

Edyta Izabela Rudolf

W poszukiwaniu świadomości — zastosowanie alegorii w polskiej literaturze *science fiction* (na przykładzie *Limes inferior* Janusza A. Zajdla)

Science fiction, choć klasyfikowana jest jako odmiana literatury popularnej, cechuje się niezwykle heterogenicznością tematyczną, jak również zróżnicowaniem poziomu artystycznego poszczególnych autorów oraz dzieł. Obok przygody, sensacji i epatowania niezwykłością, nieobce są jej głębsze refleksje dotyczące problemów współczesności. Mimo dokonujących się zmian o charakterze społeczno-politycznym i postępu naukowo-technicznego zachowuje aktualność niektórych treści, a tym samym grono wiernych czytelników. Choć początek XXI wieku nie był dla *science fiction* łaskawy, stopniowo pisarze oraz czytelnicy powracają do historii dziejących się w światach przyszłości.

Według Andrzeja Niewiadowskiego oblicze polskiej fantastyki kreują pisarze debiutujący w latach pięćdziesiątych XX wieku, przede wszystkim: Konrad Fiałkowski (1939), Czesław Chruszczewski (1922–1982), Stanisław Lem (1921–2006) i Janusz A. Zajdel (1938–1985)¹. Choć Lem odniósł największy sukces w kraju i zagranicą, to twórczość Zajdla w swoim czasie wywarła równie głęboki wpływ na odbiorców, czego wyrazem stało się nazwanie jego imieniem Nagrody Fandomu Polskiego² w 1986 r.

¹ A. Niewiadowski, *Świadectwa prognoz społecznych w polskiej fantastyce naukowej (19845–1985)*, w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, wybór: R. Handke, L. Jęczynek, B. Okólska, Poznań 1989, s. 391.

² Nagroda Fandomu Polskiego im. Janusza Zajdla to coroczna nagroda w dziedzinie fantastyki, przyznawana przez miłośników fantastyki autorom najlepszych polskich utworów literackich. Zob. <http://www.zajdel.art.pl/o-nagrodzie.html> [stan z dnia 25.06.2011 r.].

W pamięci czytelników oraz w większości opracowań krytycznych postrzegany jest jako pisarz literatury społecznie zaangażowanej, za przykłady takiej uznaje się szczególnie jego powieści: *Cylinder van Troffa* (1980), *Limes inferior* (1982) oraz *Paradyżję* (1984)³.

Przedmiotem dalszych rozważań będzie *Limes inferior* napisana w szczególnie trudnym dla Polski okresie, bo w latach stanu wojennego, trudno się więc dziwić, że odczytuje się ją jako alegorię czasów, w których powstała. Choć nie była tekstem wyjątkowym pod względem tematyki na polskim rynku wydawniczym lat osiemdziesiątych XX wieku, to według autorki jej aktualność i możliwość odczytań na różnych poziomach wynika m. in. z zastosowania techniki alegorii.

Utopia — antyutopia — dystonia

Spółczesność, które jest przedmiotem analizy w *Limes inferior*, to przykład wizji przyszłości nazwanej przez Lema „komputerokracją”, czyli obraz społeczności rządzonej przez maszyny bądź urządzenia będące instrumentem dyktatorskiej władzy ludzi lub innych istot⁴. Powieść Zajdla „przedstawia świat uporządkowany, w którym zrealizowano ideał «doskonałego» społeczeństwa w myśl zasady, że skoro nie można zorganizować zupełnie idealnego państwa, trzeba wychować idealnego obywatela i to w taki sposób, by był przekonany o doskonałości stworzonego systemu”⁵. Zakres tematyczny, jak też konstrukcja świata przedstawionego, umieszcza *Limes inferior* w grupie tekstów antyutopijnych, będących wersjami negatywnymi utopii — gatunku o bogatej tradycji sięgającej starożytności i *Państwa* Platona. Utwory takie jak *Utopia* Thomasa More’a (1516), *Miasto słońca* Tommasa Campanelli (1602) czy *L’An 2440* Louisa-Sébastiena Merciera (1771) stały się podstawą określenia wyznaczników gatunkowych⁶. W uto-

³ Por. z pozycji najnowszych: L. Będkowski, *Ponure raje Janusza A. Zajdla: wizje społeczeństw totalitarnych, czyli o prozie fantastycznonaukowej Janusza A. Zajdla*, Gdańsk 2000; R. Klementowski, *Modelowe boksowanie ze światem. Polska literatura fantastyczna na przełomie lat 70. i 80.*, Toruń 2003; P. Ćwikła, *Boksowanie świata. Wizje tadu społecznego na podstawie twórczości Janusza A. Zajdla*, Katowice 2006.

⁴ S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. 2, Kraków 1989, s. 447.

⁵ D. Wojtczak, *Samobójstwo przez cywilizację. O antyutopii w prozie polskiej XX wieku*, w: *Wizje końca świata w literaturze*, red. M. Lalak, Szczecin 1992, s. 211.

⁶ Wyznaczniki gatunkowe, przywoływane niemal we wszystkich późniejszych pracach polskich badaczy, opracował Witold Ostrowski, hasło: *Utopia*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1958, nr 1, s. 222. Kategorię utopii zajmowali się m. in.: A. Świętochowski, *Utopie w rozwoju historycznym* (Warszawa 1910), A. Goreniova, *Funkcje ideologiczne narracyjnej formy utopii* (w: *Literatura i metodologia*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970), S. Graciotti, *Utopia w literaturze polskiego Oświecenia* („Wiek Oświecenia. Wokół problemów literatury i filozofii”, Warszawa 1978, z. 3), A. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia. Science fiction* (Warszawa 1980), A. Kowalska, *Od utopii do antyutopii* (Warszawa 1987), D. Markiewicz, *Wątki i motywy w utopiach polskiego oświecenia* („Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego” 1997, nr 1600, s. 36–49), R. Klementowski, *Mimetyczność utopii. Elementy myślenia utopijnego w cywilizacji europejskiej* („Litteraria” 1998, t. 29, s. 195–216), A. Dróżdż, *Od liber mundi do hipertekstu*.

piach literackich utrwalone są odwieczne potrzeby i marzenia ludzi o doskonałym świecie, artystyczne obrazy wyobrażające odwieczne tęsknoty: „Pochodną myślenia utopijnego jest utopizm rozumiany jako «marzenie społeczne» i stanowiący istotę tendencji utopijnych w dziejach ludzkości”⁷. Władysław Tatarkiewicz w rozprawie *O szczęściu* stwierdził, że „utopie bywały dwóch typów: jedne uzależniały wymarzoną doskonałość życia ludzkiego od przemienienia samych ludzi, drugie zaś od przemienienia warunków ich życia, ulepszenia narzędzi ich pracy, zwiększenia dóbr, z których korzystają”⁸. Podobne rozważania dotyczące utopii ładu społecznego snuli historycy idei, tacy jak Karl Mannheim. Utopia, jako idea o charakterze społecznym, obiecywała sprawiedliwy podział dóbr i osiągnięcie spokojnego i szczęśliwego życia kosztem rezygnacji z indywidualizmu i osobistej wolności. W tym kontekście najistotniejszym problemem badawczym staje się „kontrola nieświadomości społecznej”⁹.

