

Deák-Sárosi László:

Az időtlen film

Skultéty Péter „Rémtörténet a klinikán” című filmje kapcsán

A mozgókép, mint a neve is mutatja, az új művészet születését a negyedik dimenzióhoz, az időhöz köti. Mozgás csak időben lehetséges. Gilles Deleuze a film első nagy korszakát a „mozgás-kép” elnevezéssel illeti (Deleuze, 1983, 2001), amikor a rögzített mozgás folyamatos, követhető, logikája megfejthető. A második korszakot, amelyik nagyjából az európai modernista művészfilm megjelenésével kezdődik, 1950 körül, az „idő-kép” (Deleuze, 1985, 2008) terminussal jelölte. Ebben az időszakban a progresszív filmeket az idő valós és szubjektív aspektusának a kiaknázása jelenti: például a hosszú beállítás alkalmazása a ténylegesen eltelt idő feszültségeteremtő hatására vonatkoztatva.

Az 1980-as évektől azonban jelentkezik valami új filozófiai elem a képszervezésben. Egyszer csak nem lesz fontos az idő, és valamiféle „időtől függetlenedő kép” eljárása következik, amit Deleuze logikáját továbbgondolva leginkább a „szimbólum-kép” kifejezéssel azonosíthatunk. Az innovatív művészfilmek fősodrában figyelmen kívül hagyják azt, hogy a mozgóképek adott időtartam mellett, meghatározott ritmusban, bizonyos mennyiségű információt jelenítenek meg. A felfokozott tempóban annyi képi és szöveges adatot sűrítenek egy egységnyi mozgóképbe, amennyi valós időben megtekintve a néző által felfoghatatlan. Az ilyen mértékű sűrítést alkalmazó filmrendező akár akarja, akár nem, manipulációt követ el. Némileg csökkenti a manipulációs hatást, hogy az ilyen filmeket általában szakmai belterjesség vagy értetlenség és érdektelenség kíséri.

Nézzünk egy konkrét példát arra, ami egyszerre szemlélteti és bírálja is a médiamanipulációt. Vegyük nagyító alá Skultéty Péternek a Magyar Iparművészeti Főiskolán 1996-ban vizsgadolgozat gyanánt készült rövidfilmjét, a „Rémtörténet a klinikán”-t. A film még a hazai kereskedelmi televíziók megjelenése előtti évben készült, független produkcióként, felsőoktatási intézményi keretek között. A rendező jó érzékkel, megfelelő időben vette elő a témát, és tömören, érvényesen, szuggesztíven játszott vele.

Skultéty filmje a manipulációt még egyetlen fő problémára vezeti vissza, az areferencialitásra, vagyis a valóság reprezentációjának rétegzettségére, annak megbízhatatlanságára. A manipulációs csúsztatás lényege a stílus, hiszen a dokumentum-jellegre stílusjegyek utalnak, és ha ezek a jegyek felismerhetők, a néző könnyen elsiklik a dolog fölött, hogy olyan fikciót lát, amelynek nincs egyezményes értelemben vett valóságalapja. Valamilyen alapja van, de az itt például – és talán jellemzően – a filmben szereplő rendező, Reiner (aki nem azonos Skultétyvel) szubjektív érzete, frusztráltsága. Ez a tétel szavak által is kifejtést nyer a filmben, de most ne szaladjunk előre, hanem nézzük, milyen kontextusban készült a film. (Reiner, a filmbéli filmrendező: „Igen, talán a frusztráltság, ami leginkább inspirálja az alkotásom.”)

A cím maga is idézet. A rendező (Reiner) a filmben ki is fejt: „Várjál, mert a cím az egy újsághír. Az semmi. Az egy manipuláció. A buszon láttam, olvasta valaki, és belémhasított. Én nem tudom, szerintem ennek azért több jelentése van ennek a címnek, nem?” Mivel nem tudjuk meg, mire vonatkozott az újsághír, nem ismerjük annak a valóságreferenciáját. A cím így pusztán szimbólum. Ha ismernénk is a hír tartalmát, a rendező arra az esetre is megnyugtató minket, hogy „az semmi”, mert az újsághír szerinte „csak manipuláció”. Maga a kifejezés ugyan „beléhasított”, mert emlékeztette őt valamire, de annak a valaminek nincs köze szorosán magához a hírhez, már ha egyáltalán igaz. Itt válik a cím szimbolikussá, a referencia elvesztése révén. Mégis, van valami ál-referencia, ami helyettesíti a valódit. Ez a

rendező szubjektív érzése, ami feltör belőle egy szimbolikus, tehát nem motivált jel használata révén. Ez nem más a film tanúsága szerint – mivel nem irányított –, mint félelem, frusztráltság, agresszió.

A „Rémtörténet a klinikán” meg is jelöli az előzményeit, a hivatkozási, kapcsolódási pontjait. Nyomban a cím után részleteket látunk egy korábbi filmből a „Veled is megtörténhet”-ből (1992), és a filmben az el nem készült filmet értelmező filmesztéta (Réz András) hivatkozásai révén említést nyernek az áldokumentumfilm külföldi és magyar műfajteremtői. Az első ismert és hatásos áldokumentumfilm a cseh készítésű „Olajfalók” (1988., r. Jan Svěrák). Ahogyan a filmesztéta mondja, „Az igazi Mao” [1994, r. Siklósi Szilveszter], „A titokzatos férfi” [1996., r. Egyed László], a „A WAPRA-jelentés” [1996, r. Kocsis Tibor] mind az „Olajfalók” köpönyegéből bújt ki.

Érdekes a „Rémtörténet a klinikán” referencialitása, hiszen fikcióra hivatkozik, áldokumentumfilmekre. Amelyek ugyan leleplezőek, de a leleplezést a stílusjegyek eltúlzásával, tartalmatlanságával valósítják meg. Olyan képsorokkal, amelyek mögött nem áll semmi, és ha nem áll semmi, a filmi kép megszűnhet jelként működni. Azonban egy leleplezés bemutatása vagy akár maga a leleplezés még nem feltétlenül állítás is a valóságról, és nem pótolja a jel jel voltát. Nekünk mint nézőnek, meg kell elégednünk a fikció esetleges logikus összefüggéseivel, és a szerzői hitelesítéssel, amit viszont a filmben rendezőt alakító színész (Reiner – Pintér Béla) állít magáról közvetve, hogy szubjektív, nem megbízható. Idézhetnénk ehhez bizonyítékul újból Reiner saját frusztráltságára tett megjegyzését.

A kezdeti képsorok tehát a „Veled is megtörténhet” (1992) című belga-francia áldokumentumfilmből valók. Egy nyugalmas napon egy postásra egy kisfiú játékgyertyát fog, és lő. A következő képek viszont azt jelzik, hogy a gesztus nem játék, hiszen a reperezentáció véres leszámolást is jelölhet. Tucatnyi ember életét oltják ki a következő szekvenciában fegyverrel. Csak úgy spriccol a vér. A képek bár fekete-fehérben készültek, nagyon valószerűek, sőt naturalisak. A filmet a Cannes-i filmfesztiválon is bemutatták, és a zsűrit is sokkolták a valószerű képek. Amelyek csak való-szerűek voltak, lévén áldokumentumfilm. A „Veled is megtörténhet” épp arra játszott rá, hogy a hihetőség forrása a képi stílus. Azonban hiába a hihetőséget erősítő stílus, ha valami igazolja a referencia hiányát, akkor a dokumentum csak látszat, vagyis manipuláció.

Ha el is fogadjuk az áldokumentumfilmeket leleplezésként, azok is csak a stílus által fejtik ki hatásukat, nem pedig egy helyreállított referenciával. A „Rémtörténet a klinikán” idéz más filmeket a címük révén, egyet képi szöveg szerint is, azonban nagyon kérdéses, hogy ezek működnek-e jeltárgyként, és a jelölővel, jelölttel együtt jelként? A film is egy filmről szól, azt a keretfilmben elemzi egy esztéta, így nem állunk messze attól, hogy az egész olyan legyen, mint Bódy Gábor végtelenített tükrözés-képe, aminek a végén, a legmélyén nincs semmi. „A kép nem jel, nem is tárgy, hanem folyamat, amely rokon értelmű a „jelentéssel”.” (Bódy, 2006:120)

Milyen jellegű ez a folyamat? Rendkívül szemléletes Skultéty filmjében egy montázs, vagy inkább installáció, amelyben a forgatáson a két főszereplő közt elszabadult indulatokról látni képeket. A veszekedés-verekezés egy sík kép-szöveg-felület, ami elé, a vetített nagy vászon vagy képernyő elé sétál egy filmesztéta, aki reflektál a mögötte látottakra. A filmesztéta azonban a következő képen már egy monitorra kerül, ahol egyazon síkba helyeztetik a háttérül szolgáló fikcióval. Erre még az is ráerősít, hogy a videokazettát megállítja egy kéz, és a kép kimerevedik. A film, amelynek a háttérrel egybeolvadt esztétát megállító kéz is része,

értelmezi az esztéta egy kívülálló pozícióból, a vége-főcím után is. Az esztéta azonban a film végén már életlen, elmosódott, pixeles képen jelenik meg. Vállaltan (roncsolt) mozgóképen, nem pedig valóságként élesben. Az ő monológiát is lezárja azonban a film rendezője, Skultéty a film befejezésével, és mi tagadás, a néző is megállíthatja a lejátszót bármikor.

