

MARTIN CAMPBELL /CASINO ROYALE /2006

RE-007

/aneb bondovsky nebondovské Casino Royale

Film *Casino Royale* ve světě filmových fanoušků i recenzentů jako první bondovka přinejmenším od Zlatého oka vyvolal potřebu diskutovat o principech mytologie Jamese Bonda. Touha po zařazení filmu a jeho hrdiny do kontextu neměnných pravidel, která až dosud média jednoduše přejímala a s každou další bondovkou jen opětovně upevňovala, se stala pro část diváků možná důležitější než film samotný. Objektem sloužícím k vymezení se ale paradoxně nestala celá bondovská série, nýbrž pouze předchozí čtyři bondovky z devadesátých let, zejména pak poslední z nich¹. Pojďme se zkusit na pozici bondovského mýtu v /nejen/ českém prostředí podívat podrobně, rozbrat si konkrétní důvody originalnosti *Casina Royale* i výše zmíněného jevu a objasnit si, proč médií před premiérou proklínaný Daniel Craig zaznamenal nakonec coby James Bond u /segmentu/ českých fanoušků² větší oblibu než krátce před premiérou adorovaný Pierce Brosnan.

Nepřítomnost tradice

Zkoumat bondovský fenomén v česko-slovenském kulturním kontextu je obtížné. Jeho výjimečnost totiž spočívá ve „schopnosti“ procházet různými dekadami a měnit tváře hlavních představitelů. Budeme-li aplikovat historiko-materialistický přístup Janet Staigerové³ a historicky interpretovat dobové recenze na filmy *James Bond – Dech života* /česká premiéra – 1992/ a *Zlaté oko* /česká premiéra – 1996/⁴ a tematické texty k fenoménu James Bond v ostatních periodických, zjistíme, že kritici operovali s tezí, že do té doby tabuizovaný hrdina nemá v našem prostředí žádnou diváckou tradici a že modelová čtenářka znají jen Seana Conneryho. Recenze na „bratislavskou bondovku“ *Dech života* v časopise *Cinema*⁵ po většinu textu jen uváděla čtenáře do bondovské mytologie a popisovala proměny herců, kteří následovali po odchodu Seana Conneryho, jenž je implicitně stavěn na piedestal bondovského univerza a tvoří ideál, ke kterému se ostatní herci jen více či méně blíží. Doslova se v ní píše: „Ty-

pově je sice Dalton výrazně jiný než Connery, dokázal však do postavy Jamese Bonda vlít onu energii se smyslem pro nadsázku a grotesku, kterou měla Conneryho postava ve svých počátcích.“

// V recenzi na *Zlaté oko* se v *Cinemě*⁶ poté, co je film prostřednictvím scény na pláži porovnán s Conneryho bondovkami, v náznamech popisuje ustálenost struktury bondovského vyprávění. Zároveň se však píše: „Ir Pierce Brosnan má všechny „bondovské parametry“. Ostatně první nabídku s číslem 007 dostal již v roce 1986, a post filmového agenta si vyzkoušel např. ve filmovém přepisu Forsythova románu *Čtvrtý protokol*. Především na něm spočívá hlavní tíha bondovského mýtu, kterou nese s elegancí a nadhledem superagenta, který na to má.“ Recenze Zdena Kubiny v časopise *Kinorevue*⁷ zase spojuje padoucha filmu s kanonizovanými Conneryho filmy: „Ve skutečnosti je to jeho starý známý: má totiž cynismus Goldfingera a výšinou mysl doktora No.“ A na Conneryho narazíme i dále, když Kubina píše: „Sean Connery nasadil před třiačtyřiceti lety latku tak vysoko, že postava agenta 007 je na filmovém plátně životně závislá na osobní přitažlivosti svého představitele.“ Kubina nakonec explicitně mluví o „našich zeměpisných šířkách, téměř nedotčených znalostmi o tomto významném kulturním mýtu 20. století“.

// Článek Nesmrtelný James Bond Jiřího Pavlovského a Štěpána Kopřivy v tomtéž čísle *Kinorevue*⁸ už celý mýtus představuje jen na Connerym a ostatní představitel zmiňuje pouze okrajově. Mluví však o tom, že „pak ale přišel Pierce Brosnan a jeho pojetí sklídilo jednoznačný divácký úspěch“. Můžeme tedy tvrdit, že čtenář konstruovaný z textů v periodikách bondovskou sérii empiricky téměř nezná, ačkoli s ní má automaticky spojené jméno Seana Conneryho jako modelového Bonda, který je natolik kanonizovaný, že de facto nese kritiku. V článku Jejich jméno je Bond⁹ se u Conneryho profilu dokonce píše: „Nikdy nemůže být pochyb – všechna setkání Conneryho s 007 mají pečeť „classic.“ Brosnan byl ale médií prezentovaný nikoli jako jeden z následovníků Conneryho, ale jako s Bon-

