

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav translatologie

Bakalářská práce

Nika Exnerová

**Komentovaný překlad: The Threat of the „Good Wife“ (Laura L. Beadling)
a „The Alliance Isn’t Some Evil Empire“ (Sharon Sutherland, Sarah Swan)
(In R. V. Wilcox, T. R. Cochran (ed). Investigating Firefly and Serenity:
Science Fiction on the Frontier. London: I.B. Tauris, 2008, s. 53–62, 89–100).**

**Annotated translation: The Threat of the „Good Wife“ (Laura L. Beadling)
and „The Alliance Isn’t Some Evil Empire“ (Sharon Sutherland, Sarah
Swan) (In R. V. Wilcox, T. R. Cochran (ed). Investigating Firefly and
Serenity: Science Fiction on the Frontier. London: I.B. Tauris, 2008, p. 53–
62, 89–100).**

Zadání bakalářské práce

Zadaný text přeložte do češtiny a svůj překlad doplňte překladatelským komentářem v rozsahu min. 20 normostran. V komentáři nejprve celkově charakterizujte výchozí text: uveďte, s jakou funkcí (cílem) byl text napsán a jaké stylistické postupy autor/ka volí k dosažení svého záměru. Dále popište, na jaké problémy jste v překladu narazila, a zdůvodněte použité překladatelské postupy a nezbytné posuny, které jste v překladu provedl/a na úrovni lexika, syntaxe a především v rovině stylistické v závislosti na funkci textu v nové, české komunikační situaci. Postupujte přitom od celkové koncepce svého překladu k dílčím řešením. Citovaná vlastní řešení, která budete uvádět jako důkazy vámi zvolených postupů, opatřete odkazy ke stránkám překladu i originálu. Komentář opatřete na závěr bibliografickým soupisem použitých primárních i sekundárních zdrojů, včetně internetových.

Kromě dodržení formálních náležitostí stanovených Pravidly pro organizaci studia FF UK (Čl. 19) připojte ke každému vázanému exempláři práce vždy dvě kopie výchozího textu: jednu napevno svázanou s ostatními listy a druhou volně vloženou.

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucí své práce PhDr. Evě Kalivodové, Ph.D. za cenné rady, metodické vedení práce a připomínky k překladu. Zároveň bych ráda poděkovala kolegyni Tereze Frantové za přečtení překladu a poznámky k němu a všem ostatním přátelům a známým, s nimiž jsem překlad konzultovala.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

.....

Nika Exnerová

Anotace

Tato práce se zabývá překladem dvou článků ze sborníku *Investigating Firefly and Serenity: Science Fiction on the Frontier*, který je tvořen články a eseji různých autorů a vědeckých pracovníků ze společenských věd. Zvolené články se zabývají dystopickou tradicí a feminismem. Druhou část práce tvoří komentář překladu z hlediska překladatelské teorie. Anotace obsahuje analýzu výchozího textu, která je založena na modelu Christiane Nordové, a popisuje metodu překladu, překladatelské problémy a jejich řešení a typologii překladatelských posunů. Text obsahuje příklady z výchozího i cílového textu.

Klíčová slova

Překlad, překladatelská analýza, metoda překladu, překladatelský problém, překladatelský posun, science fiction, dystopie, feminismus, Firefly, Serenity.

Abstract

The focus of this work is the translation of two articles from *Investigating Firefly and Serenity: Science Fiction on the Frontier*, an anthology of essays and articles from various authors and researches specializing in the humanities. The two selected articles focus on dystopic tradition and feminism. An annotation of the translation from the perspective of translation theory forms the second part of this work: it contains the original text analysis based on the model of Christiane Nord, and describes the translation method and problems as well as their solutions and the typology of translation shifts. Examples from both the original and the translation can be found in the text.

Key words

Translation, translation analysis, translation method, translation shift, science fiction, dystopia, feminism, Firefly, Serenity.

Obsah

1. Úvod.....	8
2. Text překladu	9
3. Překladatelská analýza výchozího textu.....	42
3.1 Vnětextové faktory.....	42
3.1.1 Autor, vysílatel a jeho záměr	42
3.1.2 Médium, místo a čas	43
3.1.3 Funkce textů.....	44
3.1.4 Adresát	46
3.2 Vnitrotextové faktory.....	46
3.2.1 Téma, obsah a presupozice	46
3.2.2 Žánrově stylistická charakteristika a lexikální rovina textu	48
3.2.3 Výstavba textu a intertextovost.....	51
3.2.4 Syntax.....	52
3.2.5 Suprasegmentální prvky.....	57
4. Metoda překladu	58
5. Překladatelské problémy	60
5.1 Překlad citací, vlastních jmen a reálií ze seriálu <i>Firefly</i> a filmu <i>Serenity</i>	60
5.2 Neformální a idiomatické výrazy	64
5.3 Terminologie.....	70
5.4 Kulturní neekvivalence	73
5.5 Převod syntaxe a prostředků nominalizace a kondenzace textu.....	74
5.6 Suprasegmentálie: Dvojtečky a středníky	78
5.7 Intertextovost	80
5.7.1 Odkazování ke zdrojům	80
5.7.2 Narážky a citace z jiných textů	81
5.8 Další problémy	83
6. Typologie překladatelských posunů.....	85
7. Závěr	89
8. Bibliografie	90
Příloha: text originálu.....	96

Seznam zkratk

VT – výchozí text

CT – cílový text

1. Úvod

Předmětem mé bakalářské práce jsou dvě kapitoly ze sborníku *Investigating Firefly and Serenity: science fiction on the frontier*, které se z různých hledisek zabývají seriálem *Firefly* a filmem *Serenity* od známého tvůrce seriálů a scénáristy Josse Whedona.

Kapitola „The Threat of the ‚Good Wife‘“ pohlíží na daná díla optikou feminismu a jeho různých podob – tedy především optikou tzv. druhé a třetí vlny feminismu a postfeminismu. Druhý text, kapitola „The Alliance Isn’t Some Evil Empire“, se zabývá především vazbou seriálu a filmu k dystopické tradici a tím, jak tato díla k utváření dystopické tradice přispívají.

Překlad je následován komentářem, který sestává z translatologické analýzy, popisu metody překladu, hlavních překladatelských problémů a jejich řešení. Poté se věnuji typologii překladatelských posunů.

Texty jsem si vybrala na základě dlouhodobého zaujetí pro science fiction. Zároveň se domnívám, že díla, kterým se texty věnují, patří k tomu nejlepšímu, co může žánr science fiction v současné době nabídnout. Jedná se o díla v daném kontextu realistická, která staví na současných problémech a představují nám hrdiny, kteří nemají jenom dobré vlastnosti, a proto se s nimi můžeme snadno ztotožnit.

První text jsem zvolila kvůli zajímavé analýze ženských hrdinek, druhý text kvůli konfrontaci s žánrem dystopické tvorby, který patří k mým oblíbeným.

2. Text překladu

Hrozba v podobě „dobré manželky“

Feminismus, postfeminismus a třetí vlna feminismu ve *Firefly*

Laura L. Beadling

Osobní volby a personální rozhodnutí

V epizodě „War Stories“ se Mal s Washem ocitnou v zajetí mafiánského obchodníka Nisky, na něhož natrefili již v minulosti. Zoe vybere od členů posádky peníze a jde o „svých mužích“ vyjednávat. Niska, který muže celou dobu mučil, prohlásí, že může vykoupit jenom jednoho – doufá, že tak způsobí více bolesti. Zoe však nedá váhání najevo a Niskovi žádné sadistické potěšení nedopřeje. Ihned ukáže na Washe a s naprostou lhostejností vysloví „jeho.“ „Promiňte,“ pokračuje, „chystal jste se říct, abych si vybrala, že? Chcete to dopovědět?“¹ Epizoda začíná a končí diskuzí Zoe a Washe o tom, kdo z nich by se měl zúčastnit konkrétních misí, a objasňuje tak jejich milostný vztah. Na začátku se hádají, kdo se s Malem vydá prodat léky, které posádka v předchozí epizodě ukradla. Válkou zocelené pouto, jež Zoe a Mala pojí, Washe rozčiluje. Odmítne proto čekat na lodi jako obvykle a trvá na tom, že Mala doprovodí on.

Epizodu naopak uzavírá mise, na níž se podílí Zoe i Wash. Oba chtějí a potřebují Mala zachránit, a tak se společně s posádkou vydají zpět na Niskovu vesmírnou stanici. Zoe pochopí, že Wash se mise potřebuje zúčastnit, protože jenom díky Malovi se pod tíhou mučení nezlomil. „Posledně jsem si to tam dobře prohlídla,“ oznámí Zoe Washovi, „půjdu první.“ Dodá však, že očekává, že jí Wash bude krýt záda, což vyžaduje naprostou důvěru. Zoe to sice zdůvodňuje prakticky, je však ochotná Washe s sebou do boje vzít, a on bez váhání přijímá. Epizoda končí scénou, ve které Zoe připravuje pro Washe jídlo. Za výstřih košile mu zastrčí ubrousek a postaví před něj misku s „polévkou od manželky“, jak on říká. Wash usoudí, že si „musel vést dobře.“ Ona souhlasí a políbí ho. Genderové role v jejich manželství jsou nekonvenční a flexibilní a navzdory Washově

dřívější nejistotě jsou oba partneři spokojeni. Odlišnost obou misí vyzdvihuje, v čem tkví síla jejich manželství – vzájemně respektují své silné stránky, a i když spolu zrovna nesouhlasí, milují se a jsou si oddaní.

Epizoda „War Stories“ se zabývá vztahem mezi Zoe a Washem jako málokterá a objasňuje, jak funguje. Ačkoliv Zoe pro svého muže příliš často nevaří, může tento úkon čas od času jistou roli v jejich manželství sehrát – třeba když se usmířují, když svého muže dostane z vězení nebo když se on stále zotavuje ze svých zranění. Potom ona vaří a on cítí, že se o něj pečuje. Dochází k tomu navíc těsně poté, co Zoe vedla Washe do boje, a tak to nelze považovat za známku podřadného postavení ani za přijetí tradičních genderových rolí.

Vztah, který popisuje dřívější epizoda „Our Mrs. Reynolds“, se nápadně liší. Saffron, dívka, která se za Mala provdala proti jeho vůli, za stěžejní prvky role „dobré manželky“ zřejmě považuje, vedle vaření, také omývání manželových nohou a sexuální služby. Poté, co Malovi uvaří, povídá Zoe, že kdyby „chtěla uvařit pro svého muže, všechno je připraveno na stole.“ Zoe odmítne. Když se pak Saffron pokusí Washe svést, tvrdí mu, že jí připadá, že ho Zoe nerespektuje. Wash se však nedá a, aby ho přemohla, musí Saffron přistoupit k fyzickému násilí. Wash tedy fyzicky podlehne, vítězí však alespoň morálně. Podobně Saffron přemůže i Mala a Inaru – tedy jen díky drogám, ne svou manipulací (než totiž Mal omdlí, začne opět vzdorovat).² Všechny hlavní postavy (s výjimkou Jaynea) Saffroninu roli „dobré manželky“ totiž jako normální nevnímají, spíše se domnívají, že potřebuje převýchovu. Mal se ji snaží učit, že má hájit své zájmy. Submisivní žena láká mnohé z nich, ale jak se ukáže, přítomnost „dobré manželky“ ohrožuje morální řád, který na lodi panuje.

Tyto příklady znázorňují, jak spleť *Firefly* vyobrazuje gender a sexualitu v kontextu našeho současného feminismu a postfeminismu, třebaže tyto pojmy nikdy explicitně neužívá. Abych objasnila, jak lze za pomoci tohoto seriálu vyobrazit komplikované vztahy mezi feminismem, postfeminismem a třetí vlnou feminismu, analyzuji tři ženské postavy, které v něm vystupují – Zoe, Saffron a Kaylee.

Několik seriálů vysílaných přibližně ve stejnou dobu jako *Firefly* se přímo nebo nepřímo zabývalo tématem feminismu. Tak například v seriálu *Tatík Hill a spol.* (*King of the Hill*, 1997 – 2010) hlavní ženská postava Peggy výslovně prohlásí, že feministka není, a to přesto, že čas od času jako feministka jedná, třeba když v epizodě „Just Like a Woman“ agituje za práva pracujících žen. V seriálu *Zlatá sedmdesátá* (*That 70s Show*, 1998 – 2006) se hrdinky Midge a Donna feministických aktivit, jako jsou například feministické srazy a hodiny feminismu, aktivně účastní. Na rozdíl od těchto seriálů nemá *Firefly* se současným feministickým či postfeministickým myšlením na první pohled nic společného. Děj seriálu se odehrává v roce 2517 a navzdory tomu, jak genderově komplexní jeho ženské postavy jsou, je z jejich jednání, životního stylu a genderového projevu patrné, že o feministických otázkách jako takových nemají, docela blaženě, ani potuchy.³ Mnoho dalších televizních seriálů, jež získaly „feministický“ ohlas – ať již kladný nebo záporný – můžeme definovat jako postfeministické v tom smyslu, v jakém tento termín užívá například kritička Charlotte Brunsdonová, která vysvětluje, jak filmy *Pretty Woman* (1990) a *Podnikavá dívka* (*Working Girl*, 1987) reflektují druhou vlnu feminismu a přitom feminismus odmítají.⁴ *Firefly* je komplikovanější. Jeho autorem je Joss Whedon, otevřený feministka, seriál se však o feminismu samotném nikdy přímo nezmiňuje, a přesto postavy, které vytváří, patří k těm nejrozmanitějším, nejpřesvědčivějším a nejzajímavějším ženským postavám v televizi. Ačkoliv by samy sebe feministkami nenazvaly (pojem „feminismus“ se v roce 2517 patrně neužívá), mohli bychom řadu z nich popsat jako feministky ve smyslu druhé vlny – věří v rovnost práv, příležitostí a schopností, tyto ideály prosazují a zároveň dělají vše proto, aby byly spokojené jak v osobním, tak v profesním životě.⁵

Samo slovo „postfeminismus“ se užívá v mnoha navzájem si odporujících významech. Na jedné straně může označovat poněkud zpátečnický názor, podle něhož již bylo cílů druhé vlny feminismu dosaženo. Proto by ženy měly překonat onu mentalitu údajné oběti, kterou například spisovatelka Katie Roipheová považuje za dědictví 60. a 70. let 20. století.⁶ Stejný pojem může zároveň označovat názor, že feminismus již nelze ve vědeckých úvahách oddělovat od postmoderních směrů, které zpochybňují to, čemu Jean François Lyotard říká

„velká vyprávění západní společnosti“ – což jsou ty myšlenkové směry, které předpokládají jedinou základní strukturu útlaku, jež je pramenem veškerých problémů, a proto nabízejí jediné řešení. Já sama se nesnažím definitivně určit, co postfeminismus je, nebo není. Raději tento termín užívám k označení takových výtvorů, které přesně toto rozporuplné chápání naplňují, a *Firefly* se to, podle mého názoru, daří.

V seriálu se o feminismu nebo postfeminismu jako takovém vysloveně nemluví, přesto však *Firefly* přispívá k současné neutuchající diskuzi o ženských rolích, zejména o roli manželky. Zoe a Saffron jsou jediné dvě ženy v roli manželky, jimž je dán v příběhu dostatečně velký prostor, a proto je moje ústřední otázka – tedy čím se ve světě *Firefly* vyznačuje „dobrá manželka“ – zaměřena právě na ně. Tyto dvě verze manželky objasňují, jak ve *Firefly* fungují genderové vztahy, jež jsou, celkem vzato, pozitivní, avšak místy nejednoznačné a problematické. Prověřují totiž dvě konkurenční zobrazení této role – egalitární a tradiční⁷ – o kterých se znovu začíná intenzivněji debatovat. Elspeth Probynová poznamenává, že neakademičtí autoři postfeminismus často popisují jako něco, co ženám umožňuje vybrat si, zda budou soupeřit s muži ve veřejném prostoru, nebo zda budou těmi „opravdu nejpokrokovějšími“ a naopak se identifikují s tradičnější rolí ženy v domácnosti (Probyn 1990, s.151). Na tyto neakademické diskuze navazují knihy jako *The Mommy Wars* Leslie M. Steinerové, která srovnává pracující matky s matkami v domácnosti, nebo článek Louise Storyové v *New York Times* o tom, že „Řada žen z elitních univerzit dává před kariérou přednost mateřství“, ve kterém autorka zpovídá privilegované mladé ženy, avšak plánují, že zanechají zaměstnání, aby mohly zůstat doma s dětmi.⁸

Zoe, vdaná válečnice; Saffron, ještě vdanější bílá mrcha

Součástí Zoeiny verze „dobré manželky“ jsou role partnerky a přítelkyně – Zoe je Washovi oporou, zahrnuje ho rozpustilou láskou a nabízí mu vášnivý sex. Slovy Michelle Sagary Westové „se navzájem potřebují, a to nejen na základě běžných partnerských potřeb“ (West 2004, s.100). Často se stane, že Zoe nechá Washe na *Serenity* a společně s Malem a Jaynem se vydá vstříc nebezpečí. Wash s tím teoreticky nemá problém, chápe, že jakožto pilot je nepostradatelný, mají-li i

nadále přežít jako psanci – často totiž musí posádku zachraňovat nebo na poslední chvíli přehat před nebezpečím. Ne vždycky se však teorie shoduje s realitou, jak můžeme vidět v epizodě „War Stories“. Wash žárlí na to, jak blízko má Zoe k Malovi, a zároveň je konsternovaný, že ji Mal staví do tak nebezpečných situací (Mal Zoe samozřejmě nenutí, Zoe se do nebezpečí pouští na základě vlastního rozhodnutí a Wash to moc dobře ví, i když na to v Niskově mučírně na chvíli zapomene). Zoeino pojetí role manželky je založeno na egalitárním modelu, který prosazovaly mimo jiné zejména feministky druhé vlny jako například Betty Friedanová nebo Alix Kates Schulmanová, jež kritizovaly genderové role a nerovnost v manželství.⁹

Saffron, která je (jak se dozvíme) vdaná pod mnoha jmény za mnoho mužů, pojímá roli manželky jinak než Zoe. Před zraky ostatních na sebe bere masku „dobré manželky“ – koncept oblíbený především mezi těmi, kdo oslavují tzv. „tradiční rodinné hodnoty“, které typicky označují rodinnou strukturu, v níž muž zastává roli chlebodáře a žena se stará o domácnost. Saffron si, jak se zdá, v roli závislé pečující manželky doslova libuje a plně se Malovi podřizuje.

Saffron nemá, na rozdíl od posádky Serenity, žádné trvalé vazby. Ve dvou epizodách, v nichž se objeví („Our Mrs. Reynolds“ a „Trash“), je vdaná celkem třikrát: za Mala, za Malova starého kamaráda Montyho a za Durrana Hamera, bohatého důstojníka Aliance, na jehož starožitnou zbraň si poslední dobou brousí zuby. Saffron na sebe sice bere podobu pečující manželky, ovšem skutečnost, že v manželství byla již tolikrát, vrhá na tento typ manželky negativní světlo. S každým novým manželem přichází Saffron s novou identitou. S Malem se jmenuje Saffron, pro Montyho je Bridget a pro Durrana Yolanda. Proto o ní Mal v epizodě „Trash“ mluví jako o Yo-Saf-Bridge, čímž odkazuje k jejímu mnohočetnému já. Žádný z jejích manželů nemá tušení, kým „doopravdy“ je, a proto není žádná z těchto vazeb „opravdová“, ačkoliv je naznačeno, že jí možná záleží na tom, co si o ní myslí Durran. Když si Mal uvědomí, že Saffron bývala mohla vstoupit do Durranova domu předními dveřmi, ví, že je něco špatně. Ta vypočítavá Saffron, kterou zná on, by vstoupila, nechala se přivítat a vzápětí by Durrana chladně složila úderem do hlavy a starožitnost si odnesla sama. Řekne jí: „Na rozdíl od těch ostatních, řekněme, stovek mužů, za který ses vdala, ti záleží na tom, aby na tebe zrovna tenhle vzpomínal v dobrém... Božíčku, snad jsem

nakonec neměl tu čest s tvým opravdovým manželem?“ Když se však nakonec dozvíme, že Saffron Mala a posádku znovu napálila, začneme o pravdivosti všech Saffroniných motivací a výroků pochybovat. Počet Saffroniných manželství ruší trvalou povahu pouta mezi dvěma lidmi, které je typické pro tradiční manželství. Odráží naopak Inařino povolání společnice, která se věnuje mnoha klientům. A jak nakonec zjistíme, Saffron se v tomto oboru skutečně vyučila. Tradiční model manželství byl druhou vlnou často kritizován jako institucionalizovaná prostituce a *Firefly* toto jasně ukazuje na příkladu Saffron, která využívá sňatek a sexualitu pro svůj vlastní prospěch.

Saffron odmítá, podobně jako postmoderní teorie, přijmout jedinou konečnou podobu „já“, jež by si nárokovalo „nadvládu“ nad ostatními „já“. V o něco akademičtějším diskurzu se termín postfeminismus chápe jako výsledek křížení feminismu s dalšími postmoderními směry, jež odmítají činit definitivní závěry. Saffron pod taktovkou postmodernismu rozehrává v zájmu svých cílů, jež důrazně odmítají „tradiční rodinné hodnoty“, hru zdání. V jejích intencích si nasazuje masku zcela učebnicové „dobré manželky“, a ačkoliv se Mal s posádkou snaží ji v této roli nijak nepodporovat, Saffron se přece jen podaří obrátit jejich genderové předpoklady proti nim. Posádka ji podcení, což Saffron umožní využít momentu překvapení a uvést do pohybu nekalý plán na ukradení jejich lodí, jejich domova. Saffron navíc na otázku, co ji k tomu vede, neumí jednoduše odpovědět. Na rozdíl od mnoha jiných padouchů ji nepohání žádný konkrétní vyšší cíl nebo tužba. Když ji Mal na konci epizody „Our Mrs. Reynolds“ „přitlačí ke zdi“, zeptá se, proč se namáhala s takovým pletichařením, musí přece existovat snadnější způsob, jak krást. Z její odpovědi „ty asi předpokládáš, že cílem je výplata“ se nic nedozvíme. Klíče k rozluštění její osobnosti se nedočkáme – měla problémové dětství? Je psychicky nemocná? Má v duši stejnou zlobu jako Othellův Jago? Nemůžeme ji přišpendlit k žádné konkrétní identitě, místo toho na sebe cyklicky bere mnoho různých identit, čímž je popírán hloubkově-povrchový model – tedy představa, že se pod povrchovou maskou každého charakteru skrývají další vlastnosti, jakési jádro jeho osobnosti – ve prospěch neslučitelných a strategických masek hry zdání.

Saffron využívá ty, kteří jí důvěřují, k dosažení svých cílů. Tento aspekt je daleko zřetelnější v ostatních jejích vztazích. Jejím vztahu s Montym není na

obrazovce dáno příliš prostoru, přesto je však zcela zřejmé, že s ním Saffron byla jen z vypočítavosti. Nikdy poté už o Montym nemluví. Nedá se zrovna říct, že by to byla láska, která hory přenáší. S vesnicí na začátku epizody „Our Mrs. Reynolds“, kterou vydávala za svůj domov, ji nepojí vůbec nic. A její vazba k mužům, jejichž past na loď je nakonec zneškodněna, rovněž není nijak jasně vymezená. Ani její zákešní kolegové tedy nemají status věrných partáků.

Se Saffroniným osamělým kočovným životem kontrastují rodinné vazby, jež se vytvářejí mezi obyvateli Serenity. Seriál popisuje nejen letité pouto, jež se vytvořilo mezi Malem a Zoe, ale také prohlubující se důvěru a náklonnost mezi ostatními členy posádky (nebo alespoň mezi většinou z nich).¹⁰ Jayne stále moc nevychází s River a se Simonem. Ale i když se však Simon dozví, že je Jayne na planetě Ariel zradil, ujistí ho, že kdykoliv bude na jeho operačním stole, nebude mu ublíženo:

Jsem tvůj doktor, a i když se moc nemusíme a navzájem si nedůvěřujeme, pořád jsme na stejné lodi. Máme stejné problémy, stejné nepřátele ... Mohli bychom kolem sebe kroužit a vrčet na sebe, spát s jedním okem otevřeným, ale už jen na to myslet mě vyčerpává. Nezajímá mě, cos udělal. Nevím, co máš v plánu, ale důvěřuju ti. A myslím, že bys měl udělat to samé. (epizoda „Trash“)

River však Jayneovi po tomto proslovu s úsměvem na tváři připomene, že ho může klidně zabít pouhou myšlenkou. Simon není žádný hlupák – to, co říká, myslí vážně, zároveň si však uvědomuje, že Jayne by se žádné výhrůžky stejně nelekl. Tento vztah není jediný, který je problémový. Mal se často hádá s Inarou. Občas si nerozumí ani s pastorem Bookem. Avšak navzdory tomu všemu často fungují jako rodina. Když se Mal dozví o Jayneově zradě, je plně připraven ho vyhodit přetlakovou komorou. A Jayne souhlasí, že smrt by byla přiměřený trest. Mal se slituje až ve chvíli, když Jayne začne prosit, aby o jeho zradě neříkal ostatním. Jayne zklamal, jeho pocit studu však Mal vnímá jako známku toho, že je Jayne schopen fungovat jako člen rodiny – záleží mu na tom, co si ostatní myslí. Náklonnost ke každému členu posádky se nevyžaduje, vzájemná důvěra důvěra a schopnost pracovat jako tým však ano.

Zakončení epizody „Our Mrs. Reynolds“ rozdíl mezi posádkou Serenity a Saffron ještě víc podtrhuje. Aby posádka opravila loď a zneškodnila past, musí pracovat společně. Zatímco se Kaylee s Washem snaží zprovoznit navigaci, Zoe

připravuje pro Mala a Jaynea skafandry. Simon s Bookem připojí Simonovu elektronickou encyklopedii ke komunikačnímu panelu, aby získali obrazová data. Mal otevře poklop v trupu, Jayne vystřelí ze své oblíbené zbraně Very. Past je zneškodněna a ovládání navigace opraveno. Všichni musí spolupracovat, aby přežili. Každý člen posádky má svou roli a musí spoléhat na spolupráci ostatních. Naproti tomu Saffron nemá nikoho, kdo by jí hlídal záda, a Mal ji nakonec dostihne. Když ji varuje, aby si s ním již nikdy více nezahrávala, Saffron ostře odvětlí: „Všichni si spolu navzájem zahráváme. Nic jiného nikdo ani nedělá. Hrajeme role.“ Její postmoderní hra zdání jí zde moc nepomáhá, navzdory mazanosti jí je role-playing k ničemu. Slovy Mala: „Máš spoustu nejrůznějších dovedností a, abys ze mě udělala hlupáka, nemuselas hnout ani prstem. A přece tu stojím s pistolí u tvé hlavy. To proto, že nejsem sám, mám kolem sebe lidi, co si navzájem důvěřují, co si navzájem pomáhají a nejdou jenom za ziskem.“ To, co Mal popisuje, má velice blízko k definici rodiny. Tvrdí, že je pro něj důležitá, čímž odmítá Saffronin hráčský způsob uvažování. Saffronina podlost se dá chápat jako krajní stupeň narušení osobnosti, jež může být důsledkem podřízené role „dobré manželky“. A posádka Serenity pokoušení takové ženské povahy úspěšně odolá.

