Beke Zsolt

A Medúza tekintete

A Brosnan-éra Bond-főcímdalai

Absztrakt

A Bond-filmzenék éppen olyan szerves elemei a sorozatnak, mint az autók, az ellenségek vagy a Bond-lányok. Éppen ezért izgalmas nem csak a filmhez, de egymáshoz fűződő viszonyukat is vizsgálni. Amikor hat év kihagyás után Pierce Brosnan öltötte magára a titkosügynök öltönyt, egy teljesen megváltozott világban kellett Bondba új életet lehelnie. A berlini fal leomlásával és a Szovjetunió szétesésével a sorozat alapvető mozgatórugója veszett el, miközben a popkultúra is nyitni kezdett a feminizmus és a női szexualitás ábrázolása felé. A cikk azt vizsgálja, hogy a Brosnan-éra négy Bond-filmjének főcímdala hogyan tükrözi ezt a változást, hogyan fűzhetőek fel egyetlen narratív ívre, miközben nem választjuk el őket filmes környezetükből

Szerző

Beke Zsolt (1990), fordító. Jelenleg az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskolája modern angol és amerikai irodalom és kultúra doktori programjának hallgatója, témája Ian Fleming Bond-ábrázolásának árnyalatai. E-mail: zsoltbeke@hotmail.com

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.4.4>

A Medúza tekintete

A Brosnan-éra Bond-főcímdalai

Bevezetés

James Bond már több mint hatvan éve a populáris kultúránk része. Az Ian Fleming által kitalált karakter kalandjait számtalan könyvben és huszonnégyszáz filmben kísérvhettük eddig nyomon, miközben Bond népszerűsége egyáltalán nem csökkent. A titkosügynök sikerének szerves része a filmzene, különösen a főcímdalok, amelyeket komoly figyelem és érdeklődés övez, amióta Monty Norman (feltételezhetően John Barry hozzájárulásával ^[1]) 1962-ben megkomponálta az ikonikussá vált *James Bond Theme*-et. A főcímdalok számos előadó számára hoztak legalább átmeneti nemzetközi sikert, és igen gyakran a legsikeresebb és legismertebb dalaikká váltak, ^[2] míg egyes zeneszámok (pl. a Duran Duran *A View to A Kill* című szerzeménye) a filmről leválva is egy adott korszak meghatározó szerzeményeivé váltak.

Ahhoz, hogy egy Bond-főcímdal legendássá váljon, nem elegendő, hogy a franchise része legyen, hogy a megfelelő módon vegyítse Monty Norman és John Barry dallamvilágát a kortárs zenei irányzatokkal – a legizgalmasabb Bond-főcímdalok a dalszöveget tekintve is kiemelkedőek, lehetővé téve egy olyan sokágú popkulturális gócpont kialakítását, amely egyszerre vonzza be a hallgatót a dalhoz tartozó filmbe, magába a filmsorozatba és az előadó diszkográfiájába.

A dalszöveg szinte elengedhetetlen része a mainstream popzenének, hiszen általa sokkal explicitebb és közvetlenebb módon ki lehet fejezni a zene által közvetített érzéseket – vagy éppen szembe lehet menni velük. Mindeközben a dalszöveg elindítja a hallgató értelmezését is, aki a dalszöveg narratíváját a saját életének narratívájával egészíti ki ^[3]; így fordulhat elő, hogy akár egy viszonylag generikus vagy valós, értelmezhető referencia nélküli dal is intenzív személyes tartalommal töltődik meg egyes hallgatók számára – mindannyiunkkal előfordult már, hogy úgy éreztük, egy adott dal egy adott élethelyzetben mintha közvetlenül hozzánk vagy rólunk szólna.

A James Bond-főcímdalok esetében a helyzet még érdekesebb kérdéseket vet fel. A személyes, hallgatóra vonatkozó értelmezés mellett ugyanis a főcímdal elidegeníthetetlen a franchise-tól, és attól függően, hogy a hallgató mennyire jártas a Bond-univerzumban, többszintű értelmezésre is lehetőséget ad. Aki csak kicsit is figyelemmel követi a sorozatot, annak biztos, hogy van egy kedvenc Bond-lánya, van egy szívéhez közel álló film, arról pedig mindenképpen határozott véleménye van, hogy melyik színész alakítása jelenti számára az egyetlen és igazi James Bondot.

Jelen cikkben a Pierce Brosnan főszereplésével készült négy Bond-film – *Aranyszem* (Golden Eye. Martin Campbell, 1995), *A holnap markában* (Tomorrow Never Dies. Roger Spottiswoode, 1997), *A világ nem elég* (The World is Not Enough. Michael Apted, 1999) és *Halj meg máskor* (Die Another Day. Lee Tamahori, 2004) – főcímdalának dalszövegeit vetem vizsgálat alá. Brosnan Bondjának egy teljesen új kulturális és társadalmi közegben kell létjogosultságot találnia magának, miközben szembe kell néznie az új kihívással: a férfitekintet felsőbbrendűsége kezd elenyészni – ezt mi sem szimbolizálja jobban, mint hogy a Judi Dench által alakított M személyében Bond női főnököt kap. A Brosnan-éra főcímdalainak dalszövegei érdekes módon hasonló narratívává állnak össze: a női tekintet obszesszív módon eluralkodik a férfitekinteten.

