

KRYSTYNA ZARZYCKA-STAŃCZAK

*VATES PERITUS*  
OSTATNIE OGNIWO *CORPUS EROTICUM* OWIDIUSZA

Naso legendus erat tum cum didicistis amare;  
Idem nunc vobis Naso legendus erit.  
(*Rem.* w. 71-72)

S. Commager w monografii poświęconej *Pieśniom* Horacego ogniskuje rozważania rozdziału wstępnego wokół konwencji literackich epoki augustowskiej. Sięgając ich źródła pisze, że Grecy VII i V w. dostrzegali uderzającą analogię roli poety z rolą proroka – obaj byli pośrednikami między bogami i ludźmi<sup>1</sup>. Poeci łacińscy epoki augustowskiej, dla której żywą tradycją staje się archaiczna poezja grecka, posługują się mianem *vates* na oznaczenie poety. Commager uważa, iż jest to znakiem tej samej wzniosłej koncepcji. Słowo to w takim sensie pojawia się przed Wergiliuszem i Horacym. Nowego znaczenia nabiera najprawdopodobniej zgodnie z życzeniami Augusta. Jeśli byli oni przekazicielami programu reform władcy, termin ten odwoływał się do dawnej godności, przewyższającej zwykle słowo *poeta*<sup>2</sup>. Zdanie to potwierdza J. K. Newman, wyznaczając w historii wprowadzenia tego określenia dwa krańce: "The history of this word from Vergil to Ovid provides a due to Augustan aims achievements and failures". W postawie Owidiusza widzi niezrozumienie i niezgodność z popieraną przez władcę nową koncepcją roli poety<sup>3</sup>. Wydaje się, że jest to raczej odmowa odegrania tej roli.

Owidiuszowy obraz wieszczki we wstępie *Ars amatoria* Commager określa mianem parodii. Odrzucając tam tradycyjny wątek apollinińskiej inspiracji, a przyjmując miano

---

<sup>1</sup> *The Odes of Horace. A Critical Study*. New Haven-London 1962 s. 13.

<sup>2</sup> Tamże s. 14.

<sup>3</sup> *August and the New Poetry*. Bruxelles 1967. Coll. Latomus 88 s. 14, 194.

*vates* przynależne augustowskim wieszczom, opatruje je epitetem *peritus*, który według badacza nie oznacza nic więcej jak tylko doświadczenie w miłości<sup>4</sup>:

Usus opus movet hoc: vati parete perito;  
vera canam: coeptis, mater Amoris ades.  
A. A. I 29-30<sup>5</sup>

Owidiański epitet jest w sprzeczności z tradycyjnym pojmowaniem przynależnej wieszczowi profetycznej wiedzy boskiego pośrednika i ze współczesną powagą głosiciela obowiązującej ideologii. To "ironische Souverenität", jak określa postawę poety E. Küppers<sup>6</sup>. Z przekorną funkcją epitetu, sprowadzającego autorytet wieszczka z wyżyn boskich źródeł do osobistego doświadczenia, współbrzmi dalsza deklaracja: "vera canam", o równie przeciwnym znaczeniu wobec tradycji gatunkowej poematu dydaktycznego, i kpiarsko podważa jego istotę. A jest to kontekst, na którego tle usytuowana jest *Ars amatoria* i, co za tym idzie, odwołujące się doń *Remedia amoris*.

Czy jednak przyjęty epitet oznacza tylko doświadczenie w sferze miłości? Sztuka kochania to kolejny człon Owidiuszowego *corpus eroticum*. Czy nie może oznaczać też doświadczenia pisarskiego w sferze tematycznej i wynalazczości gatunkowej? Pisząc *Ars amatoria*, Owidiusz jest już autorem młodzieńczego, a gatunkowo nowatorskiego, nie dającego się sprowadzić do żadnych wzorców, zbioru 15 listów mitycznych heroin, które to listy później wydaje z dodatkiem trzech par elegii będących wymianą korespondencji mitycznych kochanków. Sam też jest świadom swej oryginalności, co wynika ze słów zamieszczonych w *Ars amatoria*:

[...] Vel tibi composita cantetur Epistula voce;  
Ignotum hoc aliis ille novavit opus  
A. A. III 345

Zdobył już wielką popularność elegiami miłosnymi. Równocześnie z pisaniem *Lekarstw* przeredagowuje i zawęży pięć ksiąg debiutanckich *Amores* do trzech i o nich także wspomina w *Ars amatoria* (III 343). Ta reedycja, najwyraźniej stanowiąca zarazem selekcję, to dojrzała rewizja własnego wkładu w tradycję elegijną, z którą polemizuje poprzez parodystyczne wyjaskrawienie jej cech. Także erotyczny tryptyk dydaktyczny, będący nową demonstracją pomysłowości i wirtuozowskim wykorzystaniem doświadczeń w zakresie posługiwania się topiką erotyczną inkorporowaną w formę poematu dydaktycznego, jest parodystycznym kształtowaniem erotodydaktyki elegijnej

<sup>4</sup> Jw. s. 15.

<sup>5</sup> Podstawą cytowania jest wydanie: O v i d. *Die Leibeskunst*. Lateinisch und deutsch von F. M. Lenz. Berlin 1969.

<sup>6</sup> *Ovids Ars amatoria und Remedia amoris als Lehrdichtungen. Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*. Principat 1981. 31, 4.

i zarazem zaskakującą symbiozą frywolnej tematyki i szacownej formy gatunkowej. A. F. Sabot<sup>7</sup> za cechę młodzieńczej twórczości Owidiusza uznaje *variatio*, rozumiejąc ją jako rywalizującą *retractatio*.

Przekorna niezależność młodego poety kieruje go nie tyle ku rywalizacji, ile ku parodii, polemice. Wbrew klasycyzmowi wieszczów swej epoki z upodobaniem stosuje właściwą poetyce aleksandryjskiej *variatio*, która w jego młodzieńczej twórczości przybiera postać wirtuozowskiego opisu, manifestacji własnego kreatorstwa i bogactwa osobistej pomysłowości. Toteż zwraca uwagę częste ujawnianie się samego autora w dziele, mnogość wypowiedzi metapoetyckich, zwłaszcza w *Remedia*, których *prooemium* zamyka dwuwiersz przyjęty za motto niniejszych rozważań. I jeśli dla poetyki Owidiusza można by uznać za istotną formułę, jaką są jego własne słowa: "idem referre aliter" (A. A. II 128) – to on sam zdaje się do nich nawiązywać właśnie poprzez odniesienie do erotycznego tryptyku: "tum cum didicistis amare; idem nunc vobis Naso legendus erit". Zwraca też uwagę nacisk padający na metonimicznie funkcjonujące imię własne autora w podwójnym zresztą znaczeniu narzucającym relacje: tekst (Naso, *Artes*) – tekst (Naso, *Remedia*), jak i akt lektury (dwukrotne *legendus*). Nowy tekst tego samego mistrza odczytać można więc także jako realizację retorycznego zadania – *dicere in utramque partem* – i sam tytuł na to wskazuje. Jest on znakiem odrębności nowego dzieła, autonomicznego wydawniczo, choć chronologiczna bliskość i tematyczne analogie sprawiają, iż traktowano je łącznie z księgami *Ars* jako czteroksięgi erotyczny.

