Masarykova univerzita

Fakulta sociálních studií

Proměny maskulinity ve filmové sérii o Jamesovi Bondovi

Changing masculinities in James Bond films

(Bakalářská práce)

Jan Páral

Brno 2012

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně s použitím pramenů a literatury uvedené v bibliografii.

V Brně dne 28. 5. 2012

Jan Páral

Na tomto místě bych velmi rád poděkoval PhDr. Jaromíru Volkovi, Ph.D. za pomoc, trpělivost a inspiraci, kterou mi poskytl při tvorbě této práce. Poděkování patří také všem mým blízkým, za veškerou psychickou podporu a pochopení.

Obsah

Obsah 4
Úvod 5
1 Teoretická část 6
1.1 Hegemonie 6
1.2 Pohlaví a gender 8
1.3 Typy mužství 9
1.4 Mediální teorie – vliv médií na maskulinitu 13
2 Metodologie 15
2.1 Výzkumný cíl a výzkumná otázka 15
2.2 Diskurzivní analýza 17
2.3 Vzorek 19
3 Analytická část 22
3.1 Zvýznamňování 22
3.2 Aktivity (praxe) a politiky (postoje) 33
3.3 Identity a vztahy 40
3.4 Souvislosti 55
3.5 Znakové systémy a systém vědění 59
3.6 Výsledky analýzy 62
4 Závěr a diskuze 64
Seznam literatury 66
Jmenný rejstřík 69
Seznam obrázků 70
Anotace 71
Klíčová slova 71

Počet slov: 18 977

Úvod

Koho si představíte, když se řekne *dokonalý muž*? Dobrá, přiznáváme - vzhledem k tomu, že jste si před malou chvílí přečetli název této práce, jde o lehce zavádějící otázku, přesto by bylo zajímavé zjistit, kolika z vás by jeho jméno vytanulo na mysli. Šance však jsou ve skutečnosti poměrně malé. Pravdou totiž je, že vzor „James Bond" už má přes 50 let a za tu dobu se představa ideálního mužství výrazně proměnila.

Naše úvodní otázka však nebyla vyřčena náhodou. Jejím smyslem bylo přivést čtenáře k tématu této práce, tématu maskulinity. My se zde tímto tématem budeme sice zabývat pokud možno nezúčastněně a objektivně, je to však to stejné téma, které velmi osobně řeší dospívající chlapci, když hledají svoji identitu a ptají se sami sebe: Co to znamená být muž? Jak se má muž chovat? Jak má vypadat? A především – kde na tyto otázky najít odpověď? [Kimmel 2008] Jedním z hlavních vodítek pro tyto chlapce jsou jejich mužské vzory. Ty lze najít primárně v rodině, pak v okolí a potom také… bohužel, nebo bohudík, v médiích. Ambivalence, se kterou komentujeme hledání mužských vzorů v médiích, je pro nás prostředkem, jak poukázat na to, že mediální obrazy mužství můžou být jak inspirativní, tak i destruktivní.

V naší studii se zaměříme právě na maskulinitu reprezentovanou ve filmech o Jamesovi Bondovi. Důvod, proč jsme pro výzkum maskulinity vybrali právě fenomén Jamese Bonda, je poměrně prostý – má pro to ideální předpoklady: je to divácky úspěšný[1] mediální formát s výraznou mužskou postavou, která odpovídá tradičním ideálům mužství[2], a má dlouholetou tradici, na které lze sledovat vývoj. Tím, že filmy o Bondovi vznikají po padesát let, je série do značné míry jedinečná. Navíc pokrývá právě klíčové období let 1960-1990, ve kterém došlo k největšímu rozvoji ženských hnutí a kumulaci tlaků na odstranění nefunkčních struktur společnosti, založených na přežitých genderových stereotypech.

Cílem této práce je proto zjistit, jestli se výše popsané společenské změny odrazily i ve filmech o Bondovi, tj. jak se vyvíjí obraz mužství, který tyto filmy předkládají. Budeme sledovat, jestli a jak je původní model tradiční hegemonní maskulinity ve filmech zpochybňován, případně jakými modely mužství je nahrazován. K tomu použijeme metodu diskurzivní analýzy podle Jamese Paula Geeho. Na celou problematiku se budeme dívat optikou sociálního konstruktivismu a propojíme ji s koncepty ideologie a hegemonie.

[1] Celá série se stabilně držela a dosud drží ve středním proudu masové kultury a v kinech vždy zaznamenávala bohatou návštěvnost.
[2] Více si o nich řekneme v teoretické části.

1 Teoretická část

1.1 Hegemonie

Jedním z hlavních důvodů, proč vůbec analyzujeme mediální obsah, je jeho schopnost nést ideologický náboj a působit tak na mocenské vztahy. S touto myšlenkou pracoval už Louis Althusser, když zařadil média do stejné kategorie jako náboženství a školu, kategorie, kterou nazval **ideologickým státním aparátem**. [Reifová 2004: 73] Teorie o propojení ideologie s mocí pak můžeme najít už u Marxe, který ideologií chápal soubor vědění, kterým se vládnoucí skupina drží u moci. [Keller 2005: 96-97] Althusser, který z Marxe sám vycházel, pak rozpracovává způsob, jakým podle něj ideologie působí a přichází s teorií **interpelace**, tj. procesu, ve kterém ideologie poskytuje jedinci pomyslnou identitu, mapu, s jejíž pomocí jedinec nachází své místo v širší sociální síti. „V srdci ideologie existuje dvojitá zrcadlová struktura, která nabízí člověku politické zrcadlo, v němž rozeznává sebe i ostatní.“ [Harrington 2006: 251]

Kritický pohled na ideologie, který přinesl marxismus, však vytváří pocit, že vznik a udržování ideologie je vždy vědomým jednáním s cílem falzifikovat realitu. Nemusí tomu být vždy tak, Karl Mannheim rozeznává dva druhy ideologií, a to ideologii **partikulární** (která by odpovídala předchozímu popisu) a **totální**. Ta na rozdíl od ideologie partikulární není úmyslnou mystifikací, neboť plyne z celkového způsobu myšlení jedince, které je do značné míry determinováno společnosti, ve které žije. [Mannheim 1991: 110-112]

Myšlenka totální ideologie je pak velice blízká konceptu **hegemonie**, kterým se Antonio Gramsci snažil vysvětlit zdánlivě nepochopitelný souhlas utlačované skupiny s nespravedlivou ideologií. Takový souhlas podle Gramsciho vzniká v okamžiku, kdy se ideologií uměle vykonstruované pravdy stanou samozřejmostí, kdy je symbolický svět, který ideologie udržuje, nazírán jako přirozený, správný a neměnný. V ten okamžik se ideologie stává hegemonií. [McQuail 1999: 123-124]

Stuart Hall pak mluví o dvou principech, díky kterým hegemonie mohou existovat: prvním je **vynucení dominantní interpretace** neboli **preferovaného čtení** (preferred reading[3]). Tato technika spočívá ve vystavení textu tak, aby jej divák mohl interpretovat právě a pouze ideologicky konformním způsobem. [Burton, Jirák 2001: 291] Druhým je **iluze zdravého rozumu**, tedy iluze, že konkrétní fakt je zcela smysluplný, a nemá proto smysl přemýšlet o tom, že by realita byla jiná. [Reifová 2004: 74]

[3] V některých publikacích se setkáme i s výrazem *preferred meaning* [Hall 1997: 228].

Pomalu se dostáváme k otázce, jak vlastně ideologie fungují. Když Berger s Luckmannem hovoří o způsobech udržování symbolických světů, výslovně uvádějí strategie **terapie** a **potlačení.** „Terapie znamená využití pojmového aparátu k tomu, aby se zajistilo, že skuteční či potenciální devianti zůstanou v rámci institucionalizovaných definic reality. (…) K tomu je zapotřebí soubor vědění, který obsahuje teorii deviace, diagnostický aparát a pojmový systém pro ‚léčbu duší'." [Berger, Luckmann 1999: 112-114]

Podrobnější rozpis podal pak Thompson [1990: 60-66], který popsal techniky legitimizace, disimulace, unifikace, fragmentace a reifikace:

Legitimizace (*legitimation*) je proces, kdy určitý stav ospravedlňujeme a vysvětlujeme, proč je právě on ten jediný správný. Ospravedlnění může vzniknout na základě toho, že je něco rozumné (racionalizace), nebo je to tradiční a tedy prověřeno časem (narativizace) nebo je to obecně rozšířené (univerzalizace).

Disimulace (*dissimulation*) lze česky popsat jako zakrývání nebo zkreslování skutečné povahy reality. K tomu muže dojít buď účelovým přemístěním určitých vlastností z jednoho subjektu na druhý, zlehčováním určitých špatných vlastností (eufemizací), nebo použitím trop – obrazných (a tedy často nepřesných a zavádějících) pojmenování.

Unifikace (*unification*) spočívá ve dvou strategiích: **standardizaci**, která jedinci předkládá určitý fakt jako většinově přijímaný, a proto správný a **symbolizaci jednoty** kdy se apeluje na kolektivní identitu, loajalitu a sounáležitost s ostatními.

Fragmentace (*fragmentation*) společnosti je potom opakem unifikace a používá se k vyloučení nežádoucích prvků ze společnosti. K tomu může dojít i pouhým zdůrazněním rozdílů mezi skupinami „my" a „oni". Radikální formou je pak vyhrocení rozdílů do také míry, že rozdílné se stane cizím.

Zvěcnění (*reification)* je poslední ze strategií a značně využívá jemných jazykových nuancí. Rozeznáváme čtyři metody zvěcnění: **naturalizaci –** kdy akcentujeme danost a nezpochybnitelnost faktu, **eternalizaci** kdy se vytváří dojem odvěkosti a neměnnosti faktu, **nominalizaci** - kdy explicitně uvedeme, a tím i zdůrazníme autora faktu a **pasivizaci –** kdy je použit trpný tvar slovesa a činitel je tím pádem naopak utajen.

1.2 Pohlaví a gender

Tématem naší práce bude analýza maskulinity, tedy genderová analýza. Je proto nezbytné na začátek tyto pojmy (a pojmy související) definovat:

„ ‚Pohlaví' [anglicky *sex*] se týká biologických rozdílů mezi samcem a samicí druhu – viditelných rozdílů na pohlavních orgánech a z toho vyplývajících rozdílů v reprodukční funkci. ‚Gender' se naopak týká kultury – sociálního rozlišení maskulinity. (…) Vzniká tak zásadní rozdíl mezi „mužským" (samčím) a „ženským" (samičím) na jedné straně a maskulinním a feminním na straně druhé." [Oakleyová 2000: 20]

Jelikož nás zajímá právě sociálně-kulturní aspekt, měli bychom se striktně držet termínu ***maskulinita***. V zájmu rozšíření jazykových prostředků však budeme v této práci používat ve stejném (tedy sociálně-kulturním) významu i termín ***mužství***. Obdobně pak budeme užívat i pojem *ženství* jako synonymum k pojmu *feminita*. Totéž platí i pro příslušná přídavná jména (ženský - feminní, mužský - maskulinní).

1.2.1 Srovnání biologického a sociálního konstruktivismu

Výše popsaná dichotomie vyplývá z duality přístupů ke studiu rozdílů mezi ženami a muži. Starší přístup – **biologický konstruktivismus** se tyto rozdíly snaží vysvětlit biologickými předpoklady, které jsou ve výsledku dané a neměnné. Vychází tedy z pohlavních identit – z rozdílu mezi samičím a samčím. [O'Brien 2009: 66-68]

Sociální konstruktivismus naopak pracuje s identitami genderovými, které jsou do značné míry dané socializací, tedy společností a kulturou ve které jedinec žije.

Zatímco první přístup je proto schopný vysvětlit určité fyziognomické rozdíly mužského a ženského těla, jakož i důsledky z nich plynoucí, druhý přístup osvětluje, proč se podoba mužství a ženství proměňuje v čase, a proč se v různých kulturách liší. Jak už jsme naznačili, naše práce bude pracovat především s koncepty sociálního konstruktivismu.

1.3 Typy mužství

V této kapitole se seznámíme s hlavními teoretickými modely maskulinity, které se v literatuře vyskytují. Jakožto většina modelů identit je založena na stereotypech a binárních opozicích maskulinního a feminního. Následující kategorizace však prezentuje spíše odlišné přístupy ke studiu maskulinity než že by charakterizovala odlišné typy samotného mužství. [Šmídová 2004: 12]

1.3.1 Tradiční typy mužství

Normativní maskulinita – tradiční muž

Jak už napovídá název, tento model sahá z antropologického hlediska nejdále a definuje muže na základě jeho samčích atributů: staví **fyzičnost** – proti ženské oduševnělosti, **tvrdost** – proti ženské jemnosti, **impulsivní chování** proti ženské nerozhodnosti, a mezi pohlavími preferuje čistě funkční tj. **reprodukční** vztah. [Pleck in Šmídová 1994: 10]

Hegemonní a macho maskulinita – dominantní a tvrdý muž

Druhý model vychází spíše z pohledu sociálního nežli biologického a definuje muže vždy ve vztahu k ostatním (ženám i ostatním mužům) jako někoho, kdo **neustále usiluje o dominantní pozici ve společnosti**, usiluje o **nadvládu** nad druhými. [Connell 1995: 77]

Z výše uvedených důvodů jsou muži přiznány atributy jako **soutěživý**, **agresivní**, prosazující se obzvlášť ve veřejné sféře a v obchodě. Pravý muž je pak člověk s mocí a u moci, jehož zajímá hlavně síla, úspěch, schopnost, spolehlivost, a kontrola. [Kimmel in Šmídová 1994: 11]

Vzhledem k velké podobnosti modelů jsme se rozhodli model hegemonní maskulinity sloučit s modelem macho maskulinity. Vše co platí pro první model totiž platí i pro druhý, přičemž macho maskulinita se navíc vyznačuje **nenávistným a dominantním vztahem k ženám, dravou sexualitou**, **favorizací verbální a fyzické agrese** [Messner in Šmídová 1994: 10] a potažmo i **fyzické síly.** [Librová 1994]

Davidová a Brannon [in Badinter 2005: 127-128] pak sestavili čtyři základní kategorické imperativy použitelné jak pro hegemonní, tak i macho maskulinitu, kterými jsou:

„*No sissy stuff*" (nic zženštilého) – negativní definice mužství – abys mohl být muž, nesmíš být žena, tj. musíš se vzdát všeho ženského. Jak výzkumy men's studies ukázaly, takováto amputace ženskosti může mít vcelku negativní důsledky, neboť naprostá většina vlastností je (ačkoliv v různé míře) společná oběma pohlavím, a tím, že se muž snaží některé

vlastnosti uměle zbavit (typicky emocionality nebo altruismu) „mrzačí“ svoji psychiku. [Badinter 2005: 119-123]

„The big wheel“ (velké zvíře) – imperativ vyjadřující dominantní postavení muže ve společnosti. Rozhodující je schopnost mít moc, řídit ostatní a ovlivňovat dění ve světě. Používanými měřítky moci je pak především kariérní úspěch a společenský status, definovaný na základě množství ekonomického, kulturního nebo sociálního kapitálu. [Bourdieu 1998]

„The sturdy oak“ (pevný dub) – úzce souvisí s předchozím bodem a dá se popsat atributy jako nezávislost, samostatnost a houževnatost. Symbolizuje fyzickou i psychickou sílu.

„Give´em hell“ (k čertu s nimi) – poslední imperativ legitimuje použití síly a agresivity jakožto samozřejmé cesty k dosažení úspěchu. Jak praví evoluční teorie - silnější vítězí a není proto důvod brát ohledy na druhé. Jde o sloučení egoismu a odvahy.

Patriarchální maskulinita

Poslední z „radikálních“ modelů mužství vychází z tradičních rolí muže ve společnosti a v rodině tj. z role otce-samce (reprodukční funkce), ze které vyplývají požadavky **heterosexuality**, **homofobie**, **sexuální výkonností a amputace ženskosti** [Badinter 2005: 111-116]. **Mužské se vždy definovalo negativně - jako to co není ženské. [**Chodorow 1978: 181] Druhá role kterou muž má, je role ochranná a expanzivní, ze které vyplývá **posedlost soupeřením, vysoké sebevědomí a agresivita**. [Šmídová 2004: 11-12]

Idea patriarchálního mužství byla např. základem ideologického boje za studené války. Američané se neobávali pouze jaderného útoku, ale také hrozby morálního rozvrácení zevnitř. Věřili, že jejich národní síla závisí na schopnosti jejich silných „chlapáckých“ mužů[4] postavit se komunistickým hrozbám. Z těchto důvodů byla heterosexualita a sňatky ztotožňovány s dospělostí a zodpovědností, zatímco devianti (především homosexuálové) byli prezentováni jako slabí a nevyzrálí. [Jenkins 2005: 312]

1.3.2 Krize mužství a neúspěšné alternativy mužství

Z dnešního pohledu je zřejmé, že výše popsané radikální formy mužství nemohly převládat věčně. Každá změna nebo revoluce však potřebuje určitý spouštěč, určitý katalyzátor, který umožní její průběh. Tím byl především přerod z tradiční společnosti na moderní, přechod do tzv. postindustriální doby, která umožnila vznik ženské práce a rozmach antikoncepce který umožnil ženám kontrolovat svoje mateřství. [Connell 2002]

[4] V originále „strong manly men“.

Sílící pozice žen vedly ke vzniku organizovaných ženských hnutí, která se spojila se vznikajícím hnutím homosexuálů, a vystoupila s kritikou proti tradičnímu pojetí mužství. Zakládají se různé mužské spolky a zárodky men's studies, a společně se snaží najít způsob jako oprostit muže od zakotvených nefunkčních stereotypů. [Segal 2007]

Snaha o vytvoření alternativ k těžko dosažitelným požadavkům radikálních maskulinních modelů vedla k vesměs neúspěšným pojetím mužství, které si právě díky domnělé „zženštilosti" vydobyly ze strany „macho" mužů posměšná pojmenování jako „slaboch, měkkota, padavka, chcípáček, maminčin mazánek, bábovka, bačkora" atd.[5] [Connell 1995: 79] Jak už bylo naznačeno výše, zcela v nelibosti byly také muži homosexuální.

1.3.3 Nové mužství

Právě díky neblahým zkušenostem se „zženštilými" typy mužství vznikla snaha objevit nový model, který by se zavděčil všem. Ideál nového mužství byl stejně jako předchozí alternativy spatřován v odstranění nedostatků tradičních maskulinních modelů, tj. především v **obroušení jejich radikálních a zhoubných imperativů**. Muži však zároveň **museli zůstat „mužští", museli si zachovat svoji fyzickou sílu a rozhodnost**. [Librová 1994]

John Beyon mluví o novém mužství, které vzniklo v 80. letech 20. stol., kdy feminismus útočil na patriarchát a spojoval ho se znásilňováním, válkou, incesty, znečišťováním životního prostředí atd. „Noví muži" začali být **vnímaví vůči takové kritice a odmítli být jako jejich otci, machové bez emocí**. Začali více vyhledávat ženskou společnost a byli vstřícnější vůči ženám. [Beyon in Carter-Steiner 2004: 200] Přestali tak popírat onu část svojí psychiky, kterou by jejich otcové nazvali jako zženštilá, **snažili se znovuobjevit vlastnosti a charakteristické povahové rysy, které byly označovány jako feminní**, tedy pasivitu, vřelost, intuici, něhu, lásku a emoce. [Segal 2007: 55]

Vzhledem k nově objevenému altruismu se u nových mužů často zdůrazňuje i **odklon od jejich destruktivního chování** a větší starost o svoje okolí, především o životní prostředí. [Librová 1994]

Výše popsaný obrat však není jedinou charakteristikou nového mužství. Beyon např. mluví o vzestupu mužského **narcismu** – nový muž se tedy nestará jen o to co je kolem něho, **stará se také o svoje tělo**. Pánské lifestylové magazíny a pánská kosmetika zažívají rozmach,

[5] Pro úplnost nabídneme některé z originálních znění, které autor použil: wimp, milksop, nerd, sissy, ladyfinger, mother's boy, geek, dweeb atd. Výrazy subjektům obvykle přisuzovaly atributy psychické nebo fyzické slabosti.

rozvíjí se i **kult mužské krásy a erotizace mužského těla**. [Beyon in Carter-Steiner 2004: 202-205] Použijeme-li oblíbené reklamní motto, ženy si konečně mohou přijít na své.

