

MARIUSZ ZAGÓRSKI

Instytut Filologii Klasycznej Uniwersytetu Warszawskiego  
ul. Krakowskie Przedmieście 1, 00-927 Warszawa  
Polska – Poland

## DYDAKTYZM JAKO FORMA WYPOWIEDZI POETYCKIEJ W SZTUCE KOCHANIA OWIDIUSZA

ABSTRACT. Zagórski Mariusz, *Dydaktyzm jako forma wypowiedzi poetyckiej w „Sztuce kochania” Owidiusza* (Didacticism as a poetical form in Ovid’s *Art of Love*).

The author presents and analyses certain epideictic aspects of Ovid’s *Art of Love*, concentrating in his discussion especially on the self-ironic passages.

Key words: Ovid, elegy, Roman elegy, *Art of Love*, didactic poetry, erotodidactic.

...volui tibi suaviloquenti  
carmine Pierio rationem exponere nostram  
et quasi musaeo dulci contingere melle  
(*Lucretius, De rerum natura*, I, 945-947)

Aut prodesse uolunt aut delectare poetae  
aut simul et iucunda et idonea dicere uitae.  
(*Horatius, Ars poetica*, 333-334)

*Docere et delectare* to postulat, który zdaje się zawierać w sobie kwintesencję twórczości poetyckiej w ogóle. Jednak w szczególności zagadnienie to dotyczy poezji starożytnej, w której walor estetyczny przeplata się z dydaktyzmem w sposób szczególny. Poezja antyczna jest tu wyjątkowa również dlatego, że zarówno Grecy, jak i Rzymianie operują obiema kategoriami w sposób bardzo świadomy, nierzadko deklarując swoje dydaktyczne i estetyczne intencje. Dotyczy to zwłaszcza tak zwanej poezji dydaktycznej, w której *praecepta* są podstawową formą wypowiedzi poetyckiej. Szczególnym przypadkiem takiej poezji są elegie dydaktyczne Owidiusza.

Mówiąc o dydaktycznych utworach Owidiusza, wypada zacząć od charakterystyki gatunku, jaki reprezentują *Ars amatoria*, *Remedia amoris* i *De medicamine faciei femineae*, oraz ich stosunku do tzw. „subiektywnej elegii

rzymskiej”<sup>1</sup>. Gatunek literacki charakteryzują w starożytności trzy elementy: metrum, tematyka i prawodawca (*inventor*). Takie właśnie kryteria uwzględnia Horacy w *Sztuce poetyckiej*, klasyfikując rodzaje poezji<sup>2</sup>, podobnie jak Kwintylijan, który za kryterium decydujące o przynależności gatunkowej uznaje metrum<sup>3</sup>. Jeżeli przyjąć taką klasyfikację, mamy więc do czynienia z elegią. Wspomniane utwory można jednak również zaliczyć do tzw. poematów dydaktycznych. Pojęcie poematu dydaktycznego jest prawdopodobnie późniejsze niż utwory składające się na klasykę gatunku. Diomedes w swojej *Ars grammatica* dzieli poezję na następujące rodzaje (*genera*): „grammaticon (genus), exegeticon vel enarrativum, κοινόν vel commune”<sup>4</sup>, który z kolei dzieli się na „angelitice, historice i didascalice: didascalice est qua comprehenditur philosophia Empedoclis et Lucretii, item astrologia, ut Phaenomena Aratu et Ciceronis, et Georgica Vergilii et his similia”<sup>5</sup>. Czytając zacytowane wyżej zdanie Diomedesa, możemy odnieść wrażenie, że woli on nie wymieniać tytułu *Ars amatoria* na równi z *De rerum natura* Lucrecjusza czy *Georgikami*, zaliczając zapewne erotodydaktykę Owidiusza do owych enigmatycznych „tym podobnych” utworów. Taka postawa znajduje swoje potwierdzenie również w nowożytnej nauce. Przez znaczną część ubiegłego stulecia uczeni wzbraniali się bowiem przed klasyfikacją *Sztuki kochania* jako poematu dydaktycznego ze względu na tematykę. Kattharina Volk, opisuje tę sytuację następująco:

If scholars are reluctant to classify Vergil's *Georgics* as a didactic poem because they feel that the work has deeper and more serious meaning, they are often unwilling to regard Ovid's *Ars amatoria* and *Remedia Amoris* as genuinely didactic for exactly the opposite reason, namely that these poems are not serious enough<sup>6</sup>.

