



scholares | S



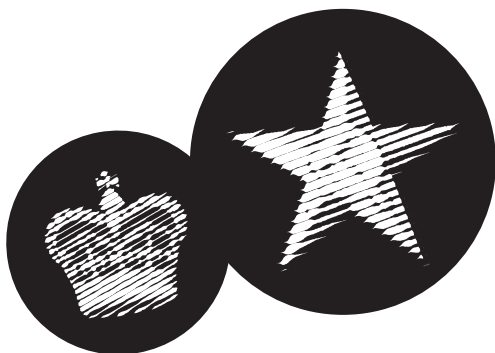


JAMES BOND A MAJOR ZEMAN

Ideologizující vzorce vyprávění

Sestavil a redigoval Petr A. Bílek

Pistorius & Olšanská
Paseka
2007



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

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

Editor and Preface © Petr A. Bílek, 2007

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

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

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

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

PŘEDMLUVA / Petr A. Bílek /7
AGENT BEZ TĚLA / Blanka Činátlová /11
**JAMES BOND A HERNÍ PROSTOR
VE FILMU** / Joanna Derdowska /27
ŠPIONI A MY / Miroslav Štochl /32
**ZEMAN – RUDÝ
GENTLEMAN** / Blanka a Kamil Činátlovi /40
**VZORNÝ KOLEKTIV: SÉMANTICKÉ
KÓDOVÁNÍ POSTAVY MAJORA ZEMANA
A JEHO POMOCNÍKŮ** / Jiří Koten /61
**GENIUS LOCI TŘICETI PŘÍPADŮ MAJORA
ZEMANA** / Kamil Činátl /69
**POSLEDNÍ KRIZE MAJORA ZEMANA:
TELEVIZNÍ A KNIŽNÍ PODOBA PŘÍPADŮ
MAJORA ZEMANA S TEMATIKOU
TZV. PRAŽSKÉHO JARA** / Alena Fialová /82
**JAMES BOND A MAJOR ZEMAN: SÉMANTIKA
NARATIVNÍ IDEOLOGIE** / Petr A. Bílek /100



PŘÍLOHY /

- I. Soupis románů a povídek s postavou Jamese Bonda /119
 - I. 1. Oficiální opus /119
 - I. 2. Knižní verze filmových vyprávění /119
- II. Soupis filmů s postavou Jamese Bonda /120
 - II. 1. Oficiální série James Bond /121
 - II. 2. Filmy s Jamesem Bondem mimo hlavní sérii EON Productions /121
- III. Soupis jednotlivých dílů televizního seriálu *Třicet případů majora Zemana* /124
- IV. Soupis knižních titulů s postavou majora Zemana /124
- V. Výběrový soupis základní literatury /128
 - V. 1. James Bond /129
 - V. 2. Major Zeman /132



PŘEDMLUVA / Petr A. Bílek

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



AGENT BEZ TĚLA / Blanka Činátlová

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

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

I. ZPĚV MYTICKÝ

Epizoda I. Nitro

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



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

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

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

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

z místa na místo, z mise na misi – s tím rozdílem, že mu toto putování nepřináší především utrpení jako ithackému štvanci,⁴ ale radost, zábavu a rozptýlení. S cestou souvisí i další archetypální bondovské prostory: sídla padouchů⁵ a hotelové pokoje, které Bonda sblížíjí s modernistickými nomády, věčně bloudícími muži bez vlastností, bez domova a bez nitra.

Epizoda II. Fyziognomie

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

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

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

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



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

Epizoda III. Bezčasí

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

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

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

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

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

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

Supermanovy příběhy jsou situovány do takřka snového časoprostoru. Metropolis funguje jako modelový alegorický topos a vlastní souslednost epizod ze Supermanova zápasu s chaosem je díky různým flashbackům a alternativním liniím⁹ velmi nepřehledná a vytváří tak „iluzi trvalé přítomnosti“. V příbězích agenta s povolením zabíjet se však čas rozpadá na osobní bezčasovost hrdiny, výrazně kontrastující s časovostí příběhu. Čas, o němž se vypráví, mimeticky odráží autentický čas. Jeho historicita je propracována tak detailně, až dochází k jakési časové emblematickosti: velmi přesně odlišíme jednotlivé příběhy podle dekád, v nichž se odehrávají, protože pracují, lehce karikujícím způsobem, s typickými dobovými emblémy.¹⁰ Zatímco čas příběhu díky historickým kulisám vybízí ke konzumování tím, že spěje ke své konečnosti, čas hrdiny ustrnul

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

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

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

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

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



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



Epizoda IV. Mimo dobro a zlo

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

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

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

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

II. ZPĚV DANDYSTICKÝ

Epizoda I. Zrcadlo a povrch

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

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

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

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

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

Epizoda II. Hra a maska

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

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



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

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

Epizoda III. Manýra

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

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

záchvěv rtů či pozdvihnutí obočí) se stávají mocnějšími než názor a úsudek krále či císaře (Petronius a Nero, Brummell a Jiří IV.). Bondovo labužnictví charakterizuje všechny aspekty jeho tělesnosti: oblečení, jídlo a pití, ženy a dokonce i zabíjení. Bondův šéf/šéfová M v tomto kontextu ale nemá funkci panovníka lačného krásy. Naopak s lehce ironickými úsměšky glosuje Bondovy návyky a záliby. Jenže to, co vypadá na první pohled jako projev hrdinovy zhýralosti, prostopášnosti nebo jen směšného snobismu, jej může zachránit z nejednoho nebezpečí. Svedení správné ženy nebo mlsný jazyk mohou špiónovi zachránit život¹⁶ i tehdy, když už všechny ostatní zbraně selhaly: život nejen zmarňují (může být něco pomíjivějšího než právě polknuté sousto delikátního jídla?), ale i uchovávají.

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

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

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

18 / *Tamtéž*, s. 21.



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

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

19 / Bond zná dobrou restauraci např. i v takovém Karáči.

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

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

ve *From Russia with Love*, *Solitaire* v *Live and Let Die*, Natalia Semjonovová v *GoldenEye*). Ta pravá živočišná vášeň náleží hrdinkám záporným (May v *A View to a Kill*). O to víc vynikne Bondova distingovaná profesionalita a ostražitost, což mu umožňuje mít protivníka pod kontrolou, a navíc se přitom ještě dobře pobavit. Není úplně jasné, jestli jeho hráčský naturel víc pobaví samotný erotický zážitek nebo spíš blufování; většinou se totiž ukáže, že o falešnosti dychtivých oboustranných agentek a vyslankyň ústředních padouchů ví. Až na výjimky tedy nemá erotika žádný soukromý význam a Bondův osobní život to nijak neovlivní; na rozdíl od toho profesionálního, protože Bond plní svoji mesiášskou úlohu v každém okamžiku svého života – když sází v kasinu, zevluje v baru nebo se miluje se ženou. Jak sám několika milenkám vmete do tváře: „Udělal jsem to kvůli vlasti a kvůli královně!“ V Bondově náručí nepřátelské agentky zrazují své chlebobárce, milenky chtivých zlosynů konvertují k dobru nebo aspoň prozrazují potřebné informace. Kladné bondgirls se stávají Bondovými spolupracovnicemi²² na jeho záchranné misi; milostné avantýry tak vlastně utužují pracovní vztahy, takže ať se hrdina vyspí s kýmkoli, vždy z toho těží Británie, její královna a posléze celá planeta. Tělesnou erotickou sterilitu Bondovi částečně nahrazuje erotická konverzace. Ta ale nesouvisí s libertinskou erotickou rétorikou, protože jeho řeč rozhodně nesměřuje k moci, ovládnání, manipulování, ale k žertu a slastně nicotné ironii. A protože „máme-li dar ironie, obejdeme se beze všech ostatních, neboť ironie je geniální nadání; ironizující člověk se podobá sfinze, která znepokojuje jako záhada a zneklidňuje jako nebezpečí“, ²³ tak se Bondova slast může plně realizovat mimo jeho vlastní tělo.

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

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

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

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

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

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



JAMES BOND A HERNÍ PROSTOR VE FILMU / Joanna Derdowska

„Rozvrácení a násilná destrukce jsou formami odpovědi na to, co náš svět vytváří. Odpovědí na vesmír síťí, permutací a toků je směřování k minulosti a dovnitř.“

Jean Baudrillard

Mezi široké řady produktů vyráběných na základě filmů s Jamesem Bondem patří počítačové hry a videohry. První byla vydána v roce 1983 a od té doby se objevilo přes dvacet různých oficiálních her, založených na bondovských motivech.²⁴ To není ve světě populárních, nebo dokonce kultovních filmů nic zvláštního, existují i situace obrácené, ve kterých primární je herní svět, a teprve na jeho základě vzniká film (např. *Resident Evil*). To, co v daném případě může obzvlášť svědět k transformaci do formy počítačové hry, jsou již filmem provedené redukce a manipulace s realitou: svět představovaný ve filmech už sám o sobě vlastní příznaky her. Zaměříme se zejména na ty, které jsou spjaty s časoprostorovým rozměrem zobrazeného světa.

Bondovské filmové sérii je vlastní poetika, jež by se dala označit jako kaskadérsko-realistická. Obecná pravidla filmového světa se v ní řídí realistickými zákony,²⁵ ale některé výkony hlavního hrdiny, ve filmu prováděné kaskadéry nebo s pomocí počítačové techniky, jsou posunuty k mezím realistické přijatelnosti. Těto kaskadérsko-realistické poetice je cizí libovolné využití prostoru: prostředí a kulisy mají být věrohodné a musí odpovídat konsenzuálním představám. Například z prostředí Londýna je obvykle zachycen parlament a Big Ben, v Rusku jsou všudypřítomné červené hvězdy, ve Španělsku (v Bilbao) je na pozadí efektního útěku oknem exponováno New Guggenheim Museum. Díky těmto metodám se recipient má cítit v prezentovaném

24 / Poslední, z roku 2005, navazuje na raný film se Seanem Connerym From Russia with Love.

25 / V rámci daného žánru; tzn. že se poměrně často s úspěchem skáče autem skrze budovy a člověku, který spadne z výšky druhého podlaží, stačí, že se prozhlédne, a může pokračovat v běhu.

světě jistě a mít příjemný pocit obeznámenosti. Filmový obraz potvrzuje konsenzuální představy o místech anebo faktické vzpomínky na místa: vzpomínky zredukované na obrazy z fotografií a pohlednic. Filmový obraz tyto představy ale také vytváří, což je nejzřejmější při práci s politicky podloženými prvky scénérie. Ta explicitně využívá symboly studené války a sovětského systému, které jsou ovšem redukovány do emblematické podoby, například do jednorozměrných postav ruských generálů. Tento přístup vrcholí v *GoldenEye*, zejména ve scéně konfrontace s bývalým anglickým agentem v prostředí pohřebiště starého systému, přeplněného pohozenými a poničenými sochami vůdců. Obdobně funguje obraz afghánské osady, jež je v *The Living Daylights* zobrazena jako idylické selské útočiště romantických partyzánů, kteří jsou ztělesněním východní filozofie a trpělivě regenerují své bojové síly. Není nutné vysvětlovat, že tato stylizace byla funkční pouze kvůli tehdejší asociaci Afghánců jakožto nepřátel Sovětského svazu.

Právě díky tomu, že se prostor zdá „známý“ a odpovídá obecným stereotypům, má být pak divák ohromen schopnostmi a výkony Jamese Bonda, jenž onen „známý“ prostor dokáže ovládat nekompromisním způsobem. Agent má schopnosti, které mu dovolují překonat i přírodní zákony. Nejzřejmějším příkladem je překonání gravitačního zákona: ve filmu *GoldenEye* 007 skočí na motorce do propasti a v průběhu volného pádu dožene padající letadlo, zvládne do něho nasednout a odletět s ním. Podobně se mu podaří stáhnout nepřítele ze zad padák během letu (*Moonraker*). Sám zákon gravitace je ironicky tematizován v *Die Another Day*: Bond vytlačí protivníka z letadla se slovy „time to face gravity“; ten nicméně nepadá dolů, ale je vtažen nahoru silou motoru. Příroda a svět jsou Bondem ochočovány.

Sídla protivníků jako prostory „neznámé“ jsou situována do pevností umístěných pod zemí, v moři, na ostrově anebo dokonce v kosmu; často mají být jediným kouskem světa, který přetrvává.²⁶ Podle zákona herních „levelů“ by se místo, které už bylo jednou použito a „započteno“ Bondovou přítomností, nemělo objevovat vícekrát. Vývoj

26 / Ve filmu *Moonraker* funguje kosmická loď jako Noemova archa obydlí ná reprodukcími páry.

děje/prostoru míří ke konfrontaci buď v samotném protivníkově sídle, anebo v areálu jeho zločinné činnosti. Vypadá to tak, že jediným účelem ledového paláce na Islandu je to, aby byl nakonec roztaven a stal se prostředkem pro efektní smrt uvězněné Jinx, která se v něm má utopit. Místo, v němž se takové sídlo nachází, se v každém filmu mění, avšak uvnitř tato sídla vypadají většinou podobně: působí sofistikovaně a moderně, jsou opatřena hi-tech vybavením a vyvinutou technikou, která se překvapivě objevuje nejen v zámcích, podvodních a podzemních úkrytech, ale třeba i v chudé čínské čtvrti (*Tomorrow Never Dies*). Zatčený Bond je často didakticky seznamován s podvatrnými záměry padouchů a s vybavením jejich podniků. Slavoj Žižek²⁷ upozornil na zajímavou analogii tohoto motivu se socrealistickou pýchou, spočívající v provádění zahraničních hostů po továrnách a v okázalé demonstraci ideálního procesu produkce.

Nežřídka má divák možnost sledovat hrdinu²⁸ za pomoci různých elektronických přístrojů, především ploch obrazovek. Plocha vzdaluje a separuje subjekt od světa, který je pomocí plochy vnímán, a tím se v této ploše také uzavírá. Motivy plátna, plochy monitoru a pozorování pomocí vyspělé techniky jsou v bondovských reáliích naprosto běžné. Plátno hraje roli v *Moonraker*: zrcadlo v kanceláři M skrývá multimediální plátno. Ve *For Your Eyes Only* obraz Venuše z Mélu slouží jako roleta pro okno podvodní lodě, zakrývající pohled na bazén žraloků a vražedná představení v něm. *Tomorrow Never Dies* začíná scénou, v níž agent 007 provádí podvatrnou akci v ruském naftovodu a jeho pozice je sledována na elektronických obrazovkách v centru. Velice podobná sekvence se pak objeví v *The World Is Not Enough*, když M pozoruje barevné body na obrazovce, které označují Bonda umístěného v podobném potrubí. Agent je však tím, kdo působí, od něho se odvíjí běh událostí; ostatní jsou pouze pozorovatelé a komentátoři. Důležitý význam mají počítačové obrazy také v *GoldenEye*, kde jsou vlastně hlavním zdrojem informací, díky nimž se vyvíjí děj.

27 / Slavoj Žižek: Welcome to the Desert of the Real! (2001). <http://home.mira.net/~deller/ethicalpolitics/seminars/zizeks11.htm> (přístup 13. 5. 2006).

28 / Zároveň bývá sledován ostatními postavami, většinou týmem zasedajícím v hypermoderní laboratoři či pracovně.



Podobně jako plátno vyvolává efekt distance i použití dálkového ovládání. Ve filmech o Bondovi můžeme dokonce sledovat jeho zvláštní eskalaci: auto je o to lepší, čím precizněji se dá kontrolovat, což paradoxně směřuje k Bondově autu z *Tomorrow Never Dies*, které je ovládáno dálkově jako dětská hračka pomocí elektronického touchpadu.²⁹ Tyto motivy mají aspekt ochočování techniky ve smyslu sofistikovaných strojů.³⁰ Dělají z postavy hráče a zároveň vtahují realitu videoher do samotného filmu.

Ve filmu *Die Another Day* je dvakrát tematizována také simulace jakožto technika využitelná jak pro cvičební účely, tak pro radost ze hry s realitou. Po sekvenci simulované záchrany kanceláře MI6 namítá Bond, že by mohl místo toho cvičit na tradiční střelnici. Q odpovídá – snad i jménem producentů série – že nesmí zůstat pozadu za vyvíjející se technologií. Q nerad vidí Bondovo plýtvání technikou a vybavením. Q a jeho vynálezy vcházejí do děje přirozeně, když se Bond vrátí do své základny MI6, ale také se zjevují v překvapivých místech a momentech, nehledě na pravděpodobnost, jako *deus ex machina*. Tato vlastnost Q-ovy sekce připomíná onu chvíli v počítačové hře typu „střílečka“, kdy se postava dostala na určitou úroveň či získala určitý počet bodů, a proto je jí umožněno „dovybavit se“, posílit, vybrat druhy zbraní či nevhodnější model auta (*Need For Speed*). Dodatečnou asociaci k postavám z typických her druhu „adventure“ může Bond vyvolat svou vynalézavostí. Podobně jako ve zmíněných hrách v sobě musí hráč vycvičit zvláštní druh fantazie, která mu pomůže přijít na někdy absurdní řešení problémů pomocí přístupných předmětů; James Bond vždy ví, kterou z věcí ze svého vybavení nebo z věcí náhodně nalezených může funkčně použít.

Podobně je tomu v případě honiček. Samotná vodní honička v *Live and Let Die* trvá přes deset minut. Tradiční verze může být však ozvláštněná. K tomu dochází například v *GoldenEye*, kde je záběr na krajinu zasněžených hor; směrem k vojenské základně, kde zrovna působí Bond, letí řízená střela. Zvláštnost spočívá v tom, že jedna

29 / Absurdnější byla asi už jen funkce „self-destruction“ z For Your Eyes Only.

30 / Poznamenejme pouze na okraj, že se k nim váže typ ženy-specialistky, krásné vystudované inženýrky, stojící po Bondově boku.

polovina páru utíkající-honící v tomto případě chybí: dynamická je pouze střela, Bond na místě jejího cíle je relativně nehybný. Vede boj proti času, vyznačovanému právě rychlostí blížícího se ohrožení. Tento obraz viditelně poukazuje na vztah času a prostoru, na časoprostor, „chronotop“. Hlavním rozměrem prostoru, nebo spíše rozměrem, který kategorii prostoru střídá, je zde kategorie rychlosti.³¹ Chronotop je tak přetvořen do implozivní podoby, v níž střela padá do černé díry, kterou za sebou nechává Bond, nedotčený, stále stejně mužný i aristokratický.³²



31 / „Rychlost se náhle znovu stává primitivní veličinou před všemi měřítky, času stejně jako prostoru“ (Virilio, P.: *Přeexponované město*. Labyrint revue 1999, č. 5–6, s. 167).

32 / „Násilí ve formě, jež se objevuje dnes, je násilím zcela jiného typu: nedokážeme je analyzovat, protože se vymyká tradičnímu modelu explozivního násilí. Dnešní násilí je násilím implozivním, jdoucím dovnitř: nevzniká opuštěním systému, ale systémovým naplněním a smrštěním, jako funguje fyzikální systém hvězd. Násilí je důsledkem nezadržitelného nárůstu sociální hustoty, jež vytváří příliš regulovaný systém, příliš zatížené sítě (znalosti, informací, moci?) a hypertrofované kontrolní mechanismy, které zaplnily všechny meziprostory vztahů.“ (Baudrillard, J.: *The Beaubourg-Effect: Implosion and Deterrence*. In Leach, N., ed.: *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*. London and New York, Routledge 1997, s. 217–218. Přeložil Petr A. Bílek).



ŠPIONI A MY / Miroslav Štochl

Vysvětlení obliby filmových adaptací příběhů agenta s krycí šifrou 007 se často různí. Bondovky získávají a s každou další reprízou potvrzují svoji popularitu stejně tak striktním dodržováním typizace postav, jako četnými aktualizacemi vyprávěcího schématu. Manýry Bondovy figury se sice zdají provždy přesahovat kontext politických zvrátů a technického pokroku, určitá situační podmíněnost narativního pořádacího principu však zároveň dovoluje chápat sérii bondovek jako svérázné zrcadlo proměn uplynulého půlstoletí.

I. BOND NARATOLOGICKY

Třebaže hledání biografie ve fikci může být bezúspěšné a kontraproduktivní, není nikdy zcela vyloučeno. I z cyklu jedenadvaceti filmových příběhů o agentovi britské výzvědné služby lze odvodit mnohé z trendů společenského, kulturního, politického, ekonomického i technického vývoje nedávné historie. Bondovky se pro ten účel hodí přímo skvěle. Málokteré téma je totiž natolik adaptabilní, aby jeho permanentní aktualizace nepůsobily anachronicky, a zároveň konkurenceschopné, aby ve dvaceti variacích obstálo u divácké obce tří po sobě následujících generací.

Na módnosti bondovek se spolupodílí jak hvězdné obsazení, tak žánr daní režiséři nebo třeba hudební doprovod. Samotná receptura na poutavý příběh je tu přitom konvenční: typizované postavy (nezdolný hrdina, půvabná spojenkyně, lýtý sok) jsou součástí fabule (střet dobra a zla), která se odvíjí ve stylovém prostředí (exotické končiny, podzemní a podmořská sídla, vesmír). Tradiční žánrové motivy (špiónážní propriety, konspirační plány, automobilové honičky, přestřelky, milostné aféry), stimulující napětí, vzrušení a další primární recepční afekty, jsou ovšem v bondovkách rozšířeny rejstříkem motivů spjatých spíše s žánrem science-fiction: náleží sem revoluční vědecké objevy a technologie, hybridní nebo fantastické dopravní prostředky (raketoplány, vzducholodě, vznášedla, tanky, vírníky, padáky, ponorky, lunární vozidla) a důmyslné smrtící mechanismy (výbušné křeslo, stělná hůl či cigareta, klobouk s ostrou krepou, bota

s otráveným hrotem; ke zbrojnímu arzenálu je tu ovšem možné přičíst také žraloky, tarantule, hady, štíry či krokodýly). Vedle zločinců běžného formátu se Bond utkává s výjimečně zákeřnými, psychopatickými a fyzicky deformovanými soupeři (osoby s protézami nejrůznějších orgánů, zakrslíci, obři...). Rozvržení aktérů děje do táborů kladných a záporných hrdinů navíc často znejišťují převleky a masky. I když hlubinná rovina fabule (konfrontace pozitivních a negativních sil) zůstává ve všech pokračováních série téměř identická, divácký vděk si bondovky zaslouží právě motivickou extravagancí. Stejně zajímavý je aspekt toho, proti komu Bond bojuje, jako toho, čím a jak bojuje.

Jako zřetelný inovační prvek lze chápat i další žánrový přesah. Snad všechny příběhy o dosud nepřekonaném a zřejmě nepřekonatelném agentovi obsahují totiž ve větší či menší míře komické, hyperbolické a autoparodické prvky. Podíl na tom má třeba bezděčnost, s jakou Bond plní většinu náročných úkolů, jeho lechtivé, mnohohlasné narážky při konverzaci s ženskými spoluaktérkami či komediální herci, kteří v některých příbězích série figurují. Také rutina, s jakou Bond ve finále odpraví nepřítele, připomíná obvykle promyšlený estrádní gag. Jako nadsázka působí i četné aluze: k nejpodařenějším patří replika, kterou George Lazenby, představitel Bonda v příběhu *On Her Majesty's Secret Service*, učiní po vlastním pochybení: „Tohle by se Connerymu nestalo!“ Aluzemi a reminiscencemi starších bondovek je celá řada replik v *Die Another Day*. Nezáměrný komický efekt pak vzbuzují naivní triky a ztvárnění futuristických technologií ve starších příbězích. To, že žádný z nich nepostrádá nadhled a parodickou distanci, ovšem zaručuje, že i trikové nedostatky vnímá divák po letech spíše s nostalgickou shovívavostí než s despektem.

I když Bondovi propůjčuje jeho bravura rysy téměř nadčlověčí, drží sporadické nezdary agentovu sílu, obratnost a inteligenci na hranici, za níž se tyto přednosti například u komiksových superhrdinů postupně stávají nechtěně komickými. Razantní polidštění absolvovala Bondova postava v příběhu *Die Another Day*. Bond se tu – samozřejmě dočasně – poprvé objevuje jako zrazený, opuštěný, zapomenutý, a tedy nepotřebný. Pozdní bondovky tak představují zajímavý



pokus o polidštění superhrdinů, a to se všemi nedostatky a omezeními, které s sebou příslušnost k obyčejným lidem nese.³³

Principy ozvláštňení ovšem v bondovkách nezahrnují jen plán tematický: akční scény příběhů ze šedesátých až osmdesátých let byly dynamizovány například akcelerací, střihová kompozice v *Golden-Eye* – ať už je to záměr, nebo ne – zase silně evokuje střídání úhlů pohledu v dnešních počítačových hrách.

II. BOND IDEOLOGICKY

Bondovky by se – třeba ve srovnání s příběhy o majoru Zemanovi, který bývá často zván komunistickým Jamesem Bondem – mohly zdát ideologicky nestranné. Každý příběh bez výjimky ale obsahuje hodnotící zřetel interpretace, a je tedy nutně ideologicky zaujatý. Proto patří ideologizující tendence k jakémukoli narativu, byť jsou míra nebo způsob jeho tendenčnosti na první pohled nezřetelné. Zatímco v zemanovském seriálu je politická propaganda leckdy až prvoplánově explicitní, v bondovkách funguje ideologizace implicitně, třeba v podobě etnické či rodové stereotypizace ap. Seriál o Zemanovi nelze nicméně redukovat na pouhou dobovou agitku. I Zemanovy příhody jsou deriváty narativních univerzálií detektivek, a jako takové vyprávějí týž příběh mytické rivality dobra a zla jako příhody Jamese Bonda. Spíše než stupeň ideologizace je tedy vhodnější zkoumat principy, s jejichž pomocí je ideologická či apelativní funkce v konkrétním narativu utvářena.

33 / Špionážní román či film bývá chápán jako typický postmoderní žánr. Jistě odůvodněně – právě sonda do prostředí intrik výzvědných služeb potvrzuje dobovou relativitu a předpoklad, že věci vlastně nejsou tím, čím se zdají být, že svět kolem nás není ve skutečnosti tak jednoznačný. Většina toho, co považujeme za důvěrně známé, je pro postmodernisty i příznivce konspiračních teorií vlastně jen iluze a klam. Špionážní filmy tak nepřímo tematizují – pro postmoderní uvažování typickou – kritiku kategorie mimesis. Parodická a ironická dimenze bondovek však toto schéma překonává. Dokonale to ilustruje scéna z příběhu GoldenEye, během níž Q předvádí ve své laboratoři Bondovi nové špionážní vybavení, jako obvykle kamuflované do předmětů denní potřeby. Bondovu pozornost přiláká předmět vypadající jako obložená žemle. Když si jej začne prohlížet v očekávání, že mu Q poskytne návod k použití, reaguje vynálezce slovy: „Nesahejte na to! To je můj oběd!“

Třebaže korektnímu srovnání líčení špionážních misí kapitána Bonda a kriminálně detektivního pátrání majora Zemana brání zejména žánrová odlišnost, lze na obou sériích demonstrovat alespoň obecně dvojitý narativní modus: v daném případě protiklad romantického přístupu na jedné straně a úsilí o realistické vyznění na straně druhé. Bondovy příběhy jsou impozantním spektaklem s řadou nákladných efektů, střídáním exotických reálií, honiček, šarvátek a explozí. Příběhy o Zemanovi jsou vyprávěny jakoby věcně, „střízlivě“ a s úspornou výpravou. Zatímco Bondovy akce působí graciózně, spíše jako exhibice, akrobacie nebo eskamotáž, Zeman je socialistický dělník, který zkrátka dělá svou každodenní práci, aniž by čekal jakékoli odměny. Při plnění pracovních úkolů se vždy přidržuje regulérních metod, dedukce a racionálních úvah. Jak v zaměstnání, tak v soukromí je ztělesněním askeze a mravnosti (nikdy se například nemstí), těžko ale skrývá afekt a citové pohnutí; občas dokonce projevuje úcty s oběťmi. Bond je naopak personifikací tělesnosti a smyslůstnosti a jen jeho anglická mentalita mu umožňuje eliminaci či potlačení většiny projevů emocí a vzruchů (s výjimkou vzruchů erotických).³⁴

Naturelem i způsobem práce se Bondovi vlastně blíží spíše major Hradec – v příbězích *Rukojmí v Bella Vista* a *Poselství z neznámé země* dokonce střídá v hlavní úloze Zemana, zatímco jindy mu jen asistuje. Je tak názorně doloženo, že i romantičtí dobrodruhoví nebo nestandardní pracovní metody v našich bezpečnostních složkách existují, jsou nicméně vždy podřízeny racionálnímu vůdčímu principu, organizaci a disciplíně kolektivu.

Podobnost charakterů Bonda a Zemana se omezuje výhradně na jejich profesionalitu. Obvykle nechybují ani v úsudcích, ani ve svém počínání. Oba spojuje nekompromisní ideologická loajalita a patriotismus.

Kontrast romantického a realistického vyprávěcího modu umocňuje i snaha zemanovskými příběhy objektivizovat historii. Jsou-li bondovky

34 / Romantizující je v bondovkách ještě jeden výrazný prvek: prakticky tu nefigurují dětští protagonisté, nevedou se tu debaty o rodině, počtí, potomcích, výchově apod. To je snad nejlepším důkazem toho, že bondovky jsou v dobrém smyslu pohádkou pro dospělé.

tvůrci i příjemci chápány především jako iluzivní hra, jejímž cílem je emotivní sugesce zcela prostá jakékoli mravokárnosti či poučování, Zemanovy příběhy mají naopak vyznít pokud možno fakticky, objektivně, dokumentárně a navíc exemplárně, tj. mají sdělovat poselství, případně se stát mementem. Ve scénářích příběhů majora Zemana lze proto často registrovat explicitní propagandu: Zeman jako ortodoxní komunista nikdy netají osobní politické postoje, veřejně se zpovídá ze svých přesvědčení, často agituje. Svým stanoviskem jako by ale zároveň reprezentoval hlas lidu.

Protiklad romantického a realistického vyprávěcího modu pak skýtá dispozice jednak pro senzibilní, tedy pocitovou, dojmovou recepci, jednak pro recepci inteligibilní, racionální. Jednání Jana Zemana má divák pochopit jako rozumné, opodstatněné a správné. Právě tak působí v seriálu apelativní funkce a persvaze: recepte je do značné míry předurčována poukazy na konkrétní historické realie. Bondovy nadčasové, utopické příběhy jsou zasazeny do estetizované skutečnosti a jako takové jsou předurčeny k pocitovému vnímání při univerzální, globální recepci v čase i prostoru. Zeman je regionálně i dobově poplatný narativ, nerozlučně spjatý s kulturní pamětí.

III. BOND PSYCHOLOGICKY

To, co je dnes obvykle zváno jako ideologizace či stereotyp, si v bondovkách žádá právě žánrová typizace. Bond je vypodobněn jako suverénní muž, jehož dominance, projevující se instrumentálním zacházením se zbraněmi, automobily i ženami, je otevřeně výbojná; to ostatně stvrzuje četnými slovními glosami i akcemi. Výbojnost se samozřejmě týká i jeho sexuality. Erotické scény jsou v celé sérii smyslné, efektní. Bondovy dívky jsou obvykle zobrazeny buď jako pasivní, submisivní, nebo naopak jako sexuálně aktivní, vždy tedy jako Bondův potenciální sexuální komplement; dobře to dokládají třeba jména Pussy Galore nebo Octopussy. Dokonce i latentní nebo potlačovanou (záleží na interpretaci), o to však mnohdy rafinovanější sexualitu některých jeho spoluaktérek je třeba vnímat jako relativní a dočasnou. Třebaže právě taková rodová nerovnováha bývá kritizována jako evidentní stereotyp, v okamžiku, kdy by ochabl Bondův

sexuální apetit, tratil by drasticky na oblibě jak u mužské, tak u ženské části divácké obce.

I nezbytné narativní standardy (nebo klíše) podléhají ovšem v bondovkách průběžné revizi. V počátcích série byly ženské úlohy svěřovány převážně dívkám ve věku rané psychické dospělosti, tedy typům, které vykazují markantní rysy psychické nestability, poddajnosti a celkové manipulovatelnosti; namísto inteligence a racionality u nich převažovala impulzivita. V devadesátých letech pak došlo k logickému vývoji: Bondovy dívky jsou dospělé,³⁵ sebevědomé, soběstačné, sekundují mu jako partnerky rovnocenné po psychické i fyzické stránce. Navíc pozici M, Bondova přímého nadřízeného a mozku Tajné služby Jejího Veličenstva, převzala žena. Tím se v bondovkách projevila postupující ženská emancipace, například i ve smyslu vstupu žen do vysokých řídicích funkcí nebo nárůstu jejich ekonomické nezávislosti,³⁶ a současně i posun ideálu ženství (eventuálně ženské krásy) kamsi do období zralosti.

