

**Trudne wybory i trudna polskość,  
czyli o jednej powieści Władysława Terleckiego**

„byłoby błędem najszkaradniejszym, gdy nie wiemy  
(a prawie występkiem, gdy wiemy), czytać  
utwory narodu  
nieszczęśliwego tymi oczami, którymi się  
utwory  
triumfujących czytają”.  
C.K. Norwid

Jest taka powieść Władysława Lecha Terleckiego, która okazuje się w dzisiejszym kontekście politycznym zaskakująco trafnym komentarzem do dokonujących się na naszych oczach rozrachunków z epoką PRL-u, chodzi mianowicie o *Zwierzęta zostały opłacone*. Książka nawiązująca do głośnej na początku XX-ego wieku spawy rzekomej współpracy Stanisława Brzozowskiego z carską Ochroną. Odczytana z współczesnej perspektywy, poddaje krytycznej refleksji sytuację, jaką, zgodnie z sugestią tytułu (myśliwska metonimia<sup>1</sup>), można by nazwać „polowaniem” na agentów. Terleckiemu udało się wnikliwie określić istotę niebezpieczeństwa, które niesie ze sobą lekkomyślne ferowanie wyroków w kwestiach nie do końca oczywistych. Owo niebezpieczeństwo polega na przyjęciu postawy wyrażonej przez jednego z bohaterów powieści w słowach:

„Ten, który zdradził musi zginąć. Ten, który przed zarzutem zdrady obronić się nie może, musi zginąć również...”<sup>2</sup> (s.145).

Oczywiście zasygnalizowana tu problematyka nie wyczerpuje znaczeń, jakie implikuje wielopoziomowy utwór Terleckiego. Należy przede wszystkim

---

<sup>1</sup> Zob. P. Kajewski, *Pisarska anatomia oporu i uległości* [w:] „Odra” 1981, nr 11, s. 37–39.

<sup>2</sup> Cytuję za wydaniem: W.L. Terlecki, *Zwierzęta zostały opłacone*, Warszawa 1980.

pamiętać, że powieść ta została wydana w 1980 roku, powstawała zatem w zupełnie innej niż obecna sytuacji społeczno-politycznej, co w decydujący sposób zaważyło na jej odbiorze. Można powiedzieć, że *Zwierzęta...* zajmują w twórczości ich autora miejsce osobne, a to ze względu na fakt, iż omawiany tekst z jednej strony łączy się z nurtem powieści traktujących o polskiej historii XIX-ego wieku (*Twarze 1863*), z drugiej natomiast należy do utworów określanych mianem quasi-detektywistycznych<sup>3</sup>, zgrupowanych w tomie *Maski*. Sam Terlecki umieścił powieść właśnie w drugim z wymienionych zbiorów, w którym oprócz niej znalazły się *Czarny romans* i *Odpocznij po biegu*. Niewątpliwie jednak plan historyczny dzieła jest bardzo istotnym elementem jego ogólnej wymowy (zresztą nie pozostaje on bez znaczenia także w przypadku dwóch pozostałych tekstów). Historia w *Zwierzętach...*, podobnie jak w pentalogii o powstaniu styczniowym, oprócz warstwy literalnej, zdaje się posiadać głębszą sferę semantyczną, ściśle związaną z okolicznościami, w których powieść powstawała. Chodzi mianowicie o parabolę systemu komunistycznego. Oczywiście znanym jest fakt, że wielu autorów publikujących w tamtym okresie teksty historyczne funkcjonowało niejako w podwójnym układzie odniesienia, to znaczy ich utwory odbierano jako zaszyfrowane przed cenzurą wypowiedzi na temat panującego ustroju. Trzeba tu wymienić na przykład Hannę Malewską, Jarosława Marka Rymkiewicza, Tomasza Łubieńskiego czy Andrzeja Kijowskiego. Jeżeli chodzi o *Zwierzęta...*, na podstawie analizy bieżących recenzji utworu można wnioskować o parabolicznym charakterze recepcji książki. Oczywiście teksty te, same pisane językiem więziennym, nie mogły wyraźnie wskazywać na współczesne odniesienia powieści, jednak mimo tego ich intencja wydaje się czytelna. Wprost o paraboliczności omawianego utworu pisali między innymi: Tadeusz

---

<sup>3</sup> Zob. T. Miłkowski, *Polowanie z nagonką* [w:] „Walka Młodych” 1981, nr 38, s. 20.

Błażejowski<sup>4</sup> i Jan Zieliński<sup>5</sup>. Inni niedwuznacznie uwspółcześiali wymowę powieści. Przytoczmy na przykład fragment wypowiedzi Jerzego Niemczuka:

„(...) mechanizmy pomówień i prowokacji powtarzają się w grze politycznej, czy to będzie walka frakcyjna w łonie konspiracyjnej organizacji z początku wieku, czy współczesna rebelia w ramach systemu i praworządności”<sup>6</sup>.

Lub Tomasza Łubieńskiego:

„(...) należy tu liczyć przede wszystkim na instynkt moralny. Zwłaszcza na instynkt moralny ludzi odpornych, dorosłych, których nie paraliżuje świadomość nieprzyjemnej i niebezpiecznej prawdy”<sup>7</sup>.

Cytaty oczywiście można by mnożyć, nasuwa się jednak w tym miejscu pytanie, czy to potrzeba czasu narzuciła omawianej powieści formułę paraboli, czy też parabola jest immanentną właściwością struktury tego dzieła?

W tym miejscu należy niewątpliwie uczynić dygresję na temat definicji samego pojęcia paraboli. O ile, co do opisu omawianego zjawiska jako konstrukcji dwupoziomowej, w której istnieje warstwa sensów dosłownych i poziom nadbudowanych nad nią znaczeń ogólnych, badacze są zgodni, o tyle jeśli idzie o kwestię genologii zdania są podzielone. Anna Martuszevska uważa, że w ogóle nie należy mówić w odniesieniu do literatury XX-ego wieku o paraboli, ale o paraboliczności, jako kategorii estetycznej, będącej pojęciem znaczeniowo szerszym niż gatunek, a ponadto wykluczającym funkcję dydaktyczną właściwą dla paraboli dawnej<sup>8</sup>. Uzyskujemy wtedy możliwość traktowania paraboli, idąc za Janem Trzynadlowskim<sup>9</sup>, jako „zjawiska międzygatunkowego”, którego nazwa wprawdzie wywodzi się od konkretnego gatunku, ale określa fenomen pojawiający się w obrębie różnych gatunków i rodzajów. Z kolei Michał Głowiński definiuje parabolę, kładąc nacisk właśnie na jej odrębność gatunkową:

---

<sup>4</sup> Zob. T. Błażejowski, *Człowiek wśród uwikłań* [w:] „Odgłosy” 1981, nr 12, s. 10.