A tekintet ereje

James Bond világa vitathatatlanul egy férfiközpontú világ, ahol a női karaktereket igen gyakran mint tárgyakat vagy kiegészítőket kezelik – a korai James Bond-filmekben előfordult, hogy a film készítői a Bond-lányt alakító (gyakran modellhátérrel) rendelkező színésznőt újrászinkronizálták az utómunkálatok során, ezzel ténylegesen csak a tárggyá redukált testet hagyva, hiszen a hangjukat is elvették tőlük. ^[4] Laura Mulvey híres esszéjében úgy fogalmaz, hogy a nők „egyszerre vannak közszemlére téve és mások által megbámulva”, ^[5] miközben a férfiak a saját fantáziáikat vetítik ki erre a látványra – ez az azóta ikonikussá vált *férfitekintet* [*male gaze*] jelensége. Mulvey esszéje Hollywood aranykorának klasszikussá vált filmjeivel (pl. *Hátsó ablak* [Rear Window. Alfred Hitchcock, 1954], *Sanghaj expressz* [Shanghai Express. Josef von Sternberg, 1932]) foglalkozik, azonban a Bond-filmek esetében a főcímek és főcímdalok – amelyek gyakran metareferenciális viszonyban állnak az adott filmmel – szintén fontos tényezők a test és a tekintet kapcsolatának vizsgálatában.

A Mulvey által megfogalmazott férfitekintet reprezentációja a Bond-univerzumban a filmsorozat szerves részévé vált főcímekben érhető tetten a legnyilvánvalóbban. A Robert Brownjohn és Maurice Binder által kitalált és tökéletesített főcímekben lengén öltözött női alakok táncolnak többé-kevésbé kihívó pózokban sötét, homályos háttér előtt, amelyben gyakran felbukkannak az adott film motívumai és szimbólumai. A sorozat kezdőfilmjeinek főcímeit megnézve nagyon szépen lekövethető, hogyan alakult ki ez a stilizálás, amely azóta a sorozat szerves részévé vált. Az első film, az 1962-es *Dr. No* (Terence Young, 1962) főcíme jórészt absztrakt animáció volt, bár a táncoló női sziluettek koncepciója már itt is megjelenik. Az 1963-as *Oroszországból szeretettel* (From

Russia with Love. Terence Young, 1963) esetében pedig egy hastáncos testére vetítik a stáblistát, ugyanakkor itt hús-vér, mozgó női testet láthatunk, még akkor is, ha a kamera az egyes testrészekre fókuszál. A valódi választóvonal az 1964-es *Goldfinger* (Guy Hamilton, 1964) főcíme, ahol a film jeleneteit egy mozdulatlan, aranyfestéssel bekent női testre vetítették – ez a megoldás azért figyelemre méltó, mert a filmben az aranyfestéssel bekent Jill Masterson halott, így az arannyal bekent női test valójában egy élettelen vászon, amelyre a férfitekintet szabadon vetítheti a fantáziáit.

Állókép a Goldfinger title sequence-éből

Noha a női alakok stilizálása a szillettektől kezdve a voodoo testfestésig filmenként eltérőek, az alapkoncepció a mai napig jelen van – még akkor is, ha a Craig-érában maga Bond karaktere lett a főcímelek főszereplője. Nagyon ritkán fordul elő, hogy a film készítői eltérnek ettől a formulától, éppen ezért komoly jelentősége van annak, ha mégis így történik – például a későbbiekben tárgyalt, 2004-ben megjelent *Halj meg máskor* esetében.

Az 1970-es, 1980-as években a Bond-univerzum felépített egy jól működő formulát, nem csak a filmek tekintetében, hanem a filmzenét illetően is: többé-kevésbé John Barry irányítása alatt készültek a dalok, amelyek ötvözték a szimfonikus pop klasszikus hangzását és az adott időszak zenei irányzatait, kezdve a Paul és Linda McCartney által írt pszichedelikus *Live and Let Die*-től az A-Ha skandináv szintipopját magába olvasztó *The Living Daylights*-ig; a dalokat pedig a hatvanas évek végére már megszokottá vált főcím kísérté stilizált, vászonként használt nőalakokkal és az adott film szimbólumaival. Az 1990-es évek elején azonban egy politikailag és kulturálisan megváltozott világban kellett James Bondnak megvetnie a lábát. Egyfelől egyre nagyobb teret nyert a harcos nő figurája, ráadásul az olyan karakterek, mint a Sigourney Weaver által alakított Ellen Ripley az *Alien*-sorozatból vagy Linda Hamilton Sarah Connorja a *Terminátor*-trilógiából komoly kritikai visszhangot váltottak ki, és a mai napig a filmtörténet meghatározó alakjai között tartják őket számon. Mindeközben a nyolcvanas évek végén a popzenében is határozottan képviselték magukat olyan női előadók, akik a saját szerzeményeiket adták elő (vagy legalábbis jelentős részt vállaltak a dalok megírásában), és nem riadtak vissza az olyan, korábban női előadók által kevésbé érintett témáktól, mint a nyílt szexualitás, csalódottság vagy kiábrándultság. Az első előadók egyike, aki a saját kezébe vette a karrierje irányítását, és a dalaiban nyíltan és őszintén beszélt női témákról, Janet Jackson volt, akinek 1986-ban megjelent, beszédes című *Control* albuma

