

 <http://orcid.org/0000-0002-6437-594X>

Patryk Michał Ryczkowski

Ludwig-Boltzmann-Institut für Neulateinische Studien, Innsbruck
patryk.ryczkowski@gmail.com

„Longas carpere perge uias”. Rola wędrówki jako Owidiuszowego *remedium amoris* w strukturze kompozycyjnej *Nadobnej* *Pasqualiny* Samuela Twardowskiego

Abstract

“Longas carpere perge uias”: The Role of Wandering as Ovid’s *remedium amoris* in the Compositional Structure of Samuel Twardowski’s *Nadobna Pasqualina*

In the paper, the author juxtaposes and compares Ovid’s *Remedia amoris* and *Nadobna Pasqualina* by Samuel Twardowski in order to show how the genre convention of the Latin love elegy influenced the shaping of the Polish Baroque poem. The plane of comparison is formed by selected compositional and content elements, that is the compositional frame based on the epic convention, together with the definition of poetic aims and assumptions, and the topos of love as a disease, characteristic of the elegiac, along with a healing journey.

So far Twardowski’s work has been described as a “spiritual romance” (*romans duchowny*), although such classification is unsatisfactory and the notion itself is vague. In more recent studies, therefore, attention is drawn to the need for a broader look at the genre form of *Nadobna Pasqualina* and allows for the coexistence of elements specific to different literary genres. Starting from this postulate, the author briefly describes the assumptions of genre classification based on genealogical constructivism and distances himself from the concept of the spiritual romance, emphasizing the epic qualities of *Nadobna Pasqualina*, also those that bring it closer

to the epyllion and highlight the dialogue of various components (part one). Therefore, the epic frame of the work does not exclude the exposure of the elegiac motif of love as a disease and wandering as a cure.

The main part of the argument is divided into five parts (2–7). The second part of the study discusses the epic compositional frame of Twardowski's work and his self-representation as a narrator of the poem about love struggles that is stylised as a story of war and displays didactic tendencies. The third part is devoted to the compositional frame of *Remedia amoris*, which places Ovid's work within the convention of love didacticism. In addition, it reevaluates the motifs of war and love presenting them as an illness and emphasizes the need for medicinal products, which are the subject of the elegy. In the fourth part of the study, the author reinterprets Pasqualina's unfortunate love as a condition requiring treatment. Consequently, the fifth part is devoted to the comparison of how Twardowski and Ovid shaped this topos. Both suggest that one cannot get rid of love. It is only possible to immune oneself to love's destructive influence by strengthening the forces of reason (*firmitas mentis*, "the other armed thought" – *myśl insza uzbrojona*, and the talisman of wisdom). In Ovid's work, the journey is perceived only as a moving away from the source of love, which makes it possible to gain distance, while in Twardowski's poem its didactic value and the need for self-improvement are also emphasized. The sixth and seventh parts of the paper concern the compositional role of related topoi of love as a disease and wandering as a cure. For Ovid, they are one of many *remedia* which he describes in his elegy, consistently striving for poetic fame (part six). Twardowski, in turn, uses them to shape the composition frame and fill it with an allegorical story about the need for self-improvement (part seven).

The conclusions of the analysis are presented in the summary (part eight). In both works, the journey has a therapeutic and didactic character and is connected with love understood as both war and illness. For Ovid, however, it is only a literary topos, while in the case of *Pasqualina* it enables Twardowski to shape the content and composition of a multidimensional allegorical work. As a typical elegiac motif, it co-shapes and enriches the genre form of *Nadobna Pasqualina*, which derives from the epic, and should not therefore be limited only to the heretofore accepted category of spiritual romance.

Keywords: Ovid, Samuel Twardowski, elegy, epic, epyllion, romance, love, illness, allegory, topos of wandering

1. Wprowadzenie

Do najbardziej znanych dzieł barokowych należy bez wątpienia *Nadobna Pasqualina*¹ Samuela ze Skrzypny Twardowskiego, która stale dostarcza nowych impulsów badawczych. Wśród wciąż żywo dyskutowanych problemów należy wymienić, w ślad za Piotrem Urbańskim², charakteryzację genologiczną poematu, który jest określany, na zasadzie kompromisu, mianem romansu duchownego³, lecz wymyka się dokładniejszej klasyfikacji⁴. Tak też zdaje się ostatecznie sądzić Paweł Bohuszewicz, gdy stwierdza, iż *Nadobną Pasqualinę* „należy odczytywać w kontekście tradycji romansu miłośno-przygodowego, nie jest ona jednak kontynuacją, ale przeciwstawieniem się poetyce tego gatunku”, i proponuje: „wielokrotnie pisałem o *Pasqualinie* jako o poemacie: zostańmy przy tej nazwie, bardziej odpowiednia – jak się wydaje – nie istnieje”⁵.

Przywołanie zbiorczej kategorii poematu, określającej wierszowane dzieło bez wywoływania dalszych implikacji gatunkowych⁶, pozwala nabrać dystansu do pojęcia romansu duchownego i zwrócić uwagę na dotychczas niedoceniane elementy współkształtujące

¹ Na temat pisowni tytułu i imienia protagonistki, zgodnej z pierwszym wydaniem poematu (1655), zob. P. Urbański, *Glosy do „Nadobnej Pasqualiny”*, „Pamiętnik Literacki” 85 (1994), s. 12–13; J. Żurawska, *Pre-tekst „Nadobnej Pasqualiny” Samuela Twardowskiego*, w: *eadem, Między Gryzeldą a Grażyną. Studia i szkice polsko-włoskie*, Katowice 2002, s. 117.

² P. Urbański, *Glosy...*, s. 3–4.

³ Sam Okoń wypowiada się raczej ostrożnie: „Jest też jednak zarazem swego rodzaju romansiem duchownym [...]” (J. Okoń, *Wstęp*, w: S. Twardowski, *Nadobna Pasqualina*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1980, s. XVII).

⁴ Zob. P. Bohuszewicz, *Gramatyka romansu. Polski romans barokowy w perspektywie narratologicznej*, Toruń 2009, s. 203–212.

⁵ *Ibidem*, s. 268. Na temat braku konstytutywnej dla romansu przygody zob. *ibidem*, 257–266.

⁶ Zob. T. Michałowska, *Pojęcie „poematu” w poetyce staropolskiej na tle tradycji europejskiej*, w: *Z dziejów polskiej nauki o literaturze*, t. 1, red. H. Markiewicz, G. Matuszek, Wrocław 1987, s. 30–33.

formę gatunkową *Nadobnej Pasqualiny*⁷. W konsekwencji można wycofać się z klasyfikacji genologicznych opartych na precyzyjnych odniesieniach do znanych tekstów i ich form gatunkowych, które, jakkolwiek pożądane, nie zawsze są możliwe i nie są zasadniczo celem samym w sobie. Każde dzieło literackie realizuje bowiem pewien artystyczny koncept, którego częścią jest indywidualna forma gatunkowa tylko temu dziełu właściwa, wykorzystująca utrwalone konwencje gatunkowe i literackie, łącząca je w sobie lub je przekształcająca i mogąca kreować (w ten sposób) nowe⁸. Przekształcenia zaś i nawiązania bywają celowo ostentacyjne bądź, wręcz przeciwnie, zamaskowane; twórca nie musi być też ich świadomy. Gatunek lite-

⁷ Warto odnotować trzy głosy. Według Janiny Żurawskiej krytyka literacka w odniesieniu do *Nadobnej Pasqualiny* „[...] zamiast skoncentrować się na aspektach estetycznych, wolała zająć się poszukiwaniem źródeł”, tymczasem „[...] «krytyka genetyczna» i «problem źródła» nie stanowią tej samej problematyki”; w związku z tym „[...] należy wyjść od przesłanki neohistorycznej, że każdy tekst posiada własną autonomię, a wraz z nią indywidualną koherencję wewnętrzną, uwarunkowane motywem i sposobem powstania” (J. Żurawska, *Pre-tekst...*, s. 118–119). Iwona Słomak zaleca w recenzji pracy Pawła Bohuszewicza skupienie się na „[...] ekspozycji genologicznej wielopostaciowości omawianych [przez Bohuszewicza – P.M.R.] utworów, spośród których każdy znalazłby odrębną motywację” (I. Słomak, *Heliodor – Rubinkowski – Twardowski. Trzy „romanse” wobec ciała i seksualności*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 1 (2011), s. 242). Marcin Pliszka wskazuje na polifonię gatunkową dzieła i podsumowuje: „[...] wieloraki gatunkowo tekst Twardowskiego zawiera, gromadzi przeróżne fragmenty genologiczne, które trudno byłoby wszystkie osobno zdefiniować i gruntownie rozpoznać” (M. Pliszka, *„Nadobna Paskwalina” Samuela Twardowskiego. Kilka uwag o kształcie gatunkowym utworu, w: Pogranicza i konteksty literatury*, red. A. Czyż, J. Kowzan, Siedlce 2002, s. 137).

⁸ Pierwszorzędne znaczenie formy urzeczywistniającej koncept podkreśla jeszcze średniowieczna nauka o poetyce i zwłaszcza *Poetria nova* Galfridusa de Vino Salvo: „Opus totum prudens in pectoris arcem / Contrahe, sitque prius in pectore quam sit in ore. / Mentis in arcano cum rem digesserit ordo, / Materiam verbis veniat vestire poesis” (w. 58–61; cyt. za: E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris 1924, s. 199). Na temat trwałości wskazówek średniowiecznej poetyki zob. na przykład B. Schirg, P. Gwynne, *The “Economics of Poetry”. Fast Production as Crucial Skill in Neo-Latin Encomiastic Poetry*, „Studi Rinascimentali” 13 (2015), s. 11–32.

racki uwolniony, nigdy zwolniony, ze ścisłych atrybucji tekstowych i precyzyjnych odniesień staje się instruktywną i względnie wiążącą wskazówką dla ukształtowania formy jednostkowej, nigdy zaś bezwzględnie obowiązującą normą; jest abstrakcyjnym konstruktem, który jednak zostaje wyabstrahowany z dostępnych tekstów i znajduje zastosowanie w czasie kształtowania, recepcji i badania danego dzieła literackiego⁹.

Nadobna Pasqualina jako poemat narracyjny charakteryzuje się, jak zauważył Jan Okoń, również elementami typowymi dla eposu, w tym szczególnie epizodyczną i dramatyzującą strukturą udramatyzowanej narracji, której przedmiotem jest bohaterka przeżywająca duchową przemianę¹⁰; obie cechy pozwalają z kolei odnieść się do epyllionu¹¹. Jakkolwiek taką klasyfikację zasugerowała, nie podając konkretnych argumentów, na marginesie swych rozważań o *Różnych historyjach* Teresa Michałowska¹², klasyfikacja ta nie znalazła swego

⁹ Na temat gatunków literackich jako konstruktywów czy też modeli zob. na przykład przegląd teorii w: K. Hempfer, *Gattungstheorie*, München 1973, s. 89–127; zob. także: W. Raible, *Was sind die Gattungen? Eine Antwort aus semiotischer und textlinguistischer Sicht*, „Poetica“ 28 (1980), s. 320–349; R. Zymner, *Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft*, Paderborn 2003, s. 57–60; R.L. Colie, *The Resources of Kind. Genre-Theory in the Renaissance*, ed. by B.K. Lewalski, Berkeley 1973, zwł. s. 1–31, 76–128; por. S. Balbus, „Zagłada gatunków”, „Teksty Drugie” 59 (1999), s. 25–39, zwł. s. 30–34.

¹⁰ J. Okoń, *Wstęp*, s. LXV–LXXIII.

¹¹ Na temat (łacińskiego) epyllionu zob. na przykład A.M. Wasyl, *Genres Rediscovered. Studies in Latin Miniature Epic, Love Elegy, and Epigram of the Romano-Barbaric Age*, Kraków 2011, s. 13–29; M. Baumbach, S. Bär, *A Short Introduction to the Ancient Epyllion*, w: *Brill's Companion to the Greek and Latin Epyllion and Its Reception*, ed. by M. Baumbach, S. Bär, Leiden 2012, s. VIII–XVI; S. Bär, *Inventing and Deconstructing Epyllion. Some Thoughts on a Taxonomy of Greek Hexameter Poetry*, „Thersites” 2 (2015), s. 23–51; N. Cichoń, *Epyllion w badaniach naukowych – antyczne genus mixtum?*, „Terminus” 18 (2016), z. 4 (41), s. 311–331. O epyllionie w literaturach wernakularnych zob. na przykład P.W. Miller, *The Elizabethan Minor Epic*, „Studies in Philology” 55 (1958), s. 31–38.

¹² T. Kruszevska-Michałowska, „Różne historyje”. *Studium z dziejów nowelistyki staropolskiej*, Wrocław 1965, s. 18, por. s. 39–49; tu także wskazanie (s. 42,

miejsca w przedmiotowej dyskusji – podobnie jak w systemie genologicznym literatury staropolskiej sam epyllion, który ze względu na przydatność w badaniach nad literaturą dawną wyodrębniono dopiero w nowożytnym literaturoznawstwie¹³. Jako *countergenre* eposu łączy on cechy właściwe innym gatunkom, w tym elegii, i kształtuje nie formę gatunkową negującą epos, lecz z tymże polemizującą czy też dialogizującą. Dialog taki jest dobrze widoczny właśnie w kompozycji *Nadobnej Pasqualiny*.