MARTIN CAMPBELL / CASINO ROYALE / 2006



dem osudově spojený. Nejde jen o opakování informace o tom, že měl hrát už v Dechu života, ale nemohl kvůli trvající smlouvě k televiznímu seriálu. Například Zdeno Kubina v textu Od „Dr. No“ ke „Zlatému oku“: Třetina století s Jamesem Bondem¹⁰ píše, že „herec má k této roli osobní vztah – jeho předčasně zesnulá manželka Cassandra Harrisová totiž hrála jednu z Bondových milenek ve filmu *Jen pro tvé oči*“.

// U *Zlatého oka* jen implicitně naznačovaný rovnocenný vztah „Connery – Bond minulosti/Brosnan – Bond současnosti“ s premiérou filmu *Zitřek nikdy neumírá* otevřeně potvrdil i Brosnan, když v rozhovoru pro *Cinemu*¹¹ řekl: „Já sám mám obrovskou radost, že jsem se stal pro celou novou generaci zosobněním Jamese Bonda. „Ne, to není James Bond – Connery je Bond,“ říkají otcové a děti odporují: „Ne, Brosnan je James Bond, je to můj Bond.“ Takové srovnání je pro mě velká poklona.“ Je to v podstatě rozšíření toho, co Brosnan naznačoval v rozhovoru pro *Kinorevue* roku 1996: „Myslím, že postava Bonda je pořád součástí širšího kulturního povědomí a kromě toho je teď velmi aktuální – po sedmileté přestávce nám dorostla celá nová generace, která vyrůstala bez Jamese Bonda, takže pro pop-kulturu má v současnosti stejný význam, jako měl v šedesátých letech.“¹²

// S premiérou *Zlatého oka* /a každé další bondovky/ a nástupem Pierce Brosnana se také ostatní média pokoušela na rozdíl od nezájmu během premiéry *Dechu života* doslova implantovat nezalámavý divákům bondovský mýtus jako vlastní /kromě zmíněných textů to byly například články v týdenících /*Reflex* – Causa James Bond od Tomáše Baldýnského/ a televizních magazínech /článek Jiřího Houdka 007 James Bond, agent s právem zabíjet – Exploze, auta, pistole a sex v periodiku *Televize*.¹³ To ale paradoxně ještě více posilovalo nedotknutelnost mýtu Seana Conneryho a aktuálnost Pierce Brosnana jako ideálního Bonda pro novou generaci diváků.

Bond a Hollywood

Skutečnost, že Brosnanovy bondovské filmy uvedly hrdinu do univerza kinematografie 90. let, spočívala mimo jiné v tom, že jejich přístup plně odpovídal formálnímu modelu hollywoodského filmu 90. let. Zatímco hollywoodská kinematografie předchozích desetiletí /budeme-li uvažovat v tomto zjednodušujícím modu dělení filmové historie/ měla charakteristický styl a témata, takže lze na základě řady různých měřítek u každého filmu odhadnout, ve kterém období vznikl, 90. léta jsou desetiletím „chameleónského stylu“. Jak dokazuje i David Bordwell v knize *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, dominantní formální model mainstreamové americké kinematografie 90. let představovala účelná kombinatorika už dříve ustaveného a vyzkoušeného.¹⁴ Nicméně i dokonalá syntéza ozkoušených hollywoodských schémat narazila v těchto případech na svůj strop a počátkem 21. století dokonce zavládl trend pečlivé nápodoby jiných filmů, případně konkrétních stylů.¹⁵

// Podobně by se dalo uvažovat i o Bondovi, který ve filmu *Dnes neumírá* beze zbytku recykloval všechny fáze své historie a došel do stadia, kdy nemohl dál. Hollywoodský film začal krizi řešit remaky, sequely a komiksovými adaptacemi, ale u Bonda byl podobný přístup nemyšlitelný. Po dvaceti pokračováních, několika remakch¹⁶ a vzhledem k vlastní komiksovosti těžko mohl postupovat stejnou únikovou cestou jako hollywoodská kinematografie. Po několikaleté pauze /1989–1995/ to vypadalo, že bondovská série je na konci svých možností. Opět ale došlo k situaci, kdy hollywoodský film i bondovská série přišly s velmi podobným řešením: subverzivní přístup k sobě samému, redefinování podoby a nabourání nedotknutelného návratem o pár desetiletí zpět či inspirací v jiných médiích¹⁷.

