

Mariusz M. Leś
Uniwersytet w Białymstoku

Wszechwiedza narracyjna a *science fiction*

Pojęcie „wszechwiedzy narracyjnej” w sposób naturalny traci na atrakcyjności, ponieważ samo zjawisko centralnego i dominującego punktu widzenia było w narracjach XX wieku konsekwentnie wypierane przez popularną narrację personalną, równoległe punkty widzenia, a także przez odważne eksperymenty modernistyczne, jak choćby strumień świadomości. Problem braku precyzji pojęcia „wszechwiedzy” nie był więc palący, wydawał się nawet nieco archaiczny. Przyzwyczajaliśmy się bowiem przypisywać wszechwiedzę samostanowiącemu podmiotowi, a po serii destrukcji takiego podmiotu w XX-wiecznej filozofii i teorii literatury (od Nietzschego, poprzez hermeneutykę, psychoanalizę, strukturalizm do dekonstrukcji) przeświadczenie o możliwości nawet wyobrażenia tak mocnego podmiotu wydawało się naiwne. Jeśli taka kreacja podmiotu wracała do fikcji literackiej, to tylko okazjonalnie, sfunkcjonalizowana do metafikcyjnej autoparodii (np. w twórczości Kurta Vonneguta). Wiedzę tak istniejącą lepiej charakteryzowałby więc przedrostek *trans-* niż *omni-*.

Dlaczego więc nie pozwolono umrzeć interesującemu nas terminowi śmiercią naturalną? Po długich latach inercji dyskusja nad wszechwiedzą ożywiła się, a być może narodziła, po opublikowaniu w 2004 roku na łamach „Narrative” artykułu Jonathana Cullera zatytułowanego po prostu *Omniscience*¹. Termin „wszechwiedza”, jak zauważa Culler, mimo że używa-

¹ J. Culler, *Omniscience*, „Narrative” 2004, nr 1. Wszystkie przekłady autora artykułu – M.M.L.

ny także przez narratologów, pozostaje nieprecyzyjny, poświęcono mu też dotychczas stosunkowo niewiele uwagi². Jednocześnie pomimo powyższych uwag, „wszechwiedza narracyjna” pozostaje wciąż jedną z najlepiej rozpoznawanych, powszechnie znanych kategorii narratologicznych. Uczniowie wynoszą jej znajomość ze szkół, a studenci na ogół nie nabierają do niej dystansu. Dzieje się tak głównie z dwóch powodów (Culler formułuje drugi z poniższych): 1. realizm XIX-wieczny zajmuje główne miejsce w programach nauczania narracji powieściowej i stanowi zawsze punkt odniesienia do omawiania późniejszych eksperymentów narracyjnych; 2. „[wszechwiedza] oferuje atrakcyjny i łatwy w odbiorze odpowiednik wizji Boga [...]. Autor tworzy świat w powieści jak Bóg stworzył nasz świat, i tak jak na świecie nie ma tajemnic dla Boga, tak pisarz wie wszystko, co trzeba wiedzieć [*is to be known*] o świecie powieści”³.

Badacze, którzy w ogóle używają omawianego tu terminu, stosują go zazwyczaj siłą inercji. Niewielu zaś tworzy zeń sedno swych koncepcji. Culler wymienia dwoje: Meira Sternberga oraz Barbarę K. Olson⁴. Sternberg w pracy *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* twierdzi, że autor (także implikowany) z definicji wie⁵ wszystko o stworzonym przez siebie świecie. Culler sprowadza to twierdzenie do absurdu: „Czy [autor] z samej definicji zna kolor oczu każdej postaci w swej powieści, nawet jeśli nie ma o tym mowy?”, „Gdy pisarz pisze, że Pan Knightley przyszedł na obiad, nie może się mylić, ale to jest bezdyskusyjnie moc tworzenia, a nie kwestia wiedzy”⁶. Sternberg prowokacyjnie wprowadza nawet podtypy narratora wszechwiedzącego, różniące się stopniem ujawniania wiedzy w kontakcie z odbiorcą. Oznacza to, że wybiórczość w relacjonowaniu myśli poszczególnych bohaterów nie musiałyby być rezultatem niewiedzy, a byłyby raczej w opinii Sternberga rezultatem wstrzemięźliwości narratora (dla zachowania napięcia narracyjnego). „Ograniczenie wiedzy” w tej koncepcji byłoby zatem oparte na psychologizacji narratora. Poza narracjami pierwszoosobowymi wszystkie

² „Idea wszechwiedzy narracyjnej nie była jeszcze poddana ścisłej krytycznej analizie”, tamże, s. 22.

