



Csönge Tamás

Amikor „a legjobb hely a világon az itt, és a legjobb idő a most” volt (II.)

A jövő eltörlése a 80-as és 90-es évek sci-fi filmjeiben

Absztrakt: Csönge Tamás kétrészes tanulmánya a 80-as és 90-es évek időutazós filmjei kapcsán vizsgálja, hogy a kései kapitalizmus tömegkultúrájában miképpen kolonizálta az abszolút jelen képzelet a történelmi múltat és a jövőt. A szerző arra mutat rá, hogy a történelmi tudat eltűnése és az utópikusság elsoványodása, vagyis az idő bezáródásának gondolata éppen az idősíkok relativitását és egymásra hatását tematizáló narratívákban válik igazán feltűnővé.

Kulcsszavak: időutazás, kapitalizmuskritika, sci-fi, történelmi tudat, utópia

„Atyám! [...] Gratulálunk a Földből! Kiváló bolygó. Bill és én napi szinten élvezzük.”

Ted „Theodore” Logan

6. Az eltűnt jövő nyomában

Egyre nagyobb teret nyer a gondolat, hogy egy globális szempontból eseménytelennek tűnő időszak után a 2020-as évekre a „történelem visszatért”,^[1] menete pedig egyre inkább tűnik nemzetek felett álló gazdasági-politikai gépezet által vezérelt száguldásnak a szakadék felé, ahol az emberiség aktív ágens helyett csupán passzív szemlélője vagy elszenvedője a folyamatnak. E gondolat nem újkeletű, és nem a globális migrációs hullám(ok), a koronavírus-járvány, az orosz-ukrán vagy a legújabb izraeli-palesztin konfliktus eseményeinek hatására született. Ezek legfeljebb csak tünetei és következményei azoknak a folyamatoknak, amelyeket a kultúra már korábban detektált: közülük talán a legrelevánsabb, hogy a 20. század végére a társadalmi lét folyamatainak narratív feldolgozhatósága, a történelmi tudattal szoros összefüggésben lévő „narratív képzelet”^[2] egyértelműen krízisbe került.

A továbbiakban arra szeretnék rámutatni, hogy a jövővel kapcsolatos (tömeg)kulturális reprezentációk jelenkori válsága miképpen tekinthető egy hosszabb folyamat logikus következményének, azt miképpen alapozta meg a történetiséghez való viszony megváltozása a megelőző évtizedekben. Amellett érvelek, hogy az utópikusság hanyatlása nem a negatív, katasztrofális, vagy egyenesen az emberi civilizáció pusztulásával fenyegető jövő képzeleteinek a dominánssá válásával kezdődött, hanem a változatlan, politikailag kiüresített, fantáziátlan, a jelennel *lényegében* azonosnak ábrázolt jövőekkel állt szoros összefüggésben. E folyamat látványosan észlelhető a 80-as és 90-es évek azon (időutazós) sci-fi filmjeiben, ahol a múlt és a jövő egyaránt a jelen egyfajta kiterjesztéseként működik, mint az e tekintetben is példaértékű *Bill és Ted* széria első két részében. Úgy is mondhatjuk, hogy ebben a diskurzusban a jelen nemcsak a történelmet gyarmatosította, hanem a kollektív képzeletet is.

A *Bill és Ted zseniális kalandja* elején Rufus a film fikciójára mint retorikai jelentőséggel bíró, valós társadalmi téttel és hatással rendelkező eszközre hívja fel a figyelmet, amikor egy önreflexív gesztus keretében közvetlenül a nézőkhöz szól: „Helló! A jövőből beszélek. San Dimasból, Kaliforniából, 2688-ból. És higgyék el nekem, itt minden nagyszerű: tiszta a levegő, tiszták a vizek, de még a por, az is tiszta. [...] Higgyék el nekem, ez a hely csodálatos.” A diegézisből tehát nem hiányzik az ideális „utópikus” társadalom, amely nemcsak bizonytalan ígéretként van jelen, hanem az ábrázolt világ egy idősíkján már

megvalósult rendszerként, amely mint „virtuális hatóerő”^[3] kulcsfontosságú szereppel bír a cselekményben. Az elbeszélésben nem nehéz annak (hantológiai) metaforáját látni, ahogyan a jövő (mint ágenciával rendelkező képzet) a jelenre gyakorolt hatásával önmaga kialakítása érdekében cselekszik. De akkor pontosan mi is a probléma ezzel a jövővel? Ennek megválaszolásához vissza kell térnünk egy, a történeti tudat fejlődése szempontjából jelentős kulturális eseményhez.

7. A sci-fi mint a jövőhöz való viszony esztétikai artikulációja

Nem sokkal a történelmi regény kialakulása után egy másik műfaj is megjelent, amely szoros kapcsolatban állt időérzékünkkel, és amelynek középpontjában azonban nem a múlt, hanem a jövő állt. Jameson így érvel ezzel kapcsolatban 1982-es *Progress Versus Utopia* című szövegében: „Helyénvalónak tűnik, hogy [a sci-fi] általános megjelenését a történelmi időhöz való viszonyunk mutációjának tüneteként fogjuk fel”.^[4] A science fiction megjelenése „a jövő valamilyen születőben lévő fogalmát jelentette, és ezt abban a térben tette, ahová egykor a múlt fogalma rögzült”.^[5] Jameson a fejleményt a 19. és a 20. század eleji „jövősokkjára”, vagyis a nyugati társadalmakban bekövetkezett gyors változások sorozatára adott reakcióként értelmezi: „az ilyen elbeszélések társadalmi funkciója, hogy hozzászoktassák olvasóikat a gyors innovációhoz, hogy felkészítsék tudatunkat és szokásainkat magának a változásnak az egyébként demoralizáló hatására”.^[6] Jameson szerint a műfaj forradalmi potenciálja és emancipatorikus ereje abban áll, hogy kritikusan reflektál jelen korunkra (és terünkre): nem jóslatokról van szó, „nem »képeket« ad a jövőről [...] hanem elidegeníti és újrastrukturálja saját jelenünk tapasztalatát, és ezt olyan sajátos módon teszi, amely különbözik az elidegenítés minden más formájától”.^[7] Erre azért van szükségünk, mert „a jelen [...] közvetlenül hozzáférhetetlen, zsibbadt, megszokott, affektusoktól mentes. Az indirekció bonyolult stratégiáira van tehát szükség, ha valahogyan [...] »meg akarjuk tapasztalni« [...] ezt a »jelen«”.^[8] Ezzel arra hívja fel a figyelmet, hogy a történetiség valójában nem egyenértékű bizonyos műfajokban a múlt, máshol a jövő ábrázolásával („nem szabad a két formát elhamarkodottan szimmetrikusnak feltételeznünk olyan alapon, hogy a történelmi regény a múltat jeleníti meg, a sci-fi pedig a jövőt”^[9]), valójában minden esetben a jelen ártértekelése kell hogy megtörténjen általuk, azaz minden történeti reprezentációban azokat a viszonyokat kell felfedeznünk, ami egy másik kort a jelenhez mint történelmi időhöz kapcsol. Ez csak úgy lehetséges, ha „valamiképpen lebontjuk [a jelen] ismerőségét, ami lehetővé teszi számunkra, hogy eltávolodjunk tőle”.^[10] Vagyis a jelen viszonyait mint történeti esetlegességeket kell felismernünk, hogy kapjunk egy hosszú távú történelmi perspektívát.^[11]

