

# ETNICKÉ A GENDEROVÉ STEREOTYPY VE FILMOVÉ SÉRII JAMES BOND

Tomáš Petrář (Univerzita Pardubice, katedra sociální a kulturní antropologie)

Příběhy a společenství, které je sdílí a reprodukuje, jsou v dialektickém vztahu vzájemného ovlivňování a formování. Způsob předávání tradovaných příběhů i příběhy nově vznikající na základě tradičních schémat<sup>1</sup> se proměňují v závislosti na dynamice společenských procesů, přinášejících posuny ve významech a hodnotách. Zmíněné procesy pak vyvolávají potřebu „převyprávění“, revize příběhů. Ideologie, společenská praxe a sdílený narativ jsou dialekticky podmíněné. Tento vztah vzájemné provázanosti je známou konstantou kritické historické práce. V oblasti sociální a kulturní antropologie lze provázanost ideologického diskurzu s obecně šířeným narativem pozorovat v globálním měřítku v souvislosti s produkty masové komunikace a populární kultury, z nichž ve dvacátém století získal stěžejní význam film. Obecné percepční předpoklady, snadná distribuce, dostupnost pro široké vrstvy obyvatelstva, televizní šíření, domácí distribuce od videokazet přes datové nosiče po internet, to vše činí z filmu médium pro vyprávění příběhů napříč společnostmi a kulturami. Jak potom působí jednotný narativ napříč planetou? Jakou ideologií je utvářen a dále ji šíří? Jak se jeho působení projevuje na vzorcích chování? A jak se tyto vzorce mění v čase? Narace je reprezentací diegetického obrazu a času, zřetěžením fiktivních událostí, jež se hermeneuticky zakládají v logice fiktivního světa příběhu „s vlastními zákony, jež se víceméně podobají zákonům přirozeného světa, nebo alespoň proměnlivým konceptům, které si o něm vytváříme. Každá diegetická konstrukce je totiž z větší části určena svou sociální přijatelností, to znamená konvencemi, kódy a symboly platnými v dané společnosti“ (Aumont 2005: 252). Příběhy, které sdílíme, tedy o našem světě a společenských strukturách mohou svědčit víc, než si připouštíme. A přímá konfrontace se „sociální přijatelností“ narace staré půl století nám demonstruje ony proměny společností sdílených konvencí, kódů a symbolů, které probíhají v rámci jednoho lidského života.<sup>2</sup>

Materiál k úvaze nad uvedenými otázkami poskytla filmová série s fiktivním hrdinou, britským agentem Jamesem Bondem. Metodologicky je studie opřena o analýzy jednotlivých filmů, katalogizaci postav a situací a jejich kontextualizaci vzhledem k politickým dějinám a proměnám převládajícího společenskému diskurzu. Bond je

jako případová studie zvolen proto, že jde o významný a globálně sdílený text, populární (lidové) kultury druhé poloviny 20. století a prvních dvou dekád nového milénia. Studie uvádějí, že s některým z filmových zpracování byla během svého života konfrontována čtvrtina obyvatel planety. Protagonista se stal ikonickou postavou populární kultury, což dokazuje jeho začlenění do rituálu zahájení olympijských her v Londýně. Jeho tehdejší (a doposud aktuální) představitel Daniel Craig sehrál v rámci zahajovacího ceremoniálu roli Bonda coby doprovodu anglické královny. V rámci kinematografického průmyslu tvoří série ověřená mnoha cenami páteř britské kinematografie. Globálně jde o sérii, která je uváděna na šestém (jindy čtvrtém) místě filmových tržeb.<sup>3</sup> James Bond je zároveň ikonickou postavou západní kultury, která není v prvopočátku spjata s hegemonií USA v kinematografickém průmyslu. Je britský občan, pracuje pro svou vlast a s Američany sice spolupracuje, ale mnohdy se vůči nim vymezuje. Postavy Američanů poskytují často vděčný materiál pro karikaturu a stereotypní zobrazení, jak uvidíme dále.<sup>4</sup>

V rámci studií o populární kultuře jde zároveň o postavu kontroverzní. Kritici mu vyčítají mizogynii a sexismus, nihilismus, hedonistický charakter, podřývajícím rodinné hodnoty. Je považován za ikonickou reprezentaci moderní maskulinity ve světě sexuálního voyeurismu a dobrodružství (Weiner – Whitfield – Becker 2010: 193, 194). Na kritiku, která se výrazněji projevuje v době, kdy genderový diskurz začal významně kontrolovat společenskou praxi, vtipně reagují tvůrci filmové postavy ve filmových dialozích. S ironií, která je spolu s úsměvným odstupem a sebeironií charakteristickým znakem zakládajícím humor britské filmové série, se postava Bondovy nadřazené M (do té doby byli jeho nadřízenými výhradně muži) v podání Judi Denchové představí ve svém prvním dialogu s Bondem odsudkem na jeho adresu: „...a sexist, misogynist dinosaur, a relic of the Cold War.“<sup>5</sup> Volba zápletek a lokací odráží zprvu historii studené války i globální hrozby, později další potenciální nebezpečí plynoucí z vlivu médií, kontroly dat, nedostatku vody. Je reprezentantem anglické imperiální moci a anglických zájmů ve světové politice.<sup>6</sup> Přesto se příběhy se sporným hlavním hrdinou, vraždícím své nepřátele po desítkách, těší oblibě diváků už přes půl století.

Základem k úvahám je shromáždění dat formou klasického etnografického katalogu, jak jej vytvářeli autoři již v 19. století při sběru útvarů lidové slovesnosti, pohádek, pověstí. Formálním vzorem se stal katalog pověstí o Krakonošovi Václava Tilleho (1889) publikovaný v Českém lidu. Tímto metodologickým zdánlivým anachronismem chce autor vzdát poctu českému vědci, který jako jeden z prvních teoretiků v českém jazykovém prostředí rozpoznal kulturní a společenský potenciál tehdy nového vynálezu – kinematografie – a položil základy české filmové estetiky. Získaný „zhuštěný popis“ situací a postav slouží jako východisko pro kvantitativní analýzu jednotlivých prvků. Výsledek je potom srovnáván s dějinným geopolitickým kontextem a proměnami společenského diskurzu. Ke komparaci, zobecnění a ilustraci tohoto diskurzu a přiblížení mechanismů jeho fungování slouží další odbočky od bondovské série k jiným útvarům populární kultury, ať už v následující kapitole či v závěru studie. Globální, lokální, marginální, pokleslé i umělecky hodnotné se v předkládaném textu zákonitě (byť zdánlivě paradoxně) potkává stejně jako v žitém diskurzu populární kultury: James Bond, major Zeman, Krakonoš, Batman, hudební scéna, móda, ideály životních stylů, výtvarný výraz (např. titulkové sekvence bondovek), konspirační teorie (inspiratione mnoha bondovských padouchů), vztah k sexualitě a mnohé další tvoří naši sociální přítomnost.

### **Fiktivní postavy a jejich reálná recepce**

Otázka „moci obrazu“ (srov. Petříček 1996) se mi v celé své hrůznosti vyjevila nedávno v rozhovoru s jedním spolupracovníkem. Je to zhruba můj vrstevník, tedy člověk s podobnými kulturními referenčními zážitky z doby dospívání (koncem 70. let a v 80. letech šlo o značně zúžený rámec televizních pořadů, několika, převážně Dietlových seriálů, cenzurou do distribuce puštěných filmů a populární hudební scény, zahrnující i nemnoho rockových skupin, pár písničkářů a skupiny folkové, kteroužto scénu bylo celkem snadné zmapovat). Při značně omezené kulturní nabídce se zprávy o nově vzniklém hudebním uskupení šířily mezi mladými rychle, protože obsahovaly i prvek dobrodružného ohledávání hranic socialistické cenzury. Na popularitě pak některým přidávaly represivní zásahy státní moci a jejich oficiální ideologické zdůvodňování. Novinové články o „živlech“, následující každý větší zásah bezpečnostních složek proti nechtěnému koncertu, byly zpravidla provázeny dehonestujícími kritikami mladé hudební scény.<sup>7</sup> Kriminalizace nezávislé hudební kultury se

ve vrcholně nechutné formě odrazila v propagandistickém televizním seriálu *Třicet případů majora Zemana* (v této postavě přesvědčeného agenta, zjednávacího pořádek v rámci ideologického nastavení společnosti můžeme hledat paralelu s postavou Jamese Bonda, byť typicky socialisticky okleštěného). Díl seriálu nazvaný *Mimikry* měl zdůvodnit tvrdé represe proti hudební skupině Plastic People of the Universe, DG 307, písničkáři Svatopluku Karáskovi a jejich příznivcům. K propagandistickým účelům vznikl příběh, který namíchal velmi zahuštěný koktejl znaků a prvků, vzbuzující zaručené negativní emoce: mladí vlasatí lidé jsou narkomani, žijí v promiskuitě, zpívají písně s nesmyslnými texty odkazujícími k jakémusi křesťanskému sektářskému apokalyptickému chiliasmu a jsou schopni nejdopornějších zločinů – únosu letadla a vražd. Kriticky uvažující lidé snad museli rozpoznat ideologickou prvoplánovost celého seriálu, postava neporazitelného agenta byla ve své oddanosti myšlence komunismu protivná a zmiňovaný díl seriálu byl ve své snaze poškodit vlasaté hudebníky až směšný. Při debatě o paradoxu herce Oldřicha Kaisera (představoval jednu z oněch odporných postav vlasatých zvrhlíků), který se sblížil s lidmi z okruhu Plastic People of the Universe (dnes se prezentuje ve videoklipech a na pódiu po boku Dáši Vokaté, poslední životní družky Ivana Martina Jirouse)<sup>8</sup>, padla znenadání otázka: „Jak vlastně ti Plastici utekli?“ Byl jsem zcela zaskočen a zmohl se jen na vysvětlení, že neutekli, že byli pozavíráni a někteří vyhnáni ze země. Otázku položil padesátník z venkovského prostředí, průměrně situovaný kvalifikovaný dělník ve strojírenství, se zájmem o kulturu (ochotnický herec), aktivní ve společenském životě ve své obci. Vtipný člověk s životními zkušenostmi, jehož dospívání bylo doprovázeno obecným pasivním vymezováním se vůči diktované ideologii minimálně v tom, že mladí lidé komunistické propagandě už velmi deklarovane nevěřili a obraceli se ke kulturním vzorům ze svobodného světa, převážně hudebním. Po třiceti letech svobodného přístupu k informacím, poté, co bylo téma mnohokrát veřejně a mediálně reflektováno, má seriálový příběh stále překroucený dopad na výklad událostí vlastního dospívání. Prefabrikované pravdy propagandistické televizní detektivky se pevně zahnízdlily v osvojeném obrazu minulosti.

### **Typologie velkých příběhů**

Příběhy, které se podstatnou měrou vyjadřují k lidským hodnotám, vzorcům chování a příkladům lidského

jednání lze rozdělit do dvou skupin podle míry zapojení transcendentna v jejich struktuře. Nadpřirozeno je integrální součástí mýtů, legend a pohádek. V realistickém modelu lidských životů jsou naopak ukotveny román (společenský, historický, dobrodružný, humoristický, cestopisný atd.), epopěj a sága.<sup>9</sup> Tato druhá skupina se hermeneuticky odvíjí a vysvětluje a diegeticky řeší své zápletky z logiky lidského života bez nutnosti zásahu nadpřirozených entit, zázraků či zázračných obdarování.

Neoddiskutovatelná úloha narace při formování představ o společnosti a světě se odráží v dějinách lidských kultur. Příběhy mytologické, náboženské, dějepravné i příběhy politické tvoří většinu ze souboru společenských textů, spolu s texty normotvornými, zákony a příkazy, se kterými se často prolínají. Jsou předávány všemi dostupnými komunikačními kanály: ústním podáním, soukromým vyprávěním i veřejným vystoupením, přednesem, vyhlášením, různými způsoby zápisu a později tištěným textem, symbolizací v obrazech, rituálním aktem, divadelním ztvárněním, v písních. Příběh vysvětluje a ospravedlňuje aktuální společenský dispozitiv ideologickým narativem. Ustavuje paradigmatický rámec společenského diskurzu, stojí v základech dobových hodnot, představených jako nezpochybnitelné. Efektivita diskurzu, identifikace příjemců se sdělením, závisí do značné míry na narativních technikách, jimiž je diskurz předáván. Obecné přijetí příběhu, uvěřitelnost, hodnověrnost (příběh je hoden toho, abychom mu věřili) neplyne z příběhu samotného, ale ze způsobu podání. Estetické kvality i emocionální náboj narativních technik umocňuje a usnadňuje přijetí narativu a jeho ukotvení v kolektivním vědomí.

### **Médium**

Způsob předávání příběhu ovlivňuje míru jeho přijetí a následného začlenění do struktur myšlení recipienta. Velkou roli hraje autorita vypravěče, jeho důvěryhodnost. Vypravěčem může být rodič či prarodič, ke kterému má malé dítě naprostou důvěru. Silnou autoritu mohou mít vypravěči reprezentující instituce, učitelé, starosta, politik. Zástupci institucí v roli vypravěčů mohou přijetí příběhu naopak i zcela zvrátit, pokud jsou dané instituce zdiskreditované, jak lze často vidět v případě politických stran, někdy reprezentantů státní moci nebo v úvodu zmíněné oficiální komunistické propagandy v době normalizace. Dobří vypravěči si získávají autoritu díky estetickým kvalitám svého projevu, originalitě, nápaditosti. O tom svědčí obliba uznávaných spisovatelů, dramatiků, herců, zpěváků

či výtvarných umělců. V přijetí příběhu a ve ztotožnění se s hodnotami, které představuje, má význam i kontext, v jakém je vyprávěn (provozován, uváděn, promítán). Velké příběhy byly často uváděny v kontextu rituálním (antické divadlo, pašijové hry). Stejně tak pozvedá kredit příběhu jeho uvedení institucí, která se těší společenské prestiži (Národní divadlo, mezinárodní filmový festival v Cannes, Benátkách či Berlíně). Stejně tak vyvolá jiný efekt autorské čtení v reprezentačních prostorách než četba téhož díla v nacpaném vagónu metra. V rámci filmové teorie ovlivněné psychoanalýzou srovnal Jean-Louis Baudry (1978) tzv. kinematografický dispozitiv, kolektivní prožitky ve ztemnělém kinosálu, k situaci Platónovy jeskyně. Kontext vyprávění či uvedení příběhu nastavuje míru důležitosti, kterou je dobré sdělení přikládat. Percepce je situačně ovlivněna. Po dlouhou dobu se filmové představení v kině skládalo z filmového zpravodajství (aktualit, týdeníku), doplněného většinou dokumentárním předfilmem, následovaným promítnutím samotného tzv. hlavního filmu. Film tak byl vnímán v kontextu žánrů referujících o reálných a současných dějích. Jeho „hodnověrnost“ je v percepci diváků automaticky podpořena neoddiskutovatelnou realističností (jakkoli mnohdy propagandisticky zkrácenou) předešlého programu. Podobný efekt má televizní vysílání, kombinující zpravodajské programy a ke skutečnosti odkazující televizní a dokumentární žánry s filmovými příběhy, v české zažitě terminologii „hranými filmy“. Přitom právě tento český termín (a ještě více německý „schauspielfilm“, historický termín americké kinematografie „Photoplay“) přímo odkazuje ke hře, předstírání, zábavnímu charakteru vyprávění.<sup>10</sup>

Různé techniky předávání příběhu evokují rozdílnou míru zapojení osobní imaginace. Schopnost imaginace implikuje percepci (nejen) příběhu. Nejvyšší míru imaginace vyžaduje zřejmě percepce příběhu v hudbě. Proto se omezuje na velmi úzký výsek recipientů. Bez znalosti kontextu skladby (ať z žánru tzv. vážné hudby či hudby experimentální, alternativní i dalších žánrů, neobsahujících příběh v narativním textu, tudíž aktivizujících v různých úrovních posluchačovu imaginaci), který zahrnuje odkaz k původnímu příběhu a jeho znalost, je obtížné skladbě porozumět coby naraci, což ovšem nijak neomezuje její afektivní účinek čistě estetického prožitku. Emocionální účín hudby patří k nejefektivnějším způsobům oslovování, proto se komunistická moc tak úporně aktivizovala vůči zmíněné „třetí kultuře“ (jak ji nazval Ivan M. Jirous) a pronásledovala hudebníky Plastic People of the Universe,

