

## 7. K POČÁTKŮM FANTASTICKÉ LITERATURY

Vzhledem k tomu, že tato kniha není historickou studií, následující kapitola jen velmi stručně a v bodech naznačí mezníky vzniku a vývoje fantastické literatury.

Časté neshody ohledně doby zrodu fantastiky odkazují především k terminologické nejednotnosti; jen tak je možné, aby se její počátky kladly k *Eposu o Gilgamešovi* a Homérovi stejně jako k *Frankensteinovi* Mary Shelleyové. Před jakoukoli diskuzí o kořenech a prvních dílech fantastické literatury je nutné ujasnit si, mluvíme-li o fantastickém modu, žánru fantastické literatury (tak, jak jej chápe Attebery) nebo o jedné z podkategorií tohoto žánru. Odpověď na otázku *kdy* se bude u každého případu značně lišit.

Uvažujeme-li o fantastice jako o modu (doplňujícím se s modem mimetickým), pak je fantastika stará jako literatura sama. V prvních dochovaných textech se objevují nadpřirozené bytosti i události, které bychom z dnešního pohledu snadno interpretovali jako fantastické, fantastické bytosti jsou součástí středověkých kronik, bestiářů a cestopisů. Tento postoj však arogantně upřednostňuje současný pohled na díla pocházející z kultur, jejichž vnímání hranic mezi reálným a nadpřirozeným (a posvátným a fantastickým jakožto ozvlášťujícím prvkem) bylo zcela jiné. Krom toho středověcí autoři nezpochybňovali existenci fantastických bytostí, pokud byly zmíněny v dílech uznávaných autorit, jejichž věrohodnost nebylo zvykem kriticky přezkoumávat. Proto se v této práci přidržuji řešení navrženého Johnem Clutem (a akceptovaného mnohými historiky fantastické literatury, například Mendlesohn, James 2009) označovat díla vznikající před odlišením fantastického a mimetického přístupu za *kořenové texty* a podle toho s nimi zacházet. O potřebě zřetelně oddělit moderní fantastickou literaturu od takzvaných předrealistických žánrů zahrnujících mýty, eposy, romance, legendy, pověsti, alegorie a fantastický cestopis píše také Diana Waggonerová: „*Takové prerealistické žánry nerozlišovaly*

*mezi přirozenými a nadpřirozenými jevy s výjimkou teologického či náboženského smyslu; nadpřirozené mohlo vyžadovat zvláštní, „náboženský“ postoj, ale bylo uznávanou součástí celého vesmíru, neoddělitelně propleteno s každým přírodním objektem a událostí. Jeho existence byla považována za samozřejmost; v žádném případě nebylo odděleno od zbytku skutečnosti“ (WAGGONER 1978: 7, vlastní překlad).*

Nejde o ideální ani univerzální řešení; již nejstarší satirické texty vědomě pracovaly s vnášením jednoznačně fantastických prvků (nepojímaných jako součást jakkoli rozšířené reality). Starověký filozof, satirik a řečník Lúkianos ze Samosaty (kolem 120 – po 180) v parodii dobrodružných příběhů ironicky nazvaných *Pravdivé příběhy* krom jiného popisuje cestu na měsíc či putování hlubinami oceánu v tlamě velryby. Rovněž rozličné knížky lidového čtení zřetelně odlišují fantastické a mimetické prvky. Na nemožnost určit pevnou hranici, od níž se počíná vyvíjet fantastika v dnešním slova smyslu, upozorňuje Pavel Šidák v *Úvodu do studia genologie*: „*Francouzský spisovatel a filozof Roger Caillois se domnívá, že fantastika vzniká až po vítězství vědecké koncepce světa a rozšíření racionálního paradigmatu, tj. ve chvíli, kdy jsou lidé víceméně přesvědčeni o nemožnosti zázraku. To však není zcela přesné, protože i sám pojem „zázraku“ je pohyblivý a proměnlivý a každá doba si vytváří vlastní představu o „přirozeném“ a „nepřirozeném“ světě a jejich hranicích, a tedy i o tom, co je „zázrak““ (ŠIDÁK 2013: 249). Přes všechny nabízející se námitky je pro badatele zaměřené primárně na moderní fantastickou literaturu pojem kořenové texty užitečný a umožňuje vyhnout se spekulacím, nakolik jsou starověké eposy produkty imaginace, složitými symboly a/nebo vyjádřením víry ve vyšší realitu. Rovněž je přijetí tohoto pojmu užitečné z hlediska bádání po předchůdcích fantastické literatury, jakožto prevence jejich neúměrného rozšíření na prakticky úplnou literární produkci před nástupem osvícenství: „Protože téměř každá forma příběhu psaného před vzestupem mimetického románu by mohla být zpětně chápána jako ur- nebo proto-fantasy [...]“ (CLUTE 1997, vlastní překlad). Jak podotýká Mendlesohnová, pojem je možné rozšířit i do současnosti na texty vycházející z odlišného pojetí „reality“, než je ten konsenzuálně přijímaný v západní kultuře: „Mnoho textů magického realismu z Latinské Ameriky a amerického jihu lze číst jako Fantasy, ale psány byly s pevným přesvědčením o nadpřirozeném světě, který existuje ve spojení se světem přirozeným“ (MENDLESOHN, JAMES 2009: 3, vlastní překlad).*

