

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy



DIPLOMOVÁ PRÁCE

Olga Pensdorfová

James Bond: filmová série z hlediska narativní mytologizace

**James Bond: The Film Series Analysed from the Point
of Narrative Mythmaking**

květen 2009

vedoucí diplomové práce:
Prof. PhDr. Petr Bílek, CSc.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, s použitím literatury, kterou uvádím v seznamu.

Děkuji Prof. PhDr. Petru Bílkovi, CSc., za vedení mé diplomové práce, cenné připomínky a trpělivost.

„Nečetla jste nikdy Jamese Bonda?“

Blýskne po mně luxusně vyšisovanými očima.

„Ne. Měla jsem ho snad číst, pane profesore?“

„Ne z literárních důvodů. Ale součást naší – jestli chcete: kultury – to je. Dokonce symptomatická.“

Josef Škvorecký: Příběh inženýra lidských duší

(Brno, Atlantis 1992, 1. díl, s. 30)

Obsah

| | |
|---|-----------|
| 001 Úvod | 6 |
| 002 Geneze Jamese Bonda | 8 |
| 003 Bondovský fenomén z mytické a ideologické perspektivy | 11 |
| 004 Seriál s postavou Jamese Bonda jako filmový narativ a jeho specifika | 24 |
| 005 Narativní kategorie ve fikčním světě 007 | 49 |
| 006 Potěšení z variací | 66 |
| 007 Závěr | 73 |
| Seznam literatury | 75 |
| Resumé | 88 |
| Summary | 89 |
| Klíčová slova | 90 |
| Keywords | 91 |
| Přílohy | 92 |
| 1. Seznam citovaných filmů | 92 |
| A) Oficiální série James Bond | 92 |
| B) Filmy s Jamesem Bondem mimo oficiální sérii EON Productions | 95 |
| C) Vybrané filmy s intertextovými odkazy na Jamese Bonda | 95 |
| 2. Soupis románů a povídek s postavou Jamese Bonda | 97 |

001 Úvod

Cílem diplomové práce s titulem James Bond: filmová série z hlediska narativní mytologizace je prokázat nosnost a funkčnost analytických kategorií verbálního narativu na narativ filmový a poukázat na specifičnost filmového narativu v rámci bondovského filmového seriálu.

Diplomovou práci jsem rozdělila do sedmi kapitol – část 001 patří úvodu a 007 závěru, za nimi následuje seznam literatury, resumé, klíčová slova a přílohy (seznam citovaných filmů a soupis románů a povídek s postavou Jamese Bonda).

Kapitola 002 Geneze Jamese Bonda představuje vstupní rámeček k pochopení bondovské problematiky. Stručně v ní připomínám osobnost Iana Fleminga, jeho romány a povídky, a především vznik filmového seriálu s postavou Jamese Bonda.

Předmětem následující pasáže 003 Bondovský fenomén z mytické a ideologické perspektivy je snaha najít odpověď na to, v čem spočívá podstata a principy hrdinství tajného agenta 007 – všeobecně známé fikční postavy, jež figuruje v ideologicky rámcovaných příbězích založených na tradičním konfliktu dobra a zla.

V kapitole 004 Seriál s postavou Jamese Bonda jako filmový narativ a jeho specifika se zaměřuji na strukturu bondovského filmového narativu, která zakládá koherenci všech dosavadních 22 dílů. Je ovlivněna zejména seriálovou textovostí, jež svým opakováním a intertextovými vazbami nabízí recepční a interpretační klíče. Specifičnost tohoto narativu zkoumám také z hlediska uvažování o filmu (vycházím například z prací Seymoura Chatmana, Manfreda Jahna či Jurijsa Civjana) a z perspektivy konstruování svébytného fikčního světa i žánrového zařazení.

Problematika principů seriálovosti a koherence filmového narativu s postavou Jamese Bonda se prolíná i do zbývajících dvou oddílů.

V kapitole 005 Narativní kategorie ve fikčním světě 007 se věnuji hlavně narativním kategoriím příběhu a postav, jejichž typologizaci doplňuji příklady z jednotlivých snímků z oficiální série s Jamesem Bondem.

Otázkou možnosti sledovat projevy intertextovosti ve filmovém narativu se zabývám v kapitole 006 Potěšení z variací (odvolávám se zde například na Gérarda Genetta, Umberta Eca, Jiřího Homoláče, Lubomíra Doležela nebo Petra Málka). Motivickou provázanost hledám mezi jednotlivými díly filmové série s agentem 007. Všimám si aluzivních odkazů, které můžeme identifikovat v bondovkách a jimiž se tyto snímky vztahují k dobově aktuálním filmům. Upozorňuji také na parodie vztahující se

k bondovské sérii jako ke svému pretextu, které z fikčního světa agenta 007 bohatě čerpají a jejichž interpretace je založena na předpokladu všeobecné znalosti filmů s Jamesem Bondem.

V diplomové práci vycházím z oficiální filmové série Jamese Bonda z dílny společnosti EON Productions. Filmy s postavou agenta 007 považuji za svébytné celky. Sice se inspirují romány a povídkami Iana Fleminga, ale lze je recipovat a náležitě interpretovat i bez znalosti těchto knižních předloh. Na souvislost mezi filmovými a literárními verzemi bondovek upozorňuji jen v okamžicích, kdy je toto srovnání nezbytné. Jejich detailní komparaci vědomě opomím, abych nepřekročila rámec této diplomové práce, jež se zaměřuje především na narativ filmový.

Zmiňuji-li se o konkrétních filmech v textu, odlišuji je kurzivou a do závorky doplňuji rok jejich premiéry. Citace ze sekundární literatury uvádím v uvozovkách. K příjmením autorek nebo ženských postav doplňuji v hranatých závorkách sufix [-ová] pro lepší identifikaci.

002 Geneze Jamese Bonda

Výchozí rámec k pochopení bondovské problematiky, jíž se věnuji v této diplomové práci, představuje připomenutí některých základních údajů o tomto fikčním fenoménu. Zaměřím se proto zejména na vznik bondovského filmového seriálu, jenž je hlavním objektem mého zájmu, předtím se ještě stručně zmíním o románech s postavou Jamese Bonda a jejich tvůrci.

Pro Iana Lancastera Fleminga (1908–1964), stvořitele Jamese Bonda, byl v jeho životě rozhodující především konec třicátých let minulého století, kdy si ho vybral šéf britské námořní zpravodajské služby John Godfrey jako svého asistenta. Právě z tohoto období čerpal Ian Fleming nejvíce inspirace pro své romány s postavou Jamese Bonda a bez této zkušenosti by svět 007 možná ani nezkonstruoval.¹

Po válce pracoval jako vedoucí zahraničního zpravodajství v Kemsleyho vydavatelství a svůj první román vytvořil až v březnu 1952. Tehdy 43letý Ian Fleming ve svém legendárním domě Goldeneye² na Jamajce začal psát první bondovku *Casino Royale* (1953) se známou závěrečnou větou „The bitch is dead now“, kterou ve filmové verzi z roku 2006 Bond pronese téměř ve stejném znění v okamžiku, kdy telefonicky informuje M o splnění mise a o smrti Vesper: „The job is done, the bitch is dead.“

Během svého života Fleming napsal 12 románů a 8 povídek s postavou Jamese Bonda.³ V roce jeho smrti mu vyšel román *You Only Live Twice* (1964) a knížka pro děti *Chitty Chitty Bang Bang* (1964)⁴, posmrtně pak román *The Man with the Golden Gun* (1965), po kterém následovala sbírka povídek *Octopussy and The Living Daylights* (1966).

Příběhy o agentovi 007 svou rozsáhlostí a propracovaností fikčního světa vybízely k tomu, aby byly dále rozvíjeny. V jejich konstruování proto pokračovali další autoři, například Kingsley Amis (pod pseudonymem Robert Markham), John Gardner, Raymond Benson a v současnosti Sebastian Faulks.⁵ Ukázalo se také, že jsou výborným materiálem pro scénáře k filmům.

¹ Podrobně k Flemingovu životu viz například LYCETT 1995, PEARSON 2003, CHANCELLOR 2005.

² Jméno Goldeneye použil Fleming pro označení jednoho ze svých válečných plánů, odkazuje také k románu Carsona McCullerse *Reflections in a Golden Eye* (1941) a k městu Oracabessa (anglicky Head of Gold), u něhož se Flemingův dům nacházel. Viz CHANCELLOR 2005: 39.

³ Viz Soupis románů a povídek s postavou Jamese Bonda, zde na s. 97–98.

⁴ Česky vyšlo jako *Kouzelné autíčko* (Praha, Albatros 2004).

⁵ Viz Soupis románů a povídek s postavou Jamese Bonda, zde na s. 97–98.

Po publikování prvotiny *Casino Royale* (1953) projevilo několik filmových společností zájem o koupi práv k jejímu zfilmování. V roce 1954 je Fleming nakonec prodal společnosti CBS za 1000 dolarů. Ta ještě tentýž rok (21. října 1954) uvedla *Casino Royale* v rámci televizního seriálu *Climax!*.⁶ Šlo o hodinové černobílé zpracování, v bondovském světě považované spíše za kuriozitu, které sice téměř věrně dodržovalo strukturu i příběh románu, ale negativně se v něm odrazily tehdejší produkční techniky a pomalé tempo, způsobené doslovným pohybem herců mezi záběry během „živých“ scén.⁷ James Bond (v podání Barryho Nelsona) je v této verzi americký agent, zatímco jeho kontakt ze CIA Felix Leiter britský agent Clarence (Michael Pate). Roli hlavního padoucha Le Chiffre obsadil Peter Lore.

Zároveň chtěl také producent Alexander Korda natočit podle románu *Live and Let Die* (1954) snímek o britské tajné službě. Z plánovaného projektu sešlo, ale z Kordova popudu napsal Fleming příběh vytvořený přímo pro film – *Moonraker* (1955).⁸ O dva roky později měl Fleming vytvořit pro připravovanou jamajskou televizi scénář akčního seriálu o Gunnovi, amerikanizovaném Bondovi, vedle něhož se měla pravidelně objevovat dívka Pearl. Kvůli ztroskotání plánů založit regionální televizní společnost se nerealizoval ani scénář plánovaného seriálu. Fleming svůj nápad však neopustil a využil ho pro další román *Dr. No* (1958), kde se z Pearl stala Honey Ryder[-ová].⁹

Rovněž se neuskutečnil ani 13dílný seriál, který Fleming napsal pro společnost CBS, nebo jeho zamýšlený vlastní film, jenž se měl odehrávat na Bahamách a který se stal základem dalšího autorova románu *Thunderball* (1961).¹⁰

I když byl Ian Fleming během 50. let v poměrně intenzivním kontaktu s filmovým světem, žádný ze zamýšlených projektů, jak dostat Jamese Bonda na filmové plátno, nevyšel (pokud pomineme hodinovou televizní verzi *Casina Royale* z roku 1954).

Situace se změnila až v roce 1961, kdy nahrávací práva ke všem Flemingovým románům (až na *Casino Royale*, ty stále vlastnila CBS) koupil Harry Saltzman a začal spolupracovat s Albertem R. „Cubbym“ Broccolim, americkým producentem a bondovským fanouškem.

Saltzman a Broccoli společně přesvědčili společnost United Artists¹¹, aby své peníze investovala do filmů s Jamesem Bondem. Založili produkční společnost EON (zkratka ze

⁶ Viz <http://www.youtube.com/watch?v=LExo2VgTZuA>, <http://www.youtube.com/watch?v=LAap4tl-Xko>, <http://www.youtube.com/watch?v=QLIjFSZmZCY> (vše přístup 6. 1. 2009).

⁷ Viz SMITH – LAVINGTON 2002: 6.

⁸ Viz CHANCELLOR 2005: 224–225.

⁹ Viz SMITH – LAVINGTON 2002: 7.

¹⁰ Viz tamtéž a CHANCELLOR 2005: 226.

spojení Everything or Nothing) a firmu Danjaq, která se starala o autorská práva spojená s Jamesem Bondem.

Jako první Flemingův román, který chtěli zfilmovat, si vybrali *Dr. No* (1958). Premiéra snímku se uskutečnila v roce 1962 a Jamese Bonda ztvárnil do té doby nepříliš známý skotský herec Sean Connery¹², jenž se stal agentem 007 i v následujících čtyřech snímcích – *From Russia with Love* (1963), *Goldfinger* (1964), *Thunderball* (1965), *You Only Live Twice* (1967) – a za tu dobu vytvořil z této fikční postavy jednu z ikon 20. století.

James Bond přežil svého literárního tvůrce i své stvořitele filmové, prošel několika změnami a adaptacemi – v hereckém obsazení hlavní postavy, ve způsobu filmového ztvárnění, navíc se proměnil i svět, v němž jsou bondovky uváděny.

Od roku 1962 do dneška se z bondovského filmového seriálu (v oficiální sérii do roku 2009 jde o 22 snímků; Jamese Bonda přitom ztvárnilo 6 herců)¹³ stala nejdéle běžící, nejvíce komerčně úspěšná a nejznámější série v historii filmu. Navíc se ustálila v kulturní encyklopedii recipientů natolik, že u ní lze dobře zkoumat principy fungování mýtu, ideologií, seriálovosti a podobně, jak se budu snažit prokázat v následujících kapitolách.

¹¹ Rozhodnutí United Artists pravděpodobně ovlivnil také obrovský ohlas Hitchcockova filmu *North by Northwest* (1959), česky jako *Na sever severozápadní linkou*, jenž dokládal, že špiónské příběhy, do té doby zavrhané jako filmy druhé kategorie, mohou především u mainstreamových (v tomto případě cílových) diváků uspět. Viz VOPLAKALOVÁ 2000a: 4, CHANCELLOR 2005: 227.

¹² Ian Fleming navrhoval, aby byl jako agent 007 obsazen David Niven. Ten si Jamese Bonda nakonec zahrál v parodii *Casino Royale* (1967).

¹³ Viz Seznam citovaných filmů – Oficiální série James Bond, zde na s. 92–94.

003 Bondovský fenomén z mytické a ideologické perspektivy

Po více než padesáti letech od svého zrodu se z postavy Jamese Bonda, agenta Jejého Veličenstva, stal fenomén, který přesahuje rámec fikčního světa. Odhaduje se, že více jak polovina populace někdy viděla alespoň jeden film s Jamesem Bondem.¹⁴ Jeho popularita se neprojevuje pouze návštěvností kin s každým dalším dílem filmové série nebo prodejem bondovských románů, ale i množstvím spotřebního zboží se symbolem 007.¹⁵ K této skutečnosti Miroslav Štochl připomíná: „Jakýkoli imaginární hrdina se stává legendou nebo přímo mýtem tím spíše, čím snáze překračuje rámec fikce“ (ŠTOCHL 2007: 38).

Agent Jejého Veličenstva není jen jeden z mnoha akčních hrdinů, i když se jim zvláště ve snímcích z posledního desetiletí hodně přibližuje.¹⁶ Podstata jeho hrdinství spočívá především v jisté univerzálnosti, která mu umožnila nejen plynulý přechod mezi dvěma stoletími, ale zajišťuje mu oblibu dodnes.

Jeden z možných přístupů, kde hledat odpověď na to, z čeho tato univerzálnost vychází, je v kontextu mytického a ideologického uvažování. Vyprávění o Jamesi Bondovi je typický popkulturní narativ a v oblasti popkultury se bez pojmu ideologie nelze obejít, proto je bondovský seriál dobrým materiálem pro zkoumání problematiky ideologizace narativu.¹⁷ Jeví se přitom jako vhodné vycházet především z bondovské filmové série, jak to činím v této diplomové práci, protože je „nejkomplexnější, nejrozsáhlejší i nejucelenější. Také z hlediska recepce je její dopad kvantitativně širší než dopad původních knižních předloh“ (BÍLEK 2007: 103).

Základní pohled na problematiku ideologizace ve filmovém seriálu s postavou Jamese Bonda lze odvodit od přístupu k ideologii u Teuna A. van Dijka: „Ideologie jsou reprezentacemi toho, kdo jsme, jaké přesvědčení sdílíme, jaké hodnoty jsou nám vlastní a jak se vztahujeme k jiným skupinám, především k našim nepřítelům a oponentům, tedy k těm, kdo nesouhlasí s našimi přesvědčeními, kdo ohrožují naše zájmy a brání nám

¹⁴ Viz SMITH – LAVINGTON 2002: 1.

¹⁵ Například k 22. bondovce *Quantum of Solace* (2008) připravila firma Swatch sérii 22 náramkových hodinek, inspirovaných bondovskými padouchy. S podobným marketingovým projektem přišla už v roce 2002 při uvedení snímku *Die Another Day* (2002). Tehdy připravila sadu 20 náramkových hodinek, přičemž každé se vztahovaly k jednomu bondovskému filmu – viz KOOTZ[-OVÁ]: www2.hu-berlin.de.

¹⁶ Na toto směřování upozorňuje například VOPLAKALOVÁ 200b: 13.

¹⁷ Viz BÍLEK 2007: 102.

v rovnocenném přístupu ke společenským zdrojům a lidským právům (...) Ideologie je samoobslužné schéma pro reprezentaci společenských skupin *my* a *oni*.¹⁸

Jsou-li ideologie jakási zrcadla, která mimo jiné odrážejí také naše vztahy k nepřítelům, pak je možné na bondovském seriálu sledovat, jak v něm dochází k re-prezentaci¹⁹ dvou vyhraněných skupin – *my* a *oni*. Tato binárně opoziční skupina se projevuje v rámci několika rovin – jde o: „*my* a *oni* v zobrazeném světě; *my* a *oni* jako vypravěči a adresáti-diváci, *my* a *oni*, jako ti, kdo tyto narativní spektakly produkují a platí, *my* a *oni* jako ti, kdo se v nich mají či mohou poznat“ (BÍLEK 2007: 103).

Fungování této dichotomie spočívá v přetažení recipienta buď k pólu *my*, nebo *oni*. V bondovské sérii k tomu dochází hlavně prostřednictvím emblematických redukcí postav, prostoru a časových kontextů, které berou v potaz zcela minimální verze kulturních encyklopedií diváků. Opozice *my* a *oni* souvisí také s využitím prostředků identifikace, empatie, autentifikace zobrazeného světa a s budováním vztahových vazeb mezi fikčním světem a světem aktuálním, čemuž se budu věnovat v následující kapitole, a zároveň konstituuje i základní mytický, respektive mytizační, plán, který stojí v pozadí tohoto narativu.²⁰

Konstitutivní mytizační podloží bondovských příběhů má silný ideologický potenciál právě proto, že mytizační prvky tohoto narativu trvají, „nejsou explicitně konstruovány samotným narativem, nejsou utvářeny specifickým společenským či dobovým kontextem zobrazeného světa, nemění se v čase. Tím vzniká jejich abstraktní – a snad i transcendentní – rozměr“ (BÍLEK 2007: 105–106).

Příklad jedné z možných realizací, jak se naplňuje kategorie *oni*, lze najít v bondovce *Diamonds Are Forever* (1971), kde zobrazení postav homosexuálů Mr. Kidda a Mr. Winta slouží především k ideologickému označení těch druhých – zla, navíc homosexuální atribut byl typický identifikační znak pro nepřátele, jak je zachycovaly oba bloky studené války.²¹

Dichotomii *my* a *oni* lze rovněž vnímat jako jedno z naplnění mocenských vztahů spjatých s ideologií: „Moc a mocenské vztahy protkávají naši zkušenost a myšlenky, přičemž moc se projevuje v každém vztahu, skupině a společenské zkušenosti, a proto nemusejí být nutně škodlivé“ (LYE: brocku.ca).

¹⁸ Citováno podle BÍLEK 2007: 103.

¹⁹ K pojmu re-prezentace viz BÍLEK 2007: 101.

²⁰ Viz BÍLEK 2007: 103–104.

²¹ Viz KOCH[-OVÁ]-REIN[-OVÁ]: www2.hu-berlin.de. James Bond rozpozná oba padouchy skrze ne-mužskou vůni jejich parfému. O mýtu vůně viz STERN 2007: 108.

Příběhy agenta 007 jsou ideologicky zaujaté, protože recipientova interpretace bondovského filmového seriálu obsahuje hodnotící zřetel interpretace, v němž se reflektuje divákův vztah ke světu. Projevy ideologie ve filmové sérii s postavou Jamese Bonda se obnaží v okamžiku, když ji srovnáme se seriálem zemanovským: „Zatímco v zemanovském seriálu je politická propaganda leckdy až prvoplánově explicitní, v bondovkách funguje ideologizace implicitně, třeba v podobě etnické či rodové stereotypizace (...) I Zemanovy příhody jsou deriváty narativních univerzálií detektivek, a jako takové vyprávějí též příběh mytické rivality dobra a zla jako příhody Jamese Bonda“ (ŠTOCHL 2007: 34).

K rozpoznání míry ideologičnosti obou těchto narativů přispívá také Štochlův návrh chápat bondovské a zemanovské příběhy jako kontrast romantického a realistického modu vyprávění. Z principů, kterými je ideologická funkce v těchto seriálech utvářena, plynou další rozdíly: zatímco Bondovy příběhy jsou impozantní podívanou „s řadou nákladných efektů, střídáním exotických reálií, honiček, šarvátek a explozí“, Zemanovy příběhy jsou vyprávěny jakoby více střízlivě. Zeman je především „socialistický dělník“ a ztělesňuje hlavně askezi a mravnost, naopak Bond je „personifikací tělesnosti a smyslnosti a jen jeho anglická mentalita mu umožňuje eliminaci či potlačení většiny projevů emocí a vzruchů (s výjimkou vzruchů erotických)“ (ŠTOCHL 2007: 35). Oba hrdiny spojuje hlavně jejich profesionalita, nekompromisní ideologická lojalita a patriotismus.

S ideologickým pohledem na bondovskou sérii souvisí jeho neoddělitelnost od uvažování mytologického. Předpoklady pro interpretování filmů s postavou Jamese Bonda v rámci mýtu jsou – zaprvé tento filmový narativ chápeme jako strukturu přístupnou analýze, jako jednu z forem, která může být nositelem vyprávění, které „pranic nezáleží na dobré či špatné literatuře: je mezinárodní, nadčasové, transkulturní, vyprávění je prostě zde jako sám život“ (BARTHES 2002: 9), a zadruhé filmová forma slouží jako opora pro mytickou promluvu. „Mytická promluva je tvořena z materie, která je již zpracována s ohledem na příslušnou komunikaci: jestliže lze uvažovat o veškerém materiálu mýtu nezávisle na materii²², z níž je utvořen, je tomu tak proto, že tento materiál, ať jde o materiál obrazový či grafický, předpokládá zvýznamňující vědomí“ (BARTHES 2002: 108). Z neomezenosti materie, jež je nositelkou vyprávění, plyne, že filmové narativy typu bondovského seriálu lze považovat za mytické promluvy.

²² Nositelem vyprávění může být podle Barthesa artikulovaný jazyk v ústní nebo psané podobě, obraz statický nebo pohybový – viz BARTHES 2002: 9.

Z možnosti chápat filmy jako mýty se odvíjí také odpověď na to, v čem dnešní člověk spatřuje mýtus a proč ho potřebuje. Miroslav Petrušek nachází důkaz právě v kulturním průmyslu, hlavně ve filmech, televizi a populárních časopisech, které stále produkují nové a nové mýty²³: „Někteří autoři mluví o tom, že 20. století se poněkud paradoxně stalo stoletím masového návratu mýtu, že se stalo epochou ‚remytologizace‘, epochou, v níž došlo k znovuzrození nebo k obrození mytologických přístupů snad ve všech oblastech evropské a americké kultury“ (PETRUSEK 2002: 12).

Mýtus nás přitahuje hlavně silou své nejednoznačnosti a tím, že nepodléhá kritériu pravdivosti: „V mýty věříme a otázku jejich pravdivosti neklademe, protože je odpovězena samotnou vírou v mýtus. Mýtus je nejen ‚mimo dobro a zlo‘, mimo ‚pravdu a lež‘, mýtus je také ‚mezi‘: pohybuje se mezi tradicí (tradičními schémata, tradičními hrdiny, tradičním prostředím) a ‚žhavou současností‘“ (PETRUSEK 2002: 17). Dobré podmínky pro existenci mýtu, jenž je podle Petruska především vyprávěním, zajišťuje také postmoderní diskurz svým důrazem na narativitu.²⁴

Stejně jako mýty nás filmová zpracování příběhů agenta 007 přitahují svou nekonečností, a tím, že jejich fikční svět nezpochybňujeme, věříme mu, abychom si předkládaný příběh užili.

Tím, že se publikum setkává se stále nově vznikajícími filmovými bondovkami i jejich parodiemi, se v nich naplňuje také princip otevřenosti mýtu: „Dokud se mýtus nestane předmětem v rukou nějaké instituce, která jej promění v dogma, je ze své podstaty otevřený, je schopen růst a proměňovat se. Každé nové převyprávění, literární, hudební nebo filmové zpracování dodává mýtu nový život. Každý pokus mýtus uzavřít jej zabíjí“ (PUTNA 2002: 7).

Dalším krokem, jak analyzovat bondovky v mytickém kontextu, je uvažovat nad nimi ve spojení s tradičními mýty, za které se obvykle považují vyprávění o dávných předcích a jejich hrdinských činech, bozích a jiných nadpřirozených silách, přičemž tyto narativy umožňují seznámit se s cizí kulturou. Obsahem mýtu jsou pak určité základní vzory chování – Mircea Eliade je nazýval archetypy a Claude Lévi-Strauss hovořil o mytémeh.²⁵

²³ Petrušek hovoří o velkých mýtech, které plní legitimizační funkce a zdůvodňují hlavně politické postoje, dále o personifikačních mýtech (plní stejnou funkci jako velké mýty, ale prostřednictvím mýtu o velké osobnosti) a o tzv. malých mytologiích, jež jsou produkovány hlavně reklamou a často pracují s personifikací – například mýtus Marilyn Monroe či Madonny. Viz PETRUSEK 2002: 12.

²⁴ Viz PETRUSEK 2002: 16.

²⁵ Přehledově k tomu viz BUDIL 2007: 399.

Jeden z možných vzniků hrdiny u tradičních mýtů popisuje Ivo T. Budil: „Skutečný vojevůdce splýval s tradičním hrdinským archetypem a byl zařazen do mytického, archetypálního systému a zachován v paměti archaického lidstva (...) Konkrétní historický hrdina umírá v kolektivní paměti svým ztotožňováním s mytickým archetypem. Často docházelo k asimilaci, sloučení několika postav do jedné mytické osoby“ (BUDIL 2007: 403–404).

Kromě toho, že se v bondovské filmové sérii setkáváme s výrazným hrdinou, jenž je vybaven některými rysy hrdiny mytického, je mezi tímto narativem a tradičním mýtem patrná analogie v tom, že v obou nejde jen o vítězství dobra nad zlem, ale především o vítězství řádu nad chaosem²⁶: „Kosmogonické mýty, které pojednávají o stvoření světa a odrážejí zrození určité kultury, vyprávějí o hrdinovi, heróovi bojujícím proti hadovi, drakovi, případně vodní příšeře, a symbolizují vítězství zakladatelského řádu nad chaosem, ztělesněným monstrem“ (BUDIL 2007: 427).

Základní konflikt dobra a zla asociuje pohádka, protože je příznačný především pro ně. V roce 1928 je Vladimír Propp vymezil takto: „Morfologicky může být pohádkou nazváno každé rozvíjení děje od škůdcovství nebo nedostatku přes další funkce až po svatbu nebo jiné funkce, jichž bylo užito jako rozuzlení (...)“ (PROPP 1970: 108).

Ke vztahu mýtu a pohádky se v roce 1960 v textu *Struktura a forma – úvahy o jednom díle Vladimíra Proppa* vyslovil Claude Lévi-Strauss. Na jedné straně souhlasil s Proppem v tom, že není nutné rozlišovat mezi pohádkou a mýtem, protože v mýtech a v pohádkách jedné populace se v identické nebo v transformované podobě vyskytují tytéž příběhy, postavy, motivy, navíc obojí lze redukovat na „nevelké množství jednoduchých typů tak, že budeme odhlížet od rozličnosti postav a pracovat jen s několika základními funkcemi“ (LÉVI-STRAUSS 2007: 180), na druhé straně však upozornil na rozdíly mezi mýtem a pohádkou.

Zatímco pohádka lze podle Lévi-Strausse vzhledem k jejich profánnímu charakteru přednášet kdykoliv, mýty²⁷ nikoliv, protože jejich distribuce je vázána na určitou denní dobu nebo na roční období. Navíc pohádky nepodléhají tak přísně jako mýty logické koherenci, náboženské pravověrnosti a kolektivnímu tlaku a nabízejí více možností hry, jejich permutace se stávají poměrně volnými.²⁸

²⁶ Konkrétně k Jamesi Bondovi jako mytickému hrdinovi a k problematice dobra a zla, řádu a chaosu v bondovkách viz dále v této kapitole.

²⁷ V pojetí Lévi-Strausse jde především o tradiční mýty „primitivních národů“.

²⁸ Viz LÉVI-STRAUSS 2007: 122–123.

Dále je pro něj v mýtu důležitá jeho struktura, přes kterou se uskutečňuje symbolická funkce. Rozlišil přitom strukturu dvojí: historickou a ahistorickou. Mýtus tak může spadat do oblasti promluv, zde je analyzován, i do oblasti jazyka, zde je formulován.²⁹ „Podstata mýtu netkví ani ve stylu, ani v tom, jak jej vyprávíme, ani v syntaxi, ale v příběhu, který vypráví. Mýtus je řečí, ale je to řeč působící na velmi vysoké úrovni, na níž se smysl odpoutává od jazykového základu, na němž se zpočátku rozvinul“ (LÉVI-STRAUSS 2007: 185–186).

