

Bartosz Ejzak

REPREZENTACJE STRACHU I REPREZENTACJE LĘKU W LITERATURZE DAWNEJ. O NADOBNEJ PASKWALINIE SAMUELA TWARDOWSKIEGO

Strach i lęk – stany emocjonalne znane człowiekowi od zarania dziejów – rodzą się z przeświadczenia o nadchodzącym niebezpieczeństwie i choć często mieszają się ze sobą, nie są do końca tożsame. Strach, o wiele głębiej zakorzeniony w ludzkiej naturze, jest czysto somatyczną reakcją na sytuację zagrożenia; lęk ma źródło w myśleniu abstrakcyjnym, jest nieuchwytny w przeciwieństwie do strachu i często odnosi się do kwestii eschatologicznych¹. Tak pojmowane, lęk i strach ujawniają się w tekstach kultury, dzięki czemu możliwe staje się niekiedy zrekonstruowanie kontekstu historycznego, w którym są osadzone.

O niepokojach, jakim mogła ulec osiemnastowieczna kobieta, dał pewne wyobrażenie Samuel Twardowski w *Nadobnej Paskwalinie*; w utworze pojawiają się różne reprezentacje zarówno strachu, jak i lęku tytułowej bohaterki. Prymarnym celem artykułu czynię zatem prześledzenie gradacji lęków Paskwaliny, sposobów manifestacji tych uczuć w kontekście historycznym oraz ich funkcjonowanie w psychice kobiety. Zgromadzenie i przeanalizowanie wszystkich *passusów* dotyczących emocji protagonistki pozwoli rozwinąć, spostrzeżony przez Jana Okonia², kluczowy dla interpretacji aspekt kompozycyjny dzieła

¹ Zob. M. Wójtowicz, *Doświadczenie lęku egzystencjalnego jako sytuacja wyboru*, Katowice 2005, s. 11.

² Jan Okoń pisze o „starannym konstruowaniu” przez Twardowskiego „owych luźnych epizodów, opartym przy tym na zasadzie stopniowania napięcia i przy wyraźnym wykorzystywaniu innych elementów techniki dramatycznej. [...] Motywem przewodnim, obecnym stale i organizującym fabułę, staje się napięcie emocjonalne, zwłaszcza zaś motyw strachu, którego pojawienie się wyznacza za każdym razem punkt wyjściowy i kulminację nowego obrazu” (J. Okoń, *Wstęp*, [w:] S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, Wrocław 1980, s. LXV–LXVI).

– możliwe okaże się mianowicie rozwinięcie myśli badacza oraz podtrzymanie tezy, że Twardowski podporządkował cały utwór opisom grozy i że to właśnie one stanowią główną oś utworu.

Nadobna Paskwalina to poemat, w którym niebagatelną rolę odgrywają motywy fantastyczne zaczerpnięte wprost z mitologii Greków i Rzymian. Tytułowa bohaterka przegrywa pojedynek z samą Wenus o tytuł najpiękniejszej kobiety w Lizbonie i w wyniku intrygi zazdrosnej bogini zostaje wzgardzona przez ukochanego. Za sugestią wyroczeni rusza w niebezpieczną podróż, aby poskromić gniew konkurentki. Na drodze napotyka wiele niebezpiecznych, niekiedy wręcz nadprzyrodzonych postaci, lecz mimo przeciwności bohaterce udaje się wyzwolić z ciężącego nad nią fatum. Ze względu na obecność licznych scen erotycznych jest to historia nietypowa dla literatury XVII wieku, ponadto sprawnie napisana – nic więc dziwnego, że analizą *Nadobnej Paskwaliny* zajmowało się wielu uczonych, którzy przebadali ten tekst nie tylko pod kątem jego walorów artystycznych, lecz również zajęli się jego genezą i genologią³.

³ Dotychczasowe badania ogniskowane były głównie wokół problemu arche tekstu oraz związków poematu epickiego Samuela Twardowskiego z jego innym dziełem – *Dafnis drzewem bobkowym*. Pierwsza praca, w której podjęto się analizy lęków głównej bohaterki, liczy już ponad czterdzieści lat. Jest nią książka Róży Fischerówny zatytułowana *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*. Badaczka, pisząc o lęku, utożsamiała go z ciemnością. Konstatawała, że w utworze barokowego twórcy noc została zantropomorfizowana, ponieważ zapadając, ciemnieje i gęstnieje. Kontynuowała, podkreślając, że podczas tej pory nic nie widać, wzmagają się dźwięki, wskutek czego dochodzi do wypaczania rzeczywistości. Przestrzeń, w której realizuje się większość strachów, to według autorki las, puszcza, gęstwina, a zatem miejsca zupełnie nieprzyjazne człowiekowi. Fischerówna przekonywała, że Twardowski, w celu wywołania grozy, kreował makabryczne opisy – choćby głodu. Analizując problem strachu, nie zauważyła jednak jego roli artystycznej w utworze ani nie dokonała analizy wszystkich jego reprezentacji – przez co wnioski wydawać się mogą niepełne. Ową lukę w badaniach Fischerówny wypełnił już częściowo Jan Okoń. Wyodrębnił on kilka fragmentów, w których pojawiają się opisy strachu (*Punkt I*, w. 1156–1180 oraz w. 1216–1238, w tym spis mar nocnych z wersów 1170–1171; *Punkt II*, w. 57, w. 61–64, w. 108–116, w. 276–277). Na kilka strachów Paskwaliny zwróciła później uwagę

Niektóre ustalenia warto może jednak zrewidować⁴.

Agnieszka Czechowicz w artykule *Sprzeczne komunikaty. Alegoria i mowa podwójna w „Nadobnej Paskwalinie”* (*Punkt II*, w. 444–451 – wtargnięcie lamparta, w. 57, w. 299–301, w. 597–598 – opis „garsoniery Apollina”). Jednak to wciąż nie wszystkie opisy strachu pomieszczone w dziele. W poemacie pojawia się ich znacznie więcej.