Sprawa tytułu podjęta jest przez samego autora *expressis verbis* już w incipicie. I tak jak dla tryptyku znaczący był tytuł, parodystycznie odsyłając do określonych norm gatunkowych, np. aluzyjny i polemiczny zarazem w wypadku *Amores*, nawiązując do dzieła Gallusa, prawodawcy gatunku, tak tutaj istotny jest jego aspekt pragmatyczny<sup>8</sup>. Sygnalizuje, czego czytelnik może się spodziewać. Jest częścią tekstu rozpoczynającą interakcję nadawczo-odbiorczą, toteż ogromnie istotne jest jego sformułowanie, choć wydaje się prostym równoważnikiem treści.

W *Accessus Ovidiani* w opracowaniu G. Przychockiego spotykamy omówienie tego dzieła jako *Ovidii de remedio amoris*<sup>9</sup>. Przyjęła się jednak forma liczby mnogiej i np. londyńskie wydanie "[...] ex editione Burmanniana cum notis et interpretatione in usum Delphini" z 1821 r. określa je: *Remediorum amoris liber unus*. Zwraca uwagę właśnie liczba mnoga, analogiczna do *Heroidarum epistulae*, *Amores* czy *Amorum libri*, *Artes*, jak potocznie o tryptyku pisał sam Owidiusz w poezji wygnańczej. Wprowadza to pojęcie kolekcji, zbioru: listów, utworów o tej samej tematyce, czy zestawu sytuacji erotycznych,

---

<sup>7</sup> Ovide, poète de l'amour dans ses oeuvres de jeunesse: *Amores, Héroides, Ars amatoria, De medicamine faciei femineae*. Paris 1977 s. 135.

<sup>8</sup> Zob. D. D a n e k. *O tytule utworu literackiego*. "Pamiętnik Literacki" 63:1972 s. 167.

<sup>9</sup> *Accessus Ovidiani*. Edidit, prolegomenis, epilegomenis instruxit Gustavus Przychocki. Kraków 1911 s. 23.

kompleksu pouczeń. *Remedia* podporządkowane są więc tym samym założeniom autorskim i edytorskim. Jest to przeznaczony dla czytelnika sygnał unifikujący *corpus*. *Remedia amoris* to jego ostatnie ogniwo. Wyraźne w *Ars amatoria* wyczulenie i nastawienie na odbiorcę było akcentowane już w pierwszym dystychu:

Si quis in hoc artem populo non novit amandi,  
Hoc legat et lecto carmine doctus amet.

Podjęte jest w *Remedia* w incipicie poprzez leksykalne nawiązanie:

Legat huius Amor titulum nomenque libelli<sup>10</sup>.  
Bella mihi, video, bella parantur ait.

Tam czytelnikiem jeden ze współczesnych – tutaj Amor, reagujący na sam tytuł dzieła. Poeta posługuje się podwójnym określeniem: "titulum" i "nomen". Nawet gdyby interpretować to jako hendiadys, sposób wyrażenia jednego pojęcia złożonego poprzez dwa wyrazy bliskoznaczne, to właśnie owa złożoność jest tu istotna. Nie wystarczy widać sens bibliotekarskiej funkcji identyfikującej zwój, dla którego *titulus* to napis, a więc tytuł dzieła. W takim znaczeniu używa tego określenia Kwintyliana, a co ciekawsze, również w połączeniu z *nomen*, wcale nie w synonimicznym sensie: "[...] cum M. Tullius etiam ipsis librorum [...] titulis Graeco nomine utatur"<sup>11</sup>. *Nomen* to imię, nazwa. Dla Pliniusza *titulus* to równoważnik treści: "[...] materiam ex titulo cognosces"<sup>12</sup>. Rozumiejąc nawet ten hendiadys jako złożone pojęcie nazwy i zawartości, tytułu i tematu, oba te wyrazy wnoszą przysługujący im obu przenośny sens i wzmacniają jeszcze jego siłę: powód, pretekst, pozór. Pretekst do dalszej zabawy z czytelnikiem, gry pozorów, jaką prowadził autor w tryptyku. Jawnym w niej posunięciem jest narzucenie tutaj roli czytelnika Amorowi – personifikacji składnika tematycznego nowego dzieła w tytule sygnalizowanego *Remedia amoris*.

Amor nie tylko jest uosobiony, ale i obdarzony głosem, i tak jak poeta mówi przenośnie: "bella mihi [...] parantur". Czytelnik elegii miłosnych obeznany jest dobrze z metaforycznym pojęciem "bella amoris" – popularnym w tym gatunku postaciowaniem miłości dwojga bohaterów, ulubionym w *Amores* (np. I 9). I takie odczytanie cytowanego określenia wnosi humorystyczną dwuznaczność zaraz na wstępie. Podniosłe, patetyczne słownictwo broniącego się poety<sup>13</sup>:

<sup>10</sup> Podstawą cytowania jest wydanie: *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amores*. Ed. [...] E. J. Kenney. Oxford 1961.

<sup>11</sup> *Institutio oratoria* 2, 14, 4.

<sup>12</sup> *Epistulae* 5, 12, 3.

<sup>13</sup> We wstępnej, programowej elegii *Amores* podjęcie tematu zbiorku za sprawą Kupidyna było analogiczne: "Quod quae, canas, vates, accipe, dixit, opus" (w. 24).

Parce tuum vatem sceleris damnare, Cupido,  
Tradita qui toties te duce signa tuli.  
(w. 3-4)

pobrzmiwa echem pierwszych słów ze wstępnej ody z ks. IV Horacego, podejmującego po latach twórczość liryczną i erotyczną zarazem, czego dowodem identyczna przenośnia – "bella":

Intermissa, Venus, diu  
rursum bella moves? parce precor, precor.