Lévi-Strauss nakonec došel ke třem závěrům: smysl mýtu je dán kombinací prvků, z nichž se mýtus sestává (tj. mytémy – konstitutivní jednotky mýtu); mýtus patří do řádu řeči, přesto jazyk užitý v mýtu má specifické vlastnosti; tyto specifické vlastnosti jsou nad obvyklou úrovní jazykového výrazu.³⁰

Upozornil také, že během analýzy je vhodné přihlížet ke všem variantám mýtu a že opakování má v mýtu důležitou úlohu, protože se tak odhaluje jeho struktura.³¹ Při uvažování nad příběhy agenta 007 proto беру v potaz nejen celý bondovský filmový seriál, ale i jeho parodie. Navíc, jak se dále ukáže, opakování a seriálovost jsou stěžejními principy při výstavbě tohoto narativu.

Na nejasné hranice mezi mýtem a pohádkou, které se Lévi-Strauss snažil zpřesnit, odkazuje také časté označování Bondových dobrodružství jako pohádek pro dospělé.³² Domnívám se však, že mytologický přístup k nim a s ním související terminologie se ukazují jako vhodnější, protože bondovky jsou především novodobé mytologie vyplývající z diskurzu populární či komerční literatury.

Mezi tradičními mýty „primitivních národů“, o které se zajímal Lévi-Strauss, a novodobými mytologiemi vytvořil spojnicí Roland Barthes ve svých eseích, které publikoval mezi léty 1954 a 1956 ve francouzském časopise *Les Lettres*; jejich český výbor vyšel i se studií *Mýtus dnes* pod titulem *Mytologie* v roce 2004.

Barthesův přístup k mýtu shrnuje Petr Bílek v doslovu k *Mytologiím*: „Mýtus je zde vymezován nikoli předmětem sdělení, ale specifickým způsobem, jímž toto sdělení vyslovuje. Rysy toho způsobu jsou schematizace a již zmíněná prvoplánovost sdělení a z toho plynoucí efekt jednorázového, vnucujícího se zvýznamění. Barthes tento efekt interpretuje jako projev sekundárního sémiologického systému: (...) znak primárního systému, který zahrnuje koncept i výraz, se stává pouhým a prostým označujícím-

²⁹ Viz LÉVI-STRAUSS 2007: 180, 185–186.

³⁰ Viz LÉVI-STRAUSS 2007: 185–186.

³¹ Viz LÉVI-STRAUSS 2007: 192, 203.

³² V tomto smyslu se o nich vyjádřil i Ian Fleming – viz například CHANCELLOR 2005: 100.

-výrazem³³. Mýtus ‚krade‘ promluvu původnímu jazykovému systému, (...) zasazuje ji do kontextu fungování metajazyka, jenž produkuje pouze zřetelný, vědomě kontrolovaný a významově uzavřený znak. Forma mýtu eliminuje bohatost původního jazykového dění a nabízí významovou redukci; její ‚chudost‘ ovšem musí být zaobalena do ‚hry na schovávanou‘, v níž je koncept přizpůsoben produktivní rétorice, která z něj vytváří libivý ornament. Tímto mechanismem moderní společnost produkuje své mytologizace“ (BARTHES 2004: 162–163).

Podle Rolanda Barthesa je u mýtů důležité ptát se hlavně na to jak?, případně proč?, spíše než co?³⁴, zatímco pro Vladimíra Proppa byla při zkoumání pohádky rozhodující především otázka co?³⁵.

Mýtus je pro Barthesa především systém komunikace, sdělení, které je limitováno formálně, ale nikoliv substanciálně.³⁶ Při četbě mýtu je podle něj nevhodnější soustředit se na označující mýtu jakožto na nerozlučné spojení smyslu a formy³⁷ – takovýto „způsob zaostření je dynamický, konzumuje mýtus v souladu se samotnými účely jeho struktury: čtenář prožívá mýtus jako pravdivý a současně neskutečný příběh“ (BARTHES 2004: 127). Při dešifrování mýtu je zároveň potřeba, aby recipient dokázal pojmenovat koncepty (označované). Těmi jsou konstitutivní prvky mýtu, jež se v něm skrze různé formy (tj. označující) opakují, čímž umožňují dešifrování mýtu.³⁸ Jediný předmět spotřeby vzniká sdružením mytického konceptu (označovaného) a formy (označujícího) – jde o třetí člen v sémiologii, signifikaci, která „je mýtem samým, stejně jako je saussurovský znak slovem (či přesněji konkrétní entitou)“ (BARTHES 2004: 120).

Z mytologického prvku, následně i z celého novodobého mýtu se nakonec stává komplexní a uzavřený celek, jenž ke své existenci nepotřebuje nic jiného – tento proces Barthes dobře ilustruje v eseji, který se věnuje literárnímu dílu Julese Vernea³⁹, protože nabízí postupně zcela poznaný a zaplněný prostor, který se svým vlastním působením uzavírá, aniž byl kladl otázky existence předmětů či jevů mimo sebe sama; čerpá tak

³³ Barthesův sémiologický přístup k mýtu podrobně viz BARTHES 2004: 112–130; koncept tj. označované, výraz tj. označující.

³⁴ Podtrhla O. P. Viz BARTHES 2004: 163.

³⁵ „Při studiu pohádky je důležitá otázka, co dělají pohádkové postavy; otázka, kdo to dělá a jak to dělá, je záležitostí pobočného významu“ (PROPP 1970: 34).

³⁶ Viz BARTHES 2004: 107.

³⁷ Mytické označující má tedy podvojný charakter, což vychází z principu sekundárního sémiologického systému.

³⁸ Viz BARTHES 2004: 118–119.

³⁹ Jde o esej Nautilus a Opilý koráb – BARTHES 2004: 62–64.

pouze ze sebe a pak už se jen dožaduje zasazení do aktuálního světa, tedy potvrzujícího přijetí, a tím i „zreálnění“.⁴⁰

Na závěr Barthes zmiňuje, že „to, co čtenáři umožňuje nevinnou konzumaci mýtu, je ve skutečnosti fakt, že v něm nevidí systém sémiologický, ale induktivní (...) mýtus je čten jako faktický systém, ačkoliv je pouze systémem sémiologickým“ (BARTHES 2004: 130), a proto mýtus je „z formálního hlediska nejlépe uzpůsobeným nástrojem ideologického převratu“ (BARTHES 2004: 140).

Přístup k filmové sérii s Jamesem Bondem skrze Barthesovy úvahy o mýtu ji potvrzuje jako komplexní a svébytnou novodobou mytologii, sémiologický systém, u kterého lze rozlišit triádu označující, označované, signifikace (konečný objekt recepcce).

Základních kritérií, proč lze Jamese Bonda považovat za mytickou postavu, si všímá například Blanka Činátlová: o bondovském seriálu, knižním i filmovém, lze uvažovat v mytologických souvislostech, protože Bond splňuje hlavní podmínku pro to, aby se někdo mohl stát postavou mýtu. Podle tohoto předpokladu musí postava být především hrdinou, a tím agent 007 bezpochyby je. Podmínku hrdinnosti Činátlová zpřesňuje: „Žádná z mytických postav se nestane hrdinou z vlastní vůle, svým osobním rozhodnutím, ale musí být k tomuto hrdinství vyvolen (původem, věštbou, mimořádnými schopnostmi)⁴¹ (...) Hrdinnost spočívá především ve schopnosti tuto vyvolenost nést a svůj osud naplnit“ (ČINÁTLOVÁ 2007: 11). V této souvislosti se James Bond přibližuje k hrdinům klasických mýtů Odysseovi a Oidipovi.

Bondův původ⁴² – pochází ze staré šlechtické rodiny, spřízněné s královskou, jeho rodiče zahynuli při horolezeckém neštěstí – ho „náležitě ukotvuje v onom mytickém arché, jež legitimizuje existenci i sebenepatrnější věci v mytickém příběhu“ (ČINÁTLOVÁ 2007: 12), navíc to, že je sirotkem, ho „jednak sblíží s komiksovými samotáři (Batman), jednak ho ale jako postavu zbavuje jha minulosti a soukromí“ (ČINÁTLOVÁ 2007: 12).

Možnost spatřovat v agentovi 007 typ mytického hrdiny podporuje také návrh vidět v bondovské sérii výraznou re-representaci jednoho ze základních mýtů – „mýtu o unikátním, silném jedinci, schopném vytvořit si trvalý a pro jeho integritu produktivní vztah ke světu kolem“ (BÍLEK 2007: 104).

⁴⁰ Viz BARTHES 2004: 162.

⁴¹ Vložila O. P.

⁴² O Bondově původu se ve filmové sérii dozvídáme něco konkrétnějšího až v devatenáctém snímku *The World Is Not Enough* (1999).

Základ toho mýtu je podle Petra Bílka v renesančním, v důsledku tedy i antickém podloží, které svým konceptem svébytného a autonomního génia utvářelo vedle západoevropského osvětlení především romantismus.⁴³ Konstitutivní mytizační prvky ještě specifikuje: „Bond má sice své poslání (služba královně, vlasti a v důsledku pak i celému světu) i zázemí (M, Q, Moneypenny, ale také třeba oxfordské vzdělání), a má i své partnery v akci; správně se rozhodnout a jednat nicméně musí a dokáže vždy jen on sám“ (BÍLEK 2007: 104).

Protože agent 007 byl ke své službě vyvolen, přitom však překračuje hranice tohoto světa a jako hlavní autoritu ctí královnu⁴⁴, přičemž rytířským hodnotám typu čest a spravedlnost obětuje vše soukromé a individuální, je možné jej přirovnat ke středověkým hrdinům. Blanka Činátlová například hovoří o Parzivalovi⁴⁵ a H. R. Harris v článku *New Light on James Bond* upozorňuje na pozoruhodnou spojitost mezi Flemingovými bondovskými romány a příběhy o králi Artušovi a jeho rytířích.

Harris se věnuje především legendě ze 14. století Sir Gawain a Zelený rytíř (Sir Gawain and the Green Knight) a nachází mezi ní a romány s postavou Jamese Bonda několik analogií. Příběhy agenta 007 naplňují následující středověký model, ke kterému Harris dochází na základě příběhu sira Gawaina a Zeleného rytíře⁴⁶: základna MI6, ze které Bond vychází, je královský dvůr a Bondův šéf M je král Artuš; agenti 00 (tj. mají povolení zabíjet) jsou rytíři; Bond je Gawain; zloduch má mnoho shodných rysů se Zeleným rytířem a svoji „výzvu k souboji“ sdělí M, který ji předá Bondovi (svému rytíři); Bond ji přijme, pak podnikne dlouhou a nebezpečnou cestu do zloduchova sídla, přitom čelí různým dílčím zkouškám i pokušení krásné dívky; tím, že se dostane do zloduchova brlohu, prokáže, že prošel všemi zkouškami a odolal všem svodům; nakonec nad zloduchem zvítězí a je odměněn láskou s krásnou dívkou; pokud ale neprojde všemi zkouškami úspěšně, je jeho mise nějakým způsobem poznamenána neúspěchem.⁴⁷

Další shodný rys mezi Flemingovými romány a středověkými příběhy vidí Harris v tom, že v obou typech narativů jsou postavy popisovány stejnými termíny a ukazovány ve shodných situacích, navíc u obou funguje popis rituálu vyzbrojování.⁴⁸

⁴³ Viz BÍLEK 2007: 104.

⁴⁴ Avšak ke svým přímým nadřízeným v MI6 se někdy chová téměř neloajálně – jde například o jeho závěrečná zmizení a spočinutí v objetí se ženami.

⁴⁵ Viz ČINÁTLOVÁ 2007: 12.

⁴⁶ Viz http://cs.wikipedia.org/wiki/Sir_Gawain_a_Zelen%C3%BD_ryt%C3%AD%C5%99 (přístup 2. 11. 2008).

⁴⁷ Viz HARRIS 1990: 30.

⁴⁸ Viz HARRIS 1990: 31–32.

V podobných intencích jako H. R. Harris uvažoval již dříve Umberto Eco a při analýze narativní struktury Flemingových bondovských románů vymezil čtrnáctičlenný seznam opozic postav a hodnot, jehož členy první čtveřice protikladných postav (Bond – M, Bond – padouch, padouch – žena, žena – Bond) lze vlastně považovat za archetypální elementy, které se prokázaly jako úspěšné v pohádkách; přičemž M je král; Bond je rytíř; padouch je drak; opozice žena – padouch zastupuje protiklad kráska – zvíře⁴⁹; a dichotomie Bond – žena je protiklad princ – spící kráska.⁵⁰

Hilary P. Dannenberg[-ová] k tomu v článku, v němž se věnuje vývoji narativní struktury a pojmu plot, poznamenává: „Eco z toho usuzuje, že svět bondovek představuje manichejský systém dobrých a zlých sil, které se nacházejí v trvalém konfliktu. Narativní struktura Flemingových textů tak ukazuje ‚statický, inherentní a dogmatický konzervativismus pohádek a mýtů, které předávají elementární moudrost, sdělovanou nevyvratitelnými archetypy, které nepřipouštějí kritický odstup‘. Fleming používá ‚chytrou montáž děja vu‘, které zakládají ve vědomí čtenáře ‚sít‘ základních asociací“ (DANNENBERG[-OVÁ] 2007: 78).

Schematický model průběhu vyslání Jamese Bonda do boje, obřad vyzbrojování, výskyt postav v podobných situacích a princip opakování, který Harris popsal na základě porovnání bondovských románů se středověkou legendou, i přehled opozic a postav, jenž Umberto Eco rozpoznal ve Flemingových románech, lze vysledovat i ve filmové sérii s agentem Jejího Veličenstva. Detailně se těmto prvkům věnuji v kapitole 005 při rozboru narativní struktury bondovského filmového seriálu.

Další charakteristikou mýtu je, že vše individuální se v něm rozpouští v archetypální povaze hrdiny, mytický hrdina pak nemá nitro, jeho duši (nitro) zastupuje tělo, které se stává znakem – emblémem: „(...) vše, co by v moderním vyprávění souviselo s nitrem postavy, se v mýtu může ventilovat pouze skrze tělo“ (ČINÁTLOVÁ 2007: 11). Cokoliv, co se týká těla, se stává atributem, který slouží k identifikaci hrdiny a „zdánlivě tak poukazuje k subjektivním rysům hrdiny, ve skutečnosti ale hraje roli emblému, který odkazuje skrze jedinečnost k archetypálnosti příběhu“⁵¹ (ČINÁTLOVÁ 2007: 13)

Proto ani identita Jamese Bonda, agenta Jejího Veličenstva, není utvářena jeho nitrem ani individuálními tělesnými rysy, ale emblémy. Navíc Bondovo tělo téměř nenese znaky

⁴⁹ Na archetypální napětí kráska – zvíře upozorňuje Jan Stern u filmu *Moucha* (1986) a jako další rámeček interpretace u tohoto snímku uvádí i moderní mýtus o monstře, přičemž v bondovkách by šlo o různě znetvořené Bondovy protihráče. Viz STERN 2007: 11–12.

⁵⁰ Viz ECO 1979: 147; DANNENBERG[-OVÁ] 2007: 77.

⁵¹ Mezi příklady tělesných znaků, které fungují jako emblémy dané postavy, Činátlová uvádí třeba Oidipův oteký kotník nebo Odysseovu jizvu.

žádné osobní minulosti jako Odysseus či Oidipus.⁵² S Bondovou tělesností pak souvisejí i následující identitotvorné a identifikační emblémy: „Slabost pro dobré pití, krásné ženy, hazardní hry a rychlá auta sice nijak nespécifikují Bondovu individuální jedinečnost, ale bezpečně ji identifikují a vyčleňují z davu outsiderů, stejně jako jizva Odysseova“ (ČINÁTLOVÁ 2007: 14).

Bondovky přibližuje k mýtu také jejich bezčasí, které vymaňuje hrdinu z moci času: „Postava mýtu musí zůstat symbolem a archetypem, proto nestárne“ (ČINÁTLOVÁ 2007: 14). Čas Bonda jako mytického hrdiny tak ustrnul v mytické věčnosti, v jeho věčné síle a mládí, ale prostřednictvím historických kulís přitom spěje čas příběhu ke své konečnosti. Bond tak ve filmovém seriálu prochází druhou polovinou 20. století, ale nestárne. Sice jako by získával zkušenosti⁵³, ale vizuálně i mentálně stále zůstává mužem ve středním věku. „Bond je tak reprezentací jakési antropologické konstanty, mužem bez vývoje: je popřením vlivu, kterým kontext světa, v němž žijeme, determinuje naši identitu. Dějiny mu nabízejí nový a nový materiál pro jeho misi, ale on sám stojí mimo tyto dějiny; má výtečné povědomí o dobovém dění v daném prostoru a čase, ale pro svoji misi používá neměnný, archetypální repertoár činů a rozhodnutí, jenž se příliš neliší od repertoáru hrdinů středověkého rytířského románu“ (BÍLEK 2007: 104).

„Mytická věčnost“ stereotypu chladného agenta 007 je narušena jedině ve snímku *On Her Majesty's Secret Service* (1969), když se Bond ožení s Tracy, kterou krátce po svatebním obřadu zastřelí Irma Bunt[-ová], spolupracovnice hlavního padoucha Blofelda. Činátlová upozorňuje na to, že Bondovo vdovectví pak slouží hlavně k potvrzení jeho anonymity jako agenta bez soukromí.⁵⁴

O podobné časové neurčitosti, tedy o jakémsi mytickém bezčasí, které nacházíme v bondovkách, se zmiňuje Michail Bachtin při charakteristice řeckého románu: „Dobrodružný čas řeckého románu postrádá dokonce i elementárně biologické trvání lidského věku. Hrdinové se na začátku románu setkávají ve věku vhodném k uzavření manželství a v témž věku, stejně svěží a krásní uzavírají na konci románu manželství. Čas, po který zažívají neuvěřitelnou spoustu dobrodružství, se v románu neměří, ani nevyčísľuje“ (BACHTIN 1980: 227).

O Jamesi Bondovi je tedy možné uvažovat jako o mytickém hrdinovi, vymaněném z moci času, ale s tím rozdílem, že u něj dochází ke kompenzaci božské heroičnosti,

⁵² Viz ČINÁTLOVÁ 2007: 13. Ale ve *From Russia with Love* (1963) vidíme jizvu na Bondových zádech.

⁵³ V souvislosti s Bondovými zkušenostmi upozorňuje Petr Bílek na malé množství případů, kdy se explicitně odvolává na předechozí příběhy. Viz BÍLEK 2007: 104.

⁵⁴ Viz ČINÁTLOVÁ 2007: 15–16.

protože jeho „nadpřirozené“ schopnosti nijak nesouvisí s božským původem, ale s jeho mimořádnými schopnostmi lidskými, kterými jsou „důmyslnost technických pomůcek, šíře Bondova vzdělání, fyzická zdatnost, osobní šarm apod.“ (ČINÁTLOVÁ 2007: 16). Mýtus postavy Jamese Bonda je tedy založen na kombinaci jeho identity hrdinské i nehrdinské a na jeho tělesnosti.

Rozhodující argument, proč považovat Jamese Bonda především za postavu mytickou, nikoliv pohádkovou, představuje to, že postavy pohádek jednají ve jménu dobra a zla, zatímco činy hrdinů klasických (a vlastně i moderních) mýtů leží mimo tyto dvě kategorie: „Postavy mýtů se ale podřizují zákonům kosmickým, jejich zápas se neodehrává mezi dobrem a zlem, ale mezi řádem a chaosem“ (ČINÁTLOVÁ 2007: 17).

Bond tak není jen obyčejný pohádkový bojovník za dobro, jenž čelí zlu, jeho hlavním cílem „zůstává péče o zachování řádu, přičemž (...) jde o řád vnější, řád povrchu (...) 007 však zastihuje na počátku každého svého příběhu svět ohrožený, vykořeněný, a jeho jediným úkolem je dát ho do pořádku (...) Pocit bezpečí neplyne z vítězství dobra nad zlem, ale z pečlivosti, s jakou agent obojí udržuje v rovnováze“ (PROKOPOVÁ 2000: 17).

Navíc, jak se ukáže dále v kapitole 005 při analýze konfliktu Bonda a jeho protihráčů, došlo v bondovkách k proměně zla, které se stalo zcela univerzálním. Většina bondovských padouchů jsou především beztřídní zrádci s vlastními cíli a „Bond vyráží na mesiášskou odyseu, jež má zabránit chaosu v narušeném řádu občanů nejen Britského království, ale všech pozemšťanů“ (ČINÁTLOVÁ 2007: 18).

V souvislosti s naplněním a modifikací kategorií dobra a zla v příbězích agenta 007 upozorňuje Petr Bílek na to, že v bondovském narativu vedle sebe koexistují dva diskurzy: ideologický, jenž je denotativní a významově uzavírající, přičemž usiluje především o analogii mezi kódováním a dekodováním, a narativní, který využívá především vazby konotativní, předpokládá tedy spoluúčast na vnímání fikčního světa, kdy se uplatňují aktivní vnímatelská anticipace (tj. ptaní se po tom, jak to dopadne) a retrospekce (to, co vnímám, zařazuji do známého celku). Narativní diskurz přitom může mít mytické ladění, ale hned ho dekonstruuje tím, že univerzální mýtus tvoří a nabízí formou jediného a jedinečného textu.⁵⁵

Prostor v bondovském narativu, kde na sebe oba tyto diskurzy narážejí, je zjevný hlavně v dějovém uzavírání, protože tento narativ využívá seriálový princip: „Bond vítězí

⁵⁵ Viz BÍLEK 2007: 111.

nad představiteli zla, kteří mají v sobě onu již zmíněnou mimetickou složku. Bondovo vítězství je nicméně vítězstvím ‚pouze‘ narativní estetiky: má nabídnout hezký, vypointovaný konec. Vyprávění o vítězství dobra nad zlem se zde nedovolává aktuálního světa: ten zůstává Bondovým triumfem nezměněn, nezasažen“ (BÍLEK 2007: 112).

Důvody, proč obliba filmů s mytickou postavou Jamese Bonda (jejíž identita je určena hrdinskými i nehrdinskými rysy, tělesností, zasazením do bezčasí atd.) v podstatě neklesá, lze tedy spatřovat jednak v tom, že nenechávají recipienty utápět se v narativní frustraci, ale poskytují jim příběh, po kterém stále prahnou, totiž příběh vítězného souboje dobra se zlem, přičemž v tomto konfliktu jde ale především o navrácení řádu do světa, kterého se začal zmocňovat chaos, a jednak v tom, jak dobře tato filmová série dokáže reflektovat měnící se společenský, kulturní, vědecký i politický kontext.⁵⁶

⁵⁶ O vztahu fikčního a aktuálního světa v bondovkách viz kapitolu 004 Seriál s postavou Jamese Bonda jako filmový narativ a jeho specifika, zde na s. 24–48.

004 Seriál s postavou Jamese Bonda jako filmový narativ a jeho specifika

Budeme-li uvažovat o žánrovém zařazení filmové série s postavou Jamese Bonda, na kterou se v této práci soustředím především, je vhodné ji vnímat také v souvislosti s literárními předlohami, romány Iana Fleminga.

Pokud Blanka Čínátlová připomíná vedle Jamese Bonda jako postavy mýtu středověkého hrdinu Parzivala a H. R. Harris si všímá spojitosti Flemingových románů o agentovi 007 s příběhy o králi Artušovi a jeho rytířích⁵⁷, pak lze o bondovkách přemýšlet vedle mýtu také jako o dobrodružných románech.

Nový dobrodružný román vychází podle Michaila Bachtina ze dvou rozdílných zdrojů: z barokního románu zkoušek, jehož genezi spojuje až s antickým románem řeckým⁵⁸, a z pikareskního románu.⁵⁹ Souvislost románů či filmů s Jamesem Bondem a barokních románů zkoušek je patrná v tom, že v obou se sjednocuje motiv hrdinství a věrnosti s hrdinovou všestrannou dokonalostí: „Všechno tu slouží jako zkušební kámen, nástroj zkoušky všech vlastností a kvalit hrdiny, jež vyžadoval barokní ideál heroismu. Materiál je sevřen a do hloubky uspořádán ideou zkoušky“ (BACHTIN 1980: 156).

Vazby mezi bondovskou filmovou sérií a Bachtinovým pojetím dobrodružného románu si všímají Brigita a Luboš Ptáčkovi v doslovu k Dohodnutým termínům Seymoura Chatmana: „Prověříme-li například syntaktickou stavbu tolik rozšířeného akčního filmu, zjistíme, že jeho struktura odpovídá bachtinovské stavbě dobrodružného románu. Jako nejčistší transformace se jeví filmová série s Jamesem Bondem, pro kterou je typické, že zaměnitelné nejsou pouze kulisy, ale i tvář hlavního hrdiny“ (CHATMAN 2000: 242).

Vedle dobrodružného románu se nabízí vzít u bondovek v potaz román detektivní, pro nějž je podobně jako pro příběhy Jamese Bonda příznačný mytický souboj dobra se zlem: „Takže vyjadřují-li detektivky jako celek nějakou populární společenskou tendenci, není to nic podstatně jiného, než co vyjadřovaly historiky o Robinu Hoodovi: lidovou touhu po absolutní spravedlnosti, jakou žádná skutečná policie zajistit nemůže. (...) A proto je detektivka, ve své podstatě a ve svém smyslu, žánrem cizím realismu. Nestará se

⁵⁷ Viz zde na s. 19.

⁵⁸ Viz BACHTIN 1980: 223. U syžetů řeckých románů Bachtin upozorňuje na to, že jsou všechny v podstatě zkomponovány z týchž prvků a „román od románu se mění pouze počet těchto prvků, jejich význam v syžetovém celku a jejich kombinace“ (TAMTÉŽ). Tento stereotypní syžetový děj se přitom odvíjí na pestrém geografickém pozadí, u něhož se detailně popisují jeho pozoruhodnosti – viz BACHTIN 1980: 225. Stereotypní syžetový děj odehrávající se v roztočivých lokalitách je charakteristický i pro bondovky – viz dále.

⁵⁹ Viz BACHTIN 1980: 158.

o konkrétní, špinavý zločin a o konkrétní, pracné metody pátrání, ale o zápolení dobra se zlem ve sféře pohádkového podobenství“ (ŠKVORECKÝ 1998: 33–34).

Ve Škvoreckého názorech na detektivky lze najít mnohé rysy, které se dají rozpoznat také v bondovském narativu: vedle zmiňovaného konfliktu dobra a zla, jenž v příbězích Jamese Bonda nabývá rozměru navrácení řádu do světa zasaženého chaosem, a recipientovy touhy po vítězství a spravedlnosti jde o pojetí postavy detektiva (v případě Jamese Bonda tajného agenta), který většinou nestárne (viz zmiňovaný rozměr bezčasí), zatímco svět okolo něj se proměňuje, navíc detektivovo charisma je, stejně jako u agenta 007, neodolatelné: „Působení detektivky zřejmě nespočívá v realismu jejich hrdinů, a tím méně v hrůze vražd, v krvi a sadismu, ale v kouzlu osobnosti, která vlastně není osobností, v magickém kouzlu pohádkového hrdiny, který je všechno to, čím nikdo ve skutečnosti není, géniem s darem věčného mládí a věčného úspěchu, hrdinou obklopeným věčným vzrušením, jemuž se všední den a jeho všední trampoty vyhýbají. Tedy romantickým výtvozem umělecké geniality autorovy. Neboť genialita detektivky je v jejím hrdinovi, ne v logice jeho dedukcí“ (ŠKVORECKÝ 1998: 10–11).

Bondovské příběhy spojuje s detektivkami, o kterých Tzvetan Todorov uvažuje v rámci triviální literatury, dodržování pravidel daného žánru: „Detektivní román má své normy, a proto psát ‚lépe‘, než to příslušné normy vyžadují, znamená vlastně psát hůře. (...) Detektivní román par excellence není ten, který překračuje pravidla žánru, nýbrž ten, který se jim podřizuje“ (TODOROV 2000: 101). Dodržování pravidel, jejich kombinování a variování se uplatňuje i v bondovském narativu⁶⁰ a detailně se mu věnuji v následujících kapitolách.

Kromě detektivního románu se Todorov zmiňuje také o románu dobrodružném a upozorňuje, že je nahrazován románem špionážním. Tento posun je podle něj způsoben zálibou autorů dobrodružné literatury ve velkoleposti a exotičnu, jež má blízko k cestopisům a sci-fi, a v tendenci k popisnosti.⁶¹

V souvislosti se vzrůstající oblíbeností fikce o tajných agentech vede paralelu od špionážního románu k Flemingovi Joan Rockwell[-ová].⁶² Naznačuje vzájemné vazby mezi Jamesem Bondem a Kimem Rudyarda Kiplinga a připomíná, že ve špionážní literatuře⁶³, respektive fikci o tajných agentech, se uplatňuje princip masové kultury.⁶⁴

⁶⁰ O bondovkách v souvislosti s detektivkami viz též FIEDLER 1970: 461.

⁶¹ Viz TODOROV 2000: 106.

⁶² Viz ROCKWELL[-OVÁ] 1971: 327.

⁶³ Používá anglické označení spy fiction.

Filmy s agentem 007 přiřazuje přímo ke špionážnímu žánru Philipp Kneis.⁶⁵ Podle něj jsou bondovky především špionážní příběhy (spy stories) a nelze je považovat za typické filmy akčního žánru.