DG 307 a undergroundové a křesťanské písničkáře. Největší míru imaginace při explicitním, doslovném komunikování textu přináší jeho čtení. Tento způsob percepce příběhu umožňuje maximální zapojení obrazotvornosti čtenáře. Jeho imaginaci slouží samotný text jako osnova příběhu, kterou doplňují imaginární postavy, krajiny, barvy, tvary a vůně, z nichž se pak rodí emocionální rozměr percepce. Zobrazení příběhu, nikoli abstraktními technikami, ale iluzivními postupy obrazové narace, ochuzuje recipienta o možnost vlastního „představování si“ vizuální podoby všech aktérů, prvků a viditelných dějů. Vnucuje mu produkty imaginace vypravěče (malíře, ilustrátora, filmáře).<sup>11</sup> Produktem (neabstraktního) malířství či figurativního sochařství je výtvarný objekt, ukotvený ve zkušenosti s percepcí reálného světa, který je produktem tvůrčí imaginace autora a omezuje imaginaci recipienta, před kterého staví hotové zobrazení. Divadelní formy ještě poskytují značný prostor divákově imaginaci: jsou založené na přijetí dohody, „hry“ (divadelní hra, první filmy byly v Hollywoodu označovány termínem Photoplay). Divadelní prostor utváří odkaz na skutečný prostor, náznak. Divák přistupuje na částečně arbitrární princip narativních prostředků: postavy jsou reální lidé, herci s jejich dialogy, imaginace je přesazuje z jeviště v uzavřeném časoprostoru divadla a divadelního představení, z jasně identifikovatelných kulis, pracujících s náznakem a odkazem k něčemu (a to i u divadla iluzivního), do reálného světa. V případě fotografie a dále filmu jde eliminace zapojení vlastní divákovy imaginace v procesu percepce snad nejdál: ve funkci signifikantu je užito reálně existujících věcí, osob (herců), zvířat, míst. Nakonec i počítačově dotvořené, dokreslené a trikově doplněné scény odkazují k objektům, ukotveným v diegetickém světě příběhu a majícím vypadat co nejevěrohodněji, nepřipouštějí možnost jiné interpretace, natož vizuální představy. Co divák ve filmu „vidí“, to pro něj v tu chvíli prostě „je“. Čtenář, který „čte“, si nad grafickými odkazy kódu, jazyka, vše ve své mysli „představuje“.<sup>12</sup> S určitými výhradami lze postulovat, že na rozdíl od narativních technik, založených na arbitrárních znacích a kódování, ochuzuje v realitě ukotvená povaha filmového znaku narativní kinematografie recipienta o značnou část jeho myšlenkové aktivity a předkládá hotová, prefabrikovaná sdělení, osídlená ukotvená ve zkušenosti s vnímanou a prožívanou realitou. S minimálními nároky na percepci (srozumitelnost a jednoznačnost kódu) a možností propojení s emocionálně účinnými nástroji (hudba, specifická organizace prostoru a času ve filmové skladbě, rytmus,

tempo, kontrast) se film stává silným a snadno přijímaným nástrojem vyprávění. Narativní kinematografie tak získává v průběhu 20. století stále silnější vliv ve společnosti a stává se dominantním kulturním nástrojem v oblasti ideologie, zároveň se filmový průmysl stává nepřehlédnutelným hráčem na poli globální ekonomiky.

Prvotním cílem narativní kinematografie (pokud neuvažujeme totalitní systémy s jejich důrazem na propagandistickou roli jakéhokoli umění) není prvoplánová ideologická agitace, ale snaha zaujmout, pobavit a docílit zisku. Tento zisk není vázán jen na tržby z distribuce filmů. Výběrem kostýmů, rekvizit a lokací předvádí film divákům určité vzory a ve velké míře ovlivňuje jejich konzumní návyky. Přispívá k zisku dalších odvětví (módního průmyslu, destilérky, vinařství, pivovarů, výrobců automobilů, turistického a herního průmyslu), která chtějí uplatnit svou nabídku ve filmu slibujícím velký divácký potenciál. V případě rozpočtů filmů ze série James Bond pokrývá uvedený *product placement* podle některých ekonomických analýz bohatě celý produkční rozpočet.<sup>13</sup> Ve světě, v němž značkové zboží hraje významnou roli společenského statusu, se populární filmy s velkým očekávaným diváckým impaktem stávají nejdůležitějším partnerem „brandingu“. V době uvedení snímku do distribuce profituje množství reklamních kampaní na vzájemné symbióze. Film neovlivňuje jen konzumní chování diváků. Vedle úzké vazby filmového průmyslu na další odvětví ekonomiky lze vysledovat jasnou návaznost na politiku a morálku. Film pomáhá formovat dominantní vzorce chování a ty se zase reprodukuje v dalších filmech. Cílem producenta v populární kultuře je naplnit očekávání diváků a dosáhnout tím maximálního zisku. Diváci se chtějí bavit a očekávají nové a silné podněty. Dialektický vztah populární (též označované jako „komerční“) kinematografie a společnosti je založen na balancování na jemné hranici mezi nedosažitelným, nemožným, šokujícím, avšak nepopírajícím dobově obecně sdílené hodnoty. Posouvání a redefinice těchto hodnot, jejich nové promyšlení, nabízení alternativ a jiných řešení, redefinice estetických kategorií, to vše je cílem jiných typů filmů, zaštiťujících se statutem uměleckého díla. Ale i produkty populární, komerční kinematografie aspirují na status uměleckého tvůrčího počínu. Už jen z podstaty filmu jako výsledku průniku tvůrčích snah mnoha uměleckých profesí od spisovatelů přes herce po výtvarníky. A zisku, založeném na široké divácké popularitě, paradoxně dosahují díla z obou protipólů zmíněného žánrového a typového spektra.

## Narativní kinematografie

Globální ekonomický význam filmového průmyslu a jeho několika málo center, na která je navázána hustá síť distribučních kanálů – kin, televizí, dříve videopůjčoven, dnes internetová distribuce – s sebou přináší důležitý faktor unifikace globálního světa. Z oněch několika málo center se celosvětově šíří jednotné narativy, které se v podstatě instantně, ve stejnou dobu stávají ovlivňujícím faktorem na nejrůznějších místech, napříč kulturami. Ideologické vzorce, vzorce chování, módní vzory, hudební trendy šířené skrze populární kulturu a tedy ve velké míře prostřednictvím narativní kinematografie jsou integrovány do kulturní a sociální výbavy i do kolektivní paměti a způsobu myšlení a chování lidí, žijících v rozdílných podmínkách a vyrůstajících z jiných kulturních kořenů, tradic a sociálních struktur napříč planetou, navíc v podstatě ve stejném okamžiku, s rozdílem maximálně několika hodin či dní. Vezmeme-li v úvahu přirozenou rezervovanost, tu větší, jinde menší, většiny lidí ke kritickému myšlení, v úvodu popsanou na příkladu nekritického přijetí dehonestace komunistickým seriálem, kterou lze zjednodušeně označit jako „lenost přemýšlet“, je nasnadě promyšlet důsledky této pohodlnosti a rezervovanosti ke kritickému myšlení, důsledky přijímání předkládaných narativních prefabrikátů, tak svůdných ve snadnosti jejich percepce.

Velké filmové příběhy, protože právě ty mají globální dosah, nejsou většinou primárně zamýšleny jako propagandistické nástroje. Jsou produktem populární kultury, chtějí se líbit co největšímu počtu lidí a na základě toho také svým tvůrcům přinést vedle popularity i finanční zisk. V imaginární filmové postavě vidíme tělesné vzezření, chování a způsob mluvy konkrétního herce, který postavu ztělesnil (doslova, propůjčil své tělo smyšlené postavě příběhu), jejich dialektický vztah mnohdy trvá ve vnímání lidí i mimo samotný film, v realitě (především u herců, kteří za svou kariéru ztvárnili pouze jednu ikonickou postavu, typ postav či byli po delší dobu s jedním hrdinou spojováni, jako např. Sean Connery s postavou Jamese Bonda). Stejně tak nelze samotný příběh oprostít od jeho ideologického ukotvení, projevujícího se v jednání a motivacích postav, ve způsobu vyprávění, v prezentaci hodnot a jejich priorit. Ideologie tvůrců včetně producentů (kteří na film seženou peníze a předpokládají, že se jim investice se ziskem vrátí) je zákonitě přítomna v mnoha aspektech díla. Po celé první století dějin kinematografie dohlížel v různé míře na ideologic-

ké vyznění filmu stát, ať už přímo v roli výhradního producenta a distributora nebo pomocí cenzury, cenzurních vizí, povolení k distribuci a restriktivních nařízení ohledně určitých prvků filmového zobrazení.<sup>14</sup> Státní kontrola nad rozhlasem a televizním vysíláním byla pak ve velké části světa samozřejmostí po dlouhou dobu a v méně viditelné formě s větší či menší měrou přetrvává dodnes. Fakt, že se státní instituce snažily zachovat kontrolu nad obsahem filmové narace, svědčí o uznání společenského významu kinematografie. Velké příběhy vyprávěné filmem zkrátka ovlivňují chování a myšlení velkých skupin lidí. Tento vliv se rozměňuje v nárůstu filmové produkce a především v konkurenci nových médií, internetu, sociálních sítí, které rychle začaly hrát v ovlivňování myšlení hlavní roli (proto snaha např. Číny o absolutní kontrolu nad obsahem internetu). Námětem tohoto příspěvku je ale upevňování stereotypních představ ve společnosti na prahu globalizace v době, kdy velké filmové příběhy ještě hrály prim v celosvětovém oběhu obrazů – myšlenek, minimálně v části světa nesevřené železnou oponou.

## Filmová série James Bond a její místo v populární kultuře

V úvodu zmíněná čtvrtina obyvatel planety zná alespoň některý z filmů, jejichž protagonistou je románová postava Iana Flemminga – agent britské tajné služby s kódovým označením 007 (dvě nuly v kódu znamenají, že má speciální povolení zabít) jménem James Bond. Jde o popkulturní konstantu, bez ohledu na to, který herec protagonistu ztvárňuje. Bondovy zvyky, jeho způsob představování („*My name is Bond, James Bond*“), žádost o drink – vodka s martini ‚protřepat, nemíchat‘ („*Shaken not stirred*“) zakořenily v kulturní výbavě již několika generací napříč planetou. S Bondovými zvyky je spojena i důležitá část financování jednotlivých filmů, tedy propagace určitých značek (product placement), jejichž výrobky patří do výbavy neporazitelného agenta.<sup>15</sup> Lze na nich pozorovat posuny mnoha typů společenských diskurzů: rozdělování a přerozdělování světa na „správné“ a „padouchy“ či nepřátele, posuny ve ztvárnění situací s „bond girls“, ženskými postavami obklopujícími protagonistu i způsob zobrazování etnicky charakterizovaných postav a jejich rolí. Filmová série s Jamesem Bondem podnítila k úvahám nejen Umberto Eca (*The Narrative Structure in Ian Fleming*, 1966) kterého zajímala právě „sériovost“ v populární kultuře. Jednotlivým filmům i samotné

postavě Jamese Bonda se věnuje množství článků z oblasti filmové teorie a vizuálních studií. Jedním z nejčastěji probíraných témat je sexismus a genderová problematika. Klíčovou studií ve feministické filmové teorii je článek britské teoretičky a experimentální filmařky Laury Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, publikovaný v roce 1975 v prestižním teoretickém časopise *Screen*. Bondovky do tohoto data naplňují všechna kritéria toho, co Mulvey kritizuje na zobrazení ženy v klasické hollywoodské kinematografii: žena je sexuálním objektem, je nabízena pohledům mužských diváků<sup>16</sup>; ženská hrdinka je tu proto, aby ji mužský protagonist zachraňoval; pokud není sama slabá a bezbranná, jde o stoprocentní mrchu, zlodušku a padoušku, která využívá svého ženskosti k páčání zla, což je opět zcela v intencích mužského pohledu na ženu. Z pohledu feministické kritické teorie Bond ženy sexuálně využívá a zneužívá, opovrhne jimi (jinak nelze v genderově vyhraněné perspektivě některé dialogy a sarkastické poznámky ani pojmenování ženských hrdinek interpretovat, v perspektivách odlišných lze tyto situace označit jinak, třeba jako vtípné). Zobrazení žen odpovídá v intencích feministické kritiky pohledu mužského diváka, žena reprezentuje buď erotický objekt a symbolizaci rozkoše a touhy, nebo zavrhovací bytost prolezlou falší a ziskuchtivostí, která využívá svého ženského šarmu a krásy k ničení životů mužů.<sup>17</sup> Zmíněný stereotyp zobrazení ženských postav se mění v roce 1977. Po poslední naivce (Mary Goodnight, kterou Bond zachraňuje, aby skončila v jeho náručí) přichází v roce 1979 sebevědomá agentka KGB Aňa Amasová, které je nařizeno s Bondem spolupracovat, ač jej zprvu touží zabít. Spolupráce je charakteristická vzájemným soupeřením, Amasová dokonce Bonda přelstí, ten si nadále neodpouští své sexistické poznámky a stereotypní vtípky, např. o řidičských schopnostech žen. Od tohoto filmu se po boku Bonda objevuje nový typ ženské protagonistky – partnerky a zároveň soupeřky, schopné Bonda zastoupit, někdy přelstít, nakonec ovšem potřebují jeho pomoc. Jsou to agentky tajných služeb, nadané vědkyně (v jednom případě umělkyně, která má ovšem výcvik ostřelovače), ženy úspěšné v původně výhradně mužských profesích. Tato změna přichází v době, kdy Laura Mulvey rozvinula postuláty feministické filmové teorie vycházející z psychoanalytických filmových teorií Christiana Metzera a Jean-Louise Baudryho a v kinech se objevuje ikonický film s výhradně ženskou protagonistkou. Ripleyová ve filmu *Vetřelec (Alien, 1979, režie Ridley Scott, koproduk-*

*ce USA/Velká Británie)* vítězí nad vesmírným zlem sama poté, co všichni muži z její posádky jsou zabiti a navíc musí přemoci úkladné nástrahy posledního člena posádky Ashe, za jehož mužským vzezřením je skryt android-robot. Nový typ hrdinky – (téměř) rovnocenné partnerky provází Jamese Bonda až do éry Daniela Craiga v titulní roli. Pro bondovky typické schéma vztahů je v roce 2006 opuštěno a Craigův Bond v prvním (2006) a třetím (2012) filmu své série žádnou ženu nezachrání, ve druhém filmu (2008) s partnerkou poprvé nenaváže sexuální vztah a nakonec se po tomto experimentu v minimalistické formě vrací tradiční struktura bondovek. Tvůrci filmu *Spectre (2015)*<sup>18</sup> se hlásí k typickým a tradičním znakům série (zločinecký syndikát SPECTRE, antagonist Blofeld, boj se zabijákem v jedoucím vlaku s partnerkou po boku), film je kritiky označován za „reboot“, tedy nový začátek série. Množství kritiků jej ale označilo za málo invenční, bez inspirace, nudný.<sup>19</sup> Přes podobnost s některými z původních filmů, finanční úspěch a jasné intertextuální odkazy mu ale chybí to, co činilo Bonda Bondem: sebeironie hlavního hrdiny, nadsázka, humor (ne vždy jemný) založený právě na zobrazování stereotypů v jejich ryzí formě.

Pojmem „stereotyp“ v kontextu tohoto textu označujeme způsob zobrazování, který staví na dichotomii „my“ a „oni“, na zaužívaném zobrazování jinakosti, který v daném společenském kontextu tuto jinakost ustavuje a potvrzuje. Konceptem stereotypu, který hraje důležitou roli v sebepotvrzování hodnot určité společnosti, jeho pozitivními, normotvornými i kontroverzními významy se mj. zabývá Richard Dyer (1999) s odvoláním na Waltera Lippmanna a jeho práci *Public Opinion*, poprvé vydanou již v roce 1922. Stereotypy pomáhají utvářet a udržovat určitý symbolický řád, ustavují tradici, hodnoty, jsou ideologicky podmíněné. Hrají nezastupitelnou společenskou roli v tom, jak vnímáme sami sebe i jinakost v rámci určité časoprostorově vymezené komunity. Jako takové by měly být právě historicky i lokálně vlastní vždy jen nějaké skupině, společnosti. Příklad britského agenta se značnou mírou sebeironie ve stereotypním zobrazení „britství“ nešetří ani stereotypním zobrazováním „druhých“, ne-Angličanů, přičemž základním dramatickým principem k dosažení vtípu, pobavení, humoru a komičnosti je nadsázka.