<sup>5</sup> Zob. J. Zieliński, *Ogród w krainie lęku* [w:] „Twórczość” 1981, nr 5

<sup>6</sup> Zob. J. Niemczuk, *Pan z Polski ?* [w:] „Kultura” 1981, nr 19, s. 3, 6.

<sup>7</sup> Zob. T. Łubieński, *Historia dla dorosłych* [w:] „Kultura” 1977, nr 15, s. 3.

<sup>8</sup> Zob. A. Martuszevska, *Parabola czy paraboliczność?* [w:] Idem, *Pozytywistyczne parabole*, Gdańsk 1997, s. 115–154.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 115–154.

„Przypowieść – jako swoisty sposób narracji – jest odrębnym gatunkiem literackim. Należy jednak do gatunków tego typu, które ze szczególną łatwością łączą się i współwystępują z gatunkami innymi”<sup>10</sup>.

Warto zwrócić jednak uwagę, że Głowiński w pierwszym rzędzie mówi o paraboli jako „swoistym sposobie narracji”. Jest to ważne o tyle, że w kontekście komunikacyjnej teorii dzieła literackiego, wspomniany badacz określa paraboliczność jednym z czterech typów fikcji narracyjnej (obok fikcji mitycznej, mimetycznej i groteskowej), która implikuje określony styl odbioru – alegoryczny<sup>11</sup>. Również w kręgu zagadnień związanych z kwestią odbioru tekstu umieszcza parabolę Maciej Michalski<sup>12</sup>. Chce on rozumieć tę kategorię jako „strategię filozofowania”. Istotą strategii nie jest według badacza gatunkowość czy charakter kompozycyjny, ale pewien sposób ukształtowania myśli, dokonywany przez autora a ukierunkowany na czytelnika. Warto zatem przyjrzeć się pod kątem paraboliczności powieści Terleckiego, *Zwierzęta zostały opłacone*.

## 1

Na początek wypada omówić historyczny plan powieści. Akcja utworu rozgrywa się około 1909 roku, kiedy to w Krakowie odbył się sąd obywatelski w sprawie Brzozowskiego. Jest to zatem okres zbliżony do czasu rewolucji 1905 roku, której atmosferę wyraźnie wyczuwa się w tekście: fabryczne strajki, agitacyjne przemówienia wśród robotników, tajne zebrania spiskowców. Ponadto świat powieści został zaludniony całą gamą autentycznych bohaterów: pojawiają się osoby z życia politycznego, na przykład Józef Piłsudski oraz szereg postaci ówczesnego środowiska artystycznego: Maria Dąbrowska, Władysław Reymont, Zofia Nałkowska czy Mieczysław Karłowicz. W tekście

---

<sup>10</sup> Zob. M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści* [w:] *Intertekstualność, groteska, parabola*. Kraków 2000, s. 246.

<sup>11</sup> Zob. Idem, *Cztery typy fikcji narracyjnej* [w:] *Dzieło wobec odbiorcy. Prace wybrane*, t. III, Kraków 1998, s. 207–218 oraz: Idem, *Świadectwa i style odbioru* [w:] op. cit., s. 136–153.

<sup>12</sup> Zob. M. Michalski, *Dyskurs. Apokryf. Parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk 2003., s. 113–115.

wyczuwa się klimat modernistycznej bohemy<sup>13</sup>: spotkania w zadymionych kawiarniach, rozmowy o odbytych seansach spirytystycznych, a z drugiej strony masowy „najazd” Młodopolan na Zakopane. Historyczna warstwa powieści, jeżeli będziemy ją ujmować w relacji do współczesności autora, przyjmuje postać wyjaśniania teraźniejszości na zasadzie genetyczno-przyczynowej<sup>14</sup>. Pokazuje się bowiem narodziny współczesnej konspiracji i nowoczesnego pojmowania działań politycznych<sup>15</sup>. Terlecki sięga również niejako do początków polskiej inteligencji, skupiając się na wskazaniu źródeł postaw ideowych obecnych w społeczeństwie komunistycznym: pragmatyzmu i aktywizmu, którego skrajna postać może przerodzić się w terroryzm. Jak powiada Aleksandra Chomiuk, obserwując rozwój powieści historycznej, można zauważyć szczególny rozwój tego gatunku w czasach powstawania ustrojów totalitarnych, na przykład w latach trzydziestych i czterdziestych XX-ego wieku, a to ze względu na fakt, że próbuje się w historii odnaleźć zakłócony i utracony porządek, niejako dotrzeć do *antidotum* na współczesne lęki<sup>16</sup>.

Jednakże Terlecki nie tworzy barwnej panoramy epoki po to, by rozstrzygnąć o prawdziwości kierowanych pod adresem Brzozowskiego zarzutów. Przypomnijmy może dobrze znane fakty: w 1908 roku na łamach gazety „Naprzód” ukazuje się artykuł zatytułowany *Szpieg*, w którym oskarża się autora *Płomieni* o współpracę z tajną policją rosyjską w latach 1904–1906. Oskarżenia te sformułowano na podstawie oświadczenia byłego agenta Ochrony – Michaiła Bakaja, który przekazał je Władimirowi Burcewowi. Tak rozpoczęła się tak zwana sprawa Brzozowskiego. Jej kres miał położyć sąd obywatelski w Krakowie w 1909 roku, posiedzenie zostało jednak odroczone i oficjalny wyrok nigdy nie zapadł. Sprawie tej poświęcił uwagę między innymi Czesław Miłosz

---

<sup>13</sup> Zob. M. Boni, *Czas niezależności* [w:] „Literatura” 1981, nr 6, s. 8–9.

<sup>14</sup> Zob. K. Bartoszyński, *Konwencje gatunkowe powieści historycznej* [w:] „Pamiętnik Literacki” LXXV 1984, z. 2, s. 5–18.

<sup>15</sup> Zob. W. Maciąg, *Sekrety konspiratora* [w:] „Nowe Książki” 1981, nr 2, s. 60–61.

<sup>16</sup> Zob. A. Chomiuk, *Polska powojenna powieść historyczna. Z problemów formy gatunkowej* [w:] *Genologia i konteksty*, pod red. Cz. P. Dutka, Zielona Góra 2000, s. 115.

w eseju *Człowiek wśród skorpionów*. Terlecki nie analizuje jednak dowodów winy lub niewinności Brzozowskiego. Już w przedmowie odcina się niejako od wszelkich historycznych spekulacji:

„Książka ta nie jest rekonstrukcją tzw. sprawy Brzozowskiego. Podobieństwa między opisywanymi w niej zdarzeniami a faktami mającymi miejsce w historii nie są próbą odpowiedzi na pytania, jakie z tamtej sprawy wynikają dla współczesnego czytelnika” (s. 4).

