

VARRÓ ATTILA

## Emberi kópiák

### *Klónfilmek az amerikai tömegfilmben*

A klónokról szóló filmek bizonyos tekintetben eredendően redundanciának számítanak, elvégre emberi képmásokról szóló képmások, másolatokról készült másolatok – nem véletlen, hogy a hetvenes évekre tehető születésük és ezredfordulós fénykoruk egybeesik a posztmodernével. Hasonlóan a horrorfilm doppelgängereihez (*A prágai diák*), a robot sci-fik androidverzióihoz (*Szárnyas fejevadász*) vagy akár az iker-komédiák hőseihez (*A két Lotti*), népszerűségüket részben annak köszönhetik, hogy a néző saját befogadási helyzetét látja viszont a vásznon: önmaga mesterséges replikációja néz vele farkasszemet, akár sötét ösztöneire redukálva, akár eszményített formában, akár pedig – manapság mind gyakrabban – egyenértékű emberi lényként, ismerős emberi konfliktusok kötelékében.<sup>1</sup> Miként valamennyi időtálló science-fiction toposz időutazástól szuperhősökön át a földönkívüli lényekig, a horror és sci-fi mezsgyéjén fogant klón sem csupán annak köszönheti közkedveltségét, hogy mikor, milyen markánsan foglalkoztatja a közgondolkodást. Noha a szubzsáner indulása egybeesik a népszerű tudományos lapok első publikációival a hetvenes évek nyitányán, később Dolly, a híres klónbárány 1996-os születését követően láthatóan felszaporodott az e témájú filmek száma, majd az első kereskedelmi céllal klónozott állatok média hírei is egybeesnek a klónfilm szemléletváltásával 2004 táján, a mennyi-

1 „A horror és a sci-fi tükröt állít az ember elé, megmutatva megkettőzésére való különös hajlamának zavarbaejtő megkettőzöttjét”, írja J. P. Telotte *A fantázia megkettőzése és a vágy tere* című tanulmányában a tudományos fantasztikum eredendően és erőteljesen önreflektív természetéről. (*Metropolis*, VII/2. p. 47.)

ségi korreláció mindössze az aktuális piaci trendet jelzi, a hab vastagságát a tortán. Maga a motívum ugyanis lassan fél évszázada rendíthetetlenül képviselteti magát a populáris (amerikai) filmgyártásban, sőt legtöbb irracionális társától eltérően az európai szerzői filmben és a kortárs független szcénában is tetten érhető jelenléte.<sup>2</sup> Változásai sem pusztán újsághírek és tévéhíradók függvényei, a tudatos (akár ideológiai alapú) véleményformálás egy igen ellentmondásosan megítélt tudományos terület iránt inkább egyfajta hivalkodó zománcreteg rajtuk – a népszerű zsáner karosszériája alatt az ezredfordulón radikálisan megváltozó ember-kép viszony motorja duruzsol.

### Tükör által félhomályosan

Műfajfilmés nézőpontból a klónfilm egyértelműen két populáris és nagy irodalmi múltú horror-toposz, a doppelgänger- és a Frankenstein-mítosz közös szerelemgyermekékként látta meg a napvilágot majdnem fél évszázada. Első példáiban megszállott doktorok keltették életre a hatalmi elit tagjait (a *The Clonus Horror* szervklónjaitól a *Brazíliai fiúk* Mengele-féle kis Hitler-seregéig), gyanútlan tudósok és politikusok találták szembe magukat titkos másolataikkal (a *The Resurrection of Zachary Wheeler* elnökjelöltjétől a *The Clones* időjárás-kutatójáig), sőt akár közös nevezőre is került a két tematika (a *The Dark Side of Terror* zseniális biológusa önmagát replikálja, hogy bosszút álljon aljas főnökén). A hetvenes évek alapfilmjeinek mozis előképei azonban a horror és thriller<sup>3</sup> alapvonások ellenére mégis a science fiction egyik nagy múltú alműfajából kerültek ki. Az első, tudományos értelemben klónnak számító embermásolatok az ötvenes évek amerikai inváziós sci-fijeiben jelentek meg, amelyek földönkívüli látogatói esetenként gyanútlan földlakók mesterséges reprodukcióból szervezett ötödik hadoszloppal indítottak támadást. A paranoia-trendet indító *It Came from Outer Space*-ben vagy a női olvasatát jelentő *I Married a Monster from Outer Space*-ben az idegenek még csupán mechanikus másolatokkal helyettesítik a foglyul ejtett kisvárosi polgárokat, a korszak emblematikus alkotásaként fennmaradt *Testrablók inváziójában* azonban már konkrétan felismerhetőek a klónozás alapvonásai. Az űrből jött intelligens növényi spórák összekapcsolódnak a gazdatesttel, átveszik genetikai in-

