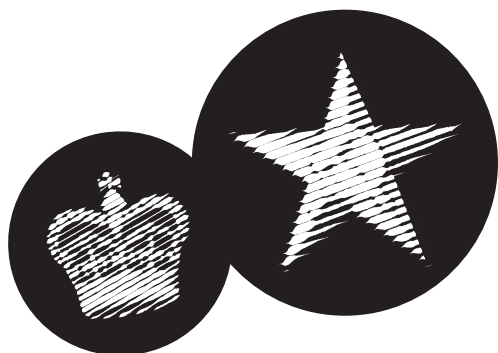


# **JAMES BOND A MAJOR ZEMAN**

## **Ideologizující vzorce vyprávění**

**Sestavil a redigoval Petr A. Bílek**

Pistorius & Olšanská  
Paseka  
2007



Tato kniha byla redakčně a nakladatelsky připravena v rámci semináře Nakladatelské praxe na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy ve spolupráci s ateliérem Grafický design a nová média na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze.

Vychází s laskavým přispěním Grantové agentury ČR GAČR 405/05/H562: Nadnárodní dimenze české národní literatury

Editor and Preface © Petr A. Bílek, 2007

© Petr A. Bílek; Kamil Činátl; Blanka Činátlová; Joanna Derdowska; Alena Fialová; Jiří Koten; Miroslav Štochl; 2007

Layout © Adam Tureček (Grafický design a nová média), 2007

ISBN 978-80-87053-06-5 (Pistorius & Olšanská)

ISBN 978-80-7185-827-0 (Paseka)

**PŘEDMLUVA** / Petr A. Bílek /7

**AGENT BEZ TĚLA** / Blanka Činátlová /11

**JAMES BOND A HERNÍ PROSTOR**

**VE FILMU** / Joanna Derdowska /27

**ŠPIONI A MY** / Miroslav Štochl /32

**ZEMAN – RUDÝ**

**GENTLEMAN** / Blanka a Kamil Činátlovi /40

**VZORNÝ KOLEKTIV: SÉMANTICKÉ**

**KÓDOVÁNÍ POSTAVY MAJORA ZEMANA**

**A JEHO POMOCNÍKŮ** / Jiří Koten /61

**GENIUS LOCI TŘICETI PŘÍPADŮ MAJORA**

**ZEMANA** / Kamil Činátl /69

**POSLEDNÍ KRIZE MAJORA ZEMANA:**

**TELEVIZNÍ A KNIŽNÍ PODOBA PŘÍPADŮ**

**MAJORA ZEMANA S TEMATIKOU**

**TZV. PRAŽSKÉHO JARA** / Alena Fialová /82

**JAMES BOND A MAJOR ZEMAN: SÉMANTIKA**

**NARATIVNÍ IDEOLOGIE** / Petr A. Bílek /100



## **PŘÍLOHY /**

I. Soupis románů a povídek s postavou Jamese Bonda /119

I. 1. Oficiální opus /119

I. 2. Knižní verze filmových vyprávění /119

II. Soupis filmů s postavou Jamese Bonda /120

II. 1. Oficiální série James Bond /121

II. 2. Filmy s Jamesem Bondem mimo hlavní sérii EON Productions /121

III. Soupis jednotlivých dílů televizního seriálu *Třicet případů majora Zemana* /124

IV. Soupis knižních titulů s postavou majora Zemana /124

V. Výběrový soupis základní literatury /128

V. 1. James Bond /129

V. 2. Major Zeman /132



## PŘEDMLUVA / Petr A. Bílek

Studie, které se nacházejí v tomto sborníku, jsou výsledkem práce doktorandského semináře v rámci studia oboru česká literatura na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, který se věnoval ideologizaci vyprávění. Jádrem semináře byly analýzy a interpretace filmové série s Jamesem Bondem v hlavní roli a televizního seriálu *Třicet případů majora Zemana*. Důvody, proč pro analýzu ideologizace vyprávění využít tento materiál, jsou, myslím, vcelku zřetelné:

1) V obou sériích dochází k zajímavým emblematickým redukcím, které jsou dány:

a) seriálovým principem obou narativů; a vznikají tedy v rámci požadků žánru, tj. v rámci potřeby dosáhnout přijatelné roviny vnímatelnosti, propojitelnosti jednotlivých částí, jež mají být vnímány jak jako relativně autonomní jednotky, vyznačující se kompozičním uzavíráním (closure), tak i jako široce koncipovaný celek, jež dodržuje určitá pravidla zakládání a rozvíjení jednotlivých narativních domén i celkového seriálového příběhu;

b) kontextovou senzitivitou obou sérií, jež vcelku nezastíraně usiluje o co nejširší ohlas a dopad, a proto musí kalkulovat s kulturní encyklopedií standardního vnímatele a přizpůsobovat vztah textově autonomního materiálu okolnostem autentifikace, jež nabízí „běžné“ čtení světa a jeho vykládání.

2) V obou sériích se pravidla budování autonomního, jedinečného narativu dostávají do dynamické oscilace s ideologicky zakládanou strukturací a stratifikací hodnot, přesvědčení a víry, jež je proponována dobovými politickými diskurzí. Ideologický rámec se v některých aspektech staví do souladu s rámcem narativním, a dochází tedy k souběhu obou typů diskurzí, v jiných aspektech se ale ocitá v kontrastu k principům vypravování, čímž dochází k zajímavému přetlačování a zápasu o sílu hlasu obou diskurzů – narativního a ideologického.

Důvodem výběru je i zajímavý statut, jenž obě série v recepčním spektru českých vnímatelů vývojově i dnes zaujímají. Filmová série

s Jamesem Bondem dorazila do českého kulturního prostoru až v průběhu devadesátých let, a byla tedy recipována jednak se značnou časovou, ale i kulturní distancí, především vůči filmům ze šedesátých a sedmdesátých let, jednak byla vstřebávána retrospektivně: od filmových premiér *GoldenEye* či *Tomorrow Never Dies* se český vnímatel skrze videokopie či televizní vysílání dobíral k důlům, jež chronologicky předcházely. James Bond sice dnes v českém prostoru představuje známou a poměrně solidní značku, ale rozhodně se nestal takovým fenoménem, jakým je v „rodném“ anglofonním světě: důkazem budiž počet překladů beletristických knih s postavou Jamese Bonda, počet titulů o něm či spektrum memorabilii nebo minimální reklamně komerční využití „umístěných výrobků“. V případě Jamese Bonda náš sborník uzavírá materiál filmu *Die Another Day*, neboť nový díl *Casino Royale* se zdá v řadě aspektů naznačovat novou, méně „bondovskou“ linii, která se blíží standardní hollywoodské produkci.