Na przykład B. Effe omawia je w rozdziale *Sonderformen*, bo „nach anti-kem Verständniss” zachowania miłosne nie mogą być przedmiotem po-

<sup>1</sup> Termin „elegia subiektywna” służy odróżnieniu rzymskiej elegii od greckiej elegii archaicznej i elegii hellenistycznej. Równocześnie funkcjonuje termin „rzymska elegia miłosna” lub po prostu „elegia rzymska”.

<sup>2</sup> Hor. *Ars poetica*, 73-85; K. Volk, *The Poetics of Latin Didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*, Oxford 2002, s. 27.

<sup>3</sup> Quint. *Inst. orat.*, 10.1.46-72; 85-100. Por. też: P. Steinmetz, *Gattungen und Epochen der griechischen Literatur in der Sicht Quintilians*, „Hermes” 92, 1964, s. 454-466.

<sup>4</sup> *Grammatici latini*, Keil, I, 482, 14.

<sup>5</sup> Ibidem, 483,1-3. Pozostaje pytanie, jak daleko sięgają źródła takiego klasyfikowania poezji. H. Dahlmann, *Varros Schrift 'de poematis' und die hellenistisch-römische Poetik*, Mainz 1953, s. 158n. i E. Poehlmann, *Charakteristika des Römischen Lehrgedichts*, ANRW 1973, 1.3, s. 830, twierdzą, że sięgają się one czasów hellenistycznych, kiedy to nastąpił renesans poezji dydaktycznej, por. K. Volk, op. cit., s. 31-32.

<sup>6</sup> K. Volk, op. cit., s. 156.

ważnej nauki – *Objekt ernsthafter Lehre*<sup>7</sup>. Pomijając trudności, jakie rodzi kryterium „powagi”<sup>8</sup>, trzeba stwierdzić, że nie jest oryginalną inwencją Owidiusza pomysł napisania tekstu dydaktycznego o tematyce erotycznej. Poradniki tego rodzaju pisane prozą znane były powszechnie od czasów hellenistycznych, a kilka z nich znamy również z tytułów i nazwisk autorów (bądź auterek, bo, co ciekawe, część z tych tekstów przypisywano kobietom, chociaż późnoantyczni komentatorzy zdają się raczej przypuszczać, że ich autorami byli podający się za kobiety mężczyźni)<sup>9</sup>. Co więcej, posiadane przez nas informacje na temat treści tych utworów zdają się potwierdzać, że Owidiusz korzystał z nich dość obficie i że wiele jego rad znanych już było wcześniej w tej właśnie formie<sup>10</sup>. Tego rodzaju podręczniki spełniały kryterium powagi (*ernsthafte Lehre*) w tym sensie, że istotnie miały nauczyć swoich czytelników konkretnych umiejętności. Również pytanie o dydaktyzm poezji Owidiusza jest zatem pytaniem o to, czy poeta chciał rzeczywiście osiągnąć dydaktyczny cel, nauczyć odbiorców swojego dzieła nowych umiejętności, czy też wpłynąć na ich obyczajowość, czy raczej chciał zabawić czytelnika, posługując się konwencją dydaktyczną w elegijnej masce?

Przyczynek do odpowiedzi na to pytanie tkwi w skomplikowanej sieci relacji łączących poematy dydaktyczne Owidiusza z innymi gatunkami poezji, przede wszystkim z komedią i tak zwaną rzymską elegią subiektywną. Pytanie o związki z komedią jest przy tym równocześnie pytaniem o związek z elegiami ze zbioru *Amores*, bo w nich właśnie najpierw dostrzec możemy elementy komediowe. Dyskusja na ten temat ewoluowała od poglądu, że elegicy nie mogli sięgać żadną miarą do komedii Plauta i Terencjusza, a jedynie do Menandra i innych greckich komediopisarzy<sup>11</sup>, poprzez sugestię, że zależność rzymskiej elegii od komedii jest czysto powierzchow-

<sup>7</sup> B. Effe, *Dichtung und Lehre: Untersuchungen zur Typologie des Lehrgedichts*, Muenchen 1977, s. 238, cyt. za: K. Volk, op. cit., s. 156. Wcześniejszy stan badań nad tym zagadnieniem szczegółowo omawia J. Krókowski, *Ars amatoria – poème didactique*, „Eos” 53, 1963, s. 143-156.

<sup>8</sup> Jakkolwiek powaga jako kategoria określająca dzieło literackie znana była już w starożytności, to na przykład Arystoteles w *Poetyce* dla odróżnienia tragedii od komedii woli zastosować jako główne kryterium sposób przedstawienia postaci.

