

Některým to neznalost věci nebo vysoký věk už nedovolí. A v tom případě budeme muset přihlížet, jak si v hrůze nad tím, že přišli o privilegované postavení, vymýšlejí fiktivní funkce a vytvářejí nové role. Objevují se technické Apokalypsy, specialisté na důkazy o tom, že nový horizont problémů je radikální nedorozumění, že je protilidský a že je tudíž třeba, má-li být lidstvu zaručena budoucnost, vrátit se ke kultu bývalých hodnot. „Prodavač Apokalypsy,“ tvrdí Temesvar, „tím aspoň vyřeší jeden problém, a sice jak neumřít hlad.“

O vědecko-fantastické literatuře

Panu Waynovi se naskytne možnost nechat se za slušnou sumičku – v hypnotickém spánku, nebo pod narkotiky? – uvést do fyzické tenze. Připraví se tím sice o deset let života, zato si však bude moci během několika vteřin prožít celý jeden rok právě v tom z bezpočtu možných vesmírů, po kterém tajně nejvíc touží. Umožní mu to Sklad Světů. Nakonec si ale všechno rozmyslí a vrátí se radši domů: rok se pomalu vleče a pan Wayne pořád vlastně neví, zda udělal dobře nebo špatně, že to vzdal, je to rok šedivý a nijaký, žena je ustaraná, dcerka dostane spalničky, musí den co den do práce a jen tu a tam si o víkend vyrazí na plachetnici. Pak se ale probudí a je mu rázem jasné, že se pokusu *podrobil opravdu* a ten rok nijakého života že byl právě ten vytožený, nejnedosažitelnější ze všech možných světů. Wayne je totiž jednou z několika osob, které přežily atomovou válku, a žena, domov a děti jsou jen houf fantomů, za nímž se žene ve zříceninách světa.

Hledání ztraceného času a paměť coby poslední útočiště člověka tak v této příkladné povídce Roberta Sheckleyho, otištěné v časopise *Galaxy*, vchází do vědecko-fantastické tematiky. Mají podobu apokalyptického nástroje protestu. Na druhé straně si čtenáři vědecko-fantastické literatury určitě všimli toho, že mezi literárními novinkami se objevuje víc a víc románů, které se záměrně vrací k tématům, o něž se zajímá i současná literatura, literární kritika a sociologie. Tak je to třeba téma atomové kata-

strofy v Andersonově románu *After Doomsday* (Po soudném dni), satira na blahobyt a konzumnost v *Obchodních s vesměrem* od Pohla a Kornblutha, osvícenská alegorie Beama Pipera *Little Fuzzy* (Lidičky), která nabádá k odstranění veškerých rasových předsudků rozšířením kategorie „lidské bytosti“ na kategorii „bytosti myslící“. Tím vším vědecko-fantastická literatura jen dokládá své poslání být jakýmsi teploměrem naléhavosti diskutovaných tematických okruhů a ve škále produktů masové kultury představovat její levé křídlo.

Což ovšem vůbec nic nemění na tom, že i nadále zůstává průmyslovým výrobkem, který se pasivně podřizuje náladám svého publika, jak nám to dokazují tři Heinleinovy romány z období nejhoršího mccarthismu: v románu *Hvězdná pěchota* jsou zjevné nacistické kazy, v *Šesté koloně* se téma „svět po atomové válce“ propadá do rasismu („žlutá rasa“ je od přírody zlá...) a *Páni loutek*, to je hotová příručka, jak pořádat hon na čarodějnice. Bytosti z meziplanetárního prostoru se přisají pod šaty na záda svých pozemských obětí (ze kterých se stanou tím pádem živoucí mrtvoly, zombiové) jako jakási zlobou naplněná rosolovitá hmota, aby je mohly ovládat. Jde zcela jasně o podobnost. Vědecko-fantastická literatura se však do-káže bránit i zevnitř, a tak mimo tato díla (co do senzibi- lity hodně zastaralá) jsou tu i *Pavlovy lodě* od Pohla, kde problém vztahu mezi bílou a žlutou rasou je vyřešen objevem hlouběji uložené všelidské identity.

Vědecko-fantastická literatura právě tím, jak se neustále snaží najít imaginární řešení aktuálních situací, budí do- jem, že je pro ni typické vyústění do pozitivní společenské kritiky, a na rozdíl od detektivky (která upadla do „man- rismu“ ze samého násilí a sexu) že není jen útěchu přiná- šejícím zdůvodněním existující skutečnosti, ale že si ucho- vává i utopické napětí a alegorickou a výchovnou funkci.