Kaylee, nezadaná brunetka, která má ráda sex a motory a nesnáší konflikty, hledá...

Na rozdíl od Zoe a Saffron není Kaylee ničím ženou. V postavě Kaylee se *Firefly* dotýká třetí vlny feminismu,¹¹ která prosazuje ženskou sexualitu otevřeně, hravě a odvážně. Tak například v epizodě „Out of Gas“ se diváci dozví, že původním mechanikem Serenity nebyla Kaylee, ale někdo úplně jiný, a že ona byla na palubě jen proto, že s ním měla schůzku. Přesto, že je Mal přistihne při milostných hrátkách, vyslechne si Kayleein názor na to, co je v nepořádku s motorem. Když Kaylee předvede, co umí, a motor opraví, Mal ji okamžitě najme. Kayleeina zdravá, otevřená sexualita se (v podobě její dlouhotrvající slabosti pro Simona) projevuje v seriálu a ještě výrazněji ve filmu. Posádka je ve smrtelném nebezpečí, připravuje se na střet s Plenitely, Kaylee je k smrti vyděšená – a právě v tu chvíli se jí Simon konečně přizná, že je mu líto, že „s ní nebyl“. Kaylee je štěstím bez sebe, její slábnoucí odvaha je vzkříšena, a tak se

posilněná vrací do boje. Ve světě *Firefly* je sex víc než zábava, je to důvod k žití. Kaylee navíc, zdá se, nemá v plánu stát se něčí manželkou. Jak zmiňuje Nancy Holderová, Kaylee „nedoufá, že si ji Simon vezme a ona bude moci přestat pracovat, aby mohla péct jahodové koláče a šít květované šaty“ (Holder 2004, s.152). Kaylee je zjevně šťastná se svou rodinou na *Serenity*, tedy má-li alespoň čas od času možnost dopřát si sex.

Přestože nosí většinu času montérky a její práce je stereotypně mužská, má také řadu typicky ženských, ne-li dokonce „holčičích“¹² povahových rysů, které v žádném případě neoslabují respekt, který jí ostatní vyjadřují. Je to sice rozená mechanika, zároveň má však v oblibě dámské oblečení a doplňky. V epizodě „Shindig“ se zamiluje do růžových šatů s kanýry a nosí je s neskrývanou radostí navzdory tomu, že se jí ostatní ženy na večírku škodolibě posmívají. Jak je u mnoha dívek obvyklé, Kaylee si libuje v přehnané, přeplácané ženskosti. Nejen že jsou šaty, které má v epizodě „Shindig“ na sobě, sešité z vrstvených volánů a růžové jako žvýkačka, jsou navíc doplněny bílými rukavičkami a slunečníkem.¹³ Přesto jí dívčí oblečení neubírá na kvalifikovanosti. I v kanýrových šatech zasvěceně, ba dokonce odborně diskutuje s fascinovanými muži o rozličných typech vesmírných lodí. V tomto ohledu odpovídají Kayleeiny záliby ideálu třetí vlny feminismu, který se znovu hlásí i k stereotypizovaným, zjednodušeným vzorcům ženskosti, jejichž původní výklad je ovšem následně podvracen a komplikován.

Další tradiční ženskou vlastností, kterou Kaylee má, je usmiřovací chování. Posádku vnímá jako svárlivou rodinu a často konejší poraněné city. Třeba v epizodě „Serenity“ představí Mal pastoru Bookovi Inaru sarkasticky jako „velvyslankyni“. Z Booka si chce vystřelit a Inaru ponížit. Kaylee se však snaží všechny nesváry urovnat a dohlédnout na to, aby se Mal choval slušně. Střelí po něm pohledem a prohlásí, že to nebyl moc dobrý vtip, Bookovi vysvětlí, že Inařin oficiální titul je „společnice“ a společně s ní se vydá pryč a živě s ní při tom diskutuje.

I přes své stereotypně ženské rysy je Kaylee vykreslena jako schopná členka posádky. Je však dobré si uvědomit, že Kayleeina ženskost má nejen výše zmíněnou nově zpracovanou postfeministickou rovinu, ale rovněž rovinu stereotypní, která ženy činí pasivními a mírnými – tedy přesně tu ženskost, kterou

reprezentují Saffroniny sklopené oči a nesmělé, uctivé vystupování. Kvůli těmto vlastnostem není Kaylee schopná bránit svoje vlastní zájmy, a to přestože dokáže bránit zájmy ostatních. Energicky brání Serenity, dokonce i před Simonovými posměšky. Avšak odvaha, kterou tak rázně předvádí, když se jedná o členy její rodiny, se ztrácí ve chvíli, kdy má bránit svoje potřeby a svoje pocity. Většinou spíše doufá, nebo možná dokonce očekává, že se za ni postaví někdo jiný. V pilotním díle ji Jayne poníží, když hrubě poznamená, že je ze Simona „celá zvlhlá“. Kaylee mu naštvane neodsekne, dokonce ho ani neprobodne pohledem, jen mlčky sedí, s očima upřenýma do talíře. Zareaguje však Mal, který Jayne obratem vykáže od stolu.¹⁴ V podobné situaci Kaylee Jayneovi dvakrát připomene, aby se k Simonovi choval slušně, sama sebe však opět bránit nedokáže.

Kvůli stereotypně ženským rysům není Kaylee občas schopna odhodlaně jednat a chránit Mala ani ostatní členy posádky – prostě se nemůže přimět k tomu po někom vystřelit ani v krajních situacích. V epizodě „War Stories“ musí posádka zachránit Mala, Kaylee však jako jediná nedokáže zmáčknout spoušť. Když jí je svěřen úkol střežit vstup na palubu Serenity, nedokáže vystřelit, ani aby ochránila sama sebe. Místo toho ustoupí do nákladového prostoru a schová se. River v tu chvíli předvede dosud neodhalenou schopnost, když zastřelí všechny tři Niskovy nohsledy, čímž Kaylee poněkud vyděsí. Dívčí rysy a hravá sexualita se v osobnosti Kaylee snoubí s technickými schopnostmi a vytvářejí postavu s tak genderově spleťtými rysy, že je nemožné ji plnohodnotně vystihnout esencialistickým slovníkem rozlišujícím jen mezi maskulinním a femininním.

Složitě genderové reprezentace ve *Firefly* mohou přispět do aktuální diskuze na téma feminismus, postfeminismus a třetí vlna feminismu. Postavy, kterými nás Whedonovo dílo stále zásobuje, nejsou jen černo-bílé obrazy žen, ale složité reprezentace, jež spadají do různých kategorií feminismu, jak ve své práci o *Buffy, přemožitelce upírů* dokazuje Patricia Penderová. Tyto postavy mají mnoho rovin a lze je v závislosti na individuálním úhlu pohledu interpretovat způsoby, jež si navzájem odporují, a tak podněcovat diskuzi. Přijmout paralelní platnost rozporů a protikladů je, dovolím si tvrdit, základní podstatou postfeminismu. Jeden takový rozpor se týká Inary. Je to, podobně jako Vivian v *Pretty Woman*, typická „šlapka s dobrým srdcem“, která je blázen do hlavního hrdiny, nebo je to svobodná, silná

žena, jež svou sexualitu využívá k finančnímu zisku, ovšem jako představitelka respektované profese? Ve skutečnosti je obojím. A je Kaylee holčička, která za sebe nechává své bitvy bojovat ostatní (viz poznámka č. 12), nebo je příkladem obrozené dívčí ženskosti, která se v perspektivě třetí vlny feminismu nevylučuje s její technickou zručností ani s její sebejistotou v roli, kterou si vybrala? Je opět obojím. A kdo je „dobrá manželka“? Saffron nebo Zoe? Pro Washe je „dobrou manželkou“ Zoe a Saffron, která se nejprve jevila jako „perfektní manželka“ z dob před zrozením feminismu, ve skutečnosti dobrou ženou není, ani pro Mala ani pro žádného jiného z jejích mnoha manželů – nicméně podrývá samotný pojem identity postmoderním způsobem. *Firefly* je bohatým zdrojem v probíhající diskuzi o tom, jak média mohou formovat představy o možnostech a vhodné podobě feminismu budoucnosti.

Poznámky

¹ Jak na Zoeinu volbu pohlíží Tanya Huffová se můžete dočíst v článku „*Thanks for the Reenactment, Sir. “ Zoe: Updating the Warrior Woman* (Huff 2004, s.109–110).

² Pozn. překladatele: Saffron je, jak se na dalších stránkách dozvíte, podvodnice, která má v plánu ukrást *Serenity* – vesmírnou loď, která je pro hrdiny seriálu *Firefly* domovem a zároveň zdrojem obživy. Předstírá submisivitu, aby posádku lodi přelstila.

³ Feminismus v tuto chvíli prochází jak fází sjednocování, tak fází sporů. Tento stav vychází ze snah feministického hnutí definovat termíny „feminismus“, „postfeminismus“ a „třetí vlna feminismu“ a vztahy mezi nimi. Spisovatelky jako Lisa Yaszeková, Jennifer Baumgardnerová, Amy Richardsová, Rebecca Walkerová, Christina Hoff. Sommersová a Katie Roipheová se problémy terminologie zabývají, a zásadně tak ovlivňují budoucnost feminismu. Jejich chvílemi vášnivé neshody dokazují, že ženská otázka má i nadále velkou váhu.

⁴ To rozhodně platí například pro komediální seriál *Ally McBealová*, který je plný schopných a vlivných právniček. Zabývá se nejružnějšími soudními případy, jež se týkají ženské problematiky, avšak typicky stojí na straně antifeminismu. Právnícká firma, ve které Ally pracuje, pravidelně zastupuje ne oběti sexuálního obtěžování, ale pachatele, jako například v epizodě „Samotáři“. Podobný vztah k feminismu má i *Sex ve městě* – postavy v něm sice zastávají feministické názory, slovu „feminismus“ se však pečlivě

vyhýbají. Jak zmiňuje Amanda D. Lotzová, postavy obou seriálů „dosáhly zletilosti obklopeny výdobytky druhé vlny feminismu“ (Lotz 2006, s.94). To ovšem neznamená, že jsou tyto seriály skutečně feministické.

⁵ Hlavní stanoviska druhé vlny feminismu je možno nalézt v pracích Susan Brownmillerové, Betty Friedanové, Kate Millettové nebo Robin Morganové a dalších.

⁶ Katie Roipheová je přesvědčená, že feministky vytvořily kolem žen kulturu oběti tím, že zveličovaly moc muže a bezbrannost ženy, zejména pokud jde o problematiku znásilnění na schůzce.

⁷ Stephanie Coontzová datuje rozvoj manželství založeného na lásce a přátelství do 18. století. „Tehdy se již sňatek nehodnotil na základě množství získaného majetku, počtu nových užitečných příbuzných, ani podle počtu dětí z manželství vzešlých, ale podle toho, jestli dostatečně naplňuje citové potřeby obou partnerů“ (Coontz 2005, s.146). Na začátku 19. století „dospělo mnoho žen a mužů k názoru, že ženy by měly zůstat doma, ne však proto, že by snad muži měli právo je ovládat, ale protože jim domov poskytoval útočiště před uspěchaným politickým a ekonomickým životem“ (s.156). Tyto změny připravily prostor pro nové představy o manželství a o příslušných rolích a povinnostech mužů a žen, jež byly v průběhu 20. století hlavním zdrojem debat na téma „role manželky“.

⁸ Podobné neakademické texty obvykle zlehčují vliv strukturálních problémů, jako jsou například nedostatek státem podporované, spolehlivé péče o děti nebo nedostatečně dlouhá rodičovská dovolená, a naopak téma individualizují.

⁹ Betty Friedanová je autorkou slavného pojmu „feminine mystique“, neboli „mystika ženství“, který popisuje prázdnotu života ženy v domácnosti. Alix Kates Shulmanová jako první popsala, jak by si měli manželé mezi sebe spravedlivě rozdělit domácí práce a péči o dítě.

¹⁰ Nancy Holderová říká, že posádka Serenity je jako „malý, porouchaný vlak, jehož vagóny přicházejí pomalu na to, jak společně fungovat, protože ať se Joss zabývá jakýmkoliv žánrem, vždycky ho zajímá rodina“ (Holder 2004, s.145).

¹¹ Na rozdíl od postfeminismu, který bývá alespoň do jisté míry spojován s představou, že feministické hnutí již není potřeba, staví třetí vlna feminismu podle představitelk tohoto směru na výdobytcích druhé vlny. Lisa Yaszeková poznamenává, že autorky jako Rebecca Walkerová, Jennifer Baumgardnerová a Amy Richardsová „preferují před termínem ‚postfeminismus‘ označení ‚třetí vlna feminismu‘, a to právě proto, že se odvolává k dlouhé americké historii společného feministického úsilí a jeho další existenci považuje za důležitou.“

¹² Jennifer Baumgardnerová a Amy Richardsová se dlouho snaží definovat jev, který označují pojmem „holčičí“ kultura („‚girlie‘ culture“). „Holčičky jsou dívky a ženy přibližně od dvaceti do čtyřiceti let, které reagují na atmosféru popírání ženskosti a radosti, kterou považují za důsledek formální, vážné nálady druhé vlny. Holčičky se znovu přihlásily k dívčí kultuře a vrátily se zpět k dívčím zálibám, kterými bylo ještě donedávna opovrhováno: k pletení, růžové barvě, laku na nehty a k legraci“ (Baumgardnerová a Richardsová 2000, s.80). Kaylee se svou zálibou v růžových, volánových šatech a s obrázkem motýlů a kyticí na dveřích do své kajuty představě „holčičky“ jasně odpovídá.

¹³ Návrhářka, která Kayleeeiny plesové šaty vytvořila, je kvůli „nekonečným vrstvám kanýrů“ přirovnává k „patrovému dortu“ (*Firefly: The Official Companion 1*, s.111).

¹⁴ Ta chvíle sice trvá jen pár vteřin, Kaylee se ale zřejmě nechystá okamžitě se bránit. Mal však reaguje pohotově.

„Aliance není jen nějaká říše zla“

Dystopie ve *Firefly* a *Serenity* Josse Whedona

Sharon Sutherland a Sarah Swan

Joss Whedon se projevil jako mistr míchání žánrů v každém seriálu, který vytvořil. Všechny se vyznačují kreativní, překvapivě úspěšnou žánrovou fúzí a převrácením norem pro dané útvary typických. *Buffy, přemožitelka upírů*, *Angel* i *Firefly* využívají neobvyklé kombinace tak, že převrací a do kontrastu staví žánrová očekávání. *Buffy* svou jedinečnost zakládá na porušení norem všeobecně očekávaných od hororu a od seriálu o středoškolácích.¹ *Angel* mísí motivy a aluze z hororu, filmu noir a z příběhů o soukromých detektivech s archetypem, ve kterém jedinec bojuje proti korporátnímu zlu.² Postavy ve *Firefly* Whedon umístil do světa, který je utvořen z hororu, science-fiction a westernu.³ Sám ho popisuje jako „western noir“ s příměsí „hongkongského přístupu“ (*Serenity: the official visual companion*, s.25). Avšak svět *Firefly* netvoří jen široká kategorie science-fiction, formuje ho rovněž žánr daleko specifitější – *Firefly* a jeho filmovou sestřičku *Serenity* snadno zařadíme do kategorie dystopické tvorby 20. století. V této kapitole se na tento svět zaměříme z hlediska dystopické tradice a prozkoumáme, kolik si vypůjčil z klasických a feministických dystopických témat 20. století a jak přispěl k formování současného dystopického směru, který se začal vyvíjet po útoku na Světové obchodní centrum v září 2001. Současně se budeme zabývat charakteristickými whedonovskými tématy a jeho charakteristickou metodou porušování norem, které Whedon vrší na tradiční žánrové normy.

Co je to dystopie?

Dystopie je definována jako text zabývající se „neexistující, detailně popsanou společností, která bývá zasazena do konkrétního času a prostoru a která má na soudobého čtenáře působit jako společnost podstatně horší než ta, ve které sám žije“ (Sargent 1994, s.9). Vědecké výzkumy, jež se dystopickou tvorbou zabývají,

většinou zdůrazňují politickou stránku těchto děl. Dystopie podle nich popisují ne zrovna dokonalé „sociopolitické instituce, normy a vztahy mezi ... jednotlivci“ z pohledu „zástupce nespokojené společenské vrstvy nebo skupiny, v jejímž hodnotovém systému je nějak definována ‚dokonalost‘“ (Suvin 1998, s.170). Dystopie je tedy obrazem nedokonalé fiktivní společnosti, jejíž společenské uspořádání a z něj vyplývající politické důsledky jsou popisovány z perspektivy psance. Předběžné zkoumání tedy jasně ukazuje, že *Firefly* tuto výchozí premisu bez problému naplňuje. Mal a jeho posádka žijí od té doby, co se v občanské válce ocitli na straně poražených, jako psanci (možná s výjimkou Inary). Přijímají zakázky legální i nelegální od kohokoliv, kdo je ochoten a schopen zaplatit, a neustále se snaží vyhnout střetům s federálními agenty.

„You can't take the sky from me“:⁴ *Dystopická výprava*

Dystopie se obvykle odehrávají v postapokalyptickém světě nebo ve světě, kde byla většina jeho obyvatel vyhlazena – v nehostinných pustinách, které známe například z filmů *Loganův útěk* (*Logan's Run*, 1976)⁵ nebo *Planeta opic* (*Planet of the Apes*, 1968). Všímáme si, jak se krajina při procesu obnovy civilizace postižené katastrofou nebo válkou mění do neprobádané oblasti. V mimoměstských prostředích se běžně objevují nepřátelské scenérie jako vystřižené z westernu. V případě *Firefly* a *Serenity* si vyslechneme selektivní kontextové vyprávění (jež patří k žánrovým libůstkám dystopické literatury) o tom, že „Stará Země nás už nemohla uživit, tolik nás bylo“ (film *Serenity*). Emigranti ze Staré Země odcestovali do jiné sluneční soustavy a její planety terraformovali, aby na nich mohl žít člověk. Další rozvoj vzdálených planet však nebyl dostatečně podpořen, a tak je tamní prostředí po vzoru westernů nehostinné, podobně jako krajina, která ve filmu *Loganův útěk* obklopuje město chráněné od okolního prostředí velkou kopulí.

Whedon ve *Firefly* tyto postapokalyptické světy dystopického filmu a neprobádané pláň westernů vizuálně a tematicky propojuje. Sloučením obrazů krajin pustých a bez hranic, které jsou oběma žánrům vlastní, niterně zdůrazňuje souvislost jejich témat, jimž dominuje postava jedince na okraji společnosti. Whedon tuto směs, jak je jeho zvykem, dále obohacuje „hongkongským

přístupem“ (*Serenity: the official visual companion*, s.25). Popisuje ho jako metodu míchání žánrů bez předvídatelných klišé.

V americkém filmu existuje takový zvyk uchylovat se ke klišé – nebo k tradičním, časem prověřeným strukturám (...) A v těchhle [hongkongských] filmech když jste si začali myslet, že právě sledujete ten nejděsivější horor, rázem se změnil v tu nejbláznivější komedii. A nebo chlápek, který už podle vás neměl žádnou šanci, se třeba zničehonic vrátil, zabil každého v místnosti a o veškeré šance přišel až potom. Jeden prostě nikdy nevěděl, na čem zrovna je. (*Serenity: the official visual companion*, s.25)

„Hongkongský přístup“ do *Firefly* vnáší městské scény plné asijských vlivů. Vizuální vodítka, která dokazují silné ovlivnění asijskou kulturou, jsou četná a rozličná – divákovi ji připomíná všechno od animovaných postaviček, které skrz televizní obrazovku podprahově promlouvají k River Tamové, přes kimona, do kterých jsou některé ženské postavy oděny, až k čínským znakům na trupu lodi *Serenity*. Asií je ovlivněn také jazyk, kterým se ve *Firefly* hovoří – zcela jedinečně je okořeněn mandarínskou čínštinou,⁶ jež v divácích vyvolává představy Dálného východu.

„Deset procent z ničeho je... počkej, já to spočítám.“⁷ *Klasická dystopická témata*

Dystopická společnost je obvykle charakteristicky ovlivněna společností, ze které pochází její tvůrce. Vyznačuje se tím, že trendy přítomné v soudobé autorově společnosti přivádí do logického, často děsivého extrému (Harmon a Holman 1996, s.171). Dystopie reflektují a zkoumají soudobé mocenské struktury, jež vytvářejí a spravují sociální uspořádání. Klasické dystopie, jako jsou například rané romány Jevgenije Zamjatina, Aldouse Huxleyho nebo George Orwella, se zabývají problémy z počátku až z poloviny dvacátého století. Konkrétně jsou tato díla silně spojena se strachem z totalitních režimů. Války, jež poznamenaly Evropu, a obavy ze vzestupu fašistických a socialistických států zaměřily pozornost k totalitarismu a společenským zlům, jako jsou utlačování minorit, nerovnost mezi pohlavími, státní násilí, válka a genocida. Dystopické vize pozdějších let rozeznávají podobná zla, povaha represí a sociálních problémů se však během století v reakci na konkrétní obtíže každé doby a každého místa proměňuje. Mezi témata, jež se v dystopiích napříč stoletím znovu a znovu

objevují, patří státní kontrola ekonomiky, sociální stratifikace, která často souvisí s existencí přidělového systému a nedostatkem potravin pro určitou část obyvatelstva, militarizace policejních složek, trvání státu na tom, že za problémy stojí činy „psanců“, státní propaganda a státní kontrola vzdělávání.

Každé z těchto klasických dystopických témat tvoří součást světa *Firefly*. Porovnáme-li bohatší vnitřní planety s chudými vnějšími, je státní kontrola ekonomiky zcela zjevná. Obyvatelé vnitřních planet, kteří se ve válce postavili na stranu nakonec vítězné Aliance, jsou odměněni, zatímco ti z planet vnějších, kteří proti Alianci bojovali, jsou odříznuti od zásobování, ekonomicky oslabováni a často zotročováni kýmkoliv, kdo byl nejúspěšnější v prosazování práva „silnějšího“. Přídělového systému a nedostatku potravin, jež tuto část populace včetně posádky *Serenity* postihují, si všimneme snadno – jediná jahoda je natolik vzácná, že si za ni (a za menší obnos peněz) pastor Book koupí vstup na palubu *Serenity* (epizoda „*Serenity*“), čerstvá rajčata, která pastor servíruje, jsou pro posádku mimořádnou slastí (epizoda „*Serenity*“), a když Kaylee Simonovi k narozeninám upeče dort bez mouky, omlouvá se mu za jeho chuť (epizoda „*Out of Gas*“).

Militarističtí strážci režimu střeží hranice ve snaze chytit pašeráky (například posádku *Serenity*), kteří se těmto opomíjeným, neprobádaným krajinám pokoušejí poskytovat své služby. Tito strážci pořádku a Aliance sama věří, že zdrojem problémů na vnějších planetách jsou právě pašeráci jako Mal a jeho posádka, a pokládají je za mrchožrouty. Nejednou se zástupci Aliance vyjadřují o *Serenity* a její posádce jako o „supech“, nebo tvrdí, že ohlodávají kosti mrtvých (epizody „*Serenity*“, „*Bushwacked*“ a film *Serenity*).

Jak funguje státní kontrola vzdělávání, je živě vylíčeno v úvodní scéně filmu *Serenity*. Hned na začátku uslyšíme ženský hlas patřící, jak vzápětí zjistíme, učitelce. Vysvětluje svým studentům:

Centrální planety byly osídleny jako první, jsou nejvyspělejší a představují civilizaci na samém vrcholu. Život na vnějších planetách je daleko primitivnější a obtížnější. A právě proto vytvořily Centrální planety Alianci – aby si pohodlí a vzdělání, jež k opravdové civilizaci patří, mohl užívat každý. Proto jsme vedli Válku za sjednocení.

Třída chvíli diskutuje a učitelka se posléze zeptá, co mohlo nezávislé proti Alianci vést, když jim přinesla takový společenský pokrok a tolik lékařských objevů. Jedna žákyně (naše hrdinka River Tamová) odpoví, že Aliance „se míchá do věcí, do kterých jí nic není“ a že „lidi nemají rádi, když někdo strká do jejich věcí nos“. Učitelka ji opraví a vysvětlí, že lidem se neříká, co si myslet, ale jak přemýšlet. Vzápětí dívce vrazí doprostřed čela pero a stříh nás přenese na scénu, ve které je River přivázaná ke křeslu, v hlavě má zapíchané jehly a laboranti monitorují, co se s ní děje. Poselství této scény je víc než jasné – válku vyhrál stát, učí děti vlastní verzi historie a pochybnosti o ní nebude tolerovat.

Čtenáři klasických dystopií si při této scéně vybaví dystopickou vizi Orwellova románu *1984* a znepokojení jeho hlavního hrdiny z přepisování dějin vládnoucí stranou. Společným tématem dystopického žánru je uměle vytvořený konstrukt reality, kterému je populace nucena věřit nebo jí je vštěpován už od dětství. Lorna Jowettová k tomuto tématu odkazuje jako k „tradičnímu přepisování historie dystopickým režimem za účelem vytvoření příkrášlené, utopické verze událostí“ (Jowett 2007, s.81). Časné vzdělávání se běžně využívá k řízení toho, jak obyvatelstvo vnímá realitu, a navíc je nám v dystopiích docela tradičně představován „dav“ – v tomto případě reprezentovaný poslušnými dětmi v Riveřině třídě – který státní verzi reality zpravidla přijímá. Sám Mal si je vědom toho, jak moc může vládoucí elita ovlivňovat historii. Když posádka nemůže objevit přesný záznam, který by popisoval planetu Miranda, zdá se být překvapena – Mal jim však připomene, že „psaní historie z půlky spočívá ve skrývání pravdy“ (film *Serenity*).