Celem niniejszego szkicu komparatystycznego jest omówienie wybranych elementów kompozycyjnych łączących motywy literackie typowe dla eposu oraz elegii miłosnej i tym samym pozwalające interferować dwóm konwencjom gatunkowym, które mają udział w konstrukcji *Nadobnej Pasqualiny*. Jako relewantny wzorzec elegijny oddziałujący na strukturę poematu zidentyfikowane zostaną *Remedia amoris* Owidiusza, z których pochodzi cytat umieszczony w tytule artykułu (w. 214). Wskazane interferencje uznać trzeba będzie za jeden z możliwych argumentów za klasyfikacją poematu Samuela Twardowskiego jako epyllionu.

przyp. 85) na pracę: J. Krzyżanowski, *Romans pseudohistoryczny w Polsce wieku XVI*, Kraków 1926, s. 30–31.

¹³ Epyllion nie został uwzględniony na przykład w pracach samej Teresy Michałowskiej: *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1984; *Średniowieczna teoria literatury w Polsce. Rekonesans*, Wrocław 2007. Powód jest oczywisty: Michałowska opisuje system, który można zrekonstruować na podstawie ówczesnych świadectw literackich, a którym epyllion jako gatunek się wymyka.

2. Rama kompozycyjna *Nadobnej Pasqualiny*

Wyształcony w kaliskim kolegium jezuickim Twardowski dobrze orientował się w antycznej spuściźnie literackiej¹⁴. Świadczy o tym choćby konstrukcja świata przedstawionego w *Nadobnej Pasqualinie* czerpiąca zwłaszcza z dwóch utworów: *Metamorfoz* Owidiusza i Apulejusza. Relację z przygód Pasqualiny ukształtowano na podstawie wersji odnośnych mitów w *carmen perpetuum* Owidiusza. Przygody wpisują się zaś w szerszą opowieść o podróży protagonistki, która przypomina znaną z Apulejusza opowieść o podróży Psyche szukającej wybaczenia Wenerzy¹⁵. W tym też przejawia się związek wędrówki z kompozycją dzieła.

Rama kompozycyjna poematu obejmuje otwierającą całe dzieło i wprowadzającą opowiadanie inwokację (I 1–10) oraz zamknięcie utworu, w którym narracja dobiega końca, a narrator sugeruje jej interpretację (III 1057–1094). Poeta-narrator w inwokacji ukształtowanej na wzorcach z klasycznej epiki dokonuje autoinscenizacji przez określenie poetyckiego zamiaru (I 1–8) oraz zwrot do Febusa w formie eksklamacji (I 9–10)¹⁶. Już pierwszy wers zdradza nie tylko

¹⁴ S. Turowski, *Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego poezycja na tle współczesnem*, Lwów 1909, s. 9–10; por. R. Fischerówna, *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*, Kraków 1931, s. 135–147; J. Okoń, *O sztuce poetyckiej Samuela Twardowskiego*, w: *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieła w wielkiej i małej ojczyźnie*, red. K. Meller, J. Kowalski, Poznań 2002, s. 61–75.

¹⁵ Zob. T. Sinko, *Pierwotwór „Nadobnej Paskwaliny”*, w: *idem, Echa klasyczne w literaturze polskiej*, Kraków 1923, s. 100–120, 130–140. Trzeba zaznaczyć, iż Psyche uraziła bogów podjudzona przez swoje siostry, Pasqualina zaś dopuszcza się pychy z własnej woli. Różnica ta skłania Pawła Bohuszewicza do stwierdzenia, że Psyche nie może być prototypem postaci Pasqualiny; zob. P. Bohuszewicz, *Gramatyka...*, s. 241. Różne ukształtowanie protagonistów nie stoi jednak na przeszkodzie przejściu sekwencji zdarzeń, których są uczestnikami.

¹⁶ Niezależnie od tego momentu autoinscenizacji narrator ujawnia się w sposób bezpośredni, jak zauważa J. Okoń (*Wstęp*, s. LX–LXI), stosunkowo rzadko i raczej w celu objaśnienia tekstu bądź zaznaczenia własnego stanowiska, co upodabnia jego sytuację do sytuacji narratora w eposie (i epyllionie); por. *idem, Narrator i narracja*

wojenny temat, ale i końcowy wynik opiewanych działań wojennych; następnie mowa o kluczowych momentach akcji:

Wojnę powiem miłości i zwycięstwo nowe
 Nadobnej Paskwaliny, gdy przez rady zdrowe
 Felicyste, a łaskę naprzód Minerwinę –
 Znalazszy Kupidyna, zaśnioną dziecinę,
 W łące złotej, jego mu armatę skruszyła,
 Czym go o śmierć, a matkę żal ten przyprawiła,
 Że prze wstyd i na ziemi państwo zwojowane
 Miasto przyszło opuścić jej upodobane (I 1–8)¹⁷.

Zgodnie z tą zapowiedzią w utworze następuje przeformułowanie tradycyjnego tematu wojennego w wojnę miłosną wynikłą z konfliktu między Wenerą a Pasqualiną. Przyczyny i przebieg zmagania Pasqualiny z bogami miłości podają punkt pierwszy i drugi; punkt trzeci opowiada o zwycięstwie i późniejszym jego świętowaniu.

Zaanonsowane w inwokacji i następnie opisane zwycięstwo protagonistki nad bóstwami miłości wyeksponowane zostaje również w passusie końcowym:

A tu już piękna Paskwalina,
 Odniószy to z Wenery i razem jej syna
 Zwycięstwo niesłychane, na tym miejscu swoje
 Państwo ufundowała (III 1057–1060).

Narrator zwraca uwagę, iż Pasqualina zamknęła się w nowym państwie upamiętniającym ów chwalebny triumf razem z poświęconymi Weście dziewczętami. Dała im przykład, „[...]” żeby nie w tej powierzchwej, ale się ozdobie / Swojej inszej kochały, miękkie fatygując / Pracą członki i nigdy zgoła nie próżnując [...]” (III 1072–1074), dlatego też już „[...]” nie Paskwalina, ale go [Kupidyna – P.M.R.]

w „*Nadobnej Paskwalinie*” Samuela Twardowskiego, „*Ruch Literacki*” 25 (1983), s. 67–81, zwł. s. 78–80.

¹⁷ S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1980, s. 5. Wszystkie cytaty z *Nadobnej Pasqualiny* pochodzą z tej edycji.

zwycięży / Każda snadnie bez broni” (III 1085–1086). W ten sposób narrator dokonuje stopniowej reinterpretacji – osobistego doświadczenia Pasqualiny jako ostrzeżenia dla większej grupy dziewcząt, które mogą znaleźć się w podobnej sytuacji – pouczone jej przykładem będą już wiedziały, jak trzeba postępować, aby z konfrontacji tej wyjść zwycięsko. W konsekwencji przesłanie płynące ze zmagañ czy też wojny Pasqualiny zostaje na końcu utworu wyłożone jeszcze przez samego narratora i ukazane jako prawda uniwersalna.

Proces uniwersalizacji zostaje zobrazowany na płaszczyźnie narracji przez opis zgromadzenia przez Pasqualinę owej grupy dziewcząt, którym następnie przewodzi (III 1064–1089). Ten zaś następuje po podsumowującej dokonane już zwycięstwo uwadze (III 1057–1063), stąd jako (pośredni) komentarz sytuuje się między płaszczyzną narracyjną a metanarracyjną i wprowadza metafikcyjną wypowiedź narratora zamykającą całe dzieło i dopełniającą inwokację¹⁸:

Azali też światowi reforma jest bliska
I kiedyż, ukarane takową lat złością,
Pompy nasze – Saturnów, z jego niewinnością,
Wiek nam wrócą, wyzuwszy z twarzy się tej lisiój,
Gdy Wenus rugowana i Kupido wisi? (III 1090–1094).

Powtórzona uwaga o triumfie nad bogami miłości została wyeksponowana przez umiejscowienie w ostatnim wersie, nawiązuje też do określenia zamiaru poetyckiego z pierwszego wersu utworu. Wińczy ona pytanie retoryczne narratora, który przez zgodne z konwencją epicką użycie zaimka w pierwszej osobie liczby mnogiej utożsamia się z odbiorcami własnego dzieła. W ten sposób interpretacja opowieści o Pasqualinie nie tylko zostaje przeniesiona na poziom doświadczenia będącego udziałem całej ludzkości, lecz również wykorzystana do przełamania czasu opowieści i umiejscowienia jej przesłania w czasie rzeczywistego opowiadania, który aktualizuje się z każdą kolejną lekturą dzieła. Anonsowane w inwokacji zwycięstwo

¹⁸ Por. J. Okoń, *Narrator...*, s. 79–80.

już nastąpiło i zostało opowiedziane – kiedy więc odniesie ono realne skutki i pozwoli na odnowę rzeczywistości?

Całe dzieło dobitnie wybrzmiewa owym związłym pytaniem retorycznym; opowiadanie i poemat zostają tym samym zawieszony w oczekiwaniu na urzeczywistnienie przemiany. Nie udzielając odpowiedzi, narrator w istocie zdaje się pytać nie o czas, w którym ta odnowa wreszcie nastąpi, ale o to, czy jest w ogóle możliwa¹⁹, gdyż, jak stwierdza Agnieszka Czechowicz, „[...] miłość jest z gruntu człowiecza i jej doświadczenie daje dużo lepsze rozpoznanie się we własnej kondycji [...]”²⁰; jako taka jest niemożliwa do wyrugowania

¹⁹ Beliza reinterpretuje własną przemianę Pasqualiny jako uniwersalną przemianę rzeczywistości: „[...] takim cię [dobrotliwi bogowie, III 691 – P.M.R.] do tego naczyniem swym wiernym / Dzieła destynowali. A snadź miłosiernym / Okiem swoim spojrzeli na świat zepsowany / Wszeteczeństwem tak srogim, że wielkiej odmiany / Już był blisko [...] / – teraz siarkę żywą / Spuścić mieli i ogień, który by zarazę / Tę wyczyścił. Ale tak niepochybną skazę – / Wynalazszy ten sposób pomsty swojej nowy – / Raczej odtań na same obalili głowy, / Nie srożąc się nad gminem. Tedyś już w tę klubę / Szczęścia swego wstąpiła [...]” (III 697–710); por. podobne refleksje protagonistki: III 168–176 i III 197–201 (w nawiązaniu do słów Felicji, I 1289–1418) oraz zapowiedź złotego wieku przez Satyra (III 535–539). Postulowana przez narratora przemiana została zatem zobrazowana w jego utworze; inną kwestią jest możliwość jej skutecznego w warunkach pozaliterackich, czego dotyczy końcowe pytanie retoryczne. O dysharmonii i obłudzie cechujących postawę Twardowskiego w *Nadobnej Pasqualinie* zob. R. Fischerówna, *Samuel...*, s. 172; o podwójnej mowie narratora i narratorskiej ironii: A. Czechowicz, *Sprzeczne komunikaty. Alegoria i mowa podwójna w „Nadobnej Paskwalinie”*, w: *Wielkopolski Maro...*, s. 221–234.

²⁰ A. Czechowicz, *Sprzeczne komunikaty...*, s. 231. Z powodu owego zawieszającego pytania retorycznego Czechowicz wątpi, w ślad za Claude'em Backvisem, w powagę zakończony poematu; por. C. Backvis, *O niektórych podstawowych cechach poezji barokowej w Polsce*, w: *idem, Renesans i barok w Polsce. Studia o kulturze*, wyb. i oprac. H. Dziechcińska, E.J. Głębińska, Warszawa 1993, s. 12 [*non vidi*]; w nieco bardziej stonowanym tonie wypowiada się o takiej interpretacji zakończenia P. Bohuszewicz, *Gramatyka...*, s. 230–231. Jak podkreśla Jan Okoń, w passusie końcowym „[...] narrator każe się zreflektować słuchaczowi i uświadomić, że to fikcja tylko, a przy tym i zabawa” (J. Okoń, *Narrator...*, s. 80) – również zabawa, gdyż implikowana w pytaniu retorycznym niemożliwość całkowitego wyzbycia się miłości i uodpornienia na nią w życiu pozaliterackim nie unicestwia zwycięstwa Pasqualiny,

z życia człowieka. Badaczka odmawia jednocześnie utworowi intencji dydaktycznych, które jednak w świetle omówionych powyżej passusu końcowego i inscenizacji poety-narratora, a więc epickiego *vates*, wydają się oczywiste, choć niewątpliwie skromnie zaznaczone.