Można pokusić się o założenie, że właśnie w tej przedwstępnej partii utworu zaznacza się podwójna taktyka autora *Spisku*. Jeżeli bowiem uznać należy za istotną wskazówkę interpretacyjną stwierdzenie, że nie o Brzozowskiego tu chodzi, o tyle wykluczenie aluzyjnego charakteru sensu całego zdarzenia jest zwodnicze. Specyfika uprawianej przez Terleckiego gry polega zatem na jednoczesnym rozjaśnianiu i zaciemnianiu znaków ukrytych w powieści. Jest to jeden z wyznaczników paraboliczności, który, jak wskazuje Anna Martuszevska, posiada genezę biblijną. W *Ewangelii* św. Marka czytamy:

„Wam dano wiedzieć tajemnicę królestwa Bożego, ale tym, którzy są obcymi, wszystko się podawa w podobieństwach. Aby patrząc patrzeli, ale nie widzieli, i słysząc słyszeli, ale nie rozumieli”<sup>17</sup>.

Słowa te obrazują jedną z podstawowych funkcji politycznej paraboliczności, polegającej na ominięciu ograniczeń cenzuralnych. Dokonuje się tu swoista demaskacja historii, polegająca na odbieraniu jej znaczeń literalnych poprzez kreowanie świata przedstawionego jako modelu lub analogonu współczesności. Rzeczywistość, którą się przedstawia nie posiada żadnych rysów konkretnych: nie ma w powieści nazw miejscowości, są one jedynie sugerowane inicjałami: Z. (Zakopane), C. (Częstochowa) lub pokazuje się ją za pomocą opisu typu:

„Rzecz dzieje się w mieście, w którym stale przebywa mnóstwo pielgrzymek udających się do cudownego klasztoru” (s. 24).

---

<sup>17</sup> Zob. *Biblia święta...*, Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa b.r. *Nowy Testament*, (Marek, IV, w. 11-12), s. 39.

Przestrzeń w powieści budowana jest na zasadzie labiryntowej: schody kamienic, ciasne uliczki miast, hotelowe korytarze. Samo użycie konstrukcji labiryntu nakłada na opisywane miejsca sensy symboliczne<sup>18</sup>. Dodatkowo mamy tu do czynienia zawsze z przestrzenią zamkniętą i ciemną: więzienie, nielegalna drukarnia, zamknięte podwórza. Główny bohater – Biały jest przedstawiany w ruchu. Motyw wędrówki łączy się z motywem śledztwa i przesłuchania na poziomie konstrukcji przestrzeni i planu zdarzeniowego: budynek sądu, więzienie, przesłuchanie Pawła, śledzenie Brzozowskiego i Erlicha.

Z kolei – przyjrzyjmy się w jaki sposób jest w powieści budowany czas. Utwór rozpoczyna się w momencie kulminacyjnym: Biały przygotowuje się do zamachu na Mocarza<sup>19</sup>. Całość ma formę szeregu retrospekcji, które w końcowej fazie doprowadzają do początkowego motywu. Ta kłamrowa kompozycja ma znaczenie podwójne: po pierwsze – uzyskujemy kolistą strukturę czasową, co po raz kolejny podkreśla efekt zamknięcia. Po drugie – Terlecki, posługując się schematem powieści detektywistycznej, jednocześnie dokonuje jego destrukcji, czytelnik bowiem od początku jest świadomy finału.

Należy zwrócić także uwagę, że nigdzie w utworze nie podaje się określonych dat, ponadto tekst pisany jest w czasie teraźniejszym, co sprzyja aktualizacji opowieści. Brak również stylizacji językowej i archaizmów mających imitować przeszłość. Innym spostrzeżeniem dotyczącym czasu jest jego swoista subiektywizacja: raz biegnie szybko, a kiedy indziej minuty rozciągają się w nieskończoność. Dzieje się tak dlatego, że temporalna struktura rzeczywistości jest motywowana działaniem mechanizmów pamięci. Dodatkowo sprawę komplikuje szkatułkowa kompozycja narracji personalnej, polegająca na nieustannej zmianie perspektyw czasowych: jedno wspomnienie uruchamia inne, przy czym bardzo trudno się zorientować, która z postaci jest

---

<sup>18</sup> Zob. M. Głowinski, *Mity przebrane. Dionizos. Narcyz. Prometeusz. Marchoń. Labirynt*, Kraków 1990, s. 131–212.

<sup>19</sup> Zob. L. Bartelski, *Nie wykonany wyrok*, w: „Widnokreśli” 1981, nr 6, s. 38–40.

właśnie dopuszczona do głosu<sup>20</sup>. Terlecki za pomocą takiej konstrukcji pokazuje, że nie ma czasu znaczeniowo pustego, bo każdy jego odcinek uwikłany jest w to, co przeszłe i jednocześnie zawiera potencję tego, co nastąpi w przyszłości. Są to oczywiście zabiegi znane i typowe dla współczesnej prozy. Terlecki posługuje się polifoniczną strukturą narracji, zgodnie z założeniami dyskursu postmodernistycznego, dzięki czemu dopuszcza do głosu wszystkie racje. Jest to jeden ze sposobów „zaciemniania”, o którym była mowa na początku niniejszego szkicu. Należy zaznaczyć, że takie działanie stało się na tyle skuteczne, że w recepcji twórczości autora *Dwóch głów ptaka* pojawiały się skrajnie różniące się od siebie odczytania jego prozy: od traktowania go jako pisarza komunistycznego po wystawianie mu opinii moralisty<sup>21</sup>. Wydaje się jednak, że Terlecki, konstruując powieść na zasadzie dialogicznej, odwołuje się do najstarszej tradycji gatunku, a więc do dialogów Platona. Oznaczałoby to, że chodzi tu o dialektyczną metodę dochodzenia do prawdy.

Wróćmy jednakże do ukształtowania temporalnego. Warto zwrócić uwagę na natrętnie przewijający się w powieści motyw odmierzania czasu. Najczęstszą czynnością, którą wykonują bohaterowie jest spoglądanie na zegarek lub nastawianie go. Bicie zegara stanowi tło wielu spotkań, jest on również stałym rekwizytem przestrzeni – cukiernia, w której umawiają się spiskowcy nosi nazwę *Pod zegarem*. Co ciekawe, zwykle mowa jest o godzinie dwunastej. Według jednej z teorii interpretacji snów, jeśli komuś śni się godzina dwunasta oznacza to jego rychłą śmierć. Tu na pewno mamy do czynienia ze wskazaniem na jakąś porę ostateczną, wypełnienie czasu, być może właśnie śmierć, bowiem, jak wiadomo, Terlecki zawsze przedstawia swoich bohaterów w ich ostatnim etapie życia. Oto fragment tekstu, w którym ukazuje się funkcję wspomnianego rekwizytu w scenie spotkania Białego z Siwym:

---

<sup>20</sup> Zob. W. Bolecki, *Sadźmy róże* [w:] „Twórczość” 1978, nr 1, s. 112–116.

