

SZÍNHÁZ- ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM DOKTORI ISKOLA

A BOND-MÍTOSZ  
DOKTORI ÉRTEKEZÉS  
GÁL PÉTER  
2018

TÉMAVEZETŐ: BÁRON GYÖRGY

## TARTALOMJEGYZÉK

I. ELŐSZÓ	3
II. BOND SZÜLETÉSE	6
Ian Fleming és a Bond-könyvek	6
Bond megfilmesítése – a kezdetek	14
A megfelelő pillanat	17
III. HATVANAS ÉVEK – A BOND-MÍTOSZ KIALAKULÁSA	23
Dr. No (1962)	23
Oroszországból szeretettel (1963)	28
Goldfinger (1964)	32
Tűzgolyó (1965)	37
Csak kétszer élsz (1967)	44
Őfelsége titkosszolgálatában (1969)	51
IV. HETVENES ÉVEK – A SZÓRAKOZTATÓ ÜGYNÖK	54
Gyémántok az örökkévalóságnak (1971)	54
Élni és halni hagyni (1973)	57
Az aranypisztolyos férfi (1974)	60
A kém, aki szeretett engem (1977)	63
Moonraker – Holdkelte (1979)	66
V. NYOLCVANAS ÉVEK – A HANYATLÓ ÜGYNÖK	69
Szigorúan bizalmas (1981)	69
Polipka (1983)	72
Halálvágta (1985)	74
Halálos rémületben (1987)	76
A magányos ügynök (1989)	79

VI. EZREDFORDULÓ – A RADIKÁLIS ÜGYNÖK	82
Aranyszem (1995)	82
A holnap markában (1997)	87
A világ nem elég (1999)	89
Halj meg máskor (2002)	91
VII. REBOOT – A KORTÁRS ÜGYNÖK	95
Casino Royale (2006)	95
A Quantum csendje (2008)	99
Égyszakadás (2012)	103
007 Spectre – a Fantom visszatér (2015)	105
VIII. UTÓSZÓ	109
BIBLIOGRÁFIA	117
FILMOGRÁFIA	120

## I. ELŐSZÓ

Dolgozatom a filmtörténet leghosszabb és egyik legsikeresebb filmsorozatával foglalkozik. James Bond neve már sok évtizede fogalom, kevesen vannak, akik legalább egy Bond-filmet ne láttak volna - de nagy eséllyel még ők is el tudják helyezni a 007-es ügynököt a kulturális kánonban.

Mivel a karakter megszületése óta több, mint hatvan, a filmsorozat első részének bemutatója óta pedig több, mint ötven év telt el, melynek során mintegy 40 Bond-regény, számos novella, 26 mozi- és egy televíziós film is napvilágot látott, az ügynökkel kapcsolatos tanulmányok, könyvek és cikkek ténylegesen meg tudnának tölteni egy kisebb könyvtárat. A jelentős érdeklődés oka egyszerű: Bond több mint fél évszázada meghatározó jelenléte a populáris kultúrában olyan, mindenki által ismert viszonyítási ponttá teszi, ami gyakorlatilag bármilyen témával és gondolatmenettel kapcsolatba hozható. Ráadásul a Bond névvel fémjelzett alkotások iránt a közérdeklődés is jelentősen nagyobb: Bond kapcsán írni tehát, bármi is a tematikánk, a siker egyik záloga lehet.

A sorozat népszerűségének széles időbeli és térbeli lefedettsége miatt a Bondhoz köthető asszociációs pontok száma lényegében végtelen lehet. Rengeteget foglalkoztak már például Bond és a nők viszonyával: tanulmányok bizonyítják éppúgy Bond idejétmúlt szexizmusát és a nőket másodrendű, szolgai sorba helyező viselkedését, mint azt, hogy a Bond-lányok a hatvanas évek emancipált, saját szexualitásukkal sajátjukként rendelkező modern nők prototípusai és egyben példaképei. Bondról születtek és folyamatosan születnek pszichológiai tanulmányok, amelyekből időnként az derül ki, hogy ő voltaképp az emberiség kollektív tudattalanjában megjelenő vágykép arról, hogy milyenek szeretnénk lenni, időnként pedig az, hogy egy érzelmek átélésére képtelen, manipulatív pszichopata gyilkos. A két vélemény persze nem szükségképpen zárja ki egymást, de reményem szerint inkább csak azt igazolja, hogy Bondról, attól függően, mit keresünk, bármit írhatunk.

Ez a dolgozat megpróbálja elkerülni ezt a csapdát – és erre egyetlen lehetőségként azt az utat látom, ha módszeresen távol tartom magam annak kísértésétől, hogy részletesebben foglalkozzak a Bond kapcsán felmerülő, mégoly csábító témákkal, és ehelyett konzekvensen arra fókuszálok, aminek elemzése ezen dolgozat célja: nevezetesen, hogy mik a Bond-mítosz kialakulásának, terjedésének és fennmaradásának okai. Azt szeretném kideríteni, hogy miért éppen Bond lett ennek a példátlan sikersorozatnak az alanya, és ez mit árul el róla, mint hősről, a filmekről, amik kalandjait feldolgozták, és a nézőkről, akik rajongásukkal sikerre vitték és halhatatlanná tették a figurát. Kutatásom fő módszere az adott filmek társadalmi és filmes környezetének vizsgálata mellett azon alkotói döntések feltérképezése, amik hozzájárultak, hogy a sorozat ötvenkét év alatt, számos kihívással megküzdve is folytatni tudja diadalmenetét.

A témám tehát azt a kérdést próbálja körüljárni, hogy miért lettek a Bond-filmek ekkora mértékben és ilyen sokáig sikeresek. Terjedelmi okokból nem részletezhetem a Bond-regények erőnyeit és hátrányait, nem számolhatok be a forgatások érdekes körülményeiről, és nem is sztorizhatok (legalábbis mértéktelenül), jóllehet a Bond-kultusz ezt szinte megkövetelné. Az

alkotói döntések vizsgálata során pedig mindvégig ahhoz az alapelvhez tartom magam, hogy nem is próbálom kideríteni, hogy személy szerint ki miért volt felelős: a Bond-filmek producerei, rendezői, színészei, írói és vágói, de díszlettervezői is szívesen tartják magukat felelősnek a jó ötletekért – és kívülállónak, pláne ennyi év elteltével, esélye sincs igazságot tenni ezekben a kérdésekben. De ez nem is céлом, hisz a Bond-filmek gyakorlatilag megteremtették saját műfajukat, és így a köztudatban önálló, egyes alkotókhoz nem kötődő entitásként léteznek.

Azt is fontosnak találom leszögezni, hogy bármennyire csábító is volna, dolgozatom nem ad receptet arra vonatkozóan, hogy miképpen lehet sikeres filmes sorozatot létrehozni. Bár látni fogjuk, hogy az alkotók jó érzéssel választották ki hősüket, figyelmesen követték a rajongóik véleményét és a filmes, politikai és szociológiai változásokat, mégsem tekinthetjük a siker felé vezető összes döntésüket teljesen tudatosnak: sok esetben az ösztönük vitte őket jó irányba, sokszor pedig vélhetően egyszerűen csak szerencsések voltak. Az tehát, aki a jövőre is leképezhető egyértelmű alkotói útmutatót keres, csalódnia fog. Bízom azonban abban, hogy a figyelmes olvasó mégis tanulhat ebből a történeti leírásból: a Bond-filmek és környezetük megismerésén túl elsősorban nyitottságról, következetességről és kísérletezőkedvről.

Dolgozatom első részében Bond születésével foglalkozom: megvizsgálom, hogy Ian Fleming, a Bond-regények szerzője hogyan hozta létre hősét, és mi lehet Bondban, ami alkalmassá tette a mitikus szerepre. Ezt követően Bond megfilmesítésének körülményeit vázoló fel: részben filmtörténeti, részben társadalom-és politikatörténeti szempontból keresem a választ arra a kérdésre, hogy miért a hatvanas években következett be az a pillanat, amikor egy ilyen léptékű sikertörténet kezdetét vehette.

A dolgozat gerincét a mítosz létrejöttének vizsgálata teszi ki: a hatvanas évek Bond-filmjei kapcsán ugyanis megállapíthatóan kialakulnak azok a jegyek, amiket onnantól már nemigen lehet következmények nélkül megváltoztatni. A dolgozat második felében a már meglévő mítosz a változó időkkel és körülményekkel szembeni állandó küzdelmét követjük végig egészen a - dolgozat írásakor utolsó - huszonnegyedik hivatalos Bond-filmig. Végignézzük, ahogy a hatvanas évek végén felvette a harcot az őt másoló filmek áradatával, majd ahogy a hetvenes-nyolcvanas években intézménnyé merevedve megpróbálta hol meglovagolni az aktuális divathullámokat, hol a gyökerekhez visszanyúlva megerősíteni Bond image-ét. Végigkövethetjük, ahogy a kilencvenes években vetélytársakat kapott új, egyre korszerűbb és elszántabb titkosügynökök képében. Végül látni fogjuk, ahogy az ezredforduló után is folyamatosan próbálja újradefiniálni önmagát: olyan sikerrel, hogy, bár a hatvanas évek örült rajongása a múlté, egy Bond-bemutató manapság is várt és jegyzett esemény – az első film megjelenésének ötvenedik évfordulóját ünneplő Bond, az *Égszakadás* pedig minden korábbi bevételi rekordot megdöntött.

Fontos megemlítenem, hogy a dolgozat csupán a 24 hivatalos Bond-filmet tárgyalja<sup>1</sup> – az 1967-es *Casino Royale* című Bond-paródiával és az 1983-as *Soha ne mondd, hogy soha* című rivális *Tűzgolyó* – remake-vel nem foglalkozom, mert egyedi, különálló Bond-filmekként csupán a 007-es ügynök sikerének meglovaglása volt a céljuk, a mítosz kialakításának vagy változtatásának felelőssége és kényszere rájuk nem vonatkozott. Márpedig a sorozatban – és az ebből fakadóan folyamatosságban - gondolkodás a Bond-mítosz egyik alapját képezi: Bond ugyanis, bármennyire is anakronisztikusnak is tűnik időnként, nem egy filmtörténeti érdekesség vagy egy ideig-óraig divatos akcióhős, hanem a filmekről és könyvekről elrugaszkodva önállóan is külön életet élő, mitikus karakter.

<sup>1</sup> Hivatalosnak az EON Productions által gyártott filmeket tekintjük – ezeket a filmeket eleinte Albert R. Broccoli és Harry Saltzman közösen gyártotta, majd Saltzman 1975-ös kiválása után Albert, majd lánya, Barbara Broccoli és mostohafia, Michael G. Wilson vitte tovább a stafétabotot.

## II. BOND SZÜLETÉSE

### Ian Fleming és a Bond-könyvek

Vannak szerzők az irodalomtörténetben, akiket egyetlen teremtményük definiál. Ilyen például Daniel Defoe, Cervantes vagy Sir Arthur Conan Doyle, akiket *Robinson Crusoe*, *Don Quijote* és *Sherlock Holmes* megteremtőjeként ismerünk. Ian Fleming mindenképp az ő társaságukat erősíti, hisz hiába írt többek közt népszerű mesét is (*Chitty Chitty Bang Bang*<sup>2</sup> című könyvének Magyarországra csak filmváltozata, a *Csodakocsi* jutott el), a nagyközönség számára világszerte James Bond alkotójaként ismert.

Fleming azonban (szépiírói kvalitásait most figyelmen kívül hagyva) annyiban mindenképp eltér a fent felsorolt szerzőktől, hogy az a karakter, akit a nagyközönség ma James Bondként ismer, csak részben tekinthető az ő agyszüleményének. Bond ugyanis a filmvásznon indult valódi hódítótújtára, és a filmek 007-es ügynöke meglehetősen mértékben eltér Fleming thriller-hősétől. Hogy ezt egyértelműen lássuk, még csak arra sincs szükség, hogy összevessük a regényeket és a filmeket: elegendő megvizsgálni, hogy hány egyéb alkotó kapcsolódik elválaszthatatlanul Bond állandóan formálódó képéhez. Ha csak az életrajzi könyvek között nézünk szét, láthatjuk, hogy Fleming egyik legfrissebb életrajza az *Ian Fleming: The Man Behind James Bond*<sup>3</sup> címet viseli. Albert Broccoli, a Bond-filmek első nagy producerének önéletrajza a *The Autobiography of Cubby Broccoli: The Man Who Brought James Bond 007 to the Screen*<sup>4</sup> címen jelent meg. Roger Moore, Bond harmadik megformálója<sup>5</sup> két könyvet is megjelentetett. *A Nevem Moore... Roger Moore – Önéletrajz*<sup>6</sup> (eredeti címe még egyértelműbb: *My Word is My Bond*<sup>7</sup>), valamint a *Bond on Bond – The Ultimate Book on 50 Years of Bond*

<sup>2</sup> Ian Fleming és John Burningham: *Chitty Chitty Bang Bang*, London, Random House, 1964

<sup>3</sup> Andrew Lycett: *Ian Fleming: The Man Behind James Bond* (Kindle Edition), London, Weidenfeld & Nicolson; New edition, 2012

<sup>4</sup> Albert R. Broccoli és Donald Zec: *The Autobiography of Cubby Broccoli, The Man Who Brought James Bond 007 to the Screen*, London, EON Productions Ltd, 2012

<sup>5</sup> Technikailag Roger Moore nem harmadik megformálója a 007-es ügynöknek, hisz a *Casino Royale* 1954-es amerikai TV-filmváltozatában Barry Nelson alakította e legelső James Bondot. A *Casino Royale* 1967-es paródia-változata is megelőzte Roger Moore színrelépését, és ebben mások mellett Peter Sellers és David Niven is eljátszotta az ügynököt. A tradíció szerint azonban csak azok számítanak Bond valódi megformálóinak, akik az EON Productions hivatalos sorozatában alakították Bondot. Ebben a sorban pedig Roger Moore – Sir Sean Connery és George Lazenby után – valóban a harmadik.

<sup>6</sup> Roger Moore: *A nevem Moore... Roger Moore – Önéletrajz*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2010

<sup>7</sup> Roger Moore: *My Word is My Bond* (Kindle edition), New York City, HarperCollins e-books, 2009

*Movies*<sup>8</sup>, egyértelműen tanúsítják, hogy Roger Moore meglehetősen fontosnak érzi saját szerepét a Bond-mítosz kialakulásában – akárcsak a legelső Bond-lány, Eunice Gayson, aki *The First Lady of Bond: My Autobiography*<sup>9</sup> címen jelentette meg önéletrajzát. A hatvanas évek legendás díszlettervezője, Ken Adam (aki többek közt Kubrick-kal is dolgozott), *James Bond and Beyond*<sup>10</sup>, a filmek produkciós tervezője, Syd Cain pedig *Not Forgetting James Bond*<sup>11</sup> címmel adta ki megemlékezéseit. Gondolhatnánk, hogy azért szerepel a címekben megannyi utalás a Bond-filmekre, mert a szerzők a sikeres brand-névvel próbálják eladni saját életrajzukat, de nem (csak) erről van szó: többé vagy kevésbé, de mindannyian hozzátették a magukét James Bondhoz, a filmek hőse ugyanis, a filmkészítés sajátosságaiból fakadóan, egy közösségi teremtmény.

Habár ebben a dolgozatban azt próbálom végigkövetni, hogyan szerezte és tartotta meg közönségét a *filmhős* James Bond, mégsem érzem tanulságok nélkülinek, ha felidézzük a regények Bondjának születését és fogadtatását, és megpróbáljuk megérteni, hogy mi tette alkalmassá arra, hogy a mozivászonon a filmtörténet egyik legismertebb és legtartósabb alakjává formálhassák.

Ian Fleming első könyve, az 1953-as *Casino Royale* nem aratott különösebb sikert az olvasók körében, de elegendő példányban kelt el ahhoz, hogy a kiadó megrendelje a folytatást. James Bond mindaddig nem is vált igazán népszerűvé, amíg Sir Anthony Eden-t, a brit miniszterelnököt 1956 telén, a megterhelő szuezi válságot követően orvosa el nem küldte Jamaicára pihenni. Eden Fleming Goldeneye nevű birtokát választotta üdülése helyszínéül, és Fleming ezzel kapcsolatban olyan sok sajtót kapott, hogy teremtménye, Bond is a közérdeklődés központjába került. Az író így – jóllehet épp ekkorra érezte úgy, hogy befejezi a Bond-könyvek írását, és *Oroszországból szeretettel* című regénye végén meg is ölte az ügynököt – sietve feltámasztotta a hőst, és folytatta a történetek gyártását, amikre nemsokára a filmesek világa is felfigyelt. Fleming 1964-ben bekövetkezett haláláig egy tucat Bond-regényt

<sup>8</sup> Roger Moore: *Bond on Bond: The Ultimate Book on 50 Years of Bond Movies* (Kindle edition), London, Michael O' Mara Books, 2012

<sup>9</sup> Eunice Gayson: *The First Lady of Bond: My Autobiography*, Cambridge, Signum, 2012

<sup>10</sup> Ken Adam, Christopher Frayling: *Ken Adam Designs the Movies: James Bond and Beyond*, London, Thames and Hudson Ltd, 2008

<sup>11</sup> Syd Cain: *Not Forgetting James Bond: The Autobiography of James Bond Production Designer Syd Cain*, London, Reynolds & Hearn Ltd, 2005

és kétkötetnyi elbeszélést írt meg – és könyvei papírfedeles kiadásban az ötvenes évek végére kifejezetten sikeressé is váltak.

A könyveket kritikusai a legelső Bond-opus megjelenésétől fogva közepeszerű lektúrként értelmezték, és sokan felrötták Flemingnek a történeteket átszövő erőszakosságot, maradiságot és hímsovinizmust. Akadtak azonban védői is: Fleming barátja, Kingsley Amis úgy vélte, hogy bár a *Casino Royale* kínzásjelenetei meglehetősen durvák, mégiscsak „van két, egymástól elválaszthatatlan előnyük: egyrészt együttérzést és nagyrabecsülést ébresztenek az olvasóban a hőssel szemben, másrészt félelmet és gyűlöletet a gonosz iránt... ha a gonosz csak Bond haját húzogatva dühös szavakkal fenyegette volna, a hatás vélhetően mind az olvasóval, mind Bonddal szemben elmarad.”<sup>12</sup> Amis könyve volt a legelső a James Bonddal foglalkozó kutatások és tanulmányok közt – és bár a művet szerzője részben provokációnak szánta, azzal, ahogy – „a tudományos eljárásokat és önhittséget a tömegkultúra termékeire vonatkoztatta”,<sup>13</sup> a Bond-kultusz erősödésével a tudományos világnak is egyre komolyabban kellett vennie az ügynököt.

Fleming regényeinek első strukturális elemzését Umberto Eco végezte el. A regényekben Eco szerint már felbukkan az a formula, ami a Bond-filmek sikerének egyik alapja lesz: úgy véli, a regények struktúrája elsősorban sakklépések sorozataként értelmezhető, amelyben ugyanazok az archetipikus karakterek mindig ugyanazt lépik. Eco analízise szerint a lépések (amelyek változásainak követéséből fakad az olvasó fő öröme) a következők:

- A) A nyitólépést M (a brit titkosszolgálat vezetője) teszi, amikor Bondot egy nemzetvédelmi szempontból létfontosságú feladatra delegálja.
- B) Ezután a Gonosz lép, és felfedi magát Bondnak, többnyire azáltal, hogy az életére tör.
- C) Bond ezután ellenlépésben sakkot ad a Gonosznak, általában úgy, hogy egy játékban fölé kerekedik (ami szimbolikusan az első csörtéjük a fő konfrontáció előtt) – vagy a Gonosz ad sakkot Bondnak.
- D) Ezután a Nő lép, és megmutatja magát Bondnak, aki
- E) válaszlépésében elcsábítja a Nőt, vagy megkezdí az elcsábítás folyamatát.

<sup>12</sup> Kingsley Amis: *The James Bond Dossier*, London, Jonathan Cape, 1966, p.23

<sup>13</sup> Zachary Leader: *The Life of Kingsley Amis*, New York City, Pantheon Books, 2007, p.524

F) A Gonosz következő lépésében foglyul ejti Bondot, (a nőt vagy Bonddal együtt, vagy egy másik lépésben kapja el).

G) A Gonosz megkínozza Bondot.

H) Bond megszabadul a fogságból és legyőzi a Gonoszt.

I) Bond végleg elcsábítja a Nőt, akit később elveszít.<sup>14</sup>

Eco úgy véli, a fenti lépések minden egyes Bond-regényben megtalálhatók – az eltérés köztük csupán annyi, hogy adott lépések többször is előfordulhatnak, és a sorrendjük is változhat. A fenti narratív struktúrába beépülve - Eco szerint - egy sor bináris ellentét is fellelhető. Ezek az ellentétek, egyebek mellett, a szereplők (Bond/M, Bond/Gonosz, Bond/Nő), az ideológiák (szabad világ/Szovjetunió, Anglia/nem angolszász országok), és a különböző értékek (kötelesség/áldozat, luxus/kényelmetlenség, hűség/hűtlenség) között feszülnek.<sup>15</sup>

Tony Bennett Eco analízisét továbbfejlesztve úgy véli, hogy a Bond-regények narratív kódok segítségével értelmezhetők, és ezek a kódok szabályozzák a szereplők közti kapcsolatrendszereket. Bennett három ilyen kódot jelöl meg: a szexista, az imperialista és a fallikus kódot, amelyek valamennyi történetben felbukkannak. A szexista kód szabályozza Bond kapcsolatát a hősnővel, aki általában rossz pozíciót foglal el - vagy szexuálisan (azaz eleinte ellenálló Bond férfiúi vonzerejével szemben, mint Vesper Lynd a *Casino Royale*-ban), vagy ideológiailag (azaz a Gonosz szolgálatában áll, mint Solitaire az *Élni és élni hagyni*-ban – ami magyarul Tandori Dezső fordításában *Voodoo* címen jelent meg), vagy mindkét vonatkozásban (mint Pussy Galore a *Goldfinger*-ben). Annak tehát, hogy Bond elcsábítja a hősnőt, voltaképpen ideológiai szerepe van: „Bond a csábítás által visszahelyezi a nőt a férfiaknak alárendelt helyére, ezzel párhuzamosan pedig repozicionálja az ideológiai szférában is, azaz kiemeli a Gonosz érdekköréből, és saját küldetése szolgálatába állítja.”<sup>16</sup> Az imperialista kód szabályozza Bond kapcsolatát szövetségeseivel: az általában lojális gyarmati vagy más britpárti szereplők behódolnak Bondnak és alávetik magukat az ügynök irányításának. A fallikus kód pedig egyrészt Bond és főnöke, M (egy szimbolikus apa-figura Bond számára, hisz

<sup>14</sup> Umberto Eco: *The Narrative Structure In Fleming*, in Oreste Del Buono and Umberto Eco (eds): *The Bond Affair*, trans. R. A. Downie, London, Macdonald & Co, 1966, p. 52.

<sup>15</sup> *ibid.*, p. 39

<sup>16</sup> Tony Bennett: *James Bond as Popular Hero*, in: *Politics, Ideology and Popular Culture (2)*, Milton Keynes, Open University Press, 1982, p. 13.

ő ruházza fel az ügynököt hatalmával), másrészt Bond és a Gonosz kapcsolatát szabályozza, aki kasztrációval fenyegeti a 007-est.

A regények narratív struktúrájának fenti elemzései, bár ma már esetlegesnek tűnő szempontrendszerük okán a regényekhez nem visznek sokkal közelebb, mindenképp segítséget nyújtanak a kor megértéséhez, amelyben a Bond filmsorozat létrejöhett: a könyvek főbb ideológiai ellentétpárjai elsősorban a brit gyarmatbirodalom hanyatlása és a hidegháború fenyegetése okán egészen a nyolcvanas évek végéig meghatározták az angol - és persze a nemzetközi - társadalmi közhangulatot.

Bond erős konzervativizmusa és megingathatatlan hite az angol - és fehér - felsőbbrendűségben a karakter születésétől fogva a mai napig heves vitákat vált ki, sok korabeli angol olvasójának azonban használható mankót adott. Ők Bonddal együtt - legalább a könyvek olvasása közben - akár azt is hihették, hogy a nemzet szerepének átpozicionálása talán meg sem történt. Hisz Bondot rendre körbeveszik az őt segítő és vele szemben eleve alárendelt pozícióba helyezkedő szövetségesek: amerikaiak, japánok, vagy a gyarmatok tisztviselői - és mindig Bond az, aki megoldja a konfliktust, melynek eredményeként nemcsak Anglia, de a világ is megmenekül: az angolok szerepe a világbéke fenntartásában tehát a valóságosnál jóval fontosabbnak ábrázolják.

Ahhoz azonban, hogy megérthessük, mi tette alkalmassá Bondot arra, hogy egy világszerte népszerű és releváns hőst alapozzanak rá, meg kell vizsgálnunk, hogy mi Bond személyiségének valódi vonzereje. Hisz attól, hogy erősen képviseli a brit nemzeti érdekeket, még nem valószínű, hogy mondjuk a franciák és a japánok is szívükbe zárják. A szexualitáshoz való viszonya természetesen igen nézőcsalogató, de önmagában aligha tekinthető egyedülállónak. Időszerű tehát, hogy megvizsgáljuk Bond karakterének, és a hozzá tartozó történeteknek a magját, ehhez pedig jobban meg kell ismernünk Ian Fleminget is.

Flemingről rengeteg legendát hallhatunk és olvashatunk, amelyek a szerzőt általában megpróbálják hőséhez hasonlítani. „Több tanú szerint személyesen intézte el, hogy Hess-t 1941 májusában Skóciába repítsék, rendszeresen egyeztetett Canaris admirálissal, a német Abwehr fejével, és... egyedül volt felelős azért a hadműveletért, ami Hitler helyettesét, Bormann-t

Britanniába szállította 1945-ben.”<sup>17</sup> A különböző életrajzok részletesen taglalják Fleming életének azon epizódjait, amik vissza-visszaköszönnek a Bond-könyvekben, különös tekintettel lázadó életvitelére, férfiúi hódításaira és a brit titkosszolgálatnak végzett munkájára. Emellett azonban egy másik kép is kibontakozik a szerzőről:

„[Fleming] visszafogottsága egy mélyen elégedetlen embert takart, aki mindig is úgy találta, hogy kisebb fiúgyermekként az élet leszűkítette az esélyeit. A hős apa, aki a Somme-nál vesztette életét..., a gazdag, domináns anya és a briliáns báty, Peter Fleming olyan magas elvárásokat támasztottak vele szemben, amelyeknek nem tudott megfelelni. Háborús szolgálata sem elégítette ki: a tengerészeti felderítés igazgatóhelyetteseként ugyan mindent tudott a harcokról, de sosem lett részesük. Ő volt az az ember, aki az asztal mögött ülve küldte gyilkolni és meghalni a fiatalabbakat. Mindez meglehetősen nyomasztotta, és azzal a titkos félelemmel töltötte el, hogy ellentétben a fiatal katonákkal és saját hős apjával, benne nincs meg a gyilkoláshoz szükséges ösztön és bátorság.”<sup>18</sup>

„Gyermekkorában Ian régi thrillerekbe menekült a valóság elől... A Bond-könyvekkel valami hasonlót művelt – leszámítva, hogy már nem kamasz könyvmoly, hanem középkorú, titkosszolgálati tapasztalatokkal felvértezett szerző volt. Márpedig szerzőként szabadon álmodhatta meg saját történeteit, uralhatta a hősét, úgy bánhatott a nőivel, ahogy csak akart, túlélhette a legkilátástalanabb helyzeteket, és kedve szerint bármely gonosztevőt eltehetett láb alól. Még saját bátorságával kapcsolatos makacs kételyeit is legyőzhette.”<sup>19</sup>

„Bond megteremtésével ábrándozásait fikciós realitássá változtathatta, és közben rátalált saját tökéletes alteregójára... A *Casino Royale* megírását követő hat év Fleming életének legboldogabb időszakává vált. Két különböző életet élhetett: boldogtalan házassága unalmából belevethette magát James Bond izgalmas világába. Ezalatt a hat rövid év alatt Bond egyszerre volt Ian rabszolgája és hűséges barátja. Együtt utaztak, együtt éltek meg mindent, és ahogy Fleming egyre több könyvet írt Bondról, egyre több előítéletével, tulajdonságával és titkos vágyával ruházta fel. Ezek közé tartozott saját, kifejezetten régimódi hozzáállása a politikához

<sup>17</sup> Andrew Lycett: Ian Fleming: The Man Behind James Bond (Kindle Edition), London, Weidenfeld & Nicolson; New edition, 2012; loc.113

<sup>18</sup> John Pearson: The Life of Ian Fleming (Kindle Edition), London, Bloomsbury Reader, 2013; loc.47

<sup>19</sup> im; loc.61

és a nőkhöz, a Királyi Flotta iránti rajongása, és minden Amerikával kapcsolatos tisztelete ellenére fennálló megingathatatlan meggyőződése, hogy Britannia mindig is a világ legfontosabb országa marad. Korai közös éveik alatt a 007-es ügynök feljavította Ian mindennapi létezésének élményét. Fleming egész élete során a krónikus unalommal harcolt. Most, Bond maga mellé emelésével nemcsak tökéletes ürügyre tett szert, hogy oda utazzon, ahová csak akar – hisz kutatásokat kell végeznie a soron következő történettel kapcsolatban – hanem egy új szempárt is szerzett, amelyen keresztül egy sokkal izgalmasabb világot fedezhetett fel. Ha maga mellett tudta Bondot, a Le Touquet-i ismerős kaszinó a *Casino Royale*-ban leírt élethalálharc terepévé változott, Saratoga Springs az iszapfürdőivel és versenypályáival a *Gyémánt Örök* gonosz világává alakult, egy Isztambulba tett rövid látogatás pedig előrevetítette az *Oroszországból szeretettel* verekedését az orosz bérgyilkossal. A világ hirtelen olyan lett, amelyet Ian megálmodott magának – és hitem szerint a korai könyvek pont azért tudtak később klasszikussá válni, mert Fleming szinte teljes mértékben azonosult hősével, Bonddal”.<sup>20</sup> „Fleming persze mindemellett... azt is remélte, hogy James Bond elhozza számára a régóta áhított hírnevet és pénzt is”.<sup>21</sup>

A fent idézett életrajzi fejtegetésből kiderül, hogy Fleming saját magával kapcsolatos elégedetlenségét és kisebbségi érzését írta ki magából azzal, hogy megteremtette Bond alakját. Ráadásul azzal, hogy Bondot egy irodalmilag nem elfogadott zsánerben hozta létre, rendre el is játszhatta a világ számára, hogy ő sem veszi komolyan saját hősét. Megjelenése előtt többek közt a kiadónak is úgy küldte el a kéziratot, hogy a kísérő levélben megjegyezte: „Mélységesen szégyellem magam az egész miatt... a párbeszéd, a leírások nagy része és a fő karakterek borzalmasak, a könyv mintegy háromnegyede kifejezetten vulgáris, és néhány érdekesebb akciójelenetet leszámítva a sztori tulajdonképpen értéktelen – a feszültség pedig lényegében teljesen hiányzik belőle”.<sup>22</sup> Később, már sikeres szerzőként is rendszeresen elhatárolódott hősétől, és többször nyilatkozta, hogy Bond csak mese, és azért olyan, amilyen, mert ez érdekli az olvasókat. Még közvetlen halála előtt, az első két Bond-film sikerét követően is ragaszkodott ahhoz, hogy különválassza teremtményét: „Bond *mindenki* nagyon romanticizált változata, nem pedig az enyém”.<sup>23</sup>

20 im; loc.68

21 im; loc.87

22 im; loc. 3853

23 Playboy Interview: Ian Fleming, Beverly Hills, Playboy, December 1964, p. 100.

Fleming tehát nélkül élhette ki saját elfojtott vágyait, hogy meg kellett volna nyílnia a világnak. Így, hogy nem fenyegette a leleplezés veszélye, igazán őszinte tudott lenni: létrehozott egy olyan hőst, amilyen igazából ő maga szeretett volna lenni. Bond egy végtelenül, minden tekintetben potens férfi, aki úgy uralkodik a világon, hogy közben az uralkodás kööttségei sem béklyózzák meg – hiszen ő csak gondoskodik arról, hogy a rosszak elbukjanak, a rendszerek helyreállítása és fenntartása más feladata. Minden nőt az ágyába visz, akit csak akar, nélkül, hogy meg kéne nőszülnie. Permanensen luxuskörülmények közt él, nélkül, hogy bárki kizsákmányolóként megbélyegezhetné – hisz csak munkakörülményei kényszerítik a luxusra, jelentős magánvagyonra nincs. A kártyaasztalnál éppúgy megállja a helyét, mint a fegyveres és fegyvertelen harcban, de otthonosan mozog a gasztronómia és a hotelek világában is, és egyetlen pincér sem tudja zavarba hozni. Fleming minden általa irigyelt tulajdonságot belegyúrt Bondba, és így sikerült olyan hőst formálnia, akiben minden olvasója található valami irigylésre méltót.

A 007-es ügynök legalapvetőbb jellemvonása azonban éppen az, hogy dupla nullával kezdődő száma van, azaz azon kevesek köze tartozik, akiknek „jogosítványa van” a gyilkolásra. Tény, hogy nem ez a legirigyeltőbb tulajdonsága, hisz az átlagolvasó sokkal inkább szeretne szépségkirálynőket ágyba vinni és kiváló pezsgőt inni, mint büntetlenül megölni valakit, de ez a jogosítvány mégis igen fontos, ha értelmezni akarjuk, hogy mit is képvisel James Bond valójában.

Az emberöléssel a háborúban íróasztal mögött szolgáló Flemingnek meglehetősen különös viszonya volt: igen férfias és titokzatos dolognak találta. „A Fleminggel kapcsolatos némiképp nyugtalanító dolgok egyike az volt, hogy szerette azt képzelni, hogy a szolgálata során megölt valakit. Csak kevés barátját avatta be ebbe a titokba, de akiket igen, azoknak a legóvatosabb előkészítés után, finoman lebegtette meg, hogy egyszer végre kellett hajtania ezt a szörnyűséges tettet, ami mindörökre elválasztotta őt az emberiség többi tagjától. Egy barátjának bevallotta, hogy a gyilkosságot homokszákkal kellett elkövetnie: sosem gondolta volna, tette hozzá, hogy milyen hatalmas erővel kell egy felnőtt embert megütni egy homokszákkal, hogy tényleg végezzünk vele. Egy másik barátjának arra célzott, hogy egy kis automata pisztollyal gyilkolt, amit öreg barna bőr diplomatatáskájában rejtett el – és így került egy lyuk a táskára. Egy harmadik közeli barát úgy tudta, hogy a különösen óvatosan kitervelt gyilkosságban Fleming

fekete kalapja is szerepet játszott – egy negyedik pedig meg volt róla győződve, hogy Fleming a Vichy-kormány egy ügynökét lőtte a tengerbe Marseille-ben.”<sup>24</sup>

Fleming tehát mindenképpen úgy gondolta, hogy érdekesebbnek és komolyan vehetőbbnek tűnik, ha elterjeszti magáról ezt a mesét – mindezek fényében pedig nem meglepő, hogy hőst felruházta azzal a joggal, hogy büntetlenül ölhessen. Abból viszont, hogy James Bondra nem vonatkozik az emberiség legnagyobb tabuja, szinte direkt módon következik, hogy a többivel sem kell túlzott mértékben foglalkoznia.

A 007-es ügynök saját belátása szerint ölhet, hódíthat, hazudhat magáról, tehát az emberiségre érvényes általános szabályok nem kötik őt: éppen ezért James Bond egy lényegében tökéletesen szabad hős. Az egyetlen morális kód, aminek meg kell felelnie, a hazaszeretet – és ez az, ami miatt az ügynöki lét árnyoldalait, a regényekben viszonylag rendszeresen előforduló megkínztatásokat ki kell állnia.

Az ár tehát, amit a szabadságért meg kell fizetni, az alkalmankénti szenvedés. Bond megszenved azért, hogy az olvasót felszabadíthassa, és pár órára felruházhassa a mindenhatóság illúziójával. A Bond-történetek tehát, ilyen értelemben, megváltási történetek – és az ilyen példázatokra az emberiség nagyon régóta fogékonyak mutatkozik.

### **Bond megfilmesítése – a kezdetek**

A népszerűsége és anyagi elismertsége egyaránt törekvő Fleming már első regénye, a *Casino Royale* megjelenése óta tudatosan foglalkozott a kötetek megfilmesítésének kérdésével. A filmes világból akadtak is érdeklődők, elsőként épp a magyar származású filmmogul, Sir Alexander Korda – Fleming azonban végül a Columbia Broadcast System ezerdolláros ajánlatát fogadta el.<sup>25</sup> A CBS egyórás tévéfilmet forgatott a könyvből az amerikai piacra. Ennek köszönhető, hogy James Bond legelső mozgóképes változatában - amelyben Bondot Barry Nelson, fő ellenfelét, Le Chiffre-t pedig Peter Lorre alakította – a Jimmy-nek becézett 007-es nem angol, hanem amerikai ügynök lett. Maga a tévéfilm nem aratott nagy sikert, és bár a CBS

<sup>24</sup> John Pearson: *The Life of Ian Fleming* (Kindle Edition), London, Bloomsbury Reader, 2013;. loc.3658

<sup>25</sup> John Pearson: *The Life of Ian Fleming* (Kindle Edition), London, Bloomsbury Reader, 2013;. loc.4674

1958-ban szerződtette Fleminget egy Bond karakterére épülő tévésorozat megírására<sup>26</sup>, a csatorna végül elállt a forgatástól, és a televíziózás örökre elvesztette a 007-es ügynököt.

A filmgyártás világában eközben bekövetkezett változások nagy szerepet játszottak abban, ahogy és amikor James Bond figurája végül vászonra került. Az ötvenes években Hollywoodnak új nehézségekkel kellett szembenéznie. Egyrészt a fokozódó kommunistaellenes hangulatban az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság számos prominens író és filmalkotót tett feketelistára, másrészt pedig egy 1948-as bírósági határozat a stúdiók addigi filmkészítési és forgalmazási gyakorlatát is ellehetetlenítette. A hollywoodi stúdiók ugyanis a negyvenes évek végéig „oligopóliumot hoztak létre. Egymással együttműködve irányították az ipart. A legnagyobb vállalatok vertikálisan integráltak voltak – készítették, forgalmazták és saját mozihálózatukban vetítették a filmeket... A nagyvállalatok csomagokban kölcsönözték a filmeket a birtokukban nem lévő moziknak, s így a nagy költségvetésű, sztárokat felvonultató filmek mellett a gyengébb művek is közönség elé kerülhettek...1948-ban az amerikai Legfelsőbb Bíróság elmarasztalta a nyolc vállalatot monopolisztikus gyakorlataért. A döntés értelmében a Nagyoknak meg kellett válniuk filmszínházaiktól. A nyolc hollywoodi vállalatnak ezen kívül fel kellett hagynia a csomagban kölcsönzéssel és minden olyan tevékenységgel, amely a független mozisokat hátrányos helyzetbe hozza.”<sup>27</sup>A döntés egyik következménye az lett, hogy egyre kevesebb, de nagyobb költségvetésű film készült, hisz a stúdiók a kisebb filmjeik bemutatását immár nem látták biztosítva. Mivel ezzel párhuzamosan a nemzetközi bevételek jelentősége is egyre nőtt, számos producer úgy döntött, hogy külföldre teszi a székhelyét. Európa több szempontból is vonzó volt az amerikai produkciók számára: nemcsak a kisebb forgatási költségek (legfőképp az olcsóbb munkaerő), de az egyes országokban érvényes adókedvezmények is csábítóan hatottak. Anglia Európán belül is kedvenc célpontja volt a kihelyezett amerikai produkcióknak, hisz egyrészt nem ütköztek nyelvi akadályokba, másrészt élhettek a Filmproduktions Alap, közkeletű nevén az Eady Levy előnyeivel – amely a jegyeladásokra kivetett adót visszaosztotta a producereknek és filmforgalmazóknak, mégpedig a filmjeik által elért kasszasiker függvényében.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> James Chapman: Licence to Thrill: a Cultural History of the James Bond Films (Second Updated Edition), London, I.B. Taurus, 2007, p38.

<sup>27</sup> Kristin Thompson és David Bordwell: A film története, Budapest, Palatinus, Budapest, 2007. p 350

<sup>28</sup> James Chapman: Licence to Thrill: a Cultural History of the James Bond Films (Second Updated Edition), London, I.B. Taurus, 2007, p 40

Albert R. Broccoli, a Bond-filmek egyik leendő producere is az Eady Levy miatt települt át Los Angelesből Londonba, ahol Irving Allen-nel közös filmgyártó cége, a Warwick Pictures 1952 és 1961 között 18 filmet (elsősorban háborús- és kalandfilmeket) készített. Broccoli már 1956-ban megkísérelte megvásárolni a Bond-regények megfilmesítési jogait, de akkor még cégtársa ellenérzései miatt elállt az üzlettől.<sup>29</sup> A csalódott Fleminget azonban egy barátja nemsokára bemutatta Kevin McClory-nak, egy fiatal producernek, aki meggyőzte az író, hogy ő a megfelelő ember Bond filmre vitelére. Közös fejleszteni is kezdtek egy forgatókönyvet – de a munka abbamaradt, mert McClorynak nem sikerült támogatást szereznie a film elkészítéséhez. Fleming a kész forgatókönyv alapján megírta következő regényét, a *Tűzlabdát* – emiatt McClory be is perelte, hisz véleménye szerint (aminek később a bíróság helyt adott), ő és egy Jack Whittingham nevű forgatókönyvíró is a történet társszerzői voltak. Fleming végül 1961-ben adta el regényei megfilmesítési jogait (a *Casino Royale* kivételével, amit korábban külön értékesített) egy kanadai producernek, Harry Saltzman-nak, aki korábban Tony Richardson rendezővel és John Osborne drámaíróval közösen megalapította a Woodfall Films-et, és olyan új hullámos filmek készítésében működött közre, mint a *Dühöngő ifjúság* vagy a *Szombat este, vasárnap reggel*.<sup>30</sup> Saltzman azonban a hatvanas évek elejére úgy érezte (érzéseit a nézőszámokra alapozva), hogy az új hullám mozgalma immár kifűjt, és a nézők nem kíváncsiak többé a fekete-fehér konyhai realizmusra. Ezért szakított Richardsonékkal, és a nézők vélt igényeinek jobban megfelelő alapanyag után nézett. Így bukkant rá Fleming Bond-könyveire – azonban hiába vásárolta meg a jogokat, anyagi támogatást ő sem tudott szerezni a filmekhez. Ekkor érkezett Broccoli, aki időközben szintén különvált korábbi cégtársától, és újra érdeklődni kezdett a Bond-regények iránt. Mikor megtudta, hogy a jogok Saltzman-nál vannak, rábeszélte a kanadait a társsproducerségre, és megalapították az EON Productions-t – ami mind a mai napig a Bond-filmek hivatalos gyártó cége. Broccoli kapcsolatainak köszönhetően megszerezte támogatónak a United Artists-ot, és Bond filmes diadalmenete végre újtárra indulhatott.