W dwóch ostatnich wersach inwokacji *Nadobnej Pasqualiny* jest zamknięta jeszcze prośba narratora: „Zagrzej mię, złotowłosa – w tym już wieku – Febie, / Boć takie materyje zimne są bez ciebie!” (I 9–10). Wykorzystując antynomię zimna i ciepła bijącego od słońca, do którego odwołuje się przydomek Apollona²¹, osoba mówiąca prosi nie tyle o samo natchnienie, ile o nadanie tworzonemu dziełu literackich i poetyckich właściwości przyciągających zainteresowanie czytelników²². Sama apostrofa do Febusa jako źródła poetyckiego zagrzenia nawiązuje do obrazu boga wykreowanego wcześniej

które jednak może zostać zinternalizowane przez czytelników. Istotne wydaje się zatem rozłożenie akcentów, na które zwraca uwagę Czesław Hernas, przywołany przez Czechowicz: „Ale czy to rozwiązanie jest możliwe? [...] Twardowski [...] nie jest tego pewny [...]” (C. Hernas, *Barok*, Warszawa 1973, s. 265). Końcowe pytanie retoryczne wcale nie umniejsza powagi poematu, wręcz przeciwnie – wyrażone w nim zwątpienie zdaje się gorzką obserwacją na temat ludzkiej kondycji osadzonej w niesprzyjającej rzeczywistości ukaranej „takową lat złością” (III 11091).

²¹ Antynomia powraca we fragmencie końcowym: „[...] Czym Wenus w nich ostydnie, która, jako z łodzi, / Z żartów, śmiechów i kartek pisanych się rodzi [...]” (III 1075–1076). Obraz stygnącej Wenery, kontrastujący z obrazem potrzebującego (poetyckiego) zagrzenia poety, narrator odnosi do dziewcząt, które podążając za przykładem Pasqualiny, zwyciężą Kupidyna; tym samym dopełnia opis zwycięstwa protagonistki. Stygnięcie wyrażające (wojenny) triumf będący przedmiotem dzieła staje się zatem na metapłaszczyźnie odpowiednikiem poetyckiego zagrzenia przez Apollona. Przeciwwagę dla stygnącej Wenery w punkcie pierwszym może również stanowić Pasqualiny „[...] pokój jeden, podobny do gdańskiej laterny / Abo faru jakiego [...]” (I 286–287) oddający palącą jak ogień urodę bohaterki (zob. J. Kowalski, „Gdańska laterna” i „żarliwe łuny”. *Rymowana architektura mistrza Twardowskiego*, w: *Wielkopolski Maro...*, s. 392–394) lub też sam ogień miłosny.

²² Według Jana Okonia w miejscu tym „[...] ujawnia się już nie tylko narrator, ale i sam autor, utożsamiający się z owym narratorem” (J. Okoń, *Wstęp*, s. LXIV). Okoń zdaje się wyciągać zbyt daleko idące wnioski z autoinscenizacji poety w roli narratora, mówiąc o dystansie do obcych mu „materyji” miłosnych. Istotą owej inscenizacji jest ukształtowanie sytuacji komunikacyjnej obejmującej również

w prologu *Dafnis drzewem bobkowym*²³. Poeta-narrator Twardowski tworzy zatem poemat o naddanej przez bóstwo wartości literackiej i powstający pod opieką bóstwa – podobnie jak Owidiusz swoje *Remedia amoris*.

3. Rama kompozycyjna *Remedia amoris*

Początkowy fragment utworu Owidiusza (w. 1–78) składa się z trzech części: wymiany zdań z Amorem (w. 1–40), rozbudowanej apostrofy do czytelników (w. 41–74) oraz krótkiej apostrofy do Febusa (w. 75–79)²⁴. Zamiar poetycki określa część druga; cały utwór

charakterystyczny dla eposu zwrot do bóstwa z prośbą o natchnienie i pomoc; zauważony dystans może być najwyżej elementem narratorskiej autokreacji.

²³ W *Dafnis drzewem bobkowym*, utworze o budowie scenicznej, nie ma narratora, który zwróciłby się do Apollona-Febusa. Bóg występuje jako bohater o imieniu Apollo. Mimo to z prologu, powitania Jutrzenki, wyłania się wpisany w topikę egzordialną obraz Febusa o złotych włosach symbolizującego narastające ciepło; por. prolog, w. 28–30 i 57–58, oraz „bicz Faetontów” (w. 60) rozumiany jako Helios (tak wydawca) lub mityczny Faeton, a więc palące słońce. Podobnych uwag o zachodzącym słońcu lub ustępującym Febusie brakuje w epilogu czy też pieśni Hesperusa, który jednak przedstawia się jako słoneczny goniec i odpowiednik Lucyfera z prologu; por. epilog, w. 1–6. Febus personifikacja słońca jest w utworze konsekwentnie odróżniany od Apollona protagonisty; zob. III 7–8, III 19–20, V 79–80; por. V 59, XIV 157. Ponadto Dafnida wiąże światło Febusa z tchnieniem życia (VII 37–38), które przypomina ożywcze tchnienie w inwokacji *Nadobnej Pasqualiny*. Zgodna z topiką złota barwa włosów Febusa nie ma szczególnego znaczenia, gdyż u Twardowskiego „złoci się wszystko, co tylko można pozłocić [...]” (R. Fischerówna, *Samuel...*, s. 27). Na temat reinterpretacji mitu o Dafnie i Apollonie zob. J. Okoń, *Wstęp*, s. XXXIX–XLVII; *idem*, „Dafnis” i „Paskwalina”. *Z problemów epiki romansowej Samuela Twardowskiego*, „Ruch Literacki” 16 (1975), s. 303–317; K. Zimek, *Reinterpretacje Metamorfoz w poezji polskiego baroku. Narcyz – Akteon – Dafne*, Warszawa 2013, s. 172–211.

²⁴ Podobny podział proponuje Thorsten Greiner, *Der Aufbau von Ovids „Remedia amoris“*, w: *Ovids „Ars amatoria“ und „Remedia amoris“*. *Untersuchungen zum Aufbau*, hrsg. von E. Zinn, Stuttgart 1970, s. 35–38. Dietmar Korzeniewski

rozpoczyna inscenizacja ataku Amora na osobę mówiącą. Bóg miłości postrzega tworzone dzieło jako atak personalny: „[I]egerat huius Amor titulum nomenque libelli: / «bella mihi, uideo, bella parantur» ait” (w. 1–2)²⁵ [Amor przeczytał tytuł tego dzieła i mówi: «Wojny, jak widzę, wojny mi się wytacza»²⁶]. Owidiusz, który od czasu spisywania *Amores* działał z natchnienia i w zмовie z Amorem²⁷, a w *Ars amatoria* podał wiele sposobów wzniesienia miłości, przystępuje obecnie do spisowania lekarstw na miłość. Nie odwołuje treści zawartych we wcześniejszym „podręczniku” miłości (*Ars amatoria*), lecz je dopełnienia, co wynika z samej istoty elegii miłosnej²⁸. Połączenie (miłosnego) dydaktyzmu oraz elegijnej formy w *Remedia amoris* i *Ars amatoria* tłumaczy się osadzeniem w skonwencjonalizowanym świecie elegii miłosnej²⁹: przedmiotem nauki w obu utwo-

wyróżnia dwie inwokacje przedzielone apostrofą do czytelników, zob. D. Korzeniowski, *Ovids elegisches Proömium*, „Hermes” 92, 1964, s. 184–187, 207–208. Hans Joachim Geisler odróżnia *prooemium* w formie dialogu z Kupidyndem (w. 1–40) oraz *prooemium* typowe dla poematów dydaktycznych (w. 41–78), zob. H.J. Geisler, *P. Ovidius Naso. „Remedia amoris“ mit Kommentar zu Vers 1–396*, Berlin 1969, s. 64, 130. Alastair A.R. Henderson nazywa pierwszą część (w. 1–40) *preface*, drugą zaś (w. 41–78) właściwym *exordium*; zob. A.A.R. Henderson, *P. Ovidi Nasonis “Remedia amoris”*, Edinburgh 1979, s. 27–29, 38–39.

²⁵ P. Ovidi Nasonis *Amores. Medicamina faciei femineae. Ars amatoria. Remedia amoris*, edidit E.J. Kenney, Oxonii 1995, s. 225. Wszystkie łacińskie cytaty z *Remedia amoris* pochodzą z tej edycji.

²⁶ Polskie brzmienie wszystkich cytatów z *Remedia amoris* podano w tłumaczeniu własnym; por. tłumaczenie upoetyzowane: Owidiusz, *Lekarstwa na miłość*, przeł. A.W. Mikołajczak, Poznań 1993.

²⁷ Zob. *Ov. Am.* I 1, 1–26.

²⁸ Tak sugeruje stwierdzenie osoby mówiącej, że „[...] noua praeteritum Musa retexit opus” (w. 12). W tę stronę zmierza interpretacja Hansa Joachima Geislera (*P. Ovidius...*, s. 140–141), który zastrzega jednak, iż osoba mówiąca nie dąży do unieważnienia swych wcześniejszych wskazówek w *Ars amatoria*, lecz realizuje utrwalony topos literacki; podobnie argumentuje Paula Pinotti, *P. Ovidio Nasone. “Remedia amoris”*, Bologna 1988, s. 79–80.

²⁹ G.B. Conte, *Love Without Elegy. The “Remedia amoris” and the Logic of Genre*, „Poetics Today” 10 (1989), s. 458; por. P. Hardie, *Lethaeus Amor. The Art*

rach jest ta sama miłość; oba wyznaczają krańcowe punkty *universum* miłości elegijnej, temat nauki wyznacza zaś jej formę³⁰.

Owidiusz nie łamie zatem swej początkowej zmowy z bogiem miłości, ale podejmuje działania właściwe *tenerorum lusor amorum*³¹ i *praeceptor amoris*³² – konsekwentnie wskazuje sposób uwolnienia się od miłości³³. Zobowiązanie takie podkreśla w argumentach skierowanych do Amora, zwracając pośrednio uwagę na swe poetyckie umiejętności³⁴. Nie dziwi więc, iż bóg ukazany, podobnie jak Febus w *Nadobnej Pasqualinie*, jako skrzący się *Amor aureus*³⁵ uznaje argu-

of Forgetting, w: *The Art of Love. Bimillennial Essays on Ovid's "Ars amatoria" and "Remedia amoris"*, ed. by R. Gibson, S. Green, A. Sharrock, Oxford 2006, s. 166.

³⁰ Reminiscencję związku wielu wskazówek w *Remedia amoris* z zalecaniami w *Ars amatoria* (zob. S. Stabryła, *Owidiusz...*, s. 142) Gianpiero Rosati opiera również na przeciwstawieniu zwrotów „discite sanari” i „didicistis amare” (*Rem.* 43) z „dediscis amare” (w. 211, 297) czy też „dedicatur usu” (w. 503); G. Rosati, *The Art of Remedia Amoris. Unlearning to Love?*, w: *The Art of Love...*, s. 147–148, 151–157.

³¹ Zob. autoepitafium w *Ov. Tr.* III 3, 73–76. Nawet w poezji wygnańczej pojawiają się elementy epickiej autostylizacji Owidiusza, uwydatniające konieczność uwzględnienia różnych warstw stylistycznych i genologicznych; zob. A.M. Wasyl, *Ovidius Heros. Epic Elements in Ovid's "Tristia"*, „Classica Cracoviensia” 8 (2004), s. 105–127.

³² Zob. *Ov. Ars am.* I 17; na temat inscenizacji w roli *praeceptor amoris* por. R.M. Durling, *Ovid as praeceptor amoris*, „The Classical Journal” 53 (1958), s. 157–167; D.F. Kennedy, *Bluff Your Way in Didactic. Ovid's "Ars amatoria" and "Remedia amoris"*, „Arethusa” 33 (2000), s. 159–176.

³³ Zob. G.B. Conte, *Love Without...*, s. 448–449. Owidiusz podkreśla, iż ta sama ręka potrafi wyleczyć zadaną przez siebie ranę (*Rem.* 43–44), co jest reminiscencją popularnego toposu opierającego się na historii o zranieniu i wyleczeniu Telefusa przez Achillesa; zob. K. Prinz, *Untersuchungen zu Ovids „Remedia amoris“*, „Wiener Studien” 36 (1914), s. 44–46; H.J. Geisler, *P. Ovidius...*, 164–165, A.A.R. Henderson, *P. Ovidi...*, s. 40–41.

³⁴ *Rem.* 3–12: „«parce tuum uatem sceleris damnare, Cupido, / tradita qui toties te duce signa tuli [...]. // quin etiam docui qua possis arte parari, / et, quod nunc ratio est, impetus ante fuit. // nec te, blande puer, nec nostras prodimus artes, / nec noua praeteritum Musa retexit opus”.

³⁵ H.J. Geisler (*P. Ovidius...*, s. 160) zaznacza ustawiczny związek złotej barwy z bóstwami miłości i łączy przydawkę *aureus* przy imieniu Amora ze złotem jego włosów; por. A.A.R. Henderson, *P. Ovidi...*, s. 38.

menty poety i wręcz nakazuje ukończenie dzieła: „haec ego; mouit Amor gemmatas aureus alas / et mihi «propositum perface» dixit «opus»” (w. 39–40). [Tak ja [rzekłem]; złoty Amor poruszył [zaś] skrzącymi się skrzydłami i powiedział mi: «zamierzone ukończ dzieło»]. Ponieważ Owidiusz tworzy pod opieką czy na rozkaz Amora³⁶, jego poetyckie przedsięwzięcie tylko na pozór jest wojną z bogiem miłości³⁷; tą właściwą wojną jest sama miłość, i to wojną rozgrywaną zarówno między Amorem a kochankami, jak i między samymi kochankami. Z odniesionych ran rozwija się miłosna choroba. W ten sposób zespolone zostają dwa toposy łacińskiej elegii miłosnej – *militia amoris* oraz miłości choroby³⁸.

