

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Battlestar Galactica: narativní a žánrová analýza
(Battlestar Galactica: Narrative and Genre Constituents)

BAKALAŘSKÁ PRÁCE

Autor: Ladislav Loukota

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Korda, Ph. D.

Olomouc 2012

Čestné prohlášení

Děkuji především Mgr. Jakubu Kordovi, Ph. D. za pádné připomínky a vedení práce, kterým mi pomáhal dotvářet její obraz, stejně jako za trpělivost při odpovídání dotazů a pozdním plnění termínů.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl v ní veškerou literaturu a ostatní zdroje, které byly použity.

V Olomouci dne 24. 4. 2012

.....

Ladislav Loukota

| | |
|---|-----------|
| 1. ÚVOD..... | 4 |
| 2. LITERATURA A METODOLOGIE | 6 |
| 2.1 <i>POUŽITÁ LITERATURA</i> | 6 |
| 2.1.1 <i>ODBORNÁ LITERATURA</i> | 7 |
| 2.1.2 <i>POPULÁRNÍ LITERATURA</i> | 8 |
| 2.2 <i>STRUKTURA PRÁCE</i> | 10 |
| 2.3 <i>POZNÁMKA K NÁZVŮM A CITACÍM</i> | 12 |
| 3. ŽÁNROVÁ ANALÝZA..... | 13 |
| 3.1 <i>VYMEZENÍ POJMU SPACE OPERY.....</i> | 15 |
| 3.2 <i>STĚŽEJNÍ DÍLA SPACE OPERY</i> | 17 |
| 3.3 <i>BATTLESTAR GALACTICA JAKO SPACE OPERA</i> | 23 |
| 3.4 <i>KOMPAROVÁNÍ ŽÁNROVÉ KONKURENCE</i> | 28 |
| 3.4.1 <i>STARGATE SG-1.....</i> | 28 |
| 3.4.2 <i>STAR TREK: ENTERPRISE.....</i> | 32 |
| 3.5 <i>BATTLESTAR GALACTICA JAKO ŽÁNROVÝ HYBRID</i> | 35 |
| 4. NARATIVNÍ ANALÝZA – POSTAVY | 37 |
| 4.1 <i>ROLE POSTAV V NARATOLOGII.....</i> | 38 |
| 4.2 <i>DĚLENÍ POSTAV V BSG</i> | 41 |
| 4.3 <i>KONSTRUKCE POSTAV V BSG – EXISTENTY TYPU JÁDRA</i> | 42 |
| 4.3.1 <i>LAURA ROSLIN</i> | 42 |
| 4.3.2 <i>GAIUS BALTAR</i> | 47 |
| 4.3.3 <i>KARA „STARBUCK“ THRACE</i> | 51 |
| 4.3.4 <i>WILLIAM ADAMA</i> | 54 |
| 4.3.5 <i>LEE „APOLLO“ ADAMA</i> | 59 |
| 4.3.6 <i>SAUL TIGH.....</i> | 61 |
| 4.3.7 <i>SIX.....</i> | 64 |
| 4.4 <i>KONSTRUKCE POSTAV V BSG – EXISTENTY TYPU SATELITY.....</i> | 67 |
| 4.4.1 <i>KARL C. „HELO“ AGATHON</i> | 67 |
| 4.4.2 <i>FELIX GAETA.....</i> | 68 |
| 4.4.3 <i>HELENA CAIN.....</i> | 69 |
| 4.4.4 <i>GALEN TYROL.....</i> | 70 |
| 4.4.5 <i>EIGHT</i> | 71 |
| 4.5 <i>VYHODNOCENÍ PSYCHOLOGIZACE EXISTENTŮ</i> | 73 |
| 5. NARATIVNÍ ANALÝZA – NARATIVNÍ LINIE..... | 73 |
| 5.1 <i>FIKČNÍ SVĚT BSG A JEHO STATICKÉ UDÁLOSTI.....</i> | 75 |
| 5.2 <i>FIKČNÍ SVĚT BSG A JEHO PROCESUÁLNÍ UDÁLOSTI</i> | 76 |
| 5.2.1 <i>PRVNÍ ŘADA</i> | 76 |
| 5.2.2 <i>DRUHÁ ŘADA</i> | 79 |
| 5.2.3 <i>TŘETÍ ŘADA.....</i> | 81 |
| 5.2.4 <i>ČTVRTÁ ŘADA</i> | 84 |
| 5.3 <i>PROMĚNA ÚHLU POHLEDU V BSG.....</i> | 86 |
| 6. ZÁVĚR..... | 87 |
| SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY | 89 |
| INTERNETOVÉ ZDROJE | 90 |
| SEZNAM CITOVANÝCH AUDIOVIZUÁLNÍCH DĚL..... | 91 |
| ANOTACE..... | 91 |

1. ÚVOD

Televizní seriály patří mezi důležité členy televizní produkce takřka od počátku televizního vysílání. Jedním z jejich tradičních žánrů je vědecká fikce, lépe známá pod zkratkou sci-fi, nebo v našem případě SF TV. Součástí sci-fi je i subžánr zvaný space opera (domestikovaně „vesmírná opera“, v práci se držím původního anglického pojmenování). Kulturní otisk SF TV je patný například z toho, že mainstreamový magazín Time věnoval titulním postavám dvou seriálů Star Trek jednu ze svých pověstných titulních stran.¹ Po ústřední vesmírné lodi Enterprise byl pojmenován existující prototyp vesmírného raketoplánu agentury NASA², stejně jako jedna z prvních privátních kosmických lodí VSS Enterprise společnosti Virgin Galactic.³ Ojedinelý kulturní impakt seriálu Star Trek ovšem nutně neznamená ovace pro celý jeho televizní subžánr, o čemž vypovídá, že jiné space opery se podobného dopadu nedočkaly.

Doba se ovšem mění a spolu s ní i přístup kultury, publika a průmyslu k televizní tvorbě. Význam současné televize jako „ústředního vypravěče v soudobé americké společnosti“⁴ je evidentní i s přihlédnutím k novým typům médií, přičemž nové trendy sebou táhnou i programy, které patří do programů určených minoritnímu publiku, tedy i space operu. Jak argumentuje Allrath a Gymnich, přístup k tvorbě televizních textů se od roku 1990 mění kvůli novým technologickým možnostem⁵. Z naratologického hlediska přitom současné televizní seriály stále výrazněji kladou důraz na serializované vyprávění v němž jednotlivé epizody nedocházejí úplnému uzavření⁶.

¹ William Shatner and Patrick Stewart, November 28, 1994 [online]. [1994] [cit. 16-11-2011]. Dostupný z digitálního archivu Time: <<http://www.time.com/time/covers/0,16641,28-11-1994,00.html>>.

² Shuttle Orbiter Enterprise (OV-101), March 18, 1994 [online]. [1994] [cit. 16-11-2011]. Dostupný z digitálního archivu Kennedy Space Center Science and Technology Home Page <<http://science.ksc.nasa.gov/shuttle/resources/orbiters/enterprise.html>>.

³ VSS Enterprise Completes First Manned Glide Flight, October 10, 2010 [online]. [2010] [cit. 16-11-2011]. Dostupný z digitálního archivu Virgin Galactic.: <<http://www.virgingalactic.com/news/item/vss-enterprise-completes-first-manned-glide-flight/>>.

⁴ KOZLOFF, Sarah. Narrative Theory and Television. In ALLEN, Rober C. (ed.). *Channels of Discourse, Reassembled: Television And Contemporary Criticism*. Routledge: 1992, s. 67. ISBN 0415080592.

⁵ ALLRATH, Gaby. GYMNICH, Marion. *Narrative strategies in television series*. Palgrave Macmillan, 2005, s. 4. ISBN 1403996059.

⁶ Tamtéž, s. 6.

Diskutovaným příkladem této práce v rámci nových trendů obecně i při jejich přenesení na SF TV je seriál *Battlestar Galactica*⁷ (dále jen BSG, 2003-2009) v produkci a vysílání tehdejšího Sci-Fi Channel (dnes SyFy). Ten odvyprávěl příběh zbytků vzdálené lidské civilizace, jež po prohrané atomové válce s robotickými Cylony hledá nový domov ve své bájně ztracené kolonii jménem Země. Ačkoliv se BSG jako remake stejnojmenného seriálu z let 1978⁸ (a jeho spin-offu z roku 1980⁹) dočkala značné kontroverze¹⁰ související především s odlišným přístupem výkonného producenta Ronalda D. Moora k převyprávění původního příběhu, seriál si vysloužil pozitivní hodnocení z řad kritiky i členů cílového publika. Kde kritika označila původní předlohu negativně¹¹, tam se k novému přístupu postavila pozitivně, včetně označení „*jediný cenami ověřený seriál, který polemizuje s válkou proti terorismu.*“¹² Ze značné míry to souvisí se skutečností, že se nová BSG nebojí reflektovat nálady ve Spojených státech po 11. září¹³, ruku v ruce to ale jde s jejím novátorským přístupem k vyprávění a používáním formálních prvků, které dosud nebyly ve space opeře k vidění. O vytrvalém kulturním apelu a výjimečnosti svědčí i skutečnost, že se seriál dočkal diskusního panelu na půdě Organizace spojených

⁷ *Battlestar Galactica* (TV Series 2004–2009), 2009 [online]. IMDB [2012] [cit. 16-11-2011].

Dostupný z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt0407362/>>.

Ačkoliv přímými narativními součástmi jsou i televizní filmy *Razor* (2007), *The Plan* (2009), má práce se jimi zaobírá okrajově a jediným souvisejícím dílem je tak minisérie *Battlestar Galactica* (2003) sloužící de facto jako pilotní epizoda.

⁸ *Battlestar Galactica* (TV Series 1978–1979), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit. 16-11-2011].

Dostupný z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt0076984/>>.

⁹ *Galactica 1980* (TV Series 1980), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit. 16-11-2011]. Dostupný z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt0080221/>>.

¹⁰ KUNGL, Carla. „Long Live Stardoe!“ Can a Female Starbuck Survive. In POTTER, Tiffany. MARSHALL, C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 201. ISBN 0826428487.

¹¹ Sci-fi Isn't Just For Nerds, January 20, 2006 [online]. National Review [2006] [cit. 11-16-2011].

Dostupný z digitálního archivu National Review:

<<http://old.nationalreview.com/comment/suderman200601200838.asp>>.

¹² The Final Frontier, January 13, 2007 [online]. The Guardian [2007]. [cit. 16-02-2012]. Dostupný z digitálního archivu The Guardian:

<<http://www.guardian.co.uk/media/2007/jan/13/tvandradio.broadcasting>>.

¹³ POTTER, Tiffany. MARSHALL, C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 1. ISBN 0826428487.

národů.¹⁴ Právě rozebrání elementů narativu je cílem práce jak autonomně, tak ve vztahu k současným žánrovým konkurentům subžánru vesmírné opery. Následně je mým záměrem vyvodit ze zjištěných rozdílů nové kvality, jež BSG přináší.

Ačkoliv televizní sci-fi především v druhé polovině 90. let zažívala „zlaté období“, subžánr vesmírné opery (na rozdíl od tzv. mystery žánru, reprezentovaného seriály jako X-Files nebo Lost) zaspal trendy nového milénia, jak dokládá i předčasně ukončený seriál Enterprise¹⁵ (dále jen ST: E), vycházející pod slavnou značkou Star Trek, stejně jako v kontextu doby spíše neutrální seriál Stargate SG-1¹⁶ (dále jen SG-1). Oproti nim BSG přišla s novou typologií postav a témat po narativní stránce. Tato práce si neklade za cíl určit všechny inovace a jejich interpretace, ale vztáhnout některé z nich ke kontextu vyprávění, témat či produkce toho, co cílový příjemce identifikuje za texty patřící do subžánru vesmírné opery. Částečně také klade důraz na reflektování americké/západní kultury po 11. září a to, jak se s novou kulturní realitou po roce 2001 vypořádala témata a narativy v BSG i jeho žánrových konkuretech.

2. LITERATURA A METODOLOGIE

2.1 POUŽITÁ LITERATURA

I přes kritickou chválu je pro BSG jako pro relativně nový text k dispozici menší množství odborných textů. Zcela pak dominují texty anglické, ze kterých budu primárně čerpat i co se týče metodologie analýzy. Vzhledem k jazykové vybavenosti autora tohoto textu nejsou brány v potaz texty napsané v jiném než anglickém nebo českém jazyce. V souladu s Mittellovou žánrovou analýzou¹⁷ budu čerpat nejen z odborných publikací, ale také z populární literatury a místy také z internetových názorů ve snaze postihnout rovněž postoj vybraného vzorku cílových diváků.

¹⁴ UN and Battlestar Galactica host discussion of human rights and armed conflict, March 17, 2009 [online]. UN News Center [2009] [cit. 16-02-2012]. Dostupný z digitálního archivu UN News Center: <<http://www.un.org/apps/news/story.asp?NewsID=30217&Cr=television&Cr1>>.

¹⁵ Enterprise (TV Series 2001–2005), 2011 [online]. IMDB [2011]. [cit. 16-11-2011]. Dostupný z digitálního archivu: <<http://www.imdb.com/title/tt0244365/>>.

¹⁶ Stargate SG-1 (TV Series 1997–2007), 2011 [online]. IMDB [2011] [cit. 16-11-2011]. Dostupný z digitálního archivu: <<http://www.imdb.com/title/tt0118480/>>.

¹⁷ MITTELL, Jason. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Routledge, 2004. ISBN 0415969034.

Detailněji jsou jednotlivé metodologie vybraných autorů zmíněny v příslušných metodologicky odlišných částech práce.

2.1.1 ODBORNÁ LITERATURA

Seminální prací pro určení narativu a typů postav i jejich vyjádření v narativu je text *Narrative strategies in television series*¹⁸ autorů Gaby Allrath a Marion Gymnich z roku 2005. Text věcně pojmenovává jak některé základní přístupy k analýze narativů ve filmu a televizi, tak i nové trendy televizního vyprávění po roce 1990. Ačkoliv se tato práce zabývá formální (filmickou) realizací zápletky minimálně, práce Allrath a Gymnich je nápomocná v identifikaci zápletek a jejich významů. Vzhledem k tématu jsem rovněž čerpal ze základní naratologické literatury, tedy díla *Příběh a diskurs* naratologa Seymoura Chatmana, vydaného v anglickém originále v roce 1978. Postupy, které zde Chatman demonstruje, sice platí primárně pro analyzování literární tvorby, lze je ovšem aplikovat i na psychologický rozbor postav a pro definování narativních linií v televizním seriálu, obzvláště v takovém, který klade důraz na silnou serializaci.

Narativní inovace skrze postavy samy ovšem vyniknou pouze při srovnání nejen se soudobou televizní produkcí, ale rovněž s tvorbou filmovou, už jen proto, že inspiračními zdroji BSG byly rovněž další audiovizuální díla asociovaná s pojmem sci-fi¹⁹. O historii působení televizní i filmové sci-fi na soudobou kulturu pojednává kniha *American Science Fiction Film and Television* autora Lincolna Geraghtyho²⁰, vydaná roku 2009. Autor zde především rozebírá to, jaký impakt měly konkrétní klíčové texty sci-fi na (americkou) společnost a jak reflektovaly dobové cítění. Středobodem jeho přístupu je především rovnocenné srovnávání dobového kontextu textů bez ohledu na to, zda jednotlivá díla byla televizního či filmového charakteru. Samotná BSG je v závěru knihy také zmíněna.

¹⁸ ALLRATH, Gaby. GYMNICH, Marion. *Narrative strategies in television series*. Palgrave Macmillan, 2005. ISBN 1403996059.

¹⁹ CASEY, Jim. „All This Has Happened Before“: Repetition, Reimagination, and Eternal Return. In POTTER, Tiffany. MARSHALL C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 238. ISBN 0826428487.

²⁰ GERAGHTY, Lincon. *American Science Fiction Film and Television*. Berg Publishers, 2009, s. 1. ISBN 1845207963.

Jednou z knih, které se již stihly BSG zaobírat, je rovněž publikace *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica* s předmluvou a korekcí od Tiffany Potter a C.W. Marshalla. Dílo se skládá z tematických esejí dalších autorů. Ti se zabývají především přenesenými tématy a interpretacemi BSG, primárně jejich politickými a genderovými významy. Detailně se ale věnují i analýze působení hudby a jiných formálních prvků v BSG. Část práce se rovněž věnuje stopování inspirace pro BSG.

Pro určení žánrových prvků a konkurentů bylo taktéž nutné sáhnout po práci Jasona Mittella jménem *Genre and Television: From Cop Shows To Cartoons In American Culture*. V ní se autor snaží televizní žánry analyzovat nejen co do sdílených formálních prvků, ale především dle jejich působení pro cílové publikum, a dle potřeb televizně-průmyslového komplexu.

Kromě nich budu příležitostně citovat i ze stěžejní literatury zabývající se televizními narativy a televizní tvorbou, jako je *Narrative Theory and Television* od Sarah Kozloff, *Storytelling in Film and Television* od Kristin Thomson a dalších.

Také na české akademické půdě se BSG již věnovala jiná diplomová práce „*Narativně komplexní seriál a jeho transmediální extenze. Případová studie amerického seriálu Battlestar Galactica*“ od Kristýny Chmelíkové²¹. Ta ovšem brala v potaz narativ BSG s ohledem na rozšíření jeho fikčního světa o knihy a další mediální díla, jež tento svět dále doplňují. Podotýkám, že v době zápisu mé práce v roce 2009 tato práce ještě nebyla publikována.

2.1.2 POPULÁRNÍ LITERATURA

Druhou částí publikací, z nichž jsem čerpal, jsou texty, jež spíše než na odbornou veřejnost apelují na zainteresované diváky a fanoušky seriálu. Jako takové cílí mimo odbornou terminologii, jsou ale užitečné právě pro pochopení vlivu textů na publikum a pro pochopení televizně-průmyslových vztahů a potřeb.

²¹ CHMELÍKOVÁ, Kristýna. *Narativně komplexní seriál a jeho transmediální extenze. Případová studie amerického seriálu Battlestar Galactica*. Disertační práce, Filozofická fakulta UPOL. Olomouc : Univerzita Palackého, 2011.

Užitečnou prací je proto *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*²² od Franka Garcie a Marka Phillipse. Identifikuje a popisuje příběhy textů (tj. výseky z narativů) i jejich realizování skrze potřeby průmyslu. Autoři jmenují díla, jež patří do „zlatého věku“ televizní sci-fi pocházející primárně z kanadsko-americké produkce. Mezi nimi jsou rovněž seriály subžánru vesmírné opery, a jako takové slouží k základnímu žánrovému srovnání. Protože narativ a jeho působení nelze adekvátně zasadit do kontextu jen při samotné analýze formálních a narativních prvků bez ohledu na produkční realitu tvorby televizních seriálů, sáhl jsem také po materiálech od produkčního štábu BSG. Vydatnou pomůckou je v tomto především audio podcast výkonného producenta a hlavního scénáristy Ronalda D. Moora uveřejněný na oficiálním webu seriálu²³. Jeho komentář vyšel k většině odvysílaných episod na DVD verzi i na webu a užitečným způsobem popisuje tvůrčí proces za tvorbou BSG i problémy, jimž scénáristé čelili ve své snaze o prezentaci kontroverzních témat vycházejících z dobového pocitu ve Spojených státech po 9/11. Moorův otisk je taktéž užitečný při reflexi témat patrných v BSG v eseji „*Naturalistic science fiction*“²⁴. Jedná se o dokument sepsaný ještě před samotnou produkcí seriálu, v němž Moore popisuje způsob, jakým chce seriál vést. Text pojmenovává zásadní typologii postav i zápletek subžánru vesmírné opery, v níž měl Moore značnou praxi jako spoluscenárista SF TV seriálů Star Trek: Deep Space Nine a Star Trek: Next Generation. Esej vyznačuje trendy, kterými se BSG měla ubírat a sama tak slouží jako pomůcka při hledání odlišností BSG od jiných děl stejného žánrového zařazení. Čistě pro citování jmen narativních existentů, episod a produkčního štábu jsem také použil internetovou filmovou databázi IMDB. Internet byl také důležitý kvůli

²² GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008. ISBN 0786424834.

²³ Battlestar Galactica, 2008 [online]. Syfy [2008] [cit. 16-11-2011]. Dostupný z digitálního archivu Syfy: <<http://www.syfy.com/battlestar>>.

²⁴ Naturalistic science fiction, 2010 [online]. Battlestar Wiki [2010] [cit. 16-11-2011]. Dostupný z digitálního archivu Battlestar Wiki: <http://en.battlestarwiki.org/wiki/Naturalistic_science_fiction#Ron_Moore.27s_Essay_on_NSF>.

postihnutí názorů diváků, přičemž primárním zdrojem bylo české internetové forum SGA-Project²⁵, stejně jako několik náhodně zvolených zahraničních recenzí. Zmíním ještě literaturu, jež se sice BSG věnuje, v práci jsem ji ovšem nezmínil (či zmínil pouze okrajově). Jedná se především o oficiálního průvodce seriálem, jmenovitě *Battlestar Galactica: The Official Companion*²⁶. Dále jsem také ignoroval kolekce esejí jménem "*Battlestar Galactica and Philosophy: Mission Accomplished or Mission Frakked Up?*"²⁷, jež se tématem zabývá z hlediska populární kultury.

2.2 STRUKTURA PRÁCE

V první části práce se věnuji především samotnému určení žánru BSG, který je nutný pro další argumentaci a srovnávání. Cílem je zde zasadit BSG do předpokládaného subžánru space opery, a to nikoliv dle formálních prvků či narativu, ale podle kategorizace uznávané fanoušky SF TV jako cílového publika²⁸, jak požaduje Mittell ve své práci *Genre and Television*. Jednotlivé odlišné metodologie pak zmiňují až v samostatných kapitolách. Dojde zde na pojmenování žánrových soupeřů BSG, a to jak seriálů, jež se dají řadit k předešlé (SG-1), tak i k současně běžící tvorbě (ST: E). Částečný ohled bude vzat také na díla soap opery, jejíž stopa je patrná na tématech a existencích BSG a jejich prezentaci. Kromě toho dojde na pojmenování stručné historie filmové a televizní space opery včetně toho, jak její témata a narativy reflektovala svou dobu, to celé, aby pozdější analýza BSG mohla být zasazena do kontextu historie žánru. Ačkoliv může být žánrová analýza minimalizována, považují za důležité zmínit předpokládané trendy hybridizace space opery skrze BSG a ze stejných argumentů stručně seznámit s žánrem samotným.

Druhá část práce se již bude zabírat samotnou analýzou narativních existencí BSG, v tomto případě primárně hlavních postav, místy také prostředí, v němž se vyskytují,

²⁵ SGA-Project, 2012 [online]. SGA-Project [2012] [cit. 01-04-2012]. Dostupný z digitálního archivu SGA-Project: <<http://sga-project.com>>

²⁶ BASSOM, David. *Battlestar Galactica: The Official Companion*. Titan Books, 2005. ISBN 1845760972.

²⁷ STEIFF, Josef. TAMPLIN, Tristan D. *Battlestar Galactica and Philosophy: Mission Accomplished or Mission Frakked Up?*. Open Court, 2008. ISBN 0-8126-9643-3.

²⁸ MITTELL, Jason. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Routledge, 2004, s. 2. ISBN 0415969034.

a jež podle Chatmana slouží k „*dokreslení atmosféry*“²⁹ děje i postav samotných. Součástí této sekce bude rovněž stručné shrnutí teorie stojící za analýzou narativních elementů. Rozebírám zde proto působení postav jako existentů v rámci fikčního světa BSG a příklady jejich psychologizace a interpretace skrze jednotlivé narativní linie dle formálního diskursu. Důraz je kladen na existenty, jež produkční dokumenty zmiňují jako postavy hlavní, ačkoliv v některých případech se ukáže, že je třeba brát v potaz z postavy vedlejší pro jejich důležitost pro jádrové narativní linie, tedy linie stěžejní pro celkový děj seriálu. Mimo samotné vyjmenování charakteristik zde dojde i na srovnání s typově podobnými postavami zmíněných žánrových konkurentů SG-1 a ST: E, a skrze to především pak určení, čím se postavy v BSG vymykají identifikovaným zaběhnutým trendům v jiných space operách.

Finální třetí část práce se věnuje rozpisu narativních linií BSG a to znovu jak co do analytického popisu linií jako jader a satelitů dle Chatmanovy narativní teorie³⁰, tak i co do přeneseného významu, jež tyto linie indikují dle interpretačního čtení z publikace *Cylons in America* a dalších. Je rovněž rozebrána metodologie, z níž při analýze linií vycházím. Jednotlivé metodologie jsou takto decentralizovány kvůli povaze práce, jež se zabývá odlišnými metodami. Co se týče konceptu serializovaného narativu v televizním díle, pomůckou v jeho analýze je práce Henrika Örnebringa v jeho případové studii seriálu *Alias* jménem „*The show must go on... And on*“³¹. Protože analýzy BSG označují za text reflektující dobu³², jsem přesvědčen o nutnosti zmínit podobu interpretací a jejich přenesení na některé reálné historické události. Práce bude zakončena výčtem zjištění ze všech tří částí, to aby došlo k definitivnímu určení kvalit, které BSG reprezentuje ve svém subžánru a které lze stopovat dále za její existenci. Stěžejní pro tuto závěrečnou část bude výčet SF TV tvorby, jež vznikla až po premiéře či až po konci BSG, a identifikování, zda výslednou podobu těchto nových textů BSG ovlivnila či nikoliv.

²⁹ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Host, 2008, s. 145. ISBN 978-80-7294-260-2.

³⁰ Tamtéž, s. 54.

³¹ ÖRNEBRING, Henrik. *The show must go on... And on*. In ABBOTT, Stacey. BROWN, Simon. *Investigating Alias: Secrets and Spies*. I.B.Tauris, 2007, s. 11. ISBN 1845114051.

³² POTTER, Tiffany. MARSHALL C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 1. ISBN 0826428487.

2.3 POZNÁMKA K NÁZVŮM A CITACÍM

Jména použité literatury jsou v textu psaná kurzívou a ponechána v původním názvu, naopak citace z děl jsou v mém překladu. Pokud bylo zahraniční dílo přeloženo do češtiny, vycházím z českého vydání. Seznam citovaných děl je uveden na konci práce. Jména seriálů a filmů jsou uvedena v původním znění.

Jelikož se v samotné BSG vyskytují postavy s nejednoznačným pojmenováním, vycházím z terminologie z publikace *Cylons in America*, která postavám určuje jejich dominantní pojmenování dle produkčních materiálů a pojmenování fanoušků (detailnímu popisu terminologie postav se ale věnuji až v části věnované postavami). Obzvláště užitečné je to u více postav ztvárněných stejným hercem. Pro účely přehlednosti zmíním, že v rozporuplných příkladech rozlišuji jména „Adama“ a „Lee“ postavy „admirála Adamy“ a jeho syna „Lee Adamy“, případně u cylonských modelů „Six“ a „Eight“ rozlišuji mezi „Caprica Six“ a „HeadSix“, respektive mezi „Boomer“ a „Athena“, jak tyto existenty identifikuje BSG samotná ve svém diskurzu. Názvy episod zůstávají v jejich produkčním číslování (např. 1.01), přičemž výtažky z dialogů zůstávají nepřeloženy.

3. ŽÁNROVÁ ANALÝZA

Aby bylo možné efektivně analyzovat narativní komponenty Battlestar Galacticy v jejich vztahů vůči žánrovým konkurentům, je třeba nejprve definitivně určit samotné žánrové zasazení seriálu a potvrdit tak status oněch předpokládaných konkurentů.

Filmové žánry jsou dle Andrewa „specifické sítě vzorců, které dodávají určitý produkt divákovi majícímu konkrétné očekávání.“³³ Denis McQuail identifikuje čtyři kritéria, jež žánr jako kategorie musí splňovat:

- 1) Kolektivní identita žánru je rozlišována stejně tvůrci i diváky.
- 2) Definice žánru se vztahuje k záměru (např. zábava) a významu.
- 3) Identita žánru byla ustanovena a pozorována po delší časový úsek. Přesto platí, že i žánry se postupem doby vyvíjejí.
- 4) Určitý žánr musí následovat očekávanou strukturu narativu nebo jiných (v našem případě formálních) prvků.³⁴

Jak ale dále soudí Mittell, žánry mají svou důležitost jako kulturní kategorie díla³⁵. Žánrová analýza se může spoléhat na definování formálních komponentů textu, tedy srovnání stejných filmických postupů či narativních tendencí. Při této žánrové analýze ovšem existuje tendence vymezovat nevhodící se prvky a naopak akcentovat důležitost prvků, které potvrzují naše předpoklady³⁶. Mittell zmiňuje³⁷ přístup eseje Andrewa Tudora a jeho tzv. „empirické dilema“, které vypichuje, že „Analyzovat žánr, například western, a vyjmenovat jeho základní charakteristiky znamená nejprve izolovat základní příklady westernových filmů. Avšak ty mohou být pouze izolovány na základě „principálních charakteristik“, které zase mohou být rozlišeny až z těchto filmů, které byly izolovány. Tím jsme chyceni v kruhu. (...) Toto „empirické dilema“ má dvě řešení. První je klasifikovat filmy dle kritérií, která závisejí na našem

³³ ANDREW, Dudley J. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press, 1984, s. 110. ISBN 0195034287.