⁴ Warte wzmianki są poszukiwania tekstu, który posłużył Samuelowi Twardowskiemu za pierwowzór historii o nadobnej Paskwalinie. Dość podobną, w pewnej mierze analogiczną historię do tej z poematu Twardowskiego znaleźć można we francuskim zbiorze historii o świętych pod tytułem *Histoire générale et particulière du Tiers Ordre des François d'Assize*, opublikowanym w roku 1667, czyli bardzo niedługo po wydaniu przez Twardowskiego *Nadobnej Paskwaliny*. Francuski zbiór zawiera cykl historii o świętych zakorzenionych w kulturze europejskiej. Bohaterka jednej z historii, Paschalina, należała do tercjarzy, a jej historia wygląda następująco: po jej wstąpieniu do zakonu okazało się, że ma niezwykle piękny głos, dlatego sale kościoła nawiedzał Duch Święty. Paschalina, przekonana, że zapłonęła nieczystą żądzą do jednej z osób Trójcy Świętej, wyspowiadała się przełożonej Angelice, za co ta wyгнаła ją poza mury klasztoru. Bohaterka dotarła do Szpitala, gdzie oddała biednym wszystkie swoje ubrania, po czym naga (sic!) udała się w ramach pokuty w dalszą drogę do Rzymu. Wówczas objawił się jej zdjęty z krzyża Chrystus, który odziewszy kobietę, zabrał ją z powrotem do tercjarzy, aby dowieść tam czystości zniesławionej. Manifestacja boskiej mocy doprowadziła przełożoną do kresu ziemskiej wędrówki, na łożu śmierci zdążyła jednak przekazać Paschalinie pieczę nad zgromadzeniem. Paschalina mogła więc poświęcić dalsze życie modlitwie, aż do momentu, gdy w 1309 roku została wzięta do nieba. Widać tu oczywiście pewne analogie między opowieścią z *Histoire générale et particulière du Tiers Ordre des François d'Assize* a *Nadobną askwaliną* Samuela Twardowskiego: rywalizację dwóch kobiet, zemstę zazdrosnej przegranej, oczyszczającą podróż bohaterki, nagość w obliczu *sacrum*, Chrystus wybawiający kobietę z nieszczęścia (podobnie jak Satyr tytułową Paskwalinę), wreszcie samo imię świętej. Przytoczona opowieść pojawia się również w niemieckim tekście *Des Seraphischer Seelen-Garten: zertheilet in zwey Theil*. Książka ta pochodzi z roku 1736, co świadczy o nieustającej popularności historii o Paschalinie w drugiej połowie XVII i pierwszej połowie XVIII wieku. Niewykluczone, że jest to trop, który poprowadzi do dalszych, bardziej precyzyjnych ustaleń. Prawdopodobnie istniały i hiszpańskie wersje, z których mógł korzystać Michał Jurkowski, twórca *Historii świeżych i niewyznaczonych*,

Paskwalina nie jest przecież karana za rozwiązłość, to pionek w rękach bogów⁵, a jej podróż stanowi swoistą alegorię zdobywania mądrości w wyniku doświadczenia zawodu miłosnego⁶, z czym łączy się naturalna reakcja – strach. Niezwykły, bo nieakcentowany – bądź akcentowany, lecz nieanalizowany w sposób dostateczny – wydaje się fakt, że barokowy twórca uporządkował w tekście rodzaje strachów i lęków w zależności od tego, w którym z trzech *Punktów* miały się one znaleźć. W pierwszym, gdy Wenera pojawia się w mieście, lęki Paskwaliny są czysto społeczne, nie mają zbyt dużego natężenia, można by je nazwać po prostu niepokojami. Bohaterka niepokoi się więc najazdem rywalki „na jej prowincyją”⁷. Dyskomfort powoduje u niej też zdemaskowanie uczuć przed Oliwerem, jak i konieczność konfrontacji z wieszczką Felicją. Strachy bohaterki pogłębiają się dopiero w *Punkcie II*, gdy rozpoczyna się jej podróż. Można powiedzieć, że stają się bardziej dokuczliwe. Kobieta idzie samotnie nocą przez las, grozę zaś wywołują przywidzenia, z którymi łatwo można sobie poradzić na drodze racjonalizacji: wataha wilków okazuje się ostatecznie gromadą pastuszków z psami. Największa trwoga, związana z seksualną sferą życia człowieka, pojawia się w *Punkcie III*, kiedy to, za sprawą Wenery, Paskwalina zostaje unieruchomiona w pejzażu niewidzialnymi więzami. Tytułowa bohaterka nie dość, że znalazła się w nietypowej sytuacji, to jeszcze widzi nadciągającego Satyra, przez co drży w obawie o własną niewinność, przeświadczona o jego niecznych zamiarach. Przerażenie staje się na tyle silne, że kobieta pragnie śmierci. Zarysowana sytuacja kreuje pewną ważną i niedostrzeżoną do tej pory prawidłowość. Jest ona następująca: *Punkt I* obejmuje lęki społeczne,

albo nawet sam Twardowski. Informacja autora przy tytule poematu „z hiszpańskiego świeżo w polski przemieniona ubiór” może równie dobrze wskazywać nie tyle na miejsce powstania oryginalnej historii, co na konkretną wersję, jeden z wielu wariantów opowieści o Paschalinie, na którym opierał się twórca omawianego poematu.

⁵ A. Czechowicz, *Sprzeczne komunikaty i mowa podwójna w „Nadobnej Paskwalinie”*, [w:] *Wielkopolski Maro: Samuel ze Skrzyżny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*, red. K. Meller, J. Kowalski, Poznań 2002, s. 225.

⁶ D. Künstler-Langner, *Mądrość i miłość w romansie „Nadobna Paskwalina” Samuela Twardowskiego*, [w:] *Wielkopolski Maro...*, s. 220.

⁷ S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina, Punkt I*, w. 154.

Punkt II zaś strach wynikający z halucynacji, przywidzeń i poczucia zagrożenia. *Punkt III* natomiast opisuje lęk tak skumulowany, że można go nazwać zgrozą, przerażeniem – jest on związany z intymną sferą ludzkiego życia. Więcej, ostatni lęk *Punktu I* nawiązuje do demonów oraz chtonicznych bóstw rzymskich, co jednoznacznie wskazuje na jego łączliwość ze strachami przedstawionymi w *Punkcie II*. Podobną zależność można zauważyć między opisem ostatniego strachu z *Punktu II* a przerażeniem zaprezentowanym w *Punkcie III*. Takie uszeregowanie obrazów grozy świadczy o tym, że autor świadomie zastosował zabieg gradacji oraz akceleracji literackiej.

Nie sposób badać strachów ani lęków – tego, w jaki sposób człowiek XVII wieku wyobrażał je sobie czy też w jaki sposób na niego oddziaływały – bez osadzenia tego rodzaju emocji w kontekście czasów powstania tekstu. Tło historyczne zagadnienia zostało obszernie omówione przez Jeana Delumeau w pozycjach *Strach w kulturze Zachodu XIV–XVIII w.*⁸ oraz *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII–XVIII w.*⁹, a także przez Zbigniewa Kuchowicza w *Człowieku polskiego baroku*¹⁰. Wymienione prace badawcze o charakterze historycznym umożliwiły spojrzenie na lęki bohaterki Samuela Twardowskiego z szerszej perspektywy oraz pozwoliły odpowiednio zaakcentować różnorodność ich proveniencji. Nie samo jednak tło historyczne posłuży do analizy reprezentacji omawianych emocji, lecz również mitoznawstwo porównawcze, strach bowiem należy osadzić w doskonale znanym staropolskiemu twórcy kontekście antycznym – niektóre zachowania kobiety zdjętej trwogą o utratę życia lub cnoty skłaniają do tego, by przyjrzeć się im w kontekście *Metamorfoz* Owidiusza. Przemiana w roślinę lub zwierzę (w przypadku chociażby nimf) była przecież przejawem obawy o utratę tożsamości. Podobne niepokoje wykazuje sama Paskwalina podczas spotkania z dzikim zwierzęciem, kiedy zatapia się w kontemplacji piękna drzewa lauowego, bądź gdy zagrożona

⁸ J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu XIV–XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1986.

⁹ J. Delumeau, *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII–XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1994.

¹⁰ Z. Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, Łódź 1992.

jest jej cnota. W analizie sposobu przedstawiania emocji nie można pominąć założeń interpretacyjnych krytyki somatycznej z uwzględnieniem zjawisk afektywnych. Badając dzieło Twardowskiego, warto wzbogacić analizy również o pewne aspekty z zakresu retoryki opisowej, gdyż była ona dobrze znana staropolskim twórcom.