<sup>21</sup> Problem ten omawia M. Lubelska [w:] *Cogito Władysława Terleckiego. Wokół powieści o powstaniu styczniowym* [w:] *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*, t. 2, pod red. R. Nycza, Kraków 1999, s. 321–329.



„Zegar w sąsiednim pokoju odlicza kilka uderzeń. To jest moment, w którym może odmówić” (s. 75).

Przyjrzyjmy się następnie konstrukcji bohaterów. Otóż – żadna z postaci nie otrzymuje w *Zwierzętach*... dokładnej charakterystyki. Nie wiemy nawet jak wyglądają Biały i Mocarz, opisy są lakoniczne i mało konkretne. Brak u Terleckiego całościowego spojrzenia na człowieka: nie widzimy tu postaci w rozwoju (dzieciństwo, młodość, dojrzałość). Ponadto bohaterowie pozbawieni są rysów indywidualnych poprzez nieobecność pełnych nazwisk i imion. Kluczowe osoby noszą pseudonimy: Mocarz, Biały, Siwy, Sierp; innych wymienia się tylko z imienia, na przykład Maryjka, Mieczysław, Ewa; jeszcze innych z inicjału, na przykład „świadek B.”. Kolejnym zabiegiem jest określanie postaci za pomocą wykonywanego zawodu: dorożkarz, sędzia, adwokat.

Spróbujmy zatem wyciągnąć wnioski z naszych dotychczasowych rozważań. Wszystkie wymienione zabiegi konstrukcyjne służą daleko idącej parabolizacji świata przedstawionego *Zwierząt*...Parabolizacja ta przybiera określony kierunek: mamy tu do czynienia ze swoistą konkretyzacją społeczno-polityczną. Znaczące ukształtowanie przestrzeni: labirynt więzień, sąd, motyw śledztwa są symbolem zniewolenia odsyłającym do rzeczywistości PRL-u. Kolistą strukturą czasu, przemieszanie perspektyw temporalnych, zastosowanie czasu teraźniejszego są zabiegami aktualizacyjnymi. Język postaci i brak indywidualizacji wskazują na współczesne dla ówczesnego czytelnika znaczenie ich działań. Jan Zieliński interpretuje nieobecność imion jako wskazanie braku imiennej odpowiedzialności za czyny<sup>22</sup>. Należy w tym miejscu wreszcie powiedzieć o najważniejszej postaci powieści, którą jest Biały – zamachowiec mający zamordować Mocarza. To on, a nie Brzozowski jest centralnym bohaterem utworu, a co za tym idzie, na pierwszym planie nie umieszcza Terlecki zagadnienia winy lub niewinności Mocarza, lecz dylemat, przed którym staje Paweł. Jest to problem etyczny: czy Biały ma prawo zabić

---

<sup>22</sup> Zob. J. Zieliński, *Ogród w krainie lęku* [w:] „Twórczość” 1981, nr 5, s. 120–123.

człowieka, jeśli nie jest przekonany o słuszności wydanego na niego wyroku? Z drugiej strony, czy może przeciwstawić się organizacji, której złożył przysięgę wierności i z którą się utożsamia? Oczywiście sytuacja Białego jest „maską” dylematu członka partii komunistycznej<sup>23</sup>. Zostaje tu podniesione niezwykle poważne zagadnienie odpowiedzialności. Czy człowiek zawsze w pełni odpowiada za swoje czyny, czy też bywają okoliczności, w których jedynie wykonuje polecenia innych, a sam się z nimi nie identyfikuje w sensie moralnym. Wydaje się, że problem jednoznacznie rozstrzyga przesłuchujący Białego rosyjski sędzia śledczy, mówiąc:

„Karze się nie tylko głowę, ale i dłoń. Nie tylko tych, którzy działają z pełną świadomością skutków, ale i tych, którzy tamtej świadomości nie posiadają. To też mądrość prawa...” (s. 21).

Terlecki na przykładzie Białego pokazuje, że niezależnie od kontekstu politycznego człowiek zawsze zachowuje możliwość wyboru i właśnie w podejmowanej decyzji kryje się istota jego człowieczeństwa<sup>24</sup>. Biały nie zamorduje Mocarza, choć zapłaci za to najwyższą cenę.

W dalszej kolejności za zabiegi parabolizacyjne należy uznać to, o czym po części była już mowa, a więc budowanie konspiracyjnej atmosfery: strajki i demonstracje przywodzą na myśl klimat, jaki pojawił się w przeddzień polskiego sierpnia 1980-ego roku. Ponadto sygnalizowana już trudność omawianej prozy, jej wielolekturowość<sup>25</sup>, widoczna w niezwykle skomplikowanym ukształtowaniu języka, zwłaszcza składni, nagromadzeniu istotnych znaków interpunkcyjnych (wielokropki i pauzy) oraz częstych równoważników zdań, również przyczynia się do konstruowania spiskowego klimatu końca lat siedemdziesiątych<sup>26</sup>. Są to środki, za pomocą których Terlecki skupia uwagę czytelnika, zmusza do zastanowienia i zaznacza obecność

---

<sup>23</sup> Zob. L. Bugajski, *Dyscyplina i niezależność* [w:] „Miesięcznik Literacki” 1981, nr 5, s. 123–124.

<sup>24</sup> Zob. Ibidem, s. 123–124.

<sup>25</sup> Zob. K. Bartoszyński, *Problem lektury wielokrotnej* [w:] Idem, *Powieść w świecie literackości*, Warszawa 1991, s. 165–182.

<sup>26</sup> Zob. T. Błażejowski, *Człowiek pośród uwikłań* [w:] op. cit., s. 10.

„drugiego dna”. Ewa Owczarz wskazuje na wymóg ponowienia lektury jako cechę współczesnej powieści parabolicznej, wymuszającą niejako na odbiorcy wysiłek interpretacji<sup>27</sup>.

Wracając do konkretyzacyjnego wymiaru paraboliczności *Zwierząt...*, należy jeszcze wspomnieć, że powieść rozpoczyna się zapowiedzią wybuchu wojny:

„Na tarasie kawiarni we Florencji pewien stary czytelnik gazet mówi do słuchających go z niedowierzaniem bywalców, że niebawem wybuchnie wojna. Proroctwo jego spotyka się z łagodnymi uśmiezkami” (s. 5).