W następnej kolejności poeta określa swój cel w zwrocie do adresatów dzieła:

ad mea, decepti iuvenes, praecepta uenite,
quos suus ex omni parte fefellit amor.
discite sanari per quem didicistis amare;
una manus uobis uulnus opemque feret (w. 41–44).

[Do moich wskazówek sięgnijcie, zwiedzeni chłopcy, których całkowicie z[a]wiodła wasza miłość. Od tego, który nauczył was [roz]kochać, nauczcie się, jak [możecie się] uleczyć; ta sama ręka niech zada ranę i przyniesie pomoc].

³⁶ G. Rosati, *The Art...*, s. 143–147. Osoba mówiąca relacjonuje również wizję senną, w której sam Amor (Letejski) zdradził jej niektóre z *remedia* (w. 551–576). Umiejętność leczenia miłości zostaje uznana za właściwą bogu, „[...] qui pectora sanat / inque suas gelidam lampadas addit aquam” (w. 551–552); por. Ch. Lucke, *P. Ovidius Naso. Remedia amoris. Kommentar zu Vers 397–814*, Bonn 1982, s. 179–180.

³⁷ Zob. P. Hardie, *Lethaeus Amor...*, s. 166–167; G. Liveley, *Ovid in Defeat? On the Reception of Ovid's "Ars amatoria" and "Remedia amoris"*, w: *The Art of Love...*, s. 322–323. H.J. Geisler (*P. Ovidius...*, s. 133) zwraca uwagę, że powtórzenie w drugim wersie utworu rzeczownika *bella* zdradza typową dla Owidiusza manierę powtarzania kluczowych terminów na początku dzieła.

³⁸ Zob. P. Murgatroyd, *Militia amoris and the Roman Elegists*, „*Latomus*” 34 (1975), s. 69. Literacki topos miłości jako choroby omawia Peter Toohey, *Love, Lovesickness, and Melancholia*, „*Illinois Classical Studies*” 17 (1992), s. 265–286; por. H.J. Geisler, *P. Ovidius...*, s. 57–62.

Ci, którzy już wcześniej nauczyli się wzniecać miłość i sami padli jej ofiarą, mogą teraz nauczyć się, jak wyzbyć się nieszczęśliwego i wyniszczającego uczucia³⁹, które za pomocą zastosowanych środków leksykalnych zostało ukazane jako choroba. Sukcesem będzie wyleczenie z miłości. Zachęta utrzymana jest w tonie pouczenia zdradzającego dydaktyczny charakter dzieła, a raczej dydaktyczną autoinscenizację osoby mówiącej, która jednak w dalszych słowach dystansuje się od tego dydaktyzmu i zadowala podkreśleniem użyteczności swych wywodów: „utile propositum est saeuas extinguere flammas / nec seruum uitii pectus habere sui” (w. 53–54) [Pożytek z [naszego] przedsięwzięcia tkwi w wygaszeniu dotkliwych płomieni i zapobiegnięciu temu, żeby serce było niewolnikiem swego błędu]. Możliwą korzyść z lektury (*utile propositum*) ma zilustrować krótki katalog nieszczęśliwych historii miłosnych (w. 55–68).

O zespoleniu ról *praeceptor amoris* i lekarza⁴⁰ świadczy także zwrot do Febusa:

te precor incipiens; adsit tua laurea nobis,
 carminis et medicae Phoebe repertor opis;
 tu pariter uati, pariter succurre medenti:
 utraque tutelae subdita cura tuae est (w. 75–78).

[Rozpoczynając [utwór], proszę, aby twój wieniec nas wspomógł, Febusie, źródło pieśni i medycyny; wspomóż zarówno poetę, jak i medyka, opieka nad oboma dziedzinami została powierzona twojej trosce].

Osoba mówiąca prosi o pomoc Febusa, który zostaje przedstawiony jako opiekun poezji i jednocześnie boski lekarz, a więc instancja

³⁹ Por. S. Stabryła, *Owidiusz. Świat poetycki*, Wrocław 1989, s. 136.

⁴⁰ Patricia Watson podkreśla, iż Owidiusz kreuje w *Remedia amoris* jako osobę mówiącą wielowymiarową *persona*, która łączy w sobie kilka ról, w tym poety-narratora, kochanka, nauczyciela, lekarza; P. Watson, *Praecepta amoris. Ovid's Didactic Elegy*, w: *Brill's Companion to Ovid*, ed. by B. Weiden Boyd, Leiden 2002, s. 163. Podobnie argumentuje Katharina Volk, *The Poetics of Latin Didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*, Oxford 2002, s. 157–195.

ex definitione powołana do tego, aby patronować dziełu poetyckiemu podającym lekarstwa na miłość. Role medyka i poety czy też osoby mówiącej zostają znów połączone w końcowej *sphragis*; utwór zamyka topos podróży morskiej⁴¹, a wyleczeni adresaci zostają wezwani do okazania wdzięczności:

hoc opus exegi: fessae date sarta carinae;
 contigimus portus, quo mihi cursus erat.
 postmodo reddetis sacro pia uota poetae,
 carmine sanati femina uirque meo (w. 811–814).

[Ukończyłem to dzieło: ozdóbce wieńcami zmęczony okręt, [gdyż] dotarliśmy do portu, do którego zmierzałem. Wkrótce, młodzieńcy i dziewczęta wyleczeni dzięki memu poematowi, złożycie słuszne dary dziękczynne uświęconemu poecie].

Nawiązując do fragmentu początkowego⁴², osoba mówiąca podkreśla wprawdzie swą pozycję poety, skupia się jednak na swej roli jako medyka i wskazuje, iż lekarstwa przybrały formę poematu, a więc *carmen*. Sposób wykorzystania tego *ablatus instrumentalis* (*carmine sanati*) dowodzi także związku z konwencją elegijną i rolą wszechstronnego *praeceptor amoris* – przenośnie może chodzić o przekazane w utworze lekarstwa i wyleczenie z miłości za pomocą utworu, czyli przez ukazanie w utworze elegijnym innej drogi miłości.

Oba teksty, *Remedia amoris* i *Nadobna Pasqualina*, powstają, zgodnie z konwencją literacką, pod opieką Febusa, a ich kompozycja opiera się na wojnie i zwycięstwie osadzonych w kontekście

⁴¹ Por. zwrot do adresatów na początku utworu: „me duce damnosas, homines, compescite curas, / rectaque cum sociis me duce nauis eat” (w. 69–70). W sposobie realizacji tego toposu Barbara Weiden Boyd dostrzeże metaforę własnej podróży poetyckiej Owidiusza, obrazującą również kompleksową strukturę genologiczną *Remedia amoris*; zob. B.W. Boyd, *Remedia amoris*, w: *A Companion to Ovid*, ed. by P.E. Knox, Chichester 2009, s. 115–118.

⁴² P. Hardie (*Lethaeus Amor...*, s. 186–187) zauważa leksykalne nawiązania do *renuntiatio amoris* w Prop. III 24, 15–20.

miłosnym. Zmagania wojenne przeformułowano w zmagania miłosne, przewartościowując tym samym charakterystyczne dla eposu marsowe potyczki w *Nadobnej Pasqualinie*. Dlatego też poemat Twardowskiego, czerpiąc z tradycji epickiej, dystansuje się od niej. Podobnie ma się rzecz w *Remedia amoris* dopełniających konwencję elegijną Owidiusza, również wskutek ich dydaktycznej inscenizacji, która w mniejszym stopniu cechuje także opowieść o Pasqualinie. Zwycięstwo nad Kupidynem oznacza u Owidiusza działanie odwrotne do rozbudzania miłości, u Twardowskiego zaś, zgodnie z ramą kompozycyjną, wyzbycie się nieszczęśliwej i zgubnej miłości. W końcowym pytaniu retorycznym poeta ze Skrzypny wątpi, czy rzeczywiście można uwolnić się od właściwych ludzkiej naturze miłosnych przygód i wojen, tymczasem w *Remedia amoris* opisana kuracja jest w istocie grą poetycką.

4. Miłość Pasqualiny jako choroba wymagająca leczenia

Poeta-narrator *Nadobnej Pasqualiny* podkreśla, iż podejmuje „materyje” (miłosną wojnę i zwycięstwo), których opisanie wymaga boskiego wsparcia. W *prooemium* pojawiają się także konstytutywne, gdyż wyznaczające postawę Pasqualiny i determinujące tok akcji, „rady zdrowe Felicylej” (I 2–3). Choć przydawkę „zdrowe” można rozumieć jako „mądre”, nie zatracą się w niej podstawowe znaczenie użytego przymiotnika⁴³. Wskazują na to uwagi bohaterów na temat kroków, które musi podjąć odrzucona przez Oliwera protagonistka w celu wyzbycia się nieszczęśliwej miłości. Najpierw Stella pociesza Pasqualinę:

⁴³ Por. s.v. *zdrowy, zdrów* w *Elektronicznym słowniku języka polskiego XVII i XVIII wieku*; <https://sxvii.pl/> (dostęp: 21.05.2018); por. s.v. *zdrowy* w: *Słownik staropolski*, t. 11, red. S. Urbańczyk, Kraków 1995–2002, s. 298–301 (*Słownik polszczyzny XVI wieku* jeszcze nie osiągnął hasel na literę z).

[...] w inszą myśl i pierwsze ubierz się bacznie.
 Jako chory pacjent – nie wprzód się purguje,
 Aż z lekkimi syropy ciało prezerwuje.
 Kto wie, iżec poradzę? Wszystkom ja to tobie
 Wonczas opowiadała, kiedyś [...]
 równą się Wenerze być upatrowała [...] (I 1024–1030).

Położenie protagonistki przyrównane zostaje do sytuacji wymagającego leczenia chorego⁴⁴. Stella przypomina, że już wcześniej ostrzegała przed takim rozwojem wypadków, czyli przed karą Wenery za zbytnią pychę; odwołała się naówczas do przykładu Andronei, która rozpoczęła konflikt z boginią miłości (por. I 389–438)⁴⁵. Połączone ze sobą konflikt (wojenny) i choroba powracają na samym

⁴⁴ Paweł Bohuszewicz zauważa, że miłosny afekt zobrazowano jako żywą istotę, a Stella zrównuje miłość ze „zwierzęcymi żądzami” (I 1117–1118); z tego wnioskuje, iż powrót do pełni władzy nad życiem człowieka następuje przez pokonanie miłości zwierza; alternatywą jest pożarcie przez niego; zob. P. Bohuszewicz, *Dwoista natura miłości*, w: *Amor vincit omnia. Erotyzm w literaturze staropolskiej*, red. R. Krzywy, Warszawa 2008, s. 150–151. Wydaje się, że *tertium non datur*, a przecież trudno wykluczyć możliwość oswojenia miłosnej bestii, co implikuje triumf rozumu i „myśli inszej”.

⁴⁵ Stella uwydatnia siłę gniewu Wenery, przywołując historię Myrrhy (która tworzy punkt oparcia dla intratekstualnego nawiązania w scenie śmierci Kupidyna, por. III 993–1014; oba elementy konstytuują klamrę kompozycyjną dla opowiadania o negatywnym wpływie bogów miłości na życie Pasqualiny i jej rodziny). Piastunka podkreśla także winę Andronei: „Tym więcej, że ona [Wenera – P.M.R.] / Jest już do Androniej przedtym urażona, / Matki twojej, że nad nią Minerwę uczyła [...]” (I 431–433). Praźródłem konfliktu jest ocena sądu Parysa dokonana przez Androneję na korzyść przegranej naówczas Minerwy (I 444–654). Wenus poprzysięgła jej zemstę: umrze, powijając bliźniaki, które bogini będzie przesładować, w tym mękami miłosnymi (I 528–547). Minerwa zaś obiecała Andronei w podziękowaniu pomoc: „[...] syna z córką powijesz, których ja oboje [...], / Wziąwszy w swojej opiekę – ubogac hojnie / W rozum, męstwo i cnotę [...]. / – nieomylnie z toni / Każdej ich złej wyważę. I niech będą oni / Ziemią, morzem trapieni – ja im port swój zdarzę” (I 563–573). W ten sposób zapowiedziana zostaje późniejsza opieka Minerwy nad Pasqualiną; protagonistce sprzyja również Junona, która współdziała z boginią mądrości, aby jak podkreśla Felicja, zemścić się na Wenerze i Kupidynie (I 1356–1366) za sąd Parysa. Ponieważ historię matki wpleciono w dzieje córki jako

początku mowy Felicji, kapłanki Minerwy, do której protagonistka udaje się z prośbą o pomoc. Również według Felicji Pasqualina będzie cierpieć jakby podwójnie, gdyż za błąd własny oraz swej matki (I 1255–1257). Felicja stara się jednak jej pomóc:

Zaczyn jej niemieło
Słuchać bywa, ile tych bredni ladajakich,
I raczej je odsyła w materyjach takich
Do przybytku Junony, gdzie takowe razy
Uleczone bywają (I 1352–1356).

Jako kurację zaleca dalszą wędrówkę do świątyni Junony współdziałającej z Minerwą; cała wędrówka protagonistki została zaanon-sowana już w *prooemium*, gdy narrator wspominał o opuszczeniu przez nią upodobanego miasta (I 8).