Serenity odkrývá zla státního dohledu a dohledu nad informacemi daleko dramatičtěji než *Firefly* – odkrývá totiž původ Plenitelů. Ve *Firefly* Plenitelé představují tajemné, pramálo prozkoumané zlo, jež brázdí zdejší sluneční soustavu. Totalitní vláda Aliance jejich existenci, jak má ve zvyku, popírá. Ti, co žijí na okrajích soustavy, však vědí, že Plenitelé jsou skuteční a že se svými zajatci nakládají tak brutálně, že ti se ve většině případů pokusí raději o sebevraždu. Proto je vražda člověka, který byl v zajetí Plenitelů, považována za eutanázii. Poté, co loď *Serenity* úspěšně proklouzne kolem lodí Plenitelů, přistane na planetě Miranda situované na okraji soustavy. Posádka zde mezi horami mrtvých těl objeví videodeník popisující vznik Plenitelů. Jsou výsledkem

experimentu, za kterým stojí Aliance. Měl usměrnit chování populace celé planety a prostřednictvím chemických sloučenin potlačovat agresi. Následkem toho většina populace všeho nechala a ve stavu jakési letargie dobrovolně zemřela. Malá část však reagovala přesně opačně a začala se chovat extrémně násilně – a takto vznikli Plenitelé.

Hrůza masové regulace lidského chování, o niž se na Mirandě pokusila Aliance, a její individualizovaná podoba v případě River jsou důležitými tématy velkého množství dystopických děl. Jsou například hlavním tématem filmové adaptace románu *Mechanický pomeranč* (*The Clockwork Orange*, 1971), ve které ústřední postava delikventa podstupuje averzivní terapii. Film tak chce prozkoumat, nakolik je morální zbavit jedince svobodné vůle, a to i v případě, kdy ze svobodné vůle páchá zlo. Scéna, ve které na River spoutané na křesle a připojené k přístrojům experimentují alianční vědci, vyvolává v mysli diváka vzpomínku na podobné scény, ve kterých je kvůli experimentální terapii ve filmové verzi *Mechanického pomeranče* svázán Alex. Whedon v *Serenity* však otázku, zda je morální zbavit jedince svobodné vůle, když ji využívá k páchání zla, mění a klade otázku ještě záludnější a ptá se, zda je morální odepřít jedinci právo na svobodnou vůli ve snaze dosáhnout vyššího dobra.

„Začněte s tím, jak Jaynea složí čtyřicetakilová holka...“:⁸ *Feministické dystopie*

Vezmeme-li v úvahu, že dystopická literatura odráží politické a sociální problémy své doby, potom nás nepřekvapí, že se v 70. a 80. letech začala dělit na dva hlavní proudy: na feministickou dystopickou literaturu a kyberpunk. Stěžejními tématy feministické dystopie jsou společenský útlak a mocenské struktury založené na hierarchii pohlaví, kyberpunk prozkoumává problémy spojené s rychle se rozvíjejícími technologiemi a společenské struktury, jež v takto technologicky vyspělém světě vznikají.⁹ My se v této kapitole zaměříme pouze na Whedonovu inspiraci feministickou dystopií.

To, že Whedonovo dílo obsahuje silné feministické prvky, není samozřejmě žádnou novinkou. Feministická témata patří společně s jeho hravým využíváním žánrů k nejvýznačnějším rysům jeho tvorby.¹⁰ Whedon ve *Firefly* využívá

zavedených feministických dystopických témat podobným způsobem jako dystopických témat klasických – rozhodne se navodit atmosféru žánru, ale s úmyslem vyhnout se kliše obrací některé žánrové aspekty naruby. Feministické dystopie se například skoro vždy odehrávají v prostředí, v němž panuje společenský útlak založený na nerovnosti pohlaví. Přirozeným důsledkem je, že hlavní postava – tedy člověk bojující proti nespravedlivému systému – je téměř pokaždé žena, čímž se zdůrazňuje ženský pohled na společenské uspořádání světa. Budeme-li *Firefly* považovat za feministickou dystopii, potom je přední ženskou hrdinkou širšího dystopického příběhu, který seriálem a filmem prolíná, River Tamová. River propůjčuje této formě typický hlas – hlas mladé ženy pronásledované represivní společností. Avšak zatímco hrdinky dystopických románů, jako jsou například *Příběh služebnice* Margaret Atwoodové (*The Handmaid's Tale*) nebo *The Gate to Women's Country* Sheri S. Tepperové, zůstávají slabými ženami a jedinou nadějí nacházejí v existenci malého a tajného hnutí odporu, River se vymaní z žánrových očekávání, když všem Plenitelům velkolepě nakope zadky. Po pravdě by se Whedonovi fanoušci po sedmi sériích *Buffy, přemožitelky upírů* asi divili, kdyby River žádné skryté schopnosti neměla. Díky neobvyklé kombinaci Riveřiných schopností se však Whedonovi daří využít tradiční hrdinku tohoto žánru netradičním způsobem.

Také ostatní ženské postavy Whedon vytváří tak, aby nesly určité poselství, a zároveň je využívá k tomu, aby vyvážil mužský a ženský úhel pohledu na dobrodružství, která posádka prožívá. Diváci si vyslechnou názor River, Zoe, Kaylee a Inary. Zoe je zkušená bojovnice, jež se na straně nezávislých účastnila války za sjednocení. Kaylee je sice dost holčičí, avšak velmi talentovaná mechanika. Inara se živí jako společnice. Protože je to všeobecně vážená profese, její ženská role je nejméně jasně definovaná. Každá z těchto postav si pohrává s tím, co se od ní očekává. Inara však patří k těm ženským postavám, jejichž charakteristika nejvíce čerpá z feministických dystopií.

Inara se podobně jako řada jiných postav vystupujících ve feministických dystopiích, které se často zabývají problematikou reprodukční politiky, živí jako prostitutka. Ve společnosti se jí dostává uznání, neboť patří k vysoce postaveným a váženým prostitutkám, tzv. společnicím, a má proto možnost vybírat si své partnery a řídit vztah, který s nimi udržuje. V epizodě „Heart of Gold“ ale

spatříme opačnou stránku toho, co takové zaměstnání může obnášet. Způsob, jakým jsou v této epizodě prostitutky vyobrazeny, je pro feministické dystopie (a zároveň pro western) typický a poukazuje na nerovnoprávné postavení žen v některých částech tohoto fiktivního vesmíru. Na ženy, které bydlí v nevěstinci, jenž je v epizodě vyobrazen, je nahlíženo jako na pouhé šlapky – na rozdíl od společnic totiž nejsou registrovány v jejich cechu. Paralela mezi ženami v *Příběhu služebnice* Margaret Atwoodové a ženami v „Heart of Gold“ je zřejmá. Těch několik málo plodných žen, které v *Příběhu služebnice* ještě existují, je nuceno žít po boku vysoce postavených mužů a jejich neplodných manželek, za něž mají v procesu reprodukce fungovat jako náhrada. Prostitutka Pedaline v epizodě „Heart of Gold“ má podobný úděl. Vlivný muž jménem Rance Burgess ji namísto své neplodné ženy oplodní a potomka jí hodlá vzít, i kdyby ho z ní snad musel „vyříznout“. Mezi hrdinkami této epizody a skupinou mužů kolem Burgesse se strhne boj na život a na smrt. Ženám se podaří jejich útok odvrátit, ovšem za cenu mnoha životů a velkých obětí. Pedaline Burgesse nakonec beze špetky lítosti zastřelí. V tu chvíli ženy vítězí, protože získaly zpět své právo na reprodukci. Avšak přesto, že se jejich postavení na konci epizody o poznání zlepší, stále se pohybují na samém okraji společnosti, a to jak doslova, tak obrazně. Obrázek neprobádaných krajin, kde by se ženám dostávalo pevného a rovného postavení, tedy nespatříme. Podobných genderových rozdílů si můžeme všimnout v epizodě „Our Mrs. Reynolds“. Saffron se nakonec ukáže jako prohnaná a nebezpečná kriminálnice, avšak na začátku epizody se za Mala podvodem „vdá“ a spoléhá na to, že jí jeho smysl pro povinnost podmíněný hluboce prefeministickou představou manželství umožní v podvodu pokračovat. Její plán by ve světě, v němž by každé manželství stavělo na rovnosti a partnerství jako to Washovo a Zoeino, jednoduše nefungoval. Může uspět jenom díky genderovým rozdílům, které v tomto fiktivním vesmíru existují.

Firefly a americká společnost po 11. září

Dystopie je v podstatě společenskou reakcí na neduhy soudobého světa, které má příjemce v díle dokázat identifikovat, ať už jsou zobrazeny jakkoliv extrémně. Vzhledem k tomu, že seriál *Firefly* vznikl krátce po teroristickém útoku na Spojené státy 11. září 2001, by se dalo očekávat, že bude po vzoru dystopické

tradice odrážet sociopolitické problémy dané doby. Mark Hillegas k tématu dřívějších dystopických děl píše, že naše dystopické představy „patří k ukazatelům, jež nejlépe odhalují starosti a obavy naší doby“ (Hillegas 1967, s.3). *Firefly* není jiný. Vedle odkazů k typickým dystopickým tématům 20. století reflektují světy *Firefly* a *Serenity* také společnost, ve které žije jejich tvůrce a příjemci jeho děl, tedy americkou společnost po 11. září. Události, ke kterým ve Spojených státech po teroristických útocích došlo, jsou zdrojem velkého množství kritiky, nutí k přemýšlení a rozproudily veřejnou diskuzi. Některé činy Aliance lze vnímat jako do hrozné krajnosti dovedené odkazy k činům, z nichž je obviňována americká vláda, tedy jako reakci na přesouvání vězňů do států umožňujících mučení, špatné zacházení s válečnými zajatci a zahájení dvou zničujících válek v Iráku a v Afghánistánu. *Firefly* navazuje na společenské obavy, jež se rozšířily po 11. září – prostřednictvím fiktivního světa prozkoumává existující mocenské struktury i naše současné zaujetí pro sociálně odpovědné vedení a vyjadřuje se k zákonům a právním systémům, které vytvářejí nebo podporují nespravedlnost, a ke konfliktu mezi individuálními právy jedince a ochranou společnosti. *Firefly* i *Serenity* rozvracejí a naruby převrací role antagonisty a protagonisty, a tak reflektují morální rozpolcenost, jež se v televizních seriálech po 11. září často objevuje. Doposud byla hranice mezi dobrem a zlem jasně vymezená, seriály nového tisíciletí se však odehrávají v šedých zónách, kde je dělení na správné a špatné poněkud ošemetnější.¹¹

Whedonovská dystopie: antagonista naruby

Důležitým rysem whedonovské dystopie je to, že vláda v čele Aliance není dočista prohnílá. Whedon ji v nedávném rozhovoru popsal v lepším světle. Připustil, že diváci seriál vnímají jako příběh, ve kterém posádka *Serenity* bojuje proti zkaženému impériu, avšak dodal:

A já na to: „Ona to vlastně není jen nějaká zlá říše.“ Vždycky šlo totiž o to vytvořit něco natolik komplexního, aby se o tom dalo diskutovat – něco, co by nebylo jen černé a bílé. Nešlo říct „Když trefíme tenhle otvor Hvězdy smrti, tak bude všechno v pohodě!“ Bylo to daleko komplikovanější. A nejkompikovanější na tom celém je, že vláda to vlastně myslí dobře. Ztělesňuje kulturně nejvyspělejší... (Russell 2007, interview s Jossem Whedonem)

Že má vláda v podstatě dobré úmysly, je zřejmé z videodeníku, který posádka objeví na planetě Miranda. Mluví v něm žena zaměstnaná vládou, která trvá na tom, že plán měl lidem pomoci, ne jim ublížit („Chtěli jsme jen to nejlepší, zlepšit jejich bezpečí.“) Dokonce i Mal dobře ví, že většina bezpráví, kterého se Aliance dopouští, vzniká z přesvědčení, že je schopna z lidí činit lepší tvory. A proto si Mal uvědomuje, že o tom, co se stalo na Mirandě, musí spravit veřejnost, a to dříve než si Aliance umíní, že podle podobného návodu učiní lepší tvory i z dalších lidí (film *Serenity*). Ostatní občané Aliance jasně věří v dobrotu vládnoucích orgánů, navíc zjistíme, že unifikaci pod jednotou Aliance podporovali dokonce někteří členové posádky, například Inara (epizoda „Out of Gas“).

Na tom, že chce Aliance zdokonalovat charakter a životy svých občanů, není vlastně nic děsivého. Prostředky, které k tomu využívá, ale nelze omluvit. Když Aliance vyšle agenta s úkolem River zneškodnit, diváka z toho až mrazí, podobně jako z mnoha vražd, kterých se tento agent při svém pronásledování dopustí. Vyvraždění celé planety, na níž žije pastor Book, bez rozdílu, včetně žen a dětí, brutální vražda Mr. Universe a tragická smrt Washe, všechny tyto události dokazují, že Aliance se neštítí vraždit nevinné, pokud tím dosáhne kýženého cíle. Slova výše zmíněného agenta, když vraždí lékaře zodpovědného za selhání projektu River, dokládají, že Aliance skutečně věří, že vytvářejí „lepší svět. Z každické planety lepší svět.“ (film *Serenity*). Cena, kterou je třeba za poslání, jež si Aliance vytyčila, zaplatit, zkrátka není pro posádku *Serenity* ani pro diváky přípustná.

Whedonovská dystopie: protagonista naruby

Kromě tématu morálního rozpolcení se *Firefly* věnuje také další problematice, jež se pojí s tragédií 11. září, a to potlačování práv jednotlivce ku prospěchu společnosti jako celku. Rozpor mezi právy jednotlivce a sledováním zájmů společnosti znepokojoval již před tímto datem, avšak protiteroristická opatření, která byla těsně po teroristickém útoku na Světové obchodní centrum zavedena, dala této diskuzi nový rozměr. Nepříjemná situace, ve které se River ocitla, když byla proti své vůli odvedena, aby na ní byl proveden vědecký experiment, je živou

dystopickou představou ne nepodobnou obrazům, jež se opakují napříč dystopickým kánonem. Patří k nim Winston Smith ztrácející schopnost ponechat si svá přesvědčení v důsledku fyzického a psychického mučení v Orwellově *1984*, úsilí Valanů, rasy materialistických mužů, násilím přinutit Sharerky, duchovně založené ženy z jiné planety, aby se vzdaly svých hodnot v románu Joan Slonczewské *A Door Into Ocean* nebo „náprava“ Alexe pomocí tzv. Ludovicovy techniky v *Mechanickém pomeranči* Anthony Burgesse. Dystopické romány a filmy jsou nabitě obrazy paralyzovaných jedinců, kteří mají podstoupit nucenou převýchovu. Není jim dovoleno podržet si vlastní přesvědčení a někdy se z nich stávají agenti ve službách státu – o což se v případě River jasně pokoušejí její únosci. O tom, že z ní vytvořili zbraň proti Plenitelům, se dozvídáme až na samém konci *Serenity* (a ani tehdy si nejsme stoprocentně jisti, zda byli Plenitelé skutečným cílem), již od počátku však máme k dispozici řadu vodítek, která nám napovídají, že River někdo za jistým účelem, který ona netuší, naprogramoval.¹²

Whedon sice využívá dystopického motivu setkání individuálního hrdiny se skupinou odpadlíků, zároveň však poutavě převrací perspektivu, když nám svět *Firefly* představuje očima právě této skupiny outsiderů a ne prostřednictvím River. Jen pomalu si začneme uvědomovat, že Riveřin osobní příběh stojí v srdci celého vyprávění. Je zajímavé, že jednou z připomínek, kterou televizní stanice Fox údajně k *Firefly* měla, bylo, že se seriál soustředí na nějaké „nuly“, po kterých „šlape vláda“ (z komentáře k epizodám „The Train Job“ a „Serenity“ na DVD). Avšak právě skutečnost, že nám autor svět představuje očima těchto nul, je pro mnohé Whedonovy obdivovatele na celém seriálu nejzajímavější. Když mluví Lorna Jowettová o seriálu *Angel*, poukazuje na to, že Whedonovo dílo a kritická dystopie sdílejí společný prvek, kterým je kolektivita. V dystopickém světě, kde se odehrává i *Firefly*, visí práva jedince na vlásku a Whedon i zde zdůrazňuje „kolektivní hrdinství a týmovou spolupráci“, z nichž pramení naděje na změnu (Jowett 2007, s.81).

Whedonovy postavy zcela tradičně nesou prvky morální rozpolcenosti a ve *Firefly* je tento aspekt ještě více zdůrazněn. Příkladem takových postav jsou Mal a Zoe, poražení v bitvě o údolí Serenity, kteří se řídí zákonem džungle – dělají, co musí, aby přežili, a to ne vždy znamená kráčet těmi nejmorálnějšími cestami. Tak například Mal ukáže svou utilitární¹³ povahu, když se mu v souboji v epizodě

„Shindig“ podaří skolit šermíře mnohem zručnějšího, než je on sám. Když přispědlí Athertona Winga k zemi, je mu řečeno, že to musí „dokončit“.

Harrow: Ležet poražený na zemi ... a ještě dýchat? To dělá z člověka zbabělce.

Inara: Je to ponižující.

Mal: Jistě. Bylo by to ponižující. Muset ležet na zemi zatímco ten lepší odmítá prolít tvou krev. Smilování je ctností velkého muže.

(Mal Athertona pohotově a bez okolků BODNE!)

Nejspíš nebudu zas tak velkej.

(BODNE ho znovu!)

Každopádně docela ujdu.

(Firefly: the official companion 1, s.124)

Mal Athertona nezabije, ačkoliv mu Harrow radí, že by to za daných okolností bylo moudré a patřičné. Místo toho ho poníží. Když Harrow poznamená: „Nemusel jste toho muže zranit.“, Mal odpoví: „No jo, nemusel, ale přišlo mi to srandovní.“

I v mnoha dalších scénách napříč seriálem jedná Mal poněkud nehrdinsky (např. když v epizodě „The Train Job“ zabije Niskova přísluhovače). Jeho jednání je však ve shodě s tradiční morální rozpolceností westernových hrdinů, jako je například William Munny v podání Clinta Eastwooda ve filmu *Nesmiřitelní* (*Unforgiven*, 1992). Tato hlavní postava *Firefly* je voják, vrah a „podvodníček“ (epizoda „Heart of Gold“). Když se ohrazuje proti Alianci, nečiní tak proto, že by byl nějak morálně na výši. Je-li Malova etika typický příklad etiky „hnědokabátníků“, bojovníků za nezávislost ve válce za sjednocení, pak si rozhodně nemůžeme být jisti, že by byl tento fikční hvězdný systém lepším místem pro všechny, kdyby válku vyhráli povstalci.

Firefly vyrůstá přímo z dystopické tradice. Seriál využívá mnoha témat klasických dystopií, jako jsou například státní kontrola ekonomiky a vzdělávání, státní násilí, militarizované policejní složky a obviňování obyvatelstva na okraji společnosti z jakýchkoliv chyb a nedostatků, kterých se stát dopustí. Navíc skrze postavy jako River, Inara, Saffron nebo prostitutky z epizody „Heart of Gold“

navazuje na feministické dystopie z konce 20. století, neboť každá z těchto ženských postav upozorňuje na problémy genderové nerovnoprávnosti a útlaču. *Firefly* je však zároveň produktem specifické doby. Věnuje se novému souboru problémů a starostí, jež se rozšířily ve Spojených státech po 11. září. Prvořadým problémem této doby je napětí mezi účelem a prostředky, mezi chvályhodným cílem a již méně chvályhodnou cestou, která k tomuto cíli vede. V duchu morální rozpolcenosti, která v současné době prostupuje politikou a populární kulturou, nám Whedon ukazuje dobrotivou vládu, s jejímiž způsoby však nemůžeme souhlasit a již se vzepře skupina hrdinů, jejichž způsoby ovšem také nemůžeme plně přijmout. *Firefly* zachycuje morální rozpolcenost světa polarizované politiky, ve kterém neexistuje ani čistokrevný padouch, ani čistokrevný hrdina. Daří se mu to tak, že využívá prvků charakteristických pro dystopický žánr, některé normy tohoto žánru však převrací a další kombinuje s normami jiných žánrů, které s dystopiemi tradičně nesouvisí, a to podle vzorce tvorby, který je pro Whedonovy seriály typický. Whedon o svém typickém míchání žánrů říká: „Je to můj dar i prokletí. Jeden žánr mi nikdy nestačí. Nikdy nechci dělat jednu věc dvě hodiny. Moje filmy jsou spletené z útržků různých žánrů.“ (*Serenity: the official visual companion*, s.24)

Dystopické „útržky“ ve *Firefly* Whedonovi umožňují kritizovat společnost zvláštním způsobem – zasazení seriálu do žánru, který zpochybňuje společenské struktury, Whedonovi dovoluje klást otázky mířené na společenské uspořádání, feministickou filosofii a lidskou povahu, přičemž prvky tak charakteristické pro jeho tvorbu ručí za to, že si diváci budou namáhat hlavu a že se, jako vždycky, budou výborně bavit.

Poznámky

¹ Whedon zmiňuje, že *Buffy* vytvořil specificky k tomu, aby převrátil naruby hollywoodský recept na malé „blondýnky, které něco zabije, jen co vstoupí do temné uličky ... chtěl jsem ... aby [té obludě] nakopala zadek.“ (Jowett 2007, s.21)

² Stacey Abbottová prozkoumala prvky filmu noir v seriálu *Angel* v článcích „Kicking Ass and Singing ‚Mandy‘“ a „Walking the Fine Line“. Tématu korporátního zla v seriálu

Angel se věnují Sarah Swanová a Sharon Sutherlandová v článku „The Rule of Prophecy“ a Lorna Jowettová v článku „Helping the Hopeless“.

³ Minimálně tři autoři, kteří přispěli do sborníku *Finding Serenity* Jane Espensonové, tyto aspekty ve svých textech zdůrazňují: David Gerrold, Nancy Holderová a John C. Wright.

⁴ Titulní píseň k seriálu *Firefly*.

⁵ Podle tohoto filmu a stejnojmenné knihy vznikl i seriál, který měl, stejně jako *Firefly*, pouhých 14 epizod.

⁶ Zaměření na jazyk je pro dystopie charakteristické. Jazyk utlačovaných a/nebo jejich utlačovatelů je důležitým prostředkem kritiky například v *Příběhu služebnice* Margaret Atwoodové, v románu *1984* George Orwella, v *A Door into Ocean* Joan Slonczewské nebo v *Mechanickém pomeranči* Anthony Burgesse. Využití jazyka ve *Firefly* má nejbližší k „jazyku týňů“ v *Mechanickém pomeranči*, který kombinuje slova se slovanským kořenem s rýmovaným slangem a angličtinou. Protože byl román napsán uprostřed studené války, evokoval tehdy ruštinou ovlivněný jazyk obrazy totalitního zřízení. Whedon kombinuje angličtinu s mandarínskou čínštinou, čímž rozlišuje poslední dvě supervelmoci, tedy Čínu a Spojené státy. Propojení těchto dvou jazyků vystihuje mocenské struktury, jež se uplatňují v seriálu, a zároveň odlišnosti těchto struktur od současných amerických. Tématem jazyka ve *Firefly* se zabývá Susan Mandalaová v „Representing the Future: Chinese and Codeswitching in *Firefly*“ (Mandala 2008, s.31).

⁷ epizoda „Serenity“

⁸ film *Serenity*

⁹ Kyberpunkem ve *Firefly* se zabývá Lorna Jowettová v textu „Back to the Future: Retrofuturism, Cyberpunk, and Humanity in *Firefly* and *Serenity*“ (Jowett 2008, s.101).

¹⁰ Někteří akademici, jako například Mary Magoulicková, Whedonův feminismus zpochybňují.

¹¹ Názor, že televize po 11. září čím dál tím více reflektuje morální rozpolcenost, zastává řada akademiků včetně Johna Sumsera (Sumser 1996, s.155) a autorského dua Sharon Sutherlandová a Sarah Swanová (Sutherland a Swan 2007, s.119).

¹² Jak již bylo řečeno, je zajímavé se nad Riveřiným příběhem zamyslet jako nad ústředním dystopickým vyprávěním seriálu a filmu. Toto typické dystopické vyprávění je převráceno, a diváci tak místo „skutečného“ protagonisty příběhu a jeho střetů se státní mocí sledují dobrodružství skupiny odpadlíků, ke kterým se tento hrdina – za něhož můžeme v tomto případě tedy nejspíš považovat River – připojí. Taková skupina odpadlíků je pro dystopická díla charakteristická, avšak v klasickém dystopickém příběhu představuje hlavní postavu právě individuální hrdina prchající před autoritami, který se setkává se skupinou lidí, jež se vymanili z područí vlády a o jejichž možné existenci kolují pověsti. Tato skupina obvykle poskytne hrdinovi útočiště, jeho přítomnost však v mnoha případech vede k neštěstí. Pro posádku Serenity jako celek přítomnost River, jak víme, není fatální, není však pochyb, že všechny na palubě staví do smrtelného nebezpečí, a dá se říct, že je příčinnou událostí vedoucích k Washově smrti.

¹³ Pozn. překladatele: utilitarianismus je filozofický směr, který říká, že člověk činí tak, aby maximalizoval své štěstí a minimalizoval své utrpení.

Bibliografie

ABBOTT, Stacey. 'Kicking Ass and Singing "Mandy": A Vampire in L.A.'. In: ABBOTT, Stacey. *Reading Angel: the TV spin-off with a soul*. New York: Distributed in the U.S. and Canada by Palgrave Macmillan, 2005, s. 1–13. ISBN 1850438390.

ABBOTT, Stacey. 'Walking the Fine Line Between Angel and Angelus'. *Slayage: The Online International Journal of Buffy Studies* [online]. 2003, vol. 3, no. 1. [Cit. 15. 7. 2007]. Dostupné z: <http://slayageonline.com/essays/slayage9/Abbott.htm>

ATWOODOVÁ Margaret. *Příběh služebnice*. Překlad Veronika Lásková. Praha: BB art, 2008, 333 s. ISBN 978-807-3814-120.

BAUMGARDNER, Jennifer a Amy RICHARDS. *Manifesta: young women, feminism, and the future*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000, xxx, 416 s. ISBN 03-745-2622-2.

BROWNMILLER, Susan. *Against our will: men, women, and rape*. New York: Bantam, 1976. ISBN 978-055-3203-387.