Az 1991-ben megjelent főművében már Jameson maga is szkeptikusabban látta a sci-fi műfajának jelentőségét: „ha a történelmi regény »megfelelt« a történetiség kialakulásának, a történelem [...] érzékelésének, akkor a tudományos-fantasztikus regény ugyanígy megfelel a történetiség hanyatlásának vagy legatlódásának, és különösen a mi korunkban (a posztmodern korszakban) annak válságának és bénultságának, elgyengítésének és elnyomásának.”^[12]

8.1 Az utópia fogalma

A „jövősokk” korszakában – amely számos gyors technológiai, kulturális és társadalmi változás sorozatát jelentette – az utópia régóta fennálló eszméje is újragondolásra szorult, és új lendületet kapott. Tom Moylan felhívja rá a figyelmet, hogy míg az utópiát az ókorban az idők kezdetére és végére helyezték, addig Morus Tamás műfaj-definiáló könyvének idejében (1516) az újonnan felfedezett világ egy másik szegletébe, a 19. század közepétől pedig a jövőben létező utópiák dominálnak,^[13] ezért is fonódhatott össze oly szervesen a modern utópia képzete a sci-fi műfajjal.

Czigányik Zsolt arról ír, hogy az „utópia mindig az irodalom és a társadalomtudományok határterületének számított”:^[14] a társadalomtudósok hajlamosak voltak fikciónak minősítve komolytalannak tartani és periférikusan kezelni az erről szóló szövegeket, az irodalmárok pedig „az igazi konfliktusok hiánya, az egyszerű cselekmények vagy a vázlatosan ábrázolt szereplők miatt”^[15] kritizálni az utópiákat középpontba állító műveket. Számunkra a fogalom éppen a történelmi, filozófiai, szociológiai és irodalmi diskurzusok szoros kapcsolata miatt válik fontossá. Ebből a szempontból sokatmondó „a nagyszerű science-fiction író és amatőr társadalomtudós H. G. Wells 1906-os kijelentése, miszerint »az Utópiák létrehozása – és kimerítő kritikája – a szociológia sajátos és megkülönböztető módszerek”.^[16] Bár

szétválaszthatjuk a bölcseleti és az esztétikai tartományokban való megjelenéseit, az utópia referenciális státuszát tekintve definíciószerűen fikció, amennyiben társadalmi tényállások nem aktualizált konfigurációját részletező gondolat kísérletként határozzuk meg. (Northrop Frye például „spekulatív mítoszként” utal rá.^[17]) Ami miatt számunkra mégis különösen fontos a fogalom, az éppen a populáris kultúra narratíváiban betöltött szerepe, mivel nem tekinthetünk el e reprezentációk ideológiatermelő potenciáljától, még a kultúripar kontextusában megjelenő eszképpista beállítódás dominanciája esetében sem. Mi tehát az a szűzsé külsőségein túl létező gondolati mag, amit sokan az utópia emancipatorikus politikai potenciáljával azonosítanak?

Szeretnék rámutatni, hogy az utópia jelentősebb teoretikusai – legyen szó szociológiai vagy irodalmi fókuszú vizsgálódásokról – definícióikban mind kiemelt szerepet tulajdonítottak a hatalmi viszonyokra való reflexiónak és a fennálló gazdasági-politikai berendezkedések alapmechanizmusaival kapcsolatos szkepszisnek, amelyek talán még ideális, vágyott jellegüknél is univerzálisabb és fontosabb kritériumait képezik az utópikus narratíváknak.

8.2 Az utópikusság elméletei

A tudásszociológia atyjaként ismert Mannheim Károly életművének központi darabjában,^[18] az *Ideológia és utópia*^[19] című nagyhatású könyvben egy fogalmi ellentétet vázol fel: az ideológiát gondolatok olyan zárt, statikus rendszereként határozza meg, amely a status quo fenntartására irányul, míg az utópiát mint annak megváltoztatására irányuló, alapvetően nyitott és dinamikus gondolkodásmódot írja le. Vagyis definíciójában tartózkodva a nyíltan értékelő mozzanattól – ahogyan egy értelmezője fogalmaz – „ideológiának nevezte a hatalomban levők meggyőződéseit, és utópiának azokat, akik a rendszer megdöntésében reménykedtek.”^[20] Moylan szerint Mannheim modellje, bár találóan írja le a két fogalom feszültségét, „túlságosan leegyszerűsíti és egyszerű bináris ellentétpárokká redukálja az utópiát és az ideológiát, ahol egyik sincs befolyásolva vagy kompromittálva a másik által.”^[21] Álláspontja szerint sokkal inkább az ideológián belüli utópikus impulzusról beszélhetünk, amely sajátosan ellentmondásos viszonyban áll azzal, egyszerre támogatva és ellentartva neki.^[22]

Mannheim nyomán a narrativitás és az időbeliség kapcsolatát fenomenológiai és hermeneutikai megközelítésben vizsgáló filozófus-irodalmár, Paul Ricœur azt állítja: „[h]a igaz, hogy a hatalom legitimálása az ideológia központi funkciója, akkor [...] amit az utópia végső soron megkérdőjelez, nem egyéb, mint a hatalom gyakorlásának módja”.^[23] Meghatározásában az „utópia a képzelet gyakorlása, kísérlet a létezőtől eltérő társadalmi lét, a »máshogyan levés« elgondolására”.^[24] Másutt ezt írja: „utópia az a mód, ahogyan radikálisan újragondoljuk mi az a család, fogyasztás, kormányzat, vallás, stb. Egy alternatív társadalom fantáziája és annak topográfiai alakzata, a »sehol«, a fennálló legjelentősebb kihívásaként működik”.^[25] Ugyanakkor Ricœurnél az ideológia és az utópia is komplex fogalom, mindkettő rendelkezik pozitív és negatív aspektusokkal: „Míg az ideológia kóros elváltozásait a kódosítás, az álcázás és a hazugsághoz való vonzódás jellemzi [...] az utópia a tökéletességre törő, nemritkán megvalósíthatatlan sémák mögött egyszerűen eltüntet a valóságot”.^[26]

Az utópikus gondolkodás 20. századi kritikusai tehát épp az utópia totális mivoltát támadták. A nyílt társadalom szószólójaként ismertté vált liberális tudományfilozófus, Karl Popper gyakran érvelt az utópia ellen, azt mindent szabályozó tervrajzként értelmezve.^[27] Popper *Utópia és erőszak* című, 1947-ben megjelent esszéjében az utópikusságot veszélyes, szükségszerűen erőszakhoz és zsarnoksághoz vezető (ál)racióális gondolkodásmódnak tartja. Szerinte minden, így az utópiához vezető politikai cselekvés is csak akkor tűnik racionálisnak és helyesnek, ha egy konkrét és változatlan cél nézőpontjából ítéljük meg. Azonban, hogy a kitűzött cél megvalósítható és megvalósításra érdemes-e, nem racionális, nem mérhető és nem tudományos kérdés, hanem hitbéli, mivel nem a létezőből, hanem egy elképzelt eszményből indul ki. Leszögezi: „Nem a politikai eszményeket, mint olyanokat bírálok, azt sem állítom, hogy a politikai eszményeket sohasem lehet megvalósítani.” Felteszi azonban a kérdést, hogy „hol található a különbség a jó szándékú utópikus tervek – amelyeket azért ellenzek, mert erőszakhoz vezetnek – és a fontos és mélyreható politikai reformok – amelyeket szívesen javaslok – között?” Konklúzióját a következő javaslat formájában fogalmazza meg: „Tégy inkább a kézzelfogható rossz felszámolása, mintsem egy elvont jó megvalósítása érdekében. Ne törekedj boldogságot létrehozni politikai eszközökkel”.^[28]