Tím samozřejmě neříkáme vůbec nic nového. Tento problém už ve svých knihách ozřejmil Sergio Solmi a vy- tyčil ostatně i způsob, jak by se jim kritika, jak literární, tak společenská, měla zabývat, aby se pověřila v praxi, která neslevuje z vysoké kulturní úrovně.

Science fiction je literatura konzumní a není ji tudíž dost dobře možné posuzovat (pokud ze sebe nebudeme dělat snoby) podle kritérií platných pro literaturu experi- mentální a laboratorní. Je založena na akčním mecha- nismu, který má vyvolat okamžitý, bezprostřední efekt. Vý- pravná vědecko-fantastická literatura je založena na po- užití několika mytologemů. Univerzálnost „situací“ a pro- blémů je tu hlavní podmínkou fungování děje. Jeden pří- klad za všechny: snad každý autor coby narativní konven- ci a tudíž coby kritérium pravděpodobnosti přijímá první zákon robotiky (podle něho žádný robot nesmí ublížit lid- ské bytosti). Což ovšem znamená, že vědecko-fantastická literatura obsahuje něco, co moderní kultura od středově- ku a jeho renesančních odnoží nezná, a to *institutionali- zovaný repertoár postav*, díky němuž každá typická situa- ce, každý sumarizující emblém, charakter či figura získá- vají v očích čtenáře okamžitě kvalitu alegorického či mo- rálního postoje, a každý příběh se stává poselstvím, pře- sahujícím vnější sled faktů. Určitě to není náhoda, (pře- čtete si kritický úvod k antologii *Science fiction: terror nebo pravda?* vydané nakladatelem Silvou), že „znalci“ v této oblasti úporně diskutují o připustnosti a nepřipust- nosti některých zápletek a o respektování pravděpodob- nosti vědecké a vědecko-fantastické s puntičkářským dog- matismem, za jaký by se nemuseli stydět ani středověcí a renesanční znalci rétoriky. Podobný postoj se pravidel- ně objevuje tehdy, jde-li o literaturu alegorickou s vý- chovným posláním. Tato literatura – a literární kritika to

může klidně brát jako návrh – jako by měla právo provozovat „kritiku obsahem“, která nám u uměleckých experimentů, realizujících své poslání s pomocí formálních struktur, připadá jako povrchní, dogmatická, byrokratická a ždanovovská. Obsahová kritika se stává přirozenou a potřebnou, když se v rámci nějaké civilizace (jak je tomu právě u vědecko-fantastického žánru) vytvoří nové možnosti oběhu allegorie a moralistických pamfletů v podobě utopického a alegorického příběhu.

Zmínil jsem se o návrhu pro kritiku, ale šlo mi spíš o recenze v denním tisku nebo v časopisech. Science fiction je literatura, která ze sebe nemůže setřást pedagogickou funkci (v dobrém či špatném smyslu, to je třeba rozlišovat případ od případu) a která tím, že existuje v komerčním oběhu a pro něj, je konzumována jako literatura ryze zábavná. Ale není snad náš kulturní povinností osvětit právě ty osoby, které před usnutím v posteli, nebo nahonem ve vlaku, nepozorněma očima prolétají řádky jediných „příruček zbožnosti“, jež jim industriální civilizace povolila?

UMBERTO ECO
SKEPTIKOVÉ A TĚŠTELE

SKRIPTIKOVÉ A TĚŠITELÉ

UMBERTO ECO

O ZKRADECH A JINÉ ESEJE

SVĚTY VĚDECKO-FANTASTICKÉ LITERATURY

Jsmo obvykle v pokušení připisovat tout court vědecko-fantastické literatuře různé literární žánry, pokud hovoří o budoucích, utopických světech, stručně řečeno o nějakém Outer Space.

