

Verden ifølge Bond



Der er 'saa meget tempo, at der ikke bliver tid til at reflektere over eventuelle sandsynligheds-uhyrigheder.

Det er en film, der skal sluges hel, saa er den en lækkerbidsken for liebhavere.

I tilgift er personlisten garneret med en hel del kvindelig skønhed!

Børsen 6. april 1963 om Agent 007: Mission Drab

James Bond er død. Han døde i foråret. Den amerikanske ornitolog, der lagde navn til forfatteren Ian Flemings fiktive agent fra den britiske efterretningstjeneste, deler nu i sandhed skæbne med den uden sammenligning mest populære, imaginære figur i efterkrigstiden: Agent 007, James Bond – licensed to kill. For nu er både fugleforskeren og hans umådeligt berømte navnebror udødelige.

James Bond – og det er fra nu af Ian Flemings og filmenes Bond, jeg taler om – så dagens lys første gang i 1953 i bogen 'Casino Royale'. Fra da af udkom der med næsten manisk præcision en Bond-bog om året til og med 1965. I alt blev det til 12 romaner og to novelle-samlinger. To af bøgerne udkom efter Flemings død i 1964, men dermed var det ikke slut. Andre overtog romanskriveriet. Bond-kenderen Kingsley Amis udgav

af Palle Schantz Lauridsen

under pseudonymet Robert Markham i 1968 bogen 'Colonel Sun'. Den var den første i rækken af officielle Bond-bøger. På det seneste har forfatteren heddet John Gardner. Om han duer til noget, kan enhver checke. For flere af hans Bond-eventyr er netop kommet ud i kioskerne – på dansk. Når Amis og Gardner overhovedet kan skrive officielle Bond-bøger, skyldes det, at Bond ophavsretsmæssigt ikke er knyttet til Ian Fleming, men til selskabet Glidrose, som Fleming oprettede kort tid før sin død. Den, der får tilladelse fra Glidrose, kan publicere rigtige Bond-bøger. Det er fiktionsfiguren Bond, der skal sælge, ikke forfatteren Fleming. Det er ligesom med Anders And og de andre superhel-

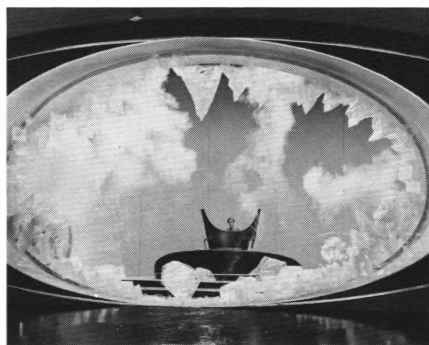
te. Det handler med andre ord om penge – hvis nogen skulle være i tvivl.

Læser man i dag de Bond-bøger, der bærer Flemings navn, vil man opdage, at ganske mange af dem afviger radikalt fra filmene. *The Spy Who Loved Me* har – og det tjener den til ære – fx kun titlen til fælles med Flemings roman. Spørgsmålet om, hvad der afviger fra hvad, stiller sig naturligvis anderledes, hvis man ser kronologisk på tingene, men i bevidsthedslivets fiktive verdener lønner det sig ofte at se omvendt på det. Jeg vil påstå, at ingen i dag kan læse en Bond-bog uden at se den gennem filmens optik, uden at se den med de briller Bond-fænomenet generelt har forsynet os med. Jeg kan i hvert fald ikke.

Fra bog til film

Lad os dvæle lidt ved, hvordan bøgerne blev til film. Ikke ved forskelle (selvom der er rigtigt mange af dem) og ligheder mellem bog og film, ikke ved filmatiseringsproblematikken, men ved nogle få facts. Fleming forsøgte tidligt at få Bond til filmen. I 1955 blev *Casino Royale* sendt på amerikansk TV, uden at det fik nogen mærkbar effekt på Bond-interessen. Der var tale om et en-times program i CBS-serien 'Climax Mystery Theater'. Det blev sendt direkte, hvorfor det ikke findes bevaret. Den amerikanske skuespiller Barry Nelson havde æren af at blive den første Bond-fremstillende, og Peter Lorre var den første skurk, Le Chiffre. Siden gik det lidt træt med at sælge Bond til film og TV. Bøgerne udkom en gang om året, fra 1955 også som paperbacks, den engelske avis *The Daily Express* bragte i 1957 Flemings femte Bond-bog, *From Russia With Love*, som føljeton og præsenterede senere samme år dagligt Bond som tegneseriefigur samtidig med, at avisen afholdt en læserafstemning om, hvem der skulle spille Bond, ifald han skulle komme til filmen. Fleming arbejdede på kortere TV-manuskripter, der ikke blev til andet end novellesamlingen *For Your Eyes Only* fra 1960, og først i 1961 fik han solgt rettighederne til alle eksisterende og kommende Bond-fortællinger til de amerikanske producere Harry Saltzman og Albert 'Cubby' R. Broccoli.

At filmrettighederne blev solgt på det tidspunkt, hang sammen med, at Bonds popularitet var kraftigt stigende samtidig med, at læsergruppen havde ændret sig. Tony Bennett og Janet Woolcott påpeger i *Bond and Beyond – The Political Career of a Popular Hero* (1987), der er langt den bedste af bøgerne om Bond, at Bond startede sin karriere med at blive læst overvejende af den 'litterære by-intelligentsia'. Fra og med *Daily Express*' Bond-interesse begynder bøgerne at sælge mærkbart bedre. De første to ordinærudgaver af *Casino Royale* solgte i England 12750 eksemplarer på de første to år, og det var slet ikke så ringe endda, men allerede i 1955 solgtes den i 41000 paperback-eksemplarer. Årligt steg det samlede salg af paperbacks i England nærmest eksponentielt: 41000 i 1955, 58000 i 1956, 72000 i 1957, 105000 i 1958, 237000 i 1959, 323000 i 1960 og 670000 i 1961. På det tidspunkt, hvor kontrakten mellem Saltzman/Broccoli og Fleming blev underskrevet, var der altså solgt lige godt 1½ million paperbacks af de seks titler, der indtil da var på markedet. De var naturligvis ikke



Nej, det er ikke *Batmans* gebis, men Woody Allen som en lidt fortabt skurk i *Casino Royale*.

blevet købt af den litterære byintelligentsia, der udgjorde de første bøgernes kernelæser-gruppe, men – antager Bennett og Woolcott – af folk, der kendte Bond fra *Daily Express*, nemlig 'lower middle class'-læserne.

To bøger var ikke med i handlen: 'Casino Royale' og 'Thunderball'. Den første var allerede blevet solgt en gang. Den anden var ikke med, fordi Fleming ved kontraktens indgåelse lå i retslig strid med manuskript-forfatteren Kevin McClory. Denne hævdede korrekt, at han og en anden manuskriptforfatter, Jack Whittingham, havde været med til at skrive det filmmanuskript, der lå til grund for Flemings bog.

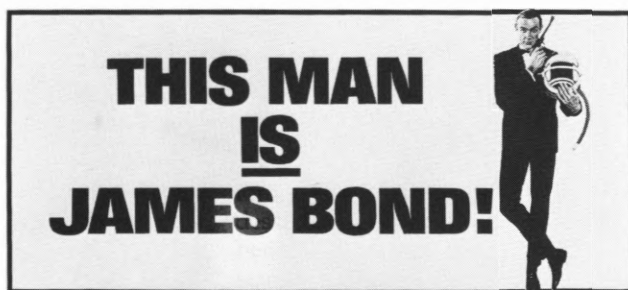
Casino Royale blev til en mammutproduceret Bond-parodi i 1967 og i 1983 kom McClorys remake af *Thunderball*, *Never Say Never Again*, men fraregner vi disse to film, er der indtil nu produceret 16 Bond-film i Saltzman/Broccolis officielle regi. Efterteksterne til den nyeste, *License to Kill*, lover, sådan som efterteksterne til Bond-film altid har gjort det, at Bond vil vende tilbage. Han er altså ikke færdig endnu. Man kan mene, og det gør jeg, at *License to Kill*, selvom den langt hen ad vejen er tro mod Bond-formlen, betegner et stort skridt væk fra den. Timothy Daltons aggressivt hævende selvtægts-udøver ligner, på trods af at han har sin elegance og sine evner som kvindebedærer i behold, mere Dirty Harry eller Rambo, end han ligner den britiske agent, der sendes på mission af sin overordnede. Og filmen ligner mere en hvilken som helst action-film, end den ligner en Bond-film. Jeg tvivler ikke på, at de næste par Bond-film nok skal blive ligeså store pengemaskiner, som Bond-filmene altid har været, men jeg ser noget symptomatisk i, at den første Bond, den 'rigtige' vil nogle mene, nemlig Sean Connery, er på banen i Spielbergs tredje film om Indiana Jones, *Indiana Jones and the Last Crusade*. For hvis der er nogen, der i dag kan lave

charmerende adventure-filmserier, sådan som Saltzman/Broccoli kunne, da Bond-bølgen toppede i midten af 1960'erne, er det Spielberg og hans makker George Lucas.

På film startede Bond i 1962 med *Dr. No*. Det er svært at se det i dag, men samtidige øjenvidner som fx en af Kosmorama's redaktører og den ikke helt uvildige Timothy Dalton beretter om fornemmelsen af at stå overfor noget nyt, noget moderne. Dét er vigtigt at holde fast i, for hvor bøgerne ofte – og det med rette – er blevet beskyldt for at være bagstræberiske både ideologisk i deres mandschauvinistiske, koldkrigeriske og racistiske drømme om verden, som den var engang, og i forhold til spionromanens generelle udvikling, har filmene – uanset hvilke ideologiske fejltrin man måtte mene, de har begået – som oftest været meget moderne. Siger man, at 60'ernes film-Bond var en mandschauvinist, der ved sit behårede bryst nærrede maskuline fantasier om smukke kvinder i overflod, turistens drøm om fjerne himmelstrøg og forbrugers lyst til eksklusivt konsum, har man ret. Men så må man ikke glemme, at 60'erne var en tid, der fx frisatte begge køns seksualitet og satte familiens opløsning igang: Bond var et led i den tendens og som sådan moderne. *Moderniseringens* helt kalder Bennett og Woolcott denne 60'ernes Bond. Turistindustriens og forbrugersamfundets mand, kunne man tilføje. Og teknologiens. Men lad nu det fare, og lad mig se på den fiktive Bond.

Agenten

Man siger, Bond er spion. En sådan er i flg. Nudansk Ordbog en 'person, der ulovligt udforsker (især militære) hemmeligheder; jf. *dørspion*'. Og det er jo slet ikke Bond. Han er snarere agent, en handlingens mand (jf. latin: *agere*: handle, gøre). Tilsvarende er filmene agent-film, ikke spion-film, i den forstand at deres hovedperson er en handlekraftig superhelt og ikke en stille mand i overfrakke, der på regnvåde efterårsaftener leverer kodede oplysninger videre. Bonds mange handlinger har stor indflydelse i fiktionerne, men også i virkelighedens politiske verden har han sat sine spor. Det er i hvert fald en af pointerne i Alexander Cockburn artikel *Den hemmelige Agent*, der står at læse i tidsskriftet *Fredag* (nr. 17/1988). Han hævder, at vi uden Ian Fleming ikke havde haft 'noget OSS (Office of Strategic Services) og derfor heller ikke noget CIA. Den kolde krig kunne være afsluttet i begyndelsen af 1960'erne. Vi kunne være skånet for Vietnam, Nixon, Reagan og Stjernekrigsprojektet'.



Lois Maxwell, Bernard Lee og Sean Connery. At denne mand **er** James Bond bekræftes ad absurdum t.h.: George Lazenby.

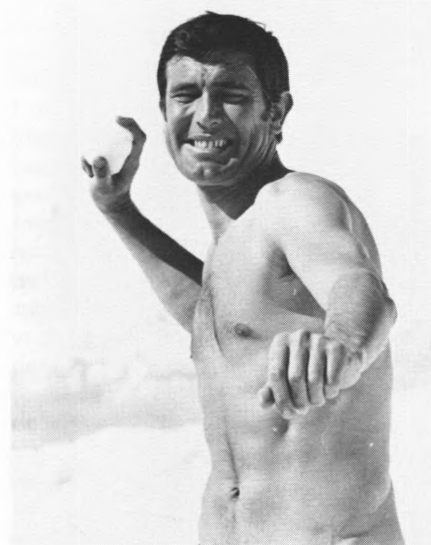
Det blev vi som bekendt ikke. Alt sammen 'på grund af' Bond-teksternes og Flemings personlige indflydelse på de storpolitiske beslutningstagere. Selvfølgelig var det ikke Bond, der startede Vietnam-krigen, men Cockburn kan have ret i, at han ikke har været ganske uden indflydelse på de fjendebilleder, der har domineret vesten det sidste kvarte århundrede. Fleming skulle således ved en middag hos John F. Kennedy i 1960 have fostret en fantasifuld ide til, hvordan man kunne slippe af med Fidel Castro. Den havde den cubanske leders karakteristiske skæg som sin genstand, for Fleming mente, at revolutionen ville 'gå i stå uden cubanere med fuldskaet'. To år senere forsøgte Kennedy, der imidlertid var blevet præsident 'at finde gangstere, som mod betaling skulle medvirke til enten at myrde Castro eller at gøre ham til grin, dette sidste ved hjælp af et pulver, som kunne få hans skæg til at falde af. Cockburn nævner flere pudsige, men også skræmmende eksempler, og har han ret, er der ingen tvivl om, at Bond-fiktionens fantastiske verden har haft større indflydelse på den virkelige verden, end den virkelige verden har haft på Bond. Men lad os nu for alvor kappe jordforbindelsen og se fiktionerne selv.

Fra Bond til Bond

Filmhistorisk er det enestående, at '007 altid vender tilbage', som den finurlige tekniker Q (hvis navn hidrører fra hans ansættelse i Secret Service's Q-branch, equipment-branch) siger i *License to Kill*. Indtil videre er han vendt tilbage med jævne mellemrum i 27 år – og det er længe for en filmhelt.

Det er selvfølgelig ikke den samme Bond – hverken skuespilleren eller figuren – der har været på banen i alle årene. Men flere af folkene bag og nogle af dem på scenen har været med – om ikke i alle årene, så dog i mange af dem. Producenten 'Cubby' Broccoli har været med hele tiden. Til at begynde med sammen med Harry Saltzman, men nogle uoverensstemmelser mellem dem i midten af 70'erne endte med, at Saltzman solgte Broccoli sine rettigheder efter *The Man With the Golden Gun*. Først på de sidste tre film har den nu firs-årige 'Cubby' fået en medproducer i Michael J. Wilson, der i øvrigt inden han nåede så langt, havde været med i manuskriptarbejdet på flere af filmene.

Bliver vi et øjeblik bag scenen skal det nævnes, at komponisten John Barry har skrevet musikken til 11 af filmene, at Maurice Binder har designet alle titelskærmene og, at Richard Maibaum – ofte sammen med andre – har skrevet de fleste af manuskripterne. Der har indtil nu været fem instruktører, af hvilke kun Peter Hunt (*On Her Majesty's Secret Service*) har nøjedes med en film. Terence Young og Lewis Gilbert har hver instrueret tre film, mens Guy Hamilton har svinget piskene fire gange, hvad den nuværende instruktør, John Glen, har gjort fem gange. Men så har han også inden da været klipper og second unit director på et par af de tidligere Bondværker. På scenen kender enhver Bondfan 007's back-up team hjemme i London: chefen M, der i årenes løb oftest er blevet spillet med træet autoritet af Bernard Lee, Mirakelmageren Q, der stadig spilles lige underfundigt af Desmond Llewelyn (walisisk-kyndige venner fortæller, at det dobbelte 'l' skal udtales som noget, der ligner vort 'k') og sekretæren Miss Moneypenny, der til og med i *A View to a Kill* blev spillet af Lois Maxwell.

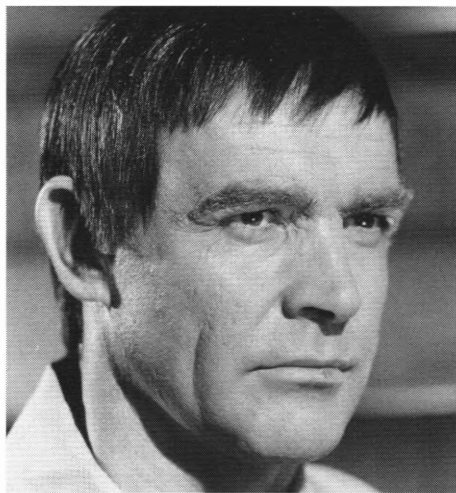


En sidste genkommende figur og skuespiller er den sovjetiske General Gogol (Walter Gotell), der i forskelligt omfang har arbejdet sammen med Secret Service siden *The Spy Who Loved Me*. Alt dette 'genbrug' på produktionerne giver en hold-fornemmelse, der sammen med filmenes indre formelkarakter, som jeg vender tilbage til, er med til at stabilisere den Bond, der ellers af Bennett og Woolacott karakteriseres som en mobil signifiant, dvs. et bevægeligt udtryk, der kan knyttes til forskellige indhold. Derfor har Bond-figuren også kunnet overleve udskiftninger på titelrolleplan, hvor indtil nu fire herrer har forsøgt sig: Sean Connery, George Lazenby, Roger Moore og Timothy Dalton.

Bond ifølge Connery

Men altså: Bond skrev filmkontrakt i 1961. Saltzman/Broccoli endte med at vælge den ikke ganske ukendte Sean Connery til titelrollen. 'He looked like he had the balls', skal Broccoli have sagt efter deres første møde. Det var Connerys første fem Bond-film, der lagde grunden til seriens umådelige succes. Det var dem, der satte hele Bond-fænomenet i gang, og det er dem, der, når man ser dem i dag, står sig bedst i kampen mod tidens tand.

Det begyndte med *Dr. No* (1962, 'Agent 007: Mission Drab'), som de fle-



Ursula Andress i *Dr. No*. Connery japaniseret i *You Only Live Twice*.

ste vel husker for den scene, hvor Bond møder den yppige Honeychile (Ursula Andress), der som en anden skumfødt Venus viser sig for ham på en caraibisk strand. I *From Russia With Love* (1963 – 'Agent 007 Jages') møder vi første gang Q, der her forsyner Bond med noget så tilforladeligt simpelt som en standard attachémappe med indbyggede knive, bomber, gas og guld. Filmen var i 1963 den mest sete i England – og den mest indbringende nogensinde. *Goldfinger* (1964 – 'Agent 007 contra Goldfinger'), der er min absolutte favorit, præsenterer den første Bond-bil, Aston Martin'en, og den giver os i tilgift det berømt melige golfparti mellem Bond og Goldfinger (et parti, der hos Ian Fleming fylder 22 sider), Goldfingers hattekaster af en tjener, Odd Job, og den lesbiske pilot med det flemingske navn Pussy Galore, 'Masser af Fisse'. Før-titelsekvensen, der absolut intet har med den øvrige historie at gøre, er et lille mesterværk, og pudsigt og humoristisk afvæbnende er det, at tællerværket på den atombombe, Bond til slut skal have hjælp til at standse, slutter sin nedtælling på tallet '007'. *Thunderball* (1965 – 'Agent 007 i ilden') fører Bond ned under vandet, hvor han kæmper med og mod dykkere i frøers mængde om atomare ladninger. I *You Only Live Twice* (1966, 'Agent 007 – Du lever kun to gange') highjacker ærkeskurken, Ernst Stavro Blofeld, som man

her ser for første gang, med base i en udsult, japansk vulkan rumkapsler fra de to supermagter. Dette sker i Bond-seriens første rumsekvenser i en film, der – vistnok – indeholder filmhistoriens første ninja-krigere.

Som eksempel på Bonds enorme popularitet i midten af 60'erne kan man nævne paperback-udgavernes salgstal. Som nævnt var der til og med 1961 solgt godt 1½ million bond-billigbøger. I 1962 var salget på 1,3 millioner, i 1963 på 4,5 og i 1964 på 5,9 millioner. Salgskurven toppede i 1965 med 6,8 millioner solgte Bond-bøger. På fire år blev der m.a.o. solgt knap 20 millioner paperbacks.

Det var også de fem første film, der gjorde den atletiske, skarpskårne Sean Connery med den skotske accent og de lakoniske bemærkninger så berømt, at producenterne havde stort besvær med at finde en afløser, da han takkede af for at slippe ud af Bond-figuresens spændetrøje. Da de endelig fandt frem til den australske reklamefilm-skuespiller George Lazenby, havde de ikke heldet med sig. Skønt den sjette Bond-film, *On Her Majesty's Secret Service* (1969, 'Agent 007 i Hendes Majestæts Hemmelige Tjeneste') er fyldt med fabelagtige ski- og bilstunts, har et glimrende og morsomt manuskript, er rappere klippet, mere hårdtslående og fremviser flere piger end nogen tidligere film i serien, blev den et flop. Ikke at den gav underskud. Det har en Bond-film aldrig gjort. Men der var noget galt. Måske det var Ian Flemings idé om at lade bogens Bond optræde forklædt som skotsk adelsmand i kilt med speciale i genealogi. Måske det var, fordi filmen som den eneste i serien var en tragedie: den sluttede med, at Bonds nye kone bliver

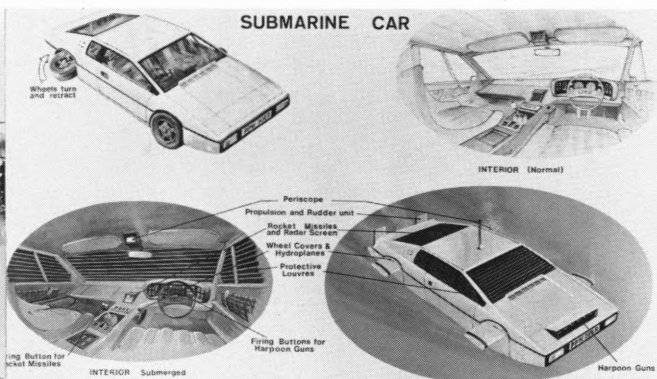
skudt, ca. 10 minutter efter hun og agenten er trådt ind i den hellige ægtestand. Måske det slet og ret var, fordi Lazenby ikke kunne agere. Han nåede ikke en millimeter ud over lærredets flade rampe og var nøjagtig ligeså charmerende som en lukket dør.

Under alle omstændigheder intensiverede Saltzman/Broccoli deres forsøg på at overtale Connery til at spille rollen igen. Anstrengelserne kronedes med held, så Connery fik sit første comeback i *Diamonds Are Forever* (1971, 'Diamanter varer evigt'); en film, jeg husker mest for Bonds indledende, interkontinentale jagt på ærkeskurken Ernst Stavro Blofeld og for den usmagelige bøsse-parodi med forbrøderparret Mr. Wint og Mr. Kidd, der taler ligesom Rip, Rap og Rup: den ene begynder sætningen, den anden fuldfører den. Og så er det her Bond har denne gudbenådede replik til diamantsmuglersken Tiffany Case, da de mødes første gang. Hun er iført en kort, halvgennemsigtig natkjole, hvilket naturligvis får Bond til at sige: 'That's quite a nice little nothing you're almost wearing!'

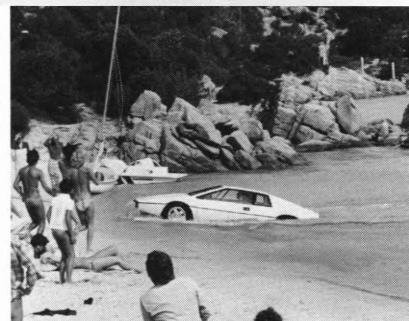
Bond ifølge Moore

Diamonds ... blev Connerys sidste film for Broccoli/Saltzman, der endnu engang måtte se sig om efter en ny Bond. Efter en offentlig interesse, der bragte diskussionen om, hvem der skulle spille Scarlett O'Hara i *Borte med Blæsten* i erindring, faldt valget på Roger Moore, der var – og er – tre år ældre end Connery. Moore havde allerede været inde i billedet, da man skulle besætte rollen første gang, men først nu, hvor serien langsomt ændrede sig til at blive en parodi på sig selv, kunne man bruge hans særlige evner for lettere komedie og hans overklasse-agtige, noget feminine fremtoning. Moore var allerede kendt og populær fra især sine TV-roller. Han havde bl.a. spillet titelrollerne i den britiske *Ivanhoe* og Simon Templar i 1963-68 serien *The Saint*. Den første Moore-film, *Live and Let Die* (1973, 'Lev og lad dø') – fra hvilken især huskes den grovkornede falden-på-halen komik, der fulgte i kølvandet på den fjogede Louisiana-betjent J.W. Pepper, den dobbeltdækkerbus, hvis overdel ryger af, da Bond kører under en lav bro og Bonds heltemodige spring på krokodillerygge – markerede et afgørende brud med de tidligere films relativt begrænsede brug af tekniske dimser, spektakulære stunts og vandede vittigheder.

Denne tendens fortsatte i Moores øvrige film. *The Man With the Golden Gun* (1974, 'Manden med den gyldne pistol') er den mest apokryfe af filmene,



Roger Moore, Richard Kiel og Barbara Bach; bilstunt'et og under-vandsbilen i *The Spy Who Loved Me*.



hvilket illustreres glimrende af det ekspressionistiske spejl- og rædselskabinet, hvor skurken Scaramanga, manden med den gyldne pistol og de tre brystvorter, trænes af sin hjælper, dværgen Nick Nack. J.W. Pepper fjoller med igen, men er denne gang så heldig, at han er med i et af seriens flotteste bilstunts: på vej over en bro, der tilfældigvis mangler midtersektionen, roterer Bonds bil en hel gang om sin egen længdeaksel. *The Spy Who Loved Me* (1977, 'Spionen der elskede mig'), der var den første, Broccoli producerede alene, sætter for første gang Bond til at arbejde direkte sammen med Komitet Gosudarstvenoj Berzopanoosti (Komiteen for Statens Sikkerhed), bedre kendt som KGB. Hans partner er nemlig den kvindelige, sovjetiske agent Anya Amasova (Barbara Bach). Udover hendes yppige præsentationer er filmen erindringsværdig, fordi den introducerer manden med stålgebisset, Jaws (Richard Kiel). *Moonraker* (1979, 'Moonraker' – ordet betyder 'molbo', 'månefisker') holder fast ved Jaws og fører for første gang Bond selv ud i det ydre rum. Det er i *Moonraker*, Bond gør Venedigs kanaler usikre i sin motoriserede gondol; den, *bondolen*, der til akkompagnement af turisternes måben, kompromiseres til en bil, da Bond kører i land på Marcus-pladsen.

I *Four Your Eyes Only* (1981, 'Agent 007 – Strengt fortroligt') ligger intrigen på kanten af min fatteevne, men jeg kan godt more mig over en biljagt i en Citroën 2 CV og over den afsluttende, omend noget misogyne, gøren-grin med Margaret Thatcher. Filmens britiske

embedsmænd og ministre ryster i bukserne, bare de hører hendes navn, men da en papegøje, som hun tror er Bond, gentagne gange siger: 'Give us a kiss', er det mandeforskrækkelsen Thatcher, der bliver den lille. Hun smiler piget, retter genert på frisuren og siger: 'Well really, Mr. Bond, Aha'.

Fjollerierne toppede i *Octopussy* (1983, 'Octopussy'), hvilket alene fremgår af titlen, der er hentet fra en af Ian Flemings noveller. Fleming, og med ham filmene, dyrker de signifikante navne, der i kort form fortæller, hvem deres bærere er. *Octopussy* betyder derfor sådan noget som 'Den ottearmede fiske', men det er jo ikke helt så mundret som den engelske original (de danske video-undertekster har den ikke ganske udfine oversættelse 'putte-sprutte!'). *Octopussy* kan på grund af sin selvrefererende, ironiske genredistance alt efter synsvinklen ses som Moore-filmenes største mester- eller makværk.

Samme år kom *Never Say Never Again* (1983, 'Never Say Never Again'), Kevin McClorys remake af *Thunderball*. Da filmen var produceret udenfor den officielle række, var der visse af de faste elementer, temamusikken og dens visuelle signatur fx, der ikke kunne benyttes: de er belagt med copyright. Men Sean Connery var tilbage som Bond. Max von Sydow spillede Blofeld (det skulle han have ladet være med), og Klaus Maria Brandauer formåede at give skurken Maximilian Largo psykologisk troværdighed uden samtidig at sætte den stereotyp psykopati, han skal have, over styr. Kim Basinger blev introduceret

som Bond-pigen, og i instruktørstolen sad Stjernekrigs-instruktøren Irvin Kershner. *Never Say Never Again* formåede bedre end Moore-filmene at balancere på grænsen mellem action, humor og selvreferencer. Det kom fx til udtryk i et lille replikskifte på en åben caraibisk havne-bar. Kvinden Fatima, der er en af Blofelds håndgangne folk, står på vandski og oversprøjter Bond, der står med sin Martini og kigger efter hende. Hun ender – efter at være kørt op ad en slid-ske – i favnen på Bond med ordene: 'I made you all wet'. 'Yes', svarer Bond, 'but my Martini's still dry'!

Bond ifølge Dalton

Efter Connerys sidste comeback og *Octopussy*s fjollerier kunne det ikke undre, at Moore var ved at være færdig som Bond. Typisk var det for første gang i serien den kvindelige hovedkraft, Grace Jones, der trak reklamelæsset i Moores sidste Bond-opus, *A View to a Kill* (1985, 'Agent 007 i skudlinjen'). Da Moore stoppede, fandt man frem til den engelske Shakespeare- og TV-romanceseriskuespiller Timothy Dalton, der i foreløbigt to film har været med til at bringe Bond væk fra komedien, tilbage til action-film. Først i *The Living Daylights* (1987, 'Spioner der ved daggr'), der handler om dobbeltspil og om krigen i Afghanistan og siden i *License to Kill*, der viser mennesket bag Bond, for så vidt vor agent denne gang er ude i sin egen mission. Denne action-mættede slå-på-tæven film, der bringer flere kulisser til sprængning end nogensinde før, berøver – sandsynligvis på bag-

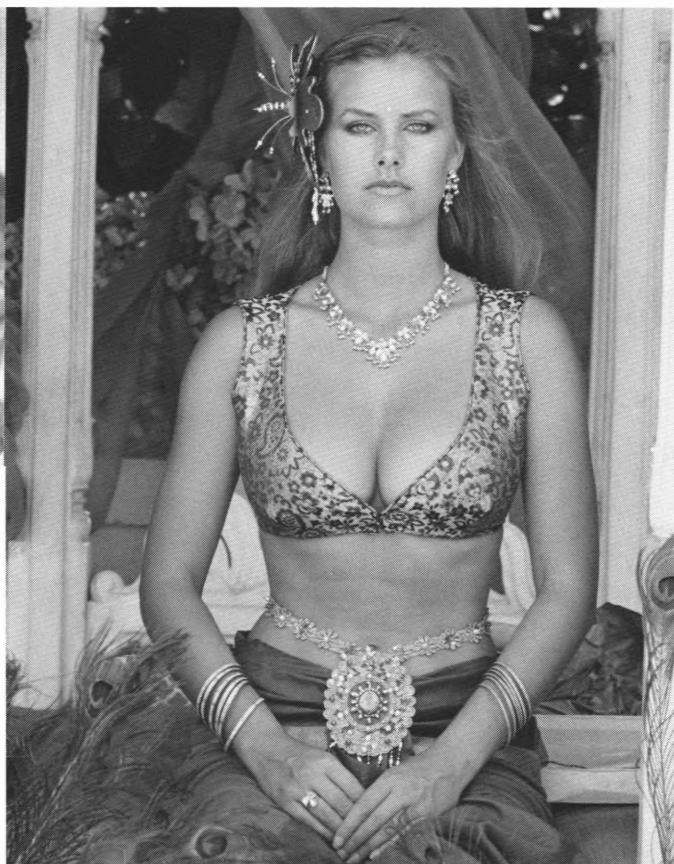


grund af en markedskalkulation – Bond noget af hans charme. *License ...* er den første film siden *Dr. No*, hvor vi ser Bond i rollen som koldblodig dræber. I øvrigt er den den første i rækken, der ikke deler titel med en Fleming-tekst. Dog er der elementer fra hans tekster: historien om Bonds ven Felix Leiter, der får det ene ben ædt af en haj, er fra bogen *Live and Let Die*, scenerne på casinoet med skurkens pige, Lupe Lamora (Talisa Soto) er fra *Diamonds are Forever*, og skurkens håndlanger, Milton Crest, stammer fra novellen *The Hildebrand Rarity*.

Fra form til formel

Når Bond har kunnet overleve titelrolle-udskiftningerne og de øvrige ændringer, skyldes det udover 'familiesammenholdet' på produktionssiden, at ganske store dele af filmene kører efter en særlig formel, hvis konkrete udfyldning synes relativt uafhængig af, hvem der spiller Bond og af, hvordan historien i øvrigt udspiller sig. Det er også denne formel, der gør det vanskeligt at holde filmene ude fra hinanden. Tro mig, jeg ved det. For filmene er egentlig ens; de er formelfilm. Det er det samme, man ser hver gang, men dog på en ny måde. Her ligger nøglen til filmenes fortsatte succes. Er man først hooked på Bond, forventer man det samme en gang til ... og én gang til. Med variationer. Som John G. Cawelti skriver i bogen *'Adventury, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture'* fra 1976: 'Hver formel har sit eget sæt grænser, der bestemmer, hvilke nye og unikke elementer der er mulige, uden den når bristepunktet. Vi kan påpege mindst to særlige kunstneriske evner, som alle gode formel-skribenter i et vist omfang synes at besidde: evnen til at give stereotyper ny vitalitet og egenskaber, der gør det muligt at finde på delvist nye hand-

Miriam d'Abo og Timothy Dalton i *The Living Daylights*. T.h. Kristina Wayborn i *Ocotopussy*.



linger eller omgivelser, der stadig ligger indenfor formelens grænser'.

Umberto Eco har fat i den samme ide. I 'Fortællestrukturen hos Ian Fleming' skelner han mellem et antal *grundtræk*, der er med i samtlige Flemings bøger, og nogle *sidetræk*, som 'beriger historien med uforudsete elementer uden dog at ændre det fundamentale mønster'. I en senere tekst, 'Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics' fra 1985 diskuterer samme Eco begrebet *skema*, hvilket svarer til Caweltis formel. Han bruger Rex Stouts bøger om den fede, orkide-elskende og kvindehadende hjemmedetektiv *Nero Wolfe* og Conan Doyle's *Sherlock Holmes*-fortællinger som eksempler, men han kunne lige så godt have brugt Bond. Eco mener, at 'læsningen af en traditionel detektiv-historie forudsætter nydelser af et skema [...]'. Ydermere spiller skribenten på en fortsat serie af konnotationer (fx detektivens og hans umiddelbare 'omgivelsers' særheder) i en sådan grad, at deres genopdukken i hver eneste fortælling er en grundlæggende betingelse for læselysten [...]. Laster, gestus og vaner hos den skildrede karakter gør det muligt for os at genkende en gammel ven. Disse velkendte træk tillader os at 'komme ind' i hændelsen [...]. For at gøre den tiltalende må forfatteren hver gang opfinde en 'ny' forbrydelse og 'nye' bipersoner, men disse detaljer tje-

ner kun til at bekræfte den vedholdenhed, der er over et begrænset repertoire af *topoi* [...]. Bogens tiltrækningskraft [...] ligger i det forhold, at læserne [...] til stadighed, punkt for punkt, opdager dét, de ved i forvejen, og som de ønsker at få at vide en gang til. Det er grunden til, at de har købt bogen. De nyder ikke-fortællingen (hvis altså en fortælling er en udvikling af hændelser, der skulle føre os fra et begyndelses-punkt til et slutpunkt, vi aldrig havde drømt om at nå frem til)'.

Som formel-fiktioner skal Bond-filmene m.a.o. forstås i vekselvirkningen mellem *konstanter* og *variabler*. Sådan er de tænkt, sådan bliver de opfattet, sådan er de. Variablerne er kort fortalt de elementer, der adskiller den ene film fra den anden. Dem har jeg nævnt nogle af i gennemgangene af de enkelte film. Resten må enhver selv forsøge at komme i tanke om. Konstanterne derimod er de elementer, der får filmene til at ligne hinanden. Eco havde fat i flere konstanter, nemlig *skemaet*, der omfatter både handlingsgangen og persongalleriet, og de faste *konnotationer*. Men også fx filmenes afvikling er skematisk: alle har de en signatur, en før-titelsekvens og en titelsekvens, før filmen egentlig begynder; alle lader de bestemte, kendte scener udspille sig og alle slutter de på noget nær samme måde.

Men lad os løse billet og indtage vore



pladser i biografen. Dagens film er den generelle Bond-film, den vi ser hver gang, *Bond Forever*.

Signaturen

Det første, man oplever, når man bivåner forevisningen af en Bond-film, er den billed- og lydmæssige *signatur*. På lydsiden hører vi Monty Normans karakteristiske Bond-tema, der er blevet beskrevet som 's sofistikeret, sexet og insisterende energisk'. På billedsiden ser vi de hoppende cirkler – eller er det nuller, måske – og Bond, der kommer ind fra højre og fyrer pistolen af mod publikum. Signaturens funktion er fundamentalt grænseritualt. Den markerer forskellen mellem det, der lige har været, nemlig dagligverdenen, og det, der kommer, nemlig filmen; men indenfor grænserituallets rammer udfylder signaturen flere funktioner, der alle virker styrende på vor oplevelse af filmen. Signaturen fortæller først og fremmest, at det er – endnu – en *Bond-film*, der kommer. Det kan vi kalde *serie-præsentation*. Dertil kommer, at den sætter genren (krimi, agent) og grundstemningen (action): *genre-præsentation* – og, at den sammenknytter to udtryksplaner, Manden på billedet og musikken, således, at musikken siden kan fungere som lede-tema til figuren: *tema-præsentation* – 'når man kommer ind i biffen og hører den dér musik, så ved man, at nu sker der noget', som en af mine venner præcist formulerede det. Endelig præsenterer og karakteriserer den titelpersonen. Det var det med det sofistikerede, sexede og insisterende energiske: *karakter-præsentationen*.

Før-titelsekvensen

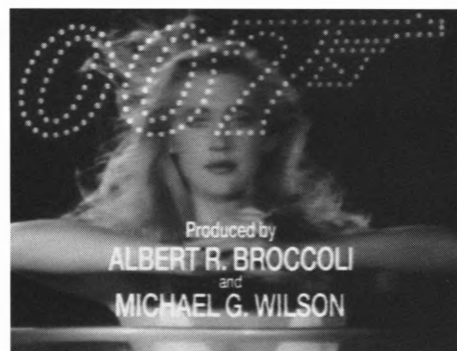
Det er m.a.o. slet ikke så lidt, vi ved, inden filmen overhovedet er gået igang. Bond-film går imidlertid aldrig direkte igang. Som en filmisk pendant til Flemings litterære teknik, der ofte starter i medias res, for først senere at gå tilbage til dengang for en uges tid siden, hvor Bond fik sin mission hjemme i London, følger alle filmene signaturen op med en handlingsmættet *før-titelsekvens*. Her sætter 'produktions-brigaden' alle sejl



til for – i en lille, afsluttet sekvens, der kan have, men ikke altid har, relation til hovedhandlingen –, at præsentere det, der efter dens mening er det særlige ved Bond-filmene: action, vold, humor, stunts. En lille privat rundspørge har bekræftet mit indtryk af, at det synes at være en udbredt opfattelse, at før-titelsekvenserne skulle være uden sammenhæng med resten af filmen. Det er imidlertid forkert, for sådan er det kun i fem af filmene.

En af før-titelsekvensernes funktioner er at præsentere Bond som *trickster*. Dette gælder selvfølgelig kun i de 13 tilfælde, hvor Bond overhovedet er med (her medregnet *Never Say Never Again*). Godt nok spiller han – og det er det, der gør filmene sjove – også denne rolle i selve filmen, men kun i slut-sekvensen gør han det lige så intenst som i før-titelsekvensen. En 'trickster' er en 'lurendrejer', en 'svindler', og begrebet bruges oftest om en stereotyp i nordamerikanske indianermyter, men også den europæiske tradition kender typen især fra skæmte-fortællingen og grotesken; Till Eulenspiegel, Rabelais' Gargantua og Grass' Oscar Matzerath fra *Bliktrømmen* er trickstere. Englænderen Joseph Henderson beskriver den indianske myteskikkelse i sin artikel *Ancient Myths and Modern Man* fra 1964: 'Tricksteren er en figur, hvis fysiske appetit dominerer hans opførsel; han har barnets mentalitet. Da han mangler ethvert formål udover opfyldelsen af sine egne primære behov, er han ond, kynisk, ufølsom [...]. Denne figur, der i begyndelsen antager dyrets form bevæger sig fra den ene skælmske bedrift til den næste. Mens han gør det ændrer han sig imidlertid. Til slut begynder han fysisk at ligne en voksen mand'.

Det klassiske eksempel er den herlige indledning til *Goldfinger*; en mørk nat svømmer en måge mod land. Den viser sig at være monteret overst på Bonds dykkerdragt og tjener derfor kun een funktion, nemlig vitsens. Bond lægger sine ilt-flasker, uskadeliggør et par vagter og lægger plastisk sprængstof over nogle tønder med nitroglycerin. Derefter



ter tager han sit dykkerudstyr af og afslører under det en smoking med hvid jakke. Han sætter en rød nellike i knaphullet og går ind på den lokale natklub, hvor han med stenansigt lytter til den eksplosion, han selv har bragt i stand, modtager lykønskninger fra en derværende medsamsvoren og lover denne, at han nok skal tage afsted med det næste fly. Først har han dog 'some unfinished business to attend to'. Han har nemlig øjet med natklubbens mavedanserinde, som han følger ind i hendes garderobe, hvor hun er ved at tage karbad. Da hun spørger ham, hvorfor han *altid* (kender de hinanden i forvejen – eller har hun mon set en af de to tidligere Bond-film?) går med pistol, svarer han: 'I have a slight inferiority complex'. Bond tager sit skulderhylster af, og i den efterfølgende omfavelse ser han i hendes øjne genspejlingen af en mand, der nærmer sig med en kølle i hånden løftet til slag. Bond er dog åndsnærværende nok til at dreje rundt og lade pigen tage af for slaget. Den efterfølgende kamp ender med, at køllesvingeren lander i badekarret, hvorfra han er på nippet til at få fat i Bonds pistol. Bond svarer igen ved at kaste en elektrisk ventilator ned i karret, mellem modstanderens ben. Manden stivner og Bond kommenterer: 'Shocking'. Da han er på vej ud af døren, giver pigen lyd fra sig, og mens han tager sin jakke på, fortsætter han: 'Positively shocking'. Her har vi humor, action, sex, slagsmål, retfærdigheden, der sker fyldest, den kølige, excessive og velklædte Bond, og vi har tunget i kinden: det her er godt nok en agent-action film, men 'vi laver lidt sjov med det'. Men vi har også tricksteren Bond: det er pointen med mågen på dykkerdragten, med smokingen under den, med nelliken i knaphullet og med de lakoniske bemærkninger, han fyrer af. At han samtidig nærer en 'fysisk appetit' og er 'ond, kynisk og ufølsom', viser hans behandling af kvinden.

Tricksteren stikker også hovedet frem i de spektakulære måder, hvorpå Bond i andre før-titelsekvenser undslipper skurken: den raket, han spænder på ryg-



gen i *Thunderball*, faldskærmen med Union Jack i *The Spy Who Loved Me*, mini-jetflyet i *Octopussy*, fx. Det samme gør den i hans måde at fange skurke på: han hælder Blofeld, der er lænket til en rullestol, ned i en skorsten i *For Your Eyes Only* og lægger med ordene 'Let's go fishing' en stålwire om roret på Sanchez' privatfly i *License to Kill*. At Bond faktisk opfylder andet end sine egne 'primære behov' ved at være på mission, på arbejde, kunne tale for det modsatte, men husker man, hvor ofte han udsætter sit arbejde for at kurtisere – og det, der er værre – en smuk kvinde, falder tricksteren på plads igen: i før-titelsekvensen til *The Living Daylights* fx lander Bond til slut på en luksus-yacht og flår den trådløse telefon ud af hånden på den ensomme kvinde, der ligger på soldækket. Han ringer M op og fortæller, at han vil aflægge rapport en time senere. Men med et blik på kvinden ombestemmer han sig og siger så: 'Better make that two'.

Titel-sekvensen

Næste trin er titel-sekvensen: hvem er med, hvem har lavet filmen m.v. Karakteristisk for Bond-filmene er, at denne sekvens visuelt altid er animeret design (af Maurice Binder), og at den ledsages af en titel-sang, der altid – med undtagelse af *Dr. No* – synges og/eller spilles af en kendt kunstner, hvilket – som så meget andet med Bond – peger på filmenes multimediale varekarakter: film- og pladeselskaber, musik-, bog- og tegneserieforgår søger alle – sammen med forskellige, i dag mindre talrige, følgeindustrier – at slå mønt på Bond. Da Bond-bølgen toppede kunne man købe alskens Bond-rekvisitter: legetøjsbiler, -pistoler, -bolde og -dukke, selvfølgelig; men også parfumer, beklædning, fanblade og nogle af Q's opfindelser: kufferten fra *From Russia With Love* fx. De



Til lands, til vands og i luften: Connery i *Goldfinger* og *Never Say Never Again*, og Moore i *Octopussy*.

mærkevarer, Bond brugte (Rolex ure, Martini og Vodka ...) solgte mere end før. Det mest ekstravagante var, at man til sin bil kunne købe et stykke selvklebende plastic-film med bond'ske skudhuller! Det er selvfølgelig det rene ingenting i tider, hvor indtægterne ved rekvisit-salget til *Batman* er større end billetindtægterne. Men i de dage var det højst usædvanligt.

Sekvensens visuelle side er stærkt koloreret. Man ser først og fremmest silhouetter af nogle kvindekroppe, der bevæger sig. Men ofte potenseres disse visualiserede striptease-variationer over maskuline drømmebilleder med silhouetter af Bond og hans pistol, der bemystrer kvinderne. Humoren, den ironiske afstand, der også var at finde i før-titelsekvensen, er væk. Tilbage er en æstetiseret udformning af de mest elementære mandedrømme. Det understreges af titelsangen oftest aggressivt pågående arrangementer; de titelsange, der med deres kalkulerede hit-kvaliteter uløseligt er knyttet til Bond-formlen.

I *Dr. No* introduceres det tema, der siden skulle blive tæt forbundet til signaturen, og som meget ofte bruges i filmenes løb som et musikalsk tegn for Bond: spiller underlægningsmusikken det tema, kan man være sikker på, at nu skal

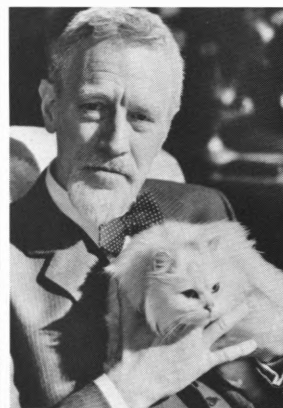
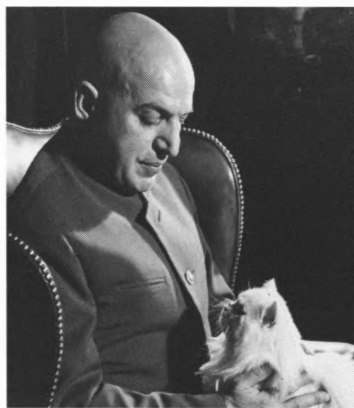
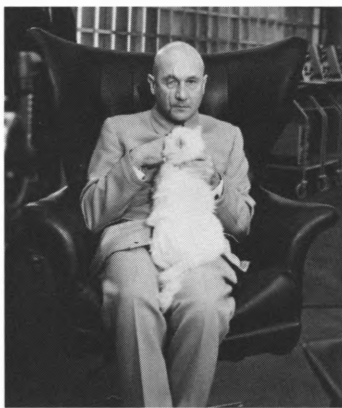
Bond i fysisk aktion. Temaet er blevet synonymt med action-film og med de særlige karaktertræk, der kendetegner Bond. Det fremgår bl.a. af, at netop Bond-temaet bliver brugt af den københavnske lokal-TV-station, *Kanalen*, når det annonceres, at nu kommer der spillefilm, og af at en af mine venner (det er ikke ham fra før) har et Bond-bånd i kasetteafspilleren i sin bil. Det spiller han hver morgen på vej til arbejde, for så føler han sig, som han siger, 'loadet med selvtillid de første fem minutter'.

Da først Monty Normans tema (eller er det John Barrys? Sekundærlitteraturen – og selv John Barry – er i tvivl) var slået fast som seriens musikalske grundtegn, begyndte man med sangsolisterne; kendtest er nok stadig Shirley Basseys *Goldfinger*, men også Tom Jones' *Thunderball*, Paul McCartney og Wings' *Live and Let Die*, Duran Durans *A View to a Kill* og Gladys Knights *License to Kill* påkalder sig opmærksomhed for deres evne til at opfylde titelmusikkens funktion.

Efter disse tre formel-elementer, signaturen, før-titelsekvensen og titelsekvensen, kan filmen endelig tage sin begyndelse. Men det er faktisk ikke så lidt, tilskueren har fået at vide, uden at have set filmen selv – og næsten uden at have behøvet at se den. For formler var jo karakteristiske ved, at de fortalte det samme hver gang, blot på en ny måde. I Bond-filmenes tilfælde ligger det nye i de første tre formel-elementer i deres evne til altid at være på højde med det sidste nye.

Filmen

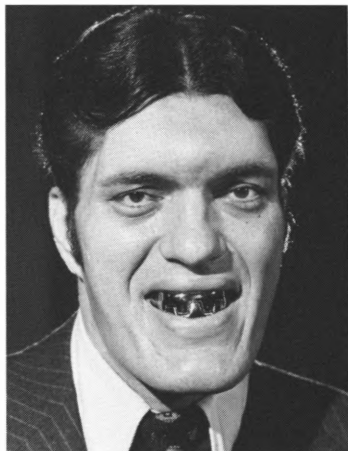
I selve den generelle Bond-film, vi sidder og ser, er det værd at lægge mærke til, at persongalleriet og de konnotationer, der knytter sig til det, minder om noget, man har set før. Det har med rette fået nogle til at se filmene som moder-



ne eventyr. Legenden om Sankt Georg – eller Sankt Jørgen som han hedder på dansk – og Dragen er blevet nævnt som model, hvilket ikke kan undre. Fleming selv var udmærket klar over den reference, og det er bøgernes Bond også. Han refererer et par steder selv til historien om den kække ridder, der dræbte en drage, som havde en kvinde i sin vold. Mange af skurkene bringer tilmed drage-konnotationen åbent frem: Hugo Drax fra *Moonraker* er qua sit navn det mest eksplicitte eksempel.

Bond selv er den evige ungkarl med de gode manerer, der ulasteligt festklædt klarer sig i enhver nok så umulig situation. Han er – som resten af den faste stok – en gammel ven, vi genkender på hans særheder. Vi forventer fx af ham, at han på et eller andet tidspunkt skal have en Vodka-Martini, 'shaken, not stirred', at han bedårer kvinder ved sin blotte tilstedeværelse, og at han altid har en rap replik på læben. Det er vigtigt at huske, at Bond er en statsansat embedsmand. Det betyder, at han har en overordnet. Han hedder M og svarer til Kongen i eventyrenes og Faderen i psykoanalysens verden. Bonds chef har selv overordnede, nemlig forsvarsministeren og i sidste ende premierministeren. Bond har også et antal hjælpere: en mand, der forsyner ham med teknologisk isenkram: Q; en søster- eller moderlig kvinde, der ordner det praktiske for ham, og som er urolig for ham: Miss Money Penny; og endelig nogle, der hjælper ham i marken: det er ofte CIA-manden Felix Leiter og af og til den smilende godmodige, men rævesnu, sovjetiske general Gogol. På Bonds side er persongalleriet relativt fast, helt op på skuespillerniveau.

På skurkens side sker der udskiftninger på skuespillerniveau, men strukturen er fast. Den spejler strukturen på heltens side med den afgørende forskel, at ærkeskurken ikke, sådan som M, har nogen over sig. Derfor forsøger han – og det er vel at mærke altid ham, der sætter handlingen igang ved sine skurke-



Et udvalg af skurke: Gert Frobe i *Goldfinger*, Donald Pleasence i *You Only Live Twice*, Telly Savalas i *On Her Majesty's*, Max von Sydow i *Never Say Never Again* – og Richard Kiel i *The Spy Who Loved Me*, Robert Shaw i *From Russia, with Love*, Jan Williams i *The Spy Who Loved Me*.

streger – af og til, med Drax (*Moonraker*) og Stromberg (*The Spy Who Loved Me*) som ekstravagante eksempler, at tiltage sig guddommens demiurgiske kraft. Skurkene i de forskellige film ligner hinanden en del. De lider i varierende omfang af patologisk storhedsvanvid, er svimlende velhavende og har gjort sig til herrer over den mest avancerede teknologi. De er aldrig englændere, men ofte af tysk, slavisk eller sydeuropæisk afstamning, så Bonds England bliver truet udefra. De er meget ofte kønsløse mænd, hvorfor de ikke holder af kvinder, men af forskellige dyr (Dr. No's fisk, Goldfingers heste, Blofelds kat, Drax' hunde, Sanchez' leguan, fx). De er mesterlige planlæggere, men behersker ikke improvisationen. Dette i modsætning til Bond, der som professionel både kan planlægge og improvisere – og også i modsætning til kvinden der som amatør kun kan improvisere.

I sin tjeneste har ærkeskurken nogle oftest anonyme videnskabsmænd, der korrelerer med Q. Han har nogle hand-

lekræftige levemænd og -kvinder (som Largo i *Thunderball* og Never Say Never Again og Milton Crest i *License to Kill*), der modsvarer den Bond, der også har visse kvaliteter til fælles med skurkens professionelle slagsbrødre og dræbere (som Red Grant i *From Russia, with Love*, Odd Job i *Goldfinger*, Jaws i *The Spy Who Loved Me* og *Moonraker* og Nick Nack i *The Man With the Golden Gun*). Endelig har han en femme fatale. Det er ofte hende, der er Bond-pigen, der enten arbejder under tvang, eller fordi hun er blevet manipuleret til det, og som er skurkesidens modstykke til Miss Money Penny. Typisk vinder Bond først over skurken i spil, charmerer så kvinden til at hjælpe sig, banker siden gorillaerne og levemændene og står til sidst ansigt til ansigt med skurken selv. Ofte er det sådan, at han efter den afgørende kamp mod skurken lige skal møde den trofaste gorilla een gang til. Sådan er det fx i *Diamonds are Forever* og i *The Spy Who Loved Me*, hvor de loyale gorillaer, hhv. Mr. Kidd/Mr. Wint og Tee Hee slår et sidste, håbløst slag for en tabt sag.

Skelettet

Skærer man helt ind til benet og fjerner alle overfladiske forskelle, fungerer disse personer hver gang i den samme, enkle fortælling: Skurken iværksætter nogle rænker, der i værste fald truer civilisationens fremtid. Secret Service sender



Bond ud for at uskadeliggøre skurken. Efter at have mødt kvinden og kæmpet mod skurkens hjælpere, falder Bond i skurkens hænder. Han undslipper sammen med kvinden, fuldfører sin opgave og modtager ros hjemmefra. Han finder dog større behag i den 'ros', han i slutscenen modtager fra kvinden.

Undervejs gennem denne formel-for-tælling optræder Bond i nogle formel-scener, der alle stort set er med hver gang. Vi har således hans påtagede flirt med Miss Moneypenny i Ms forkontor – uanset om det er i London, eller om det er ude i felten –, Ms briefing til Bond i løbet af hvilken Bond ofte får lejlighed til at demonstrere en ekspertise, der overrasker og irriterer hans mangeårige chef. Når Bond efter at have fået sin mission er på vej ud gennem Moneypenny's forkontor, har hun tit en lille, intim replik til sin James, men M lytter gerne med på samtaleanlægget og sender brysk Bond afsted. Det er ofte på Ms kontor, Q får lejlighed til at demonstrere sine sidste nye opfindelser. De tekniske dimser – ombyggede ure, lightere, you name it ... –, der skal vise sig at redde Bond, når han kommer i knibe senere hen. Bond kommer en gang imellem, når dimserne ikke har lommeformat, ned på Qs værksted, og af til sker det, at Q rejser ud til Bonds aktionsfelt for dér at forsyne ham med det nødvendige isenkram.

Bonds første møde med Kvinden ledsages for det meste af hans nok berømteste bemærkning: 'My name is Bond, James Bond', hvorimod hans første møde med Skurken eller dennes repræsentant ikke sjældent former sig som et spil, hvor Bond dels vinder over skurken og dermed turrer ham, og dels afslører overfor ham, at han, tricksteren Bond, udmærket ved, hvad skurken er i gang med. Fra dette sted i fortællingen er Bond ikke mere hemmelig for skurken, hvilket betyder, at Bond stort set aldrig kommer uset ind på skurken ejendom. Uanset hvor snilde metoder, han tager

Og pigerne: Daniela Bianchi i *From Russia, With Love*, Caroline Munro i *The Spy Who Loved Me* – forklædningen afslører hhv. jakkesæt og bh hos hhv. David Niven og Barbara Bouchet (som Moneypennys datter) i *Casino Royale* – samt Grace Jones i *A View To a Kill*.

i anvendelse for at skjule sin 'hemmelige' ankomst, mødes han næsten altid med et 'Welcome, Mr. Bond' eller et 'You are expected'. Af andre formel-scener må nævnes middagen hos skurken, hvor denne, fordi han nu tror sig usårlig, fortæller Bond om formålet med sin skurkestreg og i øvrigt informerer sin gæst om, at han godt kan opgive ethvert håb om flugt.

Af afgørende betydning for Bond-figures position i den almindelige bevidsthed er filmenes slutninger. Som i ethvert eventyr og enhver klassisk Hollywood-film får han 'prinsessen' til slut. Men hvor eventyret formæler helten og prinsessen, nøjes filmene med endnu engang at lade trickster-Bonds appetit på livet få sit. Bond bliver derfor ikke gift til slut, men hengiver sig til mere kødelige fornøjelser – samtidig med at han lader hånt om den ærefulde taksigelse, der søges overbragt ham hjemmefra.

Fra præ til post

Det er karakteristisk for Bond-filmene, at de ikke blot snakker med hinanden, for såvidt de ligner hinanden. De fører også en anden form for *intertekstuel dialog*, når de lader ekkoer fra tidligere film genlyde i de senere. Umberto Eco har i *Innovation and Repetition* (1985) karakteriseret denne dialog-form som en 'procedure, der er typisk for den postmoderne fortælling', og han mener, at den 'på det seneste er meget brugt på massekommunikationens område: den vedrø-



rer det ironiske citat af det allerede kendte'. Lad mig tage Eco på ordet og se på, hvordan Bond er postmoderne.

Det startede faktisk allerede i 1969. George Lazenby var ny i rollen. Han var i før-titelsekvensen så uheldig, at den pige, for hvis skyld han havde gennembanket tre gorillaer, stak af fra ham. Det ville aldrig være sket for Sean Connery, så Lazenby kommenterer, direkte henvendt til kameraet: 'This never happened to the other fellow'. Bond-filmenes tendens til at snakke med sig selv – og med andre film – blev dog mere udtalt senere. Den toppede i *Octopussy*, men også i fx *The Spy Who Loved Me* (1977), *Moonraker* (1979) og *A View to a Kill* (1985) er der eksempler på intertekstuel dialog.

I *The Spy* skal den russiske agent 'Triple X', alias Anya Amasova, kaldes til møde hos sin chef, General Gogol. Hun ligger i sengen med sin kæreste, der også er agent, da et smykkeskrin på natbordet giver sig til at spille de første fire toner af Maurice Jarres 'Lara's Theme' ('Somewhere My Love') fra David Leans 1965-filmatisering af Boris Pasternaks *Dr. Zivago* fra 1957. Bogen var dengang forbudt i Sovjet (og er mig bekendt stadig ikke udkommet i sin fulde længde), og man havde ovenikøbet tvunget dens forfatter til at takke nej til den litterære Nobel-pris, han var indstillet til i 1958. At Bond-filmen knyttede en så forkættet romans filmmusikalske ledetema til den sovjetiske efterretningstjeneste var naturligvis en politisk provokation. Men det var også en intertekstuel vits.

Det samme var navnet på den ene af



skurkens hjælper. Få år efter Steven Spielbergs kæmpesucces med *Jaws* (1975) valgte Bond-teamet at kalde kæmpen med stålgebisset for netop 'Jaws'. Den bidende gorilla optrådte igen i *Moonraker*, der i en tid, hvor Bond-filmene var blevet trend-imitatorer, snare end trend-sættere, var Bond-brigadens svar på kassesuccesser som de Lucas-producerede Stjernekrigs-film og Spielbergs *Nærkontakt af 3. grad* (1977). Både fordi den faktisk handlede om og foregik i det ydre rum, og fordi den med få, elegante midler ironisk citerede det allerede kendte. Da Bond til at begynde med inviteres på fasan-jagt af skurken, Hugo Drax, spiller jagthornet de første tre toner af Richard Strauss' ouverture til tonedigtet *Also Sprach Zarathustra*, som Stanley Kubricks *Rumrejsen* år 2001 elleve år tidligere havde gjort til verdensrummets melodi par excellence. Senere i filmen, da Bond skal ind ad en dør, hvis lås er et melodi-tastatur, har vi et nyt citat. For hvilken melodi skal man spille for at komme ind i Drax' rumfarts-laboratorium? Naturligvis John Williams' rumskibstema fra *Nærkontakt*. Den samme musikalske leg kommer til udtryk i indledningen til *A View to a Kill*, hvor Bond stikker af fra halvdelen af den røde hær bl.a. ved at ski-surfe ned ad sibiriske ismasser til tonerne af en af surf-klassikerne, Beach Boys' 'California Girls': 'I wish they all could be California Girls'!

Det er imidlertid *Octopussy*, der giver os de fleste eksempler på massekulturel, intertekstuel dialog. Denne film snakker en del med *Goldfinger* og i en enkelt sekvens tager den i rækkefølge den første Indiana Jones-film, John Hustons *The African Queen* og Tarzan. Da Bond i *Goldfinger* har besejret titelpersonen i golf ved at bytte om på golfkuglerne, kan 007 sin vane tro ikke dy sig for at afsløre, at han har snydt. Han kaster der-

Connery med Daniela Bianchi i *From Russia*; Moore med Corinne Clery i *Moonraker*.

for den rigtige golfkugle til *Goldfinger's* tjener, Odd Job, med ordene; 'I believe this is yours'. Odd Job knuser kuglen med een hånd. I *Octopussy* afslører Bond, at skurken, Kamal Khan, bruger falske terninger i en spil back-gammon. Khans tjener, Gobinda, knuser for øjnene af Bond terningerne med en hånd. Der er endnu et ironisk citat fra det allerede kendte, in casu *Goldfinger*. Jeg har nævnt, at Bond i før-titelsekvensen til den gamle film var 'forklædt som måge'. I *Octopussy* skal han inspicere det flydende palads, hvor titelpersonen og hendes kvinder hører hjemme. Man ser så en krokodille svømme mod paladset, men ... det er selvfølgelig bare Bond, der har iført sig denne reptile forklædning.

Umiddelbart inden er han undsluppet fra Kamal Khans palads. Khan sætter efter Bond 'til elefant', og de oplevser, Bond har – på et tidspunkt i filmen, hvor alle ved, det aldrig går helt galt – trækker tæt på intertekstualiteten. Han møder – som Indiana Jones – edderkopper og slanger, slynger sig i lianer, mens han udstøder Tarzans omhyggeligt konstruerede sejrbrøl, og han falder i en sump og sinkes i flugten af igler, han som en anden Bogart må pille af. Disse intertekstuelle referencer tager brodden ud af forfølgelsesscenen, der forvandler sig til en vits; en vits, der vel at mærke kun fungerer, hvis publikum er sig intertekstualiteten bevidst.

Fra form til indhold

Jeg har lagt megen vægt på Bond-filmenes formelkarakter, på det, der er det samme hver gang. Det betyder, at det, der adskiller hin enkelte film fra de øvri-

ge, er gledet i baggrunden. Derved har også udviklingen i serien fået en stedmoderlig behandling: kvinde- og fjendebilledets, teknologiens og selve Bond-figurens historisk bestemte ændringer er trådt i baggrunden. De kunne nok ellers være værd at beskæftige sig med, for de ville kunne sige noget om massepublikummets historisk variable og specifikke ideologiske præferencer indenfor de rammer, formen sætter. Jeg vil nøjes med at karakterisere den generelle ideologi i – og bag – filmene som kynisk og opportunistisk. Kynisk er den – sådan som Eco i 1965 skrev om Fleming – fordi den i sin fremstilling af fx kvinden eller skurken aldrig bevæger sig 'udover det almindelige menneskes milde chauvinisme'. Filmene forsøger derfor egentlig 'blot' at overtale os til det, vi synes i forvejen: 'for at kunne frembringe et troværdigt ræsonnement må [filmens retorik] bygge på *endoxa*, det vil sige på de holdninger som de fleste mennesker deler'. Og det er virkelig de fleste mennesker. Pressematerialet til *License to Kill* hævder, at 'mere end halvdelen af verdens befolkning – i alt næsten 2 milliarder mennesker – har set en James Bond film'.

Opportunistisk er den, fordi den altid har formået at være med på noderne. Til at begynde med lidt foran dem – Bond som trend-sætter – senere lidt efter dem – Bond som trend-imitator. Det gælder temaerne (atomtruslen, udforskningen af rummet, energikrisen, computer-verdenen, afghanistan-krigen, narkohandelen) og hændelser fra de enkelte produktioners samtid. Når Bond fx i Dr. No's underjordiske sal studser foran et maleri, skyldes det, at det – Goyas portræt af Hertugen af Wellington – netop var blevet stjålet. Den samme aktualitet finder udtryk i *Thunderball*, hvor det fremgår, at Blofelds organisation SPECTRE har ydet ekspertbi-



Connery og Mie Hama i *You Only Live Twice*.

stand til holdet bag det store, engelske togrøveri. Det gælder yderligere de tekniske præstationer, kvindebilledet, forholdet mellem kønnene; og det gælder også temasangene, og de genrer, den enkelte film med 70'ernes rumfilm som de tydeligste eksempler lægger sig op ad.

Man kan naturligvis sige om enhver film, der bliver produceret for at give det største mulige overskud, at den er kynisk og opportunistisk. Men Bond-serien sætter på enestående måde kynismen og opportunismen i relief, fordi den med et aldrig svigtende, økonomisk held, har eksisteret så længe. Derfor kan serien mere end andre film-produkter fungere som et ideologisk udstillingsvindue for de nu 27 år, i hvilke Bond har været et skiftende tidstegn, en mobil signifiant, som Bennett og Woolcott kaldte ham.

Det er en af årsagerne til hans idelige succes. En anden ligger naturligvis i formelen, der hos publikum verden over har skabt en slags kærlig afhængighed: vi ved så nogenlunde, hvad vi får, når der står Bond på plakaten. Bonds massepublikum synes køns-, alders- og uddannelsesmæssigt at være meget differentieret. Mange har i tidens løb argumenteret for, at denne publikumsdifferentiering finder sin årsag i filmenes flerstemmighed: de taler med flere stemmer og dermed til flere publikumsgrupper på een gang. Fleming var den første til at påpege disse differencer. Han skrev allerede i 1957 til CBS: 'Ordinærudgaverne af mine bøger er skrevet til og appellerer først og fremmest til en 'A'-læsergruppe, men de er alle blevet genudgivet som billigbøger både i England og Amerika, og det ser ud til, at både 'B'- og 'C'-klasserne finder dem ligeså læseværdige, skønt man kunne have troet, at det sofistikerede, der er over baggrunden og detaljerne, ville ligge udenfor deres erfaringsverden og være delvis uforståelig'.

'A'-læsergruppen var den litterære byintelligentsia, mens B- og C-læserne var kioskklitteraturens mindre uddannede kunder. De første kunne mene sig på højde med Bond, kunne se formelen og de litterære allusioner, der bl.a. stilmæssigt i de minutøse, handlingsfremmede beskrivelser (22 sider er mange for et



golfspil i en action-roman) lagde sig op ad den nye franske roman, mens de øvrige kunne nyde Flemings effektive fortællinger. Umberto Eco var inde på det samme i sin 1965-artikel, hvor han mente, at bøgerne var skrevet med to typer læsere for øje: 'dem, der vil tage dem som den skinbarlige sandhed og dem, der vil vide at smile ad den', de almindelige og de sofistikerede læsere. Jeg kan dårligt se andet, end at det samme er tilfældet med filmene, der tilmed formår at få kvinder til at se mandefilm. Det er normalt nok, at tilskuerens identifikation med fiktionsfilmens personer, deres handlinger og lidelser, er uafhængige af vedkommendes biologiske køn. Det er dog påfaldende, at Bond-filmene, der trækker på litterære og filmiske forventninger, mandlige tilskuere traditionelt nærer, og som sandt for dyden ikke ligefrem er de sidste til at fremhæve fx det til enhver tid fremherskende kvindelige skønhedsideal, ikke kun tiltrækker mandlige tilskuere. Det er det, Tony Bennett og Janet Woolcott kalder det falliske blik. Men der er også i bond-filmene plads til andre litterære og filmiske forventninger; nemlig til dem, der trækker på den romantiske kærlighedsfortælling, som kvinder traditionelt nærer en forkærlighed for. Her sker det ofte som i Bond-filmene, at kvinden griber frelsende ind overfor den mandlige helt, der måske ovenikøbet bærer på en tung hemmelighed.

Lægger man til alt dette Bond-formlen med dens elementære, mytiske kraft og dens rare, moro-vækkende genkendelighed har man om ikke alle, så dog nogle vigtige brikker til forståelsen af, hvorfor filmens Bond tilsyneladende er udødelig. Ligesom mindet om hans navnebror, ornitologen.



Bond-filmografi

I filmografien anføres originaltitel, dansk titel, premiereår, instruktør og medvirkende (B for Bond, S for Skurken og P for Pigen). Desuden temasangens solist (So) og i de tilfælde, den ikke deler navn med filmen, dens titel.

Dr. No (Agent 007 – Mission Drab) 1962, Terence Young. B: Sean Connery, S: Joseph Wisemann, P: Ursula Andress. 'The James Bond Theme' (instrumental). *Den med Ursula Andress i bikini.*

From Russia With Love (Agent 007 jages) 1963, Terence Young. B: Sean Connery, S: Lotte Lenya, P: Daniela Bianchi. So: Matt Monro. *Den med periskopet i ambassaden.*

Goldfinger (Agent 007 contra Goldfinger) 1964, Guy Hamilton. B: Sean Connery, S: Gert Frøbe, P: Honor Blackman. So: Shirley Bassey. *Den med pigen i guld.*

Thunderball (Agent 007 i ilden) 1965, Terence Young. B: Sean Connery, S: Adolfo Celi, P: Claudine Auger. So: Tom Jones. *Den med fræmændene.*

You Only Live Twice (Agent 007 – Du lever kun to gange) 1966, Lewis Gilbert. B: Sean Connery, S: Donald Pleasence, P: Mie Hama. So: Nancy Sinatra. *Den med Japan.*

Casino Royale (...) 1967, John Huston, Kenneth Hughes, Robert Parish, Val Guest, Joseph McGrath. B: David Niven, S: Orson Welles, Woody Allen. P: Joanna Pettet. So: Dusty Springfield: 'The Look of Love'. *Den, hvor kavalieret kommer til undsættning.*

On Her Majesty's Secret Service (Agent 007 i Hendes Majestæts Hemmelige Tjeneste) 1969, Peter Hunt. B: George Lazenby, S: Telly Savalas, P: Diana Rigg. So: Louis Armstrong: 'We have all the Time in the World'. *Den med den 'forkerte' Bond.*

Diamonds Are Forever (Diamanter varer evigt) 1971, Guy Hamilton. B: Sean Connery, S: Charles Gray, P: Jill St. John. So: Shirley Bassey. *Den, hvor Bond 'kremes'.*

Live and Let Die (Lev og lad dø) 1973, Guy Hamilton. B: Roger Moore, S: Yaphett Kotto, P: Jane Seymour. So: Paul McCartney & Wings. *Den med tarot-kortene.*

The Man With the Golden Gun (Manden med den gyldne pistol) 1974, Guy Hamilton. B: Roger Moore, S: Christopher Lee, P: Britt Ekland. So: Lulu. *Den med de tre brystvorter.*

The Spy Who Loved Me (Spionen der elskede mig) 1977, Lewis Gilbert. B: Roger Moore, S: Curt Jürgens, P: Barbara Bach. So: Carly Simon. T: 'Nobody Does it Better'. *Den, hvor Bond-bilen kører rundt under vandet.*

Moonraker (...) 1979, Lewis Gilbert, B: Roger Moore, S: Michael Lonsdale, P: Lois Chiles. So: Shirley Bassey. *Den, hvor Bond er ude i rummet.*

For Your Eyes Only (Agent 007 – Strengt fortroligt) 1981, John Glen. B: Roger Moore, S: Julian Glover, P: Carole Bouquet. So: Sheena Easton. *Den med 2CV-biljagten.*

Octopussy (...) 1983, John Glen. B: Roger Moore, S: Louis Jourdan, Steven Berkoff, P: Maud Adams. So: Rita Coolidge: 'All time High'. *Den med kvindeborgen.*

Never Say Never Again (...) USA 1983, Irving Kershner. B: Sean Connery, S: Max von Sydow, Klaus Maria Brandauer, Barbara Carrera, P: Kim Basinger. So: Lani Hall. *Den med den gamle Sean Connery.*

A View to a Kill (Agent 007 i skudlinjen) 1985, John Glen. B: Roger Moore, S: Christopher Walken, Grace Jones, P: Tanya Roberts. So: Duran Duran. *Den med Grace Jones.*

The Living Daylights (Spionen der ved daggyr) 1987, John Glen. B: Timothy Dalton, S: Joe Don Baker, Jeroen Krabbé, P: Miriam d'Abo. So: a-ha. *Den med celloen.*

License to Kill (...) 1989, John Glen. B: Timothy Dalton, S: Robert Davi, P: Carey Lowell, Talisa Soto. So: Gladys Knight. *Den, hvor Bond fratages sin 'license to kill'.*