Po drugiej wojnie światowej fantastyka naukowa straciła zainteresowanie perspektywą rozwoju naukowo–technicznego, wprowadzając do swej strefy oglądu dyscypliny naukowe, jak np. psychologia, historia, socjologia i politologia. Zaczęły powstawać utwory, które w swej głównej problematyce skupiały się na problemach społeczno–politycznych, „tworząc wizje rozwoju przyszłych społeczeństw i systemów ich organizacji, z reguły dalekich od optymistycznych rojeń dawnych utopistów”¹⁰. Pojawiły się nowe odmiany literackie, jak „antyutopia” i „dystopia”, których to terminów używa się często wymiennie na oznaczenie utworów prezentujących pesymistyczny i krytyczny obraz przyszłego porządku polityczno–społecznego. W teoretycznoliterackim ujęciu Andrzeja Zgorzelskiego antyutopia nie jest odmiennym gatunkiem literackim, ale odmianą utopii, etapem przeobrażeń w procesie historycznoliterackim¹¹. Odmiennie

Książka w świecie utopii (Warszawa 2009, s. 128–141). Z prac obcojęzycznych na uwagę zasługują m.in.: R. Gerber, *Utopian Fantasy. A Study of English Utopian Fiction Since the End of the Nineteenth Century* (Routledge & Paul, 1955), L. T. Sargent, *Utopianism* (Oxford 2010) czy praca zbiorowa *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (red. G. Clacys, Cambridge 2010).

⁷ A. Drózdź, *op. cit.*, s. 129.

⁸ W. Tatarkiewicz, *O szczęściu*, Warszawa 1962, s. 460.

⁹ K. Mannheim, *Ideologia i utopia*, tłum. J. Miziński, Lublin 1992, s. 27. Warto zwrócić uwagę również na zachodnie badania idei utopii w ujęciu socjologii, polityki i innych nauk społecznych, np. zbiór artykułów wydanych pt. *Utopia method vision: the use value of social dreaming* (red. T. Moylan, R. Baccolini, Bern 2009). Zob. też: J. Servier, *Histoire de l'utopie*, (Paris 1967), R. Levitas, *The Concept of Utopia* (Syracuse University Press, 1990), B. Goodwin, K. Taylor, *The Politics of Utopia: A Study in Theory and Practice* (Bern 2009). Z polskich tekstów podobnym ujęciem badań nad utopią cechuje się praca Jerzego Szackiego, w której m.in. czytamy: „tym, co konstituuje utopię jest nie tyle określona forma literacka, ile sposób myślenia [...]”. Zob. *idem*, *Spotkania z utopią*, Warszawa 1980, s. 12–13.

¹⁰ A. Smuszkievicz, *W kręgu współczesnej utopii*, „Fantastyka” 1985, nr 6, s. 58.

¹¹ A. Zgorzelski, *op. cit.*, s. 84–91. W literaturze zachodniej podobnym torem toczyły się rozważania Very Graaf, dla której utopia i utopia negatywna stanowią dwa kierunki rozwoju *science fiction* (V. Graaf, *Homo futurus. Analiza współczesnej science fiction*, tłum. Z. Fonferko, Warszawa 1975, s. 175–178).

stanowisko reprezentuje Antoni Smuszkiewicz, dla którego utopia, antyutopia i dystopia to odrębne gatunki literackie prezentujące negatywny obraz porządku społecznego¹². Według tego badacza ta ostatnia odmiana ukazuje czarną wizję przyszłości, której źródłem są krytyczne obserwacje aktualnej rzeczywistości i tendencji rozwojowych społeczeństwa oraz pesymistycznego stanowiska wobec możliwości jakiegokolwiek pozytywnej zmiany. „Dystopia, ukazując dalekie perspektywy współczesnych zagrożeń, bardzo często traci związek przyczynowy z aktualną rzeczywistością. Buduje swe koszmarnie światy na nieznanym przesłankach, na zmyślonych podstawach, często bez troski o powiadomienie, jak do takiego stanu doszło. Jaką drogę ludzkość przebyła zanim uwikłana została w koszmarny system egzystencji, a także co sprawia, że system taki w ogóle istnieje. [...] powinien on [utwór — E.I.R.] prezentować szerszą panoramę życia w przyszłości, perspektywy ludzkiej cywilizacji oraz ukazywać [...] system społecznej organizacji”¹³. Autorzy dystopii, „zafascynowani czarnym bogactwem piekiel”, w niewielkim zakresie zajmują się kwestiami kauzalnymi i socjologicznymi, rzadko umieszczają informacje o sposobie powstania danego ustroju antyhumanitarnego, o przyczynach jego trwałości i o siłach nim sterujących¹⁴. Sposoby kreowania przerażających wizji przyszłości określiły takie utwory, jak George’a Orwella *Rok 1984* (1949), *Folwark zwierzęcy* (1945), Aldousa Huxleya *Nowy wspaniały świat* (1932), *451 stopni Fahrenheita* Raya Bradbury’ego (1953) czy tetralogia Johna Brunnera *Stand on Zanzibar* (1968), *The Jagged Edge* (1969), *The Sheep Look Up* (1972), *The Shockwave Rider* (1975) oraz wiele innych.

Natomiast antyutopia to dzieła prezentujące „wykolejenia i zwyrodnienia społecznego melioryzmu”¹⁵. I choć, podobnie jak dystopia, prezentuje negatywny obraz po-

¹² A. Smuszkiewicz, *op. cit.*, s. 60. Smuszkiewicz powołuje się w swoich rozważaniach na poglądy Stanisława Lema zawarte w *Fantastyce i futurologii* (t. 2, Kraków 1970, s. 278). Określenie antyutopii jako gatunku zostało zawarte w *Słowniku terminów literackich*. Zob. M. Głowiński, hasło: *Antyutopia*, w: *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Warszawa 1988, s. 85. Por. A. Goreniova, *op. cit.*, s. 185; M. Kwapien, *The Anti-Utopia as Distinguished from its Cognate Literary Genres in Modern British Fiction*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1972, z. 2 (27), s. 48; D. Wojtczak, *Siódmy krąg piekła. Antyutopia w literaturze i filmie*, Poznań 1994, s. 41. W większości prac badawczych zaznacza się oddzielność gatunkową utopii i antyutopii, jednak z powodu dość płynnych wyznaczników gatunkowych przedmiotem spornym staje się przynależność poszczególnych utworów do wymienionych gatunków. Z prac obcojęzycznych na uwagę zasługuje książka Julija Kagarlickiego, *Co to jest fantastyka naukowa?* (tłum. K. W. Malinowski, Warszawa 1977, s. 446–447).