V tom smyslu by vědecko-fantastická literatura nebyla ničím jiným než *romanci* nebo dokonce rytířským románem, až na to, že by očarované hrady a draky vyatřídaly kosmické lodě a mimozemská monstra. Ale můžeme do té míry rozšířit naši definici žánru science fiction, aniž bychom promluvili – příliš obecně – o podstatě epiky, mýtu a pikareskního románu? Je jisté, že od nejstarších dob se rýsuje – oproti takzvanému realistickému vyprávění – vyprávění, jež vytváří strukturálně možné světy. Říkáme „strukturálně možné světy“, protože přirozeně každé narativní dílo – i to nejrealističtější – načrtává nějaký možný svět, pokud v něm líčí společenství jedinců a situaci, vymýkající se světu naší zkušenosti. Budeme tedy nazývat „reálným světem“ nebo „normálním světem“ svět, v němž žijeme nebo domníváme se, že žijeme, tak jako ho definuje obecný smysl nebo kulturní encyklopedie naší epochy – třebaže není řečeno (jak nás učí Berkeley), že tento svět je skutečný, a třebaže o něm často moudříme, že velice málo odpovídá jakékoli normě. A tak i realistická povídka je vždycky postavena na také neuskutečnitelných kondicionálů (co by se bylo

stalo, kdyby ve skutečném světě francouzského 19. století existoval se vším všudy i takový jedinec, který by se jmenoval Rastignac, nebo co by se bylo stalo, kdyby někdo takový jako hrabě Monte Cristo skutečně změnil chod pařížské burzy tím, že by manipuloval zprávou vysílané optickým telegrafem?). „Realistický“ vyprávěné události jsou vždycky podmíněné ohledem na chod reálného světa, ale realistické vyprávění sází na podmíněnost typu „co by se stalo, kdyby se ve světě biologicky, kosmologicky a společensky podobném světu normálnímu staly události, které se fakticky nestaly, ale nicméně neodporují jeho logice?“

Realistické vyprávění postupuje tak, jak my nakládáme s podmiňovacími souvětími, jimiž zásobujeme naši každodenní existenci: „Co by se mi stalo, kdybych v této chvíli přerušil práci na tomto eseji a rozmlátil počítač?“

Ale fantastické vyprávění se od realistického liší v podstatě tím, že možný svět je strukturálně jiný než svět reálný. Užívám výrazu „strukturální“ ve smyslu vo-lice širokém: může se vztahovat ke kosmologické struktuře stejně jako ke struktuře společenské. Ezopův svět se strukturálně liší od světa reálného jenom z hlediska biologického nebo zoologického, svět panství Slunce a Luny Cyrana z Bergeracu se ve srovnání se světem skutečným značně liší po kosmologické stránce, zatímco Baconova Nová Atlantida se od našeho světa podstatně liší svou společenskou strukturou. Řekneme tedy, že podmínka, s níž pracuje fantastická literatura, je tohoto druhu: „Co by se stalo, kdyby se reálný svět nepodobal sám sobě, to jest kdyby jeho struktura byla jiná?“

Potom má fantastická literatura před sebou různé cesty.

1. *Alotopie*. Vytváří představu, že náš svět je ve skutečnosti jiný, a že se v něm tedy mohou dít věci, které jsou obvykle nedějí (že zvířata mluví, že existují čarodějové nebo víly): alotopie tedy vytváří alternativní svět a tvrdí, že je reálnější než ten skutečný do té míry, že se vypravěč mimo jiné snaží o to, aby čtenář nabyl přesvědčení, že fantastický svět je skutečně jediným reálným světem. Typické pro alotopii dokonce je, že když si jednou představíme alternativní svět, přestanou nás zajímat jeho vztahy s reálným světem, pokud nejsou pojaty alegoricky.

2. *Utopie*. Může představovat možný svět paralelní našim, který někde existuje, třebaže je normálně nedostupný. To je běžná podoba utopického příběhu, ať už je utopie myšlena ve svém projekčním smyslu a sleduje uspořádání společnosti, jak je tomu u Thomase Morea, nebo ať je zamýšlena jako karikatura, jako ironická deformace naší skutečnosti, jak je tomu u Swifta. Tento svět mohl někdy existovat nebo může existovat na nějakém odlehklém místě prostoru. Vytváří obvykle model toho, jak by měl vypadat skutečný svět.

3. *Uchronie*. Utopie se může změnit v uchronii, kde hypotéza zní: „Co by se bylo stalo, kdyby se ve skutečnosti něco přihodilo jinak – například kdyby Julius Caesar nebyl zavražděn o březnových idách?“ Máme překrásné příklady uchronické historiografie, na nichž máme lépe pochopit události, jež vedly k současným dějinám.