<sup>29</sup> Albert R. Broccoli és Donald Zec: *The Autobiography of Cubby Broccoli, The Man Who Brought James Bond 007 to the Screen*, London, EON Productions Ltd, 2012, loc 2810

<sup>30</sup> James Chapman: *Licence to Thrill: a Cultural History of the James Bond Films (Second Updated Edition)*, London, I.B. Taurus, 2007, p 42

## A megfelelő pillanat

1962-ben végre bemutatták az első Bond-filmet, a *Dr. No*-t: a sorozat főbb stílusjegyei a hatvanas évek első felében ki is alakultak, népszerűsége pedig a *Goldfinger* és a *Tűzlabda* című filmekkel került a csúcsra.<sup>31</sup> A siker azonban nem csupán nézőszámában és bevételben mérhető: a hatvanas években Bond emberek százazreiből addig példátlan rajongást kiváltva kulturális referenciaponttá vált. A *Time* magazin szerint „James Bond az évtized legnagyobb tömegkulturális hőse”<sup>32</sup>, a *Playboy*, a *Mayfair* és a *Penthouse* pedig Bond-lányokat bemutató sorozatokat hozott le. A párizsi *Galleries Lafayette* „James Bond Boutique”-ot nyitott, ahol ingeket és mandzsettagombokat árusítottak, Ausztráliában „Legyél jó James Bondnak” szlogennel női alsóneműket dobtak a piacra, a játékgárak pedig nem győztek újabbnál újabb játékokkal előállni.<sup>3334</sup> Raymond Mortimer a *Sunday Times*-ban 1963-ban megjelent egyik kritikájában némi túlzással élve egyenesen azt állította, hogy „minden férfi Bond akar lenni, és minden nő Bondot szeretné az ágyában látni”<sup>35</sup>.

A *Dr. No* „a filmtörténet legtökéletesebben időzített filmje volt” vélte Terence Young, az első Bond-film rendezője. „Úgy vélem, nemcsak a megfelelő évben, de épp a megfelelő hónap megfelelő hetében mutattuk be.”<sup>36</sup>

De miért volt épp ez a megfelelő időpont? Miért állt készen a közönség Bond-ra, és mit nyújtott a 007-es ügynök, amit a nézők ilyen hálásan fogadtak?

<sup>31</sup> A *Tűzlabda* című filmre váltották a sorozat története során a legtöbb mozijegyet, mintegy 74.8 milliót. Bevételben ugyan nem közelíti meg a kilencvenes évek nagy sikerét, a *James Bond: Aranyszem*-et (előbbi körülbelül 63 millió dollárt, utóbbi 107 millió dollárt hozott), de ez a különbség a mozijegyek árának drasztikus emelkedésére vezethető vissza. A *James Bond: Aranyszem* ugyanis 29 millió mozijeggyel produkálta a fenti bevételt – a nézőszámra alapozva tehát a hatvanas évek közepének Bond-filmjeit tekinthetjük a legnépszerűbbeknek. A bevételi és nézőszám-adatokat a *Variety* lapok kimutatásaiból, az *imdb.com* adataiból és James Chapman: *Licence to Thrill – A Cultural History of the James Bond Films* (I.B. Tauris, London, 2007) című könyvéből merítettem.

<sup>32</sup> „Bondomania”, *Time*, New York City, Time Inc. 1965. jún. 11. p 59

<sup>33</sup> James Chapman: *Licence to Thrill: a Cultural History of the James Bond Films* (Second Updated Edition), London, I.B. Taurus, 2007, p92

<sup>34</sup> Tony Bennett: *The Bond Phenomenon: Theorising a Popular Hero*, *Southern Review*, vol 16, no2, July 1983, Baton Rouge, Louisiana State University Press, p 201-202

<sup>35</sup> Henry Chancellor: *James Bond, The Man and His World*. London, John Murray, 2005. p 205

<sup>36</sup> John Francis Lane: *Young Romantic, Films and Filming*, Feb. 1967, p 58

Az ötvenes évek végén és hatvanas évek elején az angol moziba járó közönség alapvetően a következő választékkal találkozott: nagy költségvetésű amerikai filmekkel, mint pl. a *Ben Hur* vagy *A hét mesterlövész*; angol háborús drámákkal, mint a *Híd a Kwai folyón*, és angol vígjátékokkal, mint pl. a *Folytassa...* sorozat. A tinédzserek a Hammer színes horrorfilmjeit (pl. a *Frankenstein átka*) és a rock-musicalesket (pl. a *Rock az óra körül*) nézték, a kritika és az értelmiség pedig az angol új hullám művészi és szociológiai szempontból egyaránt értékes filmjeit szerette (mint pl. az *Egy csepp méz*). Olyan filmek azonban, amik minden réteg érdeklődésére számot tarthattak volna, nemigen kerültek a mozikba.

A Bond-filmek tehát egy meglévő piaci résbe törtek be, ugyanis egy tipikus angol műfajt, a kémthrillert ötvözték a hollywoodi filmek költségvetésével és látványvilágával, valamint korszerű és fiatalos dinamikával - és így sikeresen újraegyesítették az addigra nagymértékben fragmentálódó angol közönséget.<sup>37</sup> Bond ebben a tekintetben valóban úttörő volt: sikeresen és igen gyorsan használta ki a filmipar körülményeiben beállt változásokat.

Az előző fejezetben már említettem az amerikai stúdiórendszer összeomlását – ennek egyik következménye az volt, hogy kevesebb, de nagyobb költségvetésű film készült. „Mivel a szórakoztatásra szánt dollárokért kiéleződött a verseny, a nagyvállalatok csaknem minden műfajt csillogóbbá tettek. És mivel a stúdiók kevesebb filmet készítettek, minden produkciónak különlegesebbnek kellett lennie. A vezetők híresebb színészekkel, ragyogóbb díszletekkel és kosztümökkel, s a színes és szélesvásznú technológia lehetőségeivel emelték a produkció minőségét. Még a kevésbé fontos műfajoknak is előnyére vált, hogy a B kategóriájú forgatókönyvekből A osztályú filmek születtek.”<sup>38</sup> A hagyományosan népszerű nagy költségvetésű zsánerfilmek – mint a western, a melodráma, a musical vagy a történelmi eposzok – további, addig egyértelműen kisebb költségvetésre számító műfajokat is igényesebbé tett. A tudományos-fantasztikus és horror műfajok mellett azonban „a B filmek anyagának feljavítása talán a nagy költségvetésű kémfilmekben érezte hatását a leglátványosabban...a műfaj igényesebbé tételében Ian Fleming fiktív angol ügynöke, James Bond volt a katalizátor.”<sup>39</sup>

<sup>37</sup> James Chapman: *Licence to Thrill: a Cultural History of the James Bond Films (Second Updated Edition)*, London, I.B. Taurus, 2007, p53

<sup>38</sup> Kristin Thompson és David Bordwell: *A film története*, Budapest, Palatinus, 2007. p366

<sup>39</sup> im. p368

Bond alkotói tehát sikeresen ötvözték az új finanszírozási lehetőségeket a moziba járók új igényeinek kiszolgálásával – de ez önmagában még nemigen lett volna elég arra, hogy Bond kulturális referenciaponttá váljon. Ehhez nagymértékben rá kellett érezniük a korszellemre is – márpedig a hatvanas évek elején az angol társadalom meglehetősen nagy változások előtt állt.

1960. október 21. és november 2. között került sor a londoni Old Bailey-ben a Regina kontra Penguin Books Ltd. perre, melynek során az állam az 1959-es Obscene Publications Act nevében, a közérkölcsök védelmében megkísérelte betiltani D.H Lawrence 1928-ban írt *Lady Chatterley szeretője* című könyvének angliai kiadását. A perben a vádat képviselő Mervyn Griffith Jones többek között azzal érvelt, hogy megkérdézte az esküdtszék, szeretnék-e, ha ez a pornográf könyv feleségük vagy szolgálk kezébe kerülne. A kiadó védelmében viszont számos irodalmi híresség mellett John Robinson püspök is felszólalt: úgy vélte, hogy a regény a szexualitás szentségével foglalkozik, és minden keresztény embernek el kéne olvasnia. Az esküdtszék minden vádpont alól felmentette a kiadót,<sup>40</sup> és sokan ezt az ítéletet tartják a régi és új Britannia közti vízvonalnak, így a hatvanas évek szimbolikus kezdetének<sup>41</sup>.

Természetesen a fenti per csak retrospektív módon, és akkor is csak igen felületesen szemlélve jelenti egy új világ kezdetét – a per a saját korában a legtöbb résztvevő és érdeklődő számára is komolytalan próbálkozásnak tűnt, amelynek eredménye olyannyira nem tűnt kétségesnek, hogy a Penguin jó előre kinyomtatott 200.000 példányt a könyvből, amit a felmentés másnapján a közérdeklődést meglovagolva országszerte árusítani is kezdtek. Mindazonáltal éppúgy egy fontos tendenciára mutat rá, mint ahogy az 1956-os szuezi válság is rámutatott, hogy Britannia az ötvenes évek közepére már egyáltalán nem számított nagyhatalomnak, és a megalázó egyiptomi fiaskó után már azok sem igen hitték a brit birodalom és a régi világrend felsőbbrendűségében, akik egyébként szerették homokba dugni a fejüket.

Tény, hogy az ötvenes évek vége, hatvanas évek eleje sok új lehetőséget hozott: a pénzügyi megszorítások véget értek, a munkanélküliség csökkent, az angolok pedig, Harold Macmillan miniszterelnök szavaival szólva, még sosem éltek ilyen jól. A fiataloknak immár nemcsak az önfenntartásra, hanem szórakozásra is volt pénze, ez pedig nagyot lendített a zene, tánc és egyéb

<sup>40</sup> Dominic Sandbrook: *Never Had It So Good: A History of Britain from Suez to the Beatles*, London, Abacus, 2006, pxvi

<sup>41</sup> John Feather: *A History of British Publishing*, 2nd Edition, London, Routledge, 2005. p210

szórakozási formák népszerűségén. Az Amerikából átszűrődő rock&roll és angol változata, a skiffle éppúgy divatot teremtett, mint Jackie Kennedy eleganciája. Csábító lehetőség James Bondot mint a hatvanas évek szexuális szabadosságának egyik élharcosát definiálni, ezt sokan meg is teszik<sup>42</sup>. A *Dr. No* bemutatása azonban évekkal megelőzte a Swinging London szexuális forradalmát: az 1960-ban feltalált fogamzásgátló elterjedését az 1964-ben megalkotott miniszoknya divattá válása futtatta a csúcsra – ráadásul Bond viszonya a nőkhöz, bármennyire szabadosan váltogatja is partnereit, sokkal közelebb áll a hatvanas évek szexuális forradalma előtti férfi-női viszonyrendszerhez, mint az azutánihoz. Persze a megkülönböztetést nem segíti, hogy a Bond-lányokat alakító színésznők rendre úgy beszéltek szerepükről, mint az emancipáció csúcsáról<sup>43</sup>, sem az, hogy a hatvanas évek közepén Sean Conneryt ugyanolyan sikoltozó lányok vették körül a forgatások szüneteiben, mint a Beatles-t.

A 007-es a felületes érintkezési pontokon kívül nem sokban találkozik a hatvanas évek ellenkultúrájának szellemiségével. Bond parancsnok, a brit hadsereg tisztje nem a béke harcosa, és sosem próbálta meglovagolni a hippimozgalmat. Az *Őfelsége titkosszolgálatában* Bondját, George Lazenby-t többek közt azért rúgták ki a sorozatból egyetlen film után, mert a díszbemutatóra a producerek felszólítása ellenére divatos, hosszú hajat növesztett.<sup>44</sup> Bond ráadásul a könyvek szellemében meglehetősen konzervatív figura: a faji egyenjogúságnak sem élharcosa (színes bőrű szövetségeseit általában gyerekként kezeli és ugráltatja), és a szexuális forradalom is csak annyiban érinti, amennyiben saját kielégüléséről van szó – a női emancipációról hallani sem akar. A 007-es ügynök karaktere a filmekben is sokkal közelebb áll Fleming általános vágybeteljesítő figurájához, mint a hatvanas évek szellemiségét megfogalmazó más kulturális ikonokhoz.

Ha azonban Bond a hatvanas évek szellemiségével valójában szembemegy, miképp lehet, hogy mégis ekkora népszerűsége tehetett szert? A sorozat egyik legszembetűnőbb jellemzője a

<sup>42</sup> Például James Chapman, aki Bondot a *Tom Jones* és a *Darling* hedonista és szexuálisan felszabadult főhőseivel állítja egy sorba (James Chapman: *Licence to Thrill: a Cultural History of the James Bond Films* (Second Updated Edition), London, I.B. Taurus, 2007, p93)

<sup>43</sup> Claudine Auger, a *Tűzlabda* Domino-ja szerint a Bond-lányok „képesek anélkül élni, hogy mindent egy férfi tenne értük, mert függetlenek. Maguk határoznak a jövőjükéről és a sorsukról. Nagyon szexuálisak – de csak azzal a férfival, akit érdemesnek tartanak szerelmükre” in: James Chapman: *Licence to Thrill – A Cultural History of the James Bond Films* (Second Updated Edition), London, I.B. Taurus, 2007), p 96

<sup>44</sup> *Everything Or Nothing: the Untold History of 007*, Passion Pictures, Red Box Films, 2012. dir: Stevan Riley

kiemelkedő topicalitás volt – és itt nemcsak arra gondolok, hogy a *Dr. No* (amely egy karib-tengeri rakétaválságot helyez története középpontjába) bemutatója után bő egy héttel kezdetét vette a kubai rakétaválság. Az ötvenes évek végén-hatvanas évek elején Angliában az egész kém-kérdés a közfigyelem középpontjába került.

1955-ben egy KGB-ügynök vallomásából kiderült, hogy két, korábban a Külügyminisztériumban dolgozó, és 1951-ben eltűntnek nyilvánított tisztviselő, Maclean és Burgess valójában a szovjet titkosszolgálatnak dolgozott – a homoszexuális fiatalok még egyetemi éveik alatt, Cambridge-ben szerveződtek be. Ezt követően a gyaníthatóan homoszexuálisok is felkerültek az állambiztonságra kockázatot jelentő tényezők közé, a kommunisták, fasiszták, skizofrének, vallási fanatikusok, csődbe mentek és gyanús életet élők közé.<sup>45</sup> A homoszexuálisok üldözése a hirdetések csökkenése miatt zsugorodó piacú újságoknak is jól jött, hisz a „perverzeket” leleplező szenzációhajhász cikkeik szépen növelték a példányszámot, a kommunista beszivárgók és árulók a köztudatban pedig egyre inkább összekapcsolódtak a fajtalanság, romlottság és betegség képzetével<sup>46</sup>.

A brit titkosügynök magától értetődően a kommunisták és árulók tökéletes ellentéte kellett, hogy legyen. A sajtó előszeretettel magasztalta fel saját ügynökeit, még akkor is, ha a valóságban nagy részük inkább középkorú, a való világtól jó pár évtizeddel lemaradt szemléletű alkoholista amatőr volt<sup>47</sup>. A nagyközönség azonban nem amatőröket akart a saját oldalán látni: és James Bond személyében meg is kapta azt a hőst, akiben hinni tudott. Bond lett a megkerülhetetlen kémfigura, akihez képest a többiek meghatározták magukat, mind a kémregényekben, mind a filmekben és sorozatokban.

Ebben persze szerepet játszott az is, hogy a film készítői Bond szerepét Sean Connery-re osztották. Az akkor még ismeretlen skót színész alakításában Bond a fiatal, professzionális munkások közé tartozott, eltávolítva a karaktert az amúgy is avítottá váló felső néprétegektől, ahová a fikciós (és gyakran valódi) kémek addig általában tartoztak. Bond nem származása vagy drága iskoláztatása által megteremtett előjogai miatt az, aki, hanem saját maga öntudatos,

<sup>45</sup> Dominic Sandbrook: *Never Had It So Good: A History of Britain from Suez to the Beatles*, London, Abacus, 2006, p 598

<sup>46</sup> *im*, p 601

<sup>47</sup> *im*, p 604

kemény munkájának köszönhetően. Ez pedig a hatvanas évek elején erős példaértékkel bírt, hisz a gazdagodó középosztály megtapasztalhatta, hogy kemény munkával előrébb tudnak jutni. A luxuskörülmények közt élő, gyönyörű nőkkel háló Bond pedig megerősítette őket ebben – valamint nemi szerepeikben is. „Egy olyan korszakban, ahol a nemi identitások nagymértékű kulturális újradefiniáláson mentek keresztül, Bond figurája horgonyzási pontot biztosított... Ezen felül a „Swinging Britain” keretei közt is értelmezhető volt, hisz megtestesítette az osztály nélkülség és modernség akkor prominens ideológiai motívumait. Fontos kulturális jelölője volt annak az állításnak, hogy Britannia ledobta magáról tradicionális uralkodói elitje szemellenzős és osztályfüggő perspektíváját, és a politikai és kulturális vezetőség új, meritokratikus formái bevezetésének köszönhetően az alapos modernizálás útjára lépett.”<sup>48</sup>

Bond tehát amellett, hogy látványos szórakozást nyújtott, nemcsak topikális és korszerű tudott lenni, de egyben biztonságot és biztos pontot is nyújtott egy gyakran elbizonytalanodó értékrendű világban.

<sup>48</sup> Tony Bennett: The Bond Phenomenon: Theorising a Popular Hero, Southern Review, vol 16, no2, July 1983, Baton Rouge, Louisiana State University Press, p 202

### III. A HATVANAS ÉVEK – A BOND-MÍTOSZ KIALAKULÁSA

#### Dr. No (1962)

A *Dr. No* vitathatatlanul a legfontosabb Bond-film az egész sorozatban: nemcsak azért, mert ez volt az első, és ez alapozta meg azt a sikert, ami a sorozat folytatását lehetővé tette, hanem azért is, mert a film készítése során alkotóinak olyan döntéseket kellett meghozniuk, amik a későbbiekben is meghatározták a Bond-márkanév sorsát és alakulását. Ebben a fejezetben ezeket a döntéseket fogom megvizsgálni.

Harry Saltzman és Albert Broccoli, a Bond-sorozat producerei két dolgot már az első film gyártásának kezdete előtt eldöntöttek: az egyik az volt, hogy eltökélték: sorozatot akarnak készíteni, nem csupán egyetlen filmet. Visszatekintve ez teljesen ésszerűnek és egyértelműnek tűnik, de a korabeli filmipar számára egyáltalán nem volt evidens. A producerek hosszú időn keresztül egyetlen stúdióval sem tudtak megállapodni már az első film finanszírozásáról sem, ugyanis a film sikere nem tűnt biztosítottak: a stúdiók a Bond-történeteket „túl angolnak” és „otrombán szexuálisnak” találták.<sup>49</sup> Az Egyesült Államokban a Fleming-könyvek csak minimálisan voltak ismertek, és a kémfilmek sem voltak nagy divatban – a pénzemberek egyszerűen túl rizikósak ítélték a beruházást. Saltzmannék végül a United Artist-tal állapodtak meg, és szereztek meglehetősen szerénynek számító, egymillió dolláros költségvetést az első filmhez. A pénz összeszedésének nehézségei ellenére is biztosak voltak benne, hogy mindenképp sorozatban kell gondolkodniuk – ezért kellett lemondaniuk Cary Grant-ról, akit Hitchcock *Észak-Északnyugat* című filmjében nyújtott alakítása óta próbáltak megnyerni, hogy játssza el a 007-es ügynököt. Grant azonban csupán egy filmre akart szerződni, és a producerek, hiába tartották Grantet a legalkalmasabb Bondnak, elutasították, mert fontosabbnak gondolták, hogy Bondot a filmek során ugyanaz a színész játssza.<sup>50</sup> Saltzman-ék úgy vélték, a kontinuitás megköveteli, hogy Bondnak egy visszatérő barátnője is legyen, ezért a Sylvia Trench-et megformáló Eunice Gayson-nal is hat részre írtak alá szerződést. Később azonban meggondolták magukat, és a szerepet a második rész után kiírták a sorozatból.

<sup>49</sup> Lee Pfeiffer; Dave Worrall: *The Essential Bond*, London, Bantam, 1998, p. 13.

<sup>50</sup> *Inside Dr. No - DVD: Dr. No – Ultimate Edition*, MGM Home Entertainment, 2006

A másik fontos döntés, amit Saltzman és Broccoli meghoztak, a filmek alapvető stílusára vonatkozott. Azt akarták, hogy más legyen, mint amit a nézők megszoktak a moziban: legyen újabb, gyorsabb, hangosabb és színesebb. Felismerték, hogy a közönség már elpártolt a konyhai realizmustól, és tudták, hogy mit akarnak nekik adni: ahelyett, hogy a problémáikról és vágyaikról beszélnének nekik, megszemélyesítik, megmutatják, és átélhetővé teszik ezeket a vágyakat. Ennek a döntésnek számos következménye lesz mind a forgatókönyvírás, mind a vágás, mind a díszlettervezés területén. Mielőtt ezeket részletezném, röviden kitérek rá, hogy miért döntöttek elsőként a *Dr. No* megfilmesítése mellett.

A *Dr. No* Ian Fleming Bond-sorozatának hatodik darabja volt. Története filmvászonra kívánkozik, és ez nem a véletlen műve: Fleming eleve egy korábban tervezett, majd elvetelt televíziós sorozat számára kezdte írni a könyvet. A sorozatból nem lett semmi, de a *Dr. No* egzotikus jamaicai helyszíneivel, üldözésem jeleneteivel, követhető narratívájával és elképesztő szörnyeivel (amelyek a mérges százlábútól a gyilkos polipon át a halálos rákorig végül egytől-egyik kimaradtak a filmből – pontosabban a százlábú helyét egy tarantella vette át) mégis a történet komolyabb változtatása nélkül alkalmas volt a filmre adaptálásra. A *Dr. No* fő témája - egy gonosz tudós az amerikai rakéták kilövését gátolja nukleáris sugarak kibocsátásával - viszont aktuálisnak tűnt, hiszen a Cape Canaveral bázisú amerikai rakétakísérletek ekkoriban épp a kilőtt rakétaik irányíthatatlanná válásának problémájával küszködtek.

A forgatókönyv megírására eredetileg Richard Maibaumot és Wolf Mankowitz-ot kérték fel. Az írók humorérzéke azonban különbözött a producerektől, akik nem értékelték, hogy a könyv első változatában a főgonoszról, Dr. No-ról kiderült, hogy igazából egy majom. Az újraírásban Mankowitz nem kívánt részt venni, de Maibaum hajlandó volt komolyabban venni a feladatot.<sup>51</sup>

Az adaptáció több specifikus problémát is felvetett. Először is azt, hogy a hatodik könyvre az ügynök alakja már megformálódott, a filmben viszont szükség volt a címszereplő konkrét bemutatására is. Épp ezért a film külön jeleneteket szentel annak, hogy méltó környezetben ismerjük meg Bondot. A bemutatásra egy kaszinóban kerül sor: az író visszanyúlt az első Bond-könyvhöz, a *Casino Royale*-hoz, hogy az olvasóközönséghez hasonlóan a nézők is úgy ismerjék

<sup>51</sup> Pat McGilligan (ed.): *Backstory: Interviews with Screenwriters of Hollywood's Golden Age*, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 284

meg a 007-es ügynököt, ahogy Fleming képzelte: kártyázás közben. A kaszinó nemcsak azt teszi lehetővé, hogy bemutassa Bond merészségét és gátlástalanságát egy játszma során, de alkalmat ad arra is, hogy tisztázza az ügynök viszonyát a gyengébbik nemhez: professzionálisan flörtöl kártyapartnerével, nem is hatástalanul, a játszma végén ugyanis a nő megszólítja, ami Bond első ágyjelenetéhez vezet. Sylvia a regényben nem szerepelt: itt tetten érhetjük az alkotók szándékát, hogy Bond hódításainak számát a kezdetektől fogva növeljék. Az írók Miss Taro, a Dr. No szolgálatában álló titkárnő szerepét is felduzzasztották, ismét csak azért, hogy új hódítást ír hassanak Bond számlájára.

A hódításokat azonban sosem mutatták túl részletezőn: fontos szempont volt, hogy a filmek családi mozik legyenek, és megkapják a kedvező korhatári besorolást. Épp ezért mind a szex-, mind pedig az erőszakos jelenetekkel igen diszkréten bántak. A szex-jeleneteknél a recept egyszerű volt: egyszerűen nem mutattak semmit, ami igazán megbotránkoztató lehetett volna, és az otrombább célozgatásokat is mellőzték. Az erőszak elkerülése viszont egy gyilkossági jogosítvánnyal felruházott titkosügynök esetén lehetetlen volt: a megoldást a humor alkalmazása jelentette. „Az ijesztő helyzetek humorral történő lezárása alapvető Bond szellemes-szemtelen megközelítéséhez. Vegyük például a *Dr. No*-ból azt a jelenetet, amelyben egy halottaskocsi megpróbálja leszorítani Bondot a tengerparti úton. Bondnak sikerül kitérnie az útjából, és végül a halottaskocsi zuhan a sziklák közé. Valaki megkérdi Bondtól: „Mi történt?” Mire ő: „Azt hiszem, temetésre mentek.” Az üldözés alatt felgyűlt összes feszültség hirtelen kirobban... a fenyegetést feloldotta a humor. És ez meggyőzi a közönséget, hogy mind Bondot, mind a film összes elemét csak szórakoztatásnak tekintse...A tarantellás jelenetet, amelyben a szőrös pók Bond testére mászik az ágyban, szintén az ironia felé vittük: egy ilyen jelenetet nem lehet komolyan feldolgozni, mint a harmincas évek szafari-filmjeiben. Megkértem a zeneszerzőt, hogy amikor Sean végül lelöki magáról a lényt, és csapkodni kezdi a cipőjével, a zene az ütésekkel összhangban harsanjon fel – bamm, bamm, bamm! A premieren a jelenet alatt a közönség teljes csendben volt. Érezni lehetett, ahogy nő a feszültség. Aztán Sean csapkodni kezdi a pókot: bamm, bamm, bamm! A közönség pedig nevetésben tört ki. Megkönnyebbült nevetésben, amikor a pattanásig feszült idegek hirtelen elernyednek.”<sup>52</sup>

<sup>52</sup> Albert R. Broccoli és Donald Zec: *The Autobiography of Cubby Broccoli, The Man Who Brought James Bond 007 to the Screen*, London, EON Productions Ltd, 2012. loc 3769

Izgalomból pedig nem volt kevés. Maibaum Hitchcock tanácsát követte a forgatókönyv megírásakor: „Hitchcock egyszer azt mondta nekem, hogy 'ha van 13 durranásom, van egy filmem'. Durranáson persze csúcspontot, sokkot, izgalmas pillanatot értett, hívhatjuk akárhogy... Mr. Broccoli és Mr. Saltzman, a producerek, a kezdetektől fogva egyetértettek velem abban, hogy a Bondhoz tizenhárom durranás kevés. Becéloztunk 39-et. Az volt a célunk, hogy a film minden méterén történjen valami izgalmas”.<sup>53</sup> Ennek érdekében nemcsak a meghódított nők, a bunyók és az autós üldözések számát növelték, de a történet időtartamát is csökkentették, hogy az események pergése még gyorsabb legyen: a könyv és film elején megtörténő gyilkosságra a brit titkosszolgálat a könyvben három hét múlva, a filmben viszont már három óra elteltével reagál.

A *Dr. No* forgatókönyve, ha történetmesélői struktúráról korai lenne is még itt beszélni, már számos olyan narratív elemet tartalmaz, ami a további filmek nagy részében is feltűnik majd. Ezek az elemek a következők:

- Gonosz erők szövetkeznek, és nagystílű büntettet hajtanak végre.
- M megbízza Bondot a nyomozással.
- Bond külföldre utazik, és találkozik szövetségeseivel.
- Bond ellen több sikertelen merényletet kísérelnek meg.
- Bond elcsábít egy, az ellenfele szolgálatában álló nőt.
- Bond találkozik a nővel, aki a film fő hősnője lesz.
- Bond egy szövetségese szörnyű halált hal.
- A főgonosz csapdába ejti Bondot és a hősnőt, és főhadiszállására szállítja őket.
- A főgonosz felfedi tervét.
- Bond megghiúsítja a főgonosz tervét, végez vele.
- Bond megszökik a nővel, és szexuális aktust kezdeményez.

A *Dr. No* a díszletépítésben is jelentősen hozzájárult a sorozat stílusának alakításához. Ken Adam díszlettervező hamar megértette, hogy a rendező, Terence Young megpróbálja a túlzás és a humor eszközeivel enyhíteni a sztori alapvető hihetetlenségét és brutalitását, ezért a

<sup>53</sup> Richard Maibaum: James Bond's 39 Bumps, New York Times, 1964. dec. 13. pX9

díszletekben is a túlzásra törekedett. Adam díszletei különböző stílusokat kevernek, erős kontrasztot teremtve a tradicionális és az egzotikus helyszínek között. A londoni Les Ambassadeurs klubot, ahol Bondot megismerjük, XVI. Lajos korabeli báltermekről mintázta,<sup>54</sup> Dr. No főhadiszállása megalkotása során viszont saját, karakteresen modernista esztétikáját a német expresszionista filmek látványvilágával ötvözve hozott létre ijesztő, és egyben a hagyományos logikával gyakran értelmezhetetlen díszleteket.<sup>55</sup> A játékosság (és a topikalitás hangsúlyozása) a díszletekből sem maradt ki: Dr. No főhadiszállásának falán Goya *Wellington hercegének portréja* című képe lóg – a képet közvetlenül a forgatás előtt lopták el a londoni National Gallery-ből, Adam-ék pedig gyorsan festettek egy másolatot és kiakasztották Dr. No szobája falára.

A film vágója, Peter Hunt szintén szakított a hagyományokkal: közönségfilmekben addig szokatlan módon tengelyugrást használt, mozgásra vágott, és a jelenetek gyorsítása miatt egyes kockákat ki is vágott. A forgatás során vétett kontinuitásbeli hibákkal is megbirkózott: vallotta, hogy a nézők nem veszik észre, hogy Bond az egyik beállításban a jobb kezével kezd ütni, majd a másikban a ballal fejezi be. Ilyesmivel Godard-ék már kísérleteztek Franciaországban, de arra, hogy egy kommersz akciófilmben is felhasználják ezeket a technikákat, a *Dr. No* előtt nem volt példa. A vágó a hanghatásokat is felerősítette: az összetörő üveg, a csikorgó kerekek és pisztolylövések hangerejét mind jóval a természetes értékek fölé állította be. Hunt hozzájárulását a Bond-filmek stílusához a producerek is nagyra értékelték: a sorozat hatodik darabját, az *Őfelsége titkosszolgálatában*-t már nemcsak vágta, hanem rendezte is.

A film főcíme, a pisztoly csövén át megpillantott Bond a sorozat egyik védjegyévé vált, akárcsak a főcímműzika, Monty Norman James Bond-témája. A főcím játékos, gyors, hangos és színes volt: megtettesítette mindazt, amit a producerek a filmtől vártak.

A *Dr. No* sikere az alkotókon kívül mindenkit meglepett. A kritikusok egy része lehúzta, üres, értelmetlen mesének tartotta, de ez Broccolit és Saltzman-t nem zavarta. Számukra a siker lehetővé tette, hogy folytassák tervüket, és a következő Bond-filmre, az *Oroszországból szeretettel*-re már megduplázott költségvetéssel készülhettek.

<sup>54</sup> Inside Dr. No, DVD: Dr. No – Ultimate Edition, MGM Home Entertainment, 2006

<sup>55</sup> James Chapman: Licence to Thrill: a Cultural History of the James Bond Films (Second Updated Edition), London, I.B. Taurus, 2007, p63

## Oroszországból szeretettel (1963)

Kennedy elnök kedvenc tíz könyvének<sup>56</sup> egyike, az *Oroszországból szeretettel*, Fleming talán leginkább a kémregények zsáneréhez közelítő műve. Szovjetek konspirálnak az angolok ellen: ördögi és komplex tervet dolgoznak ki, hogy az általuk legveszélyesebbnek tartott - azaz az angol - titkosszolgálatot és annak leghatékonyabb ügynökét, Bondot diszkreditálják. A szovjetek terve a következő: egy gyönyörű orosz ügynöknő belengeti az angol titkosszolgálatnak, hogy át akar állni az angolokhoz, és a nemzetközi titkosszolgálatok által hön áhított dekódoló-szerkezetet is magával viszi. Egyetlen feltétele van: azt akarja, hogy maga James Bond menjen érte, akibe állítása szerint a saját kémelhárításuk fényképei alapján beleszeretett. A szovjetek úgy vélik, hogy az angolok és Bond – bár gyanítják majd, hogy csapdába akarják csalni őket – nem lesznek képesek ellenállni a csalinak, és együttműködnek majd a szökevény orosz ügynöknővel, aki elcsábítja Bondot, és abban a hiszemben, hogy feladata csak annyi, hogy Angliába szökjön a férfivel, rávegye, hogy szálljon fel az Orient Expresszre. A vonaton a legveszélyesebb orosz bérgyilkos végez majd Bonddal és az ügynöknővel, majd megszéllőztetik a francia lapokban viszonyukat, amelyről filmes dokumentáció is készül, így hitelesítve a történetet. A szovjetek így megszabadulnak Bondtól, aki személy szerint már sokszor keresztbe tett nekik, és egyszersmind mélyen megalázzák az angol titkosszolgálatot.

Az 1963-ban forgatott film – habár viszonylag hűségesen követi a regény fordulatait – egy igen jelentős ponton eltér az alapanyagtól: a konspiráció hátterében nem a szovjetek, hanem egy fiktív nemzetközi bűnbanda, a SPECTRE áll.

Ezen a ponton érdemes megvizsgálunk a Bond-regények főbb antagonista-csoportosulásait, és kitérnünk arra, hogy vajon a filmekben miért változtattak ezeken.

A SMERSH (СМЕРШ, a СМЕРТЬ Шпионам, azaz halál a kémekre betűszava) egy valóságban is létező szovjet kémelhárítási esernyőszervezet volt, amit hivatalos források szerint 1943-ban

<sup>56</sup> Hugh Sidey: President's Voracious Reading Habits, Life Magazine, Time Inc., New York, 1961. március 17., p. 55

alapítottak azzal a céllal, hogy a Vörös Hadseregbe beszivárogni próbáló német kémeket kiszűrje és a németeket hamis információkkal lássa el. Elképesztő mennyiségű (másfél millió és hárommillió közti) besúgót szerveztek be, és igen hatékonyak voltak: a második világháború után Hitler és Eva Braun holttestére is SMERSH-ügynökök bukkantak rá.<sup>57</sup>A SMERSH 1946-ban feloszlott, és hírszerzési, valamint kémelhárítási feladatait az NKGB kapta meg.

Fleming világában a SMERSH nem oszlott fel, és a világ egyik leghatékonyabb és legkegyetlenebb elhárításává nőtte ki magát, azzal a nyilvánvaló céllal, hogy a hidegháborút a szovjetek javára döntse el. Az *Oroszországból szeretettel* elején Fleming – szokásától eltérően – külön kiemeli egy szerzői megjegyzésben, hogy az ebben a regényben leírt történet háttéré valós, a SMERSH ma is (1956) létezik, 40 000 embert foglalkoztat, és még a főhadiszállása is pont ott van, ahol Fleming elhelyezte.

A regény első harmada a SMERSH szervezkedését mutatja be, nagy hangsúlyt fektetve a szovjet kémelhárítás szervezetének és lélektani légkörének minél pontosabb ábrázolására: külön fejezetek mutatják be a szervezet vezetőinek hatalmi játszmáit, a Bond meggyilkolására kiszemelt bérgyilkos mániás skizofréniáját, és az orosz ügynöknő, Tatiana Romanova kispolgári életét és rettegését a SMERSH-től, amely nemcsak az ellenséges titkosszolgálatokban, de a szovjet ügynökökben is félelmet vált ki. Maga Bond csak a regény első harmada után tűnik fel a könyv lapjain.

Az *Oroszországból szeretettel* filmváltozatában a SMERSH is csak áldozata a SPECTRE gonosz, határokon átívelő szervezkedésének. A SPECTRE (Special Executive for Counter-Intelligence, Terrorism, Revenge and Extortion) Fleming (és íróársai) találmánya: 1959-ben, a *Tűzgolyó* írása során attól tartott, hogy a hidegháború pár éven belül véget ér, és a történet idejétmúltak tűnik majd, így egy országok felett álló szervezetet ötlött ki Bond ellenfeleként.<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Robert Stephan, "Smersh: Soviet Military Counter-Intelligence During the Second World War." *Journal of Contemporary History* 22, no. 4 (1987): 588–602.

<sup>58</sup> Andrew Lycett: *Ian Fleming: The Man Behind James Bond* (Kindle edition), London, Weidenfeld & Nicolson, New Edition, 2012, loc. 1420

Mivel Flemingnek ebben a regényében láthatóan különösen fontos volt a hidegháború légkörének bemutatása, a film alkotóit pedig ez a vonal nem érdekelte, adódik a kérdés, hogy miért pont ezt a regényt akarták megfilmesíteni, és ezzel meglovagolni a *Dr. No* sikerét?

Ennek a kérdésnek a megválaszolására többfajta értelmezéssel is próbálkoztak már a szakirodalomban. Az egyik leggyakoribb nézőpont az, hogy mivel a világszerte népszerű Kennedy ezt a regényt nevezte meg egyik kedvencének, a producerek úgy vélték, hogy a regény iránt megugrott érdeklődést kihasználva próbálkoznának a film sikerét biztosítani. Azonban mivel Kennedy már 1961-ben, a *Dr. No* előkészületei előtt közzétette kedvenc regényeinek listáját, ez a nézőpont aligha állja meg a helyét, hisz ha Kennedy ajánlása ennyire fontos lett volna a gyártóknak, akár ezzel is kezdhették volna a sorozatot.

James Chapman véleménye szerint elfogadhatóbb magyarázat, hogy az alkotók Bond óriási európai sikerét akarták meglovagolni: az európai nézőknek óhajtottak kedvezni, ezért választották ezt az Európában, nem pedig az Egyesült Államokban vagy az utódgyarmatokon játszódó könyvet.<sup>59</sup> Ezt az elméletet alátámasztja maga a rendező, Terence Young is. A rendező elmeséli, hogy a film bevezető jelenetének álomszerűsége és díszletvilága megalkotásakor Alain Resnais *Tavalý Marienbadban* című, nem sokkal azelőtt készült és nagy kritikai sikert aratott filmje inspirálta.<sup>60</sup>

Mindez persze nem ad választ arra a kérdésre, hogy miért érezték az alkotók megfelelőbbnek a nemzetközi terrorszolgálatot a szovjetnél. Tény, hogy már a *Dr. No* adaptálása során is felcserélték a két szervezetet, de mivel ott Bonddal (mint oly sok egyéb Bond-történetben) egy megalomán gonosztevő állt szemben, és harcuk, lecsupaszítva, két ember párbajáról szólt, a váltás nem volt túl szembetűnő.

*Az Oroszországból szeretettel*-ben Bond ellenfele azonban maga a szervezet, így ez az a film, ahol bizonyosakká válhatunk abban, hogy az alkotóknak a hidegháború háttérbe tolása komoly koncepciójuk volt. Természetesen nem próbálták azt színlelni, mintha a varsói szerződés és az atlanti államok közti ellentét nem létezne, a filmben elég szó esik a hidegháborúról, és maga

<sup>59</sup> James Chapman: *Licence to Thrill: a Cultural History of the James Bond Films* (Second Updated Edition), London, I.B. Taurus, 2007, p.72.

<sup>60</sup> MI6 Commentary, Blu-ray, *From Russia With Love*, Fox/MGM, 2012

Bond is (akárcsak a *Dr. No*-ban) a film legvégéig azt hiszi, hogy ellenfelei a szovjetek. Ahhoz, hogy megértsük ennek a választásnak a szükségszerűségét, meg kell vizsgálnunk a korai Bond-filmek viszonyát az aktuális geopolitikai helyzethez.

A regények James Bondja – mint azt korábban már vizsgáltam – részint a brit gyarmatbirodalom széthullására adott tagadó reakció: azzal, hogy Bond, az angol titkosügynök oldja meg a világ problémáit, a művek azt sugallják, mintha Britannia pozíciói még mindig olyan jelentősek lennének a világpolitikában, mint a háború előtt. A filmek azonban politikailag kénytelenek voltak eltávolodni a könyvek világtól: Szuezt után, a hatvanas évek elején már nemigen színlelhették, hogy az angol titkosszolgálat a hidegháború élharcosa. Mivel Bond karakteréhez hozzátartozik, hogy nemcsak ő maga, de szervezete is a legjobb, a filmeknek el kellett távolodniuk a történelem realitásától. Bár megmutatták a hidegháborút, mégis ügyeltek arra, hogy a főhősre és a világra leselkedő konkrét veszély ne a szovjetek, hanem egy fiktív szervezet részéről érkezzen: tehát szándékosan a tündérmesék irányába vitték a filmeket. Ezzel bizonyos értelemben tovább erősítették Bondot és az angol titkosszolgálatot: a gyarmatbirodalom megszűnését és Britannia súlyának csökkenését oly módon tették jelentéktelenné, hogy egyben a hidegháború jelentőségét is elbagatellizálták. Az alkotók döntése ráadásul nemcsak azt segítette elő, hogy Bond ne egyetlen ügy szolgálatában álló, legyőzhetetlen katona legyen, de hosszú távon lehetővé tette a sorozat fennmaradását: hisz ha az ügynök a szovjetek elleni harc kulcsfigurájává válik, a hidegháború vége bizonyosan a Bond-sorozat végét is jelentette volna.