¹³ A. Smuszkiewicz, *op. cit.*, s. 60.

¹⁴ S. Lem, *op. cit.*, s. 457.

¹⁵ *Ibidem*. Smuszkiewicz i Lem widzą antyutopię i dystopię jako odmienne gatunki literackie, różnią się jednak w sposobie klasyfikacji poszczególnych utworów: według Smuszkiewicza powieść George’a Orwella *Rok 1984* jest dystopią, natomiast dla Lema — antyutopią. Podobnie, jak Smuszkiewicz, widzi tę kwestię Fredric Jameson (*idem, Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fiction*, London–New York 2005, s. 198–199). Wyraźnie odróżniają antyutopię i dystonię tacy

rządu społecznego, to jest polemiką z utopijnymi wizjami świata przyszłości. Anna Goreniowa, analizując funkcje ideologiczne utopii, zauważa, że: „Antyutopia jest kompromitacją — w planie światopoglądowym — tradycyjnych propozycji utopii, jest wyznaniem niewiary nie tylko w ich urzeczywistnienie, ale nawet w ich logiczną zasadność”¹⁶. Zadaniem antyutopii jest rewizja danego systemu utopijnego i skompromitowanie jego założeń. Często sięga po groteskę, parodię lub satyrę. Struktura konstrukcyjna antyutopii i dystopii jest bardzo podobna, cechą odróżniającą oba gatunki jest tematyka utworów. Antyutopia może być wyrazem pesymistycznego stanowiska wobec możliwości pozytywnych zmian, jednak, w przeciwieństwie do dystopii, nie atakuje aktualnej rzeczywistości, ale pozytywną w swej wymowie utopię, neguje jej założenia, ukazuje społeczeństwo zniekształcone¹⁷.

W kontekście dotychczasowych rozważań *Limes inferior* Zajdla można zaklasyfikować jako dystopię ukazującą negatywną wizję rozwoju społecznego. Utwór ten prezentuje szeroką panoramę społeczeństwa przyszłości, zniewolonego przez tajemnicze siły. Szczególny nacisk został położony na opis systemu społecznej organizacji. W powieści tej uwypuklone zostały skutki pewnych działań polityczno-społecznych, znanych zresztą czytelnikowi tekstu z autopsji.

Alegoria

Podstawą budowania utopijnych światów i późniejszego odczytywania tekstów była alegoria. Stanowiła ona klucz, który umożliwiał rozszyfrowanie ukrytych, często kontrowersyjnych, treści. W 1963 r. Dorothy Leigh Sayers pisała: „Ostatnimi laty alegoria nie cieszyła się dobrą prasą”¹⁸. Stwierdzenie to pozostaje w mocy również dzisiaj. Niechęć do alegorii jest zakorzeniona jeszcze w XIX wieku, a wynika w dużej mierze ze spadku wartości retoryki oraz narodzin potrzeby rozróżnienia alegorii i symbolu.

Alegoria należy do pojęć łączących w sobie problemy formy i treści. Podręczniki do poetyki opisowej traktują alegorię jako odmianę upostaciowania, obraz słowny. Zaznacza się jednak, że w szerszym znaczeniu obejmuje nie tylko uosobienie, lecz również stosunki między upostaciowanymi abstraktami, w jakie wchodzi między sobą w fa-

autorzy, jak: T. Moylan (*Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Westvie Press, s. 74), J. Czaplińska (*Dziedzictwo robota. Współczesna czeska fantastyka naukowa*, Szczecin 2001), P. E. Wegner (*Utopia, w: A Companion to Science Fiction*, ed. D. Seed, Blackwell Publishing Ltd. 2005, s. 81–92). Dariusz Wojtczak używa jedynie pojęcia „antyutopia” (*op. cit.*, s. 36), natomiast Daniel Dinello terminu „dystopia” (*idem, Technophobia! Science Fiction Visions of Posthuman Technology*, University of Texas Press, *passim*).

¹⁶ A. Goreniowa, *op. cit.*, s. 184.

¹⁷ A. Smuszkiewicz, *op. cit.*, s. 60.

¹⁸ D. L. Sayers, *O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych*, tłum. P. Graff, w: *Alegoria*, red. J. Abramowska, Gdańsk 2003, s. 19.

bule utworu¹⁹. Okazuje się bowiem, iż alegoria jest układem kilku obrazów słownych, „tworzących swoisty obraz poetycki, wychodzący od wyobrażeń zjawisk konkretnych, ale przenoszący je w jakąś dziedzinę inną, w świat abstrakcji, niedostępny bezpośrednio poznaniu zmysłowemu — dziedzinę alegorii”²⁰. Zarówno sztuki plastyczne, jak i literatura posługują się emblematami, znakami wywodzącymi się ze sfery wyobrażeń, które umożliwiają odczytanie alegorii.

Przez długie wieki alegoria funkcjonowała w skonwencjonalizowanych gatunkach literackich. Utrwaliła się szczególnie w tekstach moralizatorskich i dydaktycznych, a w niektórych gatunkach stawała się ulubionym środkiem stylistycznym, jak np. w średniowiecznym moralitecie, dramacie konwiktowym, w barokowym poemacie epickim, w bajkach zwierzęcych, przypowieściach i przysłowiach, w poematach romansowo moralistycznych oraz w dziełach o charakterze politycznym i historiozoficznym.

Zakres znaczeń alegorycznych nie jest z góry ograniczony, istnieją jednak pewne stałe tendencje w ich tworzeniu, np. do przedstawień zmysłowych pojęć abstrakcyjnych (personifikacja, prozopopeja). Prezentacje obrazowe służą wykładowi treści abstrakcyjnych: moralistycznych, religijnych, filozoficznych i podlegają modom oraz konwencjiom²¹.

Oświeceniowe utopijne wizje i tworzące je alegoryczne obrazy cechowała „fantastyczność”. Alegoria stanowiła efekt celowego, konceptualnego działania, zmierzającego do jak najpełniejszego zilustrowania prezentowanych faktów i skierowania umysłu odbiorcy na właściwy tor rozumowania²².