³⁴ MCQUAIL, Denis. *McQuail's Mass Communication Theory*. SAGE Publications Ltd, 2010, s. 370. ISBN 1849202923.

³⁵ MITTELL, Jason. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Routledge, 2004, s. xi. ISBN 0415969034

³⁶ Tamtéž, s. 2.

³⁷ Tamtéž, s. 11-12.

kritickém záměru. Tím se ale vracíme do dřívějších pozic, v nichž je speciální členění žánrů zbytečné. Druhým řešením je zvolit obecný kulturní konsenzus toho, co obsahuje western a až poté jít do detailní analýzy.“³⁸

Právě takto Mittell popisuje žánrovou analýzu televize jako v jádru jednoduchou věc. Na příkladu soudního sporu, jež řešil definování pornografie, vypichuje definici soudkyně Justice Potter Stewardové: „*Poznám to, když to vidím*“³⁹. V tomto smyslu Mittell svou žánrovou analýzu staví nikoliv na formálních prvcích, ale na reakci diváků i průmyslu samotného – dle něj nejde o to se ptát „*co znamená drama, ale ,co znamená drama pro specifickou komunitu.*“⁴⁰ Žánry totiž podléhají neustálému vývoji. Jejich hybridita je dnes v televizi běžnou konvencí⁴¹ a je nutno navíc zohlednit, že žánry podléhají neustálému vývoji⁴². Někteří z producentů či scénáristů, jako Brad Wright, také v souvislosti s hybridizací zmiňují žánrovou flexibilitu SF TV v tom smyslu, že v rámci ní lze „*vytvořit kterýkoliv žánr*“ od detektivního po horor⁴³.

Z Mittellovy metodologie vybírám dva konkrétní body jeho přístupu:

- 1. „*Žánrové studie by měly brát v potaz konkrétní atributy média*“: zde Mittell zmiňuje mmj. nutnost definovat televizní pořad (nejen narativní seriál, ale např. i soutěžní pořady) s ohledem na „*praktiky diváků*“ včetně „*zapojení fanoušků*“.
- 2. „*Žánrové studie by měly balancovat mezi generalizací a specificitou*“ – tento bod konkrétně rozebírá přístup ke kulturní historii žánrů s ohledem na jejich ovlivnění průmyslem. Metodologicky navrhuje postup dvěma cestami,

³⁸ ANDREW, Tudor. Genre. In GRANT, Barry Keith. *Film Genre Reader III*. University of Texas Press, 2003, s. 5. ISBN 0292701853.

³⁹ MITTELL, Jason. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Routledge, 2004, s. 1. ISBN 0415969034

⁴⁰ Tamtéž, s. 14.

⁴¹ Tamtéž, s. xii-xiii.

⁴² GERAGHTY, Lincon. *American Science Fiction Film and Television*. Berg Publishers, 2009, s. 1. ISBN 1845207963.

⁴³ WRIGHT, Brad. Foreword by Brad Wright. In GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 2. ISBN 0786424834.

z nichž první má analyzovat vybrané dílo s přihlédnutím k jednomu konkrétnímu specifiku, například historii skandálů v soutěžních pořadech.⁴⁴

Je nasnadě, že definice díla se může lišit divák od diváka, právě to ovšem může indikovat přítomnost hybridizace žánru. Mittellův přístup proto poslouží k vymezení jednotlivých klíčových děl v rámci televizního žánru space opery tak, jak je vnímají tvůrci i příjemci obsahů. V pozdější narativní analýze se tato práce pokusí zhodnotit jednotlivé narativní odlišnosti BSG právě vůči těmto zjištěným konkurentům.

3.1 VYMEZENÍ POJMU SPACE OPERY

Space opera je tradičně jako literární označení definována jako původem mix mezi horse operou (westernové motivy) a sci-fi, přičemž původem negativní konotace termínu se během 70. let 20. století proměnila v pozitivní význam vlivem inovací. Jako typický zástupce „nové“ space opery byly zmíněny Star Wars a seriózní proměnu v rámci žánru ohodnotili slovy „*nová space opera posledních dvaceti let zřejmě vrcholem současné knižní SF tvorby*“⁴⁵.

Vymezení estetických a historických trendů si žádá detailnější analýzu. Termín space opera pramení z roku 1941 od Wilsona Tuckera, který jím negativně označil únikové sci-fi příběhy a přirovnal je k dobové soap opeře⁴⁶. Postupem doby se definice i prezentace space opery vyvinula, přičemž Hartwell a Cramer ji popsali jako „*barevný, dramatický a velkolepý vědeckofantastický příběh (...), často zaměřený na sympatické hrdiny a akci, mnohdy zasazený do vzdálené budoucnosti a do vesmíru či jiné planety, v optimistickém duchu. Předmětem často zasahuje do válek, pirátství, vojenských čností a velkolepých činů s velkolepými důsledky*“⁴⁷. Podobně zní i definice (primárně literárního, leč je k vidění i v televizní produkci) žánru planetary romance, jež má původ v *A Princess of Mars*⁴⁸ spisovatele E. R. Burroughse.

⁴⁴ MITTELL, Jason. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Routledge, 2004, s. 23-25. ISBN 0415969034

⁴⁵ HARTWELL, David G. CRAMER, Kathryn. Space Opera Redefined. In GUNN, James E. CANDELARIA, Matther. *Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction*. Scarecrow Press, 2005, s. 265. ISBN 081084902X.

⁴⁶ Tamtéž, s. 260.

⁴⁷ HARTWELL, David G. CRAMER, Kathryn. *The Space Opera Renaissance*. Tor Books, 2006, s. 10-18. ISBN 0765306182.

⁴⁸ BURROUGHS, Edgar Rice. *A Princess of Mars*. A. C. McClurg, 1917.

Planetary romance je ovšem zasazena především na jediný mimozemský svět⁴⁹, přičemž Pringle právě skrze srovnání s ní definuje space operu slovy „*space opera je primárně fikce o vesmírných lodích, zasazením jde o příběhy do značné míry obsahující vesmírnou loď a s akcí, která je často zasazena na tyto putující plavidla.*“⁵⁰

Hartwell a Cramer zmiňují význam fanouškovských stránek rozebírajících prvky žánru, přičemž tyto jako cíloví příjematelé na kvazi-teoretickém fanouškovském webu TV Tropes definují space operu jako „*dílo zasazené do budoucí civilizace schopné cestovat vesmírem, v níž je technologie nejasná a zcela podřízena příběhu. Má epické vlastnosti: vesmír je velký, existuje řada civilizací a impérií, spolu s politickými konflikty.*“⁵¹ TV Tropes jako fanouškovská stránka zmiňuje jako televizní příklady žánru Star Trek, Farscape, Battlestar Galactica, Andromeda, Power Rangers Lost Galaxy, Firefly, Babylon 5, Stargate, Space Cases a Lexx⁵².

Kombinace kritické definice společně s diváčkou je požadavkem Mittelova přístupu, jež zmiňuje několik kritérií, jimiž lze ilustrovat žánrové zasazení díla skrze chování průmyslu a diváků. Jmenovitě jde o „*korporátní organizaci, strategická rozhodnutí, kritický diskurs, praktiky diváků, produkční techniky, textuální estetiku a historické trendy*“⁵³. Rozebere-li dle těchto kritérií žánr space opery, lze vymezení její kategorie pozorovat na každé ze zmíněných úrovní.

Korporátní/industriální rozhodnutí a související taktika stanice i praktiky diváků jsou rozeznatelné na existenci specifických kanálů, jako byl Sci-Fi Channel (dnes Syfy), jež sám produkuje vědeckofantastické televizní filmy i vlastní seriály, včetně Battlestar Galacticy. Jeho program se ze značné míry sestává právě z textů, jež jsou označovány za televizní sci-fi nebo fantasy. V náhodně zvoleném datu 9.3.2012

⁴⁹ PRINGLE, David. What Is This Thing Called Space Opera?. In WESTFAHL, Gary. *Space and Beyond: The Frontier Theme in Science Fiction*. Greenwood Publishing Group, 2000, s. 39. ISBN 0313308462.

⁵⁰ Tamtéž, s. 37.

⁵¹ Space Opera 2012 [online]. TV Tropes [2012] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu TV Tropes: <<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/SpaceOpera/>>.

⁵² Tamtéž, „Live Action TV“.

⁵³ MITTELL, Jason. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Routledge, 2004, s. xi. ISBN 0415969034

vysílal Syfy⁵⁴ mmj. seriály Stargate Universe⁵⁵, Lost Girl, Being Human, Merlin a Sanctuary a jako původní tvorbu snímky Alien Apocalypse, Frankenstein, Snake King či Flu Bird Horror. To jsou produkty, jež se svým žánrovým vymezením cílí na úzkou určitou skupinu diváků SF TV.

Kritickým diskursem pak můžeme mínit existenci publikací, jež shrnují stejná díla v rámci jednoho žánru. V tomto případě můžeme za příklady považovat publikace *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004* Garcie a Phillipse či *American Science Fiction Film and Television* Lincolna Geraghtyho. Dle některých argumentů Mittellovoy definice tedy díla, jež se v nich vyskytují, patří do žánru sci-fi.

Co do zobrazované scenérie jako narativních existentů mají tedy zmiňovaní představitelé space opery počínaje Star Wars společné zasazení vesmírnou lodí (schopnou přeletu mezi planetami) a důraz na častou akci na cílových destinacích. Spolehne-li se na tuto definici, historie space opery na televizní (a filmové) obrazovce nabízí následující texty.

3.2 STĚŽEJNÍ DÍLA SPACE OPERY

Raná filmová space opera rezonovala především skrze kombinaci atrakcí a dobových témat. Forbidden Planet (obsahující mix space opery a planetky romance) v sobě ukrývá seriózní poselství rezonující s dobovou nukleární hysterií a strachem z vědeckého pokroku⁵⁶. Následující klíčové dílo je 2001: Vesmírná odysea režiséra Stanleyho Kubricka, jež sice opět okouzluje futuristickou mizanscénou, tématicky ale podle Freedmana „přenáší autentickou utopickou energii ve svém sledování spirituální bohatosti, jež může lidstvo zachránit před byrokracií“⁵⁷, v čemž lze vnímat střet konformity a kulturní revoluce v průběhu 60. let. O dekádu později se

⁵⁴ Schedule, March 9, 2012 [online]. Syfy [2012] [cit. 09-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu Syfy <<http://www.syfy.com/schedule/>>.

⁵⁵ SGU Stargate Universe (TV Series 2009-), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt1286039/>>.

⁵⁶ BOOKER, Keith M. *Alternate Americas: Science Fiction Film and American Culture*. Praeger; First Edition edition, 2006, s. 43-52. ISBN 0275983951.

⁵⁷ FREEDMAN, Carl. *The Incomplete Projects: Marxism, Modernity, and the Politics of Culture*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2002, s. 110. ISBN 0819565555.

v depresivních 70. letech objevila nostalgická touha po úniku, na což reagovala SF dystopickými díly⁵⁸ a space opera mmj. Star Wars, parafrázující eskapické heroické tropy 30. let⁵⁹. Již zde lze rovněž stopovat také uvozující mix žánrů science fiction a hororu, jmenovitě ve filmu Alien, který obsahuje dospělá témata⁶⁰ a svou „špinavou“ naturalistickou stylizací je vzdálen vizuálu Vesmírné odysey⁶¹. Právě tato témata, alegorickou podobu a zpracování v odlišné míře přebírají SF TV v subžánru space opery.

Historicky se populární televizní space opera datuje od první inkarnace seriálu Star Trek⁶², který byl vysílán v USA v letech 1966 až 1969. Odehrává se na palubě kosmické lodi USS Enterprise. I přes kultovní úspěch, na nějž navázaly čtyři další seriálové spin-offy, se SF TV v následujících dvou dekadách omezila na minimum děl. Divákův výběr byl kromě Star Treku omezen na Twilight Zone⁶³, na konci 70. let pak televize zareagovala na Star Wars původní Battlestar Galactiou. Jak Star Trek, tak i Twilight Zone mohou svým pojetím působit jako určené mladšímu příjemci, avšak právě skrze volbu alegorie tomu tak není, jak argumentuje Geraghty⁶⁴. Také tyto seriály podle něj fungují jako metafory aktuálního společenského dění⁶⁵. Konkrétně Twilight Zone pomohl SF TV obecně dosáhnout vykreslení člověka jako podřízeného tvora, jež je vzdálené únikovému pojetí⁶⁶. Naopak pozdější Battlestar Galactica z roku (verze z r. 1978) reaguje zápletkou kombinující technologické téma

⁵⁸ GERAGHTY, Lincon. *American Science Fiction Film and Television*. Berg Publishers, 2009, s. 52. ISBN 1845207963.

⁵⁹ Tamtéž, s. 110.

⁶⁰ Tamtéž, s. 141.

⁶¹ Tamtéž, s. 148.

⁶² Star Trek (1966–1969), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt0060028/>>.

⁶³ GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 4. ISBN 0786424834.

⁶⁴ GERAGHTY, Lincon. *American Science Fiction Film and Television*. Berg Publishers, 2009, s. 28

⁶⁵ *American Science Fiction Film and Television*, s. 29. ISBN 1845207963.

⁶⁶ Tamtéž, s. 21.

s duchovním. Jak zmiňuje Potter a Marshall, BSG z roku 1978 také zůstává věrná svému studenoválečnému kontextu⁶⁷.

Po ukončení Star Treku žánr v televizní produkci přesto stagnoval a přesunul se do filmu, především po úspěchu Star Wars a pozdějších filmových pokračováních Star Treku. Navázání přišlo teprve počátkem 90. let se spin-offem Star Treku titulovaným jako Next Generation⁶⁸. Také tento má společné dějiště na palubě kosmické lodi Enterprise (byť jiné verze). Mezi jedny z narativních inovací patřila i skutečnost, že zápletky Next Generation zabíjaly jednu z hlavních postav, což při komparaci s tématy a vyprávěním původního Star Treku z 60. let tvoří novou kvalitu ve vyprávění⁶⁹. Také další změny ukazují na posun narativních tendencí - v Next Generation například absentují minisukně jako tradiční kostýmy⁷⁰. Garcia a Phillips proto argumentují, že Next Generation přišla s adaptováním látky Star Treku (potažmo tedy i space opery) do 90. let. Navzdory tomu je na tomto seriálu viditelná jasná snaha vyvarovat se kontroverzním tématům - komunita je například obeznámena se zrušením episodické zápletky, jež se měla zabírat homosexualitou a virem HIV⁷¹. I přesto Geraghty argumentuje, že TNG propaguje „*liberální humanismus v zábavné leč morální formě*“⁷². Nejčastěji je na seriálu vidět episodický formát vyprávění, a to navzdory tomu, že někteří kritici dramatické kontinuální epizody (TNG 3.26/4.01) hodnotí jako vrchol seriálového vyprávění v Next Generation⁷³.

⁶⁷ POTTER, Tiffany. MARSHALL C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 2. ISBN 0826428487.

⁶⁸ Star Trek: The Next Generation (1987–1994), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu: <<http://www.imdb.com/title/tt0092455/>>.

⁶⁹ GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 4. ISBN 0786424834.

⁷⁰ Tamtéž, s. 281.

⁷¹ Tamtéž, s. 282.

⁷² GERAGHTY, Lincon. *American Science Fiction Film and Television*. Berg Publishers, 2009, s. 80. ISBN 1845207963.

⁷³ GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 286. ISBN 0786424834.

Obecně během 90. let zažívá space opera „zlaté období“⁷⁴ a v USA vyšlo 58 sci-fi seriálů během necelých dvaceti let⁷⁵. SF TV dominovala televizi během 90. let⁷⁶, podle Garcie a Phillipse, a to sebou neslo i nárůst textů věnujících se space opeře. Krátce po Star Treku: Next Generation následuje vysílání dalších spin-offů (ST: Deep Space Nine⁷⁷, jež se odehrává na palubě titulní stanice, avšak i zde figuruje mobilní vesmírná loď USS Defiant; ST: Voyager⁷⁸, kde se znovu vyskytuje titulní plavidlo USS Voyager), od roku 1994 také začalo vysílání jiného seriálu Babylon 5⁷⁹ (podobně jako Deep Space Nine zasazen na palubu stanice), jež přinesl inovace především na poli kontinuálního vyprávění; již zde je vidět narativní prototyp episod, jež jsou relativně uzavřené, ale události a existenty často tyto hranice překračují. Babylon 5 je svým narativem označován jako „román pro televizi“⁸⁰ a na jeho tvorbě se podílelo rovněž několik slavných autorů literární science fiction⁸¹. Pro Deep Space Nine je navíc typické výrazně temnější pojetí fikčního světa Star Treku⁸², jež se pozdější seriály Voyager a Enterprise snažily potlačit. Deep Space Nine a Babylon 5 obsahují narativní inovaci a jejich „dlouhé dějové linie naplnily jak očekávání SF diváků, tak vytvořily stabilní a kontinuální fikční svět, skrze nějž se mohly vyvíjet postavy, zápletky a osobní historie“⁸³.

⁷⁴ BOOKER, Keith M. *Science Fiction Television*. Westport: Praeger, 2004, s. 111. ISBN 0275981649.

⁷⁵ WRIGHT, Brad. Foreword by Brad Wright. In GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 2. ISBN 0786424834.

⁷⁶ Tamtéž, s. 4

⁷⁷ Star Trek: Deep Space Nine (1993–1999), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt0106145/>>.

⁷⁸ Star Trek: Voyager (1995–2001), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt0112178/>>.

⁷⁹ Babylon 5 (1994–1998), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt0105946/>>.

⁸⁰ GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 23. ISBN 0786424834.

⁸¹ Tamtéž, s. 29.

⁸² Tamtéž, s. 268.

⁸³ GERAGHTY, Lincon. *American Science Fiction Film and Television*. Berg Publishers, 2009. s. 97. ISBN 1845207963.

Později dochází také k vysílání spin-offu Babylon 5 a například také hybridu mezi planetary romance a space operou jménem Stargate SG-1⁸⁴, který se v průběhu svých rekordních deseti sezón vyvine v typickou space operu (první i poslední epizody 10. řady se odehrávají na palubách kosmické lodi USS Odyssey; titulní zařízení hvězdná brána mimoto slouží k instantnímu teleportu postav na cizí planetu, kde obvykle začíná episodická zápleтка) a pokračuje dvěma vlastními spin-offy (Stargate Atlantis⁸⁵, Stargate Universe⁸⁶ odehrávajících se výlučně na palubě kosmické lodi). Jak zmiňuje fanouškovská TV Tropes, navzdory původně plantárnímú zasazení Stargate SG-1 co do zápletek a vyprávění funguje jako space opera, protože „*pozemské a atlantické základny spojené vesmírem skrze hvězdnou bránu fungují v zápletkce stejně jako vesmírné lodě.*“⁸⁷ Jak navíc dále argumentují, také v rámci Stargate SG-1 dochází k žánrovému posunu blíže k jasnější definici space opery.

Bohatá dekáda ovšem svůj žánr do určité míry vyčerpala, jak tvrdí Geraghty: „*Od roku 2001 vzniklo více než 30 remaků, což indikuje vyčerpání (látky) a obstarožnost. (...) Řada remaků navíc ignorovala sociální podtext svých zdrojových děl*“⁸⁸. Nové SF TV space opery proto přišly s různými inovacemi proti žánrovému status quo 90. let. Seriál Farscape⁸⁹ (zasazen na palubu prchající vězeňské lodi Moya) zkombinoval prezentaci existentů herci a loutkami. Vznikla tak netradiční stylizace, přičemž nejdůležitější je, že počáteční impuls této kreativní změně zadala samotná stanice, jež

⁸⁴ Stargate SG-1 (1997–2007), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt0118480/>>.

⁸⁵ Stargate: Atlantis (2004–2009), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt0374455/>>.

⁸⁶ SGU Stargate Universe (2009–), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt1286039/>>.

⁸⁷ Space Opera, 2012, 2012 [online]. TV Tropes [2012] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu TV Tropes: <<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/SpaceOpera>>.

⁸⁸ GERAGHTY, Lincon. *American Science Fiction Film and Television*. Berg Publishers, 2009. s. 107. ISBN 1845207963.

⁸⁹ Farscape (1999–2003), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt0187636/>>.

po autorech nechtěla „konvenční“ SF TV⁹⁰. Farscape skončilo po čtyřech sezónách a obsahovala souvislou zápletku o galaktické válce, jež gradovala z původně (relativně) skromného počátku.

Také další kladně hodnocený seriál, Firefly⁹¹, vyprávěl o okrajových živlech společnosti – pašerácích a dobrodruzích na palubě plavidla Serenity, jako by se nové náměty záměrně snažily reagovat na vojenské a korektní space opery 90. let. A i pro něj bylo typické vyprávění kombinující episodický seriál s kontinuální sérií, jak se ostatně stalo standardem v televizním vyprávění během 90. let a stále výrazněji i na počátku 21. století⁹². S tvůrčí krizí a narativem souvisí rovněž skutečnost, že Firefly byl vyzdvihován za to, že svými zápletkami nejprve využívá a poté převrátí narativní stereotypy v SF TV a sci-fi obecně⁹³.

Space opery nového desetiletí sice mohou nabídnout digitální efekty v mnohem vyšší kvalitě než jejich předchůdci, generické zápletky se ale stále častěji dočkávají negativní odezvy kritiků, jak dokládá čtvrtý spin-off Star Treku jménem Enterprise⁹⁴ (název seriálu se původně obešel i bez značky Star Trek; ta byla dodána až počátkem třetí řady⁹⁵). Jeho vysílání začalo v roce 2001 a za neinvenční provedení byl kritizován kritiky i fanoušky⁹⁶, nehledě na to, že se Enterprise jako pokračování značky Star Trek dočkala předčasného ukončení i přes očekávání, že seriál poběží 7

⁹⁰ GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 96. ISBN 0786424834.

⁹¹ Firefly (2002–2003), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt0303461/>>.

⁹² GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 4. ISBN 0786424834.

⁹³ Tamtéž, s. 108.

⁹⁴ Enterprise (2001–2005), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt0244365/>>.

⁹⁵ GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 273. ISBN 0786424834.

⁹⁶ GERAGHTY, Lincon. *American Science Fiction Film and Television*. Berg Publishers, 2009. s. 107. ISBN 1845207963.

řad jako jeho předchůdci ze značky Star Trek⁹⁷. Rovněž značka Stargate, jež je držitelem rekordu pro nejdéle vysílaný americký sci-fi seriál (deset řad) a vygenerovala dva spin-offy, byla ukončena předčasně, stejně jako oba spin-offy, zmiňovaná Stargate Atlantis a Stargate Universe. Společně s nimi po určitou dobu probíhalo vysílání nové BSG, jež byla plánovaně zakončena v roce 2009. Od roku 1989 tak na americké televizi poprvé za dvě dekády není souvisle vysílána jediná nová space opera.

Právě určitou tvůrčí stagnaci vypichuje výkonný producent Battlestar Galacticy (a předtím scénárista a producent Star Trek: Next Generation a Star Treku: Deep Space Nine) Ronald D. Moore ve své eseji *Naturalistic Science Fiction*⁹⁸, jež stála na počátku reimaginace Battlestar Galacticy v její nové verzi.

3.3 BATTLESTAR GALACTICA JAKO SPACE OPERA

Aplikujeme-li Mittellovy požadavky na základní identifikování žánrové kategorizace spolu se zjištěným obecným definováním space opery jako dobrodružného sci-fi zasazeného na palubu kosmické lodi na BSG jako takovou, zjišťujeme následující.

Průmyslová kritéria pramení z vysílání a produkce BSG kanálem Syfy, avšak nejen z nich. Producent David Eick a David Kissingner se pokoušeli značku Battlestar Galactica reimaginovat již dříve, nicméně neuspěli z důvodů finanční náročnosti. Finance proto zajistil britský kanál Sky One, jež se snažil vytvořit „*viditelný americký seriál*“⁹⁹. I přes účast Sky One jakožto televize, jež nemá nutně co dočinění se SF TV, byl seriál debutově spoluveden právě na Sci-fi Channel.

Do pozice tvůrce seriálu se rovněž dostal Ronald D. Moore, autor ze Star Treku: Next Generation, Star Treku: Deep Space Nine a okrajově i Star Treku: Voyager.

⁹⁷ GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 272. ISBN 0786424834.

⁹⁸ Naturalistic science fiction, 2011 [online]. Battlestar Wiki [2011] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu Battlestar Wiki:

<http://en.battlestarwiki.org/wiki/Naturalistic_science_fiction#Ron_Moore.27s_Essay_on_NSF>.

⁹⁹ BASSOM, David. *Newell Battlestar Galactica: The Official Companion*. Titan Books, 2005, s. 41. ISBN 1845760972

Konkrétně na posledním uvedeném pracoval pouze krátký čas; Moore byl jedním z lidí, kteří byli zodpovědní za „temnější“ militaristické pojetí Deep Space Nine, tedy pojetí, kterého se Voyager (a potažmo i Enterprise) snažily vyvarovat¹⁰⁰. Mimo něho ovšem na seriálu spolupracoval také David Eick, jež je dalším produkčním elementem, jenž neměl předchozí zkušenost s tvorbou SF TV a podílel se jako producent na seriálech jako je krimi drama Cover Me¹⁰¹, akční drama Spy Game¹⁰² a hororové sérii American Gothic¹⁰³. Koproducenty se v průběhu seriálu stala Jane Espenson, která se spolupodílela na zmíněné space opeře Firefly, a Toni Graphia, koprodukující předtím mmj. SF TV seriály Carnivale¹⁰⁴ a Roswell¹⁰⁵.

Také dalšími pozdějšími průmyslovými prvky je BSG zařaditelná do SF TV žánru. Jak argumentuje Garcia a Phillips, soudobá SF TV se vyjímá také vyšší interakcí průmyslu s fanoušky skrze internet. Zmiňují při tom i Moora¹⁰⁶. Jak soudí Geraghty, SF TV je loajální ke svým fanouškům, zatímco hollywoodská sci-fi se stala pouhým spektálkem oplývajícími prvoplánovými atrakcemi¹⁰⁷. Skrze tuto snahu průmyslu „vyhovět“ cílovému publiku lze jako důkaz žánrového zasazení BSG vnímat i obsazení některých představitelů titulních rolí do dalších rolí v SF TV či SF filmech, konkrétně herečky Katee Sackhoff, jež dále hraje v připravovaném pokračování space

¹⁰⁰ GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 290. ISBN 0786424834.

¹⁰¹ Cover Me: Based on the True Life of an FBI Family (2000–2001), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt0233491/>>.

¹⁰² Spy Game (1997), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt0118478/>>.

¹⁰³ American Gothic (1995–1996), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt0111880/>>.

¹⁰⁴ Carnivale (2003–2005), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt0319969/>>.

¹⁰⁵ Roswell (1999–2002), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt0201391/>>.

¹⁰⁶ GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 5. ISBN 0786424834.

¹⁰⁷ GERAGHTY, Lincon. *American Science Fiction Film and Television*. Berg Publishers, 2009. s. 120. ISBN 1845207963.

opery Riddick¹⁰⁸, dále pak Michael Trucco ve zrušené sérii V¹⁰⁹. Při zohledňování tohoto průmyslového aspektu je nutno dodat, že Trucco a jiné samozřejmě vystupují také v jiných ne SF TV rolích.

Rovněž z hlediska kritérií diváků je zřejmé zasazení do SF TV. BSG je spolutématem fanouškovských událostí jako Comic-Con, či také u nás Festivalu Fantazie zaměřeného na sci-fi a fantasy mediální produkty. Zaměříme-li se dále na české diváky (kteří díky pirátské internetové distribuci k látce získali přístup často ve stejné době jako američtí diváci¹¹⁰), lze citovat náhodně zvolené fanouškovské internetové fórum SGA-Project.com. Ačkoliv jde primárně o web zaměřený pro příznivce seriálů značky Stargate, v kategorii „*Další sci-fi seriály*“¹¹¹ se vykytuje vedle klubů „Babylon 5“, „Star Trek“, „Star Wars“ či „Firefly“ také „Battlestar Galactica“. Někteří uživatelé jakožto zástupci cílových diváků ovšem vyslovili i kritiku vůči novým narativním kvalitám BSG, především vůči „psychologizaci“, v níž lze číst mix BSG se soap operou. Jiní se naopak vyjádřili pro silnější využití kontinuálního narativu a kritizovali episodické příběhy¹¹².

¹⁰⁸ Untitled Chronicles of Riddick Sequel (2013), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt1411250/>>.

¹⁰⁹ V (2009–), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt1307824/>>.

Konkrétně v tomto bodu je Truccovo obsazení určující v tom, že podobně jako v BSG je jeho postava ve V vůdcem rebelie, který vypadá jako člověk, ale je „něčím jiným“. Takovýto způsob realizace proto ukazuje na intertextualitu mezi jeho působením v BSG a jeho působením ve V. Mimo něj totiž ve V vystupují herci, kteří získali příznivý ohlas SF TV diváků také v seriálech Firefly či Lost.