Zřetelné rozdělení literatury do dvou modů – převažujícího modu realistického a modu fantastického – je obecně pokládáno do doby osvícenství, rozmachu racionality, logiky a humanismu. Polovinu osmnáctého století jakožto předěl, v němž se fantastika stává vědomým uměleckým nástrojem, uvádějí například Diana Waggonerová (1978), Brian Stableford (2005) či Adam Roberts (2006), přejímá jej i Farah Mendlesohnová (2009) a další.

Zakládající díla jednotlivých odvětví fantastické literatury se hledají snáze, jakoli ani zde nepanuje shoda: předmětem sporů je už počátek science fiction.

- Cesty k definici fantastické literatury

Za první science fiction bývá považován *Frankenstein* Mary Shelleyové stejně tradičně jako texty H. G. Wellse, Edgara Allana Poea a Julese Vernea (41 KINCAID 2005). Kincaid sám (a zdaleka ne jako jediný) se přiklání k *Utopii* Thomase Mora. Budeme-li ale žánr utopie pokládat za inspiraci, nikoli součást science fiction, a odlišíme-li gotický román jakožto svébytnou kategorii (se *Zámkem Otranto* (1764) Horace Walpola jako prvním známým textem), přiblížíme se k vymezení moderního žánru vědeckofantastické literatury, který bezesporu přímo navazuje na celou řadu starších děl a tradic, renesanční utopii a gotický román nevyjímaje<sup>66</sup>.

Žánr fantasy, který je v současnosti vůbec nejpopulárnějším ve spektru fantastiky (MENDLESOHN, JAMES 2009: 5) rozšířilo a zpopularizovalo dílo autorů patřících do literární skupiny *Tušitelů* (*Inklings*) scházející se od 30. do 60. let minulého století v oxfordské hospodě The Eagle and Child. K nejznámějším členům patří J. R. R. Tolkien a C. S. Lewis – autor *Letopisů Narnie* a v českém prostředí méně známé *Kosmické trilogie*<sup>67</sup>. Úspěch trilogie *Pán prstenů* se zasloužil o prudký vzestup popularity fantasy a vynesl Tolkienovi označení zakladatele její moderní podoby, to však není přesné. Ann Swinfenová Tolkiena charakterizuje jako autora, který fantasy získal respekt (SWINFEN 1984: 1). Předchůdcem Tolkiena a učitelem Lewis Carrola byl skotský farář a spisovatel George MacDonald<sup>68</sup>, autor *Phantastes: A Fairie Romance for Men and Women* (1858) a *The Princess and the Goblin* (1872), jenž je pokládán za jednoho z prvních autorů fantasy<sup>69</sup> (ne-li vůbec prvního). Za autora, který jako první umístil příběh do samostatného fantasy fikčního světa, bývá považován William Morris, autor románů *The Wood Beyond the World* (1894) a *The Well at the World's End* (1896) (CARTER 1976, NOVÁKOVÁ 2009).

## 7.1 Dominanta a literatura změny

Vývoj vzájemného postavení mimetického a fantastického modu sleduje Robert Scholes (používaje tradičních termínů anglosaské kritiky novel a romance) v přednášce *The roots of Science Fiction* (vyšlo v již zmíněné sbírce *Structural fabulation*). Inspirován ruským formalismem zakládá své otázky na zkoumání dominantních literárních forem v průběhu historie a vysvětluje, jak se pod vlivem dominujícího realistického modu osmnáctého až raně dvacátého století otevřela mezera pro menšinové formy (například gotický román), které s převládajícím realismem

66 Nicméně v *A Short History of Fantasy* uvádějí autoři *Frankensteina* jako dílo spadající do kategorie gotické fantasy (MENDLESOHN, JAMES 2009: 16).