Na przełomie XVIII i XIX w. konstrukcje i gatunki alegoryczne stopniowo tracą na znaczeniu w miarę narastania tendencji racjonalistycznych i klasycystycznych. Klasycyzm oświeceniowy sprowadza alegorię do pierwotnej roli tropu i poetyki tej epoki przedstawiają ją jako konwencjonalną ozdobę, nieciekawą poznawczo, dawno rozwiązaną zagadkę.

Po 1890 roku, a więc na przełomie XIX i XX wieku miejsce alegorii zajął symbol. Stwierdzono, że symbol z alegorią nie ma nic wspólnego, gdyż ten pierwszy jest środkiem wyrazu żywym, wieloznacznym, budzącym mnóstwo skojarzeń, alegoria zaś jest martwa, jednoznaczna i nie może przemówić do wyobraźni. Niepochlebne zdanie na temat alegorii znajduje się w pracach przez głównych myślicieli kształtujących filozofię romantyzmu — m. in. Samuela Taylora Coleridge’a, Friedricha Schlegla,

¹⁹ Por. A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Warszawa 1990, s. 143–144.

²⁰ J. Krzyżanowski, *Alegoria w prądach romantycznych*, „Przegląd Humanistyczny” 1962, nr 5, s. 3.

²¹ Alegoria literacka często odwołuje się do prezentacji plastycznych. W XVI i XVII wieku powstawały albumy prezentujące szereg obrazów przedstawiających abstrakcyjne pojęcia. Obecność tego typu publikacji powodowała skodyfikowanie słownika alegorycznych wyobrażeń, odgrywającego do dzisiaj istotną rolę w europejskiej tradycji kulturowej.

²² Zob. J. Kmita, W. Ławniczak, *Znak — symbol — alegoria*, „Studia Semiotyczne”, Wrocław 1970, s. 104.

Georga Friedricha Hegla. W następnych latach postrzegano alegorię jako: sztuczność, zimne alegoryczne koncepty, nudne moralizatorstwo, konwencjonalne i bezkrwiste personifikacje. Sam termin pojawia się jako pejoratywny²³, gdyż opisowe rozważania o alegorii i symbolu zawierały silny współczynnik wartościujący, „a nierzadko ukryty prezentyzm” (wedle słów Janiny Abramowskiej)²⁴. Autorami pierwszych definicji byli bowiem romantyczni przeciwnicy alegorii, a ich kontynuatorami zwolennicy symbolizmu. Rozróżnienie obu planów, jak zauważyła ta sama autorka, przynosi obfity, choć ciągle dyskusyjny materiał²⁵.

Być może liczne możliwości zastosowania alegorii, jak również problemy z jej objaśnieniem sprawiły, że, po okresie dezawuacji, w drugiej połowie XX wieku ponownie wzbudziła ona zainteresowanie badaczy i artystów. Do jej odrodzenia przyczynili się nie poeci, lecz psychoanalicy poszukujący adekwatnego słownictwa do zwerbalizowania eksperymentalnych wniosków²⁶. Do badaczy propagujących alegorię, a w zasadzie odkrywających ją na nowo, należy amerykański krytyk Craig Owens, który opublikował ważny dla postmodernizmu esej *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism* (1980), w którym głosił, iż błędem sztuki, a nawet aberracją było uznanie alegorii za całkowicie zużyty środek artystyczny. „Uważał, że alegoryczny impuls pozwala dostrzec w różnorodnych przejawach najnowszej praktyki artystycznej pewne wspólne elementy, charakteryzujące i odróżniające tę twórczość od wcześniejszej”²⁷.

Wydaje się, że obecnie gatunki literatury fantastycznej, szczególnie predysponowane do zastosowania w nich alegorii jako klucza służącego do kodowania i dekodowania treści w nich zawartych²⁸. Wielu dwudziestowiecznych pisarzy, takich jak George Orwell, Aldous Huxley czy Franz Kafka, sięgnęło po ten środek jako strukturę organizującą kompozycję utworu. Dzięki niemu ukazywali zanik uniwersalnej wiary w Boga, rozpad moralny i upadek współczesnych im społeczeństw Zachodu. Alegoria służyła pisarzom głównie do portretowania współczesnego społeczeństwa w stanie destrukcji,

²³ D. L. Sayers, *op. cit.*, s. 19.

²⁴ J. Abramowska, *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*, w: *Problemy odbioru i odbiorcy*, red. T. Bujnicki i J. Sławiński, Wrocław 1977, s. 137.

²⁵ *Ibidem*, s. 135. Janina Abramowska skomentowała dyskusję dotyczącą różnic pomiędzy alegorią a symbolem w taki oto sposób: „Różne propozycje wzajemnego ustosunkowania zakresów obu pojęć wyczerpują chyba wszystkie możliwe relacje teorii zbiorów”. Zob. *ibidem*, s. 137.

²⁶ D. L. Sayers, *op. cit.*, s. 212.

²⁷ G. Dziamski, *Rehabilitacja alegorii. Benjaminowski motyw refleksji nad sztuką współczesną*, w: „Drobne rysy w ciągłej katastrofie...” *Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, red. A. Zeidler–Janiszewska, Warszawa 1993, s. 121.

²⁸ Szerzej na temat związków literatury z alegorią pisali: Maria Edelson, *Allegory in English Fiction of the Twentieth Century* („Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria” 15, Łódź 1985, s. 40–59), Lynette Hunter, *Modern Allegory and Fantasy. Rhetorical Stances of Contemporary Writing* (MacMillan Press, 1985, s. 27–38 i nast.), Paul, *Alegorie czytania. Język figuralny Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybysławski, Kraków 2004, *passim*.

krytykowania mechanizmów rządzących światem, natomiast rzadko wykorzystywano ją do pokazania zjawisk budujących czy pozytywnych w swej wymowie. Podobnie czyni Zajdel w *Limes inferior* — analizuje zasady funkcjonowania systemu jako całości, jego wypaczenia i deformacje na różnych poziomach życia społecznego. Przedmiotem rozważań autora stał się m. in. problem adaptacji do systemu zniewalającego jednostkę, a za klucz do odczytania futurystycznych obrazów może posłużyć alegoria.