// Vhodné pro demonstraci jsou zejména dvě žánrově spřízněné série, které z Bonda částečně vycházejí a přinejmenším jejich první díly byly velmi podobné raným conneryovským bondovkám. Trilogie *Mission: Impossible* a zatím dvojice filmů o Jasonu Bournovi. Jestli se *Mission: Impossible* inspirovala v prvním díle Conneryho bondovkami a druhý díl byl přímá konkurence brosnanovským 007 filmům, ve třetím díle můžeme pozorovat subverzivní nabourání a znovustavení vlastní žánrovosti a přejímání prvků narativních modelů ze světa současných televizních seriálů /epizodická struktura lineárního vyprávění; výrazná personalizace žánru v podobě přesunu důrazu z obecného ohrožení či roviny práce na rovinu citových vazeb a osobních vztahů/. Bournova série naopak zejména ve druhém díle *Bournův mýtus*¹⁸ oprostila špionážní příběh od tradičních žánrových struktur. Tyto se staly jen částečným pozadím pro pečlivou konstrukci světa hlavního hrdiny. V něm palčivý nedostatek informací všech stran o všech ostatních stranách, též rámování a mimořádný důraz na neustálý pohyb /rámování i postav v mizanscéně/ spoluvytvářejí progresivní a zcela ojedinělou kinematografickou formu.

// James Bond se dostal do situace, kdy vyčerpal sám sebe a musel hledat nový přístup. Ve chvíli, kdy se koupila práva na jediný oficiální tým nezfilmovaný bondovský román *Casino Royale*¹⁹, se mohla natočit další flemingovská adaptace, která má s knižní předlohou a především s jejím hrdinou jen málo společného²¹. Jenže producenti Barbara Broccoliová a Michael G. Wilson se rozhodli k radikálnímu kroku: Kniha nebude jen kostra příběhu pro další výbušný akční film, ale protože jde o první knižní bondovku, ve které Bond ke všemu projde klíčovým traumatem a udělá pár začátečnických chyb, natočí se podle ní i „první bondovka“ filmová. Restartuje se série, z Bonda nebude jen služebně mladý agent, ale film ho bude sledovat i v okamžiku, kdy ještě nemá dvě nuly a musí je vraždou dvou lidí získat... Vrcholem této změny je však modifikace zcela zásadní okolnosti: hrdiny. *Casino Royale* nepřejímá jen prvky vyprávění, ale přebírá flemingovského knižního hrdinu, což série dosud nikdy zcela neudělala.

Flemingovský film s flemingovským hrdinou

Filmová série vždycky z knih přebírala pouze příběhové kostry, a třebaže se několik bondovek²¹ drželo děje poměrně dost věrně, jejich hrdina byl radikálně odlišný od mnohem civilnějšího a emotivnějšího Jamese Bonda ve Flemingových předlohách. James Bond v původní literární podobě nezřídka mimořádně trpí, spolupracuje se silnými hrdinkami /které nejsou žádné plakátové bond-girl z filmů/, dělá chyby, je často unavený svou prací a několikrát málem zemře /např. kniha *Srdcečné pozdravy z Ruska*²² končí v tomto ohledu otevřeně/. Je kuriózní, že zmíněný filmový Jason Bourne se dosud Flemingově hrdinovi přiblížil nejvíce /a naopak se dost liší od vlastního literárního předobrazu²³/, a tak je nyní *Casino Royale* obviňováno z inspirace v bournovské sérii.

// Filmový James Bond tak nikdy nebyl tatáž osoba jako ve Flemingových knihách a ona bondovská dokonalost, neporazitelnost, vybavení dokonalou technikou a fatální neodolatelnost pro ženské postavy je víceméně až filmovým příspěvkem k bondovskému mýtu. Ostatně literární Bond by byl



MARTIN CAMPBELL / CASINO ROYALE / 2006

až donedávna pro publikum o poznání méně přitažlivý než ten dosavadní filmový, ale v dnešním subverzivním kinematografickém univerzu jsou to právě polidštění žánroví hrdinové, kdo je divácky atraktivní. James Bond z *Casina Royale* tak působí jako revoluce ve filmové sérii, což je ještě posíleno tím, že snímek nepřejímá jen hrdinu, ale celkovou Flemingovu konstrukci vyprávění. A ta se zdaleka netýká pouze o hodně emotivnějšího Bonda a jednoduše „nejnebondgirlovější“ bond-girl od filmu *V tajné službě Jehoho Veličenstva*. A zároveň to nejsou jen tyto dva body, v čem narušuje neměnnou strukturu bondovského vyprávění /která se víceméně stala autonomním žánrem, podle něhož vznikají i nebondovské filmy/²⁴.