W kontekście wcześniejszych rozważań, wypada pokusić się o stwierdzenie, że pojawia się tu swoista przepowiednia wprowadzenia stanu wojennego. W duchu podobnej prognozy można by odczytać na przykład *Wielkiego Księcia* J.M. Rymkiewicza. Owo proroctwo uobecnia się w *Zwierzętach...* po raz drugi w scenie rozgrywającej się w Wiedniu, kiedy Biały na zapytanie aptekarki o czym myśli, patrząc na przejeżdżającego właśnie ulicami cesarza, odpowiada:

„Pomyślałem proszę pani – (...) – że to idealny punkt do zamachu...” (s. 186).

Mamy tu zatem do czynienia z antycypacją zamachu na arcyksięcia Ferdynanda, zamachu który jak wiadomo, stał się przyczyną wybuchu I wojny światowej.

Tak mniej więcej przedstawia się historyczny plan powieści i jego kostiumowy charakter odsyłający do rzeczywistości PRL-u.

## 2

Kolejnym piętrem budowania parabolicznego wymiaru *Zwierząt...* jest obecność w utworze współczesnego pola narracji. To swoiste *novum* w prozie Terleckiego, bowiem nigdy wcześniej nie wprowadzał on bezpośredniego

---

<sup>27</sup> Zob. E. Owczarz, *Parabola i parabolizacja* [w:] *Mimesis w dyskursie literackim*, pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Speiny, Toruń 1996, s. 101.

odniesienia do czasu bieżącego<sup>28</sup>. Łącznikiem opisywanej w tekście historii i terażniejszości jest osoba narratora, który ujawnia swój status jako badacza przeszłości i jednocześnie pisarza-kreatora opowieści. Mówi o sobie na przykład:

„Po wielu latach, ktoś starający się stworzyć prawdopodobny opis tego dramatu...” (s. 8)

lub:

„To, co piszącego przybliży do jego bohatera, to ten sam rodzaj lęku, ale należy go ujawnić...” (s. 25).

Mamy tu do czynienia z wypowiedziami autotematycznymi (mini traktatem o pisaniu powieści), należy się więc zastanowić, co z takiego zabiegu wynika dla naszych rozważań. Otóż – narrator to osoba żyjąca współcześnie (w latach 80.), która, opisując historię, jednocześnie poddaje ją swoistej deziluzji, ujawnia niejako powieściowy charakter świata przedstawionego. Większość znaczących scen w powieści jest konstruowana na zasadzie pobudzenia wyobraźni opowiadacza przez jakiś rekwizyt przeszłości, na przykład obejrany w starej kamienicy fantazyjny, japoński parawan prowokuje do przedstawienia erotycznej sceny między Ewą a Białym lub widok fotografii częstochowskich pątników uwiecznionych na tle dworcowej poczekalni na początku XX-ego wieku uruchamia podróż Pawła do Warszawy.

Owa demistyfikacja literackości świata przedstawionego odbywa się też dzięki zabiegom antycypacyjnym, na przykład:

„Żona adwokata odegra znaczącą rolę w ostatnim rozdziale powieści” (s. 46).

Być może istnieje tu pewien stopień zbieżności z techniką Teodora Parnickiego, bowiem Terlecki w gruncie rzeczy również opisuje jakąś przestrzeń „międzyhistoryczną”, czyli coś prawdopodobnego, ale jednocześnie coś, co nie znajduje potwierdzenia w źródłach. Niejednokrotnie zwracano już

---

<sup>28</sup> Zob. B. Rogatko, *Życie toczy się dalej* [w:] „Życie Literackie” 1981, nr 17, s. 3, 11.

uwagę na zainteresowanie autora *Spisku* peryferiami historii, co Piotr Kajewski nazywa tworzeniem przez Terleckiego „ojczyźnianych apokryfów”<sup>29</sup>.

Można zatem z całą pewnością stwierdzić, że Terlecki odbiera historii jej wymiar autentyczny niejako na dwóch poziomach: po pierwsze – przez odpowiednie ukształtowanie jej części składowych, o czym była mowa w poprzedniej części, po drugie – przez zabiegi deziluzyjne.

W kręgu znaków odsyłających do parabolicznej interpretacji, a wynikających z konstruowania współczesnego planu narracji należy także wymienić wypowiedzi o charakterze aluzji<sup>30</sup> do PRL-u, a więc wypowiedzi, których sens niejako uzyskuje autonomiczność w stosunku do poziomu wydarzeń. Są to wypowiedzi typu:

„Może też przyjdzie pora, kiedy będą mówić pełnym głosem o sprawiedliwości. O nagrodach także i o zwycięstwie. O zdradach i o karze” (s. 82)

lub:

„Historia miewa tajemnice, których nie chce wyjawić potomnym. O ile bezpieczniejsi mogą się czuć ludzie, którym trybunał taki grozić nie może! Zawsze bowiem będą sprawy szczególne. Otaczający je urok kojarzy się z nagłą śmiercią, kłamstwami świadków i wykrętnymi stwierdzeniami lekarzy i prawników” (s. 175).

Na szczególną uwagę zasługują tu aluzje do śmierci Stanisława Pyjasa, która właśnie w czasie powstawania powieści wstrząsnęła opinią publiczną (w 1977 roku jego ciało odnaleziono na schodach kamienicy przy ulicy Szewskiej w Krakowie). Przez cały tekst przewijają się znaczące obrazy złowrogiego karnawału na krakowskim rynku, istotna jest również scena rozmowy kilku mężczyzn pod kostnicą lub zdania zawierające społecznie czytelną sugestię:

„Po wielu latach ktoś szukający tropów tej samej historii wyjdzie z bramy pobliskiego domu, w którym na posadzce szukał niedawno zmytych śladów krwi...” (s. 123–124).

Efektom tych aluzji jest wymowny kontrast wyroku nie wykonanego przez Pawła i morderstwa krakowskiego studenta. Postać Białego stanowi

---

<sup>29</sup> Zob. P. Kajewski, *Pisarska anatomia oporu i uległości [w:]* „Odra” 1981, nr 11, s. 37-39.

<sup>30</sup> Zob. M. Zalewski, *Rdza* [w:] „Literatura” 1981, nr 6, s. 8.

niejako nawiązanie do sytuacji Kordiana, przy czym bohaterowi romantycznemu popełnienie skrytobójstwa uniemożliwiły Strach i Imaginacja, natomiast Biały podejmuje świadomą i dojrzałą decyzję<sup>31</sup>.