Vzhledem k tomu, že se uvolnily přísné požadavky, které společnost na muže vznášela, mohla vzniknout další dimenze nového mužství, kterou Beyon nazval „**new lad“** (mladík). Ten se vyznačoval především **revoltou vůči svému „staromódnímu“ otci** (machovi) který již ztratil svoji autoritu. New lad tak připomíná **zlobivého kluka**, který využívá uvolněných poměrů ve společnosti a zkouší, kam až bude moci zajít. [Beyon in Carter-Steiner 2004: 210-214]

Kvůli zásadní modernizaci průmyslu a vzniku konzumní společnosti také upadá význam tradičních mužských profesí ve fyzicky náročných odvětvích primární a sekundární sféry. Oproti tomu roste význam sféry terciární – sektoru služeb. Tradičně uznávaná povolání jako např. mistr v dílně tak byly v žebříčku popularity nahrazeny manažerskými posty. Tato změna sebou přinesla poslední typ nového mužství, které tu zmíníme – typ **„Yuppies“** – což je označení pro mladé, snaživé podnikatele, zastávající právě ony favorizované manažerské posty. [Beyon in Carter-Steiner 2004: 205-208] Tato změna sebou nesla významné stratifikační důsledky – zatímco mladí a tzv. noví muži se stali představiteli středních a vyšších tříd, tradiční maskulinita se stala charakteristikou nižší, dělnické třídy.

Jak jsme si tedy ukázali, v 80. letech došlo k významné rekonstrukci maskulinity. Změny se však udály ve více směrech a dimenzí nového mužství je proto mnoho. Jak sám Beyon říká, chybí shoda na tom, jaký onen „nový muž“ vlastně je a co tento pojem znamená. [Beyon in Carter-Steiner 2004: 215] Objevují se dokonce i kritické názory, že „nový muž existuje jen v reklamách Gucci a akademických debatách.“ [Moir A., Moir B. in Carter Steiner 2004: 199]

1.4 Mediální teorie – vliv médií na maskulinitu

1.4.1 Teorie reprezentace a stereotypizace

V našem výzkumu budeme pracovat pouze s mediální reprezentací maskulinity. Ze čtyř významů, které nám literatura ohledně pojmu reprezentace nabízí, nás zajímá především tzv. **reprezentativnost**, tj. „do jaké míry jsou osoby použité v mediovaném sdělení charakteristické pro určité sociální skupiny“ [Burton, Jirák 2001: 194]

Produktem opakované mediální reprezentace ve výše uvedeném významu je pak typizace reality, která může nabývat jedné ze tří následujících podob [Trampota 2006: 92]:

Stereotyp – zjednodušená až zkreslující reprezentace reality

Typ – prostá kategorizace reality, jde více do hloubky a je přesnější a originálnější než stereotyp

Acrhetyp – který má oproti stereotypu v dané kultuře dlouhodobou a pevnou tradici

V této práci se zaměříme především na stereotypy, a to ze dvou důvodů: 1) Jejich zkreslující efekt může být jednoduše zneužit k ideologickým účelům, protože stereotypy nejen, že některé rysy zjednodušují, ale současně jiné rysy přehání. [Burton, Jirák 2001: 197] 2) Stereotypy se výše popsaným způsobem podílí i na tvorbě vědění a potažmo na konstrukci sociální reality. Právě druhý bod je potřeba mít na mysli, neboť ačkoliv je stereotypizace často nazírána jako negativní jev, tak není v lidských silách postihnout realitu v celé její složitosti a rozmanitosti a je proto nezbytné uchýlit se k určitému zjednodušení, toto zjednodušení však musí být funkční a přínosné. Je pak proto pouze otázkou definice, jestli odlišíme legitimní typizaci (kategorizaci) od neobhajitelných stereotypů (jako to udělal např. Pickering [2001]) nebo tyto kategorie vzhledem k arbitrabilní povaze jejich určení sloučíme.

Walter Lipmann [in Jirák, Köpplová 2003: 145] stereotyp definoval podle jeho následujících funkcí:

1) Uspořádává naše vědění skrze vytváření nových významů,
2) tyto významy jsou ve sdělení rychle dekódovatelné a stereotyp pak funguje jako zjednodušení – jako tzv. sémantická zkratka,
3) tyto významy mají ideologický potenciál – tj. mohou vytvářet konsensus s určitou ideologií,
4) v návaznosti na předchozí bod udržují status quo – nejsou novátorské ani revoluční.

1.4.2 Mužské role a stereotypy

Jak už bylo výše naznačeno, identita (v našem případě identita muže) se vytváří do značné míry na základě reprezentace určitých stereotypů. Tyto stereotypy mohou být předávaný v rodině, nebo ve škole ale také skrze média, což je pro náš výzkum zásadní. Média jsou podle Connella [1995] typická normativním zobrazováním mužství, tj. zobrazováním ideálu, kterého se muži mají snažit dosáhnout.

Mikel Brown pak vytvořil seznam norem, které se v médiích opakují nejčastěji a vytvářejí tak následující stereotypy: muž musí být **superhrdina**, bojovník a zachránce. Musí být **statečný**, odvážný a ochotný riskovat, a proto **miluje akci a dobrodružství.** Muž musí být dále **nezávislý, nejlepší a musí uspět** (s výjimkou školy) **–** čímž je vyjádřen požadavek moci a dominance. Muž **vždy touží po sexu**, neboť sex je pro muže způsobem nadvlády nad ženou. **Má zálibu v technologiích a potřebuje svého otce**. **Rád se směje,** protože humor je způsobem, jak uniknout od tíživé reality, která často nekoresponduje s vysněnými ideály**. Muž věří, že světu vládnou muži a že svět ho potřebuje. [**Brown 2009: 3-12]

Pro srovnání pak můžeme uvést **index maskulinity** Iva Možného, který se skládá z binárních opozic maskulinního a feminního. Mužům se připisují vlastnosti jako **průbojný, realistický, drsný, rozumový, ctižádostivý, málomluvný, samostatný, uvážlivý, odvážný, psychicky odolný, klidný, raději vede a má smysl pro celek.** Ženy jsou pak naproti tomu **ostýchavé, romantické, jemné, citové, nectižádostivé, hovorné, závislé, impulsivní, bázlivé, psychicky zranitelné, nervní, nechají se vést a mají smysl pro detail. [**Možný 1983: 160-161]

Na závěr můžeme zmínit názor Judith Levine [2003], že vytvářením stereotypů mužů, ženy paradoxně podpírají systém útlaku a zbavují se možnosti na skutečný mír. [str. 184]

2 Metodologie

2.1 Výzkumný cíl a výzkumná otázka

V předcházejících kapitolách jsme si ukázali, že maskulinita, tedy představa o tom jak má vypadat muž, není daná, ale naopak závisí silně na tom, jaká ideologie převládá. Na základě teoretických textů jsme také zjistili, že léta 1960-1990 byla charakteristická poměrně zásadní proměnou idey mužství. Intervence ženských hnutí a související ženská emancipace, spolu se vznikajícím hnutím homosexuálů a rodícím se oborem men‘s studies započala kritiku tradičního mužství a snažila se přijít s novými, lépe fungujícími modely mužství.

Nás v tomto výzkumu bude zajímat, jestli a jak bude výše popsaná proměna maskulinity reprezentována v jednom konkrétním mediálním formátu. Tímto formátem je série filmů o Jamesovi Bondovi, jejíž jednotlivé díly (filmy) vznikaly průběžně právě v kritickém období šedesátých až devadesátých let a vznikají dodnes.

Naše hypotéza je taková, že diskurz prvních dílů bude podporovat ideologii tradiční maskulinity, ovšem tato ideologie bude postupně narušována a zpochybňována.

Naše výzkumná otázka tedy zní:
Jak je v období let 1962 až 2006 zpochybňována tradiční maskulinita v diskurzu vybraných filmů o Jamesovi Bondovi?

2.1.1 Operacionalizace výzkumné otázky

Jelikož našim cílem je analýza maskulinity, je potřeba si určit reprezentanta mužské populace. Tím bude přirozeně ústřední postava série – agent **James Bond** a částečně také druhá **hlavní mužská postava** - Bondův cíl a úhlavní nepřítel (anglicky „**villain“*)*, kterého pro účely naší analýzy označíme jako **padouch**. Ačkoliv se padouchové budou v každém filmu obměňovat, představují je pravidelně muži a spolu s Bondem budou naším hlavním referenčním rámcem pro analýzu mužů.

Jelikož nelze analyzovat maskulinitu bez toho, abychom určili, jak definuje vztah mužů k ženám, musíme si určit i reprezentantky ženského rodu. Těmi budou tzv. ***bondgirls*** tedy **hlavní ženské postavy**, jež se s výjimkou postavy *Miss Moneypenny* také s každým filmem obměňují. Jelikož ženských postav je v sérii relativně mnoho, budeme o jejich zařazení rozhodovat především podle jejich přínosu pro naši analýzu. Hlavním požadavkem je, aby jejich vztah s Bondem byl charakteristický sexuální povahou nebo alespoň flirtem.

Speciální pozici pak má stálá **postava Bondova nadřízeného („M“)**, kterou v prvních dvou třetinách série představoval muž a ve zbývající třetině pak žena. Tuto postavu zahrneme do analýzy také, především díky tomu, že nám dává možnost analyzovat **hieararchické vztahy a jejich proměny** po změně pohlaví představitele.

Shrneme-li předcházející odstavce, budeme se v analýze zajímat v první řadě o postavu Jamese Bonda, jakožto **ústředního mužského představitele** a budeme sledovat **jeho interakce a konfrontace s ostatními postavami**. Těmi jsou především *padouch* jakožto druhá nejvýznamnější mužská postava, *bondgirls,* tedy hlavní ženské představitelky a *M* jakožto Bondova/ův nadřízená/ý.

Výchozím teoretickým konceptem pro nás budou **tradiční modely maskulinity**. Tento pojem použijeme jako zastřešující pro modely **normativní, hegemonní, macho a patriarchální maskulinity**. Tento tradiční model pak budeme dávat do **kontrastu s novými modely maskulinity (tzv. novým mužstvím**) a **feministickou kritikou tradičních maskulinních modelů.**

Předpokládáme, že dominantní diskurz bude podporovat tradiční ideály mužství, v analýze se proto budeme snažit nikoliv o preferované ale naopak opoziční čtení a budeme v diskurzu hledat prvky, které hegemonní diskurz tradičního mužství nabourávají a zpochybňují. Budeme tedy hledat **kontrahegemonní reprezentace.**

2.2 Diskurzivní analýza

Jedním ze základních a často používaných pojmů v této práci je **diskurz** a jsme proto dlužni se k němu více vyjádřit. Pojem diskurz popularizoval ve své práci o archeologii a genealogii vědění Michel Foucault. Jakožto postmodernista a sociální konstruktivista se Foucault snaží nalézt způsoby, jakými se jazyk podílí na vytváření sociální reality a snaží se ho vytrhnout z jeho zdánlivé samozřejmosti. Jak dále vysvětluje, tím že vybereme určitá slova, jiná nutně vylučujeme a tzv. Habermasova ideální řečová situace, kdy kdokoli může kdykoli mluvit o čemkoli je nereálná. Později ke své teorii dodává koncept moci – tím, že přijímáme určitý jazyk, výrazy, rétoriku – určitý diskurz, se vystavujeme jeho ideologickému působení a zároveň jej reprodukujeme. Pojem diskurz tak můžeme shrnout jako **soubor výpovědí, které jsou vzájemně koherentní** (tvoří diskurzivní formaci) a při své opakované reprodukci mají povahu zvěcnit (stanou se objektivní „pravdou" existující nezávisle na svém tvůrci). Ve svém důsledku je pak diskurz nositelem významů, hodnocení apod. a má proto mocenský charakter. [Foucault 1994]

Víme tedy, že diskurz je mocenským nástrojem, ideologickým nástrojem. Víme také, že každý model maskulinity je ideologií, jelikož nám představuje konkrétní ideu o tom, jak má svět vypadat a působí na rozložení moci. Spojíme-li výše uvedené poznatky, vysvětlíme zároveň, proč jsme pro naši analýzu maskulinity zvolili právě metodu diskurzivní analýzy.

Diskurzivní analýza je nástrojem, který nám pomáhá odhalit diskurz skrytý v konkrétním mediálním sdělení. Úmyslně pak používáme slova „odhalit" a „skrytý", neboť jak už jsme vysvětlili výše, síla diskurzu tkví v jeho zdánlivé samozřejmosti.

Existuje více způsobů jak přistupovat k diskurzivní analýze, my jsme zvolili přístup Jamese Paula Geeho, neboť jeho metoda je relativně robustní, nespoléhá se tolik na lingvistiku a je proto použitelná i pro analýzu audiovizuálních sdělení. Gee diskurz rekonstruuje pomocí extrakce jeho základních stavebních prvků, které jsou ukryty v následujících sedmi klíčích: [Gee 2005]:

1. **Zvýznamňování** (building significance) - Čemu je ve sdělení přisuzován význam? Čemu je naopak význam upřen?
2. **Aktivity/praxe** (building practices) - Jaké praxe sdělení vytváří?
3. **Identity** (building identities) - Jaké identity a role sdělení vytváří?
4. **Vztahy** (building relationships) - Jak jsou ve sdělení hodnoceny sociální vztahy, jejich existence, síla, kvalita a význam?

5. **Politiky/postoje** (building politics) - Jak je v daném médiu definována vhodnost, normativita a správnost určitých společenských jevů?
6. **Souvislosti** (building connections) - Jaké jevy sdělení prezentuje jako vzájemně související? Jakou kauzalitu vytváří?
7. **Znakové systémy a systém vědění** (Sign systems and knowledge) – Jaký jazyk, popř. jaké jiné znakové systémy sdělení používá a k čemu ho používá?

Z kompozičních důvodů jsme se rozhodli **sloučit kategorie 2 a 5** – tedy aktivity a politiky a rovněž **kategorie 3 a 4** – Identity a postoje. Důvodem pro sloučení bylo úzká souvislost mezi sloučenými kategoriemi – podle našeho názoru muže být každá identita dokonale definována jen ve vztahu k ostatním a většina postojů se vztahuje k určité praxi. Při zachování oddělených kapitol by znázorňování konkrétních propojení bylo dosti obtížné a matoucí.

2.3 Vzorek

2.3.1 Charakteristika filmů o Jamesovi Bondovi.

Sérii v současnosti tvoří 23 filmů z oficiální produkce společnosti EON Productions a tři solitérní kousky, ze kterých je pro nás zajímavý snad jen film *Never say never again*, který byl však byl pouze konkurenčním remakem filmu *Thunderball* z oficiální produkce. Filmy vznikaly v rozpětí 50 let (1962 až 2012) a tvoří tak nejdelší filmovou sérii v historii. Co do počtu filmů Bonda sice překonává *Godzilla*, jež má přes 30 různých zpracování, ty však postrádají kontinuitu a zdaleka se Bondovi nevyrovnají co do divácké úspěšnosti. Bond se navíc po celou dobu existence udržel ve středním, masovém proudu populární kultury.

Podkladem pro sérii byly nejdříve novely britského spisovatele Iana Flemiga. Filmová zpracování Bonda se však od své knižní předlohy vzdalují, už jen díky tomu, že Fleming svoje poslední romány napsal v 60 letech. V současnosti je proto obsah nových filmů Bondovi zcela v rukou scénáristů.

Jak už z výše uvedeného vyplývá, je filmová série o Jamesi Bondovi v jistém směru výjimečná. Přežila svého tvůrce Iana Fleminga, přežila téma studené války, na kterém byla vystavěna, přežila i mnohonásobné změny v realizačním týmu (celkem se v sérii vystřídalo 10 režisérů a 6 představitelů Jamese Bonda). Série se přes všechna úskalí stále drží na špičce popularity a nesmazatelně se otiskla do moderní kultury. Pověst a význam značky Bond jen potvrzuje zájem firem o marketingové propojení s agentem 007. Série byla prakticky průkopníkem product placementu. Takové výjimečnosti je třeba využít. Jak bylo naznačeno výše – 50 let vývoje společnosti, které série pokrývá, se do její podoby muselo nějakým způsobem promítnout. Fenomén Jamese Bonda přilákal pozornost mnoha akademiků, kteří ho analyzovali z rozmanitých úhlů pohledu od etiky, přes jazykovědu, po marketing.[6] [Neuendorf et al. 2009 : 748]

2.3.2 Způsob výběru

Jelikož nás zajímá dlouhodobý vývoj diskurzu, stanovili jsme si minimální interval deseti let mezi analyzovanými filmy. Samozřejmostí je zahrnutí prvního filmu jakožto výchozího referenčního rámce. Tímto systematickým výběrem jsme z 22 oficiálních filmů[7] vybrali pět o celkové stopáži 636 minut (celý seznam je uveden v další kapitole). S jedinou výjimkou jsou všechny charakteristické tím, že hlavní mužskou postavu – tj. Jamese Bonda, hrál nový

[6] Např. Arp and Decker 2006, Baimbridge 1997, Eco 1979 a další [tamtéž]
[7] Poslední film s názvem *Skyfall* se v okamžiku vypracovávání této studie teprve dokončuje.

představitel. Pokryli jsme takto zároveň čtyři nejdůležitější představitele Bonda (bráno podle počtu natočených filmů) z celkových šesti. Možnost analyzovat právě filmy, ve kterých došlo k obměně v hlavní postavě, může být pro analýzu velmi přínosná, neboť s novým hercem přichází i šance dát filmu nový design a umožnit tak zároveň změnu v diskurzu.

2.3.3 Filmy vybrané k analýze

Pro analýzu jsme vybrali následující filmy:

Dr. No (**1962**) stopáž 110 min. První film o Jamesovi Bondovi z oficiální produkce, představitelem Bonda byl Sean Connery.
Live And Let Die (Žít a nechat zemřít – **1973**) stopáž 121 min. První film s Rogerem Moorem v roli Bonda.
Octopussy (Chobotnička – **1983**) stopáž 131 min. Předposlední film s Rogerem Moorem, první film vznikající po nástupu Margaret Thatcherové do funkce předsedkyně vlády Velké Británie.
Golden Eye (Zlaté oko – **1995**) stopáž 130 min. První film s Piercem Brosnanem (a zároveň první film po pádu železné opony), přišel po nejdelší tj. šestileté odmlce po filmu *Povolení zabíjet*.
Casino Royale (**2006**) stopáž 144 min. První film s Danielem Craigem (současný představitel Bonda), obsah chronologicky odpovídá začátku ságy – stvoření agenta 007.

Tyto filmy budou rozebrány podrobně, v průběhu analýzy však budeme odkazovat I na ostatní filmy ze série, bude-li to nezbytné k dokreslení kontextu. Pro úplnost uvádíme na následující straně kompletní seznam oficiálních filmů, s vyznačením těch, které byly vybrány a s uvedením roku premiéry a jména představitele Jamese Bonda:

1)	*Dr. No* **1962**	Sean Connery
2)	*From Russia With Love* **1963**	Sean Connery
3)	*Goldfinger* **1964**	Sean Connery
4)	*Thunderball* **1965**	Sean Connery
5)	*You Only Live Twice* **1967**	Sean Connery
6)	*On Her Majesty's Secret Service* **1969**	George Lazenby
7)	*Diamonds Are Forever* **1971**	Sean Connery
8)	*Live And Let Die* **1973**	Roger Moore
9)	*The Man with the Golden Gun* **1974**	Roger Moore
10)	*The Spy Who Loved Me* **1977**	Roger Moore
11)	*Moonraker* **1979**	Roger Moore
12)	*For Your Eyes Only* **1981**	Roger Moore
13)	*Octopussy* **1983**	Roger Moore
14)	*A View to a Kill* **1985**	Roger Moore
15)	*The Living Daylights* **1987**	Timothy Dalton
16)	*Licence to Kill* **1989**	Timothy Dalton
17)	*GoldenEye* **1995**	Pierce Brosnan
18)	*Tomorrow Never Dies* **1997**	Pierce Brosnan
19)	*The World Is Not Enough* **1999**	Pierce Brosnan
20)	*Die Another Day* **2002**	Pierce Brosnan
21)	*Casino Royale* **2006**	Daniel Craig
22)	*Quantum of Solace* **2008**	Daniel Craig
23)	*Skyfall* **2012**	Daniel Craig

3 Analytická část

3.1 Zvýznamňování

V první části analýzy se podíváme, jak se v průběhu času změnily genderově významné prvky, které diskurz filmů o Bondovi zdůrazňuje, nebo naopak zlehčuje.