Wspomniany już Delumeau przekonywał, że przy pomocy testów dostępnych dzięki zdobyczom psychiatrii dziecięcej możliwe jest wyodrębnienie

symboli, które wyrażają bądź wypełniają tę „krajnę strachu”, mają bądź charakter kosmiczny (kataklizmy), bądź są wzięte ze świata zwierząt (wilki, smoki, sowy itd.), bądź zapożyczone z arsenału złowrogich przedmiotów (narzędzia tortur, trumny, cmentarze), bądź dobyte ze świata istot agresywnych (oprawcy, diabły, upiory). Przedstawienie tutaj, choćby zwięźle, tego testu wystarczy, by pokazać, że daje on w płaszczynie zbiorowej klucz do odczytania burzliwej epoki¹¹.

Podczas analizy *Nadobnej Paskwaliny* uzasadnione okaże się zaproponowanie tożsamego podziału – Twardowski nie przedstawia tylko wielkich kataklizmów (nie można jednak pominąć, że w jednym z opisów drży ziemia¹²), co wydaje się zrozumiałe ze względu na konwencję i fabułę utworu. Podkreślić należy, że jako strach rozumiemy tu wszystkie sytuacje, w których przerażenie bohaterki zostaje wyrażone *expressis verbis*, metaforycznie bądź za pomocą stosownego, najczęściej zaczerpniętego z mitologii, symbolu.

Zaproponowaną tezę, że Twardowski uczynił ze strachu główną oś fabularną, warto dokładnie uargumentować. Na początek należy zatem przyjrzeć się wszystkim strachom Paskwaliny, poczynając od *Punktu I*.

Pierwszy bodziec strachogenny Paskwalina odebrała już na samym początku utworu:

Miała też tam swój pałac Wenerze przeciwny
Niejaka Paskwalina, białogłowa dziwnéj
Niesłychanie gładkości, Paskwalina, która

¹¹ J. Delumeau, *Strach w kulturze...*, s. 24.

¹² S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina, Punkt II*, w. 108–116.

Nie chcąc być tym przymiotem od nikogo wtóra,
Zaraz się niepomalu tym poturbowała,
Że na jej prowincyją Wenus najechała¹³.

Nie jest to jeszcze strach ani lęk typowy, ani nawet niepokój – Paskwalina uległa dopiero, jak to przedstawia autor, „poturbowaniu”¹⁴. Mimo że jest prawdopodobnie świadoma, iż jej konkurentką będzie od tej pory sama bogini miłości, sprawia wrażenie, jakby nie zdawała sobie sprawy z powagi sytuacji. Całe zdarzenie zostało przecież opisane jak wypowiedzenie wojny, co podkreśla metaforyka militarna (najazd na prowincję). To, w jak wielkim niebezpieczeństwie znajduje się bohaterka, uświadomiła jej Stella, podając znane z mitologii *exempla*, w których został przedstawiony opis Wenery okrutnie mszczącej się na wszystkich kobietach dorównujących jej urodą. Na co Paskwalina odpowiada:

Wprawdzie żem ci o tym –
Odpowie Paskwalina – dawno już słyszała,
Alem tego prze młodość swą nie uważała,
Że coś było dziwnego¹⁵.

Wypowiedź ta świadczy o bardzo silnej psychologizacji postaci, która wciąż wypiera ze świadomości czyhające na nią zagrożenie. Po usłyszeniu wieści o ciąży na jej rodzinie kłótwie kobieta wykazuje dużą niefrasobliwość:

Pilno tego słuchała zrazu Paskwalina
I z sobą uważała. Ale – która wina
Jest młodości, że prędko odmienna i płocha,
Ile kiedy nad miarę w sobie się zakocha¹⁶.

Ignorowany do tej pory strach z pełną mocą daje o sobie znać dopiero, gdy bohaterka zostaje odrzucona przez Oliwera. Po przeczytaniu

¹³ *Ibidem*, Punkt I, w. 149–154.

¹⁴ Turbować – zakłócić; zakłopotać, zaambarasować.

¹⁵ S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, Punkt I, w. 438–441.

¹⁶ *Ibidem*, Punkt I, w. 655–659.

responсу ukochanego, który wzgardził jej wyznaniem miłości, dzieje się coś zaskakującego. Otóż Paskwalina

Omdleje bez pamięci i próżno się chwyta
krzesła przesygniętego. Wypadnie jej z ręku
Karta nieutrzymana, oczy, pełne wdzięku
Niebieskiego dopiero, chmurą się powleką
Żałośnie płaczorodą i wszystkie ucieką
Pulsy ożywiające, żeby ratowały
Tylkoż serca¹⁷.

Scena ta przedstawia opisy czysto fizjologicznych stanów. Reakcje organizmu oddają sposób, w jaki bohaterka przeżyła strach przed skandalem wywołanym obnażeniem intymnych uczuć. W kontekście somaestetyki warto zauważyć, że Twardowski traktuje ciało nie tylko jako byt podkreślający zmienność stanów psychicznych, ale także uwypukla jego aspekt społeczny, patrzy na nie jak na przewodnik po duchowości człowieka, abstrahując jednocześnie od religii¹⁸. Każdy ruch Paskwaliny wydaje się niepozobawiony znaczenia. Spostrzeżenie to odsyła do założeń semazjologii, w której ludzka istota okazuje się wytwórcą znaczenia danego fenomenu – strach, lęk, obawa, przerażenie, wszystko to istnieje, bo istnieje człowiek. Paskwalina i jej sposób odczuwania świata warunkują więc istnienie strachu. Jest to spowodowane faktem, że bohaterka romansu swoje ciało traktuje jako przeszkodę w osiągnięciu zamierzonych celów i realizacji pragnień, w związku z czym jest ono dla niej obce¹⁹. Kobieta podąża nieustannie za „koncepcją dwoistej natury rozkoszy i związanym z nią nakazem podejrzliwości”²⁰.

Pisząc o strachu i ruchu, Okoń przekonywał: „wychodząca do świątyni Minerwy Paskwalina przeżywa lęki nocne”²¹. Przyjrzyjmy się analizowanemu przez badacza fragmentowi:

¹⁷ *Ibidem*, Punkt I, w. 908–914.

¹⁸ Zob. A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014, s. 13.

¹⁹ P. Bohuszewicz, *Gramatyka romansu. Polski romans barokowy w perspektywie narratologicznej*, Toruń 2009, s. 238–240.

²⁰ *Ibidem*, s. 240.

²¹ J. Okoń, *Wstęp*, s. LXX.

