



CO JEST ZA ZASŁONĄ?

Wokół zagadnień metafizycznych



POD REDAKCJĄ
Doroty Samborskiej-Kukuć

CO JEST ZA ZASŁONĄ?

Wokół zagadnień metafizycznych



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

CO JEST ZA ZASŁONĄ?

Wokół zagadnień metafizycznych

POD REDAKCJĄ
Doroty Samborskiej-Kukuć

 WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2020

Dorota Samborska-Kukuć – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENTKA
Renata Stachura-Lupa

REDAKTOR INICJUJĄCY
Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE
Magdalena Granosik

SKŁAD I ŁAMANIE
Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA
Leonora Gralka

PROJEKT OKŁADKI
Polkadot Studio Graficzne
(*Hanna Niemierowicz, Aleksandra Woźniak*)

Zdjęcie na okładce: Michał Anioł, *Stworzenie Adama*
commons.wikimedia.org/annie-spratt/unsplash

© Copyright by Authors, Łódź 2020
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2020

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.09372.19.0.K
Ark. wyd. 7,4; ark. druk. 10,0

ISBN 978-83-8142-916-0
e-ISBN 978-83-8142-917-7

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

Słowo od redaktora	7
Bartosz Ejzak , <i>Reprezentacje strachu i reprezentacje lęku w literaturze dawnej. O Nadobnej Paskwalinie Samuela Twardowskiego</i>	9
Dariusz Kukuć , <i>Pierwszy polski przekład minipowieści Peter Schlemihl's wundersame Geschichte Adelberta von Chamisso (tłumaczenie Romualda Podbereskiego, 1850)</i>	33
Angelika Chrzanowska , <i>O czym szumią drzewa? Las jako przestrzeń metafizycznego zespolenia z Wszechbytem</i>	61
Bartłomiej Borek , <i>Kosmos miłości. O Sarkofagach Edwarda Leszczyńskiego</i>	81
Natasza Koźbiał , <i>Twórcze piekło Bolesława Micińskiego</i>	93
Magda Ebert , <i>Stary błędny rycerz i misterium kobiecego ciała</i> ...	103
Sara Kurowska , <i>Wiwisekcja przypadku (Niežnośna lekkość bytu Milana Kundery)</i>	117
Mateusz Krzekotowski , <i>Krąg kreślony pędzlem przeznaczenia. Rozważania nad metafizyczną warstwą powieści Ring Kōji Suzukiego</i>	133
Tomasz Safjanowski , <i>Wampiryczne oblicze Hannibala Lectera. Analiza filmu Hannibal Ridleya Scotta</i>	147

SŁOWO OD REDAKTORA

Zamieszczone w książce szkice i eseje młodych literaturoznawców i kulturologów są próbami pióra i pogłębionych refleksji; w centrum zainteresowań autorów znalazły się teksty prozatorskie i filmy, jedno i drugie o proveniencji metafizycznej, pogłosy lektur i obrazów, kontaminacje przeczytanego i obejrzanego z własnymi przecuciami i wyobrażeniami. Pomysł wydania zbioru powstał po sześćdziesięciogodzinnym autorskim cyklu konwersatoryjnym *Poważne i niepoważne gry sztuki z metafizyką*, by uchwycić niewypowiedziane koncepty, by domknąć nigdzie niezapisane rozmowy. Tematyka tekstów jest rozmaita, jej różnorodność dowodzi rozległości zainteresowań autorów, którzy niezależnie od siebie zadawali to samo pytanie: „co jest za zasłoną?”, zarówno w znaczeniu eschatologicznym, zaczerpniętym ze słynnego monologu Hamleta, jak i mniej dramatycznie – rozważając problem egzystencjalny w ogóle.

Czytając wypowiedzi młodych poszukiwaczy sensów metafizycznych, miałam raz po raz skojarzenia z opalizującą znaczeniami introdukcją do psychodelicznego (i metafizycznego) utworu muzycznego multiartystki Laurie Anderson, *Born, Never Asked* z początku lat osiemdziesiątych minionego wieku.

*It was a large room. Full of people. All kinds.
And they had all arrived at the same building
At more or less the same time
And they were all free. And they were all
Asking themselves the same question:
What is behind that curtain?*¹

¹ „Był to ogromny pokój pełen ludzi różnych ras. Wszyscy oni przybyli do tego miejsca mniej więcej w tym samym czasie. I wszyscy byli wolni. I wszyscy zadawali sobie to samo pytanie: co jest za zasłoną?” (przeł. D. Samborska-Kukuć)

Tekst Anderson ewokuje szereg pytań: od najprostszych, gdzie kurtyna jest po prostu kurtyną w teatrze, a ciekawość patrzących dotyczy dekoracji do spektaklu oraz samej sztuki, która za chwilę się rozpocznie. Można też ten fragment zinterpretować tak: wpatrzonych w kurtynę „ludzi różnych ras” łączy bezwzględna zdolność przeczuwania transcendencji, niepokój wiążący się z tajemnicą, jaka zaraz się przed nimi odsłoni. Albo jeszcze inaczej: być może zgromadzeni w „ogromnym pokoju” czekają na objawienie, a być może, zważywszy na tytuł: *Born, Never Asked*, czekają na nowe, dane im z góry wcielenia – wszak Anderson jest buddystką i wierzy w łańcuch reinkarnacji.

W artykułach zebranych w zbiorze *Co jest za zasłoną?* można o tych i o innych niepokojach przeczytać, wszak moje zajęcia miały odsłonić krawędź kurtyny. Być może wypowiedzi te wydadzą się czytelnikowi surowe, pozbawione szlif, a niekiedy i uzasadnień naukowych, jedne zachwyca i zainspirują, obok innych odbiorca przejdzie obojętnie, ale taki był mój cel – pokazać procesy myślenia i formowanie się stylu pisanego o zjawiskach trudnych u progu dojrzałości badawczej, w trakcie inicjacji duchowej².

² Większość zamieszczonych w tomie prac uzyskała aprobatę promotorów lub opiekunów naukowych.

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 wyroczni 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 niewyzwyczajnych*,

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 posłużyło do analizy reprezentacji omawianych emocji, lecz również mitoznawstwo porównawcze, strach bowiem należy osadzić w doskonale znanym staropolskiemu twórcy kontekście antycznym – niektóre zachowania kobiety zdjętej trwożą 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,
Ale 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.