<sup>9</sup> Por. N. Parker Holt, *Love's Body Anatomized: the Ancient Erotic Handbooks and the Rhetoric of Sexuality*, [w:] *Pornography and Representation in Greece and Rome*, ed. A. Richlin, Oxford-New York 1992, s. 90-111.

<sup>10</sup> Por. ibidem.

<sup>11</sup> Pogląd taki sformułował F. Leo, *Elegie und Komoedie*, RhM 55, 1900, 604 n., opierając się na przekonaniu, że poeci augustowscy lekceważyli poezję rzymską tzw. okresu archaicznego, a także na tym, że np. Owidiusz wymienia Menandra (*Trist.* II 369), nie wspominając nigdzie o Plaucie czy Terencjuszu. Wydaje się jednak, że pogląd ten mógł wziąć się również z przekonania niemieckich uczonych z przełomu XIX i XX w. o wyższości kultury greckiej nad rzymską, które znalazło później wyraz w sformułowanej przez W. Jaegera definicji klasyczności jako tego, co po pierwsze jest greckie.

na<sup>12</sup>, po poszukiwaniu w elegii rzymskiej elementów wskazujących na nawiązania właśnie do rzymskich komediopisarzy, a nie do ich greckich poprzedników<sup>13</sup>.

Tym, co łączy komedię nową i elegię epoki augustowskiej, jest przede wszystkim charakterystyka postaci kochanki, która w komedii jest zwykle heterą, a w elegii kobietą, która stylem życia heterę przypomina<sup>14</sup>. Jednak tym, co w szczególności łączy komedię, elegię miłosną i elegię dydaktyczną Owidiusza, jest właśnie erotodydaktyka, która stanowi z jednej strony bardzo ważny element komizmu zarówno w komedii nowej, jak i nawiązującej do niej komedii rzymskiej<sup>15</sup>. Wątki erotodydaktyczne zajmują też istotne miejsce w rzymskiej elegii miłosnej. Dydaktyka miłości występuje tu zarówno w formie wskazówek dotyczących sztuki uwodzenia, które nawiązują przede wszystkim do elegii Kallimacha<sup>16</sup>, jak i w formie znanej z komedii Plauta czy Terencjusza, zwłaszcza tam, gdzie poeci elegijni wprowadzają typowo komediowe postaci, np. stręczycielkę<sup>17</sup>.

O ile jednak w elegiach ze zbioru *Amores* erotodydaktyka jest jednym z wielu sposobów ujęcia elegijnego tematu, to w *Sztuce kochania* staje się ona właściwym i głównym tematem poezji. Nie oznacza to jednak zawężenia elegijnego spektrum motywów i form. Jak wykazują liczne prace poświęcone temu zagadnieniu, Owidiusz w *Sztuce kochania* korzysta i nawiązuje nieustannie zarówno do bardzo szeroko pojętej wcześniejszej tradycji literackiej<sup>18</sup>, jak i do własnych elegii miłosnych oraz do całego dorobku rzymskich

<sup>12</sup> Por. m.in. G. Luck, *Die Roemische Liebeselegie*, Heidelberg 1961, s. 38 n. G. Luck kwestionuje wpływ komedii na elegię rzymską, sugerując, że komediopisarze dawali swoim widzom prostą rozrywkę, gdy tymczasem elegijni *poetae docti* wzorem Horacego stanowczo odcinają się od tzw. szerokiej publiczności (*profanum vulgus*). Obecnie jednak coraz bardziej jasny staje się dla nas wpływ teatru na życie literackie Rzymian, w tym na przykład na *Satyry* Horacego, m.in. D. M. Hooley, *Roman Satire*, Blackwell 2007, s. 50-51, co zdaje się obalać tę tezę. Co więcej, J. C. McKeown, *Augustan Elegy and Mime*, PCPhS XXV, 1979, s. 71-84, wskazuje na wpływ, jaki na rzymską elegię wywarł mim, gatunek o wiele mniej wyrafinowany niż komedia.

<sup>13</sup> Por. m.in. P.A. Miller, *Commentary*, [w:] *Latin Erotic Elegy. An Anthology and Reader*, ed. P.A. Miller, Routledge 1985, s. 149, 199.

<sup>14</sup> Por. S. L. James, *The Economics of Roman Elegy: Voluntary Poverty, the Recusatio and the Greedy Girl*, „The American Journal of Philology” vol. 122, No. 2, 2001, s. 223-253.