- 2 Előbbire jellemző példa a Michel Houellebecq két botrányregényéből készült német, illetve francia művészfilm (*Elemi részecskék, Egy sziget lehetősége*), valamint Fliegaufr Benedek nemzetközi koprodukciós *Wombja*; utóbbira olyan közelmúltban forgatott kisköltségvetésű indie-drámák, mint az *I'm not Jesus*, *Mommy* vagy az *Altered States of Plaine*.
- 3 A hetvenes években újukra induló klónfilmek cselekményüket tekintve a korszak népszerű paranoia-thrillereinek (*A Parallax-terv, Maraton életre-halálra*) sci-fi verziói, hősei többnyire gonosz kormányzócégek, neo-nácik vagy kapszi vegyi konszernek ellen küzdő „menekülő férfi”-karakterek.

formációit, majd azokból létrehozzák az emberi egyed (külsőre) pontos biológiai másolatát, ami immár a benne rejtőző földönkívüli programnak engedelmessé válik. A modern klónfilm két legnépszerűbb motívumát, egyben az alműfaj két legmakacsabban kitartó téveszméjét, egyértelműen ebből a testráló-modellből örökölte, markáns bizonyítékot kínálva arra, hogy a tömegfilm számára a klón-motívum inkább eszközt jelentett, mint célt – elsősorban nem a klónozás konkrét társadalmi problémái, erkölcsi kérdései foglalkoztatták az alkotókat, inkább remek lehetőséget láttak benne, hogy a doppelgänger népszerű horror-motívumát a tudományos-fantasztikum hitelesítő közegébe helyezték a nagyközönség számára, erősítve életképességét. Műfajelméleti szempontból a klónfilm egyik legszebb példája annak a kortárs folyamatnak, amely során a sötét múltbeli fantázialények elveszítik természetfeletti vonásaikat, a tiszta fantasztikum világából átlépnek az „álfantasztikum” világába,<sup>4</sup> új otthonra találva a jelenkori valóság racionalizáló közgondolkodásában: a hasonmás-monstrumot, amit évszázadokkal korábban még istenek, mágikus (víz)tükrök, rémálmok teremtettek, ma lombikokból hozzák világra.