Rozwijana dalej przez Owidiusza metaforyka ("te duce, signa") potwierdza tok skojarzeń narzucony czytelnikowi. Przyjmując miano wieszczka (w. 3) deklaruje twórca osobistą wierność służbie Kupidyna (w. 7-8). Powołując się zaś na zasługi dydaktyczne, głosi wierność własnej sztuce:

Quin etiam docui, quia possis arte parari,  
[...]  
Nec te, blande puer, nec nostras prodimus artes,  
Nec nova praeteritum Musa retexit opus.  
(w. 9-12)

*Ars* to kluczowe słowo dla prooemium I ks. *Sztuki kochania* i mistrz tej sztuki, *artifex*, określił się jako *vates peritus*. Na tę samą sztukę powołuje się *vates Cupidinis* odślaniając jej dwuznaczną obosieczność:

Si quis amat quod amare iuvat, feliciter ardens  
Gaudet et vento naviget ille suo;  
At si quis male fert indignae regna puellae,  
Ne pereat, nostrae sentiat artis opus.  
(w. 13-16)

Doświadczony wieszcz potrafi posłużyć się swą sztuką *in utramque partem*. Jeszcze jednym łącznikiem z tryptykiem jest współobecność w obu wstępach personifikacji tematu – młodzieńczego bóstwa:

Me Venus artificem tenero praefecit Amori;  
[...]  
Ille quidem ferus est et qui mihi saepe repugnet,  
Sed puer est, aetas mollis et apta regi.  
(A. A. w. 7-10)

i tutaj również:

Et puer es, nec te quicquam nisi ludere oportet,  
Lude, decent annos mollia regna tuos.  
(w. 23-24)

Między tymi cytataми mieści się cały obszar zabawy literackiej i do niej też nawiązuje autor poprzez odsyłacz do dystychu zamykającego tryptyk: "Iulus habet finem" (A. A. III 809).

Wezwanie do Amora pełniące rolę czytelnika: "Iude" – jest wskazaniem dla czytelnika, w jakiej postawie ma odbierać nowe dzieło doświadczonego wieszczka. Jest to wezwanie do nowego etapu tej zabawy, czego dowodzi typowa dla παρακλαυσίθυρον i tak częsta w elegii miłosnej topika wersów 31-36: "[...] nocturna frangatur ianua rixa [...], ornatas multa corona fores [...], rigido iurgia posti [...], exclusus flebile cantat amans". Tę programową wstępną wypowiedź zamyka, tak jak ją otwierała, wypowiedź Amora skierowana do swego wieszczka: "propositum [...] perfice opus". Całą tę czterdziestowersową partię tekstu G. Engel<sup>14</sup> określa: *causa*, a następnie dziesięć wersów interpretuje jako *commendatio, dedicatio, invocatio, indicatio*. Zwraca uwagę dysproporcja tych całości, a co za tym idzie, nierównoważność. Przycisk znaczeniowy wiąże się widać z motywacją dzieła, a *causa* znaczy także pretekst, pozór, okazja.

Do dydaktycznych zadań tryptyku wyłożonych na wstępie (I 17): "ego sum praeceptor Amoris" nawiązuje poeta w dedykacji: "Ad mea, decepti iuvenes, praecepta venite". (w. 41). Paradoksalne sformułowanie:

Una manus vobis vulnus opemque feret.  
(w. 44)

odślania autorski ironiczny dystans wobec tej roli i całej erotodydaktyki à rebours. Ten dystans wprowadza umowność narzuconą także całej interakcji nadawczo-odbiorczej. Niezbędna staje się relacja tekst–tekst. Odbiorca winien obejmować świadomością oba dzieła i w sekwencjach utworu realizować postulaty nadawcze, rozszyfrowując aluzje i odniesienia, odnajdywać analogie, przywoływać ewokowany kontekst. I jest on postawiony wobec tych deszyfratorskich zadań już na wstępie.

Do pamięci odbiorcy odwołują się wersy określające krąg adresatów: "Sed, quaecumque viris, vobis, quoque dicta, puellae, credite: diversis partibus arma damus" (w. 49-50). Sedno odwołania tkwi w metaforyce wojskowej: "Arma" – to wyraz rozpoczynający III ks. *Ars amatoria* przeznaczoną dla kobiet:

Arma dedi Danais in Amazonas, arma supersunt,  
Quae tibi dem et turmae Penthesilea, tuae.

Dalsze *exempla* mityczne to wątki związane z heroinami, których dramatyczne losy potraktowane są kpiarsko, z wyżyn wszechmocy magistra wobec fabuł literackich: "Vixisset Phyllis, si me foret usa magistro", ale i własnych dzieł, bo Phyllis i następna przywołana postać – Dydona – to autorki listów ze zbioru Heroid. Do wątku miłości

<sup>14</sup> *De antiquorum epicorum didacticorum, historicorum prooemiis*. Marburg 1910 s. 11.

kartagińskiej królowej i Eneasza odwoła się autor po latach w apologetycznym piśmie do Augusta, w którym swą *Ars* zestawia z *Bukolikami* (*Tr.* II 539-44). Tutaj zaś kolejne *exemplum* – Pasiphae (w. 63), to także bohaterka opowieści Sylena w 6 bukolice, a ostatnia – Scylla – jest główną postacią przypisywanego Wergiliuszowi młodzieńczego poematu pod tytułem *Ciris*.

Na wstępie więc nowego dzieła odwołuje się do autora, którego dydaktyczne dzieło było płaszczyzną parodystycznych odniesień tryptyku. Ten nurt polemiczny z literackim autorytetem epoki otwierała na wstępie *Sztuki kochania* aluzja do 10 bukoliki wenuzyńskiego wieszczka (w. 21: "Et mihi cedit Amor [...]"). W przeredagowanym niemal współcześnie z pisaniem *Lekarstw* zbioru *Amores* epilogowa elegia autotematyczna wnosi równoległe zestawienie własnej pozycji z niekwestionowaną ówczesną wielkością na poetyckim Parnasie.

Mantua Vergilio, gaudet Verona Catullo.  
Paelignae dicar gloria gentis ego,  
(w. 7-8)

Do trzonu terapeutycznego dzieła należy już inwokacja do Apollina i chodzi w niej raczej o jego medyczne kompetencje. *Vates peritus* odrzucił jego autorytet przyjmując to miano na wstępie sztuki (w. 22) i w *Remedia* otrzymał poetycką inwestyturę ze strony Kupidyna już w *prooemium*. Toteż prośba o twórczy patronat Feba zdaje się być pozorem, jak cała powaga terapeutycznych zadań:

Te precor incipiens; adsit tua laurea nobis,  
Carminis et medicae, Phoebe, repertor opis;  
Tu pariter vati, pariter succurre medenti [...]  
(w. 75-77)

Skoro jako wieszcz odrzucił już jego powagę, jako uzdrowiciel staje się mało wiarygodny, zwłaszcza że dalej dość nonszalancko odwołuje się do tej dwojakiej mocy Apollina w kontekście medycyny magicznej, wygrywając dwuznaczności słowa *carmen*:

[...] noster Apollo  
Innocuam sacro carmine monstrat opem  
(w. 251-252)

Dalsze wersy mówią bowiem o zaklęciach czarodziejskich.