*Az Oroszországból szeretettel* tovább folytatta a sorozatra jellemző jegyek kialakítását. A kontinuitás megteremtése érdekében egyrészt a SPECTRE egyik tagja kifejti, hogy Dr. No (előző epizódbeli) halála miatt állnak majd bosszút Bondon, másrészt a film elején ismét találkozunk Sylvia Trench-csel, aki a *Dr. No*-ban Bond londoni hódítása volt. Az ilyen típusú folyamatosságot a harmadik résztől az alkotók már nem látják szükségesnek, így az előző epizódokra való konkrét utalások elmaradnak - nem úgy a dramaturgiai ismétlések. Erre egy példa Bond megérkezése a nyomozása helyszínére: A *Dr. No*-ban Bondot a jamaicai repülőtéren felveszi egy sofőr, aki az angol titkosszolgálat emberének adja ki magát, de később kiderül róla, hogy az ellenség szolgálatában áll, az autójukat pedig egy CIA ügynök követi. Az *Oroszországból szeretettel*-ben Bondot a reptéren ismét felveszik. Ezúttal azonban fordul a szerep, és valóban egy angol ügynök vezeti az autót - nyomukba pedig ezúttal nem egy, hanem

két ellenség, egy szovjet hírszerző és a SPECTRE bérgyilkosa szegődik. Az ilyen típusú túlzásos ismétlés jellemző a sorozatra: nemcsak az ismerősség megnyugtató, biztonságos érzetével ajándékozza meg nézőjét, hanem egyből fel is készít arra, hogy az eddigieknél is több izgalom várható.

Az *Oroszországból szeretettel* meghonosít egy olyan dramaturgiai fogást is, ami később jellemzővé válik a sorozatra: itt jelenik meg először a főcím előtti akciójelenet. Ez esetben az ellenfél végez Bonddal - persze kiderül, hogy valójában nem Bond, hanem egy Bond-álarcot viselő férfi halt meg a SPECTRE harci gyakorlatán. A későbbi részekben is többször hal meg Bond a legelső jelenetben, hogy aztán mindig visszatérjen – így erősítve a főhős halhatatlanságába vetett hitünket.

Albert Broccoli, a Bond-filmek producere egyik kedvenc filmjének tartotta az *Oroszországból szeretettel*-t: úgy vélte<sup>61</sup>, ebben a filmben alakult ki véglegesen Bond stílusa és a történetek formulája. Pedig ahogy látni fogjuk, a stílus még a következő filmben, a *Goldfinger*-ben is rengeteget csiszolódott.

### **Goldfinger (1964)**

James Bond figurája a harmadik Bond-film, a *Goldfinger* 1964-es bemutatásával vált világszerte megkerülhetetlen, kultikus alakká. Mint ahogy erre több, Bonddal foglalkozó kritikus is rámutat<sup>62,63,64</sup>, a filmek narratív struktúrája és formanyelve ekkora alakult ki véglegesen. Jóllehet valójában a Bond-filmeknek sem formanyelve, sem struktúrája nem tekinthető állandónak, hisz az időről-időre szükségszerűvé váló megújulási törekvések épp ezekkel kísérelnek meg részben vagy egészben szakítani, tény, hogy a *Goldfinger* bizonyos megoldásai hosszú időn át meghatározták a további Bond-filmek kreatív mozgásterét.

<sup>61</sup> Albert R. Broccoli: *When The Snow Melts*, London, Bantam, 1998. p. 144

<sup>62</sup> George Benson: *The James Bond Bedside Companion*, London, Bantam, 1988. p. 178.

<sup>63</sup> Steven Jay Rubin: *The James Bond Films: A Behind the Scenes History*, New Rochelle, Arlington House Publishers, 1981. p. 40.

<sup>64</sup> Lee Pfeiffer; Philip Lisa: *The Films of Sean Connery*, New York, Carol Publishing Group, 1997. p. 74.

Ugyan a fennmaradt feljegyzésekből és Broccoli emlékirataiból tudhatjuk, hogy a producerek igazi vágya már a legelső pillanattól a *Tűzgolyó* megfilmesítése volt, aminek jogi akadályai még a harmadik film előkészítéséig sem oldódtak meg<sup>65</sup>, mégis érdekes annak vizsgálata, hogy harmadikként miért a *Goldfingerre* esett a választásuk.

Fleming regénye a sorozat hetedik, sorrendben a *Dr. No* után következő darabja, ami a *Dr. No*-hoz hasonlóan egy hatalmas, ördögi összeesküvés középpontjába helyezi a 007-es ügynököt. Változatos helyszíneken játszódik, de az angol és svájci intermezzókat leszámítva a téma nagyon is amerikai: a tisztességes brit üzletember illúzióját keltő gonosztevő a főbb amerikai bűnözőcsoportok maga mögé állításával a bevehetetlennek hitt Fort Knox kifosztására készül. Bond sikeresen leleplezi a konspirációt, és megmenti az amerikaiak aranytartalékát. Mint már említettük, a második Bond-film, az *Oroszországból szeretettel* témaválasztásánál a producerek az európai piacot akarták kiszolgálni. A nézettségi és bevételi adatokat tekintve ez a húzás működött is, azonban a nem kimagasló amerikai bevételek miatt az *Oroszországból szeretettel* még nem minősült igazi kasszasikernek. A harmadik Bond-film az amerikai közönség számára is izgalmas toposz feldolgozásával épp ezt kívánta orvosolni.

Az alkotók – és az eddigi forgatókönyveket is jegyző Maibaum - Fleming regényének cselekményvezetését lényegileg megtartották, de néhány fontos részletben elértek attól. A sztorit legjobban alakító változtatás – akárcsak az *Oroszországból szeretettel* esetében – most is a történet geopolitikai háttérének megváltoztatását jelentette. A regényben Goldfinger egyszerűen el akarja rabolni az aranytartalékot. A filmben azonban terve ennél bonyolultabb: csak úgy tesz, mintha célja az arany megszerzése lenne, valójában atombombát akar robbantani Fort Knoxban, hogy a nyugat aranytartalékát hetven évre megfertőzve óriási pénzügyi válságot generáljon, ami kommunista kínai megbízói malmára hajtáná a vizet. Ennek a változtatásnak több oka is volt: az első egy gyakorlati szempont. Fleming regényének kritikusai kihangsúlyozták, hogy az aranytartalékot annak jelentős súlya miatt is képtelenség ellopni, hisz pusztán az összekapcsolása és elszállítása heteket venne igénybe. A film készítése során ezt a bakit kiigazították, és maga Bond pont ennek a képtelenségnek a felismerésével jön rá arra, hogy Goldfinger valójában nem is akarja elrabolni a kincset. A kiigazítás azonban egyszersmind lehetőséget teremt arra, hogy ideológiailag is megágyazzon a főellenfélnek, és

<sup>65</sup> Albert R. Broccoli: *When The Snow Melts*, London, Bantam, 1998. p. 189.

anélkül erősítsen rá az amerikaiak fő félelmeire, hogy a közös hidegháborús ellenség, a Szovjetunió kapna kiemelt szerepet. Amerikában a Kínától való félelem a koreai háború fiaskója után alakult ki, és a hatvanas évek elején, a vietnami háború eszkalálódása közepette csak tovább erősödött. Az atombombától való amerikai rettegés pedig már az ötvenes évek elejére odáig fajult, hogy az általános iskolákban is az atombomba becsapódására felkészítő rajzfilmeket mutattak a gyerekeknek<sup>66</sup>. A kínai atomfenyegetés amerikai földön tehát ideális választásnak tűnt az amerikai közönség figyelmének felkeltésére – még ha arra vigyáztak is, hogy ne vessék el a sulykot, és a fenyegetést ne tegyék se túl reálisá, se túl ijesztővé.

Guy Hamilton, a *Goldfinger* rendezője – aki azután lépett be a sorozatba, hogy az első két film rendezője, Terence Young nem tudott megegyezni a producerekkel a folytatásról – véleménye szerint Bond veszélyesen abba az irányba haladt, hogy olyan szuperhős váljon belőle, akiért már nem lehet izgulni, hisz nyilvánvaló, hogy minden helyzetből kivágja magát. Ezt azzal próbálta ellensúlyozni, hogy az ellenfelet kísérelte meg minél részletesebben bemutatni és minél jelentőségtejteljesebbé tenni<sup>67</sup>. Valóban, *Goldfinger* és néma fogdmegje, Oddjob a sorozat egyik legkidolgozottabb és legfenyegetőbb főgonosz-párosa lett, akik a következő részek ellenfeleinek kidolgozása során állandó viszonyítási pontként szolgáltak. A film aprólékosan kidolgozott látványvilága is magasra tette a mércét: az arany tematikája *Goldfinger* női segítőinek vörös szőkeességétől a férfi lakhelyének és ruházatának aranyban játszó színvilágáig az egész filmet meghatározza<sup>68</sup>.

Jóllehet sem tanulmányok, sem filmforgalmazási adatok nem bizonyítják, hogy a költségvetés és a film sikere egyenes arányban állna egymással, az vitathatatlan, hogy a kimagasló látványhoz sok pénzre van szükség. A Bond-filmek alkotói pedig a kezdetektől biztosak voltak abban, hogy filmjeik sikeréhez megkerülhetetlen a minél izgalmasabb látvány – jelentsen ez egzotikus helyszíneket, vagy éppen lenyűgözően megépített díszleteket. A *Goldfinger* megnövekedett költségvetése (a film 3.000.000 dollárba került, azaz épp annyiba, mint az első kettő összesen), lehetővé tette, hogy a *Dr. Strangelove* után a sorozathoz visszatérő Ken Adam díszlettervező tervei alapján felépítsék *Goldfinger* arany magánrepülőgépét, vagy éppen Fort Knox, az amerikai aranytartalék központi gyűjtőhelyének a valóságtól teljesen elrugaszkodott,

<sup>66</sup> Duck and Cover (<https://www.youtube.com/watch?v=IKqXu-5jw60>)

<sup>67</sup> Brian McFarlane (ed.): *An Autobiography of British Cinema*, London, Methuen Film, 1997. p. 275.

<sup>68</sup> John Brosnan: *James Bond in Cinema*, London, Tantivy Press, 1981, p. 75.

de látványos és filmszerű mását. A monumentális díszletekhez lenyűgöző helyszínek is jártak: míg a *Dr. No* cselekménye Londonban és Jamaicán bonyolódott, az *Oroszországból szeretettel* pedig felvillantja ugyan Londont és Velencét, de lényegében Isztambulban és a vonatszerelvényen játszódik, a *Goldfinger* itt is túltesz elődein: Miami után Londonba megyünk, majd egy vidéki angol golfklubot követően a svájci hegyek közé. Innen Kentuckyba repülünk: a végső összecsapásokra Fort Knox-ban, illetve egy repülőgépen kerül sor.

A *Goldfinger* azon újítása, ami talán a legnagyobb hatást eredményezte a Bond-filmek rajongói számának növelésében, a kortárs, illetve futurisztikus technológiák helyenként tematikus, helyenként öncélú, de mindenképpen hangsúlyos bemutatása és használata. A technológiák használata kétrétű. Az első csoportba tartozik mindaz, ami a történet bonyolításához szükséges eszközöket modernizálja: ezzel az alkotók nemcsak a technológiai újítások iránt fogékony nézők (elsősorban a kamaszok és a fiatalok) igényeit szolgálják ki, hanem mindkét – a bűnözői és a bűnüldözői – oldal naprakészségének ábrázolásával a veszélyeket, így a sztori tétjeit is emelni tudják. A *Goldfinger*-ben a legjobb példa erre az a jelenet, amikor Goldfinger először ejti fogságba Bondot: a regényben egy körfűrész indít meg az asztalhoz kötözött Bond alteste felé, a filmben azonban egy lézert. A lézer ipari használata a film előkészületei során még annyira új dolog volt, hogy a nagyközönség nem is igen értesült róla, viszont tagadhatatlanul létezett – így az alkotók mindkét, fent említett célját kielégítően kiszolgálta.

A technológiák második, és a sorozat kultikus mivoltához hozzájáruló csoportja a kutyúk, a *gadget*-ek, azaz a Q osztály beemelése Bond világába. Bond a *Goldfinger*-ben olyan Aston Martint kap, ami nemcsak radarral, forgatható rendszámablával, és hátrafelé olajat és gumilyukasztó tüskéket lövellő berendezésekkel van ellátva, de még katapultülés is van benne, így Bond az utasülésen utazó társát szükség esetén ki tudja lőni maga mellől. A *gadget*-ek két szempontból is jó hozadékot biztosítottak a filmeknek: egyrészt kiváló suspense-elemet szolgáltattak, mivel a film elején Q bemutatja ezeket a technikákat, a film nézése közben a közönség pedig kíváncsian várhatja, hogy mikor kerülnek alkalmazásra. Másrészt a marketing-osztálynak is remek táptalajt teremtettek az Aston Martin kisautók és hozzá kapcsolódó kutyúk gyártásához és forgalmazásához.

Bond egyik későbbi forgatókönyvírója, Tom Mankiewicz szerint a *Goldfinger* Aston Martinja mindörökké megváltoztatta a Bond-filmek kinézetét. „A két első Bond-film sem

költségvetésben, sem sztoriban nem volt extravagáns. A Sean és Robert Shaw közti harc egy vonat fülkéjében zajlott le. Lotte Lenya a cipőjében rejtegette a kését. A *Goldfinger* beépített gépfegyverű, olajat sprickoló, katapultáló Aston Martin-ja meghozta a közönség étvágyát. Innen már nem volt visszatérés. Az autók és a kutyák nem szerepeltek Fleming könyveiben: a forgatókönyvírók találmányai voltak, ugyanis mivel a Bond-filmek lényegében családi filmek lettek, a közönsége szórakoztatásra vágyott, és elképesztő masinákon akart lelkendezni. Q nagyon fontos szereplővé vált – és mindezt a *Goldfinger* indította el.”<sup>69</sup>

A film egy másik népszerű – ezúttal narratív - újítása a főcím előtti, a történethez nem szervesen tartozó minisztori megteremtése volt. Már az *Oroszországból szeretettel* főcíme előtt is használtak akciójelenetet, de ott a sztorinak közvetlen köze volt a film cselekményéhez. A *Goldfinger*-ben és sok ezt követő Bond-filmben a minisztori szerepe pusztán annyi, hogy felelevenítsék Bond különleges problémamegoldó képességeit, és fokozzák a közönség étvágyát a nemsokára kibontakozó történetre. Általában a történet azért valamilyen szempontból kapcsolódik a filmhez: ez esetben Bond a minisztoriban éppúgy áramot vezet ellenfelébe, mint majd a film végén teszi Goldfinger szolgájával, Oddjob-bal, persze lényegesen látványosabb díszletek közt, és lényegesen nagyobb tétért harcolva.

A *Goldfinger* hatalmas sikere (nemcsak, hogy a tervek szerint meghódította Amerikát, de két héten belül visszahozta gyártási költségeit, amivel a Guinness Rekordok Könyvébe is bekerült, és összesen 30.000.000 dollárt hozott gyártóinak), bebizonyította a producereknek, hogy a filmben összeállt stílusjegyek olyannyira kielégítik a nézői elvárásokat, hogy ezektől a jövőben nem is tanácsos eltérni. A következő filmek tehát így sok szempontból a *Goldfinger*-t másolták, a sorozat így kreatív szempontból nemsokára stagnálni kezdett - mindennek hatása azonban nem látszott meg a nézettségen. A *Goldfinger* ugyanis megteremtette a Bond-kultuszt, ami megállíthatatlanul söpört végig az egész világon.

<sup>69</sup> Tom Mankiewicz: *My Life as a Mankiewicz*, Kindle Edition, Lexington, University Press of Kentucky, 2012. loc 2600

## Tűzgolyó (1965)

A *Goldfinger* kirobbanó sikere új piacot teremtett a kémfilmeknek, amelyekből egy csapásra rengeteg komoly és komolytalan darab lepte el a mozikat. A komolytalanabbak nagy része - nem meglepő módon - James Bondot utánozta, és Bond sikerét meglovagolva akart némi pénzre szert tenni. „Nincs sikeresebb a mértéktelenségnél. Az első három Bond sikere után a kémmánia végigsöpört a világ filmkészítő országain. A producerek irigykedve nézték a bevételeinket, és úgy gondolták, ha nekünk sikerült, miért ne menne nekik? És miért is ne? Olyan könnyűnek tűnt: fogj egy férfias, jóképű színészt, vedd körbe egy halom szexi nővel, dobj össze valami kémtörténetnek tűnő sztorit, tegyél bele izgalmas jeleneteket és az eredetit utánzó dialógust, és már kész is van a következő 007-es. Hát, ez elméletileg rendben is lenne, de a gyakorlat mást mutatott. Az olcsó másolatok - vagy ami azt illeti, akár a drága másolatok - sosem működnek a moziban. A legkevésbé James Bonddal. A legtöbb utánpótlás azzal követte el a végzetes hibát, hogy megpróbálta parodizálni Bondot. Nem működik. A közönség nem szereti kifigurázva látni a hőseit. Amikor Bond egy poénnal üt el egy ijesztő helyzetet, vagy beszél egy ellenfele meggyilkolása után, az mindig a feszültség feloldására szolgál – a közönség megkönnyebbülve nevet. De paródiát csinálni ebből – az nem működik.”<sup>70</sup>

Bár Broccoli szerint ezek az imitációk csak annyit ártottak a Bond-filmek imidzsének, mint a Mona Lisa másolataira firkált bajuszok, az alkotókra mégiscsak nehezedett egyfajta nyomás, hogy megmutassák: különbek az utánpótlásnál. Legalábbis erről árulkodik, hogy a *Tűzgolyó*-t a „Legnagyobb Bond”-ként hirdették – és nem véletlenül: a film költségvetése magasan az eddigiek fölé tornyosult, és látványvilágában is megpróbált minden eddigit lepipálni. A film fő cselekményszála a Bahamákon játszódik, és számos gyönyörűen fényképezett, látványos víz alatti harci jelenetével tényleg lenyűgöző képi világot teremtett. A *Goldfinger*-rel meghódított amerikai nézőknek pedig további engedményeket tett – azon túl is, hogy a Bond-filmek történetében először a *Tűzgolyó* bemutatóját nem Londonban, hanem New York-ban tartották.

A filmben ugyanis a SPECTRE a NATO-nak üzen hadat, és a szövetségesek együtt lépnek fel a zsarolók ellen. Bond egy nagyobb, Britannián túlmutató szervezet része, és bár kétségkívül ő

<sup>70</sup> Albert R. Broccoli és Donald Zec: *The Autobiography of Cubby Broccoli, The Man Who Brought James Bond 007 to the Screen*, London, EON Productions Ltd, 2012, loc 4162

a legjobb ügynök, és ő oldja meg a problémát, a végső győzelemhez szükség van az amerikai hadihajókra és bűvárokra is, Bondot pedig végül egy amerikai repülőgép menti meg.<sup>71</sup> Bond persze ettől még hangsúlyosan angol marad, és ahogy el is mondja, továbbra is a „királynőt szolgálja.”

Évtizedek múltával, és nemzeti szempontból semleges vizsgálódóként felmerül a kérdés: ha a film gyártói egyértelműen nemcsak az angol közönségnek készítik a Bond-filmeket, és az elejétől fogva komoly lépéseket tesznek a hős nemzetközi elfogadhatósága felé, miért ragaszkodnak ahhoz, hogy angol legyen? Ahogy a hidegháborús ellenfeleket a SPECTRE nemzetközi esernyője alatt összpontosították, minden bizonnyal Bondot is kivonhatták volna az MI6 szolgálatából, és létrehozhattak volna egy nemzetközi titkosügynök-hálózatot hasonló szerepkörrel. De nem tették. Hogy miért nem, azt nem nagyon kérdezték a producerektől, hisz még a kérdésfeltevés is szentségtörésnek hangzott volna. Bond brit nemzeti kincs, Fleming hőse, nem lehet más, mint brit. Ez persze részben igaz – de mivel a producerek elsősorban nem kulturális missziót tölthettek be, hanem pénzt akartak keresni, ráadásul Bond amerikanizálására már volt példa a korábban említett tévéfilmben, mégis érdemes elgondolkodni azon, hogy Bondot a világ vajon azért szerette, mert Britannia felsőbbrendűségét tűzte zászlajára – vagy annak ellenére.

Ennek a kérdésnek a megvizsgálásához fel kell térképeznünk Bond viszonyát a moralitáshoz – mihez, kihez hű Bond? Mik a 007-es számára legfontosabb értékek, és mindez hogyan hat mindennapi kapcsolataira – és a nézőkre?

Egy manapság divatos nézet szerint James Bondnak egyáltalán nincs is viszonya a moralitáshoz – ugyanis pszichopata. Peter Jonason pszichológus és kollégái egy 2010-es tanulmánya<sup>72</sup>, majd ennek nyomán Kevin Dutton pszichopatológiával foglalkozó kötete<sup>73</sup> azt mutatja be, hogy bizonyos, pszichopátákra jellemző tulajdonság-együttes megléte egyes szakmákban és társadalmi pozíciókban az ember előnyére is válhat. Ezek a tulajdonságok - amelyekkel a

<sup>71</sup> Jeremy Black: *The Politics of James Bond: From Fleming's Novels to the Big Screen*, Lincoln, Bison Books, 2005. p 122

<sup>72</sup> Peter K. Jonason, Norman P. Li, Emily A. Teicher: *Who is James Bond?: The Dark Triad as an Agentic Social Style*, *Individual Differences Research*, 2010, Vol. 8, No. 2, pp. 111-120

<sup>73</sup> Kevin Dutton: *The Wisdom of Psychopaths: What Saints, Spies, and Serial Killers Can Teach Us About Success* (Kindle edition), Toronto, Doubleday, 2012. loc 1660

tanulmány címét is adó James Bond a szerzők szerint rendelkezik – a hatalmas önérzet és önimádat, a félelmet nem ismerés, a kegyetlenség, az impulzivitás, a pszichopata kalandkeresés, megbízhatatlanság és a mások kihasználására való hajlandóság. Mindezekkel összefüggésben a pszichopata az átlagosnál több szexuális partnerrel rendelkezik, és előnyben részesíti a rövid, kötöttségekkel nem járó kapcsolatokat. Felületesen nézve a fenti tulajdonságok valóban ráhúzhatók Bondra – és ezért ez a nézet a pszichológiából a filmes szakirodalomba is visszaszivárgott.<sup>74</sup>Ez az értelmezés teljesen érthető, ha Bondot a huszonegyedik század vállaltan pszichopata film- és televíziós karakterei – mint amilyen a sorozatgyilkos Dexter – árnyékából vizsgáljuk, és előképet keresünk a mai antihősöknek. Arról azonban nem feledkezhetünk meg, hogy a Bond-filmeket családi filmeknek szánták, és a mai pszichopata vagy erősen pszichopata jeleket mutató antihősökkel ellentétben Bond sosem számított megosztónak – őt, különösen a hatvanas években, lényegében mindenki szerette, és nem azért, mert morális dilemmák elé állította nézőit.

A pszichopatakat legegyszerűbben az különbözteti meg a normális emberektől, hogy nem rendelkeznek empátiával<sup>75</sup> – mások érzései és érzelmei nem érdeklik őket. A filmhős Bond moralitását alapvetően – nyilván - tetteiből tudjuk megvizsgálni (a regények Bondja elgondolkozik szakmája visszásságain és a gyilkosságokon, amiket elkövet – nem beszélve arról, hogy a késői regényekben kifejezetten élénk érzelmi életet él). A filmek Bondja valóban nem az érzelmeskedő hősök közé tartozik, de több példát láthatunk arra, hogy igenis képes együttérzésre. A *Tűzgolyó*-ban láthatóan kínosan érzi magát, mielőtt be kell számolnia Dominónak bátyja haláláról: pontosan tudja, hogy mennyire megrázza majd a lányt a hír, és sajnálja emiatt. Az *Oroszországból szeretettel*-ben megment két lányt attól, hogy késsel kelljen eldönteniük vitájukat – jóllehet az adott szituációban erre semmi szükség nincs, sorsuk semmilyen mértékben nem befolyásolja az akció sikerét. Az ügynök harcostársai halálán is gyakran megrendül – és nem azért, mert a feladat végrehajtásához lenne rájuk feltétlen szüksége.

Bond morális megítélése természetesen még akkor is ellentmondásos, ha nem tekintjük pszichopatanak: tagadhatatlan, hogy rendre etikailag megkérdőjelezhető dolgokat művel.

<sup>74</sup> Laurence A. Rickels: *Spectre*, Grand Rapids, Anti-Oedipus Press, 2013

<sup>75</sup> Paul Bloom: *Just Babies: The Origins of Good and Evil*, London, Crown, 2013, p 33-36

Gondolkodás nélkül öl, a nőket gyakran lekezeli és kihasználja, ráadásul sokszor kifejezetten rasszista benyomást keltő módon viselkedik a filmek nem fehér szereplőivel. Láthatóan tehát moralitása vizsgálatakor nem szorítkozhatunk csupán nemzeti érzelmeire.

Jonathan Haidt *The Righteous Mind* című, moralitással foglalkozó alapművében<sup>76</sup> lefekteti az emberiség minden csoportját egyaránt foglalkoztató fő morális alapkérdéseket. Kutatásai szerint ugyanis az egyének és társadalmak közti morális differenciák az alapkérdésekre adott különböző válaszainkra, és az alapkérdések fontosságának súlyozására vezethetők vissza.

Az egyik legfontosabb morális alap a törődés/bántás témája. Semmilyen kultúrkör nem fogadja el, ha valakit ok nélkül bántanak, és mindenki szívén viseli a tehetetlenek sorsát. Bond itt egyértelműen jól teljesít, hiszen fő feladata a világ megvédelmezése: gyakran csupán ő áll ártatlan emberek pusztulása és a gonosztevők közt. Persze annak megítélése, hogy ezért cserébe gyilkosságokat kell elkövetnie, már változó: konzekvencialista szempontból teljesen helyénvaló, hisz a világ megmentésért cserébe nem lehet nagy ár néhány bűnöző elpusztítása. Deontologikus szempontból persze ez nem áll meg, embert ölni minden körülmények közt rossz. A kanti kategorikus imperatívuszt azonban nem érdemes a kémfilmek (és általában az akciófilmek) világára vonatkoztatni, hisz ha a hazugságot és gyilkosságot kivesszük egy kém fegyvertárából, olyan hátrányt szerez a gonoszokkal szemben, amit nehéz lesz aktív akcióhőshöz méltó módon ledolgoznia. Persze a film készítői tisztában voltak azzal, hogy nem moralizáló, hanem szórakoztató filmet készítenek, és ezért a gyilkosságok etikai súlyát humorral és a feldolgozás irrealitásával (pl. vér hiánya) próbálták enyhíteni. Bond maga pedig láthatóan nem öl élvezettel: még ha nem is bánja a főgonoszok hullását, általában olyankor öl, amikor ez feltétlen szükséges. A *Tűzgolyó*-ban nemcsak, hogy elengedi az egyik kisebb gonosztevőt, akit rajtacsípett, ahogy ki akarta hallgatni szállodai szobájában, de még rosszul is esik neki az amerikai ügynök, Leiter téves feltételezése, hogy megölte a besurranót. Az elengedett bűnöző végül nem menekül meg az igazságszolgáltatás elől: elhibázott akciója miatt saját munkáltatója veti a cápák közé. Ezzel a jelenetsorral a film kifejezetten azt sugallja, hogy Bond nagyvonalú, és az emberi életre érzékeny, ellenfele azonban nem az – emellett viszont azokat a nézőket is kiszolgálja, akik szerint egy bűnöző sem érdemes a bocsánatra.

<sup>76</sup> Jonathan Haidt: *The Righteous Mind: why Good People Are Divided By Politics and Religion?* [Kindle Edition], New York, Vintage, 2012, loc 2211

A következő nagy morális alap az igazságosság/csalás témája. Alapvetően mind támogatjuk az igazságosságot, és elítéljük a csalókat. Az igazságosság azonban nem olyan egyértelmű kérdés, mint a törődés: jelentése döntően változik az ember világlátásától függően. Igazságosnak tekinthetjük az egyenlőséget, azaz, ha a javakból az emberek szükségleteik szerint részesülnek – vagy éppen az arányosságot, nevezetesen, hogy mindenki részesüljön a javakból olyan mértékben, ahogy az előállításukban részt vesz. A könyvbeli Bond egyértelműen az utóbbi (némileg leegyszerűsítően a hagyományosan jobboldalinak mondott) értékrendhez húz, a *Tűzgolyó*-ban ki is fejteti nem hízelgő véleményét a túlzott szociális újraelosztás okozta tespedtségről – a filmben azonban nem ilyen megosztó, hisz neki, mint populáris hősnek nem ez a feladata. Beéri azzal, hogy az igazságosság/csalás témában a mindenkiben meglévő közös alapra épít, és elhelyezi magát a morálisan jó oldalon: ő maga sosem folyamosodik csaláshoz, legalábbis addig nem, amíg az ellenség maga is fair-en játszik. Amikor *Goldfinger* golfjátékuk során csalni próbál, Bond is ehhez az eszközhöz fordul – ezt azonban a néző már teljesen igazságosnak látja, hisz felháborodott az ellenfél trükközésén, és jogosnak látja az ellenlépést.

A harmadik fontos morális alap a hűség/árulás kérdése. Ez a kérdés is alapvető jelentőséggel bír a legtöbb ember életében, hisz a csoportokhoz tartozás egyik legfontosabb morális feltételéről van szó. Bondnak talán ez a legerősebb oldala, és itt lép be a nemzeti öntudat: Bond hangsúlyos britsége fejezi ki legjobban hűségét csoportjához. Az ügynök sem tettben, sem gondolatban nem árulja el az országot, és ez a hűség az, ami nézőiben rezonál. A filmben nem nemzetieskedésről van szó: ellentétben a regényekkel, Bond nem hangsúlyozza, hogy Britannia a többi ország felett áll, vagy hogy a gyarmatbirodalom hanyatlása a dicső nemzet morális halálához vezet. Bond itt egy eszméhez, Britannia eszméjéhez hű, és ez rezonál nézőiben, akik, ha nem is az angolokhoz, valamilyen csoporthoz nyilván tartoznak, és nagyra értékelik, ha a csoport tagjai nem árulják el őket. Az ügynök épp ezért kell, hogy angol maradjon: ha az MI6 helyett egy nemzetközi ügynökséghez csatlakozna, még ha nem is rossz szándékkal, de elárulná az eredeti csoportját – és ez olyan morális dilemmákat vetne fel, ami túlmutat a filmek szórakoztatást előtérbe helyező szándékán. A Bond-sorozatban a hűség és a hűtlenség is összecsap: az emberiség alapszerződését megszegő, és társait eláruló gonoszokkal szemben a hűség lovagja, Bond áll – és nem kétséges, hogy az ő győzelméért szurkolunk. Bond látszólagos rasszizmusa a filmekben nem az idegen kultúrák lenézéséből fakad: mivel saját magát tekinti (voltaképpen joggal) Britannia és az emberiség védelmezőjének, a többiektől megköveteli a

feltétlen engedelmisséget. Ilyenkor nemcsak színesbőrűekkel, hanem fehérekkel is tiszteletlenül és lekezelően bánik (pl. a *Tűzgolyó*-ban az amerikai CIA-ügynököt köszönésképp hasba vágja, nehogy a férfi lebuktassa, és az egész film során utasítgatja). Tény azonban, hogy amikor színesbőrűekkel viselkedik hasonlóan (pl. a *Dr. No* Quarrel-jével), a rasszista konnotációk miatt a lekezelés sokkal kínosabb és kellemetlenebb hangsúlyt kap. A hűség/árulás kérdése bizonyos mértékben Bond és a nők viszonyára és értelmezhető, hisz a partnerünkhöz való hűség is ide tartozik – és Bondnak ez nem a legerősebb oldala. A Bondot a nőkhöz fűző viszony azonban valójában csak színleg kötődik ide: neki (egy kivétellel) nincs valódi párkapcsolata, és a nőknek, akikkel szexuális kapcsolatot létesít, sosem ígér ennél többet – ráadásul azok soha nem is várnak tőle hűséget. Ahol viszont nem alakul ki hűséget megkívánó kapcsolat, ott árulást sem lehet elkövetni – és talán épp ezért van, hogy a sorozatnak nagyszámú női rajongója is van, akik nem róják fel az ügynöknek szexuális kicsapongásait.

A Haidt által leírt negyedik morális alap a tekintélytisztelet/felforgatás alapja. Itt érhető tetten a legnagyobb változás a könyvek és a filmek Bondja közt – aki, összhangban a filmek alkotóival, nem osztja a könyvek hőséneke tekintélyelvűségét. A könyvekben M, Bond felettese a brit birodalom megszemélyesítője, és igazi apafigurát jelent Bond számára. Nem csak feladatokat ad ügynökének, de gyakran fontos meglátásokkal és életvezetési tanácsokkal is ellátja. A *Tűzgolyó*-ban M az, aki a könyv elején beutalja Bondot a szanatóriumba, hogy rendbe jöjjön az egészsége, és ugyancsak M megérzése, hogy az eltűnt atombombákat a Bahamák környékén kell keresni. Bond, ha nem is ért egyet, duzzogva követi az utasításokat, amik végül egytől egyik helytállónak bizonyulnak. A filmben ez a képlet megfordul: M Kanadába küldeni Bondot nyomozni, de Bond átkéri magát a Bahamákra, ugyanis ő véli úgy, hogy ott kell kezdeni a kutatást. M hisz neki, és rendre kiáll ügynöke mellett, még akkor is, amikor Bond nem szállítja az eredményeket, és a vezérkar kételkedik benne, hogy egyáltalán sikeres lesz. A filmek Bondja nem követi vakon a tekintélyt, és gyakran viccelődik M számlájára: a *Dr. No*-ban megpróbálja kicsempészni az irodából a fegyvert, amit M elvett tőle; az *Oroszországból szeretettel*-ben M egy szexuális kalandjáról kezd mesélni, miközben tudja, hogy lehallgatják, a *Goldfinger*-ben pedig megbízójuk, a Nemzeti Bank elnöke előtt azzal sodorja M-et kínos helyzetbe, hogy felettese számlájára csillogtatja brandykről való felsőbbrendű tudását. A hatvanas évek ugyanis a fiatalok tömeges munkavállalásával mindenki számára ismertté tette a főnök fogalmát: és a főnököket általában senki nem szereti. A lázadás tehát helyénvaló lehet, amíg csak játékoságra vagy a jobb szakmai tudás előtérbe helyezésére koncentrál, amíg nem a csoporthoz való hűség

ellen, hanem azért dolgozik. Ez a Bond-filmekben pontosan így működik, és hozzásegíti a 007-es figuráját ahhoz, hogy valódi, saját maga akaratát érvényesíteni tudó, proaktív hőssé váljon.

Az ötödik, és utolsó morális alap a szentség/lealacsonyodás alapja. Ez szabályozza viszonyunkat az új tapasztalatokhoz, amik egyszerre kívánatosak és félelmet gerjesztők. Eredetileg célja a kórokozók, paraziták és más veszélyek elkerülése volt, manapság emellett már az idegen csoportokhoz és új ötletekhez, gondolatrendszerekhez való hozzáállásunkat is szabályozza. Haidt szerint ezzel magyarázható, hogy a közösséget fenyegető veszély esetén erősebb a kirekesztésre való hajlam, mint békeidőben és jólétben. A szentség alapja az, ami miatt oly könnyű bizonyos dolgokat érinthetetlennek látni, mind pozitív, mind negatív értelemben: vagy mert olyan piszkosnak, szennyezettnek találjuk, hogy elriadunk tőle, vagy olyan felemelőnek, hogy attól félünk, mi magunk szennyeznénk be. Bond viszonya ehhez az alaphoz ambivalens, hisz ez az egyik legmegosztóbb kérdés az emberek világnézete szerint: a konzervatívok számára igen fontos a zászlók, kereszt és egyéb jelképek tisztelete, míg a liberálisok nyitottabbak az új élmények iránt, és a régi értékek mindenáron való megőrzése nem olyan fontos számukra. Bond nem foglal állást a kérdésben. Egyfelől ragaszkodik világá bizonyos vívmányaihoz, ám ezek a vívmányok nem a vallási és nemzeti jelképekben és értékekben, hanem egyes kulturális egyezményekben testesülnek meg. Ilyen például Bond jelentős tudása gasztronómiai kérdésekben: tudja, melyik pezsgőt hány fokon kell fogyasztani, szaglás alapján azonosítja a brandy összetételét és elkészítési módját, és nagy örömet leli a játékokban, amiknek pontos szabályrendszerével és nyerési esélyekre vonatkozó számítási szisztémáival mindig tisztában van. Ezek az egyezmények számára szentek, és sosem lenne hajlandó megkérdőjelezni őket, hisz önmaga és saját értékrendje meghatározásában fontos és mozdíthatatlan tényezők. Más fronton azonban nyitott az újításra: a szexuális tapasztalatok terén tartózkodik mindenfajta hagyománytól és kötöttségtől – legalábbis mindentől, ami a heteroszexualitását nem kérdőjelezi meg. A 007-es ügynök tehát egyszerre konzervatív és nyitott az újra, és a filmek mindezt a nézők számára izgalmas és vonzó módon mutatják be.

Összességében elmondható tehát, hogy a filmek alkotói nagy hangsúlyt fektettek arra, hogy Bond morális értékrendje a lehető legkevesebb nézőt riasszon el: egyszerre legyen modern és lehetőség szerint sallangmentes, ugyanakkor feleljen meg azoknak az alapértékeknek, amelyek az emberi viszonyokat kortól és kultúrától függetlenül szabályozzák. Ez a törekvésük sikeres volt, és bizonyára nagy szerepe volt abban, hogy Bond figurája ennyire népszerűvé vált.

## Csak kétszer élsz (1967)

A *Csak kétszer élsz* a címadó regény szerint egy gyász gyötörte, frissen megözvegyült Bondot mutat be – az *Őfelsége titkosszolgálatában* című regényben, a *Csak kétszer élsz* előzményében ugyanis az ügynök megnősült, de feleségét ördögi ellenfele, Blofeld a könyv utolsó lapjain megölte. Az *Őfelsége titkosszolgálatában*-t azonban még nem forgatták le, így a cselekmény a szokásosnál is nagyobb mértékű átalakítást igényelt. A Bond-filmek megszokott forgatókönyvírója, Richard Maibaum ezúttal nem ért rá, a producerek pedig Fleming barátját, a forgatókönyvet addig ugyan nem író, de gyerektörténetek szerzőjeként jelentős ismertségre szert tett Roald Dahl-t kérték fel. Dahl a *Playboy* egy interjújában beszél a felkérésről, amit, bár Broccoli szerint azért nem pontosan idézi fel a valóságot, mégis tanulságos részleteiben idéznünk.

„ - Egy brokkoli nevű ember keres a telefonon – mondta Pat... - A maffia főnöke. Jó lesz, ha vigyázol.

Felvettem a kagylót. Egy csöndes hang megkérdezte: - Érdekelne a következő James Bond film megírása?

- Hát...

- Nem tudnánk ma találkozni? Kissé sietős a dolog.

- Sztori tekintetében bármit kitalálhat – mondták. – De két dolgon nem változtathat. Az egyik Bond karaktere. Az mozdíthatatlan. A másik a lány-formula. Az is mozdíthatatlan.

- Mi az a lány-formula?

- Semmi különös. Három különböző lányt kell használni, és Bond mindhármát megkapja.

- Külön-külön, vagy egyszerre?

Egyikük mély levegőt vett, majd lassan kifújta. – Hány Bond-filmet látott? – kérdezte...

- Tehát három lányt kell használni. Az első Bond-párti. Körülbelül az első tekercs végéig marad a filmben, aztán az ellenfél kinyírja, lehetőleg Bond karjaiban.

- Az ágyban, vagy az ágyon kívül? – kérdeztem.

- Ahol akarja, csak jó ízléssel oldja meg. A második lány Bond-ellenes. Az ellenségnek dolgozik, és a film közepső harmadáig marad a képben. El kell fognia Bondot, és Bond csupán szintiszta szexuális vonzerejének köszönhetően szabadulhat meg. Ezt a nőt is ki kell nyírni, lehetőleg valami eredeti módon.

- Olyanból már nem sok van – mondtam.