Végkövetkeztetése szerint a pozitív (vagyis a fennállótól eltérő) társadalmi *eszmények* vezérelte politikai cselekvés veszélyes: „Röviden, azt állítom, hogy az emberi nyomorúság a racionális politika alapvető problémája, és a boldogság nem ilyen probléma. A boldogság elérését magán-erőfeszítéseinkre kell hagyni”.^[29]

Marcuse *Az utópia vége* című előadásában úgy definiálta a fogalmat, mint ami „a társadalom átalakításának olyan terveire vonatkozik, amelyeket megvalósíthatatlannak tartanak”,^[30] s a filozófus a 60-as éveket éppen azért ünnepelte az „utópia végeként”, mert „manapság az élő világ minden formája, a technika és a természetes környezet minden változása reális lehetőséggé vált”,^[31] mivel bizonyos tudományos (fizikai, biológiai) tényeken kívül már nem állnak fenn olyan „szubjektív és objektív tényezők” a társadalmi helyzetnek, amelyek a változás útjába állhatnának. Ebben az – Francis Fukuyama felfogásával teljesen ellentétes – értelemben beszélt a „történelem végéről”, hiszen ezek az esetlegesen sarkalatos változások „sokkal inkább jelentik az eddigi történelemmel [való] szakítást, mintsem a kontinuitást, inkább a tagadást, mintsem a pozitív igenlést, a differenciálódást, mintsem a haladást, vagyis [...] az emberi realitás dimenziójának felszabadítását”.^[32] Bizakodó álláspontja szerint „[m]inden anyagi és intellektuális erő, amit egy szabad társadalom megvalósítása érdekében be lehetne vetni, rendelkezésre áll”.^[33] Az előadás elhíresült provokatív megfogalmazásában úgy nyilatkozik: „sokkal inkább a tudománytól az utópiáig, s nem [...] az utópiától a tudományig vezető útra kellene gondolnunk”.^[34]

8.3 Az utópikus reprezentáció hanyatlása

Demand the Impossible^[35] című nagyhatású könyvében Moylan úgy érvel, hogy „az utópikus diskurzus a világban való élet más módjainak lehetőségét artikulálja az emberi kiteljesedés olyan prekonceptuális képeinek létrehozása révén, amelyek radikálisan szakítanak az uralkodó társadalmi rendszerrel”.^[36] Az ilyen típusú gondolatiságot működtető reprezentációk legutolsó jelentős, 70-es évekbeli hullámát (amely a '68-as mozgalmak szellemiségéből táplálkozott) nevezi *kritikai utópiának*. „A kritikai utópia kifejezőmódjának ereje nem az ábrázolt társadalmi struktúrák specifikumaiban rejlik, hanem magában az aktusban, hogy utópikus víziót jelenít meg”^[37] – vallja Moylan, aki a kritikai típus analízisével arra is rámutat, hogy az utópikus hagyomány igenis kitermelte a reflexiót az utópiák dogmatikusságát bíráló popperi ellenvetésre, amennyiben az utópikusság és a demokratikus működésmód összeegyeztethető fogalmi mezőkként mutathatók fel. Álláspontja szerint ezek a művek az „utópia mint tervrajz” sokat kritizált, autoriter rezsimiek politikáját idéző eszményével szemben az „utópia mint álom” dinamikusabb koncepcióját működtetik, amelynek fontos aspektusa az utópikus hagyomány vizsgálata, és az utópikus narratívák korlátainak a tudatosítása. Moylan bennük a társadalmi változások különböző folyamatainak kevésbé absztrakt, közvetlenebb és őszintébb kifejeződését látja. Ez annak is köszönhető, hogy a kategóriába sorolható művek (részben persze dramaturgiai okokból) úgy kínálnak vonzó alternatívákat, hogy közben az utópia létrehozása során felmerülő konfliktusokra, hiányosságokra, és a továbbra is fennálló csoportérdekek összeütközésének bemutatására koncentrálnak. Tehát a megkülönböztető *kritikai* jelző azért is fontos, mert bár műfaji értelemben a huszadik század második felében sem szűnt meg az utópikus regények publikálása, mégis „az általános benyomás – különösen a háború utáni ipari társadalmakban – az, hogy az utópia ma már szükségtelen, vagy azért, mert a mindennapi életben már megvalósult, vagy azért, mert megvalósíthatatlan álmot ábrázol”.^[38] Moylan következtetése szerint a 20. században a hegemoniára törekvő rendszer fokozatosan kisajátította az utópiát, és azt saját gazdasági, politikai, és ideológiai céljainak rendelte alá.^[39]

Talán nem véletlen, hogy gyakorlatilag a popperi gondolat visszhangzik a neoliberális időszak Egyesült Államok dominálta popkultúrájában. Ebből az is következik, hogy ha az utópia tematikusan vagy narratív funkcióként még jelen is van a korszak elbeszéléseiben, az utópikusság lehetőségét már lényegében elvetették. Nem Moylan az egyedüli teoretikus, aki úgy érezte, hogy társadalmilag radikálisan eltérő jövőképekkel kapcsolatos egyszerű víziók az 1980-as évekre fokozatosan eltűntek a mainstream populáris kultúrából. Jameson 1982-ben azt írta a jelenség kapcsán, hogy „már nem foglalkozunk a technológiai automatizálás csodaként működő, ténylegesen sci-fi jellegű jövőképeivel. Ezek a víziók maguk is történelmivé és elavulttá váltak”.^[40] A 20. század második felében a sci-fi „legalapvetőbb vállalása annak az ismételt demonstrációja, hogy képtelenek vagyunk elképzelni a jövőt, [...] hogy a Marcuse által *utópikus képzeletnek* nevezett fogalom, a másság és a radikális különbség elképzelése

miképpen sorvadt el napjainkra”.^[41] Jameson szerint a kortárs utópikus sci-fi sokkal inkább ezt a bezáródást fejezi ki, és az utópia elképzelésére vonatkozó képtelenségünket viszi színre, amely „nem a képzelőerő egyéni kudarcának köszönhető, hanem annak a rendszerszintű, kulturális és ideológiai zártágnak az eredménye, amelynek így vagy úgy mindannyian foglyai vagyunk”.^[42]

Richard Kearney 1997-es írásában felidézi Walter Benjamin jóslatát, mely szerint a 20. század tömegkultúrájában „az emlékezés és az előretekintés [*anticipation*] el fog tűnni egy üres, mélység nélküli jelenben”, majd így aktualizálja a gondolatot: „Ami megmarad, az az elektronikusan reprodukált adatok egysíkú kultúrája, amely a pillanatnyi érzeten alapul: az azonnaliság kultusza – a soundbite, a videóklip, a hírek”.^[43]