IV. BOND KULTUROLOGICKY

Bondovky reagují stejnou měrou nejen na psychosociální, ale i na kulturní a politické aspekty vývoje společnosti. V době studené války mnohdy kritickou polaritu světa reflektovaly díly ze šedesátých až osmdesátých let v souladu s tehdejší západní ideologií schematicky, tedy v podobě dobrého Západu a zlého Východu. Britský postkoloniální syndrom se pak projevoval i v jakémisi svérázném patriotismu, tedy v přetrvávajícím autoritářském přístupu k bývalým držávám a jejich obyvatelstvu. S Bondem – prototypem civilizovaného Brita – tak většinou ostře kontrastovali příslušníci ostatních etnik. Spíše jako karikatury vystupovali Afričané, Asiaté, ale i mnozí Evropané (Rusové, Němci) či Američané.

Nové uspořádání světa po revolucích na přelomu osmdesátých a devadesátých let motivovalo scenáristy posledních dílů i k postupné

35 / Svědčí o tom i posun věkové hranice protagonistek.

36 / Neučinkují tu už jen vydržované družky Bondových protivníků, ale samostatně výdělečně činné ženy, podnikatelky.

relativizaci vyhocené polarity Východ – Západ. Roli nepřátel proto postupně přejímají skupiny extrémistů, radikálů, separatistů apod.

Tím, jak tvůrci Bonda při jeho misích nechávali vždy putovat napříč kontinenty a konfrontovali jej s nejrůznějšími etniky, navíc dávno předjali soudobý multikulturalismus a kosmopolitismus.

V. BOND EKONOMICKY

Jakýkoli imaginární hrdina se stává legendou nebo přímo mýtem tím spíše, čím snáze překračuje rámec fikce. O Bondově věhlasu vypovídá nejen odbyt románů a návštěvnost kinosálů, ale také množství spotřebního artiklu s emblémem 007 nebo dražby jeho osobních propriet a výzbroje. Kódu 007 jako globálního, nadkulturního symbolu, a tím i rentabilní obchodní značky lze pak pochopitelně využít k nepřímé marketingové komunikaci: Bond nemá jen tak ledajaký oblek, ale oblek šitý u Brioniho, preferuje boty Church's, brýle Calvin Klein, hodinky Omega, mobilní telefony Ericsson a Motorola, zavazadla Samsonite atd. Bondovky kromě toho citlivě zohledňují veškeré výraznější změny v hospodářství britského impéria. Vstup koncernu BMW do tamního automobilového průmyslu si například vyžádal střídání klasických bondomobilů Aston Martin a Lotus limuzínou BMW 750iL, motocyklem R1200 a roadsterem Z8.

Obrovský komerční potenciál bondovek si jejich producenti dobře uvědomují. Ačkoli snaha s každým dalším pokračováním série inovovat je pro ně už zavazující, i leckterý smělý novátorský záměr musí ustoupit tradici, potažmo kupeckým počtům. Podpora emancipačních tendencí měla v bondovské sérii totiž dospět až k pokusu obsadit post hlavního hrdiny hercem tmavé pleti (zmiňován byl Denzel Washington). Veřejný průzkum a obchodní kalkul ovšem rozhodly, že se ztvárnění agenta ujme Daniel Craig, tedy protagonista typově kompatibilní s řadou jeho dosavadních představitelů, tj. pětici Sean Connery, George Lazenby, Roger Moore, Timothy Dalton a Pierce Brosnan. Titulní role je tu natolik klíčová, že tři nejpoblárnější protagonisty Bonda nechali producenti dojít až za zenit, než zarisovali jejich přeobsazením.

VI. ŠPIONI A MY

I když má James Bond všestranný talent, není rozhodně jen nedotknutelným supermanem. Celou postavu dotváří vedle nadpřirozených vloh také civilnost – bájný agent umí střílet stejně jako milovat, bojovat stejně jako bavit se, užít přiměřeně elegancie, šarmu, kuráže, síly, inteligence i etikety. Právě tento amalgám milostných avantýr, honiček, bitek a Bondových uštěpačných poznámek na pozadí her výzvedných služeb fascinuje téměř půl století publikum s pestrou sociální, generační, inteligenční i rodovou skladbou.

Bondovky mají svůj úspěch zkrátka trvale zaručen. Vyprávění o tajném agentovi MI6 na jednu stranu vykazuje mimořádnou citlivost vzhledem k měnícímu se společenskému, kulturnímu, vědeckému i politickému kontextu, na druhou stranu znovu a znovu variuje odvěký příběh vítězného utkání dobra se zlem, tedy příběh, po němž lidstvo bez ustání prahne. Takových příběhů nebude nikdy dost. James Bond se zase vrátí.



ZEMAN – RUDÝ GENTLEMAN / Blanka a Kamil Činátlovi

I. HISTORICKO-IDEOLOGICKÁ ROVINA

Seriál *Třicet případů majora Zemana* jistě nevznikl jenom proto, aby oslavoval podíl Sboru národní bezpečnosti na budování socialistického ráje. Šlo též o to přepsat dějiny. Major Zeman si v kontextu nudně sterilního vysílání socialistické televize dokázal vynutit pozornost. Televizní zábava však divákům přinesla i vedlejší produkt – obraz dějin, jenž plně odpovídal komunistické ideologii. Osudy důstojníka SNB se nenápadně proplétaly všemi významnými epizodami poválečné československé historie, z množství kriminálních zápletek, rodinných i milostných příběhů se postupně skládal jednoduchý a čitelný obraz minulosti.

Pro ideologickou reinterpretaci dějin by se mohla jako nejvhodnější žánr jevit historická freska;³⁷ tuto možnost ovšem tvůrci seriálu jednoznačně zavrhli. Klíčových pasáží dějin (1948, 1968) se *Třicet případů...* dotýká pouze okrajově – únorové převzetí moci dělnickou třídou se odehrává v pohraničí, události roku 1968 prožívá Zeman na venkově. Tvůrci záměrně zvolili periferní prostor, jelikož si byli vědomi, že v centru historického dění by jen těžko navodili přesvědčivou a přirozenou atmosféru. Velké dějiny viděné z malé perspektivy, tak by se dala v kostce shrnout jedna ze zásad ideologické práce Sequensova týmu. Dominantní je vždy příběh, ten umožňuje větší charakterovou čitelnost jednotlivých postav. V často banálních zápletkách postavy jednají tak, aby nebylo pochyb o jejich hodnotovém ukotvení. Dobro a zlo jsou snáze uchopitelné v narativitě příběhu než ve fakticitě dějin. Sympatie či antipatie, jež divák přirozeně cítí vůči jednáncím postavám, jsou pak přeneseny z narativního rámce do historického kontextu. Jednotlivé figury se mění v emblematické obrazy sociálních typů a napomáhají hodnotové interpretaci dějin v duchu marxleninské ideologie.

37 / Viz např. *husitská trilogie Otakara Vávry*.

40



Pokud divák přijme tuto emblematicnost a připustí určitému sociálnímu typu právo na existenci,³⁸ je opět ideologicky indoktrinován. Kausalita zemanovského světa plně odpovídá marxleninské filozofii dějin. Člověka cele determinuje jeho sociální původ, z této determinace se nelze vymanit. Dějinný pohyb plyne na základě objektivních zákonitostí, které jednotlivý člověk nemá šanci ovlivnit či pozměnit. I proto v tomto seriálu vždy, podobně jako v pohádce, zvítězí dobro nad zlem. Takové pojetí dějinnosti nejenom bere smysl svobodnému lidskému činu, ale též zbavuje člověka odpovědnosti za vlastní jednání, zrádně jej uklidňuje a zbavuje povinnosti osobního rozhodnutí.

Emblematické typy postav v *Třiceti případech...* jsou poměrně ustálené. Tvůrci zde vycházeli z tradičních konceptualizací české minulosti a respektovali omezený počet sociálních skupin, jimž byl kdy přisuzován významný podíl na budování charakteru moderního českého národa. *Umělce* reprezentuje především veskrze bezcharakterní básník Pavel Daneš (Petr Štěpánek – *Klauni, Štvanice*), ale též drogám propadlý divadelník Igor Gräbner (Josef Kemr – *Kleště*) či Biblí a marihuanou zmámený hudebník José Borůvka (Jiří Lábus – *Mimikry*). *Kněží* jsou zastoupeni bohatě: s podlým plánickým farářem (Ota Sklenčka – *Vrah se skrývá v poli, Štvanice*) divák projde vírem kolektivizace i Pražského jara, řádový opat (Jiří Adamíra – *Rubínové kříže*) poukáže na hrabivost církve a konečně postavy krásnopolského faráře a abatyše tamního kláštera (Luděk Munzar, Dana Syslová – *Křížová cesta*) usvědčí církev z intrikánství a nepřátelství vůči socialistickému režimu. Marxleninskou škatulku *intelligence* reprezentuje zákeřný profesor Braun (Miloš Nedbal – *Štvanice*), psychopatický doktor filozofie Brůna (Josef Kubíček – *Studna*), prodejný novinář Ivo Holan (Stanislav Matyáš – *Bílé linky, Modrá světla*) či labilní kunsthistorička doktor Kotěřová (Blanka Bohdanová – *Křížová cesta*). Nechybí *sedláci*: furiant a kulak Eman Zahradník (Vilém Besser – *Vrah se skrývá v poli*) přesvědčí diváky, že řada sedláků kvůli své lenosti kolektivizaci vlastně uvítala, postava strýce Hurycha (Oldřich Velen – *Studna*) připomene sedláckou hrabivost. *Šlechtu* reprezentuje tajemná, ale zákeřná Anička Horáková alias Kateřina z Laubringenu (Květa

38 / Všichni sedláci jsou si v lecčems podobní, všichni umělci jsou stejná sebranka atd.



Fialová – *Dáma s erbem*) či starožitník Kounic (Václav Voska – *Růže pro Zemana*), kdysi hrabě, nyní překupník kradených uměleckých předmětů. *Vojáky*, především prvorepublikovou tradici a západní odboj, zastupuje zákeřný Pavel Bláha (Radoslav Brzobohatý – *Hon na lišku, Loď do Hamburku, Konec velké šance* aj.) nebo násilnický alkoholik, kapitán Kristek (Jiří Holý – *Hon na lišku*). *Buržoaznímu typu* odpovídají postavy alkoholika doktora Knappa (Martin Růžek – *Loupež sladkého l*), intrikánského správce zbrojovky ing. Čadka (Ilja Prachař – *Hon na lišku, Kleště*) či ziskuchtivého primáře (Eduard Cupák – *Kleště*), několika díly prochází nenapravitelný podvodník a velkoměstský švihák Tomáš Salaba (Josef Bek – *Bílé linky, Modrá světla, Růže pro Zemana*). *Emigranty*, které za hranice vyhnala pouze jejich vlastní neschopnost a touha po penězích, reprezentují zkrachovalý student filosofie Honzulka Böhm (Ladislav Křiváček – *Bílé linky, Modrá světla*) a sudetský Němec, jehož manželkou je bývalá dozorkyně z Terezína, Leopold Fanta (Josef Bláha – tamtéž).

Na rozdíl od záporných postav je typologie očekávaných kladných hrdinů překvapivě chudá. Třeba absence typologizovaných postav, které by odkazovaly na důležitou roli ČSLA a KSČ v krizových momentech historického vývoje, je interpretující. Nomenklaturní kádry i armáda nutně potřebují asistenci bezpečnostního aparátu: bez příslušníků SNB (dělnický původ, členství ve straně, prostý, ale ryzí charakter) by vše bylo o mnoho komplikovanější.³⁹ Pouze Bezpečnost „jako křemen“ odolá mámvivému volání socialismu s lidskou tváří. To oni, muži z Bartolomějské, jsou tou skrytou elitou vždy znovunastavující řád – skutečnými vládci dějin.

Detailní popis ideologické dezinterpretace dějin, reprezentované *Třiceti případy majora Zemana*, není smyslem této studie, vnímavý

39 / Patovou situaci ve zbrojovce, kdy se komunističtí dělníci v rámci únorových událostí pokusili převzít moc do svých rukou, vyřeší až zásah mladického Zemana (Hon na lišku). Chaos a nejasnosti roku 1968 se začnou vyjasňovat až díky Zemanovu svědectví před pražským soudem (Štvanice) a též díky jeho úspěchu v již ad acta odloženém případě (Studna). Zoufalého předsedu místní organizace KSČ Karla Mutla, jenž si neví rady s neúspěchy kolektivizace, Zeman znovu přesvědčí o smyslu jeho práce a dodá mu síl do dalšího boje (Vrah se skrývá v poli).

pozorovatel si jej sám snadno zrekapituluje. Zaměříme naši pozornost spíše na analýzu taktiky, již tvůrci seriálu zvolili, aby zdeformovaný obraz dějin u televizních diváků dosáhl důvěryhodnosti. *Třicet případů...* nemělo působit dojmem prvoplánově ideologických filmů padesátých let, především proto byl počet dílů interpretujících explicitně velké dějiny omezen na minimum a jejich manipulující charakter byl cíleně zastřen. Třicítka tak kromě této ideologické kostry obsahuje příběhy ze Zemanova rodinného života (*Šťastný a veselý*), crasy komedii (*Třetí housle*), „čisté“ detektivky (*Tatranské pastorále*), špionážní příběhy (*Bílé linky*) aj. Dílů, které mají zásadní význam pro konstrukci ideologicky žádoucího obrazu minulosti, je relativně málo. V prvním příběhu z roku 1945 (*Smrt u jezera*) se na podkladě válečných událostí rýsují charaktery klíčových hrdinů (Zeman, Kalina, Veselý), kteří se právě vracejí z koncentračního tábora. Ustálená komunistická interpretace druhé světové války⁴⁰ vytváří pevné základy pro další ideologické díly. Ideologicky explicitní je vcelku očekávané příběhy z roku 1948 (*Hon na lišku*), v němž se mladý strážmistr SNB Zeman setkává se svým osudovým protějškem – poručíkem Pavlem Bláhou, který ztělesňuje západní odboj. Zeman zde významně přispěje k úspěšnému převzetí moci dělnickou třídou. V desátém příběhu z roku 1953 (*Vrah se skrývá v poli*) se nabízí příběh o kolektivizaci. Tzv. plánický (alias babický) případ se znovu otevře až v pětadvacátém příběhu z roku 1968 (*Šťvanice*), jenž spolu s předchozím a následujícím dílem série (*Klauni, Studna*) vytváří prostor pro dezinterpretaci událostí spojených s Pražským jarem. Kostru interpretační konstrukce tak tvoří všeho všudy šest dílů.⁴¹



Iluzivní dojem pravdivosti seriálu dodává též snaha tvůrců proplést fiktivní příběhy dokonalého majora množstvím odkazů na skutečné události a autentické postavy. V některých případech se filmové vyprávění snaží zaujmout dokumentární optiku a vyvolat zdání objektivitu. Tento seriózní dojem si divák může nereflektovaně přenést i do dalšího dílu, který již je ovšem razantně manipulující. V seriálu se

40 / Jednoznačně záporní Němci, jednoznačně kladní Sověti a komunisté jako jediný relevantní odboj.

41 / Jistě ne náhodou je pod scénáři těchto případů podepsán stejný autor – Jiří Procházka.

například objevují reálné kriminální případy: tzv. roztocký balík či prvorepubliková vražda Otýlie Vranské (*Kvadratura ženy*), babické vraždy členů KSČ (*Vrah se skrývá v poli*), slavná poštovní loupež (*Prokleté dědictví*) či útěk bratří Mašínů do SRN (*Strach*). Iluze objektivitu, vyvolaná množstvím reálií, tak obestírá a zakrývá vysloveně manipulující pasáže.

Divákovi se ponechává jistý prostor pro „nadinterpretaci“. Někteří hrdinové *Třiceti případů...* jsou přes veškerou konkretizaci obklopeni jistou nedořečeností, takže přímo vybízejí k tomu, aby jim divák přiřadil odpovídající autentickou postavu ze skutečného světa. Tato hra „na rozpoznávanou“ může nekritického diváka zaujmout. V domnění, že důvtipně odhaluje skryté narážky, se tak on sám může stát spoluvůrcem a tedy i spoluvlastníkem zemanovského obrazu dějin. K takto koncipovaným postavám série patří např. Éda v podání Jana Třísky z epizody *Strach*,⁴² profesor Braun v podání Miloše Nedbala z dílů *Klauni* a *Štvanice*⁴³ či disident a pamfletista Kornet Aloise Švehlíka z posledního dílu *Růže pro Zemana*.⁴⁴ Fiktivní skupina Mimikry z dílu *Mimikry* bývala ztotožňována s undergroundovou kapelou *The Plastic People of the Universe*, po skutečných hudebnících byla na koncertech dokonce často vyžadována seriálová skladba „Červi se rozlezou...“ Jistě by se našly i další příklady, např. básník Pavel Daneš (v podání Petra Štěpánka) k takovéto „hře“ přímo svádí.

Nevyhnutelné zákonitosti marxleninského pojetí dějin nacházejí své potvrzení v obrazech ze západního světa. V několika dílech série (*Lod' do Hamburku*, *Bílé linky*, *Modrá světla*) může divák nahlédnout do každodennosti západního Berlína či Hamburku: množství prostitutek a žebráků je veskrze interpretující. Za své úspěchy, říká se zde, platí Západ daň v podobě sociální nerovnosti, bída a utrpení.

42 / Ač nezazní jméno, není pochyb o tom, že se jedná o syna plukovníka Mašína.

43 / Braun svádí ke ztotožnění s osobou profesora Václava Černého.

44 / Vcelku zřetelně Václav Havel.



II. ŽÁNROVĚ-KOMPOZIČNÍ ROVINA

Již název seriálu *Třicet případů majora Zemana* by mohl svádet k domněnce, že se jedná o třicet nepřilíš souvisejících příběhů, jež drží pohromadě chronologie a postava hlavního hrdiny. Kompoziční struktura série je ovšem poněkud složitější. Jednotlivé příběhy propojují komplexnější dějové linie, které dalece přesahují rámec jednoho dílu. Seriál tak nabízí několik rámcových příběhů⁴⁵ a jednotlivé díly pak tato vyšší sémantická rovina spojuje bez ohledu na chronologii a řazení v sérii.

Již jsme hovořili o šestici dílů, jež nesou hlavní zátěž ideologické dezinterpretace: *Smrt u jezera* (1945), *Hon na lišku* (1948), *Vrah se skrývá v poli* (1953), *Klauni* (1967), *Štvanice* (1968) a *Studna* (1969). Tato dějová linie sleduje především politický příběh poválečného Československa. Zde se divákovi skládá interpretující obraz velkých dějin. Zde se dozvídá pravdu o osvobození a konci války, o únorových událostech, o kolektivizaci a Pražském jaru.

Patos dějnotvorných událostí vyvažuje intimnější, osobní dějová rovina: příběh Zemanovy rodiny, jeho soukromý život. V prvním díle (*Smrt u jezera*) Zemanovi umírá otec, v sedmém (*Mědirytina*) se seznamuje s první manželkou Lídou, v osmém (*Strach*) se narodí dcera Lída, v třináctém díle (*Romance o nenápadné paní*) vyšetřuje banální kriminální případ na přání své manželky, ve čtrnáctém (*Konec velké šance*) Zemanova žena umírá rukou agenta Bláhy, v sedmáctém díle (*Prokleté dědictví*) se traumatizovaný Zeman setkává se svou druhou ženou Blankou, v devatenáctém díle (*Třetí housle*) jsme svědky jejich svatby, v triadvacátém (*Šťastný a veselý*) slavíme se Zemanovými Silvestra a konečně v posledním, třicátém díle (*Růže pro Zemanu*) prožíváme s hrdinou jeho zasloužený odchod do důchodu.

V pátém díle série (*Hon na lišku*) se Zeman setkává se svým osudovým protivníkem, poručíkem SNB Pavlem Bláhou. Střetnutí těchto dvou mužů emblematicky konflikt dvou zcela odlišných světů:

45 / Např. *osudy Zemanovy rodiny, špiónská lovestory Jiřího Hradce a Hanky Bízové aj.*

dobra a zla, socialistického ráje a kapitalistického pekla. Ač je Zemanovo vítězství, též díky neomylnosti marxleninské teorie, nevyhnutelné, musí si divák na Bláhovu smrt počkat až do čtrnáctého dílu (*Konec velké šance*); mezitím postupně sleduje jeho marné pokusy škodit socialismu v dílech *Lod' do Hamburku*, *Křížová cesta* a *Kleště*. Vyhroceně negativní charakter agenta Bláhy, jenž se přiklonil na temnou stranu síly, komplementárně doplňuje obraz kladného hrdiny Zemana.⁴⁶

Třiceti případy... se vine též detektivní dějová linie, pro niž jsou dominantním tématem vraždy a vraždy. V *Bestii*, *Kvadratuře ženy* a konečně v *Tatranském pastorále* se Zeman setkává s lidskou bezcitností a bestialitou. Přes své rozsáhlé zkušenosti je vždy znovu zaskočen brutalitou a nelidskostí těchto zločinů. Naivní víra v lidskou dobrotu mu však nebrání v tom, aby vrahy („ty nejtrapnější hrdiny“) vždy usvědčil.

Modelu západní filmové produkce vychází vstříc skupina dílů se špiónážně dobrodružnou tematikou, již vévodí tragický příběh českého Jamese Bonda, majora Jiřího Hradce a jeho nenaplněné lásky k modelce a špionce Hance Bízové. V dílech *Konec velké šance*, *Bílé linky*, *Modrá světla*, *Rukojmí v Bella Vista* a *Poselství z neznámé země* sledujeme peripetie tohoto komplikovaného vztahu, této velké lásky, jež byla obětována službě socialistické vlasti. Diváka nutně zaujme exotický inventář těchto dílů, ať už se to týká prostředí (Chile, západní Berlín, Fríské ostrovy) či netradičních postav (agenti různých tajných služeb, vysloužilí esesáci, námořníci). Tato špiónážní linie rozšiřuje hranice zemanovského světa, nitky kriminálních případů nutí Jiřího Hradce cestovat po všech kontinentech (Švédsko, Chile, Německo), čímž vzniká dojem, že na mládencích z Bartolomějské neleží odpovědnost pouze za Československo, ale za celý svět.

46 / Pokud Bláha při výsleších používá násilí, Zeman nikoliv (Hon na lišku). Frivolnost Bláhova a jeho milostné avantýry kontrastují se Zemanovou asexuálností a jeho věrností manželce. Bláhova záłudnost (skrývání, převtářka, lži, plastická operace) zvyrazňuje přímočarost a čitelnost Zemanovu. Ideová dezintegrita západního agenta (Křížová cesta, Konec velké šance), jenž se nakonec „pouze“ mstí, poukazuje na ukotvenost a jistotu Zemanova světónázoru.

Specifickou dějovou linii utváří komplementární vztah dvou kladných hrdinů – majorů Hradce a Zemana. V několika dílech prochází jejich přátelství zatěžkávací zkouškou: oba jsou opakovaně ochotni nasadit pro druhého svůj život. Zeman zachrání Hradce v *Bílých linkách*, Hradec Zemana v díle *Pán ze Salcburku*. Jen vedle Hradce Honza Zeman roztaje, spolu jsou schopni klukovských fórů, přátelského hašteření. Nikdo z kolegů (Žitný, Stejskal, Gajdoš) se k Zemanovi nedostane tak blízko. Příběh opravdového přátelství tragicky vrcholí Hradcovou smrtí v Chile (*Poselství z neznámé země*), kterou Zeman nemá šanci ovlivnit.

Kompoziční soudržnost třicítky podporuje nejen řada rámcových příběhů, jež vytváří dějové mosty mezi jednotlivými případy, ale též hudební složka. Sugestivní seriálová znělka efektně ohraničuje fikční zemanovský svět a ve spojení s příslušnou obrazovou sekvencí jej přímo emblematicky reprezentuje. Skladatel Zdeněk Liška kompoziční jednotlost série utvrdil i tím, že pro každý díl vytvořil jednu dominantní filmovou melodii, vždy však odvozenou z jednotného hudebního tvarosloví. Liškův hudební rukopis se tak stává jedním z výrazných a snadno identifikovatelných příznaků fikčního světa, dodává mu jednotný ráz.

III. DOBOVÝ KONTEXT ČESKÉ FILMOVÉ DETEKTIVKY

Pohlédneme-li laickým okem na tradici české filmové detektivky, narazíme především na dva výrazné žánrové typy. První bychom mohli nazvat detektivkou psychologickou. Detektiv není žádný atlet, jenž by ve rvačkách se zločinci riskoval vlastní život. Divák nemusí s hrůzou počítat šrámy svého hrdiny. Hlavní vyšetřovací metoda totiž spočívá ve schopnosti psychologické analýzy, leckdy i empatie (vyprávěcí situací může být též vnitřní monolog). V takovémto typu detektivky se povětšinou nestřílí a krev teče naprosto minimálně (a to i v případech padouchů), důraz je položen především na muka duševní; diváka neděsí krev na těle oběti, ale krůpěje potu na čele pachatele, jenž je detektivem (psychologem-amatérem) tlačěn k doznání (major Kalaš, kapitán Exner). Literární inspiraci pro tuto filmovou tradici české detektivky bychom pravděpodobně našli u Karla Čapka.

Druhý výrazný typ české filmové detektivky sice nevyklučuje čapkovskou inspiraci, patrnější je však vliv Nerudův z *Povídek malostranských*: detektivka, v níž se snoubí humoreska s žánrovým obrázkem. Shodou okolností je s tímto typem detektivky spojen právě režisér i příležitostný scenárista *Třiceti případů...*, Jiří Sequens. V Zemanovské sérii se ostatně na tyto seriály (*Hříšní lidé města pražského* a *Panoptikum města pražského*) intertextově odkazuje.

Typ detektivní humoresky charakterizuje určitá grotesknost.⁴⁷ Groteskní dojem navozuje především „panoptikálnost“ jednotlivých postav příběhu, jež jsou navíc místopisně svázány s konkrétním místem (Praha, Jedová chýše). Z hlediska vyprávění nestojí v popředí ani tak hlavní zločinec, ale především figurky vedlejších podezřelých, informátorů, svědků: prostitutky, kapsáři, kasaři, žižkovští sígři. Právými hrdiny těchto detektivek jsou vlastně figurky pražské galerky, která sice vytváří náležitou atmosféru pražských mordů, ale když jde do tuhého, prokáže většinou smysl pro čest a respekt k pražské kriminálce: nikdo při pohřbu pana rady netruchlí tak jako pražská galerka. Vytváří se tak určitý mytizovaný prostor Prahy, která sice dodržuje některé historické reálie prvorepublikového hlavního města a jeho skutečných kriminálních případů, ale tyto postavy z něho vytvářejí skutečně panoptikum, fikční a mytický svět, který vychází vstříc naší představě.⁴⁸

IV. ZEMAN DETEKTIV

Středobodem každé detektivky musí být postava detektiva. Tento typ hrdiny odkazuje na charakteristiky hrdiny mytického. Stejně jako mytický hrdina v sobě skrývá určitý archetyp, jenž směřuje k univerzálním významům (boj dobra se zlem, pomsta), ale současně hrdina potvrzuje svou výlučnost a vyvolenost.⁴⁹ Každého mytického hrdinu provází specifický, většinou viditelný atribut, který umožňuje

47 / Na rozdíl od výše zmiňované psychologičnosti, která ze zábavné detektivky může vytvořit spíše existenciální drama či pokus o thriller.

48 / Stejně by se dalo mluvit o *Ladově mytizaci české vesnice, která není autentickým obrazem české vesnice, ale naší představou o typické (ideální?) české vesnici.*

49 / U detektiva většinou mimořádné intelektuální schopnosti, intuice.



jednoznačnou čitelnost a identifikaci hrdiny v mytickém světě (oteklý kotník, pata, lstivost). V tomto ohledu mají k mytickým postavám nejbližší hrdinové triviální literatury, především hrdinové komiksů a detektivek. Mytické příznaky klasického detektiva se projevují dvěma způsoby: jednak v subjektivních atributech, které vytvářejí jeho výlučnost a umožňují rozpoznatelnost, jednak v jeho metodě vyšetřování. V prvním případě mohou figurovat atributy typu hra na housle, dýmka, opium, záliba v převlecích (Sherlock Holmes); knír, angličtina komolená francouzštinou (Hercule Poirot); doutník, bourbon, klobouk (Philip Marlowe).

Detektiv Zeman žádné znaky výjimečnosti a výlučnosti metody nemá. Pokud ovšem tímto znakem není záměrná lidovost a průměrnost: bydlí v žižkovském bytě, kouří, pije alkohol. I jeho gastronomické preference na něj odkazují jako na lidového hrdinu – nejvíc si pochutná na buchtách od maminky, co se týče alkoholu dává přednost pivu⁵⁰ a kořalce. Kvalitnější alkohol je vždy příznakový: buď signalizuje padoucha a jeho nelegální činnost (Salaba) či nelegitimní bohatství (Čadek), nebo upozorňuje na mimořádný okamžik a zvrat v soukromém životě Zemanově: v díle *Prokleté dědictví* se Zeman po letech setkává s bývalou láskou a budoucí manželkou, kádruvačkou Blankou, toto osudové setkání hodlají zapít značkovým archivním vínem Chablis (na stole svítí svíčky a rudě září karafiáty), ale láhev zcela symbolicky zůstává nedopitá: v nejlepším Zemana povolají do služby.

Nejenže Zeman postrádá výrazné individuální atributy, ale nemůže se pochlubit ani koherentní vyšetřovací metodou. Pokud se v příběhu objeví snaha odkrýt Zemanovy deduktivní nebo analytické detektivní schopnosti, scéna působí spíš groteskně. V díle *Vrah se skrývá v poli* Zeman přijíždí do obce Plánice (alias Babice), aby vyšetřil sérii politicky motivovaných požárů. Stojí nad mapou a své detektivní postupy odhaluje okolo shromážděným soudruhům: „Buď je to spirála, která dřív nebo později skončí tady u vás, anebo je to kolo a v tom případě žhář vychází přímo odsud!“ Nejenže Zemanovi chybí jakákoli výrazná intelektuální metoda, ale nelze mluvit ani o něja-

50 / A to i ve službě – v díle Vyznavači ohně dokonce naráží strážmistr Vydra na Zemanovu počest sud piva přímo na služebně.

kých vyšetřovacích záležitostech, tricích či libůstkách. Třeba převleky Zeman využívá minimálně a vždy bez úspěchu.⁵¹ Zeman detektiv naprosto postrádá akční rozměr, výstřely padají sporadicky⁵² a Zeman sám se ocitá v nebezpečí naprosto výjimečně (*Pán ze Salcburku*); jediným osobním zranitelným místem je jeho první manželka, kterou v díle *Konec velké šance* zastřelí západní agent Bláha.

Ačkoli se v seriálu objevuje víc výrazných postav příslušníků (Jirka Hradec, Mirek Stejskal), pouze Zeman je obdařen soukromím: známe jeho rodinu a její příběh,⁵³ nahlížíme do jeho domova: rodná chalupa, pražský byt. Právě emblémy spojené se soukromím a osobním příběhem se budou výrazně podílet na ideologické mytizaci Zemanova světa.

Jediné, co Zemanovi zůstává z výbavy klasického detektiva, je pomocník. Funkce postavy pomocníka (toho druhého, pomalejšího) v klasické detektivce spočívá v několika rovinách. Watson může být prostředníkem mezi čtenářem (divákem) a detektivem, protože detektivův intelekt a znalosti jsou natolik výlučné a mimořádné, že potřebují vysvětlení: Holmes vysvětluje své postupy Watsonovi, který v tomto momentě zastupuje čtenáře. Zároveň tento pasivní průvodce detektivovi pomáhá a svědčí o jeho mimořádných výkonech. Z dialogu detektiva a jeho pomocníka může také vzniknout řada groteskních či absurdních situací. Nic z toho ale u Zemanových pomocníků nefunguje: ani jejich funkce totiž není detektivní, ale mytizační.

V. MYTICKÉ KONSTRUOVÁNÍ IDEOLOGICKÉHO SVĚTA

Hledáme-li souvislosti mezi mytizací a ideologizací, vycházíme především z Barthesova konceptu mýtu, jak jej formuloval ve studii *Mýtus dnes*.⁵⁴ Mýtus v tomto kontextu znamená určitou deformaci

51 / V Rubínových křížích spíše než převlek využívá nápadnou fyzickou podobu s příslušníkem banderovců.

52 / S výjimkou posledního dílu Růže pro Zemana, kde pasivní přestřelka působí, jako kdyby rekvizitářům zbyly náboje.

53 / Smrt otce, seznámení s první ženou, narození dcery, smrt první ženy, svatba s druhou ženou, výchova dcery.