Mowa Belizy, kapłanki Junony (III 662–772), stanowi pochwałę wysiłku i ostatecznego zwycięstwa bohaterki; ksieni zwraca uwagę zwłaszcza na wojenny i pokutny zarazem aspekt wędrówki⁴⁶. Jednak również tutaj znalazła swoje miejsce aluzja do choroby, „takiej powszechnej zarazy” (III 670), a więc Wenery⁴⁷, którą bogowie zechcieli, dla dobra ludzkości, zelżyć, posługując się ludzkimi rękoma Pasqualiny (III 669–676). Zewnętrznym przejawem jej zwycięstwa oraz przemiany, czyli wyleczenia, są obrzędy inicjacyjne związane z przyjęciem protagonistki do klasztoru. O tym też powie wcześniej Felicja:

punkt odniesienia i retrospektywne opowiadanie, trzeba dostrzec budowę opartą na typowo epickim *ordo artificialis*, co jest zresztą przejawem paralelizmu narracji.

⁴⁶ Na samym wstępie Beliza określa postawę Pasqualiny jako wojnę („Tyżes to Paskwalina, w tej wzgardzonej guni, / Co z Wenerą wojujesz i na jej hardego / Śmiałaś syna nastąpić?”, III 662–664), następnie zaś interpretuje jej wędrówkę jednoznacznie jako pokutę („To tylko, żeś niedługo trwała / W tym swym błędzie, i zaraz w sumnieniu się tknąwszy, / A tak ostrą drogę i pokutę podjąwszy, / Serdecznie żałowała”, III 686–689).

⁴⁷ Tak też podkreśla Jan Okoń w objaśnieniach do w. 670, zauważając intratekstualne nawiązanie do podanego przez Felicję opisu swawoli czy też negatywnego wpływu Wenery na ludzkość i bogów w punkcie pierwszym (I 1391–1418).

[...] wiernie [Minerwa – P.M.R.] ślubowała,
 Że cię miała, dziecinę, na swoją wziąć pieczę
 I obdarzyć rozumem. Czego samą rzeczą
 Doznasz po niej w tej drodze, w którą iść koniecznie
 Masz i musisz [...] (I 1372–1376).

Opieka Minerwy nad Pasqualiną sprowadza się więc do udzielenia odpowiednich wskazówek i nauk, dzięki którym bohaterka będzie w stanie sama oswobodzić się z nieszczęśliwej miłości. Na skutek tej swoistej edukacji wzmocnione zostaną siły rozumu, które, jak mówi Beliza, znów uzyskają przewagę nad uczuciami:

Bowiem ani szalony ogień cię miłości
 Przejmie więcej, ani stąd niezbyte teskności.
 Nawet choć Oliwera znowu byś widziała,
 Nań nie spojrzysz i będziesz jako twarda skała
 Przeciw wszystkim wydana szturmom oceaniskim [...].
 [W] inszą się daleko
 Myśl uzbrosisz. Do czegoć stateczności trzeba
 Mocnej, nieporuszonej – a w ostatku nieba
 Cię utwierdzą (III 735–745).

Miłosna choroba Pasqualiny może zatem zostać zinterpretowana jako konflikt między sferą rozumu i sferą uczuć⁴⁸. Jedynym lekarstwem i sposobem odzyskania przewagi rozumu okazała się podróż do świątyni Junony, w czasie której Pasqualina uzbroiła się w ową „myśl inszą”, a więc stateczną i nieporuszoną, niepodatną na miłość i pokusy⁴⁹. Pojawia się ona jeszcze jako implikacja w pytaniu retorycznym stawianym przez samą protagonistkę w monologu (I 963–1002), w którym najwyraźniej dostrzega ona konieczność samodoskonalenia i edukacji: „gdzieżby drogo kupić / Rozum taki?”

⁴⁸ P. Urbański, *Glosy...*, s. 4.

⁴⁹ Grzegorz Raubo mówi w tym kontekście o zbroi rozumu, zob. G. Raubo, *Oko i rozum... Antynomie barokowej antropologii w „Nadobnej Paskwalinie” Samuela Twardowskiego*, w: *idem, Światło przyrodzone. Rozum w literaturze polskiego baroku*, Poznań 2006, s. 36–44.

(I 985–986), oraz na początku stosownej porady Stelli (I 1023–1024). Zgodnie ze słowami Belizy protagonistka będzie mogła znów wybrać ostentacyjny tryb życia i spędzać dnie w oknie, gdyż uzbrojona w „myśl inszą” okaże się już odporna na pokusy i miłosną zarazę⁵⁰. Wyleczenie z miłosnej choroby nie oznacza zatem wyzbycia się miłości, lecz uodpornienie na jej zgubny wpływ lub też, jak podkreślił narrator w passusie końcowym, zwrócenie uwagi na piękno inne niż (tylko) to zewnętrzne („ozdoba insza”, III 1072–1073)⁵¹. Być może na tym polega władza rozumu i „myśli inszej”, która na płaszczyźnie opowiadania zobrazowana została za pomocą kamienia podarowanego Pasqualinie przez Felicję jako „[...] swoisty talizman mądrości”⁵².

⁵⁰ Instruktywny jest fragment o samobójstwie Kupidyna (III 993–1014). Pasqualina znów „się monstruje” (III 995) w oknie, lecz tym razem to ona zostaje dostrzeżona – bóg miłości nie jest w stanie znieść sromoty swej kłęski, dlatego powiesi się na drzewie mirtu (III 1004–1005). Wybór drzewa jest znamieny, jeśli odwołać się do mitologicznej historii Myrrhy (por. I 411–431 i przyp. 45; zob. *Ov. Met.* X 298–502), która jako ofiara zakazanej miłości ze strony ojca urodziła Adonisa, ten zaś sprowadził miłosne cierpienie na Wenere; por. P. Bohuszewicz, *Dwoista...*, s. 145–146. Grzegorz Raubo zauważa, że reprezentowana przez Pasqualinę barokowa postawa ostentacji stanowi jeden ze sposobów poszukiwania tożsamości, nabierania oglądy i doskonalenia rozumu. Inna sprawa, iż owa ostentacja, dla której zasadnicze znaczenie ma wzrok, spojrzenie, oko, łączy się z kategorią grzechu i błędu w ogóle, który protagonistka sama popełniła i rozumie („Tu już swą nieuwagę i znaczny błąd widzi, / Ze się dała w te listki”, I 925–926) oraz rozważa w monologu (I 963–1002); zob. G. Raubo, *Oko i rozum...*, s. 21–22, 27–29.

⁵¹ Roman Pollak podkreśla psychologizację protagonistki oraz „połączenie w postaci Paskwaliny piękności cielesnej, zmysłowego czaru z pięknem duchowym, z uciszeniem się na wyżynach życia kontemplacyjnego [...]”; stąd wywodzi jako kontekst interpretacyjny popularny (w malarstwie) motyw barokowy Magdaleny pokutnicy; R. Pollak, *Samuel Twardowski i jego „Nadobna Paskwalina”*, w: *idem, Od renesansu do baroku*, Warszawa 1969, s. 238. Na temat siedemnastowiecznego polskiego przekładu dzieła Antona Giulia Brignolego Salego o Marii Magdalenie por.: K. Wojsław, *Maria Magdalena grzesznica i nawrócona. Siedemnastowieczna polska proza marinistyczna*, „Terminus” 10 (2008), z. 1, s. 241–253 (edycja fragmentu na s. 255–280).

⁵² J. Sokolski, *Alegoria „Nadobnej Pasqualiny”*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 794. „Prace Literackie” 25 (1986), s. 12; zob. punkt 7. niniejszej pracy.

5. Choroba i lekarstwo Pasqualiny a wędrówka jako *remedium amoris* Owidiusza

Według *Remedia amoris* jedną z przyczyn miłosnej choroby są *otia*:

[...] fac monitis fugias otia prima meis.
 haec ut ames faciunt [...];
 otia si tollas, periere Cupidinis arcus
 contemptaeque iacent et sine luce faces (w. 136–140).

[Zgodnie z moimi wskazówkami zadbaj, abyś unikał beczynności, gdyż ona sprawia, iż kochasz [...]; jeśli porzucisz beczynność, zniweczony zostanie łuk Kupidyna i odrzucone będą leżąc pochodnie pozabawione ognia].

Miłość rodzi się w czasie wolnym od dbania o interesy rodziny oraz społeczności, o tyle próżnym, o ile egoistycznie wykorzystywanym na własne potrzeby i zachcianki. Jeśli wrócić na chwilę do przyczyn konfliktu Pasqualiny i Wenery, okazuje się, iż własna wina protagonistki tkwi w jej pysze i próżnowaniu właśnie. Spędzała dni na przegłądaniu się w lustrze, podziwianiu własnej urody i jej udoskonalaniu, na obserwowaniu świata przez okno i byciu obserwowaną. Dlatego zatraciła swój rozum i nie ustrzegła się przed niemądrym (zwłaszcza w kontekście znanych jej przypadków Androni, I 438–441) zrównaniem się z Wenerą (I 285–388). Jakkolwiek przypadek Pasqualiny zgadza się ze spostrzeżeniami Owidiusza, obejmuje również dodatkową przyczynę, czyli urazę Wenery do Androni.

Owidiusz podaje różne sposoby walki z niepożądanym uczuciem. Skoro wcześniej odwołał się do kategorii *otium*, tym razem przeciwstawia jej *negotium* (*res age*, w. 144) – powrót do zdrowia nastąpi dzięki podjęciu aktywnego działania. Dlatego też zaleca się udział w rozprawach sądowych oraz wyprawach wojennych, uprawę roli i łowy, jak również podróz: „tu tantum, quamuis firmis retinebere uinclis, / i procul, et longas carpere perge uias” (w. 213–214) [Idź w dal i nawet jeśli trzymają cię silne więzy, tym bardziej podejmij długie wyprawy]. Recepta jest prosta – trzeba bezzwłocznie opuścić

dom i oddalić się od źródła miłości⁵³, gdyż w podróży można wyzdrowieć, a w domu pogрузić się w bólu (w. 237–240). Zaproponowane lekarstwo znane jest zarówno z tradycji filozoficznej, jak i z innych utworów literackich realizujących różne formy gatunkowe⁵⁴.

Droga ku zdrowiu prowadzi przez trud podróży i ból oddalenia od ukochanej osoby (w. 225–226), wymaga także świadomego podrózowania pozwalającego wygasnąć ogniowi miłości:

nec satis esse putes discedere; lentus abesto,
dum perdat uires sitque sine igne cinis.
quod nisi firmata properaris mente reuerti,
inferet arma tibi saeva rebellis Amor [...] (w. 243–246).

[Nie myśl jednak, iż wystarczy wyjechać; długo bądź nieobecny, dopóki nie przygaśnie [ogień] i nie zostanie sam żar bez płomieni, jeśli bowiem będziesz się spieszył z powrotem, nie umocniwszy rozumu, uderzy w ciebie srogą bronią buntowniczy Amor].

O wartości wędrówki stanowi konstytutywne dla niej oddalenie od źródła miłości⁵⁵. Jej celem zaś nie jest konkretny punkt, lecz *firmitas mentis* (w. 245). Tylko owa udoskonalona myśl, uodporniony na miłość rozum⁵⁶, gwarantuje, że po powrocie nie odżyją w wędrówcu

⁵³ Podkreślona zostaje również konieczność unikania kontaktu z ukochaną osobą, wspomnień o niej oraz przebywania w dotychczasowym kręgu towarzyskim: „quid iuuat admonitu tepidam recalescere mentem? / alter, si possis, orbis habendus erit” (w. 629–630). Wędrówka oznacza zatem fizyczne i mentalne oddalenie od ukochanej osoby oraz (wspólnych) znajomych i przyjaciół. Nawet wówczas jednak, jak argumentuje Mary Davisson, nie ma gwarancji, iż kuracja okaże się skuteczna czy mniej bolesna; M. Davisson, *The Search for an alter orbis in Ovid's "Remedia amoris"*, „Phoenix” 50 (1996), s. 240–261; por. Ch. Lucke, *P. Ovidius...*, s. 232–234.

⁵⁴ Zob. H.J. Geisler, *P. Ovidius...*, s. 254–255; por. A.A.R. Henderson, *P. Ovidi...*, s. 69–70; K. Prinz, *Untersuchungen...*, s. 62–66.

⁵⁵ L. Fulkerson, *Omnia vincit amor. Why the "Remedia" Fail*, „Classical Quarterly” 54 (2004), s. 219; por. G. Rosati, *The Art...*, s. 158–163.