<sup>15</sup> Na temat erotodydaktyki w komedii rzymskiej por. m.in. artykuł K. Rzepkowskiego w niniejszym tomie.

<sup>16</sup> Por. G. Luck, op. cit., s. 92 n., 148 n. Zestawiania wątków dydaktycznych w rzymskiej elegii miłosnej dokonuje m.in. J. Krókowski, *Elegia magistra amoris. Dydaktyka miłości w subiektywnej elegii rzymskiej*, Wrocław 1949.

<sup>17</sup> Na ten temat zob. S. Myers, *The Poet and the Procuress. The Lena in Latin Love Elegy*, JRS 86, 1996, s. 1-21.

<sup>18</sup> Próbą syntetycznego opracowania tego zagadnienia jest m.in. monografia M. Steudel, *Die Literaturparodie in Ovids „Ars amatoria”*, Hildesheim 1992.

elegików<sup>19</sup>. W dalszej części niniejszego artykułu chciałbym wskazać kilka przykładów tego, jak Owidiusz w *Sztuce kochania* stosuje *varietas* właściwą rzymskiej elegii miłosnej. Pierwszym z nich jest zastosowanie w poemacie dydaktycznym właściwej dla komedii konstelacji postaci. Żeby właściwie zrozumieć mechanizm tego zabiegu, należy przede wszystkim zdefiniować odbiorcę i adresata dzieła. Alison Sharrock<sup>20</sup> wykorzystuje w tym celu dotychczasowe badania nad rzymską poezją dydaktyczną, w szczególności nad dziełem Lukrecjusza *De rerum natura* i *Georgikami* Wergiliusza, dowodząc, że w żadnym z nich w istocie adresat nie jest tożsamy z zamierzonym odbiorcą dzieła. Sharrock używa przy tym rozróżnienia na czytelnika *reader* i Czytelnika *Reader*, co, z grubsza rzecz biorąc, wydaje się tożsamy z rozróżnieniem na *reader* i *addressee*. Autorka stara się przy tym rozróżnić analogicznie treść dzieła jako takiego, którego adresatem jest *reader* – właściwy czytelnik utworu, i treść dosłowną, przekaz zawarty w konwencji dydaktycznej, którego adresatem jest *Reader*, będący w istocie postacią naszkicowaną w utworze tak, jak postać sceniczna jest adresatem erotodydaktycznych uwag w komedii. Aby rzecz cała okazała się jeszcze bardziej skomplikowana, należy dodać, że identyfikacji „Czytelnika” w poematach Lukrecjusza i Wergiliusza nie ułatwia fakt, iż mają one nazwanych z imienia adresatów. Ani bowiem Memiusz nie jest tym, którego Lukrecjusz chciałby swymi pouczeniami wznieść stopniowo na wyżyny intelektualne epikurejskiej myśli, ani Mecenas nie jest tym, którego Wergiliusz zamierzałby przekonać o zaletach pracy na roli<sup>21</sup>. *Reader* jest bowiem kimś trzecim, różnym od adresata, któremu dzieło jest dedykowane, i czytelnika, który jest jego właściwym odbiorcą. Co więcej, jest tym, wobec kogo właściwy czytelnik ma odczuwać coś w rodzaju poczucia wyższości z powodu tego, że on sam owych rad i pouczeń już nie potrzebuje<sup>22</sup>. Taka konstelacja postaci u Owidiusza występuje w formie z pozoru uproszczonej, *Sztuka kochania* nie ma bowiem adresata, któremu utwór byłby wprost dedykowany, jeżeli nie liczyć początkowej dedykacji *ad omnes* czy zamieszczonej na początku księgi trzeciej dedykacji do kobiet. Trójkąt: podmiot – „czytelnik” – „Czytelnik” (*praeceptor* – *reader* – *Reader*) sugeruje analogię z konwencją dramatyczną komedii. Zarówno bo-

<sup>19</sup> Przegląd stanu badań w tej dziedzinie prezentuje m.in. S.J. Green, *Lessons in Love. Fifty Years of Scholarship on the Ars amatoria and Remedia amoris*, [w:] *The Art of Love. Bimillennial Essays on the Ars amatoria and Remedia amoris*, ed. R. Gibson, S. Green, A. Sharrock, Oxford 2006, s. 3-5.

<sup>20</sup> A. Sharrock, *Seduction and Repetition in Ovid's Ars amatoria 2*, Oxford 1994, s. 5-17.