54 / Barthes, R.: Mytologie. Praha, Dokořán 2004, s. 107–157.

reality, přetváření skutečnosti v obraz a emblém. Dle Barthesa spočívá hlavní úkol mýtu v tom, že vyhání a „odpaňuje“ realitu, neboť je formálně nejlepším nástrojem ideologického zvratu. Historickou realitu převrstvuje mytologie, vytvářejíc tak jednoznačně čitelný svět archetypálního významu: černobílí a schematičtí hrdinové (obraz nepřítele, pomocníka, spojence), boj dobra se zlem (řádu s chaosem), emblematický a polarizovaný prostor.⁵⁵

K nejvydatnější emblematické samozřejmě dochází v postavě titulního hrdiny. Okolnosti Zemanova vstupu do děje zakládají kosmogonický význam celého příběhu. První scéna uvádí do seriálu trojici klíčových postav: Zeman, Veselý, Kalina. O jejich pevném přátelství nemůžeme pochybovat, neboť bylo utvrzeno společným pobytem v koncentračním táboře. Zeman se pro tuto chvíli stává Odysseem, který se po strastiplné cestě vrací domů. Stvořitelství bod počátku zdůrazňuje stěžejní věta budoucího Zemanova šéfa, prozatím nemocného spoluvězně, rozteskněným pohledem na čerstvě poválečnou vlast: „Bude potřeba zvládnout zákony po našem!“ Zemanovu bolestnou odysseu umocňuje i výrazný motiv vztahu otce a syna. Než se stačí Zeman s otcem po návratu shledat, je otec zastřelen. Smrt otce znamená iniciační moment v životě Zemanově: stává se detektivem amatérem, aby mohl odhalit a pomstít jeho smrt.⁵⁶ Poslední příběh *Růže pro Zemana* se cyklicky vrací na začátek, na zápraží rodné chalupy, čímž se úvodní motiv návratu ještě víc umocňuje. Motiv otce a syna se v seriálu opakuje několikrát. Zeman osciluje totiž mezi rolí syna (mstítel otcovy smrti, ochránce matky) a otce. Zcela příznakově musí být sám otcem dcery, protože pozice synovská zůstává vyhrazena pouze pro něho samého.

Příběh Jana Zemana by ale mohl být také archetypálním vyprávěním o tom, kterak bloud (hloupý Honza) dobyl svět. Zeman, původně vyučený slévač, odchází z moravského venkova⁵⁷ do velkoměsta,

55 / Další inspiraci poskytuje Vladimír Macura v knize *Šťastný věk. Symboly, emblémy, mýty 1948–1956 (Praha, Pražská imaginace 1993)*, v níž analyzuje emblémy vytvořené komunistickou mytologií.

56 / Motiv smrti blízkého člověka se vrací několikrát a vždy znamená bolestné prolnutí soukromého a kriminálního příběhu (smrt první manželky, smrt kolegy a přítele Jirky Hradce).

57 / Morava umocňuje jeho naturalnost a gruntovnost.

keré postupně triumfálně dobývá: stává se šéfem pražské kriminálky. V jádru ale zůstává bodrým venkovánem. V klíčových historických okamžicích (únor 1948, srpen 1968) ho také nezastihneme v Praze, ale na venkově.

K zajímavé emblematické dochází při konstruování Zemanových pomocníků. Jak bylo řečeno výše, jejich funkce nesouvisí ani tak s tradicí detektivního vyprávění, ale spíš s potřebou obsadit klíčové mytologické role. Jirka Hradec, nejvýraznější Zemanův spolupracovník, nevstupuje jako jediný z „pomocníků“ do příběhu jako policista, ale jako řidič sanitky. Teprve se Zemanem přichází do Prahy a tady i do služeb kontrarozvědky. Hradec vystupuje jako Zemanovo protikladné, komplementární alter ego. Zosobňuje-li Zeman pasivitu, průměrnost, neohrabanost, asexualitu, Jirka Hradec vystupuje jako český James Bond. Jediný Hradec vnáší do příběhu určitou eleganci, akčnost (honičky, rvačky, přestřelky, špionážní hry) a tělesnost i elegantní a pohledný muž, který šije v módním salónu, ocení kvalitní pití, vyhledává dobrodružství a prožívá osudovou lásku k agentce Hance Bízové. S jeho tělesností ale zároveň souvisí zranitelnost: na rozdíl od nezranitelného Zemana umírá. I díky dalším zápletkám funguje v příběhu jako hlavní tragická postava – nešťastná a bezvýchodná láska, stesk po domově, smrt. Zeman souvisí s bezpečím a domovem, Hradec s nebezpečím a cizinou: vystupuje do popředí především v epizodách se špionážní zápletkou z neklidného a prohnitého Západu (*Bílé linky, Modrá světla, Lod' do Hamburku, Rukojmí v Bella Vista*).

Zatímco Hradec plnil funkci Zemanova alter ega, případně bratra ve zbrani,⁵⁸ další z pomocníků – poručík Stejskal – evidentně figuruje jako prototyp zrádce. Z dřívějšího spolupracovníka a pseudopřítele se díky událostem roku 1968 stává zákeřná hyena, která vrazí nevinnému, křivě nařčenému Zemanovi nůž do zad: usedá na jeho židli, postaví se na stranu kontrarevolucionářů. Jeho zradu předznamávají již předchozí události: v epizodě *Třetí housle* se například ukáže jako lehkomyšlný hejsek, který obluzuje karlovarské lazebnice.⁵⁹

58 / Něco na způsob bratrství Vinnetoua a Old Shatterhanda.

59 / Hradec sice také svádí, ale vždy pouze osudovou ženu svého života.

Posledního pomocníka najde Zeman v Tatrách (*Tatranské pastorále*). Seznamuje se s ním jako s horlivým čerstvým absolventem kriminálně-školní (?) školy, jenž se vyznává ze svého obdivu k učiteli, kterým je samozřejmě Zeman. Tato role už mu zůstane: vztah Zemana a Gajdoše reprezentuje vztah učitele (zasvětitel) a jeho žáka. Díky značnému věkovému rozdílu může zároveň připomínat vztah autoritativního a obdivovaného otce a uctivého, snaživého syna.

Další výrazný mýtotočkový rys, jenž napomáhá ideologické deformaci, můžeme vidět ve volbě jmen. Většina seriálových jmen má signifikantní charakter a souvisí rovněž s polarizací mytizovaného světa. Jména kladných hrdinů odkazují k jednoznačně pozitivním hodnotám: křestní jméno Jana Zemana odkazuje k tradičnímu jménu českých hrdinů, příjmení mluví jednak o hrdinově svázanosti s rodnou zemí (umocňuje jeho venkovanství a moravanství), jednak o aluzi na nižší šlechtu, spjatou především s husitskými bojovníky. K rodné zemi, respektive k jejím lánům míří jméno tajemného „kladase“ plukovníka Žitného, který se většinou (*Hon na lišku, Vrah se skrývá v poli, Štvanice, Studna*) zjevuje jako deus ex machina. Jméno Hradec vyjadřuje nejspíš pevný a „nedobytný“ charakter: s trochou nadsázky můžeme říct, že on je tím ze Zemanových učedníků, jenž „je pevný jako skála“.

Naopak jméno Stejskal upozorňuje na nestálost, nespolehlivost, malověrnost. Hlavní padouch agent Pavel Bláha prozrazuje svým jménem iluzornost a provizornost svého padoušství, naivitu jednání a samozřejmě předurčenost k tomu, aby byl odhalen. Další jednoznačný emblém záporného hrdiny představují německá jména: doktor Knapp v *Loupeži sladkého I*, morfinista Igor Gräbner v *Kleštích*, sudeťák Leopold Fanta, šmelinář Eman Wimmer. Jméno profesora Brauna⁶⁰ evokuje opět německý původ, ale současně odkazuje ke jménu reálné osoby: profesor Václav Černý.

Mytická polarizace postav se projevuje i prostřednictvím dalších emblémů. Kladné hrdiny vždy obklopuje určitý příběh, jenž přináší

60 / Všetečný provokátor z řad kulturní fronty v dílech z období Pražského jara.



do jejich života utrpení. Zeman: koncentrační tábor, smrt otce, problematické narození dcery, smrt manželky, zrada blízkého spolupracovníka, křivda,⁶¹ smrt přítele; Kalina: koncentrační tábor, podlomené zdraví, křivé obvinění, srpnové události zaplatí životem;⁶² Blanka (druhá Zemanova manželka): smrt dítěte, smrt prvního manžela; Hradec: odloučení od milované vlasti,⁶³ odloučení od milované ženy, smrt milované ženy, zajetí. Zkrátka jedna z hodnot kladného hrdiny spočívá v utrpení, které poukazuje na autentický život a samotnou pravdu: všichni hledají pravdu, hlásají pravdu, bojují ve jménu pravdy. Pokud se někdo z nich uchýlí k přetvářce, musí být vždy odhalen, aby se potvrdil jeho upřímný charakter a neschopnost lži (Zemanova inkognita).

Záporní hrdinové naopak přetvářku a lež přímo zosobňují. Agent Bláha dokonce plastikou operací mění svou tvář. S Bláhou souvisí cizina;⁶⁴ zatímco Zeman trpěl v koncentračním táboře, Bláha bojoval v anglické armádě a tento boj nesouvisí ani tak s hrdinstvím, ale spíše s agresivitou. Bodrý prostáček Zeman odjíždí z venkova do města, agresivní profesionální voják Bláha přijíždí do pohraniční vesnice z Prahy.⁶⁵ Bláha stejně jako kladný Hradec oplývá výrazným kouzlem osobnosti; s oběma souvisí tělesnost a sexualita. Zatímco z Hradce činí bezmála romantického hrdinu z tragédie o nešťastné lásce, u Bláhy souvisí s etickou degenerací. Bláha je svůdce ryze stendhalovského ražení, ženy pouze využívá k čistě egoistickým cílům (útek přes hranice, utajení identity). Logicky se právě tento charizmatičtější, leč bezohledný svůdce musí stát vrahem ženy, jež zosobňuje naivitu téměř panenskou, Lídy Zemanové.

61 / V roce 1968 odchází dočasně Zeman z velitelského místa na obvod jako řadový policista.

62 / Koncentrák přežil, ale srpen 1968 nepřežije.

63 / Jako agent rozvědky musí neustále cestovat.

64 / Do děje přichází jako voják z Anglie.

65 / Emblematicky při jeho příjezdu působí už oblečení. Všichni policisté mají běžné plátěné uniformy, jediný Bláha má koženou. Podezření, že se může jednat o aluzi na gestapo, potvrdí sám Zeman, když Bláhovy vyšetřovací metody přirovnává k mučení, které zažil v koncentračním táboře. Zde dochází k prvnímu zásadnímu střetu Zemana a Bláhy.

V druhé části seriálu se vynořuje jiná záporná postava, básník Daneš. I u něj vzbuzuje podezření vztah k ženám, jimž ale imponuje nikoli mužskou agresivitou jako Bláha, ale chlapeckou vrtkavostí a lehkomyšlností. I on mistrně ovládá umění přetvářky a lži, jež koneckonců odráží jeho „povolání“. Umělec zosobňuje ideální typ nestálosti, neserióznosti, největší nebezpečí nespočívá v jeho fyzické síle,⁶⁶ ale v síle slova, imaginace, výmyslu. Danešovu morální a občanskou nespolehlivost ale zvýrazňuje především psychická labilita, hysterie a sklony k alkoholismu.

Mytickou zabydlenost ideologického světa způsobuje také komplexní typologie postav, a to nejen z hlediska polarity, ale i s ohledem k pestrým sociálním statutům a rolím. Poměrně výraznou linií tvoří osa stáří-mládí, jež formuje kontinuitu příběhu soukromého⁶⁷ i kriminálního.⁶⁸ Zeman se tak stává jednak vědomým následníkem tradice, jenž nese na svých bedrech jeho zodpovědnosti synovské a kriminalistické, jednak dostatečně uvědomělým a zaslouženým otcem i soudruhem, aby mohl být vzorem dalším generacím.

Sociální emblematika je zřetelně indexována. Jednoznačně pozitivními konotacemi oplývají pouze hrdinové z řad prostého lidu: lodník, strojník, členové JZD, dělníci, řadoví policisté. Velice zvláštní skupinu tvoří panoptikální postavy jako vystříženě z Jedové chýše; vždy se jedná o figurky spojené s Prahou:⁶⁹ kořenářka z Havelského trhu, šmelinář, kapsáři, bodří chlapi ze Žižkova. Navíc jsou obsazeni herci, kteří ve své filmografii emblematicizovali právě tento typ českého

66 / *Silou se vyznačuje voják Bláha.*

67 / *Vztah Zemanova matka – Zeman – Zemanova dcera Lída.*

68 / *Vztah plukovník Pavlásek – Zeman – Gajdoš.*

69 / *V těchto příbězích (Mědirytina, Klauni) se objevují evidentní intertextové vazby na Hříšné lidi města pražského i Panoptikum města pražského. Skladatel Zdeněk Liška (autor hudby u Panoptika, Hříšných lidí i Třiceti případů...) používá stejný hudební motiv (flašinet), který si divák jednoznačně identifikuje s kriminálními příběhy z prvorepublikové Prahy. Dokonce se příběhem Klauni míhne identická postava kapsáře Ferdý Vosátky. Určitou souvislost sugeruje i pracovní pražské kriminálky, v níž visí tentýž obraz Prahy jako v pracovní rady Vacátka, čímž vzniká jasná kontinuita mezi mordpartou rady Vacátka a týmem majora Zemana, který se tak stává Vacátkovým přímým nástupcem.*

pikara (Miloš Kopecký, Josef Kemr, Vladimír Menšík).⁷⁰ Ačkoliv příběh ukáže jejich etickou nespolehlivost, major Zeman vůči nim projeví vždy nerudovskou shovívavost, protože chápe, že jejich provinění je ve srovnání s klíčovým nepřítelem (západní agent, kulturní fronta) banální. Tváří v tvář stejně bodrému a lidovému Zemanovi se ostatně zachovají zcela čestně (kapsář Ferda Vosátka v *Klaunech a Růžích pro Zemana*).

Jednoznačně negativní hodnoty a kvality jsou vepisovány do obrazů šlechticů, buržoazie, intelektuálů, emigrantů, sudetských Němců, homosexuálů, sedláků, církve. Šlechtic⁷¹ se vždy přetvařuje, skrývá svou pravou tvář i povahu, Zemanem posléze samozřejmě demaskovanou.⁷² Zástupci buržoazie před námi defilují buď jako dekadentní zkrachovalci (doktor Knapp v *Loupeži sladkého I*), nebo jako paranoici a psychicky labilní homosexuálové (Eda a Ríša v příběhu *Strach* jsou mladíci buržoazního původu, otcem jednoho z nich je důstojník prvorepublikové armády). Nejvýraznější příběh pádu zažívá továrník Čadek: na začátku (*Hon na lišku*) sebejistý kapitalista a lovec trautenberkovského ražení,⁷³ na konci (*Kleště*) zlomený kriminálník, ošuntělý rozvažeč sodovky, podváděný a terorizovaný manžel, který pokorně a s prosíkem přijíždí za Zemanem do Prahy. Nejmiň škody napáchá intelektuál, neboť se ukáže jako člověk naprosto neschopný praktického života, a tudíž i jakékoli diverze (PhDr. Brůna v dnes již „kultovním“ hororu *Studna*), nebo jako naivní a zakomplexovaný pomatenec (kunsthistorička Kotěrová v *Křížové cestě*). Z emigrantů se vyklubou buď zlosyni s nacistickou minulostí (manželka Leopolda Fanty v *Modrých světlech* jako bývalá

70 / Obzvlášť ironicky působí obsazení Svatopluka Beneše (Mědirytina, Třetí housle), který je pro většinu diváků emblémem prvorepublikového milovníka a gentlemana. V Sequensově seriálu hraje karikatury těchto rolí – v Mědirytině bezskrupulózního a úlisného číšníka, který šmelí s potravinovými lístky, ve Třetích houslích trapného, neschopného, slabošského a podváděného milovníka.

71 / Anička Horáková vulgo Kateřina z Laubringenu v Dámě s erbem, hrabě Kounic v Růžích pro Zemana.

72 / Kounic vystupuje navenek jako seriózní obchodník se starožitnostmi, Horáková jako ušlápnutá a nevýrazná účetní.

73 / Mimoходом právě Trautenberka v Krkonošských pohádkách (1974) hraje také Ilja Prachař.

dozorkyně z Terezína), nebo špehové a přísluhovači západních agentů (Hacklovi pomocníci v *Bílých linkách*), nebo bývalí sudetští Němci, kteří se tváří jako honorace, a přitom pocházejí z rodiny koňských handlířů a holdují tak nesmyslným a bizarním zábavám, jako je výstava psů. U každého, kdo souvisí s církví, demaskuje Zeman lež (abatyše v *Křížové cestě*), etickou zrůdnost (plánický farář vychoval Blanku kvůli svému špatnému svědomí za to, že udal gestapu její rodiče), ziskuchtivost a přísluhovačství imperialistickým diverzantům (opat v *Rubínových křížích*). Prohnilost charakteru těchto postav navíc umocňuje jejich příslušnost k církvi; jinak řečeno, úpadek se netýká jednotlivých osob, nýbrž církve samé. Kulaky zastupuje sedlácký synek Eman Zahradník (*Vrah se skrývá v poli*). Ovšem místo hrdinného vzdoru či zákulisního pletichaření s jinými sedláky tráví svůj čas jako hospodský povaleč, pološílený harmonikář, jehož provokace se vyčerpávají verbálními útoky a zpěvem komunistických šlágrů. Repertoár zkrachovalců doplňují narkomani: „Tak se nám drogy dostaly do republiky,“ posteskně si Zeman na začátku jiného „kulturního“ dílu – *Mimikry*. Odvážné obrazy narkomanovy myslí (dívký pobíhající jako víly na břehu moře) ale vyznívají spíše groteskně⁷⁴ a sami narkomani (a zároveň undergroundoví hudebníci) působí spíše jako v kabaretním vystoupení.

Poněkud ambivalentní funkci mají studenti a umělci. Studenti představují jakousi amorfní masu, která se dá velice snadno manipulovat:⁷⁵ ti uvědomělí majorem Zemanem, neuvědomělí biblickými songy a manifesty básníka Daneše. Umělci, lépe řečeno kulturní fronta, figurují jako hlavní typ Zemanova nepřítelů v druhé části seriálu. Zatímco s agentem Bláhou si Zeman účty vyrovnal (a to definitivně: tím, že ho zastřelil), kulturní fronta (básník Daneš, redaktorka Krátká, profesor Braun) je nepřítel mnohem záladnějším. Místo mstitele se Zeman stává Sisyfem,⁷⁶ jenž prožívá absurditu marného boje s proti-

74 / Narkomani v drogovém opojení vypadají spíš jako kardiáci po druhém infarktu.

75 / Výrazná ideologická interpretace studentských protestů roku 1968 ve Studni.

76 / Daneš pod tlakem západních novinářů opouští vězení, Krátká s Braunem zpochybní Zemanovo vyšetřování a způsobí jeho odvolání a degradaci na řadového policistu.

státními a protisocialistickými živly. Po roce se sice Zeman vrací („vy-metl to svinstvo z republiky“) nazpět do Bartolomějské, ale od Daneše musí dát na příkaz shora ruce pryč. Přesto divák ví, že čas dá Zemanovi za pravdu, že všichni tito pseudohrdinové jsou pouhými „kejkliři, klauny“.

Zemanovu pravdu a objektivitu podporují i momenty, v nichž sám prokáže znalost světa umění a literatury: Zeman vytváří dojem, že je schopen zpaměti recitovat Villonovy verše, v metapříběhu *Tatranské pastorále* dokonce vede zasvěcené hovory o Goethově *Dichtung und Wahrheit*. Tento příběh podává klíč k poetice celého seriálu. Zeman přijíždí inkognito do Tater, kde se točí detektivka podle reálného případu, který se SNB ani během deseti let nepodařilo vyřešit. Zde se dostává do sporu s režisérem, jenž hodlá natočit skutečný, pravdivý detektivní příběh a doufá, že tím donutí vraha „přijít do kina“; že jej filmem usvědčí. Režisér (že by projekce Sequense?) a detektiv spolu v tatranské kolibě debatují o fikci a skutečnosti, o pravdě filmu a o pravdě detektiva, o vrahu skutečném a filmovém. Tato filozofující kritika filmové detektivky má nejspíš záměrně potlačit fiktivnost zemanovského světa. Uvnitř jedné fikce je odhalena jiná a Zeman tak utvrzuje svůj patent na *Wahrheit* a ubezpečuje diváka o pravdivosti svého vlastního světa.

I při emblematické serializaci prostorů dochází k určité polarizaci: na prostory, které souvisejí s domovem a bezpečím, a na prostory značící cizotu a nejistotu, nebo přímo nebezpečí. Prostor domova se objevuje ve třech výrazných podobách. Z profesionálního hlediska plní roli oázy klidu a bezpečí kancelář v Bartolomějské, zaplněná policejní rodinou (tátové Pavlásek a Kalina, bratr ve zbroji Žitný, poradný syn Stejskal, bratranec doktor Veselý). Domov plní funkci mytologického počátku a původu samozřejmě představuje rodná chalupa na moravském venkově, v ní děj začíná a končí. To, že ji v posledním díle obklopuje dálnice, jen zdůrazňuje, že tento domov přetrvává za jakýchkoli okolností. Zdaleka největší prostor ale věnují scenáristé Zemanovu pražskému bytu. Jedinému z kriminalistů nahlížíme do soukromí a pohled do interiéru ozřejmí výrazně ideologické významy. Mimochodem jedině interiér serialových bytů respektuje třicetiletý časový horizont seriálu. Jakkoli je móda padesátých,



šedesátých a sedmdesátých let vzájemně dostatečně kontrastní, na kostýmech seriálových postav se to vůbec neprojevuje, jako by se příběhy odehrávaly v šedivém univerzálním bezčase (mytické in illo tempore, nebo neschopní návrháři kostýmů?). Po příchodu do Prahy (rok 1949) se Zeman stěhuje s matkou a manželkou Lídou do žižkovského bytu. V příběhu *Strach* právě tento byt vytváří polaritu mezi prostorem Zemanova domova a buržoazním bytem labilního homosexuála a nervního zločince Říši: byt buržoazního psychopata zaplňuje starožitný nábytek, obrazy, porcelán, podává se bábovka s kávou; Zemanův byt je poněkud ponurý, jednoduchý – kredenc, stůl, židle, jas do něj vnáší pouze přítomnost starostlivé matky, která synovi nabízí chleba s máslem a rum. V polovině šedesátých let (*Šťastný a veselý*) se Zeman s druhou ženou Blankou a dospívající dcerou stěhují do nově postaveného sídliště. Venkovní pustina a bahno upozorňuje na útulnost bytu, který opět kontrastuje s bytem kriminálního delikventa: tentokrát svou normalizovaností proti příznakové extravaganci.

Nejistota, neklid, nebezpečí a nečitelnost souvisejí s prostorem, jež symbolizují hranici: řeka (*Strach, Loď do Hamburku, Kvadratura ženy*), nádraží (*Bestie*), státní hranice a pohraničí (*Bestie, Hon na lišku*), les (*Vrah se skrývá v poli, Rubínové kříže*), letiště (*Mimikry*). Všechny hraniční prostory konceptualizují cizost, neznámost a jinakost, které děsí a současně ohrožují klid a bezpečí našeho domova. Tyto významy zviditelňují i dílčí atributy: ponurost, šedivost, explicitní nebezpečí (bažiny v pohraničí) a souvislost se smrtí.

Paradoxně i oblíbený topos českých příběhů – hospoda – souvisí s neklidem. Hospoda v Zemanově světě neplní funkci místa přirozeného setkávání, vyprávění hospodských historek, koncentrace bezstarostného veselí či jeviště pro pábitele, ale naopak určité nástrahy. Je to prostor, v němž dochází k pnutí, vznikají problémy a kde se spíš spiklenecky mlčí, místo aby se sousedsky rozprávělo (*Vrah se skrývá v poli, Studna*). O něco výrazněji funguje prostor kavárny či klubu. Klub symbolizuje buď místo, kde se scházejí a kují pikle podezřelé existence: umělci, studenti, narkomani (klub Konírna v *Klaunech, Mimikry*), nebo nabízí přehlídku dekadentně pokleslé estrády pronilého Západu (klub Bílé linky).

Další nebezpečná, cizí, a tudíž z ideologického hlediska závadná místa samozřejmě souvisejí s typologií negativních hrdinů – klášter, kostel, zámek. V díle *Kleště* se navíc přidává divadlo⁷⁷ jako místo iluze, hry, masky a fikce, jež přímo souvisí i se lživostí a falešnou hrou agenta Bláhy. Fascinující emblematickou vytváří Kateřinská Hora; pohraniční městečko, v němž zahajuje mladý Zeman kariéru a setkává se s Bláhou. Zemanův příchod emblematickou už sama seriálová znělka: Mladý Zeman s kufrem a policejními nástroji (zbraň přes rameno) putuje pustou, prázdnu a ponurou krajinou se zbytky sněhu, nad níž se tyčí kopec se záhadnou věží, která ale klidně může být věží zámekou. Nelze neasociovat úvodní obraz Kafkova *Zámku*:⁷⁸ zeměměřič K. bloudí sám se svými přístroji zasněženou krajinou s vizí stále se vzdalujícího zámku na kopci. I Zeman, muž na hranici, se vydal změřit svět, ale na rozdíl od Kafkova hrdiny se mu to podařilo.



77 / Scenárista používá přímo motiv divadla na divadle. Bláha má několik tajných schůzek v zákulisí divadla, pak sleduje část inscenace Shakespeara Večera tříkrálového. Shakespearův motiv převleku, záměny identity souvisí s probíhající fyzickou proměnou – maskou Bláhy.

78 / Mezi skalními zemanology a fanoušky seriálu existuje intertextuální kafkovská interpretace Studny. Degradovaný Zeman přijíždí do vesnice, chce rozluštit tajemství Brůnovy vily, ale všichni mlčí. Ubytuje se v hospodě s ráznou hostinskou, kam dochází i pomocník VB, jenž zprvu sice zarytě mlčí, ale pak přeci jenom pomáhá, stejně jako holič...

VZORNÝ KOLEKTIV: SÉMANTICKÉ KÓDOVÁNÍ POSTAVY MAJORA ZEMANA A JEHO POMOCNÍKŮ / Jiří Koten

Seriál *Třicet případů majora Zemana* vznikl v letech 1974–1979 na objednávku ministerstva vnitra. Dodnes vyvolává kontroverzní reakce: fiktivní seriálové příběhy totiž často zkreslují úlohu bezpečnostních složek v totalitním režimu a představitele veřejného pořádku prezentují jednostranně. V následujícím příspěvku se pokusíme odhalit některé aspekty, které se nám jeví pro zakódování postav jako klíčové; budeme sledovat charakterizační strategie, jež se na zmiňovaném zkreslování komunistické bezpečnosti podílejí. V našem hledáčku tedy nebude pouze titulní hrdina (Vladimír Brabec), ale také postavy jeho kolegů a „pomocníků“: plk. Kalina (Miloš Willig), dr. Veselý (Vladimír Ráž), plk. Žitný (František Němec), mjr. Hradec (Rudolf Jelínek), mjr. Pavlásek (Josef Větrovec), por. Gajdoš (Emil Horváth ml.) či kpt. Stejskal (Ladislav Mrkvička).

I. SDÍLENÁ ZKUŠENOST JAKO PŘEDURČENÍ K PROFESI

Jan Zeman, Václav Kalina a doktor Veselý vstupují do fikčního světa společně; pro celou trojici platí stejný primární kód: do vlasti se vrací vězeň z koncentračního tábora. Rozhovor, který následuje, pak postupně charakterizuje i jednotlivce. Zatímco se mladý Zeman zcela oddává euforii návratu, Kalina už věcně myslí na blízkou budoucnost: „Budu pracovat u bezpečnosti“; a vzápětí sděluje i náplň své práce: „Bude potřeba zvládnout zákony po našem. Podchytit gestapáckou síť a zajistit válečné zločince.“ I dr. Veselého charakterizuje věcnost: impulzivní projev naděje ihned zamítá, vraždění Němců v jeho vesnici najisto nikdo nepřežil, bude lepší cestovat s Kalinou do Brna.

Příběh *Smrti u jezera*, situovaný do roku 1945, znamená pro naivního Jana Zemana iniciační okamžik: jeho otec je zastřelen, četnická pátračka v prvorepublikových mundúrech na případ nestačí,⁷⁹ takže

79 / Sekvence s vyšetřováním je jako vystřižená ze série o četníkovi ze Saint-Tropez.

Zeman musí odhalit vraha sám. Ochrání i seznamy kolaborantů s gestapem. Jeho konání tak sdílí stejný cíl, který Kalina na úvod explicitně vyhlásil. Na komisařství v Brně se s ním Zeman ostatně setkává, přítomen je i Veselý. Tato trojice společně usvědčuje vraha, zatímco nebohý strážmistr Pecha (Josef Bejvl) jenom plačtivě přihlíží. Tato konfrontace nepřipouští nejmenší pochyby: koncentráčnická minulost je implicitně představena jako jakási „hlubší zkušenost“, jako ideální kvalifikace pro kriminalistické řemeslo.

II. SDÍLENÍ INTENCE

O podobném předurčení k profesi lze hovořit i u další důležité postavy policejního sboru – Jirky Hradce. V seriálu se objevuje v části *Loupež sladkého I*. V druhé konfrontaci se Zemanem (do níž vstupuje jako podezřelá osoba) Hradec sám přímo charakterizuje svou zkušenostní výbavu: „Viděl jsem moc lidí umírat.“ V téže scéně se pak představuje jako citlivý člověk:⁸⁰ nemocného nechal zcizit inzulin, aby mu pomohl. Když Zeman potvrdí, že mu věří, je na něm patrná viditelná úleva. Jeho postava rázem disponuje oběma základními předpoklady k vykonávání policejní práce: nadobytou zkušeností a „srdcem na správném místě“.

„Kumulování“ elementů charakterizujících Hradce je velmi zajímavé: při seznámení se Zemanem je Hradec srdečný (přestože se jedná o choulostivou situaci) a sympatický. Zeman i zdejší lékař (Martin Růžek) mu vytýkají neopatrnou jízdu sanitkou. Při vyšetřování se prezentuje jako velmi impulzivní osoba (Zemana dokonce drží pod krkem), při rozhovoru v sanitce se chová jako frajer. Teprve při havárii, když z jeho sanitky lupiči kradou inzulin, je Hradec definitivně rozkryt jako kladná postava. Tím, že se přes svoje zranění snaží odhalit totožnost pachatele, náhle sdílí společný cíl se Zemanem, charakterizuje ho táž intence.⁸¹

80 / Jakkoli se zatím jedná o neověřenou informaci a jeho postava zůstává nadále nejasná.

81 / Zakódování Hradce jako obtížně „rozkrývatelné“ postavy je v seriálu náležitě využito. Ihned v následující části Rubínové kříže Hradec předstírá úplatného člověka a dokáže oklamat skupinu banderovců. V díle Bestie zase oklame převaděče jako pokusitel hranic. Role člověka schopného maskovat svoji skutečnou identitu mu pak v seriálu natrvalo zůstává (Loď do Hamburku, Rukojmí v Bella Vista). Hradec je zkonstruován, aby mohl být ideálním rozvědčíkem.

Sdílení společné intence přivádí postavu do kolektivu konatelů; její jednání tím přestává podléhat individuální motivaci a stává se vyšším společným zájmem. Jakmile začne Zeman sdílet společnou intenci s Kalinou, stane se člověkem, o kterého policie stojí. Když Hradec začne sdílet svůj záměr se Zemanovým, dostává nabídku pracovat u policie. Když se neznámá maskovaná postava v díle *Hon na lišku* legitimuje svým soudruhům, náhle se stává policistou Žitným. O chvíli později pak Žitný sleduje letadlo s prchajícím padouchem Bláhou (Radoslav Brzobohatý) a říká Zemanovi: „Já ho ještě nepustím. Najdeme ho. Neboj se.“ Sdílení společné intence je klíčovým kódem postav policistů v seriálu. Akce jediné osoby náhle podléhá zákonům „kolektivního aktantu“, konání každého policisty musí být nutně koordinováno s konáním celého pracovního týmu.⁸²

Společná intence je klíčem k rozpoznání kladných hrdinů, a to bez ohledu na sdílení společenské reprezentace (i Bláha je nejprve policistou) či kladné osobní vztahy (Stejskal v roce 1968). Zásadní roli společné intence dokumentuje *Studna*, příběh z roku 1969. Obecní pomocník VB Maštaliř vstupuje do událostí příběhu jako hospodské budižkničemu, ale spolupráce se Zemanem pro něj znamená iniciační okamžik, počátek cesty ke znovunabytí ztraceného postavení. Jakmile Maštaliř přijme Zemanovu ruku, stane se kladným hrdinou, vydává se směrem, který jej dovede ke všemu, co pozbyl. Nakonec bude opět respektovaným ztělesněním řádu.

III. S VYLOUČENÍM MOCI

V aktuálním světě je policie orgánem postaveným na přísné hierarchii šarží. Ve fikčním světě *Třiceti případů majora Zemana* však pro tuto hierarchii není místo. Jestliže Lubomír Doležel⁸³ považuje moc za nejdůležitější motivační faktor ve fikčním světě „s více osobami“,

82 / Marie-Laure Ryanová spatřuje ve společném plánování jednání riziko „ztráty kontroly“ (z hlediska záměrů postavy) nad budoucím vývojem událostí v zápletce. V tomto případě však postavy charakterizuje společný svět znalostí, povinností a přání, takže se toto riziko minimalizuje. Srov. Ryan, M.-L.: Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory. Bloomington – Indianapolis, Indiana University Press 1991.