⁵⁶ Zob. H.J. Geisler, *P. Ovidius...*, s. 267; interpretację w sensie medycznym sugeruje również Paula Pinotti (*P. Ovidio...*, s. 165–166). Jak stwierdza Philip Hardie, „the real challenge for the poet of the *Remedia* is not so much to convey his own

dawne namiętności. Tak jak miłości właściwa jest gwałtowność, tak też w leczeniu z miłości zalecane jest umiarkowanie i konsekwentny spokój⁵⁷. Wędrówka nie powinna być pospieszna, lecz trwać do chwili uzyskania pożądanego efektu⁵⁸. Subiektywne podejście do podróży przejawia się w dostosowaniu trasy i jej długości do indywidualnej sytuacji każdego pacjenta, który okazał słabość, nie umiejąc stłumić uczucia w załączku (*Rem.* 91–94). Stawiając więc pierwszy krok na drodze, wypowiada wojnę postrzeganej jako *furor* miłości (w. 119), a stawką jest jego zdrowie. Chodzi więc tutaj o osiągnięcie równowagi duchowej i mentalnej, którą w *Remedia amoris* gwarantuje *mens firmata*⁵⁹, w *Nadobnej Pasqualinie* zaś „myśl insza”. Swoboda w ocenie, kiedy ów stan myśli zostanie osiągnięty, pozostawiona została podróżującemu.

body of doctrine, as to make the pupil deaf to the admonitions of love, memories that threatens to undo all the teacher's hard work [...]" (P. Hardie, *Lethaeus Amor...*, s. 168–169).

⁵⁷ Zob. Ch. Lucke, *P. Ovidius...*, s. 246–248. Wytrwałe i powolne wygaszanie miłości zalecano już wcześniej, por.: *lentus abesto* (w. 243); „sed quanto minus ire uoles, magis ire memento; / perfer, et inuitos currere coge pedes” (w. 217–218; zob. H.J. Geisler, *P. Ovidius...*, s. 257); zwłaszcza w. 220–221: „nec quot transieris, sed quot tibi, quaere, supersint / milia nec, maneat ut prope, finge moras”; por.: „[...] meliore fide paulatim extinguitur ignis / quam subito: lente desine, tutus eris” (w. 649–650). W kontekście podobnej wskazówki Katullusa (*Carm.* VIII 11) por. P. Hardie, *Lethaeus Amor...*, s. 175.

⁵⁸ Zob. A.A.R. Henderson, *O. Ovidi...*, s. 72; P. Pinotti, *P. Ovidio...*, s. 165.

⁵⁹ Z przydomku Amora *Lethaeus* (*Rem.* 551) można wywodzić, iż *firmitas mentis* osiągnięta jest przez zapomnienie o miłości; związek zapomnienia ze śmiercią (miłości) podkreślają nawiązania do *Eneidy* oraz elegii Propercjusza, jak również usytuowanie, na miejscu starego przybytku Mens, świątyni Amora Letejskiego w sąsiedztwie świątyni Venus Erycina (w. 549–550). Zob. P. Hardie, *Lethaeus Amor...*, s. 180–186; por. Ch. Lucke, *P. Ovidius...*, s. 178–179; A.A.R. Henderson, *P. Ovidi...*, s. 108–110; P. Pinotti, *P. Ovidio...*, s. 250–251.

6. Wędrówka jako *remedium amoris* i topos literacki w *Remedia amoris*

Trud podróży nieszczęśliwie zakochanego jest jedną z popularniejszych realizacji toposu wędrówki⁶⁰, która ma swój walor dydaktyczny i stąd też nie dziwi jej zastosowanie w utworze poety nauczyciela *vel* poety medyka. Jak sam wyznaje, z opisu znanych i sprawdzonych *remedia* stworzył spójne poetologicznie dzieło⁶¹: „et, ne forte putes noua me tibi condere iura / (atque utinam inuenti gloria nostra foret!) [...]” (w. 465–466) [I abys nie sądził, iż nowe tobie wymyślłam prawa (szkoda, iż sława [ich] wynalezienia nie jest nasza!)]. Swą poetologiczną koncepcję objaśnia, pod pozorem obrony przed krytyką i *Liur edax*, we fragmencie autotematycznym w centralnym miejscu dzieła (w. 351–396)⁶². Omawiając pokrótce różne gatunki literackie, wyjaśnia także istotę elegii i podkreśla jej związek z miłością i zabawą. Dalej odnosi się do własnej twórczości i uwypukla jej swawolny charakter, również przez znaczące powtórzenie na początku i końcu dystychu frazy z imieniem hetery Thais:

blanda pharetratos Elegia cantet Amores
 et leuis arbitrio ludat amica suo [...].
 Thais in arte mea est: lasciua libera nostra est;
 nil mihi cum uitta: Thais in arte mea est.
 si mea materiae respondet Musa iocosae,
 uicimus, et falsi criminis acta rea est (w. 379–388).

[Przymilna Elegia śpiewa o zaopatrzonych w kołczan Amorach, i [jako] niestała kochanka bawi się tak, jak sama tego chce [...]. Thais panuje nad

⁶⁰ J. Abramowska, *Peregrynacja*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 128–129.

⁶¹ Por. S. Stabryła, *Owidiusz...*, s. 140–141.

⁶² Obrona dzieła przed zarzutami stanowić ma jedynie pretekst dla wprowadzenia wątków autotematycznych – tak sądzi Niklas Holzberg, *Staging the Reader Respons. Ovid and His “Contemporary Audience” in “Ars” and “Remedia”*, w: *The Art of Love...*, s. 45–51.

moją sztuką: nasze igraszki są wolne i nie mam nic [wspólnego] z więzami [scl. powściągliwością], Thais panuje nad moją sztuką. Jeśli moja Muza odpowiada frywolnym materiom, zwyciężyliśmy i zrealizowana [Muza *vel* materia] niesłusznie jest oskarżana o zbrodnię].

Cały wywód autotematyczny kończy wyraziste autorporównanie, w którym osoba mówiąca zestawia się z Wergiliuszem: jej znaczenie dla rozwoju gatunku elegijnego, wyjaśnione jakby przez samą elegię, dorównuje jego wpływowi na ukształtowanie eposu: „tantum se nobis elegi debere fatentur, / quantum Vergilio nobile debet epos” (w. 395–396) [Elegia [sama] stwierdza, iż tyle nam zawdzięcza, ile Wergiliuszowi zawdzięcza szlachetny epos].

Osoba mówiąca, a więc poeta Owidiusz, daje się zatem poznać nie tylko jako nauczyciel miłości, ale i mistrz twórczości elegijnej; wyrazem tej elegijnej *vel* poetyckiej doskonałości są właśnie *Remedia amoris*; w ten sposób dochodzi do zespolenia wątków miłosnych, ujętych w (dydaktycznej) konwencji elegijnej, oraz poetologicznych. Utwór napisany w formie właściwej tematowi stanowi jednocześnie atak na samą koncepcję miłości elegijnej, która rozwija się w warunkach *otium*⁶³. Jednak to właśnie funkcja dydaktyczna utworu pozwala zachować koherencję między oboma obszarami miłości, a tym samym – *Remedia amoris* oraz *Ars amatoria*. Owidiusz ukazał, że potrafi swobodnie dysponować poszczególnymi komponentami elegii miłosnej bez naruszania jej istoty, traktując miłość elegijną z różnych, uzupełniających się, punktów widzenia i płynnie wpisując w te rozważania wątki autotematyczne. Ta swoista zabawa⁶⁴ zdradza jednocześnie jego (auto)ironiczną postawę skonfrontowaną z wypowiedzianą raczej pół żartem, pół serio deklaracją poetologiczną. Owa ironia ma stanowić najistotniejszy rys całej poezji dydaktycznej

⁶³ G.B. Conte, *Love Without...*, s. 463.

⁶⁴ Poeta w ten sposób igrza z czytelnikiem. Czuje się bowiem mistrzem w zaprzeczaniu, wykorzystywaniu (niuansów) jednego elementu w różnych kontekstach; zob. D. Korzeniewski, *Ovids elegisches...*, s. 191.

Owidiusza⁶⁵. Wieszcz igrza w ostateczności ze swymi uczniami, dążąc, jak sam wyznaje, przede wszystkim do sławy:

[...] magnum iam nomen habemus;
 maius erit, tantum, quo pede coepit, eat [...].
 nam iuuat et studium famae mihi creuit honore [...] (w. 389–393)⁶⁶.

[Wielkie mamy już imię; będzie [jeszcze] większe, jeśli tylko kroczyć będzie tak, jak [podążać] zaczęło. Dbalność o sławę sprawia mi bowiem przyjemność i zwiększyła się jeszcze z dotychczasowym uznaniem].

Ostatecznie o wiele bardziej niż na dobru nieszczęśliwie zakochanych zależy mu na własnej sławie poety i powodzeniu swoich dzieł⁶⁷. Sposoby wzbudzania i niweczenia miłości są zatem (tylko) literackimi motywami, z których ułożone zostają poematy. Te zaś stanowią środek do osiągnięcia wskazanego celu. Takim toposem jest również wędrówka⁶⁸, która uzdrowicielskiego wpływu bynajmniej nie musi

⁶⁵ Ironia ma wynikać z nawiązania do Lukrecjusza oraz *Georgik* Wergiliusza; zob. N. Holzberg, *Ovids erotische Lehrgedichte und die römische Liebeslegie*, „Wiener Studien” 94 (1981), s. 191–194; przykłady aluzji dotyczących uprawy roli podaje P. Watson, *Praecepta amoris...*, s. 164–165. Karl Prinz podkreśla jeszcze nawiązania do literatury filozoficznej, zwłaszcza *Tusculanae disputationes* Cyserona; zob. K. Prinz, *Untersuchungen...*, s. 57–63. W *Amores* (I 1 i II 1) Owidiusz zdradza z kolei, iż czuje się powołany do pisania elegii przez samych bogów (Amora i Jowisza), dlatego też igrza z eposem, co dobrze oddaje metafora urwanej przez Amora stopy metrycznej (*Am.* I 1) i przewrotne wykorzystanie inwokacji w utworach elegijnych; zob. D. Korzeniewski, *Ovids elegisches...*, s. 187–191.

⁶⁶ Alastair A.R. Henderson (*P. Ovidi...*, s. 91) interpretuje frazę „quo pede coepit” jako „with the same step as it began”, choć zaznacza, iż osoba mówiąca gra ze znaczeniem *pes* jako stopy metrycznej. Jeśli tak, trzeba zauważyć nawiązanie do otwierających twórczość erotyczną *Amores* celem subtelnego podkreślenia jej poetologicznej koherencji w *Remedia amoris*; zob. *Ov. Am.* I 1, 3–4: „par erat inferior uersus; risisse Cupido / dicitur atque unum surripuisse pedem”, cyt. za: P. Ovidi Nasonis *Amores...*, s. 5.

⁶⁷ Por. S. Stabryła, *Owidiusz...*, s. 145.

⁶⁸ Pewnym wariantem wędrówki, *stricte* poetologicznej, jest zrealizowany w *sphragis* topos podróży morskiej. W kontekście wspomnianego już końcowego adresu do odbiorców dzieła („[...] carmine sanati [...] meo”, w. 814), który impli-

stracić. Laurel Fulkerson podkreśla, iż istota Owidiuszowej wędrówki tkwi jedynie w oddaleniu od źródła miłości i nie zakłada głębszej przemiany ani nie wyklucza nawet ponownego zakochania się, dlatego też, podobnie jak i inne *remedia*, okazuje się radą naiwną i nieszczerą⁶⁹. Taka ich natura jest w pełni zrozumiała, gdyż osoba mówiąca nie jest medykiem, a jedynie wciela się w jego rolę jako poeta, który gromadzi znane mu poetyckie *remedia*, a więc motywy literackie przeznaczone dla tych czytelników, którzy, jak podkreśla Christopher Brunelle, dzieło Owidiusza chcą czytać i wiedzą, czego się po nim spodziewać, a w zasadzie sami określają, w jakim stopniu wierzą owym zaleceniom i jak je rozumieją⁷⁰.

7. Wędrówka jako *remedium amoris* i topos literacki w *Nadobnej Pasqualinie*

Stella i Felicja zalecają Pasqualinie podróż, którą jako jedno z wielu *remedia amoris* wskazywał Owidiusz. Piastunka inicjuje podróż do świątyni Minerwy; Felicja sformułuje właściwą receptę i wyprawi Pasqualinę w dalszą drogę (I 1374–1376) do przybytku Junony. W tym czasie protagonistka sama będzie czerpać naukę z przygód opowiedzianych w drugim punkcie utworu, aby móc się uzbroić

kuje koniec twórczości dotyczącej miłości (elegijnej; zob. P. Pinotti, *P. Ovidio...*, s. 340–341), wydaje się oczywiste, że podanie lekarstw na miłość, której rozbudzenia nauczano wcześniej, oznacza logiczne zakończenie dydaktycznej twórczości miłosnej; por. S. Harrison, *Ovid and Genre. Evolutions of an Elegist*, w: *The Cambridge Companion to Ovid*, ed. by P. Hardie, Cambridge 2002, s. 84.

⁶⁹ Zob. L. Fulkerson, *Omnia vincit Amor...*, s. 223 (na temat wędrówki zob. s. 219).

⁷⁰ Wnioski takie uzasadniają dwa fragmenty *Remedia amoris*: wywód autotematyczny (w. 361–396) oraz zniechęcanie do lektury dzieł erotycznych (w. 753–766), które nadto uwypukla rozumienie *Remedia amoris* jako przede wszystkim dzieła zgodnego z konwencją literacką; Ch. Brunelle, *Form vs. Function in Ovid's "Remedia amoris"*, „The Classical Journal” 96 (2000–2001), s. 123–140.

w „myśl inszą” i osiągnąć owidiuszową *firmitas mentis*. Rozpoczynający punkt trzeci opis zwycięstwa nad Kupidynem (III 1–626) obrazuje z kolei próbę. Konfrontacja z bogiem miłości pozwala sprawdzić, czy wiedza o ludzkiej naturze została na tyle przyswojona przez protagonistkę, by umożliwić jej stawienie oporu sile miłości, a tym samym, jeśli odwołać się do *Remedia amoris*, czy podróż była wystarczająco długa. Pasqualina sama sobie wystawia świadectwo, które potwierdza we wspomnianej mowie Beliza⁷¹.