4. *Metatopie a metachronie*. Možný svět konečně představuje nějakou budoucí fázi skutečného přítomného světa: a jakkoli se možný svět od skutečného světa

liší strukturou, je možný (a pravděpodobný) právě proto, že přeměny, jímž je vystaven, nejsou ničím jiným než doplněním vývojových tendencí světa reálného. Tento typ fantastické literatury budeme definovat jako román anticipace a použijeme tohoto pojmu k tomu, abychom výstižněji definovali science fiction.

Nevylučuji, že existují příběhy označované jako sci-fi, jež do jisté míry fungují jako příběhy prvního typu (alotopické), neboli jako pohádky. Ty možná vybíjí nějaký budoucí svět a možná představí povahu tohoto světa jako vzdálený důsledek toho, co se děje v našem světě, ale zajímavý je nicméně halucinovaný a halucinující stav popsaného světa. Jde o příběhy, v nichž nejde tolik o to určit, do jaké míry by byl takový svět možný, ale co se v takovém světě děje. V tom smyslu se hovoří o *space opera* nebo o příběhu ve stylu „bug-eyed monsters“ (monstra s hmyzíma očima) a máme co dělat s umírněnou vědeckofantastickou verzí novogotického románu. Příběh se ovšem odehrává v anticipovaném světě, ale o anticipaci v něm není zmínka. Nad příběhy tohoto typu bychom se jenom mohli zeptat, zda to, co se v nich děje, by se nemohlo také dít třeba v *Earthsea* z trilogie Ursuly Le Guinové (jež vědeckofantastická není, třebaže je nádhernou *romancí*), a hned máme kritérium, podle něhož bychom mohli určit, kdy jde o ryze vědeckofantastické vyprávění.

Stejně existují takzvané vědeckofantastické příběhy, které patří do naší druhé kategorie, to jest do utopického příběhu. Samozřejmě existuje i vědeckofantastické vyprávění o paralelních světech. Ale myslím, že můžeme určit, který příběh o paralelních světech je vědeckofantastický a který nikoli. Ve vědeckofantastickém vyprávění je paralelní svět vždycky ospravedlněn trhlínami, skulinami v časoprostorovém přelivu,

zatímco v klasické utopii je pouze jakýmsi těžko určitelným ne-místem, odlehklým koutem (možná minulým a zmišleným) tohoto našeho fyzického světa. V tomto typu utopického vyprávění vskutku není tak zajímavé umístění a sama kosmologická možnost vylíčeného světa, jako jeho vybavení anebo to, co se v něm děje – zrcadlo našich nadějí nebo našich deziluzí. Když například hovoří o paralelních světech vědeckofantastické vyprávění, zajímá se spíše o jejich kosmologickou možnost (a o paradoxy, které z toho vyplývají) než o jejich obsahy. A je pravda, že klasické utopie předvádí jediný paralelní svět, zatímco vědeckofantastické vyprávění se zajímá o fungující pluralitu paralelních světů a o možnost přecházet z jednoho světa do druhého (viz například Frederick Brown, *What Mad Universe*). A jak uvidíme, vysvětlení těchto kosmologických možností vždycky nějak závisí na anticipační povaze příběhu. Ta možnost je dána zevšeobecněním nějakého známého kosmologického zákona.

Máme také dobré příklady uchronické vědeckofantastické literatury, v nichž lze pomocí nějakého daného vědeckého objevu nejen navštívit minulost, ale i modifikovat siloktivky se všemi paradoxy, jež z toho vyplývají. Ale řekl bych, že i když *science-fiction* se stává *history-fiction* (a vzpomínám si na jeden román, v němž se protagonista vyslaný do minulosti stává Leonardem da Vinci), na vědeckofantastickém vyprávění není tak zajímavá modifikovaná historie jako mechanika této modifikace, anebo kosmologická možnost česty nazpátek, „vědecký“ problém, jak nastinit možnou historii a vycházet přitom z vývojových tendencí stávajícího světa.

Science-fiction je autonomním žánrem, když hypotetická spekulace o strukturálně možném světě vychází

z nějakých vývojových tendencí reálného světa a zároveň z toho usuzuje na možnost světa uskutečnitelného v budoucnosti. Neboli vědeckofantastické vyprávění na sebe vždycky bere formu anticipace, jež má vždycky podobu nějakého předpokladu formulovaného na základě reálných vývojových tendencí reálného světa.

