

Forbandelsens fest

Dialogen med Ovid i Anders Abildgaards *Ibis*

af Erik Skyum-Nielsen

1

Dansk litteraturs brug af og dialog med Publius Ovidius Naso, Ovid, har hidtil overvejende begrænset sig til det motiviske plan. Derfor er det særdeles bemærkelsesværdigt, at Anders Abildgaard i sit nylig udgivne langdigt *Ibis* (2016) også overtager såvel komposition som retorik fra den antikke digters forbandelsestekst af samme navn, skrevet omkring år 11 efter Kristi fødsel under forvisningen til Tomi ved Sortehavet, det nuværende Constanța i Rumænien.

Tidligere har man set bl.a. Jørgen Sonne bruge Ovid i digtet "Marsyas" fra *krese*¹ (1963), som jo henviser til Ovids beretning i *Metamorfoserne* 6. sang om satyren, som med sit fløjtespil udfordrede Apollon og blev grusomt straffet for det ved at få huden flået af. Ligeledes fra 1963 er Per Højholts gennembrudssamling *Poetens hoved*, som trækker på Orfeus-motiver, herunder såvel sagnet om Orfeus og træerne som det om Orfeus' død (i *Metamorfoserne*, 10. og 11. sang). Stadig i 1960'erne dukker et velkendt motiv fra Ovid op i Peer Hultbergs debutroman *Mytologisk landskab med Daphnes forvandling* (1966), hvis forudsætninger er hentet i 1. sang. Og længere tilbage sker den mest massive brug af Ovid selvfølgelig i Ludvig Holbergs ikke ganske vellykkede værk *Metamorphosis eller Forvandlinger* (1726). Men også dér er det stoffet, motiverne, personerne og deres skæbne, der danner model – ikke som hos Anders Abildgaard herudover dels selve *formen*: den kædeformede opregning, dels *henvendelsen*: den indædte forbandelse, hvilket tilsammen gør den nye *Ibis* til et virkeligt særtilfælde af klassikergenbrug og som sådant bestemt et nærmere studium værd. Der skal derfor her gøres rede for hovedtræk af Ovids digt, og det skal udførligt vises, hvordan brugen af og dialogen med det finder sted hos Anders Abildgaard.

1. Titlen står med småt på både omslag og titelblad.

Ovids *Ibis* består af 644 verslinjer i elegisk distikon, henvendt til et unavngivet "du": "Et neque nomen in hoc nec dicam facta libello / Teque brevi, qui sis, dissimulare sinam" (vers 51f). Hvem "du" er eller var, røbes altså ikke i selve teksten; men det gennemgående "du" får så sandelig kærligheden eller rettere *hadet* at føle, for hvad der sker i digtet, er for det første en påkaldelse af en restløst udtømmende retfærdighed, en art generaliseret straffende orden, som billedligt talt skal feje verden ren for du'et og alle dets gerninger. For det andet giver digtet en minutøs opregning af de lidelser og smerter, som før er overgået forskellige figurer i mytologien, sagnhistorien og oldtidens historie. For det tredje implicerer digtet mere indirekte en beklagelse af, at du'ets formastelige handlinger nok alligevel ikke vil blive gengældt, eftersom digteren ved, at det desværre kun er i en ideel verden, at alle menneskelige synder straffes, alle ugeringer fordømmes, alle misgerninger hævnnes. Digtet får derfor karakter af et tomt, *afmægtigt ønske* og bliver således virkelig elegisk, om end selve valget af elegisk distikon som versemål skulle synes malplaceret i vredens og hadets sammenhæng.

Men her og nu taler Ovid med den vredes selvfølgelige ret og installerer sig selv i digtet som det tiltalte du's kæreste fjende: "debitus hostis ero" (vers 30). Den anden fortjener nemlig sin kommende vanskæbne: Må du være ynkværdig, men må på trods heraf ingen ynke dig: "Sisque miser semper, nec sis miserabilis ulli" (vers 117). Du'et skal aldrig mere smage søvnens sødme: "Me vigilans cernes, tacitis ego noctis in umbris / Excutiam somnos visus adesse tuos" (155f).