3.1.1 Patriarchát

Dr. No (1962)

Prvním, čeho si při sledování všimneme, je **velmi výrazná početní převaha a zároveň větší váha i diverzita mužských rolí.** Žen je ve filmu naopak velmi málo (jednotky, oproti desítkám mužů) a jejich postavy mají **pouze pomocný charakter** – sekretářky, asistentky, recepční.[8] Dokonce ani hlavní **ženské postavy nijak výrazně neovlivňují vývoj děje** – sekretářka *Moneypenny* s Bondem pouze prohodí pár laškovných slov, jež nemají hlubšího významu; první nám známá Bondova milenka *Sylvia Trench* nemá žádného jiného údělu, než se stát Bondovou milenkou, epizodou na jednu noc; jediná záporná ženská postava *Miss Taro* namísto toho, aby Bonda sama zabila, má pouze za úkol ho zdržet než přijede atentátník – muž, ale ani to se jí nepodaří. Největší ženskou rolí je pak lovkyně mušlí *Honey Ryder*, jež má opět pouze jediný účel – být zajata, aby ji Bond (zatímco likviduje sídlo doktora *No*) mohl zachránit. Jinak řečeno, **při absenci těchto ženských postav by základní dějová linie byla stále funkční, jejich význam je pouze pasivní, komplementární** a to jako **dokreslení Bondovy maskulinity**.

Důvodem, proč jsou ženy ve filmu upozaděny, může být dobový kontext - jelikož se pohybujeme okolo roku 1962 v Británii, působily zřejmě na tvůrce filmu ještě **dozvuky poválečné atmosféry, která favorizovala navrácení žen do domácností, k dětem. [Pugh 2000: 284-286]. Jelikož film s touto soukromou sférou, určenou ženám nepracuje, nejsou ženy pro příběh důležité. Film zobrazuje pouze veřejnou sféru, mužská témata,** vytváří stereotypní představu, že **žijeme v mužském světě.**[9] Jedná se také o jeden ze stereotypů, které vytknul Mikel Brown ve svém seznamu, uvedeném v teoretické části.

[8] S výjimkou Sylvie Trech (herečka Eunice Gayson), kterou vidíme pouze hrát karty v klubu, a její povolání nám není známo.

[9] K podobnému závěru dochází i Katherine E. Bartnett – která ve své případové studii animovaného filmu *Mulan* (podstatně modernějšího než *Dr. NO*) poukazuje na techniky vymazání žen u témat jako je válka – jsou prezentovány jako nepotřebné, jejich chování je neinspirující, pasivní, zlé, škaredé nebo senilní. [Bartnett in Lind 2004: 184-191]

Naše závěry potvrzují i Autoři Neundorf et al. [2009], kteří udělali obsahovou analýzu ženských postav v prvních 20 filmech o Bondovi, a zjistili, že podíl žen na hlavních rolích ve filmu se zvýšil z 12 % (filmy z 60. let) na 32 % (filmy z 90. let).

Live And Let Die (1973)

Za deset let prodělal genderový diskurz v Británii podstatný vývoj. Období let 1965-1980, nazývané také jako **období ženského osvobození** („women's liberation") [Pugh 2000: 312, Conell 2002: 125] se projevilo i v Bondovské sérii.[10] **Ženy jsou sice obsazeny stále v minoritě, ale už jim byl dán mnohem větší prostor a především význam**. *Moneypenny* před šéfem tajné služby solidárně kryje Bonda a jeho milostnou aférku s cizí agentkou (čímž Bonda ušetří problémů), Bond dostane přidělenu ženskou spolupracovnici, která mu ukáže cestu k sídlu padoucha *Kanangy* a hlavní ženská postava *Solitaire* je věštkyní, na jejíchž slovech závisí jak *Kanangova* rozhodnutí, tak i *Kanangův* pozdější pád. **Role žen jsou tedy stále pomocné, ale už mnohem významnější, bez jejich přičinění by se Bond musel ubírat zcela jinou, složitější či dokonce neúspěšnou cestou. Ženy jsou připuštěny do mužského světa, ovšem stále pod mužským vedením.**

Octopussy (1983)

Je konečně filmem, kde je **počet mužů a žen relativně vyrovnaný**. Poprvé také vidíme, že hlavní záporná mužská postava *Kamal Khan* a hlavní (zprvu záporná) ženská postava *Chobotnička* jsou **nikoliv v hierarchickém ale v rovnocenném, obchodním vztahu**. *Chobotnička* je navíc **úspěšnou ženou v mužském světě** (podniká a pašuje klenoty[11]).

Ženám je přiznán zásadní přínos, bez něhož by Bond neuspěl. V úvodní scéně Bondova kolegyně rozptýlí stráž a umožní tak Bondovi prchnout; *Chobotnička* v poslední chvíli svým rozhodným činem odhalí zradu, odkryje bombu a umožní Bondovi, aby ji zneškodnil).

Idea patriarchátu a mužského světa je v tomto filmu už jen iluzí, ženy mají moc, která pramení mimo jiné z toho, že je muži podceňují. Žena již není pouhý komplement muže, ale rovnocenný partner. Iluzornost mužského světa a mužské nadvlády je symbolicky vyjádřena i tím, že *Chobotnička* je vládkyní na svém vlastním ostrově, kde žijí jenom ženy.

[10] Nejvýrazněji zřejmě ve filmu *Goldfinger* se slečnou *Pussy Galore* a její skupinou ženských akrobatických pilotek.
[11] Je také zajímavé, že slovo pašerák se ani češtině ani v angličtině (*smuggler*) obvykle nepřechyluje do ženského tvaru.

Popsaný vývoj by nás neměl příliš překvapit neboť právě 80. léta byla charakteristická institucionalizací ženské emancipace a vytvořením organizací na ochranu a podporu žen[12]. [Connell 2000: 128-135]

Golden Eye (1995)

Ve filmu z roku 1995 už jsou hranice mezi maskulinním a feminním zdánlivě překonány. Poměr pohlaví je vyrovnaný, resp. jeho počítání přestává mít smysl. **Ženy mohou zastávat stejné posty a vykonávat stejné činnosti jako muži** – (*Natalya Simonova* – programátorka ve středisku kosmickým zbraní; *Xenie Onatopp* – voják a pilot[13], se zálibou v rychlých autech; a především ***M* – nová ženská vedoucí britské tajné služby**). Tedy i z maskulinního Bonda se vytrácí prestiž i výhodnost mužství, ženy mohou vykonávat i ta nejprestižnější povolání [Badinter 2005: 193] **Přesto jsou se svými mužskými protějšky neustále srovnávány** a **jejich schopnosti jsou zpochybňovány resp. testovány** (*Xenie* ve svém Ferrari závodí s Bondem, Bond i jeho kolega srovnává *M* s jejím předchůdcem, *Natalya* musí prolomit hesla programátora Borise, který o ni prohlašuje, že je neschopná programátorka druhého stupně).

Ze souboje však nevychází žádné pohlaví jako absolutní vítěz (jako ten dominantnější). Ovšem nadsázka, skoro až sarkasmus, se kterou je manifestována maskulinita značí o zpochybnění či dokonce zesměšnění mužských vlastností – maskulinní *Xenie* se nakonec stane obětí své agresivity, *M* vynadá Bondovi do misogynistického dinosaura, Borise při jeho ješitné snaze překonat *Natalyi* za výkřiku „jsem neporazitelný“ zmrazí a zabije unikající plyn.

Casino Royale (2006)

Zpochybnění, které jsme postřehli ve filmu *Golden Eye*, dosáhlo v *Casino Royale* takové míry, že můžeme mluvit o náznaku krize mužství. Muži platili oproti ženám až do 70. Let 20 století za neproblematické bytosti. V posledních třiceti letech však ztrácejí potenci v širokém slova smyslu, mají o sobě pochybnosti [Badinter 2005: 78]. Krize mužství se konkrétně projevuje **dekonstrukcí mužské identity** především na úrovni otázek: *Jací by měli muži být a jaký je jejich úděl?* [Segal 2007: 124]. **Ve filmu se ovšem tato dekonstrukce objevuje spíše**

[12] Je zde možno vidět i jistou paralelu s Kultem Chobotničky – organizací, kterou ve filmu hlavní ženská postava založila. Jedním z jeho smyslů bylo podle jejích slov dát smysl životům dívek, které do něj vstoupily.
[13] Opět slova, která sice svoje přechýlené tvary mají, jejich používání je však nezažité.

jen v nepřímých náznacích a přichází s významným zpožděním oproti dekonstrukci 90. let, jak ji chápou teoretikové.

V *Casino Royale* je krize mužství vytyčena třemi obecnějšími body:

1) **Muži dělají chyby s fatálními následky**, **které nemohou sami napravit,** přičemž diskurzivní pokrok zde nespočívá ani tak v tom, že by muži dělali větší chyby, jde spíše o **zdůraznění tragických následků těchto chyb, které byly v dřívějších filmech zneviditelňovány** – např. prohra v pokeru, nebo autonehoda není ve filmech o Bondovi nic nového, nová jsou právě mementa jejich negativních následků – zmrzačení, bankrot, uvěznění[14], ohrožení lidských životů apod.

2) **Muži nejsou s to ochránit svoje ženy** - ať už je to *Le Chiffre* nebo James Bond - tedy obě hlavní mužské postavy[15]. V sérii o Bondovi již samozřejmě několik žen umřelo[16], nikdy dříve však nebyla tolik zdůrazněna vina muže na této smrti a zároveň jeho neschopnost ženu ochránit.

3) **Muži nejsou, jací by měli být** – právě vágnost tohoto výroku vystihuje onu krizi mužské identity, krizi vyplývající z otázky: *Jaký má být ideální muž?* Částečně je tento problém zdůrazněn ve výpovědích hlavních ženských postav…

> VESPER: Víš Jamesi... Chci ti jen říct, že kdyby z tebe zbyl jenom tvůj úsměv a tvůj malíček, pořád bys byl víc chlap, než kdokoliv, koho jsem poznala.
>
> SOLANGE: Co je to s vámi mizery? Ty, můj manžel... Tolikrát jsem mohla být šťastná... Tolik hodných mužů kolem... Proč nejsou ti hodní trochu víc jako ty?
>
> BOND: Protože pak by byli špatní.
>
> SOLANGE: Ale o moc zajímavější.

… a částečně i v negativním hodnocení, dvou extrémních mužských povah – „tvrďák a měkkota“, jež jsou označovány jako **dva druhy psychologického zmrzačení muže** [Badinter 2005] a vyjadřují neschopnost muže najít tzv. zlatou střední cestu.

Ve filmu je v celkovém vyznění cítit **poptávka po remaskulinizaci, kterou Bond zjevně alespoň částečně splňuje, přestože ta „správná“ maskulinita není ve filmu definována. Dá se však vyvodit že atributy mužství nejsou definovány absolutními**

[14] Bond se často ocitá ve vězení, ovšem obvykle se mu podařilo uniknout, v tak zoufalé situaci, ze které si sám nedokázal pomoci, se poprvé ocitl, až ve filmu *Die Another Day* – poslední film před *Casino Royale.*

[15] *Le Chiffre* – padouch, prohrává v pokeru peníze, jež mu svěřila mafie a nezbývá mu, než se dívat, jak jeho milence kvůli tomu useknou ruku („Ani slovo námitek. Měla by sis najít nového přítele.“). James Bond neochránil ani svůj „zdroj“ Solange, ani nezabránil Vesper (jeho velké lásce) v sebevraždě.

[16] Viz např. Goldfinger – *Jill Masterton*; Ve službě jejího veličenstva – *Tracy di Vicenzo,* Moonraker – *Corine Dufour.*

hodnotami jako je nezávislost, síla, moc, apod. ale jsou určeny relativně – totiž vztahem a chováním muže k ženám.

3.1.2 Agrese

Druhým prvkem, který se v bondovské sérii objevuje velmi často je agrese, manifestovaná v rozmanitých formách a v širokém spektru intenzity. Jelikož **agrese je statisticky nejpočetnější u mladých mužů** [Čermák 1998: 123] **a je jedním z požadavků macho mužství** [*Give'em hell*][17], bude zajímavé sledovat, jak se jeho genderový kontext ve filmech vyvíjí. Přestože se jeho příčiny často vysvětlují biologicky [Karsten 2006: 112], výzkum ukázal, že rozdíl v agresivitě mezi pohlavími lze u dětí pozorovat až v pokročilejším věku a **může být proto z velké části výsledkem sociálního učení**. [Sayers in Segal: 52] Jelikož vystavení mediálnímu obsahu je jednou z forem učení, je právě násilný obsah často vyhledávaným předmětem zkoumání.

Četné násilné scény nechybí ani v jednom z analyzovaných filmů[18]. Měření změn jejich četnosti, intenzity a následná klasifikace by byl úkol pro detailnější kvantitativní analýzu, jež však není našim cílem. Pro naši analýzu diskurzu jsou významné především dvě věci: **1) jaké konotace agresivitu v těchto filmech provází,** tedy jak je hodnocena a **2) jaké role při projevech agrese zaujímají muži a ženy.** Jelikož **bod číslo jedna bude podrobně zodpovězen v části 3.2 – <u>Aktivity a politiky</u>**, můžeme rovnou přejít k zodpovězení bodu dva.

<u>Dr. No</u>

O několik odstavců výše jsme zmínili, že v prvním filmu série nejsou ženy příliš aktivní a stejně je tomu i s agresí. **Co se týče pachatelů fyzického násilí, jsou jimi výhradně muži**, a používají přitom zbraně chladné i střelné. **Oběťmi fyzického násilí jsou také prakticky výhradně muži**, kteří zakoušejí nejrůznější zásahy do fyzické integrity, od úderu pěstí po rozmetání výbuchem. Agrese vůči ženám se s jedinou výjimkou[19] omezuje na držení za ruku a bránění v pohybu. Bond ani nedovolí, aby jeho kolegové vyslýchané ženě zlomili ruku. Charakteristická distinkce je dobře vidět ve scéně kdy bond nejprve agresivně vyslechne mužského strážného doktora No, a poté co nepochodí, se obrátí se stejnými otázkami, ovšem bez další agresivity na ženský personál. **Diskurs zobrazuje ženu jako tvora slabého, kterého se není třeba bát a není proto relevantní vůči ní používat násilí, nebo ho od ní očekávat.**

[17] Mluvíme-li tedy o fyzickém násilí, nikoli o symbolickém.
[18] Nutno říct že nechybí v celé sérii.
[19] Jedna žena byla v úvodu zastřelena.

Live And Let Die (1973)

Také o 11 deset let později **image agresivního muže trvá, idea křehké, bezbranné a nenásilné ženy je však narušena**. *Rosie* - Bondově kolegyni je dána do ruky zbraň a věštkyně *Solitaire* uhodí strážce kabelkou. Je však nutno dodat že *Rosie* revolver nikdy nepoužije a útok kabelkou lze právě díky použité zbrani – kabelce – chápat jako výhradně feminní druh agrese. K jistému pokroku však rozhodně došlo, a to nejen ve výše popsaných případech, ale i na místě obětí, kdy je *Rosie* zastřelena a *Solitaire* bolestivě uhozena do tváře. Oba tyto případy jsou však výjimkami a jsou vždy učiněny zápornými postavami. Provází je proto spíše negativní konotace.

Octopussy (1983)

Definitivně **padá mýtus ženské bezbrannosti**, když komando dívek pod vedením *Chobotničky* hravě přemůže stráže v paláci *Kamala Khana*. Je zdůrazněno, že **ženy používají především lsti a mužské stráže pouze zneškodní**, nedochází k usmrcení ani krvavým zraněním. ***Chobotnička* používá ke zneškodnění svých útočníků uspávací šipky. Muži proti ženám naopak bezostyšně používají střelné zbraně. Agresivní chování je tedy již přiznáno oběma pohlavím**, je ale zdůrazněn **rozdíl mezi povahou této agrese**, je zdůrazněn **kontrast mezi ženskou ohleduplností a lehkostí na jedné straně a mužskou surovostí a těžkopádností na straně druhé. Zatímco žena sahá pouze k agresi, která je nezbytná k dosažení jejího cíle, muži jsou toho pravým opakem – jsou násilní nepřiměřeně a bezúčelně.**

Golden Eye (1995)

S každým pokračováním série je zřejmé, že tvůrci při překonávání svých předchůdců a sama sebe často sahají k extrémům. Tak tomu bylo ve filmu *Golden Eye* i v otázce agresivity. Již tradiční souboje tělo na tělo, střelba a občasné exploze (odehrávající se obvykle v sídle hlavního padoucha) byly zdaleka překonány scénou, ve které Bond projíždí v tanku Petrohradem a prakticky **bez ohledu** na civilisty nebo kulturní památky **demoluje vše, co mu přijde do cesty**. S postavou *Xenie* se také poprvé objevuje **žena patologicky násilná** a mimo jiné i **násilná sexualita** (připisovaná primárně *Xenii*, ale taktéž i jejím mužským sexuálním partnerům). Oproti předchozím filmům je rovněž mnohem **výraznější motiv ženy a střelné zbraně** - *Xenie*, podobně jako Rambo, pomocí kulometu rozstřílí celou vojenskou základnu a

programátorka *Natalya* se přes Bondovy počáteční pochybnosti („Umíš s tím zacházet?“) zručně chopila pistole.[20]

Casino Royale (2006)

Ani v posledním z analyzovaných filmů výrazná agrese nechybí. Zásadní rozdíl oproti předchozím je **zdůraznění jejich negativních následků:** Bond je po mučení upoután do křesla a odkázaný na lékařskou péči, jeho milenka *Vesper* je poté, co poprvé v životě uviděla umřít člověka, zřetelně otřesena: „Je to jako bych měla na rukou krev. Nemůžu se toho zbavit.“ **Samotné povolení zabíjet,** které si Bond jako agent v tomto filmu vysloužil[21] je konečně podrobeno diskuzi – je **zpochybněna** dřívější **samozřejmost** takového povolení a především **psychické důsledky zabití**:

> DRYDEN: Jak umřel?
> BOND: Tvůj kontakt? Ne moc pěkně.
> DRYDEN: Trochu to s tebou otřáslo, viď? Tím se netrap, příště to bude lepší...

Neunderf et al. [2009] ve své kvantitativní analýze, opět potvrzují naše zjištění, když nachází pozitivní korelaci mezi mírou agrese vůči ženám a rokem vydání filmu.

3.1.3 Sexualita

Ačkoliv často pouze v náznacích, hraje v sérii o Bondovi velkou roli sexualita. Průměrně 2x za film má Bond, stylizovaný do svůdníka, lovce a muže po kterém ženy touží milostnou aférku se svými tzv. *bondgirls*.