### 3

Ostatnim etapem naszych rozważań będzie zwrócenie uwagi na aspekty powieści sygnalizowane już wcześniej, ale niedostatecznie mocno podkreślone. Do tej pory bowiem wywód ten skupiał się na właściwościach *Zwierząt...* odsyłających do społeczno-politycznej rzeczywistości PRL-u. Należy jednak zauważyć, że istotą dwudziestowiecznej przypowieści jest konstruowanie przede wszystkim sensów ogólnych, od których nie pozostaje wolna również parabola historyczna. Nazwijmy zatem ten kolejny poziom znaczeń uniwersalizacyjnym aspektem powieści. Ponadczasowa problematyka filozoficzna zostaje wpisana w omawiane dzieło dzięki zabiegom, o których po części była już mowa. Chodzi więc o uogólnienie planu czasu, przestrzeni i postaci w świecie przedstawionym utworu. Jednak szczególnie ważne jest w tym kontekście osadzenie opowiadanej historii w sferze symboliki biblijnej. Sama postać Mocarza wyraźnie stylizowana jest na osobę Chrystusa oskarżonego i osądzonego przez Sanhedryn (krakowska rozprawa). Wroński nazywa Brzozowskiego „fałszywym prorokiem”, nie przypadkiem również w jednej z ostatnich scen powieści Mocarz spostrzega na wystawie staroci obraz przedstawiający ukrzyżowanie. Biały natomiast z jednej strony wchodzi w rolę Piłata, na przykład gdy bohater przypuszcza, iż wykonanie zadania zostanie powierzone komuś innemu, w tekście mówi się, że jego radość: „przypominała (...) biblijne mycie rąk i obciążenie winą drugiego człowieka” (s.148), natomiast patrząc z innej perspektywy, można by go porównać do Szawła prześladowającego chrześcijan, a następnie przeżywającego konwersję, wyrażającą się między innymi w symbolicznej zmianie imienia. Analogiczna przemiana zachodzi bowiem w

---

<sup>31</sup> Zob. B. Szwedek, *Co to jest za proza* [w:] „Nurt” 1981, nr 7, s. 13.

Białym, który w finale powieści powraca do swojego, jakże znaczącego imienia Paweł<sup>32</sup>.

Istotna jest również w *Zwierzętach...* funkcja Ewy, kusicielki, która, wykorzystując swój erotyczny powab, nakłania Białego do wykonania powierzonego mu zadania.

Biblijne konotacje możemy przypisać także natrętnie przewijającemu się przez powieść motywowi ogrodu<sup>33</sup>. Jego znaczące opisy pojawiają się w tekście aż dziewięciokrotnie. Nie jest to jednak wciąż ten sam ogród. Pojawia się on w dwojakim charakterze: jako część natury (ogród na dziedzińcu szpitala, w którym leczy się Mocarz i ten usytuowany przy jego domu) oraz jako wytwór kultury – malarski obraz. W ujęciu pierwszym – ogród występuje przede wszystkim jako opozycja wobec labiryntu miasta. Znamienny wydaje się tu język, jakim posługuje się Terlecki, przedstawiając naturę, gdyż mamy tu do czynienia z liryzacją opisu, stanowiącą kontrast w stosunku do suchego i rzeczowego stylu narracji<sup>34</sup>. Mówi się o ogrodzie, „gdzie słońce wlewa się szerokim, wchłaniającym wszystko strumieniem”, ogrodzie wypełnionym „niezliczonymi odmianami zieleni”, „a poza tym ogrodem, w głębi, panorama Florencji. W złocie i w czerwieni”. Dostrzegamy zatem, że jedynie natura stanowi swoistą ucieczkę człowieka przed wrogim, zurbanizowanym światem. Jest to niejako powrót do rajskiego ogrodu, gdzie panuje pierwotnie ustanowiony porządek. Ogród jest przeciwieństwem chaosu, uważa się go za symbol świadomej refleksji w opozycji do odruchu i instynktu. Dlatego Biały rezygnuje z wykonania zadania, widząc Mocarza właśnie w scenerii ogrodu.

Natomiast druga odsłona wspomnianego motywu skupia się na wskazaniu konkretnego znaczenia, jako ogrodu oliwnego. Jest to zatem kolejne odesłanie do sensów biblijnych, tym razem polegające na uruchomieniu skojarzeń z nocą poprzedzającą mękę Chrystusa. Ogród oliwny staje się

---

<sup>32</sup> Zob. L. Bartelski, *Nie wykonany wyrok* [w:] „Widnokreśli” 1981, nr 6, s. 38–40.

<sup>33</sup> Zob. J. Zieliński, *Ogród w krainie lęku* [w:] op. cit., s. 120–123.

<sup>34</sup> Zob. B. Szwedek, *Co to jest za proza*, „Nurt” 1981, nr 5, s. 38–40.

znakiem dokonania wyboru najtrudniejszego, bo rozpatrywanego w perspektywie życia i śmierci.

Wszystkie wskazane zabiegi biblijnej stylizacji w powieści służą szeroko pojętej uniwersalizacji znaczeń. Okazuje się, że dylemat Białego (problem Piłata) urasta do rangi problemu odpowiedzialności człowieka przed historią i za historię, której człowiek jest świadomym twórcą. Dochodzimy do wniosku, że działanie jednostki w przestrzeni historii można rozpatrywać w kategoriach etycznych, a więc, na co wielokrotnie zwracano uwagę przy okazji omówień prozy Terleckiego, polityka może i powinna respektować zasady moralne. Wolność w świecie autora *Lamentu* jest nie tylko pojęciem z dziedziny teorii państwa, ale przede wszystkim wpisuje się w naturę człowieka i jako taka nigdy nie zostaje mu odebrana. Nawet bowiem w warunkach fizycznego zniewolenia osoba ludzka zawsze zachowuje możliwość podjęcia decyzji, jak to widzimy choćby w przypadku Aleksandra Waszkowskiego z *Dwóch głów ptaka*.

Ponadto można powiedzieć, że w perspektywie ontologicznej, będącej próbą odpowiedzi na pytanie, czym jest historia, odnajdujemy u Terleckiego przeświadczenie, zgodnie z którym historia jest procesem dokonującym się w człowieku. *Zwierzęta...* przenika żywioł narracji personalnej, pokazującej, że nie ma nic poza tym, co dokonuje się w ludzkim umyśle, a więc nie ma nic poza subiektywnym punktem widzenia. W ten sposób Terlecki odcina się niejako od obiektywistycznej perspektywy badania historii, reprezentowanej między innymi przez Maurice'a Mandelbauma. Nie istnieją zatem heglowskie prawa rządzące rozwojem procesu historycznego, które nadawałyby mu określoną celowość. Mamy tu raczej do czynienia z koncepcją prezentystyczną, a więc analizą przypadków, w jakich dostrzega się trwałą strukturę myślenia:

„(...) nie pory roku decydują o biegu zdarzeń. Niewiele się w historii powtarza. Istnieją niby ogniwa podobne i znów, być może po wielu latach ktoś inny w trudnej do przewidzenia przyszłości podąży tymi samymi śladami w poszukiwaniu prawdy” (s. 124).