nem csak mondanivalójában volt újszerű, de a tiszavirág életű, a korszakot taglalva viszont megkerülhetetlen new jack swing stílus egyik meghatározó lemeze lett. Janet Jackson mellett többek között Annie Lennox, Björk vagy Alanis Morissette voltak a korszak legfontosabb alkotói, akik nemcsak a mainstream női előadókra korábban nem jellemző nyíltsággal énekeltek, de zeneileg is szabadabban fejezhették ki magukat.

A Bond-univerzumnak nemcsak a popkulturális közeg változásával kellett szembenéznie a nyolcvanas évek végén, hanem a politikai erőviszonyok átalakulása is komoly kihívást jelentett, hiszen a hatvanas évektől kezdve a hidegháború dinamikája adott biztos hátteret a sorozat számára. A berlini fal leomlása és a Szovjetunió – ezzel együtt pedig a kétpólusú világrend – felbomlása szinte a saját identitásától fosztotta meg Bondot. A sorozatot azonban nemcsak külső tényezők fenyegették, hanem belső bizonytalanságok is nehezítették a munkát. Timothy Dalton Bond-alakítása határozottan megosztó volt, miközben a második Bond-kalandja, *A magányos ügynök* (Licence to Kill. John Glen, 1989), komoly kritikát kapott a filmben látható túlzott erőszak miatt, valamint jogi nehézségek is hátráltatták a sorozat folytatását.

Így hat évnek is el kellett telnie, mire Pierce Brosnan magára öltethette Bond karakterét. Brosnan 1995-ben az *Aranyszemmel* debütáló Bondja nemcsak abban a tekintetben volt kiemelkedő, hogy sikerült Sean Connery eleganciáját Roger Moore furcsa fekete humorával vegyíteni, hanem abban is, hogy a női karakterek korábban nem látott függetlenséget és hangsúlyt kaptak – kezdve természetesen Judi Dench megkerülhetetlen M-jétől az olyan női ellenfelekig, mint a Famke Janssen által alakított Xenia Onatopp vagy Sophie Marceau karaktere, Elektra King. A korszak női karakterei – beleértve a Bond-lányok többségét is – saját maguk hoznak döntéseket, aktív résztvevői a körülöttük történő eseményeknek, és a saját szexualitásuknak is – ez különösen igaz a szadomazochisztikus vonásokkal rendelkező Xenia Onatopp és Elektra King esetében.

Így aztán nem is meglepő, hogy a Brosnan-filmek főcímdalai is tükrözik ezt a (legalábbis a korábbi Bond-filmekhez képest) feminista megközelítést. A négy film – *Aranyszem*, *A holnap markában*, *A világ nem elég* és *Halj meg máskor* – főcímdalának mindegyikében kulcsszerepet játszik a tekintet, mégpedig az egymással harcoló női és férfi tekintet, hiszen a dalok megírásában ugyan részt vettek férfi dalszerzők, az előadók határozott nőiessége ugyanakkor könnyedén felülírja és megkérdőjelezi a férfitekintet dominanciáját. Ezért a négy fent említett filmhez készült főcímdalt *Medúza-daloknak* nevezem a görög mitológiai szörny, Medúza után, akinek kígyó haja és fenyegető tekintete egyes feminista kritikusok szerint a női tekintet megtestesítője. ^[6] Ha valaki Medúza szemébe néz, az azonnal kővé változik, Bowers pedig azzal érvel, hogy a férfitekintet tárgyiasító jellege valójában egy védekező mechanizmus a női tekintettel szemben, mert, ahogy Mulvey is megjegyzi, „a férfi nem képes elviselni, hogy szexuális tárgygyá tegyék”. ^[7] Bowers irodalmi példákat felhasználva arra is rámutat, hogy Medúzát igen gyakran ábrázolják erős nőként, akinek erotikus energiája démoni származásából fakad. ^[8]

A Brosnan-éra négy főcímdala tehát közös abban, hogy a női előadó a domináns fél a dalszövegek

feltehetően férfi címzettjével szemben. Ugyan a szexualitás korábban sem hiányzott a főcímdalokból, de leginkább csak *double entendre*-ként (Lulu: *The Man with the Golden Gun*) vagy többé-kevésbé értelmezhető metaforaként (Duran Duran: *A View to A Kill*) volt jelen. A Medúza-dalokban azonban a szexualitás mint szadomazochisztikus obszesszió jelenik meg a szövegek narratívájában. Mulvey azzal érvel, hogy a férfiszkopofília és -voyeurizmus valójában a kasztrációs szorongástól való szabadulás eszköze ^[9]; ezek a dalok azonban nem hagynak erre lehetőséget, hiszen a férfi kerül az alávetett pozícióba, ami szintén az 1990-es évek két ikonikus női ellenségét, Xenia Onatoppot és Elektra Kinget juttatja eszünkbe.