³ Tamże, s. 23.

⁴ Oboje podjęli się polemicznej kontynuacji dyskusji. Olson odpowiedziała Cullerowi bezpośrednio, na łamach „Narrative” (2006, nr 3) krótką polemiką o długim tytule: *Who Thinks This Book? Or Why the Author/God Analogy Merits Our Continued Attention*. Sternberg natomiast odpowiedział „przy okazji” swego większego artykułu *Omniscience In Narrative Construction: Old Challenges and New* zamieszczonego w „Poetics Today” 2007, nr 4.

⁵ Lub raczej: przypisujemy (my – interpretatorzy) mu wiedzę o wszystkim w stworzonym przez siebie świecie.

⁶ Tamże, s. 23.

inne można by zatem nazwać „autorskimi”. Autor *Omniscience* komentuje: „Nie można mieć selektywnej wszechwiedzy, jedynie selektywną komunikatywność”⁷.

Z kolei Barbara Olson nawet w *Mordercach* Hemingwaya doszukała się narratora wszechwiedzącego. Wydaje się to nawet zrozumiałe. Po prostu narrator nie zdradza najważniejszych informacji od razu, czyniąc z opóźnienia główny chwyt kompozycyjny. Wybiera najbardziej efektywną kolejność opowiadania o zdarzeniach, określa także sposób opowiadania. Dochodzi tutaj oczywiście do nakładania się kompetencji autora i narratora, a także perspektyw: autorskiej i czytelniczej. Fikcja jest domeną rozszczepionego podmiotu, zadania kompozycyjne stanowią zarazem kreację znaczeń przez ustalanie kolejności i wybór z „materiału” fabularnego. W obszarze kompozycji granica między kompetencjami autora i narratora rozmywa się najbardziej, ponieważ właśnie poprzez narrację byty fikcyjne powoływane są do fikcyjnego życia. Wbrew twierdzeniu Cullera, opowiadającego się za możliwością rozgraniczenia, nie zawsze można jednoznacznie rozstrzygnąć, kto jest odpowiedzialny za powieściowe sensory – ten, kto opisuje, czy ten, kto tworzy. Właściwie w tym momencie nierozstrzygalności opisywanie równa się jego tworzeniu. Prawdą jest jednak, że brzytwa Ockhama uciąłaby byt fikcyjny, rozsądnie oszczędzając autora. Nie cieszymy się przedwcześnie, ostateczną ofiarę poniosłaby bowiem moc iluzji fikcji, dla której przecież fikcję czytujemy. Ekspozycja autora oznacza osłabienie iluzji samodzielności świata fikcyjnego. Pułapka.

Być może zachowanie „wszechwiedzy narracyjnej” przy życiu to interpretacyjna samoobrona. Czytelnik, który nigdy nie słyszał o strukturalistach (niech będzie on „naiwny”), mógłby dzięki niej wciąż doświadczać „zanurzenia” w fikcji. Strukturalizm powołał do życia, m.in. w tym celu, „autora implikowanego” – taki byt wirtualny mógłby znieść ciężar wszechwiedzy.

Między śmiertelnikiem a istotą boską jest przepaść. Culler ubolewa, że ludzka wyobraźnia nie podsunęła (teoretykom narracji) jakichś bytów pośrednich: „Sternberg, jak inni teoretycy, zakłada personifikację narratorów i dysponuje tylko dwoma modelami: śmiertelnikiem [*mortal person*] i istotą boską [*divine person*]”⁸. Istnieje bardzo wiele uszczegółowionych kompetencji narracyjnych, ale słowo „narrator” zakłada istnienie fikcyjnej osoby opowiadającej. Największy problem pojawia się w odniesieniu do narracji personalnej, w której narrator „usuwa się w cień” i „pozostaje w ukryciu”.

⁷ Tamże, s. 24.

⁸ Tamże, s. 25.