83 / Doležel, L.: Heterocosmica. Praha, Karolinum 2003.



v ideologickém narativu, jako je *Třicet případů...*, to neplatí. Hodnosti hrdinů nehrají podstatnou roli. Pokud se přece jen hierarchie projeví, vypadá zcela „přirozeně“. Když je v díle *Rubínové kříže* povolán Zeman na policejní velitelství do Brna, aby v nebezpečné hře představoval zločince Lipinského, Kalina jej do akce vysílá s otcovskou starostlivostí: „Hodně štěstí, chlapče.“ O dva roky později (*Bestie*) už Zeman přijíždí za povýšeným Kalinou na policejní ředitelství do Prahy. „Vítám tě v Praze, Honzíku,“ říká při shledání srdečný Kalina. Ihned v následujícím díle se major Pavlásek, Zemanův nový šéf, ptá svého podřízeného, jak je spokojen s bydlením v Praze. Zeman mu odpovídá a neopomene se důvěrně svěřit, že jeho matce hlavní město příliš nesvědčí, protože je „špatná na nohy“.

V úvodu jsme si povšimli, že skupinu ústředních postav pojí společné vlastnosti: hlubší zkušenost a přirozená lidskost („srdce na správném místě“). Není divu, že takto prezentovaní hrdinové nepotřebují pevnou hierarchii; ke sdílení společného cíle je nevedou rozkazy, nýbrž jejich lidské kvality: jsou to nezávislí konatelé, které spojuje společná motivace a kladné mezilidské vztahy – respekt a přátelství.

Klasickým rysem ideologické struktury je podsouvání předpokladu, že panujícího stavu bylo dosaženo přirozenou cestou.⁸⁴ Je přirozené, že Kalina má nejvyšší hodnost, protože je v týmu ze všech nejzkušenější (a tím pádem i „nejkvalifikovanější“). K Zemanovi se chová otcovsky, k Veselému bratrsky. Zeman ztratil otce, ale našel svoje místo. Roli otce-zasvětitelů převzal Kalina. Když umírá, není náhoda, že mu jsou v posledních hodinách nablízku Zeman a Veselý. Fungující rodina ztrácí svoji hlavu.

Po smrti Kalinově přirozeně přechází role „hlavy rodiny“ na Zemana; v části *Rukojmí v Bella Vista* otcovsky domlouvá mladému Gajdošovi: „Martínku, nejanči. ... Starej Pavlásek, ten by tě hnal.“ Přesto divák není na pochybách, že je Zeman na svého podřízeného pyšný. Vlastního syna nemá, rodičovské rady tedy uděluje Gajdošovi:

84 / Srov. Lye, J.: Ideology: A Brief Guide. <http://www.brocku.ca/english/jlye/ideology.html> (přístup 27. 10. 2004).



„Ty si jdi lehnout, máš voči jak angorskej králík. Nojo, chlapče, ňák mi v tý Praze málo spíš...“

Fakt, že uplatňování moci nemá v příběhovém světě kladných postav místo,⁸⁵ dokládá i díl *Hon na lišku*, v němž se poprvé objevuje hlavní padouch Bláha. Když vstupuje na scénu, představuje se přímo svou hodností. Následně si nechává nastoupit podřízené, rovná jim výločky a nijak je nešetří: „Tohle je okresní oddělení, a ne holubník!“ Bláha je skutečným antipodem Zemana, a proto je brzy odhalel jako nepravý hrdina. Příslušnost k policii u Bláhy není ničím jiným než úskokem škůdce, kterým je hrdina načas oklamán.

IV. SDÍLENÍ HODNOT. PŘÍBĚH AXIOLOGICKÝCH CIZINCŮ (*KLAUNI, ŠTVANICE*)

Konatelský kolektiv policejního sboru spojuje rovněž sdílení totožných hodnot. Nejdůležitější z nich můžeme pojmenovat. Kalina v úvodní „koncentračníkové“ sekvenci říká, že „bude potřeba zvládnout zákony po našem“. Hájení „zákonů“, „pořádku“, „spravedlnosti“ a „pravdy“ patří k nejčastějším zaklínadlům seriálových hrdinů, jejich prostřednictvím se zároveň přihlašují k hodnotám, jež využívají.

Seriál *Třicet případů majora Zemana* obsahuje také dva příběhy, které bychom ve shodě s Doleželem⁸⁶ mohli nazvat „příběhem axiologických cizinců“. Jedná se o díly *Klauni* a *Štvanice*. V nich se dosavadní hodnoty hrdinů obrací v ne-hodnoty a vytlačují hrdiny na okraj policejního sboru i celé společnosti. Na začátku *Klaunů* Stejskal explicitně vyhláší: „My máme jediný zájem. Hájit dobré jméno této republiky tím, že budeme správně hájit její zákony.“ Stejná část ale obsahuje i Stejskalovu „zradu“. Zemanův spolupracovník a přítel⁸⁷ přichází nej-

85 / V tomto smyslu nejsou výjimkou ani udělené rozkazy. Když v Bestii prohledává Zemanův podřízený Bártík (M. Masopust) místo činu, musí mu Zeman slíbit, že se bude angažovat ve věci přidělení jeho bytu. V Mědirytině prohledává policejní pátračka byt, aby našla falešné lístky na maso. Stejskal Zemanovi připomíná, že za důkladnou práci „klukům“ slíbil basu pív.

86 / Doležel, L.: Heterocosmica. Praha, Karolinum 2003.

87 / V seriálu se objevuje pravidelně od sedmého dílu Mědirytina.

prve svému nadřízenému domluvit, aby choulostivý „politický“ případ střelby v kabaretu dále nevyšetřoval. Krátce poté vystřídá Zemana v čele kriminálky. Trest za „neoprávněný nárok“ přichází teprve v závěru *Studny*, kdy se Jan Zeman na své místo vrací.

Klauni a Štvanice v mnohém připomínají kafkovský svět, kde hrdinové konají, aniž by dokázali ovlivnit chod událostí. Stejskal se spojil s neviditelnou politickou mocí, proti níž jsou bezmocní všichni včetně Kaliny; tím se vyšvihl až na Zemanovo místo. Zástupci „nepřátelské většiny“ se zaštiťují stejnými hodnotami – „pravdou“ a „spravedlností“ – jako kladní hrdinové; jde však o „jinou pravdu“, které Zeman nerozumí a která Kalinu, architekta „pravých zákonů“, přivede do hrobu.

Když Kalina umírá, Veselý připomíná, kdo odchází: „Přežil Španělsko, přežil koncentrák, ty nekonečné dny a noci, kdy jsme po válce při kafi a cigaretách zakládali sbor. Ale tohle nepřežije.“ Na pohřbu se pak s náčelníkem naposledy loučí osamělá skupinka axiologických cizinců. Znovu se potvrzuje, jak důležitým klíčem k rozkódování kladných hrdinů je jejich hlubší zkušenost s otázkami „Co je pravda? Kde je spravedlnost?“. Zeman a Veselý prošli koncentrákem, Žitný sledoval stopu zla již před únorem 1948. Oni, staří komunisté, znají pravé hodnoty: skutečnou pravdu a skutečnou spravedlnost.

Stejskalovi hlubší zkušenostní výbava chybí. V příběhu se objevuje, aniž bychom věděli, co dělal „předtím“. Proto v roce 1968 podléhá a ve jménu nepravé pravdy „zrazuje“. Ale Zeman pravdu rozpozná, rozpoznal ji ostatně již v roce 1948, kdy se postavil na stranu komunistů a dělníků proti „nepravým“ zákonům, jichž se dožadoval továrník Čadek (Ilja Prachař v *Honu na lišku*).

Ideologická strategie seriálového vyprávění představuje události kolem roku 1968 jako omyl, jako dočasné vítězství falešných hodnot. Stejskal se nechal svést, avšak staří harcovníci vytrvali. V závěru *Štvanice* major Zeman odhaluje „nepravou pravdu“ veřejně při soudním přelíčení. Na konci dílu situovaného do roku 1969 je obnoven normalizační pořádek.

V. SHRNUTÍ: PŘEDSTAVITEL VEŘEJNÉHO POŘÁDKU

Ve Stejskalově případu snad stojí za zmínku ještě jeden fakt: Zemanovo⁸⁸ povýšení přichází vždy jako odměna za vykonanou práci; tato kauzální následnost je u Stejskala porušena, a proto záhy ztrácí nezasloužené postavení.

Postavy jsou v duchu seriálů ploché; nejvyšší „stupeň plnosti“⁸⁹ pochopitelně vykazuje titulní postava; ani ona se však zvláště nemění, není bohatší o nové povahové rysy, nýbrž pouze plní nové role: podřízený, velitel, partner, otec, stárnoucí člověk apod. Kalina, Veselý, Hradec či Žitný jsou ustálenými paradigmaty rysů a v průběhu děje se prakticky nerozvíjejí.

Máme-li shrnout podstatné, představitel veřejného pořádku je v seriálu představen jako člověk s „hlubší zkušeností“, který přichází do nového poválečného světa, aby ho změnil. K tomu je nezbytné mít „srdce na správném místě“ a vyznávat správné hodnoty. Jak jsme se snažili ukázat v minulé kapitole, nepostačují k tomu hodnoty leccjaké, musí se jednat o hodnoty opravdové, komunistické, ověřené zkušeností a zažité. V takovém kolektivu hrdinů se pak jeví nepotřebná jakákoliv hierarchie, hrdinové jako nezávislí konatelé sdílejí tutéž intenci a jednájí svorně k naplnění společného cíle – „obecného blaha“.

V této interpretaci jsme se snažili být kritickým modelovým divákem. Naším cílem bylo sledovat kódovací strategie, které seriál používá. V závěru se ještě na okamžik vrátíme k modelovému divákovi „první úrovně“,⁹⁰ tedy k divákovi, jenž je obětí těchto strategií. *Třicet případů majora Zemana* je třeba zařadit do kontextu dobových seriálů, které fungovaly jako jakási „hagiografie každodenního života v socialismu“ (*Žena za pultem, Okres na severu* ad.). Nijak tedy ne-

88 / Pro kódování postav hrdinů seriálu mají význam také „mluvící jména“: Jan Zeman či Jiří Hradec jsou jména, která znějí ozvěnou téměř „kališnické“ spravedlnosti. Jméno Kalina by se hodilo i do budovatelského románu padesátých let. Všimnout si můžeme i protikladu Veselý – Stejskal atd.

89 / Forster, E. M.: Aspekty románu. Bratislava, Tatran 1971.

90 / Eco, U.: Meze interpretace. Praha, Karolinum 2004.

překvapuje, že detektivní Zeman se v konkurenci tajemníků a prodavaček prosadil a mezi seriály se stal trhákem. Přitom nenarušil tradiční seriálová klišé sedmdesátých let a příběh situoval nejen na pracoviště, nýbrž i do soukromí titulního hrdiny. Banální scény z privátního života divákům představily strážce pořádku jako jednoho z nich. Tím ale posílily i protagonistovo „hrdinství“: divák si měl uvědomit, co může dokázat obyčejný člověk, pokud je uvědomělý a postaví se na správnou stranu.⁹¹



91 / Tento příspěvek byl v modifikované podobě publikován v revue Pandora č. 11, 2005.

68

GENIUS LOCI TŘICETI PŘÍPADŮ MAJORA ZEMANA / Kamil Činátl

Krajina *Třiceti případů majora Zemana* je až podivuhodně groteskní: na vesnicích stojí téměř poeovsky strašidelná sídla degenerovaných sedláckých rodů, vylupují se hrobky, studny se plní zlatem a mrtvolami. Řeky vyplavují balíky s ženskými trupy bez hlavy a končetin. V pohraničních lesích se prohánějí obtloustlé vraždící bestie a na Střeleckém ostrově hrdinovi zastřelí manželku... Nepochybně právě v tomto genu loci zemanovského světa pramení jeho podivná suggestivnost, schopnost stále fascinovat a nalézat si kultovní diváky. Co nám dnes vlastně příběhy velkého majora nabízejí? Myslím, že především radost z dešifrace ideologického mýtu,⁹² a to navíc mýtu, jenž se často diskredituje tím, jak snadno vyjevuje svoji účelnost.⁹³ Reflexe mytologické praxe komunismu, v tomto případě zaměřená na konstruování prostoru ideologické fikce a reprezentaci skutečnosti, je cílem i této studie.

Charakteristickým rysem zemanovského prostoru je jeho uzavřenost a jasná ohraničenost. Hranice patří k nejdůležitějším prostorovým prvkům fikčního světa celého seriálu. Tvoří přechod mezi naším domovem, čitelným a uspořádaným světem spravedlivého socialistického řádu, a cizím, chaotickým prostorem za hranicí, v němž vládne kapitalistické zlo. Tento svět války, vykořisťování, podlé zášti a lži stále napadá hranici, aby ovládl a zničil socialistický ráj. Hranice se tak stává prostorem ohrožení, zákeřného pronikání, proradných útěků a krádeží, ale též místem obrany a ochrany. Působivě a jasně tak hranice vymezuje náš dobrý svět, z vnějšku stále ohrožovaný domov, jež sdílíme se všemi kladnými hrdiny seriálu i tuctovými postavami, které reprezentují prostý lid.

Vzhledem k této exponované funkci, již motiv hranice v zemanovském světě plní, nemůže překvapit, jakou pozornost věnuje filmové vyprávění tranzitním prostorům, místům, jež nějak souvisejí s pohybem či přechodem: řeka/přístav, železnice/nádraží, silnice/hraniční

**92 / Barthes, R.: *Mytologie*. Praha, Dokořán 2004, s. 127.
93 / *Tamtéž*, s. 25.**

přechod, letadlo/letiště. Konvenční ideologický obraz hranice,⁹⁴ jež se táhne temným pohraničním hvozdem a skrze kterou vedou tajemné kanály, jimiž za pomoci převaděčů uniká z republiky bohatství, informace a zrádní emigranti, představují jen vstupní díly zemanovské série z padesátých let: *Bestie*, *Vyznavači ohně* a *Rubínové kříže*. V *Bestii* se hranice stává též prostorem smrti, zrádní převaděči lákají své oběti do neprůchodných mokřin a slatí, aby je zbavili majetku i života. Lstivě přitom vytvářejí klamnou iluzi o jejich šťastném životě za hranicí. Cesta nevede na druhou stranu hranice, do mámivého světa blahobytu, ale do temných bažin smrti.

Řeka se v Zemanových příbězích prezentuje jako tranzitní prostor, skrze nějž přichází nebezpečí, který je otevřen zlu a bývá často spojován se smrtí. V *Bílých linkách* řeka hranici mezi Západem a Východem přímo představuje, hrdinové přes ni nahlíží do temného západního Berlína. V *Lodi do Hamburku* slouží řeka jako kanál pro výměnu špionážních informací a kontrabandu; loď přiveze zákeřného agenta Pavla Bláhu (Radoslav Brzobohatý). Hamburský i holešovický přístav jsou zobrazeny jako temné labyrintické prostory, spojené s násilím (vražda lodníka Berky), přetvářkou, bídou a promiskuitou (hamburské prostitutky a žebráci). Nekalým rejdům poslouží říční přístav i v díle *Strach*, kde se záškodnická Julova (Josef Vinklář) parta schází na hausbótu. Příšeří opuštěného přístavu, temná hladina podzimní řeky, zakryté mlhavým příkrovem, vytváří potměnou atmosféru, jež vhodně rezonuje s touhami a charaktery záporných hrdinů. V *Kleštích* a *Kvadratuře ženy* řeka konečně přináší i smrt, v druhém případě dokonce v hrozivé podobě balíku s ženským trupem bez hlavy a končetin. Řeka jako by v Zemanovi lákala jen záporné postavy: na první pohled neškodný rybář (František Filipovský) se v *Lodi do Hamburku* promění v záludného konspirátora. Zemanova romantická procházka s manželkou po Střeleckém ostrově se v *Konci velké šance* změní v traumatické martyrium její tragické smrti.

94 / Tento topos konstituovala především ideologická literatura a kinematografie padesátých let. Tyto příběhy hranice, tematizované dílčím způsobem už *Řezáčem* či *Otčenáškem*, představuje např. Ptáčníkův román *Město na hranici (1958)* či Kalčíkův a Kachyňův *Král Šumavy (1959; románová verze 1960)*.

I obrazy železnice jsou zatíženy negativními konotacemi a jsou často spojovány s velmi pochmurnou atmosférou. Vrazi z *Bestie* pracují jako jediní zaměstnanci v klamně idyle opuštěného pohraničního nádraží. Do jejich sítí vozí oběti železnice. Na Smíchovském nádraží se odehrává smutný příběh nešťastné a podváděné paní Vondrové (Gabriela Vránová) z *Romance o nenápadné paní*. Nádraží je zde prostorem pletich, přetvářky a vzájemných záští. Nebýt Zemana, vrcholil by příběh tragickou sebevraždou; jen na poslední chvíli zabrání major utrápené paní Vondrové ve skoku pod vlak. Na nádraží jsou zadrženi šmelináři, kteří se pokoušejí uprchnout před spravedlností v *Mědirytině*. Po železnici inkognito cestuje (a je i zadržen) nebezpečný banderovec v *Rubínových křížích*. I záłudnou *Dámu s erbem* (Květa Fialová), jež se pokouší intrikami získat zpět ztracený feudální majetek, potkáváme při jejích „obchodních“ cestách ve vlaku. Železnice se v zemanovském světě spojuje povětšinou s motivem úniku (za hranice, před spravedlností), někdy i smrti (sebevražda v *Prokletém dědictví*) a s motivem zrádné konspirace a předstírání: vlakem pravidelně vyjíždí na Západ podvodník Tomáš Salaba (Josef Bek) v *Bílých linkách*. Ostatně i berlínské metro, prostor v mnoha ohledech železnici podobný, navozuje vysloveně negativní konotace (násilí, konspirační hra) a je v zhuštěné podobě podzemí rozděleného města přímo ideálním typem zemanovského tranzitního prostoru, místa-hranice mezi Západem a Východem. V pozitivním smyslu se železnice vyskytuje jen v souvislosti s obrazy návratu, kdy se ti, co byli donuceni odejít, vracejí tam, kam patří, tedy domů.⁹⁵

K dalším nebezpečným tranzitním prostorům patří v kontextu zemanovského světa letiště. Jako cestu k úniku na Západ volí únos letadla skupina mladých narkomanů v díle *Mimikry*: je příznačné, že po překonání hranice je letadlo i se zločinnou osádkou nenávratně ztraceno. Letadlem z nezajištěného polního letiště zákeřně uniká Pavel Bláha v *Honu na lišku*. Stejnou cestou unikají na Západ informace o české vědě: z ruzyňského letiště s nimi v *Modrých světlech* uniká úplatný novinář Ivo Holan (Stanislav Matyáš).

95 / Návrat Zemana, Kaliny a Veselého z koncentračního tábora v úvodní Smrti u jezera či Zemanův návrat do Prahy z Berlína v Bílých linkách.

I silniční přechody evokují konotace úniku, zrady a nekalých podniků. V dílu *Pán ze Salcburku* převáží vídeňský frajírek Rudy (Josef Abrhám) ve svém zaplombovaném tiráku pravidelně přes hranici východoněmecké vědce. V *Konci velké šance* uniká přes hranici v nákladním voze i záludný agent Arnold Hackel (Jiří Holý). Svět silnic a nákladních aut se promítá i do negativního zobrazení prostoru hotelů a především motorestů: v dílech *Pán ze Salcburku* a *Růže pro Zemanu* se motoresty stávají místy, v nichž se spřádají plány na přechod hranice a v nichž nalézají záporní hrdinové dočasný anonymní azyl.

Nabízí se otázka, co to vlastně v kontextu zemanovského světa znamená překročit hranici. Kladné postavy jako Hradec (Rudolf Jelínek) či Zeman překračují hranici, aby republiku chránili, aby předešli zákeřným činům, jež by se mohly dotknout světa uvnitř hranic. Záporné postavy unikají před spravedlností, která je na Západě již nedostihne,⁹⁶ snaží se z republiky vyvézt neprávem nabyté bohatství (opat z *Rubínových křížů*). Prchají omámeni lživou propagandou o blahobytnosti západního světa (mladí manželé z *Bestie*), individualisticky hledají peníze a prospěch (východoněmečtí vědci z *Pána ze Salcburku*). Jiní pravidelně přecházejí hranici, aby informovali západní zpravodajské centrály o situaci doma (Salaba, Holan), chybí jim však ideová motivace: opět jde především o peníze. Ti nejhorší se po útěku vracejí (Pavel Bláha), aby se nesmyslně a záštiplně mstili.⁹⁷ Zemanovský prostor je fatálně polarizován na uvnitř a vně, na domovské tady a nepřátelské tam. Vydávat se v něm na cestu již samo o sobě znamená vystavit se podezření ze snahy překročit hranici, narušit řád. Většina postav seriálu, jež putují (a nemusí to být vůbec přes hranice), nese již sama o sobě negativní konotace: potulný opravář varhan Michálek (Jiří Vala) v *Křížové cestě* či toulavé klaunské trio Catiní v *Dámě s erbem*; i prosté výlety s Čedokem jsou ve stejném dílu odhaleny jako nebezpečný zločinecký komplot. Zemanovský prostor implikuje divákovi jako vzor jednání statické a pevné spojení s domovem, s místem, jež mi bylo osudem určeno.

96 / Příslušníci SS z Vyznavačů ohně či vrah Zemanova otce Prágr (Josef Somr) ze Smrti u jezera.

97 / Hromadná vražda funkcionářů KSČ v Plánici v díle Vrah se skrývá v poli.

Toto pozitivní hodnocení ukotvenosti v prostoru, pevné svázanosti s místem domova ostatně stvrzuje i osobní příběh hlavního hrdiny, jenž se sám kruhově navrácí do míst, z nichž vzešel. Nejprve se v úvodním dílu vrací domů z koncentráku s nadějí, že bude prostě žít a pracovat. Je ovšem vyburcován krutou a nepotrestanou vraždou otce, a tak vstupuje do řad SNB a vydává se bránit hranici do Kateřinské Hory. Až v sedmém díle, poté, co na hranici zničí nebezpečnou *Bestii*, může nadějný kriminalista odejít do centra dění, do Prahy. Tam se však Zeman nikdy zcela nezabýdlí; při odchodu do důchodu, když republika jeho služby již nepotřebuje, se tedy vrací zpět do rodné chaloupky na vesnici.

Dalším vhodným nástrojem pro analýzu a interpretaci fikčního světa *Třiceti případů...* se zdá být kategorie čitelnosti/nečitelnosti prostoru. Jako čitelný se jeví takový prostor, jenž podléhá pevnému řádu, postavy se v něm snadno orientují. Není v něm tajemství, vše je viditelné a známé, všichni znají své místo a vládnou mezi harmonické vztahy. Nečitelný prostor naopak tajemství a záhadu obsahuje, a proto láká pozornost komunistických detektivů. Kdesi v něm se skrývá zárodek chaosu, vládne v něm nejistota, neklid a vzájemná podezřívavost. Zemanovým posláním je nečitelné prostory zčitelnovat, navracet ztracený či ochránit ohrožený řád. Seriál tak přirozeně klade větší důraz na zobrazování prostorů nečitelnosti, nekalých tajemství a potenciálních zárodků zla, aby divákům v zápletkách jednotlivých příběhů představil akt postupného znovunastolení řádu. Harmonická idyla socialistického ráje se tak může objevit až v závěru vyprávění.

Aby vynikla nepatřičnost disharmonických prvků, objevuje se v zemanovském světě chaos a nečitelnost většinou v prostorech, jež česká kultura tradičně spojuje spíše s idyloú:⁹⁸ v hospodě a na vesnici. Po svém návratu domů v úvodním díle *Smrt u jezera* nalezne Zeman v hospodě namísto venkovské idyly zrádnou a nevěrnou milenku v náručí hospodského Prágra, z něhož se navíc vyklube šmelinář a vrah Zemanova otce. Vražedkyně je i hostinská ze zdánlivě idylic-

98 / Hodrová, D. a kol.: Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie. Jinočany, H+H 1998.

kého *Tatranského pastorále*. Prostorem nekalých piklů, přetvářky a nenávisných řečí je hospoda také v díle *Vrah se skrývá v poli*. Mezi nepřejíci sousedy se pomalu upíjí místní stranický šéf Karel Mutl (Petr Oliva), i zde se ze zdánlivě sympatického a uvědomělého hospodského poslůze stane vrah. Pod vnějším nátěrem hospodského kumpánství se skrývá podlost, za maskami bodrých venkovských strýců zlé úmysly. I proto Zeman pije vždy s mírou, spíše pro forma, aby byl vždy připraven odhalit pravou tvář reality. Prostorem disharmonie a nedorozumění je i hospoda v díle *Studna*: vesnickou komunitu paralyzuje strach z nevyřešené vraždy. V okamžiku, kdy Zeman odhalí pravdu, změní se vesnický prostor v idylickou selanku.

Městské putyky, hotely, kavárny a šantány jsou obecně zatíženy negativními konotacemi. Sbíhají se v nich nitky podvodů a šmelinářských machinací jako v *Mědirytině*, *Loupeži sladkého I* či v *Dámě s erbem*. V městském prostředí zřetelně vystupuje distinkce mezi lidovými podniky a elitními kluby, jež představuje především intelektuální Konírna z dílu *Klauni*. Místo střetávání umělců/klaunů je prosáklé přetvářkou, prázdnými řeči a okázalým, patetickým přehráváním. Vůči chaotickému světu Konírny, za nímž se skrývají neviditelné vazby a podvojně politické hry let 1967 a 1968, jež překrucují a deformují prostá fakta zločinu patetickou lží, stojí v *Klaunech* krásně čitelná lidová žižkovská hospůdka s „pocivým“ kapsářem Ferdou Vosátkou, jenž se majorovi hned se vším přizná. V Konírně umělecky stylizovaný prostor hry, kvalitní nápoje: příznakový koňak a odrůdové víno; na Žižkově tradiční hospoda s lidovými nápoji: pivem a myslivcem.

Z výrazných vesnických topoi, jež v *Třiceti případech...* figurují,⁹⁹ vystupuje do popředí především Plánice, rodná víska Zemanovy druhé ženy Blanky (*Vrah se skrývá v poli* a *Štvanice*). Pokaždé se Zeman v Plánici setkává s chaosem. Poprvé v podobě záškodnické bandy a vsudypřítomného strachu, jenž vesnickou komunitu zcela paralyzuje. Podruhé v podobě demagogických snah osmašedesátníků překrucovat pravdu o plánických vraždách, což opět vede ke strachu,

99 / Tj. rodná vesnice z prvního a posledního dílu série, *Hájice ze Studny* či *Krásné pole* z Křížové cesty.

podezřívání a vzájemné nedůvěře. K inverzním topoi venkovské idyly v těchto dílech patří například obraz vylidněné nedělní návsi (lidé se bojí vycházet), kladných hrdinů propadlých ze zoufalství alkoholu (předsedové JZD a stranické organizace), hořících stohů či školní třídy s mrtvolami komunistických funkcionářů. V obou případech přináší major vesnici ztracený klid a vrací jí původní nezkalenou čistotu a harmonii. Zviditelňuje a zčitelňuje ztracený řád, nalézá pravdu.

Prostor zemanovské fikce též velmi často slouží k ukrývání. Skryše a úkryty patří k velmi důležitým prostorovým prvkům světa, v němž padouchům většinou nezbyvá než marně unikat před všemocnou spravedlností. I ten nejdémoničtější ze Zemanových nepřátel, Pavel Bláha, se po několik dílů nezmůže na žádnou větší protistátní akci, stále jen prchá, maskuje se (plastická operace) a mění úkryty. Topos skryše je velmi výrazně zastoupen, neboť z perspektivy záporných hrdinů slouží především k ukrývání, a i divák je orientován k tomu, aby si uvědomil, že se v jeho okolí může kdosi či cosí ukrývat před světlem spravedlnosti. Tyto motivy mají často i vedlejší ideologickou intenci, neboť negativními konotacemi zatěžují reálné prostory, do nichž se v rámci zemanovského vyprávění skryše a úkryty nejčastěji promítají.

K typickým úkrytům zemanovských padouchů patří kostely a kláštery. V ruinách kláštera se schází banderovci v *Rubínových křížích*, klášter se stane jejich útočištěm i poté, co vyloupí pokladnu. Opat (Jiří Adamíra) skrývá v klášteře kromě banderovců i zbraně a shromažďuje církevní zlato a stříbro, aby mohlo být přepraveno přes hranici. V temném, mlhou zastřeném klášteře z *Křížové cesty* se ukrývá Pavel Bláha. I sousední farní kostel se stane skrýší, za jedním z obrazů křížové cesty má agent Bláha nalézt peníze a informace nutné pro svou další záškodnickou činnost. Na plánické faře se v dílu *Vrah se skrývá v poli* ukrývá vůdce záškodnické bandy. I plánický farář (Ota Sklenčka) má co skrývat: tají před svými ovečkami zrádnou spolupráci s gestapem. Sakrální stavby jsou v *Třiceti případech...* oblíbeným místem s tajemstvím, rozkrytí těchto temných záhad často odhaluje dvojakou tvář církve, v níž se pod vnějším maskou lidskosti skrývají mocenské komploty, zášť a bezohledná touha po majetku.



Dalším temným místem, jež často slouží za skrýš nekalým živlům, je les. Uprostřed lesů se nachází samota, v níž se ukrývá před spravedlností Pavel Bláha v *Konci velké šance*. S jeho osobou je spojeno i dříve nacistické sídlo Liščí doupe, jež se skrývá uprostřed lesů. V lese a hájovně se skrývají pláničtí vrazi. Sám hajný žije na lesní samotě, aby skryl svoji spolupráci s gestapem. V temných pohraničních hvozdech řádí banda překupníků inzulinu v *Loupeži sladkého I*, prohání se v nich bývalí příslušníci SS v *Honu na lišku*, v lesích a bažinách rozvíjí své sítě *Bestie*. Julova záškodnická parta ze *Strachu* vraždí své oběti také v lese. Prostor lesa evokuje temnotu, nebezpečí a smrt.¹⁰⁰ Les působí jako nečitelný prostor bloudění. Ti, kteří se do něj vydávají (jako mladí manželé z *Bestie*), často ztrácejí cestu ven a umírají ve středu labyrintu. Jejich bloudění přitom odkazuje na pobloudilost jejich přesvědčení, stejně jako hrozivé příšeří hvozdů na temnou mysl v nich se skrývajících padouchů. Není divu, že když už se postavy zemanovské série ocitají v lese, je to většinou les strašidelně temný, noční, podbarvený pochmurnou hudbou; taková atmosféra výše zmíněné konotace jen zdůrazňuje.

Několikrát se v zemanovském vyprávění objeví i konvenční topos podzemní skrýše. Působivě je motivika podzemního labyrintu rozebrána v díle *Prokleté dědictví*, kde se Zeman vydává do bludiště štol a chodeb kladenských dolů hledat skrytý lup a zločince Ledvinku. Málem tam nalezne smrt. O vlásek uniká smrti i mladý doktor Brůna v hlubinách *Studny*, v níž jeho otec skryl zlato a hodlal do ní pohřbít i celou rodinu. Příznačné je přitom, že major začne zapeklitý případ rozplétat až poté, co se k hrůze svého průvodce, místního pomocníka VB, sám spustí do studny. V hlubinách se skrývá tajemství, ale hrozí tam i smrt. Obdobně funguje i labyrintický prostor podzemí berlínského metra, z něž se jen stěží vymotá major Hradec.

K dalším motivům, jež se spojují s ukrýváním a tajemstvím, patří loď, úzce spojená s výše zmiňovanou sémantikou tranzitního prostoru řeky. Na vltavském hausbótu se ukrývají zlosyni ve *Strachu*. Ostatně řeka sama často skrývá a v pravou chvíli odhaluje strašlivá tajemství:

100 / Při zinscenované autohavárii uprostřed temných lesů málem umírá mladý Hradec v Loupeži sladkého I.

mrtvá těla v *Kvadratuře ženy a Kleštích*. Na lodi se ukrývá i agent Bláha, tajemnou záhadu v sobě skrývá i zaoceánská loď Morava v díle *Rukojmí v Bella Vista*.