### **Stereotypy v pojmenování postav**

Nadsázka a humor jsou v rozporu s požadavky koherktnosti: „Pokud si nemůžeme pomoci a tajně se smě-

jeme nějaké strašlivě nekorektní slovní hříčce (nebo dokonce vtípu založenému na předsudcích), neznamená to, že jsme sami nekorektní nebo předpojatí, je-li daná slovní hříčka skutečně vtípná. Její vtípnost je mimo naši kontrolu a díky tomu oceňujeme, že humor není jen projekce nebo vyjádření našich osobních hodnot. [...] Při rozhodování, jestli je vtíp skutečně vtípný nebo ne, existuje jistý druh objektivity. Jen těžko můžeme jakémukoli námětu zabránit, aby vyvolal smích, pobavení nebo jinou reakci spojenou s tím, že nám něco připadá legrační. Je tomu zkrátka tak a nijak to nezávisí na našich přáních. Tento druh objektivity však závisí na typických lidských reakcích.“ (Milligan 2019: 151–152) Humor se do značné míry (určené mírou vkusu, hranicí přijatelné nekorektnosti, souborem sdílených tabu) vymyká společenskému imperativu „slušnosti“. Vždy si dělá legraci z někoho, přehání a pokrucuje charakteristické znaky. To je v případě Jamese Bonda patrné nejen v postavě protagonisty, karikující veškeré stereotypy mužství – neporazitelného, fyzicky, inteligencí, šarmem, vzděláním atd. nepřekonatelného a neodolatelného nadsamce. Karikaturou se ve své stereotypní ryzosti zobrazení stávají i další postavy a skupiny, což je podpořeno výběrem hereckých typů i volbou jejich jmen. Generálové sovětské tajné služby KGB odkazují ke klasické ruské literatuře. První se jmenuje Anatolij (Alexej) Gogol, následován je generálem Leonidem Puškinem. Jména padouchů odkazují ke smrti, která je jejich profesí (dr. Karl Mortner, bývalý nacistický experimentátor na lidech, zabiják Necros). Především pak tvůrci z dnešního pohledu navýsost „nekorektně“ žertují při výběru jmen ženských postav. Jména jsou často zatížena dvojsmysly, namnoze se sexuální podtextem: Xenia Onatopp (on-a-top odkazuje k jí praktikované poloze při sexuálním aktu, končícím sadistickým uškrcením oběti) či odtazitá Miranda Frost umožňují situační výklad postav. Jména často mají sexuální konotace: Plenty O'Toole, Lisl von Schlaff, Lupe Lamora, dr. Warmflash, Strawberry Fields, Mary Goodnight, Mlle LaPorte, Patricia Fearing, přičemž Pussy Galore, Octopussy či Honey Rider představují těžký kalibr přímým odkazem na výrazy užívané pro ženské genitálie. Další postavy (ovšem nejen ženské) pak nabízejí kontextuální slovní hříčky a postmoderní odkazy (Inga Bergstrom), které však už jsou genderově neutrální. Některé z těchto hříček dešifruje pozorný divák až v závěrečných titulcích, protože postava nebyla v dialogu oslovena jménem ani jinak představena. Tento

způsob humoru se zcela vytrácí v sérii s Danielem Craigem, započaté v roce 2006. Začátek milénia je charakteristický důrazem na redefinici rovnoprávnosti žen a mužů a požadavkem extrémní opatrnosti při pojednání kulturních a genderových rozdílů. Způsob, jakým James Bond jednal se ženami především ve filmech *Thunderball* (1965) a *You live only twice* (1967) nebo jakým je reprezentována homosexualita antagonistů Mr. Kidda a Mr. Winta ve filmu *Diamonds are forever* (1971), je z dnešního pohledu společensky nepřijatelný. Přesto mu nelze upřít vtíp, který se ovšem v dnešním kontextu stává problematickým či na veřejnosti nepřipustným.

### **Stereotypy ve vnímání místa, etnika**

Podobně jako v případě humoru založeném na genderových stereotypech a jejich parodování pojednává série v podstatě do nástupu Daniela Craiga do role protagonisty i reprezentaci kulturních odlišností a etnicity. Tak, jak je děj zasazen na nejrůznější, zaručeně exotická místa napříč planetou, objevují se vedle místních přírodních či architektonických skvostů a atrakcí i diváky očekávané etnické typy a způsoby chování. V žádném případě nejde o reálné zobrazení, ale o potvrzování a dotváření obecně tradovaných stereotypů, navíc v romantizované formě. Etnocentrické reprezentace jsou nadsazené úměrně situování protagonisty, který navíc projevuje abnormální znalosti jazyka a kultury dané skupiny. Samozřejmě v té nejpovrchnější rovině – v dialogu většinou krátce promluví a provede úkony určitého rituálu, reprezentujícího danou skupinu v obecných představách (většinou jde o obřadný pozdrav). Etnocentrický model reprezentace je vztažen k vlasti protagonisty, k Velké Británii. Ve filmech se tak často objevuje Hong Kong, a to před rokem 1997 i po navrácení Číně. Zvláštnímu zájmu se těší Benátky, do kterých se děj vrací častěji než do jiných lokací. S evropskou koloniální nostalgii lze spojit výběr dalších míst děje (Macao, Egypt, severní Afrika, Indie, Latinská Amerika, Karibik). Místa kulturně zcela odlišná jsou opět zobrazována v souladu se stereotypními představami např. o Japonsku (bojová umění, architektura, technologická úroveň), Severní Koreji, ale i Rusku a Sovětském svazu (disciplína, korupce, všudypřítomná reprezentace diktatury). Z pohledu českého diváka je zábavná reprezentace socialistického Československa. Úvodní část filmu *The living daylights* (1987) se odehrává v Bratislavě a na dramatickém útěku

do Vídně. Bratislava je omšelé provinční město s tramvajemi (natáčení proběhlo vesměs ve Vídni), avšak kultuřmilovné: klasická hudba, historická divadelní budova (ve filmu figuruje ovšem vídeňská Volksoper), reprezentativní koncertní sál, zmínka o konzervatoři. Cesta z Bratislavy do Vídně vede přes zasněžené hory, zamrzlá jezera a horské sjezdovky (hranici přejede Bond s partnerkou na violoncellovém pouzdru sloužícím coby sáně a octne se v tyrolské scénérii pronásledován československou armádou ve sněžných vozidlech Lavina vyráběných Beskydsportem v Třinci; předtím zlikviduje několik žlutobílých žigulíků Veřejné bezpečnosti). Žijí tu blondaté, lehce naivní, avšak výjimečně hudebně talentované krasavice málo slovenských jmen, jako hrdinka filmu, virtuózka Kara Milovy, schopná kromě violoncella bravurně ovládat i odstřelovačskou pušku a je milenkou agenta KGB, ale nakonec se ukáže, že jde o hodnou a statečnou holku, která se nechala pobláznit sovětským cynickým padouchem. Nakonec i západní konzervativní retro-luxus ve Vídni se jí líbí, navíc skvěle tančuje valčík (co jiného ve Vídni, když je James Bond samozřejmě dokonale tanečník). Dělnická třída (urostlá ženština s maďarským jménem) v Bratislavě je ochotna pomoci západním agentům při propašování zběhlého agenta KGB Koskova na západ plynovodem a využije u toho svých nadprůměrných vnaď, jimž dá vyniknout pracovní overal spíše západního střihu, který má daleko do tehdy typických socialistických montérek – modráků.

Z uvedeného příkladu je zjevné, že veškeré reprezentace míst, kultury a etnik odpovídají stereotypním představám, nikoli realitě. Film má naplnit očekávání diváků, potvrdit jejich představy o exotice a jinakosti, proto prezentuje místa děje podobně jako turistické katalogy, ovšem v absurdně koncentrované formě. Reprezentace kulturních zvyků a etnických odlišností odpovídají představám z hodin zeměpisu na základní škole a obecně sdíleným zjednodušujícím soudům a ještě je dovybarvují: Cikánky v Turecku nosí dlouhé barevné sukně, jsou uhrančivě krásné, tančí kolem ohňů a svádějí souboje o muže, Cikáni<sup>20</sup> kočují s koňskými povozy, táboří u ohňů a jsou divocí, Němci jsou povětšinou ze své podstaty padouši, Korejci se vyznačují naprostou oddaností, američtí Italové jsou mafiáni, američtí jižani jsou burani, Afroameričané žijí v roce 1973 v izolovaném ghettu, jsou to excentricky oblékaní a ve stylu hippies upravení jazzmeni a bluesmeni loajální k vlastní komunitě, i když jde o zločinné jednání, pro Karibik

je typický okultismus, voodoo, Rusko po roce 1990 je charakteristické korupcí, nevkusem, dezorganizací, nefunkčností státních struktur atd. V určitých destinacích se Bond ocitá výhradně a samozřejmě v době konání vyhlášených festivních aktivit, například na Bahamách – Junkanoo (1965), v Karibiku – Mardi Gras (1973), na karnevalu v Riu (1979), v Mexiku – Día de los Muertos (2015), jakoby se tu ničím jiným než karnevalem ani nežilo. Uvedené zkratkovité reprezentace samozřejmě mají oporu v realitě daných zemí, kultur, etnik. Jejich organické začlenění do struktury příběhu právě ve formě onoho ryzího, katalogového zobrazení utvrzuje stereotypy a zjednodušené představy a šíří je coby obecně přijímané referens dané kultury a místa. Samozřejmě z estetických a dramatických funkcí filmového díla jasně vyplývá nutnost natáčet Rio de Janeiro s kulisami karnevalu a v Mexiku zinscenovat atmosféru Dušiček. Stejně tak v Benátkách nelze vynechat ze scény gondoly. Atrakce jako základní prvek filmové tvorby (srov. již Ejzenštejnovu teorii filmu jako „montáže atrakcí“) má svou nezastupitelnou roli ve struktuře příběhu a zároveň předkládá divákům jasné a snadno zapamatovatelné stereotypní zkratky.<sup>21</sup> Stereotypním zobrazením kultur a skupin se lze náramně bavit jako vtipnou nadsázkou. Pro většinu z oné čtvrtiny lidstva, která je zmíněným způsobem reprezentace konfrontována, ale může jít o uvěřitelné zobrazení právě proto, že koresponduje s jejich zažitými představami.

### **Katalog postav a skupin (Příloha I)**

Některá místa děje jsou fiktivní (ostrovní státy se smyšlenými názvy), přesto jsou skrze množství znaků identifikovatelná a lze je přiřadit k určité oblasti a určit typické rysy obyvatel, představené ve filmu jako stereotypní charakteristiku reálně existující skupiny.

### **Základní situace**

Narušitelem světového řádu je nadnárodní zločinecká organizace SPECTRE.  
Svět se ocitá na pokraji válečného konfliktu mezi dvěma velmocemi (zprvu střet se SSSR, po jeho rozpadu s Čínou nebo Severní Koreou).  
Soupeření se SSSR v rámci studené války.  
Spolupráce s agentem tradičního nepřítele (SSSR, Číny).  
O zničení či rozvrácení civilizace usiluje vyšinutý jedinec.  
Drogová zápletky.



## Typologie vztahů k ženským postavám

Pro potřeby utřídění vztahů mezi Jamesem Bondem a ženami a určení frekvence genderových stereotypů ve filmech série slouží následná systematizace základních schémat (byť v jednotlivých filmech dochází k mírným posunům, význam vztahu vzhledem ke struktuře příběhu se nemění).

1. Náhodná známost. JB má intimní poměr se ženou a následně (bezprostředně poté) ji bez jakýchkoli emocí opouští (většinou je povolán do akce). Mnohdy s jízlivou poznámkou, ve které nedává naději na příští setkání. Někdy je mu tato žena nabídnuta hostitelem (Arábie, Japonsko).

2. Zdánlivě náhodná známost. JB má poměr se ženou, která se bezprostředně poté projeví jako zrádkyně či nastrčená návnada, která má umožnit jeho likvidaci, v lepším případě okradení.

3. Pracovní poměr. JB má poměr se ženou, která mu pomáhá či jednorázově pomůže v plnění jeho poslání, aby byla vzápětí zlikvidována protivníky (je zabita pro svou pomoc Bondovi, ať už cíleně nebo jako nezamýšlená oběť útoku na JB). Tyto ženy jsou buďto agentky partnerských tajných služeb nebo třetí osoby, které s JB spojuje boj proti společnému nepříteli.

4. Za Anglii! JB naváže poměr s antagonistkou, zápornou ženskou postavou, aby ji posléze zabil či asistoval při její likvidaci. Poměr navazuje někdy náhodně, aniž by zprvu tušil její úlohu na straně zla (protivníka), někdy podlehe svodu, jindy svádí antagonistku záměrně. Své sexuální nasazení občas komentuje jako akt obětování se pro vítězství dobra: „*Co všechno neudělám pro Anglii!*“ („*Oh, the things I do for England*“, *You only live twice*, 1967).

5. JB má poměr se ženou, která sice patří do tábora protivníka, ale není rozhodnutá, nebo prostě podlehe agentově kouzlu. Bondovi v určitou chvíli pomůže, záhy je pro proto původními kumpány zabita.

6. JB má poměr se ženou, kterou potká během plnění úkolu. Sblíží se, stanou se spojenci (spontánně nebo z rozkazu nadřízených – spolupráce s agentkou sovětské tajné služby, jindy se sovětskou agentkou, které předtím zabil milého, s agentkou CIA Smolařkou či s agentkou komunistické Číny Wai Lin). S touto ženou po boku se pouští do závěrečného rozhodujícího boje a v závěru ji musí zachránit. Intimní spojení s touto ženou tvoří finální scénu filmu.

7. Svedením antagonistky zabrání JB katastrofě. Záporná ženská postava, která díky tomu, že podlehla kouz-

lu JB, přechází na stranu dobra a je v závěru Bondem zachráněna, aby skončila v závěrečné scéně v jeho náručí, stejně jako v případě 6.

Po boku Bonda se ocitnou i další ženy zahrnované do kategorie „Bond girls“, které podléhají (nebo naopak odolávají) jeho kouzlu, klasifikace vztahů se však omezuje na ty, s nimiž Bond naváže vztah nejintimnější.

Zvláštním případem je pak vztah se sekretářkou šéfa tajné služby MI6, slečnou Moneypenny, který je nutně přítomen ve všech filmech. Vztah s Moneypenny se vyvíjí od jejího bezmezného obdivu k Jamesi Bondovi a platonické zamilovanosti k mírnému nadhledu až po otevřené odmítnutí Bondova nemravného žertování. V roce 1999 (*World Is Not Enough*) poté, co jí Bond na otázku, co jí přivezl z cesty, dá hliníkové pouzdro od doutníku (tvar evokuje erotickou pomůcku), Moneypenny reaguje na tento vulgární hrubý dvojsmysl slovy „Vím přesně, co s ním udělám“ a elegantně jej zahodí do odpadkového koše. Přesto se hned v dalším dílu *Die Another Day* (2002) objeví scéna, kdy se Moneypenny oddává sexuální fantazii s Bondem za pomoci speciálních brýlí promítajících virtuální realitu. V sérii s Craigem se ze sekretářky stává plnohodnotná tajná agentka.

S výše definovanou typologií pracuje stručný katalogový přehled filmů (viz Příloha), který sumarizuje data k následnému vyhodnocení.

## Vyhodnocení dat

Tématem jednotlivých příběhů jsou hypotetická či reálná nebezpečí ohrožující lidstvo. V tom filmy reagují na obecné pocity a obavy. Základní schéma vychází z aristotelské stavby dramatu: zloduch, povětšinou nadnárodní zločinecká organizace SPECTRE (případně misantropický šílenec, jindy jedinci, prahnoucí po zisku; tyto motivy se mnohdy spojují a prolínají), ohrožuje lidstvo a snaží se vyvolat globální konflikt, zapříčinit planetární katastrofu či ovládnout některé odvětví (přeprodukcí ropy, výrobu mikročipů, finanční trhy nebo trh s drogami, světový obchod se zlatem). James Bond nebezpečí odhalí, čelí mu, ocitne se na prahu prohry a nakonec vítězí a zachraňuje Zemi. V klasickém dramatu prochází protagonista vnitřní proměnou, na konci svět je a zároveň není jako dřív, hrdina sám došel k poznání a vychází z vítězného boje posílen jako jiný člověk. V případě Jamese Bonda chybí tento psychologický vývoj postavy (nestárne, nesílí, nenaváže trvalý vztah, neusadí se, nepovyší), což umocňuje sériové pokračování. Na prahu nového

dobrodružství stojí stále týž James Bond, který nenabyl prožitým bojem nových zkušeností. Ani je nemá zapotřebí, je od samého počátku vždy stejně dokonalý, což z něj činí bytost mýtickou. To do značné míry již neplatí pro Bonda ztvárněného Craigem, ten bojuje s věkem, vlastní tělesností a city.