Nej, du'et må i stedet se frem til endeløse lidelser i dødsriget, side om side med Sisyfos, Tantalus m.fl. Men også i levende live skal du'et have det mere end hårdt, det skal være fordømt fra sin fødsel, hjemfaldent til et liv vædet af tårer. Må dit liv, ønsker Ovid, blive en serie af ulidelige pinsler og ækle uudholdeligheder. Må dine problemer ikke blive mindre end, hvad der overgik trojanerne. Må din smerte blive af samme omfang som den, der ramte Ødipus, så han måtte vandre blindet omkring, støttet af sin sørgende datter. Må du lide som den ligeledes blindede kyklop Polyfemos, må det gå dig som Elpenor, der i sin fuldskab kravlede op på et tag hos Kirke og slog sig så sørgeligt ihjel, må du gyse som Odysseus, da han måtte klynge sig til sin flåde, må du skrike som

Penelopes slavinder, der blev straffet for deres manglende trofasthed, lide som frierne, der faldt for Odysseus' pile. Må du lide som Prometheus, lænket til klippen som føde for himlens fugle! Må det gå dig som tyrannen fra Pherae, hvis hustru dræbte ham med et sværd, som kong Agamemnon, der blev bedraget af sin hustru og dræbt af hende og elskereren, må du vantrives ligesom Byblis, der syndede med sin broder, og som Myrrha, som gik i seng med sin fader. Må det gå dig som Atalanta, som af Hippomenes blev sinket i sit løb med tre gyldne æbler, eller som herbergsværten Prokrustes, som af Herkules fik lov at smage sin egen medicin, eller som Erysichthon, som, skønt han var mæt, dog var dømt til at æde og måtte stille sulten med menneskekød, og som Lycaon, der tilberedte sin fjende som grillbøf og selv blev forvandlet til blodtørstig ulv. Må du være hjemfalden til evig straf som efterkommerne af den Kadmos, som såede dragens tænder ud på de thebanske marker. Må det overgå dig, hvad der overgik kong Aegeus, da han så de bedrageriske sorte sejl på sønnen Theseus' skibe og styrtede sig i det hav, som nu bærer hans navn. Og oh, må guderne bevilge endnu mere, end jeg nu beder om, og mangedoble kraften af mine bønner!

3

Mange af ovennævnte mytologiske referencer går igen fra Ovids til Anders Abildgaards *Ibis*, således bl.a. Prokrustes, Atalanta, Erysichthon, Lycaon, Kadmos og Elpenor, "den ned fra taget / faldende. Du skal ikke være bedre til at drikke / vin end han – vinen var grunden til, han faldt / ned, man kan ikke ligge på et tag under / stjernerne og drikke igennem og tro, man ikke / falder ud over kanten" (Abildgaard: *Ibis*, s. 28) Der etableres med disse og flere andre henvisninger solid motivisk forbindelse mellem fortid og nutid; men det afgørende nye ved Abildgaards langdigt er, at de stofmæssige lån hos ham derudover går hånd i hånd med hans formmæssige imitation ikke blot af den måde, hvorpå Ovid bygger sin tekst, men også af den sproglige teknik, hvorved forbandelsens ønske retorisk sættes i scene.

Som man ser, kræver forbandelse en konjunktivisk modus. Ønsker man straf og hævn over sin fjende, må man gribe til optativ eller verbalformer, der mimer håbet om, at dette eller hint vil indtræffe. Kunsten i de 867 verslinjer, hvormed Anders Abildgaard nu på én gang taler til sin fjende og samtaler med Ovid, bliver derfor at finde metoder

til at udtrykke *ønskemåde* på dansk. Det sker med modalverbet “skal”, som både kan rumme håb om og forudsigelse af en mulig fremtidig hændelse. Det sker, som i min gennemgang af Ovids *Ibis* her ovenfor, med et andet modalverbum “må”, som rummer samme dobbelthed som “skal”, men derudover klinger effektivt af en ordre. Det sker endvidere med præteritumsformen “måtte”, hvis funktion bliver konjunktivisk. Enkelte gange anvendes også en imperativ: “Hør / kirurgen spørge, om vi skal sørge for, at nu er / det sidste gang, du skal igennem det her.” (Abildgaard: *Ibis*, s. 20). Hyppig er endvidere overgang fra a) beskrivelse af en fremtidig ønsket hændelse, gennem kombination af “skal” eller “må” med infinitiv, og til b) beskrivelser i præsens, hvor det fremtidige og det ønskede underforstås og forbandelsen herigennem får karakter af fortælling om noget faktisk, som svarer til den grammatiske modus indikativ:

Du skal

*dø lige så tamt som dem, der står i yderkanten
af en begivenhed og råber på en, de kalder
deres gud. Eller du skal dø som en, der dør
glemte i en kælder, du er en gudssøn, en
ildgudssøn, men køer afslører dig, du bliver
banket ihjel, skåret i med knive, det her er
som ufrivilligt at tage en i røven, som at vælte rundt,
dreje rundt i noget på formiddagen
alkoholiseret. (Abildgaard: *Ibis*, s. 28)*

Som eksemplet her viser, bygges forbandelsen op af parallelle sekvenser, ofte med enslydende optakt, altså anaforer: “Du skal tage bukserne / af, skylle dem. Du skal tage dine underbukser af, / skylle dem. Du skal vaske dine hænder. Du skal / hænge tøjet til tørre.” (s. 22) Det er den repeterende, serielle teknik, som man kender fra Jørgen Leths lyrik og såmænd også fra hans virksomhed som sportskommentator: *Det er en stor etape. Det er en kongeetape. Og det er en stor cykelrytter med et tråd, der passer til en kongeetape...* Blot får den anaforisk gentagende diktion en ekstra twist hos Abildgaard, når han (som i det sidst citerede) lader forbandelsens indhold være dagligdags rutiner

og dermed implicerer, at hverdagslivet skam nemt kan være en lidelse eller forbandelse i sig selv!

Dog, dette bliver kun et underaspekt. For Abildgaards *Ibis* tilstræber modsat at påkalde alle ekstremerne: det kulsorte mørke, den ultimative smerte, den voldelige, smertefulde død. Du'et fremstår isoleret, alene, udstødt, ugleset, uelsket, hjælpeløst, uhjælpeligt hjemfaldent til straf. Og det hele bliver bare ved og ved, kører i ring, sådan som det da også markeres gennem selvgentagende ordspil og en ligesom stammende syntaks: "vi / holder dig synlig, vi holder dig skyldig. Mens du / er levende, vil det holde dig plaget, men også / når du er død, det, at du dør, gør kun, at du / slipper for straf i live, ikke i døden." (s. 10f)

Abildgaards *Ibis* er typografisk og metrisk sat op som ét sammenhængende forløb uden afsnitsdelinger, men ofte med punktum midt inde i verset. Det skaber et hæsblæsende tempo, en ekspansiv acceleration. Enkelte steder forekommer små lommer eller udposninger, hvor en fortælling selvstændiggøres, f.eks. i historien om en ugle (s. 13f), men dette er undtagelsen; hovedreglen er, at det usammenhængende skal bringes sammen og komme væltende i en strøm. Her, i en enkelt bog, på et enkelt sted, skal samles alt, hvad der er uhyggeligt, modbydeligt, afskyeligt og ækelt. Alt hvad der er smertefuldt, satanisk, makabert, væmmeligt. Læseren skal tænke: Nu må det da snart holde op, men så fortsætter det bare: "netop som du tror, at nu kan det ikke blive / værre, da bliver det alligevel så meget værre" (s. 9). Vi kan måske tale om en slags tvangsmæssig fastholdelse i det evindeligt ubehagelige, ikke uden lighed med drømmen, når denne kan kaldes for mareridt. Ovid citeres næsten direkte i følgende paradoksale passage, der godt kunne stå som overskrift for helheden:

Du

*skal altid have ondt, du skal altid være sygeligt
bekymret, natten skal være værre end dagen,
dagen værre end natten. Du skal altid være
ynkelig, men der skal ikke være nogen, der ynker*

*dig, ikke nogen, der hykler den interesse i dig,
folk skal højst synes, det er vidunderligt, at du
møder den modgang, du nu endelig møder. (s. 9)*

Her nærmer passagens midte sig en ordret oversættelse af Ovids “*Sisque miser semper, nec sis miserabilis ulli*”, som citeredes ovenfor. Skal man placere Abildgaards praksis blandt Gérard Genettes forskellige modi under overbegrebet transtekstualitet, altså de måder, hvorpå en tekst relaterer sig til andre tekster,² bliver det således ikke nok at tale om hypertekstualitet med Ovids *Ibis* som hypotekst – og som underkategori at tale om en hædrende imiterende praksis (pastiche), man må også bruge nabobegrebet ren intertekstualitet om de direkte eller så godt som ordrette (oversatte) klassikercitater.