Többrétegű és bonyolult szerkezet

Mielőtt végigmennénk a „Rémtörténet a klinikán” című rövidfilm képein, fő konstrukcióin és állításain, nézzünk valamit, amivel nem számolt (elégé) a film rendezője, Skultéty sem. A film 10 perc 57 másodpercig tart, és a film archiválása, képsorleírása a kiegészítő információk és a rövid tartalomleírás nélkül 6 oldal, 2610 szó, 17691 karakter, az elemzés 17 oldal, 9168 szó, 63099 karakter. Nem gondolhatja senki komolyan, hogy folyamatos nézés mellett ekkora szöveggel körülírható információhalmazt a néző be tud fogadni. Még az sem biztos, hogy a lényegét be tudja fogadni, hiszen nem érvényes az esszencializmus elve: minden részlet és mozzanat kifejező erővel, jelentésmeghatározó összetevővel bír.

Egy ilyen sűrű szövetű film egyszeri látás, hallás alapján nem felfogható. Nem jegyezhető meg a rövid és középtávú memóriában kellő mértékben a tartalma. Ennek, a 11 perc körüli filmnek a tényleges megértéséhez a legkevesebb 6-7 óra kell az alapos archiváláshoz, az elemzéshez pedig legalább 10-12 óra. Csak a képsorleírás és az elemzés végigolvasása többszöröse a film játékidőjének. Tehát 16-19 órányi elemző tevékenység alapanyaga van belesűrítve e filmnek a 11 percébe.

Nem kell csodálkozni tehát azon, ha a filmet valaki egyszeri vagy akár többszöri megtekintésre nem érti meg. Még a képzett filmesztéta sem. Ez önmagában jelentéskiüresítés, illetve manipuláció. A film ezzel az eljárással meghaladta önmagát. A film újító, progresszív vonala túllépett a „mozgás-kép”-en, az „idő-kép”-en, és már a „szimbólum-kép” eljárásával olyan sűrített mozgóképszöveget kínál, amelynek feldolgozása legfőbb csak hosszas archiválási és elemző munka révén lehetséges.

Filmszerűtlenné vált tehát a film. A „mozgás-kép”-korszakban és az „idő-kép”-korszakban elképzelhetetlen volt, hogy a filmet egyszeri megtekintés alapján ne értsék meg a film jelentésének megfelelő mértékben. Természetesen korábban is születtek hosszas értelmező kritikák, és ezek az elemzések is feltártak egyszeri megtekintés során nem észlelhető, értelmezhető vagy még inkább feldolgozható jelentéseket. Mégis a filmek alapvetően felfoghatók voltak egyetlen figyelmes megtekintés révén, vagy legalábbis ilyen céllal készültek.

Vegyük figyelembe azt is, hogy nem minden csupán az információk sűrűségén múlik, hanem azok strukturáltságán is. Ha van egy világos szervező elem, egy vezérfonal, alapesetben a filmben egy történet, akkor a járulékos elemek is könnyebben észlelhetők, értelmezhetők, elemezhetők. Ha a film azonban elbizonytalanít a tér, az idő, az ok-okozat, a tények és személyek önazonossága, a referencialitás, a valóság-fikció rétegzettség viszonylatában, akkor kisebb és nagyobb jelentésegységek dekódolása hosszabb, nehezebb, többértelműbb folyamat, mint egyébként.

Mi a megoldás egyébként, ha ilyen sűrítetten nem fogadható be a film? Három eljárás kínálkozik fel. Egyik az, hogy a 11 perces rövidfilmet ki kell dolgozni játékfilm hosszúságban, és figyelembe kell venni megszerkesztésekor az érthetőségi, dekódolhatósági szempontokat is. A film ebben az esetben nem minden vonatkozásban modellezheti a

médiamanipulációt, hanem inkább csak reflektálhat arra, értelmezheti azt. Ha mégis megmarad olyan sűrítettnek a film, mint a „Rémtörténet a klinikán”, akkor szükség van egy kiegészítő elemzésre, például ilyenre, amelyen ez a szöveg. Ez utóbbi lenne a második eljárás.

A harmadik megoldás a másodikhoz hasonlóan már nem is igazán filmes, hiszen a mozgóképes szöveg átalakítható olyan kép-szöveg összefüggésű installációvá, ami megállítható és egyben áttekinthető. Az áttekinthetésben fontos az egyidejűség vagy a majdnem-egyidejűség. Ebben segít az archiválás, ami a lejegyzett képek és szövegek közt áttekinthetőséget biztosít, hogy strukturális összefüggéseket láthasson meg a néző/befogadó. A film, a mozgókép egy adott pillanatban egyetlen képet tud mutatni. Mutathat természetesen kettőt vagy többet is osztott képmező, egymásra úsztatás, tükrözés, stb. révén, de az akkor is egy képernyőnyi (vagy vászonnyi) kép lesz, és nem az analitikus felfejtést segíti, hanem az is sűrít.

Kép tehát egyszerre csak egy van, és még nehezíti is a megértést, ha a kép összetett. A lejátszás elvben megállítható, a kép lelassítható, felgyorsítható, újrakezeshető, és egyes készülékeken a részletek is kinagyíthatók. Ezek a videó- és DVD-nézői technikai eljárások segíthetik a filmszöveg értelmezését, de nem maradéktalanul. Gondoljunk csak arra, hogy az elmondott vagy feliratozott szöveg esetén az elemzéskor hagyatkoznunk kell a rövid- és középtávú memóriára. A film, ha filmszerű akar lenni, limitálnia kell az átadott információk mennyiségét, és strukturálnia kell azokat, ellenkező esetben filmszerűtlen lesz. Ha már filmszerűtlen lesz, legalább korrektnek kell maradnia: átlátszónak, értelmezhetőnek, még ha nem egyszerűen is.

Egy médiamanipulációról szóló, azt leleplező film helyett vagy mellett (!) tehát célravezetőbb egy (álló)képes-szöveges elemzés, ami lehetővé teszi az össz-szöveg lineáris, elmeire bontható és egyben áttekinthető értelmezését.

A „Rémtörténet a klinikán” képről képre

A „Veled is megtörténhet” lövöldözős idézetei előjátékként szerepelnek a filmben, és csak utána következik a cím: „Rémtörténet a klinikán; Egy soha el nem készült film krónikája” A fekete-fehér idézet így még határozottan elválnak a film további részétől. Azt azonban a néző nem tudhatja, pontosan milyen filmből van az idézet. Egy szűk kör ismerheti csak fel, akik követik a nagy filmfesztiválok műsorait és díjazottjait. A 2 perc 40 másodperc elteltével megjelenő Réz András utal ugyan arra, hogy a „Veled is megtörténhet” milyen műfaji vonulatba tartozik, azonban közben eltelt több mint két perc, elkezdődött a tényleges film, és a nem túl tájékozott néző nem tudhatja az összefüggést. Szóban elmondva az sem egyértelmű, hogy a „Veled is megtörténhet” címként értendő, és még kevésbé, hogy az előjátékra vonatkozik. Réz András szerint valami épp azt az „áldokumentalista attitűdöt alkalmazza”, mint a nem specifikált film, aminek az el nem készülésétől láthat a néző krónikát. A filmképes idézet alapján nem tudni, hogy a „Veled is megtörténhet” miért áldokumentalista. A lövések, a gyilkolás nagyon naturalisztikusan hatnak, de már csak a fekete-fehér képek révén is inkább 1930-1950 közötti időszak fikciós filmjeit idézik. Dokumentumjellegüként csak túlzással fogható fel.