¹¹⁰ 4x19 Daybreak, part I, 2009 [online]. SGA-Project [2012] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu SGA-Project: <<http://www.sga-project.com/forum/viewtopic.php?f=18&t=6984>>. Na fanouškovském internetové fóru se nejpozději do 48 hodin objevovaly ohlasy i odkazy na epizody vydávané v USA.

¹¹¹ Další sci-fi seriály, 2012 [online]. SGA-Project [2012] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu SGA-Project: <<http://www.sga-project.com/forum/viewtopic.php?f=18&t=6984>>.

¹¹² Např. uživatel Mirra zmiňuje „Psychotičnost postav. Stagnace postav je jedna věc, ale BSG to dohnala do opačného extrému.“ Podobně reagovala uživatelka Tar-ara: „Taky k tomu přispívá temnější nádech a to, že nemám moc ráda, jak na sebe furt někdo štká.“ Mirra rovněž kritikou „Výplňový epizody“ označuje episodické narativy. Oba vybraní uživatelé byli častými příspěvateli fóra a autory sci-fi fanfiction.

Žánrová hybridizace BSG následně vyplývá z několika odlišností, jež ve zmíněné eseji *Naturalistic Science Fiction* sepsal Ron D. Moore. Zde jsou některé z jeho bodů:

„Naším cílem není nic menšího než znovudefinování vědeckofantastické televizní série. Považujeme za dané, že tradiční space opera s archetypálními postavami, technoblábolovými dialogy, mimozemšťany odlišujícími se pouze tvarem hlavy, (...) a prázdným hrdinstvím byla vyčerpána a je třeba nového přístupu. Tímto přístupem je zanást realismus do toho, co bylo vnímáno jako agresivně nerealistický žánr.

(...)

Příběh. Vyhneme se běžným zápletkám o paralelních realitách, cestování časem, ovládání mysli, zlých dvojčatech, bytostem s božskými schopnosti a dalším kliše žánru. Naším prvním a hlavním cílem je drama. Je to o lidech. Skutečných lidech, s nimiž se divák může identifikovat. (...)

A závěrem, postavy. Toto je zřejmě největší odchýlení od vědeckofantastické normy. Nebudeme mít „drsného muže“, „postavu mluvící rychle“, „divného mimozemského sidekicka“ ani žádné další typické postavy, které obývají vesmírné seriály. Naše postavy budou žijící, dýchající lidé s emoční komplexitou a negativními vlastnostmi, které se objevují v dnešních dramatech jako „Západní křídlo“ či „Sopranovi“.¹¹³

Obecně lze z Moorových názorů jako budoucího výkonného producenta BSG vyčíst snahu vyvarovat se stejným narativním i formálním postupům jako v případě Star Treku či jiných zmíněných zástupců space opery. Jak zmínil Mittell, trh a televizní konvence jsou ve stavu neustálé proměny a průmysl na ně reaguje¹¹⁴. Moorova esej a jeho BSG lze číst jako právě takovou reakci.

¹¹³ Naturalistic science fiction, 2011 [online]. Battlestar Wiki [2011] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu Battlestar Wiki:

<http://en.battlestarwiki.org/wiki/Naturalistic_science_fiction#Ron_Moore.27s_Essay_on_NSF>.

¹¹⁴ MITTELL, Jason. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Routledge, 2004, s. 22. ISBN 0415969034.

Některé ze zmíněných názorů diváků by mohly narušit definici BSG jako space opery, protože se ukazuje, že minimálně část z nich vnímá silnou psychologizaci postav jako nadbytečnou, popřípadě obecně v BSG vnímá psychologizaci a trendy soap opery. Tuto tendenci ovšem Creeber popisuje jako novou tendenci na poli současné televize: „užití technik soap opery se stalo příhodným řešením, skrze něž se současný sociální realismus snaží re-artikulovat a znovu-prozkoumat „psychologické“ vykreslení postavy.“¹¹⁵ Je rovněž příznačné, že na Moorově předchozí působišti, seriálu Deep Space Nine, totožnou kvalitu odhalil také Gregory: „Deep Space Nine je propojen kontinuálními podzápletkami podobnými soap-opere, např. nenaplněný romantický vztah Bashira a Jadzie, Siskovy potíže s jeho dorůstajícím synem.“¹¹⁶

Garcia a Phillips tento hybrid vysvětlují nutnou proměnou space opery (resp. obecně SF TV), jež se počátkem tisíciletí stala příliš sofistikovanou, než aby byla jednoduše vysvětlena a pochopena mainstreamovými diváky¹¹⁷. Nejedná se přitom nutně o narativní bohatost vyprávění, ale především o komplikovanost pravidel fikčních světů, v jejímž vnímání společností (přesněji divákem, který není nutně cílovým publikem) je stále patrné stigma, jež si space opera nese. Garcia a Phillips to dokládají skutečností, že (navzdory historické signifikanci některých SF TV/space opera seriálů) space opera je na mainstreamových televizních cenách tradičně nominována pouze v oblasti technických kategorií¹¹⁸.

Z uvedených průmyslových i diváckých praktik a požadavků tedy vyplývá BSG jako hybrid space opery se soap operou a jako takový bude posuzována v narativní části práce. Předtím je ovšem určit také to, které další seriály budou s BSG srovnávány.

¹¹⁵ CREEBER, Glen. *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. London: BFI, 2004, s. 13. ISBN 1844570207.

¹¹⁶ GREGORY In GERAGHTY, Lincon. *American Science Fiction Film and Television*. Berg Publishers, 2009. s. 97. ISBN 1845207963.

¹¹⁷ GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 6. ISBN 0786424834.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 9.

3.4 KOMPAROVÁNÍ ŽÁNROVÉ KONKURENCE

Jako žánrová konkurence byly vybrány seriály SG-1 a ST: E. Je třeba podotknout, že nejde nutně o konkurenty ve smyslu konkurujících si pořadů, z nichž diváci sledují pouze jediný. ST: E ostatně produkoval jiný kanál než BSG a SG-1. Konkurencí je v tomto případě zamýšleno označení děl patřících do stejného žánru space opery, avšak volících jiné formální či narativní prostředky; rozdílnost posledního zmíněného bude pak sloužit ke komparaci narativních elementů BSG s těmito jinými vybranými zástupci žánru.

ST: E byl zvolen kvůli příslušnosti ke značce Star Trek, která, jak bylo zmíněno, do značné míry ovlivnila a definovala subžánr space opery v TV. Seriál byl rovněž po část svého vysílání produkován ve stejných letech jako BSG. SG-1 vznikla o 7 let dříve a také ona byla v produkci po část doby BSG. Především je ovšem SG-1 příkladem space opery, jež si získala početnou skupinu diváků (dostatečně silnou na odezvu průmyslu skrze rekordních 10 řad SG-1) a vyprodukovala dvojici spin-off seriálů. Zároveň byla SG-1 od roku 2005, kdy byl zrušen ST: E, jedinou (byť hybridní) televizní space operou, jež byla spolu s BSG stále v produkci.

Dle stejných kritérií, jakými došlo k určení obecného zasazení BSG do space opery, identifikuji i příslušnost ST: E a SG-1.

3.4.1. STARGATE SG-1

Průmyslová kritéria se znovu soustředují na stanice a výkonné producenty. V případě SG-1 jde o Brada Wrighta a Jonathana Glassnera, kteří předtím pracovali na SF TV sérii *The Outer Limits*¹¹⁹; ačkoliv její příslušnost zapadá spíše do mystery žánru, některé z epizod měly rovněž charakteristiky space opery, např. epizody *The Outer Limits* 2.10 nebo 2.18. Zpočátku byl *Stargate SG-1* vytvořen pro kabelovou stanici Showtime, od šesté sezóny byl ovšem zakoupen kabelovou stanicí Sci-Fi Channel zaměřenou na sci-fi a fantasy tematiku, kde zůstaly i oba následující spin-offy *Stargate Atlantis* a *Stargate Universe*. Projevila tak tendence přesunu okrajových

¹¹⁹ *The Outer Limits* (1995–2002), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt0112111/>>.

žánrů na specializované stanice, jak vznik SG-1 popsal Geraghty¹²⁰, jež SG-1 popisuje jako produkt významné změny v televizním průmyslu, během něhož se veřejné kanály rozhodly pro bezpečnější látky a vytlačily tak okrajovější žánry jako sci-fi na kabelové televize.

Seriál narativně přímo navazoval na film *Stargate* režiséra Rolanda Emericha. Jak si všímají Garcia a Phillips, filmová zápleтка snímku *Stargate* (1993) byla často zkopírována v seriálu SG-1. Film tak sloužil takřka jako „manuál“ pro tvorbu seriálových episod¹²¹. Problém zmíněný Garciou a Phillipsem, tedy přílišná sofistikovanost fikčního světa SF TV pro nové diváky¹²², byl vyřešen zasazením seriálu do aktuální doby. SG-1 se odehrává v současnosti a využívá přítomných vojenských institucí (pod hlavičkou US Air Force), díky čemuž dovoluje menší užití unikátních technologických pravidel vlastních fikčnímu světu sci-fi, které je pak v případě SG-1 snáze pochopitelné novými diváky¹²³. SG-1 plně kooperovala s existujícími armádními složkami a vykreslila je tak nutně v pozitivnější světle; spolupráce došla tak daleko, že armáda/námořnictvo štábu umožnilo natáčet s existujícím vojenským arzenálem včetně jaderné ponorky¹²⁴.

Silným motivem militarismu (tři z pěti původních hlavních postav, existentů typů jádra, jsou důstojníky US Air Force) se SG-1 odlišuje od tradičně mírového narativu *Star Treku*. Tímto je ovšem velmi blízká právě BSG (kde je pět ze sedmi postav typu jádra vojenskými důstojníky). Emerichův film (jímž rovněž silně rezonovala armádní tematika) rovněž poskytl seriálu SG-1 úvodní start a umožnil mu tak být rozeznán diváky, kteří film viděli – podobně jako BSG 1978 udělala totéž pro BSG 2003.

¹²⁰ GERAGHTY, Lincon. *American Science Fiction Film and Television*. Berg Publishers, 2009. s. 17. ISBN 1845207963.

¹²¹ GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 308. ISBN 0786424834.

¹²² Tamtéž, s. 6.

¹²³ Tamtéž, s. 308.

¹²⁴ Tamtéž, s. 312-316.

Rozdíl mezi oběma texty je ten, že SG-1 přímo navazuje na film, zatímco BSG 2003 je remakem BSG 1978.¹²⁵

Již zmíněná podmínka přítomnosti v subžánru space opery, tedy přítomnost kosmické lodi, se v SG-1 zpočátku nevyskytuje (hlavním sídlem je vojenská základna na Zemi), s kontinuálním vývojem v průběhu několika let se ovšem seriál stále výrazněji posouvá blíže space opeře. Od 4. řady je jedním z narativních úkolů postav a příběhu snaha získat mimozemské plavidlo, čehož dosáhne epizoda 3.19. Již od třetí řady používají postavy k transportu nejen titulní hvězdnou bránu, ale také menší mimozemská plavidla. V 6. řadě dojde k představení lodi Prometheus ve dvou epizodách, při nichž se postavy pohybují primárně uvnitř interiéru lodi (6.11 a 6.12). V 7. a 8. řadě trend pokračuje (epizody 7.08, 7.13, 8.02, 8.12) a od 9. řady a 10. řady se trend dále stupňuje (jmenovitě hrají lodě výraznou úlohu jako dějiště v 9.06, 9.15, 9.19, 10.01, 10.03, 10.07, 10.09, 10.19, 10.20). Dochází tak k potlačení původního motivu hvězdné brány a stanoviště na Zemi a silné hybridizaci s definicí space opery.

S průmyslovými konvencemi souvisí i obsazení SG-1. Opět je zde stopovatelný postupný posun směrem k hybridizaci s žánrem space opery, který vychází vstříc cílenému publiku. Komediiální a „odlehčený“ rozměr SG-1 dokládá tvrzení vůdčí hvězdy seriálu Richarda Deana Andersona, který byl najat s cílem dodat SG-1 tvář rozeznatelnou divákovi¹²⁶ (Andersonův předchozí seriál byl populární MacGyver¹²⁷). Andersenovou snahou bylo „dělat zábavu“¹²⁸, přeneseně tedy nikoliv divákům převyprávět seriózní témata. Od deváté řady byl Anderson vystřídán Benem Browderem, s ním hostovala (a od desáté řady nastoupila do pravidelné role) Claudia Black. Jak Browder, tak i Black byly hlavní postavy ve zmíněné space opeře Farscape. Opačná tendence, tedy žánrové zařazení herců z SG-1 v jejich pozdějších

¹²⁵ GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 308. ISBN 0786424834.

¹²⁶ Tamtéž, s. 308.

¹²⁷ MacGyver (1985–1992), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt0088559/>>.

¹²⁸ GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 314. ISBN 0786424834.

rolích byly vidět u Amandy Tapping, která v SG-1 zastávala jednu z hlavních postav. Tapping později získala roli v televizním hybridu fantasy a sci-fi Sanctuary¹²⁹.

Rovněž narativními komponenty seriál upomíná na sci-fi žánr. V prvních osmi řadách byli do role antagonistů pasováni mimozemští Goa'uldi, kteří svým motivem pokračují v tématické sci-fi tradici započaté Invazí lupičů těl. Jde o parazitickou rasu, která ovládá lidské hostitele. Podobně jako v BSG se zde tak vyskytuje tematika nepřátel, kteří „vypadají jako my“. Na rozdíl od BSG ovšem téma infiltrace nebo ovládnutí sympatických postav nebylo takřka vůbec prozkoumáno, resp. dojde k němu ve výrazné roli pouze v jediné epizodě (1.03)¹³⁰. Vykreslením v SG-1 funguje dichotomie dobra vs. zla, jak ilustruje zlý protipól Goa'uldů v kladněji vykreslených (leč biologicky totožných) Tok'rech¹³¹.

Již zmíněné komediální ladění SG-1 je potvrzeno reakcemi cílového publika. Jak dokládá výběr z prvních 25 reakcí internetového diskuzního fóra na SGA-Project.com v sekci „*Nejoblíbenější díl*“, mezi favorizované epizody patří především komediální epizody jako „Window of Opportunity“ (9 krát, 4.06), „Citizen Joe“ (2 krát, 8.15), „1969“ (2 krát, 2.21). Dramatické epizody jako „Lost City“ (5 krát, 7.21; původně zamýšleno jako závěr seriálu) či Reckoning (1 krát, 8.16; opět původně anoncováno jako závěr seriálu) jsou v minoritě. Reakce diváků tímto spolu s Andersonovým názorem dokládají eskapický tón vyprávění SG-1, který v kombinaci s požadovaným kladným vykreslením armády znamenají neschopnost SG-1 věnovat se seriózní alegorii na světové dění. Leitmotivem souvislého vyprávění SG-1 sice zůstává po celých deset řad anti-religiózní boj proti „falešným bohům“ (motiv se v průběhu let opakuje ve třech hlavních antagonistech Goa'uldech, Anubisovi a Ori), tento je ovšem proveden se zmíněnou přítomností dobro vs. zlo. Není náhodou, že druhý (a

¹²⁹ Sanctuary (2008–), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit. 18-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt0965394/>>.

¹³⁰ GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 310. ISBN 0786424834.

¹³¹ Tamtéž, s. 313.

předčasně zrušený) spin-off Stargate Universe byl označen za „*temnější*“¹³² a směřující na novou generaci diváků¹³³, mmj. i předpokladatelně právě v reakci značky Stargate na kritický úspěch BSG.

3. 4. 2. STAR TREK: ENTERPRISE

Naopak Star Trek byl vytvořen pod záštitou veřejného kanálu UPN, avšak pod již zmíněnou příslušností (byť, jako bylo zmíněno, zpočátku nepřiznanou) ke značce Star Trek. Výkonnými producenty se stali Rick Berman a Brannon Braga, přičemž stejně jako v případě Moora se jedná o spoluautory předchozích Star Trekových seriálů, jmenovitě Deep Space Nine a Voyageru u Bermana a Next Generation a Voyageru u Bragy. Berman v květnu 2000 potvrdil vznik nového seriálu¹³⁴. Tím došlo k naplnění očekávání diváků, protože od premiéry Next Generation byl souvisle produkován jeden, druhý či třetí seriál značky Star Trek a diváci tedy očekávali novou produkci. Později se vlivem negativní kritiky a snižující se sledovanosti v pozici producenta objevil Manny Coto. Ten přijmul skutečnost, že mainstreamoví diváci seriál opustili a pokusil se získat zpět fanoušky tím, že se zaměřil na prozkoumávání fikčního světa Star Treku z pozice autora prequelu¹³⁵. Sledovanosti to ovšem nepomohlo¹³⁶ a ST: E skončil neslavně, když se dočkal od diváků značné kontroverze - finální epizoda popudila fanoušky pro své primární zaměření na postavy Next Generation namísto postav ST: E¹³⁷.

Jak bylo již zmíněno, ST: E byl první dvě sezóny vysílán pouze pod jménem Enterprise bez značky Star Trek, k nelibosti fanoušků¹³⁸. Snaha oprostít se od

¹³² STARGATE UNIVERSE (SGU) - Blu-ray review, 2010 [online]. Movie Metropoli [2010] [cit. 23-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu Movie Metropoli: <<http://moviemet.com/review/stargate-universe-sgu-blu-ray-review>>.

¹³³ GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 306. ISBN 0786424834.

¹³⁴ Berman Talks Series V and Voyager, 2000 [online]. Trek Today [2000] [cit. 23-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu Trek Today: <http://www.trektoday.com/news/111100_03.shtml>.

¹³⁵ GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 277. ISBN 0786424834.

¹³⁶ Tamtéž, s. 276-277.

¹³⁷ Tamtéž, s. 276-278.

¹³⁸ Tamtéž, s. 273.

fikčního světa Star Treku se ukázala být „*kreativně náročná*“¹³⁹ a kritika tento první rok zhodnotila negativně jako „*očekávatelné spojené drama a sci-fi*“ s řadou klišé, které se vázaly k žánru i značce¹⁴⁰. Značka Star Trek již byla v minulosti označená za zpátečnickou. Jak argumentovala Sobchack dávno před ST: E, „*navzdory jejich futuristických rekvizitám a zvláštním efektům, (...) Star Trek filmy jsou konzervativní a nostalgické, představující si budoucnost hleděním zpátky do textuální minulosti*“¹⁴¹ Tento trend pokračoval i v ST: E protože, jak argumentuje Geraghty, zatímco BSG prozkoumává současná témata, ST: E se spíše zaměřuje na zobrazení minulosti a navzdory futuristickým technologiím jde o „*neimpozantní historickou hru*“¹⁴².

Podobné produkční praktiky obsazování herců, kteří se identifikovali v žánru, v ST: E do značné míry absentuje. Titulní představitele kapitána nové Enterprise Scott Bakula přesto byl před svým angažmá v ST: E obsazen v jiné SF TV Quantum Leap¹⁴³ a další představitelka jedné z hlavních postav Jolene Blalock později získala roli v hybridu space opery a military sci-fi Starship Troopers 3¹⁴⁴. Nedostatečné provázání a reakce na komunitu může být vnímána nikoliv jako důkaz žánrového zasazení ST: E do space opery, nýbrž jako důsledek tvůrčího neúspěchu předčasně ukončeného seriálu – skutečnost, že finále ST: E bylo kritizováno i samotným představitelem jedné postavy¹⁴⁵ je jedním z důkazů negativní reakce na tvůrčí řešení producentů.

Narozdíl od Stargate SG-1, jež navazovala na Emerichův film velmi úzce (viz výše) se během předprodukce ST: E objevily informace, jež lze interpretovat jako kreativní

¹³⁹ GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 274. ISBN 0786424834.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 274.

¹⁴¹ SOBCHACK, Vivian. *Screening Space: The American Science Fiction Film*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1998, s. 277. ISBN081352492X.

¹⁴² GERAGHTY, Lincon. *American Science Fiction Film and Television*. Berg Publishers, 2009. s. 120. ISBN 1845207963.

¹⁴³ Quantum Leap (1989–1993), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit. 23-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt0096684/>>.

¹⁴⁴ Hvezdná pechota 3: Skrytý nepřítel (2008), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit. 23-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt0844760/>>.

¹⁴⁵ Trek Star Fires off Parting Shots, 2005 [online]. TV Guide [2005] [cit. 23-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu TV Guide: <<http://www.tvguide.com/news/trek-enterprise-finale/050523-05>>.

tápání vlivem vyčerpanosti látky. Spekulovalo se nad tím, že nový seriál (označen pracovním jako Series V) bude zasazen mezi kadety a půjde tak o odklon od tradičního vnímání space opery vstříc hybridizaci se soap operou¹⁴⁶. Definitivním zasazením je ST: E prequel odehrávající se století před prvním Star Trekem z let 1966 až 1969. Podobné schizma vztahu mezi látkami je (byť s odlišným narativním efektem) stopovatelné rovněž na rozdíl mezi BSG 1978 a BSG 2003¹⁴⁷.

Podobně jako vazba SG-1 na americkou armádu, ST: E spolupracovala společně s vládní agenturou pro výzkum vesmíru NASA, když představitel titulní role kapitána Enterprise Scott Bakula promluvil s astronautem Michaelem Finckem na palubě Mezinárodní vesmírné stanice, přičemž Fincke seriál pochválil za pozitivní propagování mírového zkoumání vesmíru¹⁴⁸. Stejně tak úvodní znělková sekvence propojuje budoucí fikční svět Star Treku s předchozími úspěchy NASA, jako byl program raketoplánů či přistání na Měsíci. Podobná vazba se vynořila také po předčasném ukončení seriálu, kdy se fanoušci pokusili médium zachránit skrze sbírku na 28 milionů dolarů potřebných k zahájení produkce 5. řady. Jejich sbírka sice nebyla dostatečná, avšak anonymní dárce z leteckého a vesmírného průmyslu k ní připojil 3 miliony dolarů, údajně motivován pozitivním vykreslením dobývání vesmíru v ST: E¹⁴⁹. Tato konexe je evidentně vázaná na mírový podtext Star Treku.

Narativně sice Star Trek navázal na bohatý fikční svět ideálně realizovaný na televizních obrazovkách¹⁵⁰, problematickou realizací¹⁵¹ s důrazem na episodické

¹⁴⁶ From Series V To Enterprise, 2001 [online]. Trek Today [2001] [cit. 23-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu Trek Today: <http://www.trektoday.com/articles/series_v_to_enterprise.shtml>.

¹⁴⁷ POTTER, Tiffany. MARSHALL C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 2. ISBN 0826428487.

Oba argumentují, že BSG 2003 je intertextuálně propojena s BSG 1978 tím, že na ní tvoří odkazy určené fanouškům/divákům, např. viz ep. BSG 1x03 Bastille Day, v níž nový představitel postavy Apolla míří zbraní na starého představitele postavy Apolla z BSG 1978.

¹⁴⁸ GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 277. ISBN 0786424834.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 278.

¹⁵⁰ GERAGHTY, Lincon. *American Science Fiction Film and Television*. Berg Publishers, 2009. s. 123. ISBN 1845207963.

zápletky a zároveň bez širší navázání skrze prequelové vyprávění¹⁵² nedokázal obstát v prostředí mainstreamové TV. Negací fanoušků nedosáhl statutu Cult TV. Souvislá dějová linie 3. řady přišla s alegorií soudobé války proti terorismu podobně jako BSG, avšak v daleko menší míře než BSG¹⁵³. Ani trend hybridizace se soap operou v něm nebyl ve valné míře realizován. Poslední 4. řada poté tento trend opustila a pod Cottovým vedením přešla na kontinuálnější vyprávění skrze související troj-episody.

Praktiky diváků se znovu opakují příslušností SG-1 i ST: E na fanouškovských akcích, výskytu v SF TV analogiích či umístění na internetovém fóru SGA-Project.com. Zacházení s fanoušky je v rámci ST: E ovšem paradoxně potlačeno, jak bylo zmíněno v souvislosti se zakončením seriálu či v souvislosti se zpočátku vypuštěným jménem Star Trek. Geraghty zmiňuje, že ST: E resetoval řadu faktů svého ustáleného fikčního světa, čímž negativně ovlivnil vnímání ustáleného diváka předchozích seriálů značky¹⁵⁴. Reakce fanoušků z SGA-Project.com vyzdvihují především kontinuální 3. řadu¹⁵⁵, která se paradoxně výrazně odchytila od mírové stylizace značky Star Trek¹⁵⁶.

3.5 BATTLESTAR GALACTICA JAKO ŽÁNROVÝ HYBRID

Jak bylo doloženo, BSG je označována za dílo, jež se od formy space opery z 90. let odlišuje primárně psychologizací. Jednotliví podobní zástupci žánru, byly vybráni seriály ST: E a SG-1. Ti se svými dílčími odlišnostmi vyjímají z podobnosti s formálními prvky BSG. Vzhledem k tomu, že se ovšem jedná o zástupce stejného žánru cílícího na stejné publikum, a především o zástupce, kteří byli v produkci ve stejnou dobu jako BSG, formální odlišnost není dostatečně vysoká, aby byly

¹⁵¹ GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 274. ISBN 0786424834.

¹⁵² Tamtéž, s. 277

¹⁵³ GERAGHTY, Lincon. *American Science Fiction Film and Television*. Berg Publishers, 2009. s. 18. ISBN 1845207963.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 107.

¹⁵⁵ Star Trek Enterprise, 2012 [online]. SGA-Project [2012] [cit. 23-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu SGA-Project: < <http://www.sga-project.com/forum/viewtopic.php?f=41&t=1774&start=0>>.

¹⁵⁶ GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 290. ISBN 0786424834.

vyloučeny z komparace. Jak zmiňuje Geraghty, SF TV se během prvního desetiletí nového století hybridizovalo s jinými populárními tématy¹⁵⁷ a totéž, na příkladu hybridizace X-Files jako SF a policejního dramatu, zmiňuje i Garcia a Phillips¹⁵⁸.

Následující narativní analýza tedy detailněji identifikuje narativní odlišnosti dějových linií a zpracovaných témat skrze rozbor existentů hlavních (jádra) i vedlejších (satelity) v BSG. Tyto budou srovnávány s podobnými typy postav v ST: E a SG-1 co do úlohy existentu v narativu, nikoliv nutně charakterové podobnosti.

¹⁵⁷ GERAGHTY, Lincon. *American Science Fiction Film and Television*. Berg Publishers, 2009. s. 78. ISBN 1845207963.

¹⁵⁸ GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 6. ISBN 0786424834.

4. NARATIVNÍ ANALÝZA – POSTAVY

Jako seriál je BSG označovaná za text, která „nabízí okno do lidského stavu“¹⁵⁹. Jako u takového jsou fikční postavy jeho stěžejní součástí. Výše zmíněná stopovatelnost žánru soap opery je rovněž argumentem, který dokládá nutnost zkoumat narativ BSG nikoliv pouze jako sled linií, ale také jako paradigma postav.

Nelze přehlížet ani žánrový prvek konstrukce postav, tedy výskyt určitých opakujících se typů v rámci space opery. To je dáno především stavbou fikčního světa, jež je nám v majoritě space oper předkládán očima posádky vesmírného plavidla s vojenskou hierarchií. Příkladem jsou seriály jako Star Trek, Star Trek: Next Generation, Babylon 5, Star Trek: Deep Space Nine, Star Trek: Voyager, Enterprise i SG-1. Členění tak často odpovídá vojenské struktuře velení. Kapitán je hlavní postavou a rovněž i zbylé hlavní postavy plní role „vysokých důstojníků“. Podobné členění postav ovšem množství seriálů žánru space opery někdy vyústilo v problematickou dramaturgii vztahů, tedy nesnadné implementování prvků soap opery. Značný počet těchto space oper patří pod značku Star Trek. Z kreativních důvodů tvůrce Gena Roddenberryho to znamenalo limitování konfliktů mezi postavami, které jsou ve fikčním světě součástí utopistické Hvězdné flotily, což sloužilo jako prostředek k vyjádření Roddenberryho utopistických vizí¹⁶⁰. Produkční štáby se to občas (především v ST: Deep Space Nine¹⁶¹) snažily obejít skrze představení hlavních postav nepatřících do Hvězdné flotily. Především Deep Space Nine v tom byl úspěšný, protože epizody se stěžejními narativními událostmi pro celý fikční svět zároveň zobrazovaly drama jednotlivých postav¹⁶². I takový přístup byl ale potlačen v následujícím ST: Voyager¹⁶³. S tím, jak filmové a televizní ztvárnění sci-fi vstoupilo do „éry předvídatelnosti“¹⁶⁴ se psychologizaci postav a konflikty mezi nimi pokusil realizovat především seriál Babylon 5 skrze to, co jeden z představitelů

¹⁵⁹ GERAGHTY, Lincon. *American Science Fiction Film and Television*. Berg Publishers, 2009. s. 117. ISBN 1845207963.

¹⁶⁰ GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 266. ISBN 0786424834.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 266.

¹⁶² Tamtéž, s. 270.