K dílčím tematologickým poznámkám v kontextu skrývání a ukrývání v prostoru lákají ještě topoi zámku, divadla a lázní. Zámek, v ideologickém kontextu již předem nutně zatížený negativními konotacemi feudálních, protilidových manýr aristokracie, se spojuje s motivy temnoty, zla, nebezpečí a smrti. Slouží jako dočasná skrýš banderovcům v *Rubínových křížích*. Na zámku se pod maskou psychicky postižených obětí války skrývají příslušníci SS také ve *Vyznavačích ohně*, v zámecké zahradě je ukrýván poklad a navíc množství mrtvých těl skutečných pacientů. V obou případech jde Zemanovi o život: souboj s bývalými SS, banderovcem Mauerem (Petr Haničinec) a doktorem Wolfem (Luděk Munzar) prohraje a zachrání jej až pomoc soudruhů. Ovšem i zestátněný zámek, určený již jen turistickým prohlídkám, může v zdánlivě poklidných letech skrývat ďábelské tajemství: pravdu o identitě a záměrech sympatické Aničky Horákové vulgo Kateřiny z Laubringenu v *Dámě s erbem*. V tomto díle nalézá smrt pod okny zámku zloděj Syřiště (Jan Skopeček). Lázně se v zemanovské sérii objevují dvakrát: nejprve si v *Kleštích* přijíždí do Karlových Varů doléčit plastickou operaci a najít novou tvář Pavel Bláha, poté si v poněkud odlehčeném rytmu crazy komedie vybere slavné lázeňské město k svatebnímu obřadu a oslavě sám Zeman v *Třetích houslích*. Pochmurně laděný příběh Bláhovy neúspěšné proměny a ukrývání v zašlé buržoazní vile Mimosa spojuje s komediálním příběhem Zemanovy svatby negativní hodnocení lázeňského prostoru. V bludišti hotelů, hudebních a divadelních sálů, všemožných zákulisí a salónků, lázeňských vil a podezřelých ordinací se skrývají zástupy podezřelých figurek,¹⁰¹ které žijí dvojakým životem a jsou vždy připraveny oškubat klientelu. Lázně jsou prostorem veskrze buržoazním, a tedy nepotřebným: v *Kleštích* zejí prázdnotou, neboť zdravý lid buržoazní hru na nemoc odvrhl a lázně již nepotřebuje; v *Třetích houslích* jsou zaplněny pouze hypochondrickou zahraniční (často sudetoněmeckou) klientelou, jež přijíždí jen zbytečně utrácet peníze. Není tedy divu, že topos lázní prostupují negativní konotace

101 / Čišníků, maskérů a masérů, rozličných umělců, pseudolékařů atd.

všudypřítomné šmeliny, přetvářky a malých, přízemních lidských tužeb, jež jsou často až komediálně karikovány.

Také topos divadla se výrazně objevuje právě v *Kleštích*¹⁰² a je tak úzce propojen s lázeňskou motivikou. I divadlo zde představuje především zbytečnou buržoazní zábavu.¹⁰³ V prostorách divadla se skrývá mnoho podezřelých a záluďných individuí. V zemanovském vyprávění se záměrně odhaluje divadelní zákulisí, aby se zdůraznila umělost a utvořenost fikčního světa.¹⁰⁴ Motiv masky a divadelní iluze nabývá několika zásadních významů: jednak odkazuje k touze buržoazního divadelního diváka (Pavel Bláha, Arnold Hackel, MUDr. Hejtmánek) být klamán ideologickou iluzí (falešným vědomím kapitalistického Západu); dále k masce, kterou si záporné postavy nasazují, aby zakryly svoji skutečnou tvář (plastická operace a nová image Pavla Bláhy), a konečně k divadelní roli, již tytéž postavy pod cizí režiséřskou taktovkou hrají. Vždy jen hrají, vzdálení své vlastní autentické třídního uvědomění. Divadlo tak vlastně reprezentuje jakýsi ne-prostor, je zástupným obrazem principu iluzivnosti, hry a režijní manipulace, na nichž se zakládá svět západního kapitalismu a jeho falešné vědomí. I Bláhova maska se ukáže být pouhou iluzí: nejprve ji s nejistotou odhalí bývalá milenka Čadková (Carmen Mayerová), poté ji v *Konci velké šance* bez problému prohlédne sám Zeman.



102 / Motiv divadla se objevuje ještě v Klaunech v souvislosti s uměleckou produkcí v Konírně a v Bílých linkách. Obecně vzbuzuje v zemanovském světě divadlo negativní konotace přetvářky, nekalé hry a vedlejších úmyslů. Divadlo je protikladem prosté pravdy života (v tomto smyslu také debatují režisér a kriminalista o Goethově Dichtung und Wahrheit v Tatranském pastorále) a funguje tak nejen jako prostorová kulisa, ale jako součást komplexu negativních významů hry-přetvářky, jež se spojují se zápornými postavami celé série. Krátce se motiv divadla objeví i v posledním díle Růže pro Zemana (setkání stárnoucího Zemana a Žitného ve foyeru divadla), kde negativně podbarvuje Zemanovo rozhořčení nad nečistými metodami zpravodajce Žitného a složitou dvojnácností moderního světa.

103 / Stejně jako v Bílých linkách, kde inscenaci Brechtovy Žebrácké opery z hledišť cynicky komentuje zkažený Arnold Hackel.

104 / Podobně je v díle Tatranské pastorále nahlížen zpoza kamery proces natáčení filmu, odhalení fiktivnosti (tedy umělosti a nepravdivosti) příběhu dodává v metarovině autenticitu zemanovskému světu, jenž díky odhalení lži reprezentuje čistou pravdu. Pohled do zákulisí obecně patří k výrazným vyprávěcím postupům seriálu.

V hlubším fenomenologickém kontextu pracuje zemanovská série především s metaforikou vodního živlu. Je až překvapující, jak často se motiv vody objevuje v souvislosti se smrtí: sám Zeman se téměř utopí v *Pánu ze Salcburku*, jeho otec umírá uprostřed vodní slavnosti na jezeře, Zemanova první žena na ostrově uprostřed řeky. Ve vodě se často objevují mrtvá těla (*Studna, Kleště, Kvadratura ženy*); pod hladinou v *Modrých světlech* umírá i Hanka Bízová (Regina Rázlová) atd.¹⁰⁵ Jaké významy v rámci metaforického potenciálu vody zemanovský svět akcentuje a rozehrává? Filmové vyprávění pracuje především s obrazy temné a zkalené vody, jež pod neprůhlednou hladinou skrývá hrozivou pravdu. Podzemní voda v bažinách může vytvářet iluzi pevné země a svést pobloudilce až k tragické smrti. Voda nevyhnutelně proudí, přináší zlé zprávy a vyjevuje hrozná tajemství. Voda není v zemanovském světě ontologicky pevnou entitou, ale jakousi kontramatérií; vyprávění akcentuje její pohyblivost a nestálost, snahu pronikat skrze zábrany a zaplňovat volný prostor, klamavě zrcadlit. Voda se tak stává metaforickým obrazem temných sil, jež pronikají do republiky a ohrožují její existenci. Voda brání dýchání, zahlcuje a bere život. V protikladu ke klamavému světu zla, jenž „stojí na vodě“, vystupuje pevná země pravdy a zdravého selského rozumu.¹⁰⁶

Sémantiku pevného místa, jistoty, čitelnosti a harmonie nesou hlavně obrazy domova. Ty se v zemanovském světě promítají především do tří prostorů: do kanceláře v Bartolomějské, Zemanovy domácnosti a do rodné chaloupky na vesnici. Kancelář je místem poklidných porad, nemilosrdných výslechů a věrného soudružství. Tuto téměř rodinnou atmosféru jen krátkodobě naruší zrádný Mirek Stejskal (Ladislav Mrkvička), který využije Zemanova vyhnání, aby si sedl na židli svého někdejšího zasvětitelce. Vybavení kanceláře dominuje veliký obraz Hradčan a Karlova mostu, za koženkou potaženými dveřmi



105 / S vodou je spojena smrt Arnolda Hackela, ženy továrníka Čadka, Ivo Holana, lodníka Berky, starého Brůny, hospodského Prágra, v kalných bažinách umírají oběti strašlivé Berty (Stella Zázvorková) z Bestie, v industriální variantě bažiny (v odpadním kališti kladenských dolů) utone i recidivistů Rusňák (Bořivoj Navrátil) z dílu Prokleté dědictví.

106 / Na hranici mezi životem a smrtí nahmátne mladý doktor Brůna na dně studny pevnou zem a pocítí obrovskou touhu žít.

stojí vždy věrně připravená služba. Ze skříňně dobromyslně shlíží Gottwaldova busta. K itinerárii neodmyslitelně patří řada telefonů, jež majora spojují se světem a teplým zázemím chlapců z laboratoří či z šifrovacího. Na vzorně uspořádaném pracovním stole je vždy několik popelníků, do nichž odpovědní kriminalisté nervózně odklepávají popel svých cigaret, když dumají nad zapeklitými případy. V zapечатých kovových registračkách odpočívají vyřešené a uzavřené případy.¹⁰⁷

Zemanův byt se s plynoucím časem mění (stěhování z Žižkova na sídliště), ale vždy je příznakový svým lidovým zařízením, jež ostře kontrastuje s řadou buržoazních či jinak exkluzivních interiérů v bytech záporných postav: Říšův (Oldřich Vízner) byt v dílu *Strach*, byt padělatele Laciny (Josef Kemr) v *Mědirytině* či byt doktora Knappa (Martin Růžek) v *Loupeži sladkého I.* Rovnostářství evokuje jednak veskrze průměrné a dobově typické zařízení bytu a posléze i motiv sídlištní každodennosti v dílu *Šťastný a veselý*. Panelák se stává nosným emblémem egalitářského bytí pospolu a sdílení stejných životních podmínek. I veliký major žije na sídlišti. Doma Zeman nalézá pevnou oporu nejprve ve starostlivé matce, později v manželce Blance (Jaroslava Obermaierová). K obrazům poklidného rodinného krbu patří časté hašteření s dcerou Lídou (Ivana Andrlová). Do jistoty a stability opět zasahuje jen pohnutý rok 1968, kdy dcera v *Štvanici* podlehne tlaku okolí, zapochybuje a otec na okamžik ztratí její důvěru.

107 / Toto zařízení poměrně věrně kopíruje kancelář „čtyřky“, z níž rada Vacátko z Markových a Sequenových Hříšných lidí města pražského ovládal svoji slavnou mordpartu. Tato intertextuální vazba jen zdůrazňuje kvazi-autentičnost tohoto topoi: vyvolává zdání, že taková místnost skutečně kdesi v útrobach Bartolomějské existuje a kriminalisté ji nevyhnutelně dědí po svých předchůdcích. Zemanovský svět ostatně spojuje s topikou Hříšných lidí celá řada analogií a výpůjček. V mnoha případech se na prvorepublikové příběhy nepřímo odkazuje: např. žižkovské pavlače v Růžích pro Zemana či hospůdka s „pochtovým“ chmatákem Ferdou v díle Klauni. Řada bodrých figurek sympatických zlodějíčků a graciézních podvodníků, např. řezník Černý (Josef Bek) z Mědirytiny či překupník Kloc (Miloš Kopecký) z Bestie, jako by z Hříšných lidí přímo vypadla. Tyto dva seriály ostatně nespojuje jen osoba režiséra, ale i velmi podobný herecký ansámbl. To vše komplexnost a mytizační potenciál zemanovského světa jen podtrhuje.

K itineráři Zemanovy rodné chaloupky patří zahrádka, na níž major v *Růžích pro Zemana* již jako důchodce dokonce sám pracuje, květináče v oknech, zápraží s lavičkou, na němž odpočívá či moudře rozmlouvá s dcerou, lidové buchy a věrný pes, který pozná svého pána i po návratu z koncentráku. Domek se přes třicet let, které dělí první a poslední díl série, vůbec nezmění, ačkoliv vedle něj vyrostle rušná silnice. Domov přetrval a stále je onou pevninou, na níž může stárnoucí major v klidu spočinout, místem, kam se může vrátit a jež zůstává beze změn i v dramaticky se modernizujícím světě.

Zemanovský prostor působí tedy čitelně a bezpečně. V nebývale komplexní šíři recykluje konvenční topiku české krajiny, jako by v sobě chtěl uzavřít celý český svět a zredukovat jej na dobře známý a uzavřený prostor reprezentace. Vysílá směrem k nám intenci, jež nás uklidňuje. Nacházíme se v důvěrně známém světě, kde kdosi pilně pečuje o naše bezpečí. Takový svět je ukončený, plný snadno pojmenovatelných a roztříditelných faktů, jež můžeme na základě objektivní metody poznat a katalogizovat. Podobně jako sám Zeman, když jako encyklopedista zločinu zakládá složky uzavřených případů do registračky. Nic nám neuniká, jsme schopni postihnout jednoznačnou kauzalitu všech dějů, jež se před námi odehrávají. Jakékoliv tajemství je velikým majorem odhaleno a bagatelizováno, nic mu nemůže uniknout. Motivace ke zlu má vždy nízké a primitivní kořeny, od nichž se můžeme zřetelně distancovat. Svět je tak poklidně dualistický, drama zápasu a rozhodování mezi dobrem a zlem se nikdy neodehrává uvnitř postavy, ale je vždy ukotveno v reálném prostoru, v němž zlu nakonec nezbyvá, než aby se jen trapně skrývalo.



POSLEDNÍ KRIZE MAJORA ZEMANA: TELEVIZNÍ A KNIŽNÍ PODOBA PŘÍPADŮ MAJORA ZEMANA S TEMATIKOU TZV. PRAŽSKÉHO JARA /

Alena Fialová

Podstatnou součást ideologické propagandy tvoří vlastní reinterpretační dějiny, tj. budování takového obrazu historického vývoje, podle něhož dějiny nutně a logicky směřují k vítězství, převzetí i následnému udržení moci těmi, kdo jednají ve jménu této ideologie. Nastolení a fungování nového politického režimu je tak ideology potvrzeno jako logické vyústění předchozích událostí a záruka přítomnosti i budoucnosti. Proto se také komunistická propaganda snažila začlenit národní dějiny do historickomaterialistického výkladu vývoje, směřujícího díky „revolučním tradicím lidu a národa“ k „vítězství“ dělnické třídy a socialismu. Ani po jeho dosažení však potřeba ideologického působení a reinterpretační dějiny neztratila svůj smysl. Původní komunistický ideál se záhy ukázal být nedosažitelný a jednotlivá historická období existence socialistického státu jej navíc problematizovala.

Propaganda sedmdesátých a osmdesátých let stála před úkolem interpretovat novodobou (poválečnou) historii Československa tak, aby potvrdila, že „současný“ stav v obecném povědomí je po úspěšném překonání „úchylky“ šedesátých let návratem k normálu a jako takový je jediný možný. Úkol vyložit přítomnost jako logické pokračování boje za původní ideály v praxi znamenal víceméně pozitivně interpretovat padesátá léta, prvotní fázi budování nové společnosti, třebaže ta již od poloviny padesátých let byla vnímána jako období deformace a dogmatismu. Dalším cílem pak bylo dezinterpretovat následné vlny politického uvolňování, které v šedesátých letech vyvrcholily tzv. Pražským jarem, a odsoudit je jako projevy „krizového vývoje“.¹⁰⁸

108 / Těto problematice jsem se podrobněji věnovala v souběžně vznikající studii *Poučena z krizového vývoje: Obraz „pražského jara“ v „normalizační“ próze. Soudobé dějiny 12, 2005, č. 2, s. 309–333 (zde pod jménem Alena Šporková).*

Takovéto ideologicky motivované interpretace vlastních dějin byly po celou dobu trvání komunistického režimu masivně prosazovány nejenom v politických projevech, ale i v dílech publicistických, vědeckých i uměleckých. Maximálně srozumitelným a zřetelným způsobem se pak ideologie objevovala v literatuře populární. Její výhodou byl jednoduchý a přehledný syžet, zřetelné rozdělení dobra a zla, návodné vzorce žádoucího a nežádoucího chování, černobílý obraz přítele a nepřítele. Masová čtenost zajišťovala rozšíření a tím i větší pravděpodobnost zakotvení ideologického konceptu v obecném povědomí.

Jedním z nejznámějších a nejuspěšnějších socialistických populárních děl prezentujících ideologizovanou interpretaci československého poválečného vývoje, zahrnující jak „dějinný přelom“ února 1948, tak i z něj vyplývající socialistickou přítomnost, byly detektivní novely Jiřího Procházkzy, vydané knižně i uvedené v televizní verzi v seriálu *Třicet případů majora Zemana*. Kromě částí s čistě kriminalistickou tematikou tvořily páteř seriálu díly s tematikou státobezpečnostní, jež se soustředila na významné mezníky a etapy novodobé historie; právě zde se nabízel možnost nové interpretace, představující požadovaný ideologicky vhodný výklad historické události.

Naše pozornost se zaměří na jeden z problematických okamžiků české novodobé historie, na obraz roku 1968 a události tzv. Pražského jara tak, jak byly prezentovány v televizním seriálu i jeho literární podobě.¹⁰⁹ Toto období bylo v čase uvedení seriálu vnímáno jako „citlivé“: na rozdíl od předchozích dílů nebylo považováno za historii, navíc šlo o události, jejichž emocionální prožívání i bezprostřední praktické následky byly ještě v živé paměti převážně většiny národa. Cílem ideologické propagandy bylo poukázat zejména na negativní působení osob angažujících se v reformním procesu a z toho vyplývající nebezpečí hrozící celému národu.

109 / Problematika literárního a televizního zpracování příběhů o majoru Zemanovi viz též: Janáček, P.: *Aby revoluce zůstala revolucí. Major Zeman jako literární postava a jeho tvůrce*. Respekt 9, 1999, č. 38, s. 18.



I. LITERÁRNÍ A TELEVIZNÍ PODOBA MAJORA ZEMANA

Seriál o majoru Zemanovi se natáčel v letech 1974 až 1979.¹¹⁰ Autorem námětu, povídek a scénářů dílů s tematikou roku 1968¹¹¹ byl Jiří Procházka. Do jeho scénářů však podle jeho vyjádření v dalším procesu zasahovali zejména režisér Jiří Sequens, ředitel Československé televize Jan Zelenka a jeho náměstkyně Milena Balášová.¹¹² Původní autorský záměr tak prezentuje zpracování knižní; dějové linie „zemanovských“ příběhů se proto v některých případech liší. Ve stejném období, kdy se seriál natáčí a dostává k divákům, vychází povídková kniha *Hrdelní pře. Další čtyři případy majora Zemana* (Československý spisovatel 1978), jejíž titul byl zvolen podle klíčové povídky, v televizi uvedené pod názvem *Štvanice*.¹¹³ „Krizový vývoj“ zde začíná v roce 1967 dílem *Klauni*, pokračuje *Hrdelní při/Štvanici* z roku 1968 a ohlasy a následky se objevují ve *Studni*, odehrávající se v roce 1969, která však už má hlavní zápletku kriminalistickou. Kromě těchto tří dílů je v ní obsažená i povídka *Bílé linky*, odehrávající se v roce 1961, kterou do celku začleňuje tematická souvislost: špionážní zápletky situované do západního Berlína měla vytvořit historický obraz vzniku „páté kolony“ v socialistických zemích, jejímiž členy se později stali nájemní protagonisté z řad inteligence a umělců. Ti podle autora tvořili jádro „opoziční“ skupiny, která byla odpovědná za politickou „krizi“ na konci šedesátých let a v době uvedení seriálu prezentovala disent. Jejich osudy Procházka v roce 1983 uzavřel knihou *Lišky mění srst*, v níž zároveň reagoval na aktuální politické události (Charta 77, polská Solidarity) i obecnější pro-

110 / Okolnosti natáčení, uvedení seriálu i spory okolo původních scénářů Jiřího Procházky jsou zachyceny ve studii Petra Blažka, Petra Cajthamla a Daniela Růžičky *Kolorovaný obraz komunistické minulosti. Vznik, natáčení a uvedení Třiceti případů majora Zemana*. In Kopal, P., ed.: *Film a dějiny. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2005, s. 276–294.*

111 / A ovšem i všech ostatních dílů, v nichž převažovala politika nad kriminalistikou.

112 / Definitivní konec majora Zemana (rozhovor s Jiřím Procházkou). Rudé právo, 18. 1. 1992, s. 4.

113 / Celkově vydal Procházka tyto povídky: *Hon na lišku, Vrah se skrývá v poli, Konec osamělého střelce, vše in Hon na lišku. Praha, Československý spisovatel 1978; Bílé linky, Klauni, Hrdelní pře, Studna, vše in Hrdelní pře. Praha, Československý spisovatel 1978.*



blémy normalizační společnosti (prudký vzrůst hospodářské kriminality, kariérismus spojený se změnou politických poměrů apod.). Představitelé opozice zde ukázal jako osoby spojené jak s emigrací a její protistátní činností, tak s běžnou hospodářskou kriminalitou a valutovými podvody. Tato povídka však již zfilmována nebyla.¹¹⁴

Masové působení populárního seriálu bylo znásobeno i relativně vysokým nákladem zmíněných knih, pohybujícím se v rozmezí 40 000–50 000 výtisků. Druhé vydání, nazvané *Hrdelní pře majora Zemana: sedm z třiceti případů majora Zemana* (doplněné o další díly se státobezpečnostní tematikou), vyšlo dokonce v nákladu 100 000 výtisků, vydání *Lišky mění srst aneb 4 x major Zeman* v roce 1988 v nákladu 39 000 výtisků.

Kritické reakce na tyto příběhy byly vesměs pochvalné, i když se konstatovalo, že díly se „starší“ tematikou jsou povedenější¹¹⁵ – čím více se blížily problémům chápaným jako „současné“, tím byl postoj recenzentů rezervovanější. Ohlasy na „současnou“ knihu *Lišky mění srst* proto byly rozporuplné: novela byla na jedné straně prohlášena za „publicistickou prózu v nejlepším slova smyslu“, která „nazývá věci a jevy pravými jmény“, na straně druhé kritika Procházkovi vyčítala přímé charakteristiky, kádrové posudky, absenci napětí, úvahy „jak z novinových úvodníků“¹¹⁶ a konstatovala, že „autor nemá minimální důvěru v inteligenci svých čtenářů“.¹¹⁷ František Cinger v Rudém právu prohlásil, že „kniha je dalším důkazem, že hodnotný společenský román s výrazným politickým zaměřením, jaký známe z naší literatury tohoto století, je ve výsledném efektu, až na malé výjimky, zřejmě dosud nad síly dnes píšících autorů – i nad síly nakladatelů.“ Dobovou atmosféru a její potřebu angažovaných děl

114 / Podle serveru www.totalita.cz měla být posledním dílem seriálu *Misto dilu Růže pro Zemana; společná jim je pouze přítomnost francouzské dopisovatelky, z níž se vyklube – aniž to Zeman předtím tuší – agentka.*

115 / Kozlová, D.: *Obraz třídních zápasů (Ohlédnutí za Třiceti případy majora Zemana)*. Tvorba 1980, č. 10, s. 7.

116 / Hájková, A.: *Stesky nad dobrodružnou literaturou*. Kmen č. 38, 1983, s. 10.

117 / Truhlář, B.: *Detektivka a společenské poznání*. Literární měsíčník 1983, č. 10, s. 138.

typu příběhů majora Zemana pak nejlépe vystihl závěr jeho úvah: „Nedostatky prózy Jiřího Procházky však nemohou vyvrátit smysl i potřebnost takových románů i pokusů o ně. V tomto případě je cenný i nezdařený pokus.“¹¹⁸

II. PROCHÁZKOVÉ POJETÍ „KRIZOVÉHO VÝVOJE“ V KONTEXTU DALŠÍCH PRÓZ S TEMATIKOU TZV. PRAŽSKÉHO JARA

Zosobněním „krizového vývoje“ jsou v Procházkových novelách příslušníci opoziční skupiny, v níž jsou zastoupeni umělci a inteligence. V *Klaunech*, odehrávajících se v roce 1967, se tato skupina představuje poprvé: jejími hlavními protagonisty jsou profesor Holý, básník Pavel Daneš, redaktorka Dagmar Neblechová, režisér a vedoucí Poetické vinárny Robert Sháněl, zpěvačka Eva Moulisová, svazový tajemník, literární kritik a historik Ludvík Šanda a provokující herec Jan Vodvářka. Události se dávají do pohybu při jednom z představení v Poetické vinárně, kdy je Eva Moulisová postřelena. Hlavním podezřelým je básník Daneš, se kterým se Moulisová ten večer rozešla; Zeman navíc zjišťuje, že tyto osoby jsou spolupracovníky kulturního ataše Perry Steina. V Steinově bytě dohromady plánují postupné převzetí moci a vznik nových politických stran, zároveň počítají s radikalizací situace.¹¹⁹ S cílem zvýraznit kriminální rozměr takového jednání je autorem do celé akce zatažen i žižkovský zloděj Ferda Vosátka, který debatující připravuje o peněženky; o peníze se však musí dělit s Danešem, který si ho na tuto práci najímá. Při závěrečné rekonstrukci případu se pak Zeman dozvídá, že Moulisová se postřelila sama, protože se jí po Danešových urážkách již nechtělo žít.

V následujícím příběhu, v *Hrdelní při* (v televizním zpracování s názvem *Štvanice*), se skupina Daneš – Neblechová – Holý angažuje v rehabilitacích případů z padesátých let, konkrétně v případě plánického, jehož vyšetřování se major Zeman účastnil a za nějž nesl hlavní odpovědnost Zemanův nejbližší přítel, plukovník Kalina. Ve vyhrocující se politické situaci roku 1968 má SNB čím dál menší pra-

**118 / Cínger, F.: *Návrat majora Zemana*. Rudé právo, 12. 9. 1983, s. 5.
119 / Tzn. *věšení komunistů na lucerny po maďarském vzoru*.**

vomoce, vyšší místa nereagují na vzrůstající nebezpečí, poctiví komunisté jsou nejen vysmíváni, ale i pronásledováni a odstraňováni ze svých míst. Kalina na následky takovýchto „štvanic“ umírá a také Zeman je představitelem Pražského jara pronásledován. Jeho dcera je napadána ve škole, Zeman sám má dokonce předstoupit před rehabilitační soud v případě Plánice. Jedinou oporou jsou Zemanovi staří pláničtí známí, družstevníci, kteří si pochvalují socialismus a politickému vývoji se smějí. Před zaujatým rehabilitačním soudem se však nepodaří oponentům Zemana zkompromitovat a prokázat mu vinu, a další jednání je proto odročeno.

Podobných próz s tematikou osmašedesátého roku, Pražského jara a okupace vyšlo v období normalizace více. Díla vydaná v oficiálním publikačním prostoru byla silně angažovaná, spíše druhořadé umělecké kvality, a proto čtenářsky neatraktivní; dnes jsou již takřka neznámá.¹²⁰ Ve všech těchto knihách se opakovalo několik ustálených schémat, která dohromady vytvářela ideologicky „vhodný“ obraz těchto událostí se specifickým způsobem argumentace oslavujícím dogmatické křídlo komunistické strany v šedesátých letech a následně nový, normalizační režim. Tato schémata vysvětlovala příčiny a průběh událostí v souladu s oficiální normalizační interpretací obsaženou v dokumentu *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu*,¹²¹ identifikovala původce tohoto vývoje, dokazovala nutnost sovětské intervence a obsahovala i řešení a východiska z této situace. Nejznámějším zástupcem těchto próz pravděpodobně zůstane román *Vabank* Alexeje Pludka z roku 1974, který vylíčil události Pražského jara jako židovské spiknutí, jemuž napomáhají domácí umělci a inteligence. Pludek proto také nešetřil negativní charakteristikou povahy a morálky umělců a spisovatelů, kteří mají z událostí osobní – a zejména finanční – prospěch a v nichž lze rozeznat reálné osoby, v době vydání knihy již pro režim nežádoucí, jako byl Václav Havel, Milan Kundera, Gabriel Laub, Ludvík Vaculík či Pavel Kohout.

120 / Bohumil Nohejl: Velká voda (1973); Ladislav Pecháček: Červená rozeta (1981); Zbyněk Kovanda: Palec na spoušti (1975); Jan Kostrhun: Svatba ve vypůjčených šatech (1989); František Kopecký: Svědomí (1973); Karel Hrabal: Záhrhel (1982); Vladimír Klevis: Toulavý čas (1974) ad.

Prvním z často užívaných schémat společným všem těmto prózám byl popis vývoje vztahu individua k poválečným společenským změnám, zejména k osvobození a k období padesátých let, v nichž lze najít příčiny osobních postojů a chování protagonistů v letech šedesátých. Zvláště období nejdogmatictějšího stalinismu bylo možné podle potřeby interpretovat dvěma způsoby: jako období tvrdé a nesmlouvavé, leč hrdinské, v němž se budovalo a i přes jisté těžkosti a omyly byly položeny základy socialismu jako hlavní jistotě „dneška“. Zároveň však bylo charakterizováno i jako doba fanatického poblouznění, v níž se angažovala většina budoucích představitelů Pražského jara – a to je nyní v těchto prózách kompromituje: stejně jako tehdy slepě propadali iluzím a „deformaci“ socialismu, propadají jim i nyní, v „krizovém období“.

V příbězích o majoru Zemanovi toto schéma naplňuje na jedné straně postava básníka Pavla Daneše, který se v padesátých letech „vrhl na politiku, stal se velice aktivním funkcionářem ve svazu mládeže i ve studentském hnutí, jeden čas patřil k oněm intelektuálským „hurárevolučním modrým košilím“¹²² nebo svazový tajemník Ludvík Šanda, „velice ctižádostivý mladý muž, levě orientovaný, nemilosrdný a dogmaticky přísný, dokud se to nosilo“.¹²³ Proti nim stojí major Zeman s podplukovníkem Žitným, plukovníkem Kalinou a doktorem Veselým, tedy postavy spojené již válečným osudem (prožitkem koncentračního tábora), kteří v padesátých letech bojovali s vnitřním i vnějším nepřítelem, aby prosadili socialismus. Správnost jejich leckdy tvrdého postupu je zde potvrzena vstřícným přijetím prostým „lidem“: družstevníci z Plánice, kde si přestřelky v období poznamenaném kolektivizací vyžádaly několik mrtvých, říkají: „...já jen vím, že bylo třeba udělat všelicos, abychom s těma tvrdejma selskejma palicema pohnuli. Byla to tvrdá bitva, ale stála za to...“¹²⁴

121 / Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu. Praha, Svoboda 1971.

122 / Procházka, J.: Hrdelní pře. Praha, Československý spisovatel 1978, s. 109.

123 / Procházka, J.: Lišky mění srst. Plzeň, Zápaadočeské nakladatelství 1983, s. 23.

124 / Hrdelní pře, s. 154.

Do ustáleného schématu zapadala v zemanovských příbězích i role jednotlivých společenských vrstev a jejich míra angažování se v politických událostech. Těmi, kdo Pražské jaro „řídí“ a kdo pro své osobní zisky vedou národ do záhuby, jsou umělci, spisovatelé a intelligence, považující se za elitu národa. Představitelé této opoziční skupiny tak nesou tradiční negativní charakteristiku: pochybný morální profil, excesy v sexuální oblasti, nestálost, vypočítavost, agresivitu; běžnou součástí jejich života je alkohol a drogy („fenmetrák“). V žánru detektivních příběhů se pak logicky spojují s kriminální činností; jejich amorálnost a drobné přestupky je ovšem předurčují i k zločinům velkým, kterými je zde míněna účast na protistátní činnosti pod vedením kulturního atašé Perry Steina. Dalším prvkem, který je vyděluje z „lidu“, je jejich elitářství („my nejsme jen tak někdo,“ říká profesor Holý). Argumentace výjimečnou „kumštýřskou“ duší (nezákonné chování tedy „...není normální čin normálního řádového člověka ... by se to podle toho mělo taky tak posuzovat“)¹²⁵ ukazuje, jak naivně chce tato „kulturní elita“ snižovat význam své trestné činnosti a obcházet platné zákony.

Oproti nim je za zdravou vrstvu národa, která nepropadá „bláznění“ a „hysterii“ osmašedesátého roku, tradičně považována vesnice (případně i uvědomělé dělnictvo, ovšem město jako celek je spíše náchylné k podlehnutí „demagogii“). Jejím argumentem je důležité poslání – výživa národa – smíšené s tradiční nedůvěrou ke změnám a novým politickým trendům („My tady na venku, milej zlatej, nemáme čas na ty vaše pražský hysterie a blázniviny. Ani chuť míchat se do nich... my musíme makat, aby příští jaro, až vám vychladnou hlavy ... bylo co žrát!“).¹²⁶ Její základní vlastností, stejně jako je tomu u hlavního kladného hrdiny, majora Zemana (který ostatně sám z vesnice pochází), je věrnost a pevnost, absence jakýchkoliv pochybností o správnosti svého postupu. A pokud toto někdo poruší – tak jako Zemanův spolupracovník Mirek Stejskal – musí s následnou změnou politických poměrů nejen opustit funkci, ale přestává být i Zemanovým přítelem.

125 / Tamtéž, s. 87.

126 / Tamtéž, s. 154.