Bár világos, hogy korántsem tekinthető a sci-fi fénykorának,^[44] a 80-as és a 90-es években Hollywood még lehetővé tette olyan alkotó-egyénségek kiemelkedését és érvényesülését (Steven Spielberg, George Lucas, James Cameron, Ridley Scott, Paul Verhoeven, David Cronenberg, Robert Zemeckis, a Wachowski-testvérek, Luc Besson), akik erős rendezői vízióval rendelkező, eredeti filmjeikkel lettek sikeresek és formálták generációk képzeletét (még ha nem is korszakos vizionáriusokról van szó). Ezen időszak popkultúrája esztétikailag még képes volt az innovációra és létrehozott közösségi jövőképeket (legyenek azok utópiák vagy disztópiák), de ha közelebbről vizsgáljuk tartalmukat, akkor már észlelhetjük a (képzelet) bezáródásának és a kultúra magába fordulásának a jeleit. Constance Penley pontosan érzékelte a 80-as évek filmes jövőképei kapcsán ezt a változást, amikor így fogalmazott: „az utópikus képzelet valódi sorvadása a következő: el *tudjuk* képzelni a jövőt, de *nem tudjuk* elképzelni azokat a kollektív politikai stratégiákat, amelyek szükségesek ahhoz, hogy megváltoztassuk vagy biztosítsuk ezt a jövőt”.^[45] Ezek a jövők *tartalmilag* már nem utópikusak. Az ekkor formálódó, a történelem végét hirdető diskurzus^[46] értelmetlenné tette és okafogyottnak minősítette az utópikus képzeletet, mivel a jelen struktúráját mint vágyott végpontot írta le. „[A]mikor a korábban futurologikus sci-fi (amilyen ma az úgynevezett cyberpunk) pusztá »realizmusá« változik, a jelen közvetlen ábrázolásává, a [Philip K.] Dick által bemutatott lehetőség – amikor saját jelenünket múltként és történelemként érzékeljük – lassan kikerül a képből”.^[47] Az kezdett eltűnni a széles nyilvánosság számára szánt alkotásokból, amit András Csaba Raymond Williams emergens kultúra fogalmával határoz meg, vagyis az „újnak” az a minősége „amely egy alternatív társadalmi rendben gyökerezik, de amely nem pusztán alternatívája a fennállónak, hanem ellenfele”.^[48]

Tanulságos, hogy bár a történeti tudat meggyengülése és eltűnése a „bármilyen megtörténhet” és a „minden lehetséges” ígéretével kecsegtetett, ez még nem jelentett valódi nyitottságot a jövő felé: a múlt másságának elvesztésével a *jövő különbözőségének* a lehetősége is elhalványult. Ettől kezdve a sci-fi világa vagy jövő (eljövendő) volt (de lényegét tekintve változatlan), vagy különböző – vagyis a jelenből semmilyen módon nem következett.

Franco Berardi és Mark Fisher szerint a 2010-es évekre egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy az ezredfordulótól kezdve „már a jövő utáni időben élünk”,^[49] a tömegkultúra nem képes többé hatékonyan megújítani önmagát, és a maitól radikálisan eltérő jövőképeket termelni:

A jövő eltűnése a társadalmi képzelőerő egészének hanyatlását jelentette, annak az adottságnak az elvesztését, hogy el tudjunk képzelni egy olyan világot, amely a jelenlegitől radikálisan különbözik. Ez olyan helyzet elfogadását jelentette, amelyben a kultúra jelentős változás nélkül létezik tovább, és amelyben a politika egy fennálló (kapitalista) rendszer adminisztrációjára korlátozódik.^[50]

Nézeteik szerint valójában e folyamat részeként váltak a tömegkultúra kísérletező narratívái – adott esetben a kollektív cselekvést ösztönző programadó (vagy intő) típusú^[51] utópiák ábrázolásai – végérvényesen *pusztá* fantáziálássá.

8.4 Utópia és disztópia

Bár az aranykori Hollywoodban még felmerült az utópia kérdése (*Mi lesz holnap?* [William Cameron Menzies, 1936], *A Kék Hold völgye* [Frank Capra, 1937]), az sosem dominálta a főszínt.^[52] Úgy tűnik, a

nagyköltségvetésű tömegfilmek ma kifejezetten alkalmatlanok utópikus narratívák megjelenítésére, amelyek hagyományosan „a cselekményvezérelt akciódús történetek helyett a környezet bemutatására koncentrálnak, és inkább a közösségre és egy közösségi hősré fókuszálnak, mint az egyénre és annak sorsára”.^[53] Simon Spiegel svájci filmrendező és akadémikus rámutatott, hogy az utópikus fikciót „hibriditás jellemzi; az elbeszélés és a filozófiai párbeszéd keveréke”.^[54] Azt állítja, hogy a filmes utópiák tanulmányozásának fő terepe nem a fikciós játékfilm kellene, hogy legyen, hanem a dokumentumfilmes ábrázolások:

A kutatók között széleskörű egyetértés van azt illetően, hogy a tipikus utópiából hiányzik a tipikus narratív film néhány alapvető eleme: nem tartalmaz sem a cselekményt előremozdító konfliktust, sem valódi, egyéni jellemvonásokkal rendelkező karaktereket, pedig mindkettőre szükség van a klasszikus hollywoodi nagyjátékfilmben. [...] Vannak olyan területek a hollywoodi mainstream filmekén kívül, amelyek sokkal alkalmasabbak a filmes utópiák számára.^[55]

Ezzel szemben a disztópiák ma virágoznak a műfaji filmben. Nem kétséges, hogy ez részben a rendszer és az egyén szembeállíthatóságából és az ebből fakadó konfliktus könnyebb dramatizálhatóságából fakad. (Elég csak a számtalan, egymást másoló disztópikus young adult filmre és könyvsorozat-adaptációra gondolni.) Barbara Klonowska rámutat a tendenciára, miszerint „a második világháború utáni világban az utópiák helyét [...] fokozatosan kisajátították a disztópiák, amelyek [...] az utóbbi évtizedekre ledomináltak a kulturális képzeletet”.^[56] S bár „a kortárs filmművészet disztópikus fordulata” valóban tagadhatatlan, mégsem ez az a mozzanat, ami a jövőhöz való viszonyunk átalakulásának a szempontjából döntő jelentőségű. Sokkal lényegesebb ugyanis az az utópia/disztópia dichotómiát átszelő változás, amely az utópikusságot mint filozófiai-esztétikai fogalmat érinti.

Czigányik felhívja rá a figyelmet, hogy az utópia és a disztópia esetén, bár „különböző, egymással ellentétes fogalmakról van szó, az alaposabb vizsgálat azonban megmutatja, hogy a számos közös vonás okán érdemes inkább együtt szemlélni őket”,^[57] mivel sok esetben nem lehet éles határvonalat húzni köztük. Nem ritka, hogy a befogadás kontextusának változásával, vagy erős értelmezési hagyományok mentén a szerzői szándéktól vagy a művek retorikájától függetlenül alakul bizonyos reprezentációk kategorizációja. Czigányik szerint értelmezték Morus művét is disztópiaként, ahogyan Huxley *Szép új világát* is utópiaként. Sargent említi, hogy vannak olyan olvasatok, amelyek szerint maga Morus is kritizálja művének társadalmi rendjét a könyvéhez írt bevezetőben.^[58] Vagyis az utópia és a disztópia műfajainak dialektikus oppozíciója meglehetősen problematikus. Az esztétikailag jelentős alkotások gyakran komplex képet nyújtanak ebben a vonatkozásban: például egy kíváncsnak bemutatott rend kiépüléséhez szükségesnek vagy elkerülhetetlennek mutatkozhat a forradalmi erőszak, ami máris a jelenség vegyes megítéléséhez vezet; léteznek ironikus utópiák, hamis utópiák, anti-utópiák, stb.