¹⁶³ Tamtéž, s. 290.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 104.

hlavních rolí Andreas Katsulas nazval „*multidimenzionálními postavami*“¹⁶⁵. Logickým vyústěním bylo pokračovat v tomto trendu psychologizace snahou zaujmout i mainstreamové publikum¹⁶⁶ a přednesem „*dospělejších témat*“¹⁶⁷.

Vysvětlení historie konstrukce postav v rámci space opery je důležité pro text jako je BSG, který se snaží o převrácení diváckých očekávání či sympatií. Kromě samotného popisu postav BSG proto přistoupím i ke komparatistice typologicky podobných postav v rámci subžánru space opery. Metodologií v tomto směru bude srovnání dle rysů a z nich vyplývajícího povahopopisu té které postavy BSG.

4. 1. ROLE POSTAV V NARATOLOGII

Pro detailní analýzu postav BSG používám Chatmanovy teze, stejně jako zmíněné nové trendy televizních narativů dle Gaby Allrath a Marion Gymnich.

Chatman ve svém naratologickém rozboru *Příběh a diskurs* postavy (a prostředí) nazývá existenty¹⁶⁸. „*Mezi základní typy činností, které může postava nebo jiný z existentů vykonávat, patří neverbální akce, mluvení, myšlení, emoce, vnímání nebo počítky.*“¹⁶⁹ Podobné činnosti lze stopovat nejen v dílech literárních (primárním zájmu knihy *Příběh a diskurs*), ale i v televizním seriálu. Pramení z nich nejenom události, tedy klíčové body narativních linií, ale také rysy postav.

Stejně jako události, i rysy postav podléhají narativnímu vyvozování, výběru a koherenci – tedy schopnosti narativního diskursu vyjádřit, „*kteřé události a objekty budou pouze implicitní*“¹⁷⁰. Zároveň ale podle Chatmana platí, že nevyjádřené informace si recipient (divák) doplňuje dle zažitých konvencí¹⁷¹.

¹⁶⁵ GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 23. ISBN 0786424834.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 8.

¹⁶⁷ POTTER, Tiffany. MARSHALL C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 3. ISBN 0826428487.

¹⁶⁸ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Host, 2008, s. 25. ISBN 978-80-7294-260-2.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 45.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 27.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 49.

Co se myslí zažitými konvencemi? Tyto jsou identifikované pomocí dominantní kultury a tím, co je označováno jako „referenční, gnómický či kulturní kód“¹⁷². Chatmanovým příkladem takového kódu je všeobecná znalost, že „(vysoká) věž patří králi“¹⁷³. Vzhledem k tomu, že BSG se odehrává ve fikčním světě nesouvisejícím s naší nefikční realitou a kulturou (jedná se o příběh vzdálené fikční civilizace), ale přesto jde o dílo vytvářející svým divákům alegorii naší reality (a je ostatně tvořeno lidmi přítomnými v nefikční kultuře), je třeba kulturní kód vzít v potaz při znázornění i převrácení podobných kulturních kódů na rysech existentů i na narativních událostech v BSG.

Pokud se vrátíme zpět k rysům, tyto lze vyvozovat z jejich chování i prezentace. Každá postava je pro narativ nutná¹⁷⁴ a je paradigmatem součtu takových rysů¹⁷⁵. Postava (a její rysy) se mohou rozvinout nebo zmizet¹⁷⁶, stejně tak se rysy mohou překrývat¹⁷⁷. Soudíme-li detailnost postav, zmiňuje Chatman¹⁷⁸ rozlišování plochých (málo rysů) a plastických postav (více rysů, včetně protichůdných).¹⁷⁹

Jak bylo řečeno, význam existentů tkví především v tom, že svým konáním ovlivňují a určují události. S tím souvisí i narativní linie BSG, o nich ale detailněji níže. Ačkoliv některé naratologické analýzy ustupovaly od psychologického rozebírání literárních postav, tj. od snahy definovat je stejně jako živoucí jednotlivce a nikoliv jako literární elementy, Chatman argumentuje, že „dokonce i fantastické narativy vyžadují vyvozování, odhady a očekávání na základě našeho povědomí o tom, jací jsou normální lidé“¹⁸⁰. Jako takové by měly existenty narativu být rozebírání s ohledem na jejich „psychologizaci“. Vzhledem k uvedené historii space opery jako žánru je ale evidentní, že ne všechny texty přistupují k psychologizaci fikčních postav

¹⁷² BARTHES, Roland. *S/Z*. Garamond, 2007, s. 35. ISBN 978-80-86955-73-5.

¹⁷³ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Host, 2008, s. 39. ISBN 978-80-7294-260-2.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 118.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 132.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 132.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 134.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 138.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 138.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 144.

stejně. Chatman proto rozlišuje mezi „*povahopopisem*“¹⁸¹ pro postavy žánrových textů, a „*povahokresbou*“¹⁸² pro postavy textů zabývajících se detailnější psychologizací postav.¹⁸³ V souladu s tím budu při analýze postav BSG srovnávat s typově podobnými charaktery ze stejného žánru, bez závislosti na tom, do jaké míry jde o postavy psychologicky detailní či nikoliv.

Nové trendy v narativu v rámci televizní tvorby zase shrnuje publikace *Narrative strategies in television series*¹⁸⁴. V souvislosti s postavami se zde zmiňuje multiperspektivní narativ, jež je identifikovatelný v řadě soudobých seriálů. Tento typ vyprávění je příkladem různých úhlů pohledu, které nejenom vypráví tytéž události dle perspektivy různých účastníků, ale skrze subjektivní pohled účastníků také pozměňuje viditelné rysy existentů takových událostí. Takový model vyprávění se objevil už ve filmu Akira Kurosawy Rašamon. Ačkoliv podobný přístup na první pohled absentuje v BSG, je vystopovatelný ve fokalizaci různých postav – (nejen) postava doktora Baltara vidí věci, které jiné postavy nevidí, a vyvozuje z nich následky na narativní události.

Avšak nejenom reprezentace, ale i informace a typologie postav se změnily. Silnější důraz na postavy reprezentující určitou minoritu, sexuální, sociální či etnickou, je stále viditelnější¹⁸⁵. To spolu s důrazem na větší serializovanost televizních textů ústí v to, co Chatman a Forster nazývají plastičtějšími postavami. „*Opomíjení minulosti postav a předešlých dějových linií už není platné v hybridu seriálu a série*“¹⁸⁶ To celé

¹⁸¹ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Host, 2008, s. 112. ISBN 978-80-7294-260-2.

¹⁸² V tomto případě Chatman cituje jako prototyp Povahopopisy řeckého filozofa Theofrasta (česky: Praha: Ikar, 2000). Je nutné ale zmínit, že Chatman v této kapitole Příběhu a diskursu především rozebírá, že podobný přístup a rozlišování obou termínů je zbytečné, protože mají ve finále tentýž význam a dokládají, že fikční postavy lze identifikovat jako „osoby“ či „lidi“, „písemně vylíčené“.

¹⁸³ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Host, 2008, s. 112. ISBN 978-80-7294-260-2.

¹⁸⁴ ALLRATH, Gaby. GYMNIC, Marion. *Narrative strategies in television series*. Palgrave Macmillan, 2005. ISBN 1403996059.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 29 - 31.

¹⁸⁶ ALLRATH, Gaby. GYMNIC, Marion. *Narrative strategies in television series*. Palgrave Macmillan, 2005, s. 29. ISBN 1403996059.

se děje v rámci autonomního fikčního světa s vlastními pravidly, které musejí dávat vnitřní logiku¹⁸⁷.

4.2 DĚLENÍ POSTAV V BSG

Pro analýzu postav nelze v případě BSG přistoupit pouze k rozdělení na hlavní a vedlejší postavy, jak je identifikují produkční materiály či filmové prostředky jako znělka. Tradičně jsou hlavní postavy ty, které se vyskytují v každém díle, zatímco vedlejší mají méně častý výskyt. Jako takové mají hlavní postavy výrazně větší vliv na narativní události.

Bereme-li ale v potaz Chatmanovu tezi, že postavy (existenty) svým jednáním ovlivňují narativní události, je třeba zmínit rovněž některé postavy vedlejší.

Primárním důvodem je serializované vyprávění BSG. Pokud se události a jejich vlivy přenášejí z epizody na epizodu, i občasný výskyt vedlejších postav může (leč nemusí) ovlivnit průběh celé narativní linie stopovatelné v průběhu příběhu BSG.

Namísto průmyslového značení „hlavní“ a „vedlejší“ tak aplikuji Chatmanovo rozlišování jader a satelitů. Ačkoliv jej uplatil pro narativní události a nikoliv existenty, postup je užitečný i pro rozlišování postav významnějších a méně významných. Svou analýzu proto začnu postavami, které se nejvíce podílely na událostech narativu BSG a zároveň se jim dostalo i prostoru v interpretacích seriálu.

Celkově obecná typologie postav v BSG odpovídá konstrukci postav v katastrofických filmech a dá se srovnat se sci-fi velkoфильmem *Independence Day*¹⁸⁸. Je to dáno tím, že většina existentů jader i satelitů se poprvé objeví už v úvodní televizní minisérii (1.00), na níž teprve navazuje televizní seriál. Minisérie obsahem sleduje právě narativ katastrofického žánru a spojuje ho s tématem mimozemské invaze¹⁸⁹ (vývoji narativních linií BSG se ovšem věnuji až v následující části). Typy postav dosahují široké škály od civilních vůdců po charaktery běžných vojáků.

¹⁸⁷ BEAR, Greg. In GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 4. ISBN 0786424834.

¹⁸⁸ BOOKER, Keith M. *Alternate Americas: Science Fiction Film and American Culture*. Praeger; First Edition edition, 2006, s. 234. ISBN 0275981649.

¹⁸⁹ Navzdory tomu se v seriálu nikdy neobjevují mimozemšťané tak, jak jsou běžní v žánrových konkurentech. Více se tomuto tématu věnuji v rozporu narativních linií.

Už tím se BSG do určité míry odlišuje od soudobých konkurentů v ranku space opery: složení hlavních postav v ST: E i SG-1 pokračuje v tradici vojenské hierarchie jediné vesmírné lodi s kapitánem/velitelem týmu jako nejpřednější postavou a skupinou odborníků a poddůstojníků v jeho režii. Z tohoto důvodu budu typy postav, jež se vymykají srovnání s „hlavními“ postavami ST: E a SG-1, srovnávat s „vedlejšími postavami“.

4.3 KONSTRUKCE POSTAV V BSG – EXISTENTY TYPU JÁDRA

4.3.1 Laura Roslin

Postavy prezidentky Laury Roslin tvoří stěžejní roli v narativu navzdory tomu, že nejde o vysokou důstojnici v hierarchii fikční Koloniální flotily jako většina jiných existentů v BSG. Jako prezidentka se podílí na stěžejních rozhodnutích narativu reprezentující civilní vládu, ačkoliv je zde stopovatelná dichotomie rozhodování mezi vojenským (Roslin) a civilním velením (Adama). Určitým podvracením tématu prezidentky jako civilního vůdce je ovšem nástup Roslin do velení. Jako jediný přeživší člen administrativy¹⁹⁰ (1.00) je po jaderném úderu na Kolonie jmenována v nouzových podmínkách¹⁹¹ a nebyla tedy nikdy legitimně zvolena¹⁹². Na počátku minisérie je Roslin v pozici srovnatelné s ministryní školství, což ji také zpočátku podkopává autoritu v očích vojenských postav (1.00). Jedná se také o zcela první hlavní ne-vojenskou postavu zobrazenou v BSG. V minisérii se objevila už v první scéně po zobrazení postav z Galacticy, kdy se její postava dozvěděla, že onemocněla rakovinou prsu.

Co se týče produkčně-průmyslových potřeb, Roslin je ztělesněna herečkou Mary McDonnell, narozenou v roce 1952. Jméno Mary McDonnell se objevuje jako druhé

¹⁹⁰ Roslinová je 43. v pořadí jmenování, což znamená, že president a všichni předchozí úředníci zahynuli nebo jsou neschopni velet. Marshall a Potter z publikace *Cylons in America* si všímají, že se zde nabízí srovnání s Georgem W. Bushem, jež je 43. president USA.

¹⁹¹ Téma vůdce zvoleného v době krize je příznačně podobné reálnému jmenování prezidenta USA v roce 1963 po atentátu na Johna F. Kennedyho. V tomto případě, kdy byl viceprezident USA Lyndon B. Johnson jmenován do úřadu prezidenta na palubě letadla. Stejně jako v případě známého foto LBJ (viz. obrazová příloha) zvedajícího pravou ruku v prostředí letadla, obklopen řadou dalších lidí, i postava Laury Roslin skládá přísahu ve stejném prostředí obklopena dalšími postavami a komparzem, to celé v zabírání v polocelku.

¹⁹² Téma volby Roslin rezonuje v seriálu hned několikrát, jmenovitě v epizodách 1.03 Bastille Day, 1.11 Colonial Day, 2.19 a 2.20 Lay Down Your Burdens a 3.05 Collaborators.

v titulcích (po Edgaru J. Olmosovi, představiteli komandéra Adamy). Herečka se objevila ve velké hollywoodské produkci v narativně důležitých rolích ve snímcích Independence Day (1996), Donnie Darko (2001) a v hlavní roli filmu Dancing With the Wolves (1990).

Co se týče rysů, postava Laury Roslin se vyznačuje humánními vlastnostmi (1.00, kdy lobuje u Adamy pro záchranu civilistů), jež ostře kontrastují s jejím občasným militaristickým tónem (1.08), kdy rozhodne pro popravu vězně¹⁹³ či rozhodne pro genocidu Cylonů (3.07). Jasný rozpor mezi humanitním viděním vojáka Adamy a pragmatickým viděním politika Roslin ilustruje i tento dialog z 3.07, jež si obě postavy soukromně vymění v Adamově soukromě kajutě:

Adama: *Posterity really doesn't look too kindly on genocide.*

Roslin: *You're making an assumption that posterity will define this as genocide. If they do, at least there'll be someone alive to hate us for it. The Cylons are our mistake, we created them. All right, Admiral Adama. As President, I have determined the Cylons be made extinct. The use of biological weapons is authorized.*

Adama: *So say we all.*

Roslin, laughing softly: *...So say we all.*

Jiný podobný dialog z předešlé řady z epizody 2.11 opět řeší podobný rozpor mezi Roslinovou a Adamou v otázce odstranění admirálky Cain. Znovu je to první Roslinová, kdo navrhne radikální řešení:

President Roslin: *I afraid this can only end one way. You've got to kill her.*

Commander Adama: *What the hell are you talking about?*

President Roslin: *Like she said, let's cut through it. The two of you were willing to go to war today. Do you think she's going to step down from that? She's going to bide her time and hit you the first chance she gets. That's a given. I hate to lay this on you Bill,*

¹⁹³ OTT, Brian L. (Re)Framing Fear: Equipment for Living in a Post-9/11 World. In POTTER, Tiffany. MARSHALL, C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 18. ISBN 0826428487.

Ott se přímo zabývá tím, jak rasistický jazyk tón jednání s cylonským vězněm Leobenem kontrastuje s vykreslením toho, že evidentně má stejné city jako jeho lidští mučitelé, čímž dochází k jejich asociování s lidmi samotnými.

but she is dangerous and the only thing that you can do is to hit her before she hits you.

Commander Adama: *I'm not an assassin.*

Její rysy podtrhuje i její oblečení, civilní šaty vyšší třídy. Takové rysy ji jasně identifikují jako civilního vůdce (pro čas krize, vzhledem k událostem). Na druhou stranu, plastičnost postavy podtrhují i další negativní rysy mimo rozhodování o bezpečnostní politice. Příkladem podobné kontroverze je její rozhodnutí limitovat práva žen na přerušování těhotenství (2.17), což je ve svém efektu stejně rozporuplné, jako cylonský program reprodukčních „farem“, v nichž jsou lidské ženy nuceny produkovat cylonské potomky¹⁹⁴. Dalším podobným příkladem je zfalšování výsledků voleb, které uspěje a skutečného výsledku (zaručujícího vítězství Baltarovi) je dosaženo až na intervenci Adamy (2.20). Posledním příkladem této dvojakosti postavy, která je obecně ztotožňována s humánními ideály, je rozhodnutí autorizovat použití biologické zbraně i přes zdrženlivost vojenského (a tak předpokladatelně autoritářského) Adamy (3.07). Všechny tyto politické rysy Roslin vysloužily zmíněnou interpretaci vládce podobného G.W. Bushovi, a to navzdory tomu, že osobními rysy se Roslin výrazně odlišuje.

Ono zosobnění humánních ideálů, s čímž občasné negativní vykreslení koliduje, zosobňuje například tento dialog mezi Lee a Adamou ohledně rozhodnutí odstranit Cainovou (2.12), opět realizované v Adamově kajutě:

Adama: *Decision's been made.*

Apollo: *Assassination. That's your decision. That's how you resolve your differences with your superior officers.*

Adama: *If you're gonna have some problem backing up Starbuck, I can find somebody else.*

Apollo: *It's not about me watching her back.*

Adama: *I'm not going to debate this with you. This was a very hard decision. But I think the President's right. This is the best way to safeguard the fleet.*

¹⁹⁴ LEAVER, Tama. „Humanity's Children“: Constructing and Confronting the Cylons. In POTTER, Tiffany. MARSHALL, C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 139. ISBN 0826428487.

Apollo: The president? So you--you and the president—

Adama: Yes. She's made of sterner stuff than people give her credit for. Is this all I have to sign?

Opomíjet nelze ani mytologické tendence postavy Roslin zdůrazněné tím, že Roslin je de facto silně věřící (skrže to, že své prožitky transformuje do skutků, 1.13; jiné postavy toto vnímají i záporně, 3.19). Jak bylo zmíněno, postava trpí rakovinou prsou ve stádiu, kdy ji nelze úspěšně léčit (1.00). Když se v episodě 1.10 poprvé objeví halucinace (příčemž již v 1.08 je předznamenaly sny s projekcí do událostí), Roslin věřící v možnou božskou intervenci je díky poradě s věštkyní Pythií interpretuje jako snahy bohů oslovit přímo ji – Pythie zmíní dávno předpovídaného umírajícího vůdce, jež zavede lidstvo do země zaslíbené. Poprvé se jasně objevuje mytologické téma uvnitř narativu BSG, z pragmatického hlediska (jež zastává v 1. řadě Adama) není ale zřejmé, jde-li skutečně o božskou intervenci nebo prosté halucinace způsobené její léčbou rakoviny. Nejednoznačnost se dále objeví v episodě 1.08, kdy je sen Roslin příkladem subsvěta, jež ovlivňuje faktuální fikční svět. Roslin je ztotožňována s fikčním náboženským vůdcem¹⁹⁵, jež dovede lidstvo do země zaslíbené, přičemž právě rozporuplnost této interpretace vrcholí s koncem 1. řady BSG, kdy dojde na konflikt mezi jejím náboženským viděním a Adamovým sekulárním viděním (fikčního) světa.

Podobné nejednoznačné ztvárnění Roslin vyjadřuje snahu narativu BSG odmítnout zděděné žánrové limity space opery a tudíž jednodimenzionální vykreslení postav.

Co se týče interakce s dalšími postavami, již byl zmíněn rozpor mezi civilní a vojenskou vládou uvnitř flotily. Roslin zastává civilní vládu, i přes naznačené silnější jestřábí tendence oproti vůdci armády, Adamovi. Osobní vztahy Roslin absentují po většinu narativu, s občasným mentorským vedením idealistické postavy Leeho (který sám stojí na pomezí mezi vojenskou a civilní správou), až ve třetí a čtvrté řadě se rozvine romantický vztah mezi ní a komandérem Adamou, který ji identifikuje i jako psychologickou osobu s potřebou souznění s jinými lidmi. Zcela negativní vztah se

¹⁹⁵ GUMPERT, Matthew. Hybridity's End. In POTTER, Tiffany. MARSHALL, C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 152. ISBN 0826428487.

Je nutno podotknout, že Roslinová jako božský instrument má značnou konkurenci i v Baltarovi.

ovšem rozvine mezi ní a Baltarem, ačkoliv ho původně sama zapojí do politiky (1.11). Pozdější snaha zmanipulovat demokratické volby (2.20) je opět rozporem ve vnímání postavy Roslin jako osvíceného humanisty. Znovu se zde objevuje autoritářská tendence manipulovat se zákony dle svých potřeb – když soud zproští Baltara obvinění z vlastizrady, sama se komandéra Adamy ptá (3.20) soukromně leč přímo na „můstku“ Galacticy:

Roslin: *It must've been particularly difficult for you. What, you just... couldn't get the other two guys to budge? [He meets her eyes] You voted for his acquittal, didn't you?*

Bez ohledu na negativní rysy je Roslin příkladem sympatického civilního vůdce, minimálně proto, že ji tak po majoritní trvání narativu označují i další postavy překvapeně jejím autoritářským jednáním (2.12, 3.07). Je proto srovnatelná s některými postavami v narativěch SG-1 (postava generála Hammonda a postava presidenta Hayese) a ST: E (postava admirála Forresta). I tyto postavy se vyznačují vůdcovskými rysy, prakticky bez výjimky při tom ale absentují negativní rysy dodávající postavám na plastičnosti.

Jmenovitě postava generála Hammonda je po sedm řad SG-1 v roli sympatického velitele programu, který je ochoten se pro potřeby svých podřízených pohádat s nechápajícím vyšším velením (SG-1 1.21) a k problémům či kontroverzním rozhodnutím v programu Stargate dojde pouze, je-li dočasně nahrazen - příkladem je epizoda SG-1 4.15 Chain Reaction, kdy dochází na výzkum silné jaderné nálože až poté, co je Hammond nahrazen postavou generála Bauera, jen aby byl Bauer po svém pochybení (vývoj nestabilní bomby) znovu nahrazen Hammondem na konci téže epizody. Prezident Hayes z SG-1 se v narativu SG-1 explicitně vyskytuje pouze ve třech epizodách jako protiklad negativní postavy senátora a poté viceprezidenta (původně v SG-1 4.15 označeného jako budoucího prezidenta) Roberta Kinseyho. Podobně i postava admirála Forresta z ST: E se ale vyskytovala rovněž v omezeném počtu epizod, přesněji v osmnácti. Plnila při tom roli mentora hlavní postavy kapitána Archerem a podobně jako Hammond, ani Forrest neměl výrazné negativní rysy. Toto je jenom zesíleno skutečností, že v „paralelní epizodě“¹⁹⁶ (ST: E 4.18, 4.21) má výrazně negativní vlastnosti, v kontrastu proti svému kánonickému ztvárnění.

¹⁹⁶ Star Trek má tradiční protipólový paralelní vesmír, v němž je distribuce představitelů dobra a zla obrácena. Tento je příkladem narativních subsvěta. Federace tak např. prezentována jako diktatura, což

Struktura vysokého velení v žánrových konkurentech SG-1 a ST: E buď chyběla, nebo byla v občasných epizodách nahrazena pouhými „rozkazy z velení“, které pouze v občasných příkladech (jako byl SG-1 4.15) reflektovaly kontroverzní rozhodnutí autorit. V BSG je podobné téma skrze přítomnost postavy presidentky Roslinové naopak akcentováno, přičemž je v rámci postmoderních trendů v Quality TV dán průchod i různým úhlům pohledu, které s podobným rozhodováním souvisejí.

4.3.2 Gaius Baltar

Druhou výraznou postavou je doktor Gaius Baltar. Ten je původně představen jako geniální vědec, jež ovšem vlivem svého ega neúmyslně způsobí genocidu lidské rasy (Minisérie 1.00). Navzdory neúmyslnosti jeho konání (a pozdější tragické kolaboraci s Cylony v 3.01 až 3.11) je také již v minisérii vykreslen jako postava ochotná udělat pro své přežití cokoli, často (především v minisérii a 1. řadě) s komickým efektem. Vzhledem je obvykle oděn znovu do civilního šatstva, ve 4. řadě i do roucha, jež reflektuje jeho nový náboženský status. Zvláště v 1. řadě BSG je Baltar vykreslen jako stereotypní vědec, jež je odtržen od reality (což je dáno i skutečností, že byl vytržen ze svého civilního působiště a je přítomný na vojenském plavidle¹⁹⁷; toto akcentuje i skutečnost, že jako jediný vlastní výrazný neamerický přízvuk, podtrhávající jeho vykořenění¹⁹⁸), což je téma rezonující napříč sci-fi díly¹⁹⁹. Tato skutečnost je ovšem daná tím, že Baltar má implantovaný čip, díky němuž jen on vnímá neviditelnou inkarnaci postavy Six²⁰⁰. Její vidění je dalším příkladem

umožňuje epizodické vykreslení sympatických postav v negativním světle. Tato tradice začala již v Star Treku v 60. letech v epizodě 2.04 z roku 1967 a pokračovala v Deep Space Nine (2.23 a další) a Enterprise (4.18-19).

¹⁹⁷ Baltarova komika výrazně ustupuje po 1. řadě, kdy například epizoda 1.11 je ve svém finále postavená na komickém elementu toho, že Baltar nejenom vidí, ale je schopen i souložit s HeadSix aniž by ji samotnou při tom někdo jiný viděl. Toto vykreslení ale v pozdějších řadách ustoupí a zcela zmizí.

¹⁹⁸ JOWETT, Lorna. Mad, Bad, and Dangerous to Know? Negotiating Stereotypes of Science. In POTTER, Tiffany. MARSHALL C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 66. ISBN 0826428487.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 65.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 66.

Baltar (a divák) velmi dlouho považuje „neviditelnou Six“ (označovanou fanoušky i autory za HeadSix) za Cylona, toto je v průběhu seriálu změněno odhalením v 2.10, že ve skutečnosti žádný čip nemá. Od této chvíle je přítomnost HeadSix nadále stále výrazněji provázána s mytologickou linií podobnou vizím Roslin.

subsvěta, jež má vliv (skrže pronesené dialogy a fakta) na aktuální fikční svět. Toto vykreslení se ovšem v průběhu seriálu mění; nejprve odděleně na vojenských misích (2.01 až 2.03 na Kobolu), poté uvězněním Baltara a jeho soudem (3.11 až 3.20) a následně jeho vzestupem na status náboženského vůdce (4.03). Baltar působil dle očekávání svým vzhledem jako Ježíš Kristus, což je téma, které se v SF objevuje překvapivě často²⁰¹.

Motiv Baltarovy šedé morality rezonuje napříč narativem BSG a je definujícím prvkem pro Baltarovu psychologizaci. Jeho činy, ať už nezáměrná spolupráce s Cylony (1.00 Miniserie) či pozdější kapitulace Cylonům (2.20) upomínají na motiv zrádovství, stejně jako četná řada menších „prohřešků“ od přemlouvání Boomber k sebevraždě (1.12) až po útěk od svých věřících (4.15). Skutečnost, že Baltar až v samotném finále seriálu (4.21, 4.22²⁰²) překoná svůj strach a k překvapení dalších postav „udělá správnou věc“, je důkaz celkové narativní tendence nakládání s jeho postavou. Morálně negativní vnímání dokládá také jeho obliba ve „vztazích na jednu noc“ zrozená primárně z touhy namísto lásky. Jak ovšem argumentuje Jowett, ani toto vidění se neobejde bez detailnějšího vykreslení, jak dokládá scéna detailního skenování Cylonů, Baltarova postava není zcela bez morálně pozitivního světonázoru²⁰³. Společně s tím lze jmenovat i situaci, v níž několikrát zachrání život jiným vedlejším (2.06) či hlavním (2.13) postavám, odsuzuje i sebevražedné atentáty Tighe a kontrastuje s Roslinovou (3.02). I tyto příklady lze ovšem vnímat jako jeho snahu přežít vyhověním současnému status quo²⁰⁴, a znovu se ukazuje nejednoznačnost čtení jeho postavy.

Důležitost jeho ega jako primárního rysu, jež dále ovlivňuje jeho chování, je názorně v 1.00 ukázána především v těchto dvou dialozích pronesených v jeho soukromé a bohatství symbolizující vile u jezera. V prvním Baltar pozoruje televizní pořad o jeho osobě, v druhém reaguje na odhalení, že Six je cylonský špión, který ho využil.

²⁰¹ BOOKER, Keith M. *Alternate Americas: Science Fiction Film and American Culture*. Praeger; First Edition edition, 2006, s. 43. ISBN 0275983951.

²⁰² Některé zdroje finální epizodu rozdělují na tři části a přidávají tedy i díl 4.23. Pro zjednodušení jsem se držel rozdělení pouze na dva díly, kdy má 4.22 delší obsahující i epizodu 4. 23.

²⁰³ JOWETT, Lorna. Mad, Bad, and Dangerous to Know? Negotiating Stereotypes of Science. In POTTER, Tiffany. MARSHALL C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 69. ISBN 0826428487.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 65.

Brody: *For those of you just joining us from the pyramid game on Geminon, welcome to The Spotlight, our weekly interview program devoted to people making news on Caprica.*

Brody: *Today, we're talking to Dr. Gaius Baltar, winner of three Magnet Awards over the course of his career, a media cult figure and a personal friend of President Adar's. He is currently working as a top consultant for the ministry of defense on computer issues, but he's perhaps best known for his controversial views on advancing computer technology. Dr. Baltar, again, welcome.*

(...)