Organizace SPECTRE představuje antagonistu v šesti ze sedmi filmů první dekády (1962–1971), nevyskytuje se pouze ve filmu z roku 1964, kde antagonist Goldfinger představuje prvního samostatně jednajícího padoucha s cílem destabilizovat svět a vydělat na tom. Ekonomický zisk je ve valné většině případů motivací SPECTRE i dalších padouchů. Vzácně jim jde též o osobní mstu, pokus zlikvidovat Bonda či celé oddělení tajné služby MI6, případně pomstít se celé Anglii: 1963, 1995, 2012. Druhým typem padouchů, mnohem vzácnějším, jsou samostatně jednající vizionáři s apokalyptickými vizemi a mesianistickým komplexem ve dvou po sobě následujících filmech: 1977 – Karl Stromberg chce založit svět pod mořskou hladinou po rozpoutání jaderné apokalypsy, 1979 – Hugo Drax má vizi založení nové árijské rasy pečlivě vybranými tělesně dokonalými (dle nacistických kritérií) jedinci, kteří přežijí na oběžné dráze vyhubení lidstva biologickou zbraní.

*Svět na pokraji globální války:* 1967 (USA versus SSSR), 1997 (válka mezi Velkou Británií a Čínou, vyprovokovaná mediálním magnátem Elliottem Carverem za účelem ovládnutí čínského mediálního trhu), 2002 (Severní Korea)

*Studená válka:* 1963, 1981, 1983 (válečné ambice nové generace sovětských důstojníků, válečných jestřábů), 1987.

*Ovládnutí klíčových komodit:* 1964 (světový trh se zlatem), 1974 (energie – monopol na solární energii), 1985 (mikročipy – výroba počítačů), 1997 (mediální trh Číny), 1999 (doprava ropy), 2008 (voda), 2006 (finance), 2015 (informace).

*Ovládnutí drogového trhu:* 1973, 1987 (zisk z drog v rámci války v Afghánistánu je vedlejší zápletkou), 1989.

*Vydírání velmocí, destabilizace mezinárodní situace:* 1965 (ukradené jaderné zbraně), 1969 (biologická zbraň), 1971 (vyřazení jaderných zbraní), 1995 (vymazání serverů Bank of England a veřejné správy UK vesmírnou zbraní elektronického boje).

*Spolupráce s tajnými službami tradičního nepřítel:* 1977, 1983, 1985, 1987 (SSSR), 1995 (bývalý agent KGB), 1997 (Čína, Rusko), 1999 (bývalý agent KGB).

## 1. Národnosti stěžejních antagonistů

*Němci* figurují v rolích padouchů nejčastěji. Někdy jsou přímo spojováni s nacistickou minulostí (dr. Karl Mortner). Kromě hlavy Spectre Ernsta Stavro Blofelda se vyskytují postavy německého původu na straně antagonistů ve výraznějších úlohách 1963, 1964 (Auric Goldfinger, zařazený mezi kosmopolitní padouchy, snad německý Švýcar, je ztvárněn německým hercem), 1967, 1969, 1971, 1977, 1979 (jméno antagonisty Hugo Drax evokuje německý původ), 1981, 1985, 1989 (křestní jméno antagonisty Sancheze je německé Franz), 1997, 2006, 2015 (Franz Oberhauser, prohlašující se za Blofelda). Ve filmech z let 1981, 1983, 1985 se vyskytují němečtí padouši explicitně z komunistického východního Německa (NDR).

*Japonci:* 1962, 1967.

*Číňani:* 1974, 1997.

*Korejci:* 1964 (Oddjob, Goldfingerův sluha a zabiják, personál Goldfingerovy švýcarské továrny), 2002.

*Rusové:* 1963 (Rosa Klebb, velící důstojnice KGB s německým jménem), 1983 (Orlov, Miška a Griška), 1987, 1995 (Alek Trevelyan se hlásí ke kozáckému původu).

*Kubánci:* 1981 (zabiják Hector Gonzales), 1983 (úvodní scéna), 1995 (Kuba poskytne místo pro tajnou základnu vesmírné zbraně), 2002.

*Američané:* a) výrazně záporní Američané, zrádci (charakterističtí pokaždé tím, že v dialogu oslovují Bonda familiárním "old buddy") 1963, 1989, Brad Whitaker, obchodník se zbraněmi a africký žoldák 1987; b) američtí komičtí burani: šerif J. W. Pepper (1973, 1974), šéf policie v San Franciscu (1985), agent CIA Jack Wade (1995, 1997).

*Zločinci kosmopolité:* SPECTRE (1962, 1963, 1965, 1967, 1969, 1971 a opět 2006, 2008, 2015), 1974 (Francisco Scaramanga), 1997 Elliott Carver.

*Mezinárodní teroristé:* 1997 Henry Gupta, 1999 Renard.

Ve filmech z doby do konce studené války se ve vedlejších rolích objevují postavy jménem či připomínkou původu odkazující k obyvatelům sovětských satelitů, zemí východního bloku: Maďaři (1965, 1977), Polák (1965), Slováci (reprezentující Československo, 1987), Bulhaři a Jugoslávci (1963). Etnická a národnostní charakteristika záporných postav kopíruje stereotypy ve vnímání nepřítel z pohledu Angličanů v dobách studené války a s ohledem na pozdější geopolitické proměny světa. Otevírá i zajímavou otázku britského antisemitismu především v postavách špičkových vědců, napomáhajících za úplaty zločincům (např. 1977), kteří

evokují jmény či fyziognomií židovský původ<sup>22</sup>. Dalším typem vědců, přísluhujících padouchům, jsou potom vědci z východního bloku (1965) a pohrobci německého nacistického výzkumu (1971, 1985).

## 2. Genderová schémata

Pokud z hlediska struktury příběhu považujeme za „kanonické“ schéma, kdy má James Bond vztah se ženou, která je protivníky zabita, v boji naváže vztah se ženou z tábora protivníků, kterou je nutné zabít, a zároveň se po jeho boku objeví žena, kterou je nutné zachránit, tedy strukturu 3-4-6, případně 3-4-7 nebo 3-5-7, naplňují tento kánon tři filmy série. Představitelem Jamese Bonda je v nich Sean Connery, jde o navazující 3., 4. a 5. film série *Goldfinger* (1964), *Thunderball* (1965) a *You Live Only Twice* (1967). Ve zjednodušené formě schématu dvou partnerek, jedné zabitě, druhé zachráněné pak figuruje dalších 12 filmů série. Při pohledu na statistiku žen po boku protagonisty je zřejmé, že největší sexuální apetit měl JB v 60. letech, kdy se otázka sexuality stala po letech tabuizování důležitým veřejným tématem. 70. a 80. léta jsou charakteristická celkem ustáleným počtem dvou až tří partnerek, s výjimkou roku 1977 (vztah s arabskou kráskou není explicitně pojednán, Bond pouze svolí, že se zdrží na noc poté, co je mu v harému jeho přítele předvedena skupina krasavic). Lze říci, že James Bond se plně oddává „sexismu“<sup>23</sup> v dekádě ohraničené roky 1964 a 1974. Z dnešního pohledu vyloženě sexistické dialogy či Bondovy poznámky vrcholí ve filmech z let 1965 a 1967 (sexuální vydírání Patricie Fearing a přezíravé rozloučení s ní, již citované pravidlo číslo 2 Tigera Tanaky: „*Muži na prvním místě, ženy až po nich*“ či poznámka před sexem s padouškou Helgou Brandt „*Co všechno nedělám pro Anglii!*“). V dalších filmech zmíněné dekády vystupují velmi často naivní a zároveň vypočítavé ženy, které využívají ke svým zjištěným cílům svého těla, avšak narážejí na limity svého intelektu. V souvislosti s poklesem Bondovy promiskuity lze zmínit masivní represivní tažení proti pornografii v kinematografii, které spustily policejní orgány v USA právě začátkem 70. let. Umrazení v dialozích, v nichž ustupují dřívější prvoplánové sexistické narážky, lze pozorovat od poloviny 70. let, v době silícího feministického diskurzu ve filmové teorii a kritice. V té době, přesněji od roku 1977, se po Bondově boku objevují aktivní bojovnice, většinou agentky tajných služeb jiných zemí, či samostatně jednající mstitelky (1977 sovětská major Amasova, 1979 expertka na raketoplá-

ny a agentka CIA dr. Goodhead, 1981 Melina Havelock, 1983 Octopussy, 1989 smluvní pilotka CIA Pam Bouvier, 1997 čínská agentka Wei Lin, 2002 agentka CIA Jinx, 2008 Camille Montes Rivero z bolivijské tajné služby). Ty už nejsou objektem k zachraňování, ale plnohodnotnými partnerkami v boji proti zlu. V 90. letech má Bond v každém ze tří filmů této dekády po třech partnerkách. Doba po pádu železné opony je charakteristická propojováním světa a zrychlením globalizačních tendencí a z toho plynoucích nových hrozeb. Filmy z této dekády reflektují nová nebezpečí, kterými v tuto chvíli není válečný konflikt mezi USA a SSSR (který se rozpadá), ale světový jaderný terorismus a růst nových jaderných velmocí (Čína a Severní Korea, uvažujeme-li i první film z následující dekády). V prvních pěti filmech nového milénia se počet žen v náruči Jamese Bonda smrskne na dvě v každém filmu.<sup>24</sup> Vztahy s nimi navíc ztrácejí na důležitosti ve struktuře příběhu. V éře Daniela Craiga je zásadně přehodnoceno základní vztahové schéma. Bondovy partnerky jsou silné osobnosti a většinou nepotřebují jeho ochranu. Naopak občas pomohou zachránit Bonda. Tradiční téma záchran se mění v téma vzájemné pomoci a spolupráce. Sexuální vztahy zcela ustupují do pozadí. Bondovy dřívější sexistické narážky zcela mizí. Ve filmu *Quantum of Solace* (2008) se poprvé Bond se svou partnerkou nevyspí. Ve filmu *Skyfall* (2012) už ani nemá náhodná Bondova milénka jméno, v titulcích je uvedena jako „Bond's lover“ a agent 007 v závěru nezachraňuje mladou dívku, ale selhává v záchraně své letité nadřízené, penzionované M. V novém miléniu se Bond ocitá ve věku, kdy sexualita přestává být jednou ze stěžejních atrakcí příběhu. V závěru *Spectre* navíc odchází po boku Madeleine Swann (jak výrazný posun v pojmenování hrdinek, od nejrůznějších Pussy ke Swann!) a zahazuje do Temže pistoli. Scéna vyznívá, jako by měl vyměnit kariéru dobrodruha za cestu spořádaného partnera.<sup>25</sup> Což se pravděpodobně nenaplní, vzhledem k ohlášenému pokračování série.

Nejčastější profesí hlavních ženských postav je pilotování letadel a vrtulníků (šest a k nim navíc skupina sedmi krásných letkyň z létajícího cirkusu Pussy Galore, dohromady tedy 13). Tři z těchto postav jsou antagonistky, které zemřou (přičemž se Strombergovu pobočnicí Naomi neměl JB intimní vztah). Pussy Galore přejde na stranu dobra poté, co podlehně Bondovým násilně započatým sexuálním svodům. Právě motivace pilotky Pussy, která zvrátí Bondovu bezvýchodnou situaci, je naprosto přímočarým vyjádřením genderové převahy protagonisty.

Bond tuto tvrdou, cílevědomou, k mužům netečnou hrdou ženu se spíše mužskou profesí (v době vzniku filmu), jejímž cílem je jen vlastní finanční prospěch, neokouzluje, nesnaží se ji zaujmout, či jí jakkoli imponovat, prostě ji shodí do sena a přinutí k sexu. Tento prostý a násilnický akt přiměje Pussy, aby přešla na stranu dobra, zradila svého komplice a zachránila tisíce vojáků americké armády před smrtí. Pro tento čin nelze najít jiný psychologický motiv postavy než to, že prostě „bezprostředně podlehla kouzlu“ Jamese Bonda. Z hlediska dramaturgické praxe je takováto motivace zarážející, navýsost zjednodušující, a způsob obratu v příběhu tímto způsobem by měl být považován za chybu. V případě Bonda tomu tak prostě je. Nelze pochybovat o tom, že je nadpřirozeně neodolatelný. Určitou míru násilí a násilnictví (odhlédnuto od jeho podstaty – má povolení zabíjet) vykazuje Bond vůči ženám zejm. ve vztahu s ošetřovatelkou Patricií Fearing ve filmu *Thunderball*. K sexu ji donutí pod pohrůzkou, že udá její pracovní selhání, a připraví ji tak o zaměstnání. Během jejich krátkého vztahu se k ní chová velmi přezíravě a jejich rozloučení, jak již bylo zmíněno, není vůbec gentlemanské.

Vrátíme-li se k profesi letkyň mezi kladnými hrdinkami, Pam Bouvier je nájemní pilotka FBI a dr. Holly Goodhead (vědkyně vesmírného výzkumu a zároveň agentka CIA) bravurně ovládá pilotáž raketoplánu.

Ne vždy je vybojování bitvy se zlem zcela v rukou Jamese Bonda. Ženy jsou jím především zachraňovány, ale mnohdy přispějí ke šťastnému rozuzlení. Hned v roce 1963 zastřelí Rosu Klebbovou, smrtelně ohrožující Bonda čepelí napuštěnou jedem ve špičce boty, jeho partnerka Taťána Romanova. V sérii s Danielem Craigem pak Bond vděčí za život ženě téměř pravidelně. Zatímco s Asiatkami má Bond poměry od roku 1967, kdy v jediném filmu vystřídá hned tři, s poslední z nich v rámci krycí operace dokonce absolvuje tradiční japonský svatební rituál, s černoškou se poprvé ocitl v posteli v roce 1973 (neschopná agentka Rosie Carver). Po další černošské partnerce Manuele (1979) se utká i vyspí se skutečně hlavní ženskou zápornou postavou May Day (1985), v hlavní ženské kladné roli mu stanula poprvé po boku Afroameričanka Jinx, agentka CIA v roce 2002.