Próby, etapu przejściowego, nie ma w zaleceniach Owidiusza. Jej odpowiednikiem jest najwyraźniej samoocena dokonywana przez podróżującego w momencie, w którym sądzi on, iż osiągnął już *firmitas mentis* i dotarł do kresu swej drogi. Osiągnięcie celu, które będzie można dostrzec tylko *post factum* w kolejnym starciu z Amorem, nie jest gwarantowane i zależy od siły woli (i rozumu) poddającego się kuracji – w tym tkwi przewrotność Owidiusza, której odpowiada mniej subtelna i zarazem szczerza troska Felicji o Pasqualinę. Protagonistka otrzymuje od niej kamień-medalion w funkcji amuletu mądrości, „[...] znak Minerwy bogini [...] przeciw wszystkim napaściom” (I 1428–1430). Jednocześnie zostaje przestrzeżona o niebezpieczeństwie w czasie oczyszczającej kąpieli:

Ale go jako źrzenice w oku
 Własnej pilnuj i skoro z tego z potoku
 Tak omyta wynidziesz, włóże na się znowu,
 Gdyż bez niego byłabyś martwego tułowu,
 Obrazowi podobną, ale ani zgoła
 Doszła zamierzonego Junony kościoła [...].
 Ale kiedy ostrożną między będziesz tyłą
 Obłud różnych i swoje pokażesz w tym męstwo,
 Tedyć tam obiecują bogowie zwycięstwo
 Wielkie i niesłychane (I 1443–1461).

⁷¹ Danuta Künstler-Langner zaznacza, iż rola Belizy polega już tylko na utwierdzeniu Pasqualiny w wyborze, którego bohaterka dokonała w chwili podjęcia wędrówki (III 682–694); D. Künstler-Langner, *Mądrość i miłość w romansie „Nadobna Paskwalina” Samuela Twardowskiego*, w: *Wielkopolski Maro...*, s. 217.

Medalion, symbol mądrości, gwarantuje zatem powodzenie kuracji przez wędrownię; bez mądrości, czy też rozumu, o którym mówiła Pasqualina w swym monologu, nie jest możliwe uzbrojenie się w „myśl inszą” niepodatną na pokusy miłosne. W krytycznym momencie kąpieli Pasqualina zapomni o tym; niejako odłoży mądrość na bok i jakkolwiek zniszczy broń Kupidyna, zostanie przez niego pojmana i unieruchomiona, co stanowi jawny kontrast z wędrownią ku niewzruszonemu rozumowi. Dopiero wyzwolona przez Satyrę znów założy medalion, znów jakby przywdzieje mądrość i ruszy w dalszą podróż⁷². Wprawdzie ze swej próby wyjdzie przegrana, doświadczy jednak, iż w istocie jedynym skutecznym środkiem oporu jest rozum i roztropna myśl. Już w nią uzbrojona Pasqualina będzie obserwować samobójstwo Kupidyna oznaczające jej ostateczny triumf (III 993–1014). Wewnętrzna przemiana Pasqualiny jest w istocie nauką panowania rozumem nad uczuciami, a przez to – nad własnym życiem.

⁷² Pasqualina dotrze na łąkę (III 127–133), zdejmie kamień z szyi (III 137) i podda się kąpieli, w czasie której dostrzeże błysk miłosnej broni śpiącego Kupidyna, a następnie ją zniszczy. Zwiedziona zwycięstwem uda się na spoczynek: „[...] stąd żadnej nie ma / Ostrożności nad sobą, rozkoszy się dawszy / Miejsca zaraz, kamienia nawet zapomniawszy / Ówdzie przy rozbieraniu, który ją miał zbawić [...]” (III 208–211). Wtedy obudzi się Kupidyn i zwiąże śpiącą protagonistkę. Gdy Pasqualina się obudzi, uświadomi sobie swój błąd: „[...] przypomni słowa Felicjój / I to, że jej kamienia nie miała na szyi [...]” (III 325–326); gdy już zostanie oswobodzona przez Satyrę, „[...] wolną się czując, / A co najpilniejszego zaraz upatrując / W tym było jej kłopotcie – poskoczy do strugi, / Kędy brzegu i strony dobrawszy się drugiej, / Kamień ów Felicjój, z którego utraty / Wszystko to ucierpiała, porywa i szaty / Włoży na się” (III 483–488). Tak udekorowana czy też uzbrojona ruszy w dalszą drogę; por. J. Sokolski, *Alegoria...*, s. 11–13. Działanie kamienia Minerwy, symbolizującego rozum, przeciwstawione zostaje działaniu dwóch postaci symbolizujących płomienną miłość (Kupidyn) i erotyczną żądzę (Satyr), co implikuje ich możliwie równą władzę nad życiem człowieka. Satyrę jednak wyznaje, iż wraz z towarzyszami padł ofiarą boga miłości *vel* nieprzyjaciela (III 511) i dlatego cieszy się ze zwycięstwa Pasqualiny, które oznacza uwolnienie spod zgubnego wpływu strzał Kupidyna (zob. III 501–567), stąd też zdaje się podporządkowywać rozumowi i symbolizować jakby uzdrowioną miłość; por. T. Sinko, *Pierwowzór...*, s. 115–116; P. Urbański, *Glosy...*, s. 8–9.

Wędrowka protagonistki jawi się zatem jako samodoskonalenie, wyciąganie praktycznych wniosków z przygód, stąd też stanowić może reminiscencję chrześcijańskiej *peregrinatio* po życiu człowieka szukającego na drodze samodoskonalenia duchowego drogi do zbawienia⁷³. Córka Androniei wyrusza zarówno w drogę w rzeczywistej (na poziomie literackiej fikcji) przestrzeni, jak i w ascetyczną podróż po krainie ducha, gdzie czekają na nią kolejne duchowe ćwiczenia, z których każde przedstawia samodzielną wartość poznawczą, suma zaś owego poznania prowadzi do ostatecznego szczęścia, które bohaterka utożsamia z wolnością (III 807–814; por. III 483)⁷⁴. Abstrahując od chrześcijańskiego wymiaru wędrowki, można zauważyć, iż również Owidiusz wskazuje drogę utwierdzenia rozumu i myśli jako sposób wyzwolenia i uodpornienia się na miłosne pokusy. Z tego względu widzi wyzbycie się miłości jako swego rodzaju wolność, zrzucenie jarzma i przywrócenie człowiekowi władzy nad emocjami: „publicus assertor dominis suppressa leuabo / pectora: uindictae quisque fauete suae” (*Rem.* 73–74) [[Ja] publiczny obrońca ulżę uciśnionym przez panów sercom – cieszcie się ze swego wyzwolenia]. Przytacza nadto wypowiedź Amora, który zaleca ucieczkę od miłości przez wspomnienie gorszych nieszczęść: „ad mala quisque animum referat sua, ponet amorem: / omnibus illa deus plusue minusue dedit” (w. 559–560) [Niech każdy pomyśli o swych nieszczęściach, których bóg dał mniej lub więcej [lecz] wszystkim]. Ludzie są zależni od woli bogów doświadczających śmiertelników cierpieniem, w tym i samą miłością, która jest egzekwowaną przez nich koniecznością. W ostateczności bowiem podróż uzasadniona jest właśnie owym cierpieniem; sama droga, nawet jeśli jest trudna, prowadzi do udoskonalenia i uodpornienia człowieka, zarówno w *Remedia amoris*, jak i w *Nadobnej Pasqualinie*.

⁷³ Zob. J. Abramowska, *Peregrynacja*, s. 133, 135–137.

⁷⁴ Zob. D. Künstler-Langner, *Mądrość i miłość...*, s. 214–216.

8. Zakończenie. Kompozycyjne znaczenie wędrówki jako *remedium amoris*

Wędrówka u Twardowskiego i Owidiusza ma niewątpliwie charakter dydaktyczny: droga Pasqualiny do wyzbycia się miłości prowadzi przez samodoskonalenie; Owidiusz pragnie uczyć, jak można uwolnić się od miłości. Jego dzieło ma jednak charakter poetyckiej demonstracji dokonanej przez *praeceptor amoris* będącego zarazem doskonałym poetą, który szczyli się swą sprawnością w zakresie konwencji elegii (miłosnej). Inaczej jest w przypadku *Nadobnej Pasqualiny*. Określenie dzieła jako romansu duchownego zdradza ścisły związek jego interpretacji z dziedziną życia wewnętrznego człowieka, skąd już krótka droga do alegorezy⁷⁵. Choć zasadniczą ramą kompozycyjną utworu jest miłosna wojna, obejmuje ona również wędrówkę Pasqualiny, jej przyczyny, przebieg i skutek oznaczający wyzwolenie. Zgodnie z końcowym pytaniem retorycznym zinternalizowana przemiana protagonistki stwarza nadzieję na powrót do wieku szczęśliwego dla ludzkości.

Owidiusz nie przedstawia żadnej opowieści o wędrówce, a jedynie wyklada jej leczniczy wpływ na nieszczęśliwie zakochanego; jako taka pozostaje ona dla niego tylko jednym z motywów literackich, którymi operuje na drodze do chwały. Dla poematu Twardowskiego wędrówka ma większe znaczenie. Wyznacza treść narracji o przygodach bohaterki i nadaje alegoryczny wyraz jej wewnętrznej przemianie; ta z kolei następuje wskutek miłosnej wojny w kontekście miłosnej choroby, stąd też wędrówka pozostaje również *remedium amoris*, lekarstwem i popularnym motywem literackim. Rama kompozycyjna wprawdzie sugeruje epicki kształt poematu, lecz typowy wojenny temat zostaje przewartościowany w miłosną wojnę i cho-

⁷⁵ Lekturę *Nadobnej Pasqualiny* w kontekście tradycji poematu alegorycznego proponuje Jacek Sokolski, „Miejsce to zowią żywot...”. *Staropolskie romanse alegoryczne*, Wrocław 1988, s. 91–96; por. *idem*, *Alegoria...*, s. 3–7.

robę oraz wędrówkę, które dystansują poemat Twardowskiego od eposu i zbliżają go do elegii, choć nią go bynajmniej nie czynią. Skoro zaś wojna i wędrówka konstytuują treść poematu, współdecydują również o jego kształcie.

Ostatecznie wędrówka jako *remedium amoris* ma znaczenie ściśle kompozycyjne i pozwala na zogniskowanie, a także na zorganizowanie całej akcji utworu zamkniętego we właściwej mu formie. Motyw literacki nie tylko dostarcza tematu do poetyckiego i narracyjnego opracowania, lecz także (jako taki) tworzy oś kompozycyjną całego dzieła o niby wojennych zmaganiach Pasqualiny z bogami miłości. Początek osi stanowi wyłożenie przyczyn pośrednich i bezpośrednich owych zmagañ, dalej biegnie ona przez same zmagania aż do triumfu. W ten sposób podkreślona jeszcze przez Różę Fischerównę celowa, typowo barokowa dbałość Twardowskiego o opisy ruchu zyskuje dodatkowy wymiar na metapłaszczyźnie całego poematu i jego kompozycji oraz konsekwentnie na płaszczyźnie intencji poetologicznej: sam poeta-narrator wędruje między motywami i mitami, a także konwencjami i gatunkami⁷⁶. Wypreparowanie wędrówki jako topicznego *remedium* legitymizuje inne interpretacje i unaocznia wpływy innych konwencji literackich współkształtujących wyobrażenie o formie gatunkowej poematu Twardowskiego. Odnosząc się do słów Jacka Sokolskiego, trzeba stwierdzić, iż nie wszystkie elementy dzieła trzeba odczytywać zawsze i tylko w sposób alegoryczny, gdyż każde dzieło jest sumą jego komponentów, które budują jedną całość, zachowując jednak swoją własną autonomię⁷⁷. Takim wielo-

⁷⁶ Zob. R. Fischerówna, *Samuel...*, s. 98–117.

⁷⁷ Por. J. Sokolski, „*Miejsce...*”, s. 93–94: „I nie jest tutaj istotne, iż nie wszystkie elementy dzieła można odczytywać w sposób alegoryczny, bo przecież trudno byłoby w ogóle znaleźć utwór, w którym wszystko stanowiłoby alegorię [...]. Las, ogród lub łąka [na trasie Pasqualiny – P.M.R.] same w sobie mogą nieść tylko jakieś bliżej nie określone treści symboliczne, ale gdy pojawiają się w ramach alegorycznej narracji, to stanowią pewien odpowiednik stanów duchowych bohatera lub ogólniejszy wyraz jego egzystencjalnej narracji”.

aspektowym komponentem jest w *Nadobnej Pasqualinie* wędrówka jako (Owidiuszowe) *remedium amoris*.