V případě *Třiceti případů majora Zemana* jde o statut ještě zajímavější. Seriál měl nesporný dobový vliv již v době původního vysílání, a to nebyvalým formátem třiceti dílů, angažováním valné části renomovaných herců i režimním mediálním zvýznamňováním. Časovou distancí více než pětadvacet let od doby vzniku nabyl dnes na jedné straně statutu „kultovního“ opusu, ať už jako celek, anebo alespoň v rámci „toho nejlepšího“ (díly jako *Studna*, *Mimikry*); zároveň byl ale podroben jistě – chtěné či nechtěné – demonizaci. Při uvedení v České televizi v roce 1999 cítila její dramaturgie potřebu zarámovat seriál dokumentárním cyklem, který měl vyrovnávat dopad seriálu obnažováním „pravdy“ jednotlivých případů.<sup>1</sup> Daniel Růžička, autor materiálově zajímavé monografie *Major Zeman – propaganda*

**1 / O pět let později reprízovala seriál TV Prima. První tři díly odvysílala v roce 2004 bez jakýchkoli doplňků, ale od čtvrtého dílu předcházelo znělce textové sdělení o tom, že seriál byl natočen jako oslava praktik komunistické policie a jednotlivé příběhy nemusí být tedy v souladu se skutečností. Policie tehdy šetřila kvůli vysílání seriálu čtyři trestní oznámení, všechna odložila. Utváření kultovní pozice seriálu jednoznačně dokládají tehdejší rozmátně nápadité a unikátní upoutávky TV Prima na vysílání jednotlivých dílů (např. propojení postavy Zemana melodií s postavou Vinnetoua, jež je korunováno otázkou „Byl major Zeman Rudý gentleman?“, za zmínku stojí i čas vysílání v 19:55).**

*nebo krimi?* (Praha, Práh 2005), v obdobném duchu mluví o „podprahových“ sděleních, jež je seriál schopen i dnes divákům naočkovat. Zdá se mi, že málokterý jiný výtvar komunistické propagandy je tak prvoplánově čitelný, jako je seriál o majoru Zemanovi. Jistá „podprahovost“ může snad být ve zdánlivě méně ideologicky zatížených filmech typu *Kamarád do deště*, seriálech typu *Nemocnice na kraji města* nebo v televizních estrádách, jež pod hlavičkou „návrátů mistrů zábavy“ všechny naše televize vesele reprizují bez jakéhokoli rámování. V příbězích majora Zemana je veškerá ideologická propaganda natolik prvoplánově zřetelná, že strach, že by jakýkoli vnímatel po shlédnutí uvěřil pozitivům spokojeného života v komunismu, je poněkud paranoidní. Jde spíše o to, že seriál je dnes – především pro generaci nepamětníků – vystaven jinému rámci vnímání, v němž se sémantika rozumění spíše než na „zkreslování skutečnosti“<sup>2</sup> koncentruje na textovost seriálu, na způsoby světatorby fikčního světa, nesené neumnými pokusy o konstruování mytu.

Veškeré příspěvky ve sborníku (s výjimkou toho mého) představují interpretační pohledy mladých badatelů, kteří analyzují jeden či druhý seriál v duchu zadání, tj. se zřetelem na koexistenci narativních a ideologických diskurzů, ale bez předem ustanovených hodnotících soudů. Je na nich, myslím, evidentní, jak zřetelnou stopu vytvořil a zanechal Vladimír Macura svými sémiotickými analýzami kulturních „znamení“ devatenáctého století i doby českého stalinismu. Proto tento sborník chápeme jako připomínku desátého výročí jeho úmrtí. Metodologie přístupů byla pak zřetelně utvářena i *Mytologiemi* Rolanda Barthesa a dalšími zdroji, uváděnými v rámci jednotlivých příspěvků. Vlastní podíl autorský i redakční věnuji své ženě Kláře s poděkováním za ochotu, s níž se mnou opakovaně sledovala nejen příběhy bondovské, ale i ty zemanovské.

**2 / Nesoulad se skutečností či „zkreslování“ jsou ovšem, zdá se mi, opět poněkud nevhodným označením: každé vyprávění „skutečnosti“ je založeno i na nesouladu s ní; v případě Třiceti případů majora Zemana navíc nejde o zkreslení, ale o zcela zřetelné, prvoplánové přepsání.**





## AGENT BEZ TĚLA / Blanka Činátlová

*„ ...a pamatuj, 007, nikdy nesmí vidět tvoji krev.“*

Q

Jules Barbey d'Aureville charakterizuje dandysmus jako specifický druh anglické ješitnosti; říká, že dandysmus nelze vytrhnout z anglické půdy, že zkrátka pouze Angličan může být opravdovým dandym. Horkokrevní Francouzi prý dovádějí do extrémů vše, co si vášeň umanula, zatímco bledé a těžkopádné Angličany nic nevyvede z míry. Asi bychom nenašli distingovanějšího a ješitnějšího Angličana, než je tajný agent ve službách Jejího Veličenstva, James Bond. Z celé plejády kultovních postav popkultury se právě s tímto hrdinou spojují nejtypičtější emblémy tělesnosti: přitažlivost, svůdnost, požívačnost, živočišnost, vášnivost, atd. Tkáň této postavy ale paradoxně bují z těla asexuálního, z kontextu tělesnosti mytické a dandystické.

### I. ZPĚV MYTICKÝ

#### Epizoda I. Nitro

Aby se mohl někdo stát postavou mytického vyprávění, musí být především hrdina. Žádná z mytických postav se nestane hrdinou z vlastní vůle, svým osobním rozhodnutím, ale musí být k tomuto hrdinství vyvolen: původem (královským, božským či polobožským), věštbou, mimořádnými schopnostmi. Hrdinnost pak spočívá především ve schopnosti tuto vyvolenost nést a svůj osud (věštbu, poslání) naplnit. Odysseův osud je předurčen a hrdinu z něj dělá to, že všechny předpovězené strasti vydrží, a ne jeho individuální hrdinství. Oidipovo tragické hrdinství se nenaplnuje tehdy, když se snaží přechytračit Sfinxu či osud, ale v okamžiku, kdy se osudu podvoluje. Vše individuální se rozpouští v archetypální povaze hrdiny. Mytický hrdina nemá nitro; vše, co by v moderním vyprávění souviselo s nitrem postavy, se v mýtu může ventilovat pouze skrze tělo. Přerod Gilgamešova nitra z krutovládce v osvíceného krále můžeme sledovat pouze skrze proměnu Gilgamešova těla, vnější povrch se stává zna-



kem nitra, jež chybí: tečou-li po Gilgamešově tváři slzy, víme, že trpí ztrátou přítele; špinavé tělo a otrhané šaty značí období strastiplných iniciačních zkoušek, jež ukončí omytí těla, navonění vlasů a oblečení čistého šatu. Odysseovo nitro se na rozdíl od těla nemění vůbec: metamorfózy těla, způsobené Athénou, neodkazují k nitru, pouze vytvářejí určitý narativní rámeček.