Právě zvýznamňování sexu je po násilí jedním z prvků, které sklání Bonda do spíše maskulinního diskurzu, jelikož **správný muž je posedlý sexem** [Kimmel 2005: 133, Brown 2009: 3-12]. Jelikož Bond nakonec vždy dosáhne svého a svede i ženy, které ho prve zatvrzele odmítaly[22] je **sex také reprezentován jako prostředek mužské dominance**. [Levine 2003: 1]

Neunderf et al. [2009] nám opět poskytli kvantitativní data: 88 % žen z prvních dvaceti filmů série vykázalo sexuální aktivitu s Bondem, 91 % žen vykázalo jakoukoli sexuální aktivitu. Zároveň také objevili, že v modernějších filmech o Bondovi jsou ženy

[20] První bondgirl, která výrazněji používala střelné zbraně byla *Pam Bouvier* (*License to Kill* - 1989- poslední film před *Golden Eye*). Do té doby byl motiv ženy a střelné zbraně prakticky nepostřehnutelný, nebo karikovaný – viz např. *Dech života* (1987) – kde se violoncellistka *Kara Milovy* marně pokouší vystřelit z ostřelovačské pušky, nebo *Jen pro tvé oči* (1981) – kde si *Melina Havelock* zvolí za zbraň raději samostříl.
[21] Ačkoliv se jedná o jeden z posledních filmů, chronologicky se jeho děj odehrává na počátku Bondovy kariéry.
[22] Např. *Pussy Galore* (Goldfinger), *Vesper* (Casino Royale) nebo *Strawberry Fields* (Quantum of Solace).

sexuálně aktivnější, což autoři považují za jednu z nejpřekvapivějších zjištění, neboť to znamená, že navzdory pokroku feminismu jsou ženy stále sexuálně stereotypizovány. **Sex (s mužem) se od žen očekává, dokonce i lesbiček.** [Jenkins 2005]

Sexualita tedy vydržela, jakožto trademark bondovek, prakticky po celou sérii, pouze se občas mění její konotace – od legitimní až samozřejmé promiskuity (prakticky všechny filmy do filmu *Golden Eye*), **po kritizovanou promiskuitu**:

> VESPER *(Casino Royale)* k Bondovi*:* Ženy vnímáte jako potěšení na jedno použití, spíše než abyste se jim smysluplně věnoval.
>
> ALEX *(Golden Eye)* k Bondovi*:* Zrovna tak já se tě můžu ptát (…) jestli najdeš odpuštění v náručí všech těch povolných žen za všechny ty mrtvé, které si nedokázal ochránit.

Vynoření výše zmíněné kritiky je známkou **dekonstrukce povrchního mužství**, **kritiky muže, který si skrze sexualitu svoje mužství dokazuje**, což je podle Poněšického častým jevem: *„Sexualita je u mužů spíše výkonem, dobytím ženy, než vztahem“.* [Poněšický 2003: 156-159]

Tím, že se absolutně neřeší následky pohlavního styku, jako např. možné početí se opět ignoruje především ženská stránka věci, kterou by tyto události postihly nejvíce.

3.1.4 Krása

Stejně jako sex, i krásné ženy se staly určitou poznávací značkou Bondovské série. V začátcích série byly **ženy, které by se ideálu krásy vymykaly, zcela ojedinělé, a když se objeví, jsou vylíčeny v kontrastu k jejich mladým, krásným kolegyním jako staré, nevrlé, zákeřné a vždy na straně padouchů.**[23] Časem se tato stereotypizace však oslabila a např. postava nové M (*Golden Eye* a násl.) je vykreslena veskrze kladně, přestože nezapadá mezi ostatní bondgirls, které nosí nálepku sexsymbolů.

Idealizace ženské krásy (jakkoli je pro blockbusterové filmy typická) je **ztělesněním maskulinního požadavku, že *„první povinností ženy je být krásná“*** [Lipovetsky 2000: 152].

Nabízí se zde polemika o tom, jestli takovéto simulakry ženské krásy znamenají pro ženy spíše symbolické vězení, nebo naopak vyjadřují jejich moci nad muži. Ačkoliv Lipovetsky se kloní spíše k první možnosti [tamtéž 140-142], ve filmech o Bondovi je zdůrazněna spíše ta druhá: ve filmu Octopussy[24] je **ženská krása zjevně použita jako zbraň** (k rozptýlení mužských stráží), stejně tak ve filmu *Golden Eye* (kde *Xenie* svede a poté zabije

[23] Viz. např. *Rosa Klebb* (From Russia With Love) a *Irma Bunt* (On Her Majesty's Secret Service).
[24] A půjdeme-li mimo náš vzorek, tak dokonce o pět let dříve, ve filmu The Spy Who Loved Me s postavou agentky KGB Anyi Amasové.

několik mužů) a v *Casino Royale* (BOND: „Chci, abys vypadala tak úchvatně, že až za mnou přijdeš a políbíš mne na krk, soupeři budou myslet na tvůj výstřih a ne na svoje karty.“)

Lze jistě namítnout, že jde pouze o jeden ze způsobů, jakým muži ženy přesvědčují k přijetí kultu ženské krásy. Osobně se však spíše kloníme k oné nezištné verzi, tedy verzi kde i maskulinní texty přiznávají, že muži mají jednu velkou slabost – krásné ženy.

Co se týče „nadsamce“ Bonda tak ho tato slabost dokonce dvakrát přiměla rezignovat na práci agenta a usadit se (*On Her Majesty's Secret Service, Casino Royale):*

> VESPER: Ty mě miluješ?
> BOND: Dost na to, abych se vším skončil a obeplul s tebou svět, dokud si jeden z nás nenajde poctivou práci.

Co se týče mužské krásy, nenesla v sérii zpočátku velký význam. Především filmy se Seanem Connerym se vyznačovaly postojem velmi nezaujatým. Ve filmu *Dr. No* Bond sice nosí perfektně sednoucí sako, to je však symbolickou obdobou stejnokroje, uniformy, která šetří muži rozhodování, neboť ten nemá čas zabývat se malichernostmi jako je móda.

Situace se výrazně změnila s příchodem Rogera Moore, který již více experimentuje s šatníkem a po módní pauze s Timothy Daltonem a Piercem Brosnanem, kteří symbolizovali spíše sportovního a ležérního Bonda **série vrcholí postavou Daniela Craiga, jehož vzhledu věnují kamery i příběh povážlivě více pozornosti než kdy dříve.** Divákovi je např. dvakrát nabídnut téměř lyrický záběr na svalnatého Bonda, vynořujícího se z moře (obdobně jako dříve jeho ženské protějšky Ursulla Andress, a Halle Berry[25], pročež byl také označen za hybrida mezi Bondem a Bondgirl. [Funnell 2011]. Při první erotické scéně ve filmu, je více obnažen, než jeho ženský protějšek *Solange* a vystavuje na obdiv svoji hruď. Poklonu jeho zevnějšku skládají ženy i muži:

> VESPER: Při vší vaší neodolatelnosti, pane Bonde... Budu upřeně sledovat peníze naší vlády, nikoliv perfektní tvary vašeho zadku.
>
> LE CHIFFRE (k nahému Bondovi svázanému v mučírně): Staráte se dobře o svoje tělo.

Nesmíme opomenout, ani scénu kde Vesper napravuje Bondův prohřešek v šatníku:

> BOND: Já už večerní oblek mám.
> VESPER: Existují obleky a Obleky. Tohle je ten druhý. Chci, aby to vypadalo, že za ten stůl [pokerový] patříš.

Narcistický zájem o svůj vzhled je jednou z charakteristik nového mužství, které nám představuje muže citlivějšího a pečujícího [Beyon in Carter-Steiner 2004: 202-205], tedy

[25] Podobnou scénu najdeme i ve filmu Rambo 2 (1985).

takového, jehož negativní „machistické“ vlastnosti byly napraveny. Navíc dochází k erotické objektifikaci mužského těla [Funnell 2011]. V otázce krásy tedy můžeme vidět jisté náznaky odklonu od radikální a tradiční maskulinity, vstřícné především k ženským zájmům.

Obrázek 1: Daniel Craig vynořující se z moře podobně jako dříve bondgirls.

3.1.5 Falus

Už ve filmu *Goldfinger* (1964) se objevuje **symbolické zvýznamňování mužského přirození**, když se k připoutanému Bondovi přibližuje smrtící laser a míří na jeho rozkrok. Podobně i *Valentin Žukovsky* ve filmu *Golden Eye* zasadí několik varovných výstřelů do blízkosti Bondova rozkroku. Asi nejsilnější scénu pak můžeme vidět v *Casino Royale,* kde je právě Bondovo pohlaví terčem krutého mučení a sám trýznitel *Le Chiffre* říká:

> „Je přece tak snadné vyvolat bolest, která se nedá vydržet. A zajisté nejde jen o momentální bolest, ale i o poznání, že když to nevzdáš dost brzo, zbude jen málo z toho, co tě dělá chlapem.“

Poté co se Bond osvobodí, následuje dojemná scéna, která trochu **ambivalentně na jednu stranu popírá a na druhou potvrzuje význam penisu pro mužství:**

> VESPER: Chci ti jen říct, že kdyby z tebe zbyl jenom tvůj úsměv a tvůj malíček pořád bys byl víc chlap než kdokoliv, koho jsem poznala.
>
> BOND: Cokoliv zbylo, kdokoliv jsem... Jsem tvůj.

Tak jako tak, podobný útok na mužské přirození je v masové kultuře velmi výjimečný a dá se považovat za **silný útok na maskulinitu vůbec, a o to silnější je u postavy Bonda jakožto alfa samce a známého svůdníka žen.**

Jedním z terčů kritik maskulinity je právě mužské přeceňování falu, jako něčeho, co definuje muže [Badinter 2005: 132-134] Muži se příliš bojí kastrace, bojí se měkkosti, bojí se ztráty mužnosti. To je něco, co ženám nehrozí [Levine 2003: 169]. Tato feministická kritika

tedy pronikla ve své velmi surové podobě i do filmů o Bondovi, ovšem maskulinní formát dostál svému – Bond se po krátké rekonvalescenci opět, tak jako dříve, miluje se ženou, a **potvrzuje tak nepokořitelnost svého mužství.** Funell [2011: 468] je navíc toho názoru, že přežití útoku na jeho genitálie spíše posiluje, než oslabuje Bondův heroismus.

Jedním ze symbolů falu může být i fenomén Bondova špionského automobilu, který je jeho extenzí jak sexuální (při svádění žen) tak profesionální (při stíhání padouchů) [Garland 2009: 184]

3.1.6 Shrnutí

Pro účely analýzy maskulinity jsme výše popsali pět prvků, které jsou (nebo někdy byly) ve filmech o Bondovi nejvíce zvýznamňovány: **idea patriarchátu a mužského světa, agrese, sexualita, krása a falus. Diskurz**, který vytvářejí **ve filmu Dr. No** z roku 1962, poměrně **koherentně podporuje ideologii hegemonní maskulinity**, především svou reprezentací mužského (tj. muži ovládaného) světa, a zároveň **je věrný obrazu tvrdého „macho" muže**. Mužským údělem je boj s ostatními muži (přičemž je zcela legitimní být agresivní) a jehož **vztah k ženám je prakticky pouze sexuálního charakteru**, pročež **hlavní (a prakticky jedinou) vlastností, která je u žen oceňována, je krása.**

V dalších filmech je tento radikální diskurz postupně narušován: ženy dostávají stále více prostoru, jsou vpuštěny do mužského světa (*Live And Let Die*), úspěšně se v něm prosadí (*Octopussy*) až se mužům zcela vyrovnají (*Golden Eye*). **Agresivita, která byla původně výhradní doménou mužů se otevřela i ženám** (ať už jako subjektům nebo objektům) a postupně tak **byl oslaben původní obraz slabé a křehké ženy**. **Krása** (či vzhled) která byla naopak výhradní doménou žen, **začala být zohledňována i u mužů** a také se s časem objevil i její **mocenský aspekt – ženská krása jakožto mužská slabina**.

Vývoj v předchozích bodech proto v krocích **spěje ke zpochybňování některých principů normativní a hegemonní maskulinity** a poměrně dobře **koresponduje s ženskou emancipací** ve výše popsaných oblastech. Zřejmě **nejmenší změnou prošla reprezentace sexuality**, která po celou dobu série hraje ve prospěch muže a slouží jako manifestace jeho vlády nad ženou. Přesto se ojediněle objevují i případy kdy je mužská povrchní sexualita kritizována.

3.2 Aktivity (praxe) a politiky (postoje)

V této kapitole se budeme snažit dopátrat, jaké aktivity (praxe) filmy o Bondovi vytvářejí, jinak řečeno: jaké řešení pro jaké problémy nabízejí. Jelikož nám stále jde o analýzu maskulinity, budeme se zaměřovat především na to, jak se ve filmech liší nabídka (tedy nabídka těchto problémů a jejich řešení) pro muže a pro ženy, jaký má případný rozdíl ideologický význam a jak se tyto rozdíly v průběhu času liší.

3.2.1 Úspěch

Zásadní motiv této kapitoly, je do velké míry definován právě tématem filmů – tajný agent plnící svůj úkol, svoji misi. Z takového tématu totiž vyplývá základní problém, který stojí před muži ve filmu, a tím je nějaký cíl, úkol. **Muž, který nemá cíl, jako by nebyl, je zbytečný, muž nemůže „prostě být" jak je to dovoleno ženám ve filmu.** Cíle mužů jsou jasně definovány – u Bonda zadáním jeho mise, u padoucha zase jeho zlomyslným plánem, který je divákovi většinou triumfálně odhalen. **Hlavní diskurzivní význam úkolů a cílů tkví v tom, že na základě jejich dosažení/naplnění lze ohodnotit úspěch. Celá série je proto honbou za úspěchem, soutěží, hrou na vítěze a poražené, která je pro muže tak typická a je jim vštěpovaná od malička**.

Jak je tomu u žen? Jak už jsme popsali v kapitole *zvýznamňování*, v nejstarším filmu - *Dr. No* ženské postavy do děje prakticky nezasahují. Když jsou exponovány, provádějí obvykle stereotypní činnost (administrativa, hraní karet, sbírání mušlí). Na takové činnosti nejsme příliš schopni ohodnotit, jestli jsou tyto ženy úspěšné nebo ne, případně vidíme pouze dílčí úspěchy (jako výhra jedné hry – jednoho rozdání v kartách). Tuto nevyrovnanost lze chápat jako **zpochybnění ženských kompetencí**, které ústí v **praxi, která ženám svěřuje pouze méně významné úkoly, kdežto pro ty zásadní úkoly favorizuje muže** – např. *likvidaci Bonda dostávají za úkol zásadně muži, zatímco žena (Miss Taro), má pokyny ho pouze zdržet, než atentátníci přijdou.*

Ani v následujícím filmu (*Live And Let Die* 1973) si ženy příliš nepolepší – objevuje se sice agentka *Rosie* s úkolem ochránit Bonda, ale ve výsledku ochraňuje on ji. Věštkyně *Solitaire* zase dostává úkol předpovídat padouchu *Kanangovi* budoucnost (a pomoci mu tak dělat správná rozhodnutí), ovšem ani ona neobstojí a její nadpřirozené schopnosti jsou demystifikovány a zpochybněny.

Zlom opět nastává u filmu *Octopussy* (1983) kde je nám **konečně představena ženská postava, která má svoji vizi a v tom co dělá (pašování) je jednoznačně úspěšná**,

dokonce natolik, že ji i bohatí a vlivní muži žádají o spolupráci. Jedná se také o první film, kde je **mužská bezohledná honba po úspěchu kritizovaná** *(„Asi je vám jedno, že při tom zemře tisíce nevinných lidí“*), a to i přesto, že zlomyslné plány v předchozích filmech nebyly lidsky o nic přijatelnější.

Ve zbývajících dvou filmech už je ženská emancipace dokonalá. Ženám jsou svěřeny i ty nejzodpovědnější úkoly (vedení tajné služby, správa státní pokladny). Mužské postupy jsou stále více kritizovány:

> NATALYA (k Bondovi): Myslíš si, že mi to imponuje? Všechny ty tvoje zbraně, tvoje zabíjení, tvoji mrtví. Na co? Abys mohl být hrdina? Všichni hrdinové, které znám jsou mrtví.
>
> NATALYA: Nechte toho, oba dva, jste jako malí kluci. [„boys with toys“]
>
> ALEX (k Bondovi): Jestlipak všechny ty vodka-martini někdy umlčí křik všech těch mužů, které jsi zabil.
>
> VESPER: Tobě nevadí, že jsi zabil ty lidi?
> BOND: Nehodil bych se na tuhle práci, kdyby mi to vadilo.
> VESPER: Nevěřím ti! Máš na vybranou. Že jsi něco udělal, neznamená, že už to musíš dělat pořád.

Pohybujeme se stále v kategorii „úspěch“. K dosažení úspěchu nabízí Bond tři postupy:
1. Buď agresivní 2. Riskuj 3. Sváděj.

<u>Buď agresivní</u>

K agresi už jsme řekli mnoho v kapitole zvýznamňování. Je pro Bonda vskutku charakteristická, funguje pro něj jako nástroj. Jde o případ tzv. **instrumentální agrese** [Čermák 1998: 10] *M* Bonda dokonce dvakrát nazvala *hrubým nástrojem* („blunt instrument“ – *Casino Royale 2006*). Má-li agresivní chování úspěch, obvykle dochází k posílení agresivních tendencí. [tamtéž: 11]

Takzvaná ***emocionální*** nebo ***afektivní*** **agrese**, tedy agrese vyvolaná negativními emocemi, např. hněvem [tamtéž: 10] se v sérii objevuje až později, s příchodem herce Timothy Daltona jako představitele Bonda. Dochází tedy částečně k **odklonu od racionální, citově chladné tradiční maskulinity.**

Jak jsme také ukázali v předcházejících odstavcích – zprvu samozřejmá a zdánlivě nezbytná destruktivní agrese (*Dr. No*) začala být v modernějších filmech (*Octopussy* a další) předmětem kritiky, ačkoliv její množství se určitě nezmenšilo, spíše naopak. **Praxe, které tyto filmy vytváří, jsou tedy v rozporu s postoji, které prezentují.**

Agresivita u mužů je obecně velké téma. Judith Levine např. popisuje několik stereotypů, kterými jsou agresivní muži označování, především „**surovec“** (*Brute*) -

především ve smyslu sexuálním, muž jako násilník a sexuální delikvent, a „**zabiják“** (*Killer*) – stereotyp spojující muže s válkou a zbraněmi, války jsou dány na vrub mužské ješitnosti a zbraně jsou považovány za pokročilou klukovskou hračkou – odtud vychází i feministický protiválečný slogan „Take the toys from boys“. Na otázku proč jsou muži agresivní, Levine odpovídá, že „**Chlapci bojují, aby se z nich stali muži a zbavili se zbytků ženskosti.**“ K tomu dodává, že zatímco se muži ohánějí racionalitou, feministky za tím obvykle vidí určitou subjektivní touhu, jako jsou peníze ropa, moc atd. [Levine 177-179]. Polde Badinterová pak pocit všemohoucnosti, všemocnosti, okamžitého uspokojení potřeb, včetně samozřejmého obdivu, **absence nutnosti se omezovat či ovládat a brát zřetel na okolí vychází čistě z mužského narcismu.** [Badinter 2005: 91]. Na závěr uvedeme názor Ivo Čermáka, podle kterého je původní nevšímavost mužů k důsledkům agrese jedním ze způsobů, jak oklamat svoje svědomí. [Čermák 1998 :66]

Příčinu, kvůli které se zprvu zdánlivě bezproblémová agresivní praxe časem problematizovala, můžeme podle Beyona najít v kritice mužů ze strany feministek [Beyon in Carter Steiner: 200]

Čermák pak uvádí teorii o **mýtu hrdiny**: Pokud agresor ohrožuje oběť, hrdina je nucen velmi často použít agresi, aby situaci zvládl, a tak se násilí užité hrdinou stává legitimním a kulturou schvalovaným prostředkem k potlačení agrese zločince. Tím však všichni protagonisté dramatu uvíznou v prostoru násilí, ze kterého není úniku [Čermák 1998: 137]

Sváděj

Druhým Bondovým postupem je svádění. Právě díky tomu, že dokáže ženy dostat na svoji stranu, získává Bond převahu nad svými nepřáteli. Tam kde selže agresivita, selžou zbraně, nastupuje šarm.