- Majd találunk egyet – mondták. – A hármas számú lány kifejezetten Bond-párti. Ő foglalja el a film utolsó harmadát. Őt semmiképp sem ölhetik meg, és Bond szexuális közeledéseit sem hagyhatja jóvá egészen a film végéig.”<sup>77</sup>

Az interjú érdekesen mutatja be a Bond-filmek egyik legendás formuláját, a lány-formulát. Az egyetlen hibája az, hogy sem a *Csak kétszer élsz*, sem pedig az azt megelőző négy Bond-film narratív képletét nem fedi le. Az stimmel, hogy Bondnak filmenként nagyjából három nővel van viszonya, és az is, hogy ezek közt van Bond-párti és Bond-ellenes is - igaz, hogy olyan is akad, akinek fogalma sincs Bond szerepéről a világban, így aligha helyezhetjük pártolói vagy ellenzői sorába. A *Dr. No*-ban Bond első partnere Sylvia Trench, akivel a kaszinóban megismerkedik, majd lefeksznek egymással. Sylvia nem tudja, ki Bond, és nem is hal meg. A második Bond-lány Bond egyik ellenfele, azonban nem ejti csapdába Bondot, az ügynök csupán kihasználja a lehetőséget, hogy a lány azt hiszi, hogy Bond gyanúját elaltathatja szexuális közeledésével. Ő sem hal meg. A harmadik lány valóban Bond harcostársa lesz, és habár viszonyuk némileg hamarabb kialakul, tényleg csak az utolsó kockákon adja át magát Bondnak. Az *Oroszországban szeretettel*-ben ismét csak Sylvia Trench az első lány, és továbbra sem hal meg (bár többé nem tér vissza). Ezt követően a roma táborban kibékített két roma lánnyal létesít rövid és a film szempontjából teljesen jelentéktelen viszonyt. A harmadik lány így aztán valójában a negyedik: Tatiana Romanova a film felénél lép be a képbe, azonnal ágyba bújnak, és bár a nő eredetileg Bond-ellenes, és az ellene szőtt cselszövés részese, később Bond-párti lesz – bár nem elsősorban Bond szexuális vonzerejének köszönhetően, hanem mert megtudja, hogy nem is a szovjeteknek dolgozik, ahogy hitte, hanem egy nemzetközi bűnbandának. Több Bond-lány ebben a filmben nincs. A *Goldfinger*-ben az első lány alapvetően Bond-ellenes, hisz Goldfingernek dolgozik, de Bond csáberejének hatásának köszönhetően átáll, majd azonnal meg is hal. A második lány elvileg Bond-párti, hisz Goldfinger ellen dolgozik, és ő is meghal – bár eközben egy percre sem hódol be Bondnak, és nem létesít vele szexuális viszonyt. A harmadik lány, aki így tulajdonképp csak a második, Bond-ellenes: Ő Pussy Galore, akit Bond valóban szexuális csáberejével állít át a rossz oldalról a jóra, és fordít nemcsak addigi főnöke, de korábbi vélelmezhető lesbikus beállítottsága ellen is. A hatvanas évek Bond-filmjeiben lényegében ő az egyetlen, akire érvényes ez a kitétel, ami aztán a közbeszédben Bond egyik jellegzetességévé vált. Amúgy Pussy-val sem várnak az

<sup>77</sup>

Roald Dahl: 007's Oriental Eyefuls, Playboy, 1967. június, p 87

utolsó kockákig, már a végső nagy akciójelenet előtt egymáséi lesznek – különben nem is nagyon menne a szexuális átpozicionálás. A *Tűzgolyó*-ban az első lány, egy gyógymasször, nem Bond-párti, de a második, Fiona Volpe, teljes mértékben Bond-ellenes. Annyira az, hogy igazából nem is érteni, hogy miért fekszenek le egymással, ha csak nem hatalmi játékból: nyíltan ellenszenveznek egymással, és a nő nem is áll át a jó oldalra egy percre sem. Viszont legalább meghal, ha nem is túl eredeti módon. A harmadik Bond-lány a befutó: Domino ugyan nem az utolsó harmadban bukkan fel, hanem az első harmad végén, és itt sem várják meg a film végét a szexuális együttléttel - a főgonosz barátnőjét Bond ráadásul nem férfiúi vonzerejével csábítja át a jó oldalra, hanem azzal, hogy bebizonyítja neki, hogy Largo, a lány volt barátja ölte meg Domino bátyját. És elérkeztünk a Dahl által írt *Csak kétszer élsz*-ig, ahol legalább közelítünk az úgynevezett Bond-formulához: Bond első barátnője Bond-párti ügynök, és tényleg kinyírja a gonosz. A második lány Bond-ellenes, akivel Bond ugyan még azelőtt lefekszik, hogy az első barátnőjét megölték volna, de itt sem vonzerejének köszönheti a megmenekülést, hanem annak, hogy a lány bután azt feltételezte, hogy elegendő Bondot összekötözve egy kigyulladt, zuhanó helikopterben magára hagyni ahhoz, hogy végezzen vele. Nyilvánvaló tévedéséért a gonosz erők piranhák közé lökik. Az első lány csak ezután hal meg, de nemsokára érkezik a harmadik, aki viszont végre megvárja a film végét az intim együttléttel.

A fentiekből kiderült, hogy mind a lány-formula, mind az a konkrét elképzelés, hogy Bond szexuális vonzerejével pozicionálja át a nőket a rossz oldalról a jó oldalra, hamis és leegyszerűsítő. Dahl másik állítása, hogy a sztorival azt csinálhat, amit akar, viszont közelebb jár a valósághoz: a *Csak kétszer élsz* az első olyan Bond-film, ami az eredeti regénynek csupán címét, helyszíneinek egy részét (Japán), és néhány szereplőjét, vagy legalább azok nevét használja fel. Feltételezhetjük, hogy mivel az alkotók már nem érezték úgy, hogy Fleming történeteire szorulnának, eddigre ki kellett alakulnia a Bond-forgatókönyvek strukturális és narratív receptjének. Bizonyos narrációs fogások már valóban bebetonozódtak: a főcím előtti minisztori, a híres pisztolycsöves főcím, M és Q szerepeltetése, a Bond-lányok, valamint az eltúlzott főellenség mind szükségszerű részét képezték a Bond-történeteknek. A filmek strukturális felépítése azonban bonyolultabb változásokon ment keresztül már az első öt filmben is, így nem tanulságok nélkül való ezeket részletesebben elemezni.

A *Dr. No* struktúrája a klasszikus hollywoodi három felvonásos dramaturgiát követi<sup>78</sup>. A bevezető szakasszal kezdődik, ahol megismerkedünk a hőssel és világával. Mintegy a film negyedénél elérkezik az ún. első fordulópont, ahol a hős élete megváltozik/veszélybe kerül: ez a *Dr. No*-ban az első támadás, amikor Bond megérti, hogy a gonosz erők tudnak az érkezéséről, és el akarják tenni láb alól. A film felénél jön el a *point of no return*, amikor a főhős számára már nincs visszaút, és végig kell járnia útját: ez ebben az esetben a leleplezett dr. Dent megölése, és az indulás Crab Key-re, a gonosz főhadiszállására. A második fordulópont a film háromnegyede környékén érkezik el, ilyenkor a főhős megérti az igazi tétet, és rájön a valós megoldásra: a *Dr. No*-ban a címszereplő főellenfél felfedi magát Bond előtt, és beszámol gonosz terveiről. Ezután jön a film végső negyede, a feloldás: a hős eléri célját, és megkapja jutalmát. Bond meghiúsítja a bűntényt, végez dr. No-val, és megkapja a lányt.

A film felépítése szekvenciális gondolkodás szerint is értelmezhető - ez egy olyan forgatókönyvírói/elemezői irányzat, amelynek a lényege, hogy a film rövidebb, a némafilm tekerceire hajazó, mintegy negyedórás szekvenciákra osztható (klasszikusan egy nagyjátékfilm általában nyolc szekvenciát tartalmaz). Minden szekvenciának megvan a maga saját története, saját főhőse - aki nem feltétlen egyezik a film főhősével -, saját problémája, és saját megoldása. Ha ebből a szempontból elemezzük a *Dr. No*-t, láthatjuk, hogy az első szekvenciában felfesti a bűntényt, azaz a Jamaicán dolgozó angol biztonsági tiszt meggyilkolását, és végigköveti, ahogy a hír eljut Londonba, majd ahogy M behívja Bondot, és megbízza a nyomozással. A második szekvenciában Bond megérkezik Jamaicába: elbúcsúzik alkalmi barátnőjétől, leszáll a reptéren, észreveszi, hogy figyelik, majd csapdába csalja támadóját, aki végül öngyilkosságot követ el. A harmadik szekvenciában megkezdődik a nyomozás: Bond beszél az eltűnt tiszt környezetével, nyomokra bukkan, valamint szert tesz új segítőtársakra a CIA ügynök Leiter és a helyi halász Quarrel, illetve gyanúsítotttra dr. Dent személyében. A negyedik szekvencia voltaképp dr. Dentről szól: ijedtében meglátogatja főnökét, dr. No-t, hogy közölje vele, Bond a nyomukban van, és megkapja a feladatot, hogy haladéktalanul végezzen a 007-essel. Dent több kísérletet is tesz Bond kiiktatására, de persze az túljár az eszén: a szekvencia végén Bond megöli Dentet. Dent leleplezése miatt Bond most

<sup>78</sup> A hollywoodi klasszikus dramaturgiával számos könyv foglalkozik, néhány a legismertebbek közül: Robert McKee: *Story: Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*, London, Methuen, 1999; Linda Seger: *Making a Good Script Great, Revised & Expanded 2nd Edition*, Hollywood, Samuel French, 1994; Blake Snyder: *Save the Cat! The Last Book On Screenwriting That You'll Ever Need*, Studio City, Michael Wiese Productions, 2005; Raymond G. Frensham: *Screenwriting*, London, Hodder Headline, 1996

már biztos benne, hogy hol kell keresnie a megoldást, így az ötödik szekvencia elején útnak indul Crab Key szigetére, ahol összetalálkozik Honey-val, és egyértelművé válik, hogy a sziget ura nem látja őket szívesen: két támadási hullám visszaverése után a szekvencia végére elveszítik Quarrel-t, és fogságba esnek. A hatodik szekvencia során megismerkednek dr. No főhadiszállásával, majd terveivel, míg a hetedik – és itt utolsó – szekvenciában Bond megszökik, meghiúsítja a rakéta kilövését, megöli dr. No-t, felrobbantja a főhadiszállást, megmenti Honey-t, és elmenekül. Ha ragaszkodunk a nyolc szekvenciához, az utolsót ketté is bonthatjuk, ez esetben a nyolcadik, igen rövid szekvencia a menekülése lesz.

*Az Oroszországból szeretettel* ugyanúgy a klasszikus háromfelvonásos struktúra szerint épül fel, mint a *Dr. No*: Az első felvonás végén Bond megérkezik Isztambulba, a *point of no return* – ben pedig felveszi a kapcsolatot a szovjet defektornak vélt Tatianával. A második felvonás végén vörös Grant fogságba ejti, és elmondja neki az egész gonosz tervet, a harmadik felvonásban pedig Bond legyőzi Grantet, megszökteti a lányt, menekül, és legyőzi a terv kiagyalóját is. A struktúra nagyon hasonlít az első Bond-filméhez: szekvenciálisan vizsgálva viszont érdekes eltérésekre bukkanhatunk: ez a film nem követi a klasszikus, nagyjából tizenöt perces szekvenciákat. Az első felvonás ugyanis voltaképp egyetlen nagy szekvencia egészen Bond eligazításáig, inentől számítva pedig újra egy nagy szekvencia, ahogy Bond felveszi a kapcsolatot Karim-mal, és ahogy Tatiana felbukkanására várva összecsapnak a helyi, szovjet zsoldban álló román erőkkel. A harmadik szekvencia voltaképp a film felénél kezdődik, amikor Bond megismerkedik (és összejön) Tatianával, majd megszervezik a dekódoló-gép ellopását (amit az egész látogatás apropóját szolgáltatott). A negyedik szekvencia ismét igen hosszú, és az Orient Expresszen játszódó jeleneteket foglalja magába: Bond és Tatiana intim jeleneteit, Grant közeledését, Karim halálát, Bond csapdába esését, majd Grant meggyilkolását. Az ötödik, és lényegében utolsó szekvencia pedig egy hosszas menekülés – előbb helikopteres, majd motorcsónakos üldözőikkel végeznek, mielőtt Velencébe érve az utolsó ellenféllel is meg kell, hogy küzdjenek. Ez a szekvencia a könyvben nem szerepelt, hisz a valós téték vörös Grant halálával megoldódtak: a forgatókönyvírók azonban szükségét látták további látványos akciók beiktatásának. Ez persze részben az eredeti könyv sajátosságaiból is fakadt: míg egy könyvben teljesen helyénvaló, ha a fő akció egy vasúti fulkében zajlik le, a Bond-filmek alkotói joggal gondolhatták, hogy közönségüket ez nem elégítené ki. A szekvenciák számának csökkenése viszont már ebben a filmben elmozdulást mutat a fordulópont-alapú, klasszikus szerkesztés

felől a helyszínek szerint történő felosztásig: így válik idővel a helyszín dramaturgiai formáló erővel bíró elemmé.

A *Goldfinger* igen szerencsésen ötvözi a helyszín-alapú és a történet-alapú szekvenciális építkezést, ugyanis a különböző helyszínek egyúttal külön gondolati egységeket is képeznek. Az első szekvencia Miami-ban játszódik: itt kapja meg Bond az eligazítást, hogy figyelje Goldfinger-t. Bond meg is leckézteti a férfit, és elszereti nőjét, azonban végül ellenfele felülkerekedik rajta, őt leütik, a nőt pedig meggyilkolják. A második szekvencia Angliáé. Bond megbízását megerősítik, megtudja, hogy Goldfinger-t aranycsempészettel vádolják, és ismét felveszi a kapcsolatot a férfivel: egy golfjáték során újra megalázza, Goldfinger pedig ezúttal halálosan megfenyegeti. Bondnak mindeközben sikerül egy nyomkövető berendezést helyezni Goldfinger autójára, így a harmadik szekvencia a követésé: ezúttal Svájcban vagyunk. A negyedik szekvenciában Bond már Goldfinger gyáránál szaglászik, majd amikor lebukik, menekülni próbál. Hiába: az ötödik szekvencia elején Bondot már fogságban látjuk. Lebeszéli Goldfinger-t a meggyilkolásáról, majd megismerkedik a férfi pilótájával, Pussy Galore-ral. A hatodik szekvencia Goldfinger birtokán játszódik Kentuckyban: Bond itt szép lassan kideríti a gonosz tervet, majd, miután Goldfinger beismeri, hogy az ügynöknek igaza van, Bond elcsábítja Pussy-t. A hetedik szekvencia Fort Knox ostroma: Goldfinger tervét, hogy atombombával tegye értéktelenné az USA aranykészletét, Bond, Pussy és az amerikai hadsereg közösen hiúsítja meg. A nyolcadik, rövid szekvencia zárásként funkcionál: az elnöki kitüntetés felé igyekvő Bond repülőjét a bosszúszomjas Goldfinger eltéríti, de Bond legyőzi, és megmenekül. A film, akárcsak elődei, három felvonásos: ugyanúgy szerepel benne az előkészítés, ami Bond megbízásával végződik, a középső felvonás a nyomozásról szól – a *point of no return* Bond fogságba esése, a felvonás vége pedig Goldfinger tervének leleplezése -, a harmadik felvonás pedig, szokás szerint, a terv meghiúsítása.

A *Tűzgolyó* is három felvonásos, és hasonlóképp tagolódik, mint a *Goldfinger* és elődei: az első felvonás itt is a szituáció bemutatása, a második a nyomozás, a harmadik a megoldás. Szekvenciálisan viszont kissé bonyolultabban építkezik előzményeinél: az első szekvencia voltaképp két, párhuzamosan vágott történet-szálat épít, így technikailag két szekvenciának is tekinthetjük: Bond szanatóriumi kalandjai és Blofeld tervének előkészítése és végrehajtása csak véletlenül, egy közös szereplő révén kapcsolódik össze. A párhuzamos szekvencia végén a SPECTRE végrehajtja tervét, Bondot pedig megbízzák a nyomozással. A 007-es a Bahamákra

repül, és innentől a film végéig ott is marad, így a már megszokott helyszínváltozások a *Tűzgolyó*-t nem tagolják. Kissé erőltetve a film középső felvonását fel tudjuk osztani két szekvenciára (az első, amiben ellenfelei csak aggódnak Bond színre lépése miatt, a második pedig, amiben már aktívan meg is akarják ölni), de a helyzet valójában csak a harmadik felvonásra változik meg, amikor valóban új szekvenciában Bond a gonoszok nyomába szegődik, és megállítja őket.

A filmsorozat negyedik részére láthatólag lényegében szakítottak a tradicionális szekvenciális elbeszéléssel. Ennek oka valójában a sztori tagozottságában kereshető: itt egyszerűen nincs elég valódi fordulat, ami alapján a filmet részletekre lehetne bontani. Ebben a filmben – ami elődeinél lényegesen hosszabb is, és először lépi át a két órás időtartamot – nem a történet bonyolultabb, hanem a jelenetek hosszabbak: tehát több, a sztorit valójában előre nem vivő, de látványos, és részletesebben bemutatott akciójelenetet kapunk. Ezt a szerkesztésmódot is tekinthetjük szekvenciálisnak, hiszen az akciójelenetek is értelmezhetők – felvezetésükkel és lezárásukkal – külön zárványtörténetként. A szekvenciák logikai építkezése azonban itt gyökeresen különbözik: a rendező elv itt már nem a történet belső logikájából, hanem a történet szempontjából öncélú akciójelenetek egymástól való elkülönítésének igényéből fakad.

A *Csak kétszer élsz* egyértelműen a *Tűzgolyó* akció-szekvenciális építkezését viszi tovább: maga a történet (ami, ismét le kell szögezmem, egyáltalán nem Fleming története), nem is tesz kísérletet a hihetőségre vagy a belső logikára. Jóllehet a James Bond-történetek sosem realitásukról voltak híresek, de Fleming és a filmek készítői eddig jelentős energiákat fordítottak arra, hogy ha a hihetetlen premisszákat elfogadjuk, azon belül maga a történet már hihetőnek tűnjön. Olcsó poén lenne felsorolni a *Csak kétszer élsz* értelmetlen fordulatait, úgyhogy csak egyet emelek ki: a Bond nyomába eredt gyilkosokat, akik vélhetően információval szolgáltatathatnának egy, a harmadik világháború kirobbanásával fenyegető bünténnyel kapcsolatban, a japán titkosszolgálat nem elkapja és kivallatja, hanem autójuk fölé egy helikopterről óriási mágnesset ereszt le, ezzel felkapja, majd a tengerbe hajítja őket. A történet itt már valóban csupán akciójelenetek szekvenciáiból áll: a cselekményt csupán az mozdítja előre, hogy a Bond által egy páncélszekrényben talált kép alapján a japán titkosszolgálat képen kívül beazonosítja a főgonosz búvóhelyét. Minden más csak az egymást követő, egyre lebilincselőbb akciójelenetekről szól. Ezt látva érthető a készítőik magabiztossága: érzékelhető,

hogy a *Csak kétszer élsz*-re meggyőződésükké vált, hogy a látványosság Bond esetében a történetmesélés fölé rendelhető.

### **Őfelsége titkosszolgálatában (1969)**

A *Csak kétszer élsz* után a Bond-filmek gyártóira több kihívás is nehezedett. Egyrészt – Sean Connery kiválása miatt – új főszereplőt kellett találniuk, másrészt, nehogy a sok utánpótlás utánpótlásává váljanak, kissé realiztikusabbá akarták tenni Bondot. A rendezésre Peter Huntot, az eddigi filmek vágóját kérték fel, az új Bondot pedig – hosszas keresés után – egy ausztrál modellben, George Lazenby-ben találták meg. Az *Őfelsége titkosszolgálatában* történetében hű maradt az eredeti Fleming-regényhez, és Bond személyiségét is igyekeztek némileg hihetőbbé tenni – a közönség azonban nem értékelte ezt az igyekezetet, és a hatodik Bond-film látványosan kevesebb bevételt hozott, mint elődei.<sup>79</sup>

A kudarc okával általában George Lazenby-t okolják: valóban nem lehetett könnyű Sean Connery helyébe lépni, aki a nagyközönség számára a hatvanas években maga volt Bond. Lazenby ráadásul nem is rendelkezett valódi színészi tapasztalattal, és, habár az akciójelenetekben nem vallott szégyent, az összetettebb, érzelmesebb jelenetekkel akadtak problémái. Arról azonban nem Lazenby tehetett, hogy a film rosszul végződik: habár Bond meghiúsítja a gonosz összeesküvését, végül mégis a rossz nyer: nemcsak életben marad, de meg is öli Bond feleségét, a nőt, aki addigra már a világon a legtöbbet jelenti a titkosügynöknek. A film a kétségbeesett, síró Bond képével ér véget – és ez valóban nem egy klasszikus akciófilm zárójelenete, a könnyed kikapcsolódást kereső nézők azt szeretik, ha a történet jó véget ér.

Ez azonban csupán a felszín. A film valójában számos olyan értéket támad, ami eddigre már a Bond-mítosz részét képezte, így összezavarta nézőit. Külön említésre méltó az is, hogy ezek a változások a filmkészítők döntéseiből fakadtak: a paradigmaváltás éppen a regény cselekményétől való eltérésekben érhető tetten.

Az egyik legjellemzőbb váltás Bond és a titkosszolgálat viszonyában van. A regényekben M-nek, Bond felettesének és a titkosszolgálat vezetőjének mindig igaza van, és Bond sosem

<sup>79</sup> <http://www.the-numbers.com/movies/franchise/James-Bond>

kérdőjelezi meg döntéseit. A filmekben ez kis mértékben kényszerűen megváltozott, hisz Bond hősiességének egyik feltétele, hogy nem mások döntéseire hagyatkozik, így saját megérzései szembe mehetnek az utasításokkal: az egyetértés azonban Bond és M közt mindig töretlen, hisz csak így tudják hatékonyan képviselni Britannia, a világ és a néző érdekeit. Az *Őfelsége titkosszolgálatában* filmváltozata azonban felborítja ezt a fontos sémát: Bond a film elején Blofeld után nyomoz, de M-nek elege van az eredménytelen kutatásból, nem érzi ezt a problémát olyan fontosnak, és szigorúan leállítja a 007-est, aki ezután frusztrációjában fel is mond. Ebben a viszonyrendszerben M rosszul dönt, és a történések Bondot igazolják, hisz kiderül, hogy Blofeld nemcsak hogy él, de ismét a világ elpusztításán töri a fejét. Bond az új bizonyítékok birtokában meggyőzi M-et, hogy folytathassa a nyomozást, és végül le is leplezi Blofeld ténykedéseit: az ENSZ azonban kénytelen amnesztiát adni a gonosznak. M ennek megfelelően megtiltja Bondnak, hogy végső csapást mérjen Blofeldre, jóllehet az ekkorra már foglyul ejtette Bond menyasszonyát, Tracy-t: M tehát tiltó inaktivitásával egyszerre követ el személyes árulást Bond, és szakmait a világ ellen – nem beszélve a néző igazság iránti vágyáról. Bond így magára maradva, titkosszolgálati támogatás nélkül kénytelen helyreállítani a világrendet, és nem is csodálkozhatunk rajta, hogy a végén, esküvője előtt ismét felmond és leszámol a titkosügynöki étellel. A film készítői, azzal a döntéssel, hogy ellentétet szítottak Bond és M között, emelték ugyan az aktuális akciójelenetek tétjét és izgalmát, de közben aláaknázták a titkosszolgálat tekintélyét. Ezzel pedig, akaratlanul, de szükségképpen magát Bondot is súlytalanabbá tették, hisz az ő törvényeken felül álló jogosítványaira éppen a titkosszolgálat feddhetetlensége és tévedhetetlensége szolgáltatja az erkölcsi alapokat.

Bond azonban nem csupán M-mel szembeni ellentéte miatt veszíti el morális alapjait a filmben: azáltal, hogy egy nőt előnyben részesít szakmájával szemben, és voltaképp az emberiség további megmentése helyett a boldogságot választja, ő maga is árulást követ el a világgal és a nézővel szemben. A film már a forgatókönyv felépítésében is nyilvánvalóvá tette, hogy a szerelemnek ezúttal nagy szerepe lesz: a film legelső szekvenciája (mintegy 20 percen) az aktuális bűncselekmény bemutatása helyett Bond és Tracy románca kezdetének bemutatása. Márpedig Bondot nem azért szeretjük, mert boldog (bár érzelmeinek leplezetlen vállalása természetesen hozzáad személyiségéhez), hanem mert rendre feláldozza magát az emberiségért. Ha ez a megváltás elmarad, a megváltó csalódást okoz, és elveszti előjogait, tehát lényegében megszűnik önmagának lenni. A filmben tehát a nézők nem csupán azt kell, hogy megéljék,

ahogy a főgonosz végül Bond fölé kerekedik, de azzal is szembesülniük kell, hogy sem Bond leleményessége, sem kitartása vagy a jó ügy iránti hűsége nem végtelen.

A realitás vélt megteremtése érdekében az alkotók egyéb Bond-kellékekkel is leszámoltak: valódibb hőst akartak, aki időnként kimerül, aki kimutatja érzelmeit, és aki saját erejéből, nem pedig technikai vívmányokkal és kütyük segítségével számol le ellenfeleivel. A Bond-filmek azonban ekkora már gyakorlatilag külön műfajjá váltak, és a nézők nem azért özönlöttek a mozikba, hogy hihető hősöket lássanak: azt akarták kapni, amit eddig kaptak. Azt akarták, hogy elámulhassanak a legújabb kütyükön, hogy ne kelljen moralizálniuk James Bond döntésein, és hogy biztonságban érezhessék magukat, hogy Bond a film végére diadalt arat.

Ráadásul a hatvanas évek végéhez közeledve a Bond-mánia is lecsengőben volt. Lehetetlen megállapítani, hogy ha ez a film a *Tűzgolyó* helyett jön ki, mekkora bevételt produkált volna, mint ahogy azt is nehéz felbecsülni, hogy mekkora mértékben járult hozzá az *Őfelsége titkosszolgálatában* relatív kudarca a Bond-kultusz hanyatlásához, vagy éppen fordítva. Az azonban egyértelműnek tűnt, hogy a sorozatot meg kell újítani, és visszatérni a hagyományos Bond-formulához. A hetvenes évek tehát az útkeresés jegyében indult - sem Lazenby, sem a rendező Peter Hunt nem szerepelt többé Bond-film stáblistáján, de a Fleming történeteire való hű hozzáállás is teljes háttérbe szorult. Az alkotók minden eszközzel megpróbálták visszaszerezni a közönségüket, és ennek érdekében a sorozatot a minden kétértelműségtől mentes, minél fiatalabb és szélesebb közönség számára értelmezhető, egyszerű és szórakoztató filmek irányába vitték tovább.

## IV. HETVENES ÉVEK – A SZÓRAKOZTATÓ ÜGYNÖK

### Gyémántok az örökkévalóságnak (1971)

Az *Őfelsége titkosszolgálatában* relatív kudarca után hamarosan elterjedt a hír: az igazi James Bond, Sean Connery visszatér! Connery-vel a filmet gyártó stúdió, a United Artists állapodott meg a producerek feje felett: úgy vélték, Bondot csak az eredeti sztár visszatérése mentheti meg a mélybe zuhanástól. A producerek azonban nem bíztak benne, hogy Connery elegendő az előző film elfeledtetéséhez, és megpróbálták visszatérni a már sikeresnek bizonyult recepthez: rendezőnek felkérték Guy Hamiltont, a *Goldfinger* rendezőjét, és a sztorit is megpróbálták Goldfinger váratlanul felbukkanó, még gonoszabb ikertestvére köré kanyarítani<sup>80</sup>. A Goldfingert alakító Gert Frobe azonban nem ért rá, így a főgonosz szerepét ismét (és ezúttal utoljára) a SPECTRE főnöke, Blofeld töltötte be. A film fő helyszíne mindenesetre ismét Amerika, és felbukkannak benne a *Goldfinger*-re rímelő apró részletek, mint például a sztori-indító eligazító beszélgetés Bond, M és egy gyémántszakértő közt, ahol Bond éppúgy kifinomultabb ital-ismeretével fricskázza M-et, mint a *Goldfinger* elején. Mivel a Maibaum által írt első forgatókönyvvel sem Broccoliék, sem Connery nem voltak elégedettek, új forgatókönyvírókat kerestek, és találtak az ekkor alig huszonhét éves Tom Mankiewicz személyében.

Mankiewicz Fleming eredeti regényéből csak a gyémántcsempész szálát hagyta meg, de a gyémántok már nem csupán saját értékük okán szerepeltek, hanem egy óriás lézerfegyver alkatrészeként, amivel Blofeld újra megszarolja a világ vezető hatalmait. Mankiewicz azonban stílusában is jellegzetesen mást hozott az eddigi filmekhez képest: sokkal inkább a humor, konkrétan az infantilis humor irányába vitte a sorozatot. A szokásos főcím előtti jelentben például Bond úgy fegyverzi le támadóit, hogy amikor egyikük – az ügynök pisztolya után kutatva – Bond belső zakózsebébe nyúl, egy egérfogó csapódik ujjaira, és teszi harcképtelenné, majd ezt követően Bond apró sebészkeszéllel dobja szíven másikat. Még árulkodóbb Bond ellenfeleinek ábrázolása: Blofeld két fő bérgyilkosa, Wint és Kidd egyáltalán nem fenyegetőek. Talán még Bondnál is többet viccelődnek, és kifejezetten lazára vett viselkedésük nem párosul

<sup>80</sup> James Chapman: Licence to Thrill: a Cultural History of the James Bond Films (Second Updated Edition), London, I.B. Taurus, 2007, p130

szakmájuk praktikus ismeretével: Bondot hol úgy próbálják meg eltenni láb alól, hogy (miután leütötték és így harcképtelenné tették) egy koporsóba helyezve a hamvasztóba küldik, hol (ugyancsak miután leütötték), a sivatagba szállítják, és beépítik egy föld alatt futó csőrendszerbe, hol pedig egy tortába rejtett bombával próbálják kijátszani éberségét. A fentiekből egyértelmű, hogy Bondot a film alatt sosem fenyegeti valós veszély, és az ellenfelei is inkább csak a vicces jeleneteket készítik elő vagy csapják le: a *Gyémántok az örökkévalóságnak* a thriller felől egyértelműen a családi szórakoztató vígjátékok irányába vitte a sorozatot. A narratív cselekmény helyébe lépő akciójelenetek sem az izgalomról, hanem a nevetésről szólnak: a hatalmas autós üldözések végén feltorlódott, egymásnak ütköző rendőrautók, és elszabadult holdjárók helyettesítik a hőst fenyegető valós veszély tétjeit.

A film strukturális felépítése részleges visszatérést mutat a *Csak kétszer élsz* akció-szekvenciális építkezéséhez. Bár arra ügyeltek, hogy némi világjárás itt is legyen, így a film elején ellátogatunk Afrikába és Amszterdamba is, a filmet később már a helyszínek változása sem tagolja: az akciójelenetek ráadásul, épp mivel a fentiekben írtaknak megfelelően tét nélküliek, minden korábbi nagyívű pátoszukat elvesztik. Az akció-szekvencia pedig igazi akciójelenetek nélkül leginkább egy könnyedén összefűzött geg-parádéra hajaz, strukturálisan is megerősítve a komolytalanság érzetét.

A film nemcsak a veszélyből és akciókból csinál viccet: a hetvenes évek elején már túl vagyunk a hatvanas évek szexuális felszabadulásán, és – ahogy az akkoriban divatos sexploitation filmek is tették – már a nemi szerepeket is ki lehetett figurázni. Mankiewicz ezt is teszi: a két bérgyilkos, Wint és Kidd szerepüket túljátszó homoszexuálisok, a film egy pontján maga Blofeld is női ruhát és parókát ölt, Bondra pedig egyszer csak két férfigyűlölő tornásznő támad, akiket alig tud legyűrni. Ezúttal még a Bond-lányok életidegen Barbiszerűségét sem oldja semmi hasznos narratív szerep: a film közepén felbukkanó Plenty O'Toole lényegében egy beszélő dekoltázs, akivel az alkotók annyira nem tudnak mit kezdeni, hogy pár percen belül végeznek is vele, anélkül, hogy halála akár Bondot, akár a nézőt megérintené. A *Gyémántok az örökkévalóságnak* világa meglehetősen zavaros, és semminek nincs benne tétje: a nemzeti kódnak semmi szerepe nincs, Bond férfiassága egy nemileg összezavart világban nem létfontosságú, és a világ megmentése könnyed ujjgyakorlat csupán. Fleming világától sosem kerültünk távolabb – de a bevétel alapján a film készítői csodálatosan ráéreztek a korszellemre. A film látványos eszképzizmus nagy számban vonzotta a mozikba a háborúkból és

hidegháborúból kiábrándult nézőket, akik láthatóan sokkal szívesebben nevettek saját félelmeiken, mintsem hogy a moziban és mindennapi bizonytalanságaikkal szembesüljenek.

Az tehát világos, hogy az új Bonddal sikerült megfordítani a trendet, és megőrizni a 007-es ügynök relevanciáját. Számunkra viszont az is lényeges kérdés, hogy Bond ezen erősen komolytalan, már-már önparodisztikus változata mitől maradt mégis Bond? Hogy lehet, hogy számos új rajongója mellett a Fleming-hívők és az *Őfelsége titkosszolgálatában* rajongói is elfogadták? Az, hogy a film megtartotta a sorozat immár klasszikus kellékeit, nyilván segített. Bár a Bond-lányok értelmetlenebbek és funkciótlanabbak, mint valaha, de mégis megnyugtatóan önazonossá teszik hősünket – akárcsak az újra előbukkanó kütyük és a technológiailag izgalmas vagy legalább viszonylag modernnek tűnő fordulatok (Blofeld ezúttal egy lézerfegyverrel zsarolja a világot).

Ami azonban tán ezeknél a narratív kellékeknél is fontosabb, az az, hogy Bond morális kódja a változó világ ellenére meg tudott maradni: lehet, hogy a nemzeti kód a hetvenes évek elején épp nem tűnik fontosnak, de Bond továbbra sem habozik saját életét kockára tenni a világ megmentéséért. A törődés-bántás sémán helye éppúgy bebetonozott, mint az igazságosság/csalás sémán: ellenfelei rendre be akarják csapni (Blofeld ennek vizuális megfelelőeként nem csupán női ruhába öltözik, de arcplasztika segítségével sikeresen meg is többszörözi önmagát), sőt, bár csak komikus közjátékként, de még Q is csal, amikor Las Vegasban egy kütyüvel manipulál egy nyerőgépet – Bond azonban rendre átlát a megtévesztési kísérleteken. Tekintélytisztelete pedig megnyugtatóan visszaállt az *Őfelsége titkosszolgálatában* előtti filmekére: M egy támogató apafigura, akin ugyan Bond eléclélődik, hogy bizonyítsa saját szuverenitását, de sosem szegülnénk vele szembe. Bond ráadásul végig komolyan veszi a feladatait és a harcot, nem nevet együtt a közönségével. A közönség pedig így amellet, hogy érzi, hogy nincs valós veszély, és ezért egy pillanatig sem érez valódi félelmet, abban is biztonságra lelhet, hogy Bond figyelme sosem ernyed el. És ha netán mégis komolyra fordulna a harc, lankadatlan ébersége akkor is megmenti majd saját magát – és a világot.

A korábbi Bond-filmek egy másik fontos jellemzője a topicalitás volt: de a sorozat eszképipista fordulatának egyik lényegi eleme, hogy a geopolitikai relevanciát is kidobta az ablakon. Másrészt, míg a hatvanas évek első felében a Bond-filmeket gyakran kritizálták

erőszakosságukért és szexualitásukért, a hetvenes évekre a világ és filmes reprezentációja annyit változott, hogy ezek a vádak, jöllehet az erőszakos vagy szexuális tartalmú jelenetek száma nem csökkent, már senkinek nem jutottak eszébe. A filmkészítők pedig ügyeltek rá, hogy ez így is maradjon: nem próbálták meg az erőszak vagy szexualitás ábrázolásának korszerűsítésével korszerűsíteni a hősüket, hisz ez minden bizonnyal szigorúbb korhatár-besorolást hozott volna magával (ezen az úton indul el a Clint Eastwood főszereplésével készített *Piszkos Harry* sorozat 1971-ben). De hogy tud egy sorozat releváns maradni, ha sem a világ aktuális problémáira nem akar reagálni, sem pedig a megváltozott szexuális és erőszakos ábrázolásmód leképezésére nem hajlandó – amik pedig egy kém-akciófilm lényegi részét képezik? Ezt az ellentmondást az alkotók és Mankiewicz az éppen divatos filmes műfajokra reflektálással gondolták áthidalni: a már említett sexploitation filmek alapvető tematikus elemeinek felhasználása mellett az olyan, hatvanas évek végén divatossá vált autós akciófilmek üldözéseit is megidézi, mint a *Bullit*<sup>81</sup>.

Az alkotók – és a gyártó – a film sikeres fogadtatását követően megkönnyebbültek, hogy Bond mégis veszélyben - és azon sem estek kétségbe, hogy Connery ezúttal valóban elhagyta a sorozatot. A nyerő csapat és a nyerőnek vélt formula birtokában ezúttal nyugodtabban kezdték keresni az új Bondot.

### **Élni és halni hagyni (1973)**

Roger Moore a producerek szerint igen közel állt Fleming eredeti Bond-képéhez<sup>82</sup>, Connery harcias tekintetű, kiszámíthatatlan, köznépi ügynökénél sokkal arisztokratikusabb, kifinomultabb és humorosabb figurát hozott. A humorosság persze egy titkosügynök esetében kétélű fegyver. Ahogy a Bond-filmek legtöbb könyvét jegyző forgatókönyvírója, a vígjátéki fordulattal láthatóan egyet nem értő Richard Maibaum fogalmazott: „Furcsa mód vannak, akik jobban szeretik Rogert Sean-nál. Én egyáltalán nem... hitetlenséget sugároz magából. Ez a viselkedés számomra megbocsáthatatlan: bohócot csinál magából és a szerepből. Ha egy színész ezt teszi, a közönség nem nevet vele. *Csak játszd a szerepet!* A Bond-filmekben a legfontosabb dolog, hogy a komolyság látszatát keltsük. Ha a főszereplő nem hisz abban, amit

<sup>81</sup> Bullit, 1968, rendezte: Peter Yates

<sup>82</sup> Albert R. Broccoli és Donald Zec: *The Autobiography of Cubby Broccoli, The Man Who Brought James Bond 007 to the Screen*, London, EON Productions Ltd, 2012, loc 4730

csinál, sem színészként, sem karakterként, az az előadás hatékonyságát rombolja.”<sup>83</sup> Moore játéktípusa azonban láthatóan éppen megfelelt azoknak az elvárásoknak, amiket a megújult sorozat vezető színészeivel szemben támasztott, hisz a filmek is a komolyan vett veszélyhelyzetek felé helyezték a neveltető szórakoztatást – és Maibaum teljesen logikus jóslatától eltérően a közönség is együtt szórakozott a produkcióval.

*Az Élni és halni hagyni* mindenképpen a *Gyémántok az örökkévalóságnak*-ra épít szórakoztató, üldözös akciójeleneteiben: Bond egyebek mellett busszal is menekül az őt üldöző, és rendre egymásnak ütköző rendőrök elől (jellemző váltás egyébként a hatvanas évek filmjeinek világképéhez képest, hogy mind a *Gyémántok az örökkévalóságnak*-ban, mind az *Élni és halni hagyni*-ban a gonosz erők szolgálatában lefizetett rendőrök hadai is állnak). A film végi, majdnem negyedórás motorcsónakos üldözés pedig már annyira a komikumra épít, hogy Bond szinte egy pillanatra sincs veszélyben, és a jelenetnek tulajdonképp nem is ő, hanem egy komikus karakter, a végtelenül karikírozott, rasszista és ügyetlen déli seriff a főszereplője, aki semmiképp nem tud fogást találni a száguldozó Bondon és üldözőin. A főgonoszt Bond egyébként úgy semlegesíti, hogy sűrített levegőt fúj belé, amitől a gengszter lufi módjára felpuffad, majd felrobban.

A film abban is elődjére hasonlít, hogy a forgatókönyvíró Tom Mankiewicz a film topikalitását ismét egy éppen népszerű filmes stílus felhasználásával idézi meg. Míg azonban a *Gyémántok az örökkévalóságnak* csak a nemi szerepekkel való tréfálkozást vette át a sexploitation filmekből és az autós üldözéseket az autós akciófilmekből, az *Élni és halni hagyni* egy komplett műfajt, a blaxploitation-t idéz meg. A blaxploitation a hetvenes évek elején indult, rövid életű műfaj volt: alapvetően az afrikai-amerikai közönségnek készült, fekete sztárokat felvonultató trash-akciófilmek voltak, de nyerseségük és a városi élet bizonyos szeleteinek reális bemutatása miatt igen népszerűekké váltak a trendi, moziba járó fehér fiatalok körében is. Mankiewicz tehát úgy gondolta, hogy a fekete filmek igen menők, épp ezért azt javasolta a producereknek, hogy az aktuális Bond film a fekete-tematikájú *Élni és halni hagyni* legyen<sup>84</sup>.

<sup>83</sup> Richard Maibaum: 007's Puppetmaster, Sarlog, 68, March 1983, p. 63; idézve: James Chapman: Licence to Thrill: a Cultural History of the James Bond Films (Second Updated Edition), London, I.B. Taurus, 2007, p124

<sup>84</sup> Tom Mankiewicz: My Life as a Mankiewicz (Kindle Edition). Lexington, University Press of Kentucky, 2012. loc 2989

Persze az, ahogy Fleming az ötvenes években írt az afroamerikaikról, a hetvenes évek elejére nevetségesen idejétmúltnak és lekezelőnek tűnt, így a forgatókönyvön komoly változtatásokat kellett végrehajtani. A feketék immár nem aranykincsekkel, hanem kábítószerrel üzletelnek, és a hetvenes évek elejének harlemi szlengjét beszélik. Azt azonban, hogy a megmentendő Bond-hősnőt, Solitaire-t is feketére változtassa, nem engedték Mankiewicz-nek: az alkotóknak figyelembe kellett vennie, hogy legnagyobb piacaik közül a japán vagy a dél-afrikai nem nézi jó szemmel a fajok keveredését –nem beszélve arról, hogy a fekete Solitaire-t Diana Ross akarta volna eljátszani, és a producerek attól tartottak, hogy a nő simán lemosná a Bondként debütáló Roger Moore-t<sup>85</sup>.

Talán épp, mert egy trash-műfaj volt a film előképe, a forgatókönyv részleteiben visszatér a műfaji filmek által is előszeretettel használt klasszikus háromfelvonásos struktúrához: megfigyelhető a klasszikus első fordulópont (amelyben Bond megérti, hogy kivel áll szemben, illetve elképzelést alakít ki arról, hogy miképpen győzedelmeskedhet majd felette), illetve a *point of no return* (ahol rájön ellenfele igazi tervére, és megindul a végső leszámolás felé). A második fordulópont azonban csak tessék-lássék módon jelenik meg: szembesül ugyan ellenfele még igazibb tervével, de mivel ez már nem tér el nagymértékben a *point of no return*-től, sem a cselekmény vezetésén, sem dinamikáján nem változtat. Így tehát a film második fele lényegében újra egy akció-szekvencia, ahol a jelenetekben Bond különböző helyzetekből vágja ki magát és szökik meg, csak hogy aztán újra fogságba essen. Strukturálisan tehát egy érdekes kátyvasza a film a hagyományos és akciószekvenciális építkezésnek: de ez a zavarodottság ráhúzódik Bond moralitására is.