O tom, že James Bond má tělo, nikdo nepochybuje. Má ale nitro? Stejně jako v klasickém mýtu konstruuje tohoto hrdinu vyvolenost – původu, poslání i schopností. Pochází ze staré šlechtické rodiny, spřízněné s královskou rodinou. Tento původ ho náležitě ukotvuje v onom mytickém arché, jež legitimizuje existenci i sebenepatrnější věci v mytickém příběhu. Erbovní krédo rodiny Bondů „Svět nestačí“ (*The World Is Not Enough*) předurčuje Bonda k parzivalovské roli adepta vyvoleného k tomu, aby překračoval hranice tohoto světa. Také víme, že Bondovi rodiče zahynuli při horolezeckém neštěstí, což jej jednak sblížuje s komiksovými samotáři (Batman), jednak ho ale jako postavu zbavuje jha minulosti a soukromí.

Stejně jako Parzival je i Bond vyvolen k službě. To z něj ale nečiní muže systému; leckdy naopak vůči MI6 jedná velmi nelояálně, protože skutečnou autoritu pro něj nepředstavuje britská tajná služba, ale královna a – opět – parzivalovské hodnoty typu čest, spravedlnost apod. Těmto rytířským ctnostem obětuje vše individuální a soukromé. V celé dvacetidílné filmové sérii pouze jedinkrát nahlédneme do Bondova soukromého bytu, dokonce nevidíme ani jeho „soukromé“ pracovní místo, kancelář. Ta se objeví pouze dvakrát a nikdy tato scéna nefunguje jako vhled do soukromí a nitra postavy, ale sleduje určitou ironickou metapříběhovou strategii.<sup>3</sup> Přesto ale patří prostor londýnské centrály MI6 k archetypálním topoi příběhu: Bond vstupuje buď do kanceláře šéfa či šéfové M nebo do kanceláře sekretářky Moneypenny nebo do laboratoře svého vrchního „zbrojíře“ Q. Všechny tyto prostory zdůrazňují Bondovu nezakotvenost a činí z něj věčného Odyssea, psance bez domova, neustále štvaného

**3 / Jde o intertextuální odkaz na předchozí díl: skutečná kancelář v *On Her Majesty's Secret Service* se demaskuje jako virtuální fikce v *Die Another Day*.**

z místa na místo, z mise na misi – s tím rozdílem, že mu toto putování nepřináší především utrpení jako ithackému štvanci,<sup>4</sup> ale radost, zábavu a rozptýlení. S cestou souvisí i další archetypální bondovské prostory: sídla padouchů<sup>5</sup> a hotelové pokoje, které Bonda sblížují s modernistickými nomády, věčně bloudícími muži bez vlastností, bez domova a bez nitra.

## Epizoda II. Fyziognomie

Chybí-li mytickým hrdinům nitro, přebírá jeho funkci tělo. Což ale neznamena, že by tělo neslo rysy subjektivity a individuality. Vše, co se týká těla, se stává znakem, lépe řečeno atributem, jenž slouží k identifikaci hrdiny; zdánlivě tak poukazuje k subjektivním rysům hrdiny, ve skutečnosti ale hraje roli emblému, který odkazuje skrze jedinečnost k archetypálnosti příběhu. Oidipův oteklý kotník sice souvisí s jeho osobní minulostí, ale i nadále má potenciál být identifikačním znakem hrdiny. Podobně funguje Odysseova jizva – její tematizace primárně nepřipomíná individuální bolest či strast prožitou v minulosti, ale potvrzuje Odysseovu totožnost. V celém eposu se opakuje jen několik rysů osobní charakteristiky: Odysseus je všemi strastmi zkoušený; má ryšavé vlasy. Tyto charakteristiky ale s jeho individualitou nemají nic společného; první z uvedených odkazuje k jeho archetypálnímu hrdinství (snáší osud), druhá k jeho lstivosti (což souvisí i s častým oslovením „ty ferino“).

Ani identitu tajného agenta Jejího Veličenstva neutváří nitro nebo individuální tělesné rysy, ale emblémy. Na rozdíl od Oidipa nebo Odyssea dokonce jeho tělo ani nenese žádné stopy osobní minulosti:

**4 / Byť i Odysseus se dočká na své pouti příjemných chvil, viz např. léta strávená u Kalypso.**

**5 / Sídla Bondových protihráčů jsou konstruována se stejnou manýristickou pečlivostí a důmyslností jako příbytky dandyů či dekadentů – vstupem Bonda se mění v hrací prostor, v past, labyrint. Herní charakter těchto topoi zdůrazňuje nejen manýrističnost, ale i izolovanost a uzavřenost: ostrov, horské vrcholy, moře, kráter sopky, jeskyně, doly. Specifickým prostorem, v němž Bondův zápas či hra vrcholí, jsou důmyslné vynálezy padouchů. Tak promyšlené, nebezpečné a nedostupné, že pouze vyvolený hrdina nad nimi může zvítězit.**



jizvy, šrámy. Přesto identitotvorné a identifikační emblémy souvisí s tělesností. Slabost pro dobré pití, krásné ženy, hazardní hry a rychlá auta sice nijak nespécifikují Bondovu individuální jedinečnost, ale bezpečně jej identifikují a vyčleňují z davu outsiderů, stejně jako jizva Odysseova.

### Epizoda III. Bezčasí

Mytické bezčasí (in illo tempore) vytrhává hrdinu i z moci času. Uvržením do „onoho“ a současně cyklického času jej příběh jednak ukotvuje v kosmogonickém počátku, jednak umožňuje, aby jeho zakladatelské gesto bylo rituálně opakováno, tzn. zpřítomňováno.<sup>6</sup> Obojí vymaňuje hrdinu z individuálního, soukromého času. Postava mýtu musí zůstat symbolem a archetypem, proto nestárne. Proměny Gilgamešova těla nesouvisí se stárnutím, ale s iniciačním příběhem, zaznamenávají aktuální stav jeho nitra (smutek, bolest, zklamání, pochopení). Dvacet strastiplných let Odysseovy cesty se nijak na těle ithackého krále neprojeví. Každý okamžik života mytických hrdinů se páře a znovu tká stejně jako Pénélopin rubáš. Bytí mytického hrdiny totiž nemůže být oním heideggerovským „bytím k smrti“, ale bytím k věčnosti.<sup>7</sup>

Bezčasovost Bonda na první pohled sleduje tentýž záměr jako bezčasí, v němž se odehrávají příběhy komiksových hrdinů. Umberto Eco v této souvislosti mluví o *konzumovatelnosti*<sup>8</sup> postavy. Archetypální a univerzální povaha mytických hrdinů vyžaduje, aby jejich jednání bylo předvídatelné (na rozdíl od postav románových). Tím, že hrdina jedná (a mytický hrdina nemůže nejednat!), dochází k *opotrebování* postavy. Tato opotrebovatelnost, resp. konzumovatelnost ale odporuje podstatě mytického vyprávění, a proto se jednotlivé si-

6 / Viz Eliade, M.: *Mýtus věčného návratu*. Praha, Oikoymenth 1994.