Ponadto należy zauważyć, że Terlecki skłania się ku narratywistycznemu pojmowaniu historii, jako pewnej lub pewnych opowieści, przy czym nie jest to skrajne utożsamienie historii i literatury, ale raczej rozumienie hermeneutyczne. Wydaje się, że autor *Spisku* podąża tropem Gadamera i jego dziejowej, dynamicznej wizji prawdy. Zakłada się bowiem, że istnieje jakaś prawda o przeszłości, ale jest ona bardzo trudno dostępna:

„Zastanawia się, czy tamten, może nawet nie urodzony jeszcze człowiek, do tego poznania zbliży się bardziej niż on i czy to, co straszne i ciemne rozjaśni się tak, jak to przecież bywa nawet po bardzo długim czasie” (s. 124).

Przypomina to poglądy Gadamera, o których Teresa Walas pisze:

„Prawda realizuje się zawsze w sposób częściowy i kształtuje się jako zbiorowy wysiłek wielu podmiotów prowadzących ze sobą dialog w toku dziejów. To realizowanie się prawdy jest procesem historycznym (dokonuje się w czasie), dlatego nie jest ona nigdy ostateczna, nie bywa w żadnej mierze dana”<sup>35</sup>.

W kręgu zagadnień, jakie implikuje uniwersalny wymiar konstruowanej przez Terleckiego paraboli znajduje się niewątpliwie także problem polskości, a więc tego, co decyduje o naszej specyfice jako narodu i jako społeczeństwa. Oczywiście, samo sięgnięcie do bolesnego w naszej historii okresu zaborów świadczy o konkretnym sposobie patrzenia na wspomniane zjawisko, chodzi mianowicie o polskość w stanie zagrożenia. Można powiedzieć, że Terlecki w latach 80-tych wskrzesza niejako pytania, które zrodziły się w epoce romantyzmu, przede wszystkim zaś pytanie: czy naród pozbawiony państwowości ma szansę przetrwania. Problem ten, jak wiadomo, doprowadził do redefinicji samego pojęcia narodu. Przestano go bowiem rozumieć jako wspólnotę obywateli danego kraju, a zaczęto poszukiwać jego podstaw w sferze kultury, tradycji, obyczajowości, a przede wszystkim w historii. Z tego powodu autor *Spisku* świadomie dokonuje powrotu do korzeni, do momentu kształtowania się nowoczesnej formy polskiego społeczeństwa, w którym

---

<sup>35</sup>Zob. T. Walas, *Horyzont metodologiczny: przeciw historii. Ku historii nowej* [w:] Idem, *Czy możliwa jest inna historia literatury?* Kraków 1993, s. 15–59, s. 60.

wiodącą rolę miała odegrać inteligencja powstała z reliktywów kultury sarmacko-szlacheckiej. Już sam akt powrotu pełni funkcję szczególnego gestu oddania Polakom ich historii i wzmocnienia poczucia narodowej tożsamości. Ponadto czas po powstaniu styczniowym okazuje się niezwykle znaczący, bowiem właśnie wtedy, pod wpływem doświadczenia ostatecznej klęski, rodzi się niebezpieczna postawa społecznego pragmatyzmu, polegająca na biernej akceptacji braku suwerenności. Niebezpieczeństwo jej tkwi przede wszystkim w uzyskiwaniu przygodnych ustępstw ze strony zaborców, kosztem rezygnacji z celów wolnościowych, czego odpowiednikiem w latach komunizmu jest „mała stabilizacja”. Efektem takiego procesu staje się dialektyka dwóch postaw ideowych: pragmatyzmu i romantyzmu<sup>36</sup>, a więc odwieczny polski problem, który Tomasz Łubieński przedstawił w swojej książce w postaci hamletowskiego dylematu: *Bić się czy nie bić?* Nawiasem mówiąc, alternatywa ta, w rzeczy samej, sprowadza się do narodowego być albo nie być. Wydaje się, że w tej sytuacji Terlecki przypisuje doniosłą rolę instytucji pisarza<sup>37</sup>. Brzozowski jest bowiem przede wszystkim pisarzem, tym, który ma dar poruszania ludzkich sumień i umysłów. Ponadto jest on twórcą o jasno sprecyzowanych, bezkompromisowych poglądach, co widać w *Płomieniach*; nie przypadkowo zatem staje się bożyszczem młodzieży, a jednocześnie celem ataków organizacji wprawdzie antagonistycznych, ale aspirujących do władania społeczeństwem. Można powiedzieć, że autor *Czarnego romansu* wskazuje tu na romantyczną koncepcję artysty-instytucji, a więc pisarza towarzyszącego Polakom w ich doświadczeniach i utrwalającego świadomość narodową. To właśnie siła dzieł Mocarza uniemożliwia Białemu wykonanie wyroku, Terlecki dostrzega zatem doniosłą rolę literatury w formowaniu pojęcia polskości.

Należy jednak mocno zaznaczyć, że na gruncie omawianej twórczości nie mamy do czynienia z apoteozą romantyzmu i choć epoka ta jest ważną

---

<sup>36</sup> Zob. M. Sprusiński, *Między romantyzmem a pragmatyzmem*, w „Odra” 1977, nr 1, s. 3–6.

<sup>37</sup> Zob. P. Kajewski, *Pisarska anatomia oporu i uległości*, w: op. cit., s. 37-39.

plaszczyną odniesienia dla autora *Lamentu*, to najczęściej jest to odniesienie o charakterze polemicznym<sup>38</sup>. W *Zwierzętach*, podobnie jak w innych powieściach Terleckiego, widzimy historię zdemitologizowaną, niejako odartą z pomnikowości. Pisarstwo to uparcie krąży wokół tematów niewygodnych, nie pasujących do powszechnej wizji martyrologii. W *Zwierzętach* mówi się wprost o fałszującym prawdę procesie tworzenia narodowej legendy:

„Śmierć Mocarza (...) nie może się w tej legendzie mieścić. Jeśli ma to być prawdziwie wielka legenda, którą wyniesie historia. Musi się więc obyć bez widoku skrytobójstwa” (s. 82).