A 007-es moralitásában az igazságosság/csalás tengely mindez idáig megkérdőjelezhetetlen volt. Roger Moore-ral azonban ez is megváltozott. Sean Connerynek nem volt trükkökre szüksége ahhoz, hogy bármelyik nő az ágyában kössön ki – Moore már nem ilyen szerencsés. A fő Bond-lányt a film közepe táján ugyanis csak azzal tudja a magáévá tenni (mind szexuálisan, mind ideológiailag), hogy átveri a jósnő kártyáit megcinkeli, hogy a lány azt higgye, a sors Bondot egyenesen hozzá küldte. Persze egy ilyen csábítás trükk még nem tűnik karakteridegennek – mindazonáltal elgondolkodtató, hogy Bond már nemcsak az akciójelenetei, de szexuális hódításai egy részéből is viccet csinál.

85 im, loc: 2991

A film moralitása még ingoványosabb a szereplők ábrázolása során: visszatetsző, hogy bár egy blaxploitation-műfajt fordít Bondra, a főszereplők fehérek, és a fekete szerepek a gonoszoknak maradtak. Az is legalábbis kérdésesnek mondható, hogy nagyon hangsúlyozzák, hogy a korábban a főgonosz fekete karakterrel utazgató Solitaire még szűz: ugyan ennek a ténynek van narratív jelentősége is (Solitaire jós-képessége csak addig tart, amíg érintetlen), de mégis nehéz szabadulni a gondolattól, hogy a nézőt akarták biztosítani arról, hogy a fehér lány és a fekete bőrű bűnöző közt nem létesült szexuális kapcsolat.

*Az Élni és halni hagyni* egy érdekes és fontos újítása, hogy nemcsak szereplői karakterizációjában, de kinézetében is hasonlítani kezdett a trash-filmekhez: míg a hatvanas évek Bond-filmjeit a lenyűgöző, monumentális látvány jellemezte, az alkotók a szélesvásznú technológia helyett ezúttal előnyben részesítették a hagyományos képarányokat, a futurisztikus Ken Adam-díszletek helyett pedig reális szórakozóhelyeket, karib-tengeri kunyhókat és déli krokodilfarmot kapunk. Bond irányváltása tehát immár vizuálisan is egyértelművé vált: az alkotók nyíltan leszámoltak azzal, hogy a Bond-filmek ugyanolyan mértékben befolyásolják a közízlést, mint a hatvanas években - ehelyett úgy próbálták meg frissen tartani sorozatukat, hogy a trendek kialakítása helyett a trendek követésébe fogtak.

*Az Élni és halni hagyni* világszerte még a *Gyémántok az örökkévalóságnak* bevételeit is felülmúlta, így az alkotók nem láttak okot változtatni új megközelítésmódjukon. Azonban a karakter, a sztori és a látvány egyidejű butításával már veszélyes úton indultak el – a következő Bond-film pedig még tovább haladt ebbe az irányba.

### **Az aranypisztolyos férfi (1974)**

*Az aranypisztolyos férfi* a *Gyémántok az örökkévalóságnak* és az *Élni és halni hagyni* logikus folytatásaként szinte minden irányban tovább lépett az elődei által megkezdett úton. A főgonosz Scaramanga célja ugyan ismét nagystílusú a világ vezető hatalmainak megszarolása, ezúttal egy napenergia felhasználásával létrehozott superfegyver megtendereztetésével – de ennek ellenére nem nagyszabású ellenfél, és Bondnak sosem kell komolyabb erőfeszítést tennie, hogy felé kerekedjen. A főcím előtti jelenet, amelyben megismerjük Scaramangát, azt mutatja be, ahogy törpe szolgálója bérgyilkost küld rá, hogy formában tartsa - hasonlóképpen, ahogy a

*Rózsaszín párdúc* (1963) és a *Felügyelő életveszélyben* (1964) Clouseau felügyelője rendre magára uszítja Cato nevű szolgáját, hogy ne kényelmesedjen el, és folyamatosan résen legyen. A film nem véletlen idézi meg Clouseau felügyelő világát: a sexploitation, autós bűnügyi és blaxploitation műfajok után *Az aranypisztolyos férfi* részben a hatvanas évek nyomozós vígjátékaihoz fordult inspirációért. Maradtak persze immár kötelező elemként az autós üldözések is – ráadásul minden eddiginél viccesebbre hangolva: köszönhetően a komikus déli seriff visszatérésének az *Élni és halni hagyni*-ből és annak, hogy a kaszkadőrjeleneteket esetenként Benny Hill-es füttyszerű hanghatás kíséri, kétségünk sem lehet, hogy amit látunk, nem a valóság, csupán cirkuszi attrakció.

*Az aranypisztolyos férfi* készítésekor ráadásul újabb műfaj vált divatossá az Egyesült Államokban: begyűrűztek a kung-fu filmek. Bruce Lee *A sárkány közbelép* című 1973-as filmjének hatására nemcsak egy generáció amerikai kezdett a küzdősportokkal foglalkozni, de a Bond-filmek alkotói is szükségét érezték, hogy bemutassák a 007-es ügynök naprakészességét, így több vicces kung-fu jelenet is a filmbe került. *Az aranypisztolyos férfi* látványvilága azonban, dacára néhány nagyszabású jelenetnek, továbbra is elmaradt a klasszikus Bondokétól, így a kung fu - éppúgy, mint korábban a blaxploitation - megidézése saját, gondosan kialakított műfaja felől éppen a megidézett B-filmek műfaja felé közelítette Bondot. Ez az út a film zárójeleneténél ért felülmúlhatatlan csúcsához: Scaramanga legyőzése és a világ megmentése után Bondnak, a már megszokott módon, szembe kell néznie egy utolsó ellenféllel, mielőtt a Bond-lány karjába dőlhet. Ez esetben azonban az utolsó ellenfél nem más, mint Scaramanga törpe fegyvertársa, és harcuk abból áll, hogy a törpe borosüvegekkel bombázza Bondot, aki egy óriási bőrönddel kísérli meg foglyul ejteni támadóját.

A mostanra tehát vizuálisan is elkorcsosult és kevésbé fenyegető ellenfelek szerepét ebben a filmben szokásos szerepétől eltérően egy Bond-lány tölti be. Mary Goodnight, hiába Bond ügynök-társa, nemhogy segíteni nem képes a 007-esnek, de rendre ostobán akadályozza az ügynök munkáját – olyan gag-ekkel, mint mikor a fenekével észrevétlen bekapcsolja a sugárfegyver indítógombját, ezzel majdnem megölve Bondot. Goodnight szerepe tehát az, hogy a nem túl leleményes gonoszok helyett bonyolítsa Bond dolgát – ezzel pedig nemcsak az eredeti akcióthriller műfajtól kerültünk veszélyesen messzire, de a Bond-karakter is komolyabb sérüléseket szenvedett: ha a legfőbb ellenfél már nem egy pszichopata gyilkos, hanem partnernőnk feneké, akkor bizony saját bűnüldözői jelentőségünk is megkérdőjelezhető.

Meg is kérdőjeleződik. Bár az alkotók arra ügyeltek, hogy Bond az immár látványosan jelentéktelenné vált Angliához is hű maradjon - ugyan a hetvenes évek első három Bond-filmje amerikai érdekeket véd, és időnként szóba is kerül, hogy Britannia már arra sem érdemes, hogy megszarolják, Bond rendre kiáll hagyományos értékei védelme mellett -, M és az angol titkosszolgálat *Az aranypisztolyos férfi* világában már egy elkorcsosult szervezet. M szerepe nagyjából annyi, hogy Bonddal vitakozzon, és értetlenkedésével és maradiságával a 007-es modernségét ellenpontozza, míg a már említett Mary Goodnight is rendre csak akadályozza hősünket. M és Bond összeugrasztása persze éppúgy sérti Bond létjogosultságát, mint az *Őfelsége titkosszolgálatában* idejében, és ezáltal tovább nehezíti hősünk komolyan vehetőségének feladatát.

A forgatókönyv viszont a komolytalanság fokozódásával, annak szerencsés ellenpontosításaként visszatér a klasszikus felépítéshez: az *Élni és halni hagyni* hibrid-struktúrája után *Az aranypisztolyos férfi* a régi szekvenciális építkezést követi: az egyik világosan körülhatárolható feladatot követi a másik – bár egy Bond-filmtől elvárható módon a szekvenciák egy része kimondottan akcióközpontú. Ez persze valószínűleg abból fakad, hogy a most megidézett műfaj a detektív-filmeké, amelyeknél különösen fontos a könnyen követhetőség és a logikus építkezés – de ezúttal már a strukturáltabb történetmesélés sem mentette meg a 007-est: a Bond-filmek ismét B-filmmé váltak, azzá a műfajjá, amiből éppen maga Bond emelte ki a kémfilmeket alig több, mint egy évtizeddel ezelőtt. A nézőközönség azonban egyértelművé tette, hogy Bondtól nem ezt várja, és *Az aranypisztolyos férfi* sokkal rosszabbul teljesített, mint elődei – az amerikai piacon még a relatív bukásnak számító *Őfelsége titkosszolgálatában*-t is alulmúlta.

Azt persze nem lehet pontosan tudni, hogy a megcsappant nézői érdeklődésben mekkora szerepet játszottak a Bondban esetlegesen már az *Élni és halni hagyni* miatt csalódott és most távol maradó nézők, de az egyértelmű volt, hogy ahogy az *Őfelsége titkosszolgálatában* túl messzire tért ki a klasszikus Bond-értékrendtől az egyik irányba, a hetvenes évek első felének filmjei a másik irányba lendültek ki a nézők számára már nem elfogadható mértékben. Bondnak ismét meg kellett újulnia – pontosabban visszatérnie a hőskorban képviselt értékeihez. Ebben azonban a producerek, Albert Broccoli és Harry Saltzman nem értettek egyet. Vitájuk hosszas pereskedésbe torkollott, amelynek végével Saltzman kénytelen volt kiszállni az Eon Productions-ból. Ekkor sokan úgy vélték, hogy a Bond-filmeknek ezúttal végleg befellegzett,

de három évvel később Broccoli megmutatta, hogy nemhogy Saltzman nélkül is képes kasszasikert gyártani, de a Bond-sorozat addigi legnagyobb bevételét produkáló *A kém, aki szeretett engem*-mel visszahelyezte a 007-es ügynököt a nagy mozilátványosságok közé.

### **A kém, aki szeretett engem (1977)**

*A kém, aki szeretett engem* Fleming egy kísérleti Bond-regénye: egy nő szemszögéből ír le egy rosszul sikerült estét, ahol csak a felbukkanó 007-es tudja megmenteni a helyzetet. Bár maga Fleming is csak azzal a feltétellel adta el regényének megfilmesítési jogát, hogy csupán a címet használhatják belőle, a Bond-sorozat alkotóinak ebben már gyakorlata volt. A film megírása azonban ezúttal mégis igen elhúzódott, és számos írótól rendeltek új változatokat – köztük a *Gépnarancs* szerzőjétől, Anthony Burgess-től is – de ezek a verziók rendre a szemétkben végezték. A végső változat egy hetvenes években divatos sexploitation-sorozat, a *Confessions* sorozat írója, Christopher Wood munkája, de Richard Maibaum is kapott kreditet, és saját bevallása szerint Tom Mankiewicz is segített az átírásban<sup>86</sup>. Általában nem jó jel, ha túl sok ember túl sok ideig dolgozik egy forgatókönyvön, hiszen logikus, hogy a fókusz hamar elkallódik. Ez esetben azonban Lewis Gilbert rendező a Bond-sorozat egyik legjobban megírt forgatókönyvét filmesíthette meg.

A történet, bár a szerelem szó sosem hangzik el (a címet leszámítva), egy klasszikus romantikus történet struktúráját hozza össze a kémfilmek felépítésével. Miután az *Őfelsége titkosszolgálatában* - többek közt túl hangsúlyos szerelmi szála miatt – ellenérzéseket keltett nézőiben, az alkotók hosszú évekig nem is próbálták Bondot valódi nők s valódi érzelmek közelébe helyezni – részben tán ennek is tudható be a hetvenes évek első három Bond-filmjének leegyszerűsített és ostoba nőábrázolása. *A kém, aki szeretett engem* azonban sokkal ravaszabban fog a dologhoz: a történet fókuszában mindvégig a kém-történet áll, és látszólag a filmben szereplő orosz ügynöknő, Anya Amaszova, azaz Tripla X ügynök sem fontosabb Bond számára, mint bármely más korábbi Bond-lány.

Ha azonban alaposabban megvizsgáljuk a film struktúráját, láthatjuk, hogy a kapcsolat jelentősége a film legelejétől bele van kódolva a narratívába. A film szokásos főcím előtti

86 Tom Mankiewicz: *My Life as a Mankiewicz* (Kindle Edition). Lexington, University Press of Kentucky, 2012. loc 3143

jelenetsorában nemcsak a főgonosz világot fenyegető akciójával szembesülünk, vagy azzal, hogy miképp hívja be az angol titkosszolgálat Bondot, de azt is láthatjuk, hogy a szovjet titkosszolgálat is riasztja legjobb emberét – aki történetesen nő. A jelenetsor végére még az is odakerül, hogy Bond – önvédelemből – végez Tripla X kedvesével, és a nő bosszút fogad az ekkor még ismeretlen gyilkos ellen. Bond és Anya még nem is találkoztak, de már a főcím előtt kialakul köztük a feszültség.

A film első fordulópontjánál Bond megtudja, hogy kivel áll szemben: feltűnik a főgonosz Stromberg bérgyilkosa, Cápa, és megöli a férfit, aki nyomra vezethette volna Bondot. Ezzel egyidejűleg azonban Bond Anyával is találkozik – és rájön, hogy egy rivális ügynökség is érdekelt az ügy megoldásában. Bond rögtön udvarolni kezd Anyának, de a nő eleinte elutasító. A point of no return a filmben az a pillanat, amikor Bond és Anya értesül róla, hogy a helyzet súlyára való tekintettel feletteseik szöveteztek, azaz a brit és a szovjet titkosszolgálatok egyesítik erőiket: a 007-es és Tripla X tehát ezentúl együtt dolgozik. A point of no return azonban nem csupán a kémszálon, de kapcsolatukban is elérkezik: az eddigi kompetitív és rivalizáló flörtölést követően a fenti jelenet után lefekszenek egymással. A második fordulópontnál, a film háromnegyedénél jön a bonyodalom, szintén egyszerre a romantikus- és a kémvonalon: Tripla X rájön, hogy Bond ölte meg kedvesét, és megígéri neki, hogy feladatuk teljesítése után megöli; Stromberg elleni akciójuk azonban átmeneti nehézségbe ütközik, amikor a főgonosz tengeralattjáróján fogságba esnek. A film megoldása pedig egyszerre a kémfilm és a szerelmes film feloldása is: Bond megmenti a világot és a fogságba esett Anyát, a nő pedig megbocsát neki, és boldogan egymáséi lesznek. A fenti módszerrel tehát a film alkotói úgy készíthettek – szinte észrevétlenül – romantikus filmet, hogy sem Bond vagánysága, sem pedig morális kódja nem sérül. Nem kell attól félnünk, hogy egy nő miatt elveszítjük Bondot, de mégis végigizgulhattuk a szépen felépített romantikus szálát is.

A történet a nagyon hangsúlyos szerelmi szál mellett ráadásul kifejezetten politikus is: a détente ilyen ábrázolása nemhogy Bond-filmben, de más populáris filmben sem szerepelt még. Ráadásul amellet, hogy kikacsintott a geopolitikai realitásokra (Brezsnyev a film megjelenésének évében, 1977-ben vetette fel, hogy az amerikaiak és a szovjetek egyesítsék erőiket a nem harcászati célú atomkutatás területén), ezt úgy oldotta meg, hogy a szórakozni vágyó nézőket ne zavarja meg, és ne töltsse e felesleges aggodalmakkal. Sőt, biztonságérzetet adott, hisz azt sugározta, hogy a hidegháború tulajdonképpen már nem is olyan fontos: komoly

baj esetén a szovjetek és a nyugat hajlandó a racionalitásra és az összefogásra. Akkor pedig mi baj történhet?

Amellett, hogy a film újra komolyan vette a 007-es ügynököt, és narratíván ismét kikerülhetetlen nemzetbiztonsági jelentőségűvé betonozta be Bond szerepét, a film műfaja és látványvilága is visszatért a hatvanas évek sikeres Bond-filmjeihez. Lewis Gilbert a *Csak kétszer élsz* rendezőjeként hozzá volt szokva a nagyszabású jelenetekhez, és *A kém, aki szeretett engem* nagyobb szabású volt minden addigi Bond-filmnél. Már a főcím előtti jelenet megmutatta a nézőknek, hogy vége a korábbi filmekben megtapasztalt rendőrautó-halmozós humorú trash-akcióknak: Bondot síelés közben üldözni kezdik, mire először sítobójából rakétát kilőve végez támadói vezetőjével, majd egy óriási szakadékba siklik, ahol hosszas zuhanás után kinyíló ejtőernyője menti csak meg. A soha addig nem látott kaszkadőrjelenetet – és a kinyíló ejtőernyő angol zászlót ábrázoló mintázatát – kitörő ovációval fogadták a nézőtérén, és a nézőknek a film hátralévő részében sem kellett csalódniuk. Visszatértek Ken Adam grandiózus díszletei, köztük egy óriási, tengerből kinövő, gombaszerű támaszponttal, de a valós helyszínek sem adták alább az egyiptomi piramisoknál és a szardíniai hegyeknél. Szerepelt a filmben kételtű autó, helikopteres és bűvárharc, de a páratlan látvány mellett az is megnyugvással tölthette el a klasszikus Bondok rajongótáborát, hogy az akciójelenetek ismét kőkemények voltak, és nem csupán újabb viccek felvezetéseként szolgáltak.

A főgonoszok is újszerűek voltak: Stromberg, bár korai elődeihez hasonlóan megalomániás és világalomra tör, nem a pénz és a hatalom által motivált: egyszerűen úgy érzi, hogy a civilizáció ártalmas a Földnek és az óceánoknak, így a legjobb ötlet az lesz, ha atombombákkal el is törli az egészet. Fő szárnysegédje, Cápá egyszerre kőkemény gyilkos és komikus szereplő: óriás mérete és vasfogai hol viccesek, hol ijesztőek, emberfeletti erejét és mindent túlélő strapabírását egyetlen ügyetlenség ellenpontozza – amikkel időnként ki is tudja váltani Bond akciók végi, feszültség feloldását szolgáló aranyköpéseit. Cápának még a neve is egy poén: Spielberg nem sokkal korábban kasszasikerré vált filmjének címét idézi meg. A filmben más popkulturális idézeteket is találunk: egy sivatagi séta során az *Arabiai Lawrence* zenéje csendül fel, Tripla X ügynök zenedoboza pedig a *Dr. Zsivágó* vezérmotívumát játssza el. Az *A kém, aki szeretett engem* láthatóan már nem tartotta szükségesnek, hogy saját magát adaptálja a divatos irányzatoknak megfelelően: beírta apróbb kikacsintásokkal, és visszatért a hatvanas évek derekának meghatározó stílusjegyeihez.

## Moonraker – Holdkelte (1979)

A *Moonraker-Holdkelte* elkészítésére a produkció megtartotta az *A kém, aki szeretett engem* főbb alkotóit és ezzel együtt célkitűzését: újra a valaha készült leglátványosabb Bondot akarták leforgatni. Tervük megvalósításához új inspirációs forrásra tettek szert: a valós és a filmes világban egyre nagyobb szerephez jutott a világűr. Az amerikai űrrakéta-program fejlődése immár azzal kecsegtetett, hogy hamarosan elindulhatnak az első rakéták a világűrbe – ezzel párhuzamosan a *Csillagok háborúja* és a *Harmadik típusú találkozások* bebizonyította, hogy a közönség is rajong az űrmesékért. Úgy tűnt tehát, Bondnak sincs más választása, mint szkafandert ölteni, és meghódítani a galaxist.

A film, ami az *A kém, aki szeretett engem* költségvetésének több, mint duplájából készült, kétségtelenül kihozta a maximumot abból, amit látványban egy akciófilm adni tudott. A főcím előtti jelenetben Bondot kilövik egy repülőgépből, és a levegőben, szabadesésben sikerül a korábban kiugrott pilótát beérnie, és ejtőernyőjét megszereznie. Látunk óriási, gazdag birtokot és hozzá tartozó arisztokratikus, kutyás vadászatot, dzsungelt és vízesést, gigantikus űrvárost és lézerfegyveres űrharcot. Narratív szinten azonban a *Moonraker-Holdkelte* nem képes elődje nyomába érni, inkább az *A kém, aki szeretett engem* bizonyos elemeinek átvételével próbálja feledtetni az átgondolt struktúra hiányát.

A forgatókönyv szintén felmerülő főbb probléma az, hogy a film lényegében le akarja másolni a *Kém, aki szeretett engem* szerkezetét, anélkül, hogy a történet ezt megkövetelné. Ebben a filmben is van komoly – vagy annak szánt – szerelmi szál, amelynek fordulatai a nyomozás fordulataival párhuzamosan következnek be: Bond egy jelenetben találkozik először Dr. Goodhead-del és bizonyosodik meg róla, hogy Drax az életére tör. A *point of no return*, akárcsak elődjében, most is összehozza az amerikai és brit érdekeket: Dr. Goodheadról kiderül, hogy valójában nem a főgonosz Drax, hanem a CIA szolgálatában áll, így Bond ismét közösen nyomozhat egy rivális hatalom ügynökével a Földet fenyegető végzet elhárítása érdekében. A felismerést követően le is fekszenek egymással. A két ügynök kapcsolata azonban nem épül tovább saját jogú romantikus szálként: történetük nélkülözi a további fordulópontokat – és ezzel összefüggésben a valódi tétet és izgalmakat.

A románc egyszerűségéért kárpótol, hogy Dr. Goodhead értelmesebb és hasznosabb, mint sok más Bond-lány: bár az alkalmanként korábban is előfordult, hogy Bond életét egy lány mentette meg (például az *Oroszországból szeretettel* vagy az *Őfelsége titkosszolgálatában* című filmekben), olyat azonban még nem láttunk, hogy egy akció sikeres teljesítéséhez is szükség lenne rá. Márpedig Dr. Goodhead képzett úrhajó-pilóta, és Bond, bár a legtöbb járművet láthatóan készségszinten képes vezetni, ezúttal a lány segítségére szorul.

Cubby Broccoli a film bemutatója előtti interjúban elég világosan kifejtette, hogy milyen mélységben kíván a politikai helyzettel foglalkozni: „A titkunk az, hogy nem az Oscar-díjra hajtunk. Szórakoztatni szeretnénk. Például, nem szándékozunk ezt vagy azt bebizonyítani Vietnámmal kapcsolatban – ez nem a mi szakmánk. Nem tudunk olyan filmeket készíteni, mint a Szarvasvadász – és ezt úgy mondom, hogy minden tisztelem a Szarvasvadászé, és szerintem Mike Cimino kiváló rendező. De ha lehetek őszinte, nem hiszem, hogy bármi örömet lelném egy ilyen film elkészítésében. Azt gondolom, hogy sok üzenetet jobb lenne elfelejteni: inkább egy rossz álmra emlékeztet, és én nem azt gondolom a szórakoztatásról, hogy a rossz álmokat kéne újra- és újra átélni.”<sup>87</sup>

A film politikai képe ennek megfelelően szintén nem túlbonyolított: a brit és amerikai közreműködés legyőzi a fasisztoid hajlamokat mutató örült milliárdost. Ráadásul ezúttal, ahogy a szerelmi szál, a kémiszál sem épül fel túl izgalmasan: lényegében az első pillanattól tudni lehet, hogy Drax, az iparmágnás felelős a nyomozást kiváltó ürrepülőgép-rablásért, és a bizonyítékok is minden valós akadály nélkül jutnak Bond kezébe. A fordulópontokat, akárcsak a *Tűzgolyó*-ban vagy a *Csak kétszer élsz*-ben, ezúttal is a helyszínek váltásai hozzák: a narratív struktúrából tehát újra látható, hogy az alkotók ezúttal ismét a történet felé helyezték az akciókat és a látványt.

Érdekes és nem tanulság nélküli egybeesés, hogy a *Moonraker-Holdkelte* hasonlóképp követte a *Kém, aki szeretett engem*-et, mint a *Tűzgolyó* és a *Csak kétszer élsz* a *Goldfinger*-t: amikor elkészült egy film, ami mind narratívan, mind stilisztikailag összecsengő módon egyfajta

87 Tony Chiu: An Old James Bond Hand Produces No. 0011, in New York Times, 1979, július 1, pD17, interneten: <http://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1979/07/01/112106133.html?pageNumber=78>, letöltve 2016. február 20.

esszenciáját adta a Bond-világképnek, az alkotók mindkét esetben a látvány és az akció előtérbe tolásával próbáltak meg még sikeresebb folytatást elérni. Ez, akárcsak a *Tűzgolyó* esetében, most is sikeres volt: de ahogy a *Csak kétszer élsz* látványvilágát sem tudták tovább fokozni, a *Moonraker-Holdkelté*-be is bele volt kódolva, hogy egy út végét jelenti. Mert, bár valóban topikális űr-tematikája és nagystílusú kidolgozása óriási kasszasikerré tette a filmet, és népszerűsége bőven felülmúlta az *A kém, aki szeretett engem*-et is, a produkció kénytelen volt megérteni, hogy ezen az úton már nem tudnak tovább fejlődni. A túlzás mértéktelen használata már most is sokszor a paródia irányába vitte a filmet – és azt az évtized közepén megtanulták, hogy a közönség nem reagál jól, ha nem tudja komolyan venni saját hőstét.

Persze a megújulást nem csupán elméleti szempontok okozták: ki tudja, hogy az alkotók ellen tudtak volna-e állni egy újabb óriási költségvetés csábításának – de beköszöntöttek a nyolcvanas évek, és új geopolitikai és filmipari realitásokat hoztak, amelyekre a 007-es ügynöknek is reagálnia kellett.

## V. NYOLCVANAS ÉVEK – A HANYATLÓ ÜGYNÖK

### Szigorúan bizalmas (1981)

A hetvenes évek második felének elszabaduló hollywoodi költségvetéseinek Michael Cimino 1980-as filmje, *A mennyország kapujá-*nak súlyos anyagi kudarca szabott határt. A stúdiók vezetői innentől nagyon meggondolták, hogy mire és mennyi pénzt adnak – és ez a fiskális szigor még akkor is megerősítette Broccoli szándékát, hogy a Bond-filmeket ideje visszahozni a földre, ha a megszorítások a Bond-filmeket nem is érintették olyan nagy mértékben, mint más produkciónkat<sup>88</sup>. Mivel a nagyszabású filmek piacán Bond még biztos anyagi lehetőségeivel sem számított többé egyeduralkodónak, alkotói úgy érezték, ideje újradefiniálni Bond identitását. Ehhez pedig az út, mint oly sokszor a Bond-filmek történetében, visszafelé vezetett.

A *Szigorúan bizalmas* forgatókönyve (amit Broccoli mostohafia, az ügyvédből executive producerré, majd íróvá, és a 80-as évek közepére producerré avanzsáló Michael G. Wilson és a legtöbb eddigi forgatókönyvet jegyző Richard Maibaum közösen jegyezték) olyannyira komolyan veszi a gyökerekhez visszatérés szükségességét, hogy hosszú idő után újra Fleming írásaiból merít inspirációt. Mivel Fleming regényeit már mind megfilmesítették – pontosabban, az író összes regénycímének felhasználásával készült már Bond-film –, most a két novelláskötet egyikét, a *For Your Eyes Only*-t vették elő. A *Szigorúan bizalmas* – két novellából összegyúrt – története szerint Bond megkísérli megakadályozni, hogy egy brit hadihajóval együtt a tenger mélyére süllyedni berendezést a szovjetek kaparintsanak meg. Céljában egyszerre segíti és akadályozza egy görög lány, Elektra, aki szülei haláláért akar bosszút állni a berendezés elrablóiin. A film végi jelenetet, ahol Bondot és Elektrát egy hajó végére kötve vontatják a tengerben, hogy a cápákra bizzák sorsuk beteljesítését, egy Bond-regényből, az *Élni és halni hagyni*-ből emelték át - köszönhetően annak, hogy a regény 1973-as megfilmesítése során ezt az epizódot nem használták fel.

A hagyományokhoz való visszatérés – és így az öndefiníálás – szándéka már a főcím előtti jelenetből nyilvánvaló: Bond volt felesége, Tracy sírját látogatja, majd az utoljára tíz évvel

<sup>88</sup> James Chapman: *Licence to Thrill: a Cultural History of the James Bond Films* (Second Updated Edition), London, I.B. Taurus, 2007, p171

ezelőtt látott ellenfelével, Blofelddel kell megküzdenie az életéért. Az, hogy Bond ebben a harcban nem kutyukra, hanem lélekjelenlétére kénytelen támaszkodni, további jelzése annak, hogy Bondot az alkotók ismét el akarják távolítani a fantasztikumtól és közelebb hozni az emberhez. Érdekes egybeesés, hogy az *Őfelsége titkosszolgálatában*-t megidéző - és ezáltal rehabilitáló - jelenetet, akárcsak az *Őfelségé*-t, ismét egy rendezővé előléptetett Bond-vágó, John Glen rendezte.

A hetvenes évek vége – nyolcvanas évek eleje a hidegháborúban is új fordulatot hozott, ami egyrészt tovább erősítette az igényt, hogy Bond visszatérjen a gyökereihez – másrészt pedig támogatta a 007-es kémszerepének megerősítését. A Szovjetunió 1979 decemberében megszállta Afganisztánt, amit az USA első lépésben gazdasági embargóval torolt meg, majd szimbolikus üzenetként visszalépett az 1980-as moszkvai olimpián való részvételtől. A Cartert 1981-ben váltó Ronald Reagan alatt pedig újra megerősödött a nukleáris fegyverkezési verseny is. A Bond-filmek alkotói persze továbbra sem gondolták, hogy feladatuk lenne véleményt alkotni a politikai helyzetről, vagy aggodalmat kelteni könnyed szórakozásra vágyó nézőiben – de amellet sem mehettek el csukott szemmel, hogy közönségükben újra éledezni kellett a szovjetellenesség.

Épp ezért a történet Bondot ideológiailag ismét a regények hidegháborús tengelyére pozicionálja: Britannia és a Szovjetunió ezúttal nem a közös ellenfél ellen összefogó nagyhatalmakként, hanem egymás riváisaiként ábrázoltatnak. Persze arra is ügyeltek, hogy ez a rivalizálás ne legyen túl fenyegető, így *A Szigorún bizalmas*-ban – bár szerepel benne gonosz NDK-s KGB-ügynök – a fő ellenfelek nem a szovjetek, hanem azok a csempészek, akik a McGuffin-ként funkcionáló dekódert a szovjeteknek akarnák eljuttatni. Sajátos, és igazán Bond-szerű kompromisszum, hogy míg a film fabulája időszerű és topikális (a dekóder birtokosa a brit tengeralattjáró-flotta felett képes rendelkezni, ami bármennyire is valószínűtlen, mégis óriási tétet bír – és a film készítése előtt a tengeralattjárók fejlesztési versenye a nagyhatalmak egyik központi harcászati kérdése volt), a harc érte mégis mutat bizonyos joviális vonásokat: miután Bond az utolsó pillanatban megakadályozza, hogy az eszköz a szovjetek kezébe kerüljön, összevetet a zsákmányért hiába érkező szovjet titkosszolgálati vezetővel: ez most nem jött össze – mintha mindez csupán játék lett volna. A hidegháború léte Bond világában továbbra sem több, mint háttér az ügynök kalandjaihoz.

A film strukturális felépítése hasonlít *A kém, aki szeretett engem* párhuzamosan bonyolított kém- és szerelmi történetére: Bond kapcsolata Melinával (akit a *Vágy titokzatos tárgya*-ban megismert Carole Bouquet alakít) a főgonoszok iránti kutatással összefonódva, azzal párhuzamosan épül – és míg eleinte úgy tűnik, hogy a lány az ellenfele, később kiderül, hogy céljaik közösek. Ügyes újítás, hogy a lány ezúttal nem egy másik nagyhatalom titkosügynöke, hanem személyes bosszú vezérli: így Bond rendre a bosszú hiábavaló és ostoba természetére vonatkozó bölcs tanácsokkal látja el. Ezzel pedig saját morális alapjait erősíti meg: az erőszaknak csak a haza, az emberiség szolgálatában van létjogosultsága, a személyes problémák esetében semmiképp nincs.

A film stílusa furcsa keveréke a hatvanas és hetvenes évek különféle Bond-irányainak: az akciókat ezúttal nem komikusra, hanem, akárcsak az előző két filmben, kifejezetten izgalmasra vették (a filmet még az idős Robert Bresson is méltatta: „mozgóképes írásmódja csodálattal töltött el... ha tehettem volna, egymás után kétszer is megnéztem volna”.<sup>89</sup>Maga Bond azonban sokkal több jópofa, vagy jópofának szánt aranyköpést enged meg magának, mint az a feszültség oldása miatt indokolt lenne, és ezzel az összhatás óhatatlanul is újra a hetvenes évek elejének infantilizálódó stílusa felé mozdul. Elképzelhető, hogy a folyamatos viccelődést Roger Moore Bond-ja kívánta meg – és ebben az esetben ez nem az egyetlen, a főszereplőnek felróható disszonáns hatás lenne.

Moore ugyanis a forgatás idején töltötte be 53. évét – és a színész, aki még fiatalkorában sem volt az az evidens nőfaló, mint Connery, egyre kevésbé meggyőző ezen a téren. A forgatókönyv (véltetőleg ezt a felismerést követve) korlátozza a szexuális innuendókat, és még a fő Bond-lánnyal való viszonya sem a szokásos módon alakul. Bár a film végén annak rendje és módja szerint lefekszenek egymással, a történetben a szokásos flörtölésnek és szexuális közeledésnek viszonylag kevés nyomát találjuk: Bond leginkább apaként óvja Melinát. A 007-es ügynök ráadásul egy másik, zavarba ejtően tizenévesnek sminkelt lány közeledését is úgy utasítja el, mint aki már túl öreg az ilyesmihez, és bár volt, aki ezt a változást Bond szofisztikálódásaként

89 Robert Bresson: *A Pénz* (New Yorker DVD kiadás, 2005 extra) idézi: Toronto Movie Guy: *Bresson In Germany*, 2010, május 11. <http://torontomovieguy.blogspot.hu/2010/05/bresson-in-germany.html> letöltve: 2016. február 20.

próbálta felfogni,<sup>90</sup> vélhetően arra tekinthető reflexiónak, hogy Bond egyszerűen elkezdett öregedni. Márpedig ez a helyzet kifejezetten kínossá teszi a huszonéves Bond-lányokkal közös erotikus töltetűnek szánt jeleneteit, amelyekből a 007-es apás irányba való mozdítása ellenére jócskán maradt a filmben.

A film kritikái szokás szerint vegyesek voltak, a nézők azonban áramlottak a filmre (bár kisebb számban, mint a *Moonraker-Holdkelte* esetében), és az alkotók úgy gondolták, hogy Bond újrapozicionálása lényegében sikeresen megtörtént – és annak is örültek, hogy ehhez lényegesen csökkenthették a korábbi monumentális költségvetéseket. A következő filmek irányvonala tehát, akárcsak *A gyémánt örök* után, hűen fogja követni az új receptet.

### **Polipka (1983)**

A *Szigorúan bizalmas*-sal szemben a *Polipka* története nem köthető Fleming történeteire, jóllehet a címet ismét az ő egyik írása, az *Octopussy* adta. A sztori ismét hidegháborús, bár a fő konfliktus jobban hasonlít a *Dr. Strangelove* című Kubrick-filmre, mint egy hagyományos kémnarratívára, csak fordított előjellel: egy reakciós szovjet katonatiszt, a hivatalos békeparti állásponttal dacolva atombombát akar robbantani egy Berlin melletti amerikai támaszponton, hogy aztán ne legyen visszaút, és meginduljon a harc az elfajzott nyugattal szemben. A hidegháború azonban ismét csak háttér: Bond nem a Szovjetunióval, hanem egy gonosz, renegát katonával és annak bűntársaival áll szemben. A film meglehetősen komor háttértörténetével - akárcsak a *Szigorúan bizalmas* esetében - a feldolgozás stílusa itt sem tud igazi viszonyt kialakítani: Roger Moore a szó szoros értelmében végigbohóckodja a filmet.

A nagyrészt Indiában játszódó film mintha a szokásosnál fiatalabb közönségnek próbálna megfelelni: Bond dzsungelben futkosva tigriseket cicceg le, léghajón közelíti meg a gonosz főhadiszállását (ahová egyébként harcostársai minden gond nélkül másznak be), és számos bazári, láthatóan nem autentikus díszlet közt teszi a dolgát. Habár a hosszan elnyújtott vicces

<sup>90</sup> Robert Arp és Kevin S. Decker véleménye szerint ez a Bondra korábban annyira nem jellemző visszautasítás annak a jele, hogy az ügynök „erényesebbé vált, részben saját ügynöki készségeinek és személyes érzékenységének finomodása, részben pedig a hidegháborúnál komplikáltabb szociális és politikai világhoz való adaptálása során”. Robert Arp és Kevin S. Decker: „That Fatal Kiss”: Bond, Ethics, and the Objectification of Women, in: James B. South és Jacob M. Held (ed): *Questions are Forever: James Bond and Philosophy*, Peru, Open Court Publishing Company, 2006, p212

autós üldözések a lezárásként felboruló rendőrautókkal együtt már a hetvenes évek első felének Bond-filmjeinek is állandó kellékei voltak, ezt a határozott hangsúly-eltolódást nagy valószínűséggel a a film készítését megelőzően óriási sikert arató ifjúsági kalandfilmek – mint *Az elveszett frigy láda fosztogatói*<sup>91</sup> vagy az *E.T.*<sup>92</sup> - megjelenésének tulajdoníthatjuk.

Bond infantilizálásában a Spielberg-filmek által mutatott új irány mellett az is szerepet játszhatott, hogy Roger Moore öregedésével értelemszerűen továbbra is foglalkozniuk kellett: habár Miss Money Penny korával a film elviccelődik, a 007-es nyugdíjának közeledésével mégsem foglalkozhattak ilyen direkt módon. A *Polipka* láthatóan megpróbálta ebből a helyzetből is a lehető legtöbbet kihozni: mivel a főszereplő már nem igazán autentikus akcióhős, a film nem is próbálja ekként bemutatni, inkább a nevetésre koncentrálnak. Bond bizonyos harcokban már nem is nagyon vesz részt: a főellenség házában ostromát lényegében nélküli végzi el Polipka nőkből álló hadserege, a 007-es ügynök csak a csata vége felé érkezik a helyszínre.

Az alkotók a mulatságos jelenetek kiagyalásakor sajnos nem minden esetben tartották szem előtt, hogy főszereplőjük minden idők legjobb titkosügynöke – így fordulhatott elő, hogy Bond, alig valamivel az atombomba robbanása előtt, stoppolással kísérel meg eljutni a tett helyszínére, de senki nem veszi fel, ő pedig képtelen átvenni a helyzet felett az irányítást. Épp úgy, mint amikor egy kisvárosba érve telefonálni szeretne a hatóságoknak, hogy figyelmeztesse őket a bombára, de egy nő betolakszik elé a telefonfülkébe, így Bond várakozni kényszerül.

A film megoldására egy cirkuszban kerül sor, ahol Bond bohócjelmezben kergetőzve, kacagtató félreértések után hatástalanítja az atombombát. A cirkusz közönsége nevet, hisz nem tudják, hogy amit láttak, nem az attrakció része – a mozi közönsége viszont pontosan tudhatta, hogy Bondot egy pillanatra sem kell komolyan vennie, hisz itt minden a szórakoztatásról szól.

Mostanra már megszokhattuk, hogy a Bond-filmek egy meghatározott koordináta-rendszerben működnek: Bond infantilizálására már korábban is volt példa. Az, hogy a 007-es annak ellenére is önazonos tud maradni, hogy sem az akciójeleneteknek, sem a hódításoknak nem mestere, ez

<sup>91</sup> Raiders of the Lost Arc, 1981. rendezte: Steven Spielberg

<sup>92</sup> E.T. – The Extra-Terrestrial, 1982. rendezte: Steven Spielberg

esetben a szokásos külsőségek mellett épp a morális kód mozdulatlanságának köszönhető. Bond ugyan lehet, hogy kicsit kopottas, és ezt egyre harsányabb viccelődéssel pótolja, de eltökéltsége a régi, épp úgy, ahogy az országában való hite, és feletteséhez, a Bernard Lee halála miatt az előző részben mellőzött M-hez való kissé lázadó, de alapvetően hűségese viszonya is. A film Bond becsületességét is kihangsúlyozza, mégpedig a szokott módon: az egyik főellenséggel a kaszinóban játszani kezd, és míg ő becsületes, ellenfele csal.

A morális kód mellett Bond relevanciáját is próbálják tovább erősíteni: hiába nem a Szovjetunió a főellenség, azért a tét, Európa elvesztése lényegesen megfoghatóbb, mint a korábbi filmek fantasztikus veszedelmei. Ráadásul a veszélyt, bár Moore játéka és a tréfás helyzetek ellenpontoszák, a kifejezetten hidegháborús Berlin ábrázolása is megerősíti. A téma topicalitását tovább hangsúlyozza, hogy a film egyik főszereplője egy, a szovjet megszállást követően emigrált afgán kán (akiről később kiderül, hogy valójában összejátszik a renegát szovjet vezetővel).