Az első klónfilmek címszereplőinek közös vonásai jóval közelebb vannak Don Siegel klasszikus testrálóhoz, mint a korabeli népszerű tudományos lapok ismeretterjesztő anyagaiból ismert tényekhez. Túl azon az általános jellemzőn, hogy ekkortájt még valamennyi filmes klón programozott rémképként jelenik meg (közös nevezőre hozva a személyiség kialakulásáért részben felelős genetikai programot az agymosással), ezek a teremtmények egyrészt felnőtt egyed formájában jönnek világra, másrészt – részben vagy egészben – eleve rendelkeznek az alany emlékeivel, tudásával. Míg az előbbi vonás abszurdításához kétség sem férhet (egy klónozással létrehozott élőlénynek éppen úgy és éppen annyi idő alatt kell végigjárnia az egyedfejlődés lépcsőfokait magzattól a felnőtt emberig), az „emlékező gének” koncepciójának igazolására még kétes hitelű biológiai kísérleteket is felhozhattak a dús fantáziájú szerzők<sup>5</sup> – az alkotókat elsősorban nem a tudományos hitelesség vezérelte, a science-fiction elvárásai helyett a korszak általános félelmeihez szabták alapmotívumukat. A mainstreambe ekkoriban visszaszivárgó horrorfilmek tanúbizonysága szerint a klónfilm számos divatos félelemforrásból táplálkozhatott volna – a generációs feszültségre reflektáló „sátáni gyermek” tematika (*Ördögűző*, *Omen*) mégis csak a 2000-es évek elején szaporodott el a műfajban (*Godsend*, *Saját képére*), a fogyasztói társadalom kannibalisztikus kritikái (a *Kómától a Holtak hajnaláig*) pedig csupán a *The Clonus Horror* olcsó tévépro-

4 A fantasztikum átmeneti formáiról bővebben lásd: Király Jenő: Mérsékelt mértéktelenség (Kaland és fantasztikum átmeneteinek részspektruma), in uő: *A film szimbolikája* I/1. 103–123.

5 Lásd a laboratóriumi patkány esetét, aki jobban tájékozódott a labirintusban, miután megették vele a helyes útvonalat betéve ismerő elődjét.

dukciójában fogalmazódtak meg (míg 30 évvel később a *Sziget* plágiumfilmjében vagy a *Felhőatlasz* disztópiájában már nagyköltségvetésű stúdióopuszokig vitték). A klónfilm első évtizedét leginkább jellemző két doppelgänger-motívum makacs ismétlődésének magyarázata sokkal inkább önreflektív, mintsem társadalmi vonatkozású: fokozatos feloldódásuk az egyre sokszínűbb szubzsánerben és a horrorjelleg dominanciájának megszűnése párhuzamosan zajlott a befogadó és a filmkép közötti viszony ezredfordulós paradigmaváltásával.

A hetvenes évek derekán elterjedő *home video* nem csupán széles körben hozzáférhetővé és könnyen kezelhetővé tette az átlagemberek számára is az otthoni képrögzítést, másik lényeges eltérése a korábbi amatőrfilmezéstől a képek jelenidejűsége volt: a tévéképernyőkön akár a felvételek közben is követhető lett minden pillanat, az ember mozgóképmása végre valóban tükörképként működött. A tömegfilmes klón és a videókép párhuzamos elterjedése felveti ezekben a sci-fikben az önreflexió értelmezési lehetőségét, magyarázatot kínálva a korai fázis doppelgänger-felfogására. A nagyközönség ekkor találkozott először annak a konkrét lehetőségével, hogy technikai képe átvetheti a helyét a való élet egyes területein: kazettákon keresztül személyesen üzenhet szeretteinek vagy munkatársainak, videokonferenciákon tárgyalhat, zárt láncú tévéhálózatokon oktathat egyszerre több előadóban, korlátlan számú alkalommal újraélheti saját szexuális élményeit. A klónfilmek, akárcsak a robotfilmekben ekkortájt megjelent android-verziók (*A stepfodi felségek*) vagy a testrabló-sci-fik újjáéledése (*A testrablók támadása* – remake), kiváló motívumot kínáltak ennek a befogadói élménynek a tömegfilmes reflexiójára és terápiás célú feldolgozására. Ezt jelzi a kezdeti darabok negatív viszonya a klónhoz, a vásznon közeledő vonat elől felugró nézők első rémületét,<sup>6</sup> amelynek tárgya azonban immár az önálló sodott képmás, aki külsőre megegyezik velünk, a felszín alatt azonban katódcsövek és vezetékek mechanikus, könnyen módosítható és programozható szerkezete rejlik: vágható, szinkronizálható és visszajátszható. A hetvenes évek klónfilmjei rendre nyomasztó képernyővilágokban játszódnak, a hősök folyamatosan tévékamerák fókuszában állnak, mintha csak az optika állandó figyelméből jönnének való világra a másolatok. A *The Resurrection of Zachary Wheeler*ben egy televíziós riporter derít fényt egy médiakedvenc elnökjelölt klónozására; a *Futureworld* nyomozóriportere egy jövőbeli élményparkban szembesül doppelgängerével, ahol a vendégek zárt láncú megfigyelés alatt állnak; a *The Clonus Horror* donorkolóniájában a szervklónok minden lépését kamerákon át felügyelik – a klón és a tévékép a korai opuszokban elválaszthatatlanul összefonódott