A proto-Medúza dalok

Ez a fajta női jelenlét nem volt teljesen előzmény nélküli, hiszen már az 1984-es *Halálvágta*ban (A View to A Kill. John Glen, 1984) a Grace Jones alakította androgün May Day is birtokolt valamennyit ebből a szadisztikus attitűdből (Rosa Klebbről nem is beszélve, bár az ő esetében a szexuális indíttatás hiányzott), azonban a főcímek és főcímdalok az 1990-es évekig nem igazán éltek a női tekintet megjelenítésével.

Fontos kivétel viszont az 1981-es *For Your Eyes Only*, amelyet Sheena Easton adott elő az azonos című film (For Your Eyes Only. Jon Glen, 1981; magyar címe *Szigorúan bizalmas*) főcímdalaként. A dal, legalábbis első hallásra, egyszerű, fülbemászó ballada a szeretett félhez. Azonban a dalszöveg alaposabb megvizsgálása után kiderül, hogy a női tekintet is fontos szerepet játszik a dalszöveg narratívájában.

For your eyes only, can see me through the night

Csak a te tekinteted képes átvezetni az éjszakán

For your eyes only, I never need to hide

Csak a te tekinteted miatt nem kell elrejtőznöm

You can see so much in me

Annyi mindent meglátsz bennem

So much in me that's new

Annyi minden újat,

I never felt, until I looked at you

Amit nem éreztem, amíg rád nem néztem

A dal középpontjában tagadhatatlanul a megszólított *Te* áll, akinek a tekintete magabiztossággal tölti el a női énekest, ugyanakkor az *Én* is fontos szerepet kap, hiszen ennek a magabiztosságnak a kulcsa az – mint ahogy az első verze utolsó sorában is olvasható –, hogy a női tekintet is egyenrangú módon legyen képes viszonzni a férfi tekintetét; ez az egyenlőség pedig felszabadító hatással van a női hangra.

A dal mindezek ellenére mégsem a tekintetek csatájává változik, intim, bensőséges hangulatát

végig megtartja, köszönhetően Sheena Easton finom hangjának, a névmások összjátékának, és a *for* előjárószo kettős használatának. A *for* ugyanis viselkedhet okhatározóként és részeshatározóként is, a dal címe pedig tökéletesen kihasználja ezt a lehetőséget. A verzékben (ahogy a fentiekben is látszik) a férfitekintet az oka a nő kiteljesedésének, a refrénben viszont megfordul a helyzet, és a *for* kizárólagosan a férfitekintet számára mutatja meg ennek a kiteljesedését:

For your eyes only, only for you

Csak a te tekintetednek, csak neked,

You see what no one else can see

Olyat láthatsz, amit mások nem

Now I'm breaking free

És ez felszabadít engem

Azonban a dal akkor lesz igazán izgalmas, ha a főcímmel együtt vizsgáljuk meg, ugyanis Sheena Easton az első – és eddig egyetlen – előadó, aki valóban látható is a főcímben, ezzel pedig a tekintetek játéka új szintre lép, hiszen stilizált nőalakok helyett Sheena Easton jól kivehető, közvetlen tekintete lesz a hangsúlyos. Különösen izgalmas pillanat, amikor a dal első sora alatt Easton és Moore arcát egymásra vetítik, ezzel is a két tekintet erejét kiegyenlítve a nézőt egyszerre fürkészi a férfi- és a női tekintet; valamint, amikor az első versszak utolsó sorában („*I never felt, until I looked at you*”) az énekesnő határozott mozdulattal kinéz a közönségére – így a megszólított *Te* és a néző (különösen a férfitekintet birtoklója) végérvényesen eggyé válik. ^[10]

Sheena Easton és Roger Moore egymásra vetített arca

I never felt till I looked at you

A következő proto-Medúza dalra 1989-ig kell várnunk, amikor a soul és R&B egyik nagykövetét, Gladys Knightot kérték fel a főcímdal eléneklésére. A mélyen vallásos Knight tartott a daltól, mert úgy érezte, hogy túlzottan erőszakos, ^[11] végül mégis sikerült meggyőzni – a sors iróniája, hogy *A magányos ügynök* a sorozat egyik legerőszakosabb és legvéresebb filmje lett.

A *Licence to Kill* a felszínen szintén egy romantikus balladának tűnik, azonban kicsit jobban megnézve a dalszöveget, már felfedezhető a rögeszmés, erotomán ragaszkodás, miközben a női hang követi a szerelme tárgyát.