I o svádění platí, že dodržuje logiku společenského rozdělení pohlaví. Již Ovidius přisuzoval mužům pravomoc namlouvací proces začít, a ženám povinnost čekat na mužskou iniciativu. Chce-li žena muže svést, musí předstírat, že je kořistí. [Lipovetsky 2000]. Tento tradiční model svádění je patrný i ve filmech o Bondovi: je to standardně Bond, kdo dělá první krok, je to on, kdo je aktivnější. V nejčistší formě je tomu však jen ve filmu *Dr. No*, kde vidíme slečnu *Moneypenny*, která skutečně trpělivě čeká, než ji Bond „vezme na večeři.“ A slečnu *Taro*, která si i v 60. letech 20. stol hraje na cudnou dívku:

MISS TARO: Co mám říct na pozvání neznámého džentlmena?

BOND: Měla byste říct ano.

MISS TARO: Měla bych říct možná.

Tradiční model je pak ovem narušen chováním *Sylvie Trench*, která se Bondovi bez okolků vetře do ložnice, čímž **vykáže skoro větší aktivitu než Bond**. O tomto pokroku mluví Lipovetsky také, když vysvětluje, jak bylo svádění v polovině 20. století nahrazeno „balením“: „Ženská emancipace, sexuální revoluce, kultura volného času, autonomie a autenticity – všechny tyto faktory zničily starobylý protokol svádění, který je dnes vnímán jako pokrytecký, sexistický a zatuchlý.“ [tamtéž].

Svádění bylo odidealizováno a zrychleno. To vše vychází do značné míry z faktu, že emancipované ženy nepociťují být povinny ztotožnit se s „pevnostmi, které je třeba dobýt.“ Typicky ženské namlouvací chování – koketerie, mizí a ženy se při svádění začínají chovat více jako muži. [tamtéž]

Další příklady výrazné ženské aktivity při svádění lze vidět např. ve filmu *On Her Majesty's Secret Service* (1969), kde se po Bondovi doslova derou sexuchtivé chovanky padoucha Blofelda, nebo ve *For Your Eyes Only (*1979*),* kde Bondovi nadbíhá Bibi, dívka až příliš mladá, pročež ji Bond musí odmítnout, což opět právě neodpovídá tradičnímu schématu. Jako poslední příklad uvedeme *Licence to Kill* (1989), kde se o Bonda přou dokonce dvě ženy najednou.

Na první pohled se zdá, že zvýšená aktivita žen při navazování vztahů, je dalším znakem krize maskulinity a že „tváří v tvář novým ‚nezávislým ženám‘, které odmítají žít v jejich stínu, se muži cítí bezmocní, propadají úzkostem, jejich identita je otřesena a pochybují o své mužnosti.“ [tamtéž]

Navzdory předchozím tvrzením, a navzdory tomu, že banalizace sexuální svobody vedla k tomu, že svádění přestává být mužskou prioritou [tamtéž], **praxe mužského svádění z Bondovské série nemizí. Svádění je totiž jistým projevem agresivity**, válečná povaha svádění je jasně čitelná z obrazného slovního spojení „dobývání ženy“. Svádění vychází i z mužské rivality, často se proto týká vdaných žen, muži si tak dokazují svoji mužnost. [Poněšický 2003: 159] V této souvislosti je vhodné uvést dva rozhovory z *Casino Royale:*

SOLANGE: Máš rád vdané ženy, že ano, Jamesi?

BOND: Je to pak snadnější.

VESPER: Budete mi dělat problémy, Bonde?

BOND: Ne. Bez obav. Nejste můj typ.

VESPER: Příliš chytrá?

BOND: Svobodná.

Riskuj

Bond riskuje prakticky od první chvíle, co je nám ve filmu Dr. No představen – zvyšuje sázky ve hře bakarat. Hazarduje při sázení, při rychlé jízdě, při provokování svých nepřátel, hazarduje prakticky kdykoliv je to možné. Dává všanc život svůj i životy cizích. Do jisté míry jde o také druh agrese, částečně také o manifestaci vlastní odvahy. Je důležité zmínit, že risk je jednou z charakteristik připisovaných mužům, vychází z tradičních stereotypů, že pravě muž, při svých loveckých výpravách objevoval nové věci a každá inovace se přirozené neobejde bez rizika. Typickou současnou obdobou riskujícího muže je podnikatel, bilancující s penězi svými i penězi investorů. Ačkoliv už jistě nejde o výlučně mužskou záležitost, muži jako podnikatelé stále převažují.

Oproti dynamickému a inovátorskému muži stojí pak statická a konzervativní žena, jenž ve společnosti zajišťuje stabilitu, ochraňuje tradice a udržuje pevnost a kvalitu sociálních vazeb. Potažmo lze proto říci že **riskování je jednou z charakteristik, která odlišuje muže od ženy, a to, s jakou frekvencí se objevuje u Bonda, staví nebo spíše posiluje praxi, kterou lze pracovně nazvat „každý správný muž riskuje“.**

Zaměříme-li se na vyjádření určitých postojů (politik), tak je důležité zmínit, že ruku v ruce **s kritikou agrese se ve filmu objevuje i kritika risku, jakožto něčeho co není racionální**:

> Casino Royale
>
> VESPER: Tvrdíte tedy, že jde o pravděpodobnost a poměr sázek. Bála jsem se, že je to také o náhodě. [ironicky]
>
> (…)
>
> BOND: Vy tomu plánu moc nevěříte, co?
>
> VESPER: Takže on existuje nějaký plán... Měla jsem pocit, že riskujeme miliony dolarů a stovky životů ve hře na štěstí.

Několikrát dochází i k názorné demonstraci negativních následků risku, jak už jsme popisovali v bodě 3.1.1. **Přes veškerou kritiku, však riskování ve filmu zůstává a je legitimováno tím, že hazardování Bondovi z velké většiny vychází a filmy pak vytváří praxi, spojující risk s úspěchem – „risk je zisk“.**

3.2.2 Kdo rozhoduje

Na pomezí mezi praxí a postojem je odpověď na otázku – kdo má mít vůdčí postavení, kdo rozhoduje? Muži nebo ženy? **V *Dr. No* je postoj zcela jednoznačný – vůdcem je muž:**

> DR. NO (k Bondovi): Uspokojím vaši zvědavost, protože vy jediný oceníte mé dílo, a necháte si ho pro sebe.
>
> BOND: Okamžik. **Není nutné, abychom teď do toho pletli to děvče**…
>
> HONEY: Ne, já s vámi zůstanu.
>
> BOND: **Já vás tady nechci**!
>
> BOND: Samozřejmě **mám taky strach**, chovejte se přirozeně a **nechte mluvit mne.**

Ve filmu *Live And Let Die* se zůstává takové chování už jen padouchovi *Kanangovi,* **Bond je sice nadále faktickým vůdcem, ale nedává to najevo expresivně,** tak jako *Kananga*:

> KANANGA (k Solitaire): Své schopnosti máš proto, aby mi sloužily. A já je ovládám. Až přijde čas, já rozhodnu, že o ně máš přijít, sám ti je odeberu.

V dalších filmech jsou už role mnohem vyrovnanější, jak si ukážeme v kapitole identity. Bondovy partnerky postupně získávají na samostatnosti i autoritě a stávající se cennou částí týmu.

3.2.3 Racionalita vs. instinkt

V průběhu série došlo k zajímavé výměně. Když pozorujeme, jak pracuje Bond v podání Seana Conneryho, nebo Rogera Moore, vidíme, že **všechny jeho činy jsou velmi racionální a promyšlené**. Znatelná část jeho práce je vždy vyšetřování, při kterém obdobně jako detektiv záludnými a chytře mířenými otázkami vyláká z protivníků jejich tajemství. Druhá část je akce, při které stejně racionálně uniká ze všech pastí. **Jako protipól pak fungují ženy, které jednají v podání filmu zcela nelogicky, pošetile a emocionálně.**

Ve filmu *Golden Eye* je tomu již naopak. **Brosnanův Bond už jedná zcela instinktivně**, vyšetřování z jeho mise již vymizelo a zůstala pouhá akce, při níž spíše náhodou a se štěstím, odhalí padouchovy plány. **Ženy naopak vystupují jako ty rozumné, kárající Bonda za jeho dětinskou nerozvážnost:**

> M: Nemáte mě rád, Bonde. Nemáte rád moje metody. Myslíte si, že jsem účetní... 'ouřada,' která se víc zajímá o svoje čísla, než Vaše instinkty.

Toto prohození atributů je lehce paradoxní, vezmeme-li si, že mužům je tradičně přisuzováno spíše racionální a chladně logické chování, kdežto ženám emocionální a instinktivní [Karsten

2006]. Tím, že se původně tak racionální Bond časem spoléhá více na instinkt, jsou tak výše popsané stereotypy zpochybňovány. **Intuitivní chování však jde poměrně dobře dohromady s tendencí riskovat**, popsanou výše.

3.2.4 Shrnutí

V této kapitole jsme popsali pět praxí, které vybrané filmy o Bondovi vytváří: agresivita, svádění, riskování, výběr toho kdo rozhoduje, výběr mezi rozumem a instinktem.

Časté užití agresivity a časté riskování vydrželo po celou dobu série, změnila se ale politika vůči těmto praxím – zatímco v prvních filmech byly tyto praxe zcela samozřejmé, v pozdějších již byly kritizovány, především kvůli tragickým následkům, které způsobily, nebo by mohly způsobit. **Jelikož jsou tyto praxe připisované především mužům, kritika takovýchto praxí je pak i kritikou tradiční maskulinity.**

Tricia Jenkins spojuje nadužívání agresivity v Bondovi s **frustrací ze studené války**. Muži, kteří byli nuceni se vzdát svých konvenčních, sexualizovaných zbraní si tak mohli, alespoň ve své fantazii, spolu s Bondem vynahradit likvidaci nepřátel a sexualitu. [Jenkins 2005: 315]

Co se týče **svádění** a **rozhodování**, zde došlo k velkému obratu. Zatímco původní praxe jednoznačně dosazovala muže do pozice aktivního činitele, tedy toho, kdo svádí, toho kdo rozhoduje, vývoj dospěl k tomu, že ženám se otevřely tytéž možnosti co mužům. **V nejnovějších filmech tak už není určeno jedno pohlaví, které je obecně vůdcem nebo které svádí vždy a za všech okolností. Role jsou nyní otevřené a zaměnitelné, můžeme tedy odhalit pouze dílčí (a tedy dočasné) vůdce/svůdce pro konkrétní situace**. Kvality muže jakožto vůdce nebo svůdníka však nebyly ve filmu nijak zpochybněny, jde pouze o důsledek ženské emancipace.

Posledním bodem byla praxe rozhodování mezi racionalitou a instinktem. Zde jsme zhodnotili, že došlo k posunu mužů od racionálního chování (*Dr. No, Live And Let Die, Octopussy*) k chování instinktivnímu (*Golden Eye, Casino Royale*). Tento vývoj je trochu paradoxní, neboť racionalita a logika byla vždy spojována s muži. Dá se ovšem vysvětlit tak, že **poté, co byl prolomen mužský monopol na racionalitu a vzdělání, nezbylo tvůrcům Bonda než vytvořit jeho výjimečnost jinak – tím, že se využije mužské přirozeně hazardující povahy, která mužům dovolí více než ženám spoléhat se na svoje instinkty**.

3.3 Identity a vztahy

Jednou ze základních stavebních složek diskurzu je vytváření identit a z nich vyplývajících sociálních rolí, které jsou určitým kategoriím lidí přisuzovány. Tyto identity zároveň rozmisťují konkrétní kategorie lidí v sociálním poli, na základě čehož se mezi těmito kategoriemi vytváří vztahy. [Bourdieu 1998]

Také filmy vytváří určité identity, a to především prostřednictvím stylizace účinkujících postav (ne nadarmo se pro ně v angličtině používá označení *characters*). My se z množství všech možných identit v analýze zaměříme na takové, jež nabízí určitou genderovou typizaci a stratifikaci a zároveň popíšeme vztahy, které z takové stratifikace vyplývají.

Nejprve se podíváme na postavy, jež se prolínají celou sérií (tzv. stálice), a poté se zaměříme na jednotlivé díly.

3.3.1 Bond

Hlavní postavou celé série, postavou, kolem které se točí celá tato analýza, je agent britské tajné služby James Bond. Jeho prototyp definoval Sean Connery ve filmu Dr. No a dokonale odpovídá čtveřici definičních znaků hegemonní maskulinity autorů Davidové a Brannona [in

Obrázek 2: Sean Connery jako první James Bond.

Badinter 2005]. Conneryho Bond je bogartovský **virilní typ sebejistého, neotřesitelného a nezávislého lva salónů** (*The sturdy oak*). Je nám představen v klubu v prominentní společnosti a ubytovává se zásadně v drahých hotelech, čímž je definován jeho vysoký sociální status (*The big wheel*). Conneryho Bonda po celou dobu nic nepřekvapí, je vždy nad věcí a je vždy připraven zareagovat. Pokoří všechny mužské protivníky, přičemž je přirozeně agresivní (*Give'em hell*). Těžko bychom na něm našli něco ženského (*No sissy stuff*). Právě propojení jeho vlastností s pracovním úspěchem a úspěchem u žen je zásadní pro vytvoření

identity dokonalého muže a favorizování tvrdé a nekompromisní hegemonní maskulinity. Podle Lisy Funnell je Connery kombinací britského snobství s násilnou etikou špionážního thrilleru [Funnell 2011: 456]

Ve filmu *Live And Let Die* je nám představen nový Bond – Roger Moore.[26] Už jeho samotná expozice se spící ženou v náručí nasvědčuje, že oproti odměřenému Connerymu zde

Obrázek 3: James Bond v podání Rogera Moore.

bude jistý posun, a skutečně – zatímco Conneryho Bond se soustředil na svoji misi a ženy přijímal pouze jako příležitostné povyražení, Moore se na ženy přímo zaměřil. Tam, kde Connery sváděl jen v náznacích, Moore bez okolků navrhoval.

Tuto proměnu „ze skály na playboye“ lze jistě hodnotit různě, ale z genderového pohledu jde jednoznačně o pokrok vpřed, neboť **zatímco první Bond vnímal ženy pouze v minimální nezbytné míře, Mooreův Bond se ženám intenzivně věnuje, dá se dokonce říct, že jsou středem jeho pozornosti.** Citelná změna se odehrála i v příběhu a lze vyjádřit jednoduchým schématem: pro Conneryho představovaly ženy spíše bezvýznamnou odbočku, od nástupu Moorea jsou rozhodným faktorem, určujícím Bondovu cestu, prostředníkem na cestě k padouchovi.

Moore ženám věnuje větší pozornost i po stránce emocionální. Conneryho Bond např. nevyjádří ani známku lítosti nebo pochopení, když se mu dívka *Honey* svěřuje o tak tragických událostech jako je ztráta rodičů či znásilnění. Moore naopak prokázal slušnou míru empatie při utěšování *Solitaire* po jejich první společné noci.

I tento posun odpovídá teorii **nového mužství**, podle které muži v 70 letech začali být mnohem **uvědomělejší a vnímavější vůči ženám**. Znamená **posun od muže ochránce (povinnost) k muži pečovateli (porozumění).**

[26] Nutno zmínit, že mezi Connerym a Moorem jsme měli možnost vidět jednu epizodu s Georgem Lazenbym, ten však nebyl shledán jako vhodný představitel Bonda a byl nahrazen Moorem.

Co **zůstává stejné pro oba** Bondy, je ve vztahu k ostatním určitá **autoritativnost, nadřazenost a vůdcovství. Toto ochabuje až s filmem *Octopussy***, kde se **atmosféra více uvolňuje a autorita Bonda (ani ostatních mužů) už není brána tolik vážně**. Pozdní Moore, a ještě více potom Pierce Brosnan, odpovídá modelu ***New Lad*** – novému typu muže, který připomíná spíše hrajícího si kluka, nežli tvrdého a přísného macho. [Beyon in Carter Steiner 2004]

Golden Eye:

Bond v podání Pierce Brosnana dokončil to, co načal Timothy Dalton ve své relativně krátké Bondovské kariéře[27], tj. **sesadil Bonda z pomyslného Olympu**. **Z nesmrtelného a neporazitelného poloboha, kterým byl Conneryho i Mooreův Bond, udělal (byť nadaného) smrtelníka, který chybuje, mýlí se a je čím dál závislejší na svých partnerech/kách a technologiích.** Neotřesitelná převaha, kterou míval Bond před svými protivníky, se ztratila, a souboje, které vede, jsou čím dál vyrovnanější. To je obzvlášť vidět ve finálním souboji Mezi Bondem a *Alexem* – souboji dvou bývalých kolegů, dvou agentů z britské tajné služby, stejně dobrých, stejně vycvičených.

„Lidštější" Bond už je také genderově „férovější" a přijímá ženy jako rovnocenné partnerky do týmu (nejtypičtěji Michelle Yeoh – *Tommorow Never Dies,* Halle Berry – *Die Another Day* – agentky se schopnostmi rovnými Bondovým).

Bondovo odbožštění se pak týká i žen, které k němu přestaly tolik vzhlížet (ačkoliv je stále sexuálně přitahuje). Nejvýstižněji se vyjádřila Miranda Frost, agentka v *Die Another Day*:

> M: řekněte mi, co víte o Jamesu Bondovi.
>
> MIRANDA: Je to agent se zařazením 00. Divoch, jak jsem dnes zjistila. Zapálí roznětku v každé výbušné situaci a ohrozí sebe i ostatní. Nejdřív zabíjí, ptá se potom. Hrubý nástroj, jehož základní metoda je provokovat. Nikoho si nepustí k tělu. Sukničkář.

Casino Royale

Poslední z Bondů a také Bond aktuální je Daniel Craig. **Ačkoliv díky svojí statnější a svalnatější tělesné konstrukci působí odolnějším dojmem nežli Brosnan, nedochází k jeho novému zbožštění, právě naopak.** *M* ho označuje za pouhý „hrubý nástroj" (*blunt instrument*), což je velký skok od prvních filmů, kde se (tenkrát ještě jako mužský M) obdivoval Bondovým encyklopedickým znalostem. Craigův bond při misích selhává ještě

[27] Dalton natočil pouze dva filmy: *Living Daylights* a *License to Kill.*

častěji a fatálněji, než jeho předchůdci. Zatímco Brosnan dokázal ve čtyřech filmech ochránit všechny svoje ženy kromě jedné[28], Craig za jeden díl ztratí všechny a dokonce při mučení málem přijde o svoje mužství (pohlaví). Navzdory svému drsnému vzezření poté ukazuje, že má křehkou duši:

> VESPER: Ty se mi nikdy neotevřeš, viď? Už máš zpátky svoje brnění.
> BOND: Žádné už nemám. Tys mě z něj vytáhla. A cokoliv ze mě zbylo... Cokoliv zbylo, kdokoliv jsem... Jsem tvůj.

Toto Bondovo „zjihnutí" však netrvá dlouho, poté co zjistí, že ho Vesper zradila, **reaguje totálním popřením svých emocí, a svoji zhrzenou mužnost se snaží získat zpět tím, že bude ještě drsnější než předtím**.: *„Na co bych potřeboval víc času? Úkol byl splněn. - a ta mrcha [Vesper] je mrtvá."* – šlo také o první případ, kdy byl ženou oklamán natolik, aby zranila jeho city. Ukazuje se, že mužnost je velmi vrtkavá a zranitelná.

Craig byl oproti jeho předchůdcům výrazně mladším Bondem. Ve spojení s faktem, že *Casino Royale* má být obsahově počátkem ságy, funguje celý film i s mladým Bondem jako prequel, znázorňující **proces přeměny kluka v muže**, **dospívání** podobně jako ve filmu *Batman Begins.*

3.3.2 Moneypenny

Slečna Moneypenny je prakticky jedinou bondgirl, která v sérii působí dlouhodobě. Není však bondgirl v pravém slova smyslu – ačkoliv je mezi ní a Bondem velice jiskřivý vztah, Bond s ní nikdy nezajde tak daleko jako u ostatních žen. Je těžko říci, proč jejich vztah, plný flirtování nikdy nepřekročí určitou hranici. Bond se sice odvolává na jejich pracovní poměr, bude však pravděpodobnější, že *Moneypenny* prostě nezapadá mezi jeho tradiční partnerky – ženy z titulních stránek magazínů pro muže. Nabízí se ovšem i vysvětlení, že Bond chová k *Moneypenny* skutečné city (ať už je to láska, přátelství nebo vděčnost) a svědomí mu proto nedovoluje chovat se k ní tak neuctivě, jako k ostatním ženám, jako k sexuálnímu objektu na jednu noc.