V širokém smyslu je přirozeně pojat právě výraz „věda“: je třeba říci, že nelze mít na mysli jenom předpoklady týkající se fyzikálních věd, ale i věd humanitních, to jest sociologie, historie nebo lingvistiky.

Máme dobré povídky sociologické science fiction (jako *The Space Merchants** Pohla a Kornblutha) nebo lingvistické science fiction (jako Sheckleyho *Shall We have a Little Talk* [Můžeme prohodit pár slov]),* kde čtenář nemudruje o pravděpodobnosti technologických zařízení (kosmických lodí nebo čehokoli), pojatých jako předpoklad cesty na nějaké místo nebo jako možnost jistého vědeckého vývoje: zde je naopak kladen důraz na pravděpodobný předpoklad společenského nebo lingvistického vývoje.

Kladu důraz na science fiction jakožto hypotetické vyprávění z důvodů velice jednoduchých: dobrá science fiction je vědecky zajímavá ne proto, že mluví o technologických záležitostech – a nemusela by o nich vůbec mluvit – ale proto, že se nabízí jako narativní hra se samou podstatou každé vědy, to jest s její předpokladovostí.

* *Obchodníci s vesmírem*, přel. Jarmila Emmerová, Praha, SNKLU 1963.

** Od Sheckleyho vyšlo česky 5 knih, ale bohužel tato ne: *Nesmrtelnost, spol. s r.o.* (1992), *Bílá smrt* (1992), *Desátá oběť* (1992), *Výměním tělo. Zn.: Čestně vrátím* (1993), *Bill, galaktický hrdina* (1996).

Science fiction je jinými slovy vyprávěním o hypotéze, o předpokladu nebo o abdukcí a v tom smyslu je vědeckou hrou povýťce, protože každá věda pracuje s předpoklady, neboli s abdukcemi.

O abduktivním postupu jsem už hovořil (v této knize) v eseji o Borgesově a Casaresově *Donu Isidru Parodim*.

Připomenu zde jenom Peirceův příklad uvedený v oné eseji: hrst bílých fazolí na stole, kousek od nich sáček. Dedukcí bych usoudil, že sáček obsahuje bílé fazole a že fazole na stole pocházejí z tohoto sáčku, a ovšem že fazole na stole jsou bílé. Kdybych mnohokrát vyňal ze sáčku hrst bílých fazolí, indukci bych došel k závěru, že patrně všechny fazole v sáčku jsou bílé. Ale při abdukcí mám co dělat se „zajímavým“ závěrem, pokud jde o hrst bílých fazolí na stole: na základě předpokladu riskuji rozhodnutí, že fazole nějakým způsobem souvisí s oním sáčkem (a že v sáčku jsou bílé fazole). Jenom za tohoto předpokladu lze hovořit o rozumném a úsporném vysvětlení, pokud jde o bílé fazole na stole. Při abdukcí vycházím z představy nějakého zákona a uvažuji: kdyby náhodou výsledek, který mám vysvětlit, byl případem onoho zákona, potom by se už výsledek nejevil jako nevyvětlitelný.

Co má abdukcce dělat s logikou možných světů? Na stole nacházím hrst fazolí. Na stole je sáček. Co mi říká, že mám uvést do souvislosti fazole na stole se sáčkem? Mohl bych se zeptat, nepocházejí-li fazole ze sáčky nebo jestli je tam někdo nepřinesl odjinud. Soutředím-li pozornost na sáček (a proč právě na tento sáček?), je to proto, že se mi v hlavě rysuje jistá přijatelnost. Tuto přijatelnost lze chápat jako organickou formu, kterou na sebe bere nějaký možný svět.

Takže když vsadíme na výsledky našeho předpokladu, bereme na sebe, že kdyby se věci skutečné děly tím způsobem, všechno by bylo vyrovnané a harmonické. Newton se rozhodne, že kdyby se ve vesmíru tělesa přitahovala silou přímo úměrnou součinu svých hmotností a nepřímou úměrnou druhé mocniny jejich vzdálenosti, celá řada problémů, od pozemské gravitace až k mnoha dalším zákonům nebeské mechaniky, by byla vyjasněna a jednoduchým způsobem vysvětlena. Když vědec vsadí na předpoklad a potom jej podrobí zkoušce a padělá vlastní hypotézu, vyplýne z toho, že kdyby byl reálný svět analogií možného světa jeho předpokladu, reálný svět by se jevil odvodněnější než předtím. Ale dokud svůj předpoklad nepodrobí zkoušce, zákon, který nalezl, zůstane zákonem ve světě strukturálně možném.