Do často užívaného modelu zapadá i charakteristika vývoje situace, popisované jako hysterie, zmatek či „cizí hra“ (lidé „netušili, že jejich náhodná špatná nálada se dnes hodí do hry někomu, kdo chystá zradu“).¹²⁷ Na jaře 1968 je situace popisována jako zmatená a chaotická („co se to s tou naší republikou stalo“),¹²⁸ čím dál více se však stupňuje nebezpečí pro „věrné“ komunisty. Posléze dochází k bezpráví a štvanicím na ně – situace se radikalizuje a dostává rysy „kontrarevoluce“ (pro absenci analogického případu v československých dějinách jsou v této situaci připomínány maďarské události v roce 1956). V *Třiceti případech...* mají tyto „štvance“ reálné oběti: plukovníka Kalinu, který pod tlakem událostí umírá, Zemanovu dceru Lídu, které vyčítají ve škole otcovu minulost, a osoby, jež participovaly na socialistickém soudnictví a nyní nemají sílu snášet útoky za „padesátá léta“: „Ano, na konci těch soudů bývá smrt. Vzpomeň si na vyšetřovatele Nováka. Volali jsme ho taky jednou jako svědka. Zastřelil se týden poté ve svém bytě. A prokurátor Hora? Oběsil se v jednom hájku za Prahou. A vězeňský doktor Málek? Spolykal prášky, otrávil se. A před dvěma dny se zastřelil jeden generál, starý frontman, čestný chlap, i jeho uštvali...“¹²⁹

V protikladu k těmto obětem kontrarevoluce stojí postižení „z druhé strany barikády“, tedy bývalí političtí vězni z padesátých let, zde konkrétně zastoupení postavou plánického faráře. Prostředkem jejich diskreditace a potvrzením správnosti jejich uvěznění je motiv oficiálně neprokázané, leč těžké viny (udavačství) z druhé světové války.

K tradičním atributům ideologické prózy patří špatný konec záporných postav s příznačným vyústěním života buď v zapomnění, či v emigraci. Zde na ženy čeká prostituce či kariéra striptýzové tanečnice a na muže podřadná práce či alkoholismus, nezájem a nepochopení okolní společnosti; postavy, které opustí vlast, tak čeká celkový rozpad osobnosti: „Nemá pak člověk místo duše studené náprsní portmoné s dolary, místo mozku kalkulačku a místo srdce perfektně fungující, řemeslnou práci?“¹³⁰

127 / Hrdelní pře, s. 94.

128 / Tamtéž, s. 143.

129 / Tamtéž, s. 139.

130 / Tamtéž, s. 148.



Procházkovy novely ovšem obsahují i jiné způsoby ideologické argumentace. Oproti zmiňovaným společenským či společensko-historickým prózám mají příběhy majora Zemana, spadající do populární, detektivní prózy (byť s jistými uměleckými ambicemi) více akcentovanou dějovou složku. Nutnou součástí je zápletko s kriminalistickým či špionážním motivem, která ovlivňuje motivaci jednání postav (např. nástup „krize“ je mj. způsoben činností cizí zpravodajské služby: „Postupují přesně podle směrnic pražského rezidenta White Lines, Perryho Steina ... proniknout do sdělovacích prostředků, neútočit na stranu a socialismus, zaměřit se na jejich minulé chyby a omyly...“).¹³¹ Představitelé této zmanipulované opozice následně vzniklou situaci podporují hlavně proto, že jim umožňuje spojení s finanční kriminalitou. Potřeba individualizace a tematizace konkrétního nepřítele, původce těchto událostí, vedla k prezentaci Daneše a Holého jako hlavních iniciátorů nového politického vývoje (např. společně domlouvají vznik KAN a nekomunistických stran).

Autorovy aspirace však vedly k pokusu překonat „nízký“ detektivní žánr četnými aluzemi na „vysokou“ světovou literaturu a k volbě klíčového díla, které slouží jako interpretační rámec popisovaných událostí. V *Klaunech* jsou počátky „krizového vývoje“ nazírány optikou Villonových buřičských veršů (halasných a provokativních, leč zatím neškodných). V novele *Lišky mění srst* se objevují citáty nejen z díla Lenina, Gottwalda, Dzeržinského, ale i Masaryka či Halase. V *Hrdelní při/Štvanici* se příslušníci Sboru vzájemně „posilují“ Halasovými verši, v závěru dokonce jejich prostřednictvím „předznamenávají“ další vývoj: „Jen žádný strach / jen žádný strach / takovou fugu nezahrál sám Bach / jakou my vám zahrajem.“¹³² V rámci sledovaných děl je však významnější využití motivů, atmosféry i prostoru Kafkova *Procesu*, jinak díla, představujícího spíše symbol atmosféry uvolňování a rozkladu dogmatického nazírání literatury v šedesátých letech (ke Kafkově próze odkazuje i samotný název prózy: již před válkou avizovaný Eisnerův překlad *Procesu* měl nést titul *Hrdelní pře*).¹³³

131 / Tamtéž, s. 128.

132 / Tamtéž, s. 120.

133 / Čermák, J.: Zmařená příležitost. K neuskutečněnému českému vydání sebraných spisů Franze Kafky. Literární noviny 1991, č. 45–48, s. 12.

Oproti běžné interpretaci *Procesu* jako díla symbolicky zpodobujícího praktiky totalitní společnosti a svévole jejích mocenských a bezpečnostních složek postavil Procházka opačný pohled: nevinnou obětí vykonstruovaného procesu, jemuž nelze uniknout, se stávají samotní příslušníci SNB. Nebezpečí a taktika těchto pronásledovatelů však tkví v tom, že obviněný není popraven, nýbrž nenápadně doveden k sebevraždě: „A pak na tebe padne hrozná únava, deprese, tíha ... a zastřelíš se...“ Autor zde v této souvislosti tematizuje i literární život šedesátých let: „Vytáhli po liblické konferenci Franze Kafku proti vám, ale on vlastně píše o vás. ... Od chvíle, kdy jsi dostal to předvolání, jsi vlastně zatčen, i když jsi na svobodě. Nic se ti nestane, můžeš dál žít, jak jsi žil, ale všichni se k tobě budou chovat jako k obžalovanému.“¹³⁴

III. OBRAZ OPOZICE V „NORMALIZOVANÉ“ SPOLEČNOSTI

Procházka ilustrace opoziční skupiny umělců a inteligence se ovšem nevyčerpala jen novelami *Klauni* a *Hrdelní pře*. Důkladnější, pamfletický obraz této skupiny, mnohem zřetelněji odkazující k reálné disidentské komunitě, vytvořil v novele *Lišky mění srst*. Kniha mu tak zároveň umožnila začlenit osudy kladných i záporných hrdinů do nové etapy společenského vývoje, kde „většina poctivých kumštýřů, novinářů a vědců, kteří se nějak kompromitovali, už dostala rozum, stydí se za svou hysterii“¹³⁵ a v němž nový režim prostřednictvím podplukovníka Žitného ujišťuje: „Jsme dost silní, abychom mohli být i trpěliví.“¹³⁶

Procházka zde rezignoval na literární podobenství a zaměřil se na přímočarou diskreditaci bývalých protagonistů Pražského jara použitím několika argumentů: zejména šlo o kriminální a špionážní motiv, o otevřené propojení této skupiny se zločinem a podvody, konkrétně valutovými, a se zahraniční špionáží. Nebezpečí představuje (kromě vyvážení fotokopii a mikrofilmů manifestů a osobních

134 / Obě citace z *Hrdelní pře*, s. 139–140.

135 / *Lišky mění srst*, s. 39–40.

136 / *Tamtéž*, s. 40.

vzkazů do zahraničí) únik tajných informací – disidenti totiž zprostředkovávají zahraničním tajným službám zprávu o přezbrojení některých útvarů armády a rozbor ekonomické situace státu. Průměrného příslušníka společnosti v etapě konzumního socialismu osmdesátých let měl přesvědčit také popis životního stylu a majetkových poměrů těchto osob: přestože nemohou vykonávat svá dřívější prestižní povolání, žijí se nyní v dobově „nejvýnosnějších“ profesích – jako pumpaři, taxikáři, barmanky; oproti většině obyvatelstva tak běžně operují s tuzexovými poukázkami a západní měnou. Jejich pochybná morálka je nyní nahrazena (namísto předchozí sexuální nevázanosti, alkoholické a drogové závislosti a drobných provokací) právě pochybnými finančními vztahy, mimo jiné i mezi členy skupiny: ti, kteří nemohou pracovat v oboru, vydírají herce Bureše, který se jediný živí svou původní profesí, a inkasují od něj dvacet procent jeho honorářů.

Pamfletický charakter novely se projevuje i v návodnějších odkazech k realitě, zprostředkované zejména charakteristikou protagonistů. Nejkonkrétněji se projevuje v postavě básníka Pavla Daneše: zatímco v předchozích příbězích šlo o mladého, „rozervaného“ buřiče, vydržovaného staršími milenkami, nyní se z něj stává zatrpklý tvůrce disidentských manifestů, jež sepisuje ve své luxusní vile za Prahou. Kromě toho zde píše (resp. opisuje) dramatická díla, za něž dostává tučné honoráře z ciziny, v Praze si do uměleckých klubů ostentativně nosí vuřty v mastném papíru atd. Není pochyb, že autorovým cílem bylo diskreditovat reálnou osobu, jíž byl Pavel Kohout.

Argumenty disidentů o jejich pronásledování novým režimem jsou zde záměrně používány v pozmeněném kontextu, v němž mají působit směšně a neoprávněně: když bývalý režisér Robert Šáněl spáchá sebevraždu kvůli valutovým podvodům, obviňují jeho přátelé příslušníky SNB: „uštvali jste ... ho“, jde podle nich o „další oběť nesvobody a zvrůle“.¹³⁷ Když jsou posléze pozatýkáni za prokázanou majetkovou trestnou činnost, tvrdí, že „už zase začíná teror“.¹³⁸

137 / Tamtéž, s. 25.

138 / Tamtéž, s. 140.

V kontrastu k jejich nespokojenosti je zdůrazňována tolerance a shovívavost nového režimu: „Právě tito lidé, kterým tak velkoryse dáváme příležitost, proti nám pracují, aby znovu – teď už poučeněji a chytřeji – rozvrátili tuhle zem, a nakonec nás ... rozvěsili po nejbližších lucernách“.¹³⁹ Jinde říká major Zeman bývalé redaktorce Neblechové: „My jsme humánnější než vaši západní přátelé... Nemáte nedostatek, máte práci, volnost, svobodu se na náš režim zlobit, pomlouvat nás. Nikdo se vám za to nemstí!“¹⁴⁰

IV. ODLIŠNOSTI TELEVIZNÍHO A KNIŽNÍHO ZPRACOVÁNÍ

Hlavní příčiny rozdílů mezi televizní verzí a knižně vydanými novelami byly zřejmé: kromě Procházkou popsané¹⁴¹ rivality scenáristy a režiséra, popřípadě vedení televize (každý z nich měl osobní zájem na vznětné seriálu, jeho přijetí vyššími místy i na diváckém ohlase a samozřejmě i potřebu vlastní seberealizace) zde zřetelně vystupují Procházkovy snahy v knize vystavět jednotný model událostí. Ten se snažil dodržet (a následně i dotvořit) v následujících povídkách, zatímco potřeby televize jakožto masového média i charakter seriálu jako celku byly odlišné. S tím souvisely i Procházkovy zmiňované literární ambice, které se v žánru televizní detektivky nemohly naplno rozvinout. Při srovnání knižní a seriálové verze jednotlivých dílů je patrná televizní snaha o použití pregnantnějších a výstižnějších vyjádření, lapidárnější postižení toho, která postava je kladná či záporná, o posílení dějové linie příběhu, zdůraznění zápletky, průběhu a kladného výsledku vyšetřování. Televize si vyžádala jiný způsob ideologické argumentace, který se v daném kontextu jevil jako efektivnější. Příkladem může být změna jmen některých protagonistů tak, aby více vypovídala. Redaktorka Dagmar Neblechová se tak v televizním zpracování jmenuje Konečná, profesor Arnošt Holý pak Viktor Braun, přičemž toto jméno je zřetelnějším odkazem ke jménu profesora Černého.

139 / Lišky mění srst, s. 52.

140 / Tamtéž, s. 59.

141 / Definitivní konec majora Zemana (rozhovor s Jiřím Procházkou). Rudé právo, 18. 1. 1992, s. 4.

Podstatnějších změn, co se týče nových motivů či syžetů, nedoznal první příběh z minicyklu o Pražském jaru nazvaný *Klauni*. Odlišnosti jsou v tomto díle minimální a spočívají pouze v drobných úpravách dialogů jednotlivých postav, jež se v televizním zpracování náročněji distancují od opoziční skupiny umělců.

Když například v úvodu sedí Zemanova dcera Lída ve vinárně se svým přítelem-básníkem Petrem a baví se o Danešovi, ke kterému Petr dochází a se kterým připravují básnický manifest, přidává televizní scénář seriálu *Lídě do úst* větu: „Já bych byla radši, kdybys nebyl v žádný skupině. ... Já se o tebe trochu bojím.“ Stejně tak v závěru příběhu, kdy redaktorka Neblechová/Konečná přemlouvá postřelenou zpěvačku Moulisovou, aby nsvědčila proti Danešovi, protože by tím ublížila celé české kultuře, je v televizním zpracování ještě přidána návodnější věta: „Vy přece nejste celá kulturní fronta! Vy jste jen jedna ukřičená parta!“

Naopak když se tato skupina schází u kulturního atašé Perry Steina a probírá možnosti dalšího politického vývoje, chybí v seriálu drobná, leč podstatná část věty, jež má popsat záměry představitelů budoucího Pražského jara: „... a bude se tu věšet.“ Lze jen spekulovat, zda režisér usoudil, že by tato vyhrocená replika vyzněla nevěrohodně a mohla by vyvolat nedůvěru průměrného diváka. V bojovněji a nesmiřitelněji naladěném televizním zpracování taktéž chybí věta „opozičního“ režiséra Sháněla adresovaná Zemanovi: „Ale jinak jste mi docela sympatický.“¹⁴²

V televizním zpracování chybí také pasáže, které souvisí s literárními aluzemi a odkazy; obecně lze říci, že je zde redukován Procházkou zdůrazňovaný vliv literatury a literárního života na aktuální situaci ve prospěch tématu politického a kriminalistického. Při návštěvě zraněné Moulisové v nemocnici profesor Holý/Braun v knize francouzsky recituje a poučuje Zemana o stavbě verše. V televizi tyto pasáže chybějí, a scéna je zakončena větou: „Nepřišel jsem diskutovat s vámi, pane profesore, a zvláště ne o politice“ (namísto knižní „Nepřišel jsem poslouchat literární přednášky“).

142 / Hrdelní pře, s. 102.



Ještě výraznější jsou posuny směrem k bojovnějším a explicitnějším vyjádřením v díle *Štvanice* (knížní *Hrdelní pře*), věnovaném přímo „krizovému roku“ 1968, což je zřetelné i z toho, že Procházka je tu uveden pouze jako autor námětu a povídky, kdežto jako scenáriste dílu byli uvedeni František Ditrich a režisér Jiří Sequens, kteří do Procházkovy literární předlohy zasáhli. Oproti Procházkově snaze *Hrdelní pře* vytvořit literární dílo, jež nabízí možnost interpretovat aktuální politické události poněkud metaforičtěji, prostřednictvím klíčového díla, typického pro kontext šedesátých let, *Procesu* Franze Kafky (viz výše), je na televizním zpracování zřetelně vidět příklon k detektivnímu, dobrodružnému žánru. Odlišné naladění obou zpracování předznamenává již úvodní scéna: zatímco v knize se čtenář ocitá v tajemné atmosféře pražského chrámu, v němž se předčítá z Kafkova *Procesu* a plánický farář, který byl v padesátých letech vězněn, je přirovnáván k hlavnímu protagonistovi *Procesu* („Vždyť i mezi námi jsou dosud Josefové K.“),¹⁴³ v televizi probíhá rozhovor s plánickým farářem venku na místním hřbitově a je zde akcentována spíše bojovnost v podobě rozčilených a hlasitých apellů profesora Holého/Brauna: „Žádáme satisfakci!“ Kafkovská atmosféra a prostor se v knize objevují znovu v pasáži, kde jde Blanka Zemanová ještě před rehabilitačním soudem žádat faráře, aby u soudu svědčil pravdivě. Zatímco v knize tak činí v chrámu, kam vchází právě v okamžiku, kdy farář nahlas předčítá Legendu o Dveřníkovi, v televizním seriálu se divák podobně ocitá ve volné přírodě, pravděpodobně na zahradě staré fary v Plánici.

Na rozdíl od *Klaunů se Hrdelní pře a Štvanice* liší i ve způsobu vedení dějové linie. Kvůli vytvoření nosnější a napínavější zápletky se v televizním zpracování objevuje motiv ztraceného dopisu, který napsal prokurátor prvního plánického procesu plukovníku Kalinovi těsně před svou sebevraždou. Ten pak v závěrečné scéně sehraje před soudem rozhodující roli: je důkazem nevinoty mrtvého prokurátora a naopak ukazuje na nátlakové metody Daneše a Holého: „...chtějí, abych tě obvinil z provokativní přípravy plánického procesu. Hrozili i mně, dali mi do dneška ultimátum.“

143 / *Hrdelní pře*, s. 125.

V televizní verzi je také přisouzena větší role svědkům plánických událostí, „hlasu lidu“, resp. obyvatelům samotné Plánice, kteří tragické události z padesátých let sami zažili. Zatímco v knize jsou představeni jako postavy buď kladné (Šandovi), či záporné (paní řídící), v televizním zpracování je zdůrazněna jejich jednota, navíc je zde použito syžetové schéma přerodu: paní řídící, již v tehdejších událostech zastřelili manžela, sice nejprve slíbí podpis na Danešovu rezoluci za rehabilitaci faráře, ale nakonec pod vlivem majora Zemana svůj názor mění. Pláničtí občané se nakonec dostávají k soudu podpořit Zemana a nepřímo tak potvrdí vinu faráře, jenž pod jejich pohledem není schopen vypovídat.

Významné je, že se oproti knize v televizním zpracování potlačují pochybnosti majora Zemana či Kaliny o správnosti tehdejšího postupu; ačkoliv i v knize je celkové vyznění neoprávněností rehabilitací stejné, je Zeman v Procházkově literární verzi více trápen pochybnostmi. Prokurátor, Zemanův známý, který má vést proces, tak v knize říká: „A ten agent byl asi opravdu náš člověk. Seděl před svým útekem do zahraničí u nás v base. A tam se prý zavázal ke spolupráci s Bezpečností. Kalina to řekl faráři při výslechu, aby ho zlomil. A farář tvrdí, že ten písemný závazek viděl na vlastní oči!“¹⁴⁴ Major Zeman poté chvíli neví, co si o případu myslit: „Ale teď začal váhat, přemýšlet, kombinovat – a to bylo strašné... Čím víc ten případ pitval, tím víc se mu zdálo, že skutečná motivace, skutečná pravda o něm je složitá.“¹⁴⁵ Vzápětí ho však pochybnosti opouštějí a přestává souhlasit s manželkou, která přiznává svou nejistotu: „Tak i ty? Kde se najednou ve vás všech vzala tahle nedůvěra? Kdo ji do vás zasel?“¹⁴⁶ U rehabilitačního soudu již vypovídá hluboce přesvědčen o své nevině a správnosti postupu SNB, soudcovu rekonstrukci plánického případu jako vyprovokované akce rozhořčeně odmítá: „To je přece svinstvo, co tu říkáte, pane předsedo!“¹⁴⁷ Závěrečné odmítnutí předchozích pochybností dává knize i seriálu stejné vyznění: oba díly, jež se dotýkají „krizového vý-

144 / Tamtéž, s. 140.

145 / Tamtéž, s. 155.

146 / Tamtéž, s. 156.

147 / Tamtéž, s. 170.

voje ve straně i společnosti“, přes větší či menší odlišnosti končí rozhodným odvržením jakýchkoli odchylek od dogmatické linie komunistické strany.

V. MÍSTO EPILOGU

Pro kontroverzní seriál je ovšem příznačné, že odlišnost původního záměru a výsledné televizní podoby při zpracování plánického/babického případu a problematiky rehabilitací se v devadesátých letech stala předmětem sporu mezi samotnými tvůrci seriálu, byť se i nadále hlásili k ideám předchozího režimu.

Na stránkách komunistických periodik a publikací proběhl spor někdejších příslušníků normalizačních struktur o míru, s nímž zemanovský televizní seriál ideologizoval a zkresloval historické skutečnosti. Jiří Procházka se snažil do nové doby začlenit tvrzením, že svou původní (tj. knižní) verzi „v podstatě vysvětlil případ Babic“ a také, že se Zeman v jeho původní podobě „najednou dostává do strašlivého rozporu, když vidí, že to, čemu věřil, bylo jinak ... Zeman v době Babic, tedy v díle z roku 1951, neměl pravdu ... v roce 1968 se najednou dozvídá, že to byla intrika a hra“. Procházka přitom odkazoval dokonce i na někdejší údajné postoje poradců z ministerstva vnitra: „Vnitřáci – alespoň někteří – tehdy chtěli, aby se tato pravda řekla. Začali chtít pravdu říkat, ale partaj jim to nedovolovala.“¹⁴⁸

Bulvární týdeník Špígl tehdy toto Procházkovy vyjádření k seriálu nazval lakonicky „Pohřbil vlastní dítě“.¹⁴⁹ Procházkovy autostylizaci sebe sama jako tvůrce, snažícího se v nesvobodných poměrech říci alespoň částečnou pravdu, odmítla také prokomunisticky orientovaná kniha Jaroslava Marka *Major Zeman trochu jinak*,¹⁵⁰ která na základě textu samotného i Procházkových aktivit směřovaných na ÚV KSČ dokládá, že Procházka byl osobou, jež se vždy snažila maximálně využít propagandistické možnosti televize. Karel Sýs, odpovědný

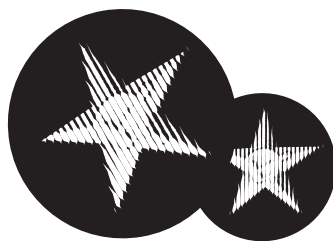
148 / Definitivní konec majora Zemana (rozhovor s Jiřím Procházkou). Rudé právo, 18. 1. 1992, s. 4.

149 / Špígl, 29. 2. 1992, s.1, 2.

150 / Marek, J.: Major Zeman trochu jinak. Praha, Futura 2000.

redaktor knihy, pak toto odmítnutí Procházka přerodu potvrdil i výrokem: „Za dokumentárně nejcennější část knihy považuji pasáže líčící trnitou cestu scenáristy Jiřího Procházky od kovaného strážce politických hodnot k trapnému přeběhlíkovi ... patří k nejodpornějším šokům, jaké jsem zažil.“¹⁵¹

Zůstává otázkou, nakolik zemanovské příběhy splnily svůj hlavní ideologický cíl – ovlivnit obecné povědomí o novodobé národní historii, respektive nedávné současnosti, ve prospěch oficiální propagandy. Minimálně interpretace událostí „nejnovějších“, tedy právě období okolo roku 1968 a následné normalizace, v obecném povědomí výrazněji nezakotvily. Přesto však uvedené spory, opětovné uvádění seriálu po listopadu 1989 i vznik zájmových skupin, které se – byť většinou pouze recesisticky – o seriál *Třicet případů majora Zemana* stále zajímají, dokazují, že dílo žije dál svým životem. A ideologické dějinné koncepty tak v různých podobách přežívají spolu s ním.



151 / O majoru Zemanovi trochu jinak (rozhovor s Karlem Sýsem). Haló noviny, 26. 1. 2000, s. 10.

JAMES BOND A MAJOR ZEMAN: SÉMANTIKA NARATIVNÍ IDEOLOGIE / Petr A. Bílek

I. ÚVOD

V šedesátých letech dvacátého století, kdy se naratologie konstitovala v prostředí francouzského strukturalismu jako svébytná literárněvědná disciplína, bylo v tomto prostředí vcelku sdíleno chápání vyprávění jako rozsáhlé věty, rozprostraněné skrze celý narativní text. Proto se uvažovalo o „gramaticce“ vyprávění, chápané v analogii především k větné syntaxi; hledala se narativní pravidla predikace, valence a podobných mechanismů, jež utvářejí logiku konstruování větné výpovědi i pravidla sdíleného rozumu. V letech následujících se však koncept analogie věty a vyprávění ukázal jako nepřilíš vydatný a hlavně jako problematický. Vyprávění je založeno nejen na řazení událostí v jistém časovém sledu, ale také na konstruování motivovanosti jednotlivých událostí v rámci jejich řetězení. A s motivovaností či s narativní kauzalitou vstupuje do centra dění pojem diskurzu jako entity, která je ve srovnání s větou sice méně zřetelná, ale zároveň je širším sémanticky organizujícím mechanismem promluvy. V konstruování jediné věty mohou zcela dominovat pravidla gramatická (syntaktická); v konstruování promluvy skládající se z více vět jsou tato gramatická pravidla syntagmaticky doplňována i pravidly jinými: logikou zakládání a rozvíjení daného možného (a v našem případě fikčního) světa (tj. způsobem světatorby), ale také jistým rétorickým směřováním, hodnotovým viděním a uspořádáním daného fikčního světa, způsobem konstruování jeho reference k něčemu stojícímu vně tohoto světa atd. Naratologie, která původně chtěla být hodnotově neutrální analýzou strukturovanosti vyprávění, musela připustit existenci vyprávění jako znaku: někdo s nějakým účelem a s nějakým vědomím recipienta něco vypráví, a toto něco odkazuje nejen k sobě samému, ke své vnitřní uspořádanosti („gramaticce“ jazykového systému), ale také označuje něco mimo sebe sama. Víceméně nezpochybnitelný závěr, že tytéž narativní mechanismy platí jak pro vydatně mnohoznačné, sofistické a významově zcela otevřené texty, tak pro „banální“ popkulturní vyprávění, v nichž je význam dotvořen a stabilizován, vedl k rozvolnění původního naratologického zadání; analýza narativní struk-



turace se stále více posouvala i k otázkám intertextovým, paratextovým, pragmatickým, socionarativním či kognitivním. Vyprávění přestalo být zajímavé pouze jako rezultat konkrétně textové aplikace narativních postupů či mechanismů a stalo se vydatným polem pro zkoumání re-prezentací,¹⁵² kognitivních domén, „vyjednávání“ o významu mezi mluvčím a vnímatelem, společensky utvářených způsobů recepcce a rozumění – a v neposlední řadě i pro zkoumání způsobů, jimiž je skrze vyprávění vytvářeno, proponováno a distribuováno určité vidění světa a jeho implicitní či explicitní hodnocení: vyprávění se tak ukázalo jako vydatný nástroj pro analýzu konstruování a šíření postojů, a tudíž i ideologií.

Po čtyřiceti letech vlády jediné „správné“ ideologie, a to té marxleninské, je dodnes v našem kulturním prostoru sám pojem ideologie/-í zdiskreditován: konotuje zneužití imanentních literárně estetických hodnot pro šíření politické propagandy. „Odideologizované“ umění stojí stále pro většinu kritiků axiologicky výše než umění v dotyku s ideologií – obdobně jako nekomerční či „nezávislé“ umění si stojí apriorně výše než umění komerční. Je to stav pochopitelný, ale zároveň problematický, protože z dobrých důvodů a v dobré víře nechce vidět něco, co je do projevů kultury vepsáno jako jeden z konstitutivních rysů: uměle (tj. lidským činitelem) vytvářený význam si v sobě nese jistou postojovost, hodnototvornost nejen estetickou, ale i názorovou. Chci-li něco znaky, které produkují, sdělovat, velice často se snažím touto znakovou produkcí i přesvědčovat, vytvářet pole sdílení, které je širší než horizont mého vlastního „já“.

Marxleninská ideologie byla ideologií totalitární, vnucovaná jako jediná možná a přijatelná. Tato zkušenost však nemůže znamenat, že ideologie jako způsoby konstruování a šíření jistých hodnotových strukturací a konceptualizací již (či vůbec) neexistují, anebo alespoň

152 / Ve vlastní dikci v češtině preferujeme psaní s pomlčkou, abychom zdůraznili umělost a v důsledku i nemožnost onoho „znovu-zpřítomňování“, jež je zcela vzdáleno představám mimetismu jako nastaveného zrcadla, adekvátní kopie či nápodoby. Re-prezentace používá své vlastní postupy konstruování obrazu s „efektem reálného“, než aby se podřizovala materiálu aktuálního světa v zájmu zachování jeho autentické podoby.

by neměly být zkoumány, protože seriózní badatel se jimi buď pouze ušpiní, anebo je zneužije jako výťah k moci či kariéře. Pojem ideologií¹⁵³ je jedním z klíčových konceptů cultural studies, ale nevyhnutelně se k němu při rozšiřování sféry záběru dopracovala i sémiotika či kulturní antropologie. Jde – jak tomu bývá u všech širokých konceptuálních pojmů – o pojem poměrně vágní, používaný pojmově i intuitivně, obvykle bez definičního vymezení. Ve sféře „vysoké“¹⁵⁴ literatury a kultury jde o pojem volitelný, který se sluší využívat jen v určitých typech diskurzů, zatímco v jiných se bez něj lze zcela obejít; ve sféře popkultury či médií jde o jeden z pojmů „povinných“, utvářených už povahou zkoumaného materiálu a způsobu komunikace, jež tato pole ovládají. Ve sféře „vysokého“ umění je konstruování idejí „jen“ podmnožinou cesty za realizací estetické funkce; ve sféře popkulturní je samostatným komunikačním výstupem, zřetelně artikulovaným referentem, který může být a často i bývá samostatně konzumován. Vyprávění o Jamesi Bondovi a majoru Zemanovi, jakkoli značně protikladná svými genetickými kontexty, ideologiemi i estetickou hodnotou, jsou typickými popkulturními narativy. Jsou natolik součástí kulturní encyklopedie soudobého českého vnímatele, že je možné na jednotlivé rysy či prvky vyprávění odkazovat. Jsou dostatečně paralelní a kompatibilní: nejde o materiál, kde komparace vzniká utilitárně a bez zřejmých dobrých důvodů, ale nejde ani o determinovanou závislost prototextu a metatextu. A jsou také dostatečně širokými narativy, aby jakýkoli závěr bylo možné podložit několikanásobným, variovaným výskytem, který eliminuje nahodilostní pochybnost, že „nějak to či ono vymyslet museli“. Budíž nám tedy vyprávění o Bondovi a Zemanovi materiálem, s jehož pomocí se otázkám ideologizace narativu budeme věnovat.

153 / V češtině v nominativu splývá forma singuláru a plurálu. V diskurzu uvažování o literatuře a kultuře má tento pojem smysl právě jako plurál: ty ideologie, nikoli ta ideologie.

154 / Jsme si pochopitelně vědomi umělosti, provizornosti a simplifikace, jež konstruování pólů „vysoké“ kultury a popkultury obnáší, a používáme tuto polarizaci zcela pracovně a utilitárně.

II. IDEOLOGIE JAKO SCHEMATICKÁ RE-PREZENTACE SKUPIN „MY“ A „ONI“

Ve své rozsáhlé a podnětné knize *Ideology: A Multidisciplinary Approach* (1998) nabízí Teun A. van Dijk následující vymezení pojmu ideologie: „Ideologie jsou reprezentacemi toho, kdo jsme, jaká přesvědčení sdílíme, jaké hodnoty jsou nám vlastní a jak se vztahujeme k jiným skupinám, především k našim nepřátelům a oponentům, tedy k těm, kdo nesouhlasí s našimi přesvědčeními, kdo ohrožují naše zájmy a brání nám v rovnocenném přístupu ke společenským zdrojům a lidským právům.“¹⁵⁵ A jen o pár vět dál nabízí i zkrácenou verzi: „Ideologie je samoobslužné schéma pro reprezentaci společenských skupin *my* a *oni*.“¹⁵⁶

Není jistě sporu o tom, že jak bondovské, tak zemanovské narativy takto širokému vymezení nejen vyhovují, ale přímo si říkají i o ilustrační domýšlení. Obě série¹⁵⁷ jsou velice vydatné především pro zkoumání klíčového pojmu re-prezentace skupin „my“ a „oni“. Tyto skupiny jsou zakládány na několika rovinách: „my“ a „oni“ v zobrazeném světě, „my“ a „oni“ jako vypravěči a adresáti-diváci,¹⁵⁸ „my“ a „oni“ jako ti, kdo tyto narativní spektakly produkují a platí, „my“ a „oni“ jako ti, kdo se v nich mají či mohou poznat. S binárně opozičním členěním na „my“ a „oni“ pak pochopitelně nastupují i zesílené role postupů a prostředků identifikace, empatie, autentifikace zobrazeného světa, ale také budování vztahových vazeb mezi fikčním světem

155 / Dijk, T. A., van: Ideology: A Multidisciplinary Approach. London, Sage 1998, s. 69. Přeložil Petr A. Bílek.

156 / Tamtéž, s. 69.

157 / V další části tohoto eseje se budeme věnovat i různým médiím, jež oba narativy konstruují a nesou. Základním materiálem jsou však pro nás oficiální filmová série James Bond (od Dr. No po Die Another Day) a televizní seriál Třicet případů majora Zemana (30 dílů). Z hlediska geneze je v prvním případě jistě primární knižní série Iana Fleminga, nicméně filmovou sérii stavíme do centra zájmu proto, že je nejkomplexnější, nejrozsáhlejší a svým způsobem i nejucelenější. Také z hlediska recepce je její dopad kvantitativně širší než dopad původních knižních předloh.