Kneis tvrdí, že výskyt akčních prvků je v každé bondovce zhruba stejný a jen se proměňuje jejich technologie, avšak důraz na rychlou akci v posledním snímku *Quantum of Solace* (2008) dokazuje, že se bondovská série k tomu žánru přibližuje⁶⁶ více než kdy jindy. Autoři 22. dílu se stále ještě snaží dodržet kombinační pravidla bondovek, takže *Quantum of Solace* (2008) s hlavním proudem akčních filmů zatím nesplývá, jen s nimi celkem zdařile vyrovnává krok, je však zřejmé, že další, nové příběhy Jamese Bonda se bez rychlých a dramatických akcí, jak je ztvárňuje současný filmový diskurz, neobejdou.

Miroslav Štochl v této souvislosti připomíná, že v současném diskurzu se špionážní román či film chápou jako typicky postmoderní žánr, „v němž věci vlastně nejsou tím, čím se zdají být, že svět kolem nás není ve skutečnosti tak jednoznačný. (...) Špionážní filmy tak nepřímou tematizují – pro postmoderní uvažování typickou – kritiku kategorie mimesis“ (ŠTOCHL 2007: 34).

Ze žánrového hlediska lze tedy filmové bondovky považovat za hrané fikce, rozkročené mezi romány dobrodružné, detektivní a špionážní, navíc se stále častějšími znaky akčních filmů, přitom v nich rozhodujícím způsobem převládá především princip seriality.

Estetika seriality v souvislosti s masmédií, respektive s masovou kulturou, se stala jednou z oblastí zájmu Umberta Eca.⁶⁷ Podle něj jsou seriálová vyjádření založena na předstírání novosti, jinakosti a originality, ale ve skutečnosti předávají v podstatě tentýž obsah, který již dopředu známe. Vzniká tak fenomén seriálů, který vlastně přináší nový koncept „nekonečnosti textu“, kdy se rytmus textu (hlavně pak televizního seriálu) shoduje s každodenním rytmem, v jakém je produkován.⁶⁸

Mezi typickými seriálovými vyjádřeními, u nichž lze sledovat zmiňované znaky předstírané novosti, jež sděluje tentýž obsah, zmiňuje například komerční filmy, v jejichž

⁶⁴ Viz ROCKWELL[-OVÁ] 1971: 338–339. O problematice masové kultury ve spojitosti s Jamesem Bondem viz dále.

⁶⁵ Viz KNEIS: www2.hu-berlin.de.

⁶⁶ Na směřování bondovek k akčnímu žánru upozornila již v roce 2000 například Jana Voplakalová. Viz VOPLAKALOVÁ 200b: 13.

⁶⁷ Analýzou seriality se Eco mimo jiné snaží dokázat, že produkty masmédií nejsou založeny jen na zábavnosti, ale že často mají také určitou estetickou hodnotu, protože v současnosti „opakování a iterace dominují veškerému světu umělecké kreativity a (...) je obtížné rozlišit mezi opakováním v médiích a opakováním v takzvaném vysokém umění“ (ECO 2005a: 94).

⁶⁸ Viz ECO 2002a: 181; ECO 2005a: 107.

rámci lze chápat i filmové narativy s Jamesem Bondem, komiksy nebo televizní seriály.⁶⁹ Tyto příklady dobře vystihují princip masových médií: recipientům se jejich produkty líbí právě proto, že jim nabízejí něco známého, co je nijak nezneklidňuje, navíc toto nové dovedně maskují originalitou. Volba tohoto přístupu poskytovat divákům očekávané schéma vždy nějak ozvláštňené zaručila bondovkám v podstatě nesmrtelnost.⁷⁰

Eco vymezuje typy, v nichž se estetika seriality uplatňuje. Jde o obnovení (retake), napodobeninu (remake), seriál (s variantami retrospektivy, smyčky a spirály), ságu a intertextový dialog, o kterém lze uvažovat v okamžiku, kdy se opakování uplatňuje napříč díly.⁷¹ Varuje přitom před rozdílností významů pojmů opakovat (zhotovení repliky stejného abstraktního typu), repetitivnost a serialita (ty se zaměřují na to, co na první pohled nevypadá stejně jako něco jiného).⁷²

Vlastní seriál či série v pravém slova smyslu se podle Eca týká jen narativní struktury (a do určité míry také charakteru herce⁷³), ne nápodoby stylu. Funguje na základě ustálené situace a omezeného počtu hlavních fixních postav, kolem nichž se pohybují postavy sekundární, které se mění a zakládají tak zdánlivou variabilitu: „Sekundární postavy musejí vzbuzovat dojem, že nový příběh je odlišný od těch předchozích, i když narativní schéma se v podstatě nemění“ (ECO 2005a: 96).

Seriál tím, že poskytuje čtenáři zdánlivě nový příběh, jenž je však založen na konstantním narativním schématu, vlastně vychází vstříc naší „infantilní potřebě poslouchat stále stejný příběh“ (ECO 2005a: 96) a nechat se uspokojovat tím, že spatřujeme „postavu s jejími tiky, obvyklými frázemi, s jejími technikami řešení problémů“ (ECO 2002a: 166).

Čtenář (recipient) je vlastně utěšován. Seriál „odměňuje jeho schopnost předvídat: uživatel je šťasten, protože zjišťuje, že je s to uhodnout, co se stane, a protože ho návrat očekávaného těší. Jsme uspokojeni, protože se shledáváme s tím, co jsme čekali, ale nepřikládáme tento ‚nález‘ struktuře příběhu, nýbrž své věštecké vychytralosti“ (ECO 2002a: 166).

⁶⁹ Viz ECO 2002a: 162–163.

⁷⁰ O narativních kategoriích filmových bondovek a jejich schematičnosti viz kapitolu 005, zde na s. 49–65.

⁷¹ Viz ECO 2002a: 163–170, 173–174; ECO 2005a: 95–101. O intertextovém dialogismu viz v kapitole 006, zde na s. 66–72.

⁷² Viz ECO 2005a: 95.

⁷³ Eco upozorňuje, že i přes snahu natočit odlišný film, může výrazná herecká osobnost (konkrétně jmenuje Johna Wayna) způsobit, že diváci nebudou u tohoto snímku reflektovat jeho odlišnost, ale zaměří se na jeho stejnost, podobnost, jež bude založena právě na hercově osobnosti – viz ECO 2005a: 97.

U seriálů, stejně jako u ostatních textů, lze předpokládat dva typy čtenářů.⁷⁴ Vedle čtenáře naivního, jenž k dílu přistupuje jako k sémantickému nástroji a stává se obětí autorovy strategie, jde o čtenáře kritického. Pro něj je dílo estetickým produktem, dokáže v něm odhalit taktiku, která se stala pastí pro čtenáře naivního. Je tedy zjevné, že právě kritický čtenář dokáže náležitě ocenit sériovost seriálu a strategii variací. Pokud však recipientova kritická interpretace selže a nerozpozná opakující se a opotřebovaný topos, „zůstávají tu stále široké možnosti pro požitek prostého diváka, kterému alespoň dělá radost, že hrdina vždycky vítězí nad protivníkem“ (ECO 2002a: 178).

Seymour Chatman navrhuje, abychom poptávku veřejnosti po pokračováních a seriálech neodbyvali jako naivní přízemnost, protože tento zájem „představuje legitimní, teoreticky zajímavou touhu prodloužit iluzi, dozvědět se, jak osud nakládá s postavami, jimž jsme věnovali své city a zájem“ (CHATMAN 2008: 139).

O filmech s postavou Jamese Bonda lze uvažovat v rámci Ecovy estetiky seriálovosti, protože v nich rozpoznáváme ustálený repertoár situací, omezený počet hlavních fixních postav i postav sekundárních, které se od roku 1962 vyvíjejí, proměňují. Dohromady zakládají onu zdánlivou variabilitu, z níž plyne divákem oceňovaná originalita, která ho ve skutečnosti hýčká a konejší stejným příběhem. Kritický recipient v nich dokáže dobře identifikovat autorovu strategii variací a ocenit princip seriálu, zatímco prožitek naivního diváka je ovlivněn variovaným příběhem se shodnými základy vítězství dobra a řádu nad zlem a chaosem.⁷⁵

Petr Bílek upozorňuje, že tyto snímky vytvářejí autonomní filmový seriál, který se od výchozího verbálního narativu oprošťuje a stává se svébytným vyprávěním na motivy Flemingových románů a povídek, proto u něj nejde o tradiční filmovou adaptaci: „Jak série narůstá, je průběžně ustalováno i stále komplexnější autonomní podloží, které umožňuje zakládat fikční světy jednotlivých filmů víc a víc na invariantních základech vybudovaných předchozími filmy, a nikoli již prvotním Flemingovým vyprávěním aktem, jenž se víc a víc vytrácí z povědomí“ (BÍLEK 2007: 114). Při recepci bondovského filmového seriálu se tak lze obejít bez znalosti Flemingových románů a povídek. Navíc z filmového narativu s Jamesem Bondem se mnohdy dokonce stává primární text, který je poté vydán v knižní podobě.⁷⁶

⁷⁴ Viz ECO 2002a: 174–177; ECO 2005a: 102.

⁷⁵ K postavám a příběhu viz kapitolu 005, zde na s. 49–65.

⁷⁶ Viz Bílek, P. A. (ed.) 2007: James Bond a major Zeman: Ideologizující vzorce vyprávění (Příbram: Pistorius & Olšanská), s. 120–121.

Seriálovost bondovského filmového narativu posiluje také jeho mytický rozměr, přičemž jeho struktura se odhaluje především díky opakování.⁷⁷ Z Jamese Bonda se stává znak, v celé filmové sérii je přitom kladen značný důraz na jeho tělesnost⁷⁸ a bezčasovost Bonda jako by sleduje stejný záměr jako bezčasí, ve kterém se odehrávají příběhy komiksových hrdinů.⁷⁹

S opakováním, bezčasovostí a zřetelně vymezenou charakteristikou hrdinů (komiksů nebo Jamese Bonda) souvisí obecná konzumovatelnost postavy⁸⁰: jednání mytických hrdinů musí být předvídatelné, protože jejich povaha je archetypální a univerzální; jednáním se postava opotřebovává, tedy konzumuje, což odporuje podstatě mytického vyprávění, proto se jednotlivé situace-epizody musí neustále opakovat, v každé akci tak vlastně dochází k hrdinovu znovuzrození.⁸¹

U bondovského filmového seriálu je nutné vzít na vědomí i jistou míru neúplnosti, která vychází z nedořečenosti fiktivních světů, které jsou na základě mezer v diegezi připraveny rozvíjet se novým směrem.⁸²

Hovoříme-li o seriálech a jejich estetice, tedy i o filmovém narativu s postavou agenta 007, naše uvažování se zároveň odvíjí v rámci populární, masové kultury a masových médií.⁸³

Umberto Eco navrhuje, aby masová kultura byla analyzována teprve v okamžiku, kdy se budou její produkty chápat jako sdělení a kdy bude její definice jakožto masové kultury pozměněna na masovou komunikaci.⁸⁴

Při zachycení přístupů k masové kultuře volí tradiční postup uvedení záporných a kladných stanovisek, jež mu reprezentují dvě vyhrocené obecné kategorie kritiků: skeptikové a těšitelé (apocalittici, integrati). Uvedením jejich stanovisek Eco naznačuje nejčastěji rozpoznávané rysy masové kultury: není tradiční ani elitní, je produkována masově, je populární, standardizovaná, využívá zjednodušování a opakování ustálených norem, je komercializovaná a homogenní, odkazuje k průměrnému vkusu, zvykům a projevům masy (resp. většiny lidí či středního publika), jež bývá často chápána pouze jako pasivní, přijímající recipient, navíc je určována „shora“ skupinami, které mají

⁷⁷ Viz kapitolu 003, zde na s. 11–23, a LÉVI-STRAUSS 2007: 203.

⁷⁸ Viz kapitolu 003, zde na s. 11–23, a ČINÁTLOVÁ 2007.

⁷⁹ Viz ČINÁTLOVÁ 2007: 14–15.

⁸⁰ Viz ECO 2006.

⁸¹ Viz ČINÁTLOVÁ 2007: 14–15.

⁸² Viz JOST 2006: 26–27.

⁸³ O principech masové kultury ve fikci o tajných agentech, v jehož rámci lze bondovský narativ chápat, viz ROCKWELL[-OVÁ] 1971: 327.

⁸⁴ Viz ECO 2006: 26.

v rukou ekonomickou moc, takže se pochopitelně stává produktem, jehož (ne)úspěch je poměřován zákonem nabídky a poptávky.

Skrze Ecovo zdůrazňování, že masová kultura je v podstatě udávána „shora“, tedy úzkou vrstvou tvůrců, kteří vyrábějí masové produkty za účelem zisku, se postupně odkrývá, jak je v celé problematice masové kultury důležitý základ komunikačního schématu. Tedy neustálé ptaní se po principu *kdo* sděluje (podává) *co* (produkt, sdělení) *jak* (forma, způsob, záměr) *komu* (recipient, konzument, publikum) a s jakým *efektem* (výsledkem). Detailním zkoumáním jednotlivých bodů tohoto schématu především v mediálních studiích⁸⁵ postupně došlo k odklonění od teorie pasivního publika masmédií k pojetí publika aktivního⁸⁶, které je schopné si mimo jiné vybírat mezi nabízenými informacemi a orientovat se v nich.

Vedle toho, že základní snahou produktů populární kultury je oslovit co nejširší okruh vnímatelů a uspokojit jejich elementární recepční potřeby, se u nich výrazně uplatňuje také princip srozumitelnosti a kontrolovatelnosti, jenž recipientům zajišťuje okamžité a bezrozporné porozumění.⁸⁷

Filmový seriál s Jamesem Bondem do tohoto popkulturního diskurzu patří nejen proto, že se u něj zřetelně projevuje mechanismus seriálovosti, ale také proto, že jako film představuje jeden z typických konzumních produktů. Je populární, využívá zjednodušování, opakují se v něm ustálené normy, odkazuje ke vkusu průměrného (cílového) publika, baví, aniž by přinášel něco nového, ale poskytuje nám to, co čekáme. I intelektuální recipient totiž požaduje v okamžicích uvolnění po konzumním produktu uklidnění přemírou redundance, založené na opakování prvků, jež mají pro narativ opěrnou funkci a vlastně ho stabilizují.⁸⁸

Akceptování opakování a principu seriality u filmů s postavou agenta 007 znamená přijmout konstrukční pravidla toho narativu a následně si užít vzrušující příběh.⁸⁹ Bondovky jsou totiž jakousi „skládačkou, kombinatorickou hříčkou s již dopředu známými dějovými či dialogickými celky. Na bondovky se nechodí do kina proto, aby člověk viděl něco nového, ale aby viděl to staré, to známé, to, co dokáže předvídat – v tom kopírují schéma pevně kodifikovaných filmových žánrů“ (VOPLAKALOVÁ 2000b: 8).

⁸⁵ Viz například KUNZCZIK 1996, McQUAIL 1999, JIRÁK – KÖPPLOVÁ 2007.

⁸⁶ Pojetí aktivního publika souvisí především s „etnografickým obratem“ 70. a 80. let 20. století. Viz JIRÁK – KÖPPLOVÁ 2007: 106–107.

⁸⁷ Viz MOCNÁ – PETERKA 2004: 501, 503; STERN 2007: 28.

⁸⁸ Viz ECO 2006: 239, 241, 268.

⁸⁹ Viz BÍLEK 2007: 113.

V 60. letech, kdy se začaly objevovat první filmové bondovky, se s nimi, jak se domnívá Jana Voplakalová, vrátily k divákům jistoty a pocit určité nadvlády nad filmovým dějem, který dodnes vychází z jeho možné předvídatelnosti.⁹⁰

Základní struktura filmového seriálu s Jamesem Bondem, která zakládá koherenci všech jeho dosavadních 22 dílů, je určena předscénami (či předtitulkovými sekvencemi), minititulky, titulky a titulní písní, postavami a příběhem (dějem), založeným na téměř totožných zápletkách, i svébytným fikčním světem.⁹¹

Předtitulkové sekvence (předscény) byly v 60. letech jedním z módních filmových postupů, kdy se před začátek filmu umístila část jeho děje.⁹² Roland Barthes u tohoto prostředku připomíná, že jeho hlavním cílem je dodat vyprávění přirozenost.⁹³

V bondovské filmové sérii se tento konvenční prostředek během let proměňoval. Předtitulkové sekvence zpočátku neměly s následujícím dějem nic společného, „byly to jakoby konce jiných, nenatočených částí série, které divákovi poskytovaly možnost domyslet si celou tu zbývající hodinu a půl, jež tomuto ději předcházela“ (VOPLAKALOVÁ 2000b: 10). Jejich smysl lze spatřovat rovněž v tom, že chtěly diváka naladit, upozornit ho, do jakého fikčního světa se chystá vstoupit.

V *Dr. No* (1962), prvním filmu s agentem 007, se předscéna jako taková ještě neobjevuje. V následujícím dílu *From Russia with Love* (1963) ji už najdeme, zatím však nedosahuje své schematičnosti. Její hlavní smysl je v představení zabijáka Granta, Bondova nepřítele, a ve znejistění diváckého očekávání. Grant zabije Jamese Bonda tak rychle, že film nestačí ani začít. Pak se ale ukáže, že mrtvý Bond není ten skutečný, a recipient je vtažen do agentova nového dobrodružství. U dalších tří snímků, v nichž Bonda ztvárnil Sean Connery, se předscény nijak výrazně nevážou k ději filmu, jejich hlavní smysl je potvrzení a připomenutí Jamese Bonda jako agenta Jeho Veličenstva.⁹⁴

Od šesté bondovky *On Her Majesty's Secret Service* (1969) se předtitulkové sekvence začínají pevně provazovat s následujícím dějem, navíc se v tomto snímku objevuje odkaz na předchozí díly se Seanem Connerym, který má potvrdit spojitost této série. James Bond, hraje ho George Lazenby, nejprve vytáhne z moře ženu, která se chtěla utopit⁹⁵,

⁹⁰ Viz VOPLAKALOVÁ 2000b: 8.

⁹¹ Postavám, příběhu (ději) a fikčnímu světu bondovského filmového seriálu se věnuji podrobně v kapitole 005, zde na s. 49–65.

⁹² Viz VOPLAKALOVÁ 2000b: 10.

⁹³ Viz BARTHES 2002: 37.

⁹⁴ V sedmém snímku *Diamonds Are Forever* (1971), kde se opět a naposledy v oficiální sérii objevuje jako James Bond Sean Connery, předtitulková sekvence navazuje na předchozí díl *On Her Majesty's Secret Service* (1969). Agent 007 zde pátrá po Blofeldovi, aby se mu mimo jiné pomstil za vraždu své manželky.

⁹⁵ V následujícím ději se s touto ženou – Teresou di Vincenzo – Bond ožení.

pak se v rychle střížených akčních scénách vypořádá s padouchy, nakonec se dívá, jak zachráněná odjíždí autem, a přitom pronese: „Tohle by se tomu přede mnou nestalo!“⁹⁶

Voplakalová si všimá, že od *On Her Majesty's Secret Service* (1969) začíná linie bondovských snímků, jde především o díly s Rogerem Moorem, v nichž je předtitulková sekvence pevně provázána s dějem vlastního filmu.

U filmů s agentem 007, kde ho ztělesňují Timothy Dalton nebo Pierce Brosnan, které se od Flemingových literárních textů začínají odklánět a jsou jimi spíše volně inspirovány⁹⁷, Voplakalová upozorňuje na nekonzistentnost předtitulkových sekvencí⁹⁸ s tím, že někdy se k následujícímu ději vztahují, a někdy ne. Ukazuje se však, že pouze jeden z těchto šesti snímků, konkrétně *The Living Daylights* (1987), má předscénu, která se k následujícímu ději nevztahuje. Předtitulkové sekvence ve zbylých dílech s Timothym Daltonem a Piercem Brosnanem jsou s dějem vlastního filmu více či méně propojeny vždy.

V poslední bondovce *Quantum of Solace* (2008) je předtitulková sekvence těsně spojena s následujícím dějem, navíc přímo navazuje i na předchozí díl *Casino Royale* (2006), a to jak lokalitou děje (Casino Royale končí v Itálii a *Quantum of Solace* v ní začíná), tak zápletkou (na konci *Casino Royale* Bond dopadne padoucha Mr. Whitea a střílí ho do nohy, v *Quantum of Solace* ho zavřeného v kufru auta proveze zběsilou honičkou až do sklepení v Sieně k M, kde zraněného Whitea vytáhne ven).

Všem předtitulkovým sekvencím je společné hlavně to, že mají potvrdit existenci Jamese Bonda jako fikční postavy agenta 007 se všemi jejími ustálenými atributy.⁹⁹ Leckdy fungují jako uvedení, typické pro každý narativ, v němž jsou podle Teuna van Dijka specifikovány čas, místo, podmínky, předchozí události, a především jsou představeny, identifikovány a vymezeny hlavní postavy, pokud je posluchač nezná.¹⁰⁰ Oblíbenost tohoto konvenčního prostředku souvisí rovněž s tím, že současné publikum očekává, že zápletky začne již s prvním filmovým obrazem, proto tento „tlak, aby akce

⁹⁶ „This never happened to the other fella.“ Viz SMITH – LAVINGTON 2002: 96.

⁹⁷ Autoři poslední filmové bondovky *Quantum of Solace* (2008) si z Flemingovy literární předlohy, povídky ze souboru *For Your Eyes Only* (1960), vzali jen její název.

⁹⁸ S touto nekonzistentností podle Voplakalové „do bondovek vstupuje moment nečekaného, nepředvídatelného, který k nim nepatří a činí z nich jen další akční snímky na filmovém trhu“ (VOPLAKALOVÁ 2000b: 10). Tato proměnlivost podle ní souvisí také s vymizením „bondovských režisérů“ typu Guye Hamiltona, Terence Younga či Johna Glena, kteří vždy vytvářeli několik snímků série, proto dobře věděli, s čím se setkají a co se od nich čeká. Pokud však každý díl má na starosti jiný režisér, je nemožné, aby takovouto stylovou kontinuitu zachoval. Viz VOPLAKALOVÁ 2000b: 10.

⁹⁹ K Jamesi Bondovi jako postavě viz kapitolu 005, zde na s. 49–65.

¹⁰⁰ Viz DIJK 1975: 288.

započala co nejdříve, přivedl do módy začít čas příběhu během titulků či dokonce ještě dříve, než se titulky objeví“ (CHATMAN 2000: 56).

Předtitulkové sekvence filmů s Jamesem Bondem však předchází ještě tzv. minititulky¹⁰¹. Jde o známý ikonický motiv pohledu skrz hlaveň zbraně¹⁰², který vytváří kruhově ohraničený záběr na krácejícího muže. Ukáže se, že je to James Bond. Ten se najednou otočí a vystřelí směrem k divákům, potom se obraz zalije červenou barvou a začne vlastní film. Celá tato scéna je doplněna dramatickou James Bond Theme. Bonda zde většinou ztvárnují daní herečtí představitelé, které lze identifikovat podle jejich postojů.¹⁰³ Conneryho Bond¹⁰⁴ se pokaždé objevuje v klobouku, do snímku *Goldfinger* (1964) se při výstřelu jen rozkročí, ale od *Thunderball* (1965) při něm skoro poklekne tak, že musí balancovat. Lazenby se v bondovském výstřelu objevuje rovněž v klobouku a už si při něm klekne. Změna nastala u Moorova pojetí, ten již přichází bez klobouku (stejně jako všichni jeho dosavadní následovníci), zato v kalhotách do zvonu a levačkou se drží pravé střílejší ruky mezi zápěstím a loktem. Timothy Dalton si při výstřelu mírně poklekne a Brosnanův postoj je již vzpřímený a jeho výstřel rychlý a dynamický. V *Quantum of Solace* (2008) autoři tuto minititulkovou pasáž přesunuli na konec filmu¹⁰⁵, jako jakýsi epilog, a Bondova chůze i jeho výstřel jsou v podání Daniela Craiga výrazně energické.

Podle Jany Voplakalové se nám James Bond v minititulcích zjevuje „jako jakási bytost žijící v bezčasu a živící se krví, byť jen obrazně. James Bond je tudíž jakýmsi vampýrem, prakticky nesmrtelnou, neživou a nemrtvou bytostí, žijící v našem světě a přitom někde mimo něj – ve svém vlastním soukromém časoprostoru“ (VOPLAKALOVÁ 2000b: 10).

Po minititulkové a předtitulkové sekvenci následují vlastní titulky. Jsou jakousi esencí bondovek a ve zkratce vyjadřují jejich podstatu a motivicky naznačují děj. Často se v nich objevují motivy ženského těla, titulky jsou pak leckdy těmi nejerotičtějšími scénami celého filmu (například ve *From Russia with Love*, 1963, se titulky promítají na různé části těla břišní tanečnice), častý je také motiv zbraně (hlavně Bondův Walther PPK). Odehrává-li se část filmu pod vodou, pak je v titulcích použit motiv moře, potápěčů apod.

¹⁰¹ Označení minititulky cituji z VOPLAKALOVÁ 2000b. SMITH – LAVINGTON 2002 hovoří o gun barrel sequence.

¹⁰² Není to pohled skrz objektiv fotoaparátu, jak si myslí Jana Voplakalová nebo Otto Karl Werckmeister. Viz VOPLAKALOVÁ 2000b: 10; WERCKMEISTER 1995: 470.

¹⁰³ Na proměny Bondova ikonického výstřelu upozorňuje Petr Bílek, viz BÍLEK 2007: 108.

¹⁰⁴ V *Dr. No* (1962) zastoupil Conneryho kaskadér Bob Simmons. Viz SMITH – LAVINGTON 2002: 9.

¹⁰⁵ V *Casino Royale* (2006) se Bondův minititulkový výstřel objevuje až po předscéně, navíc v něm Bond nekráčí, jen se otočí do kamery a vystřelí.

– viz třeba *Thunderball* (1965). Je-li zápletka filmu zasazena do vesmíru, pracuje se s tímto tématem i v titulcích – viz například v *Moonraker* (1979) jsou motivy Měsíce a pohled na Zemi z vesmíru.

Vizuální stránka titulků je dotvářena hudbou – titulní písní Jamese Bonda (tzv. James Bond Theme).¹⁰⁶ Nejprve šlo jen o úvodní melodii, ale postupně se z ní stal fenomén, z něhož vznikl téměř svébytný žánr titulní písně k filmu. Z James Bond Theme se vyvinulo něco, co dotváří atmosféru filmu i agentovu osobnost. Její základ je pokaždé stejný, jen se objevuje v různých variacích. Navíc i titulní píseň je často spojena, stejně jako titulků, se ženami, respektive s ženským hlasem.¹⁰⁷

Hudbu titulní písně Jamese Bonda k *Dr. No* (1962) zkomponoval Monty Norman ve spolupráci s Johnem Barrym, jenž skladbě dodal zřetelně rozpoznatelné motivy a absorboval do ní snad všechny tehdejší ingredience: rodící se funky music reprezentovanou hitovými trubkami, odkazy na tradiční americký swing podpořený perkusemi a velkými dechovými nástroji a především hlavní kytarovou melodickou linku rock'n'rollu.¹⁰⁸

Ústřední motiv skladby se zachoval dodnes, s každým novým dílem však zní jinak, navíc skladbu má pokaždé na starosti jiný hudebník a producent. Z interpretů ztvárnili bondovskou titulní píseň například Shirley Bassey[-ová] (*Goldfinger*, 1964; *Diamonds Are Forever*, 1971; *Moonraker*, 1979), Louis Armstrong píseň *We Have All the Time in the World* (*On Her Majesty's Secret Service*, 1969), Paul McCartney a Wings (*Live and Let Die*, 1973), Tina Turner[-ová] (*GoldenEye*, 1995) nebo Madonna (*Die Another Day*, 2002). Ke *Quantum of Solace* (2008) nazpívali úvodní duet Jack White z kapely White Stripes a Alicia Keys[-ová].

Petr Bílek k titulní písni poznamenává: „U bondovské série je její provedení jednou z výrazných strategií dobového zakotvování: typografie i celá vizuální složka, ale především (...) žánr, typ a interpret titulní písně každého filmu jsou voleny jako příznačné dobové produkty: znělka tedy kromě několika stabilizačních rysů (...) označuje to, co je v době vzniku filmu právě v dané oblasti in“ (BÍLEK 2007: 108).

Kromě předtitulkových sekvencí, minititulků, titulků a titulní písně je koherence bondovského filmového seriálu založena také na postavách, příběhu (ději) a specifickém fikčním světě, přičemž je zřejmé, že „filmový bondovský narativ si vytvořil svoji

¹⁰⁶ Petr Bílek hovoří o znělce. Viz BÍLEK 2007: 108.

¹⁰⁷ Viz VOPLAKALOVÁ 2000b: 10.

¹⁰⁸ Viz STRATILÍK, Ondřej 2008: Magická 007. In: ABC, č. 23, s. 18–23.

svébytnou poetiku, která je schopná udržet koherenci celkového příběhu právě tím, že vítězí nad ozvuky aktuálního světa a jeho logiky“¹⁰⁹ (BÍLEK 2007: 108).

Na filmový narativ s postavou Jamese Bonda je přínosné pohlížet vedle žánrového hlediska, seriálovosti a koherence také z perspektivy filmového uvažování. Budu přitom vycházet především z přístupů Seymoura Chatmana, Marie-Laure Ryan[-ové], Manfreda Jahna, Jurija Civjana nebo Vjačeslava Ivanova.