### 3. Casting protagonisty

Tato pasáž se nezabývá složitými strategiemi utváření „hvězdného systému“ v dominujících producentských centrech. Snaží se o kontextualizaci charakteristických

rysů reprezentace hlavního hrdiny. Do role Jamese Bonda byli obsazováni zralí muži (dosud výhradně bílí), kteří v dané době vždy měli reprezentovat typ anglického gentlemana, sice vraždícího, ale elegána, umožňujícího identifikaci s filmovou postavou co nejšířší mužské divácké skupině, který by zároveň představoval ideál mužství pro co největší okruh divaček. Ztotožnění se s postavou příběhu, identifikace, je jedním ze základních předpokladů percepčního přijetí. Na jednotlivých hereckých představitelích tak lze pozorovat vývoj vkusu a představa o roli muže ve společnosti. Zpočátku nebyl James Bond jednoznačný svalovec, to přišlo až s Craigem, navíc prvním blondákem v řadě představitelů agenta 007. Věk představitelů má značný rozptyl. Zatímco Connery začal protagonistu ztvárňovat lehce po třicítce a ve čtyřiceti skončil, o tři roky starší Moore s rolí začal kolem pětácti let a v době uvedení jeho posledního filmu (*A View to a Kill*) mu bylo padesát osm. Kromě Lazenbyho, který byl ve svých devětadvaceti letech nejmladším představitel hrdiny, začali všichni ostatní herci představovat Bonda kolem čtyřicítky a vydrželi jím být zhruba jednu dekádu. Bond je tedy celkem běžným typem muže mezi čtyřiceti a padesáti lety. Umožňuje obecnou identifikaci s postavou u mužského publika a mohou si v něm své najít i ženy. Obsazení vyhraněnějšího typu by umožňovalo identifikaci vždy jen určité užší skupině publika. Kromě neporazitelnosti je víceméně nezranitelný, utrhá rány od gigantických soupeřů a obratem se oťrese, aby je překonal, ne však vždy silou, ale i pohotovostí, vynalézavostí a s pomocí svého technického vybavení. Vydrží lidskému tělu nepřežitelnou gravitační sílu, natahování na fyzioterapeutickém skřípci, přežije nejrůznější formy fyzického násilí, které normální organismus nevydrží. Až Craig je nepřekonatelný, ale zároveň fyzicky zranitelný. Psychicky těž, zamiluje se a mstí. Původní JB se jednou ožení, aby v následující scéně o ženu přišel. Jejeho vraha Blofelda stíhá permanentně především proto, že plní rozkazy a své pracovní povinnosti, nejen z touhy pomstít smrt Tracy. Msta za žralokem napůl sežraného Felixe Leitera a jeho zavražděnou ženu je motivována i nadřazenými tolerovaným a podpořeným úkolem rozbít drogový gang. Pohádkovost Bonda tkvěla v neuvěřitelnosti jeho schopností v konfrontaci s jeho celkem běžným fyzickým ustrojením. U herců vybavených mimořádnou muskulaturou jsou jejich nadlidské výkony alespoň částečně ospravedlnitelné fyzickou dispozicí, což u představitelů Jamese Bonda do konce milénia neplatilo. Craig před-

stavuje změnu v reprezentaci hrdiny, která pozměňuje možnosti identifikace. Představuje posun ve vnímání mužského těla v době, která je charakteristická péčí o tělo a kultem bodybuildingu. Craig reprezentuje už nikoli archetyp maskulinity, ale muže váhajícího, čelícího stárnutí a vlastním selháním. Jedna ze základních mýtických charakteristik postavy – gentlemanství, je u muže Craiga typu s vzezřením ukrajinského mafiána málo uvěřitelná a také se v jeho těžkopádném a přímočarém pojetí ani Bond o pozorné a vybrané chování vůči ženám moc nesnaží. Navíc jakoby o ženy ztratil zájem, jak dokazují uvedené rozborů vztahů. Akční podívaná, která tvořila vždy důležitou součást bondovek, převládla na úkor jiných forem, což pravděpodobně souvisí se vkusem a očekáváním současné generace diváků, odchovaných videohrami. To lze vnímat jako potvrzení teze o obousměrném dialektickém vztahu samotné společnosti a její společensky podmíněné reprezentace.

#### 4. Kasovní úspěch

Změna v obsazení hlavního hrdiny se kladně projevila na návštěvnosti filmů v kinech. Vzhledem k tomu, že do kina chodí převážně mladá generace, evidentně se

záměr tvůrců setkal s očekáváním diváků. Následující tabulka uvádí tržby za vstupné v kinech u jednotlivých filmů podle několika citovaných zdrojů. Všechny zdroje provedly přepočítání skutečných tržeb v tehdejší měně na ekvivalent přepočtený se započítáním inflace. Použité metodiky či různá výchozí data způsobila značný rozptyl. Pro snazší srovnání jsem zisk prvního filmu série z roku 1962 stanovil jako hodnotu 100 % a od této hodnoty dopočítal procentuální propad, nebo růst tržeb. V prvním sloupci dochází od roku 1976 k výrazné disproporcii s ostatními údaji, pravděpodobně zdroj pracuje se zcela chybnými daty, navrhuji proto tučně uvedená procenta eliminovat.

Výrazný propad v tržbách kinodistribuce nastal v průběhu 80. let. Rekordní tržby zaznamenaly dva filmy nejnovější série: 2012 (přes 1 miliardu 100 milionů USD), 2015 (880 mil. USD). Druhý uvedený film lehce zaostává za dosud nejúspěšnějším filmem série *Thunderball* z roku 1965 (přepočtených 887 mil. USD), *Skyfall* z roku 2012 je značně překonal. Z výše uvedených srovnání vyplývá, že z hlediska genderu je *Thunderball* asi nejkontroverznější ze všech filmů série a *Skyfall* je zcela neutrální (Bond zachraňuje M, jedinou partnerkou je bezjmenná náhodná známost).

Tabulka 3. Box office<sup>26</sup>

	Český název	Původní distribuční název	Rok	Představitel	Procenta tržeb <sup>27</sup>
1	<i>Dr. No</i>	<i>Dr. No</i>	1962	Sean Connery	100
2	<i>Srdečné pozdravy z Ruska</i>	<i>From Russia With Love</i>	1963	Sean Connery	132 121 115 131
3	<i>Goldfinger</i>	<i>Goldfinger</i>	1964	Sean Connery	210 182 180 207
4	<i>Thunderball</i>	<i>Thunderball</i>	1965	Sean Connery	237 189 201 230
5	<i>Žiješ jenom dvakrát</i>	<i>You Only Live Twice</i>	1967	Sean Connery	187 115 152 172
6	<i>V tajné službě Jeho Veličenstva</i>	<i>On Her Majesty's Secret Service</i>	1969	George Lazenby	118 65 110 115
7	<i>Diamanty jsou věčné</i>	<i>Diamonds Are Forever</i>	1971	Sean Connery	165 99 132 147
8	<i>Žít a nechat zemřít</i>	<i>Live and Let Die</i>	1973	Roger Moore	97 100 171 187
9	<i>Muž se zlatou zbraní</i>	<i>The Man with the Golden Gun</i>	1974	Roger Moore	<b>36</b> 74 97 102
10	<i>Špion, který mě miloval</i>	<i>The Spy Who Loved Me</i>	1977	Roger Moore	<b>73</b> 119 144 157
11	<i>Moonraker</i>	<i>Moonraker</i>	1979	Roger Moore	<b>40</b> 119 142 149
12	<i>Jen pro tvé oči</i>	<i>For Your Eyes Only</i>	1981	Roger Moore	<b>25</b> 100 105 110
13	<i>Chobotnička</i>	<i>Octopussy</i>	1983	Roger Moore	<b>26</b> 83 86 97
14	<i>Vyhlídka na vraždu</i>	<i>A View to a Kill</i>	1985	Roger Moore	<b>28</b> 61 65 73
15	<i>Dech života</i>	<i>The Living Daylights</i>	1987	Timothy Dalton	<b>25</b> 70 77 86
16	<i>Povolení zabíjet</i>	<i>Licence to Kill</i>	1989	Timothy Dalton	<b>24</b> 56 58 65

17	<i>Zlaté oko</i>	<i>GoldenEye</i>	1995	Pierce Brosnan	54 116 105 120
18	<i>Zítřek nikdy neumírá</i>	<i>Tomorrow Never Dies</i>	1997	Pierce Brosnan	61 103 109 109
19	<i>Jeden svět nestačí</i>	<i>The World Is Not Enough</i>	1999	Pierce Brosnan	82 98 116 112
20	<i>Dnes neumírej</i>	<i>Die Another Day</i>	2002	Pierce Brosnan	86 104 123 123
21	<i>Casino Royale</i>	<i>Casino Royale</i>	2006	Daniel Craig	55 130 152 152
22	<i>Quantum of Solace</i>	<i>Quantum of Solace</i>	2008	Daniel Craig	35 115 141 141
23	<i>Skyfall</i>	<i>Skyfall</i>	2012	Daniel Craig	35 210 252 252
24	<i>Spectre</i>	<i>Spectre</i>	2015	Daniel Craig	--- 162 200 200

## 5. Ztráta identity Jamese Bonda

Během roku 2019, při psaní tohoto příspěvku, se rozšířila nepravdivá informace, že hlavní postavu bude v připravovaném příštím filmu představovat žena. Zavadějící zprávy a zjednodušující, zkreslené či záměrně lživé informace, označované dnes termínem „fake news“ (jako bychom neuměli najít český ekvivalent, ale asi to v angličtině zní hrozivěji), opět potvrdily, nakolik životaschopné jsou ve svébytném instantním a digitálním, zrychleně a nekriticky, anonymně, a tedy nezodpovědně reagujícím, interaktivním virtuálním prostoru. Během krátké doby stačila armáda nicnedělajících „klikačů“, obyvatel virtuálního světa, bytostí přilepených k obrazovkám počítačů, tabletů a mobilních telefonů, jejichž množství neuvěřitelně rychle narůstá, vytvořit ze smyšlenky informaci, kterou se ve vší vážnosti zabírají novináři i komentátoři a stává se podnětem ke společenské diskusi. James Bond jako žena (v představách některých navíc černá) je považován jedněmi za svatokrádež popkulturního symbolu, jinými vyzván jako nutný krok k překonání dosavadních genderových stereotypů a konečné zavržení Bonda, archetypu chování, proti kterému se vymezuje kampaň „Me too“. Nikdo přitom nepřemítá o charakteristice postavy samotné, která popírá v základech možnost transformace do ženské hrdinky: James Bond je charakteristický právě celou škálou vlastností, které jsou ve své vyhrocené podobě esencí a zároveň úsměvnou a vtípnou karikaturou „mužství“. Pokud by se stal ženou, přestal by být Jamesem Bondem, navíc pokusů okopírovat ověřenou strukturu bylo v kinematografii už mnoho. Změnit britskou identitu protagonisty na Francouze, Američana, Rusa, změnit jeho identitu archetypálního muže – gentlemana nelze bez ztráty kulturní podstaty postavy. James Bond je kulturní fenomén a od počátku je základní charakteristikou protagonisty

nadsázka a úsměvný nadhled, odstup od sebe sama. Jde o natolik šablonovitý charakter, že se vzpírá základním dramaturgickým poučkám o vývoji postavy. Na konci filmu nevychází z příběhu, plného zvrátů, proměněný hrdina, ale stále tyž James Bond: mimořádně vzdělaný (studoval na Oxfordu snad úplně všechno) až vševědoucí, mimořádně fyzicky zdatný, geniální talent na hazardní hry, s nejbystřejším úsudkem, obrovskými technickými znalostmi, schopností zvládnout jakoukoli situaci, dokonalý řidič čehokoli od auta přes motorku, vrtulník, všechny typy letadel i lodí až po vesmírné rakety. A hlavně užívající si prvotřídního alkoholu a krásných žen. Nelze tvrdit „milujícího“, protože city, byť se někdy v zárodku projeví, protagonista rázně vždy potlačí: v jeho profesi není na city místo. O to více ho zbývá pro hedonismus, v alkoholu a sexu se Bond zásadně nekrotí.

Z uvedeného popisu vychází, že postava Jamese Bonda, ať už ji ztvárňuje jakýkoli herec, postrádá základní rozměr dramatické postavy – schopnost vnitřní proměny, která zakládá možnost katarze na straně diváka. Přesto jde o postavu v komerční kinematografii, tedy populární kultuře mimořádně úspěšnou. Úspěch je založen na zasazení dramatického příběhu do struktur se specifickými pravidly – struktur blízkých pohádce. Krakonoš taktéž nezmění své chování, psychologicky se nepromění, ani se jeho náhled na svět neprohloubí na základě prožitého příběhu. Zůstane vždy všemocným vládcem, hrdinou, jednajícím v rámci pravidel daných narativní strukturou, nikoli na základě lidské zkušenosti. Jakákoli snaha o „polidštění“ Jamese Bonda, tedy i snaha o to, aby se stal ženou, je popřením strukturálních pravidel. On totiž není ani mužem, on je esencí a zároveň i parodií jakéhosi snu o muži-hrdinovi. Filmy s protagonistou Jamesem Bondem, typickou pohádkovou bytostí, lze řadit s odvoláním na výše zmíněnou typologii příběhů mezi pohádky.

Úvahy o Bondovi-ženě, které tak bouřlivě zarezonovaly ve virtuálním a mediálním prostoru v polovině roku 2019, nicméně nejsou zcela absurdní, pokud podrobně analyzujeme proměnu ve stavbě příběhů i utváření postavy v poslední sérii filmů, kde titulního hrdinu ztvárňuje Daniel Craig.<sup>28</sup> Bond zde ztrácí množství svých charakteristických vlastností, je mu opakovaně předhazováno jeho stáří, jeho příslušnost k jiné epoše (vše nakonec svým jednáním vyvrátí) a objevují se i náznaky psychologických motivací postavy, odkazy na dětství a ztracenou rodinu. Zároveň mizí i jeho nikdy nevysvětlená a těžko pochopitelná vlastnost, že svede, kdykoli si umane, jakoukoli ženu.<sup>29</sup> Bond v sérii s Craigem už ani ženy nespádá. Ve filmu *Quantum of Solace* se svou partnerkou nenaváže jiný poměr než pracovní přátelský a v následujícím *Spectre* zachraňuje (navíc neúspěšně) svou nadřazenou M, žádnou mladou krasavici. Jediná dívka v jeho posteli je bezejmenná a scéna není uvedena flirtováním neodolatelného protagonisty ani obvyklým představováním u sklenky. To vše činí z Bondy – monumentu, sochy, pohádkové bytosti – hybridní postavu. Filmy mění žánr z pohádky v román, ztrácejí na vtipu i smyslu, stává se z nich prvoplánový akční thriller. Stereotypní zobrazení se posouvá od reprezentací založených na nadsázce a vtipu ke stereotypům zcela opačného charakteru (např. nucená prostituce v jihovýchodní Asii, *Skyfall*). Změnou žánru zcela zaniká smysl původních sérií, proto je na místě ptát se, jaké kulturní vlivy si onen žánrový posun vynutily (nebo jej umožnily či podměnily).

## Závěr

Analýza filmových postav a vztahů potvrzuje hypotézu o vzájemné provázanosti narativních schémat velkých příběhů s aktuálním obecným narativem, rozšířeným v konkrétní společnosti, v níž tyto příběhy obíhají. Série s hrdinným agentem Jamesem Bondem je vedle své globální popularity zajímavá v tom, že nešíří dominantní hollywoodský narativ, ale nahlíží svět z britské perspektivy. Zobrazuje tedy další etnika a národy, ať už spojence či nepřátele staré Anglie, z perspektivy britské kultury, k níž jsou ostatní vztahováni. V tomto etnocentrickém principu je ukotven i jemný humor příběhů. Spočívá ve stereotypním zobrazování jinakosti, v ironii a nadsázce, které se nevyhýbají ani samotnému protagonistovi. Různá míra uplatnění zmíněných tvůrčích principů a intenzita jejich užití odráží aktuální struktury společenského diskurzu.