Az alcím, az „Egy soha el nem készült film krónikája” viszont dokumentumanyagot ígér. Ha valami „krónika”, akkor az legalább egyfajta rendezettséget, tárgyilagosságot sugall. Pontosan követhető rendszer azonban nincs ebben a krónikában, mert maga is olyan, mintha el se készült volna. Van némi megtévesztés is benne, mert a film és a róla szóló dokumentumfilm

is elkészült. Ha pontosabban lenne fogalmazva a cím, akkor inkább „befejezetlen” jelzővel illetné a filmet. Ám a befejezetlenség sem a filmre vonatkozik, hanem csupán a történetre vagy a feltételezett közlendőre. Ugyanakkor Réz András utal arra is a filmbéli kommentárjában, hogy a rendező (Reinerről beszél) szándékosan hagyta torzóban a filmet: „Azt gyanítom, Reiner a töredékeket nem is kívánta befejezni, éppen a torzó misztikájára apellálván. Nyilvánvaló, hogy a legenda sokkal izgalmasabb, érdekesebb, gerjeszthetőbb probléma, mint egy befejezett, de elfelejtett mű.”

Lehet, hogy Reiner a filmjét szándékosan torzóban akarta hagyni, de ekkor ez a mű torzóként viszont befejezett, és mindenképpen elkészült. Hiába próbál tehát a rendező (Skultéty) és az értelmező filmesztéta (Réz András) nyitva hagyni egy olyan kérdést, amit a vágóasztal mégis befejez. Ahhoz, hogy valamit befejezetlenként tárjon a néző elé, nem egy olyan filmet kellett volna mutatnia, aminek van kezdete és vége. Az el nem készülttség még egy külön kérdés: hogy lehet nem elkészült filmet megmutatni? Esetleg úgy, hogy később lesz folytatása, ami szintén nem lezárás. Ugyanakkor az az érdekes, hogy Réz András filmesztéta Reiner filmjéről beszél, Reiner a filmje címével a „Rémtörténet a klinikán”-t említi, de ne feledjük, hogy ez a címe az egésznek is, vagyis annak a 11 perces rövidfilmnek, amelyiket Skultéty Péter rendezte.

A főcím alatt megszólal egy sejtelmes, drámai kísérőzene. Ilyet akkor hallani, főleg játékfilmekben, amikor a cselekmény csúcsponthoz, fordulóponthoz közeledik. A kísérőzene gyakran a feszültségérzet-fokozás eszköze. Itt azonban becsapás, mert a cselekmény nem követi a kísérőzenét. Közvetve ez a társítás a kísérőzene manipulatív hatásáról szól. Egy üres terem közepén egy fémkeretes, rácsos kórházi ágyon ül egy lány (Fauer Yvette). A kamera közeledik feléje. Azt hinné a néző, hogy valami drámai, felfokozott esemény következik, de nem történik semmi ilyesmi. Közben egy férfihang hallatszik: „Azt a lemezt keresem, vagy a szalagot. Tudod, a legmegfelelőbb formát a legőszintébben. Őszintén akkor is, amikor becsapom magam, ha szükséges. Én sosem gondolok rád, mert én én vagyok. Egyszerűen ez az egyszerűbb. Unalmas, de titkos. Elrettent és lefáraszt ez a keresés. Esztétizálás, ez az analitikus baromság, a bizonytalanság, a nyomás, a sokk, a talán- és a mégsem-válaszok. A mosoly az egyetlen, ami fakaszt, talán, és ez a talán egy nagyon fontos talán, amit talán nem is vállalhatunk. Talán.”

A férfihang a később megjelenő fiatal férfi szereplőé lesz (Huszár Zsolté), de azt itt a néző még nem tudja. Az derül ki a mondatból, hogy a színész keres egy olyan felvételt, amelyen feltehetőleg nagyon őszintén játszott, vagy inkább nyilatkozott meg. Amikor a becsapása, az önbecsapása is őszinte volt. Ilyenkor nem kellett a másokra (a lányra) gondolnia, mert ő önmaga lehetett. Ezek szerint az őszinte állapot az elzárkózás, elszigetelődés? Ami viszont egyszerűbb, az unalmasabb, még ha titkos is – szerinte. Az unalom és a titok azonban nem elég motiváció, és fárasztja a keresés és az elemző magatartás is. Mindennek ellenére nem szereti a bizonytalanságot és a sokszerű nyomást. Nem szereti a sok „talán”-t, ugyanakkor maga is négy „talán”-nal válaszol. Négyszeres talán esetén azért a mosoly lehetne az, „ami fakaszt”. Ugyan nem tudni, mit fakaszt és mi, mert épp a mosoly, amit fakaszthat valami, talán a korábban említett őszinteség, de az nagyon feltételes módba van téve.

Ha az egész mű kontextusában nézzük a felvetett kérdést, akkor az őszinteség lehetne a dokumentum valóságának a hitelessége az érzésekkel párhuzamba állítva. A férfi, a szereplő a mosolyt mint pozitívumot keresi. Tartalmas, pozitív gesztusra, eredményre vágyik a játszás vagy kamera (rögzítés) előtti létezés őszintesége nyomán. A férfi szavai szerint egy őszinte

önbecsapás is lehetne a hitelesség alapja. Ez azonban ellentmondás, mert ha valaki becsapja magát, akkor nem őszinte, és ha nem őszinte, becsapja magát.

A következő képen a lányt látni, amint kistotálban ül az ágyon. Szembefordul a kamerával, és megkérdi: „Mehetek?” A lány szembesétál a kamerával, és annyira közel megy hozzá, hogy a sötét ruhája eltakarja a teljes képmezőt. Ezt nevezik testblendének. Mivel korábban nem láttuk a narrátorként megszólalót, a férfit, akit később a hangja alapján azonosíthatunk, itt még (de akár később is) a kamera, a rendező, tehát a film szubjektív tekintetével, „én”-jével kapcsolhatjuk össze. Mintha a lány a kamerától, a filmtől kérdezné, hogy mehet-e, és meg se várva a választ megy. Hová is megy? A gesztus alapján bele a kamerába, a filmbe. A lány megy, de mégis a kamera képmezője telik el az ő testével, ezért úgy is fel lehet fogni, hogy a kamera, a film hatolt bele a lányba. A kamera tehát egy élő testbe, jeltárgyba hatol bele, hogy a jel érvényes legyen. A behatolás mint képi metafora a megtermékenyítés metaforája is. Csak a testben, az érzéki és közvetlen, empirikus valóságban történik meg ezek szerint a pozitív gesztus, a csoda, az igazi jelentésképzés. Csakhogy mindez fikció, képi reprezentáció, mert ez a dimenzióváltás utalás arra, hogy a behatoló megtermékenyítés megtörténik. De mégsem történik meg, mert az egész csak játék, színlelés, trükk. A testblende csak imitálja a behatolást.

Érdekes még elgondolkodni a címen. A „Rémtörténet a klinikán” szintén csak stilisztikai ígéret, hiszen a klinikán, ahol a lány ül egy üres kórterem közepén található rácsos ágyon, nem történik semmi rémes. Nem gyilkolnak le senkit, mint a cím és a drámai kísérőzene ígéri. Ez a hamis feszültségkeltési ígéret jöhet a művészfilmek stílusából (pl. David Lynchéből), de lehet az akciófilmek és az áldokumentumfilmek kritikája is. Ugyanakkor nem lehet érdektelen az alapjelentés jelentés sem, mert valami rémes dolog megtörténhet itt, a klinikán. A referencia és valami pozitív eredmény elvesztésének „története”, a szemiotikai gyilkosság, amelynek folytán valami negatívum vagy a semmi születik. Ott, ahol gyógyításnak kellene történnie („klinika”), rombolnak („rémtörténet”).

A következő képen egy fiatal férfi látszik premier plánban (Huszár Zsolt), amint fejét előre-hátra ingatja. A válla meztelen. Nem látni, nem tudni, mi ez a ritmikus mozgás: valamilyen sportmozgást végez, vagy közösül? Vagy egyéb? Közben folytatódik a drámai kísérőzene. Lehet, hogy megérkeztünk a kamerába, a filmfelvétel fikciójába? A lány belép egy ajtón, és a kamera felé fordul. Az arcán rettenet. A zene sejtelmessége és drámaisága fokozódik. Ez a fikcióba érkezés, a referencia (jeltárgy) eltűnését követő rettenet? Határozottan az lehet, mert a fikcióban a mozgás is tartalmatlan, mondhatnánk tárgyaltan. A férfi ritmikusan mozog, de nincs tárgya: nem végez testedzést, és nem szeretkezik.

Érdekes, hogy a lány testblende lévén belép valahová, de egy ajtót is becsuk maga mögött, és aztán mégis ugyanabban a teremben találja magát, ahonnan elindult, ugyanabban az üres klinikai teremben, ahol csak egy ágy van, ráadásul ugyanaz az ágy, amelyen korábban maga is ült. A lány átment a kamera fikciójába (vagy ő fogadta azt magába, a testébe), átment egy másik terembe, ami mégis ugyanaz! A valóság és a fikció tehát megtévesztően mutatva, de ugyanaz!