Ahogy arra igyekeztem rámutatni, a probléma sokkal inkább az utópikus képzelethez, vagyis az utópiát megalapozó kreatív mozzanathoz kapcsolódik, amely a fennálló történelmi helyzettel alakít ki reflexív viszonyt. Alapvetően elmondható, hogy ha ez a mozzanat mennyiségi (mérték, hatókör, kiterjedtség kérdése), vagyis csak bizonyos kulcsfontosságú társadalmi, politikai, gazdasági tendenciák „meghosszabbítása” (projekciója) történik, és mindössze a profit és/vagy a kontroll kifinomult rendszerének és ehhez tartozó hatalmi viszonyoknak a megvalósulatlan potenciálját, illetve ezek következményeit fikcionalizálják, akkor (okozzon ez kíváncsnak vagy nem kíváncsnak világot) az utópikus minőség korlátozottan van jelen. Ha ez a mozzanat minőségi változásra vonatkozik (vagyis nem alapvető működésmódok meghosszabbítása történik, hanem azok tudatos eltérése, átformálása, megváltoztatása vagy lecserélése), akkor markánsabban van jelen az utópia szubverzív víziója.

Ebből fakadóan azt állítom, hogy az elmúlt évtizedekben a popkultúra jövőt illető reprezentációi kapcsán pusztán a jelen rendszerbe vetett hit jól detektálható változásával – egy attitűd variációival – találkozunk. Így tulajdonképpen ugyanannak a (kiterjesztési) műveletnek az eredménye volt előbb a boldog jövő képe (amivel emiatt nem is volt értelme külön, részletesen foglalkozni a filmekben), majd a szorongató, félelmetes, illetve katasztrofális jövőé. Ezért az általában allegorikus disztópiákat (vagy őskorba regresszált civilizációkat) szükségszerűen a jelent kiterjesztő neoliberais paradicsomok előzték meg. Új változókat

egyik diskurzus sem adott hozzá a képlethez.

Az utópikus képzelet elvontabb fogalmának vizsgálata szempontjából a választóvonal tehát nem a pozitív utópiák és a negatív disztópiák között húzódik, mert nem az a kérdés, hogy a jelen rendszereinek reményeit vagy szorongásait, kiteljesedését vagy akár romjait (mint a *Mad Max* széria, a *Fonalak* [1984] vagy az egész posztapokaliptikus fikció mint műfaj) mutatják be a filmek, hanem hogy mindeközben képeznek-e a fennállóval szemben alternatívákat.

Bár igyekeztem hangsúlyozni, hogy az utópikus képzelet jelenléte és a vízió pozitivitása két, egymástól függetleníthető szempont az ábrázolásokban (már a 80-as években megalkották a kritikai disztópia fogalmát[59]), mégis arra a következtetésre juthatunk, hogy a disztópikus fikció ritkán vázol fel radikálisan új szerveződési és működési módokat. A legtöbb disztópikus narratívában ugyanis társadalmi szorongások allegorikus megfogalmazásáról van szó, ahol a múlt vagy a jelen valamely létező (általában dehumanizáló, elnyomó) tendenciájának totalizált alakzatával találkozunk.[60] Jellemző, hogy általában az egyénnek a kollektíva által történő korlátozása, büntetése, megsemmisítése jelenik meg legfőbb fenyegetésként. (Ez általánosabban is igaz: a „nem kritikai” utópiában a létező rendszer pozitívnak vélt tendenciái – ideologikus állításai – totalizálódnak, erősödnek fel.) Jellemző példája ennek a tendenciának a brit *Black Mirror* (2011–) antológia sorozat, amely disztópikus/spekulatív/science-fiction narratíváiban meglehetősen didaktikusan figyelmeztet a kortárs nézők számára is ismerős technológiai jelenségek és közéleti tendenciák társadalmi veszélyeire, bár néhány epizódja kifejezetten kreatív módon irányítja rá a figyelmet ideologikus mechanizmusokra.

9. Utópia a *Bill* és *Ted*ben

Mindennek fényében hogyan értelmezhetjük a 27. századi San Dimast a filmszéria első két részében? Lynne Lundquist szerint a filmbeli „jövő a játékot középpontba helyező társadalom lesz, mivel – ahogyan azt először Rufus említi – »a tekézők pontjai magasak« »a minigolfozóké alacsonyak«, és a Földön »sokkal több kiváló vízicsúszda van«, mint bármelyik másik ismert bolygón. Ez a társadalom egalitárius és harmonikus is, mivel vezetője egy afroamerikai férfi, két oldalán egy nővel és egy férfival”,[61] akiket mellesleg a korszak ismert zenészei alakítanak. Rufus kijelentései tulajdonképpen teljességgel röhejesek és komolytalanok (és szándékoltan azok), az általa leírt társadalom nem pusztán fantázia, hanem szándékoltan ironikus az utópia fogalmát illetően, amelynek eljövetele a narráció szerint két jószándékú, de ostoba tinédzser cselekedetein múlik: „végül a zenétek segít majd véget vetni a háborúknak és a szegénységnek. A bolygókat egységbe állítja, és egyetemes harmóniába szervezi... lehetővé téve az élet minden formájával való értelmes kapcsolatot... a földönkívüli lényektől a közönséges háziállatokig. És kiválóan alkalmas a táncra.” A film retorikája azonban nem a célként kitűzött MacGuffint, a cselekményt mozgó utópikus állapotot szeretné idézőjelbe tenni vagy naiv vágyálomként feltüntetni, hanem az ideális világ eléréséhez szükséges *politikai* változtatásokat fosztja meg súlyától, és jelzi azok szükségtelenségét. A megmosolyogni való feltevés tehát valójában nem a jövő társadalmának fantasztikuma, vagy (nem létező) radikalitása, hanem az a gondolat, hogy a jelen működését (a történelmi események folyását) megváltoztató (és nem megóvó) beavatkozásra van szükség. A filmekben a fényes jövő már szó szerint elérkezett, amennyiben a narratívát hajtó események hátterében a valódi társadalmi átrendeződés és a politikai mozgás teljes hiánya áll.

Az első két film először csak sejtetett állítása – és könnyed, komolytalan műfaji narratíváik logikájával ellentétes ideológiai magja – hogy a felvázolt jövő alapvetően olyan közösségi struktúra, amelyhez a jelen (a 80-as évek vége, 90-es évek eleje) berendezkedése és progresszív, individualista, liberális gondolkodásmódja automatikusan fog elvezetni. A jövő utópiája a jelenlegi rendszer logikus folytatása, amely a társadalmi-gazdasági lét egyetlen életképes és elképzelhető, ideális formája. A film időutazás-konceptiójának találó szimbóluma, hogy az időgép egy telefonfülke,[62] amely nem az elmozdulás, a tényleges utazás és a máshol-lét eszköze, hanem az egy helyben maradása, a távolság fenntartásáé: segítségével nem én kerülök máshová, hanem a másholt hozom oda, ahol én vagyok.