7 / *Čím více se příběh hrdiny oprostuje od individuálního času, o to víc se svazuje s určitým prostorem. Není podstatné, kolik času uběhne během Gilgamešovy cesty, ale je důležité, že začíná a končí na hradbách Uruku; totéž platí pro Odyssea. Hlavní funkce jeho cesty nespočívá primárně ve vykonaných dobrodružstvích (těmi pouze naplňuje svůj osud vyvoleného hrdiny), ale v návratu a zpětném „dobytí“ místa-domova, jež opustil.*

8 / Viz Eco, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha, Svoboda 1995.

tuace-epizody musejí neustále opakovat; v každé akci dochází k hrdinovu znovuzrození. Současně ale musí být hrdinova situace zasazena do naší každodennosti, „jinak by byl hrdina bůh“. Tak Eco vysvětluje schizofrenickou podvojnou identitu komiksových superhrdinů (heroický Superman – trapně nešikovný a průměrný novinář Clark Kent): „hrdina je sám nekonzumovatelný, a přitom se nechá konzumovat“. Jenže James Bond žádnou janusovskou tvář nemá, jeho heroické identity schází alter ego průměrného, nezajímavého a zakomplexovaného občana. Každá z epizod pravidelně opakuje a naplňuje stejný narativní vzorec, takže skutečně dochází k cyklickému znovuzrození hrdiny, aniž jej potřísní banalita divákovy osobní každodennosti. Je tedy James Bond bůh?

Supermanovy příběhy jsou situovány do takřka snového časoprostoru. Metropolis funguje jako modelový alegorický topos a vlastní souslednost epizod ze Supermanova zápasu s chaosem je díky různým flashbackům a alternativním liniím<sup>9</sup> velmi nepřehledná a vytváří tak „iluzi trvalé přítomnosti“. V příbězích agenta s povolením zabýjet se však čas roztupává na osobní bezčasovost hrdiny, výrazně kontrastující s časovostí příběhu. Čas, o němž se vypráví, mimeticky odráží autentický čas. Jeho historicita je propracována tak detailně, až dochází k jakési časové emblematickosti: velmi přesně odlišíme jednotlivé příběhy podle dekád, v nichž se odehrávají, protože pracují, lehce karikujícím způsobem, s typickými dobovými emblémy.<sup>10</sup> Zatímco čas příběhu díky historickým kulisám vybízí ke konzumování tím, že spěje ke své konečnosti, čas hrdiny ustrnul

**9 / Příběh se, jak se zpětně ukáže, odehrál pouze ve vědomí postavy, nikoli ve skutečnosti.**

**10 / Tato emblematickost vzniká jak využitím detailů z každodenního designu (móda, interiér, hrdinův automobil), tak zapojením aktuálních historických, kulturních a především politických souvislostí: sedmdesátá léta – studená válka, projekt hvězdných válek; osmdesátá léta – Afghánistán; devadesátá léta – pád železné opony, vliv nadnárodních korporací, mediální válka. Stylizace archetypálních postav příběhu odráží i posuny společenské – Bondovým šéfem se v 90. letech stává žena, jež dekonstruuje Bondův machismus a označí ho za „sexistického mizogynního dinosaura“, z nývě toužící sekretářky se stane ironická glosátorka Bondových milostných afér, Bondova poslední milenka má tmavou pleť, což v předchozích desetiletích mohla mít pouze hrdinka záporná, jež posléze díky Bondovu šarmu a milostnému umění přestoupí na „světlou stranu síly“.**

v mytické věčnosti,<sup>11</sup> ve věčné síle a mládí. I u této postavy ale dochází k určité kompenzaci božské heroičnosti. Jednak žádné agentovy nadpřirozené schopnosti nemají božský, mimosvětský původ, ale souvisí s mimořádnými schopnostmi lidskými (důmyslnost technických pomůcek, šíře Bondova vzdělání, fyzická zdatnost, osobní šarm, apod.), jednak Bonda můžeme zasadit do každodennosti, která nesouvisí s druhou, nehrdinskou identitou, ale s jeho tělesností.

Oba způsoby kompenzace pracují s určitou falešnou iluzí. Hrdinovo jednání sice vychází z důmyslných lidských schopností, ale jejich mimořádnost (mnohdy velmi ironická) nemá se skutečností ani s aristotelovskou pravděpodobností nic společného. Většina technických vynálezů by našla své místo spíš v příbězích barona Prášila nebo Julese Vernea, protože jejich technická neskutečnost a estetizovanost musí v první řadě konkurovat manýrističnosti zbraní Bondových protihráčů. Ani Bondovy znalosti, opomineme-li fyzickou zdatnost a osobní charisma, nemají v každodenní divákově zkušenosti žádný význam. Například výlučnost „božských“ a nadprůměrných vědomostí Sherlocka Holmese vždy vede k praktickému použití, ale znalost správné teploty, při níž se pije saké, vede naopak k hrdinově výlučnosti vzhledem k praktickému a skutečnému světu. Divák má tedy pocit, že může postavu vtáhnout do svého každodenního světa, alespoň přes její tělesnost – slabost pro krásné ženy, dobré jídlo a pití, rychlá auta. Ale ani tyto vášně nemají s banální divákovou realitou nic společného, vytvářejí spíš jakousi snovou každodennost,

**11 / Pouze ve dvou případech dochází k výjimce. Poprvé, když se Bond ožene, což výrazně naruší stereotyp chladného agenta, který sice podléhá touze, ale nikdy se nezamiluje; proto musí být na konci epizody čerstvá novomanželka zastřelena. Tím se z Bonda stává spíš postava tragédie, odsouzená k věčné samotě. Ale také tato epizoda funguje podobně jako komiksově „imaginary tales“. Na Bondovo vdovectví se v jedné z dalších epizod naráží, ale neslouží to ani jako vhléd do soukromí, ani nevzniká dojem časové předčasnosti, spíš se tím ještě více zdůrazňuje anonymita agenta bez soukromí, který sice má zřejmě nějakou minulost, ale ani nejbližší spolupracovníci o ní nic nevědí. Podruhé dochází k jakési falešné introspekci, když si Bond prohlíží svou pracovní výzbroj z minulých akcí (On Her Majesty's Secret Service a Die Another Day). Tyto průhledy ovšem nespojují historii postavy, ale intertextuálně svazují jednotlivé příběhy.**



jejíž pravdivost spočívá pouze v realnosti imaginace. Snad pouze výsledný dojem hříšnosti a požívačnosti nabízí možnost vzájemného splynutí či porozumění postavy a diváka.