Baltar: *Yes, I'd be happy to. My position is very simple. The ban on research and development into artificial intelligence is, as we all know, a holdover from the Cylon Wars. Quite frankly, I find this to be an outmoded concept. It serves no useful purpose except to impede our efforts.*

Následující scéna pak v kontrastu k tomuto ztvárnění jeho veřejné osoby postihuje reakci na oznámení Six:

Baltar: *Oh my god. I had nothing to do with this. You know I had nothing to do with this.*

Six: *You have an amazing capacity for self-deception. How do you do that?*

Baltar: *How many people know? About me? Specifically, that I'm involved?*

Six: *Even now, as the fate of your entire world hangs in the balance, all you can think about is how this affects you.*

Baltar: *Do you have any idea what they'll do to me if they find out?*

Six: *They'd probably charge you with treason.*

Baltar: *Treason is punishable by the death penalty. This is unbelievable.*

Six: *What are you doing?*

Baltar: *I'm phoning my attorney.*

Mytologická úloha jeho postavy již byla zmíněna, paradoxně k ní ovšem narativ dospěje od Baltara jako vědce. Jak zmiňuje Jowett, Baltarovo vnímání světa je definováno vědou a právě proto je paradoxní, že on jako vědec se stane pro určitou

část komunity mesiášem²⁰⁵, nejprve jako vůdce kultu (4.03), v nějž sám nevěří, a později (4.22) dojde i k naplnění jeho statusu vykupitele lidské rasy.

S tímto pojetím postavy souvisí i srovnávání v rámci space opery. Baltar jako existent a archetyp vědce ve sci-fi upomíná na podobnou typologii v SG-1 (doktor Jackson, doktorka Carter) či ST: E (T'Pol, lingvistka Hoshi). Srovnání s typem mesiáše v SG-1 i ST: E absentuje. Velmi benevolentním zacházením s vědou a (neexistující) technologií v BSG²⁰⁶ a svým prvotním vykreslením Cylonů jako „*rebelujících inteligentních strojů*“ seriál upomínána na řadu definujících děl sci-fi od včetně filmu Terminátor; toto téma je podobné užívání vědy věnující se umělé inteligenci i v jiných space operách (strojoví Borgové ve Star Treku, Replikátoři ve Stargate). Všechny tyto existenty (Jackson, Carter, T'Pol, Hoshi) navíc sdílení sociální odloučení. Jackson v SG-1 zdědil filmové vykreslení sociálního outsidera, který po tři seriálové řady hledá svou unesenou manželku (SG-1 1.02), aby po jejím pohřbu (SG-1 3.10) zbylých šest řad (s jednou řadou strávenou jeho představitelem mimo seriál) vykazoval stále stejný vzorec odloučeného chování. To mu vnitřně zamítá prožít jakýkoliv vztah (SG-1 10.20). Podobná asociální charakteristika je vnímatelná také u Carterové, jež si sice prožije dlouhotrvající vztah s vedlejší postavou (SG-1 7.15), jenom aby ji odmítla ve prospěch postavy O'Neill (SG-1 8.18), s nímž ovšem nemůže být, protože jsou oba členové armádních složek (SG-1 4.05). V ST: E je T'Pol podobně vykreslená jako neschopná vztahu vlivem toho, že jde o postavu mimozemské Vulkánky a má proto problém navázat vztah. Přesto je tohoto dosaženo (ST: E 3.10 a dále v 4.03, 4.17, 4.22). V kontrastu s tím existent Hoshi v ST: E nikdy nenachází vztah (ST: E 3.06). Baltar svým anti-vztahovým vykreslením (jež opět dojde ve 4.22 naplnění skrze vztah se Six) občasné krátkodobé vztahy dekonstruuje stereotypní zacházení s vědci ve space opeře.

Žánrová typologie je vnímatelná také v zacházení s technologiemi jako určovatelem paradigmatu fikčního světa a skrze archetyp „*rychle mluvícího vědce*“ (kterému nikdo nerozumí, 1.00 Minisérie) zmíněného v eseji Ronalda D. Moora. Komplikovaně podaná technická specifika jako součást dialogů jsou primárně přítomná v SG-1 a ST:

²⁰⁵ JOWETT, Lorna. Mad, Bad, and Dangerous to Know? Negotiating Stereotypes of Science. In POTTER, Tiffany. MARSHALL C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 74. ISBN 0826428487.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 64.

E, BSG ovšem jejich přítomnost buď paroduje (1.00 Minisérie) nebo minimalizuje²⁰⁷, čímž znovu dochází k proměně žánrového zacházení s elementy technologií.

4.3.3 Kara „Starbuck“ Thrace

Především pro obrácení genderových stereotypů je další výraznou postavou Kara „Starbuck“ Thrace. Její postava v nové BSG je definována jako skvělý, ne-li nejlepší stíhací pilot, která má problémy s autoritami (1.00). Její výstřelky ji ovšem často procházejí právě proto, že je potřebná – dokonce i mimo kokpit (1.03). Vojenské vlastnosti jsou přítomné skrze oděnění do bojového obleku či uniformy, a je příznačné, že jediné příklady oděnění do civilních šatů vyvolávají údiv (1.11) či jde o situaci, v níž je Starbuck mimo své působiště na palubě lodi (2.03) či v zajetí (2.06, 3.01).

Maskulinní chování Starbuck je dokresleno následujícím dialogem z 1.00, kde se Lee a Starbuck k její subordinaci vůči nadřízenému (Tigh) vyjadřují jako k normální skutečnosti; probíhá mezi Starbuck uvězněnou v cele a Lee (Apollo), který ji přišel navštívit:

Apollo: *This seems familiar.*

Starbuck: *Captain Adama, sir. Sorry I wasn't there to greet you with the rest of the squadron. Did they kiss your ass to your satisfaction?*

Apollo: *So, what's the charge this time?*

Starbuck: *Mmm. Striking a superior asshole.*

Apollo: *Ahh. I bet you've been waiting all day to say that one.*

Starbuck: *Most of the afternoon, yeah.*

Základním důvodem tohoto vykreslení je extratextuální skutečnost, že Starbuck byla v BSG 1978 mužem představovaným Dirkem Benedictem (známým pro svou typicky maskulinní roli v seriálu A-Team²⁰⁸). Podobně jako Baltar jako „rychle mluvící vědec“ i Starbuck dokonale zapadá do žánrové typologie přednesené Moorem,

²⁰⁷ Season 4, 2012 [online]. Syfy [2012] [cit. 01-04-2012]. Dostupný z digitálního archivu Syfy: <http://media.syfy.com/battlestar/downloads/podcast/mp3/416/bsg_ep416_FULL.mp3>.

Mmj. zde Ronald D. Moore zde zmiňuje, že namísto vysvětlování technologického řešení zápletky (jež se v 4.16 částečně vyskytuje) je toto řešení zkrátka použito a vliv je kladen na dramatický výsledek.

²⁰⁸ The A-Team (1983–1987), 2011 [online]. IMDB [2011]. [cit. 23-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu: <<http://www.imdb.com/title/tt0084967/>>.

tentokrát v roli „*drsného muže*“. Skutečnost, že Starbuck v BSG 2003 postrádá mužské pohlaví, je následně výsledkem celé řady kontrastů mezi jejím feminním pohlavím a maskulinním vykreslením. V BSG 2003 je tato skutečnost akcentována a jedná se tak o obsazení teritoria mužů ženami²⁰⁹. Starbuck je silná žena, jež si i přes snahy mužů sama nalezne cestu ke své záchraně z problémů (1.05)²¹⁰. Dochází skrze ní také k časté fokalizování s postavami (společně s jinými piloty stíhaček Viperů, především v Leem). Genderově stejnorodé prostředí BSG rezonuje nejen skrze Starbuck a zápletky kolem ní (např. 2.15, kdy jsou za dva nejlepší piloty flotily označeni Starbuck a Kat, obě ženy, což ukazuje na vyváženou rovnost pohlaví²¹¹), ale také scénérií seriálu (skutečnost, že postavy obou pohlaví sdílejí jednu ubikaci).

Důležitým bodem Starbuck v souvislém narativu BSG je také její „smrt“ v 3.17. BSG jako space opera, jež se cíleně snaží zobrazit dlouhotrvající vlivy války na lidi, jak zmiňuje Moore v podcastu k 1.10: „*V Galactice nemáme magickou ošetřovnu, která všechna vaše zranění hned odstraní a udělá všechno, udělá vaše tělo takové, jaké bylo na počátku seriálu.*“²¹² V 3.17 pak přímo Starbuck za zvláštních okolností (vize z jejího dětství) umírá. Toto je využito v rámci vyprávění o tři epizody později ve 3.20, kdy se Starbuck vrací s klíčem k nalezení Země, aniž by byla sama vědoma své smrti a zmizení (4.03).

Smrt, či obecně změna status quo existentů typů jader, je ve space opeře a obecně v SF TV přetrvávající problematikou ve vyprávění narativu, jež vyústila ve vytvoření určitých diváckých očekávání. Můžeme koncept ztráty existentu (postavy i místa) aproximovat s Moorovým vyjádřením k epizodě 2.12, divák dle něho předpokládá návrat ke status quo v závěru epizody, jak zmiňuje v hodnocení skutečnosti, že oproti

²⁰⁹ KUNGL, Carla. „Long Live Stardoe!“ Can a Female Starbuck Survive? In POTTER, Tiffany. MARSHALL C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 199. ISBN 0826428487.

²¹⁰ Tamtéž, s. 205.

²¹¹ MULLIGAN, Rikk. The Cain Mutiny: Reflecting the Faces of Military Leadership in a Time of Fear. In POTTER, Tiffany. MARSHALL C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 58. ISBN 0826428487.

²¹² Season 1, 2012 [online]. Syfy [2012] [cit. 01-04-2012]. Dostupný z digitálního archivu Syfy:

<http://media.syfy.com/battlestar/downloads/podcast/mp3/110/bsg_ep110_FULL.mp3>.

Dalo by se ovšem argumentovat, že například mezi epizoda 3.11 a 3.12 dojde k překotnému uzdravení zranění postavy Starbuck.

předpokladu v BSG zůstala loď Pegasus²¹³. Smrt postavy Tashye Jar ve Star Treku: Next Generation je jeden z mála příkladů, kdy došlo k naplnění skonání existent bez návratu představitele do role o několik epizod později²¹⁴. Jak SG-1, tak i ST: E často pracovaly s úmrtím či vyřazením existentů, jež bylo zvráceno ještě do konce epizody (SG-1 1.08, 1.12, 1.21, 2.05; ST: E 3.08, 3.10) a pokud ne, šlo o odchod herce z produkce seriálu než o záměr narativu (SG-1 5.22, v níž Jacksonův představitel Michael Shanks opustil SG-1 s cílem najít nové role, jen aby se vrátil v SG-1 7.01 zpět do hlavní sestavy). Také jiné požadavky na proměnu postav vycházejí spíše z průmyslu samotného namísto snah narativu²¹⁵. Aby toto očekávání BSG narušila, došlo v období vysílání BSG 3.17 k celé sérii extratextuálních referencí na odchod představitelky Starbuck Katee Sackhoff do seriálu Bionic Woman²¹⁶, jež následně vlivem utajování způsobily i „vzpouru“ mezi jinými představiteli hlavních rolí²¹⁷. Nejen zacházením s motivem smrti existentů, ale také vykreslením titulního macho hrdiny jako ženy, BSG dekonstruuje a inovuje žánrovou typologii space opery. Ve srovnatelné pozici se Starbuck, tedy nezodpovědným, ale schopným hrdinou, lze Starbuck komparovat s titulními hrdiny SG-1 (O'Neill) či SG: E (Trip, Reed). Také tyto postavy, obsazené sympatickými maskulinními představiteli, kteří často vzdor autoritám udělají „morálně správnou věc“ (SG-1 1.21, 4.15, ST: E 1.01, 3.02), splňují typologii započatou již Star Wars jako podstatným dílem space opery, jmenovitě postavou pašeráka Hana Sola. Zobrazení tohoto typu existentu v BSG je upraveno dílčími detaily, a to jak ženskými rysy Starbuck, tak i dekonstruující psychologizací, jež rozebírá „macho“ rysy jako výsledek týrání v dětství (3.17).

²¹³ Season 2, 2012 [online]. Syfy [2012] [cit. 01-04-2012]. Dostupný z digitálního archivu Syfy: <http://media.syfy.com/battlestar/downloads/podcast/mp3/212/bsg_ep212_FULL.mp3>.

²¹⁴ GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s 4. ISBN 0786424834.

²¹⁵ Tamtéž, s. 6.

²¹⁶ Bionic Woman (2007), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit.23-03-2012]. Dostupné z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt0880557/>>

²¹⁷ Season 3, 2012 [online]. Syfy [2012] [cit. 01-04-2012]. Dostupný z digitálního archivu Syfy: <http://media.syfy.com/battlestar/downloads/podcast/mp3/320/bsg_ep320_FULL.mp3>.

Starbuck jako schopná hrdina je okolnostmi donucena k tomu mučit zajatce (1.08), s nímž sympatizoval divák²¹⁸, soupeřit o svůj status (2.14) či odmítat feminní roli matky (2.05, 3.03)²¹⁹. Pointou těchto zápletek ovšem často v BSG bývá odhalení, že Starbuck navzdory svému předpokládatelnému naturelu reaguje feminně – lituje mučeného a zavražděného Leobena v 1.08, odhaluje, že její drzý přístup je primárně litaní za ztraceného přítele Sama v 2.14 i přijímá roli matky v 3.04. Navzdory archetypálnímu prvotnímu čtení je Starbuck stále ženou, která se cítí špatně po náhodném sexu s Baltarem (1.12)²²⁰. Pozadí historie existentů jako týraného dítěte (3.17) dále vykresluje skutečnost, že maskulinní chování je sebedestrukčním obranným projevem²²¹. Jak zmiňuje Moore i Sackhoff, toto nejednoznačné čtení je znovu cílem vyprávění. „*Starbuck je hluboce narušenou postavou*“, zmiňuje Moore a Sackhoff jeho tvrzení podporuje podobným vnímáním²²². Podobné čtení sebedestruktivních existentů často absentuje v SG-1 i ST: E u postav O’Neilla (u O’Neilla nechyběl ve filmu Stargate, v seriálu se vyznačuje čtením jednoduššího vojáka a v tomto pomáhá náhle objevený komický prvek, např. 5.19, kdy si dětinsky „hraje“ s lupou) i Tripa (tomu dodává na nejednoznačném rasistickém vyznění až náhlá invazní linie o smrti jeho sestry ve 3. řadě ST: E, viděná např. v 3.01, a později přerušená).

4.3.4 William Adama

Ačkoliv je v úvodních titulcích uveden již jako první, komandér (později admirál) William Adama je už méně interpretačně a rysově zajímavou postavou. Navzdory tomu se jedná se o narativně nejdůležitější existentů (i při srovnání s Roslinovou), protože jeho přímé velení udává průchod značnému počtu událostí. Jedná se také o narativně první i poslední lidskou postavu, jež má své místo ve vyprávění (v 1.00 Minisérie jde po Starbuck o první existent typu jádra v záběru kamery, v 4.22 jde o

²¹⁸ OTT, Brian L. (Re)Framing Fear: Equipment for Living in a Post-9/11 World. In POTTER, Tiffany. MARSHALL, C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 18. ISBN 0826428487.

²¹⁹ KUNGL, Carla. „Long Live Stardoe!“ Can a Female Starbuck Survive? In POTTER, Tiffany. MARSHALL C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 206. ISBN 0826428487.

²²⁰ Tamtéž, s. 203.

²²¹ Tamtéž, s. 207.

²²² Tamtéž, s. 204.

poslední existent typu jádra před kamerou). Adama je po událostech minisérie zasazen do role velitel flotily, a jako takový vykazuje vlastnosti autority a moudrosti, podobně jako v BSG 1978, kde ovšem Adama neměl ekvivalentní civilní protiklad (role prezidentka/prezidentky zde mimo úvodní epizody a občasné podzápletky absentovala). Jedná se nejen o velitele Galacticy, ale potažmo i vojenského vůdce unikající flotily (jako protiklad k Roslin jako civilní vůdkyni; narativ skrze tyto dvě postavy dává do pohybu události zabývající se kontrastem vojenského a civilního vedení), a také otce Leeho Adamy. Oblibu narativu v jeho vůdčí roli dokresluje dvojice následujících proslovů (ze tří celkově) z 1.00, kde Adama svým slovem jak detailněji seznámí diváka s fikčním světem BSG, tak seznámí existenty na Galactice s novým cylonským útokem; tato konkrétní scéna přitom akcentuje jeho autoritu tím, že jde o projev z pódiu na veřejnosti:

Doral: *I'd like to thank you all again for being here today, and Elosha, thank you very much for those wonderful words. Next is a ceremonial fly-by by the last Galactica battle squadron led by Captain Lee Adama. And now it is my great pleasure to introduce the last commander of the Battlestar Galactica, Commander Adama.*

Adama: *Thank you very much. The Cylon War is long over, yet we must not forget the reasons why so many sacrificed so much in the cause of freedom. The cost of wearing the uniform can be high, but... Sometimes it's too high. You know, when we fought the Cylons, we did it to save ourselves from extinction. But we never answered the question: why? Why are we as a people worth saving? We still commit murder, because of greed, spite, jealousy, and we still visit all of our sins upon our children. We refuse to accept the responsibility for anything that we've done. Like we did with the Cylons. We decided to play god, create life. When that life turned against us, we comforted ourselves in the knowledge that it really wasn't our fault, not really. You cannot play god, then wash your hands of the things that you've created. Sooner or later, the day comes when you can't hide from the things that you've done anymore.*

Tigh: *You are one surprising son of a bitch.*

Je třeba dodat, že Adamův monolog je v narativu improvizovaný, což vyjadřuje rysy přirozeného vůdce. Naopak následující obeznámení s cylonským útokem (skrze lodní interkom přenášené pro posádku) pronášené z můstku lodi naznačuje znovu jeho rysy autority:

Tigh: *What have we got? Shipping accident?*

Gaeta: Combat? Underwood. Condition One is set. All decks report ready for action, sir.

Adama: Very well.

Tigh: This is a joke. The fleet's playing a joke on you. It's a retirement prank, come on.

Adama: I don't think so. This is the Commander. Moments ago, this ship received word of a Cylon attack against our home worlds is underway. We do not know the size or the disposition or the strength of the enemy forces. But all indications point to a massive assault against Colonial defenses. Admiral Negala has taken personal command of the fleet aboard the Battlestar Atlantea following complete destruction of Picon Fleet Headquarters in the first wave of the attacks. How, why - doesn't really matter now. What does matter is that as of this moment, we are at war. You've trained for this, you're ready for this. Stand to your duties, trust your fellow shipmates, and we'll all get through this. Further updates as we get them. Thank you.

Prosna: War with the Cylons.

Produkčně je Adama obsazen Edgarem J. Olmosem, známým v komunitě pro role ve sci-fi Blade Runner, kde představoval hispánského policejního důstojníka. Olmos je vedle Mary McDonnell, představitelky Roslin, jednou z nejvýraznějších tváří BSG a seriál také spoluprodukoval, čímž dochází k naplnění trendu spoluprodukce SF TV sérií titulními představiteli²²³. Co do historie žánru a zmíněných předsudků vůči space opeře je rovněž pozoruhodné jeho údajné vyjádření, že ve chvíli, kdy se v BSG objeví mimozemské rasy, se svou účastí na seriálu skončí²²⁴.

Při srovnání s existenty v žánrových konkurentech se ke komparaci objevují některé jména existentů jako v příkladě Roslin, tedy generál Hammond a plukovník O'Neill v SG-1 a admirál Forrest v ST: E, popřípadě ještě kapitán Enterprise Archer v ST: E. I tyto často prokazují vysokou míru úsudku a fungují narativně jako mentorové pro zbývající postavy (v BSG např. 2.11 či 1.10, v SG-1 1.06, v ST: E 1.01, 2.24).

²²³ GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s 4. ISBN 0786424834.

¹¹ Tamtéž, s. 310.

²²⁴ Battlestar Galactica (2004) Trivia [online]. IMDB [2012] [cit. 23-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu IMDB: < <http://www.imdb.com/title/tt0407362/trivia>>.

Realizací v narativu se v tomto jednotliví příklady od sebe liší – zmíněný příklad v SG-1 se vyznačuje komickým obrazem, když O'Neill vykáže faktickou chybu, v ST: E naopak. V BSG je v tomto určujícím faktorem Olmosův věk v zkušenosti, kterými předkládá své teze ostatním. Určujícím je v tom již scéna projevu posádce v minisérii (1.00), stejně jako další podobné instance projevů před bitvami (3.04, 4.22).

BSG znovu toto autoritativní čtení Adamy staršího dekonstruuje skrze existent Adamy mladšího, tedy jeho syna Lee. Adama se vůči němu projevuje odcizeně (1.00), je zmíněn podobný vztah k dalším členům rodiny (1.06, kdy je zmíněno, že jeho přístup způsobil smrt syna Zaka; 3.15, jež vykresluje vztah k manželce). Adama svého syna často nazývá hodností (1.00) namísto rodinného jména, či dojde přímo k zásadnímu rozporu v reakci na narativní události mezi oběma (1.12). Dochází tím ke čtení velitele, který pro svou vojenskou službu obětoval rodinné hodnoty, což přímo podporuje dialog v 1.00 mezi jeho synem a ním:

Adama: *Why don't you sit down? Congratulations on making Captain. I'm sorry I wasn't there.*

Apollo: *Thank you, sir.*

Adama: *How's your mother?*

Apollo: *Getting married.*

Adama: *Good for her. We spoke about a year ago, had a real heart-to-heart, it was good.*

Apollo: *I'm glad to hear that, sir, will that be all?*

Podobnými tendencemi je Adamův vysoký morální status do určité míry podkopán. Také humanitní vykreslení existentů v kontrastu s více jestřábím rozpoložením Roslin narušuje klasické vykreslení vojenských velitelů v military sci-fi (např. nekompromisní a rasistické vyjadřování ve *Starship Troopers*²²⁵) a částečně tím i ve space opeře, kde je podobně nekorektní vykreslení podmíněno přístupností divákům televize. Adama aktivně napomohl osvobození Baltara (3.20) či argumentoval proti nasazení biologické zbraně určené ke genocidě Cylonů (3.07), vzdor Roslin. Toto je dílem dáno také tím, že jeho existent v rámci fikčního světa figuruje jako veterán

²²⁵ *Starship Troopers* (1997), 2012 [online]. IMDB [2012] [cit. 23-03-2012]. Dostupné z digitálního archivu IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt0120201/>>

předešlé války se Cylony. O svůj status admirála musí bojovat výjimečně, primárně v 2.10 a 2.12, kdy se objeví jiná postava výše postavení admirálky, která Adamu převyšuje a kritizuje za jeho dosavadní postup. Ačkoliv Roslin argumentuje pro odstranění admirálky, Adama je proti a plán nakonec sám sabotuje. Tato skutečnost je postupně více upozaděna v průběhu seriálu s tím, jak BSG směřuje ke konci vyprávění a snaží se uzavřít linie v klasickém šťastném konci. Adama se tak usmíří s Leeem (4.03) i Roslinovou (4.11).

Komparovaným existencím v SG-1 i ST: E v porovnání s Adamou často chybí sociální život. O'Neillův syn umírá před filmem Stargate, jeho jediné setkání s manželkou proběhne v SG-1 1.07; Hammondův rodinný život absentuje zcela, jsou pouze zmíněny jeho vnučky v SG-1 4.15; Forrest jako existent typu jádra nemá žádné zmíněné sociální vazby, Archer má v ST: E 1.01 zmíněnou pouze vazbu na otce, který zemřel 30 let před počátkem vyprávění seriálu, a na mentora (kterého přijal jako vlastního otce) v ST: E 4.05 a 4.10. Tímto je ilustrován soap opera hybridní trend narativu v BSG. Taktéž komparované existenty postrádají vykreslení radikálního militarismu (např. v BSG 1.04 a Adamova obsese letectvem vedoucí ke smrti jeho syna Zaka) proti humanistickým ideálům (zmiňovaný odpor vůči vraždě v 2.12 či genocidě v 3.07). O'Neill, Hammond, Forrest i Archer sice vykazují občasné rebelie vůči establishmentu (O'Neill např. v SG-1 1.22, Hammond např. v SG-1 4.15), které jsou ovšem nepotrestány, protože jimi udělají „morálně správnou věc“ a zachrání status quo fikčního světa. Chybí tak podobný kontrast jako u Adamy. Forrest znovu zůstává neutrální, přinejhorším se maximálně negativně vyjádří vůči spojeneckým Vulkáncům (1.01). V tomto je jedinou výjimkou z pravidla krátkodobé působení kapitána Archera ve 3. řadě ST: E, kdy v reakci na útok na Zemi jde za hranice morality Star Treku a mučí zajatce s cílem získat důležité informace (3.02).

Jak soap opera elementy, tak i nejednoznačným postojem vůči armádě a militarismu tak Adamova postava narušuje tradiční vykreslení velitelů ve space opeře.

Je také pozoruhodné, že vyznáním jde o ateistu, což ostře kontrastuje s náboženským narativem celé BSG a je příčinou několika rozepřítí vrcholících v jeho puči proti Roslin (1.13). Rozpory mezi postavami jsou ovšem znovu s postupem vyprávění umírněny, což kulminuje ve skutečnost, že Adama a Roslin jsou od 4. řady až do závěru seriálu v romantickém vztahu (následně znovu obráceném tím, že Roslin v 4.22 umírá).

4.3.5 Lee „Apollo“ Adama

Doplňkem, stojícím hierarchicky mezi Roslinovou, Baltarem a Adamou, je existent Lee „Apollo“ Adama²²⁶. Jeho postava konstrukcí stojí mezi jednotlivými typy zmíněnými výše. Jedná se o vysokého vojenského důstojníka, pilota stíhačky a vojáka. Tím přebírá jednotlivé funkce velitele (Adama) a hrdiny (Starbuck); protože je však zároveň vykreslen jako idealista věřící v demokratické hodnoty (1.03), často funguje také jako existent pohybující děj vstříc konfrontaci postav (v 1.13 je to on, kdo reaguje násilně na puč svého otce proti Roslin; v 3.19 je to on, kdo bojuje za Baltara). Vykreslením podobně jako Starbuck operuje primárně ve vojenských oděvech, během civilního angažmá jako právník (3.19) a později prezident (4.10 - 4.12) je ale oděn také do uniformního obleku s kravatou. Lee je ztvárněn hercem Jamie Bamberem, který je britského původu, avšak v roli mluví standardním americkým přízvukem.

Již byl zmíněn odcizený vztah s jeho otcem, jež jde v rámci tvrzení o izolování americké rodiny ve 21. století²²⁷. Přestože typologii nekompromisního hrdiny splňuje Starbuck, také Lee ji výjimečně naplňuje, především ale v souvislosti se svým idealistickým vykreslením (v 2.14 jako muž bojující proti černému trhu a obchodu s dětmi, v 3.19 jako právník obhajující „zrádce“ Baltara). Tím se nejvíce podobá postavě doktora Jacksona v SG-1, jenž navzdory svému vojenskému působení argumentuje pro humánní a výzkumné poslání hvězdné brány (SG-1 1.03) a výjimečně stojí proti více agresivnímu O’Neilovi. V BSG je ovšem typ idealisty znovu několikrát převrácen – Lee jako pilot je v jasné paralele k 11. září nucen sestřelit civilní transportní loď plnou civilistů (1.01), což se několikrát za seriál vrací jako jeho „prokletí“ (1.02, 3.20). Mimo svých idealistických rysů je rovněž vykreslen jako zbabělec kvůli své krátkodobé vzpouře (1.13) a opuštění kolonie New Caprica pod útokem (2.20), což sám přiznává (3.20). Ve vyprávění BSG se tak projevuje výrazný odklon jeho postavy jako vojáka k typu politika, kulminujícího v krátkodobý status prezidenta (byť se k postavě vojáka příležitostně vrací, 3.20, 4.22).

²²⁶ V textu označován jako „Lee“ nebo „Lee Adama“.

²²⁷ GERAGHTY, Lincon. *American Science Fiction Film and Television*. Berg Publishers, 2009, s. 86. ISBN 1845207963.