Please don't bet that you'll ever escape me

Kérlek, ne hidd azt, hogy valaha megszökhetsz előlem

Once I get my sights on you

Ha egyszer a célkeresztembe kerülsz

A dal az érzelmi maximumát a bridge során éri el, ahol a zaklatás egy újabb, még rémisztőbb szintre jut: a másik fél teljes és kizárólagos birtoklása lesz a tét – és így a refrén is sokkal sötétebb értelmet nyer:

<i>Say that somebody tries to make a move on you</i>	<i>Tegyük fel, hogy valaki kiszemel magának</i>
<i>In the blink of an eye, I will be there too</i>	<i>Egy szempillantás alatt én is ott termek</i>
<i>And they better know why I'm gonna make them 'em pay</i>	<i>És jobb ha tudja az a valaki, hogy miért kell megfizetnie</i>
<i>Til their dying day</i>	<i>A halála napjáig</i>
 [...]	 [...]
<i>Got a licence to kill</i>	<i>Szabadon megölhetem,</i>
<i>Anyone who tries to tear us apart</i>	<i>Azt, aki megpróbál minket szétszakítani</i>

Miközben a főcím maga nem rejt sok izgalmat, a dalhoz készített videoklip rendkívül érdekfeszítő. Egyfelől szokásos előadásalapú videót kapunk, amelyet a film jeleneteinek kollázsa tesz változatossá, ugyanakkor a klip már az első pillanatban rájátszik Maurice Binder jellegzetes képsoraira: a szmokingot viselő Gladys Knight előúszik az elfektetett pisztolycsőből, hogy aztán végig ő és a „vokálózó” modellek uralják a képernyőt, Bond alakja pedig csak egy sziluett legyen a háttérben. Ugyan Timothy Dalton agresszív és kegyetlen Bondja zsákutcának bizonyult a sorozat történetében, az androgün megjelenéssel játszó Knight és az ikonográfiát szubverzív módon kiforgató videoklip minden tekintetben egy izgalmas kísérlet a női és a férfitekintet közötti határ elmosásában.

A Medúza-dalok

Tina Turner *GoldenEye* című dala tökéletes nyitánya a Medúza-daloknak, hiszen abból a pontból viszi tovább a női tekintet szerepeltetését, ameddig a *Licence to Kill* hat évvel korábban eljutott. Az énekes ismét követi a dal megszólítottját, de a női tekintet többé nem szemtől szembe nézi a férfit, hanem rejtőzve, így a női tekintet a férfi tudta nélkül válik megkerülhetetlenné, kivédhetetlenné. A rejtőzködés azonban nem csak a női tekintetet rejti el, hanem az amögött rejlő bosszúszomjas gondolatokat is.

You'll never know how I watched you

Sosem tudod meg, hogy figyeltelek

From the shadows as a child

Az árnyékból, mint egy gyerek

[...]

[...]

It's a gold and honey trap

A mézesmadzag már kifeszítve vár

I've got for you tonight

Ma este ezt szánom neked

Revenge it's a kiss, this time I won't miss

A bosszú egy csók, és most nem fogok hibázni.

Mindezekén túl a *GoldenEye* az első olyan dalszöveg, ahol ez a rögeszmés erő szadomazochizmusba torkollik:

Golden eye not lace or leather

Arany szem, nem csipke vagy bőr

Golden chains take him to the spot

Arany lánc az, ami beindítja

Golden eye I'll show him forever

Arany szem, megmutatom neki a mindörökkét

It'll take forever to see

Mert mindörökké tart, amíg megérti,

What I've got

Hogy mire vagyok képes

A film főcíme érdekes játékot játszik a stilizált és élő nőalakokkal, amelyek ugyanakkor még mindig viszonylag statikusak, árnyyszerűek, kivéve egyetlen jelenetet, amikor a nőalakok lerombolják a szovjet hatalom jelképeit; a dalhoz készült videoklip szintén Tina Turner performanszának és a film jeleneteinek montázsa. Ugyanakkor ezt a klipet sem szabad leírni: Turner ugyanis egy olyan kifutón adja elő a dalt, amely egyszerre emlékeztet a klasszikus pisztolycsöves nyitójelenetre és egy szemre, míg a főcímben és a videoklipben is fel-felbukkanó arany szem motívuma szintén a figyelő tekintetet idézi meg.

Sheryl Crow *Tomorrow Never Dies* című dala talán a leggyengédebb a négy dal közül, noha a dal nyitóképében nehéz eldönteni, hogy a női hang tulajdonosát megölték vagy éppen szeretkezés után találkozunk vele.