Analyticky zaměřené studium produktů populární kultury, v tomto případě filmů, naznačené v této krátké studii o sériovém filmovém fenoménu James Bond, má značnou vypovídací hodnotu o nastavení dobové společnosti. Tony Milligan při popisu současné vlny populismu v politice popisuje mechanismus vyčlenění a označení „jinakosti“, protivící se iluzorní „vůli lidu“: „*V dnešní době bývá terčem většinou ‚elita‘.*“ (Milligan 2019: 113) Potvrzením této teze o povaze aktuálního populismem živeného společenského diskurzu, že mocní tohoto světa se spikl proti lidem, je nejen scéna konspirační schůzky nadnárodní bohaté a zároveň zločinné globální organizace v Římě v poslední bondovce *Spectre*. Když na závěr aplikujeme nastíněnou metodu na jiný typ populární filmové série, původně comicsového Batmana, můžeme rozpoznat Milliganem popisované vábení populismu v naší aktuální společnosti. V prvním filmu *Batman* (1989, režie Tim Burton)<sup>30</sup> s postavou antagonisty Jokera jde o souboj ochránce dobra s prohnáním zločincem Jokerem. V rebootu další série *Batman začíná* (*Batman begins*, 2005, režie Christopher Nolan) je titulní hrdina představen jako příslušník elity, sirotek po Thomasu Wayneovi, který jako významný průmyslník a finančník položil základy dávné prosperity města Gotham. Je vykreslen jako postava významného filantropa, archetyp amerických elit, osvícený podnikatel a politik, jehož motivací není vlastní prospěch, ale blaho lidí. Je zavražděn anarchistickým vrahem a jeho syn se po návratu z ciziny ujímá role ochránce lidí proti rostoucímu zlu. V aktuálním filmu *Joker* (režie Todd Phillips, 2019) dostává tentýž Thomas Wayne zcela opačný charakterový rozměr. Jako vrcholný představitel elity zneužívá svého postavení, k osobnímu prospěchu neváhá využít svého neomezeného vlivu na občanské instituce a obklopuje se ve své společnosti arogantními zaměstnanci, nerespektujícími práva „obyčejných lidí“. Ti jsou reprezentováni trojicí mladíků v oblecích se sklony k násilí. Sám Thomas Wayne vstupuje ze zjištěných důvodů do politiky, stává se starostou Gotham City, aby ještě rozšířil svou už tak obrovskou moc ve městě, charakteristickém extrémní propastí mezi většinou chudých a v nuzných podmínkách živořících obyvatel a nepočtenou elitou, žijící v luxusu. Katarzí je revoluční vlna násilí, hněv „lidu“ anarchisticky revoltujícího v ulicích, rabujícího a pálicího auta. Extrémnější podoba nejradiálnějších pouličních protestů, jak je pozorujeme napříč současným světem, tu není vystavena odsudku, ale je představena jako logický dů-

sledek zvláde elit. Hlavní hrdina je psychotický mladík, neschopný vztahu a žijící s matkou. Jejich osudy jsou ovšem určeny navýsost egoistickým jednáním bohatého a mocného Thomase Waynea, nešťáctího se brutálně odstranit stopy svého morálního selhání. Souboj svádí mocné a bohaté morální monstrum s ponížným, zprvu bezmocným a psychicky postiženým ubožákem, z něhož tímto marným soubojem vyrůstá monstrum vraždící. Divák je ale pečlivě veden k identifikaci s tímto sporným protagonistou a jsou mu předváděny další ohavné činy představitele elity, aby jej jasně a bez výhrad vnímal jako hlavního antagonistu. Ze zločince Jokera z roku 1989 se stává obětí, Joker – původně bezbranný reprezentant marginalizované třídy zatlačované stále více na okraj společnosti bezskrupulózní mocensko-ekonomickou elitou, jehož zoufalá vzpoura vyvolá masové povstání proti elitní menšině. Čteme stále častěji (v běžné žurnalistice), že „kapitalismus se přežil“,<sup>31</sup> instituce, bankéři, mezinárodní finance a globální propojení nadnárodních

koncernů jsou hrozbou pro náš svět, že dnešní pravicový populismus si nijak nezadá s populismem levicovým, dokonce prorůstají a činí politickou scénu nepřehlednou z hlediska tradičního rozdělení vládnoucích a u moci se střídajících stranických elit. Politologové a sociologové upozorňují na přenesení břemene zachování stávajícího stavu na stranu střední a nižší třídy a na exponenciálně rostoucí akumulaci kapitálu v rukou malé skupiny nepředstavitelně bohatých za cenu marginalizace většiny (srov. např. Keller 2011). Přesný a výstižný odraz tohoto diskurzu nacházíme v globálně šířených produktech populární kultury, konzumovaných obrovským množstvím recipientů napříč planetou, stravitelně a ve stejném okamžiku, instantně. V dialektickém vztahu globálně šířených příběhů a společenského diskurzu lze nalézt jeden z významných nástrojů k analýze společnosti. Umělecké ztvárnění sdílených představ o směřování světa a o tendencích ve společnosti nelze vnímat jako prorocké vize, ale jako aktuální odraz stavu společenského vědomí.

#### POZNÁMKY:

1. Aristotelova stavba dramatu, známá jako „třiařtíková struktura“, je dodnes základním prvkem scénaristické práce. Srov. např. Linda Aronsonová 2014: *Scénář pro 21. století*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze.
2. Zde je možné hledat klíč k chápání „generačních střetů“, ale i problém aktuální kriminalizace dávných mezilidských vztahů: sociální a kulturní dispozitiv se mění, společenskou praxi předešlé generace lze snadno zavrhnout, stejně jako je běžné odsuzovat chování potomků. Lze ale soudit například uvolněné sexuální chování hippies a jejich ideových následovníků prizmatem dneška? Jak posoudit strategie navazování partnerských vztahů z hlediska jejich „společenské přijatelnosti“? Dnes naprosto nepřijatelné flirtování a vtípky byly před padesáti lety považovány za standardní. Očekávání akterů bylo formováno jinou zkušeností a odlišně nastavenými vztahy mezi ženami a muži. Samozřejmě tím nelze relativizovat evidentní násilnické chování.
3. Srov. „List of James Bond films.“ *Wikipedia* [online] [cit. 14. 11. 2019]. Dostupné z: <[https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_James\\_Bond\\_films](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_James_Bond_films)>.
4. Tento příspěvek se zabývá především filmy vytvořenými v rámci série EON Productions. Z této klíčové řady bondovské série se vydělují dva filmy, vzniklé v jiné produkci (komedie *Casino Royale*, 1967), kde protagonistu ztvárnil David Niven, a *Never Say Never Again* (1983), remake filmu *Thunderball* z roku 1965, kde si stejnou roli zopakoval už o téměř dvě dekády starší Sean Connery.
5. Film *Golden Eye* (1995), poprvé se na plátně objeví a setkají herci Pierce Brosnan a Judi Denchová.
6. Srov. „*The James Bond character and related media have triggered a number of criticisms and reactions across the political spectrum, and are still highly debated in popular culture studies. Some observers accuse the Bond novels and films of misogyny and sexism. Geographers have considered the role of exotic locations*

- in the movies in the dynamics of the Cold War, with power struggles among blocs playing out in the peripheral areas. Other critics claim that the Bond films reflect imperial nostalgia. American conservative critics, particularly in the 1960s and 1970s, saw Bond as a nihilistic, hedonistic, and amoral character that challenged family values.* „James Bond.“ *Wikipedia* [online] [cit. 10. 11. 2019]. Dostupné z: <[https://en.wikipedia.org/wiki/James\\_Bond](https://en.wikipedia.org/wiki/James_Bond)>.
7. Srov. proslulý článek Nová vlna se starým obsahem. *Tribuna*, č. 12, březen 1983, podepsáno Jan Kryzl.
  8. Více k tématu srov. Švehla 2017: 556.
  9. Členění nelze brát dogmaticky, ságy mohou zahrnovat nadpřirozené prvky z legend, horor je žánr oscilující mezi pohádkou a románem, stejně tak jako sci-fi.
  10. Zajímavé je pak v tomto kontextu porovnávat další termíny, překládané do češtiny jako „celovečerní film“, anglický „feature film“ a francouzský „long métrage“, přičemž ke stopáži přímo odkazuje pouze termín francouzský.
  11. Barokní sakrální umění ve svém důrazu na vizualitu a viditelný efekt plní ideologickou funkci v silném protireformačním úsilí. Kostelíky francouzského venkova jsou mnohem prostší než kdejaký český kostel v zapadlé víscé, a to i v krajích, kde byl protestantismus po třicetileté válce velmi násilně potlačován. Snaha o zobrazení esteticky ohromující a emocionálně silné, které skrze jasně viditelný a daný obraz přímo odkazuje ke smyslu sdělení, eliminuje či zužuje možnosti alternativního promyšlení.
  12. Problém je samozřejmě složitější, filmová teorie se zabývala povahou znaku ve filmu od 20. let. Výrazným způsobem se do bádání v 60. letech zapojil Christian Metzke, který propojil filmovou sémiologii s Lacanovou psychoanalýzou (*Le signifiant imaginaire*, 1977, česky *Imaginární signifikant*, 1991), čistě sémiotický přístup volil Umberto Eco.



13. Viz např. „The Evolution of James Bond Movie Product Placement.“ *Business Insider* [online] [cit. 22. 11. 2019]. Dostupné z: <<https://www.businessinsider.com/heres-how-james-bonds-relationship-with-product-placement-has-changed-2012-10>>. Pivovar Heineken pokryl třetinu rozpočtu filmu *Spectre* (Cassidy 2015).
14. V USA si byli filmoví producenti vědomi možnosti státního omezení jejich produkce, čemuž čelili ustanovením Svazu amerických filmových výrobců MPAA, do jehož čela postavili Williama Hayse, původně ministra pošt ve vládě prezidenta Hardinga (Sadoul 1958: 175). Ten vytvořil mravnostní zákoník, tzv. Haysův kodex – Production code, platný v USA od roku 1930, resp. v letech 1934–1968, který zakazoval „excessive and lustful kissing“, „illegal drug traffic“, „the use of liquors“, „sex relationships between the white and black races“ a obsahoval množství dalších nároků na zobrazení. Po druhé světové válce již nebyl striktně vyžadován.
15. Hodinky Rolex, Seiko, Omega, automobily Aston Martin či BMW, výrobci fotoaparátů, vín, destilátů (Jones 2019).
16. Termín gaze, výsledek zářícího pudu – skopofilie, bývá překládán jako upřený pohled (srov. Cartwright – Sturken 2009).
17. Stojí za připomenutí, že tento stereotyp, který Mulvey přiřkla klasické americké kinematografii, je přítomen i v jiných typech textů. Stejnou dichotomii lze nalézt v charakteristice ženských postav v klasickém románu Karla Václava Raise *Zapadlí vlastenci*, kde onu ziskuchtivou krásnou mrchu, která je mužům čistým neštěstím, avšak hlavní hrdina, pan učitel, se jejím chlplným svodem ubrání, představuje mladá mlynářka, poslěze mladá vdova s mlýnem.
18. Distribuční názvy filmů jsou uváděny v anglickém originále. V době jejich filmové distribuce v kinech nebyly ze známých geopolitických důvodů v tehdejší ČSSR v kinech promítány, české názvy vznikly v případě valné většiny filmů do roku 1989 až po ukončení jejich světové kinodistribuce pro potřeby televizního uvedení a domácímu šíření na videokazetách a DVD, proto se jeví systematictější uvádět původní distribuční názvy.
19. Srov. shrnutí *Critical response* na „Spectre (2015 film).“ *Wikipedia* [online] [cit. 22. 11. 2019]. Dostupné z: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Spectre\\_\(2015\\_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Spectre_(2015_film))>.
20. Ve filmu je skupina označena jako gypsies, v české verzi Cikáni, proto ponecháváme toto označení v souladu s filmovými dialogy zde i v dalších zmínkách v textu.
21. O síle takových krátkých spojení svědčí turistika po filmových lokacích. Mnohá místa lákají turisty na to, že se tu točila určitá scéna známého filmu.
22. K britskému antisemitismu srov. např. Milligan 2019: 115 a nn.
23. Pozdější pojem „sexismus“ je zde použit jako zobecňující termín pro vystižení a hodnocení chování protagonisty z dnešního pohledu. Ve své době by byli asi James Bond i jeho scenárističtí otcové termínem zaskočení, zobrazené vztahy k ženám dozajista vnímali jako normu, milou nadsázku, určitě ne jako urážlivé jednání.
24. Počty svedených žen v jednotlivých filmech podle roků: 1962 (3), 1963 (4), 1964 (5), 1965 (5), 1967 (5), 1969 (3, s potenciálem plného sanatoria mladých dívek, kdyby čas dovolil, určitě by se nešetřil), 1971 (2), 1973 (3), 1974 (3), 1977 (4), 1979 (2), 1981 (3), 1983 (3), 1985 (3), 1987 (2), 1989 (2), 1995 (3), 1997 (3), 1999 (3), 2002 (2), 2006 (2), 2008 (1), 2012 (2), 2012 (2).
25. Vyhodnocení typů vztahů se ženami: situace 1 (22x), situace 2 (6x, z toho 3x usilovaly JB o život, 1x šlo o fingovanou vraždu, 2x ho pouze okradly), situace 3 (9x), situace 4 (5x se JB sexuálně obětoval pro svou vlast, z toho akt s Xenii Onatopp zůstal nedokonán a její obvyklé sexuální praktice – násilnému sexu korunovanému ve chvíli vyvrcholením uškrcením partnera – se /násilím/ ubránil); situace 5 (6x), situace 6 (14x, patnáctou zachráněnou je Camille Montes ve filmu *Quantum of Solace* z roku 2008, která je jedinou partnerkou JB, která s ním nemá sexuální vztah), situace 7 (8x).
26. Zdroje: „James Bond.“ *Wikipedia* [online] [cit. 10. 11. 2019]. Dostupné z: <[https://en.wikipedia.org/wiki/James\\_Bond](https://en.wikipedia.org/wiki/James_Bond)>. „Liste des films de James Bond.“ *Wikipedia* [online] [cit. 14. 11. 2019]. Dostupné z: <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste\\_des\\_films\\_de\\_James\\_Bond](https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_films_de_James_Bond)>. „James Bond Box Office Totals.“ *007James. The Site's Bond, James Bond* [online] [cit. 14. 11. 2019]. Dostupné z: <[https://www.007james.com/articles/box\\_office.php](https://www.007james.com/articles/box_office.php)>. „Daniel Craig's Bonds.“ *Box Office Mojo by IMDbPro* [online] [cit. 14. 11. 2019]. Dostupné z: <<https://www.boxofficemojo.com/showdown/sd926742020/>>.
27. Údaji o tzv. box office se značně liší, proto je v tabulce uvedeno srovnání několika údajů dle jednotlivých zdrojů citovaných v pozn.
28. Původní zdroje přepočítávají ekvivalent hodnoty dolaru vztažený k paritě kupní síly k různým rokům. Pro přehlednost jsou v této tabulce hodnoty vyjádřené v procentech vzhledem k prvnímu filmu série, červeně jsou pak uvedeny údaje ze zdroje, který vykazuje tak výraznou odchylku, že lze předpokládat, že při přepočtu dolaru či shromažďování dat došlo k významné chybě. Tučně uvedené údaje tedy navrhuji nebrat v potaz coby zjevně chybné.
28. Srov. např. vzorový text pro studenty: „The character of Camille, in the same vein as Vesper Lynd from *Casino Royale*, is a plot driver and offers hope that the moment for a female James Bond is close.“ John 2011: „Free Media Essay: James Bond.“ *The Write-Pass Journal* [online] [cit. 21. 11. 2019]. Dostupné z: <<https://write-pass.com/journal/2011/10/free-media-essay-james-bond/>>.
29. Srov. dále Pussy Gallore ve filmu *Goldfinger* – k vysvětlení toho, že prohnaná zloduška, vrchní přísluhoačka hlavního antagonisty, změní názor, přestoupí na stranu dobra a pomůže Bondovi v bezvýhodné situaci odvrátit katastrofu, stačí scéna, ve které ji Bond poválil do sena ve stáji a ona mu okamžitě podlehne – český výraz tu platí doslova, pod-lehne.
30. Prvním zpracováním byl film *Batman* z roku 1966, odvozený z předcházejících televizních seriálů. Celou filmovou sérii, započatou v roce 1989 režisérem Timem Burtonem filmem *Batman*, pro naše účely redukuje na tři filmy, z nichž v prvním a posledním je důležitou postavou zločinec Joker, ve všech je přítomna postava Bruce Waynea, resp. Batmana.
31. Mezi množstvím serióznějších studií např. Harvey, David 2012: *Záhada kapitálu. Přežije kapitalismus svou poslední krizi?* Praha: Rybka Publishers – Michal Rybka.

## **Příloha I: Katalog filmů**

(heslovitá charakteristika zápletky, vztahů, postav, klasifikace vztahů k ženským postavám s výše uvedeným číselníkem a jménem postavy)

*Prvním představitelem titulní postavy byl Sean Connery, který postavu proslavil, vtiskl jí charakter, přebíraný až do příchodu Daniela Craiga. V tomto období dosáhla série i celkově nejvyššího komerčního úspěchu (měřeno výší zisku).*

### **Dr. No (1962)**

Narušitelem světového řádu je nadnárodní zločinecká organizace SPECTRE. Antagonista Dr. No je nepřátelský Japonec, člen mezinárodní zločinecké organizace SPECTRE. Jamaica jako turistický ráj. Bond girl Honey Ryder je lovkyně mušlí, sirotek, ztělesnění nevinnosti. Její sexuální svedení je až pointou filmu.

1. Sylvia Trench
2. Miss Taro
6. Honey Ryder

### **From Russia with Love (1963)**

Narušitelem světového řádu je nadnárodní zločinecká organizace SPECTRE. Soupeření se SSSR v rámci studené války. Rosa Klebb – agentka KGB, ve skutečnosti členka SPECTRE (německé jméno, sovětská občanka, odkaz na komunistku a revolucionářku Rosu Luxemburgovou, která byla Židovka). Istanbul. Sověští agenti v Istanbulu, s nimi spojení Bulhaři. Cikáni, divoká, romanticky zobrazená kriminální skupina, vyřizují si účty s Bulhary. Turci Ali Kerim Bey a jeho synové spolupracující s britskou rozvědkou. Zabití ruského agenta za billboardem Coca Cola (zjevný product placement). Taťána Romanova, sovětská agentka (v závěrečné scéně zabije Klebbovou). Američan Donald Grant – nájemný zabiják.