Signifikantní pro jeho rys idealisty je jeho monolog 3.20, který právě přiměje Adamu pro osvobození Baltara v soudním procesu. Tímto monologem (proneseným před Adamou, Roslin, Baltarem a dalšími) shrne řadu rozporuplných událostí předchozích tří řad, zároveň jim ovšem postihne sebereflexivní komentář:

Romo: *Why do you believe that the defendant, Gaius Baltar, deserves to be acquitted?*

Lee: *Well, because the evidence does not support the charges.*

Romo: *Come on...*

Lee: *Did the defendant make mistakes? Sure, he did. Serious mistakes. But did he actually commit any crimes? Did he commit treason? No. I mean, it was an impossible situation. When the Cylons arrived, what could he possibly do? What could anyone have done? I mean, ask yourself, what would you have done? What would you have done? If he had refused to surrender, the Cylons would've probably nuked the planet right then and there. So did he appear to cooperate with the Cylons? Sure. So did hundreds of others. What's the difference between him and them? The President issued a blanket pardon. They were all forgiven. No questions asked. Colonel Tigh. Colonel Tigh used suicide bombers, killed dozens of people. Forgiven. Lieutenant Agathon and Chief Tyrol. They murdered an officer on the Pegasus. Forgiven. The Admiral? The Admiral instituted a military coup d'etat against the President. Forgiven. And me? Well, where do I begin? I shot down a civilian passenger ship, the Olympic Carrier. Over a thousand people on board. Forgiven. I raised my weapon to a superior officer, committed an act of mutiny. Forgiven. And then on the very day when Baltar surrendered to those Cylons, I, as Commander of Pegasus, jumped away. I left everybody on that planet alone, undefended, for months! I even tried to persuade the Admiral never to return. To abandon you all there for good. If I'd had my way, nobody would've made it off that planet. I'm the coward. I'm the traitor. I'm forgiven. I'd say we're very forgiving of mistakes. We make our own laws now, our own justice. We've been pretty creative at finding ways to let people off the hook for everything from theft to murder. And we've had to be. Because... Because we're not a civilization anymore. We are a gang. And we're on the run. And we have to fight to survive. We have to break rules. We have to bend laws. We have to improvise. But not this time, no. Not this time. Not for Gaius Baltar. No. You, you have to die. You have to die, because... Well, because we don't like you very much. Because you're arrogant. Because you're weak. Because you're a coward. And we the*

mob, we want to throw you out the airlock because you didn't stand up to the Cylons, and get yourself killed in the process. That's justice now. You should've been killed back on New Caprica, but since you had the temerity to live, we're gonna execute you now. That's justice!

Franks: Order. Order!

Lee: This case... This case is built on emotion. on anger, bitterness, vengeance. But most of all, it is built on shame. It's about the shame of what we did to ourselves back on that planet. And it's about the guilt of those of us who ran away. Who ran away. And we are trying to dump all that guilt and all that shame onto one man, and then flush him out the airlock and hope that that just gets rid of it all. So that we can live with ourselves. But that won't work. That won't work. That's not justice. Not to me. Not to me.

Naproti tomu komparovaní idealisté v SG-1 (Jackson), případně ještě Archer (vyznačující se touhou po mírovém prozkoumávání vesmíru, ST: E 1.01, 2.24) se neúčastní politické stránky svého idealismu (Archer zcela, Jackson se výjimečně objeví v politické roli diplomata v 5.14) a nejsou tak konfrontováni s jinými problémy této své stránky než občasným nesouhlasem kolegů (především O'Neill, jež nesouhlasí nad „zbytečným“ zkoumáním idea, např. v SG-1 5.19). Dalo by se argumentovat, že serióznější a politicky provázanější vykreslení idealismu skrze existenty v SG-1 a ST: E absentuje kvůli jejich stylizace do komediálnější zábavy (v případě SG-1) či mírového narativu (v případě Star Treku).

Pozoruhodné jsou rovněž intertextuální využití Leeho uvnitř značky BSG, kdy v 1.03 on jako nová inkarnace Apolla míří zbraň na Sareka, hraného minulou inkarnací Apolla v BSG 1978²²⁸ a dochází tak k přenosu narativních elementů.

4.3.6 Saul Tigh

Postava Saula Tigha, druhého ve velení po Adamovi, se po značnou část vyprávění BSG projevuje především jako antagonist, minimálně v roli neschopného velitele. V 1.00 stojí proti Starbuck, jíž obhajuje i Adama; je zodpovědný za masakr civilistů, když za zraněného Adamu krátkodobě převezme velení flotily a vyhlásí stanné právo

²²⁸ POTTER, Tiffany. MARSHALL C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 3. ISBN 0826428487.

(2.04). Funguje i jako vyšetřovatel Boomer (2.04), který se sám nebojí uplatnit přímé násilí a rasistické urážky vůči cylonské vězenkyni (ačkoliv Adama či Roslin uplatňují totéž např. vůči Leobenovi v 1.08 i Cavilovi v 2.20, u Tighe je to zvýrazněno skutečností, že sráží Boomer jako jednu z hlavních postav). Jako takový jde o nejčistší vykreslení stereotypického jestřába skrze BSG, zvláště při posouzení dobového kontextu BSG jako seriálu vytvořeného během afgánské a irácké intervence. Toto čtení je ovšem v průběhu seriálu stále výrazněji nabouráváno, především v linii na Nové Caprice (3.01 až 3.05), kdy sám organizuje sebevražedné atentáty proti kolaborantské vládě a způsobí smrt své kolaborantské manželky, a klíčovým je v tomto případě odhalení v 3.20, kdy se ukáže, že Tigh je sám Cylon (ve scéně spolu s Tyrolem a dvěma menšími postavami, Andersem a Tori). Je ovšem nutné podotknout, že identita Cylona jako „strůjce zla“, sama zpochybněná skrze narativní linie (viz níže) je díky jeho reakci na toto zjištění významně podkopána:

Gaeta: *...I repeat, action stations, action stations. Set Condition one throughout the ship.*

This is not a drill...

Tory: *Gods. What are we gonna do?*

Tigh: *The ship is under attack. We do our jobs. Report to your stations!*

Chief: *Report to stations?*

Tigh: *My name is Saul Tigh. I am an officer in the Colonial Fleet. Whatever else I am, whatever else it means, that's the man I want to be. And if I die today, that's the man I'm gonna be.*

Jak argumentuje Ott, právě skutečnost, že Tigh jako po dvě řady nejvýraznější představitel jestřábí politiky sám organizuje a přitom následně provází sebevražedné útoky, je ve svém důsledku sympatizujícím vykreslením skutečných iráckých povstalců jako lidských bytostí²²⁹. Tento trend nečekaného převrácení očekávání pak kulminuje v 3.20, odkdy Tigh sám musí ukrývat skutečnost, že je Cylonem. Objevuje se zde fokalizace, kdy je on jako postava sám na pochybách, zdali je spícím agentem (4.03, kdy provede ve své halucinaci atentát na Adamu). I tento motiv je ovšem

²²⁹ OTT, Brian L. (Re)Framing Fear: Equipment for Living in a Post-9/11 World. In POTTER, Tiffany. MARSHALL C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 23. ISBN 0826428487.

převrácen s průběhem vyprávění BSG, kdy se od 4.12 ukazuje, že Cyloni nejsou nutně definováni svým původem a sami se mohou rozhodnout, na čí stranu se připojí. Tigh zůstává loajální lidem, což následně znovu vyústí v krvavou vzpouru v 4.15 a 4.16, kde jedním z argumentů jedné z postavy typů salitelů (existent typu satelit Felix Gaeta, jež se v seriálu vyskytoval pravidelně od minisérie) je to, že Adama respektuje přítomnost Cylona na můstku lodi (4.15). Tímto rozebráním a převrácením typologie postavy Tighe BSG dosahuje detailní psychologizace postav, a jak argumentuje Jowett, v BSG chybí fixní identifikace jednotlivých postav²³⁰.

Jak již bylo zmíněno, konkurenční ST: E a SG-1 se do značné míry vyhýbaly rozebírání soudobé vojenskosti před i po 11. září jinak než v pozitivním či maximálně neutrální světle (SG-1 1.21 zpochybňuje autoritu vlády a armády zamezit preventivnímu úderu na nepřítele, proti čemuž existenty rebelují). ST: E tuto linii realizovalo pouze v diskutabilní 3. řadě²³¹, SG-1 skrze své kooperování s americkou armádou (resp. institucemi v ní, USAF a US NAVY) měla přímo znemožněno výrazně negativní vykreslení vojenských složek. Tigh jako názorově mnohem „čistější“ voják než Adama nebo Roslin (oproti prvnímu absentují humanitní názory, oproti druhé civilní angažmá, Tighovy radikálnější názory se objevují i v 1.00, 1.10, 2.04). Dle tohoto je svým prvotním zobrazením typickým představitelem vojenských typů v SG-1 (Hammond, O'Neill) i ST: E (Archer, Reed), již od počátku seriálu je ovšem také ukázán jako alkoholik; zpustlou stylizací navíc často podporuje užití rozepnutého vojenského oděvu, v kontrastu s upravenější uniformou Adamy a dalších důstojníků. Tyto negativní či diskutabilní vlastnosti (alkoholismus, sebedestruktivní vlastnosti, rasová příslušnost k nepříteli) u všech komparovaných existentů zcela absentují – Hammond či O'Neill již byl zmíněn (negativně se také vůči Pentagonu

²³⁰ JOWETT, Lorna. Mad, Bad, and Dangerous to Know? Negotiating Stereotypes of Science. In POTTER, Tiffany. MARSHALL C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 75. ISBN 0826428487.

²³¹ Star Trek: Enterprise - Season 3, 2005 [online]. Movie Freak [2005][cit. 23-03-2012]. Dostupný z digitálního archivu Movie Freak:

<<http://www.moviefreak.com/artman/exec/view.cgi?archive=2&num=125>>

Cílem této práce není detailní komparování narativních linií, je ovšem třeba krátce podotknout, že 3. řada ST: E byla realizována znatelně serializovaněji než 1. a 2. řada, přičemž hlavním narativním cílem bylo zachránit Zemi před zničením skrze trestnou výpravu na „území nepřítele“.

vyjadřuje v SG-1 1.10, vůči radikálnímu vojenství a civilním obětem dále v SG-1 2.12), stejně jako Archerova primárně průzkumnická nátura (s krátkodobým příklonem k militarismu v ST: E 3.02), Reed jako bezpečnostní důstojník a tedy nejvíce militaristický člen existentů ST: E ovšem rovněž nemá jiné negativní vlastnosti než názorové střety s mírověji založenými členy posádky; přesněji řečeno od ST: E 3.01 je přímo konfrontován s tím, že jeho vojenské zkušenosti jsou ještě příliš malé (Enterprise od 3. řady hostuje speciální vojenskou jednotku, jejíž velitel s Reedem soutěží). Pozdější vývoj v rámci narativu BSG, především užití technik podobných reálným iráckým povstalcům a odhalení, že Tigh je Cylon tudíž nepřítel, tuto tendenci ovšem zcela obrací a přináší do narativu space opery nové kvality.

4.3.7 Six

Poslední klíčovou postavou typu jádra pro vyprávění BSG je postava Six, tedy cylonská žena, jež v minisérii svede Baltara a přiměje ho k vydání kódu lidské obrany, což ústí v úvodní genocidu, jež nastartuje útěk Galacticy k mytické Zemi. Six je již od počátku zobrazována jako femme fatale, již nečiní problém svést člověka. Tuto skutečnost podporuje její zobrazení skrze civilní oděvy s minisukněmi (1.00) či odhalenými rameny, stejně jako produkční skutečnost, že do její role byla obsazena topmodelka Tricia Helfer. Také v její postavě ovšem BSG dekonstruuje roli nepřítele jak ve svém vlastním vyprávění, tak i v následující analogii na americkou kulturu.

Jak soudí Slotkin a Engelhart v Bookerovi, americká kultura je definována opozicí vůči nepříteli, která je „zlý a barbarický“²³². V tomto se jasně projevuje Six v minisérii, kde vlastnoručně zabíjí kojence (1.00) a následně svými informacemi způsobí jaderný útok vrcholící smrtí miliard lidí. Také další události v průběhu BSG podporují jejich čtení jako nepřítele. Cyloni běžně mučí či zabíjejí zajatce, sabotují flotilu sebevražednými atentáty i komplikovanými plány (v Six jako představitelce robotických Cylonů je vnímatelné vykreslení „my vs. oni“, známé ve sci-fi z děl jako 2001: Vesmírná odysea i Terminátor²³³. BSG okamžitě představí Cylony jako takové nepřítele (1.00 již během úvodní znělkové sekvence, později skrze útok na civilisty),

²³² SLOTKIN, Richard. ENGELHART, Tom. In BOOKER, Keith M. *Alternate Americas: Science Fiction Film and American Culture*. Praeger; First Edition edition, 2006, s. 17. ISBN 0275983951.

²³³ BOOKER, Keith M. *Alternate Americas: Science Fiction Film and American Culture*. Praeger; First Edition edition, 2006, s. 81. ISBN 0275983951.

během svého kontinuálního narativu ovšem toto vyznění několikrát naruší. Je odhaleno, že Cyloni stejně jako lidé bytosti mají psychologii, kterou lze zlomit, a nejde tedy o typické stroje (1.08, 2.12). Další zlidšťující vykreslení Cylonů je přítomno skrze epizodu z cylonského úhlu pohledu. Poprvé je toho vyprávění z cylonského úhlu pohledu v 2.18, dále pak částečně v 3.06, 4.04. Jiná inkarnace Six jménem Gina je v 2.10 odhalena jako žena zlomená mučením a znásilňováním lidmi. Vidění Cylonů jako nepřátel podporuje i televizní film *The Plan*, jež zobrazuje události prvních dvou řad z jejich pohledu; *Plan* tuto interpretaci prvních dvou řad narušuje celou řadou narativních elementů – jak skutečností, že někteří Cyloni soucítili s lidmi, tak i amatérským provedením jejich operací, jež kontrastuje s videním lidí během prvních řad, jež vnímali Cylony jako nezastavitelné nepřátele.

Postava Six v tomto ohledu hraje klíčovou roli, protože jde po celé vyprávění BSG o jedinou postavu, jež souvisle symbolizuje cylonského nepřítele lidské strany. Určitá verze Six je prvním elementem typu jádra ve vyprávění (v záběru během minisérie; Starbuck Adama je až po ní) i jedním z posledních (*HeadSix* a *HeadBaltar* jsou zcela poslední v záběru 4.22). Promo materiály, jako obálky DVD vydání BSG, ji často zobrazují s rudě žhnoucíma očima a podporují tak dehumanizační čtení postavy jako symbolu nepřítele. Jak ovšem soudí Marshall a Wheeland, Cyloni svým vykreslením v BSG nejsou tradiční kyborgové (či roboti)²³⁴, a to hned z několika důvodů. Cyloni svými činy, ať už násilnými či náboženskými jako hledáním boha nebo snahou se rozmnožovat klasicky (nikoliv replikováním, ale plozením potomků)²³⁵, v mnohém upomínají na nefikční lidstvo²³⁶. Také uvnitř Cylonů existuje názorové rozdělení nikoliv nepodobnému tomu, jež je přítomné v prchající lidské flotile. Zatímco v té je realizováno skrze odlišné názorové proudy (jež následně ovlivňují narativní události) pozorovatelné postavami Baltara, Roslin, Adamy, Starbuck a Leeho, v cylonské

²³⁴ MARSHALL, C.W. WHEELAND, Matthwe. *The Cylons, the Singularity, and God*. In POTTER, Tiffany. MARSHALL C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 96. ISBN 0826428487.

²³⁵ Tamtéž, s. 97.

²³⁶ OTT, Brian L. (Re)Framing Fear: Equipment for Living in a Post-9/11 World. In POTTER, Tiffany. MARSHALL C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 19. ISBN 0826428487.

společnosti jsou rozpory viditelné skrze úhel pohledu Six (a v menší instanci i Boomer).

Six ve verzi, která svedla Baltara a nepřímo způsobila lidskou genocidu (1.00), později ale pomůže členům lidského odboje (2.18), připojí se ke flotile (3.12), kde v závěru bojuje proti svým původním kolegům (4.22). Tímto je Six podobná jiným zběhům v komparovaných space operách, jmenovitě Teal'covi v SG-1 a částečně i T'Pol v ST: E. Oba jsou zástupci rasy mimozemské vůči dominantním existencím (lidem). Sdílejí také odlišnosti skrze svá jména. Teal'c a T'Pol v kontrastu s běžnými pozemskými jmény většiny existencí. Zásadní rozdíl v rámci narativu je mezi SG-1 a ST: E oproti BSG v tom, že zatímco Teal'c i T'Pol jsou členy narativu typů jádra již od konce první epizody (přesněji řečeno jsou členy týmu a posádky od pilotní epizody), podobný vývoj je u Six postupný a dosáhne vrcholu až po připojení jiné odbojné frakce Cylonů (4.07 až do 4.22). Po minisérii se Six objeví až v 2.18 a aktivně napomáhá lidem teprve od 4. řady. Ačkoliv by tak teoreticky mohla zapadat do Moorovy typologie postavy jako „*divný mimozemský sidekick*“, je podobné typologii zamezeno postupným trendem vyprávění. Teal'c i T'Pol sice také čelí určitému návratu k předešlému status quo (SG-1 5.02, ST: E 2.26), toto vykreslení je ovšem pouze episodické v závěru epizody dojde k návratu existencí k lidem. Ona Moorova „divnost“ je v SG-1 i ST: E dosažena odlišností mimozemské a pozemské kultury ve fikčních světech. Teal'c zmiňuje nelidské a nehumánní zvyky, mezi něž patří impregnace dětí mimozemskými parazity či brutální trénink podobný gladiátorským hrám (SG-1 1.11, 2.08, 3.02, 3.09), stejně jako T'Pol zmiňuje averzi své rasy vůči jedincům experimentujícím s city nebo skutečnost s předem dohodnutým manželstvím (ST: E 2.14, 4.03). Toto exotické vnímání v BSG do značné míry neexistuje a je pouze částečně nahrazeno zobrazením rasy závislé na strojích a z toho vyplývajících úpravách (a fokalizaci) a významně je to ukázáno jen v jediné epizodě (3.06). Na rozdíl od Teal'ca či T'Pol navíc Six v tomto přeběhnutí není jediná (podobně funguje i existent Atheny, viz existenty typu satelity). Je třeba rovněž zmínit skutečnost, že cylonské existenty se vyskytují ve více verzích, což narativně podporuje linie „*There are many copies*“ viděná v úvodních titulcích 1. řady (daná linie je ve znělce doprovázena dvojím zobrazením modelu Eight, tedy postavami existenty Boomer a Athena). Kromě zmíněné Giny a Six (označované i

v rámci vyprávění jako Caprica Six) a občasných dalších variací, je ve vyprávění přítomná také tzv. HeadSix, tedy vize Six, již vidí pouze Baltar. Ačkoliv je v průběhu narativu odhaleno (2.07), že tato Six není totožná s Capricou Six, a další informace na tuto skutečnost navazují, je třeba ji zmínit, protože do 2.07 divák předpokládá, že HeadSix a Caprica Six jsou totožné. HeadSix po tuto dobu několikrát aktivně pomůže lidem (1.00, kdy odhalí cylonské sledovací zařízení; 1.01, kdy pomůže flotile uniknout pronásledování) a znovu se tak objevuje vykreslení nepřítele, který není jednoznačně definován svou nenávisť. Skutečnost, že HeadSix (dále zmíněná v narativních liniích) je božskou reprezentací (jak je definitivně odhaleno v 4.22), je příznakem hledání odpovědi v nebeské intervenci, jak tuto kvalitu Geraghty objevuje jako trend v invazivních příbězích ve sci-fi konce 20. století²³⁷. I bez přihlídnutí k tomuto aspektu je ovšem role nepřítele ztvárněná Six v průběhu vyprávění několikrát obrácena.

4.4 KONSTRUKCE POSTAV V BSG – EXISTENTY TYPU SATELITY

Jak již bylo zmíněno, existenty typu jádra a satelitů se vlivem souvislého vyprávění do značné míry slučují. Tradiční rozdělení je totiž vlivem kontinuálního děje narušené – hlavní postavy, jak jsou industriálně některé existenty označeny, se v některých epizodách nevyskytují, a naopak vedlejší postavy jinde dominují narativu celé epizody. Existenty typu satelity se tak v rámci BSG mívají postavy, které se svými událostmi ovlivnily souvislý narativ. Neznamená to, že ve vyprávění absentují jiné postavy, které se pravidelně objevují, stejně jako že v jeho rámci existují postavy, jež se objeví pouze jednou.

Níže uvedený seznam se zabývá šesti postavami pro jejich vliv na souvislé vyprávění BSG a to, jak se jejich vliv projevuje na narativních liniích rozebíraných v další části.

4.4.1 Karl C. „Helo“ Agathon

Helo je zmíněn jako satelit pro skutečnost, že původně neměl figurovat ve vyprávění seriálu a měl se objevit pouze v minisérii²³⁸. Jeho postava se objevuje v 63 epizodách seriálu z celkového počtu 73 epizod (nepočítaje minisérii označenou produkčně jako

²³⁷ GERAGHTY, Lincon. *American Science Fiction Film and Television*. Berg Publishers, 2009, s. 91. ISBN 1845207963.

²³⁸ Season 1, 2012 [online]. Syfy [2012] [cit. 01-04-2012]. Dostupný z digitálního archivu Syfy: <http://media.syfy.com/battlestar/downloads/podcast/mp3/109/bsg_ep109_FULL.mp3>.

1.00). Jeho existence ovšem ovlivnila celou řadu dalších narativních linií i existent Atheny. Primárním rysem postavy je znovu idealismus, na rozdíl od podobného rysu u Leeho ovšem není u Hela vyjádřen skrze politické události narativu, ale skrze humanitní realizaci – Helo tak obětuje své místo na palubě raketoplánu v době evakuace a zůstává na bombardované planetě (1.00), vrací se pro zraněnou Boomer (1.06), a jako jediný zabrání genocidě Cylonů (3.07). Vztah s Athenou výrazně pomůže domestikaci Atheny, potažmo i Cylonů, v lidské flotile a realizuje tak pozdější narativní události související s liniemi řešícími soužití lidí a Cylonů.

4.4.2 Felix Gaeta

Gaeta po značnou část tří řad figuruje v narativu pouze jako okrajový satelit, který i přes častý výskyt pozbývá vlivu na narativní události. Co do počtu se objevuje v 60 episodách, v drtivé většině až do 3.01 pouze jako technický odborník, jež vyhlašuje poplach a dělá podobné úkony, ovlivňuje narativní linie minimálně nebo vůbec (výjimkou z pravidla je epizoda 1.06, kde jeho práce může očistit Baltara; i v této se ovšem vyskytuje pouze jako satelit, protože zápletka se zaměřuje na Baltara samotného). V 2.20 až 3.04 funguje jako Baltarův poradce a během okupační linie se stane špehem pro hnutí odporu. Po úniku z okupace v 3.05 je Gaeta lidmi neznalými jeho spolupráce obviněn z kolaborace a následně skoro popraven. Tato hořkost spolu s dalšími vrcholí až do 4.15 až 4.16, kdy se aktivně pokusí o vzpouru proti Adamovi (na rozdíl od vzpoury Lee v 1.13 se ovšem Gaetova neobejde bez obětí na životech a v závěru epizody umírá). Postupným vývojem v rámci narativu a skrze srozumitelnou psychologizaci se tak původně minoritní a sympatie vzbuzující existent promění v antagonistu s jasně motivovanými snahami. Realizace tohoto existentu v serializovaném vyprávění tak čitelně identifikuje narativní potenciál vyprávění BSG oproti SG-1 či ST: E.

U postavy Gaety je rovněž pozoruhodné, jak jeho existent dokreslují materiály mimo BSG samotnou, především internetové epizody Face of the Enemy, které byly vydány mezi episodami 4.10 a 4.11 a chronologicky postihují Gaetovy zážitky od okupace Nové Capricy (2.20) po alianci lidí s rebelujícími Cylony (4.12). V těchto „webizodách“ se mmj. ukáže, že Gaeta je gay (resp. bisexuál) a trauma jeho vlastních událostí dodává jasnější pozadí jeho činům při pokusu o vzpouru proti Adamovi (4.15, 4.16). Jak dodává v podcastu Ron Moore, produkčně byly tyto epizody

vytvořeny až po natočení episod 4.15 a 4.16, přesto doplňují hlavní narativ seriálu a nevyskytují se mezi nimi logické rozpory²³⁹.

4.4.3 Helena Cain

Ačkoliv se existent admirálky Cain objeví pouze ve třech episodách (2.10, 2.11, 2.12; plus televizní film BSG: Razor), jedná se o interpretačně velmi bohatou postavu, který má navíc značný vliv na události a scénérie BSG. Cain je velitelka lodi Pegasus je zásadně definována rysem radikála, protože seriál zpětně vypráví o jejích činech jako velitelky, které stojí v kontrastu s činy postav typu jádra. Cain tak zastřelí svého poddůstojníka, který s ní nesouhlasí (zmíněno v 2.10, ukázáno v Razor), což stojí v kontrastu se vzpourou Leeho (1.13); také opustila vlastní civilní flotilu, kterou Galactica bránila (zmíněno v 2.10, ukázáno v Razor). Rovněž nechala své podřízené důstojníky znásilnit cylonskou vezenkyni Ginu (zmíněno v 2.10). Jako taková je do určité míry osamocená mezi jinými existenty v rámci narativu BSG. A to byť podobné extrémistické postavy lze stopovat i v postavách ‚Sacrifice‘, stejně jako některé radikální rysy obsahuje libovolný jiný existent typu jádra; např. Leeho snaha o demokracii (1.03) nebo Roslin se svou snahou o genocidu Cylonů (3.07). Nesoulad mezi ní a Adamou+Roslin vyvrcholí takřka ve vojenské střetnutí Pegasu a Galacticy (2.10), plán zabít Adamu (a protiplán Roslin zabít Cainovou, 2.11). Cain je v tomto jasně čitelná jako kritika vojenských důstojníků, kteří překračují své zákonné pole působnosti²⁴⁰. Jak argumentuje Mulligan, BSG funguje jako paralela na americkou společnost a vezmeme-li tedy v potaz americké trestní (i vojenské) právo, Cain zde překračuje zákonné limity²⁴¹. Ron Moore ovšem v podcastu k episodě 2.10 zmiňuje, že to, co Cain vytýká Adamovi (události prvních 23 episod, např. Cain neuznávající autoritu Roslin²⁴²), dává smysl a vyvolává tak určité sympatie diváků²⁴³.

²³⁹ Season 4, 2012 [online]. Syfy [2012] [cit. 01-04-2012]. Dostupný z digitálního archivu Syfy: <http://media.syfy.com/battlestar/downloads/podcast/mp3/415/bsg_ep415_FULL.mp3>.

²⁴⁰ MULLIGAN, Rikk. The Cain Mutiny: Reflecting the Faces of Military Leadership in a Time of Fear. In POTTER, Tiffany. MARSHALL C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 53. ISBN 0826428487.

²⁴¹ Tamtéž, s. 61-63.

²⁴² Tamtéž, s. 55.

²⁴³ Season 2, 2012 [online]. Syfy [2012] [cit. 01-04-2012]. Dostupný z digitálního archivu Syfy: <http://media.syfy.com/battlestar/downloads/podcast/mp3/210/bsg_ep210_FULL.mp3>.

Podobně jako v případě Starbuck či Boomer, které v BSG 1978 hráli muži, i u Cain rovněž existuje zajímavý intertextuální element, protože také její existenci v BSG 1978 představoval muž, a to navzdory tvrzení scénáristů, že si takovýchto změn nebyli vědomi²⁴⁴. Změna pohlaví u Cain, spolu se skutečností, že má lesbickou sexuální příslušnost (BSG: Razor), nabízí interpretaci čístejší její postavu jako negativní vykreslení minorit. Jak ovšem znovu soudí Mulligan, akce Cain nejsou determinované jejími osobními preferencemi, a BSG skrze události jejího existenci nevykresluje minority ve špatném světle; naopak, skutečnost, že Cain má vysoké vojenské hodnocení, je součástí vykreslení lidské civilizace v BSG jako světa s rovností pohlaví²⁴⁵

4.4.4 Galen Tyrol

Tyrol se jako existenci vyskytuje v 66 epizodách, čímž patří mezi podobný typ „částého“ satelitu, jako je Helo, Gaeta nebo Eight. Jeho postavení opraváře stíhaček z něj ovšem dělá postavu, která nemá velký vliv na politické a strategické události (výjimky tvoří epizoda 3.16, kdy zakládá odbory a vede stávkou) a je definován především skrze svůj vztah k Boomer (odhaleno v 1.00; toto vytvoří v 4.17 narativní událost vedoucí k finále seriálu) a později odhalení, že je jedním ze Cylonů (3.20).

Jeho nižší sociální pozice ve vyprávění poskytuje především úhel pohledu méně významných existencí, čímž slouží k „dokreslení“ sociální reality fikčního světa. Podobně jako Boomer i Tyrol je stíhán představou, že je Cylon (2.19, přičemž touto dobou ještě není jasné, že skutečně je Cylonem), což slouží jako vyprávěcí prostředek k navození paranoie nad tím, že kterákoliv z postav může být Cylonem (tímto stihomamem trpí i Baltar, 3.12). Tyrol frustrován repetitivní denní prací také postaví z minima zdrojů stíhačku (2.09), čímž manifestuje vzpuru proti tvrdé sociální realitě

²⁴⁴ POTTER, Tiffany. MARSHALL C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 4. ISBN 0826428487.