První krok k určení specifičnosti filmů, respektive filmového narativu obecně (konkrétně filmového seriálu s Jamesem Bondem), vede od jeho vymezení vůči románu. Shody mezi těmito dvěma formami vidí Seymour Chatman v tom, že věty v románu a záběry ve filmu souběžně prezentují akce (události), postavy a prostředí¹¹⁰. Jejich rozdíl přitom spatřuje v zobrazení existentů (postav a složek příběhu): film je založen na nekonečném množství a rozmanitosti nafilmovaných objektů, které omezuje jen vzdálenost kamery a filmový rám a recipient je dokáže v rámci jednoho záběru postřehnout zároveň. Ve verbálním narativu vstupují objekty do čtenářova vědomí pomaleji, nemůže všechny jejich vlastnosti vnímat najednou, proto musí být sdělovány postupně.¹¹¹ „Vizuální médium, jako je film, dokáže napodobit červenou přímo, neverbálně a neosobně, a pomocí jednoduchých konvencí může ukázat, že se jedná o objekt hrdinova vnímání, například tak, že nechá postavu dívat se mimo záběr a pak provede střih na růži samotnou. Verbální médium však nutně předpokládá verbalizaci toho, co svou podstatou verbální není“ (CHATMAN 2008: 190).

Chatman si všímá, že film dává divákům plnost bez specifičnosti: „Jeho deskriptivní nabídky jsou zároveň vizuálně bohaté a verbálně chudé. Pokud nejsou podpořeny redundancemi v dialogu nebo v hlase vypravěče, filmové obrazy nemohou zaručit naši schopnost pojmenovat části deskriptivní informace. Naopak, literární narativ může být důkladný, ale vždy v relativně úzkém rozsahu“ (CHATMAN 2000: 45). Připomíná také, že filmové adaptace čelí obvinění, že zaplňují příliš mnoho mezer, a cituje z Wolfganga Isera: „(...) hrdina v románu musí být popsán a nemůže být viděn. S románem čtenář musí využít svou představivost, aby syntetizoval danou informaci, a tak je jeho percepce simultánně bohatší a soukromější; film ho vymezuje spíše k fyzické percepci a tak, cokoli si pamatuje ze světa, který si vykreslil, je brutálně vytlačeno“ (CHATMAN 2000: 157).

¹⁰⁹ Analýze postav a příběhu (děje), vztahu bondovského světa ke světu aktuálnímu se věnuji v kapitole 005, zde na s. 49–65.

¹¹⁰ Viz CHATMAN 2000: 36.

¹¹¹ Viz CHATMAN 2008: 232.

Hlavní problém filmové adaptace spočívá podle Chatmana v transformování narativních rysů, které se snadno uplatňují v jazyce, ale těžko ve filmovém médiu, jež funguje v „reálném čase“ a je založeno na vnějším jevu věcí. Jako příklady zmiňuje „tradiční těžkosti filmu s časovým a prostorovým shrnutím, abstraktními komentáři, reprezentacemi myšlení a pocitů postav“ (CHATMAN 2000: 158).

Filmové bondovky sice vycházejí z románů a povídek Iana Fleminga, lze je tedy do určité míry považovat za jejich adaptace¹¹², ale tyto filmové narativy nejsou přesné audiovizuální kopie narativů literárních, jsou to svébytná filmová vyprávění. Jamesi Monacovi připadá, jako kdyby se u populárních románů předem počítalo s jejich recyklováním na film: „Občas to téměř vypadá, jako kdyby populární román (v protikladu k elitnímu prozaickému umění) existoval jenom jako první zkušební verze scénáře pro film“ (MONACO 2004: 41).

Další specifikace filmu vychází z jeho vsazení do uvažování v kontextu narativu. Marie-Laure Ryan[-ová] objevuje podporu tohoto přístupu v Bremondově názoru na povahu narativu, jenž je nezávislý na médiu, a připomíná také argument Rolanda Barthesa, že narativ je přítomen v psané literatuře, mluvené konverzaci, dramatu, filmu, malířství, tanci a podobně.¹¹³

Podstata narativu se podle ní dá zkoumat ve dvou liniích¹¹⁴: v deskriptivní, jež se ptá po tom, co dělá narativ pro recipienty, a v definiční, která zachycuje distinktivní rysy narativu.

Filmy s postavou Jamese Bonda nepochybně naplňují kritéria narativu, která Ryan[-ová] zmiňuje u deskriptivního přístupu: narativ je základní způsob organizace lidské zkušenosti a nástroj pro vytváření modelů reality; dovoluje lidským bytostem dohodnout se na časovosti jejich existence; je to zvláštní způsob myšlení, který vztahuje konkrétní a specifické jako protiklady k abstraktnímu a obecnému; narativ vytváří a přenáší kulturní tradice, určuje hodnoty a víry, které definují kulturní identitu; je nositelem převládající ideologie a nástrojem síly; je rámcem, ve kterém ztvárňujeme a uchováváme svoji paměť; ve své fikční formě rozšiřuje naše mentální univerzum (...); je to nevyčerpatelný a rozmanitý zdroj vzdělání a zábavy; je zrcadlem, ve kterém objevujeme, co to znamená být člověk.¹¹⁵

¹¹² K pojmu adaptace viz RAJNOŠEK 1962: 570.

¹¹³ Viz RYAN[-OVÁ]: lamar.colostate.edu (heslo Media and Narrative).

¹¹⁴ Viz RYAN[-OVÁ]: lamar.colostate.edu (heslo Narrative).

¹¹⁵ Viz RYAN[-OVÁ]: lamar.colostate.edu (heslo Narrative).

Obecnou definici filmu navrhuje ve spojitosti s divadelním dramatem například Manfred Jahn.¹¹⁶ Film je podle něj multimediální narativní forma založená na fyzickém záznamu zvuku a pohybujících se obrázků. Je to také hraný žánr, protože je prvotně určen k tomu, aby byl uskutečňován veřejně. Zatímco dramatická hra je realizována živým představením herců na scéně, film je ukazován v kině (případně v televizi), není to živá událost a teoreticky může být opakován donekonečna bez jakékoliv změny. Jako drama i film je narativní žánr, protože uvádí příběh, a vztahuje se přitom ke dvěma druhům papírového média: k filmovému scénáři a k obrázkovému (rozkreslenému) scénáři. Jahn připomíná, že sledování filmů, stejně jako divadelních her, je kolektivní veřejný zážitek a sociální událost, navíc oba typy narativů jsou výtvořeny vytvořené v procesu kolektivní spolupráce, která zahrnuje spisovatele, producenty, režiséry, herce atd.

K dalším vlastnostem filmu patří jeho schopnost zaznamenat většinu ostatních umění, přičemž má svůj vlastní systém kódů a tropů náležejících jenom záznamovým uměním a je pro něj důležitá hlavně jeho obrazovost.¹¹⁷

Vedle Jahnovy definice lze film podle Jurije Civjana chápat s určitou mírou zobecnění jako „proměnnou posloupanost nepřetržitých úseků textu“ (CIVJAN 1995: 81), protože vyprávění v každém filmu se sestává z takových prvků příběhu, které mu jsou společné s texty literárními, a z toho jazykového substrátu, který uskutečňuje odvíjení příběhu ve filmovém vyprávění. Zvláštnost filmového textu přitom představuje jeho lineární povaha. Filmový text se jeví jako řetěz nikoliv strukturně odlišných, ale strukturně stejnorodých prvků – záběrů, v jejichž základní úrovni se vyskytuje pouze subjekt (předmět natáčení, například filmová postava) a pozice (prostor, v němž se předmět nachází).¹¹⁸ Narativní

¹¹⁶ Viz JAHN 2003: uni-koeln.de. Jahn se v textu *A Guide to Narratological Film Analysis* věnuje i základní filmové terminologii. Nejmenší jednotkou filmového vizuálního plánu je **snímek/okénko** nebo **políčko** ukazující jednotlivý obraz; sekvenci 24 snímků za sekundu vnímá lidské oko jako pohybující se obraz; **záběr** je sekvence snímků nafilmovaná jako kontinuum, tj. bez přerušení (James Monaco vymezuje záběr jako základní jednotku filmové konstrukce, jako jediný kus filmu bez přerušení kontinuity akce – viz **MONACO 2004: 126**); sekvence záběrů vytváří **scénu**; někteří autoři hovoří o **aktech/jednáních** (sekvence scén obsahující hlavní prvek plotu/děje); sekvence aktů vytváří **film**. **Scéna** je sekvence akčních úseků, které se dějí spojitě v tentýž čas a na tomtéž místě; přeskočení mezi časy a mezi místy znamená novou scénu. Dále uvádí **typy záběrů**: statické (zblízka, střední, plný, ustanovující záběr...) dynamické (panorama, zoom...); přechodové střihy (prolínáčka, stmívačka, roztmívačka...). U **zvukového kódu filmu** vychází Jahn z Chatmana a rozlišuje mezi zvukem, mluvou/řečí a hudbou. Odlišuje termíny, které se vztahují ke zvuku podle toho, zda je přítomen na dané scéně: **diegetický zvuk** – zvuk, řeč nebo hudba pocházející z identifikovatelného zdroje na dané scéně (diegetický odkazuje k diegezi, tj. narativní svět); **nediegetický zvuk** – zvuk, řeč nebo hudba, které nepocházejí ze zdroje identifikovatelného na dané scéně; **nediegetický zvuk** obvykle vytváří atmosféru a náladu, může mít také komentující funkci; **překrývající zvuk** – zvuk předjímající následující scénu nebo zvuk zpoždující se za předchozí scénou. V českém prostředí se problematice filmu ve vztahu k jazyku věnuje například Petr Mareš – viz jeho práci *Film a verbální komunikace in MACUROVÁ – MAREŠ 1993*.

¹¹⁷ Viz MONACO 2004: 25, 61.

¹¹⁸ Viz CIVJAN 1995: 81–83.

možnosti filmu se podle Civjana neomezují párovým spojováním záběrů: „Ve filmovém jazyce se vyskytují narativní konstrukce, uskutečnitelné jen na takových úsecích textu, jejichž trvání přesahuje dva sousední záběry, tj. délku výchozího řetězce“ (CIVJAN 1995: 85).

Vjačeslav Ivanov, stejně jako Civjan představitel tartuské školy, dokonce staví jazyk filmu vedle přirozeného jazyka, protože se ukazuje, že filmový jazyk umožňuje mluvit o sobě samém i o jiných jazycích, které se od něj liší. Může tedy být metamodelem, metajazykovou výpovědí, příkladem je třeba film pojednávající o jiném filmu.¹¹⁹ Upozorňuje však, že z hlediska zobrazení skutečnosti ve standardizované podobě, kdy za sebou následují konvenční scény vytvořené na základě ustanovených norem, „filmový jazyk nesouvisí těsně s jazykem přirozeným. Nejbližší vztahy najdeme mezi jazyky různých filmových žánrů a odpovídajícími komplexy výrazových prostředků literárních žánrů“ (IVANOV 1995b: 54).

Filmový seriál s postavou Jamese Bonda naplňuje charakteristiku filmů, v jejichž formálním zpracování se opakují tytéž limity. Takovéto typy filmů jsou podle Ivanova vhodné ke zkoumání standardního schématu struktury: „Zjišťujeme tu, stejně jako v případě folklórních žánrů, některé jednoduché obecné zákonitosti, spojené s masovou povahou publika, opakovanými požadavky sociální objednávky a s velkým množstvím děl, v kterých se s malými variacemi reprodukuje jedno a totéž schéma“ (IVANOV 1995b: 55).

K dalším rozpoznávaným rysům ve filmovém narativu, stejně jako v narativu obecně, patří podle Seymoura Chatmana chrono-logičnost, kdy události narativu jsou zachyceny v časových (tedy kauzálních) vztazích. Znamená to, že v jakémkoliv narativu dochází k pohybu skrze čas externě (tj. trvání prezentace filmu či románu apod., jde tedy o pohyb v rámci diskurzu, syžetu) a interně (tj. trvání sekvence událostí, které konstituují zápletku, jde tedy o pohyb v rámci příběhu, fabule).¹²⁰

Deskripce a argument, zbylé dva textové typy, nemají interní časovou linii: „Narativ má za následek dva časové rozměry, vnitřní neboli trvání příběhu, a vnější čili trvání diskurzu, zatímco deskripce nemá žádnou vnitřní časovou dimenzi, avšak může požadovat více času pro svůj aktuální přenos v médiu“ (CHATMAN 2000: 37).

¹¹⁹ Viz IVANOV 1995a: 31; IVANOV 1995b: 48.

¹²⁰ Viz CHATMAN 2000: 16.

Přestože se deskripce nepodobá chrono-logice narace, má svoji vlastní logiku a není narativu podřízena.¹²¹ Ve filmových narativech převládá podle Chatmana především diskrétní deskripce: „Filmy jsou samozřejmě vizuálně specifitější než romány a filmaři tradičně upřednostňují vizuální prezentace před verbálními. Jinými slovy, toto médium privileguje diskrétní deskripci. Volba určitých herců, kostýmů a výpravy a jejich zpodobení za určitých podmínek nasvícení, rámování (...) vše konstituuje to, co Aristoteles nazval opis neboli podívaná. Volbu činí pochopitelně návrhovatel výpravy, kostýmů a podobně, ale z naší perspektivy, která je imanentní textu, je přiřazujeme k invencionálnímu principu (neboli k implikovanému autorovi), který je předkládá filmovému vypravěči pro okamžitou prezentaci“ (CHATMAN 2000: 44). Navíc v klasickém hollywoodském filmu jsou deskriptivní pasáže důležité z toho důvodu, že utvářejí dějiště.¹²²

Z dosud zmíněných názorů na problematiku filmu plyne, že sérii s agentem Jejeho Veličenstva, jež se osamostatnila od své literární předlohy, je možné považovat za multimediální narativní formu (zobecněně za text, přičemž vlastnosti filmového jazyka se v mnohém podobají jazyku přirozenému), v níž jsou podobně jako v narativu obecně rozpoznatelné časové a kauzální vztahy. Jasně identifikovatelné deskriptivní pasáže se v tomto filmovém narativu využívají k utváření dějiště a stejně jako filmy obecně jsou bondovky společnými produkty scenáristů, režisérů, herců atd. prvotně určenými ke kolektivními recepci.

Jestliže jsou příběhy Jamese Bonda filmovým narativem, pak se u něj dají rozlišit hlavní prvky narativu: příběh (histoire), tedy obsah neboli řetězec událostí (jednání a dění) a existenty (postavy, prvky prostředí), přičemž příběh je to, co je v narativu zobrazeno, a diskurz¹²³ (discours), tedy výraz či prostředek, jímž se obsah vyjadřuje.

Filmové bondovky jakožto narativ lze považovat za sémiotickou strukturu, jež zahrnuje formu a substanci výrazu a formu a substanci obsahu: „Příběh představuje obsah narativního výrazu, zatímco diskurz je formou tohoto výrazu“ (CHATMAN 2008: 23).

V narativu jsou, jak připomíná Chatman, tři označovaná (signifiés): událost, postava, prvek prostředí; označující (signifiants) jsou pak ty složky narativní výpovědi

¹²¹ Viz CHATMAN 2000: 31–32.

¹²² Viz CHATMAN 2000: 52.

¹²³ Narativní diskurz Chatman dále diferencuje na narativní formu (strukturu narativního přenosu) a manifestace narativní formy, tj. podoba v materializujícím médiu verbálním či filmovém. Viz CHATMAN 2008: 21.

(v kterémkoliv médiu), jež mohou reprezentovat některou z těchto tří prvků. Jde například o jakoukoli osobu, která představuje danou fikční postavu.¹²⁴

Je tedy zjevné, že znaky, které zastupují těla postav, jsou ikony, fungují jako označující, jež připomínají jejich označované kulturně rozpoznatelným způsobem: „V ‚předváděných‘ narrativech, jako jsou narativní filmy, i postavy a akce mají snahu být prezentovány v ikonických nebo ‚motivovaných‘ způsobech. (...) Na nejzákladnější úrovni označující (herci) sdílejí s označovanými (postavami) rysy a viditelné vlastnosti ‚mužů‘. (...) Na vyšší úrovni herci, skrze své schopnosti a režisérovo vedení, tvoří obličejové a tělesné reprezentace – znaky, příslušející postavám“ (CHATMAN 2000: 111).¹²⁵

Chatman upozorňuje, že analogie či motivovanost označujících „obsahuje určité prvky arbitrárnosti, pokud označované může být hned ukázáno tímto hercem a hned zase jiným“ (CHATMAN 2000: 111). Konkrétní projevy této arbitrárnosti lze v sérii s agentem 007 spatřovat například v šesti hereckých obsazeních téhož fikčního hrdiny Jamese Bonda.

K identifikaci postavy filmového narativu slouží vedle čelních a profilových záběrů, které usnadňují rozpoznání reálné lidské tváře¹²⁶, také vlastní jméno. Vlastní jména mají deiktický charakter a zakládají individuální osobnost a jak Chatman připomíná z Rolanda Barthes: „Vlastní jméno umožňuje osobě existovat mimo sémy, jejichž součtem je nicméně beze zbytku tvořena. (...) Lze říci, že charakteristickým rysem narativu není děj, nýbrž postava jakožto Vlastní Jméno: sémický materiál (...) vyplňuje vlastní jméno určitou substancí, doplňuje jméno adjektivy.“¹²⁷

Totožnost agenta 007 je založena právě na jeho vlastním jménu. Od roku 1962, kdy byl uveden první snímek bondovského filmového seriálu, každý ze šesti herců, již ztvárnili tuto fikční postavu, ji svým způsobem modifikoval bez toho, že by její podstatu nějak výrazně narušil. Z Jamese Bonda se tak stal symbol, jenž není fixován na jednoho konkrétního hereckého protagonistu.

¹²⁴ Viz CHATMAN 2008: 24. K označujícímu a označovanému ve filmu viz též MONACO 2004: 154. Monaco se rovněž věnuje přítomnosti ikonu, indexu a symbolu ve filmu – viz MONACO 2004: 160–163. K ikoničnosti filmu viz též IVANOV 1995b: 68.

¹²⁵ Vnitřní strukturu hereckého zjevu diferencoval Jan Mukařovský na tři zřetelně odlišené skupiny: vedle komplexu hlasových složek vyčlenil hercovu mimiku, jeho gesta a postoje (přičemž tyto tři složky mohou být paralelní, ale mohou se i rozcházet, navíc jsou všechny pociťovány jako expresivní a vyjadřují duševní stav a emoce jednajících osoby), nakonec vymezil hercovy pohyby těla, jimiž je vyjadřován a nesen hercův vztah k jevištnímu prostoru. Viz MUKAŘOVSKÝ 1971c: 255.

¹²⁶ Viz BORDWELL 2007: 37.

¹²⁷ Citováno z CHATMAN 2008: 136.

Znakem filmu jako sémiotické struktury je také vysoký stupeň sémiotické heterogenosti. Pripomíná to například Petr Mareš a odvolává se na text Christiana Metzeho *Langage at cinéma* (Paris 1971). Podle rozdílů ve znakové povaze filmových složek se dá rozlišit čtveřice, resp. pětice základních kódů vytvářejících jednotlivé vrstvy, roviny filmového sdělení: pohyblivé obrazy, hudbu, reálné i ireálné zvuky¹²⁸ (hluky, ruchy), verbální jazyk ve zvukové (mluvené) formě a verbální jazyk ve formě psané (nápisy).¹²⁹

Vzhledem ke znakové povaze filmu, která je určována vysokým stupněm ikoničnosti, je film schopen s velkou přesností reprodukovat vizuální a auditivní (ve zvukovém filmu) charakteristiky lidského chování a světa vůbec. K tomu Petr Mareš zmiňuje pojetí Rolanda Barthesa, že film je útvar v zásadě neznakový, je analogickou a kontinuální reprezentací skutečnosti, do níž jen občas pronikají speciální a konvencionalizované znaky. Přitom však upozorňuje, že svět představený ve filmu se ukazuje jako fiktivní, řídící se vlastními, interními zákonitostmi.¹³⁰

Na filmový seriál s Jamesem Bondem je tedy možné pohlížet jako na složitě strukturované sdělení, v němž se všechny zmiňované znakové kódy (pohyblivé obrazy, hudba, reálné a ireálné zvuky, verbální jazyk v mluvené a psané podobě) podílejí na utváření komplexní sémantické kvality, smyslu.

Při konzumovatelnosti bondovského filmového seriálu (a filmů či filmových narativů obecně) hraje rozhodující roli specifická recepce, spočívající podle Seymoura Chatmana především v dovozování informací. Publikum se obvykle spokojí s hlavními body příběhu a jeho mezery vyplňuje na základě znalostí získaných v běžném životě a své zkušenosti s uměním, využívá tedy svoji kulturní encyklopedii. Divák tak filmový narativ rekonstruuje, nikoliv konstruuje.¹³¹ „Filmoví tvůrci upřednostňují prezentovat informaci vizuálně, skrze záběr-protizáběr, velké detaily a ostatní techniky. Dokonce nepoučené publikum se učí učinit záběry z relativně malých jednotek vizuální informace. (...) Cíl je usnadněn narativním kontextem. Konstantně zakoušíme naše interpretace v určité linii příběhu a většina komerčních filmů, jak je často zdůrazňováno, je „stříhána průhledně“: namáhá se spojit vizuální a známou zápletku a charakterové typy beze švů“ (CHATMAN 2000: 70–71).

Vlastimil Zuska vidí ve filmové recepci komunikační situaci, jejíž úspěšný průběh vyžaduje určitý soubor kognitivních a komunikačních dovedností. Divák filmového díla

¹²⁸ Tyto zvuky přitom mají ve filmu zjevně znakový charakter, jsou užívány záměrně a výběrově.

¹²⁹ Viz MACUROVÁ – MAREŠ 1993: 65–66.

¹³⁰ Viz MACUROVÁ – MAREŠ 1993: 69–70.

¹³¹ Viz CHATMAN 2000: 125.

je po celou dobu recepcce v postavení jakéhosi třetího účastníka zobrazených dění a situací na plátně, a proto o něm Zuska hovoří jako o bočním participantovi: „Recepce filmu může probíhat a v případě fikčních narativů, ‚hraných‘ filmů, většinou probíhá v rámci estetické recepcce (postoje, distance) a v tomto rámci pak v modu boční participace. Boční participace (...) zahrnuje jak kognitivní strategii, akvizici souboru kognitivních dovedností, získaných zkušeností s boční participací v konverzaci, tak i empatickou identifikaci s reprezentovanými postavami, tedy dva směry možného vztahování“ (ZUSKA 2007: 85).

U filmové recepcce jako komunikační situace založené na kognitivních a komunikačních dovednostech je možné vysledovat také projevy genderové odlišnosti diváků, „neboť součástí diváctví je divák, jenž si s sebou nese vždy nějakou individuální historii a jehož či jejíž divácká zkušenost je částečně determinována tím, jak je diváctví definováno vně kinosálu“ (MAYNE[-OVÁ] 2007: 60).¹³²

Recipienti filmové série s agentem 007 se při rozumnění tomuto narativu dostávají do komunikační situace. Využívají v ní svoji kulturní encyklopedii a stávají se jakýmisi bočními participanty vybavenými kognitivními dovednostmi a schopnými empatické identifikace s představiteli předkládaného fikčního světa.

Z komunikačního přístupu při vnímání filmového narativu vychází také Manfred Jahn v textu *A Guide to Narratological Analysis*.¹³³ Aby film divákovi náležitě vyprávěl příběh, je vlastně kompozicí, která strukturuje velké množství heterogenních informací, pocházejících z odlišných kanálů. Tento vztah mezi filmem a divákem je přitom založen na kooperativní smlouvě, jenž připomíná běžnou konverzaci zahrnující mluvčí a posluchače. Filmový recipient, divák, tak přistupuje k filmovým datům za předpokladu dobře utvořené kompozice, která mu vychází vstříc a je určena maximami poskytujícími použitelné, přiměřené a relevantní informace.¹³⁴

Využití kooperativního principu v souvislosti s filmovou komunikací podle Jahna předpokládá existenci teoretického činitele, u něhož se má za to, že se řídí maximami kooperativního vyprávění. V případě filmového narativu to znamená především uspořádání a komponování heterogenních informací.

¹³² K feministické teorii filmu viz MULVEY[-OVÁ] 1993; CHATMAN 2000: 246–248. Manfred Jahn připomíná pojem *gaze male*, jenž se často objevuje ve feministických kritikách. Odkazuje k pohledu kamery z mužské perspektivy, pokud je režisérem muž: každý se dívá na akci skrz mužské oči, pohled fixuje ženy do póz, které uspokojují mužské potřeby a jejich fantazie, spíše než by dovolil ženám vyjádřit jejich vlastní touhy a plný rozsah jejich lidství. Když je režisérkou žena, pohled je většinou erotizován z hlediska ženy. Viz JAHN 2003: uni-koeln.de.

¹³³ Viz JAHN 2003: uni-koeln.de.

¹³⁴ V této souvislosti Jahn připomíná Griceho konverzační implikaturu a konverzační maximy.

Jahn pro tohoto teoretického agenta navrhuje neutrální označení filmic composition device (FCD).¹³⁵ Prostředek filmové kompozice, FCD, nepotřebuje být spojován s žádnou konkrétní osobou nebo postavou, zvláště ne s režisérem ani ne s filmovým vypravěčem. Je však zřejmé, že filmový režisér má přesně tu odpovědnost a autoritu, kterou si do FCD projektujeme. Filmic composition device je řízen maximami předávání použitelných, přiměřených a relevantních informací; vybírá z různých zdrojů informací, co je potřeba, a tyto informace uspořádává, upravuje a komponuje k vyprávění filmového narativu. Je tedy jakousi nejvyšší autoritou, ze které nakonec proudí všechny filmové informace na základě jejího zprostředkování, výběru a organizace. FCD je nadřazeno vypravěči a vypravěč je nad postavami; přičemž vypravěč je nepovinný a může v některých narativech chybět.

Jahnovo ustanovení tohoto teoretického prostředku je pravděpodobně motivováno problematikou filmu jako produktu kolektivního autorství, navíc zjevně souvisí s Chatmanovou koncepcí implikovaného autora a do jisté míry i s Mukařovského sémantickým gestem.¹³⁶

Stejně jako FCD je také implikovaný autor přítomen v dílech, která nemají jednoho autora, jsou tedy kolektivní a hollywoodské filmy (mezi nimi i bondovky) jsou jejich dobrým příkladem.¹³⁷ Implikovaný autor je podle Seymoura Chatmana rekonstruován z narativu čtenářem, nemá žádný hlas, ale rozvrhem celku mlčky instruuje čtenáře¹³⁸, je zdrojem celé struktury významu narativního textu a záměrem textu, odpovědným za volbu postav a kulis.¹³⁹

Implikovaný autor je stejně jako implikovaný čtenář imanentní textu. Těmito implikovanými protějšky spolu komunikují reálný autor a reálný čtenář, předmětem jejich komunikace přitom je příběh, tedy formálně-obsahová složka narativu, předávaný prostřednictvím diskurzu (formálně-výrazové složky narativu).¹⁴⁰

Přítomnost implikovaného autora zdůvodňuje Chatman (podobně jako Manfred Jahn existenci FCD) tím, že ve filmovém narativu se často neobjevuje vypravěč v tradičním slova smyslu¹⁴¹: „Bez implikovaného autora je bezpředmětné mluvit o ‚znalosti‘, dokonce

¹³⁵ Pro Jahnův pojem filmic composition device se nabízí český překlad prostředek filmové kompozice.

¹³⁶ Chatman přejímá pojem implikovaného autora od Wayne C. Booth, z textu *Rétorika fikce* (*The Rhetoric of Fiction*). K podobnosti Chatmanova implikovaného autora a Mukařovského sémantického gesta, jako principu významového sjednocení, viz CHATMAN 2000: 242–243.

¹³⁷ Viz CHATMAN 2008: 156.

¹³⁸ Viz CHATMAN 2008: 154.

¹³⁹ Viz CHATMAN 2000: 77, 104.

¹⁴⁰ Viz CHATMAN 2008: 31.

¹⁴¹ Viz CHATMAN 2000: 132, 203; CHATMAN 2008: 300.

i když nahradíme ‚vypravěče‘ narací. Otázka se netýká znalosti, ale toho, na kolik a jakých informací je naprogramován filmový vypravěč implikovaným autorem, aby je prezentoval. Pouze implikovaný autor vymýšlí narativ, diskurz a příběh. Filmový vypravěč prezentuje to, co filmový implikovaný autor žádá“ (CHATMAN 2000: 128).

K problematice filmového vypravěče se vyjadřuje také Manfred Jahn.¹⁴² Pokud je vypravěč ve filmu přítomen (což podle Jahna neplatí pro každý film), rozlišují se filmoví vypravěči podle toho, zda jsou, nebo nejsou viditelní na obrazovce, na: on-screen narrator (vypravěč na scéně), nebo off-screen narrator či voice-over narrator (komentující vypravěč mimo obrazovku). Další diferenciací je možná podle toho, zda vypravěči předávají příběh, ve kterém jsou zahrnuti oni sami, nebo příběh o ostatních: homodiegetický vypravěč je jednou z postav příběhu, zatímco heterodiegetický vypravěč jako postava příběhu nefiguruje.¹⁴³

Pátrání po typech vypravěčů ve filmovém narativu s Jamesem Bondem se ukazuje jako nepříliš podstatné. Přínosnější je brát v potaz jejich strukturu, danou celkovým rozvržením, které můžeme označovat Jahnovým pojmem filmic composition device (FCD) nebo Chatmanovým konceptem implikovaného autora a podobně.

Struktura filmového narativu je určena také jeho časoprostorovou konfigurací, jež souvisí s pojmem chronotop.¹⁴⁴ Popis filmových chronotopů se považuje za důležitou součást filmové analýzy a v širším významu se podílí na objasnění sociologických, antropologických a psychologických struktur celé společnosti.¹⁴⁵

Michail Bachtin v knize *Román jako dialog* (1980) ke chronotopu uvádí: „V literárně uměleckém chronotopu splývají prostorové a časové indicie ve smysluplné a konkrétní jednotě. Čas se v něm zhušťuje, stává se hmotnějším a umělecky viditelným, prostor se naopak intenzifikuje, zapojuje se do pohybu času, syžetu a historie. Časové indicie se vyjevují v prostoru a prostor se z významňuje a měří časem. Právě tento průnik řad a splývání indicií charakterizuje umělecký chronotop“ (BACHTIN 1980: 222).

