988): "La part du grotesque dans quelques episodes des
Métamorphoses d'Ovide"
Latomus 201: 198-219
- FUHRMANN, M. (1968): "Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in
der lateinischen Dichtung" in
JAUSS, H.R. (ed.) *Die nicht mehr schöne Künste*: 23-
66
München
- GALINSKY, K.G. (1975): *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the
Basic Aspects*
Oxford
- GRANT, M. (1967): *Gladiators*
London
- KENNEY, E.J. (1982): "Ovid: The Metamorphoses" in
KENNEY, E.J. (ed.) *The Cambridge History of Classical
Literature*, vol. II: 430-441
Cambridge
- MUSGROVE, M.W. (1998): "Nestor's Centauromachy and the Deceptive Voice
of Poetic Memory (Ovid *Met.* 12.182-535)"
CPh 93: 223-31
- PARRY, H. (1964): "Ovid's Metamorphoses: Violence in a Pastoral
Landscape"
TAPA 95: 268-82
- RICHLIN, A. (1992): "Reading Ovid's Rapes" in
RICHLIN, A. (ed.) *Pornography and Representation
in Greece & Rome*: 158-79
New York