Po wszystkich się dopiero w kosztownej karocy
Przejeżdżając widokach – teraz w ciemnej nocy
Jedna sama pod umbrą lichą się tą kryje?!
Może to być, że ją kto, nie znając, rozbije,
Acz z korzyści niedrogiej, i – gdzie miejsca nie da
Wdziękom jej i urodzie – zbójcom gdzie zaprzeda
Do grubej Ameryki abo czarnej Goy,
Za wschodowe daleko Indy i Eoy!
Lubo by też znajomy potkał ją kto z miasta –
Hej, czego by po nocy tak piękna niewiasta
Bez światła i żadnego chodziła konwoju?! –
Z tego ją roztaszował wiotczego zawoju
I poznawszy, osławił – w jakim ludzkim śmiechu
Byłaby i opale?! [...] ²²

Zauważmy, że obawę u Paskwaliny wywołują nie ciemności, lecz świadomość, że mogą ją porwać rozbójnicy albo że zobaczy ją po zmroku ktoś znajomy, czym narazi się na obmowę. Reakcja Paskwaliny może mieć swe źródło nie tylko w ówczesnym sposobie postrzegania kobiety, lecz również w napięciach społecznych panujących w Europie tamtych czasów, a z pewnością obserwowanych przez Twardowskiego. Już Delumeau ustalił, że wiek XVII był stuleciem niespokojnym nie tylko w Polsce, lecz na całym kontynencie, w tym w Lizbonie – to przecież czas rozruchów, kiedy zdemobilizowani żołnierze stawali się nierzadko bandytami, a nadużycia okresu Frondy: „kobiety gwałcone, chłopci zabijani, kościoły ograbione, święte naczynia pokradzione, niedojrzałe zboże ścięte na karmę dla koni, winorośle porwane, stada porwane”, wywoływały grozę i rozpacz. Na tle nakreślonych przez Delumeau niepokojów społecznych i rozprężenia prawa wzmożone lęki Paskwaliny przed złoczyńcami wydają się więc uzasadnione. Bohaterka poematu obawia się, że w najgorszym razie zostanie sprzedana poza granice własnego kraju dla zysku, w najlepszym zaś – narazi się na plotki i śmiech.

We wskazanym wcześniej fragmencie dzieła Twardowskiego strach został przedstawiony nie z perspektywy fizjologicznej, lecz psychologicznej. Należy zauważyć, że w chwili przeżywania przez

²² S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, Punkt I, w. 1155–1169.

bohaterkę silnych emocji (afektów) do głosu – co zaskakujące – dochodzi jej *ratio*. Wewnętrzne napięcie zostaje wyrażone poprzez pytania retoryczne połączone z eksklamacjami – które nakreślają sytuację bohaterki z jej subiektywnego punktu widzenia. Paskwalina nie potrafi zrozumieć, jak doszło do tego, że musi kryć się „pod lichą umbrą” oraz chodzić „bez światła” i „konwoju”. Funkcjonalne okazuje się również użycie mowy pozornie zależnej, dzięki której bohaterka hipotetycznie przedstawia, co mógłby powiedzieć o niej znajomy, gdyby ujrzał ją nocą poza domem. Jan Okoń miał słuszną, przekonującą, że „narrator oddaje głos postaciom nie tylko dla odtworzenia zdarzeń dawniejszych, sprzed zawiązania się fabuły, ale też dla wprowadzenia wizji prospektywnych i czasu przyszłego”²³.

Po opisie lęku następuje spis „mar nocnych”. Przybiera on nieco metafizyczną formę, zbliżoną do tej przedstawionej w *Punkcie II*. Stanowi jednak, o czym nie wolno zapominać, konsekwencję poprzednich obaw:

Tym więcej jeszcze jej natworzy
 Noc swych straszdył, gdy lada zda się jej pień srogi,
 To ziemia się podnosić i stawiać na nogi
 Olbrzymy niezmierzone, to w długich głzach parki,
 Piastujące na głowach śmiertelne zegarki.
 Lada cień ją, lada list, pod głuchą tę trwogę
 Tylkoż chróśnie po ziemi – ustraszy niebogę,
 Coż by Hydra abo gdzie chameleon pisał,
 Co hijena abo wilk oczyma zablęsnał
 I przed nią te fałszywe stanęły zwierciadła?!²⁴

To ostatnie przedstawienie lęku w *Punkcie I* – do tej pory opisy były podobne pod względem formy i przede wszystkim treści, teraz odbiegają od wcześniejszego schematu. W przytoczonym fragmencie pojawiają się zwierzęta: hiena, wilk, oraz Parki – greckie boginie losu, a więc postaci fantastyczne. Warto się zastanowić, dlaczego tak się dzieje. Wydaje się, że jest to nawiązanie do sposobu tworzenia opisów

²³ J. Okoń, *Wstęp*, s. LXVII.

²⁴ S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina, Punkt I*, w. 1170–1179.

strachu w *Punkcie II*, gdzie Paskwalina kolejno spotyka wyobrażenia, w których dominujące są postaci mitologiczne. Wydarzenia fantastyczne zaczynają się w momencie, gdy protagonistka wchodzi w przestrzeń lasu – ta ewokuje metafizyczne reprezentacje strachu bądź lęku. Pierwsza pojawia się już na początku *Punktu II*:

Strwoży się tu nieboga, ile drogi więć
Przed sobą nie znajdując, tylko trop zwierzęcy
I stegna udeptane [...] ²⁵

Sposób prowadzenia narracji okazuje się wyjątkowo ważny dla dalszej analizy. Zauważmy, że bohaterka opuszcza w zacytowanym fragmencie sferę ludzką, po której poruszała się do tej pory – dokonuje niejako przeniknięcia do krainy sobie nieznannej, groźnej, pełnej dzikich, niebezpiecznych stworzeń. Przerazenie wynikające z opuszczenia oswojonej przestrzeni przejawia się w słowach:

Więc jako się każda rzecz większa zda ku zmierzchu,
Toż i onę omami, gdy tylko co z wierzchu
Niebo widzi, około wodę niezmierną,
A przed już i za sobą ziemię utraconą ²⁶.

Delumeau pisał:

Człowiek ma wzrok bystrzejszy niż wiele zwierząt, na przykład pies i kot; a więc mrok czyni go bezradniejszym niż inne ssaki. Poza tym pozbawienie światła wyłącza „reduktory” aktywności wyobraźni. Wyobraźnia, uwolniona, łatwiej niż w ciągu dnia myli rzeczywistość z fikcją i może zapuścić się daleko w bok od dróg bezpiecznych ²⁷.

Dlatego właśnie Paskwalina ma omamy, a dotychczasowy świat przemienia się w „ziemię utraconą”. Bohaterka znajduje się teraz w miejscu groźnym. Jej emocje zostają sprzężone z przestrzenią, od

²⁵ *Ibidem*, *Punkt II*, w. 57–59.

²⁶ *Ibidem*, *Punkt II*, w. 61–64.

²⁷ J. Delumeau, *Strach w kulturze...*, s. 88.

której staje się niejako zależna. Interesującą eksplikacją symbiozy między ciałem a przestrzenią jest opis trzęsienia ziemi:

[...] A w tym, z progu ledwie
Wyńdzie od nich, ówże głos na kształt gromu runie.
Zadrzy ziemia i wszytka z gruntu się posunie
Chata na nich. Czego raz i drugi, i trzeci
Kiedy było, owe strach ciężki stąd obleci,
Że przypadszy do ziemi, jakoby nieżywe
Spółleżały, póki te wołania straszliwe
W dalszej nocy ustały i starzec wrócony
Zatym je upamiętał²⁸.