6 „A másolatokról és replikánsokról való visszatérő fantáziálások során ezek a filmek egyszerre búvólnak el és rettentenek meg mélyrehatóan: az utóbbi érzés természetes védekező reakció az előbbire.” (Telotte, i. m. 47.)

egymással, a hősök menekülését az a cél határozza meg, hogy lekerüljenek a különféle képernyőkről.

### Saját képünkre

Az átlagnéző ma sem tud többet a klónozásról, mint két-három évtizeddel ezelőtt – ami időközben gyökeresen és általánosan megváltozott, az a mesterséges képmáshoz való befogadói viszonya. A korai klónfilmek elmaradhatatlan jelenete minden doppelgänger-horror csúcspontja, midőn a főhős váratlanul szembe találja magát saját másolatával. Legyen az a másolat az eredeti meggyilkolására programozott támadó (*Futureworld*), a családi otthont átvevő impostor (*The Clones*, *The Dark Side of Terror*) vagy szellemileg fejletlen katatón bábu (*The Resurrection of Zachary Wheeler*), ez a találkozás szinte minden esetben sokkoló horror-momentum. A kamera akár másodpercegig elidőz a paralizált hős tágra nyílt szemű borzalmán, hogy a nézők kelőképpen átélhessék a dramaturgiai tetőpont iszonyatát. Ez a tükörcs jelenet mindmáig szorosan összekapcsolódik a belső keretek és szubjektív nézőpont formai eszközeivel, hangsúlyozottan képernyőélményként ábrázolva a döbbenetes szembesülést, legyen szó a veranda ablakán otthonába kémlelő helikopterpilótáról (*A 6. napon*), Ripley találkozásáról az üveginkubátorokban tárolt elődeivel (*Alien 4 – Feltámad a halál*), az *Invoázio* álomjelenetének falitükrében feltűnő másolatáról vagy akár konkrét tévéképernyőről. (Az *Anna to the Infinite Power* kis hősnője egy híradó-tudósításban pillantja meg klón-ikertestvérét, a *Joanna May klónjai* címszereplője egy faliképernyőn néz először farkasszemet három fiatal verziójával.) A kilencvenes évek végétől zajló klónfilmek új hullám alkotásai továbbra sem szívesen mondanak le erről a revelatív pillanatról, a különbség azonban két téren is jelentős, amelyek kétségkívül összefüggnek egymással. Egyrészt mindinkább a klón személyében éljük át a felismerést, legyen a tükörkép saját eredeti verziója (mint a *Sziget* hősnője által megpillantott óriásplakát gyönyörű szupermodell-„anyjáról” vagy a *Ne engedj el* kirakatüvegen át vágyakozva figyelt „létrehozója”) vagy netán saját klóntársa (*Hold*). A science-fictionra jellemző vizuális döbbenet-élmény továbbra is jelen van,<sup>7</sup> a másik én látványélményét változatlanul erős érzelmi reakciók kísérik (a *Sziget* csodálatától a *Ne engedj el* csalódottságán át a *Hold* dühéig) – a hősök azonban már a lehető legkritikább esetben borzadnak el ettől a látványtól. Noha elvértve a korai fázisban is akadtak klón-protagonisták (*The Clonus Horror*, *Anna to the Infinite Power*), az 1997-es *Alien 4 – Feltámad a halállal* népszerűvé váló folyamat