Také identita *Moneypenny* prochází určitým vývojem, z ženy platonicky zamilované (filmy s Connerym) po Bondovu „dobrou duši" (filmy s Rogerem Moorem) po ženu emancipovanou, která s noblesou vrací Bondovi všechny jeho sexistické narážky (filmy s Piercem Brosnanem kde původní Lois Maxwell nahradila nová herečka Samantha Bond).:

[28] *Paris* z filmu *Tommorow Never Dies.*

Dr. No:

MONEYPENNY: Mě nebereš na večeři takhle vyšňořený. Vůbec nikdy mě nebereš na večeři.

BOND: Víš, že bych rád. Ale M by mě poslal k vojenskému soudu za ilegální užívání vládního majetku.

MONEYPENNY: Lichotky ti nepomůžou, ale můžeš to zkoušet dál. (…) Tak běž dovnitř a nezapomeň mi psát.

Golden Eye:

BOND: Ještě jsem Vás takhle neviděl Moneypenny. Půvabné.

MONEYPENNY: Děkuji, Jamesi.

BOND: Pracujete na nějakém úkolu? Vyparáděná k zabíjení?

MONEYPENNY: Já vím, že Vám to přijde zdrcující, 007... ale já nesedím každý večer doma a nemodlím se za nějaký mezinárodní incident... abych mohla utíkat sem dolů nastrojená, abych ohromila Jamese Bonda. Když už to musíte vědět, byla jsem na schůzce s gentlemanem. Byli jsme spolu v divadle.

BOND: Moneypenny, jsem zdrcen. Co si bez Vás počnu?

MONEYPENNY: Jestli si dobře pamatuji, Jamesi, nikdy jste mě neměl.

Moneypenny je také ztělesněním otázky vztahu na pracovišti a sexuálního harašení, tato otázka se však explicitně objevuje opět až v *Golden Eye*:

MONEYPENNY: Takovéto jednání by se dalo označit za sexuální obtěžování.

BOND: Vážně? A jaký je za to trest?

MONEYPENNY: Jednoho dne budete muset své silácké řeči proměnit ve skutečnost.

Tato pozdní manifestace tématu, které se ve vztahu Moneypenny-Bond nabízelo už od prvního filmu, naznačuje určitou změnu v diskurzu. **To co dříve bylo zcela přirozené a nepřipouštělo debaty, se vlivem ženské emancipace formovalo v téma používané (většinou) v neprospěch mužů.**

3.3.3 M

Obrázek 4: Mužský M a ženská M.

M je Bondův nadřízený a také jediná autorita, kterou Bond uznává. Spolu s uvolňováním atmostéry, kterou jsme popsali výše, však stoupá i Bondova revolta vůči svému šéfovi. Původně silně hierarchický vztah Bonda a M, který by se ve filmu Dr. No dal přirovnat k **otci kárajícího nezdárného syna**, se postupně proměnil na vztah **otce tolerujícího synovy pubertální výstřelky**. M je prvek, který z Bonda na jednu stranu činí tvora nezodpovědného a neposlušného, na druhou stranu však tyto neduhy omlouvá, vzhledem k úspěchům které přinesly. Jedná se o obdobu legitimace mužské agresivní strategie, ve které účel světí prostředky.

S filmem Golden Eye přišel velmi zajímavý redesign postavy M – kdy na pozici, kterou po 33 let zastávali muži, nastoupila žena - Judi Dench. Málokterá pozice je tak zodpovědná jako pozice vedoucího tajné služby a tuto obměnu nelze chápat jinak, než jako **vyjádření absolutní ženské emancipace a pokoření patriarchátu**. Nemůžeme se divit, že něco takového vidíme právě v britském filmu - Británie má bohatou zkušenost s „ženami v čele“ ať už je to královna nebo premiérka.

Nesmíme se však nechat unést, jak říkal jeden trefný komentář ve feministickém magazínu Spare Rib: „Jedna předsedkyně vlády ještě matriarchát nedělá“ [Pugh 2000: 335]. **Stejně jako Thatcherová, i M je ve své pozici konfrontována s faktem, že je ženou v mužském světě, a aby v něm uspěla, rozhodne se přistoupit na mužská pravidla.** Tento jev popsala Nancy Fraser jako unifikaci veřejné sféry – jev, kdy jsou menšiny (v tomto případě ženy) sice přijaty do hegemonního (v tomto případě maskulinního) diskurzu, avšak nemají právo tento diskurz změnit. [Fraser 2007 srov. s Alexander in Marada 2006: 16-48]

I ženská M je proto při komunikaci autoritativní, až agresivní, demonstruje svoji zběhlost v technice, rozhoduje se čistě racionálně - na základě statistik a nepouští si Bonda k tělu. **Naplňuje tak spíše stereotypy mužské nežli ženské. Přesto Bonda označí za**

misogynního dinosaura, čímž jasně potvrdí svoji příslušnost k ženám a vztah, který s Bondem navážou je díky jejich vzájemné upřímnosti mnohem emocionálnější, nežli dosavadní odtažitost a chladnost, která mezi Bondem a jeho mužským nadřízeným panovala.

Dr. No

Sylvia Trench

Obrázek 5: Sylvia Trench v klubu. Mezi gentlemany v saku výrazně vyniká.

Sylvia Trench je vůbec první nám známou Bondovou milenkou a také je, **podobně jako M, ženou v mužském světě**. Svými červenými šaty nápadně vybočuje z řady gentlemanů v saku (a skoro nepostřehnutelné dámy – na obrázku vpravo) a vybočuje i svými odvážnými sázkami, kterým čelí Bond. Přestože patří do početné skupiny žen, které jsou Bondem okouzleny, odmítá na rozdíl od nich pasivně čekat než na ni „přijde řada“ a drze se vetře do Bondovy ložnice. **Identita *Sylvie Trench* tedy odpovídá ženě pokrokové, sebevědomé a na muži nezávislé, je však zřejmé, že vyjadřuje spíše výjimku nežli pravidlo**. Podle Bondova kladného přijetí takovéto ženy lze však vyčíst, že šlo o výjimku vítanou, dáme-li ji např. do kontrastu s *Moneypenny*, která vyjadřuje spíše tradiční ženství a u Bonda úspěšná nebyla.

Honey Ryder

Obrázek 6: Honey Ryder po slavném vynoření z moře (vlevo) a ve vězení Dr. No. (vpravo).

Hlavní ženská postava filmu Dr. No byla navzdory svému věku[29] **definována jako dítě**. Je sirotkem bez vzdělání, a **přestože sebou nosí nůž, je v kritických situacích bezbranná**. Z toho vyplývá i její vztah k Bondovi – v okamžiku, kdy jsou společně zajati doktorem *No,* je on označován jako muž („the man“) a ona jako děvče („the girl“), a **Bond je tak jasně stanoven do role vůdce**. Bond jde vždy první, s dívkou za sebou, věznitelé mluví pouze k němu a on odpovídá za oba. Jednou dokonce dívce řekne „C*hovejte se přirozeně a nechte mluvit mne.“*

V několika málo větách, které *Honey* řekne, je exponována její prostoduchost a pověrčivost:

> BOND: Někde jste snad chodila do školy.
>
> HONEY: Nebylo třeba. Měli jsme encyklopedii. Když mi bylo osm, začala jsem u A, a teď už jsem u T. Vsadím se, že toho vím víc než vy.
>
> BOND: To byl samopal, ne drak.
>
> HONEY: Drak je tady taky.
>
> BOND: Vy jste ho viděla?
>
> HONEY: Ano, viděla. Měl dvě zářící oči, krátký ocas a špičatá křídla. A šlehal plameny.

[29] Ursule Andress bylo v době premiéry 26 let.

Jelikož je *Honey* hlavní ženskou postavou, je i základním vodítkem pro to, jak se diskurz dívá na ženy. Obraz *Honey Ryder* tak vytváří **image ženy, která je v porovnání s mužem slabá, nevzdělaná a proto na muži závislá.** Vztah mezi Bondem je zprvu velmi **ochranitelský** (téměř jako vztah otce a dcery) a jeho sexuální stránka se plně projeví až na úplném konci filmu.

Honey, jakožto sběratelka mušlí, jež se obrazně řečeno zčistajasna zrodila z moře jako Venuše, zároveň symbolizuje **přírodní princip ženství oproti technicitě Bonda a Dr. No.**

Oprostíme-li se od moderního formátu, neliší se film příliš od tradičního pohádkového motivu kdy rytíř (Bond) zachraňuje bezbrannou princeznu (*Honey*) přikovanou v jeskyni zlého draka (Dr. No skutečně měl draka – obrněné vozidlo, schopné šlehat plameny pomalované tak aby odradilo každého vetřelce).

3.3.4 Live And Let Die

Solitaire

Solitaire je postava velmi podobná *Honey Ryder*. Je taktéž velmi mladá[30], nevzdělaná a důvěřivá. Toho zneužívá její „pán" *Kananga*, který si ji přivlastnil, aby mu mohla věštit budoucnost. Není náhodou, že je věštkyni, neboť motiv ženy s mystickými silami – kněžky, víly, čarodějnice, byl odjakživa častější nežli obdobný motiv u mužů (čaroděj, šaman). Jedná se o určitý způsob démonizace ženy, který ženy spojoval s temnými silami a zdůrazňoval jejich nebezpečnost a „nenormálnost" [Lipovetsky 2000]. Negativní konotace posiluje i fakt, že *Solitaire* (ačkoliv běloška) je zasazena do černošské zločinecké organizace praktikující voodoo.

Nutno říci, že Bond výše popsaný stereotyp vydatně rozrušoval, neboť průběžně odmaskovával a zpochybňoval všechny „nadpřirozené" jevy ve filmu a **z mystické *Solitaire,* která vykládala budoucnost z karet, udělal civilizovanou *Solitaire***, která s Bondem hraje žolíka. Svým způsobem tedy poukázal na to, že identita (v našem případě genderová) je do velké míry dána tlakem okolí a po překonání určitých sociálních a psychologických bariér může být zbavena mnoha nálepek a předsudků.

[30] Jane Seymour bylo při premiéře 22 let)

Obrázek 7: Mystická Solitaire (vlevo) a civilizovaná Solitaire (vpravo)

Rosie Carver

Druhou ženskou postavou je *Rosie Carver*, černoška, která údajně pomáhá CIA a má pomáhat i Bondovi. Stejně jako *Solitaire* a *Honey Ryder*, je **pověrčivá a prakticky bezbranná** – dvakrát má v ruce revolver, ale poprvé je hravě odzbrojena a podruhé zapomněla odjistit. Její schopnosti jsou vydatně zpochybňovány:

> BOND: Jak říkám Quarrele, mizerná agentka.
>
> ROSIE: Opravdu mě to mrzí. Mohla jsem vás zastřelit.
>
> QUARREL: Mohla jste mě i zabít, kdybyste odjistila.
>
> ROSIE: Neměla jsme se do toho pouštět. Nebudu vám vůbec k ničemu.

Postava *Rosie Carverové* jakožto agentky, která neumí používat zbraň a snadno se vyděsí, vytváří **identitu ženy, která byla připuštěna do pozice, na kterou nedostačuje, za což je také potrestána** (zpanikaří a je zastřelena).

Stav v *Live And Let Die* se dá shrnout tak, že **ženám byly sice učiněny drobné ústupky, tato ztráta vlivu však byla ze strany mužů vykompenzována zesměšňováním žen, které utěšilo ublížené narcistické mužství.** [Poněšický 90]

3.3.5 Octopussy

Obrázek 8: Chobotnička

<u>Ženy</u>

Ve filmu *Octopussy* je nám po sérii nesamostatných a slabých žen představena žena silná, nezávislá a úspěšná – *Chobotnička*. Už od začátku filmu je zahalena tajemstvím a dlouho nám není odhalena její tvář, víme však, že je vůdčí osobou organizovaného zločinu, víme, že je „tou, která tahá za nitky". Všichni k ní chovají určitou pokoru, není přitom zřejmé, odkud její moc plyne**, její autorita je přirozená a není vynucována silou, *Chobotnička* má skutečnou moc, tak jak ji chápe Weber a Foucault** [Foucault 2000]

Jak si vysvětlit takovou změnu diskurzu? Jak je možné, že obsah dříve tak maskulinní přijal motiv dominantní ženy, které se muži dobrovolně podřizují? Částečně můžeme argumentovat sílícím emancipačním hnutím, které v 80 letech zaznamenalo výrazné institucionální (a tedy oficiální) úspěchy. [Pugh 2000] Druhé vysvětlení je takové, že i šovinistický postoj autora románových předloh Iana Fleminga časem slábl, neboť román *Chobotnička* byl jedním z posledních, které napsal (1966) a výrazně se liší od jeho prvních počinů z padesátých let. Nutno však říci, že dominance *Chobotničky* není absolutní, **Bond ji stejně jako všechny ženy nakonec dokáže svést, a přiměje ji ke spolupráci. Opět byla tedy demonstrována konečná převaha a vítězství muže – „alfa samce", a to i nad nejmocnější ženou jaká zatím v sérii byla.**

Abychom nenabyli dojmu, že postava *Chobotničky* je vykreslena jako absolutní výjimka mezi ženami, je nutno zmínit ještě druhou zásadní ženskou postavu ve filmu, a tou je *Magda* – chovanka a pravá ruka a *Chobotničky*. Není nutné ji příliš popisovat, neboť se prakticky jedná jen o mladší a radikálnější verzi její mentorky. Jediný rozdíl mezi ní a *Chobotničkou,* lze snad vidět v tom, že *Magda* příliš neskrývá svůj opovržlivý a povýšený

postoj vůči mužům, nemá ještě tak vyvinutý smysl pro diplomacii, který vidíme u *Chobotničky*, když muže využívá ve svůj prospěch. Kromě *Magdy* pak *Chobotnička* vládne celé komunitě složené výhradně z dívek, přičemž tyto odpovědně zastávají i posty tradičně mužské (např. ozbrojená stráž).

Ačkoliv *Chobotničku* nemůžeme zařadit mezi feministky, je jednoznačně nositelkou ženské emancipace a vzhledem k tomu jak pozitivně byla ve filmu vykreslena, lze dát zapravdu závěrům autorek Lind a Salo, že feministky nejsou vždy zobrazeny negativněji než běžné ženy – ačkoliv se obecně míní opak. [Lind, Salo in Lind: 166]

Muži

Jak už jsme naznačili v kapitole 3.1.1. Film *Octopussy* se vyznačuje také **značnou mírou zesměšnění mužů**. Kromě už uvedených příkladů je nutno uvést dvě hlavní záporné mužské postavy - *Kamala Khana* a *Generála Orlova*. Stejně jako v předešlých bondovkách budují tito padouchové identitu **ješitných, ctižádostivých a hamižných mužů**, výrazný rozdíl však nastal tím, že **jejich zápory nejsou ničím vyvažovány**. Zatímco *Dr. No* i *Kananga* (tedy hlavní padouchové z filmů *Dr. No* a *Live And Let Die*) se ve velkém finále vrhli do čestného souboje s Bondem, *Kamal Khan* i *Orlov* raději zbaběle prchají a posílají za sebe na smrt svoje poskoky. **Ztrácejí tak zásadní atributy hegemonní maskulinity a budují identitu mužů falešných a ryze zavrženíhodných, pročež je jejich prominentní pozice nezasloužená**. Jediným správným mužem je tak Bond, který se přidal na stranu *Chobotničky* a spol. – na stranu žen.

3.3.6 Golden Eye

Golden Eye přišlo ze zvláštní politikou – **obměnit a osvěžit formát tím, že na několik postů, kde bychom čekali muže, bude dosazena žena**. Nejzřetelnější je to u M (popsáno v kapitole 3.3.3), ale nejinak je to u následujících dvou ženských postav:

Natalya Simonova

Natalya je (v roce 1995!) programátorkou v centru kosmických zbraní. Samotné spojení vojenského útočného satelitu a počítačů (v době kdy byly spíše výjimkou) – jednoduše řečeno „zbraně a technika“ je **prostředí odpovídající spíše mužským stereotypům**. Navíc je jedná o vysoce zodpovědnou práci, vyžadující solidní vzdělání (srov. např. s prvními dvěma filmy). *Natalya* se však orientuje dobře a není jedinou ženou ve středisku**. I v mužském prostředí si**

však zachovává ženské prvky – nosí sukni, výrazně se maluje, je velmi emocionální. Ještě výrazněji než M kritizuje mužskou agresivitu.

Natalya už rozhodně není slabou ani hloupou ženou, když po útoku na její pracoviště zůstane jedinou přeživší, s houževnatostí rovné Bondovi se z trosek uprostřed pustiny dopraví do civilizace. Několikrát také prokáže značnou vynalézavost, ať už při unikání ze smrtící pasti nebo při překonávání jejího mužského protějšku – programátora *Borise*.

S bondem tvoří funkční symbiózu: ONA ho dostane z bezvědomí a ON je oba zachrání, ONA ho nasměruje a ON střílí; ON zaměstná stráže - ONA zneškodní satelit; ON pilotuje - ONA naviguje (a žertovně jí přitakává: „Ano pane“).

Identitu, kterou vytváří, je **identita ženy, jakožto schopné a nápomocné partnerky muže.** ONA je krásná a zároveň inteligentní, ON je silný a statečný. **Jsou ideální pár, kde on symbolizuje tělo a ona hlavu která s tělem hýbe („svaly a mozek“).**

Xenie Onatopp

Obrázek 9: Ženská a mužská podoba Xenie Onatopp.

Xenie je žena dvou tváří, ve společnosti se tváří jako dáma, ale ve skutečnosti nese mnoho mužských prvků – závodí v rychlých autech, hazarduje v kartách, je vojákem, pilotem a zabijákem dohromady. Její povaha je silně agresivní, až sadistická, zabíjení jí činí potěšení a zároveň je sexuálně náruživá a vyzývavá. **Rozpor v její identitě lze nejlépe popsat jako konflikt mezi ženským a mužským principem** – *Xeniin* zevnějšek je sice ženský, avšak její duše je mužská, v jungovské psychologii má každý muž v hloubi duše i svou ženskou obdobu (*animu*) a každá žena i mužskou (*animus*). [Poněšický 2003: 112] U *Xenie* se naplno projevila právě mužská stránka její psychiky. Vlivem silně negativních konotací (*Xenie* je ryze záporná postava) pak *Xenie* **ztělesnuje všechno co je na mužích špatné** – zabíjení, agresivita, hazardování, zneužívání sexu k získání nadvlády apod. V závěru je také, právě v důsledků těchto neduhů zabita.

Obě hlavní ženské postavy v Golden Eye přijaly mnoho mužského, ať už to jsou vlastnosti, povolání, nebo povaha. Přesto neztratily nic ze své ženskosti, obě jsou pro muže ve filmu stále atraktivní. Tuto možnost muži nemají. Kdyby přijali ženské prvky, působili by jako zženštilí a podřadní. [Poněšický 2003: 60]

3.3.7 Casino Royale

Solange a Vesper

Solange je kráskou s jižanským temperamentem, zaopatřenou díky manželství s bohatým mužem. *Vesper* je chladná, kritická (až skeptická) účetní státní pokladny, sirotek, který si svoje místo musel vybojovat. Ačkoliv jsou tyto dvě bondgirls na první pohled odlišné, mají jednu zásadní věc společnou – **oba jejich muži jsou zločinci, nevěnují se jim a spíše je zneužívají. Obě ženy kvůli svým mužům trpí** – *Solange* byla zavražděna (pomsta za selhání jejího muže), *Vesper* byla donucena zradit, ukrást státní peníze a dokonce spáchat sebevraždu. K těmto dvěma přistupuje i třetí bondgirl – *Valenka,* o které pouze víme, že ji stihl podobný osud – je milenkou padoucha *Le Chiffre*, pro něhož je ochotná zabíjet (otráví Bonda jedem), a pro něhož také trpí (za *Le Chiffreovo* selhání jí byla málem useknuta ruka).