<sup>21</sup> Sharrock korzysta tutaj ze studium: M. Heath, *Hesiod's Didactic Poetry*, CQ 35, 1985, s. 245-263, w którym autor stara się rozróżnić dydaktyzm celowy (*final*), czyli taki, w którym autor w istocie chce czegoś nauczyć odbiorcę, i formalny (*formal*), w którym pouczenie jest tylko formą wypowiedzi, por. A. Sharrock, op. cit., s. 11.

<sup>22</sup> A. Sharrock, op. cit., s. 16.

wiem podmiot, jak i „Czytelnik” są postaciami, między którymi toczy się dialog<sup>23</sup>. Jest to szczególnie widoczne, kiedy poucza się „Czytelnika” o rzeczach oczywistych dla „czytelnika” (i.e. odbiorcy).

Jednymi z ciekawszych fragmentów *Sztuki kochania*, ilustrujących omawiane zjawisko, są wersy 505n. z ks. I, w których Owidiusz podaje zalecenia higieniczne:

	Sed tibi nec ferro placeat torquere capillos,	505
	Nec tua mordaci pumice crura teras.	
	Ista iube faciant, quorum Cybeleia mater	
	Concinitur Phrygiis exulata modis.	
	Forma viros neglecta decet; Minoida Theseus	
	Abstulit, a nulla tempora comptus acu.	510
	Hippolytum Phaedra, nec erat bene cultus, amavit;	
	Cura deae silvis aptus Adonis erat.	
	Munditie placeant, fuscentur corpora Campo:	
	Sit bene conveniens et sine labe toga:	
	Lingula ne rigeat, careant rubigine dentes,	515
	Nec vagus in laxa pes tibi pelle natet:	
	Nec male deformet rigidos tonsura capillos:	
	Sit coma, sit trita barba resecta manu.	
	Et nihil emineant, et sint sine sordibus ungues:	
	Inque cava nullus stet tibi nare pilus.	520
	Niech ci nie przyjdzie do głowy żelazkiem układać włosy, Nie próbuj także pumeksem depilować twych nóg. Tym niech się zajmują, ci którzy matkę Kybele Przywołują pod niebo, wznosząc frygijski śpiew. Mężczyźnie przystoi niedbałość, Tezeusz córkę Minosa 510 Uwiódł, chociaż na skroni nie przyszpilony miał włos. Hippolita Fedra kochała, chociaż nie był zadbany, A w lesie żyjący Adonis kochankiem bogini się stał. Bądź wykąpany, bo w kurzu można być tylko na Polu, Togę miej schludnie ubraną i, rzecz to jasna, bez plam. 515 Niechaj też sztywnych włosów nie szpeci błyszcząca łysina A zaufany fryzjer niech strzyże ci brodę i skroń. Miej też zawsze obcięte i wyczyszczone paznokcie. 520 Pamiętaj, by z dziurek w nosie żaden nie sterczał ci włos <sup>24</sup> .	

<sup>23</sup> Używam tutaj określenia „dialog”, mimo iż w istocie mamy do czynienia z monologiem. Jednak istnienie domyślnego odbiorcy pozwala traktować *Sztukę kochania* jako tzw. dialog pozorny, podobnie jak np. dialogi Plutarcha czy Lukiana. Zastosowanie pojęcia dialogu ma tu też, jak sądzę, swoje uzasadnienie w bachtinowskiej teorii dialogu w dziele literackim.

<sup>24</sup> *Ars amatoria* I, 505-520. Wszystkie cytaty ze *Sztuki kochania* podaję w przekładzie własnym, który jest częścią przygotowywanego przeze mnie tłumaczenia całości *Ars amatoria*.

Owidiusz charakteryzuje tutaj dwie kategorie zachowań w sposób wystarczająco złośliwy, byśmy mogli przypuszczać, że nie zwraca się wprost do swojego czytelnika. Depilowanie nóg czy układanie fryzury żelazkiem było z pewnością w czasach Owidiusza ekstrawagancją, budzącą uśmieszek w męskim towarzystwie. Można też przypuszczać, że schludność w ubiorze i higiena osobista, o której mowa w dalszym ciągu, była w czasach Owidiusza warunkiem niezbędnym, by znaleźć się na salonach. Poeta nie występuje tu, rzecz jasna, w roli preceptora wobec swoich słuchaczy, którzy przyszedli posłuchać jego wierszy, nie umywszy się czy nie ubrawszy się należycie. Mamy tu raczej przykład zabawy kosztem tego trzeciego, który nawet jeśli znalazł się w towarzystwie, to słysząc, że o nim mowa, czuje się obco i nie-swojo, stawszy się nagle bohaterem, jakby „personą dramatu”.