W efekcie Culler odrzuca *omniscience* w odniesieniu do dzieł narracyjnych (tylko takich, więc używane przez Sternberga określenie antyteizm jest nieuzasadnione):

W sumie, moje zastrzeżenie jest następujące: cztery różne typy konwencjonalnego stanowienia instancji narracyjnej, wyobrażony lub telepatyczny wgląd w świat myśli, autorefleksyjne uwypuklenie kompetencji twórczych, tworzenie mądrości poprzez mnożenie perspektyw, demonstrowanie wiedzy o niuansach dotyczących życia bohaterów, spowodowały przypisywanie wszechwiedzy narratorom, i tym samym nie tylko zaciemniały swoistość lub wyrazistość tych praktyk, ale niejednokrotnie gmatwały ich rozumienie tak, że nie można było odtworzyć, co się rzeczywiście dzieje⁹.

Pozwolę sobie dodać własne podsumowanie poglądów Jonathana Cullera: 1) narratologia skłonna jest traktować narratora osobowo, tworzy więc wirtualne byty, które są wyposażone w wiedzę i mogą ją przekazywać odbiorcom narracji, przypisywana jest mu wolna wola, a także – w ekstremalnych przypadkach – kompetencje stwórcze i metatekstowe; źródłem problemu jest więc zamazywanie różnicy między autorem (tworzeniem) i narratorem (opowiadaniem)¹⁰; 2) przy uosobieniu narratora wybór jest niewielki – punktem wyjścia jest narracja z poziomu „śmiertelnika” (*mortal person*), wszelkie wykroczenia poza ten poziom powodują skok jakościowy ku wszechwiedzy (zamaskowanej boskości narratora); 3) ani narrator, ani autor nie jest wszechwiedzący w tradycyjnym narratologicznym sensie tego słowa, ponieważ w fikcji istnieje wyłącznie to, o czym się opowiada, a więc przedrostek *omni-* jest tu bezużyteczny, jeśli nie bezsensowny; 4) nie mamy właściwie argumentów przeciwko uznaniu narratora w narracji personalnej (takiego, który „nie chce” ujawniać wszystkich posiadanych przez siebie informacji) za wszechwiedzącego, ale przede wszystkim nie mamy argumentów na poparcie tej tezy; 5) najbliższej postulatów zwolenników „wszechwiedzy” byłaby narracja auktorialna, ale nawet wówczas na plan pierwszy wysuwa się komunikatywność narratora (manifestacja jego dominującego nad światem fikcyjnym „ja”, brak wątpienia we własne sądy i obserwacje), a nie rzeczywista lub potencjalna wiedza; 6) pozbądźmy się zatem „wszechwiedzy” z teorii

⁹ Tamże, s. 32.

¹⁰ „Problem bierze się – jak sądzę – stąd: ponieważ wszechwiedza jest logicznie niepodzielna, nawet najdrobniejsze wykroczenie poza zwykłą ludzką wiedzę prowokuje do powołania do życia narratora wszechwiedzącego” (tamże, s. 27). „Podejrzewam, że głównym źródłem narodzin wszechwiedzy narracyjnej jest nasza skłonność do reintegrowania tekstowych szczegółów i efektów poprzez przyłączanie [*attaching*] ich do świadomości osobowej, która staje się tym samym ich źródłem” (tamże, s. 28).

narracji, proponuje Culler, przywołując pokrewne propozycje Richarda Walsha, Seymoura Chatmana i Gerarda Genette'a:

Seymour Chatman rozważał niegdyś możliwość, że heterodiegetyczny-extra-diegetyczny narrator z ogniskowaniem zerowym w terminologii Genette'a nie powinien prowadzić do wyobrażania narratora, ale w *Coming to Terms* zaproponował kompromis: z definicji każda narracja posiada opowiadacza jako wykonawcę narracji, ale ten wykonawca nie musi być człowiekiem, może tylko po prostu przedstawiać znaki [*presenter of signs*], podobnie jak film może mieć charakter znakowy bez ludzkiego narratora¹¹.

Tymczasem praktyka narracji fantastycznonaukowej (i szerzej, fantastyki *egzomimetycznej*¹², czyli również *fantasy*) wносиła do zagadnienia nazwanego pojęcia i zjawiska wiele własnych zmiennych.