BRUNSDON, Charlotte. *Screen tastes: soap opera to satellite dishes*. New York: Routledge, 1997, x, 236 s. ISBN 04-151-2155-8.

BURGESS, Anthony. *Mechanický pomeranč*. Překlad Ladislav Šenkyřík. Praha: Odeon, 2010, 190 s. ISBN 978-80-207-1341-4.

COONTZ, Stephanie. *Marriage, a history: from obedience to intimacy or how love conquered marriage*. New York: Viking, 2005, xi, 432 s. ISBN 06-700-3407-X.

Firefly: the official companion. London: Titan Books, 2006, 2007, 2 v. ISBN 9781845763145.

FRIEDAN, Betty. *Feminine Mystique*. Rozš. vyd., s novou předmluvou a epilogem autorky. Překlad Jaroslava Kočová. Praha: Pragma, c2002, 596 s. ISBN 80-720-5893-2.

GERROLD, David. 'Star Truck'. In: ESPENSON, Jane a Glenn YEFFETH. *Finding serenity: anti-heroes, lost shepherds, and space hookers in Joss Whedon's Firefly*. Dallas: BenBella books, 2004, s. 183–195. ISBN 1932100431.

HARMON, William, C HOLMAN a William Flint THRALL. *A handbook to literature*. Upper Saddle River, N.J.: Prentice Hall, c1996, ix, 669 s. ISBN 0132347822.

HAVENS, Candace. *Joss Whedon: the genius behind Buffy*. Chicago: Distributed by Independent Publishers Group, 2003, 171 s. ISBN 19-321-0000-8.

HILLEGAS, Mark Robert. *The future as nightmare: H. G. Wells and the anti-utopians*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1974c1967, xi, 200 s. ISBN 08-093-0676-X.

HOLDER, Nancy. "I Want Your Sex": Gender and Power in Joss Whedon's Dystopian Future World. In: ESPENSON, Jane a Glenn YEFFETH. *Finding serenity: anti-heroes, lost shepherds, and space hookers in Joss Whedon's Firefly*. Dallas: BenBella books, 2004, s. 139–153. ISBN 1932100431.

HUFF, Tanya. "Thanks for the Reenactment, Sir." Zoe: Updating the Warrior Woman'. In: ESPENSON, Jane a Glenn YEFFETH. *Finding serenity: anti-heroes, lost shepherds, and space hookers in Joss Whedon's Firefly*. Dallas: BenBella books, 2004, s. 105–112. ISBN 1932100431.

JOWETT, Lorna. Back to the Future: Retrofuturism, Cyberpunk, and Humanity in Firefly and Serenity. In: WILCOX, Rhonda a Tanya R COCHRAN. *Investigating Firefly and Serenity: Science Fiction on the Frontier*. New York: I.B. Tauris, 2008, s. 101–113. ISBN 1845116542.

JOWETT, Lorna. Helping the Hopeless: Angel as Critical Dystopia. *Critical Studies in Television*. Manchester University Press, 2007, vol. 2, no. 1., s. 74–89.

LOTZ, Amanda D. *Redesigning women: television after the network era*. Urbana: University of Illinois Press, c2006, x, 224 s. ISBN 978-025-2073-106.

LYOTARD, Jean-François. Překlad Geoff Bennington a Brian Massumi. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. *Theory and History of Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, vol. 10, 110 s.

MAGOULICK, Mary. 'Frustrating Female Heroism: Mixed Messages in Xena, Nikita, and Buffy'. *Journal of Popular Culture*. 2006, vol. 39, no. 5, s. 729–755.

MANDALA, Susan. Representing the Future: Chinese and Codeswitching in Firefly. In: WILCOX, Rhonda a Tanya R COCHRAN. *Investigating Firefly and Serenity: Science Fiction on the Frontier*. New York: I.B. Tauris, 2008, s. 31–40. ISBN 1845116542.

MILLETT, Kate. *Sexual politics*. Urbana: University of Illinois Press, c2000, xx, 397 s. ISBN 02-520-6889-0.

MORGAN, Robin (ed). *Sisterhood is powerful: an anthology of writings from the women's liberation movement*. New York: Vintage Books, 1970. ISBN 03-947-0539-4.

ORWELL, George. 1984. Překlad Eva Šimečková. Praha: KMa, 2003, 261 s. ISBN 80-730-9999-3.

PENDER, Patricia. "‘I’m Buffy and You’re... History’: The Postmodern Politics of Buffy’. In: WILCOX, Rhonda a David LAVERY. *Fighting the forces: what's at stake in Buffy the Vampire Slayer*. Lanham, Md.: Rowman, c2002, s. 18–34. ISBN 0742516814.

PROBYN, Elspeth. 'New Traditionalism and Post-Feminism: TV Does the Home'. *Screen*. 1990, vol. 31, no. 2, s. 147–59.

RUSSELL, Mike. The CulturePulp Q&A: Joss Whedon. *CulturePulp* [online]. Publikováno 20. června 2007. [Cit. 24. 9. 2007]. Dostupné z: <http://homepage.mac.com/merussell/iblog/B835531044/C1592678312/E20050916182427/index.html>

ROIPHE, Katie. *The morning after: sex, fear, and feminism on campus*. Boston: Little, Brown and Co., c1993, xii, 180 s. ISBN 03-167-5431-5.

SARGENT, Lyman Tower. The Three Faces of Utopianism Revisited. *Utopian Studies*. Penn State University Press, 1994, vol. 5, no. 1, s. 1–37.

Serenity: the official visual companion. London: Titan Books, 2005. ISBN 978-184-5760-823.

SHULMAN, Alix Kates. 'A Marriage Agreement'. *Up from Under*. 1970, vol. 1, no. 2, s. 5–8.

SLONCZEWSKI, Joan. *A door into ocean*. London: Women's Press, 1987. ISBN 978-070-4340-695.

SOMMERS, Christina Hoff. *Who stole feminism?: how women have betrayed women*. New York: Simon, c1994, 320 s. ISBN 06-717-9424-8.

STEINER, Leslie Morgan (ed). *Mommy wars: stay-at-home and career moms face off on their choices, their lives, their families*. New York: Random House Trade Paperbacks, 2007. ISBN 978-081-2974-485.

STORY, Louise. 'Many Women at Elite Colleges Set Career Path to Motherhood'. *New York Times*. Publikováno 20. 9. 2005, s. C1.

SUMSER, John. *Morality and social order in television crime drama*. Jefferson, N.C.: McFarland, c1996, xi, 192 s. ISBN 07-864-0125-7.

SUTHERLAND, Sharon a Sarah SWAN. 'The Good, the Bad, and the Justified: Moral Ambiguity in Alias'. In: ABBOTT, Stacey a Simon BROWN. *Investigating Alias: secrets and spies*. London: I.B. Tauris, 2007, s. 119–132. ISBN 9781845114053.

SUTHERLAND, Sharon a Sarah SWAN. 'The Rule of Prophecy: Source of Law in the City of Angel'. In: ABBOTT, Stacey. *Reading Angel: the TV spin-off with a soul*. New York: Distributed in the U.S. and Canada by Palgrave Macmillan, 2005, s. 132–145. ISBN 1850438390.

SUVIN, Darko. Utopianism from Orientation to Agency: What Are We Intellectuals under Post-Fordism to Do?. *Utopian Studies*. Penn State University Press, 1998, vol. 9, no. 2, s. 162–190.

TEPPER, Sheri S. *The gate to women's country*. New York: Bantam, 1989. ISBN 05-532-8064-3.

WALKER, Rebecca. 'Becoming the Third Wave.' *MS*, Jan./Feb. 1992: s. 39–41.

WEST, Michelle Sagara. 'More Than a Marriage of Convenience'. In: ESPENSON, Jane a Glenn YEFFETH. *Finding serenity: anti-heroines, lost shepherds, and space hookers in Joss Whedon's Firefly*. Dallas: BenBella books, 2004, s. 97–104. ISBN 1932100431

WHEDON, Joss a GREENWALT, David. *Angel*. Hrají David Boreanaz, Charisma Carpenter, Alexis Denisof, J. August Richards, Andy Hallett, and Amy Acker. USA, Warner Brothers, 1999–2004.

WHEDON, Joss. *Buffy, přemožitelka upírů*. Hrají Sarah Michelle Gellar, Anthony Stewart Head, Alyson Hannigan, and Nicholas Brendon. USA, Warner Brothers, 1997–2001. UPN. 2001–2003.

WHEDON, Joss. *Firefly: The Complete Series* [DVD]. USA, Mutant Enemy/20th Century Fox, 2003.

WHEDON, Joss. *Serenity* [DVD]. Hrají Nathan Fillion, Summer Glau, and Chiwetel Ejiofor. USA, Mutant Enemy/Universal, 2005.

WRIGHT, John C. 'Just Shove Him in the Engine, or the Role of Chivalry in Joss Whedon's Firefly'. In: ESPENSON, Jane a Glenn YEFFETH. *Finding serenity: anti-*

heroes, lost shepherds, and space hookers in Joss Whedon's Firefly.
Dallas: BenBella books, 2004, s. 155–168. ISBN 1932100431.

YASZEK, Lisa. “I’ll Be a Postfeminist in a Postpatriarchy,” or Can We Really Imagine Life after Feminism?’. *Electronic Book Review*. Publikováno 29. 1. 2005. [Cit. 12. 3. 2007]. Dostupné z: www.electronicbookreview.com

3. Překladatelská analýza výchozího textu

Při překladatelské analýze budu vycházet z modelu Christiane Nordové (1991) a z Jakobsonových textových funkcí (1995). Při analýze stylu zohledňuji rovněž publikaci Marie Čechové (2008). Zvláště se zaměřím na vnětextové a vnitrotextové faktory.

Z důvodu úspory času a místa budu k textu *The Threat of the „Good Wife“* odkazovat jako k „textu 1“ a k textu *The Alliance Isn't Some Evil Empire* jako k „textu 2“, a to ve všech následujících kapitolách této práce.

3.1 Vnětextové faktory

3.1.1 Autor, vysílatel a jeho záměr

Texty, které jsem si k překladu vybrala, jsou ve skutečnosti dvě kapitoly ze sborníku *Investigating Firefly and Serenity: Science Fiction on the Frontier*, který se zaměřuje na kultovní seriál *Firefly* a jeho filmový sequel *Serenity*, jejichž autorem je Joss Whedon. Tuto publikaci vydalo vydavatelství I. B. Tauris jako součást řady *Investigating Cult TV*, která má za úkol definovat, co to znamená, že je dílo (v tomto případě tedy televizní seriál) „kultovní“, a jaký je rozdíl mezi dílem „kultovním“ a „kvalitním“.¹

Vysílatelem textu je výše zmíněné vydavatelství, které tuto funkci deleguje na editorkou celé řady Stacey Abbottovou,² místopředsdkyni Whedon Studies Association vyučující filmová a televizní studia na Univerzitě v Roehamptonu ve Velké Británii, a na editorky publikace *Investigating Firefly* Rhondu V. Wilcoxovou a Tanyu Cochranovou.³ Jejich **záměrem** je, jak již bylo zmíněno výše, definovat pojem „kultovní dílo“ a představit ho z pohledu různých vědeckých disciplín.

¹ *Investigating Cult TV Series* [online]. [Cit. 27. 7. 2014]. Dostupné z: <http://www.ibtauris.com/Series/Investigating%20Cult%20TV%20Series.aspx>

² *Dr Stacey Abbott* [online]. [Cit. 27. 7. 2014]. Dostupné z: <http://www.roehampton.ac.uk/staff/stacey-abbott/>

³ Rhonda V. Wilcoxová je vysokoškolská profesorka angličtiny, která se specializuje na populární kulturu, Tanya Cochranová je v současné době předsdkyní Whedon Studies Association a rovněž vyučuje na univerzitě.

Rhonda Wilcox [online]. [Cit. 27. 7. 2014]. Dostupné z: http://slayageonline.com/EBS/buffy_studies/scholars_critics/t-z/wilcox.htm
Biography of Tanya Cochran [online]. [Cit. 27. 7. 2014]. Dostupné z: <https://www.ucollege.edu/facultaff/tacochra>

Autorkou textu 1 je Laura L. Beadlingová, která v současnosti vyučuje na Youngstown State University v Ohiu ve Spojených státech, kde se věnuje filmovým studiím, tvůrčímu psaní a scénáristice. Doktorský titul v oboru amerických studií získala na Purdue University v Indianě.⁴ **Autorčiným záměrem** bylo seriál a film analyzovat z hlediska různých rovin feminismu.

Text 2 společně napsaly **autorky** Sarah Swanová a Sharon Sutherlandová. Obě se specializují v oblasti práva a v minulosti spolupracovaly na řadě esejů týkajících se práva a populární kultury. Sarah Swanová vystudovala Columbia Law School v New Yorku a University of British Columbia v kanadském Vancouveru. Zajímá se, mimo jiné, o rodinné právo, gender a sexualitu.⁵ Sharon Sutherlandová zastává pozici odborné asistentky na právnické fakultě University of British Columbia a vedle čistě odborných kurzů vyučuje například i kurz „Law and Literature“, který se zaměřuje na téma dystopické literatury.⁶ **Záměrem autorek** bylo zobrazit díla v souvislosti s dystopickou tradicí.

3.1.2 Médium, místo a čas

Jak již bylo řečeno výše, kniha *Investigating Firefly and Serenity* je sborníkem článků a esejů, jež se snaží pohlížet na jmenovaná díla optikou různých vědeckých disciplín, a to tak aby je přiblížila jak čtenářům z řad odborníků, tak širší veřejnosti. Syntaktická struktura textů je místy složitější, a protože jsou texty psány anglicky, vyznačují se rovněž vyšší mírou nominalizace a abstraktnosti než podobné české texty. Texty jsou propojeny řadou kohezních prostředků, které usnadňují orientaci v textech a zlogičtují je, a využívají i grafické prvky, především uvozovky, kurzívu a grafické odlišení delších, do textu nezačleněných citací.

Kniha byla vydána v roce 2008 vydavatelstvím I. B. Tauris v Londýně. **Čas** vydání při překladu nebude způsobovat žádné problémy (jazyk je současný, dokonce s hovorovými prvky, texty reagují na současná díla a současná témata), podobně jako **místo**, neboť texty nevyžadují téměř žádné specifické kulturně

⁴ Laura L. Beadling [online]. [Cit. 27. 7. 2014]. Dostupné z: <http://writingcommons.org/about/author-bios/1143-laura-l-beadling>

⁵ Sarah Swan [online]. [Cit. 27. 7. 2014]. Dostupné z: <http://web.law.columbia.edu/admissions/graduate-legal-studies/jsd-program/jsd-candidates/sarah-swan>

⁶ Sharon Sutherland [online]. [Cit. 27. 7. 2014]. Dostupné z: <http://faculty.law.ubc.ca/sutherland>

zakotvené presupozice. Ty vyžaduje spíše téma textů, kterému se budu věnovat v kapitole o vnitrotextových faktorech.

3.1.3 Funkce textů

Hlavní funkcí obou textů je funkce referenční – texty dané téma analyzují z rozdílných úhlů a chtějí o něm informovat. Významněji se v textu projevují ještě funkce funkce expresivní, poetická a funkce fatická.

V **textu 1** je **expresivní funkce** poněkud potlačena. Text se skládá z objektivních popisů děje a na ně navazující analýzy feministických témat, která se rovněž tváří velmi objektivně. Hlas autorky se v pěti případech projevuje na rovině osobních a přivlastňovacích zájmen (př.: „... **I prefer** to use the term to identify those representations that enact these very contradictions, as **I believe** *Firefly* does.“ – VT: str. 55/56; „Zoe and Saffron (...) highlight my central question...“ – VT: str. 56), prostřednictvím hodnotících adjektiv (př.: „... the show never directly addresses feminism per se, but does create **some of the most diverse, powerful and interesting** female characters on television.“ – VT: str. 55) a disjunktu hodnotících obsah sdělení (př.: „... (a word **apparently** not in use in 2507)...“; „Despite its brief time on screen, her relationship with Monty is **clearly** exploitative.“ – VT: str. 58).

Poetická funkce se v textu 1 projevuje v podobě paralelních konstrukcí (př.: „... **when they** are reconciling after a disagreement, **when she** saves him from imprisonment, **when he** is surely still recovering from his wounds, **then she** cooks for him and he feels nurtured.“ – VT: str. 54, paralelní konstrukce zde navíc posiluje gradaci, která vrcholí v předposledním segmentu a v posledním, kde se mění příslovce a po něm následují dvě koordinované, syndeticky spojené věty, se mění v antiklimax) a idiomatických výrazů (př.: „Wash doesn't **take the bait**...“ – VT: str. 54; „Many other television shows that **have garnered 'feminist' buzz**—both **pro and con**— are postfeminist...“ – VT: str. 55), slovní hříčky (př.: „Saffron, like postmodern theory, refuses **to espouse** (you should excuse the pun) one final subject position...“ – VT: str. 57). Poetickou funkci mají i nadpisy některých podkapitol (př.: „**Personal** choices, **personnel** decisions“ – VT: str. 53, paralelismus jmenných frází, jistý typ paronomázie z důvodu opakování kmene

„person“). Stejně výrazy vykazují funkci **fatickou** – tedy upoutat čtenářovu pozornost.

Autorky **textu 2** užívají autorský plurál, jehož funkcí je předat čtenáři objektivní informaci, a tak se **expresivní funkce** zájmen ztrácí (př.: „If we view *Firefly* as a feminist dystopia, then the female protagonist...“; VT: str. 94). Snad jen ve větě „In this chapter, we situate *Firefly* within the dystopic tradition and explore...“ na str. 89 VT se dá zájmeno „we“ chápat jako aktivní hlas autorek. Daleko silněji se expresivní funkce textu 2 projevuje v podobě hodnotících adjektiv a adverbii: „Each features a creative, surprisingly successful fusion of genres...“ (VT: str. 89); „... and each develops a unique voice through inversion and juxtaposition of genre-driven expectations.“ (VT: str. 89); „... it is simple to see, that *Firefly* fits well within this basic premise.“ (VT: str. 90); „The Asian influence also spills over into the language of *Firefly*, which is uniquely and evocatively flavored with Mandarin.“ (VT: str. 91); „Interestingly, one of the few objections to *Firefly* that the Fox network reportedly had...“ (VT: str. 98).

V textu 2 se také projevuje **funkce poetická**. Ta se vyznačuje především přítomností mnoha koordinovaných dvojic výrazů (př.: „The teacher then suddenly and violently plunges a stylus into River’s head.“ – VT: str. 93; „... Saffron ultimately shows herself to be a wily and dangerous villain.“ – VT: str. 96; „Ultimately, a dystopia provides social commentary on the ills of the contemporary world by ensuring that, however dire and exaggerated, those ills are recognizable to its audience.“ – VT: str. 96), stylistických figur (př.: „Of paramount concern in this era is the tension between means and ends, between a laudable goal and the less laudable path that leads to it.“ – VT: str. 100, jedná se vlastně o jistý typ opisného pleonasmu, setkáváme se zde s gradací a antitezí), inverzemi (viz předchozí citovaná věta), několika případy aliterace (př.: „Dystopic novels and films are rife with images of individuals immobilized and facing forced reconditioning.“ – VT: str. 98) a také v nadpisech podkapitol, které jsou v několika případech stylisticky příznakovými citacemi z *Firefly* nebo *Serenity* (př.: „‘Ten percent of nuthin’ is ... Let me do the math here’: Classic dystopian themes. – VT: str. 91; „‘Start with the part where Jayne gets knocked out by a 90-pound girl...’: Feminist dystopias“ – VT: str. 94).

3.1.4 Adresát

Primárním adresátem těchto textů jsou „fanoušci“ *Firefly* a *Serenity*, případně žánru sci-fi jako takového, a to jak z řad odborníků, tak z řad širší veřejnosti. Protože se texty věnují televiznímu seriálu a filmu, zaujmou zájemce o filmová, televizní nebo mediální studia. Text 2 studuje *Firefly* a jeho zařazení do dystopické tradice, a proto bude zajímavý především pro literární a filmové vědce nebo pro odborníky z oborů jako politologie nebo sociologie. Počítá se vzdělaným čtenářem, který rozpozná základní sociologické a literárněvědné pojmy. Text 1 se věnuje feminismu a jeho projevům ve *Firefly*, mohl by tedy zajímat odborníky na feministická a genderová studia. Vyžaduje základní znalosti o historii feminismu, které však nelze od běžného českého čtenáře očekávat. Text ovšem nabízí odkazy k důležitým postavám a dílům feministického hnutí a s přístupem k internetu nebo knihovně by neměl být problém si potřebné údaje během několika minut dohledat. Tématu presupozic se budu věnovat v kapitole o vnitrotextových faktorech.

3.2 Vnitrotextové faktory

3.2.1 Téma, obsah a presupozice

Text 1 analyzuje seriál *Firefly* a film *Serenity* z hlediska feminismu a různých jeho etap a odvětví. Především se snaží definovat genderové vztahy a s nimi související ženské role v seriálu. Z pohledu druhé vlny feminismu analyzuje dvě ženské postavy, které ve *Firefly* vystupují v roli manželky – Zoe a Saffron – a snaží se definovat pojem „dobrá manželka“. Z pohledu třetí vlny analyzuje postavu Kaylee, která v sobě spojuje ryze dívčí rysy s technickou odborností, která je většinou rysem typicky mužským. Autorka tvrdí, že seriál jako takový je příkladem postfeministického díla, neboť postavy v něm nejsou vykreslené jednoznačně a lze na ně pohlížet zcela protichůdnými způsoby, které se ovšem navzájem nevylučují a spíše se doplňují.

Text 2 se snaží *Firefly* a *Serenity* analyzovat z hlediska dystopické tradice. Definuje, co to „dystopie“ je, a za pomoci několika dalších dystopických děl se pokouší popsat, jak vypadá dystopické prostředí, ve kterém se seriál a film odehrávají. Odhaluje, že seriál navazuje na tři typy dystopických děl – na dystopie

klasické, k nimž se typicky řadí například *Mechanický pomeranč* nebo *1984*, na dystopie feministické a na dystopie současné, reagující na nejaktuálnější dění, v tomto případě na události 11. září a jejich následky. Zároveň se text zabývá způsobem, jakým Joss Whedon, autor seriálu a filmu, svá díla typicky vytváří – tradičně slučuje několik žánrů dohromady a přitom porušuje normy, podle kterých se tyto žánry běžně řídí, tak aby dílo nepřestávalo diváka překvapovat zcela neočekávanými zvraty.

Texty od čtenáře **očekávají jisté znalosti** – zaprvé povědomí o jednotlivých etapách feministického hnutí (co obnášely druhá a třetí vlna feminismu a jak bývá definován postfeminismus); zadruhé znalost základních literárních a sociologických termínů; zatřetí znalost reálií (př.: Browncoats, Battle of Serenity Valley, Reavers, Companion), postav a děje seriálu *Firefly* a filmu *Serenity*. Autorky obou textů děj seriálu velmi často popisují, místy však poněkud zkratkovitě a nekoherentně. Nezná-li čtenář tato díla, mohou pro něj texty být hůře srozumitelné (úvodní kapitola sborníku se snaží čtenářům svět *Firefly* a postavy, které v něm vystupují, přiblížit, protože však není součástí mého překladu, nemohu ji zohledňovat a musím zvolit takovou metodu a takový koncept překladu, abych tento nedostatek kompenzovala). Zároveň jsou v textu zmiňována další díla, o kterých autorky předpokládají, že je čtenář zná. V případě textu 1 jsou to však díla, která zamýšlený český čtenář, ať se již jedná o odborníka nebo o čtenáře z širší veřejnosti, s výjimkou *Pretty Woman*, nejspíš neviděl, ačkoliv se všechna tato díla dočkala českého dabingu. Jejich neznalost čtenáře sice o něco ochudí, neznamená však ztrátu pochopení textu. Seriál *Zlatá sedmdesátá* vysílala v roce 2010 česká stanice HBO Comedy; seriál *Tatík Hill a spol.* vysílala Česká televize, bohužel se mi nepodařilo zjistit kdy. Text 2 odkazuje k filmům *Loganův útěk* a *Planeta opic*, k románům *Mechanický pomeranč*, *1984*, *Příběh služebnice*, *The Gate to Women's Country*, *A Door into Ocean* a k dílům Aldouse Huxleyho či Jevgenije Zamjatina. Díla *The Gate to Women's Country* a *A Door into Ocean* nebyla bohužel přeložena do češtiny, nelze tedy předpokládat, že by s nimi byl srozuměn český čtenář. Text 2 od čtenáře zároveň očekává určité povědomí o událostech 11. září a o tom, co po útoku na Světové obchodní centrum následovalo, tedy například jak reagovala americká vláda (př.: kontroverzní vojenská základna Guantánamo, válka v Iráku apod.)

3.2.2 Žánrově stylistická charakteristika a lexikální rovina textu

Primární funkcí obou textů je funkce referenční, respektive funkce odborněsdělná (Čechová 2008, s.208), navíc se v nich projevují významné rysy intertextovosti. Jejich cílem je zprostředkovat čtenáři nové poznatky, a to uceleným, uspořádaným způsobem. Oba texty jsou zpracovány formou výkladu, v němž hraje důležitou roli vyprávění (přičemž text 1 využívá vyprávění o něco více než text 2) a který má popularizující charakter. K odborné povaze textů přispívají citace jiných autorů a formální lexikum latinského a francouzského původu.

Formální výrazy zesilují abstraktní povahu textů stejně jako termíny z různých disciplín, které se v nich vyskytují. Patří k nim formální slovesa (př.: purchase, illuminate, accompany, participate, require, reconcile, impeach, utilize, coerce, render, evoke, reiterate) a další formální výrazy (př.: nefarious, reticence, perceptions, preliminary observation, reversion, disregarded frontier land, laudable goal). V textu 1 nalezneme odborné termíny z oblasti feministické a genderové problematiky (př.: feminism, postfeminism, second wave feminism, third wave feminism, gender, sexuality, gender role, empowered woman) a z dalších oborů (př.: psychologie a postmoderní teorie: postmodern theory, metanarratives, surface/depth model, subject position, paradigm, identity; literární teorie: discourse; psychologie a medicína: mental illness; kosmonautika a žánr sci-fi: airlock, spacesuit, navigation, com console, hatch, spaceship; televizní tematika: pilot, show, series, to air). V kontextu textu fungují jako termíny i spojení „good wife“, které je až na jednu výjimku vždy ohraničené uvozovkami, nebo „helpmeet wifehood“. V textu 2 jsou to zejména termíny z oblasti literární vědy (př.: genre norm, allusions, motifs, archetype, dystopic trope) a sociologie (př.: totalitarianism, power structures, social structures, social stratification) a dále termíny z oblasti televize a filmu (př.: horror, science fiction, film noir, Western, high-school teen drama, backstory, setting, Hong Kong sensibility) a pojmy užívané jako termíny v souvislosti se science fiction a v science fiction dílech samotných (př.: post-apocalypse, terraformed, aversion therapy). Ke kulturně zakotveným termínům patří výraz „9/11“, který se v českém úzu nepoužívá.