67 Zahrnuje romány *Návštěvníci z mlčící planety* (1938), *Perelandra* (1943) a *Ta obludná síla* (1945).

68 Právě MacDonalдова dcera je předobrazem slavné *Alenky v říši divů*.

69 Česky vyšly pouze romány *Lilith* (2011) a *Snílci* (2012).

spoluexistovaly, a přivádí čtenáře k historickým okamžikům, ve kterých se podle Scholesova názoru podmínky aktuálního světa změnilly natolik, že se i literární systém otevřel nové formě zrcadlicí zvrát ve vnímání člověka v proudu času a prostoru. Tento obrat započal s Darwinovou evoluční teorií, následován byl Einsteinovou teorií relativity a poté mnoha dalšími převratnými koncepty počínaje Wittgensteinovou lingvistickou filozofií, Köhlerovou gestalt psychologií a strukturální antropologií Levi-Strausse a Wienerovou kybernetikou nekonče, abychom uvedli alespoň některé. *„Toto století přeskupení vesmíru, zevrubně zde naznačeno seznamem jmen a koncepcí, vedlo k novým způsobům chápání lidského času a časoprostoru, stejně jako k novému vnímání vztahu uspořádání člověka a vesmíru. V nejširším slova smyslu, tato revoluce nahradila Historického člověka Strukturálním člověkem“* (SCHOLES 1975: 35, vlastní překlad).

Myšlenky vývoje, neustálé změny, uvědomění si, jak nepatrný úsek zabírá celá lidská historie na přímce geologického a kosmického času, spolu s poznáním, jak nesmírně odlišné kultury přetrvávají v méně probádaných částech planety, žijíce ve svém vlastním prostoru a čase, jehož koncept je radikálně odlišný od pojetí Evropana nebo Američana dvacátého století, zapříčinily hluboké a zásadní změny ve vztahu člověka k „realitě“. Kořenů této změny bylo přirozeně více než jen ty doposud uvedené: *„Nakonec jsme začali vnímat, že naše sociální a jazykové systémy sdílejí určité vzorové podobnosti, že i naše nejintimnější způsoby chování jsou řízeny behaviorálními konfiguracemi mimo naše vnímání a ovládány pomocí biologických regulačních systémů, které lze změnit aplikací různých léků, hormonů a dalších biologických podnětů“* (SCHOLES 1975: 37–8, vlastní překlad).

To vše dohromady nutně vedlo ke ztrátě důvěry v uchopování světa a událostí meritem zdravého rozumu. Pochopení, jak málo z toho, co nás obklopuje, dokážeme vysvětlit, a tušení ohromujícího prostoru nevysvětleného a potenciálně nevysvětlitelného způsobilo, že základní lidské koncepty simultánnosti (souběžnosti) a identity pozbyly veškeré přesvědčivosti. Nahradilo je pronikavé uvědomění si nestálosti, komplexnosti a vzájemné propojenosti věcí: *„Stručně řečeno, nyní jsme si natolik vědomi toho, že naše životy jsou součástí vesmírných vzorců, že jsme svobodní spekulovat tak svobodně, jako nikdy předtím. Tam, kde cokoli může být pravdou – někdy, někde – nemůže existovat kacířství. A tam, kde vzory samotného vesmíru vedou naše myšlenky tak mocně, tak krásně, nemusíme se bát ničeho, krom vlastního nedostatku odvahy“* (SCHOLES 1975: 38).