Po pierwsze zatem, znajdziemy tutaj całą galerię istot dysponujących zdolnościami niedostępnymi dla człowieka, m.in. możliwością przenikania do wnętrza cudzych umysłów. Co więcej, z dużą łatwością fantastyka naukowa szafuje deklaracjami (bo z opisami znacznie trudniej) istnienia istoty wszechmocnej i wszechwiedzącej, a niebędącej przy tym Bogiem. Culler promuje pojęcie „telepatii” (za Wallace'em Martinem):

Telepatia pomaga uchwycić fakt, że w przypadku sprawozdań z myśli bohaterów, nie mamy do czynienia z narratorami, którzy wiedzą wszystko jednocześnie, ale raczej z przypadkami opisowych raportów raz tej świadomości, raz tamtej [...]. Telepatia wydaje się szczególnie przydatna w przypadkach, gdy narrator ekstradiegetyczny-homodiegetyczny dysponuje niewyjaśnioną wiedzą¹³.

Nie chodzi oczywiście o to, jakoby Martin i Culler poprzez używanie samego pojęcia wkraczali na tereny fantastyki, choć na pewno „telepatia” w odniesieniu do prozy realistycznej jest terminem co najmniej ryzykownym. Chodzi raczej o to, że wprowadzenie bytów pośrednich zmienia strategię interpretacyjną. Tropy wiedzy i ocen, wskazujące na nadludzki byt wiodły w klasycznym XIX-wiecznym realizmie ku wszechwiedzy, kategorii bezpiecznej, bo odsuniętej do niedotykalnego i niepojętego absolutu. Wszelkie przeciwieństwa zanikały. W fantastyce naukowej „wszechwiedza narracyjna” wymaga jednak szczególnej uwagi, przestaje bowiem funkcjonować jako bezpieczny, sympatyczny narracyjny archaizm. Przypomina nieco funkcję ukrytego obserwatora w kinie grozy. Wiemy, czego się spodziewać po następnym

¹¹ Tamże, s. 30.

¹² A. Zgorzelski, *SF jako pojęcie historycznoliterackie*, w: *Spór o SF*, red. R. Handke, L. Jęczmyk, B. Okólska, Poznań 1989.

¹³ J. Culler, dz. cyt., s. 29.

nym ujęciu, jeśli właśnie obserwujemy głównego bohatera przez szczelinę w drzwiach szafy. W trakcie lektury narracji fantastycznonaukowej zawsze musimy pamiętać, że w świecie, który właśnie odkrywamy, może istnieć ktoś lub wiele istot o mocach przekraczających ludzkie zdolności. Kiedy nasz bohater jest człowiekiem lub przynajmniej człowieka przypomina, powstrzymajmy się przed nazwaniem tego, który relacjonuje jego myśli, wszechwiedzącym. Narrator może być przecież przedstawicielem rasy zdolnej do komunikacji telepatycznej. A jeśli takie zdolności się sumują, jeśli jest ich kilka... tak, narrator w *science fiction* może być nawet istotą wszechwiedzącą. Może być przy tym lakoniczny, niechętny wobec swoich potencjalnych odbiorców, ponieważ – mimo że nie jest istotą boską – jego wiedza o świecie daleko przekracza wiedzę i zdolności poznawcze człowieka. W logice narracji i w świetle ontycznej zależności między światami odbiorcy i narratora inne zachowanie narratora mogłoby się wydać naiwne. W konsekwencji – aby zachować iluzję przedstawienia przyszłości, aby uniknąć kompromitującego antropocentryzmu, narrator powinien posługiwać się językiem niezrozumiałym dla czytelnika i kategoriami wykraczającymi poza porządek doświadczonego przez czytelnika stanu rzeczy. Oczywiście, byłby to przy okazji wygodny trik (rzeczywiście jest on nadużywany) pozwalający tym pisarzom, którzy nie czują się na siłach, aby zbudować wiarygodny dyskurs (pseudo)naukowy wokół inności świata fantastycznego, na wstrzemięźliwość lub pobłażliwość ze strony narratora. Może on wprost powiedzieć: „Nie będę używał specjalistycznego słownictwa, bo i tak nie będziecie w stanie go zrozumieć”. Pozostaje rozważyć, który z wariantów w mniejszym stopniu testuje cierpliwość czytelnika.

Dylemat można obrócić w żart, jeśli spróbuje się redukcji do absurdu. Spójrzmy na wstępne partie klasycznej noweli Frederika Pohla *Day Million* (pierwodruk – 1966):

On this day I want to tell you about, which will be about ten thousand years from now, there were a boy, a girl and a love story.