Darling, I'm killed

Szívem, én belehaltam

I'm in a puddle on the floor

Egy tócsában fekszem a padlón

Waiting for you to return

Arra várok, hogy visszatérj

Noha a dal nem merészkedik olyan messzire, mint a későbbi dalok – ebben szerepet játszhat az is, hogy a dalszöveg nem éppen a Bond-főcímdalok legkifinomultabbika –, a hatalmi játszma itt is megjelenik, és ugyan explicit módon nem mondja ki, de a *have* és a *want* szavak felcserélése a refrén előtt szintén rájátszik a macska-egér játéokra az énekes és vágyának tárgya között:

It's so deadly, my dear

Ez maga a halál, drágám,

The power of having you near

Az erő, hogy mellettem tudhatlak

[...]

[...]

It's so deadly, my dear

Ez maga a halál, drágám,

The power of wanting you near

Az erő, hogy mellettem akarlak tudni

Mind a főcím, mind a dalhoz készített videoklip a hagyományos, stilizált nőalakokat és a klasszikus, előadásalapú felvételt használja, amelyben visszaköszönnek a film informatikával és médiával kapcsolatos motívumai, de nem nyitnak a dalszöveg által kínált játék felé.

A Medúza-dalok non plus ultrája *A világ nem elég* főcímdala. Shirley Manson, a Garbage zenekar énekesnője már zenei karrierjének első pillanatától kezdve ismert volt androgün, veszélyesnek látszó szexualitásáról, így egyértelműen jól döntöttek a film producerei, amikor a zenekart kérték fel a főcímdal előadására, hiszen a film fő mozgatóereje is a szubmisszív és a domináns felek erőviszonya. ^[12]

A dal a film antagonistája, Elektra King (Sophie Marceau) szemszögéből íródott, ^[13] aki a film elején még bajba jutott hercegnőként tetszeleg, azonban a film végén kiderül, hogy ő maga ölette meg az apját, ami egy izgalmas csavar a karakter nevét adó görög mitológiai történeten. A dalszöveg is tükrözi ezt a szadomazochisztikus kapcsolati dinamikát, amely üzenetet Manson félig suttogó, mégis baljóslatú előadása csak még jobban megerősít. A dal már az első sorokkal megadja az alaphangulatot, a narrátor úgy tudja az uralma alá vonni a másik felet, hogy önmagát is teljesen kontrollálja:

I know how to hurt, I know how to heal

Tudom, hogyan kell bántani és hogyan gyógyítani

I know what to show and what to conceal

Tudom, mit kell megmutatni és mit eltitkolni

I know when to talk and I know when to touch

Tudom, mikor kell beszélni és mikor érinteni

No one ever died from wanting too much

Még senki sem halt bele abba, hogy túl sokat akart

Mindeközben a halál és a szexualitás képei is összefonódnak, amely a birtoklásvágy rögeszmés kiteljesedéséhez vezet:

We know when to kiss and we know when to kill

Tudjuk, mikor kell csókolni és mikor gyilkolni

If we can't have it all, then nobody will

Ha nem lehet minden a miénk, senkié sem lesz

A kőolajból formálódó női szilüettek tekintve a főcím nem kifejezetten érdekes, sőt, a fallikus szimbólumnak is beillő olajfűrótornyokkal mintha a férfitekintet kerülne ismét hangsúlyos helyre, a dalhoz készített videoklip azonban több tekintetben is rendhagyó. Elsősorban azért, mert ez az első olyan Bond-dalhoz készített videoklip, amely egyáltalán nem hivatkozik a Bond-univerzumra, miközben esztétikailag nagyon is megidézi a filmek grandiózus stílusát. A videoklipben Shirley Manson androidot alakít, akinek a testébe bombát ültettek. A klip remekül játszik rá a dal baljós hangulatára: láthatjuk, ahogy az android Mansont összeszerelik, majd ahogyan a laboratóriumi kísérlet keretében flörtöl egy férfival, akit aztán halálos csókkal tesz el láb alól. Ezt követően az android végez a valódi Mansonnal is hasonló módon, és átveszi a helyét az esti koncerten, amelynek nagy fináléja közben felrobban a testébe épített bomba – bár ezt nem látjuk, csak halljuk. A videóban szinte sorról sorra idéződik fel a dalszöveg határtalan birtoklásvágya és fékezhetetlensége, Shirley Manson átható tekintete – amely csak akkor nem néz a kamerába, amikor aktiválják a bombát, ekkor ugyanis megadóan lehunyja a szemét – és tudatosan dehumanizált attitűdje pedig úgy is teljessé teszi a klip történetét, hogy igazából nem derül ki semmi a klip eseménysorának előzményéről vagy következményeiről.

Miután a Garbage az egész világot az uralma alá hajtotta, a huszadik filmre nem maradt más opció, mint hogy a női tekintet önmagát igázza le. Madonna *Die Another Day* című dalának női hangjával teljes erővel maga ellen fordítja a női tekintetet, a sadizmus helyét átveszi a mazochizmus és az önkínzás, miközben a test és a tekintet is önmagába zárul, és már olyan transzcendens jelenségek is a női tekintet hatása alá kerülnek, mint az énekes saját halála.