Jazyk, kterým jsou texty psány, je místy **neformální a idiomatický**. Jako protiklad k výše zmíněným formálním slovesům v nich nalezneme slovesa

frázová (př.: wait behind, look into, catch up with, stand up for, turn out, spill over to, resonate with, cut off, pick off, fend off, mash up), krátká anglosaská slovesa (př.: fit within, shift, flash-cut, sneak around, flow through, trick him further, link specifically to, tap into), případy stažených tvarů sloves „be“ a „do not“ („... *in the 'verse, sex is not just fun, it's a reason to live.*“ – VT: str. 60; „*Wash doesn't take the bait...*“ – VT: str. 54), neformální (př.: catty mockery, to prep sth, to needle sb, 'verse, dummy, sidekick, the Feds, hi-tech world, butt-kicking, get squished by) a idiomatické výrazy (př.: watch sb's back, put oneself in harm's way, on the brink of, take the bait, after all, garner buzz, to be truly cutting edge, smooth sb's ruffled feathers, to have it bad for sb, break loose, make use of, take place, has no qualms about, in the wake of, be at stake, set the tone). V textech místy narazíme i na výrazy knižní (př.: perfidy, viscerally, overlaid upon).

K idiomatičnosti textů přispívají citace ze seriálu a v textu 2 i citace jeho tvůrce Josse Whedona, které jsou jasnými přepisy mluveného slova, což dokazuje řada hovorových prvků, jako jsou stažené tvary slovesa „be“, doplňující vsuvky, obecný činitel „you“, výrazy jako „And I'm like...“ a „It wasn't“, které typicky uvozují nějaký postoj nebo výrok, který mluvčí cituje, frázová slovesa a neformální výrazy.

Stylisticky text obohacují i různé **figury** jako například paralelní konstrukce (například v podnadpisech: „*Personal choices, personnel decisions*“ – VT: str. 53; „*Zoe, married warrior woman; Saffron, very married white devil woman*“ – VT: str. 56; „*Whedon gives us a benevolent government using means we cannot approve of, opposed by heroes who also use means we cannot fully support. *Firefly captures the moral ambiguity inherent in a world of polarized politics where no one is a simple villain, and no one is a pure hero.*“ – VT: str. 100; viz také poetická funkce), antiteze („... *Whedon makes use of the genre's traditional protagonist in non-traditional ways.*“ – VT: str. 95) a metonymie (př.: „*Firefly, and its cinematic sister Serenity...*“ – VT: str. 89; „*Whedon (...) inverts the perspective by presenting us with a collective of outsiders (...) as the lens for our examination of the world.*“ – VT: str. 98; „... *Alliance (...) consider [Mal and his crew] carriage eaters.*“ – VT: str. 92). V textech se rovněž vyskytují inverze („*Of paramount concern in this era is the tension between means and ends, between a laudable goal and the less laudable path that leads to it.*“ – VT: str. 100;*

„Neither does she have any clear relationship with the men whose ship-trap is finally destroyed...“ – VT: str. 58).

Srovnáme-li text 1 s textem 2, zjistíme, že text 2 je stylisticky o něco bohatší než text 1, pro který je naopak charakteristická vyšší míra abstrakce. Zároveň jsou však oba texty ze stylistického hlediska mnohem rozmanitější než texty čistě odborné a jejich nároky na čtenáře nevyžadují hluboké odborné znalosti. Z těchto rysů lze vyvodit, že se jedná o texty psané v odborném funkčním stylu, konkrétně o texty **populárně naučné**, jak je definuje Marie Čechová (2008, s.224).

V textu se zároveň vyskytuje další funkční styl – styl reklamní. Jeden z nadpisů má totiž čtenáři evokovat inzerát v novinách z rubriky „ona hledá jeho“: „*Kaylee: SWF, likes sex, likes engines, abhors conflict*“ (VT: str. 60).

Je zajímavé, že text 2 není stylisticky konzistentní – na straně 94 totiž dochází k nárůstu idiomatičnosti, neformálnosti a expresivity. Zatímco v první části textu čtenáře zaujmou spíše formální výrazy včetně mnoha formálních sloves, v druhé části se setká s formulacemi jako „*River breaks loose of genre expectations in butt-kicking, Reaver-slaying glory*.“ (VT: str. 95) nebo „... impregnates her in lieu of his „barren prairie shrew“ wife, and he intends to take the baby, even if he has to „cut it out“ of her.“ (VT: str. 95). Nabízí se vysvětlení, že se jedná o individuální styly dvou autorek, které text společně píší. V prvním úryvku si můžeme všimnout idiomatičtějšího výrazu „break loose“ a expresivní jmenné fráze „butt-kicking, Reaver-slaying glory“, v němž se pojí knižní, lehce archaický výraz „to slay somebody“ a výraz „glory“, který se na tomto knižním nádechu podílí, s neformálním výrazem „kick somebody’s butt“. Spojením takto stylisticky odlišných výrazů dosahují autorky silné expresivity vyjádření. K podobnému efektu dochází v druhém úryvku – autorky vedle sebe kladou velmi formální sloveso „impregnate“, idiomatičtější výraz „in lieu of“, který makarónsky míchá angličtinu s francouzštinou, a spojení „barren prairie shrew“, který je sám o sobě velmi expresivní, neboť sestává z formálního, archaického výrazu „barren“ ve významu „neplodná“ a archaického, nepřilíš lichotivého označení „shrew“ pro „svárlivou ženu“. Výraz „prairie“ v premodifikaci dodává celému spojení další hodnotu, neboť „prairie shrew“ je označení hlodavce, který obývá prairie na americkém středozápadě, a „barren prairie“ označuje „vyprahlou pustinu“. Autorky si tuto slovní hříčku vypůjčují ze seriálu.

3.2.3 Výstavba textu a intertextovost

Tituly obou článků mají konativní získávací funkci a jsou doplněny podtitulem, který má přiblížit, o čem budou jednotlivé texty pojednávat. Oba jsou rozčleněny na podkapitoly, každá z nich má vlastní nadpis, a uzavřeny formálně neodlišeným závěrečným odstavcem (respektive odstavci). Že se jedná o závěry vyplývá tematicky, neboť na odstavce, které jim předchází, tematicky nenavazují a v kostce shrnují, co již bylo na předchozích stránkách řečeno.

Pro text 1 je příznačné střídání popisů děje, vztahů a postav v seriálu s analýzami skrze optiku feminismu a postmoderní teorie. V textu 2 je svět *Firefly* začleňován do dystopické tradice a srovnáván s dalšími díly a vyprávění se zde uplatňuje méně než v textu 1.

Odstavce jsou středně dlouhé až dlouhé a navazují na sebe tematicky. V několika případech se při navazování odstavců využívá formálních kohezních prvků (př.: „... *Wash refuses to wait behind as usual and instead insists on going with Mal. / In contrast, the mission that closes the episode involves Zoe and Wash...*“ – VT: str. 53). Jednotlivé odstavce často z různých hledisek rozvíjejí téma otevřené o několik odstavců výše.

Texty jsou opatřeny **poznámkovým aparátem**, který se nachází až na konci celého sborníku. Má několik funkcí: odkazuje k seriálu a filmu a k jiným textům (odborným i beletristickým) a autorům, kteří se konkrétní problematikou zabývají, doplňuje informace k filmovým, televizním a knižním dílům, vysvětluje Whedonovy tvůrčí postupy a cituje ho a poskytuje důkladnější analýzu jevů ve *Firefly* a *Serenity*.

Odkazy ke zdrojům citovaných textů a jiných děl nacházíme také přímo v těle textu. Většinou je k nim odkazováno prostřednictvím jména autora a čísla stránky, které je možné dohledat v abecedně řazené bibliografii na konci sborníku. Pokud se v bibliografii nachází více děl od jednoho autora, bývá zmíněno i jméno díla.

Text 2 odkazuje k jiným kapitolám ve sborníku *Investigating Firefly and Serenity*, což bude třeba řešit v překladatelských problémech.

Když se odkazuje k epizodám seriálů, jsou jejich názvy vkládány do uvozovek a opatřeny pořadovým číslem v seriálu. K filmům se odkazuje kurzívou. Toto rozlišení je praktické například i kvůli tomu, že „*Serenity*“ je nejen film, ale i pilotní epizoda seriálu.

V článcích se vyskytují **citace** dalších autorů, Josse Whedona a citace ze seriálu. Citace Většinou jsou včleněny přímo do těla textu, avšak v několika případech odděleny v samostatném odstavci s větším odsazením od kraje a psány menším písmem, pravděpodobně kvůli délce.

Citace ze seriálu jsou specifické svým stylem, neboť se od stylu textu, do něhož jsou zapojeny, významně liší. Jsou velmi neformální a hovorové a v některých případech je naznačen i příznakový přízvuk: jedná se o americkou variantu angličtiny (př.: „You got all kinds of learnin’, and you made me look the fool without tryin’, and yet here I am with a gun to your head. That’s ’cause I got people with me, people who trust each other, who do for each other and ain’t always lookin’ for the advantage.“ – VT: str. 59).

3.2.4 Syntax

Pro odborné texty jsou typická dlouhá, komplikovaná **složená souvětí** (Čechová 2008, s.215). Nalezneme je i v překládaných textech, avšak většina souvětí zde nepřesahuje délku tří vět. Nejdelší souvětí dosahuje délky deseti vět, ty jsou ovšem docela krátké a neodkazují k žádným abstraktním skutečnostem:

„As is their pattern, the totalitarian Alliance government denies their existence, but those who live at the outskirts of the system know that Reavers are real and that they are so animalistic in what they do to their captives that their victims will almost always attempt suicide: the murder of a person who has been captured by Reavers is viewed as a mercy killing.“ (VT: str. 93)

Souvětí, ale i jednoduché věty, někdy prodlužují vsuvky oddělené z obou stran pomlčkami nebo závorkami, apozice (i ve formě výčtů) a polovětné vazby. Často nalezneme několik těchto prvků v jediném souvětí:

*“Many other television shows that have garnered ‘feminist’ buzz – both pro and con – are postfeminist as the term is used by critics like Charlotte Brunsdon, who demonstrates how *Pretty Woman* (1990) and *Working Girl* (1987) are shaped within the discourses and legacies of second-wave feminism, while simultaneously rejecting feminism.“ (VT: str. 55)*

Jednodušší věty nalezneme v textu 1 v pasážích, kde autorka podrobně popisuje události v seriálu. V takových případech jsou za sebe juxtaponovaně řazeny jednotlivé děje: jako jednoduché věty, věty oddělené středníkem nebo věty souřadně spojené spojkou „and“ nebo oddělené čárkou. Tyto věty mohou být v některých případech rozvity polovětnými vazbami nebo příslovečnými určeními v iniciální pozici:

„The ending of ‘Our Mrs. Reynolds’ further differentiates Serenity’s crew from Saffron. The crew must work together to repair the ship and disable the trap. While Kaylee and Wash attempt to restore navigation, Zoe preps spacesuits for Mal and Jayne. Simon and Book hook Simon’s encyclopedia to the com console to provide visuals. Mal opens the hatch; Jayne fires his favorite gun, Vera. The trap is disabled and the navigation controls are repaired. All must work together to survive; each member has a role and must trust the others to cooperate.“ (VT: str. 59)

V textu 2 je vedle souvětí také větší množství **vět jednoduchých**, které jsou většinou opět rozvity vsuvkami, apozicemi nebo polovětnými vazbami. Následující příklad obsahuje apozici ve formě výčtu:

„The dystopic setting is commonly a post-apocalypse or post-holocaust world – the barren landscapes of Logan’s Run (1976) or Planet of the Apes (1968), for example.“ (VT: str. 90)

Příslovečná určení nalezneme ve všech typech větných struktur. Často stojí v iniciální pozici a podílejí se tak na soudržnosti textu. Většinou se jedná o příslovečná určení místa, času nebo způsobu (př.: „In this chapter, we situate *Firefly* within the dystopic tradition and **explore** its debt to (...) As part of this exploration...“ – VT: str. 89) a o větné modifikátory, které nejsou součástí větné stavby. Buď se jedná o modifikátory hodnotící obsah sdělení (př.: apparently, interestingly, clearly, admittedly) nebo o modifikátory sloužící jako prostředky textové návaznosti, které podporují logické řazení vět (př.: yet, however, instead, similarly, for example, likewise, on one hand, in contrast). V jistých případech jsou příslovečná určení začleněná do větné stavby velmi dlouhá (př.: „Despite the

lack of explicit feminist/postfeminist discourse in the show, it nevertheless participates in...“ – VT: str.56; *„Through the subversion and inversion of the antagonist and protagonist of the series, Firefly and Serenity also reflect...”* – VT: str. 96).

Angličtina jako analytický jazyk je zpravidla nominálnější a kondenzovanější než čeština. To se v textech projevuje především přítomností již zmiňovaných **polovětných vazeb**. V češtině převažují vyjádření vedlejšími větami (Dušková 2006, s.542), přechodníky, které jsou českou obdobou participiálních polovětných vazeb, působí archaicky a používají se pouze výjimečně, především v odborných textech. Následující věta obsahuje gerundium ve funkci časového příslovečného určení, participium ve funkci přechodníku a infinitiv ve funkci předmětu:

*„Since **losing** the war, Mal and his crew (with the possible exception of Inara) live as outlaws, **doing** legal or illegal **jobs** for anyone willing and able **to pay** and constantly **trying to avoid** the Feds.”* (VT: str. 90).

Na nominální povaze anglických textů se podílí i **verbonominální přísudky**, které přispívají k formální povaze textu. Je zajímavé, že v některých pasážích obou textů převažují plnovýznamová slovesa (například na stranách 53–54 a 89–90 výchozího textu) a verbonominální přísudek se prakticky nevyskytuje. V jiných pasážích verbonominální přísudky přibývají, v textu 1 není tento nárůst výrazný, v textu 2 je poměrně intenzivní (př.: adjektivní verbonominální přísudky: *is clearly exploitative, is overjoyed to hear, are unconventional, are multivalent, is generally accepting, it is not novel, is appalling, is simply unacceptable, is central to, are many and various, are indefensible, it is noteworthy, seem blissfully unaware*; substantivní verbonominální přísudky: *is on display, are essential components of, has been the source of much criticism, is a vividly dystopic vision*)

V textech se vyskytují i pasivní konstrukce. Většinou se jedná o pasivum vyjadřující všeobecného činitele nebo o pasivum s nevyjádřeným nebo neznámým činitelem. V textu 2 nalezneme i pasivum hovorové se slovesem „get“ (*get squished, gets knocked out*). Autorské pasivum se v textech nevyskytuje.

Následující příklad obsahuje verbonominální predikaci, pasivum a řetězení předložkových vazeb, které rovněž patří k prostředkům nominalizace:

„For readers of classic dystopias, this scene resonates with the dystopic vision of Orwell’s 1984 and its central character’s concerns about the rewriting of history by the ruling party. A common concern of dystopic fiction is the construction of a fictionalized view of reality that the population is coerced to believe or raised from childhood to accept.“ (VT: str. 93)

Citace mluvených projevů v textu se vyznačují odlišnou, mluvenou syntaxí. Projevuje se například juxtapozicí vět souřadně spojených čárkou nebo spojkou „and“, nebo tím, že mluvčí cituje nějaký hypotetický výrok, často vlastní myšlenku, kterou jako výrok předkládá, aniž by byla někdy skutečně nahlas vyřčena, jež má syntakticky charakter jmenné části přísudku:

„It wasn’t, ‘If we hit this porthole in the Death Star, everything will be fine!’ It was messier than that...“ (VT: str. 97)

Autorky obou textů rovněž hojně využívají **středník a především dvojtečku**, která, jak píše Quirk, typicky předjímá bližší vysvětlení informace, která předcházela, nebo naplnění určitého očekávání, které vzniklo buď díky předcházející informaci nebo samotným vložím dvojtečky (Quirk 1985, s.1620–1622). Vysvětlení, které za dvojtečkou následuje, může mít i podobu výčtu. Příkladem konstrukce, která využívá dvojtečky, aby naznačila, že bude následovat bližší vysvětlení nebo výčet, je následující věta:

„In particular, those works were deeply connected to a fear of totalitarianism; the European experience during the wars and fears concerning the rise of fascist and socialist states led to a focus on totalitarianism...“ (VT: str. 91)

Středník se vyskytuje především ve formálních textech a většinou nahrazuje spojku (nejčastěji spojku „and“), případně čárku, ve vztazích koordinace (Quirk 1985, s.1622–1623). Vzniká tak asyndetické spojení. V následující větě nahrazuje středník souřadnou spojku odporovací:

„ Love for every other member is not required; trust and ability to work together is. “ (VT: str. 59)

K syntaktickým problémům patří i **aktuální členění větné**, neboli větná výpovědní perspektiva, která je v češtině většinou určována slovosledem, avšak v angličtině, kde je slovosled ve většině případů pevný, se na určení pozice tématu a rématu podílí vícero faktorů, například determinace, pasivní konstrukce nebo využití vytýkacích nebo existenciálně-lokativních konstrukcí, případně inverze. V textu se objevuje jak vytýkací konstrukce, tak případ inverze:

„It is not the Alliance's end of bettering people and their lives that makes it terrifying: rather, it is the means the Alliance chooses to employ which are indefensible.“ (VT: str. 97; dvě vytýkací vazby, které mají stylistickou hodnotu, protože vytvářejí paralelní konstrukci)

„Of paramount concern in this era is the tension between means and ends...“ (VT: str. 100; inverze, ke které došlo kvůli transpozici a s ní související tematizaci příslovečného určení do iniciálního postavení)

V textech zcela převažují **oznamovací věty s asertivní funkcí** (Grepl a Karlík 1995, s.588). **Podmět** je nejčastěji nějaká abstraktní skutečnost (př.: „Saffron's rootless, lone existence is contrasted with the development of family ties between Serenity's crewmembers.“ – VT: str. 58; „Combining the barren, open imagery of the two genres viscerally underlines...“ – VT: str. 90) nebo životný činitel (př.: „... Wash is both jealous of Zoe's close relationship with Mal and appalled that Mal would put her in such dangerous situations...“ – VT: str. 56).

Vyjadřování autorek je povětšinou neosobní, v několika případech se objevuje inkluzivní plurál a výjimečně se plně projeví jejich aktivní hlas (viz expresivní funkce).

3.2.5 Suprasegmentální prvky

Nadpisy podkapitol a odkazy k filmům, seriálům, knihám a periodikům jsou psány kurzívou. Epizody seriálů a články v tisku kurzívou psány nejsou, místo toho jsou v uvozovkách. V textu 2 se kurzíva vyskytuje také v citacích, které zaznamenávají mluvenou řeč, kde slouží k naznačení intonace. To má vliv na tematicko-rematickou strukturu věty.

Uvozovky se dále využívají pro uvození citací, přirovnání (př.: „*one underlying structure of oppression that is ‘the root’ of all other problems*“ – VT: str. 55; „*unwelcoming ,Western‘ environments*“ – VT: str. 90; „*Hong Kong sensibility*“ – VT: str. 89), výrazů užitých jako termín (př.: „*good wife*“ – VT: str. 54; „... *faction, whose value-system defines ,perfection‘*.“ – VT: str. 90) nebo výroků, od kterých se autor distancuje buď jen proto, aby naznačil, že výrok vyslovil někdo jiný, nebo zároveň kvůli tomu, že s ním nesouhlasí (př.: „... *the Alliance members refer to Serenity and its crew as ,vultures‘*.“ – VT: str. 92; „*‘truly’ cutting edge*“ – VT: str. 56; „... *and Alex’s ,rehabilitation‘ by the Ludovico technique...*“ – VT: str. 98).

Spojení „good wife“ je v uvozovkách kvůli posunu významu směrem k termínu, který toto slovní spojení relativizuje (pod pojmem „good wife“ si každý představí něco jiného).

„Hong Kong sensibility“ (VT: str. 89) je zavedený termín, který se používá pro označení typických prvků asijského filmu, zde je však užíván přeneseně v souvislosti s dílem z jiné než asijské kultury, a proto je, domnívám se, v uvozovkách.

Některé citace jsou pravděpodobně kvůli délce odděleny ve vlastním odstavci s větším odsazením od kraje a psány menším písmem .

K suprasegmentálním rysům řadíme i středníky, dvojtečky a pomlčky.

4. Metoda překladu

Text bylo nejprve nutné analyzovat – tedy pochopit a interpretovat, jak píše Levý (2012, s. 50). Na základě tohoto postupu bylo třeba vytvořit ucelenou koncepci a metodu překladu. Teprve v návaznosti na tyto kroky bylo možné text adekvátně přestylizovat.

Metodu jsem zvolila tak, abych maximálně zachovala funkci referenční a co nejvíce text zpřístupnila čtenáři překladu. Proto bylo třeba do textu na některých místech vkládat vnitřní vysvětlivky, které text zpravidla prodlužovaly. V několika případech jsem zvolila ještě extenzivnější řešení a do poznámkového aparátu vložila poznámku překladatele. Na paměti jsem především měla, aby text zůstal přístupný i pro širší neodbornou veřejnost se zájmem o daná témata. V některých případech jsem volila ekvivalenty výrazů s povahou termínů tak, aby měly český kořen a výraz byl pro čtenáře snadněji uchopitelný (např. „culture of victimization“ : „kultura obětí“). V jiných případech jsem volila termín cizího původu, který mohl být shodný s termínem ve výchozím textu: např. „...vystihnout esencialistickým slovníkem rozlišujícím jen mezi maskulinním a femininním.“ (CT: str. 18) Avšak i v tomto případě jsem se snažila jít čtenáři „naproti“ a do věty vložila příslovce „jen“, které se mu snaží napovědět, jak termín „esencialismus“ chápat, pokud by si náhodou nebyl jistý.

Pro čtení textu je důležité znát nejen termíny, ale poměrně detailně i svět a události v seriálu a ve filmu. Popisy děje byly místy velmi útržkovité, což čtenáři originálu poměrně často znesnadňovalo čtení. V některých případech jsem se uchýlovala k různým typům vysvětlivek.

Kde to bylo možné, snažila jsem se zachovat expresivitu původního textu, která se v různé míře a v různém stupni intenzity projevovala na rovině lexika v idiomatických a neformálních výrazech a některých prvcích mluvených projevů, které se objevovaly v citacích z jiných děl. Srozumitelnost sdělení pro mě však byla důležitější než stylistická shoda obou textů.

Jako paralelní texty, na nichž jsem si ověřovala domácí stylové konvence tohoto žánru, jsem zvolila publikaci *Společnost žen a mužů z aspektu gender* (Kalivodová

a Mařínová 1999), která obsahuje práce různých autorů, jejichž individuální styly se na rovině expresivity a formálnosti odlišují, odborné texty zabývající se žánrem science fiction na webu *Sci-feast.eu*⁷ a některé texty na *Feminismus.cz*, které se stylem a tématem výchozím textům blížily nejvíce.⁸

Překlad jsem se snažila zpracovat ze všech hledisek tak, aby byl samostatně publikovatelný.

⁷ *Databáze textů* [online]. [Cit. 5. 6. 2014]. Dostupné z:

<http://www.sci-feast.eu/index.php?page=dbtexty>

⁸ KROBOVÁ, Tereza. Lara jako feministický sexsymbol [online]. [Cit. 5. 6. 2014]. Dostupné z:

<http://www.feminismus.cz/cz/clanky/lara-jako-feministicky-sexsymbol-proc-zkoumat-pocitacove-hry-a-zenske-postavy-v-nich>

JONSSONOVÁ, Pavla. Xena je hrdinkou nového typu [online]. [Cit. 5. 6. 2014]. Dostupné z:

<http://www.feminismus.cz/cz/clanky/xena-je-hrdinkou-noveho-typu>

5. Překladatelské problémy

5.1 Překlad citací, vlastních jmen a reálií ze seriálu *Firefly* a filmu *Serenity*

Jedním z předních překladatelských problémů, které bylo třeba řešit, je překlad citací z filmu a seriálu a překlad vlastní jmen, názvů a reálií ze světa, který tato díla představují.

Seriál *Firefly* se řadí k těm dílům, které byly zrušeny jen po několika málo epizodách, což je pravděpodobně jedním z hlavních důvodů, proč seriál nikdy nebyl vysílán v češtině, případně ani vydán v české mutaci na DVD. Dostupné jsou pouze české amatérské titulky, jejichž kvalita nedosahuje vysokých kvalit, a proto jsem se rozhodla k nim ve svém překladu nepřihlížet. Film *Serenity* ovšem dabingem opatřen byl. Stála jsem tedy před rozhodnutím, zda tohoto českého překladu využít nebo ne. Pojmy a reálie ze světa *Firefly*, se kterými si český dabing filmu poradil, na českém internetu, který je předním zdrojem informací o zahraničních seriálech a jejich fanouškovských základnách, fungují, lze je vyhledávat a jsou aktivně používány i v internetových diskuzích.⁹ Právě dohledatelnost každého pojmu na českém internetu (tedy výskyt pojmu vyhledáváním přes Google a varianta používaná na předních českých webech o *Firefly*, *Serenity* a televizních seriálech obecně)¹⁰ pro mě byla při volbě překladatelského postupu (překlad nebo transkripce) rozhodující. Rozhodla jsem se tedy filmových překladů vlastních jmen, názvů a reálií využít (např. pojmy Plenitelé, společnosti, hnědokabátníci, Centrální planety), avšak ne bez výjimky.

Váhala jsem u jména jedné z postav, která je označována jako „Mr. Universe“ jak v originále, tak v českém dabingu. Jméno „Universe“ bylo třeba transkribovat, neboť se mezi českými fanoušky jiné jméno nepoužívá a tedy by nebylo na internetu dohledatelné. Přemýšlela jsem, jestli by nebyla vhodnější varianta „pan Universe“, avšak protože celé označení je spíše přezdívka než jméno, rozhodla jsem se jméno zanechat v původním znění.

⁹ Například v diskuzi k filmu a seriálu na stránce *Česko-Slovenské filmové databáze*.