Argoland — Polska czasu socjalizmu

Analizując tekst Zajdla na tle czasów, w których ta powieść powstała, można zrozumieć odczytania odwołujące się do historii Polski. Ta najpopularniejsza interpretacja krytyków i literaturoznawców²⁹ znajduje swoje uzasadnienie przede wszystkim w prezentacji programu szczęśliwego społeczeństwa, który został wprowadzony w życie i realizowany na wszystkich poziomach życia polityczno-społecznego, a wynaturzony obraz rzeczywistości zbudowano z elementów znanych czytelnikowi z okresu powstania książki. Historia Argolandu, jednej z wielkich metropolii, wskazywała na związki z rzeczywistą historią, a głównie z latami zimnej wojny. Opisany świat narodził się z tajemniczego sojuszu dwóch początkowo antagonistycznych sił władających Ziemią. Wyniszczająca rywalizacja została nagle i w niezwyklej okolicznościach zakończona, a wprowadzony nowy system zaprowadził pokój. Doskonały plan opieki nad ludzkością, zapewniający dobrobyt i spokojne, beztrudne wręcz życie, na pewnym etapie swej realizacji uległ wynaturzeniu:

Jest kilka podstawowych cech, jakie powinno posiadać idealne społeczeństwo. Jasne, że nigdy nie osiągnie ideału. Ale należy zbliżyć się do niego maksymalnie. Pierwsza rzecz to równe szanse. A więc powszechny dostęp do wykształcenia. Ten warunek spełniliśmy. Mamy powszechne wyższe wykształcenie [...] Kto miał ten „papierek”, miał większe szanse. Kto go nie miał, pozostawał z poczuciem, że ten brak decyduje o wszelkich niepowodzeniach. Usunięto to źródło powszechnej frustracji. Wprowadzone powszechne wyższe studia. Obowiązkowe! A jeśli miały się stać obowiązkowe, trzeba było umożliwić każdemu ich ukończenie. [...] Druga drażliwa kwestia to zarobki. [...] W naszym społeczeństwie stosuje się pewien szczególny „cocktail” tych różnych zasad podziału przy równoczesnym zróżnicowaniu wymagań. Wymagamy od obywateli tym więcej, im wyższy jest ich poziom możliwości umysłowych, zdolności, aktywności intelektualnej. Gdy wszyscy mają równe wykształcenie, je-

²⁹ Mowa tu m. in. o przywoływanych już pracach Ćwikły, Będkowskiego i Klementowskiego.

dyną metodą określenia owego poziomu przydatności intelektualnej jest powszechna klasyfikacja przy użyciu sytemu testów. Stąd siedem klas przydatności, od zera do szóstki. [...] Wedle zasady „każdemu po równo”, każdy, niezależnie od klasy, dostaje tyle samo czerwonych punktów miesięcznie. [...] Według zasady „każdemu według możliwości” obywatele otrzymują dodatkowo punkty zielone. [...] A w końcu ci, którzy pracują, wynagradzani są dodatkowo, wedle zasady: „każdemu wedle jego pracy”, punktami żółtymi³⁰.

W założeniach system Argolandu miał realizować mit o równości wszystkich obywateli³¹, jednak system uległ wypaczeniu, co pierwsi czytelnicy odbierali jako obraz komunizmu i pogłębiających się różnic między ideologią a jej realizacją w życiu codziennym.

Jednym z podstawowych problemów poruszanych przez Zajdla była analiza psychicznej adaptacji mieszkańców żyjących w owym systemie oraz wynikających z tego przystosowania dewiacji i samotności. Główną postacią prezentującą rozpad wartości etycznych wynikający z układów społecznych jest Adi Cherryson — Sneer, lifter, czyli człowiek, który potrafi, oczywiście nielegalnie, podwyższyć danej osobie stopień klasyfikacji. To nowy typ bohatera, będącego przykładem współczesnej alegorii, nośnikiem zagubionych w wynaturzonym świecie wartości, konstruktem pozwalającym odczytać utajone treści. Protagonista stopniowo odkrywa rzeczywiste, prawdziwe oblicze świata i przeciwstawia się zastanemu porządkowi społecznemu lub wręcz boskiemu, odkrywając przy tym własną moralność, poczucie godności i człowieczeństwa.

Sneer buntuje się przeciwko narzuconemu systemowi klasyfikacji i wynikającemu zeń obowiązkowi pracy. Będąc rzeczywistym „nadzercowcem”, czyli jednostką o nieprzeciętnej inteligencji, stara się uchodzić za znacznie mniej inteligentnego. Klasyfikacja na „czwartaka” (nadanie czwartego, bardzo niskiego stopnia) pozwala mu nie podejmować pracy, a ponieważ jego nielegalna działalność przynosi mu znaczne zyski, może żyć na wysokim poziomie. Ten rodzaj działalności i wręcz idealne wpasowanie się w system sprawiają, że czuje się wolny i niezależny. Jednak w wyniku niesprzyjających okoliczności zmuszony zostaje do weryfikacji swoich dotychczasowych działań i planów na przyszłość. Przytrafia mu się bowiem największy koszmar — traci swój Klucz, urządzenie niezbędne do bezkonfliktowego funkcjonowania w jego świecie.

Lifter zaczyna poszukiwać prawdy o „doskonałym” świecie i odkrywa, że Wielka Reforma została wprowadzona w bardzo krótkim czasie, a prawdziwy obraz przeszłości zastąpiono fałszywym, że praca wszystkich jest kamuflażem dla utrzymania pozorów

³⁰ J. A. Zajdel, *Limes inferior*, Warszawa 1987, s. 31–32.

³¹ *Ibidem*, s. 61.

przydatności jednostek, mającym na celu stymulowanie ich rozwoju umysłowego³². Zdobywa tę wiedzę wędrując z obrzeży Argolandy, gdzie spędzał większość czasu, w kierunku centrum — miejsca, gdzie tylko pozornie, jak się okazało, znajduje się ośrodek władz miasta. Kiedy wydaje się, że już odnalazł prawdę o otaczającym go świecie, przedstawiciele władz manipulując zdarzeniami, zmuszają go do opuszczenia centrum i ponownego udania się poza granice miasta. Tym samym bohater na nowo podejmuje wędrowkę, a cała jego dotychczasowa wiedza okazuje się pozorna i nic nie znacząca.

Uznany za „nadzerowca”, w siedzibie Rady reżyserującej całą ziemską cywilizację, znajduje prawdziwy powód organizacji społeczeństwa — została ona narzucona ludzkości przez Obcych, którzy „przybyli, by obdarzyć ludzi wymyślonym przez siebie modelem społeczeństwa istot rozumnych, uznanych przez nich za uniwersalny i najlepszy dla wszystkich społeczeństw istniejących w kosmosie, które osiągają wysoki poziom wiedzy i automatyzacji środków produkcji”³³. Kiedy bohater zrozumie zasady i będzie świadom istoty niebezpieczeństwa, zostanie też pomyślnie rozwiązana akcja książki. Zakończenie utrzymane jest w konwencji baśni.