// Abychom pochopili způsob Flemingova vyprávění, ocitujme si pasáž z knihy *Šest procházek literárními lesy*²⁵, kde Umberto Eco píše: „Fleming nešetří popisem hlavně u těch dějů, jichž by se mohli čtenáři sami účastnit /karty, večere, turecká lázeň/, a popis těch akcí, kterých by se čtenář neúčastnil ani ve snu /např. útěk z hradu v závěsu na balónu/, je velmi stručný. Otálení při dějů v něm umožňuje čtenáři, aby se s Bondem ztotožnil a snil o tom, že je jako on. Fleming zpomaluje u věcí nedůležitých a stupňuje tempo, když jde o něco zásadního, protože zpomalení u postradatelného je erotickou funkcí delectatio morosa a protože ví, že my víme, že vzrušeně vyprávěné příběhy jsou nejdramatičtější.“ K čemu nám tento úryvek pomůže, pokud nezkoumáme knižní vyprávění, ale filmové? Především je nutné porovnat jej se zmíněnou ustálenou formou bondovského vyprávění.

// *Casino Royale* do značné míry přejímá strukturu knihy a ačkoli v úvodní třetině zařazuje dvě akční scény /obě hodně založené na pohybu/, film zejména od druhé třetiny kopíruje „flemingovský“ narativní model formulovaný Umberto Ecem. To narušuje rytmus sledování a modelový divák ztrácí žánrové jistoty. Potěšení ze sledování bondovského příběhu až dosud u jednotlivých dílů série spočívalo v neměnnosti jeho syžetu. Filmy počínaje *Goldfingerem* pokaždé naplňovaly divákovu představu o nich, takže hlavní narativní změny spočívaly jen v padouchovi s jeho motivacemi, zabíjaky a poskoky, v inovacích akčních sekvencí a v bond-girl /v průběhu série se však několikrát výrazně změnila stylistická rovina/. Z toho vyplývá, že filmy kladly velký důraz na atrakce, technické vynálezy a exotická místa, a tak na rozdíl od knih nevytvářely představu, že Bondem může být každý divák. Naopak operovaly s tím, že nikdo na světě není jako James Bond, a proto jej jeho diváci chtějí sledovat. Chodí obdivovat jeho nezaměnitelnost, nedotknutelnost a neporazitelnost.

// Bond z *Casina Royale* ale popírá udržovanou /a médií stále opakovanou/ představu o Jamesi Bondovi, stejně jako uspořádání scén neklade důraz na atrakce, ale soustředí se na zdánlivě všední věci, které divák může zažít sám, přičemž ty atraktivní scény jsou rychlé, kinetické, účelné a místy i svou intenzitou fyzicky vyčerpávající²⁶. Informace jsou podávány implicitně či za pochodu a divák není přítomen žádnému okázalému plánování akcí. Naopak sleduje dlouhé sekvence v kasinu a pomalé Bondovo seznamování se s Vesper, poznává okolnosti konstrukce fikčního světa /který staví na našich zkušenostech s událostmi z našeho světa, např. s 11. zářím, aniž by sklouzával k politizování/, je přítomen chvílemi Bondova pokoření, únavy i štěstí... a vidí Bonda zemřít, což je v kontextu celé série naprosto neslychané²⁷.

// Padouch nikomu nesděluje své plány a nemá kolem sebe sadistické zabíjaky. Špinavou práci odvádí sám. Ve filmu se projevuje „flemingovský sadismus“, který v textu *Mrtví se nebaví*²⁸ zmiňuje Karel Thein v souvislosti s Flemingovým „literárním funkcionalismem“. Ve filmu *Casino Royale* se projevuje v podobě mučení hlavního hrdiny, které postrádá obvyklou okázalou bondovskou hyperbolizaci a probíhá v duchu maximální účelnosti i nejhoršího pokoření /na židli přivázaný nahý James Bond je koncem těžkého provazu opakovaně tvrdě udeřován zespu do varlat/.