4

Anders Abildgaard har også i to af sine tre tidligere digtsamlinger, nemlig *Kære venner* (2009) og *Din fjendes fest* (2013), eksperimenteret med transtekstuelle spil. Førstnævnte bog mimedede således gennem omslagets layout et dialogforhold til Kirsten Thorups *Love from Trieste* (1969), og sidstnævnte indarbejdede i tredje og afsluttende del lange sekvenser fra Ludwig Wittgensteins dagbogsnotater. Hensigten var i begge tilfælde at skabe usikkerhed med hensyn til, hvad der var primært og hvad sekundært, hvad der var rammen og hvad der var indholdet. Den paratekstuelle åbning til den

2. Gérard Genette opdeler i *Palimpsestes: La littérature au second degré*, 1982 (*Palimpsests: Literature in the second degree*, 1997) overbegrebet *transtekstualitet* (: det forhold, at åbenlyse eller skjulte elementer overføres fra én tekst til en anden) i flg. underkategorier:

Intertekstualitet: En eller flere teksters eksplicite forekomst i en anden tekst, ofte i form af markerede citater eller allusioner

Paratekstualitet: Tekstens interaktion med de elementer, der omgiver den, og som er med til at forme den som helhed, såsom titel, omslag, forord, illustrationer, indbinding osv.

Metatekstualitet: Kommentarer, fortolkninger eller kritik af en tekst, uden at denne nødvendigvis citeres inde i metateksten

Hypertekstualitet: De relationer, der forbinder en tekst, *hyperteksten* (B), med en tidligere tekst, *hypoteksten* (A), på en sådan måde, at forholdet ikke har karakter af kommentar

Arketekstualitet: Den mest abstrakte og implicite af alle former for transtekstualitet, med arketeksten opfattet som det generelle system af kategorier (fortælleformer, genrer m.v.), som tekster udspringer af, og som gerne artikuleres gennem parateksten i form af titel, undertitel eller genrebetegnelse.

danske forfatter bevirker, at Anders Abildgaards egen tekst i *Kære venner* kommer til at fremstå ubegyndt, altså med problematiseret oprindelse, og tilsvarende kan man i det intertekstuelle indlån fra den store østrigskfødte filosof se et signal om, at *Din fjendes fest* i grunden er uafsluttet og derfor uafsluttelig. Den indlånte tekst skal gøre det, som forfatterens egen tekst ikke kan eller ikke må. Den nye, heterogene tekst "overtager" værket og ødelægger det mere eller mindre, eller den lægger det i hvert fald effektivt bag sig på en måde, der indirekte sætter spørgsmålstegn ved selve værkkategorien. Værkets slutning fungerer derfor snarere som et gardin end som en mur. Der etableres en semipermeabel hinde, en åben grænse, i form af en mellemtekst, som på én gang befinder sig *efter* noget og *foran* noget andet som en indgang til dette.

Hvad *Ibis* nu angår, etableres åbenheden som nævnt gennem dialogen med Ovid. Abildgaard siger selv i en kort fortale: "Nærværende tekst forholder sig først og fremmest kompositorisk til Ovids. Derudover citeres der fra mange andre kilder. Tak for lån til alle." Senere i artiklen skal vi se nærmere på arten af de øvrige citater, men forinden bør det understreges, at digteren i fortalen faktisk forenkler sin samtale med Ovid. Denne foregår nemlig ikke kun kompositorisk, men også modalt, og ved siden af de rene intertekstuelle indlån foregår der små tyverier fra den to årtusinder gamle *Ibis*. Anders Abildgaard lader sig gang på gang skyde af sted af et sted hos Ovid, og fortsætter så ud langs en tangent eller ud på en vippe. Men billedet passer alligevel ikke, der er også tale om en slags frivillig indespærring i Ovids univers.