Taki stan rzeczy oznacza coś więcej niż tylko postulat uprawiania historii rzeczywistej, a więc niezakłamanej przez wymogi komunistycznego ustroju, a przez to wzmacniającej samoświadomość Polaków. Wydaje się mianowicie, że Terlecki poprzez swoiste „odbrązawianie” romantycznych bohaterów prezentuje pewien typ spojrzenia na nasze społeczeństwo. Sprawa ta staje się jaśniejsza w kontekście innych tekstów autora *Spisku*, głównie zaś *Dwóch głów ptaka*. Jedną z postaci tej powieści, młody rosyjski oficer, w rozmowie z Aleksandrem Waszkowskim stwierdza, że Polska to karzeł z duchem olbrzyma. Słowa te są echem znanej wypowiedzi Cypriana Kamila Norwida z listu do Michaliny Dziekońskiej z 1862 roku, którą wydaje się zasadne tu przytoczyć:

„Ale tak, jak dziś jest, to P o l a k j e s t o l b r z y m, a c z ł o w i e k w P o l a k u j e s t k a r z e ł – i jesteście karykatury, i jesteście tragiczną nicością i śmiech olbrzymi... Słońce nad P o l a k i e m wstawa, ale zasłania swe oczy nad c z ł o w i e k i e m...”<sup>39</sup>.

Terlecki wyraźnie zatem nawiązuje do wizji polskości obecnej u Norwida, to znaczy dostrzega wielkość Polaków jako narodu, ale małość jako społeczeństwa. Nie odmawia się tu szczeremu bohaterstwu tym, którzy poświęcają swe życie na ołtarzu ojczyzny, na przykład Romualdowi Trauguttowi w *Powrocie z Carskiego Siola*, jednakże wskazuje się jednocześnie

---

<sup>38</sup>Polemice Terleckiego z romantyzmem poświęcona jest książka: D. Dobrowolska, *Proza beletrystyczna Władysława Terleckiego (1956–1992)*, Siedlce 1998.

<sup>39</sup>Zob. M. Adamiec, *Cyprian Norwid. Poeta, dramaturg, myśliciel*, Gdańsk 1994, s. 40.

na główną przyczynę polskich niepowodzeń, jaką jest głęboki rozłam społeczny. W *Spisku* Stefan Bobrowski, naczelnik powstania, nie ginie na polu bitwy, ale z rąk rodaka, w wyniku wewnętrznego sporu o władzę w powstańczym rządzie. Podobnie jest w *Zwierzętach* – nie widzimy tu walki z zaborcą, ale polowanie na pomówionego o zdradę Brzozowskiego. Okazuje się zatem, że mamy u Terleckiego do czynienia z krytyczną oceną polskiego społeczeństwa: jawi się ono jako głęboko podzielone i niejako walczące samo ze sobą. Jednocześnie jednak towarzyszy nam świadomość, że ów podział nie jest wynikiem tylko narodowej wady, ale ma głębokie zakorzenienie w sytuacji politycznego zniewolenia. Skąd bowiem wiadomo, kto jest „obcy”, a kto „swój”? Jak rozpoznać agenta w gąszczu tylu podobnych do siebie twarzy? Na tym gruncie rodzi się również ambiwalentny stosunek do władzy państwowej. Jest to bowiem jakby władza nasza i jednocześnie nie-nasza. Stąd w pisarstwie Terleckiego wciąż powraca motyw nieudanego zamachu, który Stefan Chwin nazywa „kordianowskim archetypem niemocy skrytobójcy”<sup>40</sup>. Podobną cechę polskości zauważają także: Rymkiewicz w *Wielkim księciu* i Andrzej Kijowski w *Listopadowym wieczorze*. Piszą oni bowiem o niedokonanym przez Belwederczyków morderstwie na księciu Konstantym, szukając przyczyn takiego stanu rzeczy w strachu przed widmem bratobójstwa. Można by wręcz mówić tu o pewnej słabości polskiego ducha, polegającej na braku dostatecznej bezwzględności w dążeniu do celu, słabości, na jaką nie ma miejsca w twardej polityce. Paradoksalnie jednak owa niemoc obnaża swój wymiar pozytywny, co najlepiej widać w słowach Siwego ze *Zwierząt*, stwierdzającego, że tacy, którzy nigdy nie mają wątpliwości „mogą strzelać zawsze i do każdego” (s. 177).

Podsumowując, widzimy tu polskość, którą przenika kryzys ogólnoludzkiej jedności. To właśnie na konsekwentnym budowaniu wzajemnej nieufności opierała się przecież siła totalitarnego zniewolenia. W tym sensie *Zwierzęta* można traktować jako zapowiedź powstania Solidarności – ruchu,

---

<sup>40</sup> Zob. S. Chwin, *Błogosławiona Ochrana?* [w:] „Teksty Drugie” 1992, nr 6, s. 22–38.

który odmienił oblicze Europy. Solidarność jest bowiem podstawą konstruowania prawidłowych relacji w zdrowym społeczeństwie, a jej brak zawsze świadczy o poważnym kryzysie.

\*

Kończąc powyższe rozważania, można stwierdzić, że paraboliczność została wpisana w strukturę powieści Terleckiego zarówno w wymiarze konkretyzacyjnym (model Polski Ludowej), jak i uniwersalnym (ponadczasowość wyodrębnionych znaczeń). Dzięki temu tekst ten, pisany na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, inspirowany ówczesną sytuacją i wyraziście się do niej odnoszący, jednocześnie zachowuje możliwość funkcjonowania w obecnym, jakże odmiennym kontekście politycznym. Jak zauważa bowiem Michał Głowiński:

„Dzieło literackie (...) przez samą sytuację komunikacyjną, jaką projektuje i w jakiej uczestniczy, predestynowane jest do wchodzenia w kontakt z różnymi kontekstami i z różnymi stylami odbioru, nie pokrywającymi się z jego kontekstem i jego kodem macierzystym. Jest to, jak się zdaje, jego właściwość uniwersalna (...)”<sup>41</sup>.

Dodajmy, że dzięki specyficznej budowie tekstu literackiego, jako systemu niedookreśleń, o czym mówił Roman Ingarden, może on być odbierany w różnorodnych kontekstach i jeżeli podążymy drogą wskazywaną przez tekst, nastawieni na jego poznanie, a nie użycie, nie narazimy się na niebezpieczeństwo narzucenia mu znaczeń, których w rzeczywistości nie posiada. Jako uczestnicy odmiennego paradygmatu społecznego, będziemy jedynie eksponować inne niż nasi poprzednicy aspekty dzieła, obecne w nim jednak od zawsze. Dlatego powieść o heroicznej wierności samemu sobie, rodem z Josepha Conrada i Fiodora Dostojewskiego możemy dzisiaj odebrać również jako historię o zgubnych skutkach nieodpowiedzialnego podejścia do tajemnic przeszłości.

---

<sup>41</sup> Zob. M. Głowiński, *Odbiór, konotacje, styl* [w:] Idem, *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968, s. 120.