Seymour Chatman hovoří o prostoru jako o dimenzi existence příběhu, zatímco dimenzí událostí příběhu je čas. Proto je podle něj důležité rozlišovat nejen mezi časem příběhu a diskurzem, ale také mezi prostorem příběhu a diskurzem: „Ve filmu je explicitním prostorem příběhu výsek světa aktuálně ukázaný na plátně; implikovaným prostorem

¹⁴² Viz JAHN 2003: uni-koeln.de.

¹⁴³ Petr Mareš pracuje s Genettovým vypravěčem intradiegetickým (slyší ho postavy, je součástí fikčního světa) a extradiegetickým (není součástí fikčního světa, je nad ním). Viz MACUROVÁ – MAREŠ 1993: 80.

¹⁴⁴ Viz IVANOV 1995b: 70.

¹⁴⁵ Viz k tomu Luboš Ptáček <http://www.cinepur.cz/article.php?article=4> (přístup 29. 11. 2008).

příběhu je všechno, co sice nevidíme my, co však vidí postavy, anebo to, co pouze slyšíme nebo vyvozujeme z dějových náznaků“ (CHATMAN 2008: 100). Prostor příběhu ve filmu je podle Chatmana jakoby doslovný, protože objekty, rozměry a vztahy jsou zde (sice dvojrozměrně) analogické k objektům, rozměrům a vztahům v reálném světě, zato ve verbálním narativu je prostor příběhu abstraktní a vyžaduje, aby jej čtenář rekonstruoval ve své mysli.¹⁴⁶

O vzájemném vztahu filmového a reálného světa se zmiňuje také Alex Neill, když obhajuje důležitost empatických reakcí v prožívání umělecké fikce: „Když projevujeme empatii vůči někomu jinému, ať už je skutečný, nebo fiktivní, představujeme si situaci, v níž se daná osoba či postava nachází, z jejího zorného úhlu: člověk si ve své imaginaci představuje přesvědčení, tužby, naděje, obavy dotyčné osoby tak, jako by byly jeho vlastní. V obou případech pak můžeme dospět k tomu, že skutečně cítíme to, co v našich představách cítí ona druhá osoba či fiktivní postava“ (NEILL 2007: 22).

Je proto zjevné, že filmové narativy (a tedy i ten s postavou Jamese Bonda) vytvářejí své vlastní (fikční) světy, které se často (ale ne vždy) podobají světu, ve kterém platí přírodní a logické zákony a jenž je kompatibilní se zkušeností našeho světa.

O fikčních světech se hovoří v rámci literárního diskurzu, zatímco v logickém diskurzu jde o možné světy.¹⁴⁷ Fikční světy tvoří podle Ruth Ronen[-ové] jednu množinu verzí světa, které jsou od ostatního světa odděleny časově a kulturně specifickými určeními. Jsou to tedy jakési paralelní světy, u nichž se předpokládá autonomie fikčního času a prostoru vzhledem k časovosti a prostorovosti aktuálního světa.¹⁴⁸ Pokud fikční svět obsahuje rozpory nebo nemožnosti, jeho koherence se nehroučí: „Ten, kdo se snaží fikci porozumět, totiž může o fikci vyslovovat výroky, jež jsou buď logicky soudržné, nebo nesoudržné“ (RONEN[-OVÁ] 2006: 111).

Lubomír Doležel vidí v sémantice fikčnosti, založené na teorii (logických) možných světů, alternativu, která se nabízí v okamžiku, kdy se oprostíme od mimetického čtení naivních diváků. Toto distancování se od mimetičnosti neznamená přetržení silných vazeb mezi fikcí a skutečností, protože mezi oběma světy funguje oboustranná výměna, kdy autor při konstrukci fikčního světa pracuje s materiálem ze skutečnosti a fikční výtvoři pak zase ovlivňují naše chápání skutečnosti. Je však důležité nezapomenout na to, že „tato

¹⁴⁶ Viz CHATMAN 2008: 101.

¹⁴⁷ Viz RONEN[-OVÁ] 2006: 277.

¹⁴⁸ Viz RONEN[-OVÁ] 2006: 228.

výměna (...) může být náležitě pozorována a popsána jedině tehdy, jestliže trváme na tom, že je zásadní rozdíl mezi skutečným a fikčním“ (DOLEŽEL 2003: 10).

Fikční světy literatury považuje Doležel za „zvláštní druh možných světů; jsou to estetické artefakty vytvořené, uchované a kolující v médiu fikčních textů“ (DOLEŽEL 2003: 30). Na základě sémantiky možných světů je fikční svět zkonstruován autorem a úlohou čtenáře, recipienta, je tento svět rekonstruovat. Text (v širokém slova smyslu) je pro čtenáře souborem instrukcí, díky němuž dokáže zrekonstruovat fikční svět v podobě mentálního obrazu, může ho tedy učinit součástí své zkušenosti a přisvojit si ho.¹⁴⁹

Při tomto aktu rekonstrukce významu (rozumění) se recipient opírá o kulturní encyklopedii aktuálního světa, kterou Doležel navrhuje rozšířit o pojem fikční encyklopedie, tedy o znalosti možného světa zkonstruovaného fikčním textem. Aby se recipient mohl náležitě orientovat se fikčním světě, správně vyvozovat a odkrývat implicitní významy, musí ke své encyklopedii aktuálního světa připojit také příslušnou encyklopedii fikční. Podle Doležela pak vzniká čtenářská encyklopedie – dynamická kognitivní struktura, která se mění v důsledku nových zkušeností, tj. další recepce, dalším čtením se rozšiřuje znalost fikčních encyklopedií.¹⁵⁰

Umberto Eco uvažuje o fikčních světech narativů jako o malých světech, které ve skutečnosti na světě reálném parazitují (jsou handicapované, neúplné a nehomogenní), proto vše, co není textem explicitně pojmenováno či popsáno jako odlišné od toho, co existuje ve světě reálném, musíme chápat jako odpovídající zákonům a podmínkám skutečného světa.¹⁵¹ Díky tomu, že fikční svět je v podstatě malý svět, se můžeme soustředit „na konečný, uzavřený svět, velmi podobný tomu našemu, ale ontologicky chudší“ (ECO 1997: 114). U narativů založených na fikci a fantazii podstupuje recipient na základě vlastního konsenzu takzvané dočasné anulování pochybností: chápe jako pravdivé a vážné to, co je zjevně pouze výsledkem činnosti fantazie.¹⁵²

Ve filmovém seriálu s postavou Jamese Bonda můžeme hovořit o specifickém fikčním světě, protože tento narativ splňuje dva jeho základní předpoklady: existuje fikční text, v tomto případě filmový narativ, který má takovou sémantickou energii, která dokáže generovat fikční svět, a zároveň existuje reálný čtenář, jenž je vybaven encyklopedií

¹⁴⁹ Viz DOLEŽEL 2003: 35. Přehledově k sémantice fikčních světů viz FOŘT 2005.

¹⁵⁰ Viz DOLEŽEL 2003: 178–181. V souvislosti se čtenářskou encyklopedií připomíná Bohumil Fořt pojem Jonathana Cullera čtenářská kompetence, kterou Eco spojuje s modelovým čtenářem, viz FOŘT 2005: 106–107.

¹⁵¹ Viz ECO 1997: 111–119; ECO 2005b: 84–85.

¹⁵² Viz ECO 2000: 90–91.

aktuálního světa i příslušnou encyklopedií fikční, rozumí kódu textu a veden strukturou i příkazy textu rekonstruuje konkrétní fikční svět.¹⁵³

Fikční svět agenta 007 je omezen a pevně ohraničen jednotlivými díly bondovského filmového seriálu i jeho celkem, je tvořen konečným počtem osob, do určité míry i předmětů, má svá vlastní pravidla a své zákonitosti, které je nutné brát v potaz při interpretaci. Během jeho recepce je proto daleko důležitější naše důvěra v něj jako smysluplné sdělení než znalosti filmového jazyka.

K bondovskému filmovému seriálu proto nelze přistupovat na bázi norem aktuálního světa a jeho kritérií pravdy a nepravdy; takovýto přístup vede jen k nepochopení a dezinterpretaci fikčního světa. Francois Jost k tomu výstižně poznamenává: „Nemusíme věřit v reálnost předváděných situací, ale můžeme se při jejich sledování královsky pobavit. Z tohoto pohledu se hravost jeví jako viditelný nádor, jako návrat fikce k vlastním kódům: prchající kočka narazí do dveří (...), ohňostroj výbuchů na konci jednoho z filmů o Jamesi Bondovi“ (JOST 2006: 42).

Zároveň je však zřejmé, že filmový narativ s Jamesem Bondem se vztahuje k aktuálnímu světu a také ho ovlivňuje.¹⁵⁴ Tento vzájemný vztah mezi fikčním a aktuálním světem se dobře ukazuje především na reklamních kampaních¹⁵⁵, spojených s uvedením každé nové bondovky, a na jejich filmovém product placementu, kdy se reklamní předměty neumisťují do reklamy, ale přímo do filmového děje.

Product placementu ve filmech s agentem 007 a poptávce po produktech, jež umožňují identifikaci s tímto hrdinou, se podrobně věnuje Anje Kootz[-ová].¹⁵⁶ Všimá si toho, jak se na trhu objevují produkty vztahující se buď k filmové postavě Jamese Bonda, nebo k celé filmové sérii, které mají napodobit fikční svět hrdiny a v recipientovi vzbudit identifikační reflex typu „teď jsem jako James Bond“.¹⁵⁷ U snímku *The World Is Not Enough* (1999) šlo například o kapesní baterku nebo pouzdro na cigarety, k filmům *Die Another Day* (2002) a *Quantum of Solace* (2008) připravila firma Swatch speciální sadu bondovských hodinek atd.

¹⁵³ Ke dvěma základním předpokladům nutným k realizaci fikčního světa viz FOŘT 2005: 65–66.

¹⁵⁴ Viz DOLEŽEL 2003: 10.

¹⁵⁵ Umberto Eco a Francois Jost se o reklamě zmiňují jako o paratextu a v Genettově intencích ji chápou jako jednu z instrukcí, které doprovázejí bondovský narativ a pomáhají ho vysvětlit, viz ECO 1997: 29, 40; JOST 2006: 45.

¹⁵⁶ Viz KOOTZ[-OVÁ]: www2.hu-berlin.de. K product placementu ve filmových bondovkách viz též ŠTOCHL 2007: 38.

¹⁵⁷ Kootz[-ová] bere v potaz i to, že kupování produktů vztahujících se k Bondovi nemusí být jen cesta, jak se přiblížit hrdinovi, ale také jistý způsob vzdávání úcty postavě nebo představě o ní.

Reklamní kampaně také dovedně využívají identifikace herce a fikční postavy, ačkoliv jednotliví herečtí protagonisté nejsou mimo fikční svět agentem 007.

Vedle tohoto „identifikačního“ zboží je pro bondovský filmový seriál důležitý product placement, v jehož rámci kamera vždy dobře zaostří na danou značku: v jednotlivých snímcích se objevují auta Aston Martin, BMW nebo v poslední době Ford, mobilní telefony Sony Ericsson, hodinky Omega, víno Dom Pérignon či Bondova zbraň Walther PPK a podobně.

Kootz[-ová] vysledovala, že v bondovském product placementu došlo k proměně: zatímco v prvních filmech s Jamesem Bondem měly luxusní auta, padnoucí obleky, značkové hodinky především konstituující funkci, šlo tedy o to jejich prostřednictvím vymezit agenta 007 jako fikční postavu, ve filmech z 90. let už produkty nejsou to, co vytváří Bonda, ale mají působit na diváka, aby si je koupil.

Z Jamese Bonda se tak stala skvělá značka, díky níž se prodá cokoli, přesto však u Bonda nejde o to, aby druhotně vytvářel módu, protože on je na vytváření módy postaven od počátku.

005 Narativní kategorie ve fikčním světě 007

Seriál s postavou Jamese Bonda jsem v předchozí kapitole vymezila jako specifický filmový narativ, žánrově absorbující znaky dobrodružné, detektivní a špionážní fikce i akčních filmů. Důležitými kompozičními principy tohoto narativu, který lze chápat v rámci populárního diskurzu jako novodobou mytologii, je serialita a opakování.

Rozpoznání narativní kategorie vypravěče v tradičním slova smyslu není pro filmové bondovky rozhodující, protože jsou kolektivním produktem režiséra, scenáristy, kameramana, hereckých protagonistů a podobně. Uvažuje se tedy o jakési kolektivní pořádající entitě (implikovaném autorovi či prostředku filmové kompozice), která rozvržením heterogenních informací filmového textu je zdrojem významu narativu jako celku.¹⁵⁸

Ohraničenost a omezenost fikčního světa 007 s jeho vlastními pravidly a zákonitostmi vychází z koexistence jednotlivých prvků bondovského filmového seriálu, které zakládají jeho koherenci. V kapitole 004 jsem se věnovala především předtitulkovým sekvencím, minititulkům, titulkům a titulním písním¹⁵⁹, které ve zkratce předjímají děj jednotlivých filmových bondovek. Jejich sémantická zatíženost potvrzuje, jak je pro další rozvoj narativu určující jeho začátek.

Pro filmový seriál s postavou Jamese Bonda se vedle jeho začátků ukazuje jako klíčový také princip závěrečné scény, jež zakládá další pokračování tohoto narativu: „(...) svět pro tentokrát unikl z nebezpečí a Bond může v ústraní konečně ulehnout po boku ženy, s níž zkontroloval chaos a navrátil světu řád. (...) může konečně začít žít soukromý nehrdinný život a počítat diamanty rozházené na těle krásné ženy“ (ČINÁTLOVÁ 2007: 25). Tuto zdánlivou idylu však přeruší vyšší moc – objeví se M a povolává agenta 007 zpět do služby.¹⁶⁰

V této kapitole se zaměřím především na zbývající dvě kategorie, které ovlivňují koherenci bondovského filmového seriálu a utvářejí jeho fikční svět: na příběh a postavy.

Příběh filmových bondovek zůstává podobně neměnný, jako je tomu u Flemingových románů a povídek s agentem Jejicho Veličenstva. Postřehy Umberta Eca týkající se ustálenosti fabulí Flemingových textů lze proto vztáhnout i na bondovský filmový seriál:

¹⁵⁸ K problematice filmového vypravěče, implikovaného autora a prostředku filmové kompozice (filmic composition device, FCD) viz zde na s. 43–44.

¹⁵⁹ Viz zde na s. 31–35.

¹⁶⁰ Viz ČINÁTLOVÁ 2007: 25. Činátlová upozorňuje, že příchod M se děje v různých formách: vynoří se britská ponorka, vyskáčou maskovaní vojáci, přiletí vrtulník atd.

Bond je poslán na místo určení, aby zabránil monstrózním plánům podivného individua, které je nejistého původu a prostřednictvím své organizace či podnikání vydělává peníze, a hlavně podporuje vznik nepřátelství a chaosu na Západě. Zatímco se Bond potýká s tímto padouchem, potká ženu, již zloduch ovládá, vytvoří se mezi nimi ve většině případů sexuální vztah a Bond ji získá na svou stranu. Zlu pak čelí společně, ale jejich spojení přeruší nepřítel nejčastěji únosem alespoň jednoho z nich. Nakonec nad ním Bond zvítězí a odpočívá v náručí ženy, ačkoli je předurčen k tomu, aby ji ztratil.¹⁶¹

I na filmový narativ s postavou Jamese Bonda lze vztáhnout Ecovo přirovnání Flemingových textů k basketbalovému zápasu mezi Harlemem Globetrotters a regionálním týmem, kdy s jistotou víme, že vyhraje mužstvo Globetrotters. Naše potěšení tak spočívá ve sledování trénované virtuozity, se kterou je dosaženo závěrečného vítězství.¹⁶²

Ve 22 dosavadních dílech nabízí bondovský filmový seriál stále tentýž poutavý konvenční příběh s typizovanými postavami (neporazitelným hrdinou, jeho půvabnou spolupracovnicí a lýtým protihráčem), které jsou součástí fabule založené nejen na konfliktu dobra a zla, ale především na návratu řádu do světa postiženého chaosem.¹⁶³

Odlišnost jednotlivých snímků přitom spočívá v tom, že fabule se odvíjí v různých exotických prostředích a tradiční žánrové motivy (Bondovy špionážní gadgety, honičky v autech nebo konspirační plány), jež podněcují napětí, jsou doplněny o motivy spjaté spíše se žánrem sci-fi. Jde hlavně o převratné vědecké objevy a technologie, hybridní nebo fantastické dopravní prostředky (například kosmická raketa, která dokázala „spolknout“ další vesmírnou loď v *You Only Live Twice*, 1967; Bondův obojživelný Lotus Esprit v *The Spy Who Loved Me*, 1977; nebo Strombergovo plovoucí doupě Atlantis tamtéž; či Draxova vesmírná stanice Industries v *Moonraker*; 1979) či důmyslné smrtící mechanismy (třeba mučící křeslo v *The World Is Not Enough*, 1999; mobilní telefon způsobující elektrický šok v *Tomorrow Never Dies*, 1997; Bondovo výbušné pero v *GoldenEye*, 1995; nebo Oddjobův klobouk s ostrou krepou v *Goldfinger*, 1964).¹⁶⁴

Z exotických lokalit se v prvních bondovkách objevují Turecko, Balkán, USA nebo Japonsko; přičemž po celou dobu uvádění série byly populární vesmír (například

¹⁶¹ Viz ECO 1979: 160. Schéma bondovského příběhu se podobá středověkým legendám – viz k tomu zde na s. 19–20.

¹⁶² Viz ECO 1979: 160.

¹⁶³ Viz kapitolu 003, hlavně s. 22–23.

¹⁶⁴ Viz ŠTOCHL 2007: 32. Štochl upozorňuje, že ke zbrojnímu arzenálu lze přičíst i specifický bondovský bestiář – například tarantule v *Dr. No*, 1962; žraloci v *Thunderball*, 1965; štíři v *Diamonds Are Forever*, 1971; nebo krokodýli v *Live and Let Die*, 1973. Většinou jde o taková zvířata, která transkulturně vyvolávají v lidském nevědomí úzkost – k tomu viz STERN 2007: 11–12.

Moonraker, 1979), lyžařská centra (*On Her Majesty's Secret Service*, 1969) a moře (*Thunderball*, 1965; *The Spy Who Loved Me*, 1977). Stále v módě je také lokalita Dálného východu, navíc se pracuje také s prostorem bývalé SSSR – v *The World Is Not Enough* (1999) to byly například Kazachstán nebo Ázerbájdžán.¹⁶⁵

V souvislosti s exotickými oblastmi si Alena Prokopová všímá toho, že „důležitější než samotná mise se ovšem stává čistě jen pohyb 007, pro který comicsově uvažující režisér John Glen už v 80. letech stanovil povinnost střídavé akce ve všech čtyřech živlech – vodě, vzduchu, ohni a zemi“ (PROKOPOVÁ 2000: 15). S tímto principem se dovedně pracuje například v posledním snímku *Quantum of Solace* (2008). Jde o zběsilou automobilovou honičku v předtitulkové sekvenci, dále Bond v obyčejném rybářském člunu osvobodí Camillu ze spárů generála Medrana, potom Bond a Camilla uniknou ve starém letadle mnohem lépe vybaveným nepřátelům a v závěru vyvážnou i z hořícího a vybuchujícího hotelu v poušti.

Dalším rysem fikčních příběhů Jamese Bonda je jejich schopnost zachycovat psychosociální, kulturní a politické aspekty vývoje společnosti. O vzájemném působení fikčního světa bondovského filmového narativu a aktuálního světa prostřednictvím reklamních kampaní jsem se zmínila v závěru předchozí kapitoly, ale hlavní způsob, jak je tento rozměr bondovek realizován, je ve ztvárnění nepřátel.

Jak už jsem upozornila, ve filmovém seriálu s Jamesem Bondem nejde primárně o vítězství dobra nad zlem, ale o zachování řádu nad chaosem.¹⁶⁶ Přesto však především díly ze 60. až 80. let minulého století reflektují v intencích západní ideologie schematickou polaritu světa rozděleného na dobrý Západ a zlý Východ.¹⁶⁷ Ta se komplikuje tím, že nelze jednoznačně říci, že by nepřítelem byl Sovětský svaz, ale, jak ukáží dále, především dokonale vyšinutí jedinci s vlastními cíli nebo nadnárodní organizace fungující napříč všemi vládami a zeměmi. V 90. letech zareagovali tvůrci bondovského seriálu na proměnu doby: chlad studené války¹⁶⁸ postupně mizí a pozici nepřítele zaujímají extremisté, teroristi nebo narkomafie.

V souvislosti s pohybem bondovského filmového seriálu v čase (tj. s jeho reflexí politicko-kulturní situace) si Philipp Kneis všímá toho, jak jsou James Bond a celý

¹⁶⁵ Viz KNEIS: www2.hu-berlin.de.

¹⁶⁶ Viz zde v kapitole 003 na s. 15, 22–23.

¹⁶⁷ Viz ŠTOCHL 2007: 37. Miroslav Štochl si všímá také toho, že se v seriálu projevuje britský postkoloniální syndrom s autoritářským přístupem k bývalým držávám, a v bondovkách vidí multikulturální a kosmopolitní narativ, protože Bond při svých misích putuje napříč kontinenty a je konfrontován s nejrůznějšími etniky – viz ŠTOCHL 2007: 37–38.

¹⁶⁸ K mýtu studené války viz STERN 2007: 174.

filmový narativ současný, protože jsou zakořeněni v kultuře, která je vytváří. Vedle specifických hereckých interpretací zmiňuje techniku záběrů, způsob střihu, speciální efekty, ale i určité kulturní koncepty, které jsou ve filmech zobrazovány – zajímavý je například posun, k němuž v bondovském filmovém seriálu došlo, ve ztvárnění ženských postav od poněkud naivních stvoření, která potřebovala především Bondovu ochranu, po sebevědomé, rovnocenné hrdinky, které se agentovi vyrovnají. Kromě toho stále zůstávají bondovské konstanty: základní konstrukce příběhu se skládá z dobré holky, špatné holky a mrtvé holky, jednoznačně zlého blázna a britské tajné služby bojující svojí nejlepší zbraní, tj. antihrdinským zabijákem – gentlemanem, jenž se řídí rodinným heslem Jeden svět nestačí, má povolení zabíjet a neuspokojitelnou touhu po ženách.¹⁶⁹

Ve filmovém seriálu s agentem 007 lze sledovat 9 podstatných jednání (vedle nich existují také vedlejší zápletky, které vyprávění obohacují, aniž by měnily základní schéma vyprávění)¹⁷⁰, která odlišil Umberto Eco ve struktuře bondovských románů Iana Fleminga: 1/ M jedná a dává Bondovi úkol. 2/ Padouch jedná a objeví se před Bondem (třeba i ve zprostředkované formě). 3/ Bond jedná a připravuje pro padoucha první zkoušku, nebo padouch připravuje první zkoušku Bondovi. 4/ Žena jedná a objevuje se před Bondem. 5/ Bond získá ženu (ovládne ji, nebo ji začíná svádět). 6/ Padouch zajme Bonda (se ženou nebo bez ženy, popřípadě v mimořádném okamžiku). 7/ Padouch mučí Bonda (se ženou nebo bez ženy). 8/ Bond poráží padoucha (zabije ho, nebo zabije jeho nástupce, nebo pomůže při jeho zabití). 9/ Bond, zatímco se uzdravuje, užívá si se ženou, kterou posléze ztratí.¹⁷¹

V obou typech narativů nemusí jednotlivé body struktury následovat vždy ve stejném pořadí, ale jsou různě kombinovány, přestože základní schéma příběhu zůstává zachováno a recipientovi, jenž ustrnul v jakési imaginativní lenosti, tak přináší potěšení z něčeho známého.¹⁷²

Ve zmíněné struktuře románů (v našem případě tedy i filmů) Eco dále diferencoval čtrnáctičlenný seznam protikladných postav a hodnot bodnovek: 1/ Bond – M; 2/ Bond –

¹⁶⁹ Viz KNEIS: www2.hu-berlin.de.

¹⁷⁰ Viz DANNENBERG[-OVÁ] 2007: 77. Rozlišení na základní, podstatná jednání a vedlejší zápletky připomíná Chatmanovo rozlišení událostí na jádra a satelity – viz CHATMAN 2008: 54. Chatman připomíná, že s pojmy dějových jader a satelitů souvisí napětí a překvapení: „Úzkost tedy nepředstavuje odraz nejistoty ohledně závěru, neboť o tom je už dopředu rozhodnuto. Věc se má spíše tak, že víme, co se stane, ale nemůžeme tuto informaci sdělit postavám, do nichž jsme se vcítili“ (CHATMAN 2008: 60).

¹⁷¹ Viz ECO 1979: 156; nebo DANNENBERG[-OVÁ] 2007: 76–77. Místo označení velkými písmeny abecedy, jak to najdeme u Eca i Dannenberg[-ové], jsem se rozhodla jednotlivé body schématu očíslovat kvůli lepší přehlednosti.

¹⁷² Viz ECO 1979: 146; DANNENBERG[-OVÁ] 2007: 77.

padouch; 3/ padouch – žena; 4/ žena – Bond; 5/ svobodný svět – SSSR; 6/ Velká Británie – neanglosaské země; 7/ úkol (služba) – oběť (obětování); 8/ chamtivost – ideály; 9/ láska – smrt; 10/ náhoda – plánování; 11/ přepych – nepohodlí; 12/ nadbytek – střídmost; 13/ zvrácenost – nevinnost; 14/ věrnost – zrada.¹⁷³ První čtveřici protikladných postav Bond – M, Bond – padouch, padouch – žena, žena – Bond je přitom možné považovat za archetypální elementy, s nimiž se úspěšně pracuje v pohádkách.¹⁷⁴

Ve struktuře filmového seriálu s Jamesem Bondem se uplatňuje také princip koherence narativních existentů, které by měly od jedné události k druhé zůstat stejné. Pokud se proměňují, je podle Seymoura Chatmana nutné explicitní nebo implicitní vysvětlení.¹⁷⁵

Ustálenost této série je tedy založena na výskytu primárních postav, které tento narativ stabilizují, a sekundárních postav, jež jsou zdrojem její variability. Všechny tyto postavy jsou včleněny do sítě meziosobních vztahů. Jejich akce jako jednotlivců se mění v interakce, z nichž nejběžnější je právě konflikt, podle Lubomíra Doležela nejpopulárnější zdroj narativní dynamiky¹⁷⁶, v němž agent 007 a jeho spolupracovníci čelí padouchům a jejich nejrůznějším poskokům.

Navíc jednoduché schéma bondovských příběhů, které v zásadě vycházejí z tradičních motivů dobra, zla, lásky, touhy po moci a podobně, umožňuje divákům psychologickou identifikaci s fikčními postavami – i přes exotičnost zobrazovaného prostředí se dokážou ztotožnit s jejich chováním a jeho motivací.¹⁷⁷

Ve třetí kapitole této práce jsem se snažila přistoupit k postavě Jamese Bonda jako k mytickému hrdinovi¹⁷⁸ a je zřejmé, že agent 007 se ocitá v podobně podivné situaci jako komiksová postava: „(...) musí být archetypem, sumou určitých kolektivních aspirací, a musí tudíž nutně znehybnět v emblematické utkvělosti, díky níž je také okamžitě k poznání (...), jelikož je však komercializovaná v rámci produkce ‚románové‘, pro publikum, které čte ‚romány‘, musí se podrobit vývoji, který je, jak jsme viděli, charakteristický pro vývoj postavy románové“ (ECO 2006: 221).¹⁷⁹

¹⁷³ Viz ECO 1979: 147; DANNENBERG[-OVÁ] 2007: 77.

¹⁷⁴ Viz zde na s. 17–18.

¹⁷⁵ Viz CHATMAN 2008: 29. K narativním existentům viz zde na s. 35.

¹⁷⁶ Viz DOLEŽEL 2003: 105, 114.

¹⁷⁷ Viz JOST 2006: 23.

¹⁷⁸ Viz zde především na s. 18–23.

¹⁷⁹ Ve filmovém seriálu s Jamesem Bondem sice nejde román, ale přesto o něm lze uvažovat v rámci Ecových slov o románové produkci a románové postavě.

Ve čtyřicet sedm let trvajícím bondovském filmovém seriálu se recipienti setkávají s toutéž postavou agenta 007, přestože se časem proměňuje především její vizuální manifestace podle toho, který herec ji právě ztvárňuje, a někdy i její celkové pojetí.

James Bond prošel druhou polovinou 20. století až do století 21., aniž by stárnul. Petr Bílek upozorňuje, že sice jako by by získával zkušenosti (přitom ale je malé množství případů, kdy se explicitně odvolává na předchozí příběhy, které by s ním mohli diváci sdílet¹⁸⁰), ale vizuálně i mentálně stále zůstává mužem ve středním věku, proto ustrnul v jakémsi bezčasí podobně jako mytičtí hrdinové.¹⁸¹

Dosud ztvárnilo Jamese Bonda v oficiální sérii šest herců.

Během šedesátých let vdechl postavě život Sean Connery. Svým pojetím svůdného, vždy upraveného agenta s povolením zabíjet, jenž je naprosto oddaný službě královně, nasadil laťku tak vysoko, že všichni následující „Bondové“ se s ním museli nějak vyrovnat.