Elementami decydującymi o możliwości odczytania tego utworu jako historii opowiadającej w zawołowanej formie o Polsce czasów socjalistycznych są m. in. sceny obrazujące działania lifterów i downerów. Ludzie ci, działający na granicy prawa, doskonale „wrosli” w system. Na co dzień nie interesuje ich, jak działa społeczność przyzwalająca na przestępczy proceder. Ważne, aby udało się dokonać kolejnej transakcji — to apoteoza działalności drobnych oszustów. Większość społeczeństwa, żyjąca w sztucznie wygenerowanych warunkach, stara się nie buntować wobec zastanej rzeczywistości w obawie o życie własne i najbliższych. Toleruje się więc działania „szarej strefy”, a nawet częściowo się w niej uczestniczy czy to przez podniesienie lub obniżenie swojej klasy, czy to przez korzystanie z czarnorynkowego kursu punktów.

Na straży porządku stoi policja, nie jest ona jednak zdolna do wykonywania w pełni swych zadań, gdyż — wewnętrznie podzielona — słucha rozkazów zewnętrznych sił, jednocześnie rywalizując o strefy wpływów.

Swoiście pojęta egalitaryzacja, bumelanci, cinkciarze, przedsiębiorstwa rolne, i wiele innych elementów w *Limes inferior* składają się na alegorię czasów PRL-u. Istotne miejsce zajmuje tu księga, dzięki której mieszkańcy metropolii odkrywają prawdę o systemie, w którym żyją, i doświadczają przemiany świadomości. W literackim obrazie zostały wykorzystane: zastana wiedza i doświadczenie tak autora, jak i społeczeństwa PRL-u, które można dostrzec dzięki umiejętności rozpoznania i rozszyfrowania utartych schematów myślenia i utrwalonych stereotypów.

³² D. Wojtczak, *Samobójstwo przez cywilizację. O antyutopii w prozie polskiej XX wieku*, w: *Wizje końca świata w literaturze, op. cit.*, s. 213.

³³ *Ibidem*, s. 168.

Argoland a kapitalizm

Jedną z ciekawszych interpretacji powieści Zajdla zaproponował Maciej Parowski, a raczej jego korespondenci. W swych listach dawali do zrozumienia, że świat przedstawiony w *Limes inferior* kojarzy im się nie tylko z Polską, ale również z rzeczywistością angielską, francuską i amerykańską. Według Parowskiego taki ogląd książki mógł wynikać z tego, że powstawała ona w Warszawie i w Chicago³⁴. Autor zatem był obserwatorem obu ówczesnych rzeczywistości, porównywał je, a nawet łączył ze sobą ich elementy — być może nieświadomie. Wydaje się jednak, że warto za Parowskim zwrócić uwagę na różnicę między fantastyką w Polsce i na Zachodzie. Jak zauważył on w swoim felietonie: „spadał na fantastykę częstokroć obowiązek zastępowania współczesnej prozy obyczajowej, politycznej”³⁵. Zachodni czytelnicy poszukiwali głównie fantazji i emocji wywołanych wyimaginowanymi zagrożeniami. W Polsce odbiorcy szukali emocji znanych z rzeczywistości, a pisarze starali się nazwać realne zagrożenia. Wizje te, „tak czasem różne genetycznie, częstokroć spotykały się i bywały podobne”³⁶. Wydaje się, że na tym właśnie opiera się alegoria w tekstach *science fiction*: na skonwencjonalizowaniu, stałych motywach i elementarnych jednostkach świata przedstawionego, co pozwala czytelnikowi na dekodowanie tekstu i bezbłędne rozpoznanie szyfru. *Science fiction* wypracowała własne zasady funkcjonowania, wspólne bez względu na kraj, z jakiego dany tekst pochodzi, i właśnie dzięki tym mechanizmom może być też rozpoznana i odczytana.

Argoland — świat zniewolenia

Zajdlowski bohater, w swej wędrówce w poszukiwaniu świadomości, dociera do grupy nadzercowców — ludzi najinteligentniejszych wśród Ziemiaków. Ta elitarna grupa, zamknięta w ośrodku oddalonym od Argolandu, czuwa nad całą ludzkością wdrażając kosmiczną reformę, a jednocześnie starając się chronić ludzi przed Obcymi. Zastosowany w *Limes inferior* motyw inwazji pozwala na konfrontację z takimi pojęciami jak humanizm, wolność, altruizm, współczucie czy okrucieństwo. W literaturze fantastycznej temat inwazji łączy się z problemem kontaktów z obcymi cywilizacjami i wpisuje powieść Zajdla w bogatą tradycję. Inwazja może przybierać postać wroga lub przyjazną, jednak w przypadku dystopii ma ona najczęściej charakter agresji, jak np.: w *Wojnie światów* (1898) George’a Wellsa, *Władcy marionetek* (1951) Roberta A. Heinleina, *The Body Snatchers* (1955) Jacka Finneya, *Wielkich dniach łotrów* (1980) Rajmunda Hanke.

³⁴ Zob. M. Parowski, *Cinkciarz elektroniczny*, w: *idem*, *Czas fantastyki*, Szczecin 1990, s. 161.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

Kosmici w świecie przedstawionym *Limes inferior* to ideolodzy i fanatycy, pragnący zaprowadzić w Kosmosie wymyślony przez siebie model społeczeństwa istot rozumnych. Sami nadzerowcy, czuwający nad całością wprowadzonego planu, obawiają się kosmitów nie ze względu na zagrożenie zbrojną inwazją, po której ludzkość przestałaby istnieć, lecz ze względu na propagowaną ideologię:

Działalność swą traktują jako posłannictwo, dziejową misję swojej rasy, która pierwsza w kosmosie osiągnęła najwyższy poziom wiedzy społecznej i była w stanie taki optymalny model stworzyć. Jako ci najmądrzejsi, nie dopuszczają do dyskusji nad słusznością swych przekonań! Działają [...] z fanatyczną wiarą w swe idee, które stały się czymś w rodzaju religii!³⁷