158 / Ve filmových příbězích je plurálový statut obou entit aktualizován týmovostí danou již samotným médiem: nestojí zde vypravěč, ale tým scenáristy, kameramana, zvukaře, režiséra atd.; obdobně na druhém pólu nefiguruje předpoklad tichého čtení, ale kolektivního vnímání.

a světem aktuálním. Gravitační pnutí mezi oběma póly je natolik silné, že nepříznakové vnímání nepracuje s vnímatelskou pozicí kdesi mezi: o diváka je sváděn virtuální „zápas“, v němž má být stažen k jednomu z pólů. Tato péče o vnímatele se v celé bondovské sérii děje především skrze emblematické redukce postav, prostorů a časových kontextů, jež berou ohled na zcela minimální verze kulturních encyklopedií: země bývají indexovány prostřednictvím nejběžnějších klišé,¹⁵⁹ postavy – především ve filmech ze šedesátých a sedmdesátých let – s pomocí genderových, rasových či handicapových stereotypů, časové kontexty jsou konstruovány s pomocí elementárních fakt „velké“, tj. politické historie. V zemanovské sérii je péče o vnímatele konstruována jinak, ale i zde je její množství příznakové: explicitní rok kalendáře aktuálního světa, přiřazený fikčním příběhům; hlas vypravěče, který „navozuje“ celkovou atmosféru v letech, která – na rozdíl od desetiletí 1945–1955 – by nejspíš ve vědomí nevytvářela referenci k něčemu jedinečnému, co se právě ten rok odehrálo („šedivé“ roky od poloviny padesátých do poloviny šedesátých let); důsledná chronologičnost, motivované uvádění hlavních postav na scénu a jejich indexování za pomoci značkovacích jmen či profesí s markantní hodnotící konotací; důvěrnost hlavní postavy, jež nám nastavuje jak svoji profesní, tak i soukromou tvář.

Členění na binárně opoziční schéma „my“ a „oni“ konstituuje i základní mytický – či spíše mytizační – plán, který stojí v pozadí obou narativů. Bondovská série je výraznou re-prezentací jednoho ze základních mýtů, který konstituoval společensky sdílená přesvědčení moderní západní civilizace: mýtu o unikátním, silném jedinci, schopném vytvořit si trvalý a pro jeho integritu produktivní vztah ke světu kolem. Tento mýtus na renesančním¹⁶⁰ podloží konstituuje západoevropské osvícenství, ale především romantismus svým konceptem svébytného, autonomního génia, tvořícího báseň každým projevem svého bytí. Bond má sice své poslání (služba královně, vlasti a v důsledku pak i celému světu) i zázemí (Q, Moneypenny, ale také třeba dobré oxfordské vzdělání), a má i své partnery v akci; správně se roz-

**159 / Turecko = mnohoženství; Karibik = voodoo a marihuanové rastafarianství; Kuba = doutníky, pláž a samba; Island = sníh a led.
160 / A extenzí tudíž již na antickém základě.**



hodnout a jednat nicméně musí a dokáže vždy jen on sám. Zemanovská série naopak re-presentuje mýtus společenské determinace: tým Zemanových klíčových spolupracovníků, kteří jej nikdy nezklamou¹⁶¹ ani neponíží,¹⁶² je vytvořen již společnou koncentračnickou zkušeností, která se ukáže jako silnější hodnota než léta každodenní spolupráce i než jako pocitová náklonnost.¹⁶³ Mýtus společenské determinace je doplněn ještě ideologicky velice produktivní funkcí kolektivity a osudu, který se přikloní – dříve či později – na správnou, tj. na „naši“ stranu.¹⁶⁴

Konstitutivní mytizační podloží obou příběhů má silný ideologický potenciál právě proto, že zmíněné mytizační prvky trvají: nejsou explicitně konstruovány samotným narativem,¹⁶⁵ nejsou utvářeny spe-

161 / Kalina a dr. Veselý; na rozdíl od „Jidáše“ Mirka Stejskala, ale také na rozdíl od poněkud bonvivánského šéfa pražské kriminálky Pavláška. Tato vyvoolenost společensky determinovaného týmu je akcentována i na úkor „logiky“ aktuálního světa: dr. Veselý jako lékař nejen ohledává mrtvolu či léčí zraněné příslušníky, ale aktivně a trvale řeší kriminální případy, je naprosto informován o stavu vyšetřování atd., tedy má mnohem širší kompetence, než jak bychom je čekali v rámci logiky dobové kolektivní encyklopedie.

162 / Re-presentací tohoto ponížení je v závěrečném dílu postava dosud zcela „pozitivního“ plukovníka Žitného, který dá Zemanovi najevo, že novým hráčem, v nichž figurují rozvědky, kontrarozvědky a „vyšší“ skryté zájmy, již nerozumí a se svým ideologicko-kriminalistickým vybavením patří do starého železa.

163 / Jak již bylo doloženo v předešlých statích, Jirka Hradec je jediným, před kým Zeman roztaje a chová se – byť v provedení Vladimíra Brabce vskutku neumně a křečovitě – jako „pouhý“ kamarád či bratr. Hradec nicméně nepatří do koncentračnické party, a proto je jeho narativní funkcí reprezentace Zemanova alter ega: má opačné vlastnosti, ale také z hlediska koncipování fikčního světa obývá prostory a děje, v nichž – především tam, kde narativ pouze implikuje, ale „neztrácí čas“ zobrazováním – Zeman chybí; a obráceně.

164 / Zeman na rozdíl od Bonda řeší případy tak, že o nich se svými spolupracovníky mluví, že se radí, že dají hlavy a um dohromady (včetně jen výjimečně zobrazených „kluků z laborky“ či včetně nejméně okázalého, ale také nejvěrnějšího pomocníka, poručíka Ládi). Děje, události a okolnosti se vždy patřičně vyvinou a obnaží, stačí setrvat v dohledu a pozorování, aniž by bylo třeba činu, ale i objevu ve smyslu náhlého procitnutí: srov. např. samovolné odhalení vraždy v Tatranském pastorále.

165 / Dovolávání se (reference k něčemu, co předpokládaně existuje i mimo můj diskurz) je pochopitelně silnější ideologizační figurou než explicitní konstruování, vytváření něčeho až před očima recipienta v textu.

cifickým společenským či dobovým kontextem zobrazeného světa, nemění se v čase. Tím vzniká jejich abstraktní – a snad i transcendentní – rozměr. A tato abstrakce, jejímž jsou ztělesněním, re-representací či nositelem funkce, také oba hlavní hrdiny de-humanizuje, dělá z nich symbolicky konstruovaná „označující“ namísto „člověka z masa a kostí“. Bond ve filmových vyprávěních prochází dějinami západní civilizace druhé poloviny dvacátého století, aniž by stárnul. Cítíme, že v sobě hromadí jisté zkušenosti,¹⁶⁶ ale vizuálně i mentálně zůstává na pozadí vývoje od studené války k nástupu asijských ekonomik mužem ve svěží fázi středního věku. Bond je tak re-representací jakési antropologické konstanty, mužem bez vývoje:¹⁶⁷ je popřením vlivu, kterým kontext světa, v němž žijeme, determinuje naši identitu. Dějiny mu nabízejí nový a nový materiál pro jeho misi, ale on sám stojí mimo tyto dějiny; má výtečné povědomí o dobovém dění v daném prostoru a čase, ale pro svoji misi používá neměnný, archetypální repertoár činů a rozhodnutí, jenž se příliš neliší od repertoáru hrdinů středověkého rytířského románu.

Zeman sice stejně jako Bond dějiny výrazně ovlivňuje,¹⁶⁸ ale zároveň do nich „přirozeně“ patří. V průběhu třiceti let stárne¹⁶⁹ a veškeré

166 / Zároveň ale nacházíme až překvapivě malé množství situací, kdy by se explicitně odvolával na příběhy, které jsme s ním již sdíleli. Naopak se občas odvolá na zkušenost s něčím, o čem nebylo vypravováno: viz např. znalost dobré restaurace v Karáči, kde jsme s ním nebyli, o níž mluví Blanka Čínátlová.

167 / Bond se tak stává výrazně textovým konstruktem, který se brání přenášení mimo text, psychologizaci, ale také identifikačním emocím vnímatelů. Omezený a zcela stabilizovaný repertoár jeho vlastností jej staví do značné blízkosti postavám typu Josef K. či Švejk, jež jsou obdobně založeny jako „pouhý“ textový konstrukt, nikoli jako „člověk z masa a kostí“, jehož netematizované vlastnosti si můžeme zkusmo přenášet z aktuálního světa.

168 / Jmenujme jen několik Zemanových činů z hlediska „velkých“ politických dějin: napomůže vyhnat ze země (či zlikvidovat) příslušníky SS; výrazně pomůže vzniku Lidových milicí v Kateřinské Hoře; zalátá jednu díru v děravé západní hranici; omezí krveproliti v Plánici/Babicích; demaskuje „kulturní frontu“ Pražského jara; zaslouží se o obnovení důvěry v SNB ve vesnici, kde žila rodina Brúnova; způsobí zánik undergroundové skupiny Mimikry/The Plastic People of the Universe.

169 / Byť díly z prvních desetiletí spíše nechtěně tematizují marné maskérské úsilí omladit Zemanova představitele Vladimíra Brabce.

odžité příběhy se stávají integrální součástí jeho bytosti: chronologie vyprávění nás vystavuje síti kauzálních souvislostí, jež mají vysvětlovat Zemanovu postupně nabývanou zkušenost, profesionalitu i jeho světonázor. Tam, kde Bond dokáže spojovat privátní (sex, dobré pití, vzrušení, jež mu poskytují hazardní hry) a veřejné v okázalou symbiózu, je Zemanova postava budována na jistém rozporu: rozhodný šéf pražské kriminálky (sféra veřejná) si neví rady s námluvami, s vývrtkou na víno, s výchovou pubertální dcery, ale ani s domácností (sféra privátní). Konflikt obou sfér ale směřuje k zřetelnému a jednoznačnému označujícímu: sféra veřejná je mnohem podstatnější. Pracovní povinnosti mu nepřinášejí požitky,¹⁷⁰ ale odvolávají jej nevyhnutelně i z těch několika situací, kde si chce posílit svůj svět privátní, či v něm jenom spočinout. Jeho kariéra je ale – na rozdíl od Bonda – přirozeně dovršena: nejen dějiny, ale i jednotlivé lidské životy mají v daném společenském zřízení řád, který jde od prvotní iniciace až k završení, ke smyslu konce, říká nám celek narativu.

A řád je další podstatnou ideologizující implikací zemanovské série. Počiná už paratextově vyjádřenou fází geneze, kdy různorodý tým scenáristů, autorů námětů či povídek zvládne jako organický kolektiv odvyprávět celý příběh bez vážnějších narativních lapsů. Pokračuje důslednou kauzalitou Zemanovy kariéry, v níž se veškeré životní i služební posuny odehrávají motivovaně, se zřetelnou příčinou i následkem. A symbolem řádu je v neposlední řadě i hierarchizace v rámci „dobrých“ sil, které už si výše všiml Kamil Činátl i Jiří Koten: vědoucími v komunisticky vykládaných dějinách nejsou v tomto seriálu všichni angažovaní; intelligence, armáda, ale hlavně ti na „vyšších místech“ podléhají omylům a nesprávným interpretacím a pouze SNB v nedílné součinnosti s StB se jeví jako elita, která vždy ví, o co komu a proč jde. Ideologicky konstruktivní koordinát členství se stává pro celý seriál nosným faktorem, který znalce řádu světa situuje do kruhů. V samém středu je tým utvořený zkušeností komunistických

170 / Pití či kouření je zde účelové, nikoli požitkové: nikotin pomáhá mozku pracovat či uvolňuje nervy, pití je jen maskou, jak zapadnout do daného prostoru a získat informace, či ritualizačním potvrzením fungujícího kolektivu, „týmu“ SNB.

věžňů koncentračního tábora:¹⁷¹ otázka „odkud pocházíme?“ je tedy zcela klíčová. Širší kruh představují Zemanovi spolupracovníci z řad SNB: u nich ale shodná odpověď na otázku „jak vypadáme?“ stále ponechává prostor na rozlišování v rámci otázky „kdo k nám skutečně patří?“. Nevyhnutelný dějinný vývoj odstraní zrádce Mirka Stejskala, ale sprovodí ze světa také příliš „bondovsky“ individualistického Jirku Hradce. Prvotní iniciace trojlístku Kalina, Veselý a Zeman již není dějinami zopakována, a proto širší kruh nikdy nedodá jádru nového plnohodnotného člena: není jím Žitný, Pavlásek, ale ani bezmezně oddaný, ale o to víc dětinský poručík Gajdoš v závěrečných dílech. A ještě širší kruh představují „dobří lidé“, kterým seriál připisuje neambiciózní, rutinně každodenní život; pracují-li dobrovolně manuálně (strojník na lodi, rolnice), stávají se nositeli stejné činnosti jako zemanovský tým. Nicméně už zde je tenká, ale o to víc pro ideologické směřování podstatná dělicí čára od profesí pouze zprostředkovavacích či dohlížecích (umělci, intelektuálové, lékaři a zubaři, prodavači a číšníci, sportovci, řidiči, účetní, vrátní). Zdánlivě podobné činnosti zde maskují již zcela jiné cíle: osobní prospěch, zisk na úkor jiných, či v nejlepším případě nezájem. Tito lidé se již liší svým přesvědčením natolik, že je vyznění příběhu vzdaluje od pólu „my“ a dává je v plen silám pólu „oni“. A jádrem pólu „oni“ jsou lidé, pro něž fyzická práce nepředstavuje vůbec žádnou hodnotu: agenti západních rozvědek, překupníci, převaděči, povaleči, kněží a jeptišky; a s nimi i umělci „kulturní fronty“ šedesátých let.

Filmový bondovský narativ si vytvořil svoji svébytnou poetiku, která je schopná udržet koherenci celkového příběhu právě tím, že vítězí nad ozvuky aktuálního světa a jeho logiky. Bond, ale i jeho protivníci nedodržují celou řadu logických ani fyzikálních zákonitostí,¹⁷² ale tyto „lapsy“ jsou upozaděny silou toho, že to jako biograf pěkně

171 / Jeho relativní paralelou jsou pouze trsy obyčejných vesnických komunistů, kteří také vědí, o co skutečně jde. Komunistem destilovaný selský rozum je takřka adekvátním zrcadlovým obrazem týmových vyšetřovacích postupů a schopnosti číst svět politicky a kriminalisticky.

172 / Takřka každý nový padouch Bonda zná a ví, co již dokázal a s kým tedy má tu čest se utkat. Nicméně žádný z padouchů se nevzdá nutkání zabít Bonda složitě a „krásně“, i když by měl tak často možnost jej prostě jenom zastřelit...

vypadá, tedy silou samotného filmového jazyka. Zemanovský narativ naopak svou poetikou příliš koherentní není: ani žánrově, ani silným hrdinou, který by byl nositelem svébytné filmové poetiky. Uvolněný prostor zabýdluje proto právě koherence ideologická, v níž je valná část detailů axiologicky označována a situována někam na osu mezi pólem „my“ a pólem „oni“. Variační opakování detailu se stává dalším produktivním ideologickotvorným postupem: hodnotová konotace detailu je opakováním potvrzována a přesouvána do sféry denotovaného, tj. obecně sdíleného významu. Řada projevů tohoto kódování již byla zmíněna v esejích předchozích i v tomto. Proto jen jeden další: znělka. U bondovské série je její provedení jednou z výrazných strategií dobového zakotvení: typografie i celá vizuální složka, ale především – až na pár výjimek – žánr, typ a interpret titulní písně každého filmu jsou voleny jako příznačné dobové produkty: znělka tedy kromě několika stabilizačních rysů¹⁷³ označuje to, co je v době vzniku filmu právě v dané oblasti „in“. Zemanovská znělka sice prochází jistou proměnou vizuálních klipových sekvencí, jinak ale zůstává neměnná: Zeman vstupuje do dějinné konstanty, vstupuje na předurčenou, a pro něho tudíž bezpečnou půdu, ať už bude v konkrétním příběhu řešit „velký“ plánický/babický případ, nebo vyšetřovat zpronevěru peněz v jednom podniku.¹⁷⁴ Oproti nadýchané, hitově bombastické linii jednotlivých písní v bondovské sérii nabízí vstupní hudba Zdeňka Lišky až pozoruhodně kutálkovskou hudební znělku, v níž není využit orchestr a v níž se hudba vyhýbá drammatizaci či patosu, ale i rozsáhlejšímu kompozičnímu řešení: variuje stabilní melodické schéma tak dlouho, až se stává všedním, bezpříznakově přijímaným jako pozadí. Toto řešení lze opět vidět jako ideologicky kódované: přichází k vám „obyčejný“ příběh „obyčejného“ člena SNB.

173 / Viz např. *Bondův výstřel směrem k divákům; i zde však dochází k úpravám.*

174 / *Drobné změny v týmu „odborných poradců“ či dramaturgů (viz přílohu III. Soupis jednotlivých dílů televizního seriálu Třicet případů majora Zemana) jsou spíše důsledkem neukojených ambicí a rozporů v tvůrčím týmu. Vyvažuje je stabilita klíčových tvůrčích pozic, ale i hereckého obsazení: několik herců ztělesňuje hned několik různých postav v celé sérii, ale i zde jde o akcentaci základního sdělení: nabídneme vám vždy „špičkové“ herce, a to v plejádě, kde takřka nikdo ze slavných nechybí.*

III. NARATIVNÍ KÓDOVÁNÍ A DEKÓDOVÁNÍ

Ideologicky hodnotící indexování se ovšem v případě obou seriálových narativů prolíná s celou škálou jiných diskurzivních činností: v popředí obou sérií stojí zřetel k ekonomické úspěšnosti (Bond) či k podbízivé přesvědčivosti (Zeman), zřetel k vnímatelnosti¹⁷⁵ nebo zřetel k reprodukovatelnosti (provázanost knižních a filmových narativů). A reflexe těchto aspektů nás přivádí do prostoru, kde se ideologický diskurz dostává do souběhu či do střetu s diskurzem, který je zakládán a ukotvován narativními principy. Jakkoli je i v rámci naratologie poněkud omezená shoda ohledně toho, co činí vyprávění vyprávěním, lze přijmout jako stěžejní rysy narativu princip jeho časovosti, tj. lineárního řazení scén a událostí do série časově následných sekvencí, a princip motivovanosti posunů od jedné scény či události k druhé. Tato základní pravidla narativu pak mají dopad na způsob strukturace esenciálních prvků zobrazeného světa, tj. na postavy, děj a časoprostor. Ideologické směřování se tak musí vyrovnávat s pravidly narativního kódování a dekodování.



Stuart Hall ve své stati *Encoding/Decoding*¹⁷⁶ vnímá právě mechanismy kódování a dekodování jako určující prvky komunikačního procesu v oblasti popkultury: událost se stává komunikativní událostí pouze tehdy, pokud se může stát příběhem (story). V důsledku se ovšem pak nezobrazuje událost, ale sdělení o události: vizuální médium dokáže uchovat jisté prvky ikoničnosti znaků, které nabízí, ale není schopné nabídnout pouze a jedině znaky ikonické. Vzniká tak prostor pro znaky indexační, v nichž je již vztah mezi nositelem znaku a jeho významem zakládán na vztahu příčiny a následku, a tudíž na vztahu, který již zahrnuje aktivitu přiřazování a konstruování, a především prostor pro znaky symbolické, v nichž je již vztah jejich složek utvářen zcela arbitrárně.

175 / Bondovská filmová série je svou genezí rozprostraněna do více než čtyř desetiletí, zemanovský seriál do let 1975–1979, jež dělí premiéru prvního dílu a dokončení cyklu.

176 / Původně in Hall, S. – Hobson, D. – Lowe, A. – Willis, P., eds.: Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies. London, Hutchinson Publishing 1980. Přetištěno in Bielby, D. D. – Harrington, C. L., eds.: Popular Culture: Production and Consumption. Oxford, Blackwell Publishing 2001, s. 123–132.

Domyslíme-li tato východiska na náš materiál, můžeme, myslím, koncipovat další podstatný rozdíl mezi narativním a ideologickým diskurzem. Ideologický diskurz tím, že má ambice označovat a vykládat celý „svět“, je již ze své podstaty nucen být diskurzem denotativním, významově uzavírajícím; musí se dovolávat univerzálnosti a „přirozenosti“ způsobů označování. Proto usiluje o determinaci jednotlivin a jedinečností stabilními, pevně fixovanými sítěmi kódování, v nichž každý dílčí prvek zřetelně zapadá do širší a vyšší struktury celku. Není náhodou, že právě silně ideologizovaná tvrzení se jak v bondovském, tak i v zemanovském vyprávění dovolávají obecně přijatelného povědomí o aktuálním světě, tj. pracují s mimetickou referencí. Například pro konstruování klíčové složky zobrazeného světa – obrazu nepřítel – používá zemanovský narativ postupy kódování, které kromě textového významu (profesor Braun je proradný padouch) aktualizují i mimetickou referenci (profesor Braun je profesor Černý). Obdobně provazuje bondovský narativ obrazy fiktivních nepřátelských skupin a sítí s odkazy k reálným nepřítelům světa západní demokracie v jednotlivých historických kontextech.

Označili-li jsme ideologický diskurz jako denotativní, implikujeme, že narativní diskurz využívá naopak spíše vazby konotativní: předpokládá spoluúčast na vnímání fikčního světa, realizovanou jako aktivní vnímatelská anticipace (co teď bude? jak to dopadne?) a retrospekce (jak to, co jsem právě vnímal, zapojit do celku, který již „znám“?). Ideologický diskurz usiluje o maximální analogii mezi kódováním a dekódováním. Narativní diskurz naopak ponechává nevyplněný prostor mezi oběma činnostmi a dokáže i těžit z jejich nesouladu: vzniká tak prostor estetizace. Narativní diskurz se dovolává své jedinečnosti, umělosti: může mít mytické ladění, ale vždy je zároveň ihned dekonstruuje: už tím, že univerzální mýtus tvoří a nabízí formou jediného a jedinečného textu. Bondovský narativ, v němž je ideologický diskurz silně potlačován narativními postupy, nabízí otevřený svět jedinečných – tj. jedinečně se vyskytujících – míst i postav. Bondgirls jsou jistě typizacemi, ale mají vždy své jedinečné provedení: role prvotní sexuální partnerky, oponentky i spolupracovnice je vždy přidělena nové herečce. Stabilní a přes řadu dílů jdoucí postavy (M, Q, Moneypenny) jsou naopak postavami uzavřených prostorů, institucí a služeb. Americká geoložka Dr. Christmas Jones v *The*

World Is Not Enough má své křestní jméno ostentativně zvoleno právě jen pro narativní potřebu: aby mohl být vytvořen sexuální vtip poté, co se s ní Bond konečně vyspí: „I thought Christmas only comes once a year.“¹⁷⁷ Je proto dosti logické, že naopak v zemanovském narativu, v němž ilustrace ideologie stojí nad narativními pravidly, se naopak preferují uzavřené prostory (kancelář, byt, auto se střechem a staženými okýnky a hned s několika členy týmu uvnitř) i „uzavřené“, předdefinované postavy. Zemanovské postavy jsou konstruovány na základě jen několika vlastností, jež se znovu a znovu projevují. I zápas o postavy nepólové, stojící kdesi mezi póly dobra a zla, je obvykle rozhodnut dobovým kontextem, uzavírajícími okolnostmi, v nichž se ocitnou.

Tím, že oba narativy využívají seriálový princip, se pole, v němž na sebe tlačí „desky“ ideologického a narativního diskurzu, ukazuje transparentně především v dějovém uzavírání. Bond vítězí nad představiteli zla, kteří mají v sobě onu již zmíněnou mimetickou složku. Bondovo vítězství je nicméně vítězstvím „pouze“ narativní estetiky: má nabídnout hezký, vypointovaný konec. Vyprávění o vítězství dobra nad zlem se zde nedovolává aktuálního světa: ten zůstává Bondovým triumfem nezměněn, nezasažen. Naopak major Zeman, jak už jsme zmínili výše, „napomůže“ vítězství Vítězného února, eliminuje plány bratrů Mašínů, přispěje ke konsolidaci po chaosu během Pražského jara. Zemanovský narativ se tedy naopak ideologicky zinterpretovaného aktuálního světa neustále dovolává¹⁷⁸ a podřizuje mu principy výstavby textového narativu. Zřetelná kognitivní mapa společenské a politické dimenze aktuálního světa zde dominuje nad textově autonomními fikčními doménami. Bondovskému narativu je možné rozumět i jen se zcela elementárním povědomím o aktuálním světě; dekódování zemanovského narativu naopak není možné bez znalosti (a tudíž i osvojení si) dominantních ideologických kontur

177 / Nepřeložitelná jazyková hříčka, založená na mnohovýznamovosti slovesa „come“. Znamená zároveň „Myslel jsem, že vánoce přicházejí jen jednou do roka“ (směřováno ke Christmas) a „A to jsem si myslel, že Christmas se udělá tak jednou za rok“ (směřováno k fikčnímu i empirickému adresátovi).

178 / Paradoxně až do té míry, že finální střet s agentem Bláhou a osudová střelba na jeho konci jsou situovány na pražský Střelecký ostrov.

komunistického obrazu světa, které se ukazují jako podmínka celostnosti fikčního světa. Zřetelné je to především v případě titulních postav: Bondovo jednání je motivováno především narativně,¹⁷⁹ zatímco Zemanovo jednání ztrácí valnou část motivační „logiky“ ve chvíli, kdy z příběhu odejme mříž ideologického diskurzu.

Motivovanost jednání obou hrdinů podhaluje další princip: otázku příčinnosti. Zdá se, že čím silnější, pevnější a stabilnější je kódování, tím zřetelnější je i řízený proces dekodování.¹⁸⁰ Situovanost obou příběhů do fikčních světů, které se takto vydatně živí na světě aktuálním, vnáší do obou narativů téma člověka v dějinách, ať už z hlediska velké historie, či z hlediska dějin každodennosti. A i zde je markantní rozdíl obou narativů: bondovské příběhy jsou odbočkou z dějin, cestou, v níž převáží virtuálnost, přiznané simulacrum. Zemanovské příběhy naopak chtějí být esencí dějin: Zeman je situován k jejich – z hlediska komunistické ideologie – klíčovým událostem; je ztělesněním „poučení“, fikčně tělesnou esencí rezultátů působení „objektivních“ dějinných sil. Ideologie si zde – opět – nárokuje dominantně hegemonickou pozici. Převaha narativních diskurzů v bondovské sérii naopak staví vnímatele do pozice vyjednávací, textově situační: může, ale nemusí přijmout bondovské popírání fyzikálních zákonitostí, může, ale nemusí přistoupit na textovou prosbu o potlačení nevíry. Přijme-li konstrukční pravidla, jež jsou vlastní tomuto textu, může si užít vzrušující příběh. Nepřijme-li je, zůstává mu stále vydatný materiál k podivování se nad tím, co vše „splácali dohromady“, jakou „pohádku“ či „machoidní vyprávění“ to natočili. Vyjednávací pozice umožňuje i zaujetí postoje na pólu opozice vůči textu, vnímání narativu opoziční dekodovací optikou, jež volí cestu „proti srsti“ významového směřování. Vyjednávací pozice dává prostor vnímatelskému koncipování jiné verze příběhu či jinakostnímu ohledávání daného jedinečného příběhu. V zemanovském příběhu naopak soulad obou diskurzů,

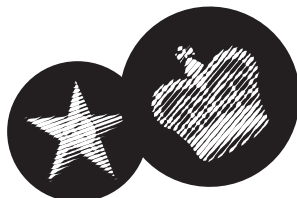
179 / Z důvodů narativních si žádnou ze svých krásných partnerek-pomocnic neponechá a nepřivede si ji do dalšího dílu, byť s některými se zdá být na konci daného dílu zcela spokojen a šťasten.

180 / Zřetelnost dekodování se ovšem stírá časovým posunem: řada odkazů k realitám či událostem aktuálního světa se po letech ztrácí, nebo nefunguje pro novou generaci vnímatelů.

respektive podřízení narativního diskurzu diskurzu ideologickému, neponechává příliš prostoru pro vnímatelské vyjednávání s narativem. Vyžaduje buď přijetí (jež je dnes, ale nejspíš už v době vzniku a premiéry seriálu takřka nemožné), anebo naopak distancované vnímání, které si vědomě dá za úkol věnovat pozornost právě a jenom textu: ten potom působí jako herní narativ s repertoárem nechtěně parodických prvků, narativního i filmařského neumětelství, jež baví obdobně jako insitní či grafomanská poezie. Zemanovský narativ vnímaný v duchu textových ideologizujících intencí se jeví jako nudný paskvil; tentýž narativ, vnímaný ovšem v duchu pokusu vyprávět příběh, se jeví jako vydatný materiál, který skýtá pobavený údiv nad tím, co vše bylo možné pro patriční ideologické vyznění s příběhem a pravidly jeho konstruování vyvést. I zde platí známá pravda, že průměrné „dobré“ filmy jsou mnohem nudnější než valná část „běčkové“ produkce, stejně jako průměrná „velká“ literatura je mnohem fádňější než „nízké“ popkulturní produkty.

IV. OD PSANÉHO TEXTU K FILMU A ZASE ZPÁTKY

Kromě řady jiných vztahových vazeb, umožňujících produktivní komparaci, se bondovská a zemanovská série vyznačují také zajímavou rozvolněností „původního rukopisu“. Již první bondovské filmy se posouvají od tradiční filmové adaptace jediného výchozího verbálního narativu k autonomnímu vyprávění „na motivy“ románů a povídek Iana Fleminga. Jak série narůstá, je průběžně ustalováno i stále komplexnější autonomní podloží, které umožňuje zakládat fikční světy jednotlivých filmů víc a víc na invariantních základech vybudovaných předchozími filmy, a nikoli již prvotním Flemingovým vyprávěcím aktem, jenž se víc a víc vytrácí z povědomí. Filmový narativ se průběžně dostává do natolik autonomní sféry, že názvy filmů opouštějí repertoár příběhových označení navržených Flemingem a film se dostává do pozice primárního textu, který si pak žádá sekundární realizaci skrze knižní vydání filmové povídky. Bond filmový odsouvá Bondova verbálních narativů do nezřetelné a okrajové pozice původního zdroje, jehož stopa je pro rozumění filmovým narativům již nepotřebná.



Zemanovská série má statut původního rukopisu ještě více rozmytý. Na jedné straně stojí zřetelné „ideové zadání“, vytvořené poradcovským týmem ministerstva vnitra, na druhé straně nepříliš dobře ohraničitelná množina inspiračních zdrojů. Byť je to fakticky nedoložitelné, lze u jádra tvůrčího týmu předpokládat alespoň jisté povědomí o bondovských verbálních a především filmových narativech.¹⁸¹ Dalšími zdroji ale nejspíš bylo i povědomí o dosavadních ideologicky „dobrych“ Bondech: polský seriál *S nasazením života* a následná komiksová série *Kapitán Kloss*;¹⁸² Stierlitz, ruský hrdina knižní série Juliana Semjonova *Sedmnáct zastavení jara*¹⁸³ a jeho televizní seriálové zpracování; v neposlední řadě pak především ve sféře režie měla výraznou zdrojovou sílu i retro prvorepubliková série *Hříšných lidí města pražského*, jíž si Jiří Sequens vytvořil rozpoznatelný filmový rukopis či „jazyk“. I zde se nicméně filmový příběh silou svého média (televize) i silou svého rozsahu (třicetidlný seriál, takřka padesát hodin soudržného příběhu) dostává do pozice primárního textu, jenž je poté dílčím způsobem potvrzován i knižními vydáními některých příběhů.¹⁸⁴

Snaha o komplexní vymezení rozdílů mezi verbálním a filmovým narativem (v našem případě navíc seriálového typu) by vydala na samostatnou knihu. Přístupy snažící se již po desetiletí postihnout

181 / Prvků, které jsou takřka symetricky přepólovány oproti bondovskému provedení, je tolik, že je stěží lze interpretačně odkázat do sféry genetické náhody. Zároveň je ovšem obtížné stanovit míru obeznámenosti s bondovským materiálem: viděli tvůrci Majora Zemana filmy, četli víc než onu jednu v té době do češtiny přeloženou knihu Flemingovu (Zlatý fantóm. Praha, Magnet 1970, překlad a úprava Vladimír Minařík), nebo tento zdroj znali jen zprostředkovaně, formou nějaké sumarizační „svodky“?

182 / Televizní seriál *S nasazením života* (Stawka większa niż życie, televizní inscenace 1965, v letech 1967–1968 celkem osmnáct dílů ve třech sériích). Komiksový seriál *Kapitan Kloss* (scénář Andrzej Zbych, kreslí Mieczysław Wiśniewski, dvacet dílů, 1971).