Now, although I haven't said much so far, none of it is true. The boy was not what you and I would normally think of as a boy, because he was a hundred and eighty-seven years old. Nor was the girl a girl, for other reasons. And the love story did not entail that sublimation of the urge to rape, and concurrent postponement of the instinct to submit, which we at present understand in such matters. You won't care much for this story if you don't grasp these facts at once. If, however, you will make the effort you'll likely enough find it jam-packed, chockful and tip-top-crammed with laughter, tears and poignant sentiment which may, or may not, be worth-while. The reason the girl was not a girl was that she was a boy¹⁴.

¹⁴ F. Pohl, *Day Million*, w: *The Platinum Pohl: Collected Best Stories*, New York 2005, s. 438.

Ciąg argumentów i obrazowych porównań zmierza w kierunku satyryczności, ale cóż więcej można zrobić po wyborze takiej ontologii i perspektywy narracyjnej? Nie zapomnijmy o innych klasycznych nowelach fantastycznonaukowych operujących ucieleśnionym wszechwiedzącym punktem widzenia: Terry Carr, *The Dance of the Changer and the Three* (1968, kolejna narracja „nie mogę powiedzieć, bo i tak nie zrozumiesz, więc zaczynamy historię”); R. A. Lafferty, *Slow Tuesday Night* (1965, satyra); Roger Zelazny, *Permafrost* (1987).

Narracja auktorialna kojarzona z wszechwiedzą odczuwana jest dziś jako agresywna i uzurpatorska:

Nasz zwyczaj naturalizacji dziwnych informacji i praktyk narracji poprzez umieszczenie ich źródła w indywidualnej świadomości, a następnie wyobrażanie sobie niby-boskiej istoty, gdy ludzka świadomość nie może wypełnić tej roli, generują fantazję wszechwiedzy, którą następnie traktujemy jako źródło ucisku¹⁵.

Culler słusznie dalej zauważa:

Ostatnimi laty narracja wszechwiedząca miała często złą prasę jako literacki odpowiednik wszechobecnej kontroli i dyscypliny, pozbawiającą narrację właściwego jej dialogizmu, nadając piętno prymitywnej monologowości¹⁶.

Tym gorzej dla narracji, gdy kontrola jest ukryta tak przed bohaterem, jak czytelnikiem. Jak wiemy, kontrola nie musi oznaczać bezpośredniego użycia siły, znacznie skuteczniejsza jest kontrola informacji, a ściślej rzecz biorąc – jej wybór i fałszowanie. W prozie realistycznej zabiegi narracyjne wykraczające poza zdolności ludzkie niemal automatycznie uruchamiały „wszechwiedzę”, w *science fiction* dzieje się inaczej, zamiast jednej decyzji – ciągle śledztwo. Nie wystarczy w toku interpretacji stworzyć wirtualnej wszechwiedzy, bo jej prerogatywy w całości lub częściowo może posiadać postać fikcyjna kontrolująca bohatera, a ponieważ pełni w takim przypadku zarazem funkcję narratora, kontrolowanym i manipulowanym może być również odbiorca narracji, co odczuwa czytelnik. „Wszechwiedza” w *science fiction* może nas zatem wieść ku kulturowej paranoi¹⁷ i dystopii. Rzecz komplikuje

¹⁵ J. Culler, dz. cyt., s. 32.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Termin popularny w amerykańskiej teorii kultury, odnoszący się do postawy poznawczej charakteryzującej się nieufnością wobec oficjalnej władzy. Najważniejsze książki: M. Fenster, *Conspiracy Theories: Secrecy and Power in American Culture*, Minneapolis 1998 (tu zwłaszcza rozdział *Conspiracy Theory as Play*); T. Melley, *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar*

się właśnie wówczas, gdy dowiadujemy się lub nawet tylko podejrzewamy jako czytelnicy, że narracja należy do jakiejś nadistoty. Tak właśnie dzieje się w powieściach: Andrzeja Krzepkowskiego i Andrzeja Wójcika, *Obszar nieciągłości*, Warszawa 1979 oraz Rafała A. Ziemkiewicza, *Wybrańcy bogów*, Warszawa 1991. Samo podejrzenie wprowadza radykalną zmianę. Właśnie te, wymienione wyżej, powieści należące do nurtu fantastyki socjologicznej (1979–1989) znakomicie pokazały pomieszanie poziomów władz i opowieźności.