#### Epizoda IV. Mimo dobro a zlo

Hřích jako takový nemá v mytickém vyprávění co dělat, neboť hrdinové klasických mýtů se nijak nepodvolují etickým kategoriím; jejich konání leží mimo dobro a zlo. Odysseus lže, krade a podvádí, a přesto jedná hrdinně. Ve jménu dobra a zla jednají postavy pohádek, neboť ony se pohybují po horizontální cestě skrze lidské společenství a jejich jednání zpravidla soudí ještě spravedlnost lidská. Postavy mýtů se ale podřizují zákonům kosmickým, jejich zápas se neodehrává mezi dobrem a zlem, ale mezi řádem a chaosem. Vyšší síly je vyvolily a povolaly, aby hájily řád před temnotou a nicotou chaosu. První a poslední scéna *Eposu o Gilgamešovi* nás přivádí na městské hradby: jejich zbudováním a obranou si urucký král zajistí ztracenou nesmrtelnost, nikoli ve smyslu faustovského budovatelského (vysušovacího) mýtu, ale spoutáním a oddělením chaosu. Teprve hranicí-hradbou dá vzniknout domovu, bezpečí, řádu. Bezdůvodná vražda a krvesmilstvo Oidipovo rozpoutají chaos (jemuž se ale nešlo vyhnout), který může přemoci pouze on sám. Proto nejedná jako syn, manžel, otec, ale především jako král, jenž dvakrát zachraňuje Théby. A bůh ví, zda by ho jeho kroky přivedly před Sfingu, kdyby nebyl zabil otravného pocestného. Musí záchraně obce předcházet vražda? Nastolení kosmického řádu soukromá smrt? Alespoň řecká kosmogonie v tom má jasno: vražda otce legitimizuje vládu syna (Uranos, Kronos, Zeus). Katarze Odysseova návratu na Ithaku primárně nespočívá v obnově rodinného štěstí,<sup>12</sup> ale v navrácení řádu do rozvráceného království, v osvobození „domova“ z tenat a osidel bujícího chaosu.

I James Bond se v každé epizodě vydává na strastiplnou odysseu, na jejímž počátku stojí božské ponouknutí – postava M v roli Pallas Athé-

**12 / Koneckonců zatímco Pénélopa odráží ataky uzurpátorských a nenasytých ženichů stejně statečně a neúnavně, jako pokaždé nad ránem páře utkaný kus rubáše, Odysseus si užívá s krásnou čarodějkou a při návratu se ještě nestydí podrobit svou věrnou ženu paranoidní zkoušce.**



ny. I když to na začátku některých epizod vypadá, že Jamesovo jednání motivují čistě soukromé zájmy (pomsta přítele Felixe) nebo že jedná v rozporu s vůlí tajné služby, velmi záhy se ukáže, že loajalita k instituci a blaho státu, resp. planety vítězí nad osobními šarvátkami i sentimentální přátelskou vzpomínkou (*GoldenEye*). Hlavní protihráč odkazuje k dobově aktuálnímu nepříteli – KGB, terorismus, mafie – zároveň se ale jeho čitelnost znejasňuje a agent britské tajné služby má co do činění s bizarní zločineckou organizací nebo ještě lépe s vyšinutou postavou geniálního šílence, jenž nejedná jménem organizace, ale čistě podle vlastního, soukromého a egoisticky světovládného plánu. Tak vystoupí do popředí protiklad individuálního jednání padoucha a myticky neosobní mise Bonda. Také se tím mění definice zla. Pokud by Bond zápasil se sovětským tajným agentem, pak by souboj dobra a zla byl jasně dobově i prostorově kontextualizován (demokratický Západ x komunistický Východ), ale změní-li se protihráč v bezskrupulózního zrádce, pak se zlo stává naprosto univerzálním a Bond vyráží na mesiášskou odysseu, jež má zabránit chaosu v narušení řádu nejen občanů Britského království, ale všech pozemšťanů.

## II. ZPĚV DANDYSTICKÝ

### Epizoda I. Zrcadlo a povrch

Stejně jako d'Aureillyho dandy, i Bondovi se každý střep může stát zrcadlem. Nepřekvapí nás ani tak to, že i sebenečekanější věc (golfová hůl) ožívá a mění se v zrcadlicí plochu, ale způsob zrcadlení. Tato zrcadla nikdy neodrážejí Bondovu tvář, ale odkrývají nebezpečnou skutečnost, jež by jinak byla nepoznatelná. Pohled do zrcadla, které nikdy neodráží tvář toho, kdo se dívá, umožňuje hrdinovi přežít, varuje a přináší záchranu: v odraze na lesklém povrchu mísy zahlédne nepřítele blížícího se ze zadu (*GoldenEye*), zrcadlem jsou i oči milenky (*Goldfinger*). Bond se stává novodobým Perseem, který musí přemoci Medúzu, aniž jí pohlédne do očí – pohled z očí do očí přináší smrt, proto se Perseus musí spolehnout pouze na svůj štít; vyhnout se skutečnosti a nahradit ji jejím odrazem. Přesně v takový štít se spočinutím Bondova pohledu přeměňuje celý svět. Kam se ale ve světě špionovy mesiášské mise poděla Medúza? Komu patří smrtonosný pohled, jehož se musí vyvarovat? Samozřejmě, že to je vlastní tvář. Neotvírá se před námi ale žádná



temná oidipovská hlubina tragického sebeodhalování. Nebezpečí spočívá v tom, že člověk nahlédne do temných hlubin sebe sama, že v očích děsivé magické krásy/krásky zahlédne vlastní běsy. To ale Bondova zrcadla nabídnout nemohou, neboť on žádnou hlubinu a nitro nemá a zrcadlo nemůže odrážet něco, když se do něj dívá nic.