183 / *Semnadcat' mgnovjenij vesny. První kniha 1970, televizní seriál 1973.*
184 / U knižních vydání zemanovské i bondovské filmové série se po dlouhou dobu využívá aspekt trvalé dostupnosti, na rozdíl od seriálu, jehož dostupnost je vázána na televizní či filmové vysílání. U Bondy se proporce dostupného a nedostupného posouvá již v osmdesátých letech vydáním dosavadních filmů na VHS, u Zemana nedostupnost trvá vlastně dosud, s výjimkou těch, kdo si seriál nahráli při některém z jeho televizních vysílání v uplynulých letech.

shody i rozdíly ve strukturování a vnímání obou typů narativů, se snaží buď postulovat globální a poté i dílčí rozdíly (srov. např. Mitry),¹⁸⁵ anebo naopak dobrat se od detailní analýzy shod i rozdílů potenciálních zobecnění. Druhý z uvedených přístupů umožňuje průběžně dotvářet a specifikovat sémiotické modely transkódování. Koncept transkódování se zdá být vydatnější než koncept „překládání“ proto, že namísto přesunu totožného významového prvku z jednoho média do druhého předpokládá hledání přibližných významových ekvivalentů: ekvivalence je založena i na netotožných významových prvcích, kde nicméně prvek verbálně narativního diskurzu je schopen vytvářet obdobné významové směřování jako (třeba i odlišný) prvek filmového diskurzu. Transkódován je tedy význam daného elementu vyprávění, a nikoli nutně tento element sám.

Transkódování jako významový transfer je ovšem nutně vystaveno významovým posunům: Jürgen Hoegl¹⁸⁶ vymezuje tři typologizované možnosti ztráty, posunu či nabytí nového významu při transkódování z jednoho média do druhého: *kulturní*: ztráta či získání významu jsou dány rozdíly v kulturních kontextech obou jazyků či médií; *obecný*: změna významu je dána posunem z jazyka či média s menší komplexitou do jazyka či média s větší komplexitou (zisk) či naopak (ztráta); *specifický*: ztráta či zisk jsou dány přesunem do

185 / Jean Mitry sumarizuje základní rozdíl takto: román je příběhem, který je uspořádán do jisté podoby světa, film je naopak jistou podobou světa, která usiluje o uspořádanost do podoby příběhu (Esthétique et psychologie du cinéma. Sv. 2. Paris, Editions universitaires 1966, s. 354). Další způsoby řešení vztahu obou narativních médií viz např. Boyum, J. G.: Double Exposure: Fiction into Film. New York, Universe Books 1985; Chatman, S.: Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca, Cornell University Press 1978; Lotman, J. M.: Semiotika kino i problémy kinoestetiki. Tallin, Eesti Raamat 1973. Semiotics of Cinema (přeložil Mark E. Suino). Ann Arbor, Michigan Slavic Contributions 1976; Metz, Ch.: Film Language: A Semiotics of the Cinema. London, Oxford University Press 1974; Rifkin, B.: Semiotics of Narration in Film and Prose Fiction: Case Studies of „Scarecrow“ and „My Friend Ivan Lapshin“. New York, Peter Lang 1994; Ryan, M.: Narrative. <http://lamar.colostate.edu/~pwryan/narrentry.htm> (přístup 15. 3. 2007); Ryan, M.: Media and Narrative. <http://lamar.colostate.edu/~pwryan/mediaentry.htm> (přístup 15. 3. 2007).

186 / Hoegl, J. K.: Information Transfer in Transmedial and Multimedial Art. In Borbé, T., ed.: Semiotic Unfolding. Vol. 3. Berlin, Mouton 1984, s. 1668.

média, které se vyznačuje specifickým fungováním jistých významotvorných sfér.

Tato typologie je bezesporu nosná a využitelná, nicméně je třeba nezapomenout při jejím využívání na aspekt textovosti, tj. svébytných „zákonitostí“ či významotvorných dění u každého specifického média: transferový zisk oproti primárnímu textu může být kupříkladu eliminován komplexitou nového média, v níž se prostě rozpustí či ztratí; a pochopitelně i naopak.¹⁸⁷ V tomto rámci může také prvek pocíťovaný jako nesystémový v primárním médiu získat poměrně snadno systematickou sounáležitost v médiu, do něhož je transferován: tím je jeho významové směřování nejen odzavorkováno, ale i – pro ty, kdo transfer rozpoznají – výrazně posíleno. Například Bondovo jediné manželství (v *On Her Majesty's Secret Service*) zůstává v celku série poněkud nesystémovým prvkem či dramaturgickým pokusem-omylem: proč se ze všech žen rozhodne právě a jenom pro Teresu di Vicenzo? Naopak Zemanova obě manželství mají systémovou logiku posílenou tím, jak snadno zapadají do celostního hodnotově ideologického obrazu: první ilustruje patřičné rodinné usazení v patřičném věku, druhé pak jak návrat k esenci historického plynutí,¹⁸⁸ tak i potřebu personálně obsadit vyprázdňené místo matky malé Lídy.

Problematika transferu z média do média nabízí ale i další aspekty. Tím, že nové médium nabízí více či méně přibližnou verzi téhož, dochází mezi primárním a sekundárním zdrojem ke konkurenčnímu

187 / Např. i sebevíc samoučelná aluze či citát (např. Goethovo rozlišení *Wahrheit a Dichtung* v zemanovském dílu *Tatranské pastorále*) vnáší do nového média celostnou konotaci svého původního zdroje (v tomto případě estetická, tradice a třeba i celého goethovského konceptu světové literatury), a to jen svým prostým odkazem ke zdroji, který tuto škálu konotací má v kulturní encyklopedii přiřazenu. Zároveň ale působí takto získaná významová kvalita proti přirozené textovosti žánru, do něhož byla přenesena: zpomaluje děj, znejišťuje stabilní indexaci rolí. I v tomto případě vítězí Zemanovo *Wahrheit* nad režisérovým *Dichtung* spíše ideologizující vůlí než vnitřní logikou utvářeného příběhu.

188 / Blanku si jakoby přece měl vzít už kdysi, došlo jen k nedopatření, jež ale spolehlivost toku *Historie* eliminovala tím, že Blančin první manžel i Zemanova první žena byli zabití, a to dokonce stejným typem „zrádce“.

boji. Někdy se prosadí obě verze,¹⁸⁹ obvyklé je ale prosazení jedné mediální verze na úkor té „slabší“: filmové verze bondovské i zemanovské série se zdají mít v soudobé kulturní encyklopedii (i recepční poptávce) mnohem silnější pozici než Flemingovy textové předlohy i knižní vydání některých příběhů ze zemanovské série.

Dá se asi spekulovat i o tom, že zemanovský příběh měl ve spojení s dalšími ideologicky souznějícími příběhy vytlačit – byť jakkoli okrajově a zprostředkovaně – povědomí o bondovské sérii. Nepovedlo se mu to, ale zároveň – zdá se, že i pro dnešní mladou generaci – ani Bond u nás nikdy zcela Zemana nevytlačil. Dnes tyto dvě série tvoří zajímavý komplementární celek, který se liší profesionálním provedením i finančním zabezpečením, rozsahem, ukončeností zemanovské série¹⁹⁰ a trvalostí bondovské série, globálním i generačním dopadem, estetickou kvalitou, ale také shodami i rozdíly způsobů, jimiž „desky“ ideologického a narativního diskurzu vyrovnávají své vzájemné tlaky. Koexistence Bonda a Zemana v našem kulturním prostoru proto umožňuje otevřít i otázku neintencionálního transkódování, jímž se obě série intertextově nasvěčují navzájem. Ale to až zas někdy přistě. James Bond will be back. A major Zeman taky.

189 / Vančurova Marketa Lazarová je obvykle uváděna i ve zkrácených výčtech jeho nejdůležitějších děl, Vlácilova filmová adaptace pak má přinejmenším stejně silnou pozici v obecném povědomí o velkých dílech české kinematografie.

190 / Před časem vyrojivší se spekulace o novém filmu s postavou Zemana důchodce, který se ukáže být agentem CIA, jsou, zdá se, nesený spíše zřetel snadného profitu finančního i mediálního, než možností prodloužit dikci seriálu do nové doby.



PŘÍLOHY /

I. SOUPIS ROMÁNŮ A POVÍDEK S POSTAVOU JAMESE BONDA:

I. 1. OFICIÁLNÍ OPUS:

Ian Fleming (1909–1964):

Casino Royale (1953; česky *Casino Royale*. Praha, Pragma 1992, překlad Ivan Němeček)

Live and Let Die (1954; česky *Žít a nechat zemřít*. Praha, Delfín 1998, překlad Ivan Němeček)

Moonraker (1955; česky *Moonraker*. Praha, Delfín 1998, překlad Ivan Němeček)

Diamonds Are Forever (1956; česky *Démanty jsou věčné*. Praha, Delfín 2000, překlad Ivan Němeček)

From Russia with Love (1957; česky *Srdečné pozdravy z Ruska*. Praha, Delfín 1997, překlad Ivan Němeček)

Dr. No (1958; česky *Dr. No*. Praha, Pragma/Rio-Press 1991, překlad Karel Veiss a Ladislav Šenkyřík)

Goldfinger (1959; česky *Zlatý fantóm*. Praha, Magnet 1970, překlad a úprava Vladimír Minařík, doslov Ivo Štuka: *007 a jeho otec aneb jak se vyrábí pohádkový hrdina; Goldfinger*. Praha, Pragma 1991, překlad Karel Veiss a Ivan Němeček)

For Your Eyes Only (1960 – soubor pěti povídek: *From a View to a Kill, For Your Eyes Only, Quantum of Solace, Risico, The Hildebrand Rarity*; česky *Velmi důvěrné: Pět tajných nahlédnutí do života Jamese Bondy*. Praha, Delfín 1999, překlad Ivan Němeček)

Thunderball (1961; česky *Thunderball*. Praha, Delfín 2002, překlad Ivan Němeček)

The Spy Who Loved Me (1962)

On Her Majesty's Secret Service (1963)

You Only Live Twice (1964)

The Man with the Golden Gun (1965)

Octopussy / The Living Daylights (1966; paperbacková edice má navíc i *The Property of a Lady*)

Kingsley Amis (pod pseudonymem Robert Markham; 1922–1995):

Colonel Sun (1968)

John Gardner (1926):

Licence Renewed (1981)

For Special Services (1982)

Icebreaker (1983)

Role of Honour (1984)

Nobody Lives Forever (1986)

No Deals, Mr. Bond (1987)

Scorpius (1987)

Win, Lose or Die (1989)

Brokenclaw (1990)

The Man from Barbarossa (1991; česky *Muž z Barbarossy*. Praha,

Rio-Press 1993, překlad Jan Michal)

Death Is Forever (1992)

Never Send Flowers (1993)

Seafire (1994)

COLD (v USA *Cold Fall*, 1996)

Raymond Benson (1955):

Blast from the Past (1997)

Zero Minus Ten (1997)

The Facts of Death (1998)

Midsummer Night's Doom (1999)

High Time to Kill (1999)

Live at Five (1999)

Doubleshot (2000)

Never Dream of Dying (2001)

The Man with the Red Tattoo (2002)

I. 2. KNIŽNÍ VERZE FILMOVÝCH VYPRÁVĚNÍ:

Christopher Wood: *James Bond, The Spy Who Loved Me* (1977)

Christopher Wood: *James Bond and Moonraker* (1979)

John Gardner: *Licence to Kill* (1989)

John Gardner: *GoldenEye* (1995)

Raymond Benson: *Tomorrow Never Dies* (1997)

Raymond Benson: *The World Is Not Enough* (1999)
Raymond Benson: *Die Another Day* (2002)

II. SOUPIS FILMŮ S POSTAVOU JAMESE BONDA:

II. 1. OFICIÁLNÍ SÉRIE JAMES BOND

Dr. No

Premiéra: 7. 10. 1962

Bond: Sean Connery

Scénář: Richard Maibaum, Johanna Harwood, Berkeley Mather

Režie: Terence Young

From Russia with Love (Srdečné pozdravy z Ruska)

Premiéra: 13. 10. 1963

Bond: Sean Connery

Scénář: Richard Maibaum

Režie: Terence Young

Goldfinger

Premiéra: 17. 9. 1964

Bond: Sean Connery

Scénář: Richard Maibaum, Paul Dehn

Režie: Guy Hamilton

Thunderball

Premiéra: 9. 12. 1965

Bond: Sean Connery

Scénář: Richard Maibaum, John Hopkins (na motivy povídky
Kevina McCloryho, Jacka Whittinghama a Iana Fleminga)

Režie: Terence Young

You Only Live Twice (Žiješ jenom dvakrát)

Premiéra: 12. 6. 1967

Bond: Sean Connery

Scénář: Roald Dahl

Režie: Lewis Gilbert

On Her Majesty's Secret Service (Ve službách Jejího Veličenstva)

Premiéra: 12. 12. 1969

Bond: George Lazenby

Scénář: Richard Maibaum

Režie: Peter Hunt

Diamonds Are Forever (Diamanty jsou věčné)

Premiéra: 14. 12. 1971

Bond: Sean Connery

Scénář: Richard Maibaum, Tom Mankiewicz

Režie: Guy Hamilton

Live and Let Die (Žít a nechat zemřít)

Premiéra: 27. 6. 1973

Bond: Roger Moore

Scénář: Tom Mankiewicz

Režie: Guy Hamilton

The Man with the Golden Gun (Muž se zlatou zbraní)

Premiéra: 18. 12. 1974

Bond: Roger Moore

Scénář: Richard Maibaum, Tom Mankiewicz

Režie: Guy Hamilton

The Spy Who Loved Me (Agent, který mne miloval)

Premiéra: 7. 7. 1977

Bond: Roger Moore

Scénář: Christopher Wood, Richard Maibaum

Režie: Lewis Gilbert

Moonraker

Premiéra: 26. 6. 1979

Bond: Roger Moore

Scénář: Christopher Wood

Režie: Lewis Gilbert

For Your Eyes Only (Jen pro tvé oči)

Premiéra: 24. 6. 1981

Bond: Roger Moore

Scénář: Richard Maibaum, Michael G. Wilson

Režie: John Glen

Octopussy (Chobotnička)

Premiéra: 6. 6. 1983

Bond: Roger Moore

Scénář: George MacDonald Fraser, Richard Maibaum, Michael G.

Wilson

Režie: John Glen

A View to a Kill (Vyhlídka na vraždu)

Premiéra: 22. 5. 1985

Bond: Roger Moore

Scénář: Richard Maibaum, Michael G. Wilson

Režie: John Glen

The Living Daylights (Dech života)

Premiéra: 29. 6. 1987

Bond: Timothy Dalton

Scénář: Richard Maibaum, Michael G. Wilson

Režie: John Glen

Licence to Kill (Povolení zabíjet)

Premiéra: 13. 6. 1989

Bond: Timothy Dalton

Scénář: Richard Maibaum, Michael G. Wilson

Režie: John Glen

GoldenEye (Zlaté oko)

Premiéra: 16. 11. 1995

Bond: Pierce Brosnan

Scénář: Jeffrey Caine, Bruce Feirstein (na motivy povídky Michaela France)

Režie: Martin Campbell

Tomorrow Never Dies (Zítřek nikdy neumírá)

Premiéra: 12. 12. 1997

Bond: Pierce Brosnan

Scénář: Bruce Feirstein

Režie: Roger Spottiswoode

The World Is Not Enough (Jeden svět nestačí)

Premiéra: 8. 11. 1999

Bond: Pierce Brosnan

Scénář: Neal Purvis, Robert Wade a Bruce Feirstein (na motivy povídky Neala Purvise a Roberta Wadea)

Režie: Michael Apted

Die Another Day (Dnes neumírej)

Premiéra: 18. 11. 2002

Bond: Pierce Brosnan

Scénář: Neal Purvis, Robert Wade

Režie: Lee Tamahori

II. 2. FILMY S JAMESEM BONDEM MIMO HLAVNÍ SÉRII EON PRODUCTIONS:

Casino Royale

Komedie ve „hvězdném“ obsazení (Peter Sellers, Woody Allen etc.)
Film realizoval jiný producent, který od Fleminga kdysi zakoupil práva pouze na toto dílo, jež prošlo také televizní adaptací, a to už v roce 1954, zcela mimo sérii.

Premiéra: 1967

Bond: David Niven

Scénář: John Law, Wolf Mankowicz, Michael Sayers (na motivy povídky Iana Fleminga)

Produkce: Charles K. Feldman

Režie: Val Guest, Ken Hughes, John Huston, Joseph McGrath, Robert Parrish

Never Say Never Again (Nikdy neříkej nikdy)

Remake filmu *Thunderball*

Premiéra: 1983

Bond: Sean Connery

Scénář: Lorenzo Semple Jr.

Režie: Irvin Kershner

III. SOUPIS JEDNOTLIVÝCH DÍLŮ TELEVIZNÍHO SERIÁLU TRICET PŘÍPADŮ MAJORA ZEMANA

1. Smrt u jezera (1945) (©1974)

Námět: plk. Jan Kovář;¹⁹¹ Vladimír Fiala

Povídka: Oldřich Železný; Jaroslav Šikl

Scénář: Jiří Sequens

191 / Z bibliografie Jana Kováře (autor námětů většiny dílů) a Vlastislava Kroupy (odborný poradce): Ve službách lidu: Činnost složek ministerstva vnitra ve fotografii. Praha, Naše vojsko 1971, 15 000 výtisků (sestavil kolektiv pod vedením Jana Kováře, předmluva Vlastislav Kroupa).

Dzeržinskij, F.: Výbor z díla (sestavil a přeložil Jan Kovář). Praha, Naše vojsko 1977. Vydalo federální ministerstvo vnitra pro příslušníky SNB ke stému výročí narození autora.

124



2. Vyznavači ohně (1946) (©1974)

Námět: plk. Jan Kovář; PhDr. pplk. Vlastislav Kroupa

Povídka: Oldřich Železný; Jaroslav Šikl

Scénář: Jiří Sequens

3. Loupež sladkého I (1947) (©1974)

Námět: plk. Jan Kovář; PhDr. pplk. Vlastislav Kroupa

Povídka: Oldřich Železný; Jaroslav Šikl

Scénář: Jiří Sequens

4. Rubínové kříže (1947) (©1975)

Námět: plk. Jan Kovář; Vladimír Fiala

Povídka: Oldřich Železný; Jaroslav Šikl

Scénář: Jiří Sequens

5. Hon na lišku (1948) (©1975)

Námět: plk. Jan Kovář; PhDr. pplk. Vlastislav Kroupa

Povídka: ing. Jiří Procházka

Scénář: Jiří Sequens

6. Bestie (1949) (©1975)

Námět: plk. Jan Kovář; Vladimír Fiala

Povídka: Oldřich Železný; Jaroslav Šikl

Scénář: Jiří Sequens

7. Mědirytina (1950) (©1975)

Námět: plk. Jan Kovář; Vladimír Fiala

Povídka: Oldřich Železný; Jaroslav Šikl

Scénář: Jiří Sequens

8. Strach (1951) (©1975)

Námět: plk. Jan Kovář; Vladimír Fiala

Povídka: Oldřich Železný; Jaroslav Šikl

Scénář: Jiří Sequens

9. Loď do Hamburku (1952) (©1975)

Námět: plk. Jan Kovář; Vladimír Fiala

Povídka: Oldřich Železný; Jaroslav Šikl

Scénář: Jiří Sequens

10. Vrah se skrývá v poli (1953) (©1975)

Námět: plk. Jan Kovář; Vladimír Fiala

Povídka: Oldřich Železný; Jaroslav Šikl

Scénář: Jiří Sequens

11. Křížová cesta (1954) (©1976)

Námět: plk. Jan Kovář; Vladimír Fiala
Povídka: Oldřich Železný; Jaroslav Šikl
Scénář: Jiří Sequens

12. Kleště (1955) (©1976)

Námět: plk. Jan Kovář; Vladimír Fiala
Povídka: Oldřich Železný; Jaroslav Šikl
Scénář: Jiří Sequens

13. Romance o nenápadné paní (1956) (©1976)

Námět: plk. Jan Kovář; Vladimír Fiala
Povídka: Oldřich Železný; Jaroslav Šikl
Scénář: Jiří Sequens

14. Konec velké šance (1957) (©1976)

Námět: plk. Jan Kovář; Vladimír Fiala
Povídka: Oldřich Železný; Jaroslav Šikl
Scénář: Jiří Sequens

15. Kvadratura ženy (1958) (©1976)

Ideový námět: plk. Jan Kovář
Námět a povídka: Jan Otčenášek
Scénář: Jan Otčenášek; Jiří Sequens

16. Dáma s erbem (1959) (©1976)

Ideový námět: plk. Jan Kovář
Námět a povídka: Vladimír Fiala
Scénář: Jiří Sequens; Vladimír Fiala; Jiří Fried

17. Prokleté dědictví (1960) (©1976)

Ideový námět: plk. Jan Kovář
Námět, povídka, scénář: Jiří Sequens

18. Bílé linky (1961) (©1976)

Ideový námět: plk. Jan Kovář
Námět a povídka: ing. Jiří Procházka
Scénář: Jiří Sequens; ing. Jiří Procházka

19. Třetí housle (1962) (©1976)

Ideový námět: plk. Jan Kovář
Námět a povídka: Ladislav Langpaul
Scénář: Vladimír Sís; Jiří Sequens

20. Modrá světla (1963) (©1976)

Ideový námět: plk. Jan Kovář
Námět a povídka: Jitka Nováková-Hladká

Scénář: Jiří Sequens

21. Pán ze Salcburku (1964) (©1978)

Ideový námět: plk. Jan Kovář

Námět a povídka: Jiří Fried

Scénář: Jiří Fried; Jiří Sequens

22. Tatranské pastorále (1965) (©1978)

Ideový námět: plk. Jan Kovář

Námět a povídka: Jan Otčenášek

Scénář: Jan Otčenášek; Jiří Sequens

23. Šťastný a veselý (1966) (©1978)

Ideový námět: plk. Jan Kovář

Povídka: František Ditrich

Scénář: František Ditrich; Jiří Sequens

24. Klauni (1967) (©1978)

Ideový námět: plk. Jan Kovář

Námět, povídka, scénář: ing. Jiří Procházka

Spolupráce na námětu: plk. Jan Kovář

Spolupráce na scénáři: Milan Gruber

25. Štvanice (1968) (©1979)

Ideový námět: plk. Jan Kovář

Námět a povídka: ing. Jiří Procházka

Scénář: František Ditrich; Jiří Sequens

26. Studna (1969) (©1978)

Ideový námět: plk. Jan Kovář

Námět, povídka a scénář: ing. Jiří Procházka

27. Rukojmí v Bella Vista (1970) (©1978)

Ideový námět: plk. Jan Kovář

Námět: Jiří Svetozar Kupka

Povídka a scénář: Jiří Svetozar Kupka; Jiří Sequens

28. Poselství z neznámé země (1971) (©1978)

Ideový námět: plk. Jan Kovář

Námět: Jiří Svetozar Kupka

Scénář: Jiří Svetozar Kupka; Jiří Sequens

29. Mimikry (1972) (©1978)

Ideový námět: plk. Jan Kovář

Povídka: Milan Gruber

Scénář: Jiří Sequens

30. Růže pro Zemana (1973) (©1979)

Ideový námět: plk. Jan Kovář

Spolupráce na námětu: Jiří Čermák

Scénář: Jiří Sequens



Celý cyklus:

Odborná spolupráce: pplk. Adolf Gruber; PhDr. pplk. Vlastislav Kroupa; pplk. František Kruml; Josef Janurek (díl 15); Jiří Čermák (díly 18–30)

Dramaturgie: ing. Jiří Procházka (s výjimkou dílů 25 a 29–30);

mjr. Leoš Jirsák

Hudba: Zdeněk Liška

Kamera: Václav Hanuš

Režie: Jiří Sequens

IV. SOUPIS KNIŽNÍCH TITULŮ S POSTAVOU MAJORA ZEMANA

Jiří Procházka (1925–1993):

Hon na lišku: Tři případy majora Zemana. Praha, Československý spisovatel 1978, 50 000 výtisků (zahrnuje: *Hon na lišku*, *Vrah se skrývá v poli* a *Konec osamělého střelce*)

Hrdelní pře: Další čtyři případy majora Zemana. Praha, Československý spisovatel 1978, 50 000 výtisků (zahrnuje: *Bílé linky*, *Klauni*, *Hrdelní pře* a *Studna*; doslov Vlastislav Kroupa: *Kronika našich let*)

Hrdelní pře majora Zemana: Sedm z třiceti případů majora Zemana. Praha, Naše vojsko 1984, edice ESO, 100 000 výtisků (soubor obou předchozích knih, opět s doslovem Vlastislava Kroupy)

Lišky mění srst. Plzeň, Západočeské nakladatelství 1983, 43 000 výtisků (španělsky *Los zorros mudan el pelo*. Habana, Arte y literatura 1987)

Lišky mění srst aneb 4x major Zeman. Praha, Československý spisovatel 1988, 39 000 výtisků (obsahuje: *Klauni*, *Hrdelní pře*, *Studna*, *Lišky mění srst*)

Zločin na zámku. Praha, Medea – NTC Interpress 1991, 15 000 výtisků (31. případ majora Zemana)

Třicet případů majora Zemana I. Praha, Ottovo nakladatelství 1999 (obsahuje: *Hon na lišku, Vrah se skrývá v poli, Konec osamělého střelce, Bílé linky*)

Třicet případů majora Zemana II. Praha, Ottovo nakladatelství 1999 (obsahuje: *Klauni, Hrdelní před, Studna, Lišky mění srst*)

Jiří Svetozar Kupka (1921)

Rukojmí z Bella Vista. Praha, Naše vojsko 1980, edice Magnet („volně zpracováno podle stejnojmenného 27. dílu televizního seriálu *Třicet případů majora Zemana*“)

Petr Zikmund (1947)

Vrah přijde do kina. Praha, Naše vojsko 1979, edice Magnet (příběh podle námětu Jana Otčenáška k 23. dílu – *Tatranské pastorále*)

Oldřich Železný (1926-2006)

Vyznavači ohně. Praha, Naše vojsko 1976, edice Magnet

Kája Saudek (1935)

Major Zeman. Pionýrská stezka 1975–76 (komiks)

Major Zeman a jeho 6. [sic!] případů. Brno, Datel 1999 (komiks)

Filip Škoda (1976)

Celebrity na Klepu. Brno, Datel 2000 (obsahuje komiks *Major Zeman versus Vyznavači ohně*)

V. VÝBĚROVÝ SOUPIS ZÁKLADNÍ LITERATURY

V. 1. JAMES BOND

Amis, K.: *The James Bond Dossier.* London, Jonathan Cape 1965.

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

Bennett, T. – Woollacott, J.: *Bond and Beyond: The Political Career of a Popular Hero.* London, Routledge 1987.

Black, J.: *The Politics of James Bond: From Fleming's Novels to the Big Screen.* Westport, Greenwood Press 2000.

Bouzereau, L. – Pfeiffer, L. – Worrall, D.: *The Art of Bond: Four Decades of Spectacular Movie Making.* London, Bantam 2006.

Buono, O. de – Eco, U., eds.: *The Bond Affair.* London, MacDonald 1966.



- Comentale, E. P. – Watt, S. – Willman, S., eds.: *Ian Fleming and James Bond: The Cultural Politics of 007*. Bloomington, Indiana University Press 2005.
- Cork, J. – Scivally, B.: *James Bond: The Legacy*. London, Boxtree 2002.
- d'Abo, M. – Cork, J.: *Bond Girls Are Forever: The Women of James Bond*. London, Boxtree 2003.
- Dileo, M.: *The Spy Who Thrilled Us: A Guide to the Best of Cinematic „James Bond“*. Pompton Plains, Limelight Editions 2004.
- Dougall, A.: *The Secret World of 007*. London – New York, Dorling Kindersley 2000 (česky: *James Bond: Tajemný svět agenta 007*. Přeložil Pavel Dan. Praha, Cesty 2001).
- Fleurier, N.: *James Bond & Indiana Jones. Action Figures*. Paris, Histoire & Collections 2006.
- Giblin, G.: *James Bond's London: A Reference Guide to the Birthplace of 007 & His Creator*. Dunllen, Daleon Enterprises 2001.
- Gifford, C.: *So You Think You Know James Bond*. London, Hodder 2006.
- Chancellor, H.: *James Bond: The Man and His World: The Official Companion to Ian Fleming's Creation*. London, John Murray 2005.
- Chapman, J.: *Licence To Thrill: A Cultural History of The James Bond Films*. London, I B Tauris & Co 1999.
- Lane, A. – Simpson, P.: *The Bond Files: An Unofficial Guide to the World's Greatest Secret Agent*. London, Virgin Publishing 2002.
- Lindner, Ch., ed.: *The James Bond Phenomenon: A Critical Reader*. Manchester, Manchester University Press 2003.
- Lipp, D.: *The Ultimate James Bond Fan Book*. New York, Sterling & Ross Publishers 2006.
- Pfeiffer, L. – Worrall, D.: *The Essential James Bond: The Authorised Guide to the World of 007*. London, Boxtree 2003.
- Rubin, S. J.: *The Complete James Bond Movie Encyclopaedia*. 3. vyd. New York, McGraw-Hill Contemporary 2003.
- Rye, G.: *The James Bond Girls*. London, Boxtree 1999.
- Simpson, P.: *The Rough Guide to James Bond: The Movies, the Novels, the Villains*. London – New York, Rough Guides 2002.
- Smith, J. – Lavington, S.: *Bond Films*. London, Virgin Books 2002.
- South, J. B. – Held, J. M., eds.: *James Bond and Philosophy*. Chicago, Open Court 2006.

Sterling, M. – Morecambe, G.: *Martinis, Girls and Guns: 50 Years of 007*. London, Robson Books 2002.

Werckmeister, O. K.: *Kafka 007*. *Critical Inquiry* 21, 1995, č. 2, s. 468–495.

Winder, S.: *The Man Who Saved Britain: A Personal Journey into the Disturbing World of James Bond*. London, Picador 2006.

Yeffeth, G., ed.: *James Bond in the 21st Century: Why We Still Need 007*. Dallas, Benbella Books 2006.

http://en.wikipedia.org/wiki/James_Bond

<http://www.jamesbondresearch.co.uk>

<http://www.007magazine.co.uk>

<http://www.bondmovies.com>

<http://www.ocd007.com/Welcome.htm>

<http://www.klast.net/bond>

<http://www.bondian.com>

<http://jamesbond-007.info/index.php>

http://www2.rz.hu-berlin.de/amerika/projects/bond/007_program.html

<http://www.jamesbond.com>

<http://www.jamesbondcollege.com>

<http://www.ianfleming.org/index.shtml>

<http://www.nuvs.com/jbond/images/covers>

<http://www.artofjamesbond.com/posters.htm>

<http://www.jamesbondposterpage.com>

http://www.bondian.com/features/czech_books.html

<http://www.007.info/Films.asp>

<http://www.007james.com>

<http://www.ajb007.co.uk>

http://bondpedia.net/article/Main_Page

http://jamesbond.wikia.com/wiki/Main_Page

<http://www.jamesbondwiki.com>

<http://www.bondsupp.freemove.co.uk>

<http://home.btconnect.com/focusjamesbond/main.htm>

<http://www.bondphotopage.funtigo.com>

<http://www.bondmusic.de>

V. 2. MAJOR ZEMAN

Blažek, P. – Cajthaml, P. – Růžička, D.: Kolorovaný obraz komunistické minulosti. Vznik, natáčení a uvedení Třiceti případů majora Zemana. In Kopal, P., ed.: *Film a dějiny*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2005, s. 276–294.

Marek, J.: *Major Zeman trochu jinak*. Praha, Futura 2000.

Růžička, D.: *Major Zeman – propaganda nebo krimi?* Praha, Práh 2005.

<http://www.majorzeman.cz>

<http://forum.majorzeman.cz>

http://www.totalita.cz/ip/tp_zeman.php

http://www.okoun.cz/boards/major_zeman







Edice Scholares
svazek 14
Řídí Petr A. Bílek a Vladimír Pistorius

James Bond a major Zeman
Ideologizující vzorce vyprávění

Sestavil a redigoval Petr A. Bílek
Typografie Adam Tureček
Odpovědní redaktoři Anna Duchková, Olga Štichauerová, Rostislav Taud
Technický redaktor Petr Čížek
Ve spolupráci s Ústavem české literatury a literární vědy FF UK Praha
a ateliérem Grafický design a nová média na VŠUP Praha
vydalo nakladatelství Pistorius & Olšanská, Pražská 128, Příbram
jako svou 007. publikaci
a nakladatelství Ladislav Horáček – Paseka, Terézy Novákové 75, Litomyšl
jako svou 890. publikaci

Vytiskla tiskárna Akcent, Špiderova 117, Vimperk
Vydání první. 136 stran

ISBN 978-80-87053-06-5 (Pistorius & Olšanská)
ISBN 978-80-7185-827-0 (Paseka)