Pokud jsme tedy dříve mluvili o **femme fatale** – o ženě, která přináší zkázu a muže zničí, zde se nabízí alternativa: **homme fatale** – muž který přivede každou ženu do záhuby. Jediným světlým bodem v mužské populaci je pak Bond, který ženám věnuje aspoň několik okamžiků opravdové pozornosti a je „víc chlap, než kdokoliv, koho jsem [Vesper] poznala."

Druhým styčným bodem, je fakt, jak jsou *Solange* i *Vesper* postaveny ve vztahu k mužům – obě jsou **pouze jejich doprovodem, jejich ozdobou, zatímco muži hrají poker**:

> VESPER: To si mám vzít na sebe?
>
> BOND: Chci, abys vypadala úchvatně. Tak, že až za mnou přijdeš a políbíš mne na krk, soupeři budou myslet na tvůj výstřih a ne na svoje karty.

Obrázek 10: Solange (vlevo) a Vesper (vpravo) podporující své muže u pokerového stolu.

Tato vlastnost se zlomí pouze u *Vesper,* a to v okamžiku, kdy jí Bond vyzná lásku a začnou plánovat společnou budoucnost. Od té doby jsou rovnocenný pár:

VESPER: Ty mě miluješ?

BOND: Dost na to, abych se vším skončil a obeplul s tebou svět. **Dokud si jeden z nás nenajde poctivou práci. Obávám se, že to budeš ty. Já totiž netuším, co poctivá práce obnáší.**

(…)

VESPER: Kolik nás bude stát ta plavba měsíčně?

BOND: Já na to mám.

VESPER **: To ne, svoji půlku téhle cesty do neznáma si zaplatím sama.**

(…)

VESPER: Jdeme na to. **Já se postarám o peníze, ty nakoupíš na cestu.**

3.3.8 Shrnutí

Co vlastně říkají tyto identity o maskulinitě? Jsou muži podle diskurzu Bondovských filmů stále ještě pány tvorstva a základním kamenem společnosti? Nejsou spíše už zhoubným faktorem, rozkládajícím společnost?

Zobecnit charakteristiky tolika identit do jednoho obecnějšího závěru není právě jednoduché. Proměnou rozhodně prošly mužské i ženské identity, vetší změnu lze však jednoznačně zaznamenat u těch ženských.

U mužů jsme začali s idealizovaným a tvrdým nadpozemským machem (Connery), jenž byl hlavně díky implementaci humoru postupně zbaven svých božských atributů (Moore), změnil se v zlobivého kluka (Brosnan) aby následně pod palbou ženské kritiky zase dospěl a stal se mužem (Craig), který umí být jak tvrdý, tak i citlivý, podle toho jak je třeba.

Ženy zase zprvu připomínaly slabá a nezkušená mláďata ve světě vlků (mužů), která však časem vyrostla a osamostatnila se, aby se už jako dospělé a samostatné ženy mužům vyrovnaly a mohly se zařadit po jejich boku.

Ve filmu je i několik výjimečných, extravagantních identit, které nezapadají do celkového obrazu – např. *Sylvia Trench*, která předběhla obraz emancipované ženy o dvacet let, *Xenie Onatopp* – která svým androgynním, či spíše maskulinním charakterem poukázala na absurditu některých aspektů mužského chování a M – která nastoupila na místo muže, a přinesla do filmu úplně nový druh ženy, který muži neobdivují kvůli vzhledu ale kvůli charakteru.

Zajímavé je, že na rozdíl od mužských postav, má Bond u ženských postav problém rozeznat zápornou postavu od kladné, což se mu několikrát stalo téměř osudným[31] [Garland: 2009]. To je dalším potvrzením výše zmíněné teorie, že **ženská krása, se stává ženskou zbraní, mužskou slabinou.**

[31] Např. v případě *Elektry King* (The World Is Not Enough) nebo *Mirandy Frost* (Die Another Day).

3.4 Souvislosti

Tato sekce do značné míry vychází ze zjištění předchozích kapitol a přidává k nim zjištění nová, tak abychom popsali, jaká kauzální spojení filmy o Bondovi vytváří, tj. co souvisí s čím.

3.4.1 Tělesná dokonalost a úspěch – krása a sexualita

V kapitole 3.1.4 jsme se šířeji zabývali motivem krásy. Pokud si tento pojem trochu redefinujeme a soustředíme se na jev, který by se dal nazvat tělesnou dokonalostí, můžeme nalézt, či popsat několik spojení, které filmy vytváří. To nejobecnější spojení bychom mohli nazvat jako **negativní stigmatizace záporných postav**. Tím chápeme určitou **nedokonalost na těle konkrétní postavy, která symbolizuje příslušnost k „špatné straně" respektive vytváří negativní konotace.** Jednoduše řečeno: naprostá většina záporných postav v Bondovské sérii má nějakou tělesnou vadu. *Dr. No* má protetickou paži, *Tee Hee* (Live And Let Die) taktéž, *Alex Treveleyan* (Golden Eye) má od výbuchu zjizvenou polovinu obličeje, *Le Chiffre* (Casino Royale) roní krvavé slzy. Z pěti vybraných filmů tedy pouze v jednom – *Octopussy* není padouch stigmatizován[32]. Pokud se pustíme mimo náš výběrový vzorek, nalezneme další případy: páska přes oko (*Thunderball*), třetí bradavka (*Muž se zlatou zbraní*), neschopnost cítit jakoukoli bolest (*Jeden svět nestačí*).

Všichni takto „poznamenaní" jsou však muži. U žen se setkáváme s jinou formou stigmatizace – jak už jsme řekli v kapitole 3.1.4 – naprostá většina dívek ve filmu odpovídá ideálům krásy z titulních stránek časopisů (role bondgirl současně většinu žen na tyto titulní strany dostaly, nebo naopak – titulní strany dostaly tyto ženy do role bondgirl). Pokud se ve filmu objeví nehezká žena, nestane se bondovou milenkou, a naopak je pravděpodobné, že je zápornou postavou. Pokud se naopak objeví hezká žena, která se však odmítá s Bondem sblížit – poukáže se na to, že žena dělá chybu a nakonec ji Bond stejně získá (z našeho výběru typicky *Rosie Carver* a *Solitaire* – obě z filmu *Live And Let Die*, podobné případy se však vyskytují téměř v každém díle.)

Shrneme-li výše pospané, vytváří se tato spojení:

1) **Padouchové selhávají, protože nejsou tak tělesně dokonalí jako bond** – tj. nejsou alfa samci, nejsou tolik přitažliví pro svoje ženy, což se jim stane osudné, neboť Bond tyto ženy získá na svou stranu a využije je k poražení padoucha. Jak uvádí Tricia

[32] Tento padouch (Kamal Khan) si však najímá skupinu zabijáků, jejichž velitel má pásku přes oko a několik jizev na obličeji.

Jenkins: Bond je nezranitelný, protože je víc mužný, víc sexuálně přitažlivý, víc heterosexuální než ostatní. [Jenkins 2005: 314]

2) **Krásné ženy by měly být Bondovými milenkami, pokud nejsou, dělají něco špatně a je potřeba jim „otevřít oči."** Tento imperativ je pouze opisem diktátu heterosexuality zmíněnému v bodě 3.1.3.

3.4.2 Agrese a úspěch

Již několikrát jsme narazili na téma agrese. Tím, že ji bond používá jako svůj standardní nástroj, vytváří **souvislost mezi agresí a úspěchem**. Tím, že Bondův úspěch má obvykle charakter záchrany světa, vytváří se souvislost mezi agresivitou a legitimními, vznešenými cíli, což je typická praxe při ospravedlňování válek všeho druhu. Ačkoliv je to přitom právě světová válka, čemu se bond obvykle snaží zabránit, jsou to jeho soukromé války, které vede.[33]Ačkoliv jsou tedy jeho cíle správné, **jeho standardní destruktivní metoda vytváří dojem, že nejsou žádné jiné metody – žádné mírumilovné cesty**, diplomatické cesty. Použijeme-li slogan z románu *1948,* **Bond vytváří spojení „Válka je mír". Tím že válka je tradičně spíše záležitostí mužskou, pak zmenšuje prostor ženám, a to do té doby než se oblast zbraní či spíše veřejné sféry otevře i ženám** (v naší sérii nejtypičtěji filmem *Golden Eye.)*

3.4.3 Emoce a bolest

Drobnou kapitolou je pak **spojení emocí s následným zklamáním**. Ve filmech se totiž několik opakoval následující scénář: Bond ženy běžně vnímá pouze jako krátkodobé rozptýlení. Kdykoliv cítil k ženě opravdovou lásku, žena byla zabita a pro Bonda to znamenalo jen utrpení. To se týká jak *Tracy di Vicenzo* (*On Her Majesty's Secret Service* 1969) *Paris* (*Tomorrow Never Dies* 1997) nebo *Vesper* (*Casino Royale* 2006). Vytvoření takovéto negativní konotace s láskou velmi dobře koresponduje s názorem, že muži se bojí emocionální blízkosti, neboť pro ně znamená odkrytí zranitelného místa. Ačkoliv je tedy samotné přiznání, že Bond má city, určitým pokrokem od neoblomné normativní maskulinity, tím, že každý Bondův cit provází pouze bolest a zklamání se skutečně nabízí divákovi otázka, jestli není šťastnější spíše onen „zmrzačený" muž bez emocí, který necítí bolest. Zajímavé v tomto ohledu je, že filmy s melancholičtějšími a dramatičtějšími Bondy, jako byly filmy s

[33] Při seznamování s kolegou z CIA *Felixem Leiterem* říká – „My dva tedy válčíme tedy na stejné lodi?"

Georgem Lazenbym nebo Timothy Daltonem, byly divácky mnohem méně úspěšné nežli ty představující Bonda optimistického a oplývajícího humorem.[34] [Funnell 2011: 458]

3.4.4 Femme fatale – homme fatale

Poslední stručnou kapitolou je pak souvislost vycházející z motivu již tradičně se opakujícího ve všech úvodních titulcích série[35] a to **motiv ženy se zbraní**, **motiv ženy přinášející smrt, motiv femme fatale**. S rostoucím významem žen ve filmu roste i zdůraznění jejich **kritické role v životě muže**. Obvykle je to totiž **žena, která způsobí konkrétní zlom, jenž je pak zodpovědný za pád muže**, ať už je to Bond nebo jeho záporný protějšek. Slovní spojení „osudová žena" pak v kontextu Bondovských filmů dostává poměrně radikální nádech, neboť osud, který ženy mužům ve filmech přináší, je jen zřídka příznivý, nebo lépe řečeno, jen relativně příznivý – pokud např. *Chobotnička* pomůže Bondovi, nutně musí zradit svého obchodního partnera *Kamala Khana*, a tak je tomu prakticky ve všech filmech o Bondovi.

V souvislosti s tímto tématem je zajímavé sledovat vývoj v posledních dvou filmech *(Casino Royale, Quantum Of Solace)*, kde se objevuje model obdobný, ale u mužů – již v kapitole 3.3.8 jsme popisovali, jak neblahý osud stihl ženy v *Casino Royale*, a popsali jsme, jak jsou za něj muži zodpovědní. Ve filmu následujícím (*Quantum of Solace*) už je tato zodpovědnost vyjádřena explicitně – poté, co je v hotelovém pokoji objevena zavražděná agentka *Fieldsová*, sesune se na Bonda kritika:

> M: Proč ona Bonde? Měla vás jenom odvést domů, pracovala v kanceláři. Tak funguje vaše kouzlo Jamesi, udělají pro vás cokoli [tj. i zemřou]. Kolik jich už bylo?

Motiv osudové osoby tedy v posledních filmech dosáhl i na muže, už to není jen žena, kdo přináší smrt, ale muž.

3.4.5 Shrnutí

Diskurz Bondovské série dává zvláštní význam tělesné dokonalosti, tím že její absenci spojuje s dalšími negativními charakteristikami (především předurčením k záhubě) a vytváří tak efekt stigmatizace. Specificky u žen pak vytváří spojení mezi krásou a sexualitou, spojení, které vytváří samozřejmost, že krásné ženy chtějí být svedeny a milovány krásným mužem.

Úspěšné praktikování agresivních řešení na každý problém pak vytváří dojem, že neexistují žádná neagresivní řešení, že drobné války jsou nutné pro zabránění velkým válkám a favorizují se tak postupy bližší spíše mužům nežli ženám. To souvisí i s dalším spojením,

[34] Jde o relativní úspěšnost, vzhledem k očekáváním a soudobým filmům, nikoli mezi filmy o Bondovi navzájem.
[35] S výjimkou filmu *Dr. No.*

které velmi negativně vykresluje veškeré emoce, neboť ty mají přinést pouze bolest. Diskurz tak jednoznačně pokládá mužský necitlivý a agresivní egoismus za lepší nežli ženský altruismus.

Posledním spojením je vytvoření příčinné souvislosti mezi zásahem ženy a mužským pádem, obdoba historického motivu femme fatale. Na rozdíl od předchozích spojení, která zůstala vcelku konstantní, se toto potkalo s alternativou – spojením zásahu muže s utrpením ženy. Právě toto poslední spojení **odhaluje tabu v maskulinním diskurzu, kterým je obecně problém viny, problém, který byl muži buď ignorován, nebo zlehčován.**

3.5 Znakové systémy a systém vědění

V této, poslední části analýzy se budeme ptát, jaký jazyk (např. odborný, prostý), popř. jaké znakové systémy jsou ve filmech o Jamesovi Bondovi preferovány a jaký mají tyto preference význam při reprezentování maskulinity.

3.5.1 Dr. No – Live And Let Die

Bond často mluví v **expertním kódu** - používá odborné výrazy z velkého spektra oborů, od jaderné fyziky po dějiny umění a demonstruje tak svoje téměř závratné znalosti. Podobně jsou na tom i jeho úhlavní nepřátelé (obvykle géniové s touhou ovládnout svět) i tradiční postavy jako nadřízený M, šéf výzkumné sekce Q, nebo kolega ze CIA Felix Leiter:

> M: Říká vám něco "vychýlení"?
>
> BOND: Trochu. Přesměrování gyroskopického ovladače nasměrovaných raket rádiovým signálem.

Ženy naproti tomu používají **kód velmi prostý**, často až omezený a naivní, čímž je demonstrována **velká vzdělanostní převaha mužů**. S tím souvisí i manifestovaná **převaha vědy a technicity (reprezentované muži) nad pověrčivosti a přírodou (reprezentovanou ženami)** – Bond odhalí, že obávaný „drak“ je pouze upravené vozidlo s plamenometem, ošálí věštkyni *Solitaire* tím, že ji podstrčí namíchané karty, nenechá se odstrašit nastrčenými strašáky voodoo. Pověrčivé a důvěřivé ženy pak podle diskurzu nemají v racionálním mužském světě šanci přežít (viz. kap. 3.3.5 - *Rosie*).

Roger Moore navíc volí při komunikaci s ženami **chlácholivý, až zdrobnělý jazyk**, jako by mluvil k dětem. Pro obě bondgirls používá zásadně láskyplné označení *darling*. Na jednu stranu sice projevuje větší pochopení emociálních nároků ženy, na druhou stranu je takto **staví do pozice zranitelných a závislých stvoření.**

Obsahově se jazyk zaměřuje převážně na **témata války, politiky, technologie a ekonomie – tedy témata odborná – ve spojení s mužským monopolem na vzdělání tedy i témata výhradně mužská. Naopak zcela absentují témata domova, rodiny, dětí a v minimálním množství se objevuje téma *rodiče*. Obecně řečeno, ve filmu chybí témata soukromé sféry, přístupné ženám. V důsledku jsou ženy prakticky vytlačeny z diskurzu, případně jsou v něm přítomny pouze do takové míry a v takové podobě, jakou určí muži.**

3.5.2 Octopussy – Golden Eye – Casino Royale

Film *Octopussy* je opět symbolickým předělem v diskurzu. Je v naší analýze prvním filmem, kde Bond bere **ženy jako rovnocenné komunikační partnery**. Jazyk, který používá při hovoru s ženami, se od jazyka užívaného „mezi muži" liší pouze jistým sexuálním napětím. Objevuje se také mnohem **více dvojsmyslů, čímž se značně odlehčuje atmosféra** a uvolňuje se tak nepřístupný mužský svět, známý z filmu Dr. No, jenž prakticky vzkazoval: Tady se řeší vážné věci – mužské věci.

Tím, že Bond dokonce použil sousloví „sexual discrimination" ačkoliv z žertu, připustil v podstatě do diskurzu možnost diskutovat o něčem jako je genderová nerovnováha. Pro něco takového by se v pevně semknutém „neprůstřelném" maskulinním diskurzu nenašlo místo. Velmi podobně je tomu i v *Golden Eye*, kde se objevují výrazy jako „mysogynní dinosaur, ženská autorita, sexuální obtěžování" apod. To, že **diskurz poskytuje výrazové prostředky pro kritiku určité skupiny, je zásadním krokem k jeho mocenskému využití** [Foucault 1994].

Spolu s odbožštěním Bonda (viz kapitola 3.3.1) mizí i jeho nerealistické, všezahrnující encyklopedické znalosti a pokud se objevuje odborný kód, je ženám srozumitelný.[36]

Co se týče témat, ty neprošly velkou změnou, stále je tedy kompletně ignorována soukromá sféra. Tato **odborná „mužská" témata však už nejsou pro ženy tabu**, což je mimo jiné demonstrováno právě obsazením ženských postav do pozic politických, technických apod. **Ženy byly vpuštěny do mužského diskurzu, neznamená to však, že by byl ve filmech připuštěn ženský diskurz.**

3.5.3 Jména žen

Samostatnou kapitolou je tradice dávat hlavním ženským postavám **jména založená na slovní hříčce se silně sexuálním podtextem.** Uveďme si několik nejvýmluvnějších: *Honey Ryder, Xenie Onatopp, Pussy Galore, Octopussy, Mary Goodnight, Chew Me, Kissy Suzuki…*
Ve většině případů samozřejmě vycházejí z knižní předlohy a vypovídají tak spíše o zálibě jejich autora Iana Fleminga, tím že však byly použity i ve filmu se staly součástí diskurzu a nelze je ignorovat. Jelikož jméno je zásadní součástí identity, nelze než výše popsanou jazykovou praxi hodnotit jako **degradování ženské identity na sexuální objekt. V nejlepším případě jde minimálně o posměch.**

Američtí cenzoři dokonce protestovali proti použití jména *Pussy Galore* a navrhovali jako slušnější alternativu *Kitty Galore* [Jenkins 2005]

[36] Ve filmu *The World Is Not Enough* se např. objevila postava jaderné fyzičky *Christmas Jones.*

Výše uvedená praxe se nezměnila v celé sérii, ovšem ne všechny ženy jsou speciálně pojmenované a ne vždy mají slovní hříčky v ženských jménech sexuální podtext (např. *Dr. Christmas Jones*).

3.5.4 Shrnutí

Zjistili jsme, že v prvních dílech byla značná nerovnováha v tom, jaké jazykové prostředky užívají ženy a muži, nerovnováha, která byla pro muže celkově příznivější. Odborný jazyk muže stavěl do vyšších sociálních pozic a zároveň znemožňoval vstup ženám, které vesměs ovládaly pouze omezený kód. Tato bariéra se však časem prolomila, ženy se co do jazyka vyrovnaly mužům a diskurz dokonce připustil terminologii, která umožňuje určitou dekonstrukci doposud rigidního genderu. Určitou charakteristickou značkou Bonda, která se po celou dobu nezměnila, jsou pak dvojsmyslná jména, která zesměšňují nebo zvěcňují jejich nositelky - ženy.