Végül is Billnek és Tednek (az egymással szembeni kedvesség blőd jelszavának skandalásán kívül) nem sok mindent kell tennie, – társadalmi szempontból – hogy megvalósuljon ez a fényes jövő. Nem véletlen,

hogy a film leglátványosabban ezt a pontot takarja ki a humor műfaji eszközével és *ténylegesen* nem sokat mond arról, hogy hogyan valósul meg ez a vágyott utópia, hiszen szereplői már abban az ártalmatlanított társadalmi valóságban élnek, ami nem igényel radikális változást. A fiúknak pusztán szimbolikusan kell tömegeket vezetniük, egy mozgalmat helyettesítő (szórakoztató) ipari struktúra élére állni, és pusztán nem elszúrni ezt a viszonylag egyszerű feladatot. (Ha a szíved a helyén van, rocksztárrá válni már semmiség!) A két film ezzel egy határozottan apolitikus attitűd mellett teszi le a voksát: íratok zenét, turnézzatok, szórakoztassatok, és ne foglalkozzatok közvetlenül a társadalom komplex problémáival! Az üzenet világos: az utópiához nem a nyíltan politikai tevékenységen keresztül vezet az út.

A filmekből könnyen kiolvasható, hogy a történetiség vonatkoztatási rendszerének (hegemón, perspektíva nélküli jelenben való) felszívódásával párhuzamosan a (poszt)reagan-i korszakban miként változik meg a populáris képzelet utópiához való viszonyulása. A múlt elnyomó struktúrái alól való felszabadulás ürügyén (az első filmben ráadásul mindenféle valódi antagonisztikus erő jelenléte nélkül) a status quo fenntartása és dicsőítése történik. Ennek leglátványosabb példája, hogy az unalmas, hagyományos iskolai rendszer elleni lázadás eredményeként annak helyére egy káprázatos showműsor kerül, ami persze sokkal inkább a történelemoktatás felszámolása, mint annak reformja. Ideologikussága abban ragadható meg, hogy fizikai valósággá, jelenvaló, tapasztalható, átélhető, igazsággá változtathatóként láttatja a való életben leginkább ellentmondásos narratívák hálójaként rekonstruálható múltat. Ezzel összhangban elmondhatjuk, hogy az ideális jövőbeli világ (amely nem más, mint a kor liberális amerikai életformája utópisztikus díszletek közt) jelenléte ellenére a film ideológiáját tekintve egyáltalán nem utópisztikus. A múlt és a jövő másságának elképzelhetetlensége egyszerre jelzése és következménye annak az állapotnak, amelyben elvesztettük a jelentől való elszakadás, illetve elvonatkoztatás vágyát és képességét.

Bill és Ted az időutazással gyakorlatilag az idő és a történelmi létezés eltörlését hajtják végre. A perspektíva a cselekmény szintjén is ellaposodik: mivel nincs közöttük minőségi különbség, minden „más idő” (a múlt horizontja és a jövő lehetősége) a jelen „utópiájának” virtuális, fantasztikus kiterjesztésévé válik. A múlt csupán még nem érte el a jelen fejlettségét, a jövőbe pedig – ha a projekt sikerül – minden különösebb konfliktus, akadály és nehézség nélkül csúszunk át. Mindössze a két próféta megfelelő karrierútjára van szükség. A film és folytatása ellenállhatatlanul optimista és szűklátókörű üzenetre futtatja ki a cselekményt, amely a jelent (értsd: a középosztálybeli fiatalok kertvárosi, kaliforniai életét) a történelem (és minden más lehetséges létmód) utópiájaként ünnepli.

A második film még egyértelműbben és radikálisabban rámutat az Egyesült Államok liberális demokráciájának hegemonikus törekvéseire, kiemelve a rendszer idealisztikus, paradicsomi jellegét. Chuck de Nomolos, a második film antagonistája (Rufus egykori gimnáziumi tanára és a 27. század felülésbajnoka) sem nyújtja a rendszer ésszerű kritikáját, az alkotók nem érezték szükségesnek, hogy a Darth Vader ikonográfiáját megidéző önkényúr részletes indoklással szolgáljon motivációiról. Csupán annyit tudunk meg terveiről, hogy a félelem, a fegyelem, és a rend (kizárólag a nézők elrettentését célzó) jelszavai mentén kívánja átvenni a hatalmat és felépíteni saját rendszerét. Nem nehéz benne felfedezni a liberális értékek tiszta tagadását: mindössze annyit mond, hogy a jövő társadalma nem Bill és Ted eszméi és zenéje mentén fog létezni, csakis az övéi mentén. A film azt sugallja, hogy aki ezt az ideális jövőt veszélyezteti, az csakis önös érdekei és hatalmi ambíciói okán cselekszik és magával a társadalommal semmilyen konkrét terve nincs, így nyilvánvalóan csak rosszabb alternatívát hozhat létre.

A film fináléjában az egész világon élő tévéadásban közvetítik Bill és Ted gonosszal vívott küzdelmét, ahol a két srác túljár az ármánykodó de Nomolos eszén. Győzelmi himnuszuk a Kiss által feldolgozott *God gave rock and roll to you* című sláger, ahol az „Isten” és a „rock and roll” kifejezéseket a jelenet fényében egészen magától értetődően értelmezhetjük „Amerika liberális demokráciája”, illetve az ideális társadalom értelmében vett „utópia” metaforáiként, amelyek ettől kezdve mintegy metafizikai szükségszerűségként szervesülnek.^[63]

A történetek és a dal láthatólag felszabadítóan hat az olasz, kínai és orosz tévénézőkre is, a széthullóban és átalakulóban lévő despotikus keleti országok állampolgárai bizonyára saját rendszereikre és/vagy a

követendő amerikai mintára ismernek a látottakban és hallottakban. A két sztár képe végül újságcímmé merevedik, amelyen a következő olvasható: „A világ végignézi, ahogyan a Vad Musztángok nyernek”. A banda és a politikai rendszer idealizált képe közötti metaforikus azonosítást a montázszerűen megjelenő további – humorosan abszurd – címlapok teszik nyilvánvalóvá: „A Musztángok a középnyugaton turnéznak. Természnövekedés 30%”, „Bill és Ted a Közel-Keleten turnézik; a béke megvalósult”, „A Musztángok a világ nukleáris arzenálját erősítőik működtetésére használják”, „A léggitárról kiderült, hogy megszünteti a szmogot”, valamint a világűrt is meghódítják: „A Vad Musztángok a Marson játszanak”. A jelenet humorának forrása természetesen a túlzás retorikai fogása, de éppen ez a hiperbolikusság az, ami axiómaként pozicionálja az azonosítás alapját. Az eseménysor éppen azért komikus, mert értjük, hogy az abszurd narratív toposz (miszerint egy zenekar megváltja a világot) mely ténynek (a neoliberális világrend diadalútjának) a fikcionalizált alakzata.

Az a tény, hogy a filmek valójában a fennálló rendszert és a status quót dicsőítik, a második filmben válik egészen nyilvánvalóvá. Míg az első film elején Rufus monológja a jövőbeli San Dimas nagyszerűségéről szól, addig a második film végén Bill és Ted kinyilatkoztatása a következőképpen hangzik: „– Hölgyeim és Uraim! Megjártuk a múltat. Megjártuk a jövőt. – Még a pokol sötét bugyrait sem kerültük el.^[64] – Azért tudjátok... – A legjobb hely a világon: az itt. – És a legjobb idő: a most.”