7 A science fiction alapvető érzelmi hatását jelentő döbbenetről bővebben lásd: Scott Bukatman: A mesterséges végtelen. A trükkfelvételtől és a fenségesről, *Metropolis*, VII/2. 10–27.

eredményeképpen az ezredfordulón túl már jóformán minden évre jutott legalább egy olyan film, ami a teremtett lényt kínálta nézőinek azonosulási pontként, akciófilmekről (*Replikáns*) film-drámáig (*Ne engedj el*), disztópiától (*Felhőatlasz*) komédiáig (*Able Edwards*), inváziós science-fictiontól (*Feledés*) love story-ig (*If*). Sőt, nemegyszer a gyanútlan néző a főhőssel együtt döbrent rá klónmivoltára, ezzel még erősebb érzelmi azonosulást eredményezve (*Hold, Feledés, A 6. napon*).

A digitális képmások korában a klónok egyre több filmben kapják meg az emberhősöket illető jogokat, amit nem csak a (tudományosan) hitelesebb ábrázolás jelez, amely megajándékozta egyedeiket az őket megillető gyermekévekkel (*Saját képére, Ne engedj el*), de kiléphettek a sorozatgyártott tárgyak kategóriájából, akiknek életével tetszés szerint rendelkezhetnek az emberek (*Replikáns, Repli-Kate*).<sup>8</sup> Teljes értékű főhősökké váltak, a nézői azonosulásra felkínált pozíció és az árnyaltabb jellemábrázolás mellé elnyerve a műfaji sokszínűséget is, ami a hajdani uniformizált monstrumból sokféle élethelyzetben, konfliktustípusban boldoguló, többdimenziós karaktert teremtett. Míg a hagyományos klónkép a hős életének átvételére programozott géplényt mutatott, az ezredfordulón megjelent klónkomédiák lenyei önálló helyet érdemeltek ki maguknak alanyaik mellett, alternatív verziók formájában megvalósítva azok vágyalternatíváit. (A *Közös többszörös* nagycsaládos melósának három másolata egy másik városban nyit menő éttermet, kiélvezve az aggregényélet örömeit; Dr. Genya törpe verziója Austin Powers mellé állva tér jó útra az *Aranyszerszámban*; a *Repli-Kate* bájos újságírónöje megtalálja helyét a zseniális tudós ölében, míg bárdolatlan klónja kipróbálhatja a domináns férfipozíciót egy papucsférj kanapéján.) Ha pedig céljuk a korábbi helycsere, a néző immár nekik szorít: a klónakciófilmek keménytestű replikánsai azért számolnak le antagonistá szerepkörbe került valódi alanyukkal, hogy jobb emberként folytassák azok életét (a *Replikánsban* egy sorozatgyilkos gémásolatának kell felülrnia modelljét, a *Sziget* szervklónja aljas „szülőapjával” küzd meg a szabadságáért). Míg az emberi másolás korábban hangsúlyozottan egyet jelentett a programozhatósággal, az újkeletű műfaji sokszínűség a klónok szabad akaratát reprezentálja. Önálló döntésük nyomán válhat horrorból thriller (az *Anna to the Infinite Power* eleinte sátán-gyermekként ábrázolt kis hősnője végül mégsem fordul családjá ellen, hanem összefogva velük megpróbál fényt deríteni kilétére), bizarr komédiából szívszorító melodráma (a *Hold* egyik klónja a kezdeti torzsalkodások után önként feláldozza magát a másik szabadulása érdekében), steril disztópiából sugárhajtású akciófieszta (a *Sziget* Ádám–Éva párosa fellázad fogva tartói ellen és megszökik a szigorú klónrezervátumból).