¹⁰ Předními autoritami pro mě byly česká wikipedie a webové stránky www.serialzone.cz, www.edna.cz/firefly/, a firefly.sff.cz. Vzhledem k tématu, které žije především na internetu, je třeba vzít v úvahu, jakým způsobem si budou čtenáři mého překladu dohledávat informace. V tomto případě tedy tyto webové stránky skutečně jsou autoritou a přihlížet k jejich obsahu je pragmatickým řešením.

Dalším diskutabilním pojmem je „shepherd Book“. Film překládá anglické „shepherd“, které označuje titul duchovního, doslova, tedy jako „pastýř“. Oba tyto výrazy jsou doslovným překladem z latinského „pastor“, které se používá i v českém prostředí především jako obecné označení protestantského duchovního. Spojení „pastor Book“ se na českém internetu vyskytuje mnohem častěji než „pastýř Book“, a proto jsem se nakonec rozhodla pro první variantu, ačkoliv se vlastně jedná o adaptaci, která ubírá na koloritu díla.

Různá překladatelská řešení se nabízejí u pojmu „serenity“, který, kromě již zmiňovaného filmu, označuje jméno vesmírné lodi, na které se děj seriálu a filmu odehrává, a jméno údolí, ve kterém se odehrála rozhodující bitva v občanské válce mezi Aliancí a nezávislými. Český dabing filmu jméno nepřekládá, čímž ovšem českého diváka ochuzuje o doslovný význam tohoto výrazu, který má pro seriál a historii postav jistý význam. „Serenity“ znamená „klid“ nebo „vyrovnanost“, tedy přesně ty pocity a stavy, které loď Serenity ve své posádce vyvolává – je totiž jejich domovem. Zároveň se v názvu „Serenity Valley“ chová jako oxymorón, neboť „vyrovnanost“ má od bitvy, která se v tomto údolí odehrála, velmi daleko. Názvy vesmírných lodí se však v českém úzu většinou nepřekládají (př.: Star Trek: Enterprise, Voyager; Hvězdná brána: Destiny), a protože výraz zároveň funguje jako symbolický název díla s funkcí získávací, je třeba výraz transkribovat ve všech výše popsaných případech i v tomto textu.

Ve filmu se objevuje název „Earth-That-Was“. Čeština taková kompozita netvoří a doslovný překlad „Země, která byla“ rovněž neodpovídá českému úzu vlastních jmen. V dabingu se setkáváme s překladem „bývalá Země“, který však nepovažuji za zdařilý, neboť opět jako název nepůsobí. Název této planety není na českém internetu ustálený (na stránce *firefly.sff.cz* je odkazováno pouze k „Zemi“, která bývá premodifikována různými adjektivy s archisémem „stará“), což mi umožňuje přijít s vlastním, vhodnějším řešením. Zvolila jsem variantu „Stará Země“, která si zachovává charakter českého vlastního jména (v České republice mají místní názvy s přívlastkem „starý“ nebo „nový“ rozsáhlou tradici: Staré Město, Stará Boleslav, Nové Hrady, Nová Ves...).

Pojem „The Unification War“ se ve filmu neobjevuje, musela jsem se tedy spoléhat na fanouškovské weby, ovšem s jejich řešením jsem nebyla spokojená, a tak jsem se uchýlila k vlastnímu řešení i za cenu toho, že bude termín na českém internetu hůře dohledatelný. Na webu *firefly.sff.cz* se setkáváme s názvem

„jednotlicí válka“, který nepovažuji za vhodné řešení. Přiklonila jsem se tedy ke spojení „válka za sjednocení.“

V textu 1 se objevuje slangový výraz užívaný ve světě *Firefly* k označení známého vesmíru – „the ‘verse“, tedy slovo, které vzniklo zkracováním, kterému se v angličtině říká „clipping“. Protože se český ekvivalent ani na internetu ani ve filmu nevyskytuje, rozhodla jsem se výraz přeložit neutrálně a explicitně jako „svět *Firefly*“. V textu 2 se vyskytuje podobný výraz – „Whedonverse“. Tento pojem už nespadá k reáliím světa *Firefly*, ale v podstatě označuje Whedonovo dílo jako celek, proto ho v textu 2 jako „Whedonovo dílo“ překládám. Z kontextu je jasné, že se nejedná jen o *Firefly*, ale i o ostatní Whedonovy seriály.

S reáliemi ve *Firefly* souvisí i rok, ve kterém se příběh odehrává. Text 1 mylně udává, že v roce 2507 (VT: str. 55). Odehrává se v roce 2517.¹¹

V jednom místě jsem cílový text obohatila o jméno postavy, o které se výchozí text zmiňuje, avšak neuvádí její jméno. Udělala jsem to kvůli snadnějšímu odkazování k této postavě v textu. Na straně 95 výchozí text zmiňuje vlivného muže, který oplodní prostitutku Pedaline a chce jí dítě vzít. Výchozí text k této postavě referuje, nepočítáme-li odkazy osobním zájmenem, dvakrát. V cílovém textu k němu odkazuji třikrát, neboť jsem se rozhodla některé informace dovysvětlit. Ve výchozím textu jsou to tyto případy: „powerful man“ a „the man who fathered the child“. Já jsem se v cílovém textu rozhodla doplnit informaci, že útok, o kterém se text zmiňuje, vede skupina mužů kolem tohoto muže. Protože jsem však nechtěla neobratně odkazovat k „mužům kolem otce Pedalinina dítěte“ nebo „k muži, který Pedaline oplodnil“ ani k „jejímu oplodniteli“, rozhodla jsem se představit jméno této postavy. Místo toho tedy referuji k „vlivnému muži jménem Rance Burgess“, k „mužům kolem Burgesse“ a jednoduše k „Burgessovi“.

Jak již bylo řečeno, seriál *Firefly* nikdy nebyl oficiálně přeložen do češtiny, a tak bylo třeba, abych příslušné citace přeložila sama. Nakonec jsem k této strategii přistoupila i v případě *Serenity*, a to především proto, abych se vyvarovala nekonzistencím v soudržnosti textu nebo nepřirozené syntaxi. Citace jsou většinou vkládány přímo do jednotlivých vět a v některých případech je narušována

¹¹ *Timeline* [online]. [Cit. 1. 8. 2014]. Dostupné z: <http://firefly.wikia.com/wiki/Timeline>

soudržnost textu, především tam, kde citovaná postava užívá osobní a přivlastňovací zájmena v 1. a 2. osobě. Tomu jsem se snažila vyhnout:

„As the Operative insists while murdering the doctor responsible for the failure of the River project, the Alliance believes ‘we’re making a better world. All of them, better worlds.’“ (VT: str. 97)

„Slova výše zmíněného agenta, když vraždí lékaře zodpovědného za selhání projektu River, dokládají, že Aliance skutečně věří, že vytvářejí ,lepší svět. Z každické planety lepší svět.“ (CT: str. 30)

V jednom případě bylo nutné nahradit citaci opisem:

„In fact, during Saffron’s attempted seduction of Wash, she claims that Zoe ‘didn’t seem to respect you.’ (VT: str. 54)

„Když se pak Saffron pokusí Washe svést, tvrdí mu, že jí připadá, že ho Zoe nerespektuje.“ (CT: str. 10)

Jindy stačilo změnit řazení vět v souvětí, v němž se citace nacházela. To s sebou však neslo stylistický posun, neboť český překlad nyní připomíná pasáž z beletrie.:

„She tells Wash that she ‘got a good look at the layout on my way in last time. You let me lead,’ but then adds that she expects him to cover her back, which requires complete trust.“ (VT: str. 53)

„Posledně jsem si to tam dobře prohlídla, ‘oznámí Zoe Washovi, půjdu první.‘ Dodá však, že očekává, že jí Wash bude krýt záda, což vyžaduje naprostou důvěru.“ (CT: str. 9)

V některých případech nebylo třeba do struktury vět zasahovat a jediná úprava, kterou jsem provedla, bylo vložení dvojtečky pro větší syntaktické oddělení vlastního textu a citace, což je strategie, kterou najdeme i ve výchozím textu. Ve výchozím textu má v případech bez dvojtečky citace povahu předmětu, což by v češtině v případě takto dlouhé citace nefungovalo:

„He tells her ‘unlike all the other – I’m gonna go with – hundreds of men you’ve married, you actually want this one to think well of you when you’ve gone... My god, could it be I’ve actually met your real husband?’“ (VT: str. 57)

„Řekne jí: „Na rozdíl od těch ostatních, řekněme, stovek mužů, za který ses vdala, ti záleží na tom, aby na tebe zrovna tenhle vzpomínal v dobrém... Božínku, snad jsem nakonec neměl tu čest s tvým opravdovým manželem?““ (CT: str. 13–14)

Citované pasáže většinou obsahují neformální prvky a prvky mluveného jazyka, kterým se budu věnovat v následující kapitole.

5.2 Neformální a idiomatické výrazy

Nejvíce neformálních výrazů nalezneme v citacích ze seriálů, vlastní text se vyznačuje spíše idiomatickými spojeními a frazeologismy, avšak i v něm narazíme na výrazy vyloženě neformální – k nim zařadíme například několik případů stažených tvarů slovesa „be“ nebo zápornky „not“ (př.: she’s not a feminist, wouldn’t describe themselves as feminists, aren’t loyal sidekicks) nebo neformální lexikum (př.: butt-kicking, get squished by, crook...). Většinou jsem se snažila o převod přímým nebo alespoň částečným ekvivalentem nebo analogickou substitucí, avšak v některých případech jsem nedokázala charakter textu zachovat, a tak jsem se uchylovala ke stylistické nivelizaci a ztrátě expresivity a volila výrazy stylisticky neutrálnější, neboť vzhledem k typu textu pro mě bylo nejdůležitější zachovat informaci. Tyto nivelizace jsem se snažila na několika místech kompenzovat.

Mezi případy **ekvivalence** se řadí následující příklady:

„... *River breaks loose of genre expectations in butt-kicking, Reaver-slaying glory.*“ (VT: str. 95)

„... River se vymaní z žánrových očekávání, když všem Plenitelům velkolepě nakope zadky.“ (CT: str. 28)

Výraz je velmi expresivní. Kromě neformálního kompozita obsahuje i poněkud knižně, nebo dokonce archaicky vyznívající výrazy. V češtině se mi tato archaická rovina zachovat nepodařila, nahradila jsem ji intenzifikátorem „velkolepě“, který je formální a zároveň expresivní. Neformální a expresivní rovinu si výraz zachovává i v češtině.

„Interestingly, one of the objections to Firefly that the Fox network reportedly had was that the ‘nobodies’ who ‘get squished by policy’ are the focus of the show...“ (VT: str. 98)

„Je zajímavé, že jednou z připomínek, kterou televizní stanice Fox údajně k Firefly měla, bylo, že se seriál soustředí na nějaké ‚nuly‘, po kterých ‚šlape vláda‘...“ (CT: str. 32)

„Firefly’s ‘leading man’ is a soldier, a killer, and a ‘petty crook’...“ (VT: str. 99)

„Tato hlavní postava Firefly je voják, vrah a ‚podvodník‘...“ (CT: str. 33)

V tomto případě jsem se snažila dosáhnout podobného sytlového zabarvení užitím deminutiva. Využívám tedy prostředek, který ve výchozím jazyce chybí.

Příklady **substituce**:

„... those on the outer planets, who fought against the Alliance, are cut off from supplies, economically depressed, and often enslaved by whoever has adopted the most successful ‘might-makes-right’ approach.“ (VT: str. 92)

„...zatímco ti z planet vnějších, kteří proti Alianci bojovali, jsou odříznuti od zásobování, ekonomicky oslabováni a často zotročováni kýmkoliv, kdo byl nejúspěšnější v prosazování práva ‚silnějšího‘.“ (CT: str. 25)

V tomto případě dochází k substituci idiomatického výrazu založeného na anglickém rčení „might is right“ termínem „právo silnějšího“, který je zde však užíván metonymicky, neboť zahrnuje nejen jedince silnější fyzicky, ale například také ekonomicky. Toto širší pojetí jsem se snažila naznačit uvozovkami.

„In a dystopic world where individual rights are at stake...“ (VT: str. 98)

„V dystopickém světě, kde se odehrává i *Firefly*, visí práva jedince na vlásku...“
(CT: str. 32)

Výrazy v obou jazycích jsou idiomatické, v češtině je trochu zesílena expresivita, obraznost a frazeologická povaha výrazu.

„In non-urban settings, it is common to see the forbidding landscapes that lend themselves to the Western genre.“ (VT: str. 90)

„V mimoměstských prostředích se běžně objevují nepřátelské scenérie jako vystřižené z westernu.“ (CT: str. 23) (obraznější)

Opět se jedná o idiomatická vyjádření. I zde je české řešení o něco intenzivnější a obraznější.

„A pupil (our heroine River Tam) replies that the Alliance ‘meddles’ and ‘people don’t like to be meddled with.’“ (VT: str. 92)

„Jedna žákyně (naše hrdinka River Tamová) odpoví, že Aliance se míchá do věcí, do kterých jí nic není‘ a že lidi nemají rádi, když někdo strká do jejich věcí nos‘.“ (CT: str. 26)

Zde jsem se snažila zachovat význam nesouhlasu a nelibosti anglického „meddle“ a využila bohaté české frazeologie. Zároveň jsem se rozhodla využít v každém případě jiný ekvivalent, neboť čeština se obvykle snaží vyhýbat opakování stejných výrazů a využívá synonyma více než angličtina.

„She never mentions Monty again; not exactly the love that spanned the ages.“ (VT: str. 58)

„Nikdy poté už o Montym nemluví. Nedá se zrovna říct, že by to byla láska, která hory přenáší.“ (CT: str. 15)

Následují příklady **stylistické nivelizace**:

„Despite catching the two in flagrante delicto, Mal nevertheless listens to Kaylee’s diagnosis of Serenity’s engine problems...“ (VT: str. 60)

„Přesto, že je Mal přistihne při milostných hrátkách...“ (CT: str. 16)

V tomto případě se nabízelo spojení jednoduše transkribovat, ovšem protože se v něm skrývá konotace něčeho „nezákonného“, rozhodla jsem se spojení, které chce pouze naznačit, že dvojice byla přistižena při sexu, analogicky nahradit. Nakonec jsem se přiklonila k eufemistickému výrazu „milostné hrátky“. Domnívám se, že se mi dokonce podařilo zachovat konotaci „něčeho humorného“ a mírně knižního (nebo lehce „trapného“), jak u hesla „in flagrante“ uvádí *Oxford English Dictionary*.¹²

„*The women who inhabit the brothel in the episode are whores...*“ (VT: str. 95)
„*Na ženy, které bydlí v nevěstinci, jenž je v epizodě vyobrazen, je nahlíženo jako na pouhé šlapky...*“ (CT: str. 29)

Anglický výraz „whore“ je podle *Oxford English Dictionary* nejen výraz vulgární, ale i archaické označení pro prostitutku. V případě tohoto textu se jedná spíše o druhý význam, který je ovšem v současné době neoddělitelný od vulgárních konotací. Protože český úzus odborných textů vulgární slova nedovoluje (v českých paralelních textech jsem se s vulgárními slovy nesetkala), bylo třeba přiklonit se k mírnějším výrazům. V tomto případě jsem se rozhodla pro výraz „šlapka“, v jehož konotaci je přítomno pohrdání, které navíc posilují adjektivním přívlastkem. Autorky ovšem sdělují tuto informaci neutrálně jako fakt platný pouze ve světě seriálu, ne jako své hodnocení, a proto jsem se rozhodla jejich hledisko od svého řešení poněkud odpoutat a využila pasivní konstrukce. Na str. 32 cílového textu nivelizují ještě důkladněji a výraz překládám jako „prostitutky“.

„... a powerful man impregnates her in lieu of his 'barren prairie shrew' wife...“ (VT: str. 95)

„*Vlivný muž jménem Rance Burgess ji namísto své neplodné ženy oplodní...*“ (CT: str. 29)

O spojení ve výchozím textu se zmiňují na str. 49. Jedná se o složitou slovní hříčku, kterou nelze v češtině zachovat. Pokusila jsem se alespoň najít nějaké pohrdlivé synonymum k adjektivu „neplodná“, ale nepřišla jsem na nic, co by se do tohoto kontextu hodilo. Byla jsem tedy nucena nivelizovat. Podobně jsem

¹² *In flagrante* [online]. [Cit. 27. 7. 2014]. Dostupné z <http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/in-flagrante>

postupovala v případě „*Saffron, like postmodern theory, refuses to espouse (you should excuse the pun) one final subject position...*“ na straně 57 cílového textu. Nivelizovala jsem, protože žádné české sloveso ze sémantické třídy „přijmout“, které by fungovalo i v tomto kontextu, neodkazuje dostatečně „okate“ k manželství jako anglické „to espouse“. V češtině se v obou významech používá například právě sloveso „přijmout“, které ovšem musí být v případě „uzavírání manželství“ doplněno příslovečným určením, aby byl význam jasný („přijmout za manžela/za manželku“).

„...or to be ‘truly’ cutting edge by following a more traditional model of woman as homemaker...“ (VT: str. 56)

„...nebo zda budou těmi „opravdu nejpokrokovějšími“ a naopak se identifikují s tradičnější rolí ženy v domácnosti...“ (CT: str. 12)

„...Kaylee smooths everyone’s ruffled feathers and keeps Mal in line: she glares at Mal and declares that his joke isn’t funny...“ (VT: str. 61)

„Kaylee se však snaží všechny nesváry urovnat a dohlédnout na to, aby se Mal choval slušně. Střelí po něm pohledem a prohlásí, že to nebyl moc dobrý vtíp...“ (CT: str. 17)

K nivelizaci dochází i v tomto případě, snažím se ji však kompenzovat překladem slovesa „glare“, které nahrazuji frazeologismem.

Následují příklady, kdy došlo k intenzifikaci stylu, což umožnilo **kompenzovat** ztráty způsobené nivelizací v textu:

„... Whedonian elements ensure that the audience will be challenged, and as always, thoroughly entertained.“ (VT: str. 100)

„... prvky tak charakteristické pro jeho tvorbu ručí za to, že si diváci budou namáhat hlavu a že se, jako vždycky, budou výborně bavit.“ (CT: str. 34)

„Themes that reappear in dystopias throughout the century include...“ (VT: str. 91)

„Mezi témata, jež se v dystopiích napříč stoletím znovu a znovu objevují, patří...“ (CT: str. 24–25)

„The act of sending an Operative forth to kill River is appalling, as are the many killings he commits in pursuit of her.“ (VT: str. 97)

„Když Aliance vyšle agenta s úkolem River zneškodnit, diváka z toho až mrazí...“ (CT: str. 31)

„...Durrana Haymer, the rich Alliance officer whose antique gun is the target of Saffron's most recent plotting.“ (VT: str. 57)

„... a za Durrana Hamera, bohatého důstojníka Aliance, na jehož starožitnou zbraň si poslední dobou brousí zuby.“ (CT: str. 13)

Již jsem zmínila, že nejkonzentrovanejší jsou neformální prvky v citacích ze seriálu a v citacích jeho autora Josse Whedona. Jedná se především o stažené tvary sloves, nepřiliš složitou syntax v níž jsou ovšem v některých případech větné členy zastupovány dalšími vloženými citacemi. Do češtiny jsem tento charakter v případě seriálu a filmu převáděla především využitím hláskosloví obecné češtiny:

„Máš spoustu nejrůznějších dovedností a, abys ze mě udělala hlupáka, nemuselas hnout ani prstem. A přece tu stojím s pistolí u tvý hlavy. To proto, že nejsem sám, mám kolem sebe lidi, co si navzájem důvěřujou, co si navzájem pomáhaj a nejdou jenom za ziskem.“ (CT: str. 16)

U citací Josse Whedona jsem se hláskoslovným změnám vyhýbala a volila spíše hovorové lexikum a snažila se zachovat jednoduchou, „mluvenou“ syntax:

„A já na to: ,Ona to vlastně není jen nějaká zlá říše.‘ Vždycky šlo totiž o to vytvořit něco natolik komplexního, aby se o tom dalo diskutovat – něco, co by nebylo jen černé a bílé. Nešlo říct ,Když trefíme tenhle otvor Hvězdy smrti, tak bude všechno v pohodě!‘ Bylo to daleko komplikovanější. A nejkomplicovanější na tom celém je, že vláda to vlastně myslí dobře. Ztělesňuje kulturně nejvyspělejší...“ (CT: str. 30)

5.3 Terminologie

V textu se objevuje odborná terminologie z různých oborů společenských věd. Základní termíny jsem dohledávala ve specializovaných výkladových slovnících a publikacích. Termíny ze sociologie jsem si ověřovala především ve *Slovníku sociologických pojmů* (Jandourek 2012) a v *A Dictionary of Sociology* (Scott a Marshall 2009). Pojmy z oblasti feminismu jsem vyhledávala ve výše zmíněných sociologických slovnících, v *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism* (Gamble 2010) a v *Historical Dictionary of Feminism* (Boles a Hoeveler 2004). Literární termíny jsem dohledávala v *A Glossary of Literary Terms* (Abrams a Harpham 2011), v *Průvodci literárním dílem* (Lederbuchová 2002) a v *Slovníku literární teorie* (Vlašín 1984). Řídila jsem se i dalšími příručkami, které zmiňuji v bibliografii na konci práce.

Musela jsem si však poradit i s méně obvyklými výrazy, které byly v textu užívány jako termíny. Často bylo třeba přikročit k interpretaci, čímž mohlo docházet k individuálním posunům.

K nejproblematictějšímu patřil výraz „helpmeet“ (VT: str. 56, 57), případně „helpmeet marriage“ (VT: str. 57), který se často objevoval v textu 1. Výraz „helpmeet“ se objevuje například v *King James Bible*.¹³ Má označovat „tradiční“ roli manželky a „tradiční“ svazek, v němž žena zastává roli pečovatelky a ženy v domácnosti.¹⁴ Po konzultaci s vyučující jsem se přiklonila k překladu „pečující manželka“. Mluví-li se o „helpmeet marriage“, překládám spojení jako „tradiční manželství“ (například na straně 13 CT).

Problematický byl i výraz „empowered woman“. V diplomové práci Bc. Evy Krutílkové z Univerzity Palackého v Olomouci jsem našla spojení „zplnomocněná žena“.¹⁵ Autorka práce výraz používá ve stejném kontextu jako text 1. Nakonec jsem se ale rozhodla pojem opsat a pomocí několika adjektiv vysvětlit, neboť výraz „zplnomocněná žena“ není v českém prostředí zavedený a

¹³ *Bible Verses About Helpmeet* [online]. [Cit. 6. 8. 2014]. Dostupné z: <http://www.kingjamesbibleonline.org/Bible-Verses-About-Helpmeet/>

¹⁴ *The Bible Cyclopaedia* [online]. London: Parker, 1841, s. 584. [Cit. 6. 8. 2014]. Dostupné z: <http://books.google.cz/books?id=mtODfj3km3YC>

¹⁵ KRUTÍLKOVÁ, Eva, 2011. *Vliv mikrofinancí na postavení žen infikovaných HIV/AIDS: případová studie z Keni* [online]. Olomouc. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Přírodovědecká fakulta. Katedra rozvojových studií. [Cit. 6. 8. 2014]. Dostupné z: <http://www.development.upol.cz/uploads/dokumenty/KRUTILKOVA.pdf>

čtenář by mohl mít problémy s porozuměním. Používám tedy spojení „svobodná, silná žena“ (viz VT: str. 62 a CT: str. 18–19)

Výraz „hooker with a heart of gold“ (VT: str. 62) jsem přeložila doslova a doplnila vnitřní vysvětlivkou v podobě vsuvky. Označuje archetyp postavy prostitutky s dobrým srdcem, která se obvykle „zaplete“ s hlavním hrdinou.¹⁶ V českém prostředí na tento termín však příliš často nenarazíme. Přirovnala jsem tedy Inaru k postavě Vivian v *Pretty Woman*, neboť i Vivian představuje tento archetyp a sám text se o filmu v úvodních kapitolách zmiňuje: „Je to, podobně jako Vivian v *Pretty Woman*, typická „šlapka s dobrým srdcem“...“ (CT: str. 18)

V poznámkách k textu 1 narazíme na spojení „culture of victimization“ (VT: str. 256). Termín „viktimizace“ pochází z kriminologické psychologie a označuje proces, kdy se z potenciální oběti stává oběť skutečná.¹⁷ Avšak ve spojení „culture of victimization“ nabývá výraz další rysy. Celé spojení označuje jistý trend v západní společnosti, který popisuje v textu jmenovaná autorka Katie Roipheová ve své knize *The Morning After: Sex, Fear and Feminism on Campus*. Zastává názor, že je-li žena znásilněna na schůzce, nese za to, v případě že z vlastní vůle požila alkohol nebo drogy, určitou odpovědnost sama, a odmítá, že by taková žena byla opravdu „obětí“, jak ji často vnímá západní společnost.¹⁸ Katie Roipheová tedy tuto „rolí“ oběti zpochybňuje a západní společnosti přisuzuje tendenci činit z žen oběti, aniž by oběťmi doopravdy byly. Abych čtenáři co nejvíce usnadnila porozumění, rozhodla jsem se spojení překládat bez jakýchkoliv slov cizího původu (nabízely se „kultura viktimizace“ nebo „viktimismus“).¹⁹ Spojení jsem tedy přeložila jako „kultura oběti“, což v kontextu celé věty cílového textu vystihuje originál („... vytvořily kolem žen kulturu oběti...“ – CT: str. 20)

Převod spojení „subject position“ na straně 57 výchozího textu vyžadoval interpretaci. V češtině jsem našla spojení „subjektivní pozice“, které popisuje „umístění osoby ve struktuře práv a povinností, jež plynou z určitého významného diskurzu“ (Plháková 2006, s.285). Stejná publikace cituje novozélandského filozofa jménem Rom Harré, který v souvislosti se „subjektivní pozicí“ užívá

¹⁶ *Hooker with a Heart of Gold* [online]. [Cit. 1. 8. 2014]. Dostupné z: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/HookerWithAHeartOfGold>.