A zde se ke slovu dostává literatura, jež v tomto období změn dostala impulz k tomu snít nové, odvážné sny, poeticky uchopovat vše, co dosud nedokážeme vysvětlit a co jen matně tušíme. Tak se podle Scholese zrodila strukturální fabulace. Fabulace je taková fikce, která představuje svět radikálně nespojitý se světem aktuálním, a přece nabízí možnost konfrontace s ním nějakým kognitivním způsobem. Strukturální je díky svému přístupu ke komplexnosti světa. Obecně řečeno je strukturální fabulace mutací spekulativní literatury odvozující svou

- Cesty k definici fantastické literatury

tradici od myšlenek Mora, Swifta a Bacona a ovlivněnou radikálním rozšířením a prohloubením lidského poznání. Zároveň využila mezery v literárním systému, jehož dominanta se podle Scholesova názoru vzdala potěšení z narace ve prospěch psychologické a sociální analýzy. Tato trhlina byla bryskně vyplněna rozmanitými formami sublitteratury, takže se rovnováha literárního systému do určité míry opět obnovila. Tato situace nicméně nemohla uspokojit potřeby čtenáře, pro kterého četba není ani pouhým potěšením z příběhu, ani čistou intelektuální výzvou: „*Tak vakuum vzniknuvší, když se ‚vážná‘ literatura odvrátila od vyprávění příběhů, bylo zaplněno populárními formami, nekladoucími si nároky na jakékoli hodnoty, s výjimkou rozkoše z narace. Ale naprostá prázdnota těchto forem, obvyklá u většiny z nich, vytvořila další mezeru, pro formy uspokojující čtenářovu potřebu narace bez potlačování jeho intelektu*“ (SCHOLES 1975: 40, vlastní překlad).

Strukturální fabulace vyplňuje dvě lidské potřeby naráz. Jednak touhu po naraci (Scholes pro potěšení z vyprávění a zajímavého příběhu užívá zastřešující termín *sublimation*), jednak uspokojení z kognitivní reflexe proměňujícího se světa.

Strukturální fabulace je jednou z odpovědí na vliv dalekosáhlých změn ve vnímání postavení individuální lidské bytosti v univerzu, nikoli však jedinou. Zatímco strukturální fabulace na panující nejistotu a ohromující prostor nepoznaného (a potenciálně nepoznatelného) odpovídá spekulacemi o možné budoucí či alternativní podobě světa, další – postmoderní – literární formy se soustřeďují na vědomí nepostizitelnosti světa meritem zdravého rozumu a nesmírnost toho, co uniká našemu vnímání. Texty třístíci pevnou strukturu a odhalující iluzivnost vytvářeného fikčního světa jsou tak odrazem (důsledkem) pochopení iluzivnosti všech domněle pevných bodů reality (podrobněji viz druhá část práce).

Ve stejných podmínkách se vyhraňuje další fantastická forma, jíž bývá mnohdy vyčítáno obrácení se zády k výzvám současného světa a únik do idealizovaného obrazu minulosti s pevnými morálními hodnotami a prostším způsobem života. Fantasy však ve svých netriviálních podobách není útekem před skutečností, nýbrž přiblížením se k hlubší podstatě reality<sup>70</sup> prostřednictvím reinterpretace a aktualizace mýtu, a tedy novým, neautomatizovaným a důvěrným vztahem ke skutečnosti. Zděnek Neubauer to pojmenovává jako vlastní podstatu Tolkienova tvůrčího činu při psaní příběhů Středozemě: „*Náš svět ztratil mýtus. Historickému člověku je cesta k mýtickému (sic) základu vlastních dějin se skutečností zahrazena. Tolkienovo dílo však otevírá radikálně jinou cestu. Vede k důvěrnému a důvěryhodnému styku se skutečností. Tak, jak to staré mýty umožňovaly, k čemu vychovávaly*“ (NEUBAUER 2010: 68). Časté ztotožňování fantasy s eskapismem lze komentovat tvrzením J. R. R. Tolkiena o rozdílu mezi útekem dezertéra a únikem vězně z kobky (citovaným v úvodu této práce), jejíž čtyři stěny a nizoučký strop v tomto kontextu představuje přežívání v čistě racionální představě reality skládající se z nekonečné řady všedních

70 Viz také Nováková 2008.

dnů. Potřeba řádu a smyslu v životě reflektovaná ve fantasy není důvodem k tomu, vnímat tuto literaturu jako únik před skutečností<sup>71</sup>. Podobně argumentuje Ann Swinfenová: „*Některým autorům psaní fantasy poskytlo ten nejvíce vyhovující způsob pro vyjádření představ o současném světě a současných hodnotách. Používají ji k hledání nových způsobů vyjádření a zobrazení hluboce pocítovaného morálního smyslu. To, co ve většině případů nedělají, je používání fantasy jako prostředku úniku ze současné reality. Fantasy, jak bylo dokládáno, není únikem, ale způsobem přiblížení se reálnému světu a jeho hodnocení*“ (SWINFEN 1984: 230, vlastní překlad).