### **Halálvágta (1985)**

A *Halálvágta* főcím előtti jelenetsorából nem látszik, hogy az alkotók megtanulták volna, hogy Bond és a műfaj parodizálásával veszélyes vizeken járnak. Bond ezúttal Szibériában menekül a gonoszok elől snowboard-on, de a veszély látszatának lehetőségét a nullára csökkenti a jelenet aláfestő zenéje - a Beach Boys *California Girls* című száma -,<sup>93</sup> ami a hullámlovaglás képeit társítja az üldözéshez. Bond ráadásul egy jéghegynek álcázott, pezsgővel és szőke nővel felszerelt tengeralattjáróban távozik a helyszínről: a sorozat itt már egyértelműen a saját maga által életre keltett elemeket és szimbólumokat teszi nevetségessé.

A filmmel a fő probléma azonban Moore immár kikerülhetetlen öregedése. Maga a színész is azt nyilatkozta (persze jóval később), hogy a forgatás alatt „mintegy 400 évvel voltam idősebb a szerepnél”.<sup>94</sup> A New York Times is ezzel kezdi kritikáját: „Bármennyire extravagánsan

<sup>93</sup> Jeremy Black: *The Politics of James Bond: From Fleming's Novels to the Big Screen*, Lincoln, Bison Books, University of Nebraska Press, Lincoln, 2005, p145

<sup>94</sup> Kiran Pahwa: Roger Moore admits stretching Bond stint too long, in: TopNews.in, 2008. január 5, <http://www.topnews.in/light/roger-moore-admits-stretching-bond-stint-too-long-24550>, letöltve: 2016. február 20.

eszképisták is a Bond filmek, egyre nagyobb nyűg végignézni őket, mivel akkora melónak látszik csupán az, hogy fenntartsák Bond laza savoir-faire-jének látszatát. Túláradó az erőlködés, hogy Roger Moore 007-esén se a kor ne fogjon, se a változó idők ne változtassák meg”.<sup>95</sup>

Maga a történet a *Goldfinger*-re hajaz: egy örült pszichopata katasztrófát akar előidézni Amerikában, hogy jelentős versenyelőnyre tegyen szert. Goldfinger az amerikai aranykészletet akarta atomrobbantással beszennyezni, a *Halálvágta* Zorin-ja a Szilikon-völgyet árasztaná el vízzel, hogy egyeduralkodóvá válhasson a mikrochip-piacon. A film több narratív elemében is közvetlen módon kölcsönöz a *Goldfinger*-ből – például abban, hogy a főgonosz a film felénél itt is elmeséli üzlettársainak valós célját, és itt is akad valaki, aki nem ért egyet a főnökkel, majd elődjéhez hasonlóan ő is halál fia lesz. De ami igazán érdekes, az az, hogy miben különbözik tőle.

A gonosz oldalán álló nő, akit át kell csábítani, ezúttal egy fekete bőrű, kőkemény, fiatal harcos, May Day - az 57 éves, elpuhult és kopaszodó Roger Moore-nak semmi reális esélye nincs, hogy valóban elcsábíthassa. Ez az ellentmondás az alkotóknak is feltűnt, ezért nemes egyszerűséggel kikerülték a problémát: May Day nem Bond miatt árulja el Zorint, hanem mert szembesül vele, hogy munkaadója elárulta őt. Különböző kritikusok különféleképp vélekednek arról, hogy a végső, várt összecsapás végül elmarad Bond és May Day közt. Danny Peary úgy véli, hogy Bond vélelmezhetően túl gentleman ahhoz, hogy megöljön egy nőt<sup>96</sup>. Chapman szerint azonban May Day pont amiatt válik problematikusává, hogy Bond sem elcsábítani, sem megölni nem képes, és ezért kell a nőnek végül, a Bond-filmek szexista kódja szerint, meghalnia.<sup>97</sup>

A film nemcsak azt nem tudta eldönteni, hogy mit kezdjen egy női főellenféllel: az ideológiai főellenség, a Szovjetunió szerepe is szokásosan ködös. A főgonosz Zorin ex-KGB-s, sőt, egy szovjet génkísérlet kimagaslóan intelligens és teljesen pszichopata eredményeként az amerikai

95 Janet Maslin: A View To a Kill, in: New York Times, 1985. május 24, <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9C07EEDF103BF937A15756C0A963948260>, letöltve: 2016. február 20.

96 Danny Peary: Guide for the Film Fanatic, New York, Simon&Schuster, 1986, p457

97 James Chapman: Licence to Thrill: a Cultural History of the James Bond Films (Second Updated Edition), London, I.B. Taurus, 2007, p193

érdekek ellen törve megtestesíti a Szovjetunió felől áradó fenyegetést. Másrészt azonban Zorin időközben a szovjetek ellen fordult, akik így aztán a film végén ki is akarják tüntetni Bondot, amiért eltette láb alól renegát ügynököket. Ráadásul amikor megkérdik a szovjet titkosszolgálat vezetőjét, hogy miért örülnek annyira a Szilikon-völgy megmenekülésének, Gogol elvtárs nevetve nyugtázza, hogy bizony a szovjet kutatások sem lennének sehol a Szilikon-völgy nélkül: a szovjetek tehát továbbra is inkább riválisokként, mint igazi ellenfelekként értelmezhetők.

A *Halálvágta* fogadtatása összességében negatív volt: egyrészt beállította az addigi legkisebb Bond-bevétel kellemetlen rekordját, másrészt ezúttal a kritikusok is - akik általában megbocsájtóak a Bond-filmekkel - viszonylag egységesen támadták a filmet.<sup>98</sup> Pedig az emlékezetes gonoszok (az először a szerepre kiszemelt, de azt el nem vállaló David Bowie helyett beugró Christopher Walken és Grace Jones), illetve a kifejezetten tisztességesen megírt forgatókönyv alapján a nyolcvanas évek első felének legjobb Bond-ja lehetett volna. Roger Moore nyugdíjazását már nem lehetett tovább húzni, az új szereplőhöz pedig új stílus is társult: Bond újra a megújulás küszöbén állt.

### **Halálos rémületben (1987)**

Az új James Bond keresése közben a producerek nem csak a szerephez kerestek új arcot, hanem magát a szerepet is megpróbálták újraértelmezni. A nyolcvanas évek közepére a mozikat már nem Spielberg és Lucas gyermekbarát hősei, hanem az akciófilm hőskorának fő letéteményesei, Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone, Chuck Norris, Charles Bronson és Dolph Lundgren uralták, olyan filmekben, mint a *Vörös Szonja*<sup>99</sup>, a *Tomboló Terror*<sup>100</sup>, a *Rambo 2.*<sup>101</sup>,

<sup>98</sup> A rossz kritikák közül is kiemelkedett Pauline Kael írása, aki szerint a *Halálvágta* az eddigi legrosszabb Bond film. Kritizálta a forgatókönyvet, az akciójeleneteket és a rendezést, kiemelve, hogy John Glen rendezőnek még a versenylovak kínzását sem sikerült érzelmeket kiváltó módon ábrázolnia, amiben pedig minden bizonnyal ő az első a filmtörténetben. Úgy vélte: „Ha Glen-nek van is érzelmi viszonya mindahhoz, amit a vászonra rak, az biztos, hogy megtartja magának.” in: *Slaphappy and not so happy*, The New Yorker, 1985, június 3.

<sup>99</sup> Red Sonja, 1985, rendezte: Richard Fleischer

<sup>100</sup> Invasion U.S.A., 1985, rendezte: Joseph Zito

<sup>101</sup> Rambo: First Blood Part II, 1985, rendezte: George P. Cosmatos

a *Bosszúvágó* – *A terror utcája*<sup>102</sup>, a *Robotzsaru*<sup>103</sup>, a *Kobra*<sup>104</sup> és a *Túl a Csúcson*<sup>105</sup>. Ezek a filmek egy pusztuló, agresszív, veszélyekkel teli világot mutattak be, ahol az erőszak minden utcasarkon, mindenkire leselkedik, és ahol a túlélés eszköze nem a felsőbbes, sznob jópofáskodás, hanem a keménység és a gátlástalanság.

Az új Bond, Timothy Dalton – egy klasszikusan képzett Shakespeare-színész – úgy vélte, hogy a Bond-szerepben sok kiaknázatlan lehetőség rejlik. „Fleming állandóan emlékezteti az olvasót... hogy Bond épp olyan rossz, mint a rosszfiúk. ... Tudjuk, hogy a jó és a gonosz egyszerre van jelen az emberben, és a jónak kell győzedelmeskednie. De ha nincs meg mindkettő, sem a karakteren, sem a világon belül nincs konfliktus sem. És ez adja a karakter furcsa vonzerejét, ami érdekessé és hihetővé teszi”<sup>106</sup>. A producerek, akik maguk is úgy vélték, ideje visszanyúlni Fleminghez és – a korszellemnek megfelelően – kidomborítani a regények Bondjának erőszakosabb, ellentmondásosabb oldalát, egyetértettek a színésszel, és az új Bond-film, a *Halálos rémületben* egy minden eddiginél realistábbra vett titkosügynököt mutatott.

A történet kiindulópontja ismét egy Fleming-novella, mégpedig az, ami az író történetei közül a „legkémregényszerűbb”. A film sztorija szerint Bondot felkérlik, hogy segítse egy renegát KGB-tiszt, Koskov tábornok disszidálását. Koskovot azonban órákon belül újra elrabolják, és Bondot megbízzák egy, a KGB-tiszt által megvádolt szovjet tiszt meggyilkolásával. Bond nem hisz a tiszt bűnösségében, és M utasításával szembemenve kideríti, hogy a valódi bűnös a saját szökését és elrablását egyaránt megrendező Koskov. A film tehát hasonlóan ingoványos ideológiai talapzaton nyugszik, mint közvetlen elődei: a fenyegetés a szovjetek felől érkezik, de csakúgy, mint a *Polipka* vagy a *Halálvágta* esetében, maga a Szovjetunió csak indirekt módon felelős a bonyodalmakért – a valódi tettes leleplezésének épp annyira örülnek, mint nyugati társaik. A *Halálos rémületben* azonban még egyet csavar a hidegháborús tézisen: Bond Koskov utáni nyomozása során a szovjetek által megszállt Afganisztánba kerül, ahol a helyi lázadó törzsekkel szövetkezve egy szovjet katonai támaszpont elpusztításában is segítségükre

102 Death Wish 3, 1985, rendezte: Michael Winner

103 Robocop, 1987, rendezte: Paul Verhoeven

104 Cobra, 1986, rendezte: George P. Cosmatos

105 Over The Top, 1987, rendezte: Menahem Golan

106 Richard Schenkman: „Timothy Dalton Revisited” in: Bondage, Number 16, Winter, 1989

lesz. Bond tehát egyszerre harcol a szovjetek ellen és az oldalukon, azáltal, hogy leleplezi államcsínyre készülő tábornokukat.

A politikai ellentmondásosságnál persze jóval szembetűnőbbek az ügynökkel kapcsolatos változások. Dalton Bondja nemcsak keményebb és sötétebb Roger Moore-nál, de a tréfálkozás sem jön neki ösztönből, így a film humora nem annyira Bond beszélésaira, mint alkalmankénti helyzetkomikumokra épít. Az új 007-es nem is olyan nőfaló, mint elődei: a *Halálos rémületben* során (a főcím előtti jelenetet leszámítva) csupán egy lánnyal létesít szexuális kapcsolatot. Az persze kérdéses, hogy Bond szexuális étvágyának csökkenése az ügynök nők iránti megerősödött tiszteletével vagy az AIDS riasztó terjedésével és ezáltal a szabad szexuális élet visszaszorulásával magyarázható<sup>107</sup>, de tény, hogy Dalton Bondja számos fontos tekintetben újat hoz a megszokotthoz képest.

Dalton ráadásul mindezt Bond-színésztől szokatlanul magas színvonalon, mély átérzéssel és komolysággal játszotta el – talán elsősorban az ő teljesítményének tudható be, hogy a sorozat valóban megújulni látszott. A kritikusok jó része üdvözölte a váltást, bár akadtak, akik gyanakvásuknak adtak hangot – köztük az egyik legjelentősebb amerikai kritikus, Roger Ebert is: „A Bond-filmek nyersanyaga már annyira közismert, hogy csupán humor injekálásával lehetséges megújítani. Sajnálatos módon épp a humor az, ami az új Bond, Timothy Dalton látható gyengéje. Jó színész, erős jelenléttel, aki kiválóan játssza el a komoly jeleneteket – de mintha nem értené meg, hogy ez az egész csupán egy vicc.”<sup>108</sup> És valóban, Ebert fején találta a szöveget: a *Halálos rémületben* immár nem tekinthető vígjátéknak, hanem színtiszta akciófilm. A nézők azonban láthatóan bizalmat szavaztak az új iránynak: a nyolcvanas évek folyamán eddig folyamatos nézettségcsökkenés nemhogy megállt, de a film az évtized legmagasabb bevételét érte el.

<sup>107</sup> James Chapman: *Licence to Thrill: a Cultural History of the James Bond Films* (Second Updated Edition), London, I.B. Taurus, 2007, p203

<sup>108</sup> Roger Ebert: *The Living Daylights*, <http://www.rogerebert.com/reviews/the-living-daylights-1987>, letöltve: 2014. május 3.

## A magányos ügynök (1989)

A siker meggyőzte Broccoliékat, hogy az új irány a jó irány: *A magányos ügynök* tehát stílusában nemcsak követte a *Halálos félelemben*-t, de rá is tett egy lapáttal. Az alkotók – bár a filmforgatás kezdetekor a keleti blokk még viszonylag egységesen állt – már nem vélték időszerűnek a hidegháborús témákat, és a jóval korszerűbb kábítószer-kereskedelemhez nyúltak: Manuel Noriega panamai diktátor figurájára alapozva nagystílú drogbáró főellenfelet adtak Bondnak<sup>109</sup>. A film, részben, hogy lépést tartson a keményebb akciófilmekkel, részben pedig, hogy tágabb teret adjon Dalton karakterábrázolásának, történetében és ábrázolásában is erőszakosabb elődeinél. A történetben Bond barátja és harcostársa, Felix Leiter közvetlenül esküvője után válik a gonosz drogbáró, Sanchez áldozatává: feleségét megerőszakolják és meggyilkolják, Felix-et pedig cápák közé dobják. Bond ezután bosszút esküszik, és dacára annak, hogy ezzel területi jogokat sért, maga ered Sanchez nyomába. A vendetta során meglehetősen részletességgel láthatunk cápa-támadást, egy nyomáscsökkentő kamrában túlnyomással kivégzett ember halálát, vagy éppen fáklyaként égő embereket. A személetesen ábrázolt erőszak miatt *A magányos ügynök* a Bond-filmek közt elsőként 15-ös besorolást kapott Nagy-Britanniában – ami mindenképp fontos lépés, hisz eddig az alkotók nagyon komolyan vették a családbarát besorolást.

Ha erőszakban és keserűségben *A magányos ügynök* túl is tett elődein, még hangsúlyosabb volt a szakítás a Bond-formula egyik morális fő tételével, mely szerint Bondot M-en keresztül a társadalom ruházza fel gyilkolási jogosítványával. Bond, hosszú idő – egész pontosan az *Őfelsége titkosszolgálatában* óta – először, nyíltan szembeszáll M-mel, amikor főnöke felszólítja, hogy ne álljon bosszút Leiter-ért, hanem végezze a dolgát. Bond ráadásul nem szimplán nemet mond, hanem felmond, majd leüti az M kíséretében őt elfogni próbáló öröket, és elmenekül – így törvényen kívül helyezve magát. Ez Bond esetében nem egyszerű helyzet, hiszen a 007-es ügynök fő attribútuma éppen az, hogy ő egy ügynök – elfogadjuk, hogy embereket öl, mert elhisszük, hogy ezt egy jó ügy érdekében teszi. Abban a pillanatban, hogy személyes bosszúvágya kielégítésére használja fel képességeit, megszűnik ügynök, tehát önmaga lenni, és szimplán egy újabb önbíráskodó lesz a számtalan akcióhős között – pont azt

<sup>109</sup> Albert R. Broccoli és Donald Zec: *The Autobiography of Cubby Broccoli, The Man Who Brought James Bond 007 to the Screen*, London, EON Productions Ltd, 2012, loc 5939

teszi, amitől alig pár éve, a *Szigorúan bizalmas*-ban még óva intette harcostársát. Habár a filmben több motívum is próbálta oldani ezt az ellentmondást (Money Penny segítségével Q megtalálja Bondot, és segít neki, így mégiscsak biztosít valamiféle csökkentett értelemben vett legitimitást az akciónak - ráadásul a film vége sejteti, hogy M már meg is bocsájtott Bondnak), a 007-es mégiscsak megszokott száma és szerepe nélkül játssza végig ezt a filmet.

A morális legitimitás hiányán túl Bond személyes ügymeneti stílusa is jelentős változáson esett át: az első tizenöt Bond-filmben megszokhattuk, hogy az ügynök, néha túl arrogánsan is, de mindig szembe megy ellenfelével, és addig provokálja, amíg az valamiféle hibával le nem leplezi magát. És ha megvan a bizonyíték, Bond mindent megtesz, hogy likvidálja. *A magányos ügynök*-ben azonban Bond pontosan tudja, hogy kit keres, és bizonyítékra sincs szüksége: ahelyett azonban, hogy nyíltan kiállna a drogbáró ellen, ravasz módon cselekedtet neki, és barátjának adva ki magát, bekerül köreibbe, majd felkelti gyanakvását leghűségesebb emberei ellen, akiket aztán Sanchez sorra kivégez. Wilson – aki az írósztrájk miatt egyedül fejezte be a forgatókönyvet – nem titkolja, hogy a belülről bomlasztás tematikáját Akira Kurosawa és Sergio Leone filmjeiből merítette<sup>110</sup> - és való igaz, hogy a sztori emiatt összetettebb és kevésbé kiszámítható, mint a Bond-filmek nagy része.

*A magányos ügynök* azonban nem szerepelt jól a mozipénztáraknál. A közönség, aki ez előző filmben még szépen tűrte, hogy kedvenc ügynökét komorabbá és veszélyesebbé tegyék, egyértelműen elutasította a megnövekedett erőszakot és a domináns bosszú-szálat: Bond azzal, hogy saját lényegi vonásaitól szabadult meg, a nézőit is elvesztette. Broccoli maga is belátta, hogy túl messzire mentek: „azzal, hogy Bondot keményebb karakterré formáltuk, elvesztettünk valamennyit az eredeti kifinomultságából és humorából”<sup>111</sup>. A producerek ismét idejét látták, hogy átgondolják Bond jövőjét, és úgy vélték, nincs más út, mint visszatérni a családbarát könnyedséghez és a tréfás beszélésekhez. Hogy mindez hogy állt volna Timothy Daltonnak, már nem tudjuk meg, ugyanis az MGM/United Artists eladásra került, és az ebből fakadó jogi hercehurcák miatt hat évig nem készült új Bond-film – és mire a kilencvenes évek közepére újra összeállt a Bond-stáb, rengeteg minden megváltozott. Nemcsak a Szovjetunió szűnt meg, de az akciófilmek stílusa és tempója is teljesen megváltozott – nem beszélve arról, hogy az első

<sup>110</sup> Jim Smith: *Bond Films*, London, Virgin Books, 2002, p235

<sup>111</sup> Albert R. Broccoli és Donald Zec: *The Autobiography of Cubby Broccoli, The Man Who Brought James Bond 007 to the Screen*, London, EON Productions Ltd, 2012, loc 5978

tizenhat film felett bábáskodó Cubby Broccoli 86 éves lett és nem vállalta tovább a producerkedést, a legtöbb filmet író vagy társíró Richard Maibaum 1991-ben meghalt, Timothy Dalton pedig a túl hosszú nyúltság miatt mindössze két film után szögbe akasztotta a 007-es szmokingját. A kilencvenes években tehát valóban egy teljesen új Bond állt nézői elé.

## VI. EZREDFORDULÓ – A RADIKÁLIS ÜGYNÖK

### Aranyszem (1995)

A kilencvenes évek közepére James Bond jelentősége halványulni látszott. A hidegháború véget ért, a Szovjetunió felbomlott, ráadásul a nyolcvanas évek végén-kilencvenes évek elején az akciófilmek piacán is végbement a „mainstreamesedés” folyamata, azaz ezek a filmek is egyre nagyobb réteget próbáltak és tudtak megszólítani. A hatvanas években épp Saltzmannék emelték tömegtermékké a kémfilmeket, egyúttal – Bond személyében - megteremtve azt az emblemikus figurát, aki a népszerű akcióhősök piacán sokáig valós rivális nélkül szerepelt. A kilencvenes évekre azonban az akciófilmek megnövekedett költségvetésüknek, nagy látványviláguknak, remekül kidolgozott akciószekvenciáiknak és a nagyközönség felé tett engedményeiknek, azaz a valóban durva és felkavaró ábrázolásmód mellőzésének köszönhetően minden korábbinál sikeresebbek lettek. A (majdnem) hétköznapi embert akciósztárrá emelő *Drágán add az életed* sorozattá vált,<sup>112</sup> csakúgy, mint a két különböző rendőrkarakter ellentétpárjára épülő akciófilm, a *Halálos fegyver*,<sup>113</sup> vagy éppen egy új, szándékosan az ezredvégre kialakított mesterkém, a Tom Clancy regényeiből filmre vitt Jack Ryan-filmek.<sup>114</sup> A fenti akciósorozatok hősei (Bruce Willis, Mel Gibson és Harrison Ford) mellett Arnold Schwarzenegger is jelentős akciósztárrá nőtte ki magát az olyan filmekkel, mint a *Terminátor* széria, az *Emlékmás* vagy a *Két tűz között*<sup>115</sup>.

Érdekes megfigyelni, hogy ezek a filmek miképp viszonyulnak a Bond-jelenséghez. A *Drágán add az életed* és a *Halálos fegyver* egyaránt átvette a Bond-filmekből az erőszakos jelenetek tompításául szolgáló ironikus beköpések használatát, de nem reagáltak direkt módon a konkurens akcióhősre - a Jack Ryan-sorozat alkotói azonban (hiszen egy új kémhőst kívántak a piacra dobni) fontosnak vélték, hogy elhatárolódjanak a 007-estől. A *Vadászat a Vörös*

<sup>112</sup> Die Hard, 1988 (rendezte: John McTiernan); Die Hard 2, 1990 (rendezte: Renny Harlin); Die Hard: With A Vengeance, 1995 (rendezte: John McTiernan)

<sup>113</sup> Lethal Weapon, 1987 (rendezte: Richard Donner); Lethal Weapon 2, 1989 (rendezte: Richard Donner); Lethal Weapon 3, 1992 (rendezte: Richard Donner)

<sup>114</sup> The Hunt for Red October, 1990 (rendezte: John McTiernan); Patriot Games, 1992 (rendezte: Philip Noyce), Clear and Present Danger, 1994 (rendezte: Philip Noyce)

<sup>115</sup> The Terminator, 1984 (rendezte: James Cameron); Terminator 2: Judgement Day, 1991 (rendezte: James Cameron); Total Recall, 1990 (rendezte: Paul Verhoeven); True Lies, 1994 (rendezte: James Cameron)

*Októberre* rendezője szerint „egyértelművé kellett tennünk, hogy ez nem a James Bond-filmek CIA-ja. Ez egy sokkal realiztikusabb CIA.”<sup>116</sup>

A *Két tűz között*, épp ellenkezőleg, James Bondot nyíltan megidézve próbálja meg megteremteni a 007-es modern, amerikai párját: a Schwarzenegger által alakított Tasker ügynök a film elején – akárcsak Bond a *Goldfinger*-ben – egyértelmű idézetként bűváruhában úszik be a célhelyszínre, majd a bűváruha alatt hordott, szárazon maradt estélyiben folytatja útját. A *Két tűz között* egyéb olyan narratív elemekben is közel áll a Bond-filmekhez, mint az ügynökkel flörtölő, majd ellene forduló és csúf halált haló rossz lány, illetve a hősünk munkáját segítő jó lány használata. Az olyan túlfeszített és felfokozott akciójelenetek, mint amelyben Tasker lóháton üldözi a háztetőn motoron menekülő arab terroristát, vagy amelyben ugyanezt a bűnözőt később egy vadászgép rakétájával együtt lövi ki, szintén Bondot idézik: egyrészt a nézők korábbi, hasonló filmekből és a realitásból vett ismereteire építve az egész műfajból viccet csinálnak, hisz mindenki tudja, hogy ami a vásznon megtörténik, lehetetlen, és még műfajon belül is durva túlzás – másrészt azonban narratíva szerint komolyan veszik magukat: a jelenetek valóságosként épülnek fel, így nevetségesen túlzó mivoltuk ellenére valóságosként fogadjuk el őket, és izgalmuk magával ragad.

Az akcióműfaj ironikus önvizsgálata a kilencvenes évek közepén egyébként is új lendületet kapott: egy másik Schwarzenegger-film, *Az utolsó akcióhős*<sup>117</sup> éppen az akciófilmek világa és a valódi világ kliséinek ütköztetéséből épített történetet. *Az utolsó akcióhős*-nél is nagyobb hatásúak voltak a Quentin Tarantino által írt és rendezett filmek (a *Kutyaszorítóban*, a *Tiszta románc*, a *Született gyilkosok* és a *Ponyvaregény*<sup>118</sup>), amelyek egytől egyig úgy játszottak a néző akciófilmekkel kapcsolatos elvárásaival, hogy mind akciófilmként, mind pedig ezek ironikus paródiájaként értelmezhetőek voltak.

A kilencvenes évek közepére tehát, mire az elhúzódó jogi csatározások miatt a Bond-producerek nekiláthattak a következő rész előkészítésének, egyértelművé vált, hogy ezúttal a

<sup>116</sup> Director's Commentary, *The Hunt for Red October*: Blu-ray edition, 2008, Paramount Home Entertainment

<sup>117</sup> *Last Action Hero*, 1993 (rendezte: John McTiernan)

<sup>118</sup> *Reservoir Dogs*, 1992 (rendezte: Quentin Tarantino); *True Romance*, 1993 (rendezte: Tony Scott); *Natural Born Killers*, 1994 (rendezte: Oliver Stone); *Pulp Fiction*, 1994 (rendezte: Quentin Tarantino)

közönséget nem csupán az új Bond, Pierce Brosnan alkalmasságáról, hanem a 007-es ügynök, mint figura életképességéről és aktualitásáról is meg kell győzni.

Az *Aranyszem* munkálataiban Cubby Broccoli idős kora miatt producerként már nem tudott részt venni. Az új producerek, Broccoli lánya, Barbara Broccoli és mostohafia, Michael G. Wilson azonban érezhetően komolyan átgondolták, hogy miként szólítsák meg a kilencvenes évek közönségét úgy, hogy Bond ne veszítse el a csak rá jellemző sajátosságokat sem.

James Chapman az *Aranyszem* korabeli sajtóanyagából szemezgetve olyan idézeteket közöl, amik egyértelművé teszik, hogy a produkció sokat foglalkozott Bond korszerűségének kérdésével<sup>119</sup>: „Az utolsó Bond-film (*A magányos ügynök*) bemutatója óta hat és fél év telt el, a „klasszikus” Bond-filmek (ahogy az első tizenhatot hívni szokták), már csupán a Glasznoszty előtti korszakhoz kapcsolódó emlékek. A világ megváltozott – a berlini fal leomlott, akikre korábban ellenségként tekintettünk, mára a szövetségeseink, és néhány korábbi szövetségeseink már nem nevezhető barátoknak. A politikai korrektség immár magától értetődő. Van még hely a modern világban egy olyan titkosügynöknek, mint a 007-es? A válasz egyértelműen *igen*. Az *Aranyszem* bemutatja a kilencvenes évek Bondját. Filmünk egy *kortárs* akciófilm, amely határozottan reflektál a világra, amelyben élünk. A sztorit számos eleme köti a ma világához – a bungee-jumpingtól és a számítógép-hackeléstől egészen a női M-ig”.

Szerencsére a fenti, érezhetően sajtósok által újságíróknak fogalmazott gondolatmenetnél mélyebb változások is láthatóak az *Aranyszem*-ben. A Bond-filmek, mint láttuk, újra és újra megkísérelték definiálni magukat az éppen aktuális korszaknak megfelelően. Sokat problémáztak Bond és a nők viszonyán például – hol erős nőket helyeztek Bond mellé, hogy semlegesítsék a machóság vádját, hol megpróbálták csökkenteni Bond hódításainak számát, hol szinte szerelmessé tették az ügynököt. Az *Aranyszem* a fentiekhez képest egy adekvát, dramaturgiaiilag helytálló megoldással kísérli meg egyszer és mindenkorra megoldani a problémát: egész egyszerűen felvállalja, hogy a 007-es korszerűtlenül macho. Azáltal, hogy M (akit ettől a filmtől egészen a *Skyfall*-ig Judi Dench alakít) „anakronisztikus, nőgyűlölő disznó”-nak nevezi Bondot, az ügynök azonban magát a legkevésbé sem zavartatva folytatja hódításai

<sup>119</sup> James Chapman: *Licence to Thrill – A Cultural History of the James Bond Films (Second Updated Edition)*, London, I.B. Tauris, 2007, p216

halmozását, a film egyértelműen választóvonalat húz a film ideológiája és hőse jellemvonásai közé: Bond tehát megmaradhat olyan, amilyen, de az alkotók elháríthatják maguktól a nőgyűlölet és a maradiság vádjait.

A női egyenjogúságról vallott, korszerűnek vélt nézeteit a film nem csupán Bond machóságának elítélésével, hanem két (ha kinézetükben nem is, de viselkedésükben mindenképp) férfias női szereplő bevonásával hangsúlyozza. Az egyik maga M: a beosztottjai által csak a Számok Gonosz Királynőjének bélyegzett új titkosszolgálati vezető keményebb, mint elődje valaha volt. Ő már a viccelődést sem tűri meg: „Ha szarkazmusra vágyom, a gyerekeimet hallgatom” - mondja egy jópofáskodó beszólásra – és mindenfajta szabályszegést vagy kilengést szigorúan üldöz és megtorol. M persze szép lassan (ha nem is az első filmekben) megpuhul Bond felé, és halála előtt szinte szó szerinti anyai szerepkörbe kerül. A változás lehetősége nem adatik meg Miss Onatopp-nak, aki az Aranyszem főgonoszának első számú pribékje, és a szexualitás és erőszak már-már zavarba ejtő kombinációjával veti bele magát a Bond elleni küzdelmekbe. Ő tulajdonképp egy női Bond, aki történetesen a rossz oldalon áll - de ezt az apróságot leszámítva a 007-es szinte tökéletes alteregója. Fiatal, profi, vagány, életeleme az adrenalin, a szex és a luxus – és céljai elérése érdekében nem rest elcsábítani ellenfeleit. Bond utoljára a *Halálvágtá*-ban kapott komoly női ellenfelet, ott azonban az idősödő Roger Moore nem tudott vele mit kezdeni: Pierce Brosnan azonban felnő a feladathoz, és egyenlő ellenfélként elismerve, habozás nélkül szerelmeskedik vagy harcol a nővel, ahogy épp a helyzet megkívánja.

Ez a határozottság, ahogy a filmkészítők hőshöz nyúlnak, a történelmi környezet bemutatására is vonatkozik. Politikai korrektség ide vagy oda, Bond világában a glasznoszty után sem következett be az áldott békesség időszaka, sőt, a veszély ismét Oroszországból érkezik. A darabjaira szakadó Szovjetunió feldarabolódó hadseregével számos fegyver, köztük atomfegyver került idegen kézbe - az *Aranyszem* pedig nem próbálja azt sugalmazni, hogy az oroszok immár megváltoztak volna, és együttműködnének a nyugattal. „Új kormányzat, régi hazugságok” – vélekedik Bond az oroszokról, mikor azok megpróbálják eltussolni egy atomfegyver robbanását. Hiába derül ki aztán, hogy a főellenfél Bond régi ügynöktársa, aki időközben a rossz oldalra állt át, és hogy egy renegát orosz tábornokkal szövetkezik, a hidegháború hangulata a főcímben is leomló Lenin-szobrok ellenére továbbra is itt kísért.

Az alkotók tehát úgy újították meg Bondot, hogy minden a régi maradt – és épp ebben rejlik az *Aranyszem* bravúrja: ezúttal nem Bondot próbálták meg a világhoz igazítani, hanem fordítva. Valójában nem azt mutatták be, hogy a 007-es miként adaptálódott korához, hanem azt, hogy a kor maga valójában nem változott, és Bond pont ezért maradt releváns. Nyilván ezt nem fogalmazhatták meg ebben a formában anélkül, hogy hiteltelennek tűnjenek – ezért a fent idézett, megfelelési kényszeres sajtóanyag -, de a korszerű toposzok és kütyük álcája mögött valójában pont az a felismerés hajtja a filmet, hogy Bond csak akkor marad életben, ha nem változik.

Ezt a felismerést a forgatókönyv is tükrözte: nemcsak a kütyük, Q és a többi megszokott kellék tért vissza, de a forgatókönyv struktúrája is próbált alkalmazkodni a régebbi sikeresebb Bond-struktúrákhoz: közelített a műfaji filmek által előszeretettel használt klasszikus háromfelvonásos beosztáshoz. Az első fordulópontban bekövetkezik maga a bűncselekmény (Miss Onatopp ellopja a harci helikoptert, majd felrobbantanak egy orosz bázist) és Bond megkezdzi a nyomozást. A point of no return – ben a kaland személyessé válik (Bond szembetalálkozik a főellenféllel, és megtudja, hogy az régi harcostársa, a halottnak hitt korábbi angol titkosügynök). A második fordulópontban megtudjuk, hogy mik a valódi téték (a főgonosz London elpusztítására törekszik) – az utolsó felvonásban pedig Bond legyőzi a gonoszt, és megakadályozza tervét.

Mindezt azonban a speciális Bond-féle szekvenciarendszerben meséli el: az új helyszínek új szekvenciákat is jelölnek, és igyekeznek a fordulópontokat a helyszínváltásokhoz igazítani. Így történhet meg, hogy az első felvonás voltaképp két szekvenciából és egy teljes szekvencián át húzódó fordulópontból áll: Monte Carlo-ban a helikopter elrablása és Bond figyelmének felkeltése megtörténik, de ezt követően egy újabb, Szibéria és London közt párhuzamosan játszódó szekvencia kell ahhoz, hogy a bűnözők következő dobását végignézzük, és M felszólítsa Bondot a nyomozásra. A második felvonás mindvégig Szentpéterváron játszódik, de a point of no return mégis két szekvenciára tagolja: az elsőben a 007-es a gonosz után nyomoz, a másodikban pedig menekül előle, majd a harcostársául fogadott Bond-lányt próbálja megszöktetni. A harmadik felvonás a Karibi szigetvilág és Kuba: a világot Bond ezúttal is, mint annyiszor, egzotikus környezetben menti meg.

Az *Aranyszem* hatalmas sikert aratott, bevétele messze felülmúlta a nyolcvanas évek bármely Bond-filmjének bevételeit. Az új producerek bebizonyították, hogy Bondon nem fog az idő, és megerősödve elméletük helytálló mivoltában, nekifogtak a következő film előkészületeinek.

### **A holnap markában (1997)**

*A holnap markában* narratívája hasonlóan épül fel, mint elődjéé. A premissza igen modernnek tűnik: egy médiamogul Kína és Nagy-Britannia egymásnak ugrasztásával ki akarja robbantani a Harmadik Világháborút, amihez olyan, a maga korában új technikákat vesz igénybe, mint a GPS - és olyan újszerű szövetségeket tesz lehetővé, mint ami Bond és kínai ügynöktársa, Wai Lin közt jön létre. Valójában azonban ezek a sémák igen régiek, és ugyanúgy csak a felszínen mutatnak be új világot, mint az *Aranyszem*: a szuperhatalmak összefogása a megalomán főgonosz ellen a Bond-filmeknek régóta egyik megszokott sablonja volt. A topicalitás további kihangsúlyozása végett Bond a főcím előtti akciójelenetben az 1995-ok tokiói metrót ért szarintámadás elkövetői ellen harcol.

A korábban vizsgált fő Bond-témák szemszögéből nézve az *A holnap markában* szignifikánsan leteszi a voksát Bond autoritásának legitimációja mellett – és itt is a rég bevált eszközöket használja. M ismét bölcs irányító, aki ugyan háttérbe szorul a hadsereg türelmetlen admirálisainak háborús uszítása mögött, de mégis helyesen ráérez a konfliktus valódi okozójának kilétére, és megfelelő irányban indítja el Bondot. *A holnap markában* M-je közelebb áll a filmek (és Fleming) eredeti M-jéhez, mint a nyolcvanas évek titkosszolgálati vezetői – sőt, a film még azt is bemutatja, hogy ő sem mindenható, a militánsokkal és a bürokráciával neki is meg kell küzdenie (és ezzel egy olyan toposzt nyit a Bond-filmek sorában, ami mindmáig kitart, sőt, a *Spectre*-ben kiteljesedik azzal, hogy a vezetőség maga válik ellenfélle). Az eredeti legitimáló viszonyrendszer ezzel viszont helyreáll: Bond végre ismét csak fegyver a gonosszal vívott harcban.

A forgatókönyv struktúrája amellet, hogy még jobban megkísérli a hagyományos négyfelvonásos rendszeren és szekvenciális formát összeházasítani a Bond-féle akciószekvenciákkal. Akárcsak a Dr. No-ban, az első szekvenciában végignézzük a gonosz első támadását, míg a másodikban M kiadja a feladatot Bondnak. Érdekes csavar, hogy a Bennett-féle fallikus kód szerint most egy nő kerül az apafigura pozíciójába, hisz képletesen ő adja át a

fegyvert Bondnak – de ez nem meglepő annak fényében, hogy a női M szerepeltetésének eredeti célja, hogy erős nőket helyezzenek Bond mellé, még mindig érvényes. A harmadik szekvenciában Bond beférkőzik a médiamogul köreibe, elcsábítja a feleségét, és fel is fedti magát: ennek eredményeképp elkapják, de elmenekül. A negyedik szekvenciában a nő segítségével bejut a mogul irodájába, és megkaparintja a bizonyíték megszerzéséhez szükséges piros dobozt, és találkozik a következő Bond-lánnyal, és egy hosszú, pörgős akciójelenetben elmenekül – és ez utóbbi hatperces jelenet már egy saját akciószekvenciának is minősülhet. Ezt követi a point of no return: a bosszúálló mogul megöleti feleségét (akit Bond majdnem olyan érzelmesen gyászol meg, mint az *Őfelsége titkosszolgálatában* 007-ese a saját feleségét), Bond pedig útnak indul a végső bizonyítékért.

A film második fele már egyértelműen akciószekvenciákra tagolódik: a lemerülés a hajóroncshoz, az ezt követi elfogatásuk és immár közös menekülésük a kíniai ügynöknővel, majd a végső, közös támadásuk Carter mogul és gonosz terve ellen megannyi remekbe szabott, önmagukban is külön felépített és értelmezhető akciószekvencia – és mindez természetesen a nyugat és kelet világmegváltás utáni szexuális aktusában teljesedik ki.

Az akciószekvenciákra ezúttal tényleg nem lehetett panasz: a jelenetek több energiát, izgalmat és narratívát tartalmaztak, mint a korábbi filmek bármelyikében.. Az akciófilmek közönsége ugyanis nagykorúvá vált: immár nem volt elfogadható, hogy a filmek egyes jelenetei egyszerre csak egy célnak legyenek alárendelve. A régebbi Bond-filmekben – éppúgy, mint más zsánerfilmekben – az érzelmes, a magyarázó és az akciójelenetek élesen különváltak. A kilencvenes évek akciófilmjeiben erre már nem volt idő – így az *A holnap markában* akciójelenetei minden korábbinál kidolgozottabbak és többértékűek. Bond és Wai Lin egymáshoz bilincselte mintegy hétperces motoros menekülése nemcsak folyamatos, látványos akciót biztosít, de közben a két szereplő egymáshoz közeledését, ellenfélből szövetségessé válását és vonzódásuk kialakulását is pontosan és hitelesen mutatja be. Az akciójelenetek tehát már nem öncélú zárványok, mint a hatvanas-hetvenes évek filmjeiben, és nemcsak a történetet mozdítják előre, de a karakterfejlődést és a karakterek kapcsolatrendszerének árnyalását is elősegítik.

Ennek is köszönhető, hogy Bond nőkhöz főződő kapcsolatai is némiképp árnyaltabbak. Az összejövések már nem csak szükségszerű betétei a filmeknek, hanem megalapozott, érthető viszonyok. Az *A holnap markában* első Bond-lányát, a főgonosz Carver hitvesét Bond ugyan a

régi narratíva szerint pozicionálja át, és teszi saját szövetségesevé – de mivel megtudjuk, hogy a nő régebben Bond barátnője volt, és kapcsolatuknak épp a férfi nem családbarát hivatása miatt lett vége, a szexuális közeledés és az egymás iránti bizalom máris indokoltnak tűnik, Bond gyásza pedig a nő halálakor utólag is legitimálja kapcsolatukat. Hasonlóképp, Bond és Wai Lin egymásra találását is hosszas fizikailag is egymáshoz kötött, kényszerű szövetség, és a halálos veszedelem sokszori közös legyőzése előzi meg és vezeti fel. Bond lehet nőfaló – de ezek a nők végre már valóban minden tekintetben a 007-es egyenrangú partnerei, és nem csak a két szép szeméért adják át magukat neki az első pillanatban.

Az érzékenyebb karakterábrázolás mellett azért erősen képviseltették magukat az infantilis kutyuk és eltúlzott akciójelenetek is – Bond például olyan BMW birtokosa, amit mobiltelefonon keresztül is lehet irányítani, és ezt főhősünk nem is hagyja kihasználatlanul. Bár a film a Brosnan főszereplésével készített Bond-filmek közül egyetlenként nem a nézettségi listák elején nyitott (amire magyarázatot adhat az a tény, hogy a *Titanic*<sup>120</sup>-kal indult egy napon), összességében mégis igen szépen teljesített: az alkotók immár bizonyosak lehettek benne, hogy a közönség teljes mértékben elfogadta és szívébe zárta a régi-új Bondot.