¹⁷ *Slovníček pojmů* [online]. [Cit. 6. 8. 2014]. Dostupné z: <http://web.feminismus.cz/slovnicek.shtml>

¹⁸ ROIPHE, Katie. *Date Rape's Other Victim* [online]. Publikováno 13. 6. 1993. [Cit. 6. 8. 2014]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/1993/06/13/magazine/date-rape-s-other-victim.html>

¹⁹ LENDEROVÁ, Milena. *Feminismus, gender, emancipace a ženská otázka* [online]. [Cit. 6. 8. 2014]. Dostupné z: www.msmt.cz/file/9633_1_1/

pojem „Já“, které je utvářeno ve vztahu k druhým, čímž se současně „utváří naše vědomí sebe“ (Plháková 2006, s.285). „Subject position“ tedy označuje nějaký široce laděný postoj nebo dokonce životní přesvědčení jedince, a podílí se tak na podobě jeho charakteru, jeho osobnosti, jeho „já“. S ohledem ke čtenáři jsem se rozhodla nalézt o něco explicitnější výraz, než je „subjektivní pozice“. Po konzultaci s Kristýnou Chvojkovou, studentkou oboru filosofie na FF UK, jsem zvolila překlad „podoba „já““ (CT: str. 13), který odpovídá kontextu výchozího textu, neboť ten hovoří o postavě Saffron, která na sebe bere různé identity a žádná z nich není ta skutečná, tedy jako by Saffron skutečnou identitu ani neměla, protože tráví celý život tím, že „klame tělem“.

Se Saffroninou proměnlivou identitou souvisí pojem „play of surfaces“ (VT: str. 58), který jsem po konzultaci s vedoucí přeložila jako „hra zdání“ (CT: str. 14). Budeme-li v různých publikacích hledat spojení „play of surfaces“, zjistíme, že se ve většině případů vyskytuje v blízkosti výrazů, které sémanticky vyjadřují „prázdnost“, „povrchnost“: „without real substance“ (Illouz 2013, s.252), „a paralytic fascination of exteriority“ (Poster 2001, s.135), „from which all depth has been evacuated“ (Shaviro 2010, s.33), „illusion“ (López 2011, s.191), „shell without any substance (...) like a Hollywood set composed entirely of façades“ (Krajewski 1992, s.117), „beyond the play of surfaces there is nothing else“ (Barry 2002, s.90), „Warhol's use of Camp was marked by a tendency to dissolve identity into a deceptive play of surfaces, cultivating a blank or disengaged persona that made the very idea of a self more elusive than ever“ (Glover a Kaplan 2000, s.104). Řešení „hra zdání“ tedy tomuto trendu odpovídá.

S tímto pojmem souvisí spojení „surface/depth model“ (VT: str. 58), které se objevuje především v jazykovědě, literární vědě a psychologii. V tomto případě označuje to, že postava mívá nejen povrchní charakteristiky, ke kterým patří vzhled a nějaké „zdání“ o tom, jaká je, ale také složku, která se skrývá za touto bariérou, nějakou podstatu, z níž všechno ostatní vyrůstá, a že mezi těmito dvěma póly existuje opozice (Chemers 2010, s.74). Pojem jsem nakonec přeložila doslova, neboť se v českém prostředí vyskytuje, a doplnila ho vnitřní vysvětlivkou, aby byl lépe srozumitelný (CT: str. 14).

Při překladu pojmu „populace“ (VT: str. 93) došlo k zúžení významu, tedy ke konkretizaci. Oxford English Dictionary daný výraz popisuje jako „all the ordinary people of a particular country or area“. V daném kontextu se ale jedná

spíše o význam, který popisuje české slovo „dav“. Pro dav je charakteristická „eliminace individuálních rozumových odlišností a převládání nálad a pocitů. V davu se inteligence snižuje a sentimenty zesilují. To vede ke vzniku „kolektivní „duše“ davů“ (...) Dav nemá vlastní vůli, je neobyčejně lehkověrný, nestálý a impulzivní. Lehce podléhá iluzím a je snadno ovlivnitelný sugescí. Je také nesnášenlivý, autoritativní a konzervativní.“ (Petrusek et al., s. 72)

Pojem „backstory“ jsem po konzultaci s vedoucí převedla prostřednictvím opisu „kontextové vyprávění“ (VT: str. 90, CT: str. 23)

5.4 Kulturní neekvivalence

Při analýze výchozího textu jsem zmínila, že text nepředstavuje z hlediska místa ani času a presupozic s nimi spojených žádný problém. Výjimku tvoří jeden případ užití imperiálních měrových jednotek, název televizní stanice a zkratka 9/11. Libry jsem tedy převedla na kilogramy a zaokrouhlila na celé desítky („a 90-pound girl“ : „čtyřicetakilová holka“; VT: str. 94, CT: str. 27), při zmínce o televizní stanici Fox („televizní stanice Fox“; VT: str. 98, CT: str. 32) jsem dodala vnitřní vysvětlivku a namísto o „9/11“ psala o „11. září“, případně jako o „útoku na Světové obchodní centrum v září 2001“ (VT: str. 98, CT: str. 22).

Jméno ruského spisovatele Jevgenije Zamjatina muselo být transkribováno podle českého úzu (VT: str. 91, CT: str. 24)

V textech jsou zároveň odkazy ke knihám, které nebyly do češtiny nikdy přeloženy (A Door into Ocean, The Gate to Women's Country). Nelze tedy očekávat, že je bude český čtenář znát. Autorky je však uvádějí jen jako příklady feministické dystopické literatury a, pokud se o nich zmiňují detailněji, není znalost obsahu vyžadována a porozumění textu není nijak oslabeno. Rozhodla jsem se však na str. 31 cílového textu za pomoci vnitřních vysvětlivek upřesnit, co znamenají slova „Sharerka“ a „Valan“. Zároveň se patří zmínit, že jsem názvy těchto dvou genderově diferenciovaných kultur nepřekládala, pouze název ženské rasy „Sharers“ přechýlila koncovkou „-ky“. Nejedná se o nejšťastnější řešení, přistoupila jsem k němu až poté, co jsem se přesvědčila, že lepší řešení nevymyslím.

V názvu jedné podkapitoly v textu 1 byl imitován styl novinového inzerátu z rubriky „seznamka“. V češtině jsem se pokusila o stejný účinek. „SWF“,²⁰ které se v anglických inzerátech objevuje často, znamená „single white female“. Rozhodla jsem se českou variantu trochu více přizpůsobit české kultuře, která je mnohem méně multikulturní, než kultura americká, odkud výchozí text pochází: „*Kaylee: SWF, likes sex, likes engines, abhors conflict*“ (VT: str. 60) : „*Kaylee, nezadaná brunetka, která má ráda sex a motory a nesnáší konflikty, hledá...*“ (CT: str. 16)

5.5 Převod syntaxe a prostředků nominalizace a kondenzace textu

V analýze jsem zmínila, že v textu nalezneme i složitější souvětí, neboť se jedná o text odborného charakteru. Zároveň jsem hovořila o nominálnosti a kondenzovanosti anglického vyjádření. Právě převod syntaxe představoval jeden z hlavních překladatelských problémů.

Všeobecná strategie, kterou jsem zvolila, spočívala v převodu jmenných konstrukcí na konstrukce slovesné a v převodu pasivních konstrukcí na konstrukce aktivní. Samozřejmě, že v mnoha případech to nebylo nutné nebo žádoucí. V jistých případech jsem postupovala přesně obráceně, tedy od slovesné konstrukce ke konstrukci jmenné a od konstrukce aktivní ke konstrukci pasivní. Při převodu často docházelo k rozvolňování větné stavby vedlejšími větami a k explicitaci vazeb mezi celky pomocí spojek a vztažných zájmen. K tomuto typu posunů dochází v celém textu. Pokud bych je měla charakterizovat podle Popoviče, zařadila bych je k posunům konstitutivním, neboť k nim dochází kvůli odlišným vlastnostem angličtiny a češtiny.

Převod polovětných vazeb a neslovesných vět:

„**Upset** by Zoe and Mal's close, war-forged bond, Wash refuses to wait behind as usual and instead insists on **going** with Mal.“ (VT: str. 53)

„*Válkou zocelené pouto, jež Zoe a Mala pojí, Washe **rozčiluje**. Odmítne **proto** čekat na lodi jako obvykle a trvá na tom, **že Mala doprovodí** on.*“ (CT: str. 9)

²⁰ SWF [online]. [Cit. 10. 8. 2014]. Dostupné z: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=SWF>

První část originálního souvětí je neslovesná věta, která vznikla elipsou participia „being“. Druhý označený výraz je gerundium ve funkci předmětu. Oba označené výrazy jsem převedla do češtiny jako určitá slovesa, z neslovesné věty vznikla věta hlavní a z gerundia předmětová vedlejší věta připojená spojkou „že“. Z jmenné fráze „Zoe and Mal’s close, war-forged bond“ jsem vytvořila vedlejší přívlastkovou větu, z „war-forged bond“ podmět hlavní věty, k níž se tato vedlejší věta hypotakticky připojuje. Došlo tedy k rozvolnění vyjádření vedlejšími větami a ke zvýšení počtu vět v souvětí ze dvou na pět. Souvětí jsem nakonec rozdělila na dva větné celky. Došlo rovněž k zexplicitnění vztahu mezi původní neslovesnou větou a následující hlavní větou pomocí souřadné důsledkové spojky „proto“. Protože je však mezi těmito dvěma větami tečka, slouží spojovací výraz pouze jako prostředek textové soudržnosti.

„**Denying** Niska the sadistic pleasure of watching her struggle, Zoe immediately points at Wash and impassively says, ‘him.’“ (VT: str. 53)

„Zoe však nedá váhání najevo **a** Niskovi žádné sadistické potěšení **nedopřeje**.“ (CT: str. 9)

Přítomné participium ve funkci přechodníku je převedeno na určité sloveso. Polovětná vazba se mění v souřadnou větu, která je v překladu transponována za původní hlavní větu a souřadně s ní spojena slučovací spojkou „a“.

Převod jmenných a předložkových frází na větné konstrukce:

„**The lack of support for further development of the outlying planets** resulted in unwelcoming ‘Western’ environments like those **seen outside the dome in Logan’s Run**.“ (VT: str. 90)

„**Další rozvoj vzdálených planet však nebyl dostatečně podpořen**, a tak je tamní prostředí po vzoru westernů nehostinné, podobně jako krajina, **která ve filmu Loganův útěk obklopuje město** chráněné od okolního prostředí velkou kopulí.“ (CT: str. 22)

Zvýrazněný sled jmenných a předložkových frází byl transformován do jedné hlavní věty. Sloveso bylo vytvořeno transpozicí ze substantiva ve funkci postponovaného přívlastku „support“ a následnou pasivizací. V originálu je sém negace implicitně přítomen v substantivu „lack“, které slouží jako řídicí

substantivum ve jmenné frázi „the lack of support“. Tuto negaci je třeba v češtině explicitovat. Nyní lze říci, že zároveň dochází k transpozici substantiva „lack“ na příslovce „dostatečně“, kdy se negativní sém substantiva „lack“ stává součástí slovesa „být“ v pasivní konstrukci. Druhá zvýrazněná pasáž upozorňuje na transformaci participia ve funkci postponovaného přívlastku na vedlejší přívlastkovou větu.

„Scenes of River strapped to chairs and connected to machinery for Alliance experimentation evoke scenes of Alex similarly strapped down for experimental therapy in the screen version of A Clockwork Orange.“ (VT: str. 94)

„Scéna, ve které na River spoutané na křesle a připojené k přístrojům experimentují alianční vědci, vyvolává v mysli diváka vzpomínku na podobné scény, ve kterých je kvůli experimentální terapii ve filmové verzi Mechanického pomeranče svázán Alex.“ (CT: str. 26)

Z postponovaného přívlastku „River...“ je vytvořena vedlejší přívlastková věta, jejíž přísudek je vytvořen transpozicí ze substantiva „experimentation“ v předložkové frázi. Postponované participiální přívlastky „strapped“ a „connected“ modifikující substantivum „River“ jsou v tomto případě převedeny ne větně, ale jako dějová adjektiva opět ve funkci přívlastků. K totožné transformaci dochází v případě jmenné fráze „scenes of Alex...“. V tomto případě vzniká přísudek vedlejší přívlastkové věty z participia „strapped“, z něhož je vytvořena pasivní vazba „je svázán“.

V angličtině se vyskytují tzv. **citátová kompozita**, která nemají v češtině obdobu. Ve výchozím textu se vyskytují na straně 57 ve funkci přívlastku v premodifikaci. Při převodu znovu dochází k navyšování počtu vět v souvětí:

„On one hand, Saffron overtly assumes the guise of ‘good wife,’ a concept often endorsed by those who celebrate what they usually call ‘traditional family values,’ which typically denotes a man-as-breadwinner and woman-as-homemaker family structure.“ (VT: str. 57)

„Před zraky ostatních na sebe bere masku ‚dobré manželky‘ – koncept oblíbený především mezi těmi, kdo oslavují tzv. ‚tradiční rodinné hodnoty‘, které typicky

označují rodinnou strukturu, v níž muž zastává roli chlebdárce a žena se stará o domácnost.“ (CT: str. 12)

Zde došlo k transformaci minulého participia ve funkci postponovaného přívlastku na adjektivum. Dále v originálu nalezneme dvě citátová kompozita ve funkci několikanásobného preponovaného přívlastku. Transformovala jsem je do podoby dvou přívlastkových vedlejších vět ve slučovacím poměru – to znamená, že zde došlo k explicitaci vztahů mezi jednotlivými složkami citátových kompozit pomocí sloves v určitém tvaru (zastává se, stará se).

V některých případech jsem anglická souvětí dělila a převáděla na kratší celky v češtině, většinou abych čtenáři usnadnila pochopení textu nebo abych se vyhnula neobratnostem. Někdy, jako například v následujícím případě, vyžadoval převod syntaxe komplexnější transformaci, která zároveň spočívala v převodu jmenných konstrukcí na větné (převod předložkových frází a polovětných konstrukcí), verbonominálních predikátů na predikáty slovesné, změn na rovině aktivum–pasivum, dělení souvětí ostřejšími předěly než v originálu (použití pomlčky, nahrazení středníku a dvojtečky tečkou):

„Kaylee’s healthy, unashamed sexuality is on display through both the series (via her long-standing crush on Simon) and, more overtly, in the film *Serenity*; in mortal danger and on the brink of losing her nerve as the crew prepares to hold off the Reavers, Kaylee is overjoyed to hear Simon finally admit that he regrets not ‘being with’ her. His admission revitalizes Kaylee’s flagging courage, and she returns reinvigorated to the fight; in the ‘verse, sex is not just fun, it’s a reason to live.“ (VT: str. 60)

„Kayleeina zdravá, otevřená sexualita se (v podobě její dlouhotrvající slabosti pro Simona) projevuje v seriálu a ještě výrazněji ve filmu. Posádka je ve smrtelném nebezpečí, připravuje se na střet s Pleniteli, Kaylee je k smrti vyděšená – a právě v tu chvíli se jí Simon konečně přizná, že je mu líto, že ,s ní nebyl‘. Kaylee je štěstím bez sebe, její slábnoucí odvaha je vzkríšena, a tak se posilněná vrací do boje. Ve světě Firefly je sex víc než zábava, je to důvod k žití.“ (CT: str. 15)

Zvýrazněný verbonominální přísudek v prvním řádku se převádí na slovesný přísudek v podobě zvratného slovesa, středník je nahrazen tečkou, následující

předložkové fráze a časová přívlastková věta jsou převedeny jako souřadně asyndeticky spojené, juxtaponované věty hlavní. Zároveň dochází ke změně pořadí sdělovaných informací. Do textu je z toho důvodu vložena pomlčka pro ostřejší předěl – je vlastně zdrojem gradace. V předposlední větě cílového textu si můžeme všimnout převodu z aktivní konstrukce na pasivní (k tomuto postupu při překladu nedocházelo příliš často). To je způsobeno změnou podmětu ve větě – cílový text transformoval přímý předmět výchozího textu do podoby podmětu (VT: podmět „his admission“, předmět „flagging courage“; CT: podmět „slábnoucí odvaha“). Středník na předposledním řádku byl nahrazen tečkou.

5.6 Suprasegmentálie: Dvojtečky a středníky

Dvojtečky jsou v obou textech výrazným rysem (středníky je o něco méně). Ve většině případů signalizují, že následující text bude vysvětlením nebo odůvodněním toho předchozího. Podle internetové jazykové příručky Ústavu pro český jazyk se dvojtečky v češtině mohou tímto způsobem používat („ve smyslu výrazů *totiž, tj., a to, neboť* atp.“).²¹ Z vlastní zkušenosti jsem však nabyla přesvědčení, že v českém textu se dvojtečky takto extenzivně neužívají. Rozhodla jsem se oslovit několik přátel a kolegů a všichni můj názor sdíleli. Proto jsem se rozhodla přistoupit k individuálnímu posunu většinu z dvojteček v textu nahradit. Často jsem dvojtečku nahrazovala v češtině častější suprasegmentálií – pomlčkou. Z velké části se jednalo o explicitaci vztahu pomocí spojky a připojení celého výrazu čárkou nebo pomlčkou. V některých případech – tam kde byl vztah mezi oběma polovinami souvětí s dvojtečkou zřejmý a soudržnost textu i bez explicitnějšího vyjádření pevná – nahrazovala jsem dvojtečku pouze tečkou a věty oddělovala. V několika případech jsem věty oddělila tečkou a zároveň doplnila výraz podporující soudržnost textu.

Explicitace spojkou a připojení čárkou:

„Dochází k tomu navíc těsně poté, co Zoe vedla Washe do boje, a tak to nelze považovat za známku podřadného postavení ani za přijetí tradičních genderových rolí.“ (CT: str. 10)

²¹ Dvojtečka [online]. [Cit. 6. 8. 2014]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/?id=161&dotaz=dvojtecky>

Nahrazení pomlčkou:

„Avšak svět Firefly netvoří jen široká kategorie science-fiction, formuje ho rovněž žánr daleko specifičtější – Firefly a jeho filmovou sestřičku Serenity snadno zařadíme do kategorie dystopické tvorby 20. století.“ (CT: str. 22)

Rozdělení vět tečkou bez explicitního vyjádření:

„S každým novým manželem přichází Saffron s novou identitou. S Malem se jmenuje Saffron, pro Montyho je Bridget a pro Durrana Yolanda.“ (CT: str. 13)

Rozdělení vět tečkou s explicitním vyjádření:

*„Vědecké výzkumy, jež se dystopickou tvorbou zabývají, většinou zdůrazňují politickou stránku těchto děl. Dystopie **podle nich** popisují ne zrovna dokonalé...“* (CT: str. 23)

Dvojtečky jsem zachovávala v nadpisech jednotlivých podkapitol, kde vlastně také šlo o vysvětlení předchozího. Vzhledem k heslovitému charakteru nadpisů jsem se rozhodla je nenahrazovat, neboť jsou velmi stručné a jasně na první pohled vyjadřují na tak krátkém úseku textu vztah, který mezi oběma polovina existuje (př.: *„Začněte s tím, jak Jaynea složí čtyřicetakilová holka...“* Feministické dystopie – CT: str. 27)

Dvojtečky ve výchozím textu také uvozují některé citace. Rozhodla jsem se tento rys v cílovém textu podpořit a někdy tento typ dvojteček přidávala tam, kde původně nebyly. Domnívám se, že se mi tímto způsobem podařilo text lépe a jasněji segmentovat. Citace pak nestály na místě větného členu (nejčastěji předmětu), ale tvořily větu novou, samostatnou:

„Řekne jí: „Na rozdíl od těch ostatních, řekněme, stovek mužů, za který ses vdala...“ (CT: str. 13)

Dvojtečky jsem zachovala tam, kde následoval výčet kratších, heslovitých položek, které mohly být rozvíte apozičně nebo vedlejší větou, pokud toto rozvíti příliš nenarušovalo strukturu výčtu:

„...je vdaná celkem třikrát: za Mala, za Malova starého kamaráda Montyho a za Durrana Hamera, bohatého důstojníka Aliance, na jehož starožitnou zbraň si poslední dobou brousí zuby.“ (CT: str. 13)

I středníky jsem ve většině případů nahradila. Volila jsem mezi čárkou a tečkou podle toho, jak silná byla vazba mezi oběma polovinami. Středník jsem zachovala v jednom z nadpisů podkapitol (*„Zoe, vdaná válečnice; Saffron, ještě vdanější bílá mrcha“* – CT: str. 12), který lze považovat za výčet, v nichž se středníky často vyskytují i v češtině.

5.7 Intertextovost

5.7.1 Odkazování ke zdrojům

Způsob, kterým je v textech odkazováno k jiným zdrojům, je poměrně konzistentní. Je-li jméno autora ve vlastním textu již zmíněno, odkazuje se pouze číslem stránky v závorkách. Pokud v bibliografii na konci sborníku, jehož součástí oba texty jsou, je od jednoho autora více děl, je v závorce i název konkrétního díla. Pokud se jméno autora v textu neobjevilo, je rovněž včleněno do závorky. Nejobsáhlejší citace má tedy formát (Autor, „Dílo“ strana). V některých případech ovšem k žádnému textu odkazováno není, přestože se v textu autor a jeho názor nebo postřeh objevují (například v textu 1 na straně 55, kde se objevuje jméno Charlotte Brunsdonové), takové dílo je pak možné nalézt jen v bibliografii na konci sborníku. Domnívám se, že je to v těch případech, kde nebylo možné specifikovat stránku, protože text odkazoval k nějakému dílu obecně. Já jsem se rozhodla odkazy v textu přizpůsobit normě ČSN ISO 690, která preferuje formát (Autor rok, stránka).

Ženská jména v textu přechyluji. Pokud odkazuji k textu zahraniční autorky, který nevyšel v češtině, uvádím v odkazu její jméno bez přechýlení, a to proto aby bylo dílo snadno dohledatelné v závěrečné bibliografii. Pokud za sebou následují odkazy na totéž dílo, uvádím jméno a rok pouze v prvním případě, v ostatních odkazuji jen k příslušné straně.

Text 2 odkazuje na straně 97 k citátu od Josse Whedona, který se objevil v rozhovoru Mikea Russella. Originál odkazuje k tomuto textu prostřednictvím

jména původce rozhovoru a pomocí zkratky doplňuje, že je pasáž z daného textu pouze citována, aby nedošlo k záměně jedinců. Rozhodla jsem se tuto skutečnost ve svém odkazu zohlednit a přidávám do závorky doplňující informaci: (Russell 2007, interview s Jossem Whedonem).

V textech se odkazuje k průvodcům k seriálu *Firefly* (*Firefly: the Official Companion*) a filmu *Serenity* (*Serenity: the Official Visual Companion*), tentokrát ne jménem autora, ale názvem konkrétní publikace. Rozhodla jsem se tento jev zachovat.

Bibliografii, která se v článcích objevuje, uvádím souhrnně v abecedním pořádku na konci celého překladu, poznámkový aparát je přímo pod textem, ke kterému patří. Vytvářím tedy z obou textů jednotné dílo tak, aby bylo samostatně publikovatelné.

Patří se také zmínit o způsobu odkazování k filmům, seriálům a beletrii. Názvy všech těchto děl jsou psany kurzívou, názvy jednotlivých epizod, případně článků v novinách, jsou psány normálním písmem v uvozovkách. Já tento styl zachovávám. Názvy epizod jsou ve většině případů doplněny pořadovým číslem v celé sérii, rozhodla jsem se však tuto informaci vynechávat. Seriál *Firefly* má jen 14 epizod a, aby byly na internetu dohledatelné, není jejich pořadové číslo potřeba. Informaci považuji za redundantní.

5.7.2 Narážky a citace z jiných textů

Jak bylo naznačeno výše, v textu se objevují citace z odborných textů jiných autorů. Žádný z nich nebyl přeložen do češtiny, a bylo je tedy možné plně přizpůsobit stylu a výstavbě cílového textu, což je důležité především kvůli tomu, že jsou všechny začleněny přímo do syntaxe výchozího textu:

„A dystopia has been defined as a text with ‘a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which the reader lived’ (Sargent 9). Most scholarly examinations of dystopias emphasize their political aspects: dystopias present less than perfect ‘sociopolitical institutions, norms, and relationships between . . . individuals,’

from the perspective of 'a representative of a discontented social class or faction, whose value-system defines "perfection"' (Suvin 170). " (VT: str. 90)

„Dystopie je definována jako text zabývající se ,neexistující, detailně popsanou společností, která bývá zasazena do konkrétního času a prostoru a která má na soudobého čtenáře působit jako společnost podstatně horší než ta, ve které sám žije“ (Sargent 1994, s.9). Vědecké výzkumy, jež se dystopickou tvorbou zabývají, většinou zdůrazňují politickou stránku těchto děl. Dystopie podle nich popisují ne zrovna dokonalé ,sociopolitické instituce, normy a vztahy mezi ... jednotlivci‘ z pohledu ,zástupce nespokojené společenské vrstvy nebo skupiny, v jejímž hodnotovém systému je nějak definována „dokonalost““ (Suvin 1998, s.170).“

Text často odkazuje k jiným autorům pouze prostřednictvím příjmení. To považuji za nedostatečné v českém úzu, a tak jsem doplnila křestní jména v plném znění. U autorek jsem vždy přechylovala. Nejen že to čtenářům usnadňuje orientaci v mimojazykových skutečnostech, ale zároveň je to vyžadováno tématem textu 1 a částečně i textu 2, neboť se zabývají feministickými tématy. Takové texty se většinou snaží o politickou korektnost.

S intertextovými problémy souvisí i odkazy k jiným kapitolám ve sborníku *Investigating Firefly and Serenity*. Nejprve jsem chtěla tyto pasáže zcela vypustit (cílový text by měl být samostatně publikovatelný), ale nakonec jsem se rozhodla provést takové úpravy, abych případné zájemce o dané informace nepřipravila. Bylo třeba reformulovat znění textu a vložit odkazy ke zdroji po vzoru ostatních odkazů k odborné literatuře. K úpravám došlo na stranách 94 a 259 výchozího textu. Uvedu alespoň jeden příklad:

„Feminist dystopia is distinguished by its focus on genderized power structures and repression, whereas cyberpunk explores concerns of rapidly developing technology and the social structures emerging in this hi-tech world. Jowett examines the cyberpunk aspects of Firefly in the following chapter, so we focus only on Whedon's debt to feminist dystopias.“ (VT: str. 94)

„Stěžejními tématy feministické dystopie jsou společenský útlak a mocenské struktury založené na hierarchii pohlaví, kyberpunk prozkoumává problémy spojené s rychle se rozvíjejícími technologiemi a společenské struktury, jež v takto technologicky vyspělém světě vznikají.² My se v této kapitole zaměříme pouze na Whedonovu inspiraci feministickou dystopií.“ (CT: str. 27)

„Kyberpunkem ve *Firefly* se zabývá Lorna Jowettová v textu ‚*Back to the Future: Retrofuturism, Cyberpunk, and Humanity in Firefly and Serenity*‘ (Jowett 2008, s.101).“ (CT: str. 35)

Informaci, že kyberpunku se věnuje Lorna Jowettová, jsem z hlavní stati přesunula do poznámky číslo devět na konci textu. Navíc jsem doplnila odkaz ke zdroji.