O vztahu fantastiky (a především fantasy) k mýtu bylo napsáno mnoho: bez odkazu k mýtu se obejde málokterá žánrová studie (viz Waggoner 1978, Slobodník 1980, Genčiová 1980, Oziewicz 2008, Mendlesohn 2009, Attebery 1992, 2014). Marek Oziewicz se v knize *One Earth, One People* soustřeďuje na podskupinu mytopoetické fantasy, již chápe jako samotné ohnisko žánru Fantasy a kterou definuje právě v těsné návaznosti na mýtus: „*Sestavena z různých umělecky zpřítomnělých a rekonfigurovaných mytických prvků – archetypů, struktur, postav, událostí, motivů – mytopoetická fantasy může využívat staré, klasické mytologie stejně jako současné mýty vytvořené naší civilizací a přítomné v našem každodenním životě. Blíže k ‚vytvářenímu‘ než k ‚přijímanému mýtu‘, žánr je mytopoetický nejen proto, že je psán v mytickém jazyce – prostřednictvím symbolů a archetypů – nebo proto, že odráží autorské upřednostnění mytického materiálu a konstrukcí; je mytopoetický také proto, že je psán v ‚poetice mýtu‘, se zvláštním přístupem k tomuto materiálu. Pokud lze mýty odlišit od legend, pohádek, bájí a dalších typů příběhů na základě toho, že byly, v určitém okamžiku, pokládány za pravdivé, mytopoetická fantasy tento postoj přejímá. Je to, jak Jared Lobdell říká, v podstatě ‚věřící fantasy‘ – duši naplňující, sjednocující typ literatury [...]“ (OZIEWICZ 2008: 84, vlastní překlad).*

Takto dlouhý citát zde uvádím proto, že výstižně shrnuje důležitost mýtu pro fantastickou literaturu nejen co do materiálu a inspirace, ale rovněž – alespoň pro její značnou část – z hlediska vidění světa. Tomuto pojetí fantasy se přibližuje Diana Waggonerová, jejíž knihou *The Hills of Faraway* (1978) se Oziewicz inspiruje. Mýtus není chápán reduktivně, jako pouhý pokus o vysvětlení doposud nepochopených přírodních jevů, nýbrž holisticky. Z vícera funkcí mýtu vycházejí všechny studie zabývající se jeho aktualizací skrze fantasy, Ursula K. Le Guinová pojmenovává vztah mezi mytickým a vědeckým uchopením světa následně: „*Mýtus*

71 O čtenářském znovuoobjevování *ideálu a řádu života i světa*, které většina současné literatury s výjimkou fantasy neumožňuje, píše Luisa Nováková: „*Současná literatura pro dospělé, aspoň ta považovaná obecně za umělecky kvalitní, nenabízí mnoho příležitostí výše zmíněné čtenářské potřeby uspokojit. Naopak, často jde přímo proti nim – odráží rozvrácený svět bez řádu, zpochybňuje a ironizuje jakékoli ideály, soustřeďuje se na intelektuální hry a hříčky, které však jsou mnohdy jen literárními experimenty a dokonce naschvály, a obrací se v podstatě nejednou k velmi úzkému okruhu čtenářů, který téměř připomíná jakýsi výběrový spolek zahleděný sám do sebe*“ (NOVÁKOVÁ 2006: 43).

- Cesty k definici fantastické literatury

je vyjádřením jednoho z mnoha způsobů, jakým člověk, tělo/duše, vnímá, chápe a vztahuje se k světu. Jako věda, je produktem základního lidského způsobu porozumění. Předstírat, že může být nahrazen abstraktním nebo kvantitativním poznáním znamená tvrdit, že lidská bytost je, potenciálně nebo v ideálním případě, bytostí čistého rozumu, odhmotněné mysli“ (LE GUIN 1989: 62, vlastní překlad).