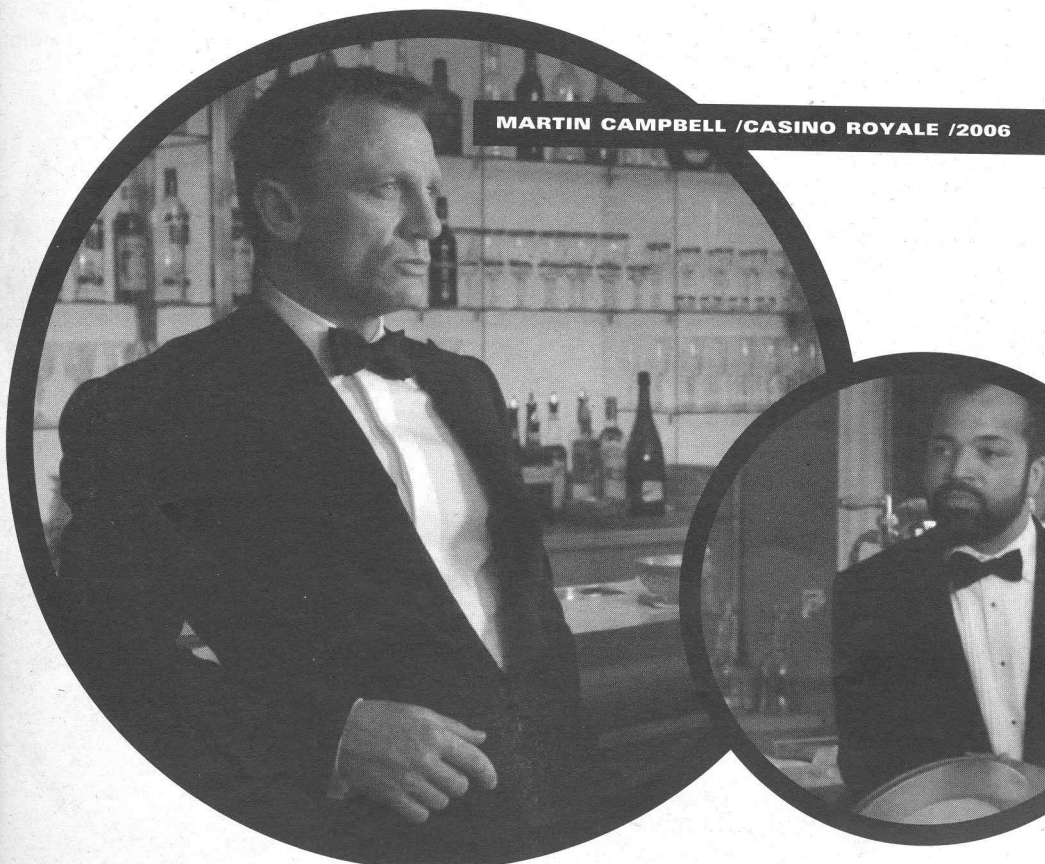
Tematizace vlastního mýtu

Právě rigidita uspořádání příběhu a zařazení povinných prvků, jejichž rozpoznání přinášelo bondovským divákům značnou část recepčního potěšení, pomohla Bondovi překonat oněch čtyřicet let své filmové existence. Nový Bond však tuto neměnnost syžetu a prvků uvnitř něj nepopírá, nýbrž tematizuje. Filmový Bond v *Casinu Royale* potvrzuje to, co o něm ví divák: pije jen „protřepanou, nepromíchanou vodku s martini“, poprvé se vždy představuje ve formě „Bond. James Bond“, potpří si na drahé obleky a sex... Zároveň ale divák ví, že Bond v *Casinu Royale* ještě není ten Bond, kterého viděl v předchozích filmech, a tak prohřešování se proti schématu přijímá jako součást sofistikované hry, která je mnohem zábavnější než doslovné odkazování se v *Dnes neumírej*. Sofistikovanost přístupu je zřetelná už z úvodní předtitulkové sekvence, v níž Bond musí zabít dva muže, za což dostane dvě nuly a povolení zabíjet. Předtitulková sekvence v dosavadním bondovském úzu začínala figurálním záběrem z hlavně zbraně na Jamese Bonda, přičemž Bond v jednu chvíli vystřelil do „kameru“ /na útočnicka/ a rám se odshora zalije krví.

// Předtitulková sekvence tímto záběrem nezačíná, ale zároveň v ní nechybí. Protože Bond ještě nemá povolení zabíjet a dosud nezabil dva muže, jejichž vraždou povýšení do „dvounulového stavu“ získá, nedával by úvodní závěr z hlediska kauzální logiky příběhu smysl. Zmíněný výstřel do kamery a zalití rámu krví se ale přesunou na závěr scény, kdy po Bondovi v záběru z hlavně vystřelí jeden ze dvou zmíněných mužů. Dosud symbolický záběr tak získá narativní význam v bondovské mytologii. Podobný přesun v rámci neměnného schématu film využije i v případě ustálené formy Bondova představení se /Jmenuji se Bond. James Bond/. To není hned na začátku, ale naopak úzce předchází závěrečným titulům, kdy se Bond skutečně Bondem stává. V tom okamžiku také poprvé zazní bondovské hudební téma, které do té doby film explicitně vůbec nevyužil.