### **A világ nem elég (1999)**

A karakterábrázolás érzékenységre való törekvés a következő Bond-filmben még egyértelműbb volt. A Bond-lányok és főgonoszok bonyolítását az *A világ nem elég* úgy oldja meg, hogy összevonja a két szerepet: a Sophie Marceau által játszott Elektra King a megvédeni való, veszélyben lévő örököséből nővi ki magát a Bondot és az egész MI6-et átverő, atomrobbantásra készülő csúcsbűnözővé. Elektra, a bosszúálló apagyilkos Bond egyik legkomolyabb ellenfele, amennyiben Bondot épp szexualitásán, M-et pedig személyes kötődésein keresztül (M egyik jó barátjának lánya) támadja. A harc Bond és Elektra közt ezúttal, mint a korai Bond-filmekben és könyvekben, ismét sakkjátszmaszerű – és ehhez visszatértek az akciószekvenciák használatától a hagyományos szekvenciákhoz.

A film kilenc elkülöníthető szekvenciából épül fel: az első és utolsó (azaz a főcím előtti látványos akciójelenet és a film végi végső harc kivételével) a film törzsét adó hét szekvenciát

<sup>120</sup> Titanic, 1996 (rendezte: James Cameron)

Elektra éppúgy meghatározza, mint Bond. A második szekvencia azzal kezdődik, hogy Bond apja temetésén megismerkedik Elektrával, majd az MI6 főhadiszállásán rájön, hogy a nő élete veszélyben lehet – és meggyőzi M-et, hogy rendelje a lány mellé. A harmadik szekvenciában a 007-es Bakuba utazik, és rátukmálja magát Elektrára, aki a kezdeti fölényesen elutasító hangvétele után rájön, hogy Bond valójában ügyes ellenfél – és amikor megöletnie nem sikerül, megkísérli elcsábítani. Bond – aki ekkor még mindig azt hiszi, hogy a nő élete forog veszélyben, visszautasítja a nőt. A negyedik szekvenciában Bond nyomozni kezd, és egy orosz kapcsolatánál kutat, de az orosz kaszinójában ismét találkozik Elektrával – a lány vélelmezett bátorsága, ahogy nyíltan sétálgat a rá potenciálisan veszélyes világban, olyannyira lenyűgözi az ügynököt, hogy ezúttal lefekszik védencével. Elektra úgy hiszi, hogy így végre repozicionálta Bondot, de csalódnia kell: az ötödik szekvenciában az ügynök nemcsak megismerkedik egy új Bond-lánnyal, de utoléri és ideiglenesen hatalmába is keríti a nő fő harcostársát, a terrorista Renard-t. Elektra válaszlépésként a hatodik szekvenciában felfedi kártyáit, és miután azt hiszi, hogy Bond végre tényleg meghalt, elrabolja M-et, hogy a nő halála előtt közvetlen közlőrlől nézhesse végig, ahogy Elektra terve valóra válik. A hetedik szekvenciában Bond tovább nyomoz Renard után, de Elektra megtudja, hogy életben van, és ismét fogságba ejti. Bond csak a nyolcadik szekvenciában érti meg végre, hogy valódi ellenfele a nő, és miután külső segítséggel megszabadul a nő kínzószékéből, kiszabadítja M-et és közvetlen közlőrlől agyonlövi a szexuális erejében töretlenül bízó, de fegyvertelen nőt.

A film tehát strukturálisan is macska-egér játék férfi és nő között, de ezúttal egyértelműen Bond az egér. Elektra töretlen hite szexualitásában igen impozáns, de nem megalapozatlan: a film előtörténetében úgy szabadult meg fogságából, hogy elcsábította, majd megölte öreit, később a terrorista Renard-t is testével szerezte meg (ráadásul annak felemlegetésével, hogy a férfi képtelen kielégíteni, folyamatosan alárendelt státuszban tartotta) – és persze jó ideig Bond gyanakvását is sikeresen elaltatta. A szexualitás céljai érdekében gátlástalanul használó nő valójában James Bond tükörképe – Bond persze ezt nem így látja, hiszen Elektra viselkedésére csak egyetlen válasza van: az, hogy szíven lövi a nőt.

A film a korábbiaknál jóval bonyolultabb szexuális tartalom (sőt, narratíva) mellett a történetet mind a valódi világ, mint a Bond-filmek palettáján megkísérli elhelyezni. Politikailag részben követi a korábbi filmek ex-szovjet atomarzenál szétszóródásából és rossz kezekbe kerüléséből fakadó veszélyek bemutatását, és érdekes, korát talán kissé meg is előző képet fest a nemzetközi

terrorizmus és a nagyvállalati kapitalizmus összekapcsolásával. A Bond-világot tekintve több korábbi Bond-filmet is megidéz, de leginkább az *Oroszországból szeretettel*-t: nemcsak a korai klasszikus fő helyszínét, Isztambult hozták vissza, de újra feldolgozták a film két leghíresebb jelenetét. A helikopteres üldözés, amit már eleve az *Észak-Északnyugat*-ból emeltek át, most egy óriásfűrészsel mindent ledaráló szörnyhelikopter elleni harccá nőtte ki magát, az *Oroszországban* vasúti kocsiban játszódó óriásverekedése itt egy tengeralattjáró szűk terében következik be.

M ebben a filmben elkezdí levetni magáról az apaszerepet, és egyértelműen anyaként viselkedik – igaz, hogy egyelőre nem elsősorban Bond, hanem Elektra anyjaként, hisz a nő apjának halála után ő maga kísérli meg védelmezni a kétarcú nőt. Az érzelmei által mozgatva azonban M kudarcot vall, és Bond kényszerül megmenteni a halálos veszélyből – ez azonban nem fog mindig sikerülni: az M anyai mivoltával legtöbbet foglalkozó filmben, az *Égszakadás*-ban M sorsa végképp bebizonyítja majd, hogy az anyai szerepet M beosztása és feladatköre nem tolerálja.

Az esendő Bond és megtéveszthető M morálisan nem a legbiztosabb pontok, amikor a világ védelméről van szó – és hiába a mélyebb karakterábrázolás, ha ezek az akciójelenetek rovására mennek. Érdekes mód ezúttal a kritika volt, ami számon kérte Bondon, hogy miért a karakterábrázolást erőlteti az akció helyett<sup>121</sup> – és a következő filmre az alkotók megfogadták a kritikusok tanácsát.

### **Halj meg máskor (2002)**

A *Halj meg máskor* dupla-jubileumi kiadásnak készült: nemcsak a huszadik Bond-film volt a sorban, de a *Dr. No* bemutatója óta is kerekben negyven év telt el. A filmben ennek megfelelően sorakoznak az idézetek az összes korábbi Bond-filmből, az *A kém, aki szeretett engem* angol zászlós ejtőernyőjének újbóli felhasználása vagy a Bond-lány Jinx *Dr. No*-t és Ursula Andress-t idéző kiemelkedése a tengerből csak két példa a rengetegből – ráadásul Bond Q műhelyében tett látogatása során a nagy klasszikusok sok kelléke is felbukkan.

<sup>121</sup> pl: José Arroyo: *The World is Not Enough in Sight and Sound*, 2000 jan, p63.

A film azonban nem elégszik meg a múlt sikereinek engedelmese felemlegetésével, hanem saját jogán is új babérokra tör, ennek szellemében politikailag bátrabb, mint elődei. Emlékezhetünk, hogy a Bond-producerek a topicalitásra törekvés ellenére rendre távol maradtak az aktuálpolitizálástól, a *Halj meg máskor*-ban viszont Bond nemcsak észak-koreai fogságba esik, de a film főgonosza egy észak-koreai renegát tábornok, aki egyesíteni akarja a két Koreát – amit így Ázsia és a világ meghatározó erejévé tenne. Purvis és Wade, a kt forgatókönyvíró így magyarázza a koreai tematikájú történetet: „A 38. szélességi fokot (a két Korea közt húzódó határt) fantasztikus képnek találtuk – ráadásul teljesen alá van aknázva! Bill Clinton, aki épp elnök volt, amikor írni kezdtünk, azt mondta, hogy ez a legveszélyesebb hely az egész világon – és mi is úgy gondoltuk, hogy bármikor kirobbanhat ott egy konfliktus. És persze azon is tételődöttünk, hogy mi lehet a legrosszabb helyzet, amibe Bond kerülhet? Arra jutottunk, hogy az, ha észak-koreai fogságba esik. Annál sokkal rosszabb nem történhet az emberrel.”<sup>122</sup>

A politikai világgépbe immár az amerikaiak is visszakerülnek, és a realitás jegyében lényegesebben nagyobb a világpolitikai szerepük, mint Nagy-Britanniának. „A távolléte alatt a világ megváltozott” - mondja M Bondnak a férfi szabadulása után, a 2001. szeptember 11-i terrortámadásra utalva. Az ikertornyok pusztulását okozó támadás a film forgatásának előkészületei közt következett be, és bár a forgatókönyvet késő lett volna lényegesen megváltoztatni, vélhetően nagyban felelős a film politikai háttérének és felhangjainak eddigieknél lényegesen sötétebb tónusáért. Az MI6 már nem az az egyszerű munkahely, ami régen volt, ahol M kijelöli a célpontot, Bond pedig végrehajtja a küldetést. M immár kénytelen árulónak tartani és elbocsátani Bondot (persze csak ideiglenesen), és a sorozat története során először egy az MI6 kötelekébe furakodott árulóval is fel kell venniük a harcot – nem beszélve arról, hogy Bond, története során először, a feliratok előtti akciószekvenciában nem diadalmaskodik, hanem fogságba esik – és a film történetének elején egy fogolycsere segítségével tud csak kiszabadulni. M ráadásul kezdődő anyaszerepét sutba dobva rögtön megtagadja Bondot: kiszabadítása után egy igen kemény beszélgetésben elmondja a 007-es ügynöknek, hogy csupán azért szabadították ki, mert attól tartottak, hogy árulóvá válva kiadja titkaikat a koreaiaknak. „Túl nagy árat fizettünk Önért” - mondja Bondnak, aki azonban nem hajlandó belenyugodni leszerelésébe, és ismét saját kezébe veszi az ügyek intézését. Az A

122 Kevin Conroy Scott (ed.): Screenwriters' Masterclass: Screenwriters Talk About Their Greatest Movies, London, Newmarket Press, 2005, p367

*magányos ügynök*-höz hasonlóan 007-es igazolványát elveszítve próbálja meg a fogolycseresorán érte cserébe visszaadott koreai ügynököt leleplezni – de M szerencsére a point of no return-ben hallgat a józan eszére, és ha formailag nem is, de gyakorlatilag visszaveszi Bondot az MI6 kötelékébe.

A film struktúrájában közvetlen elődjéhez hasonlóan a hagyományos szekvenciális felépítést követi, nem tér vissza az akciószekvenciákhoz – de a fordulópontok kijelölése lényegesen komplikáltabb a megszokottnál. Általában egy akciófilmben a fordulópontokat a nyomozás fordulatai jelölik ki. Az *A kém, aki szeretett engem*-ben már láttunk törekvést arra, hogy a fordulópontok összevonásával segítsenek megteremteni a két párhuzamos történet (a nyomozás és a szerelmi szál) összhangját – a *Halj meg máskor* azonban három történetet párhuzamos mesélésével is megpróbál zsonglórködni. Az egyik szál természetesen a nyomozásé: de mivel Bond igazából semmi izgalmat nem derít ki ellenfeléről a második fordulópontig, ezek jelenléte csak funkcionális, és nem segít a sztori fókuszálásában: az első fordulópontban megtudja, hogy hol lapul ellenfele, a point of no return-ben eljut az igazi főellenfélhez, akiről a második fordulópontban kideríti, hogy azonos régi ellenfelével, csak arcplasztika segítségével koreai ügynökből angol milliárdossá alakította magát. A másik szál, az amerikai Jinxszel alakuló szerelmi szál fordulópontjai ugyancsak nélkülözik a fordulatokat: az első fordulópontban megismerkednek és lefeksznek egymással – a point of no return-ben megértik, hogy ugyanaz az ellenfelük, a második fordulópontban pedig, miután Bond másodsorra is megmenti Jinx életét, a lány belátja, hogy együtt többre mennek. A legkarakteresebb fordulópontokat a harmadik szál adja, és a film valójában ezek köré épül fel: ez a szál pedig Bond és a saját titkosszolgálatára viszonyát taglalja. Az első fordulópontban Bond megszökik az MI6-tól, a point of no return-ben M visszafogadja Bondot, a második fordulópontban pedig Bond leleplezi, hogy Frost ügynöknő valójában az ellenség szolgálatában áll. Mivel ezek a fordulópontokat kevés kivételtől eltekintve nem hangolták össze, a film ritmusa döcög, valós tétjei gyakran értelmezhetetlenek.

De nem ez a legnagyobb baj a filmmel: a Bond-filmek egyik legfontosabb sajátosságára, a kimagasló akciójelenetekre nem fordítottak elég hangsúlyt: a hetvenes évek dereka óta először fordult elő, hogy egy Bond film ilyen szempontból kielégületlenül hagyja nézőit. A kudarc egyik oka az, hogy a filmben a nevetséges kutyuk alkalmazása minden eddigi határon túlment – leginkább talán a láthatatlanná váló autó használatával. A felesleges és túlzó

segédeszközökhöz hasonlóképp felesleges és túlzó, ráadásul kivételesen gyatrán megvalósított CGI akciójelenetek is társultak, mint a film egyik legemblemikusabb pillanata, a lézerfegyver által megolvasztott jégtömb hideg vízén siklóernyőző, teljesen animált Bond. A nevetségességig felfegyverzett autók párbaja a jégpáncélon szintén túlmutat a hagyományos Bond-akciójeleneteken: nem szellemességével és pimasz magabiztosságával válik emlékezetessé, hanem meghökkentően nevetséges hihetlenségével – ami a Bond-műfajon belül, ahol a hihetetlen premisszákon belüli hitelesség olyannyira fontos, talán még zavaróbb hiba, mint más filmekben. A speciális effektek szerény kivitelezése még ennél is zavarba ejtőbb volt – gyenge, rosszul sikerült trükkökkel más komolyabb akciófilmekben is ritkán találkozik a néző, de James Bondnál ez megbocsáthatatlan.

Néhány kritikusa a Lee Tamahori által rendezett filmet több sportos jelenete (Bond nemcsak silóernyőzik, de hullámlovagol is) miatt az extrémportolókból verbuvált titkosügynökökről szóló XXX<sup>123</sup> című filmhez hasonlította<sup>124</sup> – ők bizonyára elégedetten dőltek hátra, amikor Tamahori 2005-ben megrendezte az XXX folytatását<sup>125</sup> (amit, ironikus módon, szintén a CGI túlzott használata miatt marasztaltak el). A film nézőit, legalábbis a mozipénztárakhoz sorba állás közben ezek az ellentmondások és gyengeségek nem zavarták – de a kritikusok és a rajongók figyelmeztetéseit az alkotók ezúttal is megpróbálták szem előtt tartani. Ráadásul a film bemutatója után nekik is volt idejük egy kicsit elgondolkodni azon, hogy mit is jelent a 2001. szeptember 11-e utáni, megváltozott világ Bond számára – és dacára a kiemelkedően jó bevételnek, úgy döntöttek, hogy szükségszerű gyökeresen megújítaniuk a filmsorozatot<sup>126</sup>.

<sup>123</sup> XXX, 2002 (rend: Rob Cohen)

<sup>124</sup> James Chapman: Licence to Thrill – A Cultural History of the James Bond Films (Second, Updated Edition) London, I.B. Tauris, 2007, p237

<sup>125</sup> XXX2: A következő fokozat, 2005 (rend: Lee Tamahori)

<sup>126</sup> Everything Or Nothing: the Untold History of 007, Passion Pictures, Red Box Films, 2012. dir: Stevan Riley

## VII. REBOOT – A KORTÁRS ÜGYNÖK

### Casino Royale (2006)

Barbara Broccoli már idézett interjújában<sup>127</sup> kifejtette, hogy szeptember 11 után a terrorizmussal nem lehet többé viccelődni, és Bondnak ebben a szellemben kellett megújulnia – de ezt a felismerést a világpolitikai helyzet drámai megváltozásán túl a filmhősök - és ezen belül az igazságosztó kémek és szuperhősök - ábrázolásában beállt minőségi változás is elősegítette.

A reboot, azaz a filmsorozatok gyökeres megújítása és új alapokra helyezése, bár esetenként konkrét okokra szokták visszavezetni, gyakorlatilag egy, a kétezres évek közepén induló divathullám volt. A hullám egyik megindítója (és mai napig egyik legerősebb darabja) Christopher Nolan 2005-ös *Batman: Kezdődik!*<sup>128</sup> című filmje volt.

A kétezres évek elejére meglehetősen megfáradt és kifulladt Batman-sorozatra ráfért a ráncfelvarrás, és Nolan úgy gondolta, hogy egy sötétebb és realistább világ bemutatásával elérheti, hogy a nézőt valóban érdekelni kezdje Bruce Wayne karaktere és sorsa. A forgatókönyv arról szólt, hogy miért és hogyan lesz valakiből hős, aki az életét és kapcsolatrendszerét áldozza a közösségért, és arról, hogy mi mindent kell feladnia útja során – ez a tematika pedig nyilvánvaló módon felkeltette a Bond-filmek alkotóinak figyelmét is. Nolan a *Batman: Kezdődik!* látványvilágának kialakításánál a *Szárnyas fejvadász*<sup>129</sup>-t vette alapul, és többször is levetítette látványtervezőinek, mint „kiváló leckét egy láthatóan határtalan, de hihető univerzum megteremtésében és bejárásában”<sup>130</sup>. A Bond-filmek számára ez is tanulságos volt, hisz Bond elmúlt negyven éve a hihetőség és hihetlenség határán való, hol ügyesebb, hol ügyetlenebb kötéltnccal telt el – és jóllehet a *Batman: Kezdődik!* egy teljesen fiktív világot teremtett meg hihetően, a Bond-filmek pedig a valódi világot kísérelték meg egyszerre fantasztikusan, ám mégis hihetően ábrázolni, a *Batman: Kezdődik!* óriási sikere egyértelművé

<sup>127</sup> Everything Or Nothing: the Untold History of 007, Passion Pictures, Red Box Films, 2012. dir: Stevan Riley

<sup>128</sup> Batman Begins, 2005 (rend: Christopher Nolan)

<sup>129</sup> Blade Runner, 1982 (rend: Ridley Scott)

<sup>130</sup> Pat Jankiewicz: Dark Knight Resurrected, Starlog 337 p53-57, August 2005

tette, hogy a közönség még a fantasztikumban is igényli és nagyra értékeli a realista ábrázolásmódot.

Az akciófilmek környezetének realiztikusabbá válásával párhuzamosan maguk az akcióhősök is komplexebbé váltak – és ez vonatkozott a kémekre is. Ez a változás már a kilencvenes években megindult, többek között az olyan Jack Ryan-filmekkel, mint a korábban már említett *Vadászat a vörös októberre*<sup>131</sup> - a kétezres években azonban új lendületet kapott a Jason Bourne-sorozattal<sup>132</sup>, ami az alkotók szerint is<sup>133</sup> a *Casino Royale* egyik legegyszerűsebb előképének számított. A Bourne-filmek kritikai és nézői elismertségtől övezve, lélektanilag is komplexen ábrázolták az ügynök-lét nehézségeit és ellentmondásait – ráadásul alaposan megcsavarták a lojalitás hagyományos szerepét. Ezzel pedig komolyan feladták a leckét a Bond-sorozatnak: Bondnak ugyanis, mint azt korábban részletesen tárgyaltuk, egyik legfontosabb morális alapja a hűség – ami az ő esetében mindenek felett a hazájához való hűségét jelenti. Bourne azonban hazátlan ügynök, hisz emlékeztetése következtében azt sem tudja, ki ő – ráadásul épp saját megbízói próbálják likvidálni, így saját hazája válik legfőbb ellenségévé. A kétezres években pedig, amikor a kormányok a növekvő terrorizmus-veszélyre adott válaszul egyre nagyobb intenzitással és hatáskokkal próbálták megnyirbálni saját állampolgáraik szabadságjogait, egyre többen veszítik bizalmukat ezen kormányokban – így a Bourne-sorozat világszepe lényegesen frissebb és modernebb, mint Bond folyamatos és általában megkérdőjelezetlen hűsége őfelsége kormányához.

Bond természetesen nyilván ezután sem fordul hazája ellen – de a *Casino Royale*-tól fogva egyre alaposabban vizsgálgatja a lojalitás kérdését, és próbálja árnyalni az eddig általában fekete-fehéren ábrázolt jók és rosszak közti különbséget. Az MI6 kötelékébe már a *Halj meg máskor*-ban is ellenséges ügynök épült be – de inentől a titkosszolgálat sérthetlenségének illúziója is elvész: az MI6 integritása minden egyes filmben alapvetően sérül, és Bond feladata lesz, hogy helyrehozza a károkat.

<sup>131</sup> The Hunt for Red October, 1990 (rend: John McTiernan)

<sup>132</sup> A Bourne-rejtély, 2002 (rend: Doug Liman); A Bourne-csapda, 2004 (rend: Paul Greengrass)

<sup>133</sup> Sharon Waxman: Bond Franchise is Shaken and Stirred, in New York Times, 2005, Oct. 15.

[http://www.nytimes.com/2005/10/15/movies/MoviesFeatures/15bond.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2005/10/15/movies/MoviesFeatures/15bond.html?_r=0) címről 2015. 01.02-én letöltve

Bond világának korszerűsítéséhez és a Bond-hős újraformálásához paradox módon segítséget nyújtott, hogy a producerek megszerezték Fleming legelső regényének megfilmesítési jogait: ez volt az a regény, ahol Fleming még nem sorozatot írt, hanem megpróbálta hősét viszonylag realiztikus érzésekkel és kellően ellentmondásos világnézettel felruházni. A *Casino Royale* hőse mind a könyvben, mind a filmben hibákat vét, hagyja magát csapdába csalni, és majdnem meg is hal – az életét csupán egy *Deus ex machina* képes megmenteni: egy közös ellenfél, a Bondot teljesen hatalmában tartó Le Chiffre-t épp azelőtt öli meg, hogy az végezne a 007-essel. A tökéletlen, óriási egóval rendelkező, de elbizonytalanítható modern superhőst Daniel Craig meggyőzően formálta meg, és egy csapásra győzte meg a Fleming-regények szellemiségéhez ragaszkodó klasszikus Bond-hívőket és a modern rajongókat arról, hogy Bond ismét képes megújulni, anélkül, hogy elveszítené önmagát.

Bond pszichológiai felépítésével is sokat foglalkozik a film: Vesper Lynd, a fő Bond-lány alaposan elemzi, hogy az ügynök árvasága és iskolatársai közti hátrányos vagyoni helyzete milyen mértékben felelősek egoizmusáért, luxus iránti vonzódásáért és a nők lekezeléséért. Az árva superhős mítosza persze megint a *Batman: kezdődik!*-ből kölcsönöz (ez különösen az *Égzsakadás*-ban válik majd nyilvánvalóvá, amikor azt is megtudjuk, hogy a fiatal túlélőt a család komornyikja nevelte fel). Ahogy a kilencvenes években, Bond most is önmaga maradhatott – de személyisége problémás részleteinek feltárásával és megmagyarázásával az alkotók ellenszenv helyett empátiát ébresztenek a nézőben.

A film fő témája a felszínen a terrorizmus elleni harc, ami megint csak segít Bond korszerűsítésében – az ellenfél látszólag nem egy világuralmi tervekre törő főellenség, hanem az ezerarcú terrorizmus maga: ebben pedig a *Casino Royale* politikailag minden eddiginél korszerűbb képet fest. A filmnek a politikai relevanciára való törekvése ellenére nem áll szándékában felborítani a hagyományos Bond-narratívát: a film nagy részében egyetlen főgonosz ellen küzd Bond. Jóllehet Le Chiffre-t, a terroristák bankárát a titkosszolgálatok nem világuralmi törekvések miatt, hanem azért akarják elkapni, hogy valljon bűntársaira, a férfi mégis ízig-vérig Bond-gonosz: ravasz, nagystílusú és ambiciózus terveitől kezdve (mint például hogy egy repülőgép prototípusának felrobbantásával a tőzsdén nyerészkedjen) egészen a Bond ellenfeleinél már megszokott fizikai deformációig – Le Chiffre szeméből könny helyett vércseppek peregnek.

A *Casino Royale* strukturálisan is nagyon izgalmasan épül fel: a Bond-filmek történetében eddig példátlan – és más akciófilmekben sem túl gyakori – módon három, jelentőségében és hosszában azonos felvonásból épül fel, nyilvánvaló point of no return nélkül. Ennek oka az adaptáció specifikus sajátosságaiban keresendő: Fleming regénye alapvetően egy kártyaparti körül forgott, egy modern Bond-film igényeihez képest alacsony számú akcióval – de mivel a reboot zászlójára ismét Fleming nevét, és az eredeti Bond-hoz való visszatérést tűzték, a könyv történetét nem akarták fundamentálisan megváltoztatni. Így a kártyaparti, ahol Bondnak el kell nyernie a terroristák pénzét, a film középső harmadát teszi ki: az első és harmadik harmadot nagyrészt a forgatókönyvírók adták a sztorihoz.

A feliratok előtti akciójelenet megmaradt, de hasonlóan a *Halj meg máskor*-hoz, a történet részévé vált: pontosabban a reboot részévé, ugyanis azt tekinthetjük meg, ahogy Bond túlesik első két gyilkosságán, és szert tesz a 007-es számra, azaz a gyilkossági jogosítványára. A film első harmada a még kezdő, öntörvényű és megzabolázhatatlan Bondot mutatja be: miután nemzetközi konfliktust kavart, feltöri M számítógépét, titokban tartja előtte, hogy milyen nyomokat követ, és teljesen önállóan akadályozza meg a repülőgép felrobbantását: egója így igazolást nyer, és bár M-nek vannak fenntartásai, a film első harmadánál található első fordulópontjánál bízta meg fő feladatával: hogy pókeren nyerje el Le Chiffre pénzét. Bond ebben a harmadban már kénytelen szembesülni azzal, hogy ő is segítségre szorul: túlzott magabiztossága miatt veszít a pókeren, és csak egy amerikai ügynök, Felix Leiter anyagi támogatásával képes visszaszállni a játszámába. A film második harmadára Bond megnyeri a játszámát, és Le Chiffre kiszolgáltatott helyzetbe kerül – de a második fordulópontban elrabolja Bond társát, a kormányzattól érkező Vesper Lynd-et, és csapdába csalja Bondot. Az enigmatikus Mr. White megmenti Bondot és megöli Le Chiffre-t, a film azonban itt még nem ér véget: Bond az *Őfelsége Titkosszolgálatában*-hoz hasonlóan igazán szerelmes lesz, és a film végső fordulata előtt fel is mond M-nél, hogy további életét a nőnek szentelhesse. Bondot azonban a hűség kódja alapvetően a hazájához köti, így itt árulást követ el – amiért, akárcsak az *Őfelsége Titkosszolgálatában* végén, itt is azonnali a büntetés. A szerelemmel csábító nő árulónak bizonyul, majd meghal – így egyszerre töri össze Bond szívét, és érteti meg vele, hogy valódi hivatását sosem rendelheti alá személyes érzelmeinek vagy egójának. M kimondja neki, hogy végre megtanulta a legfontosabb leckét: senkiben nem szabad megbízni – és Bond ennek megértésével immár valódi 007-es ügynökké válhat. A film végén harsan fel először a megszokott Bond-téma: a reboot megtörtént.

A *Casino Royale* óriási sikeréhez persze hozzájárult az is, hogy az alkotóknak ezúttal tökéletesen sikerült a hihető és a hihetetlen határmezsgyéjén egyensúlyozniuk. Óriási, de realiztikus díszleteket építettek, lélegzetvesztően dinamikus, de elképzelhető és nem öncélú akciójeleneteket dolgoztak ki, és még a legelképezhetőbb megmozdulásokban is (mint amikor a megmérgezett Bond megkísérli egy defibrillátorral visszahozni magát az életbe) találni logikát. A láthatatlan autók és a gleccseren szörfölés már a múlté: az új idők Bondjában a való világ a fenyegető, és az elegancia és hidegvér már nem elég a gonosz erők feletti győzelemhez – nem bűvészkellékekre és kunsztokra van szükség, hanem önuralomra, összpontosításra és sok szerencsére. Ráadásul a végső győzelem már cél sem lehet: a világ oly komplikált, és a gonoszság oly szerteágazó, hogy a kisebb diadaloknak is örülni kell. A film tehát ismét úgy korszerűsítette a Bond-mítoszt, hogy az alapvető értékekhez és narratív struktúrákhoz nem nyúlt. Bond önmaga maradt, a főellenség, bár az ellenségképp árnyaltabb lett, megőrizte vezető szerepét, és Bond morális alapjai is változatlanok maradtak. Ami változott, az a film lényegesebben realiztikusabb feldolgozásmódja, a helyszínek és előre meghatározott struktúrák helyett a történet belső fordulatait hűen követő forgatókönyv – és a korszerűsített geopolitikai világkép. A megújulás valóban be tudta bizonyítani, hogy Bondnak az új világban is van létjogosultsága: és a Bond-filmek bemutatói ismét a legjobban várt filmes események közé emelkedtek.

### **A Quantum csendje (2008)**

A *Quantum csendje* ott folytatja, ahol a *Casino Royale* befejezte – mégpedig szó szerint, ugyanis a történet - először a sorozat folyamán - nem különálló epizód, hanem egyenes és direkt folytatása előzményének. A két film stílusa közt azonban hatalmas a különbség: a *Quantum* lényegesen erőszakosabb elődjénél, mind a képeket és a hanghatásokat, mint a vágás ritmusát és sebességét tekintve – de a film világképe is tovább sötétedik.

A *Quantum* rendezője, Marc Forster mintha kicsit szégyellné, hogy Bond-filmet rendez: több interjúban is magyarázkodik, amiért elvállalt egy ilyen feladatot. Hol Orson Welles-t idézi, aki

élete végén állítólag kifejezte sajnálatát, hogy sosem rendezett igazán nagyszabású filmet<sup>134</sup>, hol azt pedzegeti, hogy a régi Bond-filmek nem is az ő világa, ha Daniel Craig nem újította volna meg a karaktert, ő sem tudna fogást találni rajta.<sup>135</sup>Részben talán ezzel magyarázható, hogy a film valóban jobban hasonlít egy hagyományos akciófilmre, mint egy Bond-darabra – részben viszont kétségkívül azzal, hogy az alkotók tovább haladtak a Bond-mítosz dekonstruálása és újratemtése irányában.

A film struktúrája szekvenciális, bár a hagyományos nyolc szekvencia helyett csak hetet tartalmaz: az első szekvencia már a főcím előtti jelenetben elkezdődik, ahol az előző film végén elcsípett Mr. White-ot csempészi a brit titkosszolgálat egy olaszországi bázisára kihallgatásra – de a feliratok után Mr. White, miután közli a helyszínen személyesen megjelenő M-mel, hogy szervezetük mindenhol ott van, egy áruló angol titkosügynök segítségével meg is szökik. Az, hogy az MI6-nek immár zsinórban a harmadik filmben kell árulókkal szembenéznie, újabb egyértelmű jele a titkosszolgálat mindenhatóságában való hit idejétmúltságának – az pedig, hogy Bond, ahelyett, hogy Mr. White-ot őrizné, a menekülő árulót kergeti és gyilkolja meg, a bosszú tematikáját vezeti fel. A második szekvenciában Bond Haitin nyomoz, és a szekvencia végi fordulópontban rájön, hogy Dominic Greene, a jótékonykodó környezetbarát képében tetszelgő vállalkozó a főellenfél, és megmenti Camille-t, a fő Bond-lányt – bár tudtán kívül ezzel a lány szülei gyilkosa elleni bosszúját akadályozza meg.

A harmadik szekvenciában Bond Ausztriában akasztja meg a Quantum tanácskozását, hogy minél több tagot leleplezzen – de tevékenysége felkelti az ellenérdekelt erők figyelmét, akik közbenjárnak Bond lekapcsolásáért, és M kénytelen is megkísérelni Bond leállítását. A 007-es azonban a negyedik szekvenciában a *Casino Royale*-ban megismert szövetségeséhez, Mathishoz fordul, és a segítségével megkísérli leleplezni Greene ügyeit Bolíviában. A szekvencia vége a point of no return – Mathist az ellenfél meggyilkolja: Bondot tehát szerelme után egyetlen barátjától is megfosztja a Quantum.

<sup>134</sup> Rande Dawn: *Quantum is Marc Foster's Art Film*, in: The Hollywood Reporter, 2008, nov. 11. [http://web.archive.org/web/20081113031127/http://www.hollywoodreporter.com/hr/content\\_display/film/news/e3ie9098baec9eb95cd02a01aebbd96a968](http://web.archive.org/web/20081113031127/http://www.hollywoodreporter.com/hr/content_display/film/news/e3ie9098baec9eb95cd02a01aebbd96a968) címről 2015.02.02-án letöltve

<sup>135</sup> Terrence Rafferty: *A Licence to Pursue the Inner Bond* in: The New York Times, 2007, dec. 9. <http://www.nytimes.com/2007/12/09/movies/09raff.html> címről 2015.02.01-én letöltve

Az ötödik szekvencia egy meglehetősen öncélú sivatagi repülőgép-harcot követően a második fordulópontban végződik: Bond nemcsak Greene valódi tervéről, de Camille motivációjáról is tudomást szerez, és megígéri, hogy segít a lánynak. A hatodik szekvenciában Bond megérti, hogy Greene meggyilkolta egyéjszakás kalandját, Strawberry Fields-et, és ellenállva letartóztatásának, meggyőzi M-et, hogy bízson benne. A hetedik, utolsó szekvenciában pedig Bond és Camille leszámolnak ellenfeleikkel egy sivatagi szállodában.

A fordulópontok súlyozásából is látható, hogy a *Quantum* egyik fő témája a bosszú és a megbékélés: az életben és a nőkben az előző filmben keserűen csalódott Bond megkísérli leleplezni a Vesper árulásáért és haláláért felelős szervezetet, a Quantum-ot. Camille, a fő Bond-lány története igen hasonló: ő szülei gyilkosa, a bolíviai Medrano tábornok ellen készül bosszúra: így keresztezi Bond útját, aki a film folyamán feltárja, hogy a Quantum igazgatója, a jótékonykodó Dominic Greene Medrano tábornokkal szövetséges. Bond mélyen szimpatizál a lánnyal, és segít neki a bosszúállásban is: de miután a film végén Camille sikeresen végez a tábornokkal, beismeri, hogy a bosszú nem elégítette ki. Bond maga letesz a végső bosszúról: bár Greene-t a sivatag közepén sorsára hagyja, szerelme, Vesper Lynd gyilkosát nem öli meg, hanem beéri a letartóztatásával. Bondot ugyanis valójában nem a bosszú vezette, hanem a kötelességtudat: ahogy ezt a film derekán el is mondja M-nek. M viszont biztos benne, hogy Bondot kizárólag a bosszúállás vezeti, és ezért hagy maga mögött egyre több hullát – és egy ponton vissza is hívja az ügynökét, aki persze ettől legkevésbé sem zavartatva magát halad tovább a saját maga által kijelölt úton.

Bond tehát újra direkt összetűzésbe kerül megbízóival, és ez, habár ellentmond a Bond-filmek megszokott moralitásának, nem példa nélküli: előfordult már az *Őfelsége titkosszolgálatában* és a *Magányos ügynök*-ben is. Itt azonban már konkrét érdek-ellentétéről is szó van. A Quantum-főnök Greene ugyanis zsíros üzleteket köt az Egyesült Államok és Nagy-Britannia kormányserveivel is, ezért sem a CIA, sem a britek nem szeretnék, ha Bond leleplezné az üzletembert. Amikor ezt M szóvá teszi a külügyminiszternek, az kiábrándítja a titkosszolgálati vezetőt: „Ha nem kötnénk üzletet bűnözőkkel, nem maradna üzleti partnerünk”. A Bond mögött álló szervezet tehát jobb esetben is cinikus, rosszabb esetben pedig korrupt: és mindez megkérdőjelezi Bond legitimitását is. Ha nem követi a parancsokat, nem tekinthető ügynöknek, ha követi azokat, nem az emberiség ügyét szolgálja, mint eddig. A film megkísérli feloldani ezt a helyzetet azzal, hogy M (akiről Bond a film során azt állítja, hogy néha az anyjaként

viselkedik) végül tényleg megbízik a 007-esben és kiáll ügynöke mellett, felhatalmazva a folytatásra – de a megbízói hierarchiába vetett hit összeomlása végül mégis a magányos ügynök teóriáját erősíti. Bondnak immár nincs szüksége a társadalmi felhatalmazásra, hanem saját megérzéseit és erkölcsiségét követve tesz igazságot. A 007-es tehát immár nem a hazájához hűséges, hanem az országok felett álló jó ideológiájához – és így ugyan korszerűbb ügynök lesz, mint valaha, azonban búcsút mond egyik legfontosabb, korábbi önmagát meghatározó jellemvonásának.

Bond a filmben nem csupán naivitását veszi el, de szerelmi étvágyát is: ugyan összejön a bolíviai MI6-összekötővel, Strawberry Fields-szel, de ennek dramaturgiailag csak annyi szerepe van, hogy Bond ne legyen teljes cölibátusra ítélve: a fő Bond-lány, Camille ugyanis nem lesz az övé. A történet realitásának ugyan jót tesz, hogy Bond kivételesen nem szexuális együttléttel ünnepli meg győzelmét, különösen, hogy még nem tette túl magát Vesper Lynd árulásán és halálán sem – de ettől még egy újabb fontos tabu dőlt meg. Bond ráadásul nemcsak, hogy nem hódít, de nem is viccelődik a filmben: egy komor világhoz láthatóan komor hős dukál: Bond film ilyen kevés vígjátéki elemet még sosem tartalmazott.

A film politikai világképe pedig, mint fentebb láttuk, minden eddiginél sivárabb: a kormányzatokkal üzletelő, rezsimeket buktató multik világa már nem az a világ, ahol Bondnak komoly esélye van a győzelemre. Az alapvető esélytelenség már persze a *Casino Royale* világképéből is kirajzolódott, ott azonban az ellenfelek legalább meghatározhatók voltak: a terroristák, és az azokat pénzelő bankárok. Itt viszont már maguk az ellenfelek is ismeretlenek és megfoghatatlanok: csak annyi biztos, hogy köztünk járnak, és ismerjük őket. Mathieu Amalric, a főgonosz Greene megformálója alakításához a mintákért nem ment messzire: mosolyát Tony Blair-ről, zavarodottságát pedig Sarkozy-ről mintázta, akit „mind közül a legnagyobb gonosztevőnek” tart.<sup>136</sup>Ráadásul nemcsak a gonoszok járnak köztünk, de a harcok is köztünk zajlanak: a *Quantum*-ban a golyók az ártatlanokat sem kímélik: egy sienai lóversenyen a lövöldözés sikoltozó turisták közt tör ki. Az alkotók minden eszközzel egyértelműsítik, hogy ez nem mese: a tét valós, és a mi bőrünket viszik a vásárra.

<sup>136</sup> Bond villain spills the beans, in: Metro, 2008, jan. 24. <http://metro.co.uk/2008/01/24/bond-villain-spills-the-beans-648869/> címről 2015. 02.02-án letöltve

A film a pénztáraknál jól teljesített, bár a *Casino Royale* kimagasló bevételeit nem tudta megközelíteni, és kritikai fogadtatása a legjobb esetben is lanyhának volt mondható. Utólag az alkotók a filmet egyértelműen kudarcnak látták, és hibáit többek közt a forgatókönyvíró-sztrájjal magyarázták<sup>137</sup>. Árulkodó azonban, hogy a következő Bond-film, az *Égszakadás*, erősen visszatért Bond gyökereihez, és ahelyett, hogy tovább próbálta volna modernizálni a Bond-mítoszt, mindent megtett, hogy megszilárdítsa azt.

### **Égszakadás (2012)**

Az *Égszakadás* mindenképpen érdekes állomás a Bond-filmek sorában. Egyszerre két elvárásnak is meg kellett felelnie: egyrészt folytatnia kellett a korábbi két Craig-film által megkezdett folyamatot, azaz a huszonegyedik századi Bond-figura relevanciájának megerősítését – másrészt viszont nem feledkezhetett meg arról sem, hogy az *Égszakadás* jubileumi Bond: Sean Connery épp ötven éve mutatkozott be először James Bondként a filmvászonon. Az évfordulót a film egész marketingkampánya kihasználta, többek között azzal a meglehetősen látványos jelenettel, amit a londoni Olimpia megnyitójára forgattak Daniel Craig és az angol királynő szereplésével.

A film fő kérdése ismét Bond relevanciája körül forog: az *Égszakadás* alkotói úgy érezték, nem tehetik meg, hogy egy ötvenedik évfordulóját ünneplő sorozat ne nézzen szembe múltjával és jelenlegi szerepével – ezért úgy határoztak, hogy a film története is a múlt és jelen szembeállításáról fog szólni.

A klasszikus szekvenciák mentén építkező film dramaturgi elemeiben is bővelkedik a múltra történő utalásokban: rögtön a feliratok előtti akció-szekvencia azzal ér véget, hogy Bond látszólag meghal – mint többek közt a *Csak kétszer élsz* elején. Bond ráadásul később főellenfele képébe vágja, hogy hobbija a feltámadás: mindezzel a sorozat nem csupán a Bond-filmek hőskorához kapcsolódik vissza, de főszereplője elpusztíthatatlanságát is aláhúzza. Mindazonáltal az *Égszakadás* folytatja a közvetlen elődei által feldobott témákat is: mind a bosszú, mind az ügynökök és a titkosszolgálat, illetve a titkosszolgálat és a kormány közti

<sup>137</sup> Matt Goldberg: Daniel Craig Talks about the Script Problems on QUANTUM OF SOLACE; Says Why is Encouraged for Skyfall, in: Collider, 2011. dec. 07. <http://collider.com/daniel-craig-quantum-of-solace-script-problems/130951/> címről 2015.02.02-án letöltve

ellentmondásos kapcsolatrendszer terítékre kerül. M szerepe ezúttal jóval erősebben kidomborodik a szokásosnál: M a feladatok kijelölője és összekötő szerepköréből a történet egyik fontos szereplőjévé lép elő: Bonddal együtt ő képviseli azokat a tradicionális értékeket, amik az ügynökség létét meghatározzák. M azonban saját ügynökeihez nem mindig lojális, hisz a feladat mindenek felett áll: a feliratok előtti akciószekvenciában M két ügynökét – köztük épp Bondot is – feláldozza, és ezzel megelőlegezi a film fő konfliktusát: Silva, a főgonosz épp azért támad az MI6 ellen, mert hosszú évekkal ezelőtt M őt is feláldozta: „Mami nagyon gonosz volt!”