Både i forhold til Ovid og til en lang række andre forudsætninger eller kilder opererer Abildgaard med den teknik, som kaldes for *jump-cut*, og som består i hastige sporskift og spring. Han hopper uden markering fra scene til scene, fra det ene verbale register til det næste, og han krydsklipper frit mellem medieregistre, tit med forbløffende tæthed og fart. Det er hiphop-musikkens og technorockens fremgangsmåde, 'sampling', og det er en filmisk klippeteknik.

Resultatet er en frenetisk skrift, en rivende strøm, der samler sig til en hvirvel i tekstens tragt, og hvor alt får lov at glide sammen, idet det forlader sit ophav, sin oprindelse, hvad enten denne nu findes hos Ovid, i verdenshistorien, i litteraturen eller i den

moderne medieformidlede massekultur. Snorene bagud klippes ustandselig over, så teksten fremstår som en samtidighed af alt muligt: et kaos som en midte i verden, løst fra den syntetiserende og systematiserende fristelse i den menneskelige hjerne.

Retorisk bliver det som sagt sat i scene i du-form, som en henvendelse. Men en henvendelse til en, som ikke er der, eller som kun er der, hvis han eller hun kommer til stede, sådan som det sker, i det samme *læseren* kommer til stede. Eller en henvendelse til en, som allerede har været der, men nu undrager sig, så henvendelsen atter bliver tom – ikke en tiltale, men et afmægtigt udbrud ligesom for Ovid. At udsætte sig for Anders Abildgaards henvendelse vil sige for en tid at befolke hans tomme apostrofe. Læsereffekten bliver derfor meget speciel: Alt imens digtet forbrænder kolossale mængder af stof (det motiviske niveau) og ved stigende temperatur hober stadigt nye associationer op på listeform (det kompositoriske niveau), svinger læseren frem og tilbage mellem på den ene side nysgerrig lyst og på den anden side en væmmelse ved at blive tiltalt og gjort til forbandelsens genstand (det retoriske niveau).

Cirka halvvejs igennem digtet forudser Abildgaard denne effekt og indsætter efter en liste over “moderne” lidelser en opsummering og en pause, som for én stund får læseren til at tro, at lidelsen snart må høre op. Men så fortsætter ens mareridt bare:

Al den slags

*dårlighed, elendighed, og ikke noget mildere,
skal du udsættes for, som den, der skal erfare at
blive sendt tilbage til sin forestående død, se sine
elskede være banket ihjel, se dem ligge spredt på
gulvet, erfare at håbet om at nå ud af dette
mareridt bliver skuffet, som den, der har den
skæbne at tigge og få tæsk som af en bokser. Du
skal elske velstand, men du skal aldrig have en
krone, aldrig have det godt, du skal ligge i en*

MR-scanner, ligge med høreværn på. (s. 23)

Med MR-scanner og høreværn trækkes tydeligvis på modernitetens eget oplevelsesregister. Men Anders Abildgaard har som allerede antydnet flere at tage af, hovedsagelig disse:

- 1) Et antikt mytologisk register
- 2) Et verdenshistorisk register
- 3) Et aktuelt journalistisk register
- 4) Et privatbiografisk register
- 5) Et film- og medieregister

Der skal i det følgende gives eksempler fra dem alle. Men for at læseren kan være forberedt, bør der først kommenteres på en del af parateksten til Abildgaards bog. Denne har som bagsideillustration tre streger, som minder om ridser eller slidser og formentlig skal hentyde til kompositionens teknik med at klippe og sample. Forsiden har med små typer navn på forfatter og forlag, men med store typer øverst titlen *Ibis* og nederst, dog sat på hovedet, genrebetegnelsen "digt". Sammen med bogens højformat bevirker dette en voldsom afstand mellem titlen, navnet, og kategorien, genren. Vi skal bringes til at tvivle på, om digtet "er" inde i genren eller genren omvendt "er" inde i digtet. Og om genren drives til det yderste af sin formåen eller omvendt finder ind til sit væsen.

