



Csönge Tamás

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

A múlt eltörlése a 80-as és 90-es évek időutazós filmjeiben

Absztrakt: Csönge Tamás kétrészes esszéje a 80-as és 90-es évek időutazós filmjei kapcsán vizsgálja, hogy a kései kapitalizmus tömegkultúrájában miképpen kolonizálta az abszolút jelen képze a történelmi múltat és a jövőt. A szerző arra mutat rá, hogy a történelmi tudat eltűnése és az utópikusság elsorvadása, 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

„Legyetek mindig jók egymáshoz, és bulizzunk, fiatalok!”

Abraham Lincoln

1. A *Bill és Ted* történelmietlen antiutópiája

Mark Fisher brit kultúrkritikus Franco Berardi és Fredric Jameson nyomán meggyőzően érvelt amellett, hogy az ezredfordulóra a nyugati kultúra jövőképe érzékelhetően megváltozott: fantáziátlanabbá, szegényesebbé, konformistábbá vált. A folyamatot Fisher a következőképp határozta meg: „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”.^[1] A kollektív, utópikus, társadalmilag releváns *képzelőerő* Herbert Marcuse-i^[2] fogalma^[3] azonban nem a 21. század neurotikus szorongásával, egzisztenciális bizonytalanságával, a kiégés (Byung-Chul Han^[4]), kiábrándultság, vagy éppen az értéktelenség és értelmetlenség (David Graeber^[5]) érzésével (esetleg egyenesen perverz katasztrófa-várásával) vesztette el jelentőségét. A képzelet válságának előjelei már „a történelem vége” Francis Fukuyamához kötődő^[6] gondolatával egy időben megmutatkoztak, a rendszeren belüli individuális érvényesülésbe vetett hit hegemóniára törésével, és – amire az időutazós filmek példáján keresztül jelen írással szeretnék rámutatni – a történelmi tudat elsorvadásával szorosan összefonódva.

Mi lenne alkalmasabb műfaj egy társadalom múltához, jelenhez és jövőhöz való viszonyának feltárásához, a történetiséggel és különböző jövőképekkel kapcsolatos attitűdök popkulturális termelésének vizsgálatához, mint az a tömegigényeket kielégítő narratívátípus, ahol a filmeket kitermelő közeget nem ismerő, múltból vagy jövőből származó karakterek nézőpontja ütközik a jelen (így a film ideológiai) horizontjával? A könnyed tinivígjátékként elhíresült *Bill és Ted*-filmsorozat első két darabja éppen ezért kulcsfontosságú mű, ha szeretnénk megérteni a 80-as és 90-es évek hollywoodi kultúriparának történelemmel és történelmi tudással kapcsolatos képzeiteit. A filmek abban az ellentmondásos korszakban készültek, amikor a hidegháborús, kétpólusú világ virtuális (eszmei-kulturális) majd tényleges (gazdasági-politikai) felbomlása a liberális demokráciák hegemóniájával kecsgetett (legyen az amerikai típusú piacgazdaság vagy észak-európai szociáldemokrácia), és látványos optimizmust engedett meg a jövőt illetően.

Az okfejtésem középpontjában álló első filmben, a *Bill és Ted zseniális kalandjában* (*Bill & Ted's Excellent Adventure*, Stephen Herek, 1989) megismerkedhetünk a kaliforniai San Dimas két szeretetre méltó, de butácska végzős középiskolás diákjával, Bill S. Prestonnal (Alex Winter) és Ted „Theodore” Logannel (Keanu Reeves). A két ifjú leghőbb vágya, hogy sikeres zenei karriert fussanak be rockbandájukkal, azonban még játszani sem tudnak hangszereiken. Az iskolában nem jeleskednek történelemből, de tanáruk ad nekik egy utolsó esélyt, ha sikeresen megtartják másnapi kiselőadásukat. Rufus (George Carlin), a jövőből egy telefonfülkének tűnő időgéppel érkező mentoruk közli velük, hogy civilizációjuk sorsa az ő kezükben van: be kell futniuk a zenekarral, hogy elhozzák a világbékét, és ezzel megmentsek a zenéjük üzenetére épülő eljövendő társadalmat. A küldetést azonban fenyegeti esetleges szétválásuk, amennyiben megbuknak történelemből, ezért Rufus felajánlja segítségét. A kölcsönkapott időgép révén a duó testközelből pillanthat bele ikonikus történelmi korszakokba. Egy szerencsés véletlennek köszönhetően Bill és Ted azzal az ötlettel áll elő, hogy a másnapi vizsgaelőadásra magukkal visznek néhány történelmi személyt, hogy azok személyesen mondhassák el, mit gondolnak az 1988-as San Dimasról. Az út során számos izgalmas kalandba és humoros szituációba keverednek, amint olyan alakokat próbálnak összegyűjteni, mint Napóleon (Terry Camilleri), Billy a kölyök (Dan Shor), Szókratész (Tony Steedman), Sigmund Freud (Rod Loomis), Ludwig van Beethoven (Clifford David), Jeanne d'Arc (Jane Wiedlin), Dzsingisz kán (Al Leong) vagy Abraham Lincoln (Robert V. Barron). Küldetésük természetesen sikerrel jár, a jövő pedig egyelőre megmenekül.

A film meglepően pontosan jelenít meg egy átmenetinek nevezhető kulturális állapotot, amelynek lényeges alkotóelemeként két – feltevésem szerint egymással szorosan összefüggő és a korszak egyéb időutazós filmjeiben is tünetszerűen megfigyelhető – jelenséget szeretnék megjelölni: az egyik a történeti tudat eltűnése, a másik az utópikus képzelet hanyatlása. Az ábrázolásban rögzített kulturális állapot középpontjában a jelen abszolutizálásának, mindenképp fölé emelésének gondolata és ebből szervesen következően a fényes jövő reménye áll.

Fontos megjegyezni, hogy a történeti tudat nem egyszerűen történelmi adatok (személyek, események, tendenciák és ezek feltételezett összefüggéseinek) ismeretét jelenti, hanem annak elképzelését, hogy az elmúlt korok emberei a maitól különböző gondolkodásmódokkal, értékrendekkel és elvekkkel rendelkeztek. Azaz a történeti tudat nem más, mint a különbségek tudata, a perspektivikusságra és az ideologikusságra irányuló reflexív mozzanat, amely által a másokban annak idegenségét, a sajátban pedig annak konstrukciójellegét tudjuk felismerni. Hasonlóan, az utópikus képzelet sem pusztán közösségi szinten pozitív jövőképet jelent, hanem a jelenlegitől radikálisan eltérő társadalmi-politikai rendszerek vagy kollektív jövőképek elképzelésére való képességet. Az összefüggés világos: ha már a múlt különbözőségét sem észleljük, egyre nehezebbé válik a fennállótól eltérő társadalmi működésmódok elképzelése. Nem meglepő (sőt logikus), hogy éppen egy történelemről és utópiáról szóló hollywoodi film példázza a legszemléletesebben, hogy miként váltak a cselekményt hajtó formális fogásokká és a jelen önigazolásának eszközévé azok a műfaji elemek, amelyek korábban a történeti érzékenység és az utópikus gondolkodás tartalmait hordozhatták.

Írásom első részében amellet szeretnék érvelni, hogy a jövő eltűnésével kapcsolatos folyamat első szakaszának szerves része volt a „múlt elvesztése”, a múlt kolonizációja a jelen által. A második rész pedig annak bemutatását tűzi ki célul, hogy az utópikuság elsorvadása nem a filmes utópiák teljes eltűnését vagy disztópiákba fordulását jelentette, hanem tartalmi kiüresedésüket azáltal, hogy a jelen szerves kiterjesztésévé, meghosszabbításává váltak.

2. Az abszolút, egyedüli jelen

Ahogy a 80-as években egyre népszerűbbé vált az időutazás témája és nagyságrendekkel több időutazós filmet kezdtek készíteni, mint a korábbi évtizedekben (mondhatjuk, hogy egy-két sikeres film nyomán ekkor vált Rick Altman-i értelemben műfajjá a téma^[7]), úgy váltak elbeszéléseik egyre összetettebbé, és úgy kezdtek el cselekményük középpontjába helyezni a különleges időszerkezetek narratív következményeit. A klasszikus időutazós történetekhez képest az utazás lényege immár nem kizárólag a szemlélődés, a csodálat, a tanulás és okulás lehetősége, az idegen környezethez való kényszerű alkalmazkodás, az érvényesülés frappáns módjának a megtalálása, vagy éppen a nagyobb tudás birtokában

a segítségnyújtás nemes gesztusai voltak, hanem előtérbe került a teljes valóság (akár az időutazó saját jelenére is kiható) formálhatósága. A konfliktus általában az ok-okozatiság megsértéséből fakadó paradoxonokat és ezek lehetséges feloldásait érintette, ami szükségszerű színvallást vagy elköteleződést igényelt a (fizikai, mentális, de ugyanúgy a társadalmi) valóság és az emberi lét egy bizonyos felfogása mellett. (Megváltoztatható-e a múlt? Mi történik az általam ismert jellel, ha megváltoztatom a múltat? Létezik-e szabad akarat, ha előre utazhatok egy előre megírt jövőbe?) Érdekes módon éppen az idősíkok relativitását és egymásra hatását elgondolhatóvá tevő narratívákban válik tendenciózássá az idő bezáródásának gondolata, amennyiben a jelen mint kitüntetett, különleges, abszolút közeget tételezik metafizikai elvként. E filmek üzenete egészen pontosan az, hogy a múltba való beavatkozás veszélyes, hiszen beláthatatlan következményekkel bírhat a jelenre, vagyis a filmek kiindulási pontjával és origójával szolgáló jelen-valóságra nézve. (Még ha ez az „itt és most” az időutazás technológiájának fantasztikuma miatt a közeli jövőbe is van helyezve, e „valóságok” a nézői azonosulás szempontjából gyakorlatilag a jelen horizontjának metaforájaként működnek.)

Az időszak egyik legnagyobb kulturális hatást kiváltó filmjei a *Vissza a jövőbe* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985) és folytatásai (1989, 1990) voltak, amelyekben a legnagyobb veszélyt a *Terminátor* (*The Terminator*, James Cameron, 1984) filmekhez hasonlóan a múlt megváltoztatásának a gondolata jelenti, hiszen ez a lehetőség létében fenyegeti a főhősöket. Ha a *Vissza a jövőbe* Martyja (Michael J. Fox) akaratán kívül megváltoztatja a múltat, és emiatt anyja (Lea Thompson) nem jön össze az apjával (Crispin Glover), akkor ő maga sosem születik meg, vagyis kitorlódik a létezésből. Az időutazást feltaláló Brown doki (Christopher Lloyd) szerint már az is véget vehet a téridő-kontinuumnak (vagyis az egész univerzum létezésének), ha valaki csak találkozik egykori vagy leendő önmagával. A második részben e gondolat a személyes dimenzió mellett már a közösséget is érinti. A film azt igyekszik bizonyítani, hogy a történelemben való beavatkozás katasztrofális következményekkel járhat: a hősök örök ellenlábasa, Biff Tannen (Thomas F. Wilson) a jövőbeli énjétől kapott sport almanachnak köszönhetően akkora vagyona és hatalomra tesz szert, hogy 30 év alatt képes lesz saját, aberrált vágyai mentén átformálni az egész várost, ezzel pedig metaforikusan magát Amerikát. (A film itt nem általában a rendszert, vagy a gazdasági elitet, hanem inkább csak az „érdemtelenül” szerzett vagyonnal rendelkező, Donald Trump-i ikonográfiával felruházott egyén archetipusát kritizálja.) A ténylegesen létezőt, az otthonosat, a referenciaként funkcionáló normalitást tehát őrizni, konzerválni, védeni kell minden behatástól. A film a kiszámíthatatlan (akár az egész társadalmat átformáló) változások helyett a stabilitást, a már ismert (még ha nem is tökéletes, de működő és élhető, reagan-i) világot favorizálja. Míg a második epizód disztópikus 1985-jében a szándékos változtatás lesújtó, de karikatúrisztikus eredményével találkozunk, addig az első epizód befejezése világosan láttatja, hogy a főhős pozitív irányban megváltozott mikrokozmosza a változások elhárításának, a megőrzés igyekezetének a jutalma. (Vagyis a filmnek nincs problémája a változással, ha az csupán a főhőst és családját érinti pozitív módon, de közben a társadalmi rendet nem forgatja fel. Az erényes hős a saját életébe hoz változást, az immorális antihős viszont aktívan igyekszik kiterjeszteni befolyását és hatalmát mindenki másra.) Az egész széria kulcsgondolata és a cselekmény szervezőelve minden esetben a balesetek, hibák és szándékolt beavatkozások következményeinek *helyrehozatala*.

Az 1994-es *Időzsarub*ban (*Timecop*, Peter Hyams) a tiltás a törvény erejére van emelve: a múlt megváltoztatása súlyos bűncselekmény, mert az másféle – a politikai hatalom számára esetleg kedvezőtlen – jelent és jövőt hozhat. Az időutazás szigorú kormányzati szabályozásának (így az Egyesült Államok általi kisajátításának) szükségességét a következő érvvel legitimálják: Mi történne, ha Szaddám Husszein visszautazna 1944-be és az amerikai technológia birtokában Irakot a világ első atomhatalmává tenné? Ők sem mehetnek vissza megölni Hitlert, mert az olyan láncreakcióhoz vezetne, ami akár az emberiség végét is okozhatja. A kormányzat embere úgy fogalmaz, hogy ezért „védelmezni kell az időt”, de tulajdonképpen saját hatalmi pozíciójuk megóvásáról van szó. Ezzel a film teljesen nyilvánvalóvá teszi a társadalmi status quo megőrzésének mindenek felett álló követelményét.^[8] A jelen világrendje szó szerint a legfejlettebb, ami elképzelhető, hiszen ahogyan az elhangzik: „természeti törvény”, hogy a jövőbe nem lehet utazni, ez csak visszafelé lehetséges az időben. Mivel a jövő nem-létező, és a most a legelőrébb levő időpillanat, a jelen ténylegesen abszolutizálódik. Ne feledjük, hogy a hegemonia fenntartásának igénye a pozitív oldal (az állampolgárait megvédeni igyekvő rendszer) ideológiája! A főgonoszt nem a rendszer részeként, hanem annak hibájaként látjuk. McComb szenátor (Ron Silver) az időügynökség

felügyelőjeként kihasználja annak gyengeségeit, és saját elnökjelölti kampányához halmoz fel vagyont a múltból, aminek érdekében nem retten vissza még ártatlan emberéletek kioltásától sem. Világos, hogy a film kizárólag az önös érdekből, a személyes hatalom növelésének céljából elkövetett, nyíltan erőszakos cselekedeteket ítéli el egy könnyen gyűlölhető antagonistá segítségével. Amikor a történet zárlatában a főhős, Max Walker (Jean-Claude Van Damme) úgy dönt, hogy megszegi a törvényt és megváltoztatja a múltat, akkor kifejezetten személyes és érzelmi okokból elkövetett tettét a film legitimnek és etikusnak tünteti fel, hiszen a férfi feleségének és születendő gyermekének életét kívánja megmenteni.

Az abszolút jelennek az ontológiai koncepciója a *Bill és Ted* első részében is megjelenik, amikor Rufus figyelmezteti a fiúkat, hogy tartsák a szemüket az órájukon, hiszen miközben a múltban utazgatnak, a San Dimas-i idő (saját idejük) folyamatosan telik, és pontosan kell visszatérniük a jelenbe! (Míntha nem is az időben, hanem pusztán a térben utaznának.) E gesztust nyilvánvalóan az a dramaturgiai szükségszerűség motiválja, hogy a cselekményben jelen kell lennie a sürgetés érzetének (ami egyébként könnyen elveszhet az időutazós történetekben), a végrehajtott tetteknek valamiféle téttel kell rendelkeznie. De mi más lesz ennek a következménye, ha nem a jelen abszolutizálása? Egy olyan fogalom (a jelen) privilegizálása történik az elbeszélésben, amelynek éppen viszonylagossága bírhatna felszabadító erővel és izgalmas narratív potenciállal, ha a mono-perspektíva felbontása, és a létrejövő nézőpontok sokfélesége révén a különféle gondolkodásmódok és világképek ütközhetnének egymással. A jelen hegemoniája azonban a történetiséggel kapcsolatban is komoly ideológiai következményekkel jár.

3. Történeti tudat

Lukács György munkássága nyomán Fredric Jameson arra mutat rá, hogy a történeti tudat megjelenése maga is egy történeti fejlemény volt, amelynek az első jelentős művészi megnyilvánulása a történelmi regény a 19. század elején. Jameson szerint a formát „modern értelmében véve kétségkívül megelőzték olyan irodalmi művek, amelyek megidéztek a múltat és újrateremtettek ilyen vagy olyan történelmi környezeteket: ide tartoznak Shakespeare vagy Corneille történelmi drámái, a *Clèves hercegnője*, de még az arthuri lovagregény is. Mégis, mindezen művek a maguk különféle módján a múltat lényegében a jellel azonosnak láttatják, és még nem konfrontálódnak azzal a modern történeti érzékenységgel, amely a múltat, a különböző múltakat kulturálisan egyedinek, és saját jelenünk tárgyi világának tapasztalatától radikálisan különbözőnek tekinti”.^[9] Jameson az elsők között volt, aki tematizálta – és bizonyos értelemben meg is jósolta –, hogy a történetiség ismét eltűnőben van a fogyasztói társadalomban,^[10] és ez a trend látványosan észlelhető a 20. század tömegkultúrájában.

David Lowenthal, aki szintén az 1980-as évek óta foglalkozik a kérdéssel, amellyel érvel, hogy egyre gyakoribb az az ábrázolásmód, amelyben „a karakterek a kosztümjeiken kívül csak korukban, nemükben és státuszukban különböznek, [miközben] ugyanazon motivációk és mentalitások mozgatják a középkori és a modern alakokat, örök szenvedélyek elevenednek meg egy időtlen színpadon”.^[11] Következtetése szerint „manapság a múltat egyre szélesebb körben domesztikálják”.^[12] Lowenthal megállapítja, hogy ha a múlt ábrázolásáról van szó, akkor a mozi médiuma különösen alkalmas egy „bensőséges közvetlenség” érzetének a felkeltésére, és „a múlt jelenbe való beillesztésének egyik fő következménye, hogy egyre inkább képtelenek vagyunk elfogadni a tényt, miszerint a múltban élt emberek eltérő elvekkkel és nézőpontokkal rendelkeztek, vagyis, hogy a korszellem [Zeitgeist] változik az idővel”.^[13] Megjegyzi, hogy ennek különösen nagy a jelentősége az Egyesült Államokban, mivel „az amerikai” kultúra felsőbbrendűségébe vetett hit – vagy Antonio Gramsci terminológiájával élve: az amerikai *kulturális hegemonia* – régóta meghatározó gondolat az ország uralkodó osztályának körében: „Mivel a történészek még jócskán a 20. században is úgy tekintettek az amerikai történelemre, mint szent és megmásíthatatlan küldetés kibontakozására, nem meglepő, hogy oly sok amerikai még mindig ragaszkodik a történetiség bonyodalmai elől való üdvözítő elmeneküléshez”.^[14] A jelenség másik aspektusa, hogy a populáris képzeletben a filmes reprezentációk sok esetben leváltották a tudományosan sokkal pontosabb ismereteket fontos történelmi tények és események kapcsán, így az előbbieket mára „jóval felismerhetőbbekké és meggyőzőbbekké váltak, mint az autentikus, eredeti jellegzetességek. Charles Lindbergh eredeti *Spirit of St. Louisa* a Smithsonian Intézetben sokkal kevésbé nyűgözte le számos nézőjét, mint a repülőgép, amellyel Jimmy Stewart repült a filmben”.^[15] Vagyis a kultúripar bombasztikus, mitikus reprezentációi gyakorlatilag baudrillard-i értelemben vett szimulákrumként^[16] kezdtek el felfalni

a múlt valóságának a hiteles jeleit.

4. A *Bill és Ted* mint ideológiakritika?

A Chris Matheson és Ed Solomon ötletéből és forgatókönyvéből forgatott *Bill és Ted zseniális kalandja*, valamint a *Bill és Ted haláli túrája* (Bill & Ted's Bogus Journey, Peter Hewitt, 1991) is közepes költségvetésű, ugyanakkor meglehetősen tünetszerű produkciók voltak bemutatásuk idején. A *Vissza a jövőbe* széria kistestvéreinek tekintett franchise[17] első részére úgynevezett „sleeper hitként” szokás hivatkozni, vagyis először nem aratott hatalmas sikert, de később kultikus alkotássá vált. A filmek jelentőségét (a tévés spin-offokon, merchandise-on és kulturális eseményeken túl[18]) mi sem bizonyítja jobban, mint a fiatalok nyelvhasználatára tett hatásuk a megjelenésüket követő években, széles körben elterjesztve a főszereplők által használt szleng kifejezéseket.[19]

Lynne Lundquist jóindulatú és megengedő olvasata szerint a *Bill és Ted zseniális kalandja* szembehelyezkedik a lejegyzett történelem és az írásbeliség tiszteletén alapuló társadalommal, és egy ősbib, mitikus világképhez való visszatérés mellett száll sikra. Olyan mű, amely szembeállítja a mítoszok szóbeli hagyományát a történelem írott hagyományával. Bár a történelem ismerete központi szerepet játszik a cselekményben, és számos jelenet játszódik különféle történelmi korszakokban, a film minden „történetiséget” eltöröl a mítosz javára. (A történetiség eltörlése ebben az összefüggésben pozitív vonásként jelenik meg, mivel az Lundquist megközelítésében az etikusabb, tisztább miticizmus helyreállítása érdekében történik.) Bill és Ted karaktere sokkal szorosabban kötődik az oralitáshoz, mint az írott tudáshoz, és ez több ponton is megmutatkozik, amikor a film ezt a hagyományosan lenézett tudásfajtát ünnepli. Lundquist szerint az írásbeliséggel rendelkező társadalmakban a történelem rögzített és megváltoztathatatlan, szóbeli kultúrákban azonban hatékonyabban lehet rajta változtatni és alakítani. Érvéle szerint ezek a társadalmak általában „egyenlőbbek”, igazságosabbak, mert az írott szót az elit fegyverként használta, hogy jogokat tagadjon meg az írástudatlan tömegektől és így uralkodjon rajtuk. Nem véletlen, hogy a filmben Szókratész, a szóbeli hagyomány képviselőjét is elrabolják: „Szókratész volt az utolsó nagy intellektuális alakja a nyugati történelemnek, aki nem írt, aki gyűlölte az írást, aki voltaképp azt állította, hogy az írás gyakorlata véget vet az igazi kultúrának”. [20] Hőseink „új és szó szerinti módon valósítják meg a mítoszteremtés hagyományos folyamatát, nevezetesen: történelmi alakokat ragadnak ki eredeti kontextusukból, és formálják át őket egy időtlen jelen közegében, hogy ezzel a jelenkor problémáira reagáljanak és reflektáljanak”. [21] Didaktikai szempontból a film a „tapasztalati” tanulást részesíti előnyben a nevek, számok és események pusztán memorizálása helyett – állítja a kutató. A történet dicsőíti a megélt tapasztalatot, a múltban való szó szerinti elmerülést és a múlt jelenbe hozatalát, ahelyett, hogy a tanulás távolról, elmúlt korok absztrakt (re)konstrukcióin keresztül történjen. Amit azonban Lundquist (egy konzervatív pedagógiai módszer kritikájaként) pozitívan értékel, azt én egy más típusú, de hasonlóan erőteljes és hegemónikus ideológia megnyilvánulásának látok. Bár Szókratész karaktere inkább tekinthető egy sor geg forrásának, mint egy következetes neveléseméleti filozófia kifejeződésének, kétségtelen, hogy a film saját korának kulturális állapotát tekintve nagyon is árulkodó, ezért nem érdemes pusztán a barátság erejéről és útkeresésről szóló, tudományos-fantasztikus köntösbe bújtatott ártatlan tanmesének tekinteni.

5. A történelmi tudat (el)túlzott hiánya a *Bill és Ted*ben

Nem egyszerűen arról van szó, hogy a *Bill és Ted zseniális kalandjából* hiányzik a történelmi pontosság, hitelesség vagy tudatosság (pusztán erre rámutatni triviális és mulatságos lenne[22]), hanem éppen arról, hogy a film akaratlanul is Hollywood történelmi időhöz (és az utópikussághoz) való viszonyának az allegóriájaként működik, illetve ennek specifikus történelmi mozzanatát rögzíti.

Lundquist az emancipatorikus potenciál leírásakor önkéntelenül is rávilágít a film ábrázolásmódjában rejlő alapvető problémára. A jelenetben, amikor „a különböző korokból és kultúrákból származó embereket egy közös színpadi előadásra, egy időtlen és ahistorikus vaudeville-showra gyűjtik egybe a jelenkori hallgatóság számára”, [23] a film szó szerint színre viszi történetiséggel kapcsolatos ideológiájának kulcsmozzanatát: homogenizálja a történelem különböző korszakait, így a múlt a narratíva keretében nem lesz több annál, mint amit Bill és Ted gondolhat róla. A történelmi alakok csupán a főszereplők

küldetésének kellékei, a történelmi időkbe tett utazások pedig elsősorban a főszereplők karakterívének kibontakoztatására használt narratív eszközök. Mindez persze végső soron Bill és Ted (a fiatalos, trendi Amerika két ironikus-allegorikus alakja) naivnak tetsző ideológiájának alátámasztására szolgál. (A jóság és az ártatlanság eszméit hordozó amerikaiság mítoszának konkrét megszemélyesítésére egy későbbi Zemeckis filmig, az 1994-es *Forrest Gump*ig kell majd várni.)

A *Bill és Ted* nem kritika és nem szatíra: nem típus-karaktereknek, a kortárs közgondolkodásnak vagy a hollywoodi reprezentációnak a gúnyrajza. A vígjáték-keret nemhogy megszünteti, hanem épphogy lehetővé teszi (és befogadói perspektívától függően el- vagy leleplezi) a film nyílt ideologikusságát, amelyet a néző sokkal inkább felróna más műfajokban, de itt a (nemhogy az ábrázolás realizmusát, hanem a narratív okozatiság következetességét is felülíró) humor számlájára ír. Természetesen érti, hogy a narratíva mimetikus logikája a poénok kedvéért csorbul, de a humor *megengedhetővé* teszi e torzítás érzékelését. Az értelmező számára viszont éppen az az érdekes, hogy mely narratív sémákat, reprezentációs alakzatokat, kulturális kliséket és műfaji toposzokat mozgósít a film. (Ideológiakritikai perspektívából szinte mindegy, hogy az adott kreatív döntések művészi vagy piaci szempontok alapján jól átgondoltak, vagy rutinná vált automatizmusok a készítők részéről.) Remek példa az elbeszélés különös logikájának szemléltetésére a mozzanat, amikor hőseink megpróbálják kitalálni, hol lehet a Ted öccsére bízott, de a modern üdülővárosban elkóborolt Napóleon. Az első gyermekien regresszív gondolatuk hasonló jelzőkkel illelhető helyszínt juttat eszükbe: a *Waterloo* csúszdaparkot, ahol természetesen megtalálják a rekreációs élvezetekben tobzódó hadvezért.

A film tanulsága, hogy ugyan a késő 80-as évek Kaliforniájában nyomokban még fellelhető a múlt autoriter, despotikus rendszereinek néhány vonása, de ezek már csak az egyes karakterek szabadságára jelentenek (leginkább pszichológiai) veszélyt, mintsem az ábrázolt társadalom egészére. Ted rendőr apjával való konfliktusa – aki fiát egy alaszka katonai iskolával fenyegeti – már csupán a cselekményt mozgató eszközként értelmezhető, és ebben az összefüggésben a San Dimas-i középiskola már egyáltalán nem tűnik olyan szörnyű helynek.

A film bebizonyítja, hogy a történelemtanár kérdésére („Hogyan látnák az 1988-as San Dimas világot a különböző korokból származó fontos történelmi alakok?”) adott válasz az, hogy életük legboldogabb időszakát élnék át, mivel saját koruk primitívebb volt, léthelyzetük bizonytalanabb, lehetőségeik szűkösebbek, több volt a veszély, a szenvedés, stb. A történelem egyértelműen magasabb rendű formák irányába történő fejlődés, amelynek a csúcsa az Egyesült Államok liberális demokráciája. A civilizációnak ezt az „érését” folyamatát az teszi nyilvánvalóvá, hogy a film minden történelmi személyt vadnak, gyerekesnek, önzőnek vagy egyenesen idiótának ábrázol, akit egyszerűen saját primer ösztönei vezérelnek, és aki mellett Bill és Ted felelősségteljes felnőttnek tűnnek. Hadd idézzem ismét Lundquistet, aki ezen a ponton is képes pozitív módon érteni a filmnek ezt az ábrázolásmódját, és úgy érvel, hogy Bill és Ted tudtukon kívül olyan elnyomó hatalmi struktúrák ellen harcolnak, amelyek mind az írásbeliségen alapulnak. Látványosan jelenközpontú megközelítése szerint a történelmi karakterek „túlkapásai” a filmben hallgatólagosan felmentést kapnak, mert kegyetlen és brutális időkben éltek, amelyek önmagukban is írásbeliségen alapuló hatalmi struktúrák eredményei voltak. Azok az idők gonosz cselekedetekre készítették őket, mert nem kaptak megfelelő lehetőségeket vágyaik kielégítésére. Elnyomó társadalmakból kiszakítva azonban ezek az emberek a társadalom jól beilleszkedett, produktív tagjaivá válnak.^[24] Ezt az átalakulást szimbolizálja a tény, hogy Jeanne d’Arc, amikor belép a telefonfülkébe, hátra hagyja a kardját”.^[25]

A *Bill és Ted* ideologikusságát ironikus módon leginkább a benne szereplő beavatatlan átlagemberek perspektívája leplezi le: számukra az önmagukat „történelmi személyeknek” valló alakok csupán jelmezekben öltözött holdkórosok, akiket konszolidálni és megszelídíteni kell, hogy megfelelő módon tudjanak viselkedni a 20. század végének tágas lehetőségterében. Hasonlóan, a nézők számára ők mindössze a történelem emblémái, kétdimenziós popkulturális ikonok (vagy mémek), akiket valós személyekről modelleztek: ebben az értelemben pedig (kollektív) reprezentációk (egyedi) reprezentációi.^[26] A történelmi alakok integrációjának fő helyszíne az amerikai fogyasztói kultúra szimbolikus tere: a pláza/bevásárlóközpont. Felületesen szemlélve az itt zajló jelenetsor azt mutatja be,

hogy a karakterek ebben a környezetben egyáltalán nincsenek a helyükön: rendet bontanak, felfordulást okoznak, és megbotránkoztatják az embereket. Másrészt azonban hallatlanul élvezik az ebben a tér-időben megvalósítható tevékenységeket; jóval elevebbek, mint a „benszüöltt” amerikaiak, hiszen mégiscsak ínségesebb időkből érkeztek ide, a civilizáció csúcsára. Jeanne d’Arc, a szűz katona, aki egészen fiatalon úgy döntött, hogy Istent és országa ügyét fogja szolgálni, a test esztétikai formálásában, az aerobik edzésben találja meg a kiteljesedést. De nem egyszerűen résztvevőként, hanem az oktató helyére lépve, hiszen végül is ő egy vezető! Hozzá hasonlóan a kezdetben még vonakodó, külön utakon járó Napóleon is elkezdte élvezni az angolszász kulturális környezetet a fagylatozóban és a csúszdaparkban, vagyis a kertvárosi felső-középosztály életstílusát és a számukra kialakított fogyasztói létet. Végül persze mindannyiukat letartóztatják, mert túlrad bennük a nyers energia; sajnos még túl vadak és civilizálatlanok a modern élet „kifinomultságához” (adott esetben demokratikusságához), és nem tartják tiszteletben e társadalom szabályait.[27]

A kulturális kisajátítás alapvetően két tengely – egy időbeli és egy térbeli – mentén artikulálódhat. Az első általában olyan múlt képzetével kapcsolatos, „amely a jelent tükrözi, és abból kell visszaolvasni”, ebből fakadóan pedig „örök és egyetemes ügyeket, erényeket és bűnöket feltételez”.^[28] Ebben az összefüggésben rendkívül árulkodó Abraham Lincolnnak, az Egyesült Államok egyik legjelentősebb politikai alakjának a szónoklata a *Bill és Ted* végén. Lincoln mint a becsület, tisztesség, emberség és a szabadság eszméinek megtestesítője^[29] így szól hallgatóságához: „Ez a két nagyszerű fiatalember egy olyan alap gondolat szószólója, amely igaz volt az én időmben, és ugyanennyire igaz ma is: Legyetek mindig jók egymáshoz, és bulizzunk, fiatalok!”^[30] Amellett, hogy a kijelentés eltöröl mindenféle történetiséget és kulturális horizont-különbséget (figyeljük meg, mennyire Bill és Ted jelenkorának perspektívájából működteti az időhatározókat), politikailag tökéletesen biztonságos, mert tökéletesen üres. Az ellentétes irányú okozatiság szemléletes példája, ahogyan a 19. századi államférfi Bill és Ted ikonikus szlogenjét átvéve erősíti meg középiskolás közönségében valamiféle időn és kultúrákon átívelő egyetemesség (hamis) képzetét. Ezzel a jelenet gyakorlatilag a múlt jelenné formálásának és a(z) amerikai tömegkultúra működésének frappáns metaforájává válik.

A másik, mondhatni térbeli tengelyről ugyan kevesebb szó esett, de legalább ennyire látványosan jelenik meg a filmben az a „népszerű történelmi előfeltevés”, amely szerint „saját nemzeti vagy kulturális múltunk” élesen megkülönböztetendő „más társadalmakétól, lehetővé téve, hogy magasztaljuk a tradicionális állandóságot, vagy sajnáljuk a primitíveknél a fejlődés hiányát”.^[31] A legintelligensebbnek és legérettebbnek az angolszász és a nyugati kultúrához közelebb álló karakterek vannak ábrázolva: Lincoln, az angol hercegnők és az amerikai vadnyugat mitikus alakja: Billy, a kölyök. Nem véletlen, hogy Billyt kolonizálják a leghamarabb, és egy jelenet után már a főszereplők szlengjét beszéli („dude”, „excellent”). Bill megjegyzi, hogy Billy rázódott bele a legkönnyebben az időutazás furcsaságaiba, vagyis minél távolabb áll egy történelmi karakter a főhősök kultúrájától, annál inkább „gyermekinek” vagy „barbárnak” van ábrázolva. Ez remekül mérhető az angolul tudó és a főhősök nyelvét nem beszélő karakterek különbségén: Napóleon, akivel először a hősök felrobbantására parancsot adó, nagy tekintélyű hadvezérként találkozunk, a film közepén már előkében és maszatos arccal ül gyerekekkel körbevéve, ujjával a maradékot kaparva ki a fagyaltos tálból. Karakterívét tekinthetnénk az amerikai társadalom kultúrkritikájának is, amellyel a film rámutat, hogy az miképpen infantilizálja az egyént, de ez összességében még a számos hasonló gesztus előfordulása ellenére sem válik a film domináns olvasatává. Úgy tűnik, hogy a saját ideológiai alapfeltevéseire történő akaratlan reflexió végig a film tudattalanjában marad.

Fukuyama bizonyos értelemben antiutópikus gondolata a történelem végéről – amely szerint elértük „az emberiség ideológiai evolúciójának végpontját és a nyugati liberális demokráciának mint az emberi kormányzás végső formájának egyetemessé tételét”,^[32] – hamar népszerű gondolattá vált a 90-es évek elején, mivel egy, már eleve jelenlevő, és a korszak hollywoodi sci-fijeiben is egyértelműen kimutatható érzületet artikulált. Bár Fukuyama többször is vitába szállt azokkal, akik megállapításait kifejezetten az amerikai politikai struktúrával hozták összefüggésbe,^[33] alapvetően mégis csak a nyugati neoliberalis kapitalista rendszer hegemoniáját írta le. Természetesen nem kell elfogadnunk Fukuyama akkori diagnózisának helytállóságát annak megállapításához, hogy a film történelemszemlélete

szimptomatikusan tükrözi a gondolatot, amely ekkorra egyértelműen „győzedelmeskedett a kulturális tudattalan szintjén”,^[34] amennyiben az alkotásban a – hollywoodi (tulajdonképpen *politikai*) diskurzus által reprezentált – *rendszer önképe* rajzolódik ki.

Úgy tűnik, hogy a múlt történeti perspektíváinak eltörlése azáltal válik lehetségessé, ha a történelem *kumulatív* és *teleologikus* folyamatként tételeződik, ahol a múlt nem több, mint a jelen visszamenőleges kiterjesztése. Amennyiben a történelmi korokat bemutató filmek egyáltalán figyelmet fordítanak annak érzékeltetésére, hogy a múlt embereinek gondolkodásmódja, értékrendje, képzetek és vágyai eltértek a mai emberektől, azt alapvetően rosszabb anyagi és létkörülményekkel, illetve a tudáshoz való hozzáférés hiányával magyarázzák. (Hasonló kijelentés tehető a kultúrák közötti különbségek szemléletéről is.) Vagyis ebben az értelemben nemcsak biológiai és technikai, de kulturális evolúcióról is beszélhetünk, ahol a történelem a fals hiedelmek levetkezésének és egy boldogabb, szebb jövő felé történő menetelésnek a folyamataként tűnik fel.^[35]

[1] Fisher, Mark: Mi a hantológia? Ford.: Erőss Réka. *új szem*, 2023. URL: <https://ujszem.org/2023/01/19/mi-a-hantologia/>. Hozzáférés: 2023.12.19.

[2] Marcuse, Herbert: *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*. Boston: Beacon, 1955.

[3] Erről a fogalomról Tom Moylan tipológiája nyomán kijelenthető, hogy a popkultúra narratívái közül a „kritikai utópia” műfajába tartozó művekben található meg leginkább szofisztikált manifesztációit. Lásd: Moylan, Tom: *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. Berg: Peter Lang AG, 1986 és 2014. című könyvét a sci-fi műfajának emancipatorikus potenciáljáról.

[4] Han, Byung-Chul: *A kiegészítés társadalma*. Ford.: Miklódy Dóra, Simon-Szabó Ágnes. Budapest: Typotex, 2019.

[5] Graeber, David: *Bullshit munkák*. Ford.: Boross Otília. Budapest: Typotex, 2020.

[6] Fukuyama, Francis: The End of History? *The National Interest* Vol. 16. (Summer 1989). 3–18.

Fukuyama, Francis: *A történelem vége és az utolsó ember*. Ford.: Somogyi Pál László. Budapest: Európa könyvkiadó, 2022.

[7] Lásd: Altman, Rick: Újrafelhasználható csomagolás. Ford.: Simon Vanda. *Metropolis* 1999/3. 12–33.

[8] A tendenciára, miszerint a pozitív karakterek általában a status quo őrzői, a gonosztevőknek pedig a társadalmi rend lerombolása vagy megváltoztatása a céljuk, a Marvel-filmek kapcsán többen is rámutattak már: The MCU and an Inflexible Status Quo – VIDEO ESSAY, Matthew D Gilpin Youtube csatorna. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rej1Ga22uVs>. Hozzáférés: 2023.12.20.; Marvel Defenders of The Status Quo. Pop Culture Detective Youtube csatorna. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LpitmEnaYeU>. Hozzáférés: 2023.12.20.

[9] Jameson, Fredric: Progress versus Utopia. *Science Fiction Studies* Vol. 9, No. 2, Utopia and Anti-Utopia (Jul., 1982), 147-158., 149. (Fordítás tőlem.)

[10] Jameson: *Progress versus Utopia*. 150.

[11] Lowenthal, David: *The Past is a Foreign Country (revisited)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 594. (Fordítás tőlem.)

[12] Lowenthal: *The Past is a Foreign Country (revisited)*. 594.

- [13] Lowenthal: *The Past is a Foreign Country (revisited)*. 596.
- [14] Lowenthal, David: The Timeless Past: Some Anglo-American Historical Preconceptions. *Journal of American History* 75 (1989). 1263–80. 1265. (Fordítás tőlem.)
- [15] Lowenthal: The Timeless Past..., 1267.
- [16] A fogalomhoz magyarul lásd: Baudrillard, Jean: *A szimulákrum elsőbbsége*. Ford.: Gángó Gábor. In: *Testes könyv I.* Szerk.: Kiss Attila, Kovács Sándor et al. Szeged: Ictus-JATE, 1996. 161–193.
- [17] A *Bill és Ted*nek a *Vissza a jövőbe*-sorozathoz való viszonya mind megjelenési idejére, mind kulturális hatására vonatkozatható.
- [18] Az első két filmet sikeres és kevésbé sikeres folytatások követték: egy animációs sorozat: *Bill & Ted's Excellent Adventures* (1990–91), egy azonos néven futó élőszereplős sorozat (1992), valamint a legújabb nosztalgia-hullámot meglovagló harmadik mozifilm, a *Bill és Ted: Arccal a zenébe (Bill & Ted Face the Music)*, Dean Parisot, 2020). Ezen kívül a brand nevével gabonapelyhet (*Bill & Ted's Excellent Cereal*) és videojátékot (*Bill & Ted's Excellent Video Game Adventure*, LJN, 1991) is megjelentettek. (Minden egyéb termékhez lásd: Cummins, Chris: Examining Bill & Ted's Excellent Pop Culture Adventures. *Den of Geek*. 2020. URL: <https://www.denofgeek.com/movies/bill-and-teds-excellent-pop-culture-adventures/>. Hozzáférés: 2023.12.20.
- [19] Alex Winter állítása szerint dühös irodalomtanárok kezdtek el levelet írni neki, hogy diákjaik egyre inkább úgy beszélnek, mint az általuk alakított időutazók. (Dude! Bill & Ted's Excellent Impact on Language. Hollywood Suite Youtube csatorna: URL: <https://youtube.com/watch?v=8aJdf0NQe5I>, Hozzáférés: 2023-11-02; Lásd még: How The Language Of 'Bill & Ted's Excellent Adventure' Became A Cultural Phenomenon | PeopleTV. People Youtube csatorna: URL: https://www.youtube.com/watch?v=JayH_DvlbFQ, Hozzáférés: 2023.12.20.; valamint: Hill, Richard A.: You've Come a Long Way, Dude: A History. *American Speech* Vol. 69, No. 3 (Autumn, 1994), 321–327.
- [20] Lundquist, Lynne: Myth and Illiteracy: Bill and Ted's Explicated Adventures. *Extrapolation*. Vol. 37, No.3 (1996), 212–223. 216. (Fordítás tőlem.)
- [21] Lundquist: Myth and Illiteracy..., 216.
- [22] Megjelenésének idején számos kritikus felrótta a filmnek, hogy történelmi karakterei elnagyoltak, klisések és hitelteleneek. Lásd: Canby, Vincent: Bill and Ted's Excellent Adventure (1989) Reviews/Film; Teen-Agers On a Tour Of History. *The New York Times*. February 17, 1989., Hinson, Hal: Bill & Ted's Excellent Adventure. *The Washington Post*. February 17, 1989., Variety Staff, The: Review: Bill & Ted's Excellent Adventure. *Variety*. December 31, 1988., Willman, Chris: Movie Reviews: Adventure, Thy Name Is Not 'Bill & Ted'. *Los Angeles Times*. Los Angeles. February 17, 1989. A kivétel: Jones, Alan: Bill & Ted's Excellent Adventure: Review. *Radio Times*. London. April 11, 1989.
- [23] Lundquist: Myth and Illiteracy..., 216.
- [24] A korszak filmjeiben azonban néhány ellenpéldáját is fellelhetjük a könnyen beilleszkedő karaktereknek. Érdekes módon azokat a múltból érkező időutazókat, akik a szüzsé szintjén nem technológiai találmány vagy (ál)tudományos elv segítségével, hanem mágia vagy valamilyen transzcendens erő által utaznak az időben, általában nem nyűgözik le a kései 20. század csodái: nagyrészt félelemmel, frusztrációval vagy közönnyel tekintenek e világra. Beszédesebb, hogy az ilyen jellegű reakciókat hangsúlyozó történetekkel túlnyomóan nem-amerikai filmekben találkozunk. Két példát említek a korszakból, ahol a filmek beleértett közönségének perspektívájától eltérő nézőpontok retorikailag jelentős körüljárása történik: *A navigátor – Középkori Odüsszeia (The Navigator: A Medieval Odyssey)*, Vincent Ward, 1988) című

ausztrál-új-zélandi filmben a középkori Angliából érkező utazók számára a jelen mindvégig idegen és rémisztő marad. Szent küldetésük sokkal fontosabb számukra, mint a 20. századi Új-zéland előnyeinek felfedezése vagy megértése. A spirituális zarándokok az utat veszélyes, földöntúli birodalomban való bolyongásként élik meg. Nézőpontjuk közvetítésével a film kortárs nézőit is elidegeníti saját jelenüktől. Az ismert francia vígjáték, a *Jöttünk, láttunk, visszamennénk* (*Les visiteurs*, Jean-Maire Poiré, 1993) közel sem képvisel forradalmi attitűdöt, amikor középkori grófja (Jean Reno) sterilnek, szegényesnek, sok szempontból értelmetlennek, ellenségesnek és embertelennek ítéli meg a jelent, de a film felhívja a figyelmet a középkori (és kortárs) társadalmi osztályok helyzetéből következő mentalitásbeli különbségekre, leginkább amikor úr és szolga (Christian Clavier) eltérő viszonyulását mutatja be a számukra idegen környezethez. (Utóbbinak ugyanis megtetszik a számára élvezhető viszonylagos szabadság, és egyre inkább a 20. században akar maradni.)

[25] Lundquist: *Myth and Illiteracy...*, 217.

[26] A nyíltabban metafizikus második film – amelynek cselekményében nemcsak a materiális világ, hanem egyéb, kulturális és vallási terek kolonizációja is megtörténik, például a keresztény mennyé és pokolóé – nyilvánvalóvá teszi, hogy nincs különbség történelmi, mítikus és kitalált szereplők között, minden minőség feloldódik és egybeolvad a diskurzus posztmodern szövegvilágában: Bill és Ted halála olyan környezetben játszódik le, amely egy közvetlenül is megidézett *Star Trek* epizódra (az eredeti sorozat első évadának 18. epizódjára) utal, a halál megszemélyesített alakja pedig úgy néz ki, mint *A hetedik pecsét* (*Det sjunde inseglet*, 1957) című Bergman-film ikonikus karaktere, stb.

[27] Azonos mintát követ, de az ábrázolt korszakok közötti hatalmas időbeli távolság miatt talán még látványosabb a *Kőbunkó* (*Encino Man*, Les Mayfield, 1992) című vígjátékban a hibernációból ébredő ősember, Link (Brendan Fraser) integrációja, akit „felfedezői” (Sean Astin és Pauly Shore) egy koszos, durva kinézetű, marcona és agresszív vademberből változtatnak át „tökéletes tinédzserre”. Nem pusztán annak ábrázolásáról van szó, hogy a kezdetben gyanakvó ősember elkezd bízni és megnyílni újdonsült társai előtt. A film azt sugallja, hogy tisztálkodással és kozmetikai beavatkozásokkal, illetve egy kis kedvességgel Linkből egy csapásra külsőleg vonzó modern férfi, belsőleg pedig játékos, szelíd, önzetlen és hűséges barát válhat. Sőt, ez a személyiség mindig is ott rejtőzött a vad külső mögött, csupán körülményei nem tették eddig lehetővé a kibontakozását. (Sokatmondó, hogy Fraser ezzel a szereppel vált celebritássá és tiniikonná.)

[28] Lowenthal: *The Timeless Past...*, 1264.

[29] Az elnök alakjához kötődő szellemi értékek felsorolásánál a Lincoln-emlékmű hivatalos honlapjának leírását használtam forrásként. URL: <https://www.nps.gov/articles/lincoln.htm>, Hozzáférés: 2023.11.03.

[30] A fordítás forrása a film hivatalos szinkronja.

[31] Lowenthal: *The Timeless Past...*, 1264.

[32] Fukuyama: *The End of History?* 4.

[33] Fukuyama, Francis: *The History at the End of History*. *The Guardian*. 2007.04.03. URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2007/apr/03/thehistoryattheendofhist>. Hozzáférés: 2023.12.20.

[34] Mark Fishernek ezt a gondolatát András Csaba idézi fel itt: András Csaba: *Az emancipatorikus kultúra és a képzelet paralízise*. *Kellék* 64. sz. (2020), 169–196. 182.

[35] Ennek az elveszett spiritualitás, ártatlanság és szívósság romantikus toposzai sem mondanak ellent, mert ezek csak a modern társadalomból való – szimbolikus vagy tényleges – kivonulás áldozata révén

nyerhetőek vissza, amire általában csak a csodálattal szemlélt erényes hős képes, mivel mindez a kényelemről, a biztonságról és a saját kultúráról való lemondással jár.