// Alena Prokopová v článku *Těšitel James Bond*²⁹ v *Cinepuru* píše, že „zatímco věrohodnost sériových superhrdinů komikového typu Batmana, Supermana či „originálního“ /bondovkami inspirovaného!/ Indiana Jonese zajišťuje jejich dvojitá existence /všednodenní a „noční“ – s maskou/, náš muž Bond zůstává dokonale celistvý: ve skutečnosti ho nikdy nepřistihneme v jeho lidské nahotě – bez kostýmu“. Zatímco až dosud byl tento postřeh zcela platný, *Casino Royale* odhaluje jako Bondovu masku toho Bonda, kterého diváci až do teď znali. Není to tatáž situace jako ve filmu *Batman začíná*³⁰, kde vyprávění hrdinu postupně maskuje a víceméně vytváří úplně nový mýtus. Bondův mýtus je dokonale ustaven a samotný mýtus i kodifikovaná vyprávěcí struktura jsou jedinou hrdinovou maskou. *Casino Royale* však hrdinu demaskuje, protože jeho masku jsme až doteď nemohli jako masku identifikovat. Zároveň tím ale – pokud budeme brát *Casino Royale* alespoň částečně jako bondovku z téhož univerza – potenciálně zpětně mění pohled na předchozí filmy.

// Bond je otrávený povinností nosit luxusní na míro šité sako. Na otázku, zda chce vodku a martini protřepat, či promíchat, odpoví: „Vypadám snad, že by mi na tom záleželo?“ A když svádí manželku jednoho z „nižších padouchů“, aby z ní dostal informace, jakmile se je dozví, opustí sexuálně vydrážděnou ženu,



MARTIN CAMPBELL /CASINO ROYALE /2006

aniž by se s ní vyspal. Narušení základních diváckých představ o Bondovi ale zároveň posiluje potěšení ze recepce, protože očekávaná zkušenost se stává hrou, a přitom není popřena. Kdyby film pokračoval v dosavadní sérii, brali by to diváci zřejmě jako zásadní podvod a znesvěcení mýtu. Ale protože film porušování pravidel anoncuje jako hru s mýtem /a s divákem znalým mytologie/, /modelovi/ diváci by neměli mít problém film přijmout bez potíží a brát jej naopak jako příležitost proniknout do Bondova světa jiným způsobem, jako naprosto výsadní příležitost ke specifickému znaleckému sledování.

Brosnanův Bond je mrtev, ať žije Craigův Bond

// V diskusích na různých českých internetových fórech či filmových webzinech³¹ se tak modifikace všech dosavadních představ o bondovském mýtu stala důkazem skutečného „bondovství“ filmu. A to včetně Daniela Craiga, který typologicky odporoval a stále odporuje všeobecně přijímané představě o hrdinovi bondovských dobrodružství. Craig je v závěru jako Bond akceptovatelný, protože jeho bondovství a přijetí masky je hluboce narativně motivováno. Nepřišel před diváky s tím, že je Bond, nýbrž se před jejich očima Bondem stal. To je zcela unikátní situace a podobnou příležitost neměl nikdo z předchozích představitelů, přičemž Craig právě díky tomu překonal během natáčení filmu budované předsudky³². A o tom, že byl diváky i kritiky skutečně přijat, nemůže být vzhledem k zahraničním kritikám a nadšeným ohlasům českých fanoušků pochyb /kupodivu v českých médiích se především starší generace kritiků stává k filmu spíše rezervovaně/.³³

// *Casino Royale* je svým způsobem v sérii bondovských filmů revoluční /nikoli v bondovském univerzu obecně, protože postava se pouze přesunula z literární předlohy na plátno/ a každá revoluce znamená odmítnutí něčeho dosavadního, čímž se pro mladé publikum stal Bond Bondem „jejich generace“. Představitel tradiční linie bondovského mýtu, kterou nyní *Casino Royale* přepracovalo, a on se tak s charakteristickou elegancí, šarmem a neagresivním nadhledem ukázal pro nově vytvořený mýtus jako nevyhovující. Pierce Brosnan /spojovaný navíc podle reakcí primárně s vyprázdněným *Dnes neumírej*/ tak byl postaven do pozice symbolu všeho překonaného, kdežto Craig představuje nové a vzrušující... Ze souboje Brosnan versus Craig momentálně vychází pro publikum vítězně Craig /na rozdíl od podobného souboje před mnoha lety: Connery versus Lazenby/. Je ale třeba uvědomit si, že *Casino Royale* mohlo být jen jedno a teprve další film ukáže, kam vlastně „nový“ Bond s už jasně definovanou maskou elegantního zabijáka může směřovat...

