

**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

---

10.31176/apertura.2018.4.4

Beke Zsolt

## 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 huszonnegy filmben kísérelhettük 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 <sup>[1]</sup>) 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, <sup>[2]</sup> 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 <sup>[3]</sup>; 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 – *Arany szem* (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 újraszinkronizálták az utómunkálatok során, ezzel ténylegesen csak a tárggyá redukált testet hagyva, hiszen a hangjukat is elvették tőlük. <sup>[4]</sup> Laura Mulvey híres esszéjében úgy fogalmaz, hogy a nők „egyszerre vannak közszemlére téve és mások által megbámulva”, <sup>[5]</sup> 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 főcímeik 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 főcímeikben érhető tetten a legnyilvánvalóbban. A Robert Brownjohn és Maurice Binder által kitalált és tökéletesített főcímeikben 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, aranyfestékkel bekent női testre vetítették – ez a megoldás azért figyelemre méltó, mert a filmben az aranyfestékkel 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 sziluettektől kezdve a voodoo testfestésig filmenként eltérőek, az alapkonceptió a mai napig jelen van – még akkor is, ha a Craig-érában maga Bond karaktere lett a főcímekek 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 kísérette 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 háttérrel 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 öltette 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. <sup>[6]</sup> 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 tárggyá tegyék”. <sup>[7]</sup> 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 Onatopót és Elektra Kinget juttatja eszünkbe.

## A proto-Medúza dalok

Ez a fajta női jelenlét nem volt teljesen előzmény nélküli, hiszen már az 1984-es *Halálvágat*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 főcímekek 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* elöljárószó 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,*

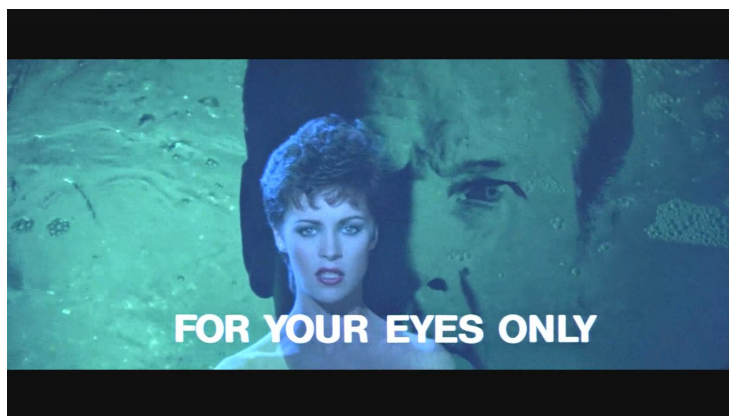
*You see what no one else can see*

*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, <sup>[11]</sup> 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 kerültél*

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>[...]</i>	<i>[...]</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.*

Mindezekon túl a *GoldenEye* az első olyan dalszöveg, ahol ez a rögeszmés erőszadomazochizmusba torkollik:

*Golden eye not lace or leather*

*Aranyszem, nem csipke vagy bőr*

*Golden chains take him to the spot*

*Arany lánc az, ami beindítja*

*Golden eye I'll show him forever*

*Aranyszem, 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, árnyszerűek, 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 nyitóképeben 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. <sup>[12]</sup>

A dal a film antagonistája, Elektra King (Sophie Marceau) szemszögéből íródott, <sup>[13]</sup> 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 sziluettket tekintve a főcím nem kifejezetten érdekes, sőt, a fallikus szimbólumnak is beillő olajfűrótoronyokkal 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 érzékeimat*

*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 hármass 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. <sup>[14]</sup> 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. <sup>[15]</sup>

*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 szabdaltnak 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 hajlandóak) 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 belefut néhány művészi, ám inkohérens metaforába (például a Duran Duran *A View to A Kill*je), vagy mert görcsösen telepokolják a szöveget Bond-utalásokkal (mint például Sheryl Crow *Tomorrow Never Dies*ának második verzéjében).

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 áruhájának, 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 ősenergiájától 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 nagyasszonyaként 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 *protegéjé*ként 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.
15. Huss: i. m. 615-618.

## 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)
- *Hátó 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](http://www.apertura.hu)

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

---

10.31176/apertura.2018.4.4

Apertura.hu

Image not found or type unknown