Kolejne *remedium* w terapii sprowadza się do porady: "assume novas [...] flammis" (w. 485), a uściślenie podane jest w pozorowanym dalej dialogu z adresatem:

Quaeris ubi invenias? artes tu perlege nostras  
(w. 487)

Tak wyraźne odwołanie się do własnego dzieła i zarazem do pamięci czytelnika (chodzi o wskazówki z I ks. *Ars*, gdzie znaleźć przedmiot miłości) sytuuje dalsze przywołanie Apollina na tle unaocznionej kpiarsko w tryptyku epifanii i jego osobiście wygłaszanych porad, jak w oparciu o dewizę: "poznaj samego siebie" eksponować w podbojach miłosnych własne zalety. Tutaj w *Remedia* dotyczą one ukrywania afektu:

Quod si quid praecepta valent mea, si quid Apollo  
Utile mortales perdocet ore meo;  
(w. 489-490)

Et sanum simula nec, si quid forte dolebis,  
Sentiat, et ride, cum tibi flendus eris.  
(w. 493-494)

Autorytet wieszczego bóstwa opatrzony jest tu cudzysłowem żartobliwej wątpliwości: "Quod si [...], si quid [...]", a humorystyczny dystans obejmuje i wiarygodność nauczyciela.

Stosunek do Apollina jest sprawą ważną, skoro następna asocjacyjna dyrektywa dla odbiorcy dotyczy tej samej sceny epifanii Muzagety, do której odsyła oniryczna epifania Kupidyna. Przywołany już raz na wstępie, tu w centrum księgi potwierdza swój patronat. Komizm budzą nie tylko komediowe wątki wśród porad dziecięcego bóstwa, ale i żartobliwe podważenie wiarygodności zjawiska:

Is mihi sic dixit (dubito, verusne Cupido  
An somnus fuerit; sed, puto, somnus erat).  
(w. 555-6)

Plura loquebatur; placidum puerilis imago  
Destituit somnum, si modo somnus erat.  
(w. 575-6)

Poeta żartuje tu z szacownej tradycji gatunkowej sięgającej Hezjoda, Kallimacha i Propercjusza.

Podważa istotę i powagę całego dzieła poprzez autoironię ("modo das modo demis") wtopioną w wypowiedź Kupidyna:

O qui sollicitos modo das, modo demis amores,  
Adice praeceptis hoc quoque, Naso, tuis.  
(w. 557-8)

*Solliciti amores* to Wergiliuszowe określenie dzieła Gallusa z 10 bukoliki (w. 6) i zarazem pierwowzoru *Amores*. Uderza analogia powyższych wersów do sfragistycznego dystychu



otwierającego drugą księgę także z sygnaturą imienną<sup>15</sup>. Jest to więc kolejna epifania samego autora głoszącego stałą służbę Kupidynowi w nowym dziele, w którym też raz jeszcze pojawi się Apollo, ale znów po poprzedzającej deklaracji wierności Kupidynowi:

Nec nos purpureas pueri resecaimus alas.  
Nec sacer arte mea laxior arcus erit.  
(w. 701-2)

Apollo wzywany jest jako autorytet przede wszystkim terapeutyczny "Utque facis, coeptis, Phoebe, saluber, ades" (w. 704). Zjawia się natychmiast z tradycyjnymi atrybutami: "Phoebus adest: sonuere lyrae, sonuere pharetrae" (w. 705) i to podwójnymi, co zakrawa na karykaturalne potraktowanie tradycyjnej ikonografii, zważywszy, iż miotał także śmiertcionośne strzały. Poza tym to właśnie Kupido był przedstawiany z dwoma kołczanami: "Et pharetra ex humero Gnossia utroque iacet" (Prop. 12, 10) i o łuku Kupidyna była mowa w wierszu poprzedzającym inwokację do Apollina. Najwyraźniej Kupido jest tu patronem, podobnie jak całego *corpus eroticum*, na co wskazywał już debiutancki zbiorek *Amores. Remedia*, dzieło końcowe w łańcuchu, raz po raz sytuowane jest w kontekście sobie najbliższym – na tle dotychczasowej twórczości elegijnej, a poprzez analogiczne motywy i wątki poeta akcentuje z przekornym uporem te fragmenty własnych wypowiedzi, na które chce zwrócić szczególną uwagę odbiorcy. G. Williams pisze, że jest nastawiony na efekt, jaki jego słowa wywołują u publiczności<sup>16</sup>. Wymaga też lektury czynnej i świadomości ówczesnych konwencji literackich oraz, pewny swej popularności, znajomości poprzednich ogniw *corpus eroticum*.

Naturalne w *Remedia* z racji tytułu i tematu, choć w żartobliwym cudzysłowie, są odwołania do topiki terapeutycznej czy literatury konsolacyjnej<sup>17</sup>. Właściwością elegii jest metaforyka wojskowa w sferze erotyki. Tak częsta w tryptyku dydaktycznym metaforyka żeglarska, występująca zwykle w połączeniu z wyścigową, przejawia się i w *Remedia*<sup>18</sup>, wiążąc je wspólnym łańcuchem w czteroksiąg. Pojawiające się analogie z łowiectwem (np. w. 202 nn., 502, 516) lub spotykana w *Ars amatoria* metaforyka rolnicza (np. w. 81 nn., 106, 140-142, 169 nn.) stanowią tu zabieg kompozycyjny, ujednoli-

<sup>15</sup> Hoc quoque composui Paelignis natus aquosis  
Ille ego nequitiae Naso poeta meae  
Hoc quoque iussit Amor.

E. Paratore (*L'evoluzione della sphragis dalle prime alle ultime opere di Ovidio*. W: *Atti del Convegno Internazionale Ovidiano*. Sulmona 1985 s. 185) pisze, że Owidiusz powraca do hellenistycznej formy pieczęci autorskiej i preferuje początek dzieła, nadając wartość wszystkim elementom toposu.

<sup>16</sup> *Tradition and Originality in Roman Poetry*. Oxford 1968 s. 102.

<sup>17</sup> Zob. W. K r a u s. *Ovidius Naso*. W: *Ovid*. Herausgegeben von Michael von Albrecht und Ernst Zinn. Dramstadt 1968 s. 103.

<sup>18</sup> Np. w. 14, 70, 119 nn., 531 n., 610, 788.

cający cykl erotyczny w płaszczyźnie obrazowania. Ten typ metaforyki wiązał się w tryptyku z odniesieniami do *Georgik*, wzorcowego rolniczego poematu dydaktycznego, ale w *Lekarstwach* ostatni z przytoczonych przykładów zdaje się także odwoływać do bukolicznej stylizacji rolniczego świata z żartobliwym wyjaskrawieniem i humorystycznym dystansem, który nasuwa analogie z Horacjuszową epodą drugą. *Ars amatoria* podważała ideę *Georgik*. Tu do słów Wergiliusza stanowiących wykładnię zbożnego trudu rolniczego z I ks. poematu:

[...] Pater ipse colendi  
 Haud facilem esse viam voluit primusque per artem  
 Movit agros, curis acuens mortalia corda.  
 (w. 121-123)

zdają się nawiązywać wersy 169-170:

Rura quoque oblectant animos, studiumque colendi,  
 Quaelibet huic curae cedere cura potest.