A lány belép egy ajtón, és a kamera felé fordul. A zene sejtelmessége és drámaisága fokozódik. A férfi tovább inog premier plánban, kissé magasabbról fényképezve. A lány feszült arccal, lassan előre lépked. Premier plánban követi őt hátrálva a kamera. Közben fokozódik a sokat sejtető, drámai kísérőzene. A férfi tovább inog premier plánban, szintén magasabbról fényképezve. A férfi ekkor haragos, szemrehányó arccal kérdi a lánytól: „Hol

voltál?” A férfi hirtelen megfordul, és hangosan a már közben melléje érkező lányra ripakodik: „Hol a fenében voltál?” Lány: „Késtem. Késtem. Késtem.” A férfi haragosan néz fölfelé a lányra. A lány riadtan néz vissza a férfire. Férfi, kissé elérzékenyülve: „Magfagyok, látod. Adj innom!” A lány azonban csak áll, és indulatait visszafogva, szinte remegve néz.

Nem ismerjük meg a jelenet pontos tartalmát, mert nem tudni, mi volt az egyezés. Valóban késett-e a lány, vagy sem? Az, hogy háromszor elismeri a késést, még nem bizonyíték semmire. A fő kérdés az a férfi részéről, hogy a lány hol volt. Ez lehet a rémtörténet része, hiszen rettenetes lehet a fikcióból nézve, ha valaki a valóságban volt, de fordítva is. A fikció kéri számon a valóságot. Megteszi a tiszteletét is a valóság fele, mert beismeri, hogy fázik, és valós létezőként (jeltárgyként) határozza meg magát, akinek nem csak melege van szüksége, hanem éltető folyadékra is.

Ekkor következik a stúdiós rész, amikor Réz András filmesztéta, aki önmagát alakítja, hiszen létezik az életben is Réz András filmesztéta, és ugyanaz a személy, ő reflektál az eddigiekre: „Hát, „A veled is megtörténhet”, ugyanezt ezt az áldokumentalista attitűdöt alkalmazza, bár bizonyos értelemben véve úgy is szemlélhető, hogy az egész folyamat az „Olajfalók” [1988., r. Jan Svěrák] köpönyegéből bújt ki. Nos, ennek van végül is egy mai magyar lecsapódása: „Az igazi Mao” [1994, r. Siklósi Szilveszter], vagy „A titokzatos férfi” [1996., r. Egyed László], vagy a „WAPRA-jelentés” [1996, r. Kocsis Tibor]. Megítélésem szerint Reiner ebből a materiából, ebből a szellemiségből táplálkozik. Persze, a probléma sokkal szélesebb, a média egészére kiterjeszhető, s mint organikus kérdés vetődik fel, hogy vajon a média valósághoz való viszonyát miként szemlélhetjük? És értelemszerűen felvetődik az a kérdés is, hogy vajon ebben a megközelítésben a valóság más-e, mint pusztán a virtuális valóságok mutációinak egyike.”

Réz András értelmezi tehát az áldokumentumfilmek areferenciális lényegét, és egyenesen megkérdőjelezi a valóság létezését, de legalábbis a valóság megismerésének a lehetőségét. Ha a nyilatkozat előtti filmrészletből indulunk ki, akkor érthető, mert a megismerhetőség az elbizonytalanítás és a szándékos félrevezetés miatt megkérdőjelezhető. Ugyanakkor nem minden csak areferenciális jel és fikció, mert empirikus tapasztalatainkból tudjuk, hogy az ilyen jeleknek, képeknek van alapjuk, jeltárgyuk, tehát kell léteznie ilyen nőnek és férfinak, ha a kamerák mozgóképeket készítettek róluk. Az is lehet, hogy a filmesztéta kérdése általában vonatkozik a valóság megismerhetőségére. A valóság ugyanis jelekből áll. A körülöttünk lévő világ totális, rendezetlen, tehát csak bizonyos részleteiről és aspektusairól tudunk meg vagy tudunk állítani valamit. Ahhoz azonban, hogy valamiről állíthassunk valamit, azt ki kell választanunk, és összevetjük egy másik tárggyal, fogalommal, stb. „Szelektálunk és kombinálunk”, ami meg is felel Jakobson kommunikációs modelljében a két alapvető poétikai funkciónak. (Jakobson, 1972: 229-276.) A valóság megismerése, akarjuk vagy nem akarjuk, csak a fikción keresztül lehetséges. A valóságról alkotott képünk tehát ilyen értelemben a fikciók, vagyis virtuális valóságok mutációinak egyike.

A kórház-jellegű, üres helyiségben a lány a széken ülő, didergő férfira egy pokrócot terít. A képbe hirtelen belép a rendező, Reiner András (Pintér Béla), aki instruálni kezdi a két színészt. A képbe beelögnak a mikrofonok, ezek is hangsúlyozzák a forgatás tényét. Reiner, a rendező: „Igen, ő nem, nem, nem, nem, nem. Ő, ő, figyelj. Ezek nem, ő, ez nem, szóval, na! Figyelj, ez!” Egy hang hátulról: „Ez? Leállhatunk?” Reiner: „Persze, persze, persze, köszönöm szépen. Figyelj, nem ez a megfelelő.” A snitt ismétlődik, közben Reiner mondja újból, és folytatja is: „Nem ez a megfelelő, nem ezt keressük. Szóval ezek, ezek, ezek jelentéktelen tulajdonságok, lényegtelenek. Szóval figyelj, úgy is mondhatnám, hogy, hogy

ez, amit csináltok, ez már... túlságosan emberi módon közelítetek meg, érted, érted? Ezt, ezt már nem így kell.” Közben a film rendezője (Skultéty), amelyben Reineré csak egy rendezői szerep, belép a képbe, és mintha nem venné észre, hogy belóg, magához vesz egy papírlapot, és gyorsan visszamegy a kamera mögé. Reiner: „Szóval már annyira emberi, annyira emberi, hogy, hogy már túlmegegy mindenem, érted?”

A rendezőről, Reinerről, aki a filmet forgatja az derül ki, hogy nincs igazán a helyzet magaslatán. Keres valamit, amiről maga se tudja, hogy mi az. Neki a jelentés képződésének ott kellene spontán módon végbemennie előtte, de bosszankodik, hogy ez nem történik meg. Csak azt tudja, hogy mit nem akar: épp azt, amit lát. Valahogy aztán kinyögi, hogy neki az, amit lát, túlságosan emberi. Tehát a valóság szerint mégsem valami empirikusban, a testben, vagyis a jel origójában van, hanem eleve fikcióban keresi, ami nem emberi. Pedig láthatná, megtapasztalhatná az empirikus valóságot, hiszen a színésze, a férfi fázik, rá is terítenek egy pokrócot.

Közben hallható volt hátulról egy férfihang, hogy „leállhatunk?” Ez lehet az operatőr, de lehet a film tényleges rendezője, Skultéty is, mert Reiner a filmben csak eljuttatja a rendező szerepét. Látni, hogy belógnak a mikrofonok, a lámpák, és ugrással, de ugyanott folytatódik a jelenet. Ez nem csupán elidegenítő effektus, mint a brechti színházban, hogy a néző vegye észre: darabot, fikciót lát, hanem annak a valóságrétegnek a megkérdőjelezése, ami dokumentumként van beharangozva. Tehát az el nem készült filmről szóló krónika egy fikció, amelyik még akadozik is, tulajdonképpen dadog.

Hogy még ez is túl legyen bonyolítva, az „igazi” rendező, tehát Skultéty Péter (ismét, másodszor is) átoson a kamera és a színészek közti területen egy papírlapért. Reiner: „Ezt már túl, túlságosan emberi módon közelítetek meg, érted? A költészetet, a festészetet, mindent, na, na! Oké?”

Hogyan értsük ezt? Az elvben minden fikción fölül álló rendező is része az általa virtuális valóságot létrehozó, akadozó, dadogó filmek. Ő önmagában sem lehet abszolút biztosan azonosítható jeltárgy, és az is további elbizonytalanítást eredményez, hogy valami papírlapért, jegyzetért (?) hatol be a képbe. Ez feltehetően a forgatási vázlat, ami elbizonytalanítja az épp rögzített képsor dokumentumértékét. Reiner rendező és egyben szereplő spontán elbizonytalanítása a forgatáson csak Skultéty rendező megrendezett fikciója.