^[1] Lásd Jennifer Welsh könyvének címét: *The Return of History: Conflict, Migration, and Geopolitics in the Twenty-First Century*. Toronto: House of Anansi Press, 2016.

^[2] Kearney, Richard: The Crisis of Narrative in Contemporary Culture. *Metaphilosophy* Vol. 28, No. 3 (July 1997). 183–195.

^[3] Fisher, Mark: Mi a hantológia? Ford. Erőss Réka. *új szem* 2023.01.19. URL: <https://ujszem.org/2023/01/19/mi-a-hantologia/>. Hozzáférés: 2024.06.14.

^[4] Jameson, Fredric: Progress Versus Utopia. *Science Fiction Studies* Vol. 9, No. 2, Utopia and Anti-Utopia (July 1982). 147–158., 149. (Ha nem jelzem másként, minden angol nyelvű szöveg fordítása a sajátom.)

^[5] Jameson: Progress Versus Utopia. 150.

^[6] Jameson: Progress Versus Utopia. 151.

^[7] Jameson: Progress Versus Utopia. 151.

^[8] Jameson: Progress Versus Utopia. 151.

^[9] Jameson, Fredric: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. Budapest: Atlantisz, 2010. 292.

^[10] Jameson: *A posztmodern...*, 292.

^[11] Ide kapcsolható Darko Suvin „kognitív elidegenedés” fogalma, amely által a szerző a tudományos-fantasztikus történetekben megtalálható, különös újszerűséggel rendelkező központi elem és az arra adott befogadói reakció hasonló funkcióját kívánja megragadni. (Suvin, Darko: *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven – London: Yale University Press, 1977.)

^[12] Jameson, Fredric: *A posztmodern...*, 292.

- [13] Moylan, Tom: *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. Berg: Peter Lang AG, 2014. 3; 6.
- [14] Czigányik Zsolt: Utópia és utópizmus: egy irodalmi és politikai fogalompár nyomában. *Korunk* 30. évf. 2. sz. (2019). 11–22., 11.
- [15] Czigányik: Utópia és utópizmus..., 11.
- [16] Davidson, Joe P. L.: Looking laterally: The literary utopia and the task of critical social theory. *Current Sociology* Vol. 69, No. 7 (2020). 1069–1084. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0011392120969758>. Hozzáférés: 2024.06.14.
- [17] Frye szerint két olyan társadalomtudományi fogalom létezik, amelyeket csak mitikus narratívaként lehet kifejezni: az egyik a társadalom eredetéről beszámoló társadalmi szerződés, a másik „a társadalmi élet célját jelentő telosz vagy végcél imaginatív vízióját bemutató” utópia. Frye, Northrop: *Varieties of Literary Utopias*. *Daedalus* Vol. 94, No. 2 (Spring, 1965). 323–347., 323.
- [18] Mannheim, Karl: *Ideology and Utopia. An Introduction to the Sociology of Knowledge*. London – Henley: Routledge & Kegan Paul, 1960.
- [19] Lyman Tower Sargent felhívja rá a figyelmet, hogy az 1929-ben német nyelven megjelent *Ideologie und Utopie* egy „egészen más könyv”, mint a 1936-os angol verzió, az *Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge*. Sargent, Lyman Tower (2010): *Utopianism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2010. 7. fejezet.
- [20] Sargent: *Utopianism*..., 7. fejezet.
- [21] Moylan: *Demand the Impossible*..., 18.
- [22] Moylan: *Demand the Impossible*..., 18.
- [23] Ricœur, Paul: Ideológia és utópia. Ford.: Ádám Péter. *Vigilia* 54. évf. 3. sz. (2017). 212–217., 216.
- [24] Ricœur: Ideológia és utópia. 216.
- [25] Ricœur, Paul: Ideology and Utopia as Cultural Imagination. *Philosophic Exchange* Vol. 7, No. 1 (1976). 17–28., 25.
- [26] Ricœur: Ideológia és utópia. 217.
- [27] Sargent: *Utopianism*..., 6. fejezet.
- [28] Popper, Karl: Utópia és erőszak. *Kommentár* 2007/1. 30–39., 35–36.
- [29] Popper: Utópia és erőszak, 36.
- [30] Marcuse, Herbert: Az utópia vége. Ford.: Illés László. *Nagyvilág* 36, 1991/3., 396–401., 397.
- [31] Marcuse: Az utópia vége, 396.
- [32] Marcuse: Az utópia vége, 398.
- [33] Marcuse: Az utópia vége, 397.

[34] Marcuse: *Az utópia vége*, 397.

[35] A „Legyél realista, követeld a lehetetlent!” az 1968-as diák- és munkásmozgalmak egyik elhíresült szlogenje, ami leginkább egy párizsi graffiti kapcsán maradt meg a kulturális emlékezetben.

[36] Moylan: *Demand the Impossible...*, 25–26.

[37] Moylan: *Demand the Impossible...*, 26.

[38] Moylan: *Demand the Impossible...*, 10.

[39] Moylan: *Demand the Impossible...*, 19.

[40] Jameson: *Progress Versus Utopia*, 151.

[41] Jameson: *Progress Versus Utopia*, 153.

[42] Jameson: *Progress Versus Utopia*, 153.

[43] Kearney: *The Crisis of Narrative in Contemporary Culture*, 185.

[44] A hollywoodi sci-fi kritikai élének elvesztéséhez, gondolati kiüresedéséhez és a fantasztikus filmek műfajcsaládjának kortárs dominanciájához lásd: Kárpáti György: *Vágyódás a végtelenbe és tovább: A sci-fi filmek társadalomtörténete*. In: Kárpáti György és Schreiber András (szerk.): *A sci-fi: válogatott tanulmányok*. Budapest: KMH Print Kft. (2016). 6–40.

[45] Penley, Constance: *Time Travel, Primal Scene, and the Critical Dystopia*. *Camera Obscura* Vol. 5, No. 3 (1986). 66–85., 68.

[46] 1989-et sokan nemcsak a történelem (vagy az ideológiák), de az „utópia végeként” is ünnepelték. Lásd: Jacoby, Russel: *The End Of Utopia: Politics and Culture in an Age of Apathy*. New York: Basic Books. 1999. 7; Sargent, Lyman Tower: *The Necessity of Utopian Thinking: A Cross-National Perspective*. In: Jörn Rüsen, Michael Fehr és Thomas W. Rieger (szerk.): *Thinking Utopia: Steps into Other Worlds*. New York – Oxford: Berghahn Books. 2005. 276–281. 1–14., 1; Rüsen, Jörn (2005): *Rethinking Utopia: A Plea for a Culture of Inspiration*. In *Thinking Utopia...*, 276; Tóth, Cvetka: *A remény és az utópia vége Naphta története*. *Híd* 2009/9. 101–120., 102. A kifejezést azonban közel sem úgy értették, mint Marcuse 1967-es előadásában, aki a ‘89-es fordulatot valószínűleg a politikai alternatívák beszűküléseként, a kapitalista berendezkedésen való túllépés kudarcaként és ennek következtében az utópikus képzelet beszűküléseként azonosította volna. Sokkal inkább az összeomló szovjet rendszerrel összefüggésben használták, ahol a kommunista utópia mantrája arra a soha el nem ért ideális társadalomra vonatkozott, amire hivatkozva egy diktatórikus, autoriter rezsim hatalmat gyakorolt polgárai felett, és ami gyakorlatilag egy önigazoló ideológiai homlokzatként funkcionált, így – bár számos tekintetben hasonlított a nyugati hatalmi blokk működésére – a populáris képzeletben ez a típusú jövőkép egyértelműen negatív konnotációt kapott. (Ezt váltotta fel észrevétlenül a John Perkins által csak az Egyesült Államok korporatokráciájának nevezett hatalmi gépezet utópikus ígérete.)