Zalecenia zawarte w *Ars amatoria* służą nie tyle wskazaniu sposobów, jak uwieść dziewczynę, ile raczej wskazaniu, jak powinien zachowywać się młodzieniec, wzorowany na bohaterze komedii elegijny kochanek. Mówi o tym zresztą Owidiusz *expressis verbis* w wersach 611-614 z księgi pierwszej:

Est tibi agendus amans, imitandaque vulnera verbis;  
Haec tibi quaeratur qualibet arte fides.  
Nec credi labor est: sibi quaeque videtur amanda;  
Pessima sit, nulli non sua forma placet.

Odgrywaj zakochanego, udawaj, żeś nieszczęśliwy,  
W ten sposób sztuką aktorską ufność wzbudzisz raz dwa.  
Łatwo ci zresztą uwierzy, wszak czuje się godną miłości,  
Choćby nie była zbyt piękna, w oczach swych bóstwem jest wprost<sup>25</sup>.

Granica między teatrem a prawdziwym życiem jest jednak bardzo cienka zwłaszcza dla poety wychowanego w środowisku przesiąkniętym teatralnością, jakim był niewątpliwie Rzym epoki augustowskiej<sup>26</sup>. Na wypadek, gdyby ktoś ze słuchaczy zbyt łatwo drwił sobie z postępowania bohatera-ucznia albo z naiwności potencjalnej kochanki, następne dwie linijki zdają się przypominać Horacjańskie *de te fabula narratur*:

Saepe tamen vere coepit simulator amare,  
Saepe, quod incipiens finxerat esse, fuit.

Jednak często ten, kto udawał, wnet się naprawdę zakochał,  
I tym, którego odgrywał, sam rzeczywiście się stał<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> *Ars amatoria*, I, 611-614.

<sup>26</sup> Por. M. Kocur, *Rzym jako teatr*, [w:] idem, *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wrocław 2005, s. 21-58.

<sup>27</sup> *Ars amatoria* I, 615-616.

Formułując swoje *praecepta amoris*, korzysta Owidiusz nie tylko z tradycji literackiej, ale porusza się swobodnie w „ogrodzie sztuk”. Wiele fragmentów poezji Owidiusza odznacza się szczególną plastycznością i nosi znamiona poetyckiej ekfrazy<sup>28</sup>. Przykładem wpisania się w konwencję malarzką jest słynny fragment księgi trzeciej, w którym Owidiusz przechodząc do zaleceń intymnych, poleca w formie swoistego katalogu pozycje właściwe każdej z osobna kobiecie ze względu na budowę ciała i zalety tudzież niedoskonałości urody:

Quae facie praesignis erit, resupina iaceto:  
Spectentur tergo, quis sua terga placent.  
Milanion umeris Atalantes crura ferebat:  
Si bona sunt, hoc sunt accipienda modo.  
Parva vehatur equo: quod erat longissima, numquam  
Thebais Hectoreo nupta resedit equo.  
Strata premat genibus, paulum cervice reflexa,  
Femina per longum conspicienda latus.  
Cui femur est iuvenale, carent quoque pectora menda,  
Stet vir, in obliquo fusa sit ipsa toro.

Niech plecy pozwoli oglądać ta, która ładne ma plecy,  
Ta, która twarz ma uroczą, niech się położy na wznak.  
775 Brał w ramiona Milanion uda swej Atalanty,  
Jeśli kształtne masz uda, pozwól je objąć i ty.  
Gdy jesteś filigranowa, rączy uniesie cię rumak,  
Nie mogła tak kochać się żona, którą Hektor wziął z Teb.  
Ty jeśli jesteś wysoka, kolanami się oprzyj na łożu,  
780 Szyję odchyl do tyłu tak, aby widzieć cię mógł.  
Jeśli masz biodra dziewicze i piersi godne podziwu,  
On niech stanie nad tobą, ty leżąc w oczy mu patrz<sup>29</sup>.