A jelenetben van egy pár másodperces szöveges ismétlődés, ami pusztán a filmnyelvre való utalás is lehet, de megbicsaklás, ugrás, és az ismétlés révén két azonos fiktívnek az areferencialitást hangsúlyozó viszonya.

A következő képen a helyiségben már sötét van, csak egy lámpa világít. A rácsos, kórházi ágyban a férfi fekszik, a lány pedig az ablaknál áll. A lány megfordul, befele, és leül a radiátorra. Lírai kísérőzene szól. Lány szekond plánban: „Gondolkoztál már róla, hogy milyen vázlatosak vagyunk?” A férfi az ágyon fekvő, premier plánban néz a plafon fele. Lány folytatva: „Az őszinteség szikrája is hiányzik abból...” Férfi: „Nyugodtan mondd ki!” Mélységi kompozíció: elől az ágyon a férfi fekszik, a háttérben a radiátoron a lány ül. Lány: „De hol. Meg kell, hogy éreznem, érted? Pont ez az.” Férfi: „Hogy nem tudjuk az alapokat? Hogy enerváltak és fantáziátlanok vagyunk? Látod, most kimondtam, és közhelyesnek érzem magam, közönségesnek.” Lány, indulatosan, miközben odasétál a férfi ágya mellé, és leül az ágyra: „De hát hogyha nem mondjuk ki, akkor hogy fogunk megérteni, vagy megtenni?” A férfi elfordul az ágyon a lányhoz képest, és indulatosan veti oda: „Ostobaság! Pont ezt kell

elkerülni. Nem kell beszélni.” A kamera nézőszöveget vált, és az előtérben a férfit rögzíti, miközben látszik mögötte az ágyon ülő lány. Férfi: „Nem érted, hogy nem?”

Ismét egy nagyon erős, filozofikus szemiotikai eszmefuttatásnak lehet tanúja a néző. A lány rádöbben, hogy vázlatosak. Csak azt nem tudni, hogy ők maguk vázlatosak, vagy a szerepek, amelyeket adniuk kell magukból? Őszinteség kellene szerintük is, és az alapok kimondása, hogy ne legyenek üresek. Nyilván, az „enerváltak és fantáziátlanok” több, mint a semmi, vagy mint az anyagtalan fikció, de épp ez utal arra, hogy lennie kell valaminek, ami „emberi”, ahogyan korábban utaltak rá, mert ha ilyen nincs, akkor helyette az enerváltság, ami szintén emberi, csak negatív és spontán. Az emberit tehát nem lehet kikerülni a jelenet jelentése alapján, csak az ellenőrizetlen, fantáziátlan és negatív lesz.

A valóság megismeréshez (legyen az fizikai jellegű valóságdarab vagy emberi az érzések valósága) és annak az átadásához szavak kellene, ki kellene azokat mondani. Absztrahálni kell, mert a képek csupán megmutatva nem bírnak jelentéssel. A jelentés megkonstruálásához a jeltárgy mellett a jelölő absztrakt rész (szó, beszéd) kellene. A lány szerint ha nem végzik el a szemiotikai műveletet, a kimondást, akkor nem is fog megtörténni az, amit jellel jelölni akartak. A férfi viszont elkerülné a kimondást, a szemiózis ezen lényeges mozzanatát, és azt az állapotot akarja fenntartani, amikor a jelentés képződhet nem nyelvi jellegű absztrakcióként is. Ez, mint láthatjuk a későbbiekben is, nem lehetséges.

Ismét, másodszor és utoljára részlet következik a fekete-fehér francia filmből. Egy férfi egy enyhén graffitit téglafal előtt lő a pisztolyával lassított felvételen. A lassítás önreflexió és önkritikus gesztus: felhívja a figyelmet arra, hogy a néző filmet lát, nem a valóságot. A lövés ilyen kiemelése, tulajdonképpen időbeli kinagyítása egyben a fikció agressziójának a szimbóluma is.

Reiner, a rendező ül egy széken tág szekondban. Mögötte egy absztrakt festmény látható. Felirat: „Reiner András rendező” A rendező: „Ez az újraértelmezés akár egy kérdés van jelen az életben. Krhm.”

Interjú következik tehát a filmbeli rendezővel, Reinerrel. A mögötte látható absztrakt festmény az areferencialitásra utal. Ha a képi, ami eredendően ikonikus jel nem hasonlít valamire, vagyis nincs határozottan megjelölhető jeltárgya, az egész jel hármasságát bizonytalanná teszi. Ikonikus jel létezhet egyértelmű jeltárgy nélkül is, csak az erősen a fikció birodalma. A rendező maga azonban az absztrakt háttérrel kontrasztba állítva jeltárgyszerű: megjelenik a maga élő voltában: beszél, gesztikulál. A felirat is megerősíti az ő valóságosságát, miszerint van neki neve és funkciója, és az látható, a néző elé tárt. Az általa mondott szöveg azonban nyomban lebontja az ő saját önazonosságát, valóságosságát, jeltárgy-szerűségét. Az újraértelmezés tehát nála kérdés, ami ugyan hasonló logikát alkalmazó, összevető, tehát eben a vonatkozásban indexikus jel, de az összevetés nem teljesen indokolt, hiszen a téhennek a kérdés segíti az emészthetőséget, a filmkészítésben az ismétlés nem feltétlenül.

A rendező monológja folytatódik, de közben a kép átvált: beiktatódik egy fikcióhangsúlyozó elem. A rendező ekkor már egy monitoron keresztül látható. A monitor hangja erősen visszhangos. A kamera kihátrál, és ekkor látható, hogy Reiner a saját nyilatkozatát nézi a tévében vagy videóról. Reiner odakuporodik a monitorhoz, és az arca a képernyő üvegfelületén tükröződik. Reiner: „Amikor a nagyapám meghalt, akkor döbbsentem rá, hogy igazán sohasem beszélgettünk egymással. Így elkerültük egymást, minthogyha az erejét

szívtam volna ki. És aztán egyszer álmomban beszélgettünk. S akkor először méltó partnerei voltunk egymásnak. Csak mondjuk ehhez egyikünknek meg kellett halni.”

A rendező (Reiner) megkettőződik, sőt megháromszorozódik: az arca ugyanazon a monitorfelületen tükröződik, melyen a vele készült interjú látható. Ő maga is közelíti az arcát a képernyőhöz. Mintha eljátszaná ennek a képi jelnek a hármasságát: jelölő, jelölt, jeltárgy. A rendező a nyilatkozatával a kommunikációképtelenséget hangsúlyozza. Ember-ember jeltárgy-jeltárgy az ő felfogásában nem léphet közvetlen kapcsolatba, ő csak a fikció közvetítő erejében hisz. Az álom a filmnek feleltethető meg. Álmomban, filmben megtörténhet az interakció. Abba a fikcióba azonban a konkrét példa szerint mégsem lehet behatolni: hiába tükrözteti rá a saját arcát az ő arcát egyébként is megjelenítő monitorra.

Reiner figyeli magát a monitoron. Mögötte a már ismerős kórházi ágy látható. Sötét van a teremben, enyhén kékes fény. Férfihang: „Értem öö, és ez mennyire...” Ez a mozzanat azt erősíti, hogy a különböző helyszínek, személyek, fikciók egymásra vonatkoztatottak, fikcióban azonosítottak. Reiner ugyanabban a klinikai helyiségben nézi a monitort, ahonnan a lány bement a film fikciójába, és ahol forgattak később. Az ágyon korábban a férfi szereplő (Huszár Zsolt) ült vagy feküdt. Reiner (Pintér Béla) az ő helyét veszi át, az ő szerepét (is) játssza. A férfi (Huszár) tehát egy szereplőt játszott, Reiner (Pintér) egy rendezőt, de Skultéry filmjében Reiner is csak szereplő. Nincs tehát köztük lényegi különbség. A monitorban megszólal egy másik férfi, egyelőre csak a hangja hallható. A film most felfüggeszti az iménti állítását, miszerint két ember nem léphet közvetlenül interakcióba. A riport beszélgetésből áll, tehát mégis van jeltárgy-jeltárgy interakció a beszéd tehát egy jelölő szintjén.

A következő képen látható, hogy Reiner beszélgetőpartnere egy 40-50 körüli férfi (Magyar Attila). A férfi folytatja a megkezdett kérdését: „ez mennyire jelentkezik a filmnyelvben?” A monitoron tükröződve Reiner látszik duplán, két síkban, aki a monitoron kívül egy sörösüvegből iszik. Reiner: „Igen, talán a frusztráltság, ami leginkább inspirálja az alkotásom.” A filmnyelv ezek szerint tehát a rendező, az alkotó frusztráltságából táplálkozik. Mindezt a passzivitást és negatívumot erősíti a söröző Reiner, aki így nézi saját nyilatkozatát.

