

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta  
Ústav translatologie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Barbora Stolínová

*Kdo se směje naposled: Batman, maskulinita a technologie abjekce – komentovaný překlad*

*Last Laughs: Batman, Masculinity, and the Technology of Abjection – Commented Translation*

Praha, 2013

Vedoucí práce: PhDr. Eva Kalivodová, Ph.D.

## **Poděkování**

Ráda bych tímto poděkovala vedoucí práce, PhDr. Evě Kalivodové, Ph.D., za její čas, ochotu, trpělivost a zkušené rady.

## **Prohlášení**

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

V Praze, dne 24. května 2013

.....  
Barbora Stolínová

## **Anotace**

Tato bakalářská práce se skládá ze dvou částí. První část tvoří překlad části článku Calvina Thomase „Last Laughs: Batman, Masculinity and the Technology of Abjection“, který byl zveřejněn v genderově zaměřeném časopise *Men and Masculinities*. Druhou část tvoří komentář tohoto překladu. Komentář obsahuje překladatelskou analýzu textu, dle relevance popisuje extratextové a intratextové faktory textu a různé překladatelské problémy, které při překladu nastaly. Komentář se dále zabývá řešením těchto problémů a překladatelskými posuny, ke kterým v průběhu překládání došlo.

### **Klíčová slova:**

Překlad, metoda překladu, překladatelský problém, styl, syntax, lexikum, gender, maskulinita, abjekce, psychoanalýza, film

### **Annotation**

This bachelor thesis contains a translation of Calvin Thomas's article "Last Laughs: Batman, Masculinity and Technology of Abjection", which was published in a gender-oriented magazine *Men and Masculinities*. The second part of this thesis is a commentary on the translation. The commentary includes a translation analysis; it focuses according to relevance on extratextual and intratextual factors and on various translation problems that occurred in the process. The commentary describes strategies for dealing with the problems as well as the typology of translation shifts that occurs in the target text.

### **Key words:**

Translation, translation method, translation problem, style, lexis, syntax, gender, masculinity, abjection, psychoanalysis, film

## **OBSAH**

ÚVOD .....	6
PŘEKLAD .....	7
KOMENTÁŘ .....	30
1. Extratextové faktory.....	30
1.1 Autor.....	30
1.2 Text.....	30
1.3 Recipient.....	32
1.4 Záměr autora a funkce textu .....	32
1.5 Sekundární komunikační funkce.....	34
2 Intratextové faktory.....	35
2.1 Téma a obsah .....	35
2.2 Kompozice .....	35
2.3 Stylistická rovina.....	36
2.4 Syntaktická rovina.....	38
2.5 Lexikální rovina .....	40
3 Metoda překladu .....	42
4 Překladatelské problémy .....	43
4.1 Intertextovost .....	43
4.2 Vlastní jména .....	45
4.3 Termíny .....	47
4.3.1 Film.....	47
4.3.2 Psychoanalýza .....	48
4.3.3 Gender.....	49
4.4 Expresivita .....	50
4.5 Poetická funkce .....	52
5 Překladatelské posuny .....	53
5.1 Konstitutivní posuny .....	53
5.2 Individuální posuny.....	56
5.3 Tematické posuny .....	56
6 Závěr .....	58
BIBLIOGRAFIE .....	59
PŘÍLOHY .....	62

## ÚVOD

Tato práce obsahuje překlad článku Calvina Thomase „Last Laughs: Batman, Masculinity, and the Technology of Abjection“. Jedná se o zajímavý text, který spojuje několik oblastí – genderová studia, psychoanalýzu a překvapivě film, konkrétně film Tima Burtona *Batman*.

Thomas nabízí způsob, jakým lze nahlížet na populární kulturu. Jeho interpretace *Batmana* mnohdy hraničí s „nadinterpretací“ a jeho argumentace je složitě vystavěná.

Článek „Last Laughs“ fungoval jako doplňkový text na bohemistickém semináři FF UK týkajícím se sémiotiky, kde jsem se s ním poprvé setkala. Jedná se o jednu z možných komunikačních situací, ve které text může existovat i v českém kontextu.

Komentář překladu se skládá z několika částí. Nejprve se zabývá vnější i vnitřní analýzou textu na různých rovinách, tato analýza je inspirována Christiane Nordovou a jejím konceptem extratextových a intratextových faktorů (Nord 1991). Komentář dále popisuje metodu překladu, překladatelské problémy a posuny, ke kterým při překladu do

## PŘEKLAD

### Kdo se směje naposled

*Batman, maskulinita a technologie abjekce*

„Transcendenci je možné zničit pouze smíchem.“

– Georges Bataille

V jednom z článků o *Batmanovi* ve filmovém časopise *Screen* píše Andrew Ross o úvodní sekvenci filmu toto:

Kamera se za úvodními titulky pomalu plíží, ponořuje se do oblých, střeva připomínajících záhybů znaku netopýřích předků, proplétá se jimi a mapuje tak symbol možná tak starý a univerzální jako sama příroda. Zákony přírody tak uvolňují cestu zákonům společnosti. (Ross 1999: 30)

U této části bych se rád zastavil – ne u Rossovy úvahy, ale u úvodní části filmu, kde se kamera plíží uličkami a smyčkami symbolu. Protože pokud souhlasíme s Rossem, že na záhybech netopýřího symbolu, který kamera sleduje, je něco „střeva připomínajícího“, pak můžeme v záběrech symbolu hledat i jiný význam, než o jakém uvažuje Ross.

Můžeme zde zpozorovat, jak Burtonův film zdůrazňuje úzkostný vztah mezi mužským tělem, „obrněnou“ maskulinní subjektivitou a kamerou. V tomto podrobném výkladu Batmana se zaměřím na specifickou mužskou úzkost spojenou právě s mechanismy

fotografické a filmové reprezentace, na znepokojení z „technologie abjekce“ masové kultury. Technologie, která zároveň ohrožuje i posiluje hranice normativní heterosexuální maskulinity.<sup>1</sup>

Poslední větou: „Zákony přírody tak uvolňují cestu zákonům společnosti,“ Ross odkazuje na střih, kdy se kamera přesouvá od netopýřího symbolu do ulic Gotham City. Ale protože symboly jsou ve své podstatě společenské a ne naturální, jak Ross velmi dobře ví, budu tuto větu brát jako odkaz k „uvolnění cesty“ kameře, které proběhne na pozadí úvodních titulků. V úvodu se totiž kamera pohybuje tak matoucím způsobem, že divák neví, kde je a na co se vlastně dívá. Kamera pochmurně zabírá záhyby připomínajících střeva, pak se z nich vynořuje a zvenčí hledí na toto místo svého původu. Dalo by se říct – obraz kloakálního zrození.<sup>2</sup> Kamera se oddaluje a očišťuje od svého vlastního kloakálního původu a pak na jeho místo zaměří svůj pohled – odhalí jasný symbol, který je současně symbolem identity.

Kamera vyvolává a hned zase utiňuje pocit úzkosti tím, že sleduje svou (a naši) proměnu ze ztracené, odloučené a bezmocné předmětnosti do subjektivní pozice vlády nad symboly. S pomocí Lacanových pojmů se dá říct, že kamera popisuje odcizující vytržení ze skutečna, které podle Lacana naprosto odolává jakékoli symbolizaci, a přechod k symbolickému a imaginárnímu, čímž osvětluje „systém reprezentace, ve kterém je subjekt učen přijímat jméno otce“, jak říká Kaja Silvermanová ve své knize *Male Subjectivity at the Margins* (Silvermann 1992: 34). Za předpokladu, že je subjekt toto učen přijímat, je více než přirozené, že právě v tu chvíli – kdy se původně



nerozpoznatelný soubor záhybů změní ve zřetelný symbol, jak se od něj kamera oddaluje a divák zjistí, kde se nachází a na co se vlastně dívá – se v titulcích objeví jméno domnělého vládce symbolů filmu, tedy režiséra.

Ale je toho víc. Lacan tvrdí, že „je nezbytné na subjekt nahlížet jako na ztracený objekt. Jinak řečeno ztracený objekt podporuje subjekt a je častokrát daleko objektivnější, než byste si mohli myslet“ (Lacan 1970: 189). Nejen, že úvodní titulky představují přechod od skutečného k symbolickému, od ztraceného objektu k subjektu vědomí, od pasivity k aktivitě, také představují překonání dávného abjektového traumatu, což podle všeho potvrzuje Silvermannová teorii „dominantní kulturní fikce“, která „vyzývá mužský subjekt, aby sám sebe nazíral pouze zprostředkovaně ... skrz obrazy nedotčené maskulinity“ (Silvermann 1992: 42). Přesto, v stopování stop symbolizace během úvodních titulků může být víc stop abjekce a traumatu, než si jakákoliv nedotčená maskulinita dovede představit.

Silvermannová tvrdí, že u dominantní fikce „je hlavním znakem jednoty (patriarchální) rodina a primárním znakem privilegovanosti je falus“. Jak úvodní titulky pomocí postupné symbolizace ilustrují oddělení od mateřsky zakódovaného, kloakálního skutečna a nadvládu nad ním, můžeme podle Lacana na netopyří symbol nahlížet jako na falický znak, jako na obraz nedotčené maskulinity.<sup>3</sup> Ale falus a jednota patriarchální rodiny, kterou představuje, ohrožuje hned první scéna po úvodních titulcích, kdy se otec s matkou a synem ztratí a zachvátí je nebezpečná a nebezpečně sexualizovaná (tj. objeví se tam prostitutka) část Gotham City a otec není schopen sehnat taxi. Tato neschopnost je

nejen feminizující, jako je pro patriarchální reprezentaci obvykle jakákoliv neschopnost a ztráta vlády nad situací, ale také ohrožuje otcovu pozici rasově zvýhodněného jedince, protože – jak dokládá Ross a jak z vlastní zkušenosti dosvědčuje mezi jinými West (1993) – ve skutečnosti jsou to Afroameričané, kteří mají problém sehnat v New Yorku taxíka.<sup>4</sup> Za zoufalého tvrzení: „Já vím, kde jsme!“ vede otec rodinu ulicí a v temném průchodu ho složí na zem nějací ošuntělí zloději. Této scéně přihlíží z výšky Batman. Událost má pro Batmana/ Bruce Waynea zvláštní význam, neboť, jak se divák později dozvídá, když byl ještě dítě, byli na témže místě, kousek od kina Monarch, zavraždění Barmanovi rodiče.

Co se týče této části Batmanova příběhu, Michael Brody píše, že „Freudova práce s psychickým traumatem je stále cenná pro porozumění jeho [malého Bruce Waynea] psychickému stavu“ poté, co byl svědkem vraždy vlastních rodičů. „Freud píše o zaplavení psychického aparátu velkým množstvím podnětů a o bezmocnosti, která nastává, když je ego zahlceno.... Nenadállost přívalu podnětů ... způsobí otřesení iluze nezranitelnosti“ (Brody 1995: 172-173).<sup>5</sup> Brody naznačuje, že „Waynův závazek bojovat proti zločinu je přáním kompenzace“, a že „toto přání je ztvárněno v první scéně filmu. Ukazuje se zde přerod z pasivního dítěte na dospělého Batmana, který zneškodní zloděje“ (Tamtéž: 174).

Freudův klíčový text, věnující se tomuto druhu přeměn, se jmenuje *Mimo princip slasti* a jeho nejzásadnější částí je popis známé hry *fort/da*, ve které Freudův vnuk odhazuje dřevěnou cívku a zase ji k sobě přitahuje pomocí provázku na ní. Freud

vysvětluje tuto hru na „pryč“ (fort) a „zpět“ (da) jako chlapcovu kompenzaci zřeknutí se těla matky tím, že „samo inscenovalo totéž mizení a opětovná návrat sobě dosažitelných předmětů“. Freud

nabývá dojmu, že dítě učinilo tento zážitek předmětem své hry z jiného motivu.

Bylo při zážitku pasivní, zážitek je zasáhl, a teď na sebe bere úlohu aktivní tím, že totéž, přestože to bylo zdrojem nelibosti, opakuje jako hru. Toto snažení bychom mohli přičítat pudu směřujícímu ke zmocňování se předmětů.<sup>1</sup>

Hra *fort/da* je obzvláště zásadní v úvodních scénách *Batmana*, protože přesně taková hra na zmizení a návrat se odehrává na střeše mezi Batmanem a zloději. Batman nejdřív nechá zmizet prvního zloděje – prokopne ho zavřenými dveřmi – a použije naviják, aby chytil a přitáhl druhého, který se snaží utéct. Batman drží lupiče nad propastí a hrozí mu, že ho nechá spadnout. V tomto okamžiku naprosté nadvlády oznámí svou identitu: „Jsem Batman,“ zašeptá a pak muže ušetří – odmrští ho pryč. Toto spojení vyslovení identity spolu se schopností ovládat něčí pád podle libosti je důležité a princip *fort/da* je i dále ve filmu zásadní, protože se zde objevuje mnoho scén, ve kterých Batman používá svůj naviják, aby dopadl zloducha, aby se dostal z nebezpečí nebo aby zachránil (či ovládl) tělo Vicki Valeové (Kim Basinger).

Ve své knize *Male Matters* (Thomas 1996) stavím Freudovu teorii o hře *fort/da* vedle jeho trvání na všeobecnosti dětských představ o kloakálním zrození. Podle mě pomáhá kloakální teorie objasnit abjekci nebo status zavržení „ztraceného objektu“, což

---

<sup>1</sup> FREUD, S.: *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920-1924*. Psychoanalytické nakladatelství, Praha 1998. Překlad: M. Kopal a J. Pechar. Str. 15-16.

Lacan vysvětluje jako je fantazmatickou podporu subjektu, a dodávám, že „instinkt nadvlády“, kterým je hra *fort/da* motivována, může být také motivován chlapcovou touhou překonat pocit bezmocnosti a abjektivní pasivity pomocí malého, pasivního, ovladatelného objektu, který funguje jako symbol matčina těla. Tím se, podle mého názoru, chlapec snaží popřít nejen svou závislost na matce a jakékoli podobě matky jakožto aktivního subjektivního činitele, ale také úzkostný pocit ontologické podělanosti, který je základem subjektivní existence. Jinými slovy, hra *fort/da* je přítomna nejen v chlapcových představách o tom, že byl porozen z matčiných útroby, a ve zbavování se této představy, ale také v jeho snaze získat kontrolu nad vlastním útroby a tím si zajistit identitu.

Nicméně úspěch této análně symbolické činnosti je pouze částečný a pocit, který nazývám „skatontologická úzkost“, může dál strašit v každých základech, na kterých je zbudována symbolicky zajištěná identita. Tvrdím, že účinné trašení trvá, protože identita nemůže být zajištěna, aniž by se vyhnula způsobům reprezentace jako je promluva, psaní, vytváření obrazů – jak fotografických, tak filmových – které nevyhnutelně přeměňují reprezentující subjekt na reprezentovaný objekt. A taková produkce, jako je tato přeměna nazpět, může fantazmaticky znamenat pád zpět, zrušení hranic ega, traumatizující *Durchfall* (německy neúspěch, propad a nedobrovolné vyprázdnění střev). Takže obraz „nedotčené maskulinity“, která stvořila sama sebe, která se sama reprezentuje jako obraz aktivního „muže na vlastních nohou“, je pronásledován dřívější fantazmatickou představou, že byl na nohy postaven pasivně a že byl kloakálně vyroben matkou. Jinými slovy, obraz „nedotčené maskulinity“, který by měl dominantní fikci upevňovat, je ve

finále neschopen překonat dávné trauma a to právě proto, že je to obraz vytvořený.

Ačkoli je tato neschopnost přítomna v jakékoli lingvistické nebo reprezentující praxi, je nejvíce patrná ve fotografii a tedy i ve filmu. V článku nazvaném „Fashion and the Homospectatorial Look“ popisuje Diana Fussová fotografii jako „přímou technologii abjekce“. Píše, že „důvěrné propojení módy, fetišismu, fotografie a ženskosti je cestou do skladiště odpadu prezentované kultury“ (Fuss 1992: 70). Tvrdí, že abjekce je „psychický ekvivalent mechanické fotografické přeměny subjektů v objekty,“ Fussová cituje Rolanda Barthese, podle kterého „fotografie reprezentuje ten nepatrný moment, kdy... nejsem ani subjekt, ani objekt, ale subjekt, který cítí, že se z něj stává objekt: zažívám tak mikroverzi smrti. Stávám se opravdu přízrakem“ (Barthes 1981: 14). Fotografie, pokračuje Fussová, tedy „funguje jako velkovýrobna těl, jako balzamovač – balzamuje každý subjekt zachycením a znehybněním jeho obrazu“ (Fuss 1992: 729).

Na *Batmana* lze nahlížet jako na tísnivé vysvětlení těchto poznatků Fussové (1992) a Barthese (1981), protože, jak brzy poznáme, film se do hloubky zabývá fantazmatickými vztahy mezi fotografií, ženskostí, lidským a kulturním odpadem, „temnotou“ rasy a masovou produkcí obrazů, zboží a těl. Poté, co se ve filmu ukáže určitá část dávného traumatu a jeho překonání, začne *Batman* nápadně zdůrazňovat svou vlastní fascinaci fotografiemi a naznačuje „traumatizující“ možnosti fotografie samotné.

Hned poté, co Batman oznámí svou totožnost, odhodí zloděje a vytráť se do noci, následuje střih a kamera se přesouvá na radnici Gotham City, do scény, které dominuje obrovský černobílý plakát prokurátora Harveyho Denta, kterého hraje Billy Dee Williams

(významná figura v kontextu rasové sémiotiky a hvězdného obsazování filmů, která se z něj stala po trilogii Hvězdných válek, do kterých ho obsadil George Lucas ve snaze přilákat do kin afroamerické obecnost). Když policejní komisař Gordon (Pat Hingle) a Dent pronesou pár slov, přichází střih a kamera zabírá velkou černobílou fotografií Alicie (Jery Hall). Kamera se vzdaluje, přejíždí doprava a sklání se dolů, ukazuje stěnu bytu, které dominují okouzující záběry Alicie, nato se objeví první z mnoha televizí ve filmu, s obličejem Harveyho Denta pronášejícího projev. Jack Napier (Nicholson) ještě před svou proměnou v Klauna, napůl ležící v luxusním křesle, komentuje Dentův slib učinit z Gotham City bezpečné místo pro slušné lidi: „Slušní lidé tu nemají co dělat – můžou být šťastnější někde jinde“. Má nohy na konferenčním stolku a míchá balíček karet (tj. hraje si s hromádkou masově šířených obrazců).

Jak nás významně informuje kamera pomocí záběru shora, Jackovy nohy dokonce spočívají na obálce časopisu *Vogue*, tedy na obraze ženského obličeje, který metonymicky zastupuje Aliciu, protože Alicia je modelka jak ve filmu, tak ve skutečnosti. Jackova pozice vyjadřuje pohrdání Aliciiným obličejem a je důležitá nejen proto, že Jack později Aliciinu tvář znetvoří, ale také proto, jak se začínají masově šířené fotografie propojovat ve filmovém imagináru s kulturní bezvýznamností, s otázkami feminity, rasovými rozdíly a odpadem. Tyto scény spojují černobílý obraz Afroameričana a bělošky s tím, co může rozšlápnout bota bělocha. Co je ale důležité, druhá scéna také zařazuje Jacka v jeho vlastní aroganci a naparujícím se narcismu právě do té oblasti imaginárna, kterou by sám raději vytěsnil. Film tedy ukazuje zásadní paradox: obrazy a reprezentace ohrožují dominantní fikci nedotčené maskulinity a zároveň jsou pro ni fikci

nezbytné. Tudiž musí být obrazy i jejich produkce – stejně jako smích, svěrač i cívka při hře *fort/da* – podřízeny stálému dohledu a ovládnutí.<sup>6</sup>

Ob jednu scénu dál se rozvíjí fantazmatické vztahy mezi masově šířenými obrazy, kulturní bezvýznamností a tělesností. Reportér Alexander Knox (Robert Wuhl) vstupuje do redakce deníku *Gotham Globe* k pobavení svých kolegů, kteří se posmívají jeho zájmu o Batmanův příběh. „Čuráku,“ zamumlá Knox směrem k jednomu z kolegů. Pak, když uvidí dvě nožky položené na svém stole, zavrní „Ahoj nohy!“ Vizuálně i sluchově je tedy Vicky Valeová, která si čte noviny, představena jen jako část těla. Juxtapozice slov „čurák“ a „nohy“ podtrhuje lacanovskou myšlenku, že žena sice falus nemůže „vlastnit“, ale musí ho pro muže představovat.

Nicméně následuje ještě zajímavější sled výpovědí v juxtapozici: když Valeová říká Knoxovi: „Dívám se na vaše věci,“ odpoví Knox: „Já zase na ty vaše“, dojde k propojení masově šířeného tisku a „věcí“ ženské sexuality.<sup>7</sup> Valeová se představí a Knox si uvědomí, že jde o fotografku časopisu *Vogue* (což spojí její původní pozici napůl vleže, podobnou pozici Jacka, se scénou v Aliciině bytě), a řekne: „Pokud chceš, abych ti pózoval nahý, budeš potřebovat velký objektiv.“ Ale toto okázalé falické vychloubání má opačný efekt, nejen proto, že Valeová je ignoruje a že Lacan tvrdí, že „provokovaná virilita člověka se zdá být feminní“ (Lacan 1997: 291), ale zejména proto, že podle logiky imaginárna filmu znamená podrobit identitu feminizujícímu fotografickému pohledu to samé, jako učinit se zranitelným vůči abjekci. Valeová, jenž má stejně jako Batman tak trochu dvojí život, okamžitě tuto myšlenku zdůrazní, když Knoxovi ukáže svoje seriózní

snímky: obálku časopisu *Time* s dozvuky revoluce v Corto Maltese, na které je fotografie muže ležícího s tváří v bahně. Dvojakost Valeové propojuje obálku *Vogue* a obálku *Time*, čímž spojuje pojem ženské/módní fotografie jako skladiště kulturního odpadu a fenomén fotografie vůbec, jako technologii abjekce, která mrhá maskulinitou a mění mužská těla v mrtvolu. Knox zírání na obálku časopisu *Time* a opakuje to slovo, které zřejmě signalizuje něco jiného než omezenou slovní zásobu: „Když děvče dělá takový věci, může snadno přijít k úrazu,“ zamumlá. Ale vzhledem k tomu, že už sám sebe zženštil, když nabídl své tělo objektivu Vicky, Knox zde možná nevědomky odkazuje spíš k sobě než k Vicky: přijít k úrazu, být utracen, být zastřelen (zbraní nebo fotoaparátem) znamená být učiněn jiným, demaskulinován, abjektován, změněn v objekt, změněn v „děvče“. Ať už je to jak chce, Knox a Valeová se spojí, aby společně pracovali na Batmanově příběhu. „Mám ráda...netopýry,“ přiznává Valeová, jako kdyby šlo o přiznání nějaké temné sexuální fetiše.

Tato scéna končí a kamera se přesunuje k další reprodukci obličeje Harveyho Denta, tentokrát na obálce deníku *Gotham Globe*, ležícího na stole krále zločinu Carla Grissoma (Jack Palance). Tento záběr další obálky dává do souvislosti Dentův afroamerický obličej s obálkami *Vogue* a *Time* a tudíž s přízraky ženskosti, abjekcí, odpadem, bahnem a smrtí, které se zdají být hlavním zaměřením fantazmatického podtextu filmu.<sup>8</sup> V dalším záběru udeří Grissom do novin pěstí – což později umocňuje scéna, ve které Klaun použije mechanickou vyskakovací boxerskou rukavici, aby rozbil obrazovku s Dentovým obličejem (jsou to důkazy ikonoklasmu filmu, nevyhnutelně masochistické agrese vůči obrazům, která je zde přesunuta na rasově jiného člověka).



Kamera se oddaluje a zabírá znovu Jacka Napiera, napůl ležícího v křesle, jak si hraje s balíčkem karet. Následuje pozoruhodná scéna. Očima filmové postavy se zblízka díváme na žolíka (klauna), kterého Jack zvedne, a slyšíme tichý mechanický zvuk, podobný kručení v břiše. Jak Jack žolíka pokládá, kamera zaostří na pozadí scény, kde se z výtahu vynoří postava Alicie. Právě se vrací z nákupů, přijíždí „zespoda“ a je ověšená taškami značkových obchodů, což je označením jejího demonstrativního nakupování (pravděpodobně) předražených a zbytečných krámů. Juxtapozicí těchto dvou scén dochází k metonymické asociaci obrazu Klaunova obličeje s Aliciiným příliš konzumním a příliš fotografovaným tělem a tedy implicitně se všemi předchozími obrazy ženskosti, rasových rozdílů, abjekce, odpadu a smrti.<sup>9</sup>

Ke Klaunovu obličeji a k tomu, co tak křiklavě označuje, se ještě vrátíme. Nejdříve se ale zamysleme nad vztahem Batmana/Bruce Waynea k technologii abjekce. Scéna ve Wayneově sídle dokazuje, nakolik se zaměstnává touto technologií (zejména dohledem a opakovaným přehráváním), otázkami nejistoty/identity a významně také hodnoty (zejména mnohoznačné symbolické hodnoty peněz). Aby získal peníze na oslavy dvoustého výročí Gotham City, Wayne přeměnil své sídlo v kasino. Scéna tedy začíná záběry obyvatel Gotham City, kteří se oddávají hazardu a rozhazují žetony a kostky, ať dopadnou, kam dopadnou. Poprvé spatříme Michaela Keatona alias Bruce Waynea bez masky, když se ho Vicky Valeová, nevědouc o koho jde, zeptá: „Který z mužů je Bruce Wayne.“ Odpoví jí, že si není jistý, což kontrastuje s jeho sebejistým tvrzením „jsem Batman“ před zlodějem na okraji propasti a poukazuje na specifickou nejistotu nebo nejednoznačnost skrývající se pod Batmanovým brněním.

Brnění – a otázky identity, sexuality a hodnot – je tematizováno krátce poté, co Knox a Valeová zabloudí do muzea brnění Bruce Waynea. Následuje zajímavý rozhovor: „To je paráda,“ říká Knox, „co je zač, ten Wayne?“ Valeová, znova využívající podtext „věci“, poznamená: „Podporuje všechny možný humanitární akce a ještě sbírá tyhle věci.“ Po tom prohlášení se zasměje (tento zábavný kontrast mezi humanitárním, zranitelně lidským, a obrněným mužským tělem je důležitý a bude ve filmu znovu zdůrazněn). Další rozhovor je sexualizován nebo alespoň falicizován: Knox komentuje Waynův vliv na „holky“: „těm se určitě líbí, že má takový koule a jde do charity,“ k čemuž Valeová dodává: „Jo a nezapomeň taky na jeho pořádný konto.“ Stejně jako Knoxovo dřívější prohlášení, že má velkého čuráka, tyto finanční metafory (které také nevyhnutelně fungují jako reprezentující metafory, poněvadž jak peníze, tak metafory jsou formou reprezentace) skrytě podkopávají rysy falické mohutnosti, kterou avizují. Pokud je Waynův falus tvořen penězi, je to věc nestabilní, nebo alespoň věc s přeměnitelnou sociální a psychosymbolickou hodnotou. Nabízí se zde připomenout Freudovo tvrzení, že „dávny zájem o výkaly,“ tj. před-oidipovský a před-falický zájem, může být sublimačně „přenesen v ocenění zlata nebo peněz (Freud 1953-74: 100)“. Možné „nízké“ konotace vysoké hodnoty peněz jsou zdůrazněny v další replice: Knox říká: „No faktem je, že čím mají lidi víc, tím za míň stojí.“ Na což Valeová odpoví: „Potom teda tenhle chlap nemůže stát vůbec za nic.“

Chlap, o jehož cenu (nebo mužnost) jde, vstoupí do místnosti. Následuje představování. Na rozdíl od feminizovaného Knoxe, který znal Vicky Valeovou jako fotografku pro módní časopisy, ne jako válečnou zpravodajku, Wayne je s její prací v

Corto Maltese obeznámen a pochválí její „dobré oko“. Ale když uslyší, že chce vyšetřovat Batmanův příběh, poznamená: „Po válce v Corto Maltese je to malé sousto, ne?“ Wayne se samozřejmě snaží Valeovou odradit od stopování netopýra, ale tento komentář také spojí Batmana s něčím taktéž „menším“, než bylo Corto Maltese, s frivolním módním fotografováním Valeové, které Klaun později otevřeně nazve „krávovinou“. Otázky fotografování a reprezentace se zde znovu vynořují, protože jakmile Wayne odejde, Knox si Valeové začne stěžovat na zvláštnosti bohatých lidí, ukáže do velkého zrcadla a řekne: „Měl by se spíš jmenovat Bruce Ješitný.“ Tento komentář nám připomene kruté a ješitné jednání Jacka Napiera před zrcadlem v Aliciině bytě, ale když nás kamera pozve za oboustranné Waynovo zrcadlo a spatříme Waynovu velkou sledovací základnu plnou kamer, zjistíme, že Wayne nemá problém s narcismem, ale spíš s paranoiou.

Tuto scénu komentuje ve svém článku o *Batmanovi* a kulturní paměti Jim Collins, když srovnává Batmana a Klauna a jejich „aktivní hru s obrazy“:

Klaun i Batman se ve filmu několikrát dívají na televizi a oba protivníci jsou obklopeni obrazy, které pro své vlastní účely ovládají. Stejně jako Klaun se zdá být téměř pohlcen obrazy, které stříhá na kusy, Batman je na prvních záběrech ze své jeskyně před stěnou obrazovek, obklopený ze všech stran obrazy hostů, které jeho skryté kamery natáčejí, a které si Batman *přehrává*, místo aby je *stříhal na kusy*, a tím si zprostředkovává realitu, která mu nějakým způsobem unikla. Zatímco Klaunovo nakládání s obrazy značí deformaci, Batmana zajímá proces znovuzískání, vytahuje obrazy ze zásobárny, která tvoří „minulost“. Toto napětí mezi únosem a znovuzískáním vystihuje protikladné

strategie ve filmu, které střídavě zpřístupňují a unášejí pryč tradiční batmanovské topoi.

(Collins: 168)

Protože na tom, jak film k takovým topoi přistupuje, mi nezáleží tolik jako Collinsovi, napětí mezi stříháním obrazů na kusy a jejich vyvoláváním je podle mě označením něco jiného. Zajímá mne zejména napětí, které Collins nachází mezi

ovládáním/znovuzískáváním obrazů a „pohlcením v nádrži“ obrazů, obzvláště proto, že to pohlčení souvisí se scénou v chemičce Axis, kde dochází ke konfrontaci Batmana a Napiera. Není žádným překvapením, že je scéna v chemičce uvedena záběrem na množství dalších masově šířených obrazů – plakátů vyzývajících k dopadení Jacka Napiera, které zkorumpovaný a zrádný poručík Eckhart (William Hootkins) rozdává svým mužům se slovy: „Mířte přesně. Víte jak to myslím?“ Tato otázka je možná spíše než policistům adresována divákům filmu, kteří začínají být vnímavější k tomu, jak film přitahuje pozornost k zálibě v zabíjení, kterou se vyznačují samy techniky filmování.

Uvnitř chemičky se znovu objevuje použití principu *fort/da*, když Batman chytí jednoho z Napierových mužů ocelovým lankem, přehodí ho přes zábradlí a pak ho nechá jen bezmocně viset. Kamera chvíli setrvá na Batmanově zamaskovaném obličejí, on i kamera na okamžik zastaví, jakoby okouzlení pohledem na houpajícího se muže. Tento obraz se krátce poté opakuje, když Batman drží Jacka Napiera nad bublající nádrží chemického odpadu. Když ho nakonec pustí a Jack se „propadne“, je opět zdůrazněn anální základ dynamiky *Batmana* i samotného mechanismu *fort/da*.

Bezprostředně poté následuje kloakální zrození „Klauna“. Postava Klauna se

vlastně postupně vybarvuje v několika scénách, které jako by parodovaly lacanovský popis subjektivního vývoje vedoucího od reálného přes imaginární až k symbolickému. Napierovo tělo vyplaví z chemičky odpadní stoka a nejprve ho vidíme jako fragment těla, zohavenou ruku, v agonii nataženou z „oceánského“ proudu zániku. Poté jsme v pochybné ordinaci plastického chirurga svědky něčeho, co lze nazývat „stádium zrcadla“. Když Klaun poprvé spatří svůj nový a navěky rozšklebený obličej, roztříská zrcadlo a vybuchne smíchy. Ve třetí scéně vstoupí Klaun do kanceláře Carla Grissoma (vystoupí z téhož výtahu, kterým jsme naposled spatřili vystupovat Alicii, postavu stvořenou pouze z obrazů, ověšenou zbožím), kde se vyslovením nové identity přizpůsobí jménu otce („Jack je mrtvý, kámo, říkej mi Klaune!“) a vyprázdní zásobník revolveru do Grissomova těla.

V této vražedné scéně (ačkoli v *Batmanovi* jsou všechny fotograficky koncipované „scény“ potenciálně vražedné) Jack zároveň vyzdvihne i zničí to, čemu Bersani říká „posvátná hodnota vlastního já (Bersani 1987: 222)“. Zabíjí, aby ochránil vážnost své nově prohlášené identity, ačkoliv toto prohlášení – a radost z něho – je vlastně vtíp.<sup>10</sup> Současně posiluje a zlehčuje identitu, která musí a zároveň nesmí být brána vážně, a začíná projevovat jak vražednost stabilní identity, tak její abjektivní nestabilitu. Klaun tedy reprezentuje jak útok identity a reprezentace, tak útok na identitu a reprezentaci. Tento útok podtrhuje ironii dvojakosti reprezentace samotné, protože subjektivní identita je závislá na reprezentujících obrazech, které vytvářejí objekty a zároveň zaručují a ohrožují soudružnost hranic ega.

Barry W. Sarchett komentuje způsob, kterým *Batman* „radikálně komplikuje

kulturní pozici Klauna“, a tvrdí, že Klaun

je současně označením pro heterogenní kulturní projevy, tedy se nestává postavou *jinou*, než by napovídala obvyklá norma, ale postavou vtěleného ztvárňování. Stává se žolíkem v balíčku karet, fungujícím v mnoha i protikladných pozicích, maskou, stopou bez pozitivní identity. (Sarchett 1996: 75)

Sarchett spojuje Klauna jako diferenční postavu ztvárňování s Westovou dlouhodobou nedůvěrou k obrazům neboli „averzí k velkoleposti“ (Tamtéž: 80). Sarchett cituje Patricka Bratlinera, který o averzi k velkoleposti píše, že:

„odráží platónské pochyby o fyzickém zjevu a o všem umění jakožto odrazu ideálu z třetí ruky“. Vizualní se se tedy spojuje s umělým a povrchním: „Protože neviditelné obklopí a v určitém slova smyslu transcenduje viditelnému, tak redukce na viditelné obrazy ... bude vypadat jako likvidace podstatného (Bratlinger 1983: 260-261)“. (Tamtéž: 80)

Sarchett pokračuje:

Klaunovy šaškárny v *Batmanovi* nepřetržitě komentují populární kulturu, média a velkolepost. ... Klaun a jeho rozšklebený obličej nabízejí příležitost zamyslet se nad rozměry vizuálního obrazu. Klaun ve výsledku vyvolává kritiku velkoleposti masových médií. Sláva hlasatelů Gotham City je díky Klaunovu triku s kosmetickými produkty demystifikována na pouhou „image“: bez make-upu jsou ztrhaní a obyčejní. Klaun se ale nesnaží nahradit to, co je „pouze“ povrchní, nějakou „přírodní“ nebo trhem nedotčenou podobou. Místo toho v prostředí Gotham City, kde jsou všechny kosmetické produkty otráveny, nabízí své vlastní „nové a vylepšené Klaunovy produkty“, které ze spotřebitelů udělají jeho vlastní vizuální repliky. Klaun, tvůrce a ničitel umění/umělosti a dokonalý

kapitalista ukazuje, jak jsou vizuální kódy – kódy krásy v tomto případě – podmíněně přijímány a ceněny. V kapitalismu jsou skutečně veškeré hodnoty pohyblivé. (Tamtéž: 80-81)

Ačkoli je Sarchettův názor poučný, ukazuje určité neporozumění: ne že by „nové a vylepšené Klaunovy produkty“ měly nahradit otrávené výrobky, ony samy jsou také otrávené. Žádný spotřebitel tedy přeměnu na vizuální repliku Klauna nepřežije, což zdůrazňuje úzkost ve filmu, vyvolanou vlastní destruktivní „povahou“ procesu vizuální replikace. Klaun je toxická zbraň, která ztělesňuje ztvárňování a reprezentuje reprezentaci. Likvidace podstaty a pozitivní identity, kterou reprezentuje Klaunův permanentně rozšklebený/rektu podobný obličej, jako zpodobení batailleonské teorie Slunce v rektu,<sup>11</sup> představuje nejen likviditu kapitalismu, v němž jsou veškeré hodnoty proměnlivé, ale i masový/masivní kulturní *Durchfall*, do kterého se maskulinní podstata, kvůli své závislosti na abektivně feminizující reprezentaci, musí vrhnout po hlavě.

Přesto nyní musíme připomenout nejednoznačnost Klaunovy postavy. Je nejen ztělesněním „feminizujícího procesu“ mechanické reprodukce, který představuje hrozbu dominantní fikci nedotčené maskulinity, ale také představuje, jak se ještě dozvíme, maskulinní agresi proti femininnímu obrazu, na kterém tato fikce závisí. Tato nejednoznačnost vyjadřuje zásadní tělesnou ironii dominantní fikce, ale také tematizuje již dříve zmíněný masochistický ikonoklasmus. Film se současně raduje a truchlí nad vlastním statutem, statutem obrazu coby *filmu*, který zdůrazňuje své vlastní úzkosti vyvolané nekvalitním komiksovým původem a nejasným postavením na hranici vážného

„vysokého“ filmového maskulinního umění a směšně „nízké“ nebo feminizované kýčovitě komerčnosti. Film pohlcuje sám sebe v tavícím proudu obrazového násilí, ze kterého jakoby se snažil vymanit; schvaluje a zároveň odhaluje záměny a projekce, před kterým varuje, zpochybňuje četné meze, na kterých ale současně trvá. Tím se *Batman* nevyhnutelně stává toxickým komodifikovaným zbožím, kterého se sám obává.

### POZNÁMKY

1. Autorkou pojmu „technologie abjekce“ je Diana Fussová (1992), pojem bude podrobněji vysvětlen dále v textu.
2. Ve studii „Úzkost a pudový život“ Freud píše, že: „Děti, které delší dobu věří kloakální teorii, jsou všeobecně přesvědčené, že miminka se rodí z útroh stejně jako výkaly: defekace je model zrození.“<sup>2</sup>
3. V knize *Male Subjectivity at the Margins* používá Silvermannová termín *dávné trauma* pro popsání narušení „dominantní fikce“, což je „ideologie, pomocí které je tvořena a uchovávána 'realita' společnosti a pomocí níž subjekt uplatňuje nárok na normativní identitu (Silvermann 1992: 15)“.
4. Viz West, úvod ke knize *Race Matters*.
5. Čtenáři knihy *Male Fantasies* (Klaus Theweleit: 1987), kteří jsou citliví na to, čemu Tony Bennett říká „fašistický prvek v Batmanově obhajobě vigilantismu“ (Bennett 1991: vii), si tu povšimnou opětovného výskytu slova *příval* a jeho

---

<sup>2</sup> FREUD, S.: *Nová řada přednášek k úvodu do psychoanalýzy*. Praha, Psychoanalytické nakladatelství: 1997. Překlad: E. Wiškovský a J. Pechar. Str. 66.



souvislosti s Theweleitovou analýzou konstrukce obrněného ega fašistického válečníka. Členové Freikorps si trvale představovali temný, femininní, židovský proud komunismu jako „přival“ proti kterému se musí obrnit.

6. Srovnejte s Barry Sandersem a jeho *Sudden Glory: Laughter as Subversive*

*History:*

Filosofické spisy o smíchu, náboženská nařízení a zákazy smíchu – to všechno kontroluje jak, kdy a jak moc se smát. Stanovuje, jak by se mělo ke smíchu správně přistupovat, protože smích je naše poslední „schopnost“, jak se podřídit autoritě. Žádná jiná tělesná funkce nevyžaduje tolik pozornosti a přísného dohledu. Můžeme se ptát: „Naučilo se dítě na nočník?“ Ale nikdo by si nedovolil otázku: „Naučilo se dítě ovládat svůj smích?“ Přestože smích vyžaduje víc kontroly, než jakákoli jiná tělesná funkce, jako by nás smích pronásledoval jako pozůstatek z nějaké dřívější doby, kdy jsme neuměli ovládat moč, z primitivního období, kdy jsme se smáli, vyprazdňovali se a oddávali se potěšení kdykoliv se nám zachtělo. Hezky zašitý, bezpečně ukrytý z dohledu, je smích hrozbou pro naši masku dospělého civilizovaného člověka, kterou může kdykoliv odhodit pryč. (Sanders 1995: 25)

Povšimněte si také určitých podobností: závěrka fotoaparátu se podobá svěrači (což komplikuje obraz fotoaparátu jako zprostředkovatele pronikavého pohledu, protože k fotoaparátu musí proniknout světlo, aby fungoval); svaly, které ovládají otevírání a zavírání oka se také nazývají svěrače; cívka života (reálno), cívka na navíjení filmu a cívka ve hře *fort/da* – slovní hříčka, bezpochyby mnohokrát využitá v psychoanalyticky laděné filmové teorii. S tím trochu souvisí další věc. Než opustíme scénu v Aliciině bytě,

povšimněme si, že se v ni vyskytuje jediný zřejmý – a zřejmě jednoúčelový – oidipovský prvek v celém příběhu filmu. Alicia je ve skutečnosti kočička postaršího krále zločinu Carla Grissoma (Jack Palance) a její poměr s o něco mladším Jackem je pravděpodobně tajný. Když Jack mluví o tom, že Grissom si Harveyho Denta podá, Alicia mu odpoví, že kdyby o nich Grissom věděl, „podal by si“ Jacka, čímž mu připomíná, jak otec v představách standardně trestá dítě za touhu po těle matky – kastrací. Jack později jako Klaun částečně naplňuje oidipovské paradigma, nedojde k identifikaci s Grissomem, ale zavraždí ho jako prvního a doprovodí to hrůzostrašnou show.

7. Pro informace o propojení masové kultury a feminity v rámci maskulinního imaginárního viz Huysen, „Mass Culture as Woman: Modernism's Other“ in: *After the Great Divide* (1986).
8. Abjekce je samozřejmě jeden z hlavních prvků psychosociální struktury rasistických fantazií: tady si vzpomeňte na extrémně pravicové rasistické skupiny jako Christian Identity, které Židy a Afroameričany nazývaly „lidé bahna“.
9. Co já vím, tak nejcitlivější k rasové politice je Rossova interpretace *Batmana*. Ale Rossovi pár skutečností uniká. Ross například o *Temném rytíři* Franka Millera píše:  
  
Rasově specifický postoj, který má *Temný rytíř* k otázce vigilantismu, ... byl pro film *Batman*, který byl knihou ovlivněn, nejpodstatnější. Kniha představuje svět městského zločinu, kde všechny pouliční gangy tvoří bílí extremisté, jasně identifikovatelní jako členové liberální pravice. Výsledkem je, z hlediska „černé“ reprezentace, neviditelnost.

*Stejně jako ve filmu Warner Bros, Millerovi devianti, delikventi a psychopati jsou výhradně bílí a jejich charakteristiky volně čerpají ze zavedených stereotypů kriminálního a deviantního jednání, které bývá spojováno s černou nebo jinou menšinovou subkulturou. (Ross 1990: 33-34, přidaný důraz)*

Zatímco Rosse zaměstnává vymezování černé neviditelnosti v postavě Batmana, nevšimne si, že nejdelší bojové scén ve filmu, té, ve které Batman dostane nejvíce na prdel, se účastní i podezřele černý protivník Batmana, který má v jedné z vizuálně nejtemnějších scén filmu (na zvonici jako z *Vertiga*) sluneční brýle. V každém případě jsem Rossovou argumentací v tomto případě zmaten, jako by naznačoval, že pokud by více deviantů, delikventů a psychopatů bylo černých, rasová politika *Batmana* by byla nějak lepší.

10. Ve své eseji „Is the Rektum a Grave?“ definuje Leo Bersani sexualitu jako sebedestruktivní a „sexuální vzniklé sebedestrukci jako typ anekdotální sebe-degradace, ... ve které je osobnost tak řečeno vesele odhozena. (Bersani 1987: 217-218)“

11. Pro další informace o Bataillových extrapolacích Slunce v rektu viz *Visions of Excess* (1985).

## BIBLIOGRAFIE

Barthes, Roland. 1981. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Translated by Richard Howard. New York: Noonday.

Bataille, Georges. 1985. *Visions of excess: Selected writings, 1972-1939*. Edited by Allan Stoekel. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Bennet, Tony. 1991. Holy shifting signifiers: Foreword. In *The many lives of the Batman: Critical approaches to a superhero and his media*, edited by Roberta E. Pearson and William Uricchio, vii-ix. New York: Routledge.
- Bersani, Leo. 1987. Is the Rectum a Grave? *October* 43 (Winter): 197-222.
- Bratlinger, Patrick. 1983. *Bread and circuses: Theories of mass culture as social decay*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Brody, Michael. 1995. Batman: Psychic trauma and its solution. *Journal of Popular Culture* 28 (4): 171-78.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex."* New York: Routledge.
- Collins, Jim. 1991. Batman: The movie, narrative: The hyperconscious. In *The many lives of the Batman: Critical approaches to a superhero and his media*, edited by Roberta E. Pearson and William Uricchio, vii-ix. New York: Routledge.
- Freud, Sigmund. 1953-74. *The standard edition of the complete psychological works*. Translated by James Strachey. 24 vols. London: Hogarth.
- Fuss, Diana. 1992. Fashion and the homospectatorial look. *Critical Inquiry* 18 (4): 713-37.
- Huyssen, Andreas. 1986. *After that great divide: Modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kristeva, Julia. 1982. *Powers of horror: An essay on abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Lacan, Jacques. 1970. Of structure as an inmixing of otherness prerequisite to any subject whatever. In *The structuralist controversy: The languages of criticism and the science of man*, edited by Richard Macksey and Eugenio Donato, 186-200. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lacan Jacques, 1977. *Écrits: A selection*. Translated by Alan Sheridan. New York: Norton.
- Lacan, Jacques. 1978. *The four fundamental concepts of psychoanalysis*. Translated by Alan Sheridan. New York: Norton.

Meehan, Eileen. 1991. "Holy commodity fetish, Batman!" the political economy of a commercial intertext. In *The many lives of the Batman: Critical approaches to a superhero and his media*, edited by Roberta E. Pearson and William Uricchio, vii-ix. New York: Routledge.

Ross, Andrew. 1990. Ballots, bullets, or Batmen: Can cultural studies do the right thing?" *Screen* 31 (1): 26-44.

Sanders, Barry. 1995. *Sudden glory: Laughter as subversive history*. Boston. Beacon.

Sarchett, Barry W. 1996. The joke(r) is on us: The end of popular cultural studies. *Arizona Quarterly* 52 (3): 71-97.

Silvermann, Kaja. 1992. *Male subjectivity at the margins*. New York: Routledge.

Theweleit, Klaus. 1987. *Male fantasies, volume one: Women, floods, bodies, history*. Translated by Stephen Conway. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Thomas, Calvin. 1996. *Male matters: Masculinity, anxiety, and the male body on the line*. Urbana: University of Illinois Press.

West, Cornel. 1993. *Race matters*. Boston: Beacon.

# KOMENTÁŘ

## 1. Extratextové faktory

### 1.1 Autor

Autorem zdrojového textu je Calvin Thomas. Specializuje se na oblasti literární teorie, kritické teorie, moderní a postmoderní literatury a genderových studií. Na Georgia State Univerzity v Atlantě vyučuje kulturologii a kritickou teorii. Zabývá se otázkami sexuality, těla, konstrukcemi normativní maskulinity, psychoanalýzou apod. Jeho studie „Male Matters: Masculinity, Anxiety, and the Male Body on the Line“ (University of Illinois Press, 1996) rozebírá problémy normativní maskulinity a genderové identity. Podílel se na vydání sborníku *Straight with a Twist: Queer Theory and the Subject of Heterosexuality* (University of Illinois Press, 2000), kde se projevuje jeho dlouhodobý zájem o otázku mužského vztahu k feminismu, další publikací v této oblasti je jeho kniha *Masculinity, Psychoanalysis, Straight Queer Theory: Essays on Abjection in Literature, Mass Culture, and Film* (Palgrave Macmillan, 2008). Hojně publikuje v odborných časopisech, jako jsou *Genders, Novel, Literature and Psychology* a dalších. Je také autorem básní a povídek, některé byly v USA časopisecky publikovány.

### 1.2 Text

Článek „Last Laughs“ byl publikován v odborném interdisciplinárním časopise *Men and Masculinities*, který začal vycházet v červenci roku 1998 a v současnosti vychází pětkrát ročně. Jak napovídá název, časopis se zabývá oblastí genderových studií, vývojem

mužských rolí a jejich přijímání ve společnosti. Časopis vychází v tištěné podobě v USA a je elektronicky dostupný na portále SAGE – který se sám označuje za na světě největšího vydavatele akademických textů, především z oblasti humanitních věd.

Text vyšel v roce 1999, deset let po premiéře filmu *Batman*. Thomas tedy mohl navazovat na filmové recenze, které se filmem zabývaly, i na studie, které již film analyzovaly z podobných hledisek (Andrew Ross, Jim Collins). V USA se článek v časopise objevil v tištěné podobě, v elektronické podobě je za poplatek dostupný z celého světa.

Co se týče časoprostorových rozdílů mezi primární a sekundární komunikační situací, dochází zde k několika problémům. Ačkoliv Freud a Lacan, dvě osobnosti psychoanalýzy, nejčastěji citované v textu, jsou oba evropské národnosti, Lacanovy texty z větší části nebyly do češtiny vůbec přeloženy a jeho učení zde nemá tak široké publikum jako v USA – do angličtiny byly přeloženy všechny jeho zásadní texty. Pro Lacanem zavedené termíny tedy v některých případech v českém prostředí neexistují ustálené ekvivalenty například termín *Name-of-the-Father* (O: 27), jeden z pilířů Lacanovy reformulace oidipovského komplexu, jsem přeložila jako *jméno otce* pouze na základě českého překladu Evy Vackové knihy *Lacan a postfeminismus* (Wright: 2002). Vzhledem k tomu, že Thomas ve svém textu cituje zdroje do češtiny nepřeložené a v Čechách nepublikované, je český recipient ve ztížené situaci. Termínům a jejich překladu se budu věnovat dále v textu.

Časový rozdíl nehraje velkou roli – film *Batman*, je i dnes, v roce 2013 kultovním filmem, který je volně dostupný a známý v celém světě. Freudovo i Lacanovo učení je předmětem častého výkladu a není proto důvod je dnešnímu čtenáři představovat.

### **1.3 Recipient**

Vysoká odbornost textu, množství termínů a velká míra intertextovosti předpokládá čtenáře zběhlého v oboru psychoanalýzy, filmu a genderových studií. Předpokládá se alespoň částečná znalost Freuda, Lacana, současných genderových teorií a samozřejmě znalost filmu. Je zásadní, aby čtenář film, kterému je článek věnován, viděl, v opačném případě je velice těžké se v textu orientovat. Ačkoliv se v textu objevují i expresivní výrazy a autor vkládá do textu svůj osobitý styl (článek tedy není čistě odborně popisný a neutrální), přesto bych váhala s označením „populárně-naučný“. Článek je primárně odborný, americká tradice se ovšem liší od tradice české. Autorský styl, výraznější poetická funkce a občasné neformální vyjadřování není pro odborný diskurz v americkém kontextu nic netypického. Jak celý portál, na kterém je článek zveřejněn, tak i časopis, ve kterém článek „Last Laughs“ primárně vyšel, jsou určené pro odborné publikum – složené z odborníků z humanitních oborů.

### **1.4 Záměr autora a funkce textu**

Záměrem autora je přispět do diskuze o maskulinitě spojené s filmem. Ve svém textu propojuje několik vědeckých oblastí a vznáší otázky na základě existujícího diskurzu v oblasti psychoanalýzy, genderu a filmu. Spojuje staré s novým – učení Freuda a Lacana aplikuje na poměrně nové odvětví genderových studií a na tvorbu jednoho z největších současných režisérů – Tima Burtona. Film *Batman* je analyzován podle



genderových teorií a psychoanalytických modelů. Film je navíc založený na komiksovém předloze, tedy na literárním žánru, který patří mezi nejnovější.

Podle Jakobsonova rozdělení (Jakobson: 1995) je s ohledem na odbornou povahu článku hlavní funkcí textu funkce referenční. Vyskytuje se zde ale také funkce poetická, autor i přes vysokou odbornost článku vkládá různé jazykové hříčky, aliteraci apod.:

*„However, in tracing the tracing of a symbol, the credit sequence may leave more traces of abjection and trauma than any masculinity may care to consider.“ (O: 27)*

Z povahy textu je zřejmé, že se vyskytuje i funkce konativní, ať už častými vysvětlivkami, nebo autor například často používá autorský plurál:

*„[...] we can, from Lacanian perspective, view the bat symbol as[...]“ (O: 27)*

Je zde také silně zastoupena funkce expresivní:

*„To my knowledge, the reading of Batman most sensitive to its racial politics is Ross's (1990).“ (O: 44)*

*„[...] the one in which Batman gets his ass most seriously kicked, [...]“ (O: 44)*

### 1.5 Sekundární komunikační funkce

V USA existuje množství časopisů, zaměřených dokonce na jednotlivé oblasti genderových studií.<sup>3</sup> V českém prostředí existuje jediný odborný časopis, zaměřený na genderovou problematiku, jedná se o časopis *Gender, rovné příležitosti, výzkum a* vzhledem k tomu, že se jedná o mezivědní časopis, zabývající se genderovými teoriemi v různých oblastech, překládaný text by potencionálně mohl být publikován v tomto časopise.

Více se ale přikláním k možnosti, že by překlad v českém prostředí mohl fungovat v některém z filmových časopisů. Ačkoliv se text zabývá filmem Tima Burtona z hlediska genderu, přesto se primárně jedná o analýzu filmu, text je tedy přínosem pro filmová a mediální studia. Původní komunikační situace, ve které se tento text v českém prostředí vyskytl, byl seminář nazvaný „Za královnu a za vlast“: Sémantika a ideologie (super)hrdiny ve světové a české populární kultuře 20. století. Byl vypsán Ústavem literární vědy a text zde fungoval jako doplňkový text pro studenty. Text tedy funguje v různých kontextech. Vzhledem k vysoké odbornosti textu by byl nevhodný pro populární publikace pro širokou veřejnost. V diskurzu filmových studií by bylo možné jej publikovat například v časopise *Cinepur*, čtvrtletníku, do kterého přispívá řada filmových vědců, kritiků i filmařů. Že mu téma genderu není zcela cizí, dokazuje i fakt, že číslo 61 (leden/únor 2009) *Cinepuru* bylo věnováno tématu „Film a gender“.

---

<sup>3</sup> Jsou to například: *Journal of Men, Masculinities and Spirituality* (zal. 2007), *Psychology of Men & Masculinity* (zal. 2000) a další.

## **2 Intratextové faktory**

### **2.1 *Téma a obsah***

Studie, jak už vyplývá z názvu, se zabývá genderovou tematikou ve filmu Tima Burtona *Batman* (1989). Na pozadí teorie abjekce, Lacanových úvah o subjektu a s využitím Freudových základních principů psychoanalýzy vzniká zajímavá interpretace tohoto kultovního filmu. V akčních, dramatických i zdánlivě nedůležitých, efektních záběrech nalézají Thomas rozlehlou symboliku a propojenost s různými generovými stereotypy a teoretickými modely. Jedná se o nezvyklý pohled na film, natočený podle komiksové předlohy a založený na akčním hrdinovi a jeho obrněné maskulinitě.

### **2.2 *Kompozice***

Stejně jako film začíná i studie přímo interpretací úvodních titulků filmu. Postupně se na základě podrobně popsaných scén z filmu (včetně popisů hudby a zvuků, pohybů kamery, apod.) v zásadě psychoanalyticky odkrývají symboly a doklady o složitém podtextu zdánlivě jednoduchého příběhu.

Text je podle jednotlivých úseků filmu členěn do odstavců, velkou část textu zabírají citace dalších teoretiků. Odstavce jsou tvořeny logicky a text je koherentní. Obvykle, skončí-li popis jedné scény nebo myšlenky, začíná přirozeně další odstavec. Autor často rozvíjí své myšlenky na základě spojování různých jevů. Jak postupně dochází k souvislostem mezi jevy, shrnuje je za pomoci výčtů na koncích odstavců. Na konci každého dalšího odstavce pak původní výčet zopakuje a přidá k němu další položky. Opakování závěrů, ke kterým autor postupně dochází, přispívá ke koherenci

textu a pomáhá čtenáři, aby si společně s autorem utřídil myšlenky. Příklad závěrů v po sobě jdoucích odstavcích.:

*„[...] jak se začínají masově šířené fotografie propojovat ve filmovém imagináru s kulturní bezvýznamností [...]” (P: 14)*

*„Ob jednu scénu dál se rozvíjí fantazmatické vztahy mezi masově šířenými obrazy, kulturní bezvýznamností a tělesností.“ (P: 15)*

*„Tento záběr další obálky dává do souvislosti Dentův afroamerický obličej s obálkami Vogue a Time a tudíž s přízraky ženskosti, abjekcí, odpadem, bahnem a smrtí, které se zdají být hlavním zaměřením fantazmatického podtextu filmu.“ (P: 16)*

*„Juxtapozicí těchto dvou scén dochází k metonymické asociaci obrazu Klaunova obličej s Aliciiným příliš konzumním a příliš fotografovaným tělem a tedy implicitně se všemi předchozími obrazy ženskosti, rasových rozdílů, abjekce, odpadu a smrti.“ (P: 17)*

### **2.3 Stylistická rovina**

Text využívá několik slohových postupů – postup výkladový, typický pro odborné publikace prostupuje celým textem, autor hledá souvislosti, vysvětluje. Dále se zde objevuje popis úvahový – autor vyvozuje určité závěry a uvažuje nad možnou interpretací filmu. Také se zde objevuje postup vyprávěcí spojený s postupem popisným – u detailních popisů scén z filmu.

Co do stylové charakteristiky se v textu mísí styl odborný a styl umělecký.

Podle Jelínkovy definice<sup>4</sup> jsou základní výběrové tendence odborného funkčního stylu: užívání termínů a jazykových šablon, tendence k abstraktnímu vyjadřování, potlačení subjektu kvůli objektivizaci textu, syntaktická explicitnost a kondenzace, koherence, propracované členění textu. Této stylistické charakteristice článek „Last Laughs“ odpovídá a zmíněné stylistické prostředky se v textu objevují a budou rozebrány dále v textu. Autor ve svém článku používá také stylistické prostředky uměleckého stylu – používá obrazná vyjádření:

*„[...] the two scenes work to associate the black-and white images of a black man and a white woman with **what might end up on the bottom of a white man's shoe.**“ (O: 31)*

Idiomy (už samotný název článku „Last Laughs“ odkazuje na idiom):

*„[...] letting their dice and their chips **fall where they may.**“ (O: 32)*

Hru se slovy:

*„[...] positive identity, that is represented by Joker's permanently **rectalized/rectalized face [...]**“ (O: 36)*

---

<sup>4</sup> JELÍNEK, M. Styl odborný. In Karlík, P.Nekula, M.Pleskalová, J., (eds.): *Encyklopedický slovník češtiny*. Praha, Lidové noviny: 2002, s. 455.

*„However, in **tracing** the **tracing** of a symbol, the credit sequence may leave more **traces** of abjection and trauma than any masculinity may care to consider.“(O: 27)*

#### **2.4 Syntaktická rovina**

Syntax Thomasova článku je bohatá – je v něm minimum vět jednoduchých, převládají složitá souvětí. Typické je pro autora používání vsuvek:

*„There, the camera moves lugubriously – and disorientingly, so that we have no idea where we are or what we are viewing – through a bowelish interior, then emerges from that space and reflects back on it as a site of origin.“ (O: 27)*

Někdy je vsuvka delší než zbytek věty:

*„Given such accommodation, it is appropriate that it is at this very moment – when the previously unrecognizable matter of the rectal defile through which the camera had moved becomes distanced and discernable as a symbol, and we know where we have been and what we are looking at – that the name of the film’s putative symbolic master, its director, appears in the credits.“ (O: 27)*

Thomas často používá paralelismy, při překladu do češtiny pak vzniká problém, pokud je pro paralelu v angličtině využito vazby slovesa s více předložkovými pády.

*„If the credit sentence narrates the transitive **from the real to the symbolic, from lost object to self-located subject, from passivity to activity**, it also narrates [...]“ (O:27)*

*„[...] the credit sequence illustrates **the separation from and mastery over a maternally coded, cloacal real [...]**“ (O: 27)*

Velice časté jsou výčty – autor staví mnoho pojmů do souvislosti v průběhu interpretace, vznikají tak dlouhé výčtové řetězce:

*„[...] imagery itself is beginning to be linked in Batman’s imagery with cultural marginality, with matters of femininity, racial difference, and waste.“  
(O: 30)*

Typické jsou dlouhé nominální řetězce, ale autor používá výčty i u sloves, pokud se například snaží zpřesnit použitý výraz. Také několikanásobný přísudek není výjimkou:

*„[...] scene in which Batman announces his identity, throws the robber aside, and vanishes into the night, [...]“ (O: 30)*

Vzhledem k popisům scén z filmu a tedy použitému postupu vyprávění, a také proto, že autor postupně svou argumentací dochází k určitým závěrům, které postupně odhaluje, vyskytuje se v textu množství fázových sloves: *„is beginning to be linked“* (O: 30), *„begin to see“* (O: 26).

Článek je velmi kondenzovaný a nominální. Kondenzaci dokazují četné polovětné konstrukce:

*„The camera thus provokes and then assuages anxiety, narrating its (and our) passage from a lost [...]“ (O: 27)*

*„[...]the camera can be said to narrate[...], and thus illuminating what Kaja Silvermann calls[...]“ (O: 27)*

*„Commenting on this aspect of Batman’s narrative prehistory [...]“ (O: 28)*

*„Suggesting that [...] Fuss cites Roland Barthes [...]“ (O: 30)*

## **2.5 Lexikální rovina**

Lexikum se vyznačuje velkým množstvím termínů z různých oblastí – především tedy genderových studií, psychoanalýzy a filmu. Termínům se podrobněji věnuji dále v textu.

Text je velmi abstraktní, což souvisí s tematickým zaměřením článku. Abstrakta se často vyskytují v tzv. zesílené pozici (Bečka: 1988), tedy jsou rozvíjeny dalším abstraktem, jak dokazuje následující ukázka:

*„First, let’s consider Batman/Bruce Wayne’s **relation** to the **technology** of **abjection**. The **sequence** in Wayne Manor articulates a **concern** with that **technology** (specifically, with **matters of surveillance and retrieval**) as well as a **concern** with **questions of identity-uncertainty** and, importantly, of **value** (specifically, with the ambiguous symbolic **value** of money).“ (O: 32)*



Vzhledem k novosti a neustálenosti názvosloví v humanitních vědách (Knittlová, 2010: 150) a speciálně v oblastech, kterým se text věnuje, vzniká mnoho substantiv vytvořených z adjektiv, která si ovšem zachovala adjektivní formu. Jedná se například o lacanovské pojmy *the real*, *the imaginary*, *the symbolic*, které se do češtiny převádějí v adjektivní formě ale se substantivní charakteristikou – *reálné*, *imaginární*, *symbolické*.

Vzhledem k tomu, že se jedná o amerického autora, i v textu je možné najít americkou angličtinu, rozdílné výrazy, než bychom našli v britské angličtině:

„*to shoot craps*“ (O: 32).

### 3 Metoda překladu

S ohledem na primární funkci textu – referenční, je při překladu nejzásadnější přesný přenos obsahu. V sekundární komunikační situaci předpokládám vzdělaného čtenáře, člověka se znalostmi z oblasti psychoanalýzy, genderu a filmu. Autor sám problematické pasáže, předpokládající širší znalost diskurzu vysvětluje buď přímo v textu, nebo v poznámkách (popř. uvádí další zdroj, který čtenáři dopomůže k pochopení textu). Text jsem proto po obsahové stránce neupravovala – nepřidávala jsem další vysvětlivky pojmů. I přes odbornost textu je v textu přítomen autorský styl, který se snažím převádět i v překladu, ačkoliv v českém kontextu není u odborných, ne populárních, článků expresivní funkce zcela typická. Protože ale specifický styl autora dodává textu na zajímavosti, neutralizací textu by byl podle mne text ochuzen. Zachovávám tudíž prvky poetické i expresivní, které autor v textu použil. Snažím se tedy při překladu zachovat i stylistický invariant. Tím, že do češtiny převádím i některé velmi expresivní výrazy, aniž bych je neutralizovala, bych mohla vyvolat dojem, že nerespektuji společenské konvence českého jazykového společenství, nicméně s ohledem na tematiku textu je podle mě takový převod nezbytný.

Co se týče reálií v textu a rozdílných presupozic čtenářů v primární a sekundární komunikační situaci, myslím, že zde nejsou žádné zásadní rozdíly nebo nepřeveditelné výrazy (např. *Vogue* zná jak český čtenář, tak čtenář americký). Rasová tematika je samozřejmě bližší americkému čtenáři, nicméně předpokládáme-li vzdělaného čtenáře, není nutné rasový kontext vysvětlovat, neboť je s ním čtenář do velké míry obeznámen.

## 4 Překladatelské problémy

### 4.1 Intertextovost

Autor textu se opírá o díla jiných autorů a často cituje. Studii tím dodává důvěryhodnost a množství požitých zdrojů je opravdu vysoké. Při překladu se jedná o problém, neboť drtivá většina citovaných autorů nebyla do češtiny přeložena. Pouze Freudova díla jsou kompletně přeložena, a proto jsem pro svůj překlad převzala překlad Miloše Kopala a Jiřího Pechara. Nicméně i v tomto případě existujícího překladu jsem se odchýlila od české předlohy a termín *fort/da* jsem zanechala v jeho německé verzi, na základě postupu anglických překladů Freuda. I francouzské překlady Freuda zachovávají německý termín a překlad F. Guignarda pracuje s výrazem „le jeu de Fort Da“. Vzhledem k tomu, že Thomas princip hry *fort/da* v textu vysvětluje, stejně jako německý výraz, bylo schůdnější zanechat termín v německém znění a zvýrazněný kurzívou, stejně jako je tomu v originálním textu. Termín se opakuje často a použití překladu již existujícího „hra na zmizení a opětovný návrat“, by bylo velmi krkolomné. Tento překlad, použitý v oficiálním českém překladu Freuda, je navíc sebevysvětlující a výklad, který je v Thomasově článku (co je to *fort* a co je to *da*), by byl tudíž redundantní.

Vzhledem k tomu, že značná část textu je věnována filmu, najdou se v textu dialogy přímo z filmu. Tyto dialogy samozřejmě existují v češtině (překlad Marie Polícarová) a bylo možné je tedy kompletně převzít z existující české verze. Nicméně jsem se rozhodla český překlad nepoužít, hlavně proto, že Thomas posléze s citacemi z filmu pracuje a často analyzuje jednotlivá slovíčka. Například slovo „*stuff*“ se v originálním znění táhne filmem jako červená nit a Thomas toto opakování komentuje.

V českém znění je tento jev převeden jen částečně a „stuff“ je přeloženo jako „výtvor“, což v Thomasově výkladu nefunguje:

*„[... ]when Vale says to Knox ‘I’m reading your stuff,’ Knox follows with ‘Well, I’m reading yours,’ thus connecting mass-produced written material with the ‘stuff’ of feminine sexuality.”(O: 31)*

*„[... ]když Valeová říká Knoxovi: ‚Dívám se na vaše věci,‘ odpoví Knox: ‚Já zase na ty vaše‘ a dojde k propojení masově šířeného tisku a ‚věcí‘ ženské sexuality.“ (P: 15)*

*„‘He gives to all these humanitarian causes, and then collects all this stuff.’ ” (O: 33)*

*„Podporuje všechny možný humanitární akce a ještě sbírá tyhle věci.’ “ (P: 18)*

V českém znění je použito slova „výtvor“, které se do překladu nehodí, navíc je už v druhém výskytu nahrazeno vyjádřením „tohle všechno“, protože český dabing na rozdíl od Thomase nepřikládá tomuto slovu takový význam a jeho opakování nezachovává. Pro svůj překlad jsem tedy filmový překlad upravila, aby později Thomasův komentář k častému opakování slova dával smysl. Také je existující překlad filmu zbytečně zastaralý a pro danou tematiku se tedy hodí tím méně.

Stejně tak, když Thomas cituje film v dalším případě:

„*‘What a dick!’ he mutters of one.*“ (O: 31)

„*‘Čuráku!’ zamumlá Knox směrem k jednomu z kolegů.*“ (P: 15)

nelze použít překlad z filmu, kde Knox řekne „*blbec jeden*“. V dalším kontextu, kde Thomas rozebírá konotace nadávky založené na pohlavním údu, by slovo „*blbec*“ nefungovalo. V mém překladu je zachován denotát, nicméně konotace jsou v tomto případě problém – *čurák* je velmi vulgární slovo, které by se samozřejmě na obrazovce nemělo objevit, mým překladem se tedy výrazně zvýší expresivita výrazu, nicméně je to nutné, protože použitá nadávka musí z hlediska kontextu odkazovat k nějaké části těla a tento výraz se zde jeví jako jediná možnost. O expresivitě textu se budu ještě zmiňovat.

#### **4.2 Vlastní jména**

Na předešlý problém s intertextualitou navazuje problém překladu vlastních jmen. Začneme s překladem jména jedné z postav. Na rozdíl od Batmana, jehož jméno je v češtině zavedené v anglické podobě, dokonce i s anglickou výslovností (v kontrastu k Supermanovi, který si v češtině zachoval anglickou formu, ale výslovnost je počeštěná), je problém s postavou Jokera/Klauna. V českém kontextu je překlad nekonzistentní. Zatímco v komiksové předloze se používá anglického Joker (mezi překladatele komiksu patří například Petr Zenkl, Jaroslava Kočová, Jiří Pavlovský a další), v českém znění filmu je to Klaun. Po vzoru filmu používám označení Klaun. Ani jeden výraz bohužel nefunguje polysémanticky jako Joker – souvislost s žolíkem je v češtině nutné opsat.

„*In a close point-of-view shot, Jack holds up a joker [...]*“ (O: 32)

„*Očima filmové postavy se zblízka díváme na žolíka (klauna), kterého Jack zvedne [...]*“ (P: 17)

Jméno Gotham City (analogicky k New York City) jsem zachovala v anglickém nesklonném tvaru. Ve filmovém překladu se používá „*město Gotham*“, kde ale nastává problém se skloňováním a když starosta města ve filmu slibuje vyčištění „*města Gothamu*“ zní to ještě cizokrajněji než „*Gotham City*“. V komiksech je překlad nekonzistentní, objevuje se například i jednoduchý překlad „*Gotham*“, který se skloňuje.

Názvy novin a časopisů jsem nepřekládala, časopis *Vogue* je známý jak americkému, tak českému čtenáři. Fiktivní noviny *Gotham Globe* jsem nepřekládala, ale přidala jsem k nim specifikační premodifikaci – *deník* (P: 8), částečně z důvodu specifikace, částečně proto, aby se anglický název nemusel skloňovat.

S problematikou vlastních jmen souvisí i otázka přechylování. V překladu jsem opět za určující považovala české znění filmu – vzhledem k tomu, že ve filmu se ženská příjmení přechylují, přechylovala jsem také. Příjmení „*Vale*“ končí ve výslovnosti souhláskou, přípona *-ová* se tedy připojuje k celému základu. Je otázkou, zda v české přechýlené verzi vyslovovat koncové *e* před příponou *-ová*, jako je tomu ve filmu, nebo ne, ale to už se netýká této práce. Přechyluji i jména autorek citovaných zdrojů – aby bylo přechylování v celém textu konzistentní a také proto, že čeština přechylování, stejně jako skloňování cizích jmen umožňuje, je to běžný úzus a v textu působí přirozeněji.

### 4.3 Termíny

Vzhledem k odbornosti textu se v originálu vyskytuje množství termínů z několika oblastí – filmu, psychoanalýzy, generových studií.

#### 4.3.1 Film

*Batman* jako komiks, seriál i film, je masově rozšířený fenomén. Existuje množství zažitých pojmů z „batmanovského“ diskurzu, které jsem do překladu převáděla. Jedná se například o „*bat line*“ (O: 29), nezbytnou součást Batmanova vybavení, kterou jsem překládala jako „*naviják*“ (P: 4), protože technicky se jedná o naviják a nepodařilo se mi dohledat ani jediný výskyt použití anglického výrazu „*bat line*“ v českém textu – v kontrastu třeba s „*batmobilem*“ nebo „*batcave*“ jejichž názvy se zpravidla do češtiny nepřevádějí.

Termíny z oblasti filmu, týkající se technického vybavení, nebo například typů scén, byly pro překlad také problematické. Například výraz „*close point-of-view shot*“ (O: 32) je složenina, která v češtině nemá vhodný jednoslovný ekvivalent. V českém filmovém diskurzu se používá anglického výrazu, nebo pouze zkratky „*POV shot*“. Pro potřeby překladu jsem se rozhodla termín vysvětlit, znalost filmu a popisované situace tuto interpretaci umožňuje a je možné anglický termín vypustit. „*Očima filmové postavy se zblízka díváme na [...]*“ (P: 10). Uvádím další příklady překladů filmové terminologie – pro tento překlad je velmi nápomocný samotný film, interpretace originálu je po zhlédnutí jednoznačná.

„*[...]the camera brings the background into focus [...]*“ (O: 32)

„[...] kamera zaostří na pozadí scény [...]“ (P: 17)

„The camera zooms out to reveal [...]“ (O: 32)

„Kamera se oddaluje a zabírá [...]“ (P: 16)

#### 4.3.2 Psychoanalýza

Jak jsem uváděla výše, problém je s některými autory, jejichž české překlady jsem nedohledala. Ačkoliv některé termíny Thomas vysvětluje (jako například již zmíněnou hru *fort/da*) nebo ve vysvětlivce odkazuje alespoň na zdroje, kde se o nich čtenář dočte víc – „*solar anus*“ (O: 36), u některých termínů předpokládá znalost čtenáře a termíny používá jako samozřejmé. Jedná se například o „*abjection*“, pojem, který je vlastně hlavním tématem článku. Vzhledem k předpokládanému odbornému publiku jsem se rozhodla pojem dále nevysvětlovat a v překladu používám zavedený termín „*abjekce*“, který v daném diskurzu běžně tvoří i přídavná jména a příslovce (běžné spojení je např. *abjektové umění*), což dokazují například překlady Evy Klimentové pro časopis *Psychoanalytická psychoterapie*. Stejně tak termíny „*subject*“ a „*object*“ jsou v originále hojně používané a v češtině je třeba v tomto diskurzu používat zavedené termíny „*objekt*“ a „*subjekt*“.

U termínu jako je například již zmíněný „*solar anus*“ se mi nepodařilo český ekvivalent dohledat, nakonec jsem se po porozumění termínu rozhodla pro překlad „*Slunce v rektu*“, čímž došlo ke specifikaci pojmu:

„[...] *embodiment of Batailleian solar anus* [...]“ (O:36)



„[...] ztělesněná Batailleonská teorie Slunce v rektu [...]“ (P: 16)

Další termíny, jako „*imaginárno*“, „*falus*“, „*jméno otce*“ jsem převzala z překladu slovníku pojmů v knize *Lacan a postfeminismus* (Wright: 2000). Absence vysvětlivek dokládá, že text je určen pro odborné publikum. V případě jako je tento:

„[...] underscores Lacanian point, that woman cannot ‘have’ phallus but must be the phallus for the man.” (O: 31)

Lze originál pochopit jen za předpokladu, že je čtenář obeznámen se složitou lacanovskou teorií, že dítě se domnívá, že matka má falus, a že pak v průběhu života je pro muže falus symbolem touhy a chybění (Wright: 2000).

V některých případech existuje pro překlad více možností. Například lacanovský termín „*mirror stage*“ překládá Vacková jako „*stádium zrcadla*“ (Wright 2002: 45) a Kamenická jako „*fáze zrcadlení*“ (Morris 2000:118). U termínů neustálených v češtině závisí překlad na preferenci jednotlivého překladatele.

I nejnámější lacanovské termíny *imaginery*, *symbolic*, *real* lze překládat různě. Já v překladu zachovávám *imaginární*, *symbolické*, *reálné*, ale například Josef Fuka používá pojmy *imaginárno*, *symbolično*, *reálno* (Fuka:110).

### 4.3.3 Gender

Při překladu termínů z oblasti genderu byla velmi nápomocná sekundární literatura. Hlavní problém byl problém základních termínů „*masculine*“ a „*feminine*“. Pokud „*feminine*“ překládáme jako „*ženský*“ implikuje to přirozenost, pokud jako

„*femininní*“, implikuje to kulturu (Wright: 2000). V překladu jsem se rozhodla pro druhý způsob, vzhledem k tomu, že pojem „*ženský*“ má dle mého názoru užší význam, konzistentně tedy používám pojmy „*maskulinní*“ a „*femininní*“, pouze v případě, že je jasné, že se hovoří pouze o tělesných záležitostech, používám „*mužský*“ a „*ženský*“.

„[...] *he also enacts, as we shall see, a masculinist aggression against the feminine image on which the fiction depends.*“ (O: 36)

„[...] *ale také představuje, jak se ještě dozvíme, maskulinní agresi proti femininnímu obrazu, na kterém tato fikce závisí.*“ (P: 23)

„[...] *thus connecting mass-produced written material with the ‘stuff’ of feminine sexuality.*“ (O: 31)

„[...] *dojde k propojení masově šířeného tisku a ‚věcí‘ ženské sexuality.*“ (P: 15)

#### **4.4 Expresivita**

Ačkoliv se jedná o odborný text, probíraná tematika, která se dotýká tělesných částí i funkcí, vyžaduje používání výrazů, které jsou v běžné konverzaci považovány za nestandardní, občas dokonce ještě tabuizované. Většinou je v textu používáno latinských výrazů, které implikují lékařskou terminologii a zmírňují negativní konotace (*falus, rektum, kloaka*). Vyskytuje se zde několik vyloženě vulgárních slov, které bylo nutné přeložit do češtiny taktéž vulgárně. Jedná se například o již zmíněného „*čuráka*“. Dalšími podobnými výrazy jsou např. „*ontological shittiness*“ (O: 29), „*gets his ass most*

*seriously kicked*“ (O: 44). U těchto slov jsem se rozhodla pro kompromis – „*ontologickou podělanost*“ (P: 12) a „*dostane nejvíc na prdel*“ (P: 27). V prvním případě jsem použila výraz nespisovný, ale ne vulgární, ačkoliv i v češtině existují vulgární ekvivalenty. Přece jen už by ale v českém odborném diskurzu tyto výrazy nemusely fungovat, tak jako v liberálnějším americkém. Proběhla tedy mírná neutralizace, ale vzhledem k tomu, že jsem nepoužila neutrální výraz, byl zachován kontrast k odbornému textu a autorský styl. V druhém případě jsem použila vulgárního výrazu, protože odpovídá konotacím originálu, tvoří v češtině i v angličtině idiomatické spojení, a navíc se jedná o poznámku v závěru textu, kde je autor ještě otevřenější a subjektivnější než ve zbytku textu.

V určitých případech jsou expresivní výrazy známkou autorského stylu autora v plné míře – jejich použití se nedá zdůvodnit diskurzem, nejde o teorii psychoanalýzy, ani o genderovou terminologii. Je tomu tak v předcházejícím příkladu i v následující větě:

„[...] *as was the case with Knox's big-dick assertion [...]*“ (O: 33)

„*Stejně jako Knoxovo dřívější prohlášení, že má velkého čuráka, [...]*“ (P: 18)

Nebo další, slangový výraz použitý autorem:

„*Then, on seeing a set of female **gams** propped up on his desk, he purrs [...]*“ (O: 31)

„*Pak, když uvidí dvě **nožky** položené na svém stole, zavrní [...]*“ (P: 8)

Uvedené příklady znázorňují snížení stylistické roviny jako autorův záměr. V překladu jsem se tuto změnu proti neutrálnímu odbornému stylu snažila zachovat.

#### 4.5 *Poetická funkce*

Na předchozí ukázkou změn stylistické roviny navazuje další překladatelský problém. Ačkoliv se totiž jedná o odborný článek, autor využívá různé literární postupy, které přispívají ke čtivosti, hravosti textu a tvoří osobitý styl. Autor staví vedle sebe homofona a využívá polysémie slov:

*„[...] positive identity, that is represented by Joker's permanently rictalized/rectalized face [...]“ (O: 36)*

*„[...] pozitivní identity, kterou reprezentuje Klaunův permanentně rozšklebený/rektu podobný obličej [...]“ (P: 23)*

*„However, in **tracing** the **tracing** of a symbol, the credit sequence may leave more **traces** of abjection and trauma than any masculinity may care to consider.“ (O: 27)*

*„Přesto, v **stopování stop** symbolizace během úvodních titulků může být víc **stop** abjekce a traumatu, než si jakákoliv nedotčená maskulinita dovede představit.“ (P: 9)*

Do češtiny se mi podařilo převést pouze polysémie, homofonii jsem zachovat nedokázala.

Ačkoliv Thomas často používá autorský plurál, také často používá první osobu v jednotném čísle a perspektiva autora je v textu zřetelná:

*„Caring less about the film’s accessing of such topoi than Collins does, I would suggest different significations for the tension between cutting up and calling up images. I am especially interested in [...]“ (O: 34)*

*„Protože na tom, jak film k takovým topoi přistupuje, mi nezáleží tolik jako Collinsovi, napětí mezi stříháním obrazů na kusy a jejich vyvoláváním je podle mě označením něco jiného. Zajímá mne zejména [...]“ (P: 20)*

V českém odborném diskurzu není tak typické, aby osoba autora textu tolik dominovala.

Používá se více pasiva, pro upozadění autora, popřípadě autorského plurálu.

V originálním textu je ale autorský styl důležitou složkou textu, a pokud bych text neutralizovala, znamenalo by jeho zbytečné ochuzení.

## **5 Překladatelské posuny**

V následujících odstavcích se pokusím shrnout překladatelské posuny, ke kterým během překladu došlo, za použití typologie Antona Popoviče (Vilíkovský: 2002).

### **5.1 Konstitutivní posuny**

Již jsem se zmiňovala o vysoké kondenzaci textu a využívání polovětných konstrukcí. Ačkoli se přechodníkům v češtině nebráním, vývojová tendence je odsunuje z běžného používání a mohly by působit příznakově. Často bylo nutné kvůli rozdílnosti české a anglické syntaxe pro převedení polovětné vazby přebudovat celou větu.

Převodem na vedlejší větu se slovesem v určitém tvaru vzniká česky znějící překlad.

„[...] a significant figure in the racial semiotics of blockbuster casting, **following** his injection by George Lucas into the Star Wars trilogy **in a bid to attract black audiences.**“ (O: 30)

„[...] významná figura v kontextu rasové sémiotiky a hvězdného obsazování filmů, **která se z něj stala po trilogii Hvězdných válek, do kterých ho obsadil George Lucas ve snaze přilákat do kin afroamerické obecnstvo.**“ (P: 14)

V druhé části souvětí bylo možné zachovat infinitivní konstrukci i v češtině, text tak zůstává kondenzovaný.

Častým postupem byl převod polovětné konstrukce na další hlavní větu, která je v koordinačním poměru s další větou:

„**He is shuffling** a deck of cards (i.e., **playing** with pile of mass-produced images), his feet **resting** on a coffee table.“ (O: 30)

„**Má** nohy na konferenčním stolku **a míchá** balíček karet (tj. **hraje si** s hromádkou masově šířených obrazců).“ (P: 14)

Převod participií jsem také řešila příslovečným určením:

„**Desperately asserting** ‘I know where we are!’ Dad takes the family down the alley [...]“ (O: 28)

„**Za zoufalého tvrzení:**, Já vím, kde jsme!’ vede otec rodinu ulicí [...]“ (P: 10)

V překladu bylo občas nutné vyrovnat se s verbonominálními konstrukcemi, kdy bylo často možné nahradit anglický víceslovný výraz kratším výrazem českým s významově bohatším slovesem:

„[...] *and breaks out into peals of laughter.*“ (O: 34)

„[...] *a vybuchne smíchy.*“ (P: 14)

„[...] *render helpless [...]*“ (O: 28)

„[...] *zneškodní [...]*“ (P: 4)

Frekventovanější pasivum v angličtině bylo v mnoha případech nahrazeno aktivem, nebo zvratným pasivem. Ačkoliv je pasivum v češtině (a v odborných textech zejména) běžné, převládá v češtině tendence se pasivním konstrukcím vyhnout, pokud pro to není zvláštní důvod (neznámý konatel, nutnost odsunout konatele do pozadí nebo snaha vyhnout se zveřejnění konatele).

„[...] *a scene that is dominated [...]*“ (O: 30)

„[...] *do scény, které dominuje [...]*“ (P: 13)

„[...] *he is laid low by some sickly looking robbers [...]*“ (O: 28)

„[...] *ho složí na zem nějací ošuntělí zloději [...]*“ (P: 10)

„[...] *in a shot that is amplified later [...]*“ (O: 32)

„[...] což později umocňuje scéna [...]“ (P: 16)

## 5.2 *Individuální posuny*

K individuálním posunům, motivovaným mým vlastním idiolektem bezesporu docházelo. Vědomě tyto posuny vznikaly na základě snahy o přirozenou češtinu a čtivost textu. Například co se týče pořádku slov ve větě, byla hlavním kritériem při překladu přirozenost, protože v češtině je díky možnosti flexe slovosled volnější.

„*In Batman, the Joker’s antics offer a sustained commentary on popular culture, the media, and spectacularity.*“ (O: 35)

„*Klaunovy šaškárny v Batmanovi nepřetržitě komentují populární kulturu, média a velkolepost.*“ (P: 22)

## 5.3 *Tematické posuny*

Použité reálie nebylo nutné nijak nahrazovat. Některé idiomy bylo možné převést do češtiny alespoň částečně:

„*Let the chips fall where they may.*“ (O:32)

„*Ať dopadnou, kam dopadnou.*“ (P: 11)

Tento výraz v angličtině může být přeneseně idiomatický, v Thomasově textu je navíc spojený s opravdovou hrou v kostky. Ačkoliv zde dojde k tematickému posunu – zásadní,



sémantické jádro výpovědi se myslím podařilo zachovat (dělat něco bez přemýšlení o následcích).

Odkaz k přísloví „he laughs best who laughs last” v názvu článku jsem zachovala, protože toto přísloví existuje i v češtině.

## 6 Závěr

Překlad článku „Last Laughs: Batman, Masculinity, and the Technology of Abjection“ nebyl snadnou záležitostí, především s ohledem na složitou syntax textu, množství použitých odborných termínů a teoretickému propojení několika odborných disciplín ve výkladu.

Při překladu jsem se záměrně snažila zachovat autorský styl, který zřetelně vystupuje na povrch, protože textu dodává čtivost a zajímavou perspektivu. Do jisté míry by se dalo říci, že jsem se odchýlila od konvencí českého odborného diskurzu, nicméně článek si zachoval svou autenticitu a český čtenář o ni nebyl ochuzen.

Komentář překladu ani zdaleka nepostihuje všechny aspekty předkládaného textu. Překlad, který vznikl, by bylo možné komentovat daleko rozsáhleji, vzhledem k množství překladatelských problémů, které představuje. Tento komentář je tedy pouze stručným shrnutím některých zajímavých překladatelských řešení, ke kterým v textu docházelo.

## BIBLIOGRAFIE

### Primární literatura:

THOMAS, C.: Last Laughs: Batman, Masculinity, and the Technology of Abjection. In: *Men and Masculinities* 2: 26, 1999. Dostupné z: <http://www.sagepub.com/content/2/1/26>.

### Sekundární literatura:

BEČKA, J.V.: Sloh konkrétní a abstraktní. In: *Naše řeč*, 71: 1988. Dostupné z <http://nase-rec.ujc.cas.cz/>.

BORECKÝ, V.: *Imaginace, hra a komika*. Praha, Triton: 2005. ISBN 80-7254-503-5

DODDS, J.: Rozloučení s Lucianem Freudem (1922–2011), mistrem malby subjektivního těla. In: *Psychoanalytická psychoterapie*, Zima: 2011. Dostupné z: <http://www.psychoanalyza.cz/page10/page131/page103/page103.html>.

FREUD, S.: *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920-1924*. Praha, Psychoanalytické nakladatelství: 1998. ISBN 80-86123-09-X

FREUD, S.: *Nová řada přednášek k úvodu do psychoanalýzy*. Praha, Psychoanalytické nakladatelství: 1997. ISBN 80-86123-00-6

FULKA, J.: *Psychoanalýza a francouzské myšlení*. Praha, Hermann & synové: 2008. ISBN 978-80-87054-11-6

JAKOBSON, R.: Lingvistika a poetika. In: *Poetická funkce*. Jinočany, H & H: 1995. ISBN 80-85787-83-0.

KNITTLOVÁ, D. et al.: *Překlad a překládání*. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci: 2010. ISBN 978-80-244-2428-6

LEVÝ, J.: *Umění překlada*. Vyd. 3. Praha, Ivo Železný: 1998. ISBN: 80-237-3539-X

MORRISOVÁ, P.: *Literatura a feminismus*. Brno, Host: 2000. ISBN 80-86055-90-6

NORD, Ch.: *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam, Rodopi: 1991. ISBN 90-5183-311-3

SMRŽ, K.: *Filmová publicistika*. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci: 2004. ISBN 80-244-0753-1

VILIKOVSKÝ, J.: *Překlad jako tvorba*. Praha, Ivo Železný: 2002. ISBN 80-237-3670-1

WRIGHT, E.: *Lacan a postfeminismus*. Praha, Triton: 2002. ISBN 80-7254-369-5

### **Příručky a slovníky:**

*Collins Dictionary & Thesaurus*. Glasgow, HarperCollins Publishers: 2005. ISBN 978-0-00-720782-4

*Dictionary, Encyclopedia and Thesaurus: The Free Dictionary*. Dostupné z:

<<http://www.thefreedictionary.com>>.

DUŠKOVÁ, L. et al.: *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny*. Vyd. 3. Praha, Academia 2006. ISBN 80-200-1413-6

HARTL, P., HARTLOVÁ, H.: *Psychologický slovník*. Praha, Portál: 2000. ISBN 80-7178-303-X

KARLÍK, P., NEKULA, M., PLESKALOVÁ, J. (eds.): *Encyklopedický slovník češtiny*. Praha, Lidové noviny: 2002.

## **PŘÍLOHY**