²⁴⁵ MULLIGAN, Rikk. The Cain Mutiny: Reflecting the Faces of Military Leadership in a Time of Fear. In POTTER, Tiffany. MARSHALL C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 57. ISBN 0826428487.

v lidské flotile²⁴⁶. Obecně mimo tyto příklady ovšem liniemi, v nichž se objevuje, spíše kopíruje události, jež jsou definovány existenty typu jádra. Kromě svého působení v nižší pozici na Galactice se pod vedením Tighe objevuje i v hnutí odporu (3.01 až 3.04), stejně jako je s ním a Starbuck v následném tribunálu pro likvidaci kolaborantů (3.05) a je také spolu s ním (a Andersem a Tory, dalšími satelitními existenty, které se objevují pouze v 35, resp. 31 episodách) identifikován v 3.20 jako Cylon. Do 4.10 spolu s nimi tuto svou identitu tají. Na rozdíl od Tighe, s nímž je tedy často v kontaktu, se ovšem projevuje otevřeněji a lítostivěji – vyjadřuje například pochybnosti nad taktikou sebevražedných útoků (3.02):

Galen Tyrol: *This is crazy. You know, we need to figure out whose side we're on.*
Saul Tigh: *Which side are we on? We're on the side of the demons, Chief. We are evil men in the gardens of paradise, sent by the forces of death to spread devastation and destruction wherever we go. I'm surprised you didn't know that.*

Navzdory tomu ani jeho postavě nechybí protichůdné rysy - proti předpisům je ve vztahu s Boomer (ukončí ho až v 1.06), zbije svou podřízenou Cally (2.19), ve finále zavraždí Tory poté, co zjistí, že zabila Cally (4.22), čímž ukončí krátké dohodnuté příměří s Cylony pod vedením Cavila. I u podobného méně významného existentu je tedy znovu možnost číst výhody serializovaného vyprávění a zevrubnější psychologizace.

4.4.5 Eight

Postava Eight jako narativní satelit funguje navzdory svému výskytu ve všech 73 episodách BSG, tedy stejně, jako Adama či Roslinová. Tato skutečnost je dána tím, že Eight jako model Cylona se majoritně vyskytuje ve dvou odlišných verzích, jako postava Boomer a jako postava Atheny. Boomer je spící agent a po celou 1. řadu neví, že je Cylon a nikoliv člověk, aby poté ve 2. řadě (2.18) plně přijala své cylonské já a vykoupila se za něj až ve finále (4.22). Naopak Athena po celou dobu ví, že je Cylon a své lidské já předstírá, aby svedla Hela. Skrze tuto svobodnou vůli se ovšem postupně rozhodne opustit svou stranu a přejít k lidem (1.07), kde postupně buduje důvěru v Cylony (3.02) a ukazuje nehomogenní tvář nepřítele.

²⁴⁶ SILVIO, Carl. JOHNSTON, Elizabeth. Alienation and the Limits of the Utopian Impulse. In POTTER, Tiffany. MARSHALL C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 41. ISBN 0826428487.

Produkčními čísly se Athena nevyskytuje v 1.00, od svého uvěznění (2.12) v lidské flotile se objevovala pouze sporadicky a s minimálním vlivem (ve 2.15 má jedinou scénu, ve 2.19 znovu projeví neloajalitu vůči lidem). Až ve 3.02 je Athena propuštěna z vězení (ve fikčním světě uběhl takřka rok a půl od 2.20), a teprve ve 3.06 je výrazně odlišena od Boomer tím, že dostane přezdívku Athena (občanské jméno obou verzí Eight je Sharon Valeri, obě používaly přezdívku Boomer). Od této části se vyskytuje pravidelně v roli pilota a matky svého dítěte (získaného ve 3.11). Naopak Boomer se vyskytuje od 1.00 po 2.04, kdy umírá její verze na Galactice. Poté se objeví až v 2.18, 2.20 a „okupačních“ epizodách 3.01 až 3.04. Její další výskyt je podobně sporadický – jako důstojnice lidské strany konfliktu v 3.12 získá své dítě, pravidelně se vyskytuje jako součást života lodi, výraznější úlohy v událostech vyprávění BSG se jí ale dostane pouze v 3.20, kdy má společně s Roslinovou vize předznamenávající konec seriálu, a poté až při plánování finálního útoku ve 4.22.

Obě tyto postavy, ač vzhledem totožné, se liší v realizaci vlivem odlišného zacházení v odlišné části vyprávění. Boomer je jako spící agent v průběhu 1. řady na pochybách, je-li člověkem nebo Cylonem. Poté, co v 1.13 postřelí Adamu (nesvévolně), je uvězněna a mučena, poté je popravena. Často se zde poprvé vyskytuje rasistický termín „*skinjob*“²⁴⁷ ve vztahu k Cylonům. I zacházení s Boomer na Galactice ovšem kontrastuje se zacházením s jino u cylonskou vězeňkyní Ginou (zmíněna jako variace Six) na palubě Pegasu²⁴⁸. Tato psychologizace Boomer poté vyústí ve vliv na narativní události, když se Boomer aktivně zasadí za okupaci lidí na Nové Caprice (2.20) a unese také Heru, dceru Atheny (4.19) zpět k Cylonům. Mimo elementu soap opery skutečnost, že se v narativu BSG dominantně vyskytují dvě

²⁴⁷ GERAGHTY, Lincon. *American Science Fiction Film and Television*. Berg Publishers, 2009, s. 173. ISBN 1845207963.

²⁴⁸ MULLIGAN, Rikk. *The Cain Mutiny: Reflecting the Faces of Military Leadership in a Time of Fear*. In POTTER, Tiffany. MARSHALL C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 59. ISBN 0826428487.

odlišné verze Eight, ukazuje na individuální tendence v předpokládatelně homogenní rase²⁴⁹, čímž se otevírá cesta pro dějové události spojení lidí a Cylonů.

Z intertextuálního hlediska je vhodné ještě zmínit skutečnost, že Boomer je postava, jež se jako afroamerický pilot vyskytuje již v BSG 1978. Podobně jako jiné postavy (Adama, Lee, Starbuck, Baltar) i tato se znovu objevila v BSG 2003. Na rozdíl od těchto je ale nová skutečnost, že Boomer je v BSG 2003 Cylonem, využita ve vyprávění k překvapení diváka. Odhalení, že Boomer je Cylon dojde v předposledním záběru 1.00 a jako takové slouží jako narativní cliffhanger na další pokračování.

4. 5 VYHODNOCENÍ PSYCHOLOGIZACE EXISTENTŮ

Rozborem rysů jednotlivých existentů BSG bylo doloženo, že v komparaci s existenty s podobnými rysy z SG-1 a ST: E je v BSG ve znatelně větší míře přítomen element „*povahokresby*“ a psychologizace související s protichůdnými rysy postav.

Stejně tak je ve znatelně větší míře přítomný vliv serializovaného narativu související s vývojem jednotlivých existentů napříč celým seriálem, a mnohdy také s akcentováním více úhlů pohledu. Tyto znamenají, že postavy, které jsou v počátku BSG identifikovány jako antagonisté (Six, Boomer) se vlivem psychologizace dostávají stále více do popředí, to celé s efektem postihnutí jejich motivace a tím analýzy motivů antagonistů v BSG.

5. NARATIVNÍ ANALÝZA – NARATIVNÍ LINIE

Rozbor narativních linií se soustřeďuje na vývoj serializovaného vyprávění skrze 4. řady BSG s krátkým doslovem k tomu, jaké události se v serializovaném vyprávění objevují.

Dle Chatmana tvoří příběh události a existenty. Existenty BSG byly již rozebrány, krátce tedy k jeho metodologii událostí. Ty dělí na „*jednání*“ a „*dění*“²⁵⁰. Dále zmiňuje „*koherenci*“, tedy nutnost souvislosti existentů ve vyprávění, jejíž případná

²⁴⁹ MOORE, Robert W. „To Be a Person”: Sharon Agathon and the Social Expression of Individuality. In POTTER, Tiffany. MARSHALL C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 109. ISBN 0826428487.

²⁵⁰ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Host, 2008, s. 25. ISBN 978-80-7294-260-2.

explicitní či implicitní změna musí být vysvětlena²⁵¹. Narativní diskurs se dle něho sestává „ze spojitého sledu narativních výpovědí, kde „výpověď“ je zcela nezávislá na konkrétním výrazovém médiu.“²⁵² Rozděluje výpovědi diskurzu na „procesuální“ („udělat“ nebo „stát se“) a „statické“ (které nebývají nutně zprostředkované)²⁵³. Samotné události Chatman definuje jako „akce nebo jednání, kde je původcem události existent, nebo (...) dění, v němž je existent trpítelem.“²⁵⁴

Narativní události v BSG se proto zaměří primárně na události procesuální, tedy vývoj vyprávění napříč sérií od minisérie (1.00) po poslední epizodu 4.22. Statické události v tomto tvoří samotné pozadí fikčního světa BSG, jehož rozbor není předmětem této práce.

Metodologie analýzy serializovaného narativu v televizním díle je v tomto převzata z postupu Henrika Örnebringa v jeho případové studii seriálu *Alias*. Ten s odkazy na Kozloff, Nelson a další přijímá seriálitu jako „vyprávění pokračující z epizody do epizody“, jako důležité kritérium pro porozumění televizním obsahům, které má navíc vliv na „zvyšující se narativní komplexitu“²⁵⁵.

Samotné narativní linie Örnebring identifikuje skrze určení „konflikt pohybující se směrem k vyřešení“²⁵⁶. Taková podzápletka vzbuzuje jasnou otázku. Tyto rovněž odlišuje od témat, čili „elementy diskurzu, jež se pravidelně objevují ve vyprávění (...) ale nejsou reprezentovány jako konflikt pohybující se směrem k vyřešení.“²⁵⁷ Jako příklad tohoto uvádí potenciální vztah jedné z postav *Alias* k jiné postavě, jež nezačal jako součást podzápletky a u kterého tedy není jasně čitelný konflikt směřující k řešení (navzdory tomu, že může rovněž vzbuzovat otázku). I takové téma se ovšem

²⁵¹ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Host, 2008, s. 29-30. ISBN 978-80-7294-260-2.

²⁵² Tamtéž, s. 30.

²⁵³ Tamtéž, s. 30-31.

²⁵⁴ Tamtéž, s. 31.

²⁵⁵ ÖRNEBRING, Henrik. The show must go on... And on. In ABBOTT, Stacey. BROWN, Simon. *Investigating Alias: Secrets and Spies*. I.B.Tauris, 2007, s. 11. ISBN 1845114051.

²⁵⁶ Tamtéž, s. 12.

²⁵⁷ Tamtéž, s. 12.

může v podzápletku proměnit, dojde-li k jasnému vyřešení, jak ilustruje na dalším příkladu: „*téma (vztah Dixon/Sydney) se promění v podzápletku když Dixon začne Sydney podezřívát, že by mohla být dvojitým agentem.*“²⁵⁸ Je-li téma v narativu jasně uzavřené a realizované skrze podzápletku, jedná se tedy o validní linii. V tomto případě se nabízí analogie s Chatmanovými statickými a procesuálními událostmi. V mé analýze linií proto zůstávají jak zápletky (či podzápletky), tak i témata, která mnohdy ovlivňují podobu zápletky samotné. Jejich realizaci ilustruji na konkrétních příkladech.

5.1 FIKČNÍ SVĚT BSG A JEHO STATICKÉ UDÁLOSTI

Navzdory skutečnosti, že BSG je space opera a tedy sci-fi, se bude brát zřetel na podobnost linií skutečným událostem a kulturním bodům známému z nefikčního světa. Garcia a Phillips v tomto kontextu zmiňují názor Grega Beara, spisovatele a držitele cen Hugo a Nebula, podle něhož „*Nové světy, budoucí nebo jiné, musejí mít svou vlastní logickou stavu, která není příliš odlišná od naší vlastní – ale také musejí mít vlastní historii, mýty a technologii. Diváci sice očekávají nové skvělé ideje, ale také se v tomto fikčním světě chtějí cítit pohodlně.*“²⁵⁹ Podobně jako v případě Chatmanova požadavku realistické/uvěřitelné psychologizace fiktivních postav tedy také parametry fikčních světů podléhají vnitřní logice, jež pramení ze skutečného světa.

Fikční svět BSG je skutečně do značné míry analogií na skutečné Spojené státy. Potvrzují to interpretace publikace *Cylons in America*, dle názoru „*Rezozance mezi BSG a americkým zážitkem doma i v zámoří na počátku 21. století operuje na celé množině vrstev a je evidentní takřka v každé epizodě*“²⁶⁰ i dílčí rysy existentů jako

²⁵⁸ ÖRNEBRING, Henrik. The show must go on... And on. In ABBOTT, Stacey. BROWN, Simon. *Investigating Alias: Secrets and Spies*. I.B.Tauris, 2007, s. 13. ISBN 1845114051.

²⁵⁹ BEAR, Greg. In GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, s. 4. ISBN 0786424834.

²⁶⁰ POTTER, Tiffany. MARSHALL C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 6. ISBN 0826428487.

lokací, např. pracovny koloniálního prezidenta Adara v epizodě 2.13, jež byla záměrně vytvořena s cílem evokovat Oválnou pracovnu v Bílém domě²⁶¹.

5.2 FIKČNÍ SVĚT BSG A JEHO PROCESUÁLNÍ UDÁLOSTI

Následující tabulky ukazují distribuci narativních linií ve čtyřech řadách BSG. Tyto neobsahují minisérii označenou produkčně jako 1.00, ani filmy *Razor* a *Plan*, ačkoliv i tyto mají produkční označení náležející k seriálu (důvodem je ovšem skutečnost, že autorská práva na filmové zpracování BSG nepatřila autorům BSG 2003). U každé řady jsou pod tabulkou jednotlivé linie krátce rozepsány.

Seriál BSG navazoval na minisérii (1.00), v níž se poprvé vyskytly narativní otázky, jež lze dále stopovat v 1. řadě i dalších řadách BSG. Dějově v ní Cyloni vybombardují systém dvanácti lidských planet a útok přežijí pouze roztroušené civilní lodě a vojenské plavidlo *Galactica*. Jak naznačuje samotný název seriálu, primárně je vyprávěn z paluby bitevní lodi jménem *Galactica* („Battlestar“ je označení typu plavidla), která následně od konce minisérie (1.00) ochraňuje prchající civilní flotilu v hledání bájně planety Země. Řada narativních tajemství vycházejících z minisérie (1.00) je ilustrována liniemi „Helo na Caprice“, „Pozadí Cylonů“, „Baltarovo tajemství“, „Rakovina a vize Roslin“ (vize jako takové se objeví až v 1.07, úzce však souvisejí s nemocí, protože je v době 1. řady lze interpretovat i jako pouhé symptomy a mnohé existenty (Adama) tak činí), „Starbuck o Zakovi“, „Lee a Adama vs. Roslin“, „Pozadí Cylonů“ (narativní otázka vztahující se k cylonské společnosti a motivům útoku i spícím cylonským agentům mezi lidmi), „Hledání Země“ či vztahové linie „Dee + Billy“ a „Tyrol + Boomer“. Vzhledem k predominanci těchto linií v 1. řadě je znát přímá návaznost na minisérii jakožto nepřiznanou pilotní epizodu seriálu.

Tabulky mimo své rozložení narativních linií rovněž ukazují serializované vyprávění BSG, a to i s přihlédnutím k liniím, které jsou vstopovatelné až zpětně.

5.2.1 PRVNÍ ŘADA

Tabulka 1: *1. řada BSG, epizody 1 -13*

²⁶¹ Season 2, 2012 [online]. Syfy [2012] [cit. 01-04-2012]. Dostupný z digitálního archivu Syfy: <http://media.syfy.com/battlestar/downloads/podcast/mp3/320/bsg_ep213_FULL.mp3>.

| | 01 | 02 | 03 | 04 | 05 | 06 | 07 | 08 | 09 | 10 | 11 | 12 | 13 |
|----------------------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Helo na Caprice | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X |
| Batarovo tajemství | X | | | | | | X | X | | X | | | |
| Boomer jako Cylon | | X | | | | X | X | X | | | | | X |
| Rakovina a vize Roslin | | | | X | | | X | X | | X | | X | X |
| Paranoia ze spících Cylonů | | X | | | | X | | X | X | | | | |
| Starbuck o Zakovi | | | | X | | | | | | | | | |
| Lee a Adama vs. Roslin | | | X | | X | | | | | | | | X |
| Zarekův boj o moc | | | X | | | | | | | | X | | |
| Zásoby | | X | X | X | X | | | | | X | | | |
| Pozadí Cylonů | | | | | X | | X | X | | | | | X |
| Hera | | | | | | | | | | | | | X |
| Osud Starbuck | | | | | | | | X | | | | | |
| Hledání Země | | | | | | | | | | | | X | X |
| Prezidentské volby | | | X | | | | | | | | X | | |
| Dee + Billy | | | X | | | | | | X | | | | |
| Tyrol + Boomer | | X | | | | X | | | | | | | |
| Helo + Athena | | | | | | X | X | X | X | X | X | X | X |

Na 1. řadě je konkrétně vidět příklad politických motivů v BSG, které se projevují v tématech „Zarekův boj o moc“ či „Lee a Adama vs. Roslin“. Jak ilustrovalo komparování rysů jádrových existentů z SG-1 a BSG, tyto linie se v subžánru vesmírné opery objevují, mnohdy ale se zjednodušenými motivy zdůrazněnými jednodimenzionálními postavami. Realizaci těchto linií skrze existenty v BSG dochází k výraznějšímu užití různých úhlů pohledu vedoucích k vyšší narativní bohatosti.

Zvláštním příkladem tématičnosti je linie „Zásoby“, která je realizována skrze uzavřené zápletky jednotlivých episod, při nichž lidská flotila shání vodu (1.02), pracovní sílu (1.03), piloty (1.04) či palivo (1.10). Alternativně nedostatek těchto zásob přidává peripetie, např. v 1.05, kdy se flotila snaží zachránit ztracenou

Starbuck, přičemž se objevuje rozpor mezi existenty zdali palivo riskovat pro jedinou postavu. Tento spor je paralelně zvýrazněn skrze linii „Lee a Adama vs. Roslin, v níž se Lee snaží balancovat mezi vojenským a civilním vedením flotily. Právě nedostatek paliva je poté motivací pro jeho shánění v 1.10). Dochází tím k akcentování pocitu osamocení prchající flotily, která musí vystačit s omezenými zdroji, také lze na realizaci těchto zápletek číst elementy soap opery; při srovnání s podobnou záchrannou linií v SG-1 5.14 podobné drama mezi hlavními existenty zcela absentuje.

Jako zápletky se objevují typičtější příklady souběžných linií směřujících k vyřešení. Například jde o linii „Helo na Caprice“, v níž se titulní existent snaží dostat z okupované planety, či „Starbuck o Zakovi“, která se poprvé objeví v minisérii (1.00), aby byla uzavřena již v epizodě 1.04. Také takovéto paralelní zápletky, které se odvíjejí nezávisle na jiných liniích, absentují v narativě SG-1 a ST: E, jež po celou dobu sledují pouze své existenty typu jádra pohromadě.

Na 1.řadě lze také vnímat výrazně vyšší realizaci tématu „Paranoia ze spících agentů Cylonů“, která je v následných řadách potlačena a poté zcela ignorována, s výjimkou opětovného výskytu ve 4. řadě. Toto téma se vyskytlo již v minisérii (1.00), avšak teprve na jejím konci tuto skutečnost zjistil i Adama a tím i predominantní činitel úhlu pohledu (flotila, vláda).

Tato linie dvakrát úzce souvisí s tématem „Baltarovo tajemství“, tedy skutečnost, že Baltar nese nepřímou zodpovědnost za úspěch vyhlazení kolonií. Projevuje se zde křížení obou témat s výsledkem na finální hlavní zápletku epizody, např. když padne na Baltara podezření, že je sám spícím cylonským agentem. Hodí se podotknout, že na Cylonech a jejich realizaci v BSG 2003 lze číst posun žánru od dob BSG 1978. V té jsou Cyloni výtvozem mimozemské rasy; změna v BSG 2003 přímo vyvozuje otázku lidské odpovědnosti za své výtvoření i budoucnost, čímž dochází k obohacení narativu v porovnání s BSG 1978²⁶².

²⁶² LEAVER, Tama. “Humanity’s Children”: Constructing and Confronting the Cylons. In POTTER, Tiffany. MARSHALL C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 131. ISBN 0826428487.

Existenty typu lokace se 1. řada odehrává primárně ve flotile (především na Galactice, ale i jiných lodích) s výjimkou paralelní linie „Helo na Caprice“. V 1. řadě také zcela absentuje cylonský úhel pohledu – jediné dvě postavy, které jsou v této době přiznanými Cylony (navíc ztvárněné stejnou herečkou) jsou Athena a Boomer, přičemž první nabízí minimum vzhledu do cylonských motivů a druhá se teprve v 1.13 s určitostí dozví, že je sama Cylonem.

5.2.2 DRUHÁ ŘADA

Tabulka 2: 2. řada BSG, epizody 1 -20

| | 01 | 02 | 03 | 04 | 05 | 06 | 07 | 08 | 09 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 |
|---------------------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Helo, Starbuck na Caprice | X | X | X | X | X | | | | | | | | | | | | | | X | X |
| Baltarovo tajemství | | | X | X | | | X | | | X | X | X | X | | | | | X | | |
| Boomer jako Cylon | X | X | X | | | | | | | | | | | | | | | X | | X |
| Rakovina Roslin | | | X | | | | | | X | | | | X | | | | | | | |
| Tighovo velení | X | X | X | X | | | | X | | | | | | | | | | | | |
| Přeživší na Kobolu | X | X | X | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Vzpoura Lee a Roslin | X | X | X | X | X | X | X | | | | | | | | | | | | | |
| Pegasus | | | | | | | | | | X | X | X | | X | | | X | | | |
| Appeasement ve flotile | | | | | | | | | | | | | X | | | | | | X | X |
| Zarekův boj o moc | | | | X | X | X | X | | | | | | | X | | | X | | X | X |
| Zásoby | | | | | | | | | X | | X | X | | X | X | | | | | |
| Pozadí Cylonů | | | | | X | | X | X | | | | | X | | X | | X | X | | X |
| Hera | X | | | | | | X | X | | | | | X | | | | | X | | X |
| Osud Starbuck | | X | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Hledání Země | | | | | | X | X | | | | | | | | | | | | | |
| Prezidentské volby | | | | | | | | | | | | | | | | | X | | X | X |
| Dee + Billy | | X | | | | | | | | | | | | | | X | | | | |
| Lee + Dee | | | | | | | | | | | | | | | | X | | | | X |
| Sam na Caprice | | | | X | X | | | | | | | | | | X | | | X | X | X |
| Helo + Athena | | | | | X | X | X | X | | X | | | | | | | | X | X | X |
| Tyrol + Cally | | | | X | | | | | | | | | | | | | | | | X |

2. řada nabízí výrazně vyšší počet témat i zápletek. Prvních sedm episod v sobě kombinuje zápletky „Helo, Starbuck na Caprice“, kdy Starbuck v 1.13 dorazí za Helem, současně také zápletku „Přeživší na Kobolu“, kdy se sestřelení přeživší z epizody 1.13 snaží přežít, než je zachrání letouny z Galacticy, a zároveň i zápletku „Tighovo velení“, kdy se po postřelení Adamy Boomer v 1.13 kontroverzní Tigh dostane do velení, k nechtí jiných postav. Tyto linie jsou postupně vyřešeny nejpozději ve 2.07, kdy dojde k jejich sloučení („Přeživší na Kobolu“ jsou vyřešeni již ve 2.03) a zbytek řady pokračuje s vyprávěním primárně na Galactice a v civilní flotile. Těchto sedm episod nabízí výrazně užší propojení jednotlivých linií v konfliktu směřujících k vyřešení a to i skrze změnu status quo jednotlivého definování existentů - například když jsou po těchto sedm episod Lee a Roslin vzbouřenci proti Adamovi.

Co se týče cylonského úhlu pohledu, tento je ve 2. řadě realizován především v epizodě 2.18, kdy dochází k potlačení linií odehrávajících se na Galactice a v lidské flotile. Většina děje 2.18 je odvyprávěna pouze Boomer a Six (Caprica Six), které nyní žijí v cylonské společnosti²⁶³.

Dochází také k výrazně vyššímu výskytu soap opera elementů, tedy vztahovitost postav. Přibývá linie „Lee + Dee“, kdy v epizodě 2.16 dochází k přebrání důstojnice Dually Leem namísto původního Billyho, který s ní sdílel vztah v 1. řadě.

I ve 2. řadě lze jasně stopovat vytváření narativních otázek a linií, které jsou jasně stopovatelné nejenom v rámci jediné řady, ale skrze celý seriál. Tyto zařadíme do kategorie témat, protože prozatím nenesou jasný motiv konfliktu směřujícího k vyřešení. Mezi tyto patří například „Osud Starbuck“ či „Sam na Caprice“. Právě linie „Sam na Caprice“ nese toto nečekané vyřešení již v samotné 2. řadě. Starbuck ve 2.05 slíbí postavě Anders (existent typu satelitu, který se ve 4. řadě výrazněji přesune do popředí), že se pro něj vrátí. Následujících 13 episod nepadne jediná zmínka o této skutečnosti (Starbuck sice ve 2.15 zmíní, že ji Anders ovlivnil, ale bez jasného

²⁶³ Původně měla tato epizoda být realizována mnohem výrazněji z „lidského“ úhlu pohledu a to skrze výpravu Anderse jako člena hnutí odporu s cílem sabotovat cylonskou konferenci.

motiv, že by se pro něho skutečně měla vracet z Galacticy na Capricu²⁶⁴) a až ve 2.19 přichází opětovné objevení této linie, když Galactica pořádá záchranou výpravu pro Anderse a jeho hnutí odporu. Návrat této linie ve 2.19 naznačuje úzké kauzální provázání narativu BSG napříč řadami. Podobná serializovanost a kontinuální vyprávění linie „Sam na Caprice“ ilustruje efekt diváckého „pamatování si“ reálií fikčního světa, kdy původně nevýznamný náznak motivu či tématu v sobě nese počátek budoucí zápletky. Mezi další podobné linie patří například „Prezidentské volby“ zmíněné již v 1.03 či „Hera“ zmíněná v 1.13. Naopak skutečnost, že ne všechny podobné linie mají výrazný vliv napříč seriálem, dokumentuje výskyt tématu „Appeasement ve flotile“, který se objeví pouze 2.13 a poté (skrže realizování jinými existenty a to Baltarem) ve finále řady 2.19 a 2.20. Motiv této linie, tedy usmíření s Cylony a rezignace na hledání Země, se v takovéto podobě již v BSG neobjeví. Je přitom pozoruhodné, že ačkoliv na smír s Cylony ve 4. řadě nakonec skutečně dojde, linie Appeasementu je vykreslena s naivitou, již dokládá i fakt, že jejím vlivem dojde k odpálení atomové bomby ve flotile a smrti tisíců lidí (2.20).;

Výrazně je rovněž zmíněna zápletky „Pegasus“ související s objevem jiné přeživší vojenské lodě, již velí zmíněná admirálka Cainová. Tato linie je vyřešena již během pěti episod, avšak samotná loď Pegasus se vyskytuje po zbytek 2. řady i první čtyři epizody 3. řady. Tento motiv další vesmírné lodě dále zpětně podporuje žánrové čtení BSG jako space opery, tedy žánru zasazeného primárně na palubu vesmírné lodi.

5.2.3 TŘETÍ ŘADA

Tabulka 3: 3. řada BSG, epizody 1 -20

| | 01 | 02 | 03 | 04 | 05 | 06 | 07 | 08 | 09 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 |
|---------------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Okupace NewCaprica | X | X | X | X | X | | | | | | | | | | | | | | | |
| Baltarovo tajemství | | | | | X | X | X | | | X | X | X | X | | | | | | X | |
| Genocida Cylonů | | | | | | X | X | X | | | | | | | | | | | | |
| Hledání Final Five | | | | | | | | X | X | X | X | X | | | | | | | | X |

²⁶⁴ Jedna ze scén epizody 2.10 dokumentuje souvislejší snahu Starbuck vrátit se na Capricu pro Anderse. Snaží se v ní totiž neúspěšně získat podporu Adamy a Roslin v záchrané výpravě. Tato scéna se ovšem neobjevila v původním vysílání a je přítomná pouze v prodlouženém sestřihu přítomném na DVD vydání.

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Rakovina Roslin | | | | | | | | | | | | | | | | | | | X | |
| Odboj | X | X | X | X | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Gaeta | X | X | | X | X | | | | | X | | | X | | | | | | | X |
| Vzpouora Lee | | | | | | | | | | | | | | | | | | | X | X |
| Pegasus | X | X | X | X | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Baltarův soud | | | | | | | | | | | | | X | X | | X | | X | X | X |
| Zarekův boj o moc | | | | X | X | | | | | | | | X | | | | | | | |
| Zásoby | | | | | | | | | | X | X | X | | X | | X | | | | |
| Pozadí Cylonů | | | | X | X | X | X | X | | X | X | X | X | | | | | | | X |
| Hera | | | X | X | | | | X | | X | X | | | | | | | | X | X |
| Osud Starbuck | | | | | | | | | | X | X | | | | | X | | | | X |
| Hledání Země | | | | | | X | X | | | X | X | X | | | | | | | | X |
| Adama + Roslin | | | | | | | | | | | | | | | X | | | | | |
| Lee + Starbuck | | | | | | | | | X | | X | X | X | | | | X | | | |
| Lee + Dee | X | X | | | | | | | X | | X | X | X | X | | | | | X | |
| Starbuck + Sam | | | | X | | X | | | X | | X | X | X | | | | X | X | | |
| Helo + Athena | | X | | | X | X | X | | | | X | X | | X | | | | | | |
| Tyrol + Cally | X | X | X | | | | | | X | | | | X | | X | X | | | | |
| Boomer jako Cylon | | X | | X | | | | | | | X | X | | | | | | | | |

Podobně jako ve 2. řadě i 3. řada obsahuje delší souvislá linie napříč prvními pěti epizodami v linii „Okupace NewCaprica“, jež řeší cliffhanger minulé sezóny (v tomto případě počítám za součást i epizodu 3.05, kdy je v motivu procesů s kolaboranty z doby okupace jasně čitelná návaznost na linii okupace). Právě zde je nejčitelnější tvorba alegorie na reálnou americkou misi v Iráku²⁶⁵, jak tvrdí *Cylons in America*, avšak v tomto případě jsou lidé z Galacticy, doposud symbolizující americkou kulturu, naopak postaveni do role vzbouřenců páchajících sebevražedné mise. V tomto lze v BSG sledovat trend delšího navázání a řešení cliffhangeru, který se objevuje ve finále té či oné řady. K plnohodnotnému vyřešení BSG využívá

²⁶⁵ JOHNSON-LEWIS, Erika. Terrorism, and Other Aspects of Human Nature. In POTTER, Tiffany. MARSHALL C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, s. 35. ISBN 0826428487.

nadstandartně většího počtu episod než ST: E či SG-1, jejichž návaznost na finále jejich 1. řad končí s 1. episodou řady druhé. Zároveň je pozoruhodné, že tyto prodloužené úzce související zápletky se ve výrazně menší míře objevují uprostřed řad, kdy sice rovněž dochází ke cliffhangeru (tradičně v episodě 10 před pauzou ve vysílání), toto je ovšem vyřešeno již v následujícím dílu ve 3. i 4. řadě a již v 2.12.

I mimo tyto linie se objevuje trojice episod „Genocida Cylonů“, jež spolu úzce souvisejí a nabízí lidem rychlé vyřešení války. Tato linie je vyřešena bez likvidace Cylonů a technologie jejich zničení byla narativem „zapomenuta“, čímž se naopak serializace blíží jednoepisodickým zápletkám SG-1 a ST: E.

Z témat s pozdější relevancí se ve 3. řadě vyskytují linie „Gaeta“ či „Adama + Roslin“. Zatímco první dokumentuje rostoucí znechucení postavy důstojníka Gaety, jež poté vrcholí ve 4. řadě, druhá stopuje romantický vztah, jenž dojde jasné realizace až ve 4. řadě.

Z realizace těchto linií naopak ve 3. řadě dojde jasného vykreslení „Osudu Starbuck“ vrcholícího její smrtí v 3.17. Zpětně lze tuto linii stopovat do 2. a 1. řady. Starbuck totiž umírá, když havaruje v obří barevné bouři v plynném obru v 3.17. Tato bouře nese jasnou podobnost s kresbami viděnými v episodách 3.11 a 3.12, avšak také s kresbou Starbuck na zdi svého bytu viděné v 2.02. Spolu s dialogy o osudu postavy v 1.08 se tak objevuje jasná narativní provázanost různých existentů a linií. Starbuck se navíc následně překvapivě vrací v 3.20 a je třeba také podotknout narativní realizaci této linie nejen v BSG samotné, ale i skrze její průmyslové elementy při produkci BSG. Ve snaze přesvědčit diváky, že Starbuck skutečně zahynula, bylo její jméno vyřazeno z titulkové sekvence (v episodách 3.18, 3.19 a 3.20), pravidelní diváci sledující internetové fanouškovské zprávy se navíc v době vysílání epizody dozvěděli, že představitelka Starbuck Katee Sackhoff odchází natáčet seriál Bionic Woman (vznikl pouze pilotní díl). Plánovaný návrat Starbuck byl utajen i před štábem (Sackhoff musela podepsat smlouvu o nevyprávění) a tato mystifikace, sahající za hranice fikčního světa a narativu BSG, byla natolik přesvědčivá, že způsobila „vzpouru“ mezi štábem a producent Ronald D. Moore musel dvěma hlavními

představitelům Edgaru J. Olmosovi a McDonnell soukromně vysvětlit její tajemný záměr²⁶⁶.

Celkově lze ve 3. řadě jasněji vnímat ústup motivu „Zásoby“, ale také nejvyšší výskyt vztahovitosti mezi postavami v celé řadě vztahových linií. Vrací se naopak linie „Rakovina Roslin“, která ustoupila po dočasném vyléčení postavy v 2.13.

Výrazně se rovněž mezi existenty znovu výjímá Baltar, jež sice už nemá linii „tajemství“ (zmínka jeho možného podílu na útoku na lidské světy v 1.00 se objeví pouze v 3.13 3.19; jiné další tajemství, totiž vidiny HeadSix se ovšem objevují dominantně i v jiných episodách), tato je ovšem vystřídána jeho pobytom mezi Cylony v episodách 3.05 až 3.11, čímž Baltar nabízí ještě delší úhel pohledu Cylonů než jaký se vyskytl v 2.18, a také v linii „Baltarův soud“, který má výskyt v druhé polovině řady a znovu způsobí, že Lee se vzouří vůči Adamovi, byť jiným způsobem, než v linii z episod 2.01 (resp. 1.13) až 2.07.

Výrazně lze ve 3. řadě stopovat mnohem častější výskyt cylonského úhlu pohledu, který rovněž souvisí s častějším výskytem mytologických linií „Hledání Final Five“ (tedy posledních pěti Cylonů neznámých lidem i zbylým Cylonům), „Hera“ či „Hledání Země“.

5.2.4 ČTVRTÁ ŘADA

Tabulka 4: 4. řada BSG, epizody 3 -22 (film *The Plan* je produkčně značen jako epizody 1 a 2 4. řady)

| | 03 | 04 | 05 | 06 | 07 | 08 | 09 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 |
|----------------------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Skrývání Final Four | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | | | | | | | | | | |
| Paranoia ze spících Cylonů | X | X | X | | | | | | | X | | | X | X | | | | | | |
| Aliance s Cylony | | | | | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X |
| Hledání Final Fifth/Five | | X | | | | X | X | | X | X | X | | | | | | | | | |
| Lee politikem | | X | X | X | | | X | X | | X | | X | X | | X | | X | | | |

²⁶⁶ Season 3, 2012 [online]. Syfy [2012] [cit. 01-04-2012]. Dostupný z digitálního archivu Syfy: <http://media.syfy.com/battlestar/downloads/podcast/mp3/320/bsg_ep320_FULL.mp3>.

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Gaeta | x | | | | x | x | x | | | | | x | x | x | | | | | | | |
| Občanská válka Cylonů | | x | x | | x | x | x | x | x | x | x | x | | | x | | x | | | x | |
| Boomer jako Cylon | | | x | | | | | | | | | | | | x | x | x | x | x | x | |
| Baltarův kult | x | x | | x | x | x | x | | | | | x | x | | | x | | x | x | x | |
| Zarekův boj o moc | | x | | | | | | x | | | | x | x | x | | | | | | | |
| Demetrius | x | x | x | x | x | x | x | | | | | | | | | | | | | | |
| Pozadí Cylonů | x | x | x | | x | x | x | x | x | | x | | | | x | | | x | | x | |
| Hera | | | | | | | x | x | | | | | x | | | | x | x | x | x | |
| Osud Starbuck | x | | x | | x | x | | | | x | x | | | | | | x | x | x | x | |
| Hledání Země | x | x | x | x | x | x | x | | x | x | x | | | | | | | | | x | |
| Adama + Roslin | | x | | x | | x | x | x | x | x | | x | x | x | | | x | x | x | x | |
| Rakovina Roslin | | x | x | x | | x | | | | | | x | | | | | | x | x | x | |
| Lee + Dee | | x | | | | | | | | | x | | | | | | | | | | |
| Starbuck + Sam | | | x | x | x | x | | | | | | x | | x | x | x | x | x | x | x | |
| Helo + Athena | x | x | x | x | x | | | | | | | | x | | | | | | | x | x |
| Tyrol + Cally | | | x | x | x | | | | | | | | | | | | | | | | x |
| Ellen + Tigh | | | | | | | | | | | | x | | | | | x | | x | x | x |

Ve finální 4. řadě lze vnímat snahu jednak o uzavření a zodpovězení narativní otázek předchozích tří řad, a zároveň i snahu o naplnění potenciálu jednotlivých existentů. Tyto tendence jsou čitelné například v naplnění „Osudu Starbuck“, která v 4.22 objevuje Zemi, čímž dojde k dalšímu prokřížení linie „Osud Starbuck“ s linií „Hledání Země“. Dochází také k naplnění linie „Hera“ či „Rakovina Roslin“. Také sekundární narativní otázka, tedy identita posledních pěti neznámých Cylonů, jež byla zodpovězena v 3.20, dojde plného vysvětlení ve 4. řadě. Spolu s ní a návratem Starbuck v 3.20 (který je plně realizován až ve 4.03) se znovu objevuje motiv „Paranoia ze spící Cylonů“.

Dominantně se ve 4. řadě spolu s úhlem pohledu lidí na Galactice (a ve 4. řadě i s na další lodi Demetrius) objevuje nejvýraznější zobrazení úhlu pohledu Cylonů skrze linie „Občanská válka Cylonů“ a to nově i s minimálním uplatněním vidění cylonské kultury bez přítomnosti existentů typů jáder či satelitů (Boomer a HeadSix v 2.18,

Baltar ve 3. řadě). Tato linie tématicky směřuje k „Alianci s Cylony“. Po narativních událostech předchozích řad, jmenovitě vyhlazení lidských kolonií Cylony či okupace New Caprica Cylony. Platí ovšem, že i realizace těchto motivů skrze jednotlivé zápletky nevynechává logickou kontroverznost podobného rozhodnutí - v epizodě 4.08 se tak vyskytuje pomsta jednoho z Cylonů člověkoví, který ho v době okupace New Caprica „zabil“, nevole nad aliancí s Cylony stojí také za vzpourou Gaety, jež je rovněž uzavřením linie jeho postupně se zvyšujícího znechucení nad Adamou a poměry v lidské flotile.

Tyto linie se odrážejí na úbytku vztahových soap opera linií. Lze si všimnout, že jejich počet oproti 3. řadě znovu poklesl, přičemž některé z nich se objevují pouze v ojedinělých případech.

5. 3. PROMĚNA ÚHLU POHLEDU V BSG

V narativu BSG je stopovatelná celá řada analogií na existující události, jimž se vyhýbají existenty z SG-1 a ST: E komparované v předchozí části práce. Stejně tak lze stopovat výrazně vyšší přítomnost vztahovitosti a s tím související přítomnost elementů soap opery, jež chybějí v předchozí (SG-1) i současné (ST: E) přímé konkurenci BSG.

Především ale serializovaný narativ spolu s psychologizací postav dokládá významnou proměnu úhlu pohledu v průběhu celého narativu seriálu. Serializované vyprávění jak jej realizuje BSG tak postupně převrací divácká očekávání v celé řadě zápletek. Ač mučení sebevražedných atentátníků (1.08) identifikuje lidi dle kulturního kódu jako alegoricky podané příslušníky americké kultury, přítomnost lidských sebevražedných atentátů (3.02) toto pojetí následně převrací. Stejně tak Cyloni, jež byli v 1. řadě mezi hlavními postavami a narativními liniemi přítomni minimálně, se v průběhu seriálu dostávají stále více do popředí.

Pro narativ BSG je tato proměna úhlu pohledu definitivně završena filmem The Plan. Ten vyšel až po odvysílání poslední epizody. Narativ zobrazuje události prvních dvou řad BSG, avšak z cylonské perspektivy. Tímto ukazuje, že cylonský plán, vnímaný lidmi v BSG jako sled tajemných a sotvy vysvětlitelných událostí (zjišťování pozadí Cylonů je ostatně zmíněno jako samotné téma), probíhal v cylonské perspektivě mnohem přízvěrněji a improvizovaněji. BSG tímto současně dekonstruovalo mystery narativ a mezi role „my vs. oni“ postavila rovnítko.

6. ZÁVĚR

V této práci jsem se zaobýrál přínosem BSG k narativním trendům určitelným v subžánru space opery. Seriál byl proto rozebrán jak co se týče svého žánrového umístění, tak i co se týče narativních činitelů.

V první části došlo na analyzování žánru dle Mittellové žánrové teorie a zjištění obecné charakteristiky dle průmyslových a diváckých praktik. Byla zmíněna obecná definice a historie žánru s cílem určit obecnou charakteristiku space opery. Následně byly dle průmyslových a diváckých kritérií rozebrány seriály BSG a jeho soudobé konkurenty Stargate SG-1 a Star Trek Enterprise, to celé s cílem předejít argumentu, že konkurenti by mohli být v jiném žánrovém zasazení. Jako obecná definice space opery byla zjištěna přítomnost postav na vesmírné lodi.

V druhé části došlo na analyzování postav (existentů) BSG s cílem rozebrat rysy postav BSG ve srovnání s postavami ST: E a SG-1. Ze srovnání se soudobými žánrovými konkurenty SG-1 a Star Trek Enterprise s BSG vyplynuly zjištěné nové kvality psychologizace a serializace, které nebyly vystopovány v přímých konkurentech. Na rozdíl od konkurentů bylo doloženo, že postav v BSG vlastní protichůdné rysy, čímž je dosaženo požadavku povahokresby. Ačkoliv byla serializace stopovatelná rovněž v jiných space operách (Babylon 5, Firefly), těmto chybělo aktuální alegorické reflektování soudobé reality. Právě tato kvalita, reagování na realitu po 11. září, je v BSG přítomna.

Konečně třetí část se zabývala samotnými narativními liniemi stopovatelnými v serializovaném vyprávění. Bylo doloženo, že jednotlivé epizody na sebe úzce navazují, avšak byla zjištěna také další podstatná kvalita. Narativ BSG převrací divácká očekávání a v rámci postmoderní estetiky dává průchod úhlům pohledu znepřáteleným postavám (existentům) a frakcím ve svém fikčním světě. Jak bylo doloženo otiskem Star Treku či Twilight Zone na (primárně americkou) populární kulturu, tyto nové kvality zařazují BSG mezi seminální díla svého žánru (ať už space opery či obecněji SF TV) ve 21. století.

Analýza narativních linií BSG v této práci se nesnažila o přímou komparaci. Je nasnadě, že analýze narativních linií na poli SF TV by v budoucnu měla být věnována vyšší pozornost tak, aby mohlo dojít k detailnější komparaci témat a jejich narativní realizaci napříč žánrem. Tato práce si rozhodně nekladla za cíl rozebrání všech komponentů BSG, ať již formálních, extratextuálních či jen pouze narativních.

Detailnější analýza těchto jevů by vyžadovala další zkoumání. Byla vynechána také řada minoritních postav BSG, stejně jako absentovaly některé méně podstatné narativní linie a témata. Minimální ohled byl vzat na formální realizaci těchto linií. V neposlední řadě nebyla detailněji zkoumána ani reflexe přímého dopadu BSG na další vývoj svého žánru (zmíněn byl okrajově pouze Stargate Universe). Všechny tyto aspekty by vyžadovaly další podrobné zkoumání v budoucnu.

Seznam použité literatury

- ABBOTT, Stacey. BROWN, Simon. *Investigating Alias: Secrets and Spies*. I.B.Tauris, 2007, 232 s. ISBN 1845114051.
- ALLRATH, Gaby. GYMNICH, Marion. *Narrative strategies in television series*. Palgrave Macmillan, 2005, 248 s. ISBN 1403996059.
- ANDREW, Dudley J. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press, 1984, 256 s. ISBN 0195034287.
- BASSOM, David. *Battlestar Galactica: The Official Companion*. Titan Books, 2005, 160 s. ISBN 1845760972.
- BARTHES, Roland. S/Z. Garamond, 2007. 438 s. ISBN 978-80-86955-73-5.
- BOOKER, Keith M. *Alternate Americas: Science Fiction Film and American Culture*. Praeger; First Edition edition, 2006, 296 s. ISBN 0275983951.
- BURROUGHS, Edgar Rice. *A Princess of Mars*. A. C. McClurg, 1917, 326 s.
- CREEBER, Glen. *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. London: BFI, 2004, 190 s. ISBN 1844570207.
- FREEDMAN, Carl. *The Incomplete Projects: Marxism, Modernity, and the Politics of Culture*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2002, 250 s. ISBN 0819565555.
- GARCIA, Frank. PHILLIPS, Mark. *Science Fiction Television Series: Histories, Casts and Credits for 58 Prime Time Shows, 1990 - 2004*. McFarland & Company, 2008, 421 s. ISBN 0786424834.
- GERAGHTY, Lincon. *American Science Fiction Film and Television*. Berg Publishers, 2009, 192 s. ISBN 1845207963.
- GRANT, Barry Keith. *Film Genre Reader III*. University of Texas Press, 2003, 656 s. ISBN 0292701853.
- GUNN, James E. CANDELARIA, Matther. *Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction*. Scarecrow Press, 2005, 400 s. ISBN 081084902X.
- HARTWELL, David G. CRAMER, Kathryn. *The Space Opera Renaissance*. Tor Books, 2006, 944 s. ISBN 0765306182.
- CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Host, 2008, 328 s. ISBN 978-80-7294-260-2.
- CHMELÍKOVÁ, Kristýna. *Narativně komplexní seriál a jeho transmediální extenze. Případová studie amerického seriálu Battlestar Galactica*. Disertační práce, Filozofická fakulta UPOL. Olomouc : Univerzita Palackého, 2011.

- MCQUAIL, Denis. *McQuail's Mass Communication Theory*. SAGE Publications Ltd, 2010, 552 s. ISBN 1849202923.
- MITTELL, Jason. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Routledge, 2004, 256 s. ISBN 0415969034.
- POTTER, Tiffany. MARSHALL, C.W. *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Continuum, 2007, 290 s. ISBN 0826428487.
- SOBCHACK, Vivian. *Screening Space: The American Science Fiction Film*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1998, 352 s. ISBN 081352492X.
- STEIFF, Josef. TAMPLIN, Tristan D. *Battlestar Galactica and Philosophy Mission Accomplished or Mission Frakked Up?*. Open Court, 2008, 288 s. ISBN 0-8126-9643-3.
- WESTFAHL, Gary. *Space and Beyond: The Frontier Theme in Science Fiction*. Greenwood Publishing Group, 2000, 224 s. ISBN 0313308462.

Internetové zdroje

- *Battlestar Wiki* [online]. 2011 [cit. 16-11-2011]. Dostupné z WWW: <<http://en.battlestarwiki.org>>.
- *Movie Freak* [online]. 2005 [cit. 23-03-2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.moviefreak.com>>
- *Movie Metropolis* [online]. 2010 [cit. 23-03-2012]. Dostupné z WWW: <<http://moviemet.com>>.
- *National Review* [online]. 2006 [cit. 11-16-2011]. Dostupné z WWW: <<http://old.nationalreview.com>>.
- *SGA-Project* [online]. 2012 [cit. 01-04-2012]. Dostupné z WWW: <<http://sga-project.com>>.
- *Syfy* [online]. 2011 [cit. 16-11-2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.syfy.com/battlestar>>.
- *The Guardian* [online]. 2007 [cit. 16-02-2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.guardian.co.uk>>.
- *The Internet Movie Database* [online]. 1990-2012 [cit. 2011-11-16]. Dostupné z WWW: <<http://www.imdb.com>>.
- *Trek Today* [online]. 2000 [cit. 23-03-2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.trektoday.com>>.

- TV Guide [online]. 2005 [cit. 23-03-2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.tvguide.com>>.
- *TV Tropes* [online]. 2012 [cit. 18-03-2012]. Dostupné z WWW: <<http://tvtropes.org>>.
- *UN News Center* [online]. 2009 [cit. 16-02-2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.un.org>>.
- *Time* [online]. 1994 [cit. 16-11-2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.time.com/>>.
- *Kennedy Space Center Science and Technology Home Page* [online]. 1994 [cit. 16-11-2011]. Dostupné z WWW: <<http://science.ksc.nasa.gov>>.
- *Virgin Galactic* [online]. 2010 [cit. 16-11-2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.virgingalactic.com>>.

Seznam citovaných audiovizuálních děl

- 2001: Vesmírná odysea (1968)
- Alias (2001 – 2006)
- Alien (1979)
- Alien Apokalypse (2005)
- American Gothic (1995–1996)
- Andromeda (2000 – 2005)
- A-Team (1983 – 1987)
- Babylon 5 (1994–1998)
- Battlestar Galactica (1978–1979)
- Battlestar Galactica (2003 - 2009)
 - S01E00- Miniseries
 - S1E01 - 33
 - S1E02 - Water
 - S1E03 - Bastille Day
 - S1E04 - Act of Contrition
 - S1E05 - You Can't Go Home Again
 - S1E06 - Litmus
 - S1E07 - Six Degrees of Separation
 - S1E08 - Flesh and Bone
 - S1E09 - Tigh Me Up, Tigh Me Down

- S1E10 - The Hand of God
- S1E11 - Colonial Day
- S1E12 - Kobol's Last Gleaming, Part I
- S1E13 - Kobol's Last Gleaming, Part II
- S2E01 - Scattered
- S2E02 - Valley of Darkness
- S2E03 - Fraggd
- S2E04 - Resistance
- S2E05 - The Farm
- S2E06 - Home, Part I
- S2E07 - Home, Part II
- S2E08 - Final Cut
- S2E09 - Flight of the Phoenix
- S2E10 - Pegasus
- S2E11 - Resurrection Ship, Part I
- S2E12 - Resurrection Ship, Part II
- S2E13 - Epiphanies
- S2E14 - Black Market
- S2E15 - Scar
- S2E16 - Sacrifice
- S2E17 - The Captain's Hand
- S2E18 - Downloaded
- S2E19 - Lay Down Your Burdens, Part I
- S2E20 - Lay Down Your Burdens, Part II
- The Resistance
- S3E01 - Occupation
- S3E02 - Precipice
- S3E03 - Exodus, Part I
- S3E04 - Exodus, Part II
- S3E05 - Collaborators
- S3E06 - Torn
- S3E07 - A Measure of Salvation
- S3E08 - Hero
- S3E09 - Unfinished Business

- S3E10 - The Passage
- S3E11 - The Eye of Jupiter
- S3E12 - Rapture
- S3E13 - Taking a Break From All Your Worries
- S3E14 - The Woman King
- S3E15 - A Day in the Life
- S3E16 - Dirty Hands
- S3E17 - Maelstrom
- S3E18 - The Son Also Rises
- S3E19 - Crossroads, Part I
- S3E20 - Crossroads, Part II
- S4E00 - Razor
- S4E03 - He That Believeth In Me
- S4E04 - Six of One
- S4E05 - The Ties That Bind
- S4E06 - Escape Velocity
- S4E07 - The Road Less Traveled
- S4E08 - Faith
- S4E09 - Guess What's Coming to Dinner?
- S4E10 - Sine Qua Non
- S4E11 - The Hub
- S4E12 - Revelations
- The Face of the Enemy
- S4E13 - Sometimes a Great Notion
- S4E14 - A Disquiet Follows My Soul
- S4E15 - The Oath
- S4E16 - Blood on the Scales
- S4E17 - No Exit
- S4E18 - Deadlock
- S4E19 - Someone to Watch Over Me
- S4E20 - Islanded In a Stream of Stars
- S4E21 - Daybreak, Part I
- S4E22 - Daybreak, Part II
- The Plan

- Being Human (2011 -)
- Blade Runner (1982)
- Carnivàle (2003–2005)
- Cover Me: Based on the True Life of an FBI Family (2000–2001)
- Dancing with the Wolves (1990)
- Donnie Darko (2001)
- Enterprise (2001–2005)
 - S1E01 - Broken Bow
 - S1E10 - Fortunate Son
 - S2E14 - Stigma
 - S2E24 - First Flight
 - S2E26 - The Expanse
 - S3E01 - The Xindi
 - S3E02 - Anomaly
 - S3E06 - Exile
 - S3E08 - Twilight
 - S3E10 - Similitude
 - S4E03 - Home
 - S4E05 - Cold Station 12
 - S4E10 - Deдалus
 - S4E17 - Bound
 - S4E18 - In a Mirror, Darkly, Part 1
 - S4E19 - In a Mirror, Darkly, Part 2
 - S4E21 - Terra Prime
 - S4E22 - These Are the Voyages...
- Farscape (1999–2003)
- Firefly (2002–2003)
- Flu Bird Horror (2008)
- Forbidden Planet (1956)
- Frankenstein (2004)
- Galactica 1980 (1980)
- Star Wars: Episode IV (1977)
- Independence Day (1996)

- Invasion of the Body Snatchers (1956)
- Lexx (1997–2002)
- Lost Girl (2010)
- Merlin (2008 -)
- Power Rangers Lost Galaxy (1999 – 2000)
- Quantum Leap (1989–1993)
- Rashomon (1950)
- Ronald D. Moore Battlestar Galactica Podcast
 - ep109.mp3
 - ep110.mp3
 - ep210.mp3
 - ep212.mp3
 - ep320.mp3
 - ep415.mp3
 - ep416.mp3
- Roswell (1999–2002)
- Sanctuary (2008 -)
- Snake King (2005)
- Space Cases (1996 – 1997)
- Spy Game (1997)
- Star Trek (1966–1969)
 - S02E04 – Mirror, Mirror
- Star Trek: Deep Space Nine (1993–1999)
 - S2E23 - Crossover
- Star Trek: The Next Generation (1987–1994)
 - S3E26 - The Best of Both Worlds
 - S4E01 - The Best of Both Worlds: Part II
- Star Trek: Voyager (1995–2001)
- Stargate (1993)
- Stargate SG-1 (1997 - 2007)
 - S1E02 - Children of the Gods
 - S1E03 - The Enemy Within
 - S1E05 - The Broca Divide

- S1E06 - The First Commandment
- S1E07 - Cold Lazarus
- S1E08 - The Nox
- S1E11 - The Torment of Tantalus
- S1E12 - Bloodlines
- S1E21 - Politics
- S1E22 - Within the Serpent's Grasp
- S2E05 - Need
- S2E08 - Family
- S2E12 - The Tok'ra (Part 2)
- S2E21 - 1969
- S3E02 - Seth
- S3E09 - Rules of Engagement
- S3E10 - Forever in a Day
- S4E05 - Divide and Conquer
- S4E06 - Window of Opportunity
- S4E15 - Chain Reaction
- S5E02 - Threshold
- S5E14 - 48 Hours
- S5E19 - Menace
- S5E22 - Revelations
- S6E11 - Prometheus
- S6E12 - Unnatural Selection
- S7E08 - Space Race
- S7E13 - Grace
- S7E15 - Chimera
- S7E21 - Lost City
- S8E02 - New Order (Part 2)
- S8E12 - Prometheus Unbound
- S8E15 - Citizen Joe
- S8E16 - Reckoning
- S8E18 - Threads
- S9E06 - Beachhead
- S9E15 - Ethon

- S9E19 - Camelot
- S10E01 - Flesh and Blood
- S10E03 - The Pegasus Project
- S10E07 - Counterstrike
- S10E09 - Company of Thieves
- S10E19 - Dominion
- S10E20 - Unending
- Continuum
- Stargate Universe (2009-2011)
- Stargate: Atlantis (2004–2009)
- Starship Troopers (1997)
- Starship Troopers 3: The Marauder (2008)
- Terminator (1984)
- The Outer Limits (1995–2002)
 - S2E10 - Worlds Apart
 - S2E18 - The Light Bridage
- Twilight Zone (1959 – 1964)
- Untitled Chronicles of Riddick Sequel (2013)
- V (2009–)
- X-Files (1993 – 2002)

ANOTACE

Práce se zabývá televizním seriálem Battlestar Galactica (2003 - 2009) nahlíženým dle žánrové a narativní analýzy. V práci dochází k rozebrání dílčích elementů subžánru vesmírné opery s cílem vyvodit z nich kritéria pro srovnání typologie postav a narativních linií v BSG. Vybranými texty ke srovnání jsou seriály Stargate SG-1 a Star Trek Enterprise. Nejdiskutovanějšími kvalitami v práci jsou serializace vyprávění a psychologizace postav. Cílem je zhodnotit míru narativní inovace BSG v rámci svého subžánru.

Klíčová slova: Battlestar Galactica, BSG, vesmírná opera, space opera, naratologie, narativ, vyprávění, sci-fi, televize, 9/11, serializace, Hvězdná brána, Stargate SG-1, Star Trek, Enterprise,

ANNOTATION

The thesis inquires into television series Battlestar Galactica (2003 - 2009) with main concern being stressed on narrative and genre analysis. Therefore, key elements of space opera genre were discussed. The purpose is to identify criterion for comparison of character typology and narrative storylines. Texts identified for comparison are Stargate SG-1 and Star Trek Enterprise. The most significant quality discussed were serialization of television narratives and psychologization of characters. The main goal is to evaluate extension of innovation of BSG to its genre.

Key words: Battlestar Galactica, BSG, space opera, narratology, sci-fi, television, television series, 9/11, serialization, Stargate SG-1, Star Trek, Enterprise,