I'm gonna suspend my senses

Kikapcsolom az érzéseimet

I'm gonna delay my pleasure

Késleltem a gyönyöröm

I'm gonna close my body now

Most lezárom a testem

[...]

[...]

I guess I'll die another day

Talán majd másik napon halok meg

It's not my time to go

Ma nem nekem kell mennem

A narrátor a második verzében expliciten kimondja, hogy a saját egóját kívánja elpusztítani („I'm gonna destroy my ego”), ami érdekes kérdéseket vet fel. Egyfelől az ego elpusztításával az ember lelkének hármas tagozódását is elpusztítja, mégpedig a lélek legjózanabb elemének kiiktatásával, így a „Sigmund Freud, analyse this!” [Sigmund Freud, na ezt analizáld!] kiszólás valójában a végletekig cinikus megjegyzés, amellyel az egész pszichoanalitikus iskolát is kifigurázza. ^[14] Másfelől az Én ilyen jellegű elpusztítása eredhet a dalban társszerzőként részt vevő Madonna Kabbala iránti elkötelezettségéből, ahol a gonosz feletti győzelem valójában belső győzelem, amely az én akaratát isteni akarattá alakítja át. ^[15]

I think I'll find another way

Azt hiszem, találok majd más módot

There's so much more to know

Még annyi mindent kell megtudnom

A főcím is érdekes értelmezéseket vet fel

Az önpusztítás nem csak elméleti síkon történik meg: maga a főcím is megsemmisül, legalábbis az a fajta főcím, amit a hatvanas évek végétől kezdve megszokhattunk. Ugyan a női sziluettek még jelen vannak, de többé már nem a vizuális gyönyört jelentik, hanem Bond szenvedését az észak-koreaiak fogságában, ráadásul ez az első alkalom, hogy a főcím szerves részét képezi a film narrációjának, hiszen a majdnem másfél éves kínzást itt jelenítik meg. A rendhagyó főcímet pedig az teszi teljesen kiszámíthatatlanná, hogy zeneileg sem a főcímdalokra jellemző klasszikus, szimfonikus popzenei elemeket vagy nagyívű éneklést hallunk; Madonna egy szanaszét szabdalt elektronikus alapon robotikusan, szinte érzelemmentesen adja elő a dalt – amely természetesen komolyan megosztotta a rajongókat és a kritikusokat egyaránt. Madonna a dalhoz készített videoklippel még határozottabban veti bele magát a filmes Bond-kánon jelképeinek elpusztításába: a klip részben a főcím újraértelmezése, csak Bond helyett Madonnát kínozzák, részben pedig a fehér és fekete Madonna közötti harc, ami szintén a korábban említett jó/rossz vagy élet/halál küzdelmét szimbolizálja. Ugyanakkor a Bond-kánon felforgatása nemcsak elméleti síkon következik be: a fehér és fekete Madonna egy Bond-múzeumra emlékeztető teremben harcol egymással, ahol számtalan, korábbi filmben híressé vált tárgy kerül elő fegyverként, vagy éppen törik darabokra – furcsa, ám mindenképpen egyedi hommázs a huszadik Bond-film esetében.

Összefoglalás

A Bond-főcímdalok a filmekkel együtt popkultúránk szerves részeivé váltak, hiszen éppúgy elválaszthatatlanok a Bond-jelenségtől, mint az autók, a fegyverek vagy a Bond-lányok. Ugyanakkor a főcímdalok pozicionálása elég nehéz, hiszen mindig izgalmas kérdés, hogy mennyire vagyunk képesek (vagy hajlandók) leválasztani ezeket a dalokat a franchise-ról, és megvizsgálni őket egy másik aspektusból. Ez néha komoly kihívást jelentő feladat önmagában is, vagy azért, mert a dalszöveg belefullad néhány művészi, ám inkoherens metaforába (például a Duran Duran *A View to A Kill*je), vagy mert görcsösen telepakolják a szöveget Bond-utalásokkal (mint például Sheryl Crow *Tomorrow Never Dies*ának második verziójában).

Ennek megfelelően én sem állítom, hogy a Medúza-értelmezés a végleges értelmezése a cikkben tárgyalt négy dalnak, sőt. A *GoldenEye* egyes szakaszai értelmezhetőek úgy, mintha a film

árulójának, Alec Trevelyannek a szemszögéből íródtak volna; míg a *Licence to Kill* esetében is kiolvasható Bond bosszúhadjárata barátja és kollégája, Felix Leiter megnyomorítása miatt. Ugyanakkor érdekes azt látni, hogy a Brosnan főszereplésével készült négy Bond-film – függetlenül attól, hogy témájában és kivitelezésében négy teljesen különálló filmet kaptunk – filmzenéje mégis egy sajátos narratívát ír le, amely a filmekben is tükröződik, legyen szó akár a Judi Dench megformálta női M-ről (aki anyafigura, de értelmezhető II. Erzsébet helytartójaként is), akár a női karakterekről, akiknek hosszú idő után sikerült kitörniük a megmentésre váró kisasszony és a jól megérdemelt jutalom szerepéből. Az pedig külön öröm, hogy ehhez a négy filmdalhoz négy olyan előadót találtak, akik karrierjükben képviselik/képviselték a nőiesség egy-egy aspektusát, Tina Turner őssenergiájától kezdve Madonna tabudöntögetéséig.