Text zároveň odkazuje k dalším dílům populární kultury a nalezneme v něm aluze například v podobě reálií z jiných fiktivních světů. Bylo tedy třeba dohledat, zda dané dílo existuje česky a opatřit cílový text českým názvem díla, bibliografickým odkazem k české verzi díla nebo zavedeným českým překladem konkrétního jevu. Zde příklady českých variant: Loganův útěk, Planeta opic, Buffy, přemožitelka upírů, Mechanický pomeranč, Příběh služebnice, Ally McBealová, Sex ve městě, Ludovicova technika, jazyk týnů (obojí *Mechanický pomeranč*), Hvězda smrti (*Star Wars*). Pokud nahrazuji v textu anglický název díla českým, přesouvám anglický do závorky za nový český název.

5.8 Další problémy

V poznámkách k textu 1 je poznámka číslo pět, která nemá v textu vlastní odkaz, odkazuje k ní pouze závorka na straně 62 výchozího textu. Domnívám se však, že tato závorka chce pouze znovu připomenout, co termín, který je v dané větě zmiňován, znamená, protože se o něm hovořilo již dříve. Rozhodla jsem se tedy poznámku připojit k první zmínce daného termínu v textu, která je k nalezení na straně 60 výchozího textu.

V poznámce č. 7 na straně 259 výchozího textu je mylně uvedeno, že citace pochází z filmu *Serenity*. Ve skutečnosti pochází z epizody stejného názvu.

6. Typologie překladatelských posunů

O posunech jsem mluvila již v kapitole o překladatelských problémech, zejména v kapitole o převodu neformálních a idiomatických výrazů, kde jsem se již vlastně o typologii posunů na rovině stylu pokusila, a v kapitole o terminologii, neboť při převodu neobvyklých termínů jsem musela někdy přistoupit k interpretaci, a tak mohlo dojít k individuálnímu posunu, jak ho charakterizuje Popovič (1975).

V překladu docházelo nejčastěji k intelektualizaci. Text bylo potřeba na mnoha místech dovysvětlovat. Opatřovala jsem ho vnitřními vysvětlivkami různého rozsahu, abych čtenáři usnadnila porozumění. Přidávala jsem je k názvům filmů, psaných textů, seriálů a některých postav, většinou s první zmínkou, abych výraz blíže určila a bylo jasné, jakou skutečnost zastupuje (př.: **film** Loganův útěk; **román** 1984; **prostitutka** Pedaline). Když byl v textu zmiňován „the star system“ nebo „this universe“, vždy se jednalo o fiktivní soustavu nebo vesmír ve světě *Firefly*, proto jsem k těmto výrazům adjektivum „fiktivní“ ve většině případů přidávala. „Někdy jako vysvětlivka fungovala celá nově vložená věta, která si kladla za cíl čtenáři přiblížit například děj ve filmu nebo v seriálu více než výchozí text (př.: „*Mezi hrdinkami této epizody a skupinou mužů kolem Burgesse se strhne boj na život a na smrt.*“ – CT: str.29). Novou informaci jsem vložila i do následující věty, neboť předpokládám, že čtenář si pravděpodobně nebude jist, co si pod pojmem „šlapka s dobrým srdcem“ představit: „*Jeden takový rozpor se týká Inary. Je to, **podobně jako Vivian v Pretty Woman**, typická ,šlapka s dobrým srdcem‘...*“ (CT: str.18).

Vysvětlivky se snaží text nejen dovysvětlit, ale i zlogičtit. K podobné situaci dochází při explicitaci syntaktických vztahů prostřednictvím jejich formálního vyjadřování spojkami. O tomto jevu jsem se již zmiňovala v kapitole o převodu syntaxe z výchozího do cílového jazyka, souvisí především s převodem jmenných vazeb na vazby větné. Jedná se o posuny konstitutivní z důvodu rozdílnosti systémů výchozího a cílového jazyka.

Vkládání vnitřních vysvětlivek a formální vyjadřování vztahů způsobuje rozšiřování textu. Za opačný postup lze považovat odstraňování informací redundantních, kdy dochází buď k nivelizaci nebo k úplné ztrátě výrazu.

K sémantické nivelizaci dochází například v textu 2: „*For example, the feminist dystopia is almost always characterized by a world in which genderized repression forms an aspect of the social ills depicted.*“ (VT: str. 94). Při převodu jsem zvolila implicitnější variantu: „*Feministické dystopie se například skoro vždy odehrávají v prostředí, v němž panuje společenský útlak založený na nerovnosti pohlaví.*“ (CT: str. 28). O stylistické nivelizaci jsem se zmiňovala již v kapitole o převodu neformálních a idiomatických výrazů (př.: při převodu obrazného, příznakového spojení „truly‘ cutting edge“ na „opravdu nejpokrokovější“, nebo u slovní hříčky „barren prairie shrew“).

Abych zachovala styl autorky, bylo třeba nivelizaci a ztrátu výrazu na některých místech kompenzovat intenzifikací stylu jinde. Protože jsem se již kompenzací zabývala, zopakuji jen jeden z příkladů:

„...*Durran Haymer, the rich Alliance officer whose antique gun is the target of Saffron's most recent plotting.*“ (VT: str. 57) : „... a za Durrana Hamera, bohatého důstojníka Aliance, na jehož starožitnou zbraň si poslední dobou brousí zuby.“ (CT: str. 13)

V následujícím případě budeme mluvit o generalizaci: „*A concern over the conflict between the rights of the individual and the protection or benefit of society is not unique to post-9/11 thought...*“ (VT: str. 98) : „*Rozpor mezi právy jednotlivce a sledováním zájmů společnosti znepokojoval již před tímto datem...*“ (CT: str. 31). Naopak ke konkretizaci došlo při překladu výrazu „populace“ : „dav“ (viz terminologie).

Jak je vidět, v textu docházelo k posunům konstitutivním i individuálním. K individuálním docházelo především tam, kde bylo nutné výraz kvůli převodu do cílového jazyka interpretovat. Bylo to například v tomto případě: „*they fill a need for each other that isn't based on need alone*“ (VT: 56) : „*se navzájem potřebují, a to nejen na základě běžných partnerských potřeb*“ (CT: str. 12). Anglický výraz je velmi abstraktní a v češtině by byl příliš nejasný. Proto jsem se rozhodla pracovat s rozčleněním lidských potřeb na různé kategorie. V první půlce věty jsem postupovala naopak od explicitnosti k implicitnosti, a to především kvůli obratnosti výrazu a zároveň proto, že z kontextu textu je patrné, že tato potřeba naplňována je.

Interpretaci si žádala i tato pasáž: „*These two versions of wifehood illuminate the show's generally positive, though occasionally ambivalent or problematic, gender relations by examining two competing narratives of wifehood – egalitarian versus helpmeet – that have again surfaced.*“ (VT: 56) : „Tyto dvě verze manželky objasňují, jak ve *Firefly* fungují genderové vztahy, jež jsou, celkem vzato, pozitivní, avšak místy nejednoznačné a problematické. Prověřují totiž dvě konkurenční zobrazení této role – egalitární a tradiční⁷ – o kterých se znovu začíná intenzivněji debatovat.“ (CT: str. 12) Zde si bylo třeba v kontextu celého odstavce a poznámky číslo 7 uvědomit, že zvýrazněné pasáže neodkazují k fiktivní realitě seriálu, ale k naší vlastní. Vedlejší věta „that have again surfaced“ odkazuje k něčemu, co již v minulosti existovalo nebo probíhalo a nyní se znovu objevilo. Pravděpodobně tedy odkazuje k vývoji, o kterém se dozvídáme z poznámky číslo 7 – tedy že ve dvacátém století intenzivně probíhala veřejná diskuze na téma „role manželky“. Došlo zde tedy zároveň ke konkretizaci, neboť jsem blíže specifikovala, jakým způsobem se tyto dvě představy znovu objevují. Spojení „narratives of wifehood“ označuje typy, nebo spíše „scénáře“ různých pojetí role manželky – jsou to jakési soubory znaků, které charakterizují specifické představy o různých typech manželek, často definované genderově (egalitární vztah – s mužem v rovném postavení × helpmeet/tradiční vztah – žena má muži pomáhat, pečovat o něj, muž má vyšší postavení), a činí z nich nějaký všeobecně rozpoznatelný symbol (Sjoberg 2013, s.108). Na základě těchto faktů jsem se nakonec rozhodla výraz „narrative“ překládat jako „zobrazení“, což samo o sobě implikuje jistý úhel pohledu na daný jev a možnou pluralitu dalších „zobrazení“ a zároveň má k originálnímu „narrative“ blíže než výraz „typ“, neboť se neodvolává k žádné rigidní typologii, ale umožňuje vznik nových zobrazení *ad hoc*, pokud si to situace žádá.

„*Saffron's presumed village seen early in 'Our Mrs. Reynolds' is nothing of the sort.*“ (VT: str. 58) : „*S vesnicí na začátku epizody „Our Mrs. Reynolds“, kterou vydávala za svůj domov, ji nepojí vůbec nic.*“ (CT: str. 15) Věta výchozího textu je poměrně nejasná, avšak vzhledem k textovému okolí, v němž jsou vypočítávány všechny Saffroniny vztahy, kterých není mnoho a žádný z nich není silný nebo opravdový, a vzhledem ke kontextu, který nabízí seriál, jsem nakonec zvolila toto řešení.

Výraz „harm“ ve větě „*Even Mal knows that most of the harm the Alliance causes derives from its belief that it can make people better...*“ (VT: str. 97) překládám jako „bezpráví“ (CT: str. 31). „Bezpráví“ je totiž chápáno jako příkoří způsobované státní mocí, které spočívá především v nedodržování lidských práv (Knapp 1995), což je přesně to, čeho se Aliance dopouští.

Následující pasáž výchozího textu byla hodně implicitní, s ohledem k textovému okolí a ke kontextu textu 1 jsem interpretovala, co se v tomto místě textu 2 skrývá „mezi řádky“: „*The ploy simply couldn't work in a world in which marriage is always like Zoe and Wash's. Instead, we see the gender differences that do exist in this star system.*“ (VT: str. 96) : „*Její plán by ve světě, v němž by každé manželství stavělo na rovnosti a partnerství jako to Washovo a Zoeino, jednoduše nefungoval. Může uspět jenom díky genderovým rozdílům, které v tomto fiktivním vesmíru existují.*“ (CT: str. 29) K tomuto řešení jsem přikročila poté, co jsem oslovila několik svých přátel a tázala se, zda jim dává doslovnější, méně explicitní řešení smysl. Protože měli s porozuměním problém, rozhodla jsem se pro explicitnější vyjádření. Díky těmto úpravám byla podpořena soudržnost textu. Čtenář si navíc díky explicitnímu vyjádření lépe vybaví text 1, který je zařazen jako první a jenž se přesně těmito tématy zabývá, zvláště pokud jde o čtenáře, který si text vybral kvůli tématu feminismu nebo dystopie a seriál jako takový nezná – jména postav by si nemusel spojit s těmi, o kterých se již dočetl.

K individuálním posunům docházelo také na rovině suprasegmentální, neboť jsem se rozhodla, s přihlédnutím ke svým zkušenostem s českými texty a ke svému idiolektu, nahrazovat početné dvojtečky a středníky výchozího textu.

7. Závěr

Mým úkolem bylo, při zachování principu funkční ekvivalence, do češtiny převést dva články pojednávající o seriálu *Firefly* a filmu *Serenity*.

Při překladu jsem si vypomohla existujícím českým dabingem filmu *Serenity*, který mi usnadnil převod některých vlastních jmen a reálií. Zároveň jsem využila českých fanouškovských základů, které tyto pojmy objasňují a dovysvětlují. Bývala bych se neobešla bez znalosti těchto děl, neboť originální text byl často poněkud abstraktní a děj filmu a seriálu podával útržkovitě. Díky znalosti kontextu jsem dokázala tyto pasáže adekvátně převést. Mnohdy jsem se rozhodla přidat vnitřní vysvětlivku a jednou nebo dvakrát poznámku překladatele. Několikrát jsem pro objasnění děje vložila větu, která se v textu nevyskytuje. Text jsem tedy překládala především s ohledem ke čtenáři – aby byl srozumitelný a dostupný co nejširšímu publiku.

Aby byl překlad v českém prostředí skutečně „funkční“, vyhledala jsem obdobné typy textů v češtině a ujasnila si všechny stylistické možnosti.

Snažila jsem se zachovat všechny textové funkce originálu, tedy v první řadě funkci referenční. Kvůli tomu bylo v některých případech třeba sdělení autorů interpretovat na základě vlastní znalosti kontextů a rešerše. To obvykle znamenalo rozšiřování textu a někdy intelektualizaci. Pevně věřím, že byl tento postup vždy odůvodněný, neboť se snažil maximálně zohlednit porozumění čtenáře.

8. Bibliografie

Primární

BEADLING, Laura L. The Threat of the "Good Wife": Feminism, Postfeminism and Third-Wave Feminism in Firefly. In: WILCOX, Rhonda a Tanya R. COCHRAN. *Investigating Firefly and Serenity: Science Fiction on the Frontier* [online]. New York: I.B. Tauris, 2008, s. 53–62. [Cit. 15. 7. 2013]. ISBN 1845116542. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/cuni/docDetail.action?docID=10289953>

SUTHERLAND, Sharon a Sarah SWAN. "The Alliance Isn't Some Evil Empire": Dystopia in Joss Whedon's Firefly/Serenity. In: WILCOX, Rhonda, Tanya R COCHRAN *Investigating Firefly and Serenity: Science Fiction on the Frontier*. New York: I.B. Tauris, 2008, s. 89–100. ISBN 1845116542. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/cuni/docDetail.action?docID=10289953>

Sekundární

ČECHOVÁ, Marie, Marie KRČMOVÁ a Eva MINÁŘOVÁ. *Současná stylistika*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008, 381 s. ISBN 978-807-1069-614.

DUŠKOVÁ, Libuše. *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny*. Praha: Academia, 2006, 673 s. ISBN 80-200-1413-6.

GREPL, Miroslav a Petr KARLÍK: *Příruční mluvnice češtiny*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008, 799 s. ISBN: 978-807-1069-805.

HUBINKOVÁ, Zuzana. *Psychologie a sociologie ekonomického chování*. Praha: Grada, 2008, 280 s. ISBN 802476976X.

JAKOBSON, Roman: *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995, 747 s. ISBN: 80-85787-83-0.

JANDOUREK, Jan. *Průvodce sociologií*. Praha: Grada, 2008, 208 s. ISBN 978-80-247-2397-6.

JANDOUREK, Jan. *Slovník sociologických pojmů: 610 hesel*. Praha: Grada, 2012, 264 s. ISBN 9788024776125.

KNAPP, Viktor. *Teorie práva*. Praha: C.H. Beck, 1995, xvi, 247 s. ISBN 34-064-0177-5.

KOLDINSKÁ, Kristina. *Gender a sociální právo: rovnost mezi muži a ženami v sociálněprávních souvislostech*. Praha: C.H. Beck, 2010, 240 s. ISBN 80-740-0343-4.

KROUPA, Jiří. *Politologie nejen pro právníky*. Praha: Wolters Kluwer Česká republika, 2012, 179 s. ISBN 978-807-3579-432.

LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. *Průvodce literárním dílem: výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Jinočany: H & H, 2002, 355 s. ISBN 80-731-9020-6.

PETRUSEK, Milan. *Dějiny sociologie*. Praha: Grada, 2011, 236 s. ISBN 8024732343.

PLHÁKOVÁ, Alena. *Dějiny psychologie*. Praha: Grada, 2006, 328 s. ISBN 978-80-247-0871-3.

QUIRK, Randolph a Sidney GREENBAUM. *A Comprehensive grammar of the English language*. London: Longman, c1985, x, 1779 s. ISBN 05-825-1734-6.

REICHEL, Jiří. *Kapitoly systematické sociologie*. Praha: Grada. 2008, 239 s. ISBN 978-80-247-2594-9.

ROIPHE, Katie. *The morning after: sex, fear, and feminism on campus*. Boston: Little, Brown and Co., c1993, xii, 180 s. ISBN 03-167-5431-5.

VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, 465 s. ISBN 22-141-84.

Translatologická literatura

LEVÝ, Jiří: *Umění překladu*. Praha: Nakladatelství Miroslav Pošta – Apostrof, 2012. 367 s. ISBN: 978-80-87561-15-7.

NORD, Christiane: *Text analysis in translation: theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*. Amsterdam u.a: Rodopi, 1991. ISBN 90-518-3311-3.

POPOVIČ, Anton: *Teória umeleckého prekladu: aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Bratislava: Tatran, 1975, 293 s.

KNITTLOVÁ, Dagmar. *Teorie překladu*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995, 140 s. ISBN 80-706-7459-8.

Slovníky

Anglicko-česky, česko-anglicky velký slovník: nejen pro překladatele. Brno: Lingea, c2007, 1566 s. ISBN 978-80-87062-01-2.

HORNBY, Albert Sydney, Sally WEHMEIER, Colin MCINTOSH a Joanna TURNBULL: *Oxford advanced learner's dictionary of current English*. 8. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, xii, 1780, 119 s. ISBN: 978-0-19-4799041.

Internetové zdroje

ABRAMS, M. a Geoffrey Galt HARPHAM. *A glossary of literary terms* [online]. Boston: Wadsworth, Cengage Learning, 2011, 448 s. [Cit. 10. 6. 2014]. ISBN 04-958-9802-3. Dostupné z: <http://books.google.cz/books?id=SUETeA9nUWQC>

BARRY, Peter. *Beginning theory: an introduction to literary and cultural theory* [online]. New York: Distributed exclusively in the U.S.A. by Palgrave, 2002, 290 s. [Cit. 10. 6. 2014]. ISBN 07-190-6268-3. Dostupné z: <http://books.google.cz/books?id=SNy26bx7L5UC>

Bible Verses About Helpmeet [online]. [Cit. 6. 8. 2014]. Dostupné z: <http://www.kingjamesbibleonline.org/Bible-Verses-About-Helpmeet/>

Biography of Tanya Cochran [online]. [Cit. 27. 7. 2014]. Dostupné z: <https://www.ucollege.edu/facultaff/tacochra>

BOLES, Janet K a Diane Long HOEVELER. *Historical dictionary of feminism* [online]. Lanham: Scarecrow Press, 2004, 437 s. [Cit. 10. 6. 2014]. ISBN 08-108-4946-1. Dostupné z: <http://books.google.cz/books?id=tOVlvvrMJhUC>

Česko-Slovenská fimová databáze, 2001–2014 [online]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz>

CHEMERS, Michael Mark. *Ghost light: an introductory handbook for dramaturgy* [online]. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2010, 224 s. [Cit. 10. 6. 2014]. ISBN 08-093-8571-6. Dostupné z: <http://books.google.cz/books?id=VQgxZ-C0awYC>

Databáze textů. [online]. [Cit. 5. 6. 2014]. Dostupné z: <http://www.sci-feast.eu/index.php?page=dbtexty>

Dr Stacey Abbott [online]. [Cit. 27. 7. 2014]. Dostupné z: <http://www.roehampton.ac.uk/staff/stacey-abbott/>

Edna: Firefly, 2008–2014 [online]. Dostupné z: <http://www.edna.cz/firefly/>

FeminismusCZ: názorový portál současného feminismu, 2003–2014 [online]. Dostupné z: <http://www.feminismus.cz>

Firefly & Serenity [online]. Dostupné z: <http://firefly.sff.cz>

GAMBLE, Sarah. *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism* [online]. Routledge, 2004, 384 s. [Cit. 10. 6. 2014]. ISBN 1134545622. Dostupné z: <http://books.google.cz/books?id=rPSCAgAAQBAJ>

GLOVER, David a Cora KAPLAN. *Genders* [online]. New York: Routledge, 2000, 177 s. [Cit. 10. 6. 2014]. ISBN 04-151-3492-7. Dostupné z: http://books.google.cz/books?id=BJH_SA1OeRIC

Hooker with a Heart of Gold [online]. [Cit. 6. 8. 2014]. Dostupné z: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/HookerWithAHeartOfGold>

ILLOUZ, Eva. *Why Love Hurts A Sociological Explanation* [online]. Oxford: Wiley, 2013, 304 s. [Cit. 10. 6. 2014]. ISBN 07-456-7905-6. Dostupné z: <http://books.google.cz/books?id=ie9w0zjjOjYC>

In flagrante [online]. [Cit. 27. 7. 2014]. Dostupné z: <http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/in-flagrante>

Investigating Cult TV Series [online]. [Cit. 27. 7. 2014]. Dostupné z: <http://www.ibtauris.com/Series/Investigating%20Cult%20TV%20Series.aspx>

JONSSONOVÁ, Pavla. *Xena je hrdinkou nového typu* [online]. [Cit. 5. 6. 2014]. Dostupné z: <http://www.feminismus.cz/cz/clanky/xena-je-hrdinkou-noveho-typu>

KRAJEWSKI, Bruce. *Traveling with Hermes: hermeneutics and rhetoric* [online]. Amherst: University of Massachusetts Press, 1992, 162 s. [Cit. 10. 6. 2014]. ISBN 08-702-3815-9. Dostupné z: <http://books.google.cz/books?id=iLAzITux9koC>

KROBOVÁ, Tereza. *Lara jako feministický sexsymbol* [online]. [Cit. 5. 6. 2014]. Dostupné z: <http://www.feminismus.cz/cz/clanky/lara-jako-feministicky-sexsymbol-proc-zkoumat-pocitacove-hry-a-zenske-postavy-v-nich>

KRUTÍLKOVÁ, Eva, 2011. *Vliv mikrofinancí na postavení žen infikovaných HIV/AIDS: případová studie z Keni* [online]. Olomouc. Diplomová práce. Univerzita Palackého

v Olomouci. Přírodovědecká fakulta. Katedra rozvojových studií. [Cit. 6. 8. 2014]. Dostupné z: <http://www.development.upol.cz/uploads/dokumenty/KRUTILKOVA.pdf>

Laura L. Beadling [online]. [Cit. 27. 7. 2014]. Dostupné z: <http://writingcommons.org/about/author-bios/1143-laura-l-beadling>

LENDEROVÁ, Milena. *Feminismus, gender, emancipace a ženská otázka* [online]. [Cit. 6. 8. 2014]. Dostupné z: www.msmt.cz/file/9633_1_1/

LÓPEZ, Marissa K. *Chicano nations: the hemispheric origins of Mexican American literature* [online]. New York: New York University Press, 2011, 258 s. [Cit. 10. 6. 2014]. ISBN 0814752624. Dostupné z: <http://books.google.cz/books?id=BpdDaAvEwzwC>

POSTER, Mark. *What's the matter with the Internet?* [online]. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, 214 s. [Cit. 10. 6. 2014]. ISBN 08-166-3835-7. Dostupné z: <http://books.google.cz/books?id=um-HvxVm4gYC>

Rhonda Wilcox [online]. [Cit. 27. 7. 2014]. Dostupné z: http://slayageonline.com/EBS/buffy_studies/scholars_critics/t-z/wilcox.htm

ROIPHE, Katie. *Date Rape's Other Victim* [online]. Publikováno 13. 6. 1993. [Cit. 6. 8. 2014]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/1993/06/13/magazine/date-rape-s-other-victim.html>

Sarah Swan [online]. [Cit. 27. 7. 2014]. Dostupné z: <http://web.law.columbia.edu/admissions/graduate-legal-studies/jsd-program/jsd-candidates/sarah-swan>

SCOTT, John a Gordon MARSHALL. *A dictionary of sociology* [online]. Oxford: Oxford University Press, 2009, 816 s. [Cit. 10. 6. 2014]. ISBN 01-995-3300-8. Dostupné z: <http://books.google.cz/books?id=pfeROnUcAPkC>

Serialzone, 2007– 2014 [online]. Dostupné z: <http://www.serialzone.cz>

Sharon Sutherland [online]. [Cit. 27. 7. 2014]. Dostupné z: <http://faculty.law.ubc.ca/sutherland>

SHAVIRO, Steven. *Post cinematic affect* [online]. Winchester, UK: 0 [zero] Books, 2010, 191 s. [Cit. 10. 6. 2014]. ISBN 18-469-4431-7. Dostupné z: <http://books.google.cz/books?id=MetRyPdbh9QC>

SJOBERG, Laura. The Terror of Sex: Significations of Al Qaeda Wives [online]. *Journal of Postcolonial Cultures and Societies*, 2013, Vol. 4, No. 2, s. 99–132. [Cit. 12. 8. 2014]. Dostupné z: <http://www.jpcs.in/upload/2097445585Sjoberg.pdf>

SLONCZEWSKI, Joan. *A door into the ocean: Study Guide* [online]. Dostupné z: http://biology.kenyon.edu/slonc/books/adoor_art/adoor_study.htm

Slovníček pojmů [online]. [Cit. 6. 8. 2014]. Dostupné z: <http://web.feminismus.cz/slovnicek.shtml>

STORY, Louise. ‘Many Women at Elite Colleges Set Career Path to Motherhood’ [online]. *New York Times*. Publikováno 20. 9. 2005, s. C1. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2005/09/20/national/20women.html>

SWF [online]. [Cit. 10. 8. 2014]. Dostupné z: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=SWF>

The Bible Cyclopaedia [online]. London: Parker, 1841, s. 584. [Cit. 6. 8. 2014]. Dostupné z: <http://books.google.cz/books?id=mtODfj3km3YC>

The Free Dictionary, 2014 [online]. Dostupné z: <http://thefreedictionary.com>

Timeline [online]. [Cit. 1. 8. 2014]. Dostupné z: <http://firefly.wikia.com/wiki/Timeline>

ÚSTAV PRO JAZYK ČESKÝ AKADEMIE VĚD. *Slovník spisovného jazyka českého*, 2011 [online]. Dostupné z: <http://ssjc.ujc.cas.cz/>

ÚSTAV PRO JAZYK ČESKÝ AKADEMIE VĚD. *Internetová jazyková příručka*, 2008 [online]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/?id=182>

Velký lékařský slovník online: averzivní terapie [online]. Dostupné z: <http://lekarske.slovníky.cz/lexikon-pojem/averzivni-terapie>

Wikipedie: Otevřená encyklopedie, 2002–2014 [online]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/>

Příloha: text originálu