Zwracając uwagę na aspekt kulturowy powyższego fragmentu, w którym Owidiusz wyraźnie reprezentuje tak zwany męski punkt widzenia, czyniąc jedynym kryterium wyboru właściwego *modus Veneris* chęć podobań się mężczyźnie i to w dodatku poprzez ukrycie defektów urody, Moly Myerowitz słusznie wskazuje na absurdalność przytoczonych zaleceń, które zdają się ignorować, będące powszechnym doświadczeniem, zamiłowanie do różnorodności i budują konstelację: jedna kobieta–jedna po-

<sup>28</sup> Z najnowszych prac na temat ekfrazy w rzymskiej literaturze wymienić należy: T. Hölscher, *The Language of Images in Roman Art*, transl. by A. M. Snodgrass and A.-M. Kunzl-Snodgrass; with a foreword by J. Elsner, Cambridge – New York 2004 i J. Elsner, *Roman Eyes: Visuality in Art and Text*, Princeton – Oxford 2007.

<sup>29</sup> *Ars amatoria* III, 773-782.

zycja<sup>30</sup>. Sposobem na wyjaśnienie tej kwestii jest zestawienie wersów Owidiusza z rzymskim malarstwem ściennym, w którym tematyka erotyczna pojawia się dość powszechnie nie tylko w pomieszczeniach, które dziś uznajemy za wnętrza domów publicznych, ale także w sypialniach eleganckich willi. Tym, co pozwala odnieść występujące tu przedstawienia scen erotycznych do interesującego nas fragmentu *Ars amatoria*, jest konwencja rzymskiego malarstwa, w myśl której kompozycja ściany zmierza do osiągnięcia efektu galerii obrazów przedstawiających, często układających się w cykle, które w przypadku scen erotycznych są właśnie przedstawieniami owych *modi Veneris*. Dokładnie w ten sam sposób postępuje Owidiusz, przedstawiając jedną „scenkę” w jednym dystychu. Takiej kompozycji sprzyja zresztą sama forma wiersza elegijnego, w którym, inaczej niż w heksametrze, metrach jambicznych czy lirycznych, każde dwie linijki stanowią odrębną zamkniętą całość. Taką interpretację zdaje się potwierdzać fakt, że Owidiusz w tym właśnie fragmencie zdaje się zwracać szczególną uwagę na aspekt wizualny poprzez nagromadzenie czasowników, takich jak *specto, aspicio, conspicio*<sup>31</sup>.

Innym przykładem poetyckiego kunsztu jest poszukiwanie nowych środków wyrazu dla opisanie sytuacji intymnej. O ile na przykład Katullus stosuje metaforykę erotyczną przede wszystkim w odniesieniu na przykład do części ciała czy symptomów towarzyszących sytuacji intymnej<sup>32</sup>, o tyle Owidiusz stara się poszukiwać sposobów metaforycznego opisu współżycia jako takiego<sup>33</sup>. Jednym z bardziej interesujących fragmentów są wersy z 719 n. ks. II, gdzie poeta opisuje szczęśliwy finał zalotów, kiedy to kochankowie, mówiąc językiem współczesnym, łądzą w łóżku: Owidiusz rozpoczyna, odważnie zwracając uwagę na dotyk, jako wstępną formę miłosnych igraszek i zachęcając do pieszczot oraz starannego poznania ciała ukochanej:

---

<sup>30</sup> M. Myerowitz, *The Domestication of Desire: Ovid's parva tabella and the Theatre of Love*, [w:] *Pornography and Representation in Greece and Rome*, ed. A. Richlin, Oxford – New York 1992, s. 149 n.

<sup>31</sup> Por. R. Gibson, *Ovid, Ars amatoria*, Edited with Introduction and Commentary, Cambridge 2003, s. 390.

<sup>32</sup> Powszechnie znane przykłady z poezji Katullusa w tym zakresie to *passer* interpretowany od czasów Renesansu jako męski członek, por. J.W. Jones, *Catullus 'Passer' as 'Passer'*, „Greece & Rome” 2<sup>nd</sup> S., vol. 45, 1998, s. 188-194, czy *unguentum Veneris* por. J.P. Hallet, *Divine unction. Some further thoughts on Catullus 13*, „Latomus” 37, 1978, s. 747-748.

<sup>33</sup> Zmetaforyzowanie sfery intymnej jest, jak się wydaje, cechą charakterystyczną rzymskiej poezji, odróżniającą ją od literatury greckiej, w której panuje w tej dziedzinie większa dosłowność. Ilustruje to zresztą doskonale sztuka erotyczna Rzymian, która, pomijając podłoże ideologiczne i kulturowe, wydaje się o wiele bardziej subtelna niż sztuka erotyczna Greków. Z drugiej strony należy podkreślić, że wiele z tych metafor zaczerpniętych zostało z greckiej tradycji literackiej, por. R. Gibson, *Love Elegy*, [w:] *A Companion to Latin Literature*, ed. S.J. Harrison, Oxford 2005, s. 161.