A főcím utáni második szekvenciában, amíg Bond M-ből és a szolgálatból kiábrándulva egy messzi tengerparton éli ki alkoholizmusát, M-et és az MI6-et kettős támadás éri: egyrészt M-et a legutóbbi sikertelen akciót követően nyugdíjazzák, másrészt egy titokzatos ismeretlen beférkőzik M gépébe, és felrobbantja az MI6 épületét. Bond a támadásról értesülve a film első fordulópontjánál visszatér, és szolgálatra jelentkezik. Az új MI6 főhadiszállása azonban már önmagában egy kirándulás a múltba, ugyanis az ügynökség Churchill régi bunkerében kapott helyet – és Bond maga is szembesülni kénytelen azzal a ténnyel, hogy öregszik, és sem a fizikuma, sem a koncentrációja nem a régi: M kénytelen csalni a teszteredményeivel, különben Bondot nem is helyezhetnék aktív szolgálatba. Bond azonban a harmadik szekvencia végére újra akcióba lendül – de előtte még szembesülnie kell azzal, hogy az új Q egy pelyhes állú fiatalember, akivel kölcsönösen kioktatják egymást a modernség és tapasztalat fontosságáról, márpedig Bond előnye épp a tapasztalat. A negyedik szekvencia végére Bond meg is szerzi azt a bizonyítékot, ami útnak indítja a főgonosz felé. A point of no return előtt, akárcsak az első fordulópontnál, a film a múlt értékeit hangsúlyozza: mielőtt az új, ifjú Moneypenny és Bond lefeküdnének egymással, flörtölgetve megbeszélik, hogy „a régimódi néha a legjobb”. Az ötödik szekvenciában a 007-es, mint egy igazi klasszikus Bond-filmben, megismerkedik a főgonosz nőjével, és szexuális vonzerejével repozicionálja őt – ez újabb főhajtás a Bond-filmek hőskora előtt. A főgonosz Silva azonban elkapja Bondot, és végez barátnőjével, diadala azonban látszólag rövid életű, ugyanis Bond egy rádió segítségével értesítette az MI6-et Silva bűvőhelyének hollétéről, és lekapcsolják a bűnözőt. A hatodik szekvenciában M elismeri, hogy anno feladta Silvát – Bond pedig Silva szökésekor megérti, hogy a bűnöző az egész elkapását jó előre kitervelte bosszúja érdekében. Bond végül megmenti M-et Silva bosszújától – és a második fordulópontnál régi Aston Martinját előásva Silva számítógépes tudása számára elérhetetlen helyre, gyermekkorának színhelyére, egy skót birtokra menekíti M-et, hogy ott

csalja lépre a cyber-terroristát, és nem számítógépekkel, hanem fegyverekkel vegye fel vele a harcot. Az utolsó szekvenciában Bond terve részleges sikerrel jár: sikerül semlegesítenie Silvát, de a férfi végez M-mel, akit Bond már nem tud megmenteni.

A múltba való visszatérés narratív szinten mindenképp kételyeket vet fel: ha az MI6 leghatékonyabb ügynöke csak úgy képes felvenni a harcot a jelen kor bűnözőivel, hogy vidékre csalja őket, és egy vadászpuskával lövöldözik rájuk, akkor fityiszt mutat a relevanciának. Hiába próbálja az akciók sikerességével és dialógokban bizonyítani a film a felszínen, hogy Bond mennyire releváns, valójában épp azt mutatja be, hogy nem az: sőt, hogy ez a relevancia egyáltalán nem is fontos. Bondnak nem kell felvenni az új idők ritmusát, ő olyan, amilyen – és mindenképp megállja a helyét. Ez pedig gyökeres szembefordulás nemcsak a reboot előző két filmben képviselt eszmevilágával, de voltaképp mindazzal, amit Bond fennállása során saját relevanciájával kapcsolatban törekedett. Bond most már önmaga sztársága jogán akar releváns lenni: tréfás beszólásaival és újra feléledt szexuális étvágyával fityiszt mutat a megújulására váróknak.

### **007 Spectre – A Fantom visszatér (2015)**

A suta magyar cím véletlenül pontosan rátapint a mindmáig legújabb James Bond film, a *Spectre* egyik legnagyobb, lényegi ellentmondására. A Fantom, azaz a hatvanas és hetvenes években újra és újra felbukkanó nagy Bond-ellenfél, Blofeld terrorszervezete ebben a filmben a filmsorozat szempontjából valóban visszatér, hisz a beavatott néző tisztában van a korábbi Bond-filmek fő toposzaival. Másrészt viszont a *Spectre* épp a már a *Casino Royale*-ban megkezdett reboot logikus folytatásaként újrateheríti a szervezetet: Bond tehát narratív szempontból most újra először találkozik velük.

Ez persze a reboot törvényeinek megfelelően nem is lenne igazi ellentmondás, hisz az újraindítás lényege épp az, hogy releváns környezetben újraépítsük a hős fundamentumait - így adott esetben főellenségeit is. Míg azonban a *Casino Royale* és a *Quantum csendje* valóban megpróbálta ideológiailag is beágyazni Bondot a huszonegyedik század geopolitikai tájképébe, a *Spectre* az *Égzsakadás* által elkezdett úton tovább haladva újra olyan messze kerül a valós világ problémáitól, mint a hetvenes évek derekának vígjátéki Bondjai, vagy a kétezres évek elejének techno-Bondja. A *Spectre* által rebootolt Fantom egyáltalán nem modern, és semmiben

nem különbözik a régítől: világlobalmi célokat dédelgető, bizarr főgonosz vezette kvázi mindenható szervezet.

A *Spectre* ráadásul nem csupán az *Égzsakadás* cselekményének szinte közvetlen folytatása, de a narratíva szempontjából mind a négy reboot-filmet egységbe olvasztja. A főellenségről, Blofeldről ugyanis kiderül, hogy az előző három film főgonoszai és szervezetei egyaránt az ő akaratát teljesítették, és ő Bond bosszúszomjas mostohatestvéreként a 007-es „minden fájdalomnak szerzője”. Mivel az előző filmek gonosztevői a világot behálózó terroristahálózatok pénzemberei, a mindenhova észrevétlen beszivárgó és számos gonosztettet elkövető csúcs-szervezet, a Quantum, illetve álságos környezetvédők, lobbisták és politikusok voltak, a mindezeket összefogó Fantomról elmondhatjuk, hogy valószínűleg a világon elkövetett minden egyes bűncselekmény kiötlői és végrehajtói. Blofeld tehát nem más, mint minden gonosztett és gonosz szándék ura, egy valóban sátáni kaliberű figura: így pedig minden eddigi főgonoszon túltesz. Ráadásul a film nem elégszik meg azzal, hogy a Fantom egyszerűen csak az MI6-be beépülve akadályozza a munkájukat: ehelyett egyből az MI6 új igazgatója, C a szövetségük, aki nemcsak a 00-s programot szünteti meg, de a világ kilenc országának biztonsági szerveit kapcsolná össze egy nagy, mindent megfigyelő szervezetté, „Orwell legrosszabb rémálmává”.

Blofeld kurrens, a felszínen topikális célja ugyanis egy óriási, világméretű megfigyelő-hálózat létrehozása – az ehhez szükséges számítástechnikai és szervezeti fejlettség pedig messze túlmutat az MI6 lehetőségein. Főhősünket tehát a film, akárcsak az *Égzsakadás*, a technológiai fejlődéssel helyezi szembe: Bond fegyverei elavultak az ellenséges arzenálhoz képest, a győzelmet csupán saját morális iránytűjének és kitartásának, valamint néhány komolyabb narratív ellentmondásnak köszönheti. A 007-es ügynök, aki fénykorában és legsikeresebb filmjeiben magát a modernséget testesítette meg, most szélmalom-harcot folytat a valóságban már régóta közismerten létező titkosszolgálati megfigyelések ellen. A feszítő ellentét a biztonságra törekvés jelszavát zászlajukra tűző megfigyelők és a személyes szabadságjogok harcosai közt persze valós, és sok számos más kurrens film és sorozat alapjául is szolgál, a *Spectre* azonban éppúgy képtelen érvényesen beszélni a problémáról, mint elődje. Az *Égzsakadás* Bondja egy vidéki farmra menekült a technológia elől, a *Spectre*-ben M inkább megsemmisíti a Bond-ot követő saját rendszerüket, és ezzel lemond arról, hogy segítsenek a bajba került ügynöknek, mert pontosan tudja, hogy nem tud neki segíteni: a rendszert a

rosszfiúk is látják, és csak annyit érhetne el, hogy még nagyobb bajba keveri Bondot. A Bondot megbízó szervezet tehát nemcsak korrupst, de segíteni sem tud neki: a 007-es immár tényleg magányos ügynökké vált.

A *Spectre* moralitásában így egyrészt folytatja a reboot által elkezdett dekonstrukciót: Bondnak már nincs szüksége a szervezete feljogosítására, hogy megmentse a világot. A főcímelek előtti, egyébként kiválóan kivitelezett akciószekvenciában elcsíp és kivégez egy olasz gonosztevőt – az ezt követő jelenetből azonban kiderül, hogy saját szakállára cselekedett: az új M közli vele, hogy „Nem volt felhatalmazása. Semmilyen!” Bond tehát látszólag vigilante, és teljes titokban tartja saját nyomozását az MI6 előtt, mert – teljes joggal – nem bízik abban, hogy azok akárcsak megértenék, hogy mit keres, sem abban, hogy meg tudnák védeni – ez utóbbi később be is igazolódik. Az MI6, ami épp Bond gyilkossági jogosítványnak kibocsájtója, a szervezet, ami felruházná Bondot azzal, hogy helyettünk, értünk harcoljon és döntsön élet és halál kérdéseiben, nem funkcióképes – de ezzel Bond működésének legitimációja is odavész. Persze Bond még mindig Angliát, sőt, a világot védelmezi, ez az alapvetés nem változhatott meg, de most már nem csak a megoldás módja, hanem a veszély felismerése és az akció kijelölése is az ő feladata. És ha ő egy személyben az ügyész, a bíró és a végrehajtó is, akkor a hatalmi szálakat olyan mértékben mossa egybe, ami épp azt a fajta erő- és hatalmi koncentrációt jelenti, ami ellen Bond harcolni szokott.

Ezt az ellentmondást a *Spectre* azzal hidalja át, hogy kiderül, Bondnak igenis van felhatalmazása: az *Égzsakadás*-ban elhunyt előző M, halála után egy videóüzenetben adta Bondnak a feladatot, hogy ölje meg az olaszt, és utazzon el a temetésére Rómába – ahol aztán Bond rá is bukkan a Fantom nyomaira. Bond tehát egyszerre tud hűséges lenni a rendszerhez, és tud annak ellenében dolgozni – a film végére pedig az új M is igyekszik felnőni a feladathoz, és személyesen is részt vesz C megállításában. A film tehát morálisan is egyszerre teljesíti be a reboot törekvéseit, és pusztítja el azokat: a hatalmi szervek realiztikusabban átláthatatlanok és megbízhatatlanok, ugyanakkor szerencsére számíthatnunk arra, hogy egy-két titkosügynöknek mindig helyén marad a szíve és az esze annyira, hogy elhárítsa az aktuális katasztrófát.

A film struktúrája a hatvanas évek végéhez és hetvenes évek első felének filmjeihez hasonlóan újra helyszínek szerinti szekvenciák mentén épül, és ezen felül nem tagolódik élesen elválasztható felvonásokra. Az egymást követő szekvenciák (Róma, Ausztria, Tangier, sivatag,

London) végén Bond rendre új információt szerez, ami közelebb viszi főellenfeléhez – de igazi, hagyományosan kiemelt fordulópontok nincsenek. A *Spectre* azonban nem is igényli ezeket az alapvetően az információ fókuszálására és a néző segítségére szolgáló dramaturgiai fogásokat, a film így is könnyen követhető – mindazonáltal a fő fordulópontok hiánya arról is árulkodik, hogy igazi, váratlan fordulatok a filmben nincsenek.

A film abban is az *Égzsakadás* örököse, hogy látható élvezettel nyúl vissza a klasszikus Bond-toposzokhoz és sémákhoz – de míg egy jubileumi filmben ez érthető, sőt elvárt volt, itt csak aláhúzza, hogy az alkotók egyelőre láthatóan teljesen elfordultak a sorozat lényegi megújításától. Az, hogy egyik helyszínünk újra egy svájci hegy tetején álló csodás klinika, ahonnan Bondnak lesiklás közben kell megmenteni az egyik Bond-lányt (mint az *Őfelsége titkosszolgálatában* fő akciószekvenciájában), hogy a Madeleine-nel való, vonaton történő összejövésüket megelőzi egy hatalmas vonatos verekedés a főgonosz jobbkezeivel (mint az *Oroszországból szeretettel*-ben és a *Kém, aki szeretett engem*-ben), vagy hogy a főgonosz, miután elfogta hőseinket, kihallgatásuk és Bond megkínzása előtt gondoskodik felfrissülésükről (mint a *Dr. No*-ban), csak azt húzza alá, hogy az alkotókat az *Égzsakadás* sikere meggyőzte arról, hogy valójában Bond legnagyobb vonzereje és erőssége saját klasszikus múltja. Ahogy a régi főellenség szerepének visszahozása, vagy a már halott M újraszerepeltetése, a klasszikus filmek struktúrájának és főbb jeleneteinek megidézése is azt jelenti, hogy a Bond-filmek a Bond-mítosz felfrissítése és új kontextusba helyezése után ismét visszatértek a múlthoz: mint a hetvenes évek második felében a *Kém, aki szeretett engem*, a *Spectre* is a régi sémák megerősítése és felerősítése mellett teszi le a voksát.

## VIII. UTÓSZÓ

A dolgozatban megkíséreltem bemutatni, hogy milyen körülmények és alkotói döntések vezettek ahhoz, hogy a Bond-sorozat ennyi éven át sikeres tudott maradni.

A siker egyik legfőbb oka az igen erős indításban kereshető: ha a hatvanas években Bond nem válik világsikerré és kulturális referenciaponttá, valószínűtlen, hogy akár a hetvenes éveket megélte volna. Ennek jelentőségét nem becsülhetjük alá, hisz a kezdeti siker által olyan kitartó rajongótábort tudott felépíteni, ami az esetleges hullámvölgyeken is átsegítette a produkciót. Bond ugyanis ikonná vált, és onnantól, hogy a nézők elismerték ennek az ikonnak a létjogosultságát, megértik azt is, hogy az ikon az ő szubjektív véleményüktől függetlenül jelen lesz az életükben, és valamilyen viszonyt kell vele kialakítaniuk. A 007-es ügynök olyan, mint a királynő vagy a Manchester United, hogy két jellegzetes angol példát hozzak. Lehet az alkotmányos monarchiát támadni, vagy nem érteni, de azt minden angol tudja, hogy a királynő létezik. Ugyanígy, ha az ember nem is szereti vagy nézi a focit, azért tud arról, hogy a United egy rangos, elit csapatnak számít. A futball-analógia annyiban is megállja a helyét, hogy egy futball-rajongó az adott klubnak szurkol, nem egyéni sportolóknak, ezért rajongása sokkal időtállóbb lehet: gondolhatja valaki például, hogy egy adott időszak játékosállománya vagy vezetése csapnivaló, attól még a csapatot szereti, és várja, hogy újra felragyogjon a dicsősége. Ahogy egy futball-drukkernek is van kedvenc korszaka és játékos, egy Bond-rajongó is hosszan tud beszélgetni arról, hogy Sean Connery vagy Daniel Craig a jobb Bond – de akármi is a szubjektív véleménye erről a kérdésről, nagy az esélye, hogy az új Bond-filmet is megnézi majd.

Esetünkben az egyik fő kérdés, hogy miképp tudott a 007-es ügynök kulturális ikon-státuszra szert tenni. Kutatásom szerint ebben nagy szerepe volt annak, hogy a hatvanas években egy olyan, teljesen szabad, kötöttségektől mentes főhőst mutatott be, aki a közönség vágyait nem csupán megfogalmazta, hanem meg is testesítette. Ráadásul ezt olyan kirobbanó vizuális és hanghatásokkal, az erőszak, erotika, szellemesség és technológiai újdonságok olyan vonzó elegyével tálalta, ami nem csupán új műfajt teremtett, és addig ismeretlen tömegeket csábított a moziba, de valóban túlmutatott a filmélményen: relevanciája és modernsége olyan zsigeri és hosszan tartó befolyást alakított ki nézői életére, mint például a Beatles.

A hatvanas évek második felére, a sorozat hőskorára lényegében kialakultak a sorozat főbb pillérei, mind narratív, mind morális szinten. A narratív elemek (mint a főcím előtti mini-sztori, a Bond-lányok menetrendszerű felbukkanása, a feladatot kijelölő M és a kütyüket kiosztó Q szerepeltetése) azonnali azonosítást és visszacsatolást kínáltak a nézőnek, akárcsak a forgatókönyvek bizonyos strukturális megoldásai, mint az akció-szekvenciák és a helyszínek strukturáló ereje.

Morális szempontból a 007-es ügynök úgy felelt meg minden, hősköztől megkövetelhető alapértéknek, hogy egyszerre tudott modern lenni és tiszteletben tartani a tradíciókat. Hűtlen lehetett alkalmi szeretőihez, ha közben hű maradt a hazájához. Gyilkolhatott, ha sosem csalt, és mindig az emberiség érdekeit tartotta szem előtt. Feleselhetett főnökével, ha közben bizonyos társadalmi hagyományokat feltétel nélkül elfogadott. Bond így lehetett egy olyan hős, aki lényegében mindenkinek megfelelt: a hatvanas évek lázadó fiataljainak és konzervatívabb világképű, a gyors változásoktól megriadó nézőinek is.

Bond soha többé nem tudott olyan mértékben releváns lenni, mint a hatvanas években, hisz a világ folyamatosan változott, és Bond nem változhatott vele anélkül, hogy elveszítse magát. A kihívás innentől az volt, hogy ennek ellenére fenntartsák a sorozat népszerűségét – ehhez pedig azt kellett pontosan megérezni, hogy mikor és mennyire kell megújítani a 007-est, valamint hogy mi az, amihez nem nyúlhatnak: a következő pár oldalon felidézem, hogy mik bizonyultak a sorozat életében megváltozhatatlan sarokköveknek, és hogy tudták az alkotók ennek ellenére korszerűsíteni a 007-es világot.

Az egyik ilyen alapvető szempont az akciófilmes élmény megteremtése: az akciójeleneteknek mindig korszerűnek, lélegzetelállítónak kellett lenniük. Arra, hogy a történet tele legyen fordulatokkal, üldözésekkel, összecsapásokkal, mindig ügyeltek, éppúgy, mint arra, hogy ezek közül mindig legyen pár kimagasló színvonalon megrendezett és megvágott szekvencia: olyasmi, ami tényleg a székhez szögezi a nézőt, és amire sokáig emlékezni fog. Ez összefügg Broccoli azon hitvallásával, hogy a költségvetés látszódjon meg a filmen: azaz rengeteg pénzt költöttek el díszletre és helyszínekre is. A Bond-filmek egyik legalapvetőbb sajátossága a *globe-trotting*, azaz hogy a néző Bonddal együtt rendre távoli, egzotikus és gyönyörűen bemutatott helyszínekre utazik – ahogy a főgonoszok rendre emlékezetes főhadiszállása is a

filmsorozat egyik fő jellemzője maradt az évek során. Látványban és akcióban tehát a közönség csak ritkán érezhette magát becsapva – talán egyedül a hetvenes évek derekán, amikor a filmek egy ideig B-filmes vonásokat vettek fel, de ennek problematikáját a producer hamar felismerte, és innentől fogva ezen a téren sosem kötöttek kompromisszumokat.

Egy másik fő szempont a főhős és a sorozat moralitása volt: az egyetlen alapvető különbség, ami Bondot megkülönbözteti a *vigilante*, azaz önjelölt szuperhősöktől az a szerződés, ami közte és a brit titkosszolgálat közt fennáll: neki jogosítványa van a gyilkolásra, amire közvetlenül a titkosszolgálat, közvetve pedig az állampolgárok hatalmazzák fel. Bondot mi bizzuk meg, hogy az érdekünkben harcoljon, így nem róhatjuk fel neki erőszakosságát, ami gyakran hatékonysága záloga. Ha azonban ezt a szerződést megszegik, Bond lényege vesz el: és a sorozat ilyen próbálkozásait a közönség rendre visszatetszéssel fogadta. Bond egyéb morális kódjai: a gyengék védelme, a becsület és az igazságosság fontossága, a mindenkinek felett álló hűség és a mérsékelt tekintélytisztelet. Persze a morális kérdések megítélése változik (ezért tudott Bond a hatvanas években szemtelenkedni főnökével, ami az ötvenes években még nem fordulhatott volna elő), de a főbb morális alapok változatlanok maradnak. Ami változik, az csupán a társadalom viszonya ezekhez a morális alapokhoz: idővel egy-egy ilyen kérdés beemelődik az alapvető morális kérdések közé. Amint a társadalom nagy részének tudatában a nők tisztelettel vegyes lekezelése helyet adott annak, hogy, legalábbis elméletben, már mindenkinek illik elismerni teljes egyenjogúságukat, a Bond-sorozat alkotóit is foglalkoztatni kezdte a kérdés, és az alapvetően hímsoviniszta főhőst megpróbálták elfogadóbbá gyúrni – és ha ez nem ment, akkor vagy idézőjelbe tenni, vagy pszichológiailag megmagyarázni machóságát. Ez a törekvés, jóval később, a homoszexuálisokra vonatkoztatva is megmutatkozott: az *Égzsakadás* főgonoszának szexuális beállítottságát a sorozat nem nevetségessé téve vagy másképp elítélően, hanem viszonylag természetesen mutatja be.

A harmadik, már nem teljesen kőbe vésett szempont a filmek műfajára vonatkozott. Az, hogy a Bond-filmek keverik a vígjátéki, drámai és akciófilmes elemeket, egyik alapvető sajátosságuk. Ettől eltérni szentségtörés lett volna – azonban az egyes összetevők arányának változtatásával az alkotók mégis komoly műfaji váltásokat tudtak elérni.

A műfaj-kérdés szempontjából (mint sok más szempontból is) az *Őfelsége titkosszolgálatában* jelentette az első igazi fordulópontot: ez volt az a film, ahol az alkotók úgy érezték, nem képesek

tovább fokozni az előző filmek egyre nagyobb szabású és egyre kevésbé realiztikus akcióparádéit anélkül, hogy megkockáztatnák a sorozat önmaga paródiájává válását. Így a megújulás mellett döntöttek, és – ahogy a későbbiekben is oly sokszor – ezt a megújulást a gyökerekhez való visszanyúlás szükségszerűségével indokolták. Valójában azonban a legtöbb ilyen visszanyúlás komoly műfaji váltást takart, és ennek megfelelően a kiszemelt műfajnak megfelelően mindig mást értettek a gyökereken, amikhez vissza akartak térni. Az első alkalommal Fleminghez és a regények James Bondjához nyúltak vissza: megpróbálták a sorozatot és a főhőst is emberközelibbé tenni, valamint a vígjátéki vonások háttérbe szorításával – az akciójelleg megőrzése mellett – inkább drámai irányban haladni tovább. A filmet, ami egyszerre rúgott fel több Bond-konvenciót (narratív elemeiben eltért a beválttól, és morálisan is új irányokat próbálgatott), az alkotók kudarcként élték meg, hiszen a bevételek immár nemhogy nem emelkedtek tovább, hanem csökkenni kezdtek – így rögvest új megújulás következett. A film promóciójában újra a visszatérést hangsúlyozták: ezúttal az eredeti Bondot, Conneryt hozták vissza – valójában azonban határozottan visszafordultak a korábban sikeresebbnek bizonyult vígjátéki irányba, és szinte minden drámai vonástól megfosztották a sorozatot.

Az 1974-es *Az aranypisztolyos férfi* idejére azonban a vígjátéki vonal már az akcióvonalat is lényegesen elhomályosította, és a nézőszámok csökkenése újra változást követelt: *A kém, aki szeretett engem* az ekkorra már klasszikusnak számító hatvanas évekbeli Bond-filmekhez nyúlt vissza, és visszahozta a látványos akciókat – úgy, hogy közben a vígjátéki elemeket is meghagyta. A nyolcvanas évek elején újra megpróbálták kicsit lejjebb hangolni a fantasztikumot, és újra drámaibb irányba mozdulni – de a forgatókönyvek ezirányú törekvései nem voltak teljes mértékben összeegyeztethetőek Roger Moore színészi stílusával.

A következő nagy megújulás egy új színészhez, Timothy Dalton-hoz volt köthető: Moore távozása után immár lehetővé vált a valós áthangolás a komorabb irányba: akárcsak az *Őfelsége* esetében, itt is Fleming nevével fémjelzett komorabb, erőszakosabb és drámaibb irányba fordították a sorozatot. Bár most két filmet is megért a próbálkozás, végül a kilencvenes években ismét színészt váltottak, és visszatértek a Bond-filmek tradíciójához, a grandiózus akció-vígjátékokhoz.

A kétezres évek elejére a vígjáték ismét paródiába, az akció hiteltelenségbe torkollott, úgyhogy ismét egy visszatérés következett Fleminghez: Daniel Craig a drámát feljebb, a humort sokkal lejjebb csavarta, az akciók viszont talán minden eddiginél látványosabbak voltak. Az új Bond nem finomkodott, de a világa is erőszakos volt: az alkotók szeptember 11. és Jason Bourne után úgy érezték, eljött a reális és kemény Bond ideje. Ettől a szándékolt realizmustól a legutóbbi filmekben újra elkezdtek eltávolodni – de egyelőre újabb tiszta műfaji váltás nem történt.

Utólag tehát világosan látszik, hogy a 007-es története a vígjáték és komoly akciófilm műfajai közt lavírozott – és a sorozatnak jót tett a szinte folyamatos változás: így ugyanis minden, Bondra valamennyire is fogékony nézőt potenciális közönségének sorai közt tudhatott. Ha a 007-es csupán egy műfajban jeleskedett volna, törzsnézőit jobban ki tudja szolgálni – de lemond a többi műfaj szerelmeseiről. Így viszont nagyobbat merített – és ha esetenként a nézők egy része részben kielégületlenül is távozik, ez nem jelenti azt, hogy nem jön vissza: hiszen bízhat benne, hogy legközelebb jobban az ő szája ízének megfelelő, „igazibb” Bondot kap. A műfaji változatosság a Bond-filmek egyik igazi unikuma: más sorozatok jellemzően szigorúan meghatározott műfaji keretek között tartották magukat.<sup>138</sup>

A filmek műfajának finomhangolása természetesen összefügg a sorozat egyik leglényegesebb sajátosságával: a folyamatos relevanciára való törekvéssel. A hatvanas években a sorozat egyik fő sajátossága a korszerűség volt – és ezt nem csak a legizgalmasabb technológiai újítások szerepeltetésével, vagy a geopolitikai helyzetre és a hidegháborúra való folyamatos utalásokkal és reakciókkal, hanem a filmes megfogalmazásmód helyenként formabontó, helyenként csupán izgalmas és lenyűgöző megvalósításával érték el. Márpedig a filmes elbeszélésmód sokat fejlődött a hatvanas években, és a hetvenes évek elejére Bond az erőszak és szexualitás ábrázolásában már nemhogy úttörőnek nem számított, de erősen el is maradt versenytársaitól. Mivel a producerek azt a döntést hozták, hogy nem kockáztatják családbarát besorolásukat, meg kellett barátkozniuk ezzel a helyzettel. Ugyanakkor a politikai thrillerek sokkal összetettebben és érdekesebben foglalkoztak a politikával, nem beszélve arról, hogy az a kor is elmúlt, amikor

138 Érdekes lehet pár szót szólni a hetvenes években Európában, és ezen belül is Magyarországon kiemelkedően népszerű Piedone-filmekről: Bud Spencer és Terence Hill filmjei, bár alapvetően ugyanúgy a humort ötvözték a zsánerfilmek stílusjegyeivel, mint Bond, mégsem tudtak sem hasonlóan széleskörű, sem tartós sikersorozatot elérni. Mivel ezek a filmek egy műfajban és nagyrészt egy stílusban készültek, képtelenek voltak a valós megújulásra, és bő évtizedes sikersorozat után az alkotók a sorozat leállítása mellett döntöttek.

a 007-es ügynök a társadalmi mobilitás élenjáró harcosa lehetett. Röviden, a hatvanas évek végével a Bond-mítosz első nagy fázisa is véget ért, és Bondnak új módokon kellett relevánssá válnia.

A hetvenes évek elején átmenetileg az aktuálisan divatos filmes műfajok megidézésével és másolásával próbálták fenntartani a korszerűség érzetét, de hamar megértették, hogy ez az út minden eredetiséget kiöl a Bond-filmekből, és *A kém, aki szeretett engem* elkészítésével tettek sikeres kísérletet arra, hogy a 007-est ismét relevánssá tegyék a mozivászonon. Ugyan a hidegháborús világot is visszahozták, és megtartották a filmes utalgatásokat is a korabeli sikerfilmekre, a valódi unikum a film látványossága és lendülete volt: az akciójelenetek ismét bemutatták a régi Bond egyik fő vonzerejét: hogy a néző olyan kiállítású, pazar és egyszerre vicces filmet kaphat, mint sehol máshol. Ha másként nem is, Bond akció-vígjátékként újra a fősodorba került.

A nyolcvanas évek elején, ahogy a Szovjetunió afganisztáni szerepvállalása miatt a nemzetközi politikai hangulat újra fokozódni kezdett, az alkotók meglátták a lehetőséget, hogy megpróbálják politikailag reaktiválni a 007-es ügynököt. Ezt azonban viszonylag sikeresen csak az évtized második felére sikerült teljesíteni – ekkora viszont a Szovjetunió összeomlásával a hidegháború véget is ért, ez pedig jogos aggodalommal töltötte el a filmek készítőit. Hiába alakította ki még Fleming épp erre a lehetőségre készülve a SPECTRE-t, mint a hidegháború felett álló univerzális főgonosz-csoportosulást, a filmesek egy jogvita miatt egészen a legutolsó Bond-filmig nem használhatták újra a szervezetet. Ennél is fontosabb volt azonban az a percepció, hogy a filmek Bondja SPECTRE ide vagy oda, a nyolcvanas évek végéig folyamatosan a hidegháború tengelyén létezett: a filmek világában a szovjetek, ha nem is erős, de folyamatos fenyegetést jelentettek. Egyáltalán szükség van-e Bondra, ha a hidegháború véget ért?

A kilencvenes évekre a relevancia a Bond-filmek alkotói számára épp ezért mindennél hangsúlyosabb kérdéssé vált. Az első Brosnan-film, az *Aranyszem* azonban a filmes formanyelv ráncfelvarrásain túl úgy újította meg a Bond-világot, hogy valójában a világ változásait relativizálta. Azzal, hogy a fenyegetés továbbra is a Szovjetunió utódállamai felől érkezik, és továbbra is egy-egy főgonosz törekszik a világ elpusztítására, a film azt állítja, hogy lényegileg semmi nem változott, és Bond szerepe épp annyira fontos, mint régen.

Szeptember 11 után azonban az alkotók nem halogathatták tovább, hogy szembenézzenek azzal, hogy a világ megváltozott: az emberek fenyegetettség-érzésének növekedésével és a veszély forrásának kiismerhetetlenné válásával Bond tényleg kénytelen volt megújulni: a *Casino Royale* és a *Quantum* valójában nem egy főgonosszal, hanem magával a gonosz ideájával helyezi szembe Bondot: ellenfelei nem megalomán világhódító különcök, hanem üzletemberek és politikusok. A világot immár nem lehet megmenteni, mert a korrupció annak szerves része: az ügynökség és Bond reális célja immár csupán kisebb harcok megnyerése lehet. A *Quantum* azonban a megújulás során túlzottan dekonstruálta az eredeti Bond-mítoszt, így az *Égzsakadás* az egész koncepcionális megújulással szembefordulva a Bond-filmek megszokott ismérvei mellett egyebek közt a klasszikus főgonoszt is visszahozta. Mivel azonban a korábbi világképet nem állíthatták vissza teljes egészében, és Bondból nem csinálhattak hacker-géniuszt, a 007-es kénytelen volt lemondani arról, hogy eszköztárának modernségében felvegye a fegyvert a bűnözőkével. Bond ennek köszönhetően az utóbbi két filmben lemondott a korszerűség kergetéséről, és a klasszikus Bond toposzok újrahasznosításából próbált előnyt kovácsolni. A legutóbbi Bond-film, a *Spectre* ismét ugyanolyan tündérmese, mint a hatvanas-hetvenes évek darabjai.

Láthattuk, hogy a folyamatos megújulásra való törekvések hol jobb, hol rosszabb irányba katapultálták a sorozatot – de nehezen vitatható, hogy többi tárgyalt jellegzetességén kívül a megújulásra való képesség pusztán ténye is a többi filmes sorozat fölé emeli. A Bond-filmek több, mint 50 éve alatt számos más filmes sorozat indult el és vált sikeressé – ám versenytársai jellemzően épp a bevált recept ismételtetésére, nem pedig megújítására tették tétjeiket. A bevált receptek azonban idővel unalmassá válnak – és az olyan, egyébként igen népszerű sorozatok, mint Bud Spencer és Terence Hill filmjei, a Louis de Funes -féle Csendőr-sorozat, vagy éppen a Rózsaszín Párduc-filmek is kimerültek és leálltak.

A jelenlegi közönségfilmes környezet kedvez a folytatásoknak: mivel a hollywoodi stúdiók főnökei felismerték, hogy a közönség igénye tulajdonképpen kiszámíthatatlan és megtippelhetetlen, egyre kevesebb tere nyílik az ún. eredeti produkcióknak. Előnyt élveznek a sikeres könyvek vagy könyv-sorozatok, régi filmek vagy akár televíziós sorozatok filmes feldolgozásai – és a legjobb üzlet mind közül a már sikeres filmek újabb részeinek elkészítése. Ez a helyzet ugyan, bár részben erősebb konkurenciát teremt Bondnak, akinek így meg kell

küzdenie a mozivásznakat benépesítő számtalan szuperhőssel és az újra feltámadt *Csillagok háborúja* sorozattal is, összességében mégis kedvez a 007-s ügynök továbbélésének: mivel az egyik legmegbízhatóbban teljesítő sorozat, kiemelt gyártási- és marketing-költségvetést kap, ami jelentős versenyelőnnyel ruházza fel.

Senki nem állíthatja azonban, hogy a 007-es nem szolgálta meg kiemelt státuszát: a dolgozat bemutatta, mennyi kísérletezés, munka, döntés és esetenként szerencse áll amögött, hogy több mint ötven éve sikerül fenntartani James Bond mítoszát.

## BIBLIOGRÁFIA

Kingsley Amis: *The James Bond Dossier*, London, Jonathan Cape, 1966

Robert Arp és Kevin S. Decker: „That Fatal Kiss”: Bond, Ethics, and the Objectification of Women, in: James B. South és Jacob M. Held (ed): *Questions are Forever: James Bond and Philosophy*, Peru, Open Court Publishing Company, 2006

José Arroyo: *The World is Not Enough in Sight and Sound*, 2000 jan.

Tony Bennett: *James Bond as Popular Hero*, in: *Politics, Ideology and Popular Culture* (2), Milton Keynes, Open University Press, 1982

Tony Bennett: *The Bond Phenomenon: Theorising a Popular Hero*, *Southern Review*, vol 16, no2, July 1983, Baton Rouge, Louisiana State University Press

George Benson: *The James Bond Bedside Companion*, London, Boxtree, 1988.

Jeremy Black: *The Politics of James Bond: From Fleming’s Novels to the Big Screen*, Lincoln, Bison Books, 2005

Paul Bloom: *Just Babies: The Origins of Good and Evil*, London, Crown, 2013

„Bondomania”, *Time*, New York City, Time Inc, 1965

Bond villain spills the beans, in: *Metro*, 2008, jan. 24

Albert R. Broccoli: *When The Snow Melts*, London, Boxtree, 1998

Albert R. Broccoli és Donald Zec: *The Autobiography of Cubby Broccoli, The Man Who Brought James Bond 007 to the Screen*, London, EON Productions Ltd, 2012

John Brosnan: *James Bond in Cinema*, London, Tantivy Press, 1981

Henry Chancellor: *James Bond, The Man and His World*. London, John Murray, 2005

James Chapman: *Licence to Thrill: a Cultural History of the James Bond Films* (Second Updated Edition), London, I.B. Taurus, 2007

Tony Chiu: *An Old James Bond Hand Produces No. 0011*, in *New York Times*, 1979, július 1

Roald Dahl: *007’s Oriental Eyefuls*, *Playboy*, 1967. június

Randee Dawn: *Quantum is Marc Foster’s Art Film*, in: *The Hollywood Reporter*, 2008, nov. 11

Kevin Dutton: *The Wisdom of Psychopaths: What Saints, Spies, and Serial Killers Can Teach Us About Success* (Kindle edition), Toronto, Doubleday, 2012

Roger Ebert: The Living Daylights, <http://www.rogerebert.com/reviews/the-living-daylights-1987>, letöltve: 2014. május 3.

Umberto Eco: The Narrative Structure In Fleming, in Oreste Del Buono and Umberto Eco (eds): The Bond Affair, trans. R. A. Downie, London, Macdonald & Co, 1966

John Feather: A History of British Publishing, 2nd Edition, London, Routledge, 2005

Raymond G. Frensham: Screenwriting, London, Hodder Headline, 1996

Matt Goldberg: Daniel Craig Talks about the Script Problems on QUANTUM OF SOLACE; Says Why is Encouraged for Skyfall, in: Collider, 2011. dec. 07

Jonathan Haidt: The Righteous Mind: why Good People Are Divided By Politics and Religion? [Kindle Edition], New York, Vintage, 2012

Pat Jankiewicz: Dark Knight Resurrected, Starlog 337 p53-57, August 2005

Peter K. Jonason, Norman P. Li, Emily A. Teicher: Who is James Bond?: The Dark Triad as an Agentic Social Style, Individual Differences Research, 2010, Vol. 8, No. 2

Pauline Kael: Slaphappy and not so happy, The New Yorker, 1985, június 13.

John Francis Lane: Young Romantic, Films and Filming, 1967

Zachary Leader: The Life of Kingsley Amis, New York City, Pantheon Books

Andrew Lycett: Ian Fleming: The Man Behind James Bond (Kindle Edition), London, Weidenfeld & Nicolson; New edition, 2012

Richard Maibaum: James Bond's 39 Bumps, New York Times, 1964. dec. 13.

Richard Maibaum: 007's Puppetmaster, Sarlog, 68, March 1983

Tom Mankiewicz: My Life as a Mankiewicz , Kindle Edition, Lexington, University Press of Kentucky, 2012

Janet Maslin: A View To a Kill, in: New York Times, 1985. május 24.

Brian McFarlane (ed.): An Autobiography of British Cinema, London, Methuen Film, 1997

Pat McGilligan (ed.): Backstory: Interviews with Screenwriters of Hollywood's Golden Age, Berkeley, University of California Press, 1986

Robert McKee: Story: Substance, structure, style, and the principles of screenwriting, London, Methuen, 1999

Kiran Pahwa: Roger Moore admits stretching Bond stint too long, in: TopNews.in, 2008. január 5

John Pearson: The Life of Ian Fleming (Kindle Edition), London, Bloomsbury Reader, 2013

Danny Peary: Guide for the Film Fanatic, New York, Simon&Schuster, 1986

Lee Pfeiffer; Philip Lisa: The Films of Sean Connery, New York, Carol Publishing Group, 1997

Lee Pfeiffer; Dave Worrall: The Essential Bond, London, Boxtree, 1998

Playboy Interview: Ian Fleming, Beverly Hills, Playboy, December 1964

Terrence Rafferty: A Licence to Pursue the Inner Bond in: The New York Times, 2007, dec. 9

Laurence A. Rickels: Spectre, Grand Rapids, Anti-Oedipus Press, 2013

Steven Jay Rubin: The James Bond Films: A Behind the Scenes History, New Rochelle, Arlington House Publishers, 1981

Dominic Sandbrook: Never Had It So Good: A History of Britain from Suez to the Beatles, London, Abacus, 2006

Richard Schenkman: „Timothy Dalton Revisited” in: Bondage, Number 16, Winter, 1989

Kevin Conroy Scott (ed.): Screenwriters' Masterclass: Screenwriters Talk About Their Greatest Movies, London, Newmarket Press, 2005

Linda Seger: Making a Good Script Great, Revised & Expanded 2nd Edition, Hollywood, Samuel French, 1994

Hugh Sidey: President's Voracious Reading Habits, Life Magazine, Time Inc., New York, 1961. március 17

Jim Smith: Bond Films, London, Virgin Books, 2002

Blake Snyder: Save the Cat! The Last Book On Screenwriting That You'll Ever Need, Studio City, Michael Wiese Productions, 2005

Robert Stephan, "Smersh: Soviet Military Counter-Intelligence During the Second World War." Journal of Contemporary History 22, no. 4 (1987)

Kristin Thompson és David Bordwell: A film története, Budapest, Palatinus, Budapest, 2007

Sharon Waxman: Bond Franchise is Shaken and Stirred, in New York Times, 2005, Oct. 15.

## FILMOGRÁFIA

Everything Or Nothing: the Untold History of 007, Passion Pictures, Red Box Films, 2012. dir: Stevan Riley

Inside Dr. No - DVD: Dr. No – Ultimate Edition, MGM Home Entertainment, 2006

MI6 Commentary, Blu-ray, From Russia With Love, Fox/MGM, 2012