1. Sylvia Trench
1. Zora
1. Vída – dvě mladé krásné Cikánky, které zachránil před sestrovražděným soubojem
7. Taťána Romanova

### **Goldfinger (1964)**

Znehodnocení amerických zlatých rezerv jaderným výbuchem a následný profit obchodníka se zlatem Aurica Goldfingera. Korejci v roli věrných Goldfingerových zaměstnanců. Goldfingerův němý korejský sluha a zabiják Oddjob, extrémně silný a malý. Miami jako turistická luxusní destinace. Bond svede dívku, která dělá Goldfingerovi komplíce při karetních podvodech, ta je zabita. Její sestra jí chce pomstít, je též zabita. Pussy Galore's Flying Circus – skupina mladých krasavic v kokpitech akrobatických letadel. Těžko pochopitelné rozhodnutí Pussy Galore, ziskuchtivé vypočítavé ženy, přejít na správnou stranu se zrodí v Bondově náručí.

2. V úvodní scéně Bonita
1. Dink (masérka u bazénu, není explicitně řečeno, že s ní JB udržuje poměr, význam postavy je pouze v tom, aby poukázala na zálibu JB v dívkách)
5. Goldfingerem najatá společnice Jill Masterson
3. Tilly Masterson, její sestra
7. Svedená Pussy Galore

### **Thunderball (1965)**

Narušitelem světového řádu je nadnárodní zločinecká organizace SPECTRE. Antagonista Emilio Largo. Padouši mají italská jména. Bahamy – festival Junkanoo. Polský jaderný fyzik na straně zla, přejde na stranu dobra v poslední chvíli. Largovi zabijáci s maďarskými jmény. Francouzi jako milovníci života. Bond je nejméně galantní, s ženami zachází s asi největším pohrdáním (i o Domino Dervalovou se uchází jen proto, že je sestrou zavražděného důstojníka NATO a milenkou – chráněnkou hlavního padoucha).

1. Ošetřovatelka v sanatoriu Patricia Fearing
1. Náznak v pasáži před úvodními titulky v dialogu s francouzskou agentkou Mademoiselle LaPorte
3. Agentka Paula Kaplan
4. Fiona Volpe
6. Domino Derval

### **You Only Live Twice (1967)**

Narušitelem světového řádu je nadnárodní zločinecká organizace SPECTRE, jeho hlava Ernst Stavro Blofeld chce rozpoutat třetí světovou válku. Japonská mafie napojená na SPECTRE. Svět se ocitá na pokraji válečného konfliktu mezi SSSR a USA kvůli uneseným kosmickým lodím s posádkami. Japonci, nindžové, japonská rybářská vesnice – tradice, svatební rituál, tradiční potápěčky – lovkyně perel. Japonské ženy zcela oddané mužům. Tanaka učí Bonda pravidlům: „Nikdy nedělej, co za tebe mohou udělat jiní“, když je Tanakovy společnice – zaměstnankyně před lázní svlékají a „Muži na prvním místě, ženy až po nich!“.

2. Ling v úvodní sekvenci (později vyjde najevo, že jde o spolupracovnici JB, která pomáhá fingovat jeho vraždu)
3. Aki – japonská agentka
1. Tiger Tanaka – nabízí mu japonské masérky
4. Pilotka Helga Brandt, číslo 11 organizace SPECTRE a osobní pilotka a asistentka japonského průmyslníka
6. Kissy Suzuki, s níž Tanaka uspořádá tradiční svatební obřad pro získání krytí

*V dalším filmu série vystřídá Conneryho George Lazenby, původním povoláním spíše model, než herec. Obsazen byl asi právě pro své vzezření coby ženský idol. Částečně kvůli jednání jeho agenta, který nedoporučil podepsat smlouvu na více dílů, částečně snad i pro reakci diváků na výkon nového představitele uvolnil místo v dalším filmu ještě naposled osvědčenému Connerymu.*

### **On Her Majesty's Secret Service (1969)**

Narušitelem světového řádu je nadnárodní zločinecká organizace SPECTRE, Blofeld chce rozšířit po světě biologické látky za nevědomé pomoci slečen z dobrých rodin, které se zotavují v jeho alpském sanatoriu a jsou ve spánku podrobovány hypnóze. Pravou rukou Blofelda je postarší přísná padouška Irma Bunt. Alpské vrcholy, lyžování, horolezectví. Bond v převlečení za Skota z britské genealogické společnosti, snobismus. Italský podnikatel a mafián Marc-Ange Draco se stává spojencem Bonda, jeho dcera Teresa di Vincenzo (měla anglickou matku) pak Bondovou manželkou.

1. Ruby

1. Nancy

Skupina dalších dívek v izolovaném alpském sanatoriu na ledovci coby potenciální objekty zájmu.

6. a zároveň 3. Teresa (Tracy) di Vincenzo

Tento díl je specifický tím, že Tracy, kterou v úvodní scéně JB zachrání z moře před sebevraždou, mu vzápětí prchne, což on sebeironicky komentuje slovy „*Tohle by se tomu chlápkuvi přede mnou nestalo*“ v narážce na Conneryho. Bond se s Tracy, poté co ji v průběhu filmu zachraňuje jako partnerku v situaci 6., na závěr ožení, čímž opouští tajné služby. Odjíždějí na svatební cestu, na jejímž počátku Irma Bunt se zmrzačeným Blofeldem v pozadí novomanželku paní Bondovou zastřelí. Reverzní postup kombinující situace 3. a 6. – Tracy je Bondem zachráněna v úvodní scéně, v závěrečné je zabita. Bond se tak vrací do služby a v několika dalších filmech se objevuje zmínka o tom, že Bond už jednou ženatý byl. Naznačuje, že po celý další diegetický život postavy zůstává věrný (přes množství svých promiskuitních milostných eskapád) své zesnulé manželce, která se tak posmrtně stává jedinou skutečně vyvolenou. Tento sentimentální stereotyp morálně posiluje charakter celkem amorální Bondovy postavy.

*Do role se naposledy vrací Sean Connery.*

### **Diamonds Are Forever (1971)**

Narušitelem světového řádu je nadnárodní zločinecká organizace SPECTRE, z diamantů staví satelit, který je schopen likvidovat soustředěním sluneční energie jaderný arzenál velmocí. Jižní Afrika, diamantové doly. Stará učitelka coby pašeračka diamantů. Amerika, italští mafiáni jako provozovatelé pohřebního ústavu, Las Vegas – mrakodrap kasino Whyte House uneseného miliardáře Willarda Whytea. Willard Whyte – americký miliardář odtržený od reality, žijící ve zlaté kleci, lehce naivní. Dva homosexuální zabijáci Mr. Wint a Mr. Kidd. Dr. Metz, německý odborník na lom světla (němečtí špičkoví vědci v USA jako důsledek války). Dvě strážkyně uneseného Whytea, držného v jeho osamělé vile, divoké amazonky Thumper a Bambi – JB je pouze přemůže v boji. Marie v úvodní scéně – téměř ji uškrtí, aby získal informaci o Blofeldovi.

3. Plenty O'Toole, poté omylem zabita namísto Tiffany.

7. Tiffany Case, protřelá, ziskuchtivá, v klíčové scéně se zachová jako naivka.

*Po dalších několika filmech série představuje protagonistu Roger Moore, jehož lehce sebeironické podání udržuje od postavy vtipný nadhled. Z hlediska ekonomického jde o nejhorší období s nejnižšími tržbami v kinech. Zároveň se toto období shoduje s masovým rozšířením domácích video-přehrávačů, jde o dobu přechodu na nové distribuční modely a celkový propad zisků kin.*

### **Live and Let Die (1973)**

Drogová zápleтка. Karibský ostrov San Monique s frankofonním obyvatelstvem – voodoo, rituály, okultismus. Pověřivé a zaostalé obyvatelstvo, zanedbaný venkov (honička v doubledeckeru). Černoši v St. Louis a v Harlemu, jazz, blues, rock'n roll. Ohlasy hippies (kostýmy, účesy, hudba, auta). Organizovaný zločin mezi solidárními americkými černochoy. Černošský pohřební průvod, měnící se z ritualizovaného pochodu ve veselici. Jasnovidectví. Krokodýlí farma jako zástěrka drogové laboratoře, bažiny meandrů Mississippi. Prototyp jižanského burana – šerif J. W. Pepper. Kananga – karibský diktátor a zároveň šéf černošského gangu, producent drog na svém ostrově a zároveň distributor v USA skrze síť černošských barů Fillet of Soul.

1. Miss Caruso (italská agentka z úvodní scény, JB jí před nenadálou ranní návštěvou M ukryje ve skříni, Moneypenny to zjistí, ale neprozradí).

5. Rosie Carver.

7. Solitaire je nadána jasnovidectvími schopnostmi ve službách Kanangy. Je panna a tím, že ji JB svede, ji připraví o prorocké nadání, jak Kananga zjistí.

### **The Man with the Golden Gun (1974)**

Energetická krize (1973) (Solex agitator, vynález britského vědce Gibsona, koncentruje sluneční energii). Macao, Hong Kong. Francisco Scaramanga na ostrově pod ochranou komunistické Číny je nájemný vrah, původem cirkusák. Jeho pobočník a zabiják asijský liliput Nick Nack. Jižanský americký buran, šerif Pepper na dovolené.

1. Saida

5. Andrea Anders

6. Mary Goodnight – naivka

### ***The Spy Who Loved Me (1977)***

O zničení či rozvrácení civilizace usiluje vyšinutý jedinec, oceánolog Karl Stromberg chce zničit svět a založit novou civilizaci pod mořskou hladinou. Arabský šejk je Bondovým spolužákem z Oxfordu – honosný palác ve stanu na poušti, harém. Egypt, pyramidy, pouštní chrám. Sardinie. Nezničitelný zabiják Jaws, obr s ocelovými zuby. Spolupráce s agentem tradičního nepřítele agentkou KGB Aňou Amasovou. Spolupráce zajatých posádek sovětské, britské a US jaderné ponorky. Židovští vědci, kteří vytvoří systém na vyhledávání ponorek. Naomi – pilotka, pravá ruka Stromberga.

2. Zrádkyně v horské chatě v Tyrolsku

1. Arabská kráska (sex není explicitně zobrazen, Bond reaguje na nabídku svého hostitele po předvedení harémových krasavic s tím, že v tom případě se zdrží na noc)

4. Fellicca (návnada, umírá vzápětí)

7. Aňa Amasova – agentka sovětské tajné služby. Je nasazena svým nadřízeným, aby spolupracovala s Bondem, který jí ovšem předtím zabil milého. Bondovi slíbí smrt po skončení akce, namísto pomsty se do něj zamiluje.

### ***Moonraker (1979)***

O zničení či rozvrácení civilizace usiluje vyšinutý jedinec, průmyslník Hugo Drax, výrobce raketoplánů. Chce zničit lidstvo biologickou zbraní a znovu osídlit svět novou rasou. Vybrané páry Árijců mají přežít zkázu lidstva na vesmírné stanici. Benátky. Rio de Janeiro – karneval, lanovka. Obří a nezničitelný zabiják Jaws se zamiluje do nehezké pomenší dívky s rovnátky, na Bondův popud pochopí Draxův plán (ani jeden z jejich páru nespĺňuje fyzické předpoklady pro Draxem plánovanou reprodukci) a zachrání situaci.

5. Pilotka Corinne Dufour

6. Dr. Holly Goodhead – expertka na vesmírný program a zároveň agentka CIA

### ***For Your Eyes Only (1981)***

Soupeření se SSSR v rámci studené války. Řecko – reminiscence na druhou světovou válku: bývalí partyzáni z protifašistického odboje a spojenci Velké Británie, aktuálně, v diegetickém čase příběhu, pašeráci a bohatí bossové řeckého podsvětí. Řecko – podmořský výzkum antických památek, nepřístupný klášter v horách, venkov. Albánský přístav, základna pašeráků drog. Potopení anglické špionážní lodi u Albánie. Soubor KGB a Bonda o kódovací zařízení ATAC, systém řízení balistických raket na anglických ponorkách, který zůstal v potopené lodi. Španělský venkov (sklizeň oliv), Korfu, Albánie (ráj pašeráků), Řecký venkov (trhy, lidové slavnosti). Itálie – Cortina, olympiské zimní středisko: lyžování, zimní sporty, romantické Tyrolsko, kde na nádraží namísto taxíků jezdí koňské spřežení se saněmi. Východoněmecký biatlonista Eric Kriegler, zabiják KGB. Jacoba Brink, bývalá německá olympijská krasobruslařka, trenérka mladičké američanky Bibi Dahl, prahnoucí po sexu. Jacoba Brink je ztělesněním tvrdé nepřístupné Němky. Východní Němci z NDR jako spojenci KGB, Řekové, podnikatelé a šéfové gangů, původně spoluobčovníci v odboji za druhé světové války, podporovaní Velkou Británií, jsou ve znepřátelených táborech v souboji mezi Rusy a Angličany o ztracené tajné zařízení. Ironický závěr karikující domácnost britské premiérky: Margaret Thatcherová hovoří telefonicky s papouškem, který je na druhém konci linky namísto Bonda, manžel ministerské předsedkyně je vyličen jako téměř nesvéprávný trouba pod pantoflem.

1. Bibi Dahl, mladičká americká krasobruslařka, sklony k nymfománii či mladická touha po sexu, Bond odolá jejím svodům hraničícím s pokusy o znásilnění s poznámkou, ať se oblékne, že ji vezme na zmrzlinu.

3. Hraběnka Lisl von Schlaf (sic!), za hraběnku se jen vydává, je Angličanka, společnice řeckého mafiána, nakonec Bondova spojence Milose Columba

6. Melina Havelock, snažící se pomstít smrt rodičů

### ***Octopussy (1983)***

Soupeření se SSSR v rámci studené války, spolupráce s KGB v závěru. Východní Německo, ruští cirkusáci Miška a Griška (ve službách zla). Indie (nájemní vrahouni, honička v třikolkách tuktuk, luxusní paláce – ostrovní palác Octopussy, palác větrů Kemala Chána, lov na slonech. Generál Orlov, sovětský válečný jestřáb, oponuje odzbrojování SSSR, chce dobýt Evropu, plánuje jaderný výbuch na americké vojenské základně v západním Německu. Cirkus Octopussy – velká skupina mladých krasavic, akrobatky a Amazonky, oddané své velitelce Octopussy. Bond umožnil otci Octopussy, zběhlému britskému agentovi, zvolit si sebevraždu namísto zatčení, Octopussy po něm zůstalo bohatství z defraudovaných peněz.

1. Bianca, spolupracovnice z Latinské Ameriky (Kuba) v úvodní scéně, vztah není explicitně zobrazen, ale lze jej předpokládat

2. Magda (specifický případ, nemá umožnit likvidaci JB, ale jen mu ukrást klenot)

7. Octopussy

### ***A View to a Kill (1985)***

Pokus o likvidaci Silicon Valley a ovládnutí trhu s mikročipy, vstup do digitálního světa. Max Zorin – produkt eugenických nacistických pokusů se steroidy, původně východoněmecký agent KGB. Dr. Karl Mortner, Zorinův duchovní otec, bývalý nacistický experimentátor na věznicích koncentračních táborů, později sovětský expert na doping sportovců. Zorin přeruší spolupráci s KGB a připravuje útok na Silicon Valley. Francouzský zámek, prostředí dostihových koní. San Francisco, Golden Gate Bridge. Paříž – Eiffelova věž, francouzský detektiv Achille Aubergine – parodická postava evokující sebevdomé kníraté francouzské románové detektivky. Americký policejní šéf ze San Franciscy – komická obtulá figura, výsledkem jeho mamého pronásledování Bonda jsou desítky v honičkách rozbitých policejních vozů. Sověti sice v úvodu Bonda pronásledují, v rámci příběhu však už nejsou jednoznačnými nepřáteli: JB dostane od generála Gogola, vrchního velitele KGB Leninův řád za záchranu světového výzkumu v oblasti počítačů v Silicon Valley s ironickým dovětkem, že sovětský výzkum by se bez toho amerického, neobešel, že je tedy zcela závislý na průmyslové špionáži.