George Lazenby si zahrál Jamese Bonda pouze v *On Her Majesty's Secret Service* (1969), jeho osobní styl se v tomto jediném snímku sice nestačil nějak výrazně rozvinout, přesto lze spatřovat určitou snahu v „humanizaci“ této fikční postavy.¹⁸²

Sedmdesátá a osmdesátá léta symbolizuje James Bond Rogera Moora.

007 Timothyho Daltona jakoby si bral všechno osobně – v *Licence to Kill* (1989) si v soukromé odplatě vypořádává účty s drogovým „králem“ Sanchezem, jenž zmrzačil Bondova přítele ze CIA Felixe Leitera a zabil jeho manželku.

Po šestileté přestávce vstoupil na scénu James Bond Pierce Brosnana. Agentu Jejího Veličenstva dokázal udržet v proměněném světě 90. let, z něhož se oficiálně vytratil obě strany studené války, a svým gentlemanstvím i elegancí se výrazně přiblížil Conneryho pojetí.

Když filmem *Casino Royale* (2006) vkročil do série blondatý Daniel Craig, rozpoutala se diskuze nad tím, zda to ještě je, nebo není ten pravý James Bond. Jisté je, že Craig přišel s novým pojetím, jeho hrdina se značně přiblížil akčním kolegům, a to jak svojí muskulaturou, tak kamenným drsnějším výrazem, navíc mu dodal „pořádně silnou testosteronovou injekci“ (ŠTASTNÁ 2008: 141). Často se také upozorňuje na jeho

¹⁸⁰ Jde například o *On Her Majesty's Secret Service* (1969) a *Diamonds Are Forever* (1971): v závěru *OHMSS* zavraždí Blofeldovi prostřednictvím Army Buntové Bondovu manželku Tracy, v následujícím dílu z roku 1971 se za to 007 Blofeldovi pomstí. Spojitost mezi těmito dvěma snímky je založena právě na motivu vraždy Bondovy ženy, nenarušuje ji ani to, že Bonda v *OHMSS* hraje George Lazenby a v *Diamonds Are Forever* Sean Connery.

¹⁸¹ Viz BÍLEK 2007: 106. K mytickému bezčasí a Jamesi Bondovi viz zde na s. 21.

¹⁸² Viz KNEIS: www2.hu-berlin.de.

emocionalitu a přílišnou psychologizaci: už to není ten agent 007, jenž plní dané úkoly a striktně odlišuje misi od svého soukromí, přičemž povinnost je vždy na prvním místě, ale jakoby zpytoval své svědomí.

Zda tato proměna souvisí s tím, že poslední dva snímky, *Casino Royale* (2006) a *Quantum of Solace* (2008), zachycují Jamese Bonda vlastně na počátku jeho kariéry, jsou tedy jakými retrospektivami vracejícími se ke vzniku této fikční postavy, nebo zda souvisí s vývojem současných akčních filmů, v nichž se vedle rychlých, dynamických scén objevuje i snaha postihnout jakýsi psychologický rozměr postav, snad ukážou další díly bondovského filmového seriálu.

Zajímavé je, že snahy po polidštění Bondovy postavy se objevují i v některých předchozích snímcích, kde 007 demaskuje své emoce: v *On Her Majesty's Secret Service* (1969) se Bond zamiluje a dokonce ožení¹⁸³, v *Licence to Kill* (1989) se mstí za svého přítele Felixe Leitera, v *GoldenEye* (1995) se utká se svým dosavadním kolegou, snad i přítelem, agentem 006 Alekem Treveljanem a v *Die Another Day* (2002) se James Bond objevuje jako nepotřebný – zrazený, opuštěný a zapomentý.

Agentovo jméno James Bond¹⁸⁴ funguje jako identifikátor. Sice tuto fikční postavu mohou ztvárňovat odlišní herci, ale přesto všichni ve svém pojetí respektují Bondovy atributy, které ho určují jako svébytného obyvatele specifického fikčního světa, tvořeného celým filmovým seriálem.

Charakteristikám, které definují Jamese Bonda jako mytického hrdinu, se podrobně věnuji v kapitole 003 Bondovský fenomén z mytické a ideologické perspektivy¹⁸⁵, proto je zde jen stručně připomenuto: agent 007 je silný jedinec, hrdina, vyvolený k plnění úkolu na základě svých schopností a původu. Pochází ze staré šlechtické rodiny, která se řídila heslem Jeden svět nestačí¹⁸⁶, jeho nitro je, jak upozorňuje Blanka Činátlová, nahrazeno především dokonalým tělem, respektive tělesností, s níž jsou spojeny přitažlivost, svůdnost, požívačnost, živočišnost, vášnivost a podobně.¹⁸⁷

S Bondovým požitkářstvím souvisejí jeho další identifikační emblémy: má slabost pro dobré jídlo a pití, krásné a podobně svůdné ženy, jako je on sám, hazardní hry (vedle baccaratu jde především o hru mezi životem a smrtí), rychlá auta a také pro dokonalé

¹⁸³ Bondova manželka je pochopitelně v závěru filmu odstraněna, aby se zachovala série s agentem 007, jenž je vykořeněný z jakýchkoli rodinných vazeb.

¹⁸⁴ Ian Fleming převzal jméno James Bond podle autora knihy *Field Guide of Birds of the West Indies* – viz CHANCELLOR 2005: 52.

¹⁸⁵ Viz zde především na s. 18–23.

¹⁸⁶ Viz snímek *The World Is Not Enough* (1999).

¹⁸⁷ Viz ČINÁTLOVÁ 2007: 11.

oblečení. Stále se přitom varíují tytéž kostýmy – večerní smoking, odpolední a vycházkový oblek, sportovní dres (například na šerm), oděv do akce (skafandr, neopren, maskáče) –, které Bondovi zaručují anonymitu, ale zároveň ho i typizují, přiřazují ke skupině, systému a řádu. Pokud se 007 někdy uchýlí k převleku, například bankéře, Japonce nebo kosmonauta, jde především o snahu blufovat, nikoliv o to, že by neměl být poznán.¹⁸⁸

Všechny tyto prvky přitom ve filmové sérii s agentem 007 emblematicizují prostor a potvrzují jeho univerzálnost: například pokud je Bond v Japonsku, obleče si kimono a pije saké, přitom samozřejmě plyně hovoří japonsky¹⁸⁹, v Karibiku si obleče rozhalenou košili, pije mojito a kouří kubánské doutníky¹⁹⁰. Z Jamese Bonda se tak podle Blanky Činátlové stává jakýsi kulturní antropolog, jemuž je celý svět domovem, přičemž „vodka martini, protřepat, nemíchat, funguje jako klíčový identifikující emblém (...) podobně jako Odysseova jizva (...), neboť tento drink vytyčuje a odděluje hranice civilizace a barbarství, řádu a chaosu“ (ČINÁTLOVÁ 2007: 23).

James Bond tak celou sérií prochází jako téměř dokonale celistvá postava, reprezentující na rozdíl od svých nepřátel, kteří jsou, jak ukáží dále, vždy nějakým způsobem vyšinutí a obludní, čestnost, věrnost, mužnost a krásu, ale i suverénnost, podle Miroslava Štochla je prototypem Brita s typickou anglickou mentalitou. Ta mu „umožňuje eliminaci či potlačení většiny projevů emocí a vzruchů (s výjimkou vzruchů erotických)“¹⁹¹ a příslušníci ostatních etnik s ním kontrastují. Proto se jako karikatury objevují Afričané, Asiaté, Rusové, Němci, Američané.¹⁹²

Přestože se James Bond jako tajný agent musí spoléhat především sám na sebe, tvoří mu jakési zázemí jeho nadřízený (později nadřízená) z MI6 M, jeho (její) sekretářka Moneypenny a technický vynálezce Q, kteří procházejí téměř celým filmovým narativem s agentem 007. Podobně jako James Bond se přizpůsobují proměnám aktuálního světa, na rozdíl od něj stárnou¹⁹³, a zároveň jsou natolik svébytnými fikčními postavami s jasně vymezenými rysy, že je mohou ztvárnit různí herci.

Od *Dr. No* (1962) do snímku *Moonraker* (1979) vystupoval jako M Bernard Lee, ve *For Your Eyes Only* (1981) se tato postava neobjevuje vůbec, poté ho nahradil nový M –

¹⁸⁸ Viz ČINÁTLOVÁ 2007: 21. Několikrát Bonda spatříme i v uniformě námořního důstojníka, což odpovídá jeho skutečné hodnosti commander.

¹⁸⁹ Viz *You Only Live Twice* (1967).

¹⁹⁰ Viz *Die Another Day* (2002).

¹⁹¹ Viz ŠTOCHL 2007: 37. Bondova neemocionalita však není stoprocentní – viz zde na s. 55.

¹⁹² Viz ŠTOCHL 2007: 35, 37.

¹⁹³ Viz Moneypenny v podání Lois Maxwell[-ové] a Q Desmonda Llewelyna.

nejprve Rober Brown (od *Octopussy*, 1983, po *Licence to Kill*, 1989). Od snímku *GoldenEye* (1995) došlo k zásadní genderové proměně a vedení MI6 se ujala žena v podání Judi Dench[-ové].

Postava sekretářky Moneypenny je až do *A View to a Kill* (1985) spojena především s Lois Maxwell[-ovou], poté ji zastoupily nejprve Caroline Bliss[-ová] v *The Living Daylights* (1987) a v *Licence to Kill* (1989), poté až do *Die Another Day* (2002) Samantha Bond[-ová].

Nejstabilnější obsazení měla postava Q. V období 1964 až 1999 ji ztvárnil pouze jediný herec Desmond Llewelyn, v *Die Another Day* (2002) se jako Q objevil John Cleese¹⁹⁴. V posledních dvou snímcích série se nesetkáme s Q ani s Moneypenny, což poněkud narušuje dosavadní koherenci celého seriálu, ale stále jde ještě o vedlejší postavy, bez jejichž přítomnosti přesto může tento narativ fungovat.

V Bondově šéfovi M lze spatřovat naplnění hodnot povinnost, čest a oproti 007 je jakýmsi měřítkem umírněnosti. Obě postavy se vzájemně uznávají (jakoby mezi nimi byl otcovský vztah), přesto vůči sobě mají výhrady – v závěrečných scénách Bond nerespektuje autoritu M a po akci si zaslouženě užívá se ženou, místo aby se vrátil na základnu, zatímco M například nesouhlasí s Bondovým požitkářstvím a jeho přístupem k ženám. Tento motiv se ještě více zvýrazní v okamžiku, kdy tuto zcela mužskou postavu začne hrát žena. Judi Dench[-ová] jako M se v *GoldenEye* (1995) vyjádří o Bondovi jako o sexistickém misogynním dinosaurovi.¹⁹⁵ Hlavním úkolem M je vyslat Bonda do akce, v čemž lze spatřovat paralelu se středověkými králi, kteří vysílají do boje své rytíře.¹⁹⁶

Slečna Moneypenny, sekretářka M, je jediná ženská postava (kromě M od *GoldenEye*, 1995), která nepodlehne Bondovu šarmu. Jejich vztah je přesto založen na oboustranném, především slovním flirtování. Neopětovaná touha po 007 se Moneypenny naplní až v *Die Another Day* (2002), pak se ale ukáže, že jde jen o virtuální realitu, a tak se jakýkoli vztah mezi nimi může odehrávat pouze v jejích představách.

Q je zbrojír a technický vynálezce MI6, má na starosti Bondovu výzbroj a výstroj. Před každou misí ho důkladně instruuje, jak má dané vybavení, které je divákům vždy ukázáno, používat. Harris si všímá toho, že tento proces do určité míry připomíná vyzbrojovací rituál v legendě Sir Gawain a Zelený rytíř.¹⁹⁷

¹⁹⁴ John Cleese si zahrál ještě s Desmondem Llewelynem v *The World Is Not Enough* (1999) jako jeho pobočník R.

¹⁹⁵ Viz VOPLAKALOVÁ 2000b: 10.

¹⁹⁶ Viz HARRIS 1990: 31.

¹⁹⁷ Viz HARRIS 1990: 32.

V prvním snímku série *Dr. No* (1962) Q donutí Bonda, aby vyměnil svoji Berettu za účinnější pistoli Walther PPK, která se tak stane jedním z agentových neodmyslitelných atributů. Vydrží s ní až do *Tomorrow Never Dies* (1997), kdy ji vymění za modernější verzi Walther P99. Je také zajímavé, že Bond některé vybavení od Q použije jiným způsobem, než by to udělal běžný spotřebitel (tedy divák) – například v *GoldenEye* (1995) pomocí laserových hodinek Omega Seamaster prořízne pancéřovou desku, v *Tomorrow Never Dies* (1997) mobilním telefonem Sony Ericsson řídí svoje BMW a čtečka otisků prstů na telefonu identifikuje, že nejde o Bonda, ale o někoho jiného, proto mobil zasadí padouchovi doktoru Kaufmanovi smrtelný elektrický šok, v *The World Is Not Enough* (1999) si Bond dokáže otevřít dveře kartou Visa a podobně.

Použití technického vybavení, které dotváří fenomén 007, si všímá například Alena Prokopová: „(...) zatímco conneryovský Bond si hračkami zbrojře Q kouzelně vypomáhal, ale nikdy na ně plně nespolehal (...), agent Rogera Moorea na nich v letech 1973–1985 založil svou comicsově supermanskou existenci (...) Bondovská technická udělátka (...) přestala být brána ‚vážně‘ velmi záhy (...), dnes však už nestojí za to málem ani jako objekt pořádné parodie. V roce 2000 mikročipy, laserové hodinky, sluneční kolektory či nukleární hlavice nemají to tajemné kouzlo jako kdysi“ (PROKOPOVÁ 2000: 16).

Dochází tak k tomu, že tvůrci bondovského seriálu se začínají odklánět od dokonalých futuristických strojů (používal je přitom jak James Bond, tak jeho protivníci), které byly v dřívějších bondovkách vrcholnými atrakcemi, a vracejí se k použití klasických technik – například v *The World Is Not Enough* (1999) chce Elektra zabít Bonda na speciálním škrticím křesle, v *Casino Royale* (2006) Le Chiffre mučí Jamese Bonda údery lanem do genitálií nebo v zatím posledním snímku *Quantum of Solace* (2008) 007 zlikviduje padoucha Dominika Greena tím, že ho doveze hluboko do pouště a nechá ho jít zpět pěšky, na cestu mu dá jako „bonus“ plechovku motorového oleje.

Bondovi při plnění mise pomáhají také jeho spolupracovníci. Spolu s Bondem používají podobné praktiky jako padouchové, ale přesto stojí na straně dobra. Za podporu 007 často zaplatí životem – například Kerim Bej ve *From Russia with Love* (1963), Dikko Henderson v *You Only Live Twice* (1967), Luigi Ferrara v *For Your Eyes Only* (1981) nebo Mathis¹⁹⁸ v *Quantum of Solace* (2008).

¹⁹⁸ Mathis se sice objevil už v *Casino Royale* (2006), ale tam ještě nezahynul.

Jeden z důležitých Bondových pomocníků je také agent americké CIA Felix Leiter. Objevuje se v devíti dílech oficiální série¹⁹⁹ a kromě posledních dvou snímků²⁰⁰ ho pokaždé hrál jiný herec. U této fikční postavy je zajímavé všimnout si určité nekonzistentnosti – v *Licence to Kill* (1989) je Leiter předhozen žralokům a zmrzačen, ale v *Casino Royale* (2006) se objevuje bez jakékoli známky zranění, navíc jako černoš. Zda tato rozkolísanost souvisí s tím, že *Casino Royale* (2006) se retrospektivně vrací ke kořenům fikčního světa agenta 007, a proto zde Leiter ještě nemůže být zraněn, není jasné a pátrání po tom, proč k tomu došlo, nejspíš není pro celkovou koncepci tohoto narativu podstatné.

Nachází-li se James Bond a jeho kolegové z MI6 i agentovi různí spolupracovníci u pólu dobra, pak na opačné straně stojí jeho (respektive jejich) nepřátelé. Už jsem se zmínila²⁰¹ o tom, že se v těchto postavách sice odráží schematické rozlišení na dobrý Západ a zlý Východ, nelze však jednoznačně konstatovat, že by Bondovým úhlavním nepřítelem byl Sovětský svaz. Jak připomíná Philipp Kneis – bondovské filmy mnohem častěji ukazují spolupráci mezi Západem a Rusy než jejich střet²⁰², přičemž typický nepřítel má zpočátku především německé nebo asijské rysy.²⁰³

Důležitou funkci zlosynů lze vidět v tom, že se od nich dá odvozovat kvalita jednotlivých dílů bondovského seriálu: „Ve filmových sériích, jako jsou bondovky, Batman či Superman, kde hlavním hrdinou je kladný a prakticky neměnný charakter, je kvalita jednotlivého filmu odvislá od kvality padoucha“ (VOPLAKALOVÁ 2000b: 11). Z konfrontace agenta 007 s jeho nepřáteli se přitom odvíjejí všechny zápletky celého bondovského filmového seriálu.

Bond se sice občas setkává se zločinci běžného formátu, především však se zákeřnými jedinci, kteří jsou vyšinutí nejen psychicky, ale jsou také nějakým způsobem deformováni fyzicky²⁰⁴ (například Dr. No má místo rukou protézy, Blofeld má téměř přes celou tvář jizvu, Scaramanga ze snímku *The Man with the Golden Gun*, 1974, má tři prsní bradavky, v *Die Another Day*, 2002, se setkáme s postavou Gustava Gravesa, ve skutečnosti

¹⁹⁹ Jde o snímky *Dr. No* (1962), *Goldfinger* (1964), *Thunderball* (1965), *Diamonds Are Forever* (1971), *Live and Let Die* (1973), *The Living Daylights* (1987), *Licence to Kill* (1989), *Casino Royale* (2006) a *Quantum of Solace* (2008).

²⁰⁰ V *Casino Royale* (2006) a *Quantum of Solace* (2008) ztvárnil Felixe Leitera Jeffrey Wright.

²⁰¹ Viz zde na s. 51.

²⁰² Viz například *The Spy Who Loved Me* (1977), *Octopussy* (1983), *GoldenEye* (1995).

²⁰³ Viz KNEIS: www2.hu-berlin.de.

²⁰⁴ Aimée Waha[-ová] sice vymezuje soubor typických rysů Bondových nepřátel na Flemingových románech, přesto lze podstatnou část z těchto rysů nalézt i v bondovském filmovém narativu – viz WAHA[-OVÁ]: www2.hu-berlin.de.

Asiatem přeoperovaným na bělocha, Le Chiffre v *Casino Royale*, 2006, má narušený slzný kanálek, proto „pláče“ krev, a podobně). Jejich bizarní tělesnost, někdy i narušená sexuální orientace, tak skvěle kontrastují s dokonalým tělem výrazně maskulinního Jamese Bonda.²⁰⁵

Aktivita Bondových hlavních protihráčů sice reflektují dobově příznačné nepřátele (vedle KGB, jde hlavně o drogovou mafii a nejrůznější teroristy)²⁰⁶, ale jejich činnost se znejasňuje tím, že vyšinutý jedinec (ať už zastupuje bizarní zločineckou organizaci, nebo ne) vždy sleduje jen vlastní plány, v nichž chce především ovládnout celý svět. Většinou se nepátrá po příčinách jeho zlodušství, je to prostě padouch a to k jeho vymezení jako fikční postavy stačí.²⁰⁷ Podle Blanky Činátlové tak do popředí vystupuje protiklad individuálního jednání padoucha, jenž je hlavně beztřídním zrádce s vlastními cíli, a myticky neosobní mise Bonda.²⁰⁸

Bondovy nepřátele, nad nimiž musí 007 zvítězit, lze tedy rozlišit na dvě hlavní kategorie: geniálně vyšinutému padouchovi jde o vlastní cíle a „hraje“ jen sám za sebe (například Goldfinger ve stejnojmenném snímku z roku 1964, Stromberg ve *The Spy Who Loved*, 1977, nebo Hugo Drax v *Moonraker*, 1979²⁰⁹, mediální magnát Jonathan Pryce v *Tomorrow Never Dies*, 1997), nebo zastupuje zájmy nadnárodní organizace – ta ale také sleduje jen své zájmy (nejvýraznější je Ernst Stavro Blofeld²¹⁰, jenž reprezentuje organizaci SPECTRE²¹¹; vedle SPECTRE se objevuje například organizace Janus v *GoldenEye*, 1995). V linii nepřítele, jenž hájí zájmy neznámé celosvětové organizace, provázané s politikou i se zločinem, pokračují také *Casino Royale* (2006) i *Quantum of Solace* (2008) a dobře tím odkazují ke stavu současné politické scény.

Po boku hlavních padouchů vždy stojí jejich pomocníci, poskoci, kteří jsou jakýmsi zprostředkovanými ztělesněními zla v podobě ústředního nepřítele. Podobně jako oni jsou

²⁰⁵ Viz ČINÁTLOVÁ 2007: 20.

²⁰⁶ Viz BÍLEK 2007: 111.

²⁰⁷ Viz KNEIS: www2.hu-berlin.de.

²⁰⁸ Viz ČINÁTLOVÁ 2007: 20.

²⁰⁹ Stromberg i Drax chtějí zničit stávající lidstvo a vybudovat nové buď pod vodou (Stromberg), nebo ve vesmíru (Drax).

²¹⁰ Postava Ernsta Stavra Blofelda se objevila v šesti filmech oficiální série: *From Russia with Love* (1963), *Thunderball* (1965), *You Only Live Twice* (1967), *On Her Majesty's Secret Service* (1969), *Diamonds Are Forever* (1971), *For Your Eyes Only* (1981). Blofelda často ani nevidíme celého (ztvárnilo ho 5 herců), je slyšet jen jeho hlas a kamera zabírá jeho ruce, jak hladí bílou, patrně angorskou kočku (potom by se dalo uvažovat o metonymickém zobrazení Blofelda). Jana Voplakalová k této fikční postavě poznamenává: „Je zajímavé, že Blofeld je vedle samotného Jamese Bonda zřejmě jedinou postavou, která je natolik silná sama o sobě, že jí její vizuální proměny v důsledky výměny hereckých představitelů vůbec nepoškodily“ (VOPLAKALOVÁ 2000b: 12).

²¹¹ Název SPECTRE vznikl jako o iniciálová zkratka The Special Executive Counterintelligence, Terrorism, Revenge and Extortion. Ve Flemingových románech se často hovoří o SMERSH, ta je ale ve filmové sérii zmíněna jen v *The Living Daylights* (1987).

také fyzicky deformovaní, ale jejich těla už připomínají spíše karikatury – například trpaslíci: nemluvný Oddjob ozbrojený vražedným kloboukem v *Goldfinger* (1964) a Nick Nack v *The Man with the Golden Gun* (1974); jejich protikladem je obr s kovovými zuby Jaws²¹² v *The Spy Who Loved Me* (1977) a v *Moonraker* (1979); v *Live and Let Die* (1973) to byl Tee Hee s mechanickou rukou, v *Diamonds Are Forever* (1971) již zmiňovaný homosexuální pár Mr. Kidd a Mr. Wint²¹³, v *The World Is Not Enough* (1999) „necitlivý“ Renard, jemuž putovala v mozku kulka.

Hlavní funkcí padouchových poskoků je vykonávat za svého „nadřízeného“ špinavou práci – jsou to právě tito přísluhovači, kteří mají agenta 007 zlikvidovat. Jejich snažení se však vždy ukáže jako liché. Bonda nezabijí, jen ho chytí a ten se tak jejich prostřednictvím dostane k hlavnímu zloduchovi.

Padouch si je jist svým postavením i vítězstvím, proto Jamesovi prozradí své zruďné plány. Jana Voplakalová si všímá extrémní ješitnosti bondovských padouchů, kteří „chtějí Bonda pokořit svým vítězstvím a teprve tohoto pokořeného a poraženého Bonda zabít. (...) Oni ho dokonce mnohdy i ‚zabijí‘, nebo si to alespoň myslí. Jenomže dokud nevidíte Jamese Bonda s kulkou v týle, nemůžete si být jisti, že opravdu nežije“ (VOPLAKALOVÁ 2000b: 12).

Závěrečnou Bondovou konfrontací s úhlavním nepřítelem, jenž chce Jamese zlikvidovat rozmanitými způsoby²¹⁴, příběh vrcholí. Nejprve filmového recipienta vtahuje do nejistoty, že by mohlo vyhrát zlo, ale pak ho uchlácholí jakousi rutinou, s níž 007 odpraví nepřítele a která je navíc realizována promyšleným estrádním gagem.²¹⁵

Pro toto konečné zúčtování jsou téměř v celém bondovském filmovém seriálu charakteristické bombové, demoliční sekvence. Většinou se odehrávají v uzavřeném prostoru (často v padouchově sídle), ze kterého poté nezůstane téměř nic, stejně jako z padouchových plánů – viz například výbuch základny v *Dr. No* (1962) nebo v *Moonraker* (1975) či v *GoldenEye* (1995) a podobně.

Potom by mělo následovat ono vzpomínané Bondovo spočinutí v ženské náruči²¹⁶. To je někdy oddáleno tím, že se objeví jeden z věrných padouchových pochopů²¹⁷, jenž se

²¹² Jaws se v *Moonraker* (1979) postaví proti svému pánovi – padouchovi Draxovi – a společně se svou přítelkyní, maličkatou Dolly, pomůže Bondovi zachránit svět. Podobně jako Jaws nakonec Bondovi pomůže May Day z *A View to a Kill* (1985).

²¹³ Viz zde na s. 12.

²¹⁴ Viz například VOPLAKALOVÁ 2000b: 12–13.

²¹⁵ Viz ŠTOCHL 2007: 33.

²¹⁶ Viz zde na s. 49.

²¹⁷ Viz například Bondovo zúčtování s Klebb[-ovou] ve *From Russia with Love* (1963) nebo s „čišničky“ Mr. Kiddem a Mr. Whitem v *Diamonds Are Forever* (1971) atd.

ještě naposledy pokusí Bonda vyřídít, ale agent 007 se vypořádá i s ním. Konečně tak oddálí, ale jen do další bondovky, zkázu světa.

Oba póly vyhroceného protikladu dobro/řád (v podání Jamese Bonda a jeho „pomocníků“) versus zlo/chaos (reprezetovaného zloduchem či nepřátelskou nadnárodní organizací a všemožnými přísluhovači) spojují ženské postavy, díky nimž tato polarita získává ještě zřetelnější obrysy.

Vedle toho, že ženy, především jejich těla, jsou důležitým motivem titulkových sekvencí²¹⁸, je lze považovat, stejně jako Jamese Bonda a padoucha, za postavy určující tento filmový narativ a vstupující do meziosobních vztahů mezi agentem 007 a jeho úhlavním nepřítelem.²¹⁹

I nad ženskými postavami bondovského filmového seriálu je možné uvažovat v souvislosti s typizacemi. Role jednotlivých bondgirls je v každém dílu většinou přidělena nové herečce, čímž se zajišťuje variabilita a překvapivá novost každého dalšího dílu, zatímco postavy překračující hranice jednotlivých bondovek, především Bondův nadřízený (později jeho nadřízená) M a spolupracovníci Moneypenny a Q, jsou svěřovány stejným hereckým protagonistům²²⁰, protože jsou především „postavami uzavřených prostorů, institucí a služeb“ (BÍLEK 2007: 111).

V bondovském filmovém narativu v zásadě vystupují tři hlavní typy ženských postav, často, ale ne vždy Bondovy sexuální partnerky, které se víceméně podílejí na ději a v recepčním povědomí zastihují většinu jeho epizodních milenek, jež další události nijak výrazně neovlivňují. Za nejvíce zřejmou považuji v této souvislosti terminologii Jany Voplakalové – hovoří o mstitelkách, spolupracovnicích nepřítele a o agentkách.²²¹ Při takovémto rozdělení je však důležité si uvědomovat, že hranice těchto kategorií se vzájemně prostupují, proto postava mstitelky může být zároveň i spolupracovnicí nepřítele atd., která se nakonec přidá na Bondovu stranu – viz například Camille z *Quantum of Solace* (2008).

V celém seriálu se vyskytuje nejméně mstitelky – například Honey Rider[-ová] z *Dr. No* (1962), Melina Havloc[-ová] z *For Your Eyes Only* (1981) či Stacey Sutton[-ová] z *A View to a Kill* (1985). Bond je většinou nemusí přetahovat od nepřítele na svou stranu,

²¹⁸ Viz zde na s. 33.

²¹⁹ Viz zde na s. 53.

²²⁰ Viz zde na s. 56–57.

²²¹ Viz VOPLAKALOVÁ 2000b: 10–11. Jana Voplakalová si všímá také posloupnosti Bondových milenek: většinou má dvě. Chronologicky první Bondova žena vždy patří do nepřátelského tábora a James ji využije pro získání informací a sexuální potěšení, tyto ženy často za své podlehnutí zaplatí životem – například Jill Masterson[-ová] v *Goldfinger* (1964) nebo Paris Carver[-ová] v *Tomorrow Never Dies* (1997) atd. K ženským postavám ve Flemingových románech viz ECO 1979: 154–155, 172.

protože ony bojují za stejnou věc jako 007 – chtějí dostat hlavního padoucha. Bondovi sice dokážou do určité míry pomoci, ale znamenají pro něj i komplikaci: musí je ochránit a zároveň jim musí zabránit, aby se mu „míchaly do řemesla“, protože je to právě on, kdo je určen k tomu, aby překazil zloduchovy plány a zneškodnil ho.