RADOMÍR D. KOKES

Poznámky/

- 1/ *Zlaté oko* /GoldenEye, r. Martin Campbell, 1995/, *Zítřek nikdy neumírá* /Tomorrow Never Dies, r. Roger Spottiswoode, 1997/, *Jeden svět nestačí* /The World Is Not Enough, r. Michael Apted, 1999/, *Dnes neumírej* /Die Another Day, r. Lee Tamahori, 2002/.
- 2/ Okruh zkoumaných fanouškovských reakcí je omezen na prostor českých internetových diskuzních fór.
- 3/ STAIGEROVÁ, Janet. Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema. Princeton: Princeton University Press, 1992.4 *James Bond – Dech života* /Living Daylights, r. John Glen, 1987/. Film měl u nás premiéru 3. 9. 1992. O „bratislavskou“ bondovku jde z toho důvodu, že jedna část se odehrává v socialistické Bratislavě. Bond navíc během útěku přes hranice zneškodní příslušníky VB. *Zlaté oko* mělo premiéru 4. 1. 1996.
- 5/ *James Bond – Dech života*. In *Cinema*, roč. 2, č. 9 /1992/, s. 26–27.
- 6/ ŠOBR, Michal: *Zlaté oko*. In *Cinema*, roč. 6, č. 1 /1996/, s. 14–19.
- 7/ KUBINA, Zdeno. *Zlaté oko*. In *Kinorevue*, roč. 6, č. 1 /1996/, s. 18.
- 8/ PAVLOVSKÝ, Jiří; KOPŘIVA, Štěpán. Nesmrtelný James Bond. In *Kinorevue*, roč. 6, č. 1 /1996/, s. 42.
- 9/ COUFALOVÁ, Pavlína. Jejich jméno je Bond. In *Kinorevue*, roč. 6, č. 1 /1996/, s. 38–41.
- 10/ KUBINA, Zdeno. Třetina století s Jamesem Bondem: od „Dr. No“ ke „Zlatému oku“. In *Cinema*, roč. 6, č. 1 /1996/, s. 20–23.
- 11/ Pierce Brosnan. In *Cinema*, roč. 8, č. 1 /1998/, s. 10.
- 12/ KEPLER, Huck. Interview – Pierce Brosnan. In *Kinorevue*, roč. 6, č. 1 /1996/, s. 62–64.
- 13/ BALDÝNSKÝ, Tomáš. Causa James Bond. In *Reflex*, roč. 7, č. 9 /1996/, s. 52–55. HOUDEK, Jiří. 007 James Bond, agent s právem zabíjet – Exploze, auta, pistole a sex. In *Televize*, leden 1996.
- 4/ To umožnilo vznik některých dokonale funkčních titulů, které pro svou bezesovost a účelnost figurují ve většině sestavovaných kanonizujících žebříčků „nejlepších filmů všech dob“ /*Forrest Gump*, *Vykoupení z věznice Shawshank* etc./.. Na stylistické rovině David Bordwell toto upevnění postupů konstrukce hollywoodského filmu předchozích desetiletí diagnostikuje jako „zesílenou kontinuitu“. Viz BORDWELL, David. Zesílená kontinuita. Vizualní styl v současném americkém filmu. *Iluminace*, 1, 2003, s. 5–28. Srov. BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2006. /Součástí knihy je i text Zesílená kontinuita./
- 5/ Vznikly například dvě precizní formální retro nápodoby filmů z padesátých let. *Daleko do nebe* /Far from Heaven, r. Todd Haynes, 2002/, okázale čerpající z melodramat Douglase Sírka, a *Kašlu na lásku* /Down with Love, r. Payton Reed, 2003/, sofistikovaný pastiš komedií Rocka Hudsona a Doris Dayové. Ale i mimo tyto extrémní případy vznikaly filmy jako *Chyt mě, když to dokážeš* /Catch Me, if You Can, r. Steven Spielberg, 2002/, který explicitně formálně napodobuje vizuální styl šedesátých let.
- 6/ Uvnitř oficiální série produkované Harrym Saltzmanem a Albertem „Cubbym“ Broccolim /později jen Broccolim/ se za volně remaky považuje dvojice filmů *Goldfinger* a *Vyhledka na vraždu*, případně se poukazuje na podobnost příběhů filmů *Jen pro tvé oči* /*For Your Eyes Only*, r. John Glen, 1981/, *The Spy Who Loved Me*, r. Lewis Gilbert, 1977/ a *Moonraker* /r. Lewis Gilbert, 1979/. Mimo sérii /tj. mimo oficiální produkci/ vznikl remake *Thunderballu* pod názvem *Nikdy neříkej nikdy* /*Never Say Never Again*, r. Irvin Kershner, 1983/. Na vzniku knihy se totiž s Flemingem podílel i Kevin McClory, který soudně získal /až po premiéře filmu *Thunderball*/ filmová práva a tímto způsobem je využil.
- 7/ Zejména comics a televize. Filmy nepřejímají jen komiksové příběhy /např. *Spider-Man*, *X-Men*/, ale například *Hulk* /r. Ang Lee, 2003/ využívá formální techniky rozděleného plátna jako analogie ke komiksové formě fázování akce po obrázcích.
- 8/ *Bournův mýtus* /*Bourne Supremacy*, r. Paul Greengrass, 2004/.
- 9/ Román byl jinak předtím natočen hned dvakrát. Poprvé v roce 1954, kdy podle něj vznikla padesátiminutová epizoda televizního seriálu *Climax!* /1954–1958/, a podruhé /*Casino Royale*, r. Ken Hughes, Robert Parrish, John Huston, Val Guest, 1967/ jako parodie na oficiální bondovskou sérii.
- 20/ Je to například případ po sobě jdoucí dvojice bondovských filmů *Agent, který mě miloval* a *Moonraker*.
- 21/ *Dr. No* /r. Terence Young, 1962/, *Srdečné pozdravy z Ruska* /*From Russia With Love*, r. Terence Young, 1963/, *V tajné službě Jehoho Veličenstva* /*In Her Majesty's Secret Service*, r. Peter Hunt, 1969/.
- 22/ FLEMING, Ian. *Srdečné pozdravy z Ruska*. Praha: Delfin 1997; přel. Ivan Němeček /*From Russia With Love*, 1957/.
- 23/ Tomu odpovídá spíš televizní film *Kdo je Bourne?* /*Agent beze jména* /*The Bourne Identity*, r. Roger Young, 1988/.
- 24/ Např. *xXx* /r. Rob Cohen, 2002/.
- 25/ ECO, Umberto. Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě. Olomouc: Votobia 1997; přel. Bronislava Grygová /*Six walks in the fictional woods*, 1994/. Srov. ECO, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press.