Cel działania kosmitów jest jasny: ubezwłasnowolnienie społeczeństwa, „ogłupienie, pozbawienie ludzkiego oblicza, zautomatyzowanie, zatomizowanie, rozbicie na pojedyncze elementy, kierujące się drobnymi, własnymi interesami, rozbicie solidarności ludzkiej, pozbawienie poczucia przynależności do ludzkiego gatunku”³⁸. Nadużycia i złodziejstwo obywateli, korupcja i nieuczciwość, nieudolność i głupota funkcjonariuszy — wszystko to służy zatajeniu prawdy, gdyż obywatele, zagubieni w gąszczu codziennego życia, nie mają czasu na dociekania natury ogólnej. Nadzerowcy, nadzorujący cały program „inwazji”, przedstawiają siebie jako męczenników chroniących resztę ludzkości przed zakazaną wiedzą. Ich działania to wieczna manipulacja faktami, która ma na celu oszukanie zarówno społeczeństwa, jak i samych kosmitów. Lawirowanie między dwoma siłami może jednak się skończyć tylko w jeden sposób — kosmici, zniecierpliwieni brakiem postępów, wkroczą osobiście, aby zrealizować swe plany zmiany ludzkości „na podobieństwo gromady zdalnie sterowanych robotów”³⁹ i wprowadzą ideały równości społecznej w swoim rozumieniu, czyli zrównają wszystkich do najniższego poziomu „szóstaka”. Aby zachować ludzkość, nadzerowcy wprowadzili system kontroli i inwigilacji społeczeństwa. Podśluchy i powszechne donosicielstwo to efekty działań na różnych poziomach życia społecznego. Policja i tajniacy mają do pomocy automaty, a rozbudowany i niewydolny system administracyjny sprzyja niesprawiedliwym wyrokom jurysdykcji.

Jednak najistotniejszym elementem kontroli społecznej nie są siły policyjne, lecz Klucz. Zajdel, podobnie jak inni autorzy utworów alegorycznych, nie wymyśla od nowa znaków, którymi operuje. Jest raczej budowniczym i jako taki sięga do elementów już obecnych i posiadających ustalone znaczenia w literaturze i kulturze pozali-

³⁷ J. A. Zajdel, *op. cit.*, s. 170.

³⁸ *Ibidem*, s. 171–172.

³⁹ *Ibidem*, s. 174.

terackiej. Izoluje jednak taki znak i umieszcza go w nowym kontekście, nadając mu tym samym nowe znaczenia. Klucz jest przedmiotem obowiązkowo posiadanym przez każdego obywatela miasta. To elektroniczne narzędzie pełni podstawową funkcję, tj. otwiera zamki w drzwiach. Ale w świecie przedstawionym Zajdla Klucz stanowi również połączenie dowodu osobistego, karty kredytowej i stanowi nośnik pełni wiedzy o obywatelu. W tym kontekście jawi się jako znak zniewolenia jednostki przez władze, które mogą manipulować Kluczami i zmieniać w nich dane, blokować je itp.⁴⁰ Paradoksalnie, to właśnie problemy z Kluczem pozwolą bohaterowi odkryć całą prawdę o świecie przedstawionym. Klucz stał się więc znakiem ambiwalentnym, uzyskującym wartość dodatnią lub ujemną w zależności od kontekstu jego użycia.

Alegoryczna wędrówka głównego bohatera ku poznaniu istoty świata rozpoczyna się od obrzeży Argolandu w kierunku pozornego centrum. Speer zostaje zmuszony do dalszych poszukiwań poza miastem, a następnie podąża w kierunku przestrzeni kosmicznej, gdzie bytują Obcy. Centrum obejmuje zatem całą kulę ziemską, a nawet fragment kosmosu, ponieważ nad Obcymi rządzącymi Ziemią władzę sprawują jeszcze inni kosmici. Bohater stopniowo przechodzi przez wszystkie warstwy przestrzeni, pomijając jedynie przestrzeń najeźdźców. Jako wybraniec pomija sferę agresorów, przechodząc bezpośrednio do innego wymiaru — do idealnej przestrzeni snu.

Warto zwrócić uwagę, że cała konstrukcja utworu jest zasadniczo statyczna, obrazowa. Narrator często opisuje obraz przedstawiający sytuację jakby zatrzymaną w czasie. Inwazję kosmitów poznajemy przez relacje, retrospekcje i notki prasowe lub dokumenty. Można więc powiedzieć, że alegoria jest predykatem alegorycznym, służącym podkreśleniu związków pojęciowych, pokrewieństwa lub przeciwieństwa ukazywanych idei.

Powieść kończy się optymistycznie — pojawiają się inni kosmici, którzy wyzwalają Ziemię. Jednak analizując ten utwór w ujęciu alegorycznym łatwo dostrzec pesymistyczną wymowę tego dzieła. Jeśli przyjmiemy, iż kosmici to w istocie maski ludzi, okaże się, że ludzkość nie jest w stanie obronić się przed samą sobą oraz przed ingerencją Obcych. Człowiek staje bezbronny wobec człowieka, ludzkość skazana jest na zagładę.

Można powiedzieć zatem, że we współczesnej fantastyce *Limes interior* to rodzaj nowoczesnego alegorycznego pisarstwa, które zbliża się do alegorii otwartej i mieszanej stosowanej w chrześcijańskich przypowieściach, a równocześnie korzysta ze stałych motywów charakterystycznych dla tego typu literatury. Utwór ten pełni funkcję moralizatorską, bowiem niesie wiedzę o charakterze ogólnym, dotyczącą całej ludzkości.

⁴⁰ Element ten nabiera nowych znaczeń we współczesnej rzeczywistości, kiedy to dzięki kartom kredytowym czy komórkom można „namierzyć” każdego człowieka. Zagrożenia przyszłości według Zajdla dziś stały się realne, gdyż systemy komputerowe zawierają pełnię informacji, a ich zmiana może zmienić/zniszczyć czyjeś życie.

Podsumowanie

W przypadku powieści Zajdla mamy do czynienia z możliwością podwójnego, a nawet potrójnego odczytania alegorycznego. W ujęciu historycznym tekst autora *Paradyżi* stanowi opis stosunków społeczno-politycznych między Polską a ZSSR oraz opis czasów PRL-u. Można jednak odczytać tę alegorię w kontekście problemu współistnienia jednostek i ich interpersonalnych relacji, prowadzących do wzajemnej zależności. Alegoreza uzależniona jest tutaj od struktury samego tekstu i jego strategii kompozycyjnej. Do pierwszego odczytania niezbędne są wskazówki, które pełnią funkcję przewodnika dla właściwego odczytania tekstu, a pochodzą z wiedzy dotyczącej historii. W drugim przypadku muszą się uaktywnić analogie komunikacyjne, dzięki którym można odczytać temat bez szczegółowych odniesień historycznych czy kulturowych⁴¹.