[47] Jameson: *A posztmodern...*, 294.

[48] András Csaba: *Az emancipatorikus kultúra és a képzelet paralízise*. *Kellék* 64 (2020). 169–196., 184.

[49] Fisher: *Mi a hantológia?*

[50] Fisher: *Mi a hantológia?*

- [51] Tóth J. Zoltán: Az utópizmus jellemzői. Az utópia mint disztópia. *Glossa Iuridica* VI. évfolyam, 1-2. sz. (2019). 67–83., 68.
- [52] Nem meglepő módon jelenleg a Wikipédiának nincsen olyan oldala, hogy „List of utopian films” (csak „List of utopian literature”), viszont hosszú felsorolás található a „List of dystopian films” oldalon.
- [53] Klonowska, Barbara: On desire, failure and fear: Utopia and dystopia in contemporary cinema. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* Vol. 16, No. 1 (2018). 11–28., 15.
- [54] Spiegel, Simon: Some thoughts on the utopian film. *Science Fiction Film and Television* Vol. 10, No. 1 (2017). 53–79., 53.
- [55] Spiegel: Some thoughts on the utopian film, 53.
- [56] Klonowska: On desire, failure and fear..., 12.
- [57] Czigányik: Utópia és utópizmus..., 20.
- [58] Sargent, Lyman Tower: Miscellaneous Reflections on the “Critical Utopia”. In: *Demand the Impossible...*, 244.
- [59] Lásd: Penley: Time Travel, Primal Scene..., 66–85.
- [60] A gondolatot Barcsi Tamás ekképpen fogalmazza meg a 20. század disztópikus regényei kapcsán: „Egyértelmű, hogy minden disztópia írója a jelenből, a jelenben tapasztalható negatív társadalmi tendenciákból indul ki, és azt vizsgálja: milyen lesz a világ, a társadalom, az állam néhány évtized, évszázad múlva, ha ezek a tendenciák felerősödnek. Ha [a] művek még ma is mondanak nekünk valamit (többet vagy kevesebbet), akkor ez azt jelenti, hogy az író által észlelt társadalmi problémákat még nem oldottuk meg kielégítően, vagy egyáltalán nem lettünk úrrá rajtuk, esetleg a vázolt jövőbeli rend bizonyos jellemzői már megvalósultak vagy kialakulásuktól tarthatunk”. Barcsi Tamás: A szabadság problémája a negatív utópiákban. In: Bálint Ágnes és Di Blasio Barbara (szerk.): *Az utópia ezer arca*. Pécs: PTE-BTK Neveléstudományi Intézet. (2019). 19–39., 23.
- [61] Lundquist, Lynne: Myth and Illiteracy: Bill and Ted’s Explicated Adventures. *Extrapolation* Vol. 37, No.3 (1996), 212–223., 219)
- [62] A film forgatókönyvírói és rendezője szerint a film készítésének idején semmit sem tudtak a *Ki vagy, Doki?* (*Doctor Who*) című 1963-ban indult népszerű brit tévésorozat TARDIS névre keresztelt időgéperől, ami egy kék telefonfülke volt. Időgépként eredetileg egy 1969-es Chevrolet furgont akartak használni, de azt a stúdió kérésére lecserélték, mivel túlságosan hasonlított a DeLorean-ra, az Egyesült Államokban akkoriban hatalmas népszerűségnek örvendő *Vissza a jövőbe* időutazó autójára. (Bland, Simon: How Bill and Ted’s Excellent Adventure became a cult classic. *GamesRadar+*, 2020.09.26. URL: <https://www.gamesradar.com/bill-and-ted-excellent-adventure-cult-classic/>. Hozzáférés: 2024.06.14.) Később mind a *Ki vagy, Doki?*, mind a *Bill és Ted* franchise reflektált erre az egybeesésre: a *A nyolcadik Doktor kalandjai* című regénysorozat egyik darabjában (Parkin, Lance: *Father Time*, London: BBC Books, 2001.) a Doktor 1989-be utazik, és moziban látja az első *Bill és Ted* című filmet, majd azt kívánja, hogy bárcsak neki is lenne hasonló telefonfülkéje. (URL: https://tardis.fandom.com/wiki/Bill_and_Ted, Hozzáférés: 2024.06.14.). Illetve az egyik *Bill és Ted* képregényben (Lynch, Brian – Gaylord, Jerry – Cogar, Whitney: *Bill and Ted’s Most Triumphant Return #3*, Los Angeles: BOOM! Studios, 2015) pedig arról olvashatunk, hogy az időutazó telefonfülke ötletét Rufustól lopták a földönkvüliek. (URL: Mollo, Drew: Bill and Ted Influenced Doctor Who’s TARDIS (In The Comics). *Screenrant*, 2020.08.17. URL: <https://screenrant.com/bill-ted-doctor-who-tardis-influence-comic/>, Hozzáférés: 2024.06.14.)

[63] Az itt felvetett értelmezés fényében szinte már propagandisztikusnak hatnak azok a szövegrészek, ahol a kifejezetten e filmhez készült Kiss-feldolgozás eltér az eredeti Argent daltól és a fenti metaforát erősíti: „Tudod, hogy mire vágysz? Nem vagy benne biztos / Nem érzed jól magad, nem találsz gyógymódot / És kevesebbet kapsz, mint amennyit szeretnél. / Nincs pénzed, vagy menő kocsid / És belefáradtál, hogy egy hullócsillagtól kívánj / A hitedet egy hangos gitárba kell vetned.” („Do you know what you want? You don’t know for sure / You don’t feel right, you can’t find a cure / And you’re getting less than what you’re looking for / You don’t have money or a fancy car / And you’re tired of wishing on a falling star / You got to put your faith in a loud guitar.”) Illetve: „Kiállhatsz magadért vagy megalkudhatsz / Dolgozhatsz keményen vagy csak fantáziálhatsz / De addig nem kezdesz el élni, amíg rá nem jössz – el kell, hogy mondjam / Isten adta neked a rock and rollt...” („You can take a stand, or you can compromise / You can work real hard or just fantasize / But you don’t start living until you realize – I got to tell ya! / God gave rock and roll to you...”) Valamint: Tudom, hogy az élet néha kemény tud lenni! És tudom, hogy az élet néha nyűg lehet! / De emberek, kaptunk egy ajándékot, kaptunk egy utat... / És ennek az útnak a neve... Rock and Roll!” („I know life sometimes can get tough! And I know life sometimes can be a drag! / But people, we have been given a gift, we have been given a road / And that road’s name is... Rock and Roll!”)

[64] Az eredetiben ez a kijelentés valamivel tágabb értelmű: „We’ve been all around the afterlife.” (Vagyis: „Bejártuk az egész túlvilágot.”) Ez azért lényeges, mert a főszereplők nemcsak a pokol, hanem a (new age-es elemektől áthatott) keresztény mennyországba tett látogatás után nyilatkoznak így.