1. Kimberley Jones – úvodní scéna, odváží Bonda po akci lodí ze Sibíře na Aljašku s poznámkou, že mají pro sebe celých pět dní.
4. May Day (Bond nepřispěje nakonec k její likvidaci, tato černoška s nadpřirozenou silou, Zorinova milenkyně, se nakonec sama obětuje pro ochranu milionů obyvatel Kalifornie a Silicon Valley, když pochopí, že ji Zorin jen zneužil ke svým plánům a nechal by ji stejně zahynout a ona věřila v jeho lásku. Zapřísáhne přitom Bondovi, aby ji pomstil, což se samozřejmě záhy stane).
2. Pola Ivanova – nemá přispět k eliminaci JB, ale ukrást mu kazetu s nahrávkou rozhovoru. Dle dialogu se s ní v této roli již v minulosti setkal s tímtež efektem milostného aktu v režii soupeřících tajných služeb.
6. Geoložka Stacey Sutton

*Do role Jamese Bonda je obsazen Timothy Dalton.*

### **The Living Daylights (1987)**

Soupeření se SSSR v rámci studené války. Vedlejší drogová zápleтка, sovětský důstojník během války v Afghánistánu obchoduje s nepřítelem s drogami. Slovensko, Bratislava, útek do Vídně přes hory. Rakousko – Vídeň: Prátr, koňská spřežení, valčík, opera. KGB zběh Georgij Koskov. Spolupráce s agentem KGB, fingovaná vražda šéfa KGB generála Leonida Puškina na mezinárodní konferenci v Africe. Spolupráce tajných služeb. Africký dobrodruh Brad Whitaker, obchodník se zbraněmi, majitel žoldnéřské armády, vyhozen z americké vojenské akademie, milovník historických bitev. Mudžáhední jsou spojenci Bonda bojující spravedlivý boj proti sovětským okupantům. Jejich velitel Kamran Šáh, chytrý, neo-hrožený, romantický hrdina. Dostaví se v závěru, po zuby ozbrojený, na světový koncert Kary Milovy do Carnegie Hall.

1. Linda – úvodní scéna
7. Slovenská violoncellistka Kara Milovy

### **Licence to Kill (1989)**

Drogová zápleтка, drogový král Franz Sanchez ovládá loutkového prezidenta – diktátora v generálské uniformě v latinskoamerické ostrovní Republic of Isthmus. Náboženská sekta v čele s televizním kazatelem jako zástěrka pro obchod s drogami.

6. Pilotka Pam Bouvier
7. Lupe Lamora, JB řeší dilema v poslední scéně, dá přednost pilotce Pam.

*Do role je obsazen Pierce Brosnan. Filmy reagují na rozpad SSSR a novou globální vojenskou konkurenci v jihovýchodní Asii. Dva jsou založeny na nebezpečí plynoucím z nepřehledné situace v zemích bývalého SSSR, jeden pojednává střet s Čínou a další se Severní Koreou (KLDŘ). Spolu s příchodem nového interpreta hlavní postavy se významně mění i postava jeho nadřízeného. Roli M, řídicího důstojníka fiktivního oddělení MI6 britské tajné služby, až do roku 2012 obsadí ženská herečka, Judi Dench. Tento posun v přeoobsazení doposud tradičně mužské postavy bývá dáván do souvislosti s faktem, že v čele skutečného oddělení MI6 stanula v roce 1992 žena (Stella Rimington, generální ředitelka tajné služby 1992–1996).*

### **Golden Eye (1995)**

O zničení či rozvrácení civilizace usiluje vyšinutý jedinec. Alec Trevelyan, domněle mrtvý britský tajný agent je potomek donských kozáků a chce se pomstít Anglii za to, že po 2. světové válce vydala zajaté kozáky, bojující po boku nacistů, do SSSR, jeho rodiče tehdy zvolili sebevraždu, Aleca se ujala Velká Británie a jako sirotek byl vyčleněn pro sekci zvláštních agentů. Rozpad SSSR, Moskva, selhání sovětských institucí a divoký přechod k postsovětskému kapitalismu. Přejímání západních vzorů pokleslé hodnoty (Žukovského noční klub, jeho milá zpívající country, což Bond komentuje otázkou, kdo tu tahá kočku za ocas). Rusové jako technologicky vyspělí (tajná vesmírná zbraň, nadprůměrně schopní počítačová programátoři, Boris Grišenko je zároveň špičkový hacker). Kuba poskytne úkryt padouchovi k naplnění jeho cíle. Spolupráce s bývalým agentem tradičního nepřítele, agentem Žukovským. Buranský agent CIA Jack Wade má na zadnici vytetovanou růži se jménem třetí ženy, Muffy. Malý automobil Zastava s motorem vzadu startuje kladivem (stereotypní zobrazení sovětské techniky). Ruská armáda ve službě zločinu (gen. Arkadij Grigorjevič Urumov).

1. Doktorka Caroline poslaná na vyhodnocení JB
4. Pilotka sadistka Xenia Onatopp
6. Natalia Simonova – programátorka

### **Tomorrow Never Dies (1997)**

Svět se ocitá na pokrajích jaderného válečného konfliktu mezi Anglií a Čínou. Spolupráce s agentkou komunistické Číny. Spolupráce s ruskými generály v úvodní scéně (Bond vyrve z rukou teroristů ruské bojové letadlo s jadernými torpédami). Elliot Carver, tiskový magnát evropsko-asijského původu (začínal jako bulvární novinář v Singapuru či Hong Kongu), chce vyvolat světovou krizi, vtáhnout do války Anglii a Čínu, pomocí čínskému pučistovi eliminovat představitele státu fingovaným jaderným útokem Velké Británie na Peking výměnou za mediální nadvládu nad obrovským čínským mediálním trhem. Reakce na novou světovou ekonomiku, založenou na soustředění mediální, ekonomické, finanční moci. Jižní Asie, kontrasty rozvíjejících se velkoměst, malé uličky, tržnice, domácí dílny, moderní mrakodrapy. Německý nájemný vrah, expert na mučení dr. Kaufman, jeho blondatý učedník Herr Stumper. Buranský agent CIA Jack Wade.

1. Profesorka dánština v Oxfordu Inga Bergstrom
3. Paris Carver, v dialogu se ukáže, že v minulosti byla v pozici 1.
6. Wei Lin, čínská agentka

### **The World Is Not Enough (1999)**

Ropné země bývalého SSSR (Azerbajdžán), nové podnikatelsko – mafiánské struktury, demontáž jaderných základen, stavba ropovodu. Mafián, milionář a bývalý agent KGB Valentin Žukovskij vlastní kasino, továrnu na kaviár. Korupce v ruské armádě (zapůjčení transportního letadla s elitní jednotkou za značkové sportovní boty, propůjčení jaderné ponorky pro pašování v Bosporu). Světový terorismus – bývalý agent KGB, mezinárodní anarchista Renard, únosce a posléze mileneček elektry King.

1. Dr. Molly Warmflash
4. Elektra King, stockholmský syndrom
6. Dr. Christmas Jones – americká jaderná expertka

### **Die Another Day (2002)**

Svět se ocitá na pokraji válečného konfliktu se Severní Koreou. Zápletka zjevně předjímá výměnu mladé generace na diktátorském trůnu Kimů a reaguje na zprávy, že mladý Kim Čong-un (nahradil svého otce v roce 2010–2011) pod krycí identitou získával západní vzdělání ve Švýcarsku v letech 1993–2000. Kuba – prvotřídní plastická klinika, starý agent, továrna na doutníky (ženy pracují, muž jim hlasitě předčítá zprávy z novin). Koexistence rozloženého komunismu a ekonomických aktivit pro západní klientelu (hotel na pláži, klinika na ostrově). Severní Korea – minové pásmo, militaristický režim, mučení – mučitelkou je pohledná sadistická důstojnice. Generační střet militaristů, mladá generace je díky západnímu vzdělání technologicky na výši, tedy nebezpečnější a odhodlanější bojovat.

4. Miranda Frost (není zabita Bondem, ale jeho parťáčkou)
6. Jinx – Smolačka, agentka CIA

*Představitelem JB se stává Daniel Craig a struktura příběhů se mění. Hned v prvním filmu nové série JB nezachrání svou partnerku (navíc s ní naváže citový vztah, který se promítne i do dalších filmů), ve druhém filmu série neprožije s protagonistkou milostné dobrodružství, pouze akční, ve třetím filmu opět nikoho nezachrání (zachraňuje, navíc marně, jen M, což je oidipovský motiv), ve čtvrtém chybí zabitá žena. Vrací se tradiční nepřítel, nadnárodní zločinecká skupina Spectre, nejprve v podobě podřízených zločineckých skupin, posléze doslovným přihlášením. To lze chápat jako snahu o návrat ke kořenům, ovšem pouze v rovině zápletky a hrubé struktury příběhu. Podstatné rysy protagonisty mizejí, stává se zranitelným, je spojován se stárnutím, ztrácí potřebu svádět ženy. Opakovaně se vrací reminiscence na dětství a smrt rodičů, dospívání sirotka Bonda.*

### **Casino Royale (2006)**

Narušitelem světového řádu je nadnárodní zločinecká organizace SPECTRE (Le Chiffre, Quantum).

3. Vesper Lynd
5. Solange Dimitrios

### **Quantum of Solace (2008)**

Narušitelem světového řádu je nadnárodní zločinecká organizace SPECTRE (Quantum). Boj o vodu v Bolívii. Haiti.

6. Camille Montes (Bond s ní nemá sexuální vztah). Jeden z posledních sexistických motivů, kdy její bezvládné tělo, poté co ji vyrve z rukou padouchů během lodní honičky v Port au Prince, odloží jako věc do náruče hotelového zřízence a jde dál.
  3. Strawberry Fields
- Miss Money Penny, věrná sekretářka oddělení MI6, proslulá svým platonickým vztahem k Bondovi, získává křestní jméno; ze sekretářské pozice se stává agenkou a je představována herečkou tmavé pleti Naomi Harris.

### **Skyfall (2012)**

O zničení či rozvrácení civilizace usiluje vyšinutý jedinec, bývalý agent tajné služby, motivací je msta.

5. Séverine (její minulost je od útlého věku spojena s prací sexuální otrokyně v jihovýchodní Asii, o čemž vede s Bondem dialog v kasinu)
1. Milena – scéna bez dialogu

### **Spectre (2015)**

Narušitelem světového řádu je nadnárodní zločinecká organizace SPECTRE. Franz Oberhauser, nevlastní bratr JB, přijímá jméno Ernst Stavro Blofeld. Návrat k tradičním prvkům, souboj ve vlaku, likvidace tajné laboratoře Spectre. Mexico City a svátek Día de los muertos.

1. Lucia Sciarra – starší žena, vdova po padouchovi, zabitým Bondem v úvodní scéně
6. Madeleine Swann

## LITERATURA:

- Aumont, Jacques 2005: *Obraz*. Praha: AMU.
- Aumont, Jacques – Marie, Michel 1988: *L'analyse des films*. Paris: Nathan.
- Baudry, Jean-Louis 1978: *L'effet cinema*. Paris: Albatros, edice ça-cinéma.
- Cartwright, Lisa – Sturken, Marita 2009: *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál.
- Casetti, Francesco 2008: *Filmové teorie 1945–1990*. Praha: AMU.
- Dyer, Richard 1999: The Role of Stereotypes. In: Marris, Paul – Thornham, Sue (eds.): *Media Studies: A Reader*. 2. vydání. Edinburgh University Press, s. 245–251.
- Joly, Martine 2002: *L'image et son interprétation*. Paris: Nathan.
- Keller, Jan 2011: *Tři sociální světy: Sociální struktura postindustriální společnosti*. Praha: SLON.
- Mast, Gerald – Marshall, Cohen – Braudy, Leo (eds.) 1992: *Film Theory and Criticism*. Oxford University Press.
- Milligan, Tony 2019: *Pravda v době populismu*. Praha: Filosofia.
- Noguez, Dominique (ed.) 1978: *Cinéma. Théorie, lectures*. 2. vydání. Paris: Klincksieck.
- Petříček, Miroslav 1996: *Moc obrazu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Sadoul, Georges: 1958: *Dějiny filmu*. Praha: Orbis.
- Švehla, Marek 2017: *Magor a jeho doba. Život Ivana M. Jorouse*. Praha: Torst.
- Tille, Václav 1898: Rýbrcou. Drobné črty. *Český lid* 7, s. 173–180, 257–264, 347–352, 439–443.
- Weiner, Robert G. – Whitfield, B. Lynn – Becker, Jack (eds.) 2010: *James Bond in World and Popular Culture: The Films Are Not Enough*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.

## ELEKTRONICKÉ ZDROJE:

- Cassidy, Anne 2015: „From Dr. No to Spectre: the brands of James Bond.“ *The Guardian* [online] 22. 10. [cit. 22. 11. 2019]. Dostupné z: <<https://www.theguardian.com/media-network/2015/oct/22/spectre-james-bond-007-brands-marketing-sony-heineken-belvedere>>.
- „Daniel Craig's Bonds.“ *Box Office Mojo by IMDbPro* [online] [cit. 14. 11. 2019]. Dostupné z: <<https://www.boxofficemojo.com/showdown/sd926742020/>>.
- „James Bond.“ *Wikipedia* [online] [cit. 10. 11. 2019]. Dostupné z: <[https://en.wikipedia.org/wiki/James\\_Bond](https://en.wikipedia.org/wiki/James_Bond)>.
- „James Bond Box Office Totals.“ *007James. The Site's Bond, James Bond* [online] [cit. 14. 11. 2019]. Dostupné z: <[https://www.007james.com/articles/box\\_office.php](https://www.007james.com/articles/box_office.php)>.
- John 2011: „Free Media Essay: James Bond.“ *The WritePass Journal* [online] [cit. 21. 11. 2019]. Dostupné z: <<https://writepass.com/journal/2011/10/free-media-essay-james-bond/>>.
- Jones, Stacey 2019: „James Bond Product Placement: The Definitive Timeline of Brand in Bond.“ *Hollywood Branded* [online] 18. 3. [cit. 22. 11. 2019]. Dostupné z: <<https://blog.hollywoodbranded.com/blog/james-bond-product-placement-the-definitive-timeline-of-brands-in-bond>>.
- List of James Bond films.“ *Wikipedia* [online] [cit. 14. 11. 2019]. Dostupné z: <[https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_James\\_Bond\\_films](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_James_Bond_films)>.
- „Liste des films de James Bond.“ *Wikipedia* [online] [cit. 14. 11. 2019]. Dostupné z: <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste\\_des\\_films\\_de\\_James\\_Bond](https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_films_de_James_Bond)>.
- „Spectre (2015 film).“ *Wikipedia* [online] [cit. 22. 11. 2019]. Dostupné z: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Spectre\\_\(2015\\_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Spectre_(2015_film))>.
- „The Evolution of James Bond Movie Product Placement.“ *Business Insider* [online] [cit. 22. 11. 2019]. Dostupné z: <<https://www.businessinsider.com/heres-how-james-bonds-relationship-with-product-placement-has-changed-2012-10>>.

---

## Summary

### Ethnic and Gender Stereotypes in James Bond Film Series

The article demonstrates mutual interconnection between the ongoing social discourse and narratives of popular culture over the last fifty years on the example of film series with protagonist James Bond. The chosen method that combines the multi-disciplinary approach to the analysis with the contextualisation of a pop-cultural text is aimed at demonstrating the possibilities of visual anthropology in the realm of social and cultural analysis. The text highlights the examples when an artistic narrative is controlled by diverse types of social dispositive and the resulting art text also forms and determines the way of thinking about bases of social discourse. The social discourse practice and the pop-cultural narratives are addressed in a dialectic symbiosis: depiction of relationship between man and woman, frequency of sexual intercourse or its absence in a narrative, way of depicting the “otherness”, and ethnicity and nationality of characters are signs that reflect geopolitical situation, types of global threat, social taboo and imperatives, stratification of the society, and ideals of lifestyle. Simultaneously, the above signs spread and strengthen the depicted stereotypes in pop-cultural texts. The reflection and reproduction of social reality dissolve in the pop-culture, and as a consequence, they influence the behaviour and ways of thinking, the product of which they are.

**Key words:** Pop culture; narrative cinematography; James Bond; sexual stereotypes; gender discourse; picturing of ethnicity.