LEE TAMAHORI /DNEŠ NEUMÍREJ /2002

- 26/ To se týká zejména špinavé a upoceně scény souboje muže proti na schodech v hotelu, kde se Bond urputně pere s nebezpečným zabijákem, oba se vzájemně shazují ze schodů, hází sebou o zdi a prudec na sebe padají.
- 27/ Bond je navíc už druhý superagent, který letos v kinech, byť jen dočasně, zemřel. Působením cizorodého prvku v těle na chvíli přestalo bít srdce i Ethanu Huntovi ve třetí *Mission: Impossible*. Jinak Bond už jednou zemřel, ale to se hned vzápětí odhalilo jako podvod tajných služeb. Název filmu *Žiješ jenom dvakrát* /*You Only Live Twice*, r. Lewis Gilbert, 1967/ tak doslovně naplňuje až *Casino Royale*.
- 28/ In: THEIN, Karel. *Rychlost a slzy*. Praha: Prostor 2002.
- 29/ PROKOPOVÁ, Alena. Těšitel James Bond. In *Cinepur*, 2000, č. 15, březen, s. 14–17.
- 30/ *Batman začíná* /*Batman Begins*, r. Christopher Nolan, 2005/.
- 31/ Např. www.moviezone.cz, www.csfd.cz, www.lopuch.cz, www.okoun.cz.
- 32/ Média zveřejňovala a stále opakovala bulvární zákulisní informace, týkající se Craigových řídicích /ne/schopností a vyražených zubů, případně jej posměšně komentovala jako herce vhodného do role poskoka hlavní záporné postavy či upozorňovala na blond barvu vlasů.
- 33/ *Rottentomatoes* – 95 % kladných recenzí; *IMDb* – 8,1; *CSFD* – 87 % /verifikováno 25. listopadu 2006/.

Článek vznikl přepracováním textu vydaného v internetovém periodiku www.filmpub.cz se svolením vlastníka práv.

CASINO ROYALE /USA 2006/

režie: Martin Campbell
 scénář: Paul Haggis, Neal Purvis, Robert Wade
 střih: Stuart Baird
 kamera: Phil Meheux
 hrají: Daniel Craig, Eva Greenová, Mads Mikkelsen,
 Judi Denchová, Jeffrey Wright ad.
 144 minut