Zwraca uwagę analogia leksykalna wzmocniona powtórzeniem słowa "cura" w różnym znaczeniu. Uszlachetniające zatroskanie rolnika jest tutaj proponowanym remedium, popartym całą jawnością dalszych odwołań do *Georgik*. W tej samej kolejności omawiane są prace rolnicze na samym wstępie w I ks. Wergiliuszowego poematu:

Depresso incipiat iam tum mihi taurus aratro  
 Ingemere, et sulco adtritrus splendescere vomer.  
 Illa seges demum votis respondet avari  
 Agricolae, [...]  
 (w. 45-47)

i w *Remedia*:

Colla iube domitos oneri subponere tauros,  
 Sauciet ut duram vomer aduncus humum  
 Obrue versata Cerealia semina terra,  
 Quae tibi cum multo foenore reddat ager;  
 (w. 171-175)

Patetyczny *dativus ethicus* ma tu swoisty odpowiednik w zaimku "tibi" bezpośrednio przywołującym zawiedzionego kochanka w roli chciwego zbiorów rolnika. Kolejne wersy (175-178) nawiązują do sadownictwa, omawianego w ks. II, do hodowli (179--180) – tematu ks. III i pszczelarstwa (185-186), któremu poświęcona jest ks. IV. Dalszy fragment przypomina wyliczane według pór roku radości życia wiejskiego z Horacjuszowej epody drugiej:

vel cum decorum mitibus pomis caput  
 Autumnus agris extulit,  
 ut gaudet insitva decerpens pira,  
 certantem et uvam purpurae,  
 (w. 17-20)

*Rem.* w. 187-190:

Poma dat autumnus, formosa est messibus aestas;  
 Ver praebet flores; igne levatur hyems.  
 Temporibus certis maturam rusticus uvam  
 Delegit, et nudo sub pede musta fluunt;

Uderzające analogie odczytać można w wyliczeniu rozkoszy łowieckich:

aut cum tonantis annus hibernus Iovis  
 imbris nivisque comparat,  
 aut trudit hinc et hinc multa cane  
 apros in obstantis plagas,  
 aut amite levi rara tendit retia  
 turdis edacibus dolos  
 pavidumque leporem et advenam laqueo gruem  
 iucunda captat praemia  
 (w. 29-36)

*Rem.* w. 199-204:

Vel tu venandi studium cole: saepe recessit  
 Turpiter a Phoebi victa sorore Venus.  
 Nunc leporem pronum catulo sectare sagaci:  
 Nunc tua frondosis retia tende iugis,  
 Aut pavidos terrae varia formidine cervos,  
 Aut cadat adversa cuspidis fossus aper.

Zbieżność jest tym wyraźniejsza, że Horacy właśnie podejmuje terapeutyczny aspekt życia wiejskiego:

Quis non malarum quas amor curas habet  
 haec inter obliviscitur?

*Rem.* w. 197-8:

Cum semel haec animum coepit mulcere voluptas,  
 Debilibus pinnis irritus exit Amor.

Ta literacka paralela wzmacnia wspólną obu tekstom istotną funkcję – ironiczne zakwestionowanie i deformację modelu społecznej roli obciążonej powszechnie uznaną wartością.

Istotną zaś w *Ars amatoria* stylizacją na poemat dydaktyczny na wzór *Georgik* – w *Remedia*, prócz odwołań tematycznych, wyrażona jest i w płaszczyźnie stylistycznej, stwarzając jeszcze jeden ujednocający czynnik. Żywotność wnoszą częste nakazy i polecenia, pozorowanie dialogu z wyraziście obecnym adresatem pouczeń przywoływanym zaimkami osobowymi, formami osobowymi czasowników. Równoległe do tej tak wyrazistej jego obecności, jeszcze jawniej niż w tryptyku, prezentuje się nadawca wypowiedzi akcentujący sam proces mówienia. Indywidualizacja mówiącego dokonuje się poprzez wypowiadanie osobistych przeżyć. Jest to nawiązanie do przyjętej w I ks. *Ars amatoria* roli określonej mianem *vates peritus*, wieszczka, który powoływał się na własne doświadczenia. I tu także są to doświadczenia natury literackiej – wątki i motywy z własnej twórczości lub z zakresu topiki elegijnej<sup>19</sup>.

Uderzają w *Remedia* bardzo częste metapoetyckie i metatekstowe wypowiedzi podmiotu literackiego. Uwagi o poezji, roli poety, akcie twórczym, wyznawanych zasadach, świadczące o pogłębionej świadomości twórcy, przenikają cały utwór, który nabiera szczególnej ważności jako epilogowy człon całego *corpus eroticum*. Tematyka ta wypełnia najobszerniejszą dygresję w centrum książki. Wyodrębniona wprowadzającą uwagą metatekstową: "Nunc tibi [...] eloquar" (w. 357-358), dalszym autokomentarzem autorskim: "Multa quidem ex illis pudor est mihi dicere" (w. 359) wiąże *Remedia* z tryptykiem. Poeta z przekorną niezależnością ponownie odsłania swą postawę wobec ówczesnej normy intymności, którą tam z całą jawnością przełamywał (np. *A. A.* III 269, 804), i z uporem podtrzymuje w słowach: "Et pudet et dicam" (w. 407) następujących bezpośrednio po literackiej dygresji poświęconej przede wszystkim krytyce, z jaką spotkały się jego erotyczne dzieła właśnie z powodu pogwałcenia obyczajowego tabu. Tak można rozumieć zarzut anonimowych krytyków:

Nuper enim nostros quidam carpsere libellos,  
Quorum censura Musa proterva mea est.  
(w. 361-2)

Lekceważeniem tej dezaprobaty jest równie śmiało podjęcie poprzedniej tematyki w *Remedia*. Zresztą pogardliwa postawa autora wobec krytyków wynika ze sformułowania: "Quod volet, impugnent unus et alter opus" (w. 364). Cel autorski to aplauz i szeroki odbiór czytelnicy: "Dum modo sic placeam, dum toto canter in orbe".