Wydaje się, że konstrukcja tekstów należących do literatury fantastycznej umożliwia funkcjonowanie alegorii w znacznie szerszym zakresie niż w tekstach, które nie wprowadzają elementów fantastycznych. Autor kreuje świat przedstawiony według własnej koncepcji rzeczywistości, korzystając zarówno z fantazji, jak i technik mimetycznych, natomiast odbiorca, uwarunkowany przez swoją indywidualną przestrzeń (tj. oczekiwania, wartości moralne, własne rozumienie rzeczywistości, itd.) ma wpływ na sposób odczytania dzieła. Jednakże, aby tekst był czytelny dla odbiorcy, nadawca zostaje zmuszony do posługiwania się obrazami, zespołami elementów należącymi do wyższego porządku, musi posługiwać się rozpoznawalnymi znakami⁴².

Operowanie elementami fantastycznymi czytelnikowi, obeznanemu z tego rodzaju literaturą, ułatwia odczytanie, natomiast przeciwny efekt uzyskuje się w przypadku odbiorcy, który pierwszy raz sięga po tekst fantastyczny. Zdolność kreacyjna twórcy oraz postawa odbiorcy determinują miejsce fantastyki w literaturze⁴³.

Do użycia terminu „alegoria” w odniesieniu do literatury fantastycznej predestynuje współczesna praktyka literacka. Nie sposób oczywiście powiedzieć, że jest ona *sensu stricto* alegoryczna, jednak nie można nie zauważyć także struktur dwuplanowych o różnym charakterze: otwartej paraboli, zwierzęcej alegorii, różnorodności masek, kostiumów i kluczy, które wskazują na podobieństwa ideowe i ustrojowe, a nawet odwołują się do konkretnych wydarzeń i osób historycznych lub skrywają i zarazem ujawniają treści autobiograficzne. Jak twierdzi przywoływana już Janina Abramowska: „Również

⁴¹ Por. L. Hunter, *op. cit.*, s. 28–29.

⁴² Zob. R. Caillois, *Od baśni do science-fiction*, w: *idem, Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967, s. 32–40. Por. S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. 1, Kraków 1989, s. 88–100.

⁴³ Zob. K. Hume, *Fantasy and Mimesis. Responses to reality in western literature*, New York & London 1984, s. 8–10. Por. U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, Kraków 1995, s. 90–105; L. Doležel, *Possible Worlds and Literary Fiction*, w: *idem, Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65*, Berlin 1989, s. 239.

współcześnie preferowany styl czytania i wartościowania literatury (dzieło tym lepsze, im zawiera większe bogactwo możliwości interpretacyjnych) tylko pozornie przeciwny jest stylowi alegorycznemu. Sprzyja raczej wspomnianemu wcześniej redefiniowaniu alegorii, rozciągnięciu tego pojęcia na całą różnorodność zjawiska literackich posiadających «drugie dno», a jeszcze lepiej kilka den⁴⁴.

Odczytanie alegorii wymaga od odbiorcy kompetencji obejmującej nie tylko dzieła literackie należące do tzw. klasyki, ale również wiedzę dotyczącą ikonografii, malarstwa czy innych znaków kultury, a w przypadku *science fiction* oznacza to również znajomość filmów, komiksów i gier. Ponadto odbiorca, poza wiedzą interdyscyplinarną, musi posiadać umiejętność rozpoznawania przedstawionych w obrazie treści. Pojawia się tu pytanie o intencje nadawcy oraz o granice przymusu bądź swobody rozumienia po stronie odbiorcy. „Granice te określone są z jednej strony przez «prawidłowe» odczytanie zamkniętego sensu intencjonalnego, z drugiej zaś stopień otwarcia i możliwość narzucania sensów nowych, pierwotnie mu obcych⁴⁵».

W artykule tym oczywiście nie wyczerpuje się całości zagadnienia. Autorka pragnęła zwrócić uwagę na możliwość wykorzystania znanych już narzędzi badawczych do analizy i interpretacji tekstów współczesnych, należących do literatury popularnej. Wydaje się, że pozwoli to na rozszerzenie granic interpretacyjnych i ukazanie takich utworów jak *Limes inferior* w nowym świetle oraz pozwoli zobaczyć je jako teksty wpisane nie tylko w polską, ale ogólnoswiatową tradycję. Andrzej Niewiadowski, pisząc wstęp do pośmiertnego zbioru opowiadań Zajdla *Dokąd jedzie ten tramwaj?* (1988), tak podsumował jego twórczość: „Patrząc w przyszłość Zajdel nie zapomniał o rzeczywistości, obarczającej nas lękami, obsesjami, emocjonalnym stosunkiem do świata, ukazywał człowieka przewidującego, twórczego, a jednocześnie przerażonego efektami swoich działań, budującego i niszczącego zarazem, ale zawsze potrafiącego sprostać sytuacji, w jakiej się znalazł, i może dlatego tak bardzo bliskiego naszym odczuciom, wyobrażeniom, przekonaniom⁴⁶».

Edyta Rudolf, In search of consciousness — the use of allegory in the Polish *science fiction* literature (on example of *Limes inferior* by Janusz A. Zajdel)

The construction of texts belonging to the fantastic literature allows operation of allegory in a much wider range than in the texts not introducing these elements. The author creates

⁴⁴ J. Abramowska, *op. cit.*, s. 18.

⁴⁵ J. Abramowska, *Rehabilitacja alegorii*, w: *Alegoria*, *op. cit.*, s. 6. Por. R. Tuve, *Alegoria narzucona*, tłum. R. Zimand, w: *Alegoria*, *op. cit.*, s. 77.

⁴⁶ A. Niewiadowski, *Wstęp*, w: J. A. Zajdel, *Dokąd jedzie ten tramwaj?*, Warszawa 1988, s. 7.

a world represented by his own conception of reality, using imagination and mimetic techniques, and the receiver, conditioned by their individual space, affects the reception of the work. Readability of the text depends on the sender, which is forced to use the images and characters recognizable by the reader. The same principle applies to the plane of the structure of the whole work. Allegory can be treated as a kind of code to encrypt certain knowledge, hiding the truth, at the same time becomes a tool that allows the recipient to reveal hidden content.

In the case of such novels as *Limes inferior* by Janusz A. Zajdel we are dealing with multi-level allegorical reading. In terms of historic the Zajdel's text provides a description of the socio-political relations between Poland and the Soviet Union and the socio-political relations in the People's Republic of Poland. However, you can read this allegory in the context of a team problem of coexistence of individuals and their interpersonal relationship leading to mutual dependence of some on the other. To first reading the hints, which are performing guide functions, are necessary to read the topic from historical knowledge. In the second case communication analogies must activate, which you can read without detailed historical and cultural references. In both readings allegory serves as a key — "encryption" and "decryption" of images and activities described heroes in the world of fiction.