Według Zbigniewa Kuchowicza strach w baroku był czymś naturalnym, ludzie zaś nie czuli się skrupowani, przyznając się do jego doznawania. Szczególnym katalizatorem tego uczucia było „zagrożające bytowi i zdrowiu człowieka środowisko przyrodnicze”²⁹. Pisząc o strachu wynikającym z aktywności przyrody, badacz dowodził, że „rozumiały strach powodowały burze z piorunami, rażące ludzi i powodujące pożary [...], że z powodu niskiej wiedzy dopatrywano się w nich ingerencji sił pozaziemskich”³⁰. Paskwalina przetrwała trzęsienie ziemi i doświadczyła w związku z tym zdarzenia granicznego, ściśle powiązanego ze sferą wyobrażeń ówczesnego człowieka na temat natury oraz otaczającego go świata.

Ważną rolę w sposobie prezentowania strachu przeżywanego przez bohaterów odgrywają niewątpliwie epitety – „strach ciężki”, „wołania straszliwe”, oraz zastosowanie polisyndetonu potęgującego uczucie grozy, który dodatkowo odzwierciedla wymiar katastrofy. Również i tu pojawia się czysto instynktowna, na wskroś somatyczna reakcja – postaci biorące udział w scenie padają na ziemię „jakoby nieżywe”. Ale z chwilą, gdy zagrożenie mija, bohaterka dziwi się napotkanemu eremicie:

„I cóż jest tego za przyczyna
[...]

²⁸ S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina, Punkt II*, w. 108–116.

²⁹ Z. Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, s. 200.

³⁰ *Ibidem*, s. 201.

„Ze tu mieszkasz, nie mogąc nigdy być bezpiecznym,
Owszem, w strachu i zawsze niepokoju wiecznym?”³¹

Paskwalina przenosi niejako własne uczucia na osoby trzecie, próbując radzić sobie ze strachem. Rekonstrukcja tego procesu psychologicznego ma za zadanie podkreślić ogrom przeżyć, jakich przyszło jej doświadczyć. Ponadto przestrogi starca, który przypomina bohaterce o „szarych chwilach pogody”³², ponownie wzmagają jej lęki. Wystraszona tym, co może dopiero nadejść, potęguje Paskwalina w swej wyobraźni nieistniejące jeszcze niebezpieczeństwa,

Gdzie drogi ani ludzkiej stopy
Znaków żadnych, prócz między bagnistemi żłopy
I straszliwą łożyną steczka ciasna była,
Która ich w las co dalej głębszy prowadziła.
Więc w tym to niewidoku – czemu noc swych skrzydeł
Płaczorodnych dodała – żeby dla straszyleł
Różnych napadających nie uniosła nogi
Abo w bok ustąpiła [...]”³³

W nader osobliwym porównaniu homeryckim, rozpoczynającym się od wyrażenia „skrzydeł płaczorodnych”, ujawnia się ironiczne spojrzenie narratora na przemierzającą pustkowania Paskwalinę (tego, że autor wykreował jej postać z pewną pastiszową rozrzutnością i nadmiarem szczegółów, dowodzili swego czasu Czechowicz³⁴ i Okoń³⁵). To porównanie (jak i inne konstrukcje zestawieniowe) zwróciło uwagę badaczy. Jan Okoń pisał:

³¹ S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina, Punkt II*, w. 147–150.

³² *Ibidem, Punkt II*, w. 248.

³³ *Ibidem, Punkt II*, w. 255–262.

³⁴ Zob. A. Czechowicz, *Sprzeczne komunikaty i mowa podwójna...*, s. 233–234.

³⁵ Zob. J. Okoń, *Narrator i narracja w „Nadobnej Paskwalinie” Samuela Twardowskiego*, „Ruch Literacki” 1984, z. 1–2, s. 67–81; Idem, *O ironii w poematach dygresyjnych XVI i XVII wieku. Antecedencje staropolskie poematów Juliusza Słowackiego – między powagą a ironią*, [w:] *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*, red. M. Kalinowska, M. Leszczyński, Toruń 2011, s. 135–157.

Porównania te są różne: proste i rozbudowane, niekiedy nawet homeryckie, istnieją one pojedynczo, jak też w całych zespołach, osobnie jak przysłowia. Wszystkie łączą się jednak ze sobą wspólnym dążeniem do jak najbardziej plastycznego przedstawienia świata oraz do ożywiania rzeczy. Twardowski jest bowiem pisarzem, który widzi przedmioty na wzór homerycki: poprzez ich czynności³⁶.

Z epitetem złożonym mamy do czynienia niewątpliwie w konstrukcji „skrzydła płaczorodne”. Metaforyczne skrzydła nocy funkcjonują jako element fabuły wywołujący (wręcz wymuszający) u bohaterki lży lęku.

Pisząc o straszylkach i groźbie zgubienia się, Samuel Twardowski buduje napięcie niezwykle obrazowo³⁷. Imponujący pod tym względem okazuje się wzbogacony wzmożeniem emocji opis:

[...] tu, i ówdzie rzucając
 Oczy błędne po stronach, skąd li się co ruszy,
 Lubo chróśnie jaszczurka, lubo list ukruszy,
 Od wiatru kołysany – wszystko się jej roi
 I wszystkiego, że sama, biedna dziewczka boi³⁸.

Suspens ten autor wykorzysta jeszcze w późniejszych opisach, choćby wtedy, gdy Paskwalinę obskoczą psy pastuszków, jawiące się bohaterce jako groźne wilki:

Toż skoro ją zoczą [owe psy]
 Niepodobnym zapędem zaraz ku niej skoczą
 I tylkoż nie rozedrą, by owi w te dobie –
 Słyszac krzyk przeraźliwy, niezwycajny sobie –
 W skok ich nie zawołali. Czym się białogłowa
 Złększy ciężko, przypadnie, i ani rzec słowa
 Z strachu może³⁹.

Uwagę przykuwa nagromadzenie leksyki związanej z lękiem. Pojawiają się więc: „krzyk przeraźliwy”, „złększy ciężko” czy „ani rzec słowa

³⁶ J. Okoń, *Wstęp*, s. LXXXVII.

³⁷ Por. *Ibidem*, s. LXXI.

³⁸ S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina, Punkt II*, w. 276–280.

³⁹ *Ibidem, Punkt II*, w. 295–301.

z strachu może”. W wersie 323 tegoż *Punktu* znowu wybrzmiewa strach. Przerażenie Paskwaliny wykroczyło poza sferę wyobraźni i urosło do rangi realnego niebezpieczeństwa. Bohaterka zapomina, „czemu ją psi ci przestraszyli”, i okazuje się wdzięczna za opiekę, jaką roztoczyli nad nią przypadkiem napotkani pastuszkowie. Wszak sami pastuszkowie przyznali, że w lesie roi się od lwów i wilków⁴⁰. Czy zatem lęk Paskwaliny był zupełnie nieuzasadniony? Według ludzi żyjących w dawnych wiekach samotne przebywanie w lesie narażało na całkiem realne niebezpieczeństwo, sama myśl o tym budziła trwogę. Delumeau przekonywał, że wilk był zwierzęciem, którego szczególnie się bano, o czym świadczyć miała liczba przysłów, które odwoływały się bezpośrednio do strachu wywoływanego przez wilka⁴¹ – do podobnych wniosków doszedł też Kuchowicz⁴². Obawy wędrującej Paskwaliny zaczynają się z czasem materializować:

W tym z sobą tak rozmawiające [Paskwalina z pastuszkami]
 Psi potrwożą, straszliwie oraz zaszczekawszy,
 Wypadną tu pasterze i owe porwawszy
 Swe armaty, coś pojrzą – ali lampart srogi
 Trzód ich już-już dopada, które z naglej trwogi
 Pierzchną ku swym koszarom. Więc pierwej go psimi
 Obrotami stanowiąc – ówże przed drugimi
 Wydawszy się, Danteo, tak go w łeb dosięże
 Szybko z proce, że trupem zarazem polęże
 I ani drgnie nogami. Którym się obłowem,
 Wlekąc go rozciągnionym po ziemi tułowem,
 Pisząc przed Paskwaliną, kiedy ona blisko
 Znowuż śmierci, ze strachu pod jeden tam nisko
 Chlew przypadszy, czekała końca tej rozprawy [...]⁴³

Zwierzę wykreowane przez Twardowskiego jest osobliwe, to twór egzotyczny, niewątpliwie jawi się więc bohaterce jako groźny, bo pochodzący przecież nie z tego świata, przynależy do innego porządku.

⁴⁰ „Żaden moment, kiedy by nie mieliśmy się tu/ Ze lwy, wilki pocierać,
 ani dawać wstrętu/ Potężnym ich napaściom” (*Ibidem*, *Punkt II*, w. 509–511).

⁴¹ J. Delumeau, *Strach w kulturze...*, w. 64–65.

⁴² Z. Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, s. 201.

⁴³ S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, *Punkt II*, w. 438–451.

Warto zauważyć, że Paskwalina przeżywa swe lęki zaskakująco, bo pasywnie – w obcym dla niej środowisku jest przecież bezradna i musi się zazwyczaj zdać na szczęście bądź pomoc osób trzecich. Podobną postawę prezentuje podczas konfrontacji z kolejnym dzikim zwierzęciem – przerażającym lwem napotkanym przy potoku:

Skoro dalej postąpi, wodę w nim zmieszana
 Na pół ze krwią obaczy, ciepłą jeszcze pianą
 Brzegi przykre szorując. Stanie tu zdumiała
 I stąd, że coś za napaść wnet ją niebywała
 Potkać miała – pomyśli. Aż pojrząwszy w lewo
 Widzi jedno nad insze cudne bardzo drzewo,
 Nieba dotykające, na nim białejgłowy
 Rytej postać. A oraz i odor bobkowy
 Ją zapachnie. Toż chcąc dojść, co by to sprawiło,
 Czyli sama natura, czyli ludzkie dzieło –
 Ryk usłyszawszy straszliwy, i razem w tej dobie
 Lwa wielkości niezmiernej, idąc wciąż ku sobie,
 Z otworzoną paszczką. Skąd na pół umarszy
 I tylkoż co owego drzewa się podparszy,
 Kiedy odtąd okrutnej pożarcia bestyi
 Już-już czeka – nie wiedzieć i skąd, i od czyjój
 Padnie ręki zabita przed jej tuż nogami,
 Że duszę wyrzucając krwawemi nozdrzami,
 Ją opryśnie. Dopiero tym cięży zmartwieje,
 A domyślić nie mogąc, co się to w tym dzieje,
 W pół śmierci pogrzebiona – postrzeże z daleka
 Z góry pochodzącego coś znać za człowieka,
 W szacie białej, ozdobnej [...] ⁴⁴

Przywołany *passus* obfituje w środki stylistyczne mające na celu spiętrzenie (wskutek hiperbolizacji) strachu Paskwaliny. Groza spotkania z dzikim kotem zostaje zestawiona z pięknem przyrody funkcjonującej tu jako forma ucieczki od traumatycznych doznań. W plastyczny sposób wykreowane zostały opisy kolorystyki pojawiającej się podczas konfrontacji z bestią. Umierające stworzenie, pokonane przez

⁴⁴ *Ibidem*, Punkt II, w. 525–547.

przybysza odzianego w biel, toczy z pyska krew. Warstwa symboliczna sceny podkreślać ma zjadłość bestii oraz czystość wybawcy. Warto też nadmienić, że sposób, w jaki Paskwalina została obryzgana krwią, wpisuje się w poetykę, którą dziś nazwalibyśmy ekspresjonistyczną – współczesnemu czytelnikowi scena ta może sugerować wręcz kadr z filmu akcji. Plastyczność opisu Twardowskiego naprowadza na trop, że scena ta została zaczerpnięta – bezpośrednio bądź pośrednio – z dzieł malarskich. Mitologiczne motywy w ciągu wieków pojawiały się na płótnach artystów, szczególnie często od XV do XVIII wieku, popularny był też biblijny motyw walki Samsona z lwem. Wśród znanych dzieł wymienić można dla przykładu chociażby *Samsona walczącego z lwem* Albrechta Dürera, *Samsona i lwa* Luki Giordana oraz *Samsona i lwa* Giovanniego Battisty Tiepola. Na dwóch ostatnich obrazach biblijny bohater pojawia się właśnie w białej szacie, zabijając dzikie, egzotyczne zwierzę, bierze udział w krwawej scenie.

Analizując narrację, warto też wspomnieć o obecności przerwanej zeugmy. Logiczny pomost między konkretnymi wydarzeniami, czyli ujrzeniem przez Paskwalinę krwi w potoku, rykiem lwa, wreszcie jego pokonaniem, zostaje przerwany przez zachwyt bohaterki nad urodą drzewa lauowego – wydarzenie to dziwaczne, na pierwszy rzut oka niezrozumiałe kompozycyjnie.

Fragment ten można jednak traktować jako świadomy gest Twardowskiego, który podkreślać miał nieumiejętność radzenia sobie protagonistki w niebezpiecznym, bo dzikim świecie, co niewątpliwie wpływa na wciąż pogłębiającą się psychologizację postaci. Paskwalina zaprzecza zbliżającemu się niebezpieczeństwu, jedyny azyl stanowi piękno przyrody. Jest to forma eskapizmu analogicznego do scen znanych z mitologii, kiedy postaci takie jak Faeton czy Europa dążą do samozagłady w wyniku obcowania z *sacrum*. Ucieczka w świat przyrody to wszakże jedyny ratunek przed utratą własnej, w tym wypadku kobiecej, tożsamości – w podobny sposób na niechciane zaloty reagowały nimfy w *Metamorfozach* Owidiusza, zmieniając się w wybrane – najczęściej roślinne – składowe natury. Dorota Samborska-Kukuć pisze:

Metamorfozy Dafnis i Syrinks to „ucieczka w zieloność”, to alegoreza umiłowania zarówno samego istnienia, gdzie „samo życie jest przymiotem”, jak i Pascalowskich dylematów „myślącej i czującej trzciny na

wietrze”. Cudowne zespolenie człowieka z naturą i ich homologiczność to częsty motyw baśniowy; ma on odzwierciedlać fenomen *correspondances* przyrody i człowieka, bo „wszystko pokrewne jest wszystkiemu i wszystko jest do wszystkiego podobne”⁴⁵.