Tymi samymi niemal słowami przewidywał swój rozgłos w *Amores* I 3, 25: "Nos [...] per totum [...] cantabimur orbem". Krytykę postaciuje w kształcie Zawiaści. *Liver*, czyli  $\phi\theta\acute{o}\nu\omicron\varsigma$  to topos wywodzący się z programowej wypowiedzi w *Aitia* Kallimacha. Jest rzecznikiem zarzutów, których z dumą przeciwstawiał poeta dążenie do sławy w epilogu I ks. *Amores*: "in toto semper ut orbe canar". Świeżo wydane ponownie *Amores* należy więc być może rozumieć obok *Ars* pod mianem *libelli* poddanych krytyce. Poetycka duma

<sup>19</sup> Np. w. 311 nn., 498 nn., 684.

wynika z ilustrowania własnej sytuacji Zoilową krytyką Homera i ze słów: "Quisquis es, ex illo, Zoile, nomen habes" (w. 366). Homer kojarzy się poecie z kontynuatorem wątków trojańskich, Wergiliuszem, nie tylko ze względu na napaści krytyki: "Homeromastix" znalazł odpowiednik w "Aeneidemastix". Istotne jest tu zestawienie własnej poezji z poezją największego poety swych czasów. Nigdy otwarcie nie zestawia się Naso z Horacym, drugim oficjalnym wieszczem, choć wspomina w autobiografii: "Et tenuit nostras numerosus Horatius aures" (*Trist.* IV 10, 49). Wydaje się jednak, że następne wersy odwołują czytelnika do zachowanej w pamięci strofy Horacjańskiej:

Summa petit livor: perflant altissima venti:  
Summa petunt dextra fulmina missa Iovis.  
(w. 369-370)

Trzecia strofa ody do Licyniusza brzmi:

Saepius ventis agitur ingens  
pinus et celsae graviore casu  
decidunt turres feriuntque summos  
fulgura montis.  
(II 10, 11-14)

Z pogardliwą wyższością zwraca się twórca raz jeszcze do anonimowego krytyka ("quicumque es") i na zarzut w nowym sformułowaniu: "licentia" (w. 371) sam odpowiada argumentacją własną, o orientacji genologicznej nasuwającej nieodparte skojarzenia z Horacjańską *Ars poetica* będącą także poematem dydaktycznym. Podobnie formułować będzie na wygnaniu apologetyczny list do Augusta w *Tristia* II. Przyjmuje ustaloną powszechnie, przez Horacego też respektowaną, hierarchię gatunków i rozpoczyna od eposu Homera:

Fortia Maeonio gaudent pede bella referrī  
(w. 373)

*Ars Poetica* 73:

Res gestae regumque ducumque et tristia bella  
Que scribi possent numero, monstravit Homerus  
(w. 73-74)

I nawiązuje też, jak widać, do współzależności metryczno-tematycznej jako wyróżnika gatunkowego.

W następnym fragmencie dotyczącym dramatu, poza zbieżnością leksykalną należy odnotować wspólnie wyznawaną zasadę stosowności. U Owidiusza w słowie "decet" – dotyczy ona jednak współzależności tematu i ujęcia, u Horacego w "aptum" – współzależność metrum i struktury dialogowej:

Grande sonant tragici, tragicos decet ira cothurnos,  
 Usibus e mediis soccus habendus erit.  
 (w. 375-376)

Przy czym Owidiusz i tu zachowuje hierarchię w samej kolejności gatunków. Horacy zaczyna od komedii i metrum jambicznego:

hunc socci cepere pedem grandesque cothurni,  
 alternis aptum sermonibus et popularis  
 vincentem strepitus et natum rebus agendis.  
 (w. 80-83)

Tak samo rozumieją istotę metrum jambicznego:

Liber in adversos hostes stringatur iambus,  
 (w. 377)

Horacy z aspektu historii metrum wiąże go dodatkowo z pierwszym jambografem:

Archilochum proprio rabies armavit iambo  
 (w. 79)

Gdy wieszcz wenuzyjski mówiąc o elegii wspomina o odmianie żałobnej i wotywniej, Owidiusz ogranicza ją do erotycznej w słowach:

Blanda pharetratos Elegia cantet amores  
 Et levis arbitrio ludat amica suo.  
 (w. 379-380)

Zwraca uwagę zwięzłe określenie najistotniejszego składnika tematycznego w modelu gatunkowym: roli niestałej kochanki. Poeta podejmuje też dogmat ówczesnej poetyki – przeciwstawność eposu i elegii (w. 381-382) oparty na zasadzie stosowności w doborze metrum i tematyki. Antytezę tę poszerza przeciwstawiając sobie reprezentatywne dla odmiennych gatunków postaci: Andromachę i Thais. Jest to więc zgodne z uznaniem za istotny wyznacznik tematyczny elegii postaci kobiecej. Jeśli nie ma ona wprost rodowodu komediowego, to jak Korynna, adresatki III ks. i bohaterki I i II ks. *Sztuki kochania*, bliska jest komediowych postaci niewieścich. W *Remedia* uosabia ją Thais – hetera ze sztuki Terencjusza:

Thais in arte mea: lascivia libera nostra est  
 Nil mihi cum vitta: Thais in arte mea est  
 (w. 385-386)

Jeśli pierwszy z cytowanych wersów jest ogólną deklaracją wyrażającą zasady własnej sztuki, to pentamet, w którym z naciskiem tę zasadę powtarza, stanowi zarazem uściślenie

jej w aluzyjnym odniesieniu do tryptyku. To tam zaraz na wstępie w ks. I, w. 31 zakreślał krąg odbiorczyń słowami: "Este procul vittae tenues, insigne pudoris". Thais zaś w poradach dla dziewcząt ks. III *Sztuki* postaciowała swobodę obyczajową (w. 604: "ut sis liberior Thaide").

Zamknięciem poetyckiej apologii jest odwołanie się do zasady *aptum*, której zasięg poszerza poza sam związek metrum i tematu na tematykę i jej ujęcie:

Si mea meteriae respondet musa iocosae  
Vicimus, et falsi criminis acta rea est.  
(w. 387-388)

A więc do konsekwencji przedmiotowej, zgodności tematyki i koncepcji, założenia i realizacji odwołuje się z całą świadomością i niezależnością. Tymi słowami pełnymi pewności swych racji zamyka argumentację genologiczną. Horacy uogólnił swój wywód wersem stanowiącym wskazanie normatywne:

Descriptas servare vices operumque colores  
(w. 86).

Klasyczna zasada zachowania czystości gatunków wyznaczonych na podstawie wyróżników mertycznych została przez Owidiusza pogwałcona. To on, sięgając po tradycyjnie pisany heksametrem poemat dydaktyczny jako wzorzec dla tryptyku elegijnego, przełamał ustalone prawa gatunku, kwestionując tym samym sztywne normy zawarte w innym poemacie dydaktycznym oficjalnego wieszczka, samej *Ars poetica*. Niweczy głoszoną przezeń alternatywę: "Aut prodesse volunt aut delectare poetae" (w. 333), którą poeta klasyczny w części traktatu dotyczącego celu poezji i wskazującego powinności doskonałego poety stara się sprowadzić do równowagi między utylizmem a hedonizmem: "at simul iucunda et idonea dicere vitae" (w. 334)<sup>20</sup>. *Poeta ludens*, bliski hellenistycznemu nurtowi literatury rozrywkowej, nie tylko wybiera wyłącznie jedną z możliwości, lecz unicestwia drugą, podporządkowując ją swym założeniom ludycznym. Dokonuje tego na zawłaszczonym terenie tak autorytatywnego, w pełni utylitarnego gatunku jak poemat dydaktyczny.