Tym sposobem można wrócić do inwokacji i inscenizacji autora poety w roli narratora proszącego o pomoc Apollona. Najwyraźniej przeczuwa, iż może się zagubić wśród wszystkich odcieni, komplikacji i dylematów związanych z miłością określonych łącznie jako „materije”. Podobnie zagubiony może jednak czuć się wśród różnych motywów i konwencji gatunkowych, które, jak implikuje całe *prooemium*, ma zamiar połączyć. Szuka zatem wsparcia i legitymizacji twórczości (tak jak czynił to Owidiusz) u opiekuna poezji, który sam poznał miłosne męki, gdy Amor rozniecił w nim uczucie do Dafne. Poeta komponuje bowiem dzieło niemożliwe do jednoznacznego zaklasyfikowania gatunkowego, któremu określenie jako romans duchowny nie do końca czyni zadość, i wymagające odniesienia do innych kategorii, trzeciej drogi *vel remedium*.

Bibliografia

Wydania tekstów

Ovidi Nasonis P., *Amores. Medicamina faciei femineae. Ars amatoria. Remedia amoris*, edidit E.J. Kenney, Oxonii 1995.

Twardowski S., *Nadobna Paskwalina*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1980.

Tłumaczenia i komentarze

Geisler H.J., *P. Ovidius Naso. „Remedia amoris“ mit Kommentar zu Vers 1–396*, Berlin 1969.

Henderson A.A.R., *P. Ovidi Nasonis “Remedia amoris”*, Edinburgh 1979.

Lucke Ch., *P. Ovidius Naso. „Remedia amoris“: Kommentar zu Vers 397–814*, Bonn 1982.

Owidiusz, *Lekarstwa na miłość*, przeł. Aleksander W. Mikołajczak, Poznań 1993.

Pinotti P., *P. Ovidio Nasone. “Remedia amoris”*, Bologna 1988.

Opracowania

- Abramowska J., *Peregrynacja*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 125–158.
- The Art of Love. Bimillennial Essays on Ovid's "Ars amatoria" and "Remedia amoris"*, ed. by R. Gibson, S. Green, A. Sharrock, Oxford 2007.
- Backvis C., *O niektórych podstawowych cechach poezji barokowej w Polsce*, w: *idem, Renesans i barok w Polsce. Studia o kulturze*, wyb. i oprac. H. Dziechcińska, E.J. Głębička, Warszawa 1993, s. 7–45 [non vidi].
- Balbus S., „Zagłada gatunków”, „Teksty Drugie” 59 (1999), s. 25–39.
- Bär S., *Inventing and Deconstructing Epyllion. Some Thoughts on a Taxonomy of Greek Hexameter Poetry*, „Thersites” 2 (2015), s. 23–51.
- Baumbach M., Bär S., *A Short Introduction to the Ancient Epyllion*, w: *Brill's Companion to the Greek and Latin Epyllion and Its Reception*, ed. by M. Baumbach, S. Bär, Leiden 2012, s. VIII–XVI.
- Bohuszewicz P., *Dwoista natura miłości. O „Nadobnej Paskwalinie” Samuela Twardowskiego* w: *Amor vincit omnia. Erotyzm w literaturze staropolskiej*, red. R. Krzywy, Warszawa 2008, s. 143–155.
- Bohuszewicz P., *Gramatyka romansu. Polski romans barokowy w perspektywie narratologicznej*, Toruń 2009.
- Brunelle Ch., *Form vs. Function in Ovid's "Remedia amoris"*, „The Classical Journal” 96 (2000–2001), s. 123–140.
- Cichoń N., *Epyllion w badaniach naukowych – antyczne genus mixtum?*, „Terminus” 18 (2016), z. 4 (41), s. 311–331.
- Colie R.L., *The Resources of Kind. Genre-Theory in the Renaissance*, ed. by B.K. Lewaliski, Berkeley 1973.
- Conte G.B., *Love Without Elegy. The "Remedia amoris" and the Logic of a Genre*, „Poetics Today” 10 (1983), s. 441–469.
- Czechowicz A., *Sprzeczne komunikaty. Alegoria i mowa podwójna w „Nadobnej Paskwalinie”*, w: *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieła w wielkiej i małej ojczyźnie*, red. K. Meller, J. Kowalski, Poznań 2002, s. 221–234.
- Davisson M., *The Search for an alter orbis in Ovid's "Remedia amoris"*, „Phoenix” 50 (1996), s. 240–261.
- Durling R.M., *Ovid as praeceptor amoris*, „The Classical Journal” 53 (1958), s. 157–167.
- Elektroniczny słownik języka polskiego XVII i XVIII wieku*, <https://sxvii.pl/> (dostęp: 21.05.2018).
- Faral E., *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris 1924.
- Fischerówna R., *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*, Kraków 1931.
- Fulkerson L., *Omnia vincit amor. Why the "Remedia" Fail*, „Classical Quarterly” 54 (2004), s. 211–223.

- Greiner T., *Der Aufbau von Ovids „Remedia amoris“*, w: *Ovids „Ars amatoria“ und „Remedia amoris“*. Untersuchungen zum Aufbau, hrsg. von E. Zinn, Stuttgart 1970, s. 35–43.
- Hardie P., *Lethaeus Amor. The Art of Forgetting*, w: *The Art of Love. Bimillennial Essays on Ovid's „Ars amatoria“ and „Remedia amoris“*, ed. by R. Gibson, S. Green, A. Sharrock, Oxford 2007, s. 166–190.
- Harrison S., *Ovid and Genre. Evolutions of an Elegist*, w: *The Cambridge Companion to Ovid*, ed. by P. Hardie, Cambridge 2002, s. 79–94.
- Hempfer K., *Gattungstheorie*, München 1973.
- Hernas C., *Barok*, Warszawa 1973.
- Holzberg N., *Ovids erotische Lehrdichtungen und die römische Liebeselegie*, „Wiener Studien” 94 (1981), s. 185–204.
- Holzberg N., *Staging the Reader Response. Ovid and His „Contemporary Audience” in „Ars” and „Remedia”*, w: *The Art of Love. Bimillennial Essays on Ovid's „Ars amatoria” and „Remedia amoris”*, ed. by R. Gibson, S. Green, A. Sharrock, Oxford 2007, s. 40–53.
- Kennedy D.F., *Bluff Your Way in Didactic. Ovid's „Ars amatoria” and „Remedia amoris”*, „Arethusa” 33 (2000), s. 159–176.
- Korzeniewski D., *Ovids elegisches Proömium*, „Hermes” 92 (1964), s. 182–213.
- Kowalski J., „Gdańska laterna” i „żarliwe luno”. *Rymowana architektura Mistrza Twardowskiego na tle tradycji europejskiej*, w: *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieła w wielkiej i małej ojczyźnie*, red. K. Meller, J. Kowalski, Poznań 2002, s. 388–403.
- Kruszewska-Michałowska T., „Różne historyje”. *Studium z dziejów nowelistyki staropolskiej*, Wrocław 1965.
- Krzyżanowski J., *Romans pseudohistoryczny w Polsce wieku XVI*, Kraków 1926.
- Künstler-Langner D., *Mądrość i miłość w romansie „Nadobna Paskwalina” Samuela Twardowskiego*, w: *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieła w wielkiej i małej ojczyźnie*, red. K. Meller, J. Kowalski, Poznań 2002, s. 211–220.
- Liveley G., *Ovid in Defeat? On the reception of Ovid's „Ars amatoria” and „Remedia amoris”*, w: *The Art of Love. Bimillennial Essays on Ovid's „Ars amatoria” and „Remedia amoris”*, ed. by R. Gibson, S. Green, A. Sharrock, Oxford 2007, s. 318–337.
- Michałowska T., *Pojęcie „poematu” w poetyce staropolskiej na tle tradycji europejskiej*, w: *Z dziejów polskiej nauki o literaturze*, t. 1, red. H. Markiewicz, G. Matuszek, Warszawa 1987, s. 13–35.
- Michałowska T., *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1984.
- Michałowska T., *Średniowieczna teoria literatury w Polsce. Rekonesans*, Wrocław 2007.
- Miller P.M., *The Elizabethan Minor Epic*, „Studies in Philology” 55 (1958), s. 31–38.
- Murgatroyd P., *Militia amoris and the Roman Elegists*, „Latomus” 34 (1975), s. 59–79.

- Okoń J., „Dafnis” i „Paskwalina”. Z problemów epiki romansowej Samuela Twardowskiego, „Ruch Literacki” 16 (1975), s. 303–317.
- Okoń J., Narrator i narracja w „Nadobnej Paskwalinie” Samuela Twardowskiego, „Ruch Literacki” 25 (1983), s. 67–81.
- Okoń J., O sztuce poetyckiej Samuela Twardowskiego, w: Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieła w wielkiej i małej ojczyźnie, red. K. Meller, J. Kowalski, Poznań 2002, s. 61–75.
- Okoń J., Wstęp, w: S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, Wrocław 1980.
- Pliszka M., „Nadobna Paskwalina” Samuela Twardowskiego. Kilka uwag o kształcie gatunkowym utworu, w: *Pogranicza i konteksty literatury*, red. A. Czyż, J. Kowzan, Siedlce 2002, s. 123–137.
- Pollak R., Samuel Twardowski i jego „Nadobna Paskwalina”, w: *idem, Od renesansu do baroku*, Warszawa 1969, s. 223–240.
- Prinz K., *Untersuchungen zu Ovids „Remedia amoris“*, „Wiener Studien” 36 (1914), s. 36–83; 39 (1917), s. 91–121, 259–290.
- Raible W., *Was sind die Gattungen? Eine Antwort aus semiotischer und textlinguistischer Sicht*, „Poetica” 28 (1980), s. 320–349.
- Raubo G., *Oko i rozum. Antynomie barokowej antropologii w „Nadobnej Paskwalinie” Samuela Twardowskiego*, w: *idem, Światło przyrodzone. Rozum w literaturze polskiego baroku*, Poznań 2006, s. 17–50 [= G. Raubo, *Oko i rozum. Myśl antropologiczna w „Nadobnej Paskwalinie” Samuela Twardowskiego*, w: *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieła w wielkiej i małej ojczyźnie*, red. K. Meller, J. Kowalski, Poznań 2002, s. 189–210].
- Rosati G., *The Art of Remedia Amoris. Unlearning to Love?*, w: *The Art of Love. Bimillennial Essays on Ovid’s “Ars amatoria” and “Remedia amoris”*, ed. by R. Gibson, S. Green, A. Sharrock, Oxford 2007, s. 143–165.
- Schirg B., Gwynne P., *The “Economics of Poetry”. Fast Production as Crucial Skill in Neo-Latin Encomiastic Poetry*, „Studi Rinascimentali” 13 (2015), s. 11–32.
- Sinko T., *Pierwowzór „Nadobnej Paskwaliny”*, w: *idem, Echa klasyczne w literaturze polskiej*, Kraków 1923, s. 94–149.
- Słomak I., *Heliodor – Rubinkowski – Twardowski. Trzy „romanse” wobec ciała i seksualności*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 1 (2011), s. 237–243.
- Słownik staropolski*, t. 11, red. S. Urbańczyk, Kraków 1995–2002.
- Sokolski J., *Alegoria „Nadobnej Pasqualiny”*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 794. „Prace Literackie” 25 (1986), s. 3–15.
- Sokolski J., *„Miejsce to zowią żywot...”. Staropolskie romanse alegoryczne*, Wrocław 1988.
- Stabryła S., *Owidiusz. Świat poetycki*, Wrocław 1989.
- Toohey P., *Love, Lovesickness, and Melancholia*, „Illinois Classical Studies” 17 (1992), s. 265–286.
- Turowski S., *Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego poezycja na tle współczesnym*, Lwów 1909.

- Urbański P., *Glosy do „Nadobnej Pasqualiny”*, „Pamiętnik Literacki” 85 (1994), s. 3–11.
- Volk K., *The Poetics of Latin Didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*, Oxford 2002.
- Wasył A.M., *Genres Rediscovered. Studies in Latin Miniature Epic, Love Elegy, and Epigram of the Romano-Barbaric Age*, Kraków 2011.
- Wasył A.M., *Ovidius Heros. Epic Elements in Ovids “Tristia”*, „Classica Cracoviensia” 8 (2004), s. 105–127.
- Watson P., *Praecepta amoris: Ovid’s Didactic Elegy*, w: *Brill’s Companion to Ovid*, ed. by B. Weiden Boyd, Leiden 2002, s. 141–165.
- Weiden Boyd B., “*Remedia amoris*”, w: *A Companion to Ovid*, ed. by P.E. Knox, Chichester 2009, s. 104–119.
- Wielkopolski Maro. *Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieła w wielkiej i małej ojczyźnie*, red. K. Meller, J. Kowalski, Poznań 2002.
- Wojśław K., *Maria Magdalena grzesznica i nawrócona. Siedemnastowieczna polska proza marinistyczna*, „Terminus” 10 (2008), z. 1, s. 241–253.
- Zimek K., *Reinterpretacje Metamorfoz w poezji polskiego baroku. Narcyz – Akteon – Dafne*, Warszawa 2013.
- Zymner R., *Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft*, Paderborn 2003.
- Żurawska J., *Pre-tekst „Nadobnej Pasqualiny” Samuela Twardowskiego*, w: *eadem, Między Gryzeldą a Grażyną. Studia i szkice polsko-włoskie*, Katowice 2002, s. 117–129.