Nejobvyklejšími Bondovými milenkami, potom i jeho partnerkami, jsou spolupracovnice²²² nepřítelů. Bondovu charizma neodolají, podlehnou mu, přidají se na jeho stranu a 007 je využije ke splnění svého úkolu. Tato jejich proměna buď zachrání jejich život, nebo alespoň duši, když se stanou obětmi padouchovy zlosti z toho, že byl zrazen. Jde například o Pussy Galore[-ovou] z *Goldfinger* (1964), Tiffany Case[-ovou] v *Diamonds Are Forever* (1971), Octopussy ve stejnojmenném filmu z roku 1983.

Ani tajné agentky, které se objevují po Bondově boku, sice neodolají jeho šarmu a přitažlivosti, ale právě u této kategorie ženských postav je zřetelně vidět, jak se bondovský filmový seriál vypořádává s proměnou genderového pojetí a se vzrůstající emancipací.

Zatímco v raných bondovkách se objevovaly ženské postavy, které potřebovaly agentovu ochranu a byly především estetickým objektem určeným k potěšení publika, v 90. letech jsou vedle něj „dospělé, sebevědomé, soběstačné, sekundují mu jako partnerky rovnocenné po psychické i fyzické stránce“ (ŠTOCHL 2007: 37) – viz například agentky Wai Lin v *Tomorrow Never Dies* (1997) nebo Jinx v *Die Another Day* (2002)²²³ –, navíc pozici M převzala žena.²²⁴

Postupné zrovnoprávnění se odrazilo i ve ztvárnění Bondova protihráče. V *The World Is Not Enough* (1999) se agent Jejího Veličenstva utkal s Elektrou King[-ovou], „přímou pokračovatelkou nové linie bondovských žen-rovnocenných protivnic, již započala zfeminizovaná Xenie²²⁵“ (PROKOPOVÁ 2000: 15), aniž by jí svou náručí dokázal odvrátit od její temné cesty.

V aktuálním dobovém kontextu sice souvisí tato emancipační proměna se vstupem žen do vysokých řídicích funkcí a s nárůstem jejich ekonomické nezávislosti i s posunem ideálu ženství do období zralosti, na což upozorňuje Miroslav Štochl²²⁶, přesto však

²²² Může přitom jít o ženy nepřítelů, jeho milenky nebo jen zaměstnankyně. Ve vztahu žena – padouch (který je nějak fyzicky nebo duševně deformován) lze uvažovat i o archetypálním napětí krásky a zvířete – k tomu viz STERN 2007: 11–12.

²²³ K ženským postavám, které se Bondovi zcela vyrovnají, lze přiřadit i Tracy z *On Her Majesty's Secret Service* (1969).

²²⁴ Viz zde na s. 57.

²²⁵ Postava Xenie vystupuje v *GoldenEye* (1995).

²²⁶ Viz ŠTOCHL 2007: 37. V souvislosti s emancipací je poněkud netypický snímek *The Spy Who Loved Me* (1977), jenž je ztvárněn z pohledu ženské postavy.

všechny ženské postavy v narativu s postavou Jamese Bonda musí být především vizuálně dokonalé sexuální objekty.

Blanka Činátlová²²⁷ si všímá, že jsou to právě ženy, kterým je vyhrazena erotická vášeň (u záporných hrdinek je až živočišná), protože Bond nemá žádné nitro ani soukromí. Se svými milenkami nesdílí intimitu²²⁸ a nikdy nepodléhá vášni²²⁹.

V zástupné sexuální funkci tak bohatě figuruje erotická konverzace, plná dvojsmyslných narážek, kvůli níž se agentova slast vlastně realizuje mimo jeho až anticky dokonalé tělo²³⁰, přesto ztvárnění Bondovy postavy udržuje v tom, že to není nějaký milý, chápající a citlivý muž, ale „macho toho nejtěžšího ražení (...) Bondova sexuální síla je totiž neomezená a platí pro každého, či spíše na každou – včetně sekretářky Moneypenny a svým způsobem M v podání Judy Dench[-ové]“ (VOPLAKALOVÁ 2000b: 10).

Přestože sexuální motivika prostupuje celým bondovským filmovým seriálem, většinou se pracuje s náznakem a počítá se s recipientovou schopností doplnění, nelze tedy říci že by erotické scény byly výrazně explicitní, jsou spíše efektní a smyslné.

Z analýzy kategorií příběhu a postav vyplývá, že filmový seriál s postavou Jamese Bonda je především narativ vycházející z ustáleného schematického příběhu, v němž se různým způsobem kombinuje 9 podstatných jednání (odlišil je Umberto Eco ve struktuře bondovských románů²³¹), založených na meziosobní interakci v podobně konfliktu mezi postavami reprezentujícími dobro a řád, jde o Jamese Bonda, jeho nadřízeného (respektive nadřízenou) a spolupracovníky, a postavami zastupujícími zlo a chaos (úhlavní padouchové a jejich poskoci).

Vyhrocenost této polaritty přitom zvýrazňuje přítomnost ženských postav. V proměnách jejich ztvárnění lze dobře sledovat projevy emancipačního vývoje, jak probíhal v aktuálním světě od roku 1962, kdy byla uvedena první bondovka *Dr. No* (1962). Ačkoli se ženy ve filmových bondovkách stávají nezávislejší a svými schopnostmi se přibližují agentovi 007, přesto u nich zůstává nejdůležitější jejich vizuální dokonalost a sexuální přitažlivost.

²²⁷ Viz ČINÁTLOVÁ 2007: 23–24.

²²⁸ Jakékoliv Bondovo sblížení se ženou je předurčeno k zániku. Žádnou ze svých partnerek si s sebou „nebere“ živou do dalšího dílu – viz například Teresu di Vicenzo z *On Her Majesty's Secret Service* (1969) nebo Paris z *Tomorrow Never Dies* (1997) či Vesper z *Casino Royale* (2006). Pokud Bondovy partnerky nezahynou, jejich vztah s 007 končí typickou závěrečnou sekvencí vzájemného objetí.

²²⁹ Podle kultovních fanoušků prožívá Bond poprvé orgasmus ve dvacátém příběhu *Die Another Day* (2002). Viz ČINÁTLOVÁ 2007: 23.

²³⁰ Viz ČINÁTLOVÁ 2007: 23–24.

²³¹ Viz ECO 1979: 156; nebo DANNENBERG[-OVÁ] 2007: 76–77.

Vedle omezených proměn na úrovni děje, které plynou z různého kombinování základní struktury příběhu, se v bondovském filmovém seriálu pracuje také s variacemi na úrovni hereckého obsazení a osobitého ztvárnění, což si mnohdy vynucuje sama podstata filmu, a rovněž se využívá přítomnosti či nepřítomnosti vedlejších postav, jež jsou zdrojem určité variability.

006 Potěšení z variací

Dosud jsem se snažila prokázat, že filmový narativ s postavou Jamese Bonda je sémiotická struktura, v níž lze rozpoznat kategorie příběhu, existentů a diskurzu. Náležitá recepce přitom spočívá v tom, že akceptujeme její převládající konstrukční pravidla, tedy princip seriality a opakování, založený na předstírání zdánlivé novosti, ale předávající již předem známý obsah. Vedle formálních prostředků, jako jsou minititulky, titulky, titulní písně, jde o kategorie příběhu a postav, jimž jsem se věnovala v předchozí kapitole. Koexistencí těchto prvků vznikl natolik svébytný fikční svět, že se odpoutal od svého literárního předobrazu v textech Iana Fleminga a dal vzniknout osobitému filmovému útvaru tzv. bondovek, ve kterých se vedle dominantního principu seriálovosti uplatňují prvky fikcí (hraných filmů nebo románů) dobrodružných, detektivních, špionážních i akčních.

Bondovský filmový seriál tak představuje koherentní narativ, v němž se uplatňuje opakování napříč jednotlivými díly – vedle formálních prostředků (předscén, minititulků, titulků atd.), postav a příběhu jde také o motivickou provázanost.

Kromě obecně známých Bondových emblematických identifikátorů typu „vodka martini, protřepat, nemíchat“ a jeho představovací fráze „The name is Bond. James Bond“ je možné ve 22 dosavadních oficiálních filmech s postavou Jamese Bonda vysledovat odkazy a variace, které se vážou k předchozím dílům – viz například již zmiňovaná Bondova slova „Tohle by se tomu přede mnou nestalo“²³² nebo vraždu jediné Bondovy manželky, za níž se agent (ale už v podání jiného hereckého protagonisty) mstí v dalším díle²³³. V *Die Another Day* (2002) se demaskuje jako virtuální fikce Bondova kancelář z *On Her Majesty's Secret Service* (1969)²³⁴ a Q ukazuje Bondovi místnost, kde jsou shromážděny technické relikvie z minulých misí, či v zatím poslední bondovce *Quantum of Solace* (2008) je agentka Strawberry Fields[-ová] nalezena mrtvá v Bondově posteli, její nahé tělo je pokryto ropou podobně jako ve snímku *Goldfinger* (1964) tělo Jill Masterson[-ové] zlatou barvou.

Odkazy a variace mezi jednotlivými bondovkami jsou někdy tak frekventované, že filmový narativ s postavou Jamese Bonda je schopen vytvářet uvnitř série vlastní remaky – k nejzřetelnějším patří vztah mezi snímky *Goldfinger* (1964) a *A View to a Kill* (1985)

²³² Viz zde na s. 32.

²³³ Viz zde na s. 21, 54, 63.

²³⁴ Viz ČINÁTLŮVÁ: 12, ŠTOCHL 2007: 33.

nebo *Thunderball* (1965) a *Never Say Never Again* (1983), který však nepatří do oficiální série EON Productions.²³⁵

Z opakujících se motivů v celém seriálu je zajímavé všimnout si výskytu zrcadel, která fungují jako štít, díky němuž Bond zpozoruje hrozící nebezpečí: „(...) zrcadla nikdy neodrážejí Bondovu tvář, ale odkrývají nebezpečnou skutečnost, jež by jinak byla nepoznatelná. (...) Pohled do zrcadla (...) umožňuje hrdinovi přežít, varuje a přináší záchranu“ (ČINÁTLOVÁ 2007: 18). Například ve snímku *Goldfinger* (1964) jsou zrcadlem oči milenky, v *Live and Let Die* (1973) Bond spatří nebezpečí v zrcátku, když se holí ve vaně, a v *GoldenEye* (1995) zahlédne Bond nepřítele v odraze na lesklém povrchu mísy.

Vedle vlastních snímků se využívá důrazu na provázanost s předchozími díly také v upoutávkách (trailerech) k bondovkám – viz například u *GoldenEye* (1995), v němž byla potřeba odkázat na předchozí snímky s Jamesem Bondem o to silněji, že se tato bondovka objevila až po šestileté přestávce po *Licence to Kill* (1989).

Na začátku traileru ke *GoldenEye* (1995)²³⁶ se na černém pozadí objeví ve sledu stříhů nápis *It's a new world – With new enemies – And new threats*. Potom se černé pozadí změní v bílé a odkryje se černý text: *But you can still depend – On one man*. Vzápětí se objeví muž v typickém bondovském černém smokingu s bílou košilí a černým motýlkem a rozstřílí spojení *On one man* tak, že vzniknou číslice 007. Celou dobu nevidíme do tváře muže. Až když přejde do pravé části obrazu, je jeho obličej nasvícen. Spatříme Pierce Brosnana a za ním veliký ikonický nápis 007, který jako kdyby identifikoval Brosnana s Bondem. Následují Brosnanova-Bondova slova: *You were expecting someone else? Pak se obraz promění v typický průhled hlavní zbraně, jímž se dostaneme k sestřihu nejlákavějších scén z GoldenEye (1995).*

Bondovská filmová série díky vzájemné propojenosti a seriálovosti pronikla za dobu svého trvání do kulturní encyklopedie recipientů natolik, že se stala jakýmsi pretextem, s nímž pracují další filmová díla. V této souvislosti se proto nabízí uvažovat i u tohoto filmového narativu o intertextovosti²³⁷.

²³⁵ Viz PROKOPOVÁ 2000: 14, VOPLAKALOVÁ 2000a: 7. *A View to a Kill* (1985) je zmodernizovaná a mírně přepracovaná verze filmu *Goldfinger* (1964), v níž jde o ovládnutí světového trhu s mikročipy, nikoli se zlatem, na rozdíl od Fort Knox má být obětováno Silicon Valley. V obou snímcích Bond získá na svou stranu spolupracovnice padouchů – v *Goldfinger* (1964) je to Pussy Galore[-ová], v *A View to a Kill* (1985) pak May Day.

²³⁶ Viz <http://www.youtube.com/watch?v=TUNP9xrOBd4> (přístup 3. 1. 2009).

²³⁷ Poprvé pojem intertextovosti explicitně použila Julia Kristeva[-ová] ve studii *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* (1983) – viz MÁLEK 1993a: 12.

S intertextovostí se sice pracuje především v literárněvědném diskurzu, ale poststrukturalistické rozšíření pojmu text umožňuje hledat projevy intertextovosti a její principy u jakékoliv výpovědi, tedy i ve filmech.²³⁸ Dokazuje to například studie Petra Mála *Teorie intertextu a literární kontexty filmu*²³⁹.

Autor v ní shrnuje některé z přístupů k intertextovosti²⁴⁰ (Michail M. Bachtin, Julia Kristeva[-ová], Michał Głowiński, Gérard Genette, Umberto Eco) a snaží se je aplikovat ve filmové teorii. Rovněž si všímá mezitextových vztahů, jak se uplatňují při filmovém přepisu (transformaci) jako intersémiotickém překladu. Dochází k tomu, že znalost literární předlohy není nutnou podmínkou pro náležité rozumění filmové adaptaci, což podporuje již zmiňovanou svébytnost bondovského filmového seriálu: „(...) představují pro nás transformace (včetně adaptace) takový typ vztahů mezi texty, kdy vztah k pretextu se může, ale nemusí podílet na významové výstavbě navazujícího textu. (...) Adaptační vztah jako typ vztahu mezi texty je tedy intertextový pouze potenciálně; relace, které se aktualizují u kompetentního recipienta znalého literární předlohy a mohou mít i značný vliv na ‚konečné přečtení‘ (a hodnocení) filmového přepisu, jsou ve většině případů sekundární, fakultativní, vůči intenci díla mají charakter pouze nahodilý. Samotný fakt, že určitý film vznikl na podkladě literární předlohy, je primárně relevantní jedině z hlediska geneze textu, nikoli jeho recepce“ (MÁLEK 1993b: 17).

Definice intertextovosti často reflektují Genettovu typologii intertextových relací, v níž rozdělil komplex možných vztahů mezi texty (transtextovost) na pět podskupin: intertextovost, paratextovost, metatextovost, hypertextovost, architextovost.²⁴¹

V českém kontextu se Genettovým přístupem inspiroval například Jiří Homoláč²⁴² a intertextovost definoval v rámci mezitextového navazování, kdy se vztah k jinému

²³⁸ Viz MÁLEK 1993a: 12, 27.

²³⁹ Viz MÁLEK 1993a, 1993b.

²⁴⁰ Petr Málek připomíná, že v současných teoriích intertextovosti lze rozlišit dvě hlavní tendence. Zprv jde o globální poststrukturalistický model, kdy každý text (jako text se přitom chápe cokoliv) je součástí univerzálního intertextu, kterým je ve všech aspektech určen a podmíněn – například přístup J. Kristeva[-ové] nebo R. Barthes. Zadruhé jde o užší model strukturalistický nebo hermeneutický, v němž pojem intertextovost zahrnuje vědomé, intencionální a označené vztahy mezi jednotlivými texty či skupinami textů, intertextovost je tak specifický svazek konkrétního textu s textem jiným, pro čtenáře je nějak uchopitelný a představuje určitou možnost tvoření významů literárních děl. Viz MÁLEK 1993a: 12–14.

²⁴¹ Viz GENETTE, Gérard 1982: *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris: Seuil). K definici jednotlivých podskupin viz například MÁLEK 1993a: 17, NÜNNING 2006: 352.

²⁴² Viz HOMOLÁČ 1996. Intertextovostí se zabývá také Lubomír Doležel a navrhuje nový pojem (literární) transdukce, jímž chce postihnout neustálé transformace textů. Transdukce nahrazuje a absorbuje do sebe intertextualitu, vychází z toho, že literatura je specifický druh komunikace, reflektuje i mezikulturní přenos a jeho vliv. „Transdukce přenáší literární dílo za hranice komunikačního aktu, do otevřeného, neomezeného řetězu převodů“ (DOLEŽEL 2003: 201). Viz DOLEŽEL 2003, FOŘT 2005.

(předchozímu) textu stává součástí významové výstavby navazujícího textu²⁴³ (při parodii dokonce i výstavbovým principem), jako takové navazování, jehož podstatou není explicitní přítomnost pretextu (nebo jeho části) v navazujícím textu, ale to, že vztah k pretextu se stává, případně nestává součástí významové výstavby navazujícího textu. Intertextové usouvzažnění mezi textem a pretextem je demonstrováno přítomností cizích elementů v navazujícím textu.

Nejčastěji lze jako cizí prvky v navazujícím textu identifikovat například citáty nebo aluze (tematické, motivické, stylistické apod.), což jsou nějak transformované odkazy (nikoliv doslovné citáty), jejichž původní podobu lze rozkrýt.²⁴⁴ „Aluze je ten element textu, pro jehož interpretaci je relevantní, že byl již někdy předtím použit, resp. že je součástí nějakého jiného textu, resp. že je v tomto jiném textu součástí jiného mikrokontextu. Tím, že současně referuje k aludujícímu a aludovanému textu, vede čtenáře k rámcové konfrontaci obou textů, a zakládá tak možnost dalších vztahů mezi nimi“ (HOMOLÁČ 1996: 71).²⁴⁵

Sama interpretace díla pak záleží na úrovni rozpoznání intertextového odkazu, protože „významy dané vztahem jistého textu k jiným textům se mohou ustalovat, lexikalizovat nebo dokonce ztrácet. Mohou se ale také dostávat znovu do pohybu, což dokazuje, že podstatou aluze (a mezitextových vztahů vůbec) není sama existence pretextu, ale to, zda a jak jsme s to fakt jeho existence zapojit do významové výstavby navazujícího textu“ (HOMOLÁČ 1996: 71).

Základní podmínka intertextovosti je tedy především pragmatická. Zda text nebo jednotlivé jeho prvky budou vnímány jako intertextové, záleží na čtenáři i na autorovi, jaké signály vložil do textu, a zde je čtenář schopen je dešifrovat.²⁴⁶ Pokud nedojde k obecnému sdílení zprávy 1 (pretextu) původcem 2, tj. autorem zprávy 2 (navazujícího textu), i příjemcem 2 (recipientem navazujícího textu), potom intertextový odkaz není rozpoznán a vztah textu k pretextu se nemůže podílet na konstituování smyslu navazujícího textu.

²⁴³ Znamená to tedy, že předchozí text je v navazujícím textu nějakým způsobem tematizován.

²⁴⁴ Viz HOMOLÁČ 1996: 45–47.

²⁴⁵ Lubomír Doležel se o aluzích zmiňuje v souvislosti s implicitní intertextovostí, kdy v textu nacházíme významové stopy skrytých intertextů, aluze tak vedou interpreta od jednoho literárního textu k jiným textům nebo uměleckým dílům, zatímco citáty jsou projevem intertextovosti explicitní – viz DOLEŽEL 2003: 199. Podle Michala Głowińskiego se parodie, travestie, citát nebo aluze mohou ukazovat jako virtuální složky sémanticky samostatného, aktivního textu pozdějšího, zpětně se vztahujícího k textu staršímu a využívajícího jeho elementy jako prostředky výstavby smyslu – viz MÁLEK 1993a: 14.

²⁴⁶ Viz HOMOLÁČ 1996: 55.

Jak upozorňuje Petr Málek, obecné sdílení pretextu autorem textu a recipientem nastává především v okamžiku, kdy je text obecným kulturním majetkem²⁴⁷, autor i recipient tedy čerpají z téže intertextové encyklopedie²⁴⁸ a díky tomu (kritický) recipient dokáže ocenit intertextový odkaz, který do textu vložil autor.

S pojmem intertextové encyklopedie pracuje Umberto Eco, když pojednává o intertextovém dialogu (resp. dialogismu) jako o implicitním či explicitním odkazování k jinému textu, přičemž odkaz má být čtenářem buď rozpoznán, nebo ne. Formy intertextového dialogismu (plagiáty, parodie či ironické pohrávání s intertextualitou v postmoderní literatuře) se přitom objevují nejen v rámci „vysokého“ umění, ale jsou součástí i populární kultury, kam bezpochyby patří i filmové narativy typu bondovského seriálu.²⁴⁹ Eco tedy chápe intertextový dialog „jako jeden z typů opakování, kdy autor ‚cituje‘ více či méně explicitním způsobem, kdy ‚citace‘ je záměrná a divákem rozpoznatelná a postižitelná, neboť autor i divák čerpají z téže intertextové encyklopedie. Cílem těchto postupů je podle Eca obecně parodovat nebo vzdát poctu uznávanému tvůrci; jiní autoři v této souvislosti zase zdůrazňují romantický stesk po minulosti, touhu po návratu“ (MÁLEK 1993a: 27).

Intertextovost lze tedy kromě úzce definovaného textu sledovat i v jiných sémiotických strukturách, tedy i ve filmech z oblasti populární produkce, k nimž patří i filmový narativ s postavou Jamese Bonda. Dlouhodobost a obecná známost tohoto filmového seriálu jsou dobrým předpokladem pro odhalování intertextových odkazů.²⁵⁰ Vedle zmiňovaného variování motivů v rámci seriálu²⁵¹ se u bondovek naplňuje intertextovost především prostřednictvím aluzí a parodií. Při jejich intertextové recepci se u autora i diváka samozřejmě uplatňuje zmiňovaná pragmatická podmínka znalosti stejného kódu a vycházení ze shodné intertextové (resp. i kulturní) encyklopedie.

Skutečnost, že bondovky vždy dokázaly reagovat na proměnu doby, se odhaluje také v tom, že v nich samých lze identifikovat aluze na jiné, nějakým způsobem tehdy aktuální filmy. Například v *The Spy Who Loved Me* (1977) a v *Moonraker* (1979) se objevuje zabiják Jaws, jehož jméno přímo odkazuje ke stejnojmennému snímku Stevena Spielberga

²⁴⁷ Viz MÁLEK 1993b: 14.

²⁴⁸ Viz ECO 2002a: 171.

²⁴⁹ Viz ECO 2002a: 170, 177–178.

²⁵⁰ Intertextové odkazy lze vysledovat i ve Flemingových románech a povídkách s Jamesem Bondem – viz ECO 1979: 169.

²⁵¹ Viz zde na s. 66–67.

z roku 1975. Jana Voplakalová si všímá toho, že *The Spy Who Loved Me* (1977) svou výtvarnou podobou připomíná *Hvězdné války*, které měly premiéru ve stejném roce.²⁵²

V následující bondovce *Moonraker* (1979) je možné rozpoznat několik intertextových hudebních motivů: krátká fanfára, která uzavírá Draxův lov bažantů, se vztahuje ke Kubrickově filmu *2001: Vesmírná odysea* (1969), Bondovu jízdu do kláštera, v němž sídlí MI6 a kde se shledá s M, Moneypenny a Q, doprovází melodie ze *Sedmi statečných* (1960) a přístupovým kódem do Draxovy tajné laboratoře v Benátkách je hudební motiv Spielbergových *Blízkých setkání třetího druhu* (1977). Bondova věta „Play it again, Sam“, kterou pronese, když zlikviduje Draxova poskoka, jenž hlavou propadne klavírem, zase odkazuje ke stejnojmenné komedii z roku 1972, v níž ztvárnil hlavní roli Woody Allen a napsal k ní i scénář.

V *Octopussy* (1983) vedou intertextové stopy až k Hitchcockově filmu *Na sever severozápadní linkou* (1959) – jde například o scénu aukce carského velikonočního vejce či o Bondovu závěrečnou záchranu Octopussy před pádem ze skalní stěny.

Filmová série s Jamesem Bondem vytvořila natolik jedinečný fikční svět, že se stal vhodným objektem pro filmové parodie, které se k bondovkám z oficiální série EON Productions vztahují jako ke svému pretextu a stávají se tak hypertexty²⁵³. Jde například o hvězdně obsazenou komedii s Davidem Nivenem, Woodym Allenem nebo Orsonem Wallesem jako Le Chiffrou *Casino Royale* (1967), *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky* (1967), *Johnny English* (2003) nebo trilogii s Austinem Powersem.²⁵⁴

Fakt, že tyto filmy lze považovat za parodie, které z fikčního světa Jamese Bonda čerpají postavy (většinou se objevuje tradiční bondovské schéma: tajný agent, jeho nadřízený, sekretářka, padouch a jeho pomocníci, krásné ženy), prostředí i zápletky, zároveň předpokládá, že v nich rozkryjeme také aluzivní odkazy.

U ztřeštěných komedií s Austinem Powersem je intertextové navazování signalizováno už titulem – druhý díl *Austin Powers 2: The Spy Who Shagged Me* (1999) se vztahuje k bondovce *The Spy Who Loved Me* (1977) a třetí díl *Austin Powers 3:*

²⁵² Viz VOPLAKALOVÁ 2000a: 6.

²⁵³ Viz NÜNNING 2006: 352. Fakt, že na sebe mohou intertextově odkazovat také fikční světy, dokládá například Lubomír Doležel – viz DOLEŽEL 2003: 199. V této souvislosti se dají parodie považovat za postmoderní přepisy, které obohacují vesmír fikcí, aniž by zrušily dřívější dílo, ke kterému se vztahují – viz DOLEŽEL 2003: 217.

²⁵⁴ K paralelám mezi filmy s Jamesem Bondem a snímkem *Kafka* (1991) režiséra Stephena Soderbergha viz WERCKMEISTER 1995.

Goldmember (2003) bezpochyby ke *Goldfinger* (1964), bondovky jsou parodovány také množstvím ženských postav.²⁵⁵

Úvodní scéna ve filmu *Johnny English* (2003), kde roli tajného agenta ztvárnil populární Rowan Atkinson, čímž byl komický efekt zaručen hned od začátku, odkazuje k bondovské předscéně z *From Russia with Love* (1963), která se odehrává v noční zahradě.

K předtitulkové sekvenci z *Goldfinger* (1964) zase odkázal James Cameron ve snímku *True Lies* (1994), když nechal agenta (Arnold Schwarzenegger) podobně jako Jamese Bonda vynořit se z vody (nejdříve se musel prosekat ledem) ve skafandru, pod nímž měl samozřejmě dobře padnoucí oblek.

Parodie *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky* (1967) sice podrobně odkazuje k bondovskému filmovému seriálu (předscéna je rámována hledáčkem zbraně; v titulcích se pracuje s motivem plavání v bazénu, který se později ve filmu objeví; místo značkových multifunkčních hodinek je agent W4C vybaven budíkem, jehož funkce mu ukáže podobně jako Q zbrojír v kanceláři agentova nadřízeného; místo vodky s martini pije W4C gin s citronem a lékořicí apod.), ale v době svého vzniku odkazovala k něčemu, co nebylo v českém (resp. československém) prostředí všeobecně známé. K náležité intertextové recepci, odhalující všechny odkazy k bondovskému filmovému pretextu, tak mohlo dojít až v 90. letech minulého století, kdy se české publikum zpětně seznamovalo se staršími filmy s Jamesem Bondem a zároveň v kinech recipovalo uváděné novinky s agentem 007.

Specifičnost bondovského seriálu daná ustálenými formálními prvky, příběhem, postavami, opakujícími se motivy, její dlouhodobost a všeobecná známost tvoří z tohoto narativu takový komunikát, u kterého lze dobře sledovat intertextové principy odkazování prostřednictvím aluzí a parodií. Filmy vznikající později se tedy vztahují k seriálu s Jamesem Bondem jako ke svému pretextu a v něm lze zároveň nacházet intertextové stopy reflektující další, jiné snímky, u nichž autoři bondovek předpokládali, že je diváci všeobecně znají, a budou tedy schopni je při recepci filmů s agentem 007 náležitě identifikovat.

²⁵⁵ Ve všech třech snímcích s Austinem Powersem hraje tohoto agenta i jeho protivníka Dr. Evila ve dvojroli Mike Myers.

007 Závěr

V diplomové práci s titulem James Bond: filmová série z hlediska narativní mytologizace jsem se snažila prokázat, že je nosné a funkční, a především možné aplikovat analytické kategorie verbálního narativu na narativ filmový, a zároveň jsem se soustředila na postižení specifčnosti bondovského filmového seriálu jakožto filmového narativu.

Při využití analytických kategorií verbálního narativu v narativu filmovém jsem vycházela z předpokladu, že filmový narativ, konkrétně 22dílná filmová série s postavou agenta 007, je především text, respektive sémiotická struktura přístupná zkoumání.

Na základě této hypotézy jsem v bondovském filmovém narativu sledovala variování základní struktury příběhu (děje), jež vychází z tradičního konfliktu dobra a zla, přičemž se k těmto dvěma pólům ještě přidružují kategorie řádu a chaosu.

Postavy tohoto narativu jsem odlišila z hlediska jejich typologie na ty, jež reprezentují dobro a řád (strana Jamese Bonda), a na ty, kteří zastupují zlo a chaos (Bondovi protihráči a jejich spolupracovníci). Zvláště jsem si všímala ztvárnění ženských postav. Ve filmech se u nich sice akcentuje především jejich vizuální atraktivita, ale v bondovské sérii, s níž se diváci setkávají kontinuálně od roku 1962, lze sledovat jejich postupnou emancipaci. U Jamese Bonda jsem se snažila prokázat, že se blíží hrdinům mýtů či pohádek – byl ke svému úkolu vyvolen, vše soukromé a individuální obětuje službě královně, vymanil se z moci času, ačkoliv postavy okolo něj mnohdy stárnou a proměňuje se i okolní svět, jeho „nadpřirozené“ schopnosti nevycházejí z božského původu, ale jsou dány Bondovými mimořádnými schopnostmi lidskými, jeho nitro je nahrazeno dokonalým tělem, respektive tělesností, z níž vycházejí další agentovy identifikační rysy: přitažlivost, svůdnost, požívačnost nebo živočišnost a podobně.