Owidiusz zaskakuje więc i czytelników, i krytyków nawykłych do czystości gatunków oraz do zasad określonego doboru metrum i tematu. Przekorne dzieło zamykające tryptyk dydaktyczny jest jaskrawą demonstracją niezależności artysty, który jest w pełni świadom swego miejsca w nurcie tradycji literackiej i na tle współczesnych tendencji pisarskich i ideowych. Poszukiwanie w *Ars amatoria* pozytywnego programu i postulatu kultury w obyczajowości – słowem, apologii "cultus"<sup>21</sup> zostaje uniemożliwione właśnie przez

<sup>20</sup> Zob. uwagi *ad locum*, jakie wypowiada A. Rostagni w komentarzu do swego wydania poetyki: (*Arte poetica di Orazio commentata da [...]*. Torino 1934.

<sup>21</sup> Zob. K r a u s, jw. s. 102.

*Remedia*, które niweczą walor dydaktyczny przypisywany tryptykowi, zgodnie z nawykiem traktowania literatury wyłącznie serio. Niweczą niepodważalność głoszonych nauk formułowanych tutaj nie tyle "aliter", co wręcz *à rebours*. A więc nie posłanie cywilizacyjne staje się istotą czteroksięgu, lecz mistrzostwo mówienia o erotyce inaczej niż dotychczas. *Remedia* szczególnie otwarcie eksponują wirtuozerię poety i niezależność autora. Są też potwierdzeniem jego pełnej świadomości przyjętej roli i własnego miejsca w kontekście kultury literackiej pryncypatu. Toteż jeśli dla tryptyku kontekstem gatunkowym były poematy dydaktyczne w rodzaju *Georgik*, *Cynegetica*, wszelkie *artes navigandi, persuadendi*, dla *Remedia* odniesieniem okazuje się *Ars poetica*.

W omawianej dygresji literackiej, która nie jest jedyną w dziele, Owidiusz nie prowadzi dalszej polemiki z Horacym, lecz powraca do motywu zawiści i z dumą, z wyżyn samookreślenia własnej sztuki, nawiązuje raz jeszcze do motywu sławy i popularności:

Rumpere, llivor edax; magnum iam nomen habemus,  
Maius erit, tantum, que pede cepit, eat.  
(w. 389-390)

Wyniosła wierność przyjętym założeniom, pełnia sił twórczych i bogactwo zamysłów wyrażone w następnych wersach są bezpośrednim tłem, na jakim pojawia się zestawienie własnych elegii z Wergiliuszem, i ta równoważność jest ostatnim argumentem wobec zawiści:

Tantum se nobis elegi debere fatentur,  
Quantum Vergilio nobile debet opus.  
Hactenus invidiae respondimus: attrahe lora  
Fortius et gyro curre, poeta, tuo.  
(w. 395-398)

Tą częstą w odniesieniu do operacji twórczych w tryptyku metaforyką, tutaj w funkcji metatekstowej, zamyka się dygresja.

Raz jeszcze powraca problematyka metapoetycka u końca dzieła. Tym razem poeta, tak bardzo wrażliwy na rezonans odbiorczy, mówi o oddziaływaniu poezji erotycznej. Jest to także rodzaj autorskiej sygnatury, jaką stanowi żartobliwa autoocena. Wymieniając bowiem cały szereg świetnych imion poetów greckich i łacińskich piszących poezję miłosną, których nazywa "teneri", sam też do nich się zalicza. Humorystyczny ton tej wypowiedzi wynika z instrumentalnego traktowania poezji miłosnej jako lektury ułatwiającej podboje erotyczne. Ostatni dystych tego fragmentu to zestawienie siebie z Gallusem:

Quis poterit lecto durus discedere Gallo?  
Et mea nescio quid carmina dulce sonant.  
(w. 765-766)



I jak rozpoczął *Ars amatoria* aluzją do Gallusa za pośrednictwem Wergiliuszowej sielanki, tak i kończy *corpus* imieniem prawodawcy rzymskiej elegii miłosnej, a na jej tle umieszcza własne dzieła.

Ta mnogość autotematycznych wypowiedzi w *Remedia* podkreśla ich literackość i zarazem wskazuje na rosnącą świadomość autora, który zamykając cykl erotyczny nowym dziełem wypełnia je refleksją twórcy. Podobnie wszak Horacy podsumowywał etap pisarskiej aktywności dydaktyczną sztuką poetycką. I jak Owidiusz w pierwszych słowach podejmowanego dzieła nawiązywał do jego powrotu do liryki, tak w zakończeniu posługuje się aluzją do słów wenuzyńskiego wieszczka zamykającego zbiorek *Pieśni*: Exegi monumentum (III 30, 1):

Hoc opus exegi: fessae date serta carinae.  
Contigimus portus, que mihi cursus erat.  
(w. 811-812)

W założeniu partnerem twórcy jest właśnie odbiorca o pełni kompetencji literackich, wyczulony na aluzje literackie, znawca norm gatunkowych. Rolę tę mogli pełnić, i to miał zapewne Owidiusz w świadomości, współuczestnicy literackiego koła Messali, do którego sam należał, *sodales*, o których pisze z żalem z wygnania, gdy zabrakło mu ich przedpublikacyjnych uwag, przyjaciele-poeci, adresaci listów z Tomi, gdzie boleśnie odczuwał brak czułego rezonansu czytelniczego<sup>22</sup>. Takim kręgiem odbiorczym mogli być uczestnicy dyskusji literackich ze środowiska szkół retorycznych i deklamatorskich, których finezyjne i szczegółowe rozważania odnotował Seneka Retor<sup>23</sup>: "Tam diligentes tunc auditores erant, [...] ut unum verbum surripi non posset [...]". Dalej zaś przytacza kilkakrotnie wypowiedzi, między innymi Messali i Mecenasa, na temat wersów Wergiliusza. Owidiusz jest chyba najczęściej cytowanym przezeń autorem. O jego stosunku do Mantuańczyka pisze: "[...] itaque fecisse illum quod in multis aliis versibus Vergilii fecerat, non subripiendi causa, sed palam mutuandi, hoc animo ut vellet agnosci"<sup>24</sup>. Bo, jak wynika choćby z poczynionych obserwacji, z całą niezależnością zestawia się z Wergiliuszem *expressis verbis* i mniej otwarcie przeciwstawia. "Ovidio, [...] il poeta che inaugurerà in forma sostanzialmente definitiva la reazione alla poetica di Vergilio e Orazio" – pisze o nim E. Paratore. Sytuując go w opozycji wobec koła Mecenasa, dodaje: "[...] e quindi poco si preoccupa di costruirsi un valido supporto ideologico"<sup>25</sup>. Jest po prostu w opozycji wobec tych tendencji ideologicznych, które przekazywał literatom Mecenasa. Był zresztą przede wszystkim poetą niezależnym wobec nakazów patronów, ale

<sup>22</sup> Por. K. Z a r z y c k a-S t a n i c z a k. *Nasonis tres libelli. O debiucie poetyckim Owidiusza*. Lublin 1981 s. 16 nn.