8 Ezek a kiváltságok a hetvenes években csupán Adolf Hitler klónjainak jutottak ki, a *Brazíliai fiúk* egyetlen tudományosan hitelesnek nevezhető klónfilmjében.

A legfontosabb kortárs fejlemény az alműfaj történetében azonban nem a műfaji sokszínűség, hanem épp a műfajiságtól való elszakadás, a drámai történetek egyre komolyabb aránya, amelyek nemcsak erőteljes érzelmi konfliktusokat teremtenek a klónlét problémáiból (lásd a *Ne engedj el* gyermekeinek szembesülését a rövidtávú életükkel vagy a *Feledés* és a *Moon* úrhajósának tragikus felismerését szeretteikkel kapcsolatban), de a hajdani horrorverziók ellenkező végleteként immár a filmdráma jegyében fosztják meg a klónfilmet sci-fi alapvonásaitól. A Kazuo Ishiguro regényéből készült *Ne engedj el* egy donorklónok számára fenntartott nevelőintézet falai közt játszódik, egy olyan alternatív nyolcvanas években, ami egyetlen más vonásban sem tér el az általunk lakottól: a szokásos serdülőkori problémákat követhetjük nyomon egy csendes indulatú szerelmi háromszögdrámában, amelynek mindössze egyik (bár az alapregényhez képest felerősített) konfliktusa, a „létrehozó”-keresés fakad a klónozásból. Romanek filmjében nem egy párhuzamos világ feltérképezése zajlik, az alkotókat kevésbé érdekli, hogy a szervklónok létezése mennyiben rajzolja át társadalmunkat, morális világképünket (mindössze az iskola igazgatónőjének pármondatos monológjába sűrítik ennek tanulságait a film vége felé) – a lényegét a lombikkamaszok érzelmi megpróbáltatásai jelentik, amelyek átélésén, átérésén szinte jottányit sem változtatna, ha a sci-fi motívumot kiemelve a történetből a klónokat szervdonor célra nevelt hétköznapi árvákkal helyettesítenénk be. Az elmúlt években vérfertőző szerelmi drámák készültek arról, milyen érzelmi megpróbáltatásokat jelent saját anyánk szerelmének (*Code 46*) vagy saját szerelmünk anyjának lenni (*Womb*), ám az előbbiben a science-fiction kontextus egyszerű díszletté válik, az utóbbiban pedig teljesen eltűnik – mindkét szerzői alkotót inkább az intenzív drámai helyzetek, az önvizsgálat lehetősége izgatja a klón-motívumból, mintsem a spekulatív fikcióban rejlő gazdag műfaji lehetőségek. Egyenes arányban azzal, ahogy a klónozás évtizedről évtizedre közelebb kerül a valósághoz,<sup>9</sup> a klónfilm is mind közelebb kerül ahhoz, hogy kiszakadjon a science-fiction kereteiből, nem csupán azáltal, hogy alapmotívuma elveszíti fantasztikumát, de a köré szótt történeteket is egyre kevésbé mozgatja ez a műfaji irracionális.

### Angyalok nyelvén

A műfaji átfarmálódás és a főhős személyének fordulata jelezhetné akár a közhangulat enyhülését az emberi klónozás vonatkozásában, elvégre a 2000-es évek első éveitől kezdve a mesterseges élőlény-reprodukciók kikerültek a tudományos laborok

9 Jövőre várhatóan megszületik a *Jurassic Park* lelet-DNS-ekből replikált őslényeinek első valódi társa egy szibériai mamut személyében.