Metamorfozy stanowią więc ucieczkę z *locus horridus* w *locus amoenus*. Przykłady mitologiczne można mnożyć: Plejady i Hiady przesładowane przez Oriona zostały przemienione w zwierzęta, a następnie przeniesione na firmament. W wyniku obcowania z bóstwem również kochanki Zeusa ulegają przemianom: Io przeistacza się w jałówkę, a Kallisto w niedźwiedzia. Kochanką Zeusa jest też Selene, która jako uosobienie Księżyca ulega okresowym przeobrażeniom charakterystycznym dla tego ciała niebieskiego. Sam Gromowładny obcuje pod postacią złotego deszczu także z Danae, Europę uprowadza byk, Metyda zaś zostaje połknięta przez boga burz, aby nie spółdziła syna, który zgodnie z przepowiednią pozbawić miał ojca władzy. Zaskakujące, że w historiach, w których mitologiczne postaci angażowały się w relacje erotyczne z Zeusem, motyw przemian pojawia się wyłącznie, jeśli kochanką boga była kobieta – Ganimedes stał się przecież podczaszym na Olimpie w niezmienionej formie. W *Nadobnej Paskwalinie* Twardowski przedstawił więc wizję lęku *stricte* kobiecego, wizję zakorzenioną głęboko w kulturze. Przeobrażenia stanowią tu odpowiedź na wydarzenia graniczne – na obcowanie z bóstwem bądź *sacrum*. Dlatego protagonistka barokowego poematu, nie mogąc poradzić sobie z emocjami, przenosi je na naturę, lokuje je w otaczającej rzeczywistości. Jak powiada Gaston Bachelard, „naturę zaczynamy kochać, nie znając jej, nie widząc jej dokładnie, przenosząc na rzeczy uczucie, które skądinąd bierze swój początek. Dopiero potem rozpatrujemy szczegółowo to, co globalnie kochamy, nie wiedząc za co”⁴⁶. W przypadku Paskwaliny swoista strategia przelewania negatywnych emocji na inny byt, strategia ucieczki w świat przyrody, wręcz stopienia się z nim, ma w rezultacie na celu pomóc wyzwolić się od strachu.

⁴⁵ D. Samborska-Kukuć, *Z dziejów kultury literackiej północno-wschodniego pogranicza. Jan Onoszko – poeta przelomu XVIII i XIX wieku*, Kraków 2003, s. 165.

⁴⁶ G. Bachelard, *Woda i marzenia*, przeł. A. Tatarkiewicz, [w:] Idem, *Wybór pism*, Warszawa 1975, s. 167.

Należy również zauważyć, że dla Paskwaliny strach jest wszechogarniający, jak wszechogarniający był ryk lwa. Nawet wybawiciel z czasem okazał się przerażający, o czym świadczą słowa:

„[...] Bowiem w strachu srogiem,
Gdy bojaźń mi i serce, i pamięć odjęła,
Coś o sobie powiedział – tegom nie pojęła,
A widząc te poboje i tak dziwne rzeczy
W domu twoim, bardzo mię myli zmysł człowieczy”⁴⁷.

Co ciekawe, ostatni strach *Punktu II* nie jest odczuwany przez Paskwalinę, lecz Dianę. Powiązany został on z erotycznością, której przejawy odnajdujemy w nagości bogini przebywającej nad leśnym jeziorkiem,

Która tedy [Diana], cały dzień bawiąc się łowami,
Po pracy zmordowana, z swymi się pannami
Zwyczajnie tam kąpała. Skoro to usłyszysz,
Niezmiernie się wylękniesz i w przyległej ciszy
Zasłoniona sitowiem – żeby nagiej oko
Śmiertelne nie spostrzegło – po szyję głęboko
W wodzie onej usiedzie⁴⁸.

To ostatni obraz strachu w *Punkcie II*. Związany jest bezsprzecznie z nagością – staw symbolizuje tu nie tylko czystość, lecz również kobiecą seksualność. Jest to kolejne wyobrażenie zaczerpnięte z mitologii – bóstwo chroni się w materii pierwotnego żywiołu przed światem materialnym, przed *profanum* przejawiającym się pod postacią ludzkiego oka (jak w przypadku Akteona podglądającego Artemidę i przemienionego za karę w jelenia). Warto podkreślić, że Diana (rzymska Artemida) w poemacie Twardowskiego zanurza się w stawie „po szyję głęboko”, tak aby nikt nie zakłócił jej prywatności. Bogini nie będzie miała jednak za złe Paskwalinie, że ta naruszyła sferę *sacrum*, wręcz przeciwnie, kobiety znajdą nić porozumienia. Oznacza to, iż bohaterka

⁴⁷ S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina, Punkt II*, w. 655–649.

⁴⁸ *Ibidem, Punkt II*, w. 813–821.

poematu, wkraczając na teren posępnego, pełnego mitologicznych postaci i bestii lasu, nie jest już intruzem, a pełnoprawnym jego mieszkańcem. Spełnia się w ten sposób przepowiednia wieszczki Felicji – Paskwalina podczas podróży przeszła przemianę, która umożliwi jej późniejszy tryumf nad zawistną Wenus.

Opis ukrywającej się w stawie bogini stanowi zapowiedź sceny w *Punkcie III*, w którym został zaprezentowany cielesny aspekt, lecz tym razem śmiertelniczki, Paskwaliny:

[...] ni ręki, ni nogi
 Mogąc ruszyć – ogarnie zaraz ją strach srogi.
 I próżno się szforcuje i miece, i sili,
 Że widząc się związaną, serdecznie rozkwili,
 Tym więcej, gdy przypomni słowa Feliccyjéj
 I to, że jej kamienia nie miała na szyi
 I naga, i wszystkiego ratunku pozbytą,
 W kraju tak opuszczony, prócz samym przykrytą
 Z wierzchu niebem⁴⁹.

Podobnie więc jak ostatni lęk przedstawiony w *Punkcie I* nawiązywał do strachów z *Punktu II*, tak też i między *Punktem II* i *Punktem III* dostrzec można znaczącą paralelę.

Bohaterka, podobnie jak Diana w micie znanym między innymi z *Metamorfoz* Owidiusza, jest zupełnie naga, na dodatek unieruchomiona przez mściwą Wenerę. Jest to jedna z najsroźszych kar znanych z mitologii, w analogiczny sposób rzymska bogini łowów ukarała podglądającego ją Akteona – odbierając mu jego tożsamość oraz przemieniając w zwierzę. Przerażenie wywołane niefortunną dla Paskwaliny sytuacją, jej osamotnienie i lęk przed śmiercią, zostały wyrażone przy użyciu paralelnej budowy polisyndetycznych połączeń powtarzających się ze spójnikiem „i”. Strach bohaterki jest charakterystyczny dla kobiet żyjących w XVII wieku, ponieważ wtedy to właśnie na cnotliwości i dziewictwie zasadzały się ich wartość oraz znaczenie społeczne. Tracąc je, Paskwalina musiałaby się wyrzec swojego statusu oraz swojej godności, sytuacja uwięzionej stała się

⁴⁹ *Ibidem*, *Punkt III*, w. 321–329.

więc bezwzględnie dramatyczna. Prerażona w najwyższym stopniu, zaczyna wołać o śmierć:

O śmierć tylko proszę
Lekką jaką i prętką, ani nie odnoszę
Żalu tego, żeby mię po członkach rozbierać
I w swych tam przemorzonych żołądkach zawierać
Dzikie miały bestyje!⁵⁰

Bohaterka woli zostać pożarta przez dzikie bestie, niż umierać powoli bezwolna i skrzępowana. Eros i Tanatos ulegają tu zespoleniu – do Paskwaliny zbliża się Satyr. Nie chce przestraszyć związanej kobiety. Wydaje się przekonany, że najlepiej będzie się do niej zakraść po kryjomu. Co zaskakujące, jego przemowa uspokaja zrozpaczoną bohaterkę. A zatem strach ten okazał się nieuzasadniony. Można zaryzykować tezę, że został on spotęgowany nie tyle obecnością Satyra czy samym zniewoleniem, co raczej wstydem wynikającym z nagości. Seksualność w okresie baroku utraciła według Kuchowicza subtelność i wdzięk w wyniku „różnorodnych nacisków kulturowych i tradycji”⁵¹. Obecność scen erotycznych w *Nadobnej Paskwalinie*, przyprawionych lękiem niewinnej kobiety, zdecydowanie oddziaływała na wyobraźnię ówczesnych czytelników.

Zasadne wydaje się więc stawiane w tezie artykułu przypuszczenie, że opisy strachu i lęku stanowią w *Nadobnej Paskwalinie* główną oś utworu, wokół której autor buduje całą fabułę poematu. Częstotliwość ich występowania, uporządkowany, może nawet uschematyzowany sposób pojawiania się poszczególnych reprezentacji strachu i lęku świadczą o zdyscyplinowanym toku narracji oraz ciekawym zamyśle artystycznym dzieła osadzonego w kręgu symboliki mitologicznej. Identyfikacja strachów oraz lęków tytułowej bohaterki była możliwa przede wszystkim dzięki opisom jej reakcji somatycznych, natomiast analiza poszczególnych opisów w kontekście historycznym epoki pomogła lepiej zrozumieć niektóre jej reakcje i afekty.

⁵⁰ *Ibidem*, Punkt III, w. 347–351.

⁵¹ Z. Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, s. 269.

Bibliografia

- Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, Warszawa 1975.
- Bohuszewicz P., *Gramatyka romansu. Polski romans barokowy w perspektywie narratologicznej*, Toruń 2009.
- Czechowicz A., *Sprzeczne komunikaty. Alegoria i mowa podwójna w „Nadobnej Paskwalinie”*, [w:] *Wielkopolski Maro: Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*, red. K. Meller, J. Kowalski, Poznań 2002, s. 221–234.
- Delumeau J., *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII–XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1994.
- Delumeau J., *Strach w kulturze Zachodu XIV–XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1986.
- Dybizbański M., Szturc W., *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków 2006.
- Dziadek A., *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014.
- Farnell B., *Dynamic Embodiment for Social Theory: „I Move therefore I am”*, Londyn 2012.
- Fischerówna R., *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*, Kraków 1931.
- Kazańczuk M., *Odnaleziony autor „Historij świeżych i niezwycajnych”*, „Pamiętnik Literacki” 1988, t. 2, s. 137–146.
- Kuchowicz Z., *Człowiek polskiego baroku*, Łódź 1992.
- Künstler-Langner K., *Mądrość i miłość w romansie „Nadobna Paskwalina”*, *Samuela Twardowskiego*, [w:] *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*, red. K. Meller, J. Kowalski, Poznań 2002, s. 211–220.
- Niklewiczówna K., *Do genezy „Nadobnej Paskwaliny” (nieznany siedemnastowieczny przekład nowel włoskich i hiszpańskich)*, „Pamiętnik Literacki” 1950, t. 39, s. 192–205.
- Niklewiczówna K., *Piśmiennictwo hiszpańskie w Polsce w okresie staropolskim*, [w:] *Literatura staropolska w kontekście europejskim. (Związki i analogie). Materiały konferencji naukowej poświęconej zagadnieniom komparatystyki (27–29 X 1975)*, red. T. Michałowska, J. Ślaski, Wrocław 1977, s. 105–106.
- Nowak K., „Nadobna Paskwalina” *Samuela Twardowskiego*, „Tekstura. Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy” 2016, t. 1, s. 89–97.
- Okoń J., *Narrator i narracja w „Nadobnej Paskwalinie” Samuela Twardowskiego*, „Ruch Literacki” 1984, z. 1–2, s. 67–81.
- Okoń J., *O ironii w poematach dygresyjnych XVI i XVII wieku. Antecedencje staropolskie poematów Juliusza Słowackiego – między powagą a ironią*, [w:] *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*, red. M. Kalinowska, M. Leszczyński, Toruń 2011, s. 135–157.

- Okoń J., *Samuel ze Skrzypny Twardowski – „Nadobna Paskwalina”*, [w:] *Lektury polonistyczne. Średniowiecze – Renesans – Barok*, red. J.S. Gruchała, t. 3, Kraków 1999, s. 138–160.
- Okoń J., *Wstęp*, [w:] S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1980.
- Pollak R., *S. Twardowski i jego „Nadobna Paskwalina”*, [w:] Idem, *Od renesansu do baroku*, Warszawa 1969, s. 223–240.
- Prejs M., *Problemy kreacjonizmu w myśli teoretycznej Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, [w:] *Maciej Kazimierz Sarbiewski i jego epoka. Próba syntezy*, red. J.Z. Lichański, Pułtusk 2006, s. 153–166.
- Raubo G., *Oko i rozum. Myśl antropologiczna w „Nadobnej Paskwalinie” Samuela Twardowskiego*, [w:] *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*, red. K. Meller, J. Kowalski, Poznań 2002, s. 189–210.
- Rowińska-Szczepaniak M., *Paskwaliny sztuka dobrej miłości*, „Zeszyty Naukowe WSP Opole. Filologia Polska” 1988, z. 26, s. 5–15.
- Ryba R., *„Książę Wiśniowiecki Janusz” Samuela Twardowskiego na tle bohaterkiej epiki biograficznej siedemnastego wieku*, Katowice 2000.
- Sajkowski A., *Pobudka Samuela Twardowskiego*, „Miscellanea staropolskie”, nr 2, red. R. Pollak, Wrocław 1966, „Archiwum Literackie”, t. 10, s. 148–155.
- Samborska-Kukuć D., *Z dziejów kultury literackiej północno-wschodniego pogranicza. Jan Onoszko – poeta przełomu XVIII i XIX wieku*, Kraków 2003.
- Sokolski J., *Alegoria „Nadobnej Paskwaliny”*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1986, nr 794, „Prace Literackie”, t. 25, s. 3–15.
- Szmidt M., *Między alegorią i symbolem. Granice wielkiej metafory w romansie barokowym*, [w:] *Studia o metaforze*, red. E. Sarnowska-Temierusz, t. 1, Wrocław 1980, seria „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”, t. 55, s. 119–135.
- Twardowski S., *Nadobna Paskwalina*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1980.
- Urbański P., *Glosy do „Nadobnej Paskwaliny”*, „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 85, s. 3–13.
- Wójtowicz M., *Doświadczenie lęku egzystencjalnego jako sytuacja wyboru*, Katowice 2005.