<sup>23</sup> *Oratorum et rhetorum sententiae, divisiones, colores*. Recensuit A. Kiessling. Stuttgart 1962 suas 2, 19.

<sup>24</sup> Tamże, suas 3, 7.

<sup>25</sup> *Poetische e correnti letterarie nell'antica Roma*. Roma 1970 s. 82, 95.

i spodziewań odbiorców, których raz po raz zaskakiwał, których przyzwyczajenia podważał, zmuszał nawet do reinterpretacji własnej lektury dzieł ówczesnej literatury zgodnej z oficjalną ideologią. Gdy głosiciel idei cesarskich Horacy skarży się na niezrozumienie przez czytelników, niezwykła popularność Owidiusza-prześmiewcy jeszcze pogłębia niebezpieczeństwo daleko większe niż obsceniczność, jakim mogła być jego kpiarska postawa wobec oficjalnie uznanych wartości w sferze ideologicznej.

Pisze w okresie przełomu literackiego<sup>26</sup> i jest jego aktywnym uczestnikiem. Kiedy wybuchł skandal wokół Julii i związanego z nią Iullusa Antoniusza, który poniósł śmierć, gdyż z oskarżeniem natury obyczajowej wiązano spisek polityczny, i kiedy powszechne oburzenie z powodu surowości kary (wygnanie na bezludną wyspę) doprowadziło do rozruchów, nie żył już Mecenas, który był także odpowiedzialny za bezpieczeństwo publiczne w stolicy i nieraz tłumił rozruchy, unicestwiał spiski. W tym to czasie Owidiusz wydaje po raz drugi napisane wcześniej księgi I i II *Ars amatoria*, co R. Syme nazywa wręcz prowokacją<sup>27</sup>. Wkrótce dopisuje i ogłasza też trzecią księgę *Sztuki kochania*. Mimo krytyki, zapewne szczególnie z kół oficjalnych, publikuje *Remedia amoris*. Wzbogaca też reedycje: I ks. *Ars* o kpiarski opis naumachii urządzonej przez Augusta w 2 r. przed Chr. oraz *Amores* o epilogową elegię 15. pełną dumy poetyckiej i pogardliwej wyższości wobec zarzutów Zawiści:

Quid mihi, Livor edax, ignavos obicis annos,  
 Ingeniique vocas carmen intertis opus,  
 Non me more patrum, dum strenua sustinet aetas,  
 Praemia militiae pulverulenta sequi  
 Nec me verbosas leges ediscere nec me  
 Ingrato vocem prostituisse foro?  
 (w. 1-6)

Także zawiść była przecież w *Remedia* rzecznikiem krytyki i z tych samych zapewne kręgów się wywodziła. Te same szacowne *negotia* godne Rzymianina wymienione są w *Remedia* w w. 151 jako kolejne środki terapeutyczne:

Sunt fora, sunt leges, sunt, quos tuearis, amici:  
 Vade per urbanae splendida casta togae.  
 Vel tu sanguinei iuvenalia munera Martis  
 Suspice: deliciae iam tibi terga dabunt  
 (w. 151-154)

<sup>26</sup> Por. G. Williams. *Change and Decline. Roman Literature in the Early Empire*. Berkeley-Los Angeles 1978 s. 52.

<sup>27</sup> *History in Ovid*. Oxford 1978 s. 191. Przyjmuję ustalenia chronologiczne autora dokonane w rozdziale pierwszym książki.

Są to te same role społeczne, które odrzucił poeta w deklaratywnej elegii dopisanej do *Amores*. Nie tylko więc głosi osobisty dystans wobec tych wartości, ale je ośmiesza. Potwierdza w ten sposób, iż odrzucone są przez największego ("ingeniosissimus" – mówią o nim Seneka i Kwintylijan) żyjącego poetę epoki nadzieje na jego służbę oficjalnym ideałom.

Również propozycja walki z Partem, odwiecznym wrogiem narodu i w dotychczasowej literaturze przedstawianym z najwyższym patosem, jako kolejne remedium, to więcej niż kpina. To odarcie z grozy należnej temu niebezpieczeństwu, obsesyjnie wyolbrzymianemu choćby w poezji Horacego. Owidiuszowe ujęcie tego wątku to wręcz złośliwość. "Nova causa triumphi" to raczej ciągle niespełnione pragnienia tryumfu:

Ecce fugax Parthus, magni nova causa triumphi [...]  
(w. 155)

Dalsze słowa są po prostu kpina: "Iam videt in campis Caesaris arma suis". Następne wersy to błyskotliwy, żartobliwy koncept niweczający powagę zagrożenia i patriotycznego zatroskania oraz obywatelskiej godności, a nawet sakralnego, prastarego rytuału:

Vince Cupidineas pariter Parthasque sagittas:  
Et refer ad patrios bina tropaea Deos.  
(w. 157-158)

Wersy te, wobec faktu, że zwycięstwo nad Partami sprzed dwudziestu lat było tylko i wyłącznie dyplomatyczne, stają się wprost obraźliwe dla niedoszedłego zwycięzcy planującego nowy podbój<sup>28</sup>.

*Remedia amoris*, zamykające *corpus eroticum*, dzieło dojrzałego już i doświadczonego autora z naciskiem manifestującego swą niezależność, zachwiało nadzieje na pozyskanie go dla oficjalnej ideologii. Przyjęty przez poetę tytuł *Vates peritus* nie miał na pewno nic wspólnego z rolą oficjalnego wieszczka epoki augustowskiej i nie zapowiadał podjęcia przez Owidiusza roli nieżyjących już koryfeuszów rzymskiego Parnasu, Wergiliusza i Horacego.

---

<sup>28</sup> Por. K r a u s, jw. s. 103.

*VATES PERITUS – DAS LETZTE KETTENGLIED IN OVIDS CORPUS EROTICUM**Z u s a m m e n f a s s u n g*

Ovid, der Virtuose und *poeta ludens*, bricht durch die neuformulierte Deklaration seiner Treue im Dienste des Cupido noch einmal aus der Verpflichtung aus, die erhabene Rolle eines offiziellen Dichters apollinischer Inspiration und eines Realisators der augustnischen Reformen zu erfüllen. In *Remedia* bestätigt er durch unaufhörliche Berufung auf frühere Werke seine Haltung, und unter Missachtung der Kritik polemisiert er mit vollem Bewusstsein der Eigenart seiner eigenen Prämissen mit der normativen Poetik des Horaz. In seinem Werk weist der Autor dem Leser unverhohlen die aktive Rolle eines Entdeckers der Anspielungen und Rückgriffe insbesondere auf das eigene *corpus eroticum* zu. Auch in der Sphäre politischer Bezüge bestätigt er die spöttische Distanz gegenüber den damals propagierten Werten.