Cum loca reppereris, quae tangi femina gaudet,  
Non obstet, tangas quo minus illa, pudor.

Kiedy poznasz już miejsca, gdzie lubi być dotykana,  
Nie bój się ich dotykać, niech tego nie wzbrania ci wstyd<sup>34</sup>.

Tym, co niechybnie nastąpi, będą objawy podniecenia, do których opisu wykorzystuje Owidiusz metaforę słonecznego blasku, sygnalizując w ten sposób nieuchwytność nadchodzących doznań:

Aspicies oculos tremulo fulgore micantes,  
Ut sol a liquida saepe refulget aqua.

Zobaczysz, jak jej oczy błyskiem rozkoszy migoczą,  
Zupełnie jak wtedy, gdy w wodzie słoneczny odbija się blask<sup>35</sup>.

Rzeczy dzieją się dalej same, a ich świadectwem są westchnienia i szepoty, które cisną się na usta, chciałoby się powiedzieć, według katońskiego schematu: *rem tene, verba sequentur*:

Accedent questus, accedet amabile murmur,  
Et dulces gemitus aptaque verba ioco.

Usłyszysz zaraz prośby, usłyszysz rozkoszne pomruki,  
I słodkie pojękiwania, nie braknie gorących też słów<sup>36</sup>.

Wreszcie następuje punkt kulminacyjny, w którym nie wystarcza już prosty opis erotycznych doznań. Owidiusz sięga więc po metaforę, najpierw nautologiczną:

Sed neque tu dominam velis maioribus usus 725  
Desere, nec cursus anteat illa tuos;  
Ad metam properate simul: tum plena voluptas,  
Cum pariter victi femina virque iacent.

Lecz nie zostawiaj swej pani rozpiąwszy żagle na wietrze,  
I ona także niech cię nie wyprzedza, wspólny obierzcie kurs.  
Do mety razem zdążajcie, wtedy rozkosz jest pełna,  
Gdy razem zwyciężeni leżą ona i on<sup>37</sup>.

Wreszcie porównuje akt miłosny do sportowego wyczynu:

Cum mora non tuta est, totis incumbere remis  
Utile, et admisso subdere calcar equo.

Lecz jeśli musisz się spieszyć, wiosłuj czym prędzej do brzegu,  
I konia ostrogami spiąwszy, galopuj co sił<sup>38</sup>.

<sup>34</sup> *Ars amatoria*, II, 719-720.

<sup>35</sup> *Ibidem* II, 721-722.

<sup>36</sup> *Ibidem* II, 723-724.

<sup>37</sup> *Ibidem* II, 725-728.

<sup>38</sup> *Ibidem* II, 731-732.

Przedstawione tu przykłady stanowią jedynie ułamek chwytów, żartów i wyrafinowanych metafor, którymi mieni się poezja dydaktyczna Owidiusza. Poeta ten nie tylko stara się połączyć pożyteczne z przyjemnym, *docere et delectare*, ale kierując swoją naukę do adresata wpisanego w strukturę poetycką utworu, czytelnika, odbiorcę zamierza przede wszystkim zabawić. *Sztuka kochania* jest kontynuacją wcześniejszych elegii Owidiusza z całą jej barwną mieszanką nastrojów i uczuć, jest zabarwioną poczuciem ironicznego dystansu grą, w której, podobnie jak w elegii subiektywnej, poeta konstruuje kochanków, ustawiając ich na scenie erotycznego dramatu.

#### DIDACTICISM AS A POETICAL FORM IN OVID'S *ART OF LOVE*

##### Summary

Didactic elegy takes an important place in Ovid's poetry and situates itself in the Roman literary tradition of the genre. While the poem of Lucretius is a substantially philosophical didactic and Vergil's *Georgica*, although it is not above all a manual of agriculture, propagates an Augustan ideology, the didactic of Ovid's *Ars amatoria* seems to be a splendid emanation of poetical wit rather than an attempt at teaching its readers. It results, that it is the world reverted, where the pure charm of form dominates over the gravity of the matter. There are especially autoironic passages, that indicate the epideictic character of this poetry. Ovid does not really want to be a teacher of either love or beauty, but he only wants to show his abilities as a poet writing a didactic poem just to give its readers some kind of intellectual enjoyment and delight, similar to that known from comedy. There is also one more epideictic aspect of Ovid's poetry, who seems to create a new way of telling erotic. His main purpose is not to be bawdy or suggestive, but he tries to be above all gracefully refined.