Přesto skoro v žádné epizodě nechybí pohled do skutečného zrcadla. Ani v tomto případě ale žádné nitro nezrcadlí – buď funguje opět jako štít,<sup>13</sup> nebo odkazuje na dandyho toaletu. James potřebuje hotelová zrcadla, aby se mohl oholit nebo zkontrolovat, jak mu padne motýlek a smoking. Ověřuje si utváření svého já, jež se odehrává zcelováním a formováním povrchu těla, zvěcněného oděvem. Padnoucí oděv se stává znakem identity konstruované jako umělecké dílo, jehož prchavost a pomíjivost nejde zcela ztotožňovat s identitou dandystickou. Dandy se demonstrací vlastního povrchu odsuzuje k okamžité imitaci, vše módní se již v doznívajícím přítomnosti mění v staromódní, dlouhý a precizní proces formování nové „kůže“ (povrchu) se znicotní marností výsledku. Bondova druhá kůže (oděv) se naopak zmarňuje a rozpadá v doslovném slova smyslu – oblek se zmáčí, roztrhá, ohoří; dřív nebo později se odhalí kůže skutečná. Ta ale vždy zůstává neporušená, protože oblečení vždy rozpadu zamezí. V jedné z epizod dostává James od Q, zbrojíře a pomyslného otce, radu: „Pamatuj, nikdy nesmíš vidět tvoji krev.“ Bondovo vnější tělo musí zůstat nenarušeno, protože žádné jiné nemá. Ačkoli Bond je zraněn několikrát, nikdy nevidíme krev ani žádnou jinou otevřenou ránu, jež by jeho tělo „otevírala“ – může být omráčen nebo si vykloubit rameno, ale povrch zůstává nedotčen.<sup>14</sup>

**13 / Bond sedí ve vaně a holí se před malým zrcátkem, díky němuž zahlédne jedovatého hada, který ho měl zneškodnit (Live and Let Die).**

**14 / Toto pravidlo narušuje pouze vstupní příběh dvacátého dílu (Die Another Day), ale právě tato výjimka tematizuje ustálenou typizaci; ostatně celý tento příběh je sestaven z intertextuálních citací a odkazů na předcházející epizody. Vidíme Bonda v zajetí, jeho dlouhé vlasy a vousy (že by další ironická citace na Brosnanovu roli Robinsona Crusoe?), obrazy mučeného a bolavého těla, šrámy, krev, odřeniny. Ale vzhledem k tomu, že většina těchto výjevů je vizualizována v tradiční úvodní znělce, dochází k výrazné estetizaci mučeného těla. Při pozdějším vyšetření již propuštěného zajatce máme šanci poprvé nahlédnout do nitra Bondova těla – dozvíme se, že má změny na játrech. Hrdinova ztvrdlá játra ale jsou opět nitrem falešným, protože poslouží podobně jako Odysseova jizva při setkání se služkou: definitivně identifikují hrdinu po návratu ze zajetí.**

## Epizoda II. Hra a maska

Pokud něco vzdaluje Jamese Bonda od mytických reků a sblíží je s lehkomyšlnými a cynickými dandystickými hejsky, je to hra. Bond představuje hazardního hráče, hrajícího zpravidla vabank, čímž se jeho hra vždy pohybuje na hranici naprosté nicoty. Buď – anebo; život – smrt; záchrana – zničení celého světa. Ve většině epizod vstupuje do kasina, kde jedná úplně stejně – riskuje a sází vše, aby vše vyhrál. Sama hmotná výhra ale nic neznamená, ať už to souvisí s vědomím pomíjivosti hráčského štěstí, absencí soukromí a nitra nebo s tím, že jde pouze o „pracovní výlohy“. Dandy si vystačil s obecností, to pro demonstraci uměleckého díla dostačovalo. V dandyho sebestředném a samotářském světě stačilo „být viděn“. Bondovi diváci nestačí, on potřebuje protihráče, abychom celý příběh mohli vnímat jako šachovou partii dvou geniálních stratégů. Všechny Bondovy protihráče charakterizují výrazné tělesné rysy. Podstata jejich tělesnosti ale vychází z úplně jiného kontextu než je tělesnost Bondova. Zatímco Bondovo tělo přijímá estetické ideály antického apollinského těla (uzavřenost, ideálnost, typičnost, povrch, apod.), těla protihráčů ukazují tělo dionýsovsky narušené a otevřené, tělesnost bizarní nebo monstrózní: pantagruelovskými modelovanými Goldfinger (*Goldfinger*), tři prsní bradavky Scaramangovy (*The Man with the Golden Gun*), nacisty geneticky upravený Max Zorin (*A View to a Kill*), klonovaný Blofeld, krásná žena bez ušního lalůčku (*The World Is Not Enough*), zběhlý agent s popálenou tváří (*GoldenEye*), Asiat přeoperovaný na bělocha (*Die Another Day*). Zatímco Bond hraje jako solitér, jeho protihráče provázejí Watsonové a posluhové v jedné osobě, jež se stávají spíše karikaturami než průvodci svých pánů, což odráží opět podoba jejich těla, tentokrát už skutečně zrůdně deformovaného: trpaslíci (*Goldfinger*, *The Man with the Golden Gun*), muž s mechanickou paží (*From Russia with Love*), muž s kulkou putující v hlavě (*The World Is Not Enough*), muž s diamanty zasekanými do obličeje (*Die Another Day*).

Zatímco Bondovo tělo zůstává stále stejné, nepodléhá žádným změnám, těla záporných hrdinů procházejí neustálými metamorfózami, nasazují si masky, mění identitu, mají dvě tváře (v doslovném i metaforickém slova smyslu). Hru s falešnou identitou, maskování a pře-

vleky bychom očekávali spíš u tajného agenta. Ten ale zásadně převlek nepoužívá, jeho tvář se nemění, stejně jako jméno – to patří k hlavním atributům, jež logicky musí být vůči všem proměnám imunní („Jmenuji se Bond. James Bond.“). Pokud Bond používá jinou identitu, nejde o masku, ale spíš o blufování, s jehož odhalením hráč počítá. Může se stát bankéřem, vědcem, ale jeho tvář se nemění. Může se změnit i v Japonsce (*You Only Live Twice*), ale výsledek vypadá tak komicky, že nám je okamžitě jasné, že takové inkognito dlouho nevydrží. Vrací nás to k mytickým kořenům postavy – dobro (a řád) nepotřebuje žádnou falešnou identitu a zlo se v konfrontaci s absolutním dobrem neschová pod sebedokonalejší maskou.

Snad jen Bondovo oblečení může působit jako maska. Už skoro čtyřicet let se opakují tytéž kostýmy: večerní smoking, odpolední a vycházkový oblek, sportovní „dres“ (golf, šerm) a pracovní oděv do akce (skafandr, potápěčský neopren, maskáče). Všechny tyto obleky ale směřují k témuž: dělají ze svého nositele typ, zaručují anonymitu (všichni golfoví hráči vypadají podobně, stejně jako všichni osmokingovaní návštěvníci kasina), skýtají útočiště a současně poskytují identitu tím, že znakově odkazují a přiřazují svého majitele ke skupině, systému a řádu – místo kostýmu uniforma. Uniforma ztotožňuje s nadosobní ideou, a přitom ponechává odkrytou tvář: výjimečnost Bondovy osobnosti se prolíná s jeho podřízeností řádu.<sup>15</sup> Dokonce i tehdy, když se objeví v „odpočinkovém“ převleku, neodhaluje své soukromí, ani ne/nad/přirozenost hrdiny jako v případě komiksových reků; oděv pouze typizuje a emblematicky prostoru, v němž se hrdina momentálně vyskytuje: rozhalená barevná košile v Karibiku, kimona v Japonsku, květinový věnec a šortky v Tichomoří.