Mest besynderlig er dog teksten på bogens forreste klap. Her står *Alonzo, Alonzo!* – den ene gang sat på hovedet, den anden gang retvendt. Hvorfor? Her var der ikke andet at gøre end at spørge digteren, som beredvilligt fortæller, at *Alonzo, Alonzo!* såmænd er fællestitlen på en serie på tre bøger, af hvilke *Ibis* var den første, samt at udråbet dels måske kan være et ekko af William Faulkners romantitel *Absalom, Absalom!* (1936) og dermed en henvisning til Gamle Testamente, dels med sikkerhed stammer fra Michael Manns filmversion af politithrilleren *Miami Vice* (2006). Scenen, hvor råbet falder, forekommer lige efter at en politistikker har ringet op til nogle politidetektiver, som

han har været meddeler for, og fortalt dem, at noget er galt. Problemet viser sig at være, at stikkerens kone er blevet kidnappet og dræbt af en gruppe nynazister. Og som kidnapperne meget praktisk siger: "You don't need to go home." Umiddelbart efter begår stikkeren, Alonzo Stevens, selvmord ved at vade ud foran en lastvogn. Og præcis her er det så, udråbet falder. Men det er også her, læseren spørger: Jamen, Anders Abildgaard, hvorfor sagde du ikke bare det med det samme? Men nej, metoden består, ganske som i digtet selv, i at lade associationerne komme og i at gøre sig til villigt gennemgangsled for dem alle.

5

Det betyder, at de mytologiske, de historiske, de aktuelt politiske, de personlige og de filmiske referencer kommer med rivende hast, faktisk lige så hurtigt som hos – Ovid. Men til forskel fra denne sætter Anders Abildgaard kun yderst sjældent navn på. Det betyder, at den, der "får åbnet/ legemet" (s. 29), og den, der bliver "sindssyg af at have en krop, der er et stort / åbent sår" (s. 21), *kan* være Marsyas, men også netop *ikke* henvise til ham, men blot stå som en af mange fantasier om voldsom fysisk lidelse. I andre tilfælde er tolkningsproblemet, at flere referencer uden markering bare skubbes sammen til én, som når den talende ønsker, at ingen må være "sødere mod dig / end mod ham, der fik taget sine børn fra sig og / blev skudt og brændt og hængt op reduceret til / en forkullet stump" (s. 17), hvilket kan gå på både Niobe (som dog i så fald skifter køn...) og på Meleagros (jf. beretningen om det calydoniske vildsvin i *Metamorfoserne* 8. sang). I næste sætning er der dog ikke tvivl mulig: Ingen skal ej heller være sødere mod det forbandede "du", end man var "mod hende, der slog / sine egne børn ihjel, hende, som folk havde ondt / af, men som ikke havde ondt af sig selv." Det kan kun være Medea, ligesom den næste, "ham, der blev trukket i stykker af heste" må hentyde til Mettius Fufetius, som omtales i 1. bog, 28. kapitel af Livius' romerske historie – og for øvrigt også optræder i Ovids *Ibis*: "Vel tua, ne poenae genus hoc cognoverit unus, / Viscera diversis scissa ferantur equis" (vers 279-80).

Du skal dø, forbander Abildgaard, "som dem, der / dør i forfølgelsen af en kvinde, tril gyldne æbler / foran hende" (s. 22). Navnet Atalanta nævnes ikke, men henvisningen er ikke til at tage fejl af og lige så tydelig som det sted, hvor du skal lide i lighed med

“ham, som er blevet forbandet med en / ustillelig sult og bruger sin søn” (s. 24). Det må være Erysichton (atter fra *Metamorfoserne*, 8. sang), der huggede et træ i Demeters/ Ceres’ lund, hvorefter gudinden for landbrug nedkastede den forbandelse over ham, at han aldrig skulle spise sig mæt, en fæl mani, der først hørte op, da den hæslige sot hittede “på en helt ny form for ernæring / og han begyndte at flænse sig selv med grådige tænder / og i sin kval at stille sin sult ved at æde sit legem” (Otto Steen Dues oversættelse, vers 876-78).