Oto inicjum *Obszaru nieciągłości*:

Obiekt tak szybko rosnący w soczewkach może być tylko miastem... Miejscem życia niewielkich, dziwnych istot, które swój ograniczony światek uważają za odrębną, niepowtarzalną w całym bodaj kosmosie aglomerację przedstawicieli jakiegokolwiek rasy. Miastem smutnych domów...

Zazwyczaj strzeliste, śmiało wbite w niebo budowle kojarzą się obserwatorowi z rozmachem i mocą, lecz to miasto wyglądało inaczej. Zupełnie inaczej...

Wystarczyło zbliżyć się, by zauważyć [...].

Nie zazdroścę im tych nietrwałych, ulotnych chwil sukcesów i uśmiechów tak, jak nie zazdrościłbym głupcowi nie znającemu swej ułomności. Wolę po prostu patrzeć – ostatecznie na samej li tylko obserwacji polega w tej chwili cały EKSPERYMENT...¹⁸

Narracja waha się między podróżą mentalną („wystarczyło zbliżyć się”) a fizyczną („obiekt rosnący w soczewkach”). Umiejętnie balansuje między uogólnieniami a konkretami, pewnością i przypuszczeniami, wiedzą „optyczną” (wiem tylko to, co widzę) a wiedzą opartą na pamięci („Nawet budynki wzniesione zaledwie przed tygodniem zblakły już i skryły swoją żenującą nowość pod obowiązującą maskę standardu...”). Stopniowo ujawnia się „ja” narracyjne nazwane „Wyższym”, ale jego miejsce w świecie przedstawionym wciąż jest zagadkowe. Nie stanie się jedną z postaci, wyłącznie obserwuje. Później narracja w naturalny sposób przechodzi w jej ogniskowanie i rozwija się w ramach mowy pozornie zależnej:

Kobieta nie jest efektowna – ot, zwyczajna sobie szczupła, drobna dziewczyna tak jak inni myśląca wyłącznie o swojej pracy i związanych z nią problemach. [...]

W tę odrobinę luzu trafił nagle jakiś mężczyzna pracowicie przebijający tłum pochyloną jak u byka głową [...]. Mężczyzna podniósł głowę, trafił oczyma

America, Cornell 2000; P. O'Donnell, *Latent Destinies: Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative*, Durham 2000; P. Knight, *Conspiracy Culture: From Kennedy to „X-Files”*, Routledge 2001; R. A. Goldberg, *Enemies Within: The Culture of Conspiracy in Modern America*, New Haven 2001.

¹⁸ A. Krzepkowski, A. Wójcik, *Obszar nieciągłości*, Warszawa 1979, s. 5–6.

w prostokątną plaketkę przypiętą do ramienia dziewczyny i jeszcze szybciej niż przedtem zaczął wbijać się, wkręcać w zwarty ściśle tłum... [...]

Tak, Irena Solon świetnie znała przyczynę podobnych sytuacji. Na początku bawiły ją nawet, lecz teraz – zaczynały już coraz bardziej drażnić. Ludzie nie szanowali jej przecież dla niej samej, dla zwyczajnej jak inne kobiety Ireny Solon, lecz jedynie z powodu tej idiotycznej kolorowej plaketki na ramieniu, plaketki określającej bez cienia wątpliwości miejsce pracy Ireny¹⁹.

Płynność zmiany ogniskowania, zauważalna w *Obszarze nieciągłości*, także zyskuje wewnątrzfikcyjne alibi: dzięki ingerencji Wyższego Levis zyskał zdolność zespalandy jaźni i swobodnej wędrówki między umysłami innych postaci. Dopiero jednak w ramach wyrazistego ogniskowania Levisa dowiadujemy się o tym fakcie.

W literaturze fantastycznonaukowej wahania, które stały się udziałem Jonathana Cullera, wyrażone w artykule *Omniscience*, mogą stać się istotą gry z czytelnikiem. Gra ta ma na celu podsycanie podejrzliwości i aktywizowanie rozpoznawania poziomów ontycznych ściśle zespolonych z perspektywami poznawczymi.

Narrative Omniscience and Science Fiction

Summary

The author of the paper suggests, referring to the discussion provoked by Jonathan Culler's text *Omniscience*, that the narration of science-fiction expresses the category of omniscientific narration in a characteristic way. He proposes a thesis that the category has reached the key significance in comparison with the one of suspicion as an inherent part of the nature of science fiction.

¹⁹ Tamże, s. 7.