V tom smyslu na začátku každé vědecké operace (ale nemám na mysli jenom fyzikální vědy, ale i hypotézy psychoanalýtika, detektiva, filologa, historika) je vysoká vědeckofantastická hra. Naopak každá vědeckofantastická hra představuje zvlášť hazardní formu vědeckého předpokladu. Věda těžší výsledek ze světa reálného, ale aby ho vysvětlila, vypracovává zákon (pokus), který pro tu chvíli platí jenom pro paralelní svět (jejíž vědec předjímá jako „svět modelový“). Science fiction podniká naopak situaci symetricky opačnou. Mám-li se vrátit k případu s fazolemi, science fiction by měla vyjít od prázdného stolu a vypracovat takovýto podvrt: „Co by se stalo, kdyby na stole byla hrst bílých fazolí?“ (Případ by byl samozřejmě tím zajímavější, kdybych si představil, že na stole je zástup zelených mužíčků.) Jinými slovy, science fiction nevychází ze skutečného výsledku, ale představuje si výsledek hypotetický. Není nucena představit si neznámý zákon,

který vysvětluje výsledek: může se snažit vysvětlit možný výsledek reálným zákonem, zatímco věda vysvětluje reálný výsledek zákonem možným.

Tyto dva postupy se zřetelně liší také tím, že když věda jednou formuluje předpokládaný zákon, snaží se hned vytvořit podmínky pro jeho ověření a/nebo jeho zpochybnění. Science fiction naopak odkládá ověření i zpochybnění až na co nejpozdější dobu. Rozdíl není vždycky tak radikální, ale stává se, že na jedné straně vědci často shledají, že jejich vědeckofantastické hypotézy jsou plodné, a na druhé straně spisovatelé science fiction, jimiž jsou nejednou také vědci, si uvědomí, že předpověděli to, co se později mělo stát. Autor science fiction je pouze jakýsi opatrný vědec, a to často z důvodů přísně morálních (zvláště když předpokládá nějaké společenské jevy), protože tím, že tuší a předpovídá možnou budoucnost, snaží se jí v podstatě předjet. Lze koneckonců vypracovávat budoucnostní vědecké zákony (popsat nepřijemné substance nebo představit si nepřijatelnou budoucnost) právě proto, aby tyto objevy nebyly nikdy uskutečněny, aby takové substance nebyly nikdy vyrobeny a aby taková budoucnost nenastala. V tom smyslu (a máme na mysli román 1984) vyprávění předjímá, aby něčemu zabránilo, a ne aby k tomu podněcovalo. V těch případech science fiction nepřestává být příbuznou vědy, ale je jí v tom smyslu, v jakém je pítva mrtvoly příbuzná s preventivní medicínou: až na to, že mrtvoly, ještě neexistující, je „anticipována“, aby varovala před hroící organickou změnou, která by z potenciaální mrtvoly udělala mrtvolu skutečnou.

Science fiction nám konečně připomíná, že dynamička vynalézání je v mnoha rysech podobná jak v umění, tak ve vědě: stejně jako umělec během své

práce předvídá podobu možného organismu, který se snaží vytvořit (ale v podstatě tou prací sází na úspěch své formované hypotézy), tak vědec, má-li vytýčit dobrý zákon, musí prokázat jistý estetický talent, smysl pro souvislou a úspěšnou formu (vsadit na to, že vesmír je stejným umělcem, a doufat, že realita se jednoho dne uvolí potvrdit jeho hypotézu). Je to chvíle, kdy není rozdíl mezi badatelskou inteligencí a inteligencí, již obvykle říkáme umělecká-intuice. Je něco uměleckého ve vědeckém objevu (a bylo by ho v něm o to víc, kdybychom předpokládali, že vědecký objev v podstatě nepotvrzuje totožnost daného uspořádání kosmu, ale vede nás k tomu, abychom svou představu o kosmu podřídili jeho uspořádání). A je něco vědeckého, to jest něco abduktivního v tom, čemu se v lidovém podání říká umělecká fantazie.

Science fiction, kde se setkává věda a fantazie, je žánrým příkladem tohoto spříznění.