zárt, életidegen világából a hétköznapi fogyasztói közegbe,<sup>10</sup> erre azonban a média nem sok bizonyítékot kínál – mióta bebizonyosodott, hogy laboratóriumi körülmények között már sikerült az emberi reprodukció, a viták új alapot kaptak. A magyarázatért a hétköznapi élettől érdekesebb a virtuális világok felé fordítani figyelmünket, amelyekben az ezredforduló óta egyre otthonosabban mozog az emberiség. Míg a 20. század utolsó évtizedeinek televíziós kamerái, videotechnikája kapuján a mesterséges képmások léptek át az otthonokba, megsokszorozva alanyaikat (ahogy Cronenberg fogalmazott a *Videodrome*-ban, „létrejön az Új Hús”), addig a 21. század nyitányának alapélménye épp ellentétes irányú – immár az ember hagyja háta mögött a karoszéket, hogy avatárokon keresztül digitális alapú hálózatokban kalandozzon – legyen az az internet világa vagy a számítógépes játékuniverzum. Ahogy a néző mindennapjainak mind nagyobb részét tölti virtuáliában, facebookozik, blogol, netrandizik és szexchatel (ezek valóságos megfelelői helyett), a mesterséges képmás többé nem fenyegető inváziót jelent, hanem biztonságos keretet, amelyben – ha nem is olyan intenzíven, de – gyorsan és könnyen kielégíthetőek az érzelmi igények. A klónok hajdanán leredukált, párfunkciós rémképei voltak modern életünknek, mostanra egyenértékű társakká, párhuzamos énékké váltak a tömegfilmekben, akárcsak a legfrissebb robotfilmek géptársai (*Robot és Frank*) vagy a földönkívüli testrablók (*A burok*). Ráadásul a technikai fejlődés is erősíti ezt az azonosulást alany és reprodukció között: míg az elektronikus másolat jelentős minőségromlást jelentett az eredetihez képest, a digitális technika már korlátlanul szaporít, érzékelhető veszteség nélkül – miként erre a klónfilmek konkrétan is reflektálnak. A klasszikus filmklónok többnyire szellemileg fejletlenebb verziók, megtévesztő külsejű biorobotok, ha pedig tovább másolódnak, az eredmény külsőre is riasztóbbá válik: a *Közös többszörösben* a klón („Ketteske”) alapján „xeroxozott” újabb klón („Négyeske”) már féldióta, infantilis torzképe a főhősnek. A fordulópontot jelentő negyedik *Alien*-epizód klónja (egyre fejlettebb előzményeit követően) az idegen DNS-nek hála már az előző részek főhősnőjének genetikailag fejlettebb verziója, a *Kaptár*-szériában Alice a harmadik résztől (*Teljes pusztulás*) saját kifogyhatatlan számú klónutóda-  
inak alakjában képes csak legyőzni a zombikért felelő korporációt.<sup>11</sup> Az ezredfordulótól pedig már nemcsak az akciófilmek izomsztárjai bizonyítják a klónok felsőbbrendűségét az eredeti felett (a *Replikáns* felnőtt testbe született csecsemőjéből pár nap alatt a rettegett sorozatgyilkos-„apa” méltó ellenfele válik, *A 6*.

10 Mind gyakrabban találkozunk klónozással szaporított élőlényekből készült élelmiszerekkel a szupermarketek polcain, 2004-ben pedig elindult az első amerikai cég, ami elhunyt házikedvenceket teremt újra a veszteségbe beletörődni képtelen gazdik számára.

11 Némiképp arra a hollywoodi gyakorlatra is reflektálva, hogy a folytatásoknak látványban, akcióban, fordulatban mindig felül kell múlnia az elődöket.



*napon* utolsó fordulatából kiderül, hogy a két pilótahős közül végig a klón hajtotta végre a hőstetteket), de rendre értékesebb emberi lénynek bizonyulnak normális embertársaiknál (*Sziget, Ne engedj el, Code 46*), sőt akár lélekiemelő, humanista filmposz megváltó istene is lehet belőlük<sup>12</sup> (a *Felhőatlasz* sorozatgyártott pincérnöje egy forradalom prófétájává nemesedik a 22. századi Szöul fogyasztói disztópiájában, ahol a leselejtezett klónokkal táplálják a munkaképeseket).