Végezetül pedig azzal, hogy a *Die Another Day* narrátora saját maga ellen fordította és megsemmisítette a női tekintetet, utat nyitott ahhoz, hogy a férfitekintet is hasonló lépésre szánja el magát: a *Casino Royale* (Martin Campbell, 2006) című filmben Daniel Craig már nem a sérthetetlen akcióhős Bondot jeleníti meg, hanem halandó személyt, aki tudatában van a saját korlátainak, még ha azokról nem is vesz tudomást. Ezt az introspektív megközelítést pedig Chris Cornell *You Know My Name* című főcímdala is remekül közvetíti.

Jegyzetek

1. Burlingame, John: *The Music of James Bond*. New York, Oxford University Press, 2012. 21-22.
2. Shirley Bassey például nemzetközi szinten a Bond-filmzenék nagyszasszonyaként ismert – három nagyszerű Bond-dal fűződik a nevéhez; Sheena Easton *For Your Eyes Only* című dala pedig bejutott a vezető zenei piacok slágerlistáinak top 10 régiójába, amely sikert még Prince *protegéjeként* sem tudta megismételni.
3. Murphey, Tim: The When, Where and Who of Pop Lyrics: The Listener's Prerogative. *Popular Music*, 1989. május, 8.2, 185-190.
4. Chapman, James: *Licence to Thrill. A Cultural History of the James Bond Films*. London, I.B. Tauris, 2007. 6.
5. Mulvey, Laura: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. Ford. Juhász Veronika. *Metropolis. Feminizmus és filmelmélet*, 2000/4. 15. URL: <http://metropolis.org.hu/?aid=118&pid=16>
6. Bowers, Susan R.: Medusa and the Female Gaze. *NWSA Journal*, 1990. tavasz, 2.2, 219.
7. Mulvey: i. m. 16.
8. Bowers: i. m. 230-231.
9. Mulvey: i. m.18.
10. Cubitt, Sean: Maybelline: Meaning and the Listening Subject. *Popular Music*. 1984. 4. évfolyam. Performers and Audiences, 20.
11. Burlingame: i.m. 196.
12. Chapman: i. m. 229.
13. Burlingame: i. m. 220.
14. Huss, Boaz: All you Need is LAV: Madonna and Postmodern Kabbalah. *The Jewish Quarterly Review*. 2005. ősz. 95.4, 621.

Irodalomjegyzék

- Bowers, Susan R.: Medusa and the Female Gaze. *NWSA Journal*, 1990. tavasz, 2.2, 217-235.
- Burlingame, John: *The Music of James Bond*. New York, Oxford University Press, 2012.
<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199863303.001.0001>
- Chapman, James: *Licence to Thrill. A Cultural History of the James Bond films*. London, I.B. Tauris, 2007.
- Cubitt, Sean. Maybelline: Meaning and the Listening Subject. *Popular Music*. 1984, 4. évfolyam, Performers and Audiences, 207-224.
- Huss, Boaz: All you Need is LAV: Madonna and Postmodern Kabbalah. *The Jewish Quarterly Review*, 2005. ősz, 95.4, 611-624.
- Mulvey, Laura: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. Ford. Juhász Veronika. *Metropolis*. Feminizmus és filmelmélet, 2000/4. (online elérhetőség:
<http://metropolis.org.hu/?aid=118&pid=16>)
- Murphey, Tim: The When, Where and Who of Pop Lyrics: The Listener's Prerogative. *Popular Music*, 1989. május, 8.2, 185-193.

Filmográfia

- *A holnap markában* (Tomorrow Never Dies. Roger Spottiswoode, 1997)
- *A magányos ügynök* (Licence to Kill. John Glen, 1989)
- *Arany szem* (GoldenEye. Martin Campbell, 1995)
- *A világ nem elég* (The World is Not Enough. Michael Apted, 1999)
- *Casino Royale* (Martin Campbell, 2006)
- *Dr. No* (Terence Young, 1962)
- *Goldfinger* (Guy Hamilton, 1964)
- *Halálvágta* (A View to A Kill. John Glen, 1984)
- *Halj meg máskor* (Die Another Day. Lee Tamahori, 2004)
- *Hátsó ablak* (Rear Window. Alfred Hitchcock, 1954)
- *Oroszországból szeretettel* (From Russia with Love. Terence Young, 1963)
- *Sanghaj expressz* (Shanghai Express. Josef von Sternberg, 1932)
- *Szigorúan bizalmas* (For Your Eyes Only. Jon Glen, 1981)

© Apertúra, 2018. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2018/nyar/beke-a-meduza-tekintete-a-brosnan-era-bond-focimdalai/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.4.4>