Közben plánváltás történik a monitoron. Egy stúdióban ül Reiner és a férfi (riporter) is. Nem túl előnyös a képkivágat, mert egyikük sem látszik jól. Igaz, a monitort közelről veszi a kamera, mert Reiner is közel hajol hozzá, és így nem látszik a teljes képernyő. A dekomponáltság is ennek köszönhető. Reiner folytatja: „Ezek az élettöredékek át meg átjárják az ember életét, és...” Ezek szerint ha valami töredékként is, de átjárhatja az ember, az egyén életét. Reiner szerint fontos lenne a jel visszacsatolás a jeltárgyba, aki egyben a jel kódolását és dekódolását végző személy.

Közben a riportban ismét plánváltás történik: Reiner látszik szekonban, miközben folytatja a válaszadást. A képernyőn tükröződve az látszik, hogy Reiner szája a felvételen látható sajátjával együtt mozog. Reiner: „...akár még lehet is szent, de nem is szabad elmenekülni.” Közben a riportter és a képernyőt néző Reiner is mond valamit, de nem érteni pontosan: „Hát az elől nem is lehet.” Reiner folytatva: „Arról nem vagyok meggyőződve, hogy a művészek és a művészetnek az lenne a feladata, a hivatása, hogy a művészek saját, individualista problémáikat ráerőltessék a közönségre, és ebből próbáljanak profitálni.” Reiner a képernyőn kívül: „Nagy f_sz vagy.” Reiner a riportban: „Ez elhivatottság, és nem üzlet.” Reiner a képernyőt nézve: „Ó, b_szd meg! B_szd meg, ó b_szd meg!” Reiner trágárkodása elnyomja a riport hangját. A tévés beszélgetés végének a fozslánya, a riportter: „...halálnak és életténynek a felelevenítése...”

Reiner fölülírná saját nyilatkozatát, de már nem lehetséges. A két réteg már csak együtt érvényesülhet. Más nem nagyon tehet, mint túlvölteni a saját, videóra felvett nyilatkozatát. Persze, ki is kapcsolhatná a monitort, de neki fölül kell kerekedni, győzni kell. „Ez elől nem szabad elmenekülni... és nem is lehet”! A riporton belül mintha következett volna Reinernek egy világos pillanata, és kimondja az etikai tételt: „Arról nem vagyok meggyőződve, hogy a művészek és a művészetnek az lenne a feladata, a hivatása, hogy a művészek saját, individualista problémáikat ráerőltsék a közönségre, és ebből próbáljanak profitálni.” Ezt azonban nem tudja már utólag elfogadni, és elveszíti a fejét. Reiner csapkod, dühöng, kiabál, trágárkodik. Ezzel a magatartással cáfolja korábban tett, rögzített és közvetített kijelentését. Ugyanakkor ismét megerősít egy másik tételt, miszerint a film mégis az emberi érzés dokumentációja. Nem lehet tisztán fiktív a film fikciója. Ha más nincs mögötte, akkor ott van az ily módon megjelenő ürességet betöltő frusztráció és agresszió.

Itt még az is felmerül, hogy ki az, akitől bármilyen kritikát el lehet fogadni. Reiner nem az a személy. Nem hiteles, mert nem állandó a jelleme, hiszen önmagát is fölülbírálja, és fiktív, egy film szereplője, aki elvben akármilyen irányba alakítható. Ugyan elszabadulnak nála az indulatok, de az irányíthatóság lehetősége ott lebeg körülötte. Minden csak fikció, minden csak mozgóképen létezik, még ha azok rétegzettek is. Mivel a film tényleges rendezője is bement a képbe korábban, önmagát is besorolja az önmaga által létrehozott fikcióba. Nem létezik ezek szerint a filmen, a művön teljesen kívül álló, élő, hús-vér rendező mint jeltárgy, ezért a néző a jeldekódolási folyamatban egyedül marad szemközt a fikcióval.

A riportter szövege végének a fozslánya („...halálnak és létezésnek a felelevenítése...”) az egész film kontextusában arra utal, hogy jelentés és a referencialitás élet-halál kérdése.

A már látott kórházi, rácsos támlás ágyon a férfi a nőn fekszik (Huszár Zsolt, Fauer Yvette), és csókolóznak, ölelkeznek. Fölülnézetből látszanak. A fikció a valóság fölé emelkedik, lenéz a valóságra. Míg a riportban az interakció csupán verbális volt a riportter és Reiner között, az itt következő képek azt hangsúlyozzák, hogy a kölcsönhatásnak fizikailag is meg kell történnie. Két jeltárgynak kell találkozni, egyesülnie. Külön a férfi korábban hiába bólogatott, mintha szeretkezne, és a néző esetleg odaképzeltette alája a lányt, a fikciónak fel kell vállalnia a jeltárgyak egyesülését. Ez a képsor a film egyik csúcspontja, hiszen a kontextus szemiotikai értekezései ahhoz a jelentésképzéshez vezetnek, amelyben a jel kódolása és dekódolása azonossá válik. Tulajdonképpen a szeretkezés az egyetlen olyan emberi kommunikációs tevékenység, amelyben a felek egyszerre jeladók és jellevők. Mindkettő úgy ad, hogy kap és úgy kap, hogy ad. A két tevékenység nem válik el egymástól, hanem egyazon mozgás, egyazon interakció.

A lány kipattan az ágyból. Ruhában van, mint korábban, de meztelen combokkal. A férfi pedig meztelen felsőtesttel fekszik mellette. A lány az ágyon marad ülve: „Ne haragudj, nem érzek.” A jel kódolása és dekódolása, az adok-kapok viszont csak akkor működik, ha a felek érzik egymást, ha őszinte a kapcsolat, ha van a gesztusnak (a szeretkezést lehetővé tévő mozgásnak) emberi, valós, érzés-alapja. A lány szerint viszont nincs, mert nem érzi a férfit. Nincs meg a tartalom, és ezért a fizikai kapcsolat – ami a korábbi elbizonytalanító okfejtésekkel ellentétben – mégis lehetséges. De még az is tartalmatlan, vagy mondhatjuk: jelentés nélküli, ha nincs meg az érzés valóságossága.

A háttérben lírai jellegű kísérőzene szól vonósokon. A lány az arcát törölgeti – peremier plánban látható. Férfi: „Miért, mi a baj?” Lány: „Valami rossz. Játszol.” A lány a férfi fele

fordulva: „Nem érzem, hogy őszinte vagy. Olyan, mintha szerepelnél érted?” Férfi: „Micsoda? De hát éppen erről van szó. Nem értem, hogy mi a bajod.” Lány: „De ezt nem lehet úgy játszani, mint egy szerepet. Ez valami más, érted? Nekünk közünk van egymáshoz.”

A dialógusban a lány megerősíti szavakban is, hogy az érzést, a szeretkezést nem lehet eljátszani. A férfi ezt nem érti, mert ő úgy véli, el tudná játszani, de mégsem tudja, mert ahhoz két fél kell és mindkét fél kétszeresen: feladóként és címzettként, kódolóként és dekódolóként is. A film nagyon diszkréten ismét él a hamis illúziókeltés eszközével. A háttérben lágy, lírai kísérőzene szól. Ez a fiktív rétegben jelölheti az érzéseket. Ha a néző a képeket nézi (férfi és nő szeretkezik), akkor azt kiegészítheti a kísérőzene hangulata. Magát az érzést azonban ez nem pótolja a szereplők számára. A lány, még ha hallja is a kísérőzenét, neki akkor is az érzés kellene, a közvetlen érzés, ami összekapcsolja őt és a partnerét.

Tág szekondban látszik a férfi és a lány, amint egymás mellett ülnek az ágyon. Két különböző irányba néznek. A férfi a kamerába néz, és közben pár pillanatig lova a lányra is rátekint. Ez a mozzanat azt erősíti, hogy nincs meg a valódi találkozás. Hiába vannak egy képkivágaton, és hiába szól a pótló, ál-érezkeltő zene, ők még külön irányba is fordul a tekintetük, ami egyben jelzi a fikció szintjén való eltávolodást is. A férfi szomorúan néz a kamerába: vádlón, kérdőn, mintha a kamerától, a fikciótól – vagy a filmtől, a rendezőtől és mindentől, ami mögöttük van, tehát akár a nézőtől is – kérne tanácsot; illetve mintha őket vádolná az elmaradt interakcióért, jelentésképződéséért-jelentésdekódolásért.