Současným příspěvkem k diskuzi o vztahu mýtu a fantasy je roku 2014 vydaná monografie Briana Atteberyho *Stories about Stories*, naznačující autorovo chápání tohoto vztahu již podtitulem *Fantasy and the Remaking of Myth*. Fantasy je podle Atteberyho jedinečná právě přístupem k mýtu ne jako k pouhému zdroji inspirace, ale tím, že mýtus reinterpretuje, oživuje pro současného čtenáře a zasazuje do aktuálního kontextu. Mýtus tak není záležitostí minulosti, ale fenoménem nezbytně působícím v právě přítomném okamžiku<sup>72</sup>. Fantasy jako literární forma přebírá funkci tradovaného mýtu, ovšem bez jeho autoritativnosti, a zobrazuje hlubší skutečnost a smysl světa a prožívání. „*Fantasy, stejně jako mýtus, má smysl, ale její význam nemůže být přeložen do jiných pojmů než do těch, jež jsou jí vlastní*“ (ATTEBERY 2014: 29, vlastní překlad). Není náhodné, že fantasy se objevuje ve stejné době, v níž se mýtus dostává do středu pozornosti badatelů nikoli již jako pozůstatek předvědeckého uchopování světa, ale jako svébytný obraz skutečnosti, jenž s racionálním vysvětlením přírodních jevů neztrácí nic na své působivosti. „*Stejní lidé byli zapojeni do obého úsilí a všichni měli stejný cíl: učinit pradávne a mocné symbolické struktury srozumitelnými pro moderní čtenáře*“ (ATTEBERY 2014: 5, vlastní překlad). Slovy Ursuly K. Le Guinové: „*Apolón není Slunce, a nikdy jím nebyl. Slunce je ve skutečnosti ‚pouze‘ jedním z Apolónových jmen*“ (LE GUIN 1989: 62, vlastní překlad). Le Guinová a stejně tak Attebery, Oziewicz či Waggonerová kladou důraz nikoli na přebírání mytického materiálu, ale na přístup k němu<sup>73</sup> – samotné vypůjčení archetypálních symbolů a mytických postav ještě neznamená, že text reinterpretuje (zpřítomňuje, aktualizuje) mýtus; není-li mytické nic více než kulisy, je to spíše krádež než zpřítomnění (LE GUIN 1989: 63).

Ursula K. Le Guinová<sup>74</sup> nespojuje zpřítomnění mýtu pouze s fantasy, nýbrž i se science fiction: „*Science fiction používá mýtotvornou schopnost k přiblížení se ke světu,*

---

72 Viz také *Science Fiction and the Dimension of the Myth* (2005) autorské dvojice Alexei a Cory Panshin.

73 Tento aspekt, podle mého názoru pro fantasy klíčový, opomíjí Josef Peterka, když fantasy charakterizuje jako pohádkově laděnou prózu představující: „*romantický únik z moderní doby do detailně strukturovaného světa s kolóriem heroického středověku, který má vlastní dějiny i řeč, zdůrazňuje boj dobra se zlem, v duchu iracionální fantastiky těží z mýtů, magie a pseudovědy, obsahuje prvek brutality, erotiky i humoru*“ (PETERKA 2006: 204).

74 Spolu se zpřítomňováním mýtu Le Guinová upozorňuje ještě na oblast novodobých ikon, postav a představ, jež sice postrádají jakoukoli estetickou či intelektuální hodnotu a inherentní hlubší význam, jsou však v současné kultuře (přesněji popkultuře) natolik živé a kolektivně sdílené, že je nelze považovat za pouhé stereotypy – Superman, Batman a celá řada superhrdinů rozličné ráže sem patří stejně jako všechny prototypické postavy a náměty přebírané konvenčními a velmi populárními odrůdami fantastiky: hrdinové bez bázně a hany s jejich magickými meči a výjimečnými zbraněmi, šílení vědci

*ve kterém žijeme, ke světu hluboce tvarovanému a proměněnému vědou a technikou, a její originalita leží v tom, že používá mýtotvorné schopnosti pro vytvoření nového“ (LE GUIN 1989: 62, vlastní překlad).*

Doposud jsem uvažovala o fantastické literatuře v její nejširší a nejobecnější podobě ve vztahu k mimetické literatuře, v následující části studie se zaměřím na různorodost fantastických textů a po stručném shrnutí několika možností typologie fantastiky navrhnu vnitřní členění založené na stupni integrace fantastického prvku do fikčního světa, které dále specifikuji podle dominantní funkce fantastického prvku v konkrétních dílech.

---

a neméně šilené počítače, udatní kapitáni vesmírných lodí, oškliví a naopak hodní mimozemšťani, spoře oděné krasavice, jejichž funkcí je býti zachráněny, popřípadě popleněny některým z výše jmenovaných (LE GUIN 1989: 63).