### Epizoda III. Manýra

Manýrističnost v dandysmu neodkazuje ani tak k zbytečnosti, přepjatosti či vyumělkovanosti, ale spíš k vytříbenosti, eleganci a dobrému vkusu, proto se stává dandy arbitrem elegance a rozhoduje v otázkách vkusu. Jeho slovo nebo jen nepatrné gesto (pohyb ruky,

**15 / Několikrát obléká dokonce přímo uniformu námořního důstojníka – tomu odpovídá i jeho skutečná hodnost „commander“.**

záchvěv rtů či pozdvihnutí obočí) se stávají mocnějšími než názor a úsudek krále či císaře (Petronius a Nero, Brummell a Jiří IV.). Bondovo labužnictví charakterizuje všechny aspekty jeho tělesnosti: obléčení, jídlo a pití, ženy a dokonce i zabíjení. Bondův šéf/šéfová M v tomto kontextu ale nemá funkci panovníka lačného krásy. Naopak s lehce ironickými úsměšky glosuje Bondovy návyky a záliby. Jenže to, co vypadá na první pohled jako projev hrdinovy zhýralosti, prostopášnosti nebo jen směšného snobismu, jej může zachránit z nejednoho nebezpečí. Svedení správné ženy nebo mlsný jazyk mohou špiónovi zachránit život<sup>16</sup> i tehdy, když už všechny ostatní zbraně selhaly: život nejen zmarňují (může být něco pomíjivějšího než práve polknuté sousto delikátního jídla?), ale i uchovávají.

Michal Ajvaz mluví o mlsnosti jako o transcendentální mohutnosti.<sup>17</sup> Svět chuti podle něj zneklidňuje, protože skrze chuť zakouší člověk skutečnost tehdy, když v ní dochází k rozpadu, ke zničení tvarů: „naše identita je narušena Jiným, které do ní proniká v podobě bez tvarého chaosu bez smiřujícího znakového zprostředkování. ... Ve zkušenosti chuti tak vládne na jedné straně pocit úzkosti z ohrožení identity naší existence beztvarou Jinakostí, která do ní proniká, na druhé straně pocit zvláštní radosti z rozbití této identity a ze ztotožnění se s Jiným a beztvarým.“<sup>18</sup> Jídlo a pití nás prostřednictvím zkušenosti chutě může spojovat s určitými místy a současně obojí může uchovávat paměť konkrétního prostoru, krajiny a dokonce i času. Bondovi stačí doušek brandy, aby poznal, kdy a kde vyrostly hrozny, z nichž byla vypálena. Znalost místních kulinářských specialit a alkoholu funguje podobně jako Bondovy kostýmy (kroje): jednak emblematicky prostor (Kuba – mojito a doutníky, Rusko – kaviár, Japonsko – sushi a saké), v němž se hrdina pohybuje, jednak potvrzují jeho univerzálnost. Bond se podobá kulturnímu antropologovi příjždějícímu na terénní výzkum – najde si mezi „domorodci“ spolehlivého informátora (spící agent, místní policie, žena), učí se jazyk

**16 / Bond odhalí a posléze zneškodní padoucha podle toho, že určitému pokrmu (ústřice) přiřadí zločinec přestrojený za číšníka neadekvátní pití: červené víno místo růžového (Diamonds Are Forever).**

**17 / Viz Ajvaz, M.: *Metafyzika mlsnosti*. In *Tajemství knihy*. Brno, Petrov 1997.**

**18 / Tamtéž, s. 21.**



(resp. ovládá základy většiny jazyků, které potřebuje: na Oxfordu měl například dva semestry čínštiny) a oddává se domorodým zvykům (lépe řečeno je s nimi konfrontován): voodoo v Karibiku, korida ve Španělsku apod. Bondovo předporozumění všem těmto „delikatesám“ připomíná jeho mytický původ, neboť z něj činí jakéhosi „světoobčana“, jemuž je celý svět domovem; leckdy exotickým, ale přesto čitelným a srozumitelným.<sup>19</sup> V jednom případě ale funguje motiv jídla skutečně identitotvorně, nikoliv v intenci předchozího citátu o ztotožnění s Jiným, ale naopak ve smyslu sebeztotožnění. „(Vodka) Martini – protřepat, nemíchat“ funguje jako klíčový identifikující emblém hrdiny – podobně jako Odysseova jizva. Ve chvíli, kdy Bondovi vklouzne na jazyk první kapka suchého martini, nalézá a poznává sám sebe, všudypřítomného poutníka bez nitra a soukromí, jenž je doma všude tam, kde mu protřepou martini, neboť tento drink vytyčuje a odděluje hranice civilizace a barbarství, řádu a chaosu.

Stejně jako dobré pití patří k Bondovi i krásné ženy. Jejich přítomnost v příběhu působí jako variace na čechovovské pravidlo: když se v příběhu objeví krásná žena, musí skončit v Bondově posteli. Bond svádí, ale nedobývá. Ačkoli patří mezi nejvýraznější sexuální symboly a svůdce druhé poloviny dvacátého století, jeho svůdcovská strategie nepramení z juanovské touhy. Nemá libido nebo vášeň, jež by jej ponoukaly k dalším milostným dobrodružstvím, k dobývání a přesvědčování. Chybí mu i libertinská slast z ovládnutí druhého. Vzhledem k tomu, že sám nemá žádné nitro či soukromí, nemůže intimitu sdílet ani se svými milenkami.<sup>20</sup> Sám zůstává nesveden a své vášni nikdy nepodléhá, nikdy ji nemůže naplnit.<sup>21</sup> Erotická vášeň je paradoxně vyhrazena pouze ženám. U kladných hrdinek se většinou projevuje sexuální nenasytostí, jež ani tak nepoukazuje k jejich nymfomanii, ale k Bondovým schopnostem (Taťána Romanovová

**19 / Bond zná dobrou restauraci např. i v takovém Karáci.**

**20 / Výjimkou je Teresa di Vincenzo (On Her Majesty's Secret Service), která Bondovi dlouho vzdoruje, až se do ní bezhlavě zamiluje, „zkrotí“ ji a ožení se s ní. Pár minut po obřadu ale Teresa umírá. Stejně jako Paris (Tomorrow Never Dies), která se dostane Bondovi „tak blízko, že ji musí opustit“.**