Számítógépes ismeretterjesztő műsor részlete következik. Egy kopasz, borostás férfi műsorvezető (Nyíró András: önmagát alakítja, aki az életben programozó) mellett angolul feliratok: „Networks. Connections. Chaos that does work. News, letters, books and films. You are at two places at once. Several places at once. Watch the vision of Compaq. A jungle of knowledge. Zen and the Art of the Internet. Access ABCD via Internet: ABCD@SZOCIO.TGI.BME.HU Gabor Kelemen” A bemondó előtt is felirat: „Nyíró András interaktív főszerkesztő”. A bemondó: „Az interakció világában, a virtuális forradalomban járunk. Az élet már rég túllépett a filmen mint kifejezési formán. Az Internet a cyber korában, nem hiszem, hogy jelentősége lenne a Reiner-féle filmes felfogásnak, hogy a globális média...” A bemondó szövegét elnyomja, érthetőségét erősen gátolja a futurisztikus, szintetizátoros főcímműzene. A bemondó mögött képek és szövegek mozognak gyorsan: pl. animált glóbusz, a műsor logója („best of abcd interactive digital”), német nyelvű szövegrészlet, Váci utca részlete, angol nyelvű magyarázat (internetes kereséshez: pl. a Tőzsde épülete), egy szobor (hozzá magyarázat angol nyelven), bal oldalt egy számítógépes egér, jobb oldalt egy internetes impresszum („About ABCD... Imre Barcsi...”). Az egész hirtelen kinagyítódik a háttérben, és hiperlink-kattintás látható. A bemondó szövege folytatódásként: „A rendezők csupán kiöregedett eszközök. A világ egy irányba hat. A totális médium a számítógép lesz.”

Azért idéztem a híradás jellegű műsorbejátszást részletesen és teljes hosszában, hogy érzékeltetni lehessen a fiktív mozgókép-jel összetett és végletekig sűrített voltát. A bemondó-műsorvezető, aki saját nevével szerepel, és a valóságban programozó, épp az önazonosság kritikai példáját játssza el. Reiner is csak fikciót mutatott saját példáján keresztül, de a műsorvezető még ezt is érvénytelennek tartja, hiszen szerinte minden a fiktívben és virtuálisban találkozhat, a valóság megismerhetőségének fiktív jelei pedig a totális médiumban, a számítógépben lesz. Ez, ha nem is prófétikus kijelentés 1996-ban, de előrelátó, ami részben be is igazolódott, és a tendencia csak folytatódik. Igaz, a tézist a műsorvezető fogalmazza

meg, ami felfogható csupán az ő öngazolásaként is, azonban az a sűrű multimédiás szöveg, amelyet a képernyőre zsúfoltak, meggyőzően illusztrálja is mindezt.

A film korábbi képsorai sem foghatók fel a maguk teljességében, vagy még csak elégséges mértékben sem egyszeri, folyamatos megtekintés során, de ez a túldúsított bejátszás semmiképp. A hang, a kísérőzene is erősíti, egyben jelképezi ezt az információkavalkádot. Jelzésértékű, hogy a futurisztikus jellegű szintetizátorfutamok olyan hangosak is, hogy elnyomják a műsorvezető hangját. Helyenként alig vagy egyáltalán nem is érteni, mit mond Nyíró András. Az egyes filmképek, vagy még inkább filmkockák csupán megállítva értelmezhetők, sőt észlelhetők. Globális, információt kavargató áramlás van, és csak ha kiragadunk egy-egy pillanatot, akkor lehet értelmezni az egyes részleteket. Nagyon részletesen lejegyeztem a képsort, mégis számtalan információ suhant el a szemem előtt, amelyet nem rögzítettem, nem is rögzíthettem szavakban.

Nincs az a néző, aki másodpercenként megállít egy rövidfilmet, hogy az aktuális kép összes információját be akarja fogadni. Ha az elemző meg is próbálja ezt, a kísérlete eleve kudarcra van ítélve. A fiktív audiovizuális áramlat nyújt ugyan egy globális érzetet, de pontosan és részleteiben teljesen megragadhatatlant. Hogy mi marad meg a nézőben (befogadóban) az részben esetleges, részben irányítható, de mindenképpen manipulációnak minősül. Lehet, hogy a „Rémtörténet a klinikán” fő felvetése, vádja a mozgóképes kommunikáció ellenében az, hogy areferenciális, tehát nincs vagy nem biztos hogy van „mögötte” bármi is, de az ilyen mértékű multimédiás fikcióba sűrítés olyan kavalkád, ami önmagában az areferencialitás, és a látottak alapján lehet, hogy nincs más alapja, mint a káosz, és a szinte kötelező módon elszabaduló agresszió. A képsor végén megjelenik, és felnagyíttatik egy számítógépes egér. A kéz kattint rajta. Lehet, hogy a kattintást egy kéz, egy ember jeltárgy végzi el valahol, valamikor, de ez jelképesen beindít egy tagolhatatlan jelzönt, ami elvégzi azt a jel-lebontást, amit a hagyományos film és a frusztrált rendező (Reiner) agressziójának a kivetítése még nem tudott elvégezni.

A lány arca látható a következő képen premier plánban. Utána svenk, és a képkivágot kinyílik. Ketten ülnek egymásnak háttal a kórházi ágyon. A lány sírva mondja (premier plánban): „Ezt nem csinálom tovább. Egyszerűen nem lehet már tovább.” Férfi: „Á, ez az. Csak közhelyesen. Úgy, mint mindenki más.” Lány: „Állandóan ez megy, mert nem létezel.” Férfi: „Unom.” Lány kiabálva, dühösen: „Szemét!” Férfi szintén indulattal, kiáltva: „Untatlak!” Lány: „Rohadék!” Férfi: „Utállak!” Lány: „Én is utállak! Mindig is utáltalak! Takarod innen!” A lány feláll, és ütni-vágni kezdi férfit, aki egy szál gatyában kiugrik az ágyból. A lány az ágyról felkap néhány tányért, és a férfi felé dobja. Láthatólag nem őt célozza meg, csak vigyáz arra, hogy mindegyiket a földhöz vágja, és eltörjenek. Hisztérikusan üvöltöznek mindketten. Szövegük annyira artikulálatlan, hogy egy idő után semmit sem érteni. Annyit még talán el lehet csípni a férfi részéről, hogy „hagyd már abba!”

Mivel ez a veszekedős-verekezős jelenet közvetlenül a totális médiumot népszerűsítő műsorbejátszás után következik, az arra adott válaszreakcióként is értelmezhető. A lány az areferencialitást, a virtualitást nem bírja, ezért fakad ki. Ugyanakkor az érzelem nélküli játékot sem bírja, mert tulajdonképpen az is areferencialitás, kommunikáció- és jelentésnélküliség. Az utalás tehát mindkét előzményre érhető. A férfinak közhelyes a lány kifakadása, de a lány megállapítása jogos, hogy ha a férfit nem érzi, az egyenlő azzal, hogy ő nem is létezik (számára). A megállapítás tehát mégsem közhelyes. A jelentésnélküliség viszont olyan űrt hagy maga után, amelyben az indulatok elszabadulnak. A semmi az agressziót teremti meg, és az agresszió agressziót szül. A lány és a férfi egymással kiabálnak, veszekednek, verekednek,

egyre dühödtebben. A kiabálásuk eljut az artikulálatlan üvöltözésig, tehát a jelentés ily módon, a jelölő, a hangsor, a szó roncsolódás révén is megszűnik. A dialógusuk a disszemináció illusztrációjává válik.

A magából kikelt két ember kiabálása hitelesnek tűnik, és nagyon hasonlít a rendező, Reiner kifakadására. Neki egymagában is sikerült becsavarodni, mert neki ott volt előtte a monitoron önmaga reprezentációja. Itt nyer igazán értelmet a riporter megjegyzése: „...halálnak és létezőnek a felelevenítése...” Vagyis a fiktív és a valós (vagy relatív valós) találkozása olyan, mint a halálnak és az létezőnek a felelevenítése egy halott fiktívben. A veszekedés-verekezés azonban nem csak a képernyő közvetítő volta miatt válik fiktívvé, hanem önmagában is. A lány tányérokat vág a földhöz. Nem a férfira dobja, és emiatt felmerül a gyanú, hogy játszik. Ha ez nem is lenne igazolható, akkor is művi a dolog, mert mit keres tucatnyi tányér egy kórházi ágyon? Talán ez a film legkevésbé tisztázott pillanata, mert a semmi úrjére adott válasz és agresszió nem lehet ilyen mértékben fiktív. A film saját kritikai élet csorbítja azzal, hogy mindent visszautal a fiktívbe, még egy spontán kiborulós jelenetet is.