3.6 Výsledky analýzy

Nyní, když máme za sebou celou analýzu, si můžeme zodpovědět otázku: ***Jak je v období let 1962 až 2006 zpochybňována tradiční maskulinita v diskurzu vybraných filmů o Jamesovi Bondovi?***

V našem vzorku bylo celkem pět filmů v rozpětí 44 let a hned v úvodu musíme říct, že k vývoji bezpochyby došlo. V prvním filmu (*Dr. No*) můžeme vidět příklad téměř stoprocentní hegemonní maskulinity. Slůvko *téměř* používáme díky postavě *Sylvie Trench,* dámy v červeném, ženy, která neukazuje jakékoli známky podřízenosti vůči mužům a svým sebevědomím a aktivním přístupem výrazně vyniká mezi ostatními ženami ve filmu. Působí jako předzvěst vzniku emancipované ženy. V ostatních ohledech je film jasnou demonstrací mužské dominance. Hlavní mužský představitel naplňuje všechny definiční znaky hegemonní maskulinity, obsah i jazyk jasně favorizuje muže a mužské postupy, kdežto přítomnost žen je v tomto mužském světě minimalizována. Ženám je věnována jen nezbytná pozornost a jsou prezentovány jako zcela závislé na mužích.

V dalších dvou filmech (*Live And Let Die, Octopussy*) jsme byli svědky postupného oslabování původní tvrdé maskulinity. Nový představitel Bonda je sice stále dominantní, ale jeho nedotknutelnost a autorita klesá spolu s tím, jak je do filmu implementován humor a nadsázka, která často vyústí až v parodování sebe sama. Ve vztahu k ženám, je pak nový Bond mnohem vstřícnější a všímavější, přestože jsou ženy také častou obětí výše zmíněného humoru.

Film *Octopussy* je pak symbolickým zlomem, neboť je prvním filmem v našem výběru, kde již není prezentována dosavadní mužská nadřazenost vůči ženám. Poměr žen a mužů je vyrovnaný, stejně tak jsou vyrovnané jejich síly. Muži se k ženám již nechovají jako k nekompetentním a nezkušeným dětem, ale berou je jako rovnocenné partnery, či naopak soupeře. Přesto jsou nadále reprezentovány značné rozdíly mezi mužským a ženským chováním, především rozporem ženského altruismu a mužského cynismu. Tyto rozdíly však už nehrají ve prospěch mužů, ba spíše naopak, poukazují na jejich nedostatky.

Pokud film *Octopussy* zlomil předchozí diskurz, tak je to Film Golden Eye, který na místo zlomu nasadil diskurz nový a tuto změnu manifestoval tím, že do tradičních mužských pozic (šéf tajné služby, voják, pilot, programátor) obsadil ženy. Tyto změny byly samozřejmě ve filmu náležitě komentovány, a jsou to právě tyto komentáře, které explicitně vnesly do Bondovských filmů termíny genderové problematiky.

Je tedy narušen další mužský monopol, tentokrát monopol na některé činnosti – na strategické vedení, na použití těžkých zbraní a brutality a na technické obory. Ke všemu se ve filmu stupňuje kritika mužských neduhů, ať už výslovná (tj. ženy spílající mužům za jejich chování) nebo symbolická (vykreslení absurdity maskulinního chování na androgynní ženě která toto chování přijala).

Poslední film z našeho výběru – *Casino Royale,* pak tuto kritiku dovedl do hloubky tím, že akcentoval tragické následky mužské nezodpovědnosti a akcentoval utrpení žen vyplývající z mužských chyb a nedostatků.

Co se naopak v sérii nezměnilo, jsou určité prvky, které zajišťují, že diskurz Bondovek je stále ještě převážně maskulinní – témata války a terorismu, nadměrné užití agrese, využití krásy a sexuality ke zvěcnění žen apod. I tyto prvky však nezůstaly nedotčené, neboť se staly rovněž terčem ženské kritiky.

4 Závěr a diskuze

V předchozí kapitole jsme shrnuli změny, ke kterým v rámci maskulinního diskurzu filmů o Bondovi došlo, jaký z nich lze učinit závěr?

V této práci jsme se neustále točili kolem pojmu hegemonní maskulinita, kdybychom měli vytknout jedno slovo, které tento pojem charakterizuje, vybrali bychom slovo dominance, tedy dominance mužů. Jak jsme si už řekli, dominance je spojená s držbou moci a jedním ze způsobů jak moc udržet je právě ideologie zprostředkovaná skrze média. Během toho, co se díváme na první filmy o Bondovi, jsme svědky právě ideologického upevňování mužské dominance – vidíme muže, kteří definují témata, rozhodují a jsou fyzicky i psychicky nadřazeni. Jejich nadřazenost je posílena diferenciací od žen (tj. akcentací jejich rozdílů). Zdůraznění mužské síly a inteligence zároveň slouží jako racionalizace jejich vůdčího postavení. Mužské neduhy, jako je přílišná agresivita a promiskuita, jsou eufemizovány a skryty pod obalem z humoru, zatímco se z nich jejich opakovanou prezentací činí standard. Ženy jsou skrze početné tropy karikovány a reifikovány, jsou ideologicky stigmatizované.

Změny, kterých jsme byli v dalších filmech svědky, jsou postupným odbouráváním některých z těchto ideologických technik, především rozdíly mezi ženami a muži se zmenšují, pročež zdánlivé mužské „přednosti“ přestávají být legitimním důvodem pro jejich nadřazené postavení.

Otázkou je, co tyto změny zapříčinilo? V teoretické části jsme se již zmínili o významu ženských hnutí a dalších vlivech ale pojďme být nyní konkrétnější: Diváky akčního žánru jsou především muži, filmy o Bondovi jsou založeny na novelách napsaných mužem s poměrně šovinistickými názory, scénáře i režie Bondovek byly vždy v rukou mužů. V našem příběhu je však jedna vlivná žena a tou je producentka Barbara Broccoli, dcera Alberta Broccoliho. Oba jsou zásadními postavami pro Bondovskou sérii – Albert Broccoli produkoval všechny oficiální filmy do *Golden Eye*, kde předal symbolické žezlo svojí dceři. Je to také právě film *Golden Eye*, kde došlo k obměně mužského „šéfa“ M za ženu, což byla (pomineme-li změny v představitelích Bonda) dosud nejzásadnější změna ve formátu.

Nemůžeme se však nechat unést, producent/ka má jistě silný vliv, ovšem nemůžeme celou změnu diskurzu vysvětlit obměnou jedné osoby v týmu. Zkusme se spíše podívat na akční žánr jako takový. V jeho počátcích nenajdeme žádnou ženu v postavení hrdinky. Často nenajdeme vůbec žádnou ženu, neboť se jednalo vesměs o filmy s válečnou tematikou. První filmy, kde najdeme skutečně akční ženskou postavu, se objevili v 70. letech a spadají do

kategorie tzv. blaxplitation (např. filmy *Coffy, Foxy Brown*) – a jak už název napovídá, šlo o černošky. Jednou z průkopnic tzv. „bílých" akčních hrdinek je postava *Ellen Ripleyové* z filmu Vetřelec (1979) a *Sarrah Connorové* z filmu terminátor (1984).[37] Osmdesátá léta jsou vůbec obdobím žen - své partnerky dostávají i hypervirilní typy: *Rambova* (1985) spojka ve vietnamské džungli je žena, *Schwarzeneggerův* barbarský válečník bojuje bok po boku *Rudé Sonji* (1985). Od devadesátých let se akční hrdinky oprošťují od mužů a stávají se hlavními postavami (*Nikita* 1990, *Xena* 1995, *Lara Croft* 2001, *Charlieho Andílci* a další). Z dnešního pohledu už nejde o nic překvapivého, ale fakt, že postavu *Terminátora* – která platila za symbol nezničitelného mužství, a dává se jako příklad té nejtvrdší hegemonní maskulinity, hrála v třetím zpracování žena je důkazem obrovského ideologického pokroku.

Vraťme se nyní konkrétně k Bondovi. Řekli jsme si, že rozdíly mezi muži a ženami se v něm neustále zmenšují. Ovšem změnil se Bond sám? Nijak výrazně, v zásadě dělá pořád to stejné, to co se změnilo je kontext - jeho okolí, jeho ženy. **Ženy se výrazně přiblížily mužům, muži ženám však nikoli. Zaměnitelnost rolí, je jak už jsme řekli jednostranná – není problém nahradit Bondova partnera ze CIA agentkou, těžko se ovšem dočkáme *Pana Moneypenny*, nebo snad mužské obdoby bondgirl tj. v důsledku homosexuálního Bonda.**

Jak si vysvětlit tuto tendenci dělat ženy „mužštější? Je problém pouze v tradiční definici mužství, která si usurpovala právo na všechny klady, zatímco ženám přisuzovala jen zápory? Sledujeme právě proto pouhý důsledek emancipace žen, které dokazují, že *mohou* být jako muži? Vzhledem k tomu, že typickým divákem akčního žánru jsou spíše muži, nabízí se ještě jedno vysvětlení – *muži sami chtějí, aby ženy byly více jako oni*. Ačkoliv toto vysvětlení odporuje logice ideologie a dominance, zamysleme se – tradiční maskulinita se dívala na ženy velmi negativně – proč by ale měl muž chtít životní partnerku, kterou opovrhuje? Nebyl by šťastnější, kdyby měla atributy, které on tolik uznává? Jakkoliv se zásluha na zrovnoprávnění pohlaví přisuzuje především ženám, víme, že u obrazného ideologického kormidla byli muži, a proto bylo nezbytné, aby především oni ustoupili a změnili názor. K tomu mohlo dojít z donucení, nebo dobrovolně. Na základě výše popsaných argumentů se více kloníme k názoru, že si muži sami uvědomili, že změna může plynout v jejich prospěch. Proto současný filmový stereotyp ženy vládnoucí jak ženskými, tak mužskými zbraněmi muže neděsí, je totiž jejich produktem.

[37] Zajímavé je, že s každým pokračování těchto filmů byla jejich hrdinka ještě akčnější, ještě „mužnější".

Seznam literatury

Alexander, Jeffrey C. 2006. „Ústřední solidarita, etnická okrajová skupina a sociální diferenciace," Pp. 16 – 48 in *Etnická různost a občanská jednota,* ed. by Marada, Radim. Brno: CDK.

Badinter, Élisabeth. 2005. *XY: o mužské identitě*. Praha: Paseka.

Berger, Peter L. – Luckmann, Thomas. 1999. *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii vědění.* Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury.

Beyon, John. 2004. „From the new man to the new lad," Pp 198-215 in *Critical readings: Media and gender* ed. By Carter Cynthia, Steiner Linda. Maidenhead: Open University Press.

Bourdieu, Pierre. 1998. *Teorie jednání.* Praha: Karolinum.

Brown, Mikel. 2009. *Packaging boyhood: saving our sons from superheroes, slackers, and other media stereotypes.* New York: St. Martin's Press.

Burton, Graeme. - Jirák, Jan. 2001. *Úvod do studia médií*. Brno: Barrister & Principal.

Carter, Cynthia. - Steiner, Linda. 2004. *Critical readings: media and gender*. Maidenhead: Open University Press.

Connell, R. 2002. *Gender.* Cambridge: Polity Press.

Connell, R. 1995. *Masculinities.* Cambridge: Polity Press.

Čermák, Ivo. 1998. *Lidská agrese a její souvislosti*. Žďár nad Sázavou: Fakta.

Foucault, Michel. 2000. *Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin.

Foucault, Michel. 1994. *Diskurs, autor, genealogie: tři studie*. Praha: Svoboda.

Fraser, Nancy. 2007. *Rozvíjení radikální imaginace: globální přerozdělování, uznání a reprezentace*. Praha: Filosofia.

Funnell, Lisa. 2011. „ ‚I Know Where You Keep Your Gun': Daniel Craig as the Bond–Bond Girl Hybrid in Casino Royale" Pp. 455-472 in *The Journal of Popular Culture* 2011, R. 44, č. 3.

Garland, Tony W. 2009. „ ‚The Coldest Weapon of All': The Bond Girl Villain in James Bond Films." Pp. 179-188 in *Journal of Popular Film and Television* 2009, R. 37, č. 4.

Gee, James Paul. 2005. *An introduction to discourse analysis: theory and method*. New York: Routledge.

Hall, Stuart. 1997. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: SAGE Publications.

Harrington, Austin. 2006. *Moderní sociální teorie: základní témata a myšlenkové proudy*. Praha: Portál.

Chodorow, Nancy. 1999. *The reproduction of mothering: psychoanalysis and the sociology of gender: with a new preface.* Berkeley: University of California Press.

Jenkins, Tricia. 2005. „James Bond's ‚Pussy' and Anglo-American Cold War Sexuality" Pp. 309–317 in *The Journal of American Culture* 2005, R. 28, č. 3.

Jirák, Jan. – Köpplová, Barbora. 2003. *Média a společnost.* Praha: Portál.

Karsten, Hartmut. 2006 *Ženy - muži*. Praha: Portál.

Keller, Jan. 2005. *Dějiny klasické sociologie.* Praha: SLON.

Kimmel, Michael Scott. 2005. *Handbook of studies on men & masculinities*. Thousand Oaks: SAGE Publications.

Kimmel, Michael Scott. 2008. *Guyland: the perilous world where boys become men*. New York: Harper.

Levine, Judith. 2003. *My enemy, my love: women, masculinity, and the dilemmas of gender.* New York: Thunder's Mouth Press.

Librová, Hana. 1994. *Pestří a zelení: kapitoly o dobrovolné skromnosti.* Brno: Veronica.

Lind, Rebecca Ann. 2004. *Race, gender, media: considering diversity across audiences, content and producers.* Boston: Pearson publishing.

Lipovetsky, Gilles. 2000. *Třetí žena: neměnnost a proměny ženství*. Praha: Prostor.

Mannheim, Karl. 1991. *Ideologie a utopie: přednášky a eseje*. Bratislava: Archa.

McQuail, Denis. 2002. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál.

Možný, Ivo. 1983. *Rodina vysokoškolsky vzdělaných manželů*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně.

Neuendorf, Kimberly; et al. 2010. „Shaken and stirred: A content analysis of women's portrayals in James Bond films." Pp. 747-761 in *Sex Roles* 2010, R. 62, č. 11/12.

Oakleyová, Ann. 2000. *Pohlaví, gender a společnost*. Praha: Portál.

O'Brien, John. 2009. *Encyclopedia of gender and society*. Thousand Oaks: Sage Publications.

Pickering, Michael. 2001. *Stereotyping: the politics of representation*. Basingstoke: Palgrave.

Poněšický, Jan. 2003. *Fenomén ženství a mužství: psychologie ženy a muže, rozdíly a vztahy.* Praha: Triton.

Pugh, Martin. 2000. *Women and the women's movement in Britain:1914-1999*. Basingstoke: Macmillan Press.

Reifová, Irena. 2004. *Slovník mediální komunikace.* Praha: Portál.

Segal, Lynne. 2007. *Slow motion: changing masculinities, changing men.* New York: Palgrave Macmillan.

Šmídová, Iva. *Jiní muži. Alternativní dráhy mužů v České republice*. Brno: Masarykova univerzita, 2004.

Thompson, John B. 1990. *Ideology and modern culture*. Stanford: Stanford University Press.

Trampota, Tomáš. 2006. *Zpravodajství.* Praha: Portál.

Jmenný rejstřík

Alexander, Jeffrey 45
Althusser, Louis 6
Badinter, Elisabeth 9, 10, 24, 25, 31, 35, 40
Bartnett, Katherine E. 22
Berger, Peter L. 7
Beyon, John 11, 12, 30, 35, 41
Bourdieu, Pierre 10
Brannon, Robert 9, 40
Brown, Mikel 14, 22, 65
Burton, Graeme 6, 13
Carter, Cynthia 11, 12, 30, 35, 41
Connell, Raewyn W. 9, 10, 11, 24
Čermák, Ivo 26, 34, 35
Davidová, Deborah S. 9, 40
Foucault, Michel 17, 50, 60
Fraser, Nancy 45
Funnell, Lisa 30, 31, 40, 57
Garland, Tony W. 31, 54, 67
Gee, James Paul 5, 17
Gramsci, Antonio 6
Hall, Stuart 6
Harrington, Austin 6
Chodorow, Nancy 10
Jenkins, Tricia 10, 29, 39, 56, 60, 67
Jirák, Jan 6, 13
Karsten, Hartmut 26, 39
Keller, Jan 6
Kimmel, Michael Scott 9, 28
Köpplová, Barbora 13
Levine, Judith 14, 28, 31, 34, 68
Librová, Hana 9, 11
Lind, Rebecca Ann 22, 51
Lipmann, Walter 13
Lipovetsky, Gilles 29, 35, 36, 48, 68
Luckmann, Thomas 7
Mannheim, Karl 6
Marx, Karl 6
McQuail, Dennis 6
Messner, Michael A. 9
Moir, Anne 12
Moir, Bill 12
Možný, Ivo 14
Neuendorf, Kimberly A. 19, 23, 28
Oakleyová, Ann 8
O'Brien, John 8
Pickering, Michael 13
Pleck, Joseph H. 9
Poněšický, Jan 29, 36, 49, 52, 53, 68
Pugh, Martin 45, 50
Reifová, Irena 6
Salo, Colleen 51
Sayers, Janet 26
Segal, Lynne 11, 24, 26
Steiner, Linda 11, 12, 30, 35, 41
Šmídová, Iva 9, 10, 68
Thompson, John B. 7
Trampota, Tomáš 13

Seznam obrázků

Obrázek 1: Daniel Craig vynořující se z moře podobně jako dříve bondgirls. 31
Obrázek 2: Sean Connery jako první James Bond. 40
Obrázek 3: James Bond v podání Rogera Moore. 41
Obrázek 4: Mužský M a ženská M. 45
Obrázek 5: Sylvia Trench v klubu. Mezi gentlemany v saku výrazně vyniká. 46
Obrázek 6: Honey Ryder po slavném vynoření z moře (vlevo) a ve vězení Dr. No. (vpravo). 47
Obrázek 7: Mystická Solitaire (vlevo) a civilizovaná Solitaire (vpravo) 49
Obrázek 8: Chobotnička 50
Obrázek 9: Ženská a mužská podoba Xenie Onatopp. 52
Obrázek 10: Solange (vlevo) a Vesper (vpravo) podporující své muže u pokerového stolu. .. 53

Anotace

Tato bakalářská práce se zabývá vývojem maskulinity v diskurzu filmové série o Jamesovi Bondovi od jejího vzniku v roce 1962 do roku 2006. Vychází z teorie sociálního konstruktivismu a konceptů ideologie a hegemonie, které propojuje s genderovými teoriemi o tradičních modelech mužství (především modelu hegemonní maskulinity) a jejich moderních alternativách jako je nové mužství. Metodou diskurzivní analýzy odhaluje, jak se ve vybraných filmech v průběhu času objevují jednotlivé kontrahegemonní prvky narušující a zpochybňující původní dominantní ideologii hegemonní maskulinity. Závěry analýzy ukazují, že ani natolik maskulinní formát, jakým byly ve svých počátcích filmy s Jamesem Bondem, neodolal emancipatorním tlakům feminismu a ideám nového mužství. Většina maskulinních stereotypů, praktik a témat sice v sérii vydržela, přestaly však platit za samozřejmost, postavení žen ve filmech značně posílilo a stejně tak posílila i kritika mužů.

Annotation

This thesis deals with the changes of masculinity in the discourse of James Bond films, covering the time period from 1962 to 2006. It is based on the theory of social constructivism, and the concepts of ideology and hegemony, in relation to gender theories of hegemonic masculinity, and its modern alternatives. The study uses a discourse analysis method to reveal, how did the single elements, challenging the original dominant ideology of hegemonic masculinity, appear in the films over time. It concludes that not even the strongly masculine discourse of the first James Bond films was rigid enough to resist the emancipatory pressure of feminism, and the ideas of a new manhood. Although most of the masculine stereotypes, practices, and topics endured in series till now, they ceased to be such a matter of course, the status of women significantly strengthened, and so did the criticism of men.

Klíčová slova

Diskurz, diskurzivní analýza, emancipace, feminismus, gender, hegemonie, ideologie, James Bond, maskulinita, mužství, mužská studia, mediální reprezentace, sociální konstruktivismus, stereotyp, výzkumná práce, ženské hnutí.

Keywords

Discourse, discourse analysis, emancipation, feminism, gender, hegemony, ideology, James Bond, masculinity, manhood, media representation, men’s studies, social constructivism, stereotype, research, women’s movement.