**21 / Kulturní fanoušci se shodují, že teprve ve dvacátém příběhu (Die Another Day), který vyvrací a současně potvrzuje všechny stereotypy a pravidla bondovské série, prožívá Bond na plátně poprvé orgasmus.**

ve *From Russia with Love*, *Solitaire v Live and Let Die*, Natalia Semjonovová v *GoldenEye*). Ta pravá živočišná vášeň náleží hrdinkám záporným (May v *A View to a Kill*). O to víc vynikne Bondova distingoaná profesionalita a ostražitosť, čož mu umožňujúe mať protivníka pod kontrolou, a navyš se pŕitom ještě dobre pobavit. Není úplně jasné, jestli jeho hráčský naturel víc pobaví samotný erotický zážitok nebo spíš blufování; většinou se totiž ukáže, že o falešnosti dychtivých oboustranných agentek a vyslankyň ústředních padouchů ví. Až na výjimky tedy nemá erotika žádný soukromý význam a Bondův osobní život to nijak neovlivní; na rozdíl od toho profesionálního, protože Bond plní svoji mesiášskou úlohu v každém okamžiku svého života – když sází v kasinu, zevluje v baru nebo se miluje se ženou. Jak sám několika milenkám vmete do tváře: „Udělal jsem to kvůli vlasti a kvůli královně!“ V Bondově náruči nepřátelské agentky zrazují své chlebodárce, milenky chtivých zlosynů konvertují k dobru nebo aspoň prozrazují potřebné informace. Kladné bondgirls se stávají Bondovými spolupracovnicemi<sup>22</sup> na jeho záchranné misi; milostné avantýry tak vlastně utužují pracovní vztahy, takže ať se hrdina vyspí s kýmkoli, vždy z toho těží Británie, její královna a posléze celá planeta. Tělesnou erotickou sterilitu Bondovi částečně nahrazuje erotická konverzace. Ta ale nesouvisí s libertinskou erotickou rétorikou, protože jeho řeč rozhodně nesměřuje k moci, ovládání, manipulování, ale k žertu a slastně nicotné ironii. A protože „máme-li dar ironie, obejdeme se beze všech ostatních, neboť ironie je geniální nadání; ironizující člověk se podobá sfínze, která znepokojuje jako záhada a zneklidňuje jako nebezpečí“,<sup>23</sup> tak se Bondova slast může plně realizovat mimo jeho vlastní tělo.

Marnost a pomíjivost erotických prožitků těla zdůrazňuje také neustálá přítomnost smrti. Bond se ustavičně pohybuje na hranici smrti, v permanentním ohrožení vlastního života a současně připraven přinést smrt druhým; ostatně povolení zabít jej za tuto smrt zbavuje jakékoli osobní zodpovědnosti.

**22 / Míra jejich samostatnosti, aktivity a schopnosti postupně narůstá: od naivních pasivních krásk šedesátých let, jež musel Bond rytířsky ochraňovat, k emancipovaným a rovnocenným partnerkám let devadesátých.**

**23 / d'Aurevilly, J. B.: O dandysmu a Georgi Brumellovi. Praha, Volvox Globator 1996, s. 49.**

Poměrně výraznou roli v každém příběhu hraje mrtvé tělo, zejména tehdy, když souvisí s Bondovými protihráči. Ať se jedná o jejich oběti, nebo o finální a katarzní zkázu samotných zločinců, vždy dochází k určité estetizaci zavražděného těla. Zatímco Bond zabíjí, protože musí, a své neřesti a vášně ventiluje, nikoli však uspokojuje, oblíbeným pitím, dobrým jídlem, nyvými kráskami a hazardem, jeho soupeři z „temné strany síly“ realizují svou vášeň a umělecké ambice zabíjením. V každé epizodě najdeme konkrétní manýru, jež souvisí s technikou zabíjení, která proces smrti bizarním způsobem estetizuje. Goldfinger vraždí tak, že potře tělo své bývalé a Bondovy současné milenky zlatým prachem. Naprosto absurdní způsob, dost nákladný i pracný, ale z vraha činí takřka anděla smrti: mrtvé tělo slouží jako podpis, výstraha a výzva zvráceného umělce.

Bondova estetika jasně čerpá jednak z apollinské tělesnosti, jednak z platonismu – krásné je dobré a naopak; nic jako zrůdná, prokletá krása v jeho myšlení neexistuje. Jeho protivníci vyznávají krásu zrůdnosti a zločinu. Rozhodně z nich ale neprýští žádná poetická dekadentní krása inverze, naopak vlastně potvrzují správnost Bondovy perspektivy. Zlo nemůže plodit krásu, deformovaná těla zločinců a jejich pohůnků mohou produkovat pouze maniakální „krásu“ spojenou s destrukcí a smrtí: trpaslík vraždící kloboukem (*Goldfinger*), ruská agentka vraždící nožem v botě (*From Russia with Love*), rituály voodoo (*Live and Let Die*), Scaramangovy zlaté náboje (*The Man with the Golden Gun*), řada kuriózních přístrojů smrti od laserového nože přes středověký mučící nástroj až k bazénu nenasytných žraloků či aligátorů. Ale přesně podle lidové moudrosti o kopáči, jenž padá do vlastní jámy, se sami zločinci stanou obětí svých vynálezů, nebo dokonce jejich smrt svou groteskní neskutečností ještě předčí veškerou předchozí důmyslnost: Kanangovi (*Live and Let Die*) nacpe Bond do úst náboj se stlačeným vzduchem, načež se opiový magnát nejdřív nafoukne do obřích rozměrů a pak exploduje, což Bond komentuje slovy „vždycky se rád nafukoval“. Pak už následuje pouze jedna scéna: svět pro tentokrát unikl z nebezpečí a Bond může v ústraní konečně ulehnout po boku ženy, s níž zkontrolil chaos a navrátil světu řád. Na opuštěném místě, v ústraní a o samotě, v laskavých paprscích zapadajícího slunce může konečně začít žít soukromý nehrdinný život a počítat diamanty rozházené na těle krásné

ženy. Jenže už první sluneční paprsek tuto podezřelou idylu ironizuje. Samota a romantická intimita náleží jinému žánru: z moře se vynoří ponorka s výsostnými znaky Velké Británie, ze snopů sena vyškáčou maskovaní vojáci, cvrkot cikád přehluší řev vrtulníku a z ampliónu promluví M, jenž se sice zjevuje jako deus ex machina (a to doslova!), ale nepřináší milencům požehnání: povolává hrdinu zpět do služby.