A veszekedős, csörömpölős jelenet egy vásznon vagy monitoron látható, esetleg montázs, mert besétál eléje láthatóan külön síkban Réz András filmesztéta. Réz András zsebredugott kézzel, nagy bölcsesség-öntudattal: „Azt gyanítom, Reiner a töredékeket nem is kívánta befejezni, éppen a torzó misztikájára apellálván. Nyilvánvaló, hogy a legenda sokkal izgalmasabb, érdekesebb, gerjeszthetőbb probléma, mint egy befejezett, de elfelejtett mű.” Réz András a mögötte látható kép fele fordul félig.

Itt folytatódik a fiktív rétegek további virtualizálása. Mivel az esztéta besétál, látható, hogy a kiborulás, a csörömpölés csupán kétdimenziós mozgókép mögötte egy vásznon vagy monitoron. A kommentárból azonban nem a jelentésnélküliség sejlik fel, hanem a nyitott vagy sokféleképpen értelmezhető jelentés. A torzó több módon befejezhető, és a többféle befejezhetőség nagyobb teret, ezáltal rangot adhat a film jelentésének, mintha a dekódolás sokfélesége produktív lenne. A túl sok lehetőség viszont a minden: az amorf areferencialitás és jelentésnélküliség.

Közben plánváltás, vagy inkább képhordozó-váltás történik. Réz András ekkor már egy stúdió elektronikus vágópultjának egyik monitorán látható. Mögötte van a veszekedés utáni kép mit háttér (a lány leül az ágyra), amiben egy síkká olvadnak képpen a filmesztétával. Egy kéz megállítja pillanatmegállítóval a vágóasztal videolejátszóját. A kép kimerevedik.

Tovább folyik a valóság, pontosabban a fiktívek és a virtuálisok rétegzése. Az egy monitorra és ezáltal, egy síkba helyezése a két rétegnek azt sugallja, hogy milyen egyszerű megszüntetni valaminek a valós illúzióját. Az ily módon rétegzett, de egy síkba terelt képet megállítja egy kéz. Talán a vágó, talán a rendező keze, de az is része az egész film fikciójának.

A film utolsó nagyobb egységében a férfi (Huszár Zsolt) egy büfében ül. Premier plánban látszik, már fel van öltözve fölül is (kötött pulóver van rajta), egy csészéből teát iszik, és néz valamit. A férfi egy idő után jobbra fordítja a fejét. Premier plánban a lány (Fauer Yvette) látható. Ő is figyel valamire. Ismét a férfi látszik, most már szűk szekondban. Egy szélesebb képkivágatban már megfigyelhető, hogy hárman ülnek egy asztal körül egy büfében: a lány, a férfi és Reiner, a rendező. Férfi: „A végén annyira körvonalazódott a probléma, hogy, hogy lelkileg teljesen lenyomott.” Lány: „Igen, engem is.” Reiner: „Figyeljétek, valahol ez a

lényege, nem?” Férfi a szájához emelve egy csészét: „Nem, nem, nem, ez túlságosan kategorikus.” Premier plán a lányról. Férfi: „A cím ennél jóval, jóval, jóval konkrétabb.”

Itt tulajdonképpen a filmbéli film után vagyunk. A rendező és a két főszereplő megbeszéli a film tanulságait, azokat a kérdéseket, amelyeket a film forgatása során is részben kifejtettek, illetve amelyek kielemezhetők a különböző rétegek egymásra játszásából. Jelzésértékű, hogy a férfi most már pulóvert visel, és teát iszik. A filmen kívül megkapja azt, amit kért korábban, de a lány nem adta meg neki, legalábbis a filmbéli filmben. Most iszik, mert korábban inni kért. A pulóver és a tea révén felmelegszik. Ismét erősödik a film valóságreferenciája, a jeltárgy (a szereplő, az ember, a test) jel-volta. A férfi reflektál arra, hogy a „probléma körvonalazódása” lelkileg megviselte őt. Utólag is úgy érthető és értendő ez, minthogy a probléma körvonalazódása jelentésképződés, de spontán, irányítatlan, ezért a szereplők ellen irányult.

A lány is egyetért a férfival, a rendező pedig bevallja, hogy ez volt a lényeg! A férfi azonban tiltakozik az effajta értelmezés ellen („Nem, nem, nem, ez túlságosan kategorikus.”), mert a spontán jelentésképződés ellene irányuló agresszióvá vált. Láthattuk, valóban. Ezt követően, a következő mondatával azonban mégis azzal védekezik, hogy volt, lehetett volna jelentés, és azt kellett volna követni. „A cím ennél jóval, jóval, jóval konkrétabb.” Vagyis, ha ragaszkodtak volna a cím által meghatározott koncepcióhoz, annak dekódolásához, a denotatív, vagyis alapjelentésének megfejtéséhez, akkor nem lett volna szükség olyan eljárásra, ami kieroszakol belőlük valamit, ami megviselte őket.

Ismét egyetlen képkivágatba kerülnek hárman, mint az imént. Reiner: „Várjál, mert a cím az egy újsághír. Az semmi. Az egy manipuláció. A buszon láttam, olvasta valaki, és belémhasított. Én nem tudom, szerintem ennek azért több jelentése van ennek a címnek, nem?” Közele a férfiről. Reiner (folyt.): „Nem is tudom, talán...” A férfi a lány fele néz. A lány unottan támasztja a fejét az asztalnál premier plánban. Lány: „Lehet, hogy most csalódott vagyok?” A lány ekkor a férfi vagy Reiner fele néz. Lány: „Valahogy félreértettem az egészet.”

Reiner itt fejti ki azt, amit korábban idéztem, hogy a cím („Rémtörténet a klinikán”) csupán egy újsághír. Ebből következik, hogy a cím mögöttes tartalom, a valóságreferencia hiánya miatt szimbólumként viselkedik, és így váltja ki a félelmet, az agressziót. A történet hiányában sincs konkrét jelentés, csak valami rossz, valami rémes egy olyan helyen, ahol egyébként gyógyítani szoktak, és nem rettenetes dolgokat művelni. A lány az, aki bevallja, hogy csalódott. Ez megjegyzés is azonban csak egy jelölő (nyelvi kifejtés), és a lányt ezt is csak kérdezi. Azt állítja kijelentő módban, hogy félreértette az egészet. Annyiban félrevezető a lány megállapítása, hogy a „félreértés” mint szóval közvetve azt állítja vagy legalábbis sugallja, hogy az egész megérthető lett volna egyértelműen, vagyis nem volt szükségszerű a félreértés. Pedig szükségszerű volt. Talán – állíthatja, de már a néző, az értelmező. Nagyon beszédes, hogy a lány a saját csalódottságában sem biztos. A szeretkezés eljátszott jelenete után még állította, hogy nem érzi a férfit. Hogy nem érez valakit, egy másik embert, az attól a másiktól is függhet, azonban ha azt sem tudja biztosan, hogy csalódott-e, akkor mindenféle valóság alap, még az érzések is bizonytalanok, megragadhatatlanok.

Újabb képkivágatban látszanak hárman az asztal körül. Most már kistotálban, tehát tetőtől talpig. Lány: „Van, hogy félreértettem az egészet.” Reiner: „Nem vagy csalódott, mert nincs rá okod. Szóval érzem, hogy tudományosabban kellene ezt az egészet csinálni, csak...” Közben a kép átvált a férfi premier plánjára. Reiner (folyt.): „... nem jut az eszembe semmi.”

A lány megismétli a kételyét, miszerint feltehetőleg félreértette az egészet. Az ismétlés azonban nem ad lehetőséget a mélyebb megismerésre, a jelentés megalkotására, különösen, ha az értelmezőben eleve bizonytalanság van. Mintha ezt érezné a rendező is, és le is csap a lányra mint a prédájára. Ő mondja meg, mit kell, vagy mit nem kell éreznie – a másoknak! Ha a lány bizonytalan, akkor fogadja csak el az ő útmutatását, hogy nem kell csalódottnak lennie. A rendező nem akart irányítani, de mégis irányít. A forgatás alatt provokálással, agresszióba kergetéssel dirigál, utána pedig szavakkal, ahogyan a forgatás alatt nem sikerült a hisztériája, a gesztikulálása, a dadogása miatt. A tudományosság, amelyet Reiner emleget, lehet, hogy segített volna, de nincs rá bizonyíték. Ha a rendező bevallja, hogy „... nem jut az eszembe semmi”, akkor mindegy, hogy arra mi nem épült rá: egyszerű, gyakorlati tapasztalat, művészi tevékenység vagy úgynevezett tudományosság.

Ismét kistotálban hárman. Reiner (folyt.): „Én valahogy én mindig is rendező akartam lenni. Tudod?” Premier plán a lány arcáról