Flere antikke eksempler kunne nævnes: “den, der / ofrer menneskekød forklædt som dyrekød til en / gud” (s. 24) er Lycaon, og “en, der har sået tænder i / en jord, han troede var sin” (s. 25), må gå på Kadmos helt som hos Ovid. Men nogle gange bliver henvisningerne til sagnhistorien også dramatisk forstærket, som når Abildgaard, i lighed med sin forgænger, indsætter historien om Aegeus og sønnen Theseus, men tildeler faderen en indlejret replik: “Som den, der siger til sin søn, at hvis du / slår det menneskesvin ihjel, skal du vende hjem / med hvide sejl hejst, og sønnen glemmer det og / sejler ind med sorte sejl hejst, og far så springer i / havet og får opkaldt det hav efter sig” (s. 29), eller som når han i historien om Prokrustes gør sætningsbygningen hektisk: “Gid du / bliver stukket ned og skåret i, gid også dine dele / bliver mutileret, som af ham, der strækker folk / ud, skærer deres ben af, så de passer til hans / jernseng, dvs. jernsenge, han har flere, så folk / aldrig passer til den seng, han tilbyder dem at / sove i” (s. 31). Her bevirker den upoetiske forkortelse “dvs.” et sprogligt brud, som understreger afstanden mellem den klassiske og den moderne tekst.

Fra det andet af de fem motiviske registre, det historiske, skal her kun gives få eksempler. Nogenlunde entydig er referencen, hvor det hedder: “Og måtte / din fjende stikke dig i øjet med en nål ligesom / den britiske videnskabsmand stak sig selv i øjet / med en nål udelukkende for at se, hvad der ville / ske, hvor farver kommer fra” (s. 31). Det var ingen ringere end Isaac Newton. Mere camoufleret virker hentydningen i en passage om tortur, hvor en person bliver skåret i flere og flere stykker, alt imens han holdes ved bevidsthed af morfin eller morfinlignende præparater. Her fortsætter passagen:

*Måtte der også i dit
tilfælde stå en fransk filosof og tage billeder af
det og give et af billederne til sin franske
filosofven, der har billedet stående på sit bord (s. 17)*

en yderst indforstået reference til Georges Bataille (1897-1962), der efter sigende netop havde et sådant fotografi på sit arbejdsbord, og som da også indirekte optræder senere i digtet via referencen til Gilles de Rais (1404-1440), kendt som verdens første seriemorder og analyseret i filosofens værk *Le Procès de Gilles de Rais* (1959/1965). Men hvad tænker Anders Abildgaard på, når han forinden skriver: "Du skal efterlades på heden, hvor du stukket / ned skal ligge og hugge sammen om smerten" (s. 16)? Umiddelbart tænker man vel på Svend Grathe, som led nederlag til Valdemar (den Store) og fik en hede opkaldt efter sig, men verbet "hugge sammen" virker på den anden side så påfaldende valgt, at associationen samtidig går til Johannes V. Jensen, til den scene i *Kongens Fald*, hvor Mikkil sårer Axel, eller til Himmerlandshistorien "Oktobernat". Vi er i hvert fald blandt krigsfolk, som i en sekvens lidt forinden. Det forbandede du's problemer skal dér ikke være mindre

*end for ham,
hvis intelligens var tæt på at blive hans
ødelæggelse, ham, der blev såret syv gange i
krigen, ham, der nippede til bourgogne med
jordbær i med udsigt til bombningen af Paris i
44. (s. 16)*

Med andre ord krigshelten og forfatteren Ernst Jünger! Fra ham er der ikke langt videre til de referencer, som trækker på et aktuelt journalistisk register, dvs. personer og begivenheder, vi har fået formidlet via aviser og tv. Nogle af disse er blot helt kort og stikordsagtigt angivet – som "ham, der står under sin egen statue, som / falder og falder" (s. 11, Saddam Hussein?), den, der bliver "proppet ned i / et kloakrør og banket ihjel" (s. 12, Muammar Gadaffi?) og den, der "findes i et hul og skydes i / et hul" (s. 20),

hvor hullet, men ikke døds måden, kan være endnu en hentydning til Iraks styrtede diktator.

Satanisk præcis er derimod referencen til den mordanklagede og med nød og næppe frifundne stjerne O.J. Simpson, “den, der sidder i sin hvide / Bronco på flugt” (s. 15). Ham har læseren på forhånd billeddækning af, som af naturfotografen Steve Irwin, hvis navn ganske vist ikke nævnes, men som må være den eneste, man kommer til at tænke på, når denne forbandelse lyder:

*gid du må blive dræbt af et spyd forstærket med
en blåplettet pilrokkes knogler ligesom ham, der
skulle dø på den måde ud for Australiens kyst. (s. 32)*

Nej, der spares her så sandelig ikke på det makabre. Tekstens “du” skal heller ikke lide mindre “end ham, der bliver forgiftet / ikke en, men to gange, med polonium”, dvs. russeren Litvinenko, i London 24.11.2006 (s. 27). “Eller du / skal splittes ad og blive fordelt i en skov, ligesom / en taxachauffør blev fordelt i byen, blive skåret i / på den måde af to skæve” (s. 30). Her er vi på hjemlig grund, omme ad drabet på Torben Vagn Knudsen i København påsken 2005.

På én gang klassisk og journalistisk aktuelt, på samme tid arkaisk sagnagtigt og spækket med hårde facts, konfronterer Abildgaards *Ibis* os med de værste udslag af menneskenaturen. Alt både kan og skal hvirvles med i tekstens frenetiske strøm, alt må frem i lyset og nyttiggøres i forbandelsens tjeneste, ligesom ved en “begravelse, der / kaster lys på den dødes hidtil gemte / nederdrægtigheder, Jimmy’ll fix it.” (s. 33) Mere står der ikke om den pædofile engelske tv-underholder Jimmy Savile. Men det er allerede mere end nok.

Vi kan af gode grunde ikke vide, hvor mange af tekstens eksempler på ulykke, smerte og lidelse, forfatteren har oplevet selv. Men at der i Abildgaards *Ibis* findes et privatbiografisk register, kan der på den anden side ikke være tvivl om. Hvordan kan der ellers

stå, at “ligesom hende, der / kastede sig ud fra Fisketorvets tag, skal du kaste / dig ud fra et trist og elendigt sted” (s. 17)? Og virker det ikke uhyggeligt selvoplevet, når “Du skal finde dig selv / sidde oven på en anden dreng på et nordjysk / marked i midtfirserne og slå ham, slå ham i / ansigtet” (s. 35)? I det ene tilfælde er det den topografiske lokalisering (Fisketorvet), i det andet den dobbelte præcisering (Nordjylland, midt-80’erne), som bevirker, at der ligesom slås et hul i væggen mellem digt og digter. Forfatteren træder ind i sit værk som del af den lidende menneskehed med part i det tiltalte “du”.

At dette “du” må have set film, masser af film, hører med til tekstens kommunikative forudsætningsstruktur. *Ibis* opererer med en indskreven læser, som kan have læst Kafkas *Processen* – eller set den filmatiseret af Orson Welles: “du skal blive dømt til døden for en / forbrydelse, du ikke har begået” (s. 35), og det virker, som om det er en fordel at have set både Alfred Hitchcocks *Menneskejagt* – “Eller/ måtte du blive sat af en skinnede bus et tørt, / ørkenlignende sted” (s. 18) – og Anders Winding Refns *Pusher III*. For “ligesom den, der / som straf bliver stukket med en inficeret kanyle, / skal du bides af slanger, ligge i en grotte og blive / bidt i utallige gange, mærke giften tage dig fra / dig” (s. 30). Her kulminerer langdigtets klippe- og klistreteknik, og kun således kan man på kun tre verslinjer komme fra spændingsfilmen til Regnar Lodbrog i ormegården og videre til Laokoon foran Trojas mure.

Man kan vanskeligt frigøre sig fra den tanke, at Anders Abildgaard med sin opdatering af Publius Ovidius Naso udover at forbande har villet forgylde sin læser ved massivt at appellere til hans eller hendes aktivt medskabende fantasi.

Bibliografisk note

Ovids *Ibis* er citeret efter netudgaven: *The Art of Love and other poems* v. J. H. Mozley, LOEB Classic Library, 1929. I øvrigt henvises til Otto Steen Dues oversættelse af *Odysseen* og Ovids *Metamorfoser* samt til Erik A. Nielsens doktordisputats *Holbergs komik* (1984), hvori Holbergs *Metamorphosis* analyseres.