Ez a démonból istenné válás jellemzi a teljes szubzsáner történetét, a tömegfilm alig fél évszázad alatt eljutott arra a pontra, amikor a műfajtar legtökéletesebb doppelgängerének (ami drótok, bitek, ektoplazma vagy földönkívüli sejtek helyett valódi húsból és vérből való) megadta az emberhőseinek kijáró differenciáltságot. A legfrissebb opuszokban éppúgy találkozunk gyermekként nevelt szörnyekkel (*Hibrid*) és szörnyekként kezelt gyermekekkel (*Ne engedj el*), az egész Földet élete árán megmentő emberfeletti hőssel (*Feledés*) és karkai rémálommal szembesülő sűrke kisemberrel (*Hold*), értéktelen fogyasztási cikkekkel (*Vég-ső megoldás: szerelem*) és teremtőiket tanító messiásokkal (*Felhőatlasz*). Míg a hetvenes évek filmjei többnyire egyazon kaptafára készültek, féltucat közös tematikai motívum, dramaturgiai elem biztosította egységüket, mára a központi elemen túl talán csak egy általános vonás maradt a klónok számára: az elkerülhetetlen pusztulás, akár szervdonorként, akár megváltóként, akár monstrumként, ami rendíthetetlenül emlékezteti nézőit, hogy a klónok nem teljes értékű embertársak, mindössze eszközök az emberiség kezében.<sup>13</sup> A klónfilm lassan feloldódik ebben a sokszínűségben, irracionális mivolta elveszti zsánermeghatározó jelentőségét, miként a múlt század végén születő cyberpunk-filmek mesterséges világa is mind inkább hétköznapi léletté válik az emberiség számára, a róla szóló alkotásokat áttolva a filmdrámák felségterületére (*Ben X, Szerelmes Thomas*). A klón és a virtuális avatar közötti különbségek lassanként elmosódnak, miként ezt a *Black Mirror* brit sci-fi-sorozat egyik tavalyi epizódja is (előre)jelzi: a *Be Right Back* klónját már nem balesetben elhunyt alanyának szerelme szüli új életre (*Womb*), hanem a fiú több ezer internetes képéből és bejegyzéséből egy intelligens szoftver rekonstruálja. A hősnő gyászát eleinte csak chaten keresztül enyhíti a virtuális replikánssal folytatott beszélgetés, majd az új Ash telefonhangot is kap a youtube-videókból, végül pedig a digitális hamvakból szintetikus húsu valódi test születik, a fizikai világban is átvéve elődje helyét. A végkicsengés továbbra is

12 A sci-fi irodalomban a nyolcvanas évektől egész alműfajja növekedett a Krisztus DNS-éből klónozott gyermek tematikája, de a játékfilmben idáig csupán egy kis költségvetésű független produkció, az *I'm Not Jesus Mommy* című film jutott el az idealizáló folyamat illetén végpontjára.

13 Még a kisszámú happy end esetében is szerepet kap valamiféle izoláció, többnyire távoli utazás (*A 6. napon, Közös többszörös*), ami biztosítja az integráció szükségtelenségét.

szilárdan őrzi emberközpontúságát, a hősnőnek alig 20 percnyi filmidő elég ahhoz, hogy felismerje, hiába figyelmesebb, odaadóbb és szexuálisan kielégítőbb a szintetikus verzió, egy emberi kapcsolat bonyolult, sokszínű természetében képtelen boldogulni – sorsa a padlástérbe való száműzetés lesz, ahová csupán jeles napokon merészkedik fel a család. A tévéfilm azonban világosan jelzi az ezredfordulós klónfilmek legfontosabb tanulságát: jelen pillanatban saját emberi klónjaink megjelenésénél sokkal fenyegetőbb és aktuálisabb társadalmi, morális kérdéseket jelentenek digitális replikánsaink, akiknek önkezűleg adjuk át a hatalmat életünk egyre több területén.