Kategorie příběhu a postav společně se sémanticky zatíženými předtitulkovými sekvencemi, minititulky, titulky a titulními písněmi určují ohraničený a omezený fikční svět agenta 007. Kombinací těchto prvků a specifického fikčního světa je utvářena základní struktura filmového seriálu s Jamesem Bondem, jež zakládá koherenci všech jeho dosavadních 22 dílů.

Ukázalo se, že nejdůležitějším konstrukčním pravidlem, na němž jsou filmy s agentem 007 vystavěny, je princip seriálovosti, založený na opakování a předstírání zdánlivé novosti, ale předávající již předem známý obsah.

Seriálová textovost, ustálené formální prvky, příběh, postavy a svébytný fikční svět navíc vytvářejí z filmového narativu s Jamesem Bondem specifický komunikát (vlastně jakýsi pretext), u kterého je možné identifikovat principy intertextového odkazování prostřednictvím aluzí a parodií.

Filmová série s Jamesem Bondem představuje také dobrý příklad narativu, u něhož jsou možné, a vlastně i přijatelné oba typy recepce. Interpretace kritického diváka vychází z akceptování konstrukčních pravidel bondovského filmového seriálu, z respektování zákonitostí jeho fikčního světa. Zároveň se během aktu rozumění musí recipient spolehnout na svoji encyklopedii kulturní i na postupně získávanou encyklopedii fikční.

Jestliže nejsou naplněny předpoklady této kritické interpretace, nabízí filmový seriál jako celek i jeho jednotlivé díly jakožto popkulturní narativ dostatek prostoru pro recepci naiivního diváka, která spočívá především v poskytnutí očekávaného příběhu, následném uklidnění a pobavení.

Vedle teoretických cílů v rámci narativního zkoumání jsem k této diplomové práci přistupovala především jako k potvrzení odpovědi na to, proč příběhy (filmové nebo i ty knižní) o Jamesi Bondovi vůbec zkoumat, kterou cituji v mottu: *Ale součást naší – jestli chcete: kultury – to je. Dokonce symptomatická.*

Domnívám se, že v textu diplomové práce předkládám čtenáři dostatek důkazů pro to, že filmová série s Jamesem Bondem je nejen součástí naší kultury, ale že svou zřetelně rozpoznatelnou strukturou, specifickým fikčním světem, v němž se opakovaně odehrává tentýž příběh s ustáleným obsazením postav, je především dobrým materiálem pro odhalování principů vzniku a mechanismů fungování mýtů a ideologií.

SEZNAM LITERATURY

BACHTIN, Michail M.

1980 *Román jako dialog* (Praha: Odeon)

BARTHES, Roland

2002 *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*; in: Kyloušek Petr (ed.): *Znak, struktura, vyprávění* (Brno: Host), s. 9–43

2004a *Mytologie* (Praha: Dokořán)

2004b *Rétorika obrazu*; in: Karel Císař (ed.): *Co je to fotografie?* (Praha: Hermann & synové 2004), s. 51–61

BENSON, Raymond

1984 *The James Bond Bedside Companion* (New York: Dodd, Mead and Co.)

BENNETT, Tony – WOOLLACOTT[-OVÁ], Janet

1987 *Bond and Beyond: The Political Career of a Popular Hero* (London: Routledge)

BÍLEK, Petr A.

2003 *Hledání jazyka interpretace. K modernímu prozaickému textu* (Brno: Host)

2007 *James Bond a Major Zeman: sémantika narativní ideologie*; in: Petr A. Bílek (ed.): *James Bond a major Zeman: Ideologizující vzorce vyprávění* (Příbram: Pistorius & Olšanská), s. 100–118

BLACK, Jeremy

2000 *The Politics of James Bond: From Fleming's Novels to the Big Screen* (Westport: Greenwood Press)

BORDWELL, David

2007 *Konvence, konstrukce a filmové vidění*; in: *Illuminace*, roč. 19, č. 2, s. 25–45

- BOUZEREAU, Laurent – PFEIFFER, Lee – WORRALL, Dave
2006 *The Art of Bond: Four Decades of Spectacular Movie Making* (London: Boxtree)
- BUDIL, Ivo T.
2007 *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie* (Praha: Triton)
- BUONO, Oreste Del – ECO, Umberto (eds.)
1966 *The Bond Affair* (London: Macdonald)
- CIVJAN, Jurij Gavrilovič
1995 *K metasémiotickému popisu vyprávění ve filmu*; in: Jan Bernard (ed.): Tartuská škola. Sborník filmové teorie 2. (Praha: Národní filmový archiv), s. 81–93
- COMENTALE, Edward P. – WATT, Stephen – WILLMAN, Skip (eds.)
2005 *Ian Fleming and James Bond: The Cultural Politics of 007* (Bloomington: Indiana University Press)
- CORK, John – SCIVALLY, Bruce
2002 *James Bond: The Legacy* (London: Boxtree)
- CORK, John – STUTZ, Collin
2008 *James Bond encyklopedie* (Praha: Mladá fronta)
- ČERVENKA, Miroslav
1996 *Dynamika významového sjednocení díla a spojitost textu*; in: Miroslav Červenka: Obléhání zevnitř (Praha: Torst), s. 15–25
- ČINÁTLOVÁ, Blanka
2007 *Agent bez těla*; in: Petr A. Bílek (ed.): James Bond a major Zeman: Ideologizující vzorce vyprávění (Příbram: Pistorius & Olšanská), s. 11–26

- D'ABO[-OVÁ], Maryam – CORK, John
2003 *Bond Girls Are Forever: The Women of James Bond* (London: Boxtree)
- DANNENBERG[-OVÁ], Hilary P.
2007 *Vývoj narativní struktury a pojem PLOT*; in: *Aluze*, č. 3, s. 74–88
- DERDOWSKA, Joanna
2007 *James Bond a herní prostor ve filmu*; in: Petr A. Bílek (ed.): *James Bond a major Zeman: Ideologizující vzorce vyprávění* (Příbram: Pistorius & Olšanská), s. 27–31
- DIJK, Teun A. Van
1975 *Action, Action Description, and Narrative*; in: *New Literary History*, roč. 6, č. 2, s. 273–294
- DILEO, Michael
2004 *The Spy Who Thrilled Us: A Guide to the Best of Cinematic „James Bond“* (Pompton Plains: Limelight Editions)
- DOLEŽEL, Lubomír
2003 *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)
- DOUGALL, Alastair
2001 *James Bond: Tajemný svět agenta 007* (Praha: Ottovo nakladatelství)
- ECO, Umberto
1979 *Narrative Structures in Fleming*; in: Umberto Eco: *The Role of the Reader. Exploration in the Semiotics of Texts* (Bloomington: Indiana University Press), s. 144–172
1997 *Šest procházek literárními lesy* (Olomouc: Votobia)
2000 *Ztracená transparentnost*; in Umberto Eco: *Mysl a smysl* (Praha: Moraviapress), s. 89–107
2002a *Inovace v seriálu*; in: Umberto Eco: *O zrcadlech a jiné eseje* (Praha: Mladá Fronta), s. 161–188

2002b *Text, požitek, konzum*; in: Umberto Eco: O zrcadlech a jiné eseje (Praha: Mladá Fronta), s. 135–147

2005a *Jak interpretovat seriály*; in: Umberto Eco: Meze interpretace (Praha: Karolinum), s. 93–111

2005b *Malé světy*; in: Umberto Eco: Meze interpretace (Praha: Karolinum), s. 73–92

2006 *Skeptikové a těšitelé* (Praha: Argo)

FLEURIER, Nicolas

2006 *James Bond & Indiana Jones. Action Figures* (Paris: Historie & Collections)

FOŘT, Bohumil

2005 *Úvod do sémantiky fikčních světů* (Brno: Host)

FRYE, Northrop

2003 *Anatomie kritiky* (Brno: Host)

FIEDLER, Leslie A.

1970 *Love and Death in the American Novel* (London: Paladin)

GARDINER, Philip

2008 *Bond Code – The Dark World of Ian Fleming and James Bond* (Franklin Lakes: New Page Books)

GIBLIN, Gary

2001 *James Bond's London: A Reference Guide to the Birthplace of 007 & His Creator* (New Jersey: Daleon Enterprises)

GIFFORD, Clive

2006 *So You Think You Know James Bond* (London: Hodder)

GREIMAS, Algirdas Julien

2002 *Základní prvky teorie interpretace mytického vyprávění*; in: Kyloušek Petr (ed.): *Znak, struktura, vyprávění* (Brno: Host), s. 44–85

HARRIS, H. R.

1990 *New Light on James Bond*; in: *Contemporary Review*, roč. 256, č. 1488, s. 30–34

HEATLEY, Michael

2009 *The Little Book of Bond* (Swindon: Green Umbrella Publishing)

HOMOLÁČ, Jiří

1996 *Intertextovost a utváření smyslu v textu* (Praha: Karolinum)

CHAPMAN, James

1999 *Licence To Thrill: A Cultural History of the James Bond Films* (London: I. B. Tauris & Co)

CHANCELLOR, Henry

2005 *James Bond. The Man and His World* (London: John Murray Publishers)

CHATMAN, Seymour Benjamin

2000 *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci)

2008 *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu* (Brno: Host)

IVANOV, Vjačeslav Vsevolodovič

1995a *Film ve filmu*; in: Jan Bernard (ed.): *Tartuská škola. Sborník filmové teorie 2.* (Praha: Národní filmový archiv), s. 29–42

1995b *Funkce a kategorie filmového jazyka*; in: Jan Bernard (ed.): *Tartuská škola. Sborník filmové teorie 2.* (Praha: Národní filmový archiv), s. 43–75

JAMPOLSKIJ, Michail Benjaminovič

1995 *Dialog a struktura filmového popisu (O reverzních montážních modelech)*; in: Jan Bernard (ed.): *Tartuská škola. Sborník filmové teorie 2.* (Praha: Národní filmový archiv), s. 95–110

JENNY, Laurent

2002 *Struktura a funkce klišé*; in: Kyloušek Petr (ed.): *Znak, struktura, vyprávění* (Brno: Host), s. 208–239

JIRÁK, Jan – KÖPPLOVÁ, Barbara

2007 *Média a společnost. Stručný úvod do studia médií a mediální komunikace* (Praha: Portál)

JIROUŠEK, Martin

2002 *Úvod: Les a zámek, mýtus a kino – dvojí povaha*; in: *Film a mytologie. Sborník textů k cyklu 28. Letní filmové školy v Uherském Hradišti 2002 (Uherské Hradiště: Letní filmová škola)*, s. 4–5

JOST, Francois

2006 *Realita/Fikce – říše klamu* (Praha: AMU)

KAČER, Miroslav

1968 *Mukařovského termín „sémantické gesto“ a Barthesův „rukopis (écriture)“*; in: *Česká literatura*, roč. 16, č. 5, s. 593–597

KUNCZIK, Michael

1996 *Základy masové komunikace* (Praha: Karolinum)

LANE, Andy – SIMPSON, Paul

2002 *The Bond Files: An Unofficial Guide to the World's Greatest Secret Agent* (London: Virgin Publishing)

LÉVI-STRAUSS, Claude

2007 *Strukturální antropologie* (Praha: Argo)

LINDNER, Christoph (ed.)

2003 *The James Bond Phenomenon: A Critical Reader* (Manchester: Manchester University Press)

LIPP[-OVÁ], Deborah

2006 *The Ultimate James Bond Fan Book* (New York: Sterling & Ross Publishers)

LYCETT, Andrew

1995 *Ian Fleming* (London: Weidenfeld & Nicolson)

MACUROVÁ, Alena – MAREŠ, Petr

1993 *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu* (Praha: Karolinum)

MÁLEK, Petr

1993a *Teorie intertextu a literární kontexty filmu I.*; in: *Iluminace*, roč. 5, č. 2, s. 7–31

1993b *Teorie intertextu a literární kontexty filmu II.*; in: *Iluminace*, roč. 5, č. 3, s. 7–36

MAYNE[-OVÁ], Judith

2007 *Paradoxy diváctví*; in: *Iluminace*, roč. 19, č. 2, s. 47–72

McLUHAN, Marshall

1991 *Jak rozumět médiím: extenze člověka* (Praha: Odeon)

McQUAIL, Denis

1999 *Úvod do teorie masové komunikace* (Praha: Portál)

MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol.

2004 *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha, Litomyšl: Paseka)

MONACO, James

2004 *Jak číst film* (Praha: Albatros)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1971a *K estetice filmu*; in: *Studie z estetiky* (Praha: Odeon), s. 237–246

1971b *Čas ve filmu*; in: *Studie z estetiky* (Praha: Odeon), s. 246–253

1971c *Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu*; Studie z estetiky (Praha: Odeon), s. 254–259

2000 *Záměrnost a nezáměrnost v umění*; in: Studie I. (Brno: Host), s. 353–388

MULVEY[-OVÁ], Laura

1993 *Vizuální rozkoš a narativní film*; in: Iluminace, roč. 5, č. 3, s. 43–52
wilcox.cx/courses/20051/postmodernism/files/articles/20050131mulvey.pdf
(přístup 6. 1. 2009)

NEILL, Alex

2007 *Empatie a (filmová) fikce*; in: Iluminace, roč. 19, č. 2, s. 5–24

NÜNNIG, Ansgar

2006 *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host)

PEARSON, John

2003 *The Life of Ian Fleming* (Aurum Press Ltd)

PETRUSEK, Miloslav

2002 *Proč lidé naší doby potřebují mýty?*; in: Film a mytologie. Sborník textů k cyklu 28. Letní filmové školy v Uherském Hradišti 2002 (Uherské Hradiště: Letní filmová škola), s. 12–21

PFEIFFER, Lee – WORRALL, Dave

2003 *The Essential James Bond: The Authorised Guide to the World of 007*
(London: Boxtree)

PORTER, Alan J.

2008 *James Bond: The History of the Illustrated 007* (New Castle: Hermes Press)

PROKOPOVÁ, Alena

2000 *Těšitel James Bond*; in: Cinepur, roč. 45, č. 15, s. 14–17

PROPP, Vladimír Jakovlevič

1970 *Morfologie pohádky* (Praha: Ústav pro českou literaturu ČSAV)

PUTNA, Martin C.

2002 *Na počátku byl mýtus aneb My všichni jsme Gilgameš*; in: Film a mytologie. Sborník textů k cyklu 28. Letní filmové školy v Uherském Hradišti 2002 (Uherské Hradiště: Letní filmová škola), s. 7–10

RAJNOŠEK, Leo

1962 *Filmové adaptace románů*; in: Film a doba, roč. 7, s. 570–573

RICHLER, Mordecai

1971 *James Bond Unmasked*; in: Bernard Rosenberg, David Manning White (eds.): *Massculture Revisited* (New York: Van Nostrand Reinhold), s. 341–355

ROCKWELL[-OVÁ], Joan

1971 *Normative Attitudes of Spies in Fiction*; in: Bernard Rosenberg, David Manning White (eds.): *Massculture Revisited* (New York: Van Nostrand Reinhold), s. 325–340

RONEN[-OVÁ], Ruth

2006 *Možné světy v teorii literatury* (Brno: Host)

RUBIN, Steven Jay

2003 *The Complete James Bond Movie Encyclopedia* (New York: McGraw-Hill Contemporary)

RYE, Graham

1999 *The James Bond Girls* (London: Boxtree)

SELLERS, Robert

2008 *The Battle for Bond* (Sheffield: Tomahawk Press)

SELLIER, Philippe

2002 *Co je literární mýtus?*; in: Kylvoušek Petr (ed.): *Znak, struktura, vyprávění* (Brno: Host), s. 99–117

SIMPSON, Paul

2002 *The Rough Guide to James Bond: The Movie, the Novels, the Villains* (London – New York: Rough Guides 2002)

SOUTH, James B. – HELD, Jacob M. (eds.)

2006 *James Bond and Philosophy* (Chicago: Open Court)

SMITH, Jim – LAVINGTON, Stephen

2002 *Bond Films* (London: Virgin Books Ltd)

STERN, Jan

2007 *Totem, incest a odkouzlení buržoazie* (Praha: Malvern)

ŠŤASTNÁ, Barbora

2008 *Prokletí agenta 007*; in: *Elle*, č. 12, s. 141

ŠTOCHL, Miroslav

2007 *Špioni a my*; in: Petr A. Bílek (ed.): *James Bond a major Zeman: Ideologizující vzorce vyprávění* (Příbram: Pistorius & Olšanská), s. 32–39

ŠKVORECKÝ, Josef

1998 *Nápady čtenáře detektivek a jiné eseje* (Praha: Ivo Železný)

ŠTUKA, Ivo

1970 *007 a jeho otec aneb jak se vyrábí pohádkový hrdina*; in: Ian Fleming: *Zlatý fantóm* (Praha: Magnet), s. 134–143

THEIN, Karel

2000 *Mrtví se nebaví*; in: *Respekt*, č. 5, s. 21

TODOROV, Tzvetan

2000 *Poetika prózy* (Praha: Triáda)

VOPLAKALOVÁ, Jana

2000a *Bondovská chronologie*; in: *Cinepur*, roč. 45, č. 15, s. 2–7

2000b „*My name is Bond... James Bond*“ *aneb ingredience*; in: *Cinepur*, roč. 45, č. 15, s. 8–13

YEFFETH, Glenn (ed.)

2006 *James Bond in the 21st Century: Why We Still Need 007* (Dallas: BenBella Books)

WERCKMEISTER, Otto Karl

1995 *Kafka 007*; in: *Critical Inquiry*, roč. 21, č. 2, s. 468–495

WINDER, Simon

2006 *The Man Who Saved Britain: A Personal Journey into the Disturbing World of James Bond* (London: Picador)

ZUSKA, Vlastimil

2007 *Boční participace (filmového) diváka*; in: *Iluminace*, roč. 19, č. 2, s. 73–87

WWW

BLACK, Jeremy

What We Can Learn from James Bond

hnn.us/articles/3556.html (přístup 6. 1. 2009)

BRAIDT[-OVÁ], Andrea B.

Gender, Genre, Film. Methodological Problems and Theoretical Approaches

www.arts.ualberta.ca/igel/IGEL2002/Braidt.pdf (přístup 6. 1. 2009)

DE GRAUWE[-OVÁ], Sophie

The Possibility of Minimal Units in the Filmic Image

imageandnarrative.be/mediumtheory/sofiedegrauwe.htm (přístup 6. 1. 2009)

JAHN, Manfred

2003 *A Guide to Narratological Film Analysis*; in: *Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres*. English Department, University of Cologne

uni-koeln.de/~ame02/pppf.htm (přístup 6. 1. 2009)

KNEIS, Philipp

The Gentleman's a Killer. Introducing Bond

www2.hu-berlin.de/amerika/asc/bond/007_kneis.pdf (přístup 6. 1. 2009)

KOCH[-OVÁ]-REIN[-OVÁ], Anne

Gay BOND-age

www2.hu-berlin.de/amerika/asc/bond/007_koch-rein.pdf (přístup 6. 1. 2009)

KOOTZ[-OVÁ], Anja

Selling the Bond Image – Merchandizing and Product Placement in the James Bond Movies

www2.hu-berlin.de/amerika/asc/bond/007_kootz.pdf (přístup 6. 1. 2009)

LYE, John

Ideology: A Brief Guide

brocku.ca/english/jlye/ideology.html (přístup 6. 1. 2009)

RYAN[-OVÁ], Marie-Laure

Media and Narrative

lamar.colostate.edu/~pwryan/mediaentry.htm (přístup 6. 1. 2009)

Narrative

lamar.colostate.edu/~pwryan/narrentry.htm (přístup 6. 1. 2009)

WAHA[-OVÁ], Aimée

The Physiognomy of Evil in From Russia With Love

www2.hu-berlin.de/amerika/asc/bond/007_waha.pdf (přístup 6. 1. 2009)

RESUMÉ

Diplomová práce s titulem *James Bond: filmová série z hlediska narativní mytologizace* aplikuje analytické kategorie verbálního narativu na narativ filmový. Filmový seriál s Jamesem Bondem zkoumá z hlediska jeho struktury, příběhu, typologie postav a fikčních světů. Všímá si převládajícího kompozičního principu seriality, koherence bondovské filmové série i využívání principů intertextového odkazování. Předkládá důkazy pro to, že tento popkulturní narativ je vhodný pro analýzu vzniku a fungování mýtů a ideologií.

SUMMARY

The diploma thesis *James Bond: The Film Series Analysed from the Point of Narrative Mythmaking* analyses the use of the verbal narrative categories in the film narrative, namely the film series with James Bond. It researches structure, story, types of characters and fictional worlds in these film narratives. The thesis shows that the composition of this narrative is based above all on the seriality principles. It also focuses on the film series with James Bond as a productive example of mythmaking via analyses of the ideological principles function within these narratives.

KLÍČOVÁ SLOVA

James Bond, fikční svět, film, ideologie, intertextovost, mýtus, narativ, seriál

KEYWORDS

James Bond, fictional world, film, ideology, intertextuality, myth, narrative, series

PŘÍLOHY

1. SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ

A) Oficiální série James Bond (hlavní série EON Productions)

Dr. No

premiéra 7. 10. 1962 – Bond Sean Connery – scénář Richard Maibaum, Johanna Harwood, Berkeley Mather – režie Terence Young

From Russia with Love / Srdečné pozdravy z Ruska

premiéra 13. 10. 1963 – Bond Sean Connery – scénář Richard Maibaum – režie Terence Young

Goldfinger

premiéra 17. 9. 1964 – Bond Sean Connery – scénář Richard Maibaum, Paul Dehn – režie Guy Hamilton

Thunderball

premiéra 9. 12. 1965 – Bond Sean Connery – scénář Richard Maibaum, John Hopkins (na motivy povídky Kevina McCloryho, Jacka Whittinghama a Iana Fleminga) – režie Terence Young

You Only Live Twice / Žiješ jenom dvakrát

premiéra 12. 6. 1967 – Bond Sean Connery – scénář Roald Dahl – režie Lewis Gilbert

On Her Majesty's Secret Service / Ve službách Jeho Veličenstva

premiéra 12. 12. 1969 – Bond George Lazenby – scénář Richard Maibaum – režie Peter Hunt

Diamonds Are Forever / Diamanty jsou věčné

premiéra 14. 12. 1971 – Bond Sean Connery – scénář Richard Maibaum, Tom Mankiewicz – režie Guy Hamilton

Live and Let Die / Žít a nechat zemřít

premiéra 27. 6. 1973 – *Bond* Roger Moore – *scénář* Tom Mankiewicz – *režie* Guy Hamilton

The Man with the Golden Gun / Muž se zlatou zbraní

premiéra 18. 12. 1974 – *Bond* Roger Moore – *scénář* Richard Maibaum, Tom Mankiewicz – *režie* Guy Hamilton

The Spy Who Loved Me / Agent, který mne miloval

premiéra 7. 7. 1977 – *Bond* Roger Moore – *scénář* Christopher Wood, Richard Maibaum – *režie* Lewis Gilbert

Moonraker

premiéra 26. 6. 1979 – *Bond* Roger Moore – *scénář* Christopher Wood – *režie* Lewis Gilbert

For Your Eyes Only / Jen pro tvé oči

premiéra 24. 6. 1981 – *Bond* Roger Moore – *scénář* Richard Maibaum, Michael G. Wilson – *režie* John Glen

Octopussy / Chobotnička

premiéra 6. 6. 1983 – *Bond* Roger Moore – *scénář* George MacDonald Fraser, Richard Maibaum, Michael G. Wilson – *režie* John Glen

A View to a Kill / Vyhlídka na vraždu

premiéra 22. 5. 1985 – *Bond* Roger Moore – *scénář* Richard Maibaum, Michael G. Wilson – *režie* John Glen

The Living Daylights / Dech života

premiéra 29. 6. 1987 – *Bond* Timothy Dalton – *scénář* Richard Maibaum, Michael G. Wilson – *režie* John Glen

Licence to Kill / Povolení zabíjet

premiéra 13. 6. 1989 – *Bond* Timothy Dalton – *scénář* Richard Maibaum, Michael G. Wilson – *režie* John Glen

GoldenEye / Zlaté oko

premiéra 24. 11. 1995 – *Bond* Pierce Brosnan – *scénář* Jeffrey Caine, Bruce Feirstein (na motivy povídky Michaela France) – *režie* Martin Campbell

Tomorrow Never Dies / Zítřek nikdy neumírá

premiéra 12. 12. 1997 – *Bond* Pierce Brosnan – *scénář* Bruce Feirstein – *režie* Roger Spottiswoode

The World Is Not Enough / Jeden svět nestačí

premiéra 8. 11. 1999 – *Bond* Pierce Brosnan – *scénář* Neal Purvis, Robert Wade, Bruce Feirstein (na motivy povídky Neala Purvise a Roberta Wadea) – *režie* Michael Apted

Die Another Day / Dnes neumírej

premiéra 18. 11. 2002 – *Bond* Pierce Brosnan – *scénář* Neal Purvis, Robert Wade – *režie* Lee Tamahori

Casino Royale

premiéra 14. 11. 2006 – *Bond* Daniel Craig – *scénář* Neal Purvis, Robert Wade, Paul Haggis – *režie* Martin Campbell

Quantum of Solace

premiéra 29. 10. 2008 – *Bond* Daniel Craig – *scénář* Neal Purvis, Robert Wade, Paul Haggis – *režie* Marc Forster

B) Filmy s Jamesem Bondem mimo oficiální sérii EON Productions

Casino Royale

premiéra 13. 4. 1967 – *Bond* David Niven – *scénář* John Law, Wolf Mankowicz, Michael Sayers (na motivy povídky Iana Fleminga) – *režie* Val Guest, Ken Hughes, John Huston, Joseph McGrath, Robert Parrish

Never Say Never Again / Nikdy neříkej nikdy

premiéra 7. 10. 1983 – *Bond* Sean Connery – *scénář* Lorenzo Semple Jr. – *režie* Irvin Kershner

C) Vybrané filmy s intertextovými odkazy na Jamese Bonda

Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky

premiéra 6. 10. 1967 – *agent W4C* Jan Kačer – *scénář* Oldřich Daněk, Václav Vorlíček – *režie* Václav Vorlíček

True Lies / Pravdivé lži

premiéra 15. 7. 1994 – *Harry Tasker* Arnold Schwarzenegger – *scénář* Claude Zidi, Simon Michaël, Didier Kaminka – *režie* James Cameron

Austin Powers 1: International Man of Mystery / Austin Powers 1: Špionátor

premiéra 2. 5. 1997 – *Austin Powers* Mike Myers – *scénář* Mike Myers – *režie* Jay Roach

Austin Powers 2: The Spy Who Shagged Me / Austin Powers 2: Špion, který mě vojel

premiéra 8. 6. 1999 – *Austin Powers* Mike Myers – *scénář* Mike Myers, Michael McCullers – *režie* Jay Roach

Johnny English

premiéra 6. 4. 2003 – *Johnny English* Rowan Atkinson – *scénář* Neal Purvis, Robert Wade, William Davies – *režie* Peter Howitt

Austin Powers 3: Goldmember

premiéra 22. 7. 2003 – *Austin Powers* Mike Myers – *scénář* Mike Myers, Michael McCullers – *režie* Jay Roach

OSS 117: Le Caire nid d'espions / Agent 117

premiéra 6. 4. 2006 – *agent 117* Jean Dujardin – *scénář* Jean Bruce, Jean François Halin, Michel Hazanavicius – *režie* Michel Hazanavicius

2. SOUPIS ROMÁNŮ A POVÍDEK S POSTAVOU JAMESE BONDA²⁵⁶

Ian Fleming

Casino Royale (1953)

Live and Let Die (1954)

Moonraker (1955)

Diamonds Are Forever (1956)

From Russia with Love (1957)

Dr. No (1958)

Goldfinger (1959)

For Your Eyes Only (1960) – soubor pěti povídek: From a View to a Kill, For Your Eyes Only, Quantum of Solace, Risico, The Hildebrand Rarity

Thunderball (1961)

The Spy Who Loved Me (1962)

On Her Majesty's Secret Service (1963)

You Only Live Twice (1964)

The Man with the Golden Gun (1965)

Octopussy / The Living Daylights (1966; v paperbackové edici je navíc i The Property of a Lady)

Kingsley Amis (pod pseudonymem Robert Markham)

Colonel Sun (1968)

John Gardner

Licence Renewed (1981)

For Special Services (1982)

Icebreaker (1983)

Role of Honour (1984)

Nobody Lives Forever (1986)

No Deals, Mr. Bond (1987)

Scorpius (1988)

²⁵⁶ Převzato z Bílek, P. A. (ed.) 2007: James Bond a major Zeman: Ideologizující vzorce vyprávění (Příbram: Pistorius & Olšanská), s. 119–121. Tamtéž viz také údaje o českých vydáních a knižních verzích filmových vyprávění o Jamesi Bondovi.

Win, Lose or Die (1989)
Brokenclaw (1990)
The Man from Barbarossa (1991)
Death Is Forever (1992)
Never Send Flowers (1993)
Seafire (1994)
COLD (v USA jako Cold Fall, 1996)

Raymond Benson

Blast from the Past (1997)
Zero Minus Ten (1997)
The Facts of Death (1998)
Midsummer Night's Doom (1999)
High Time to Kill (1999)
Live at Five (1999)
Doubleshot (2000)
Never Dream of Dying (2001)
The Man with the Red Tattoo (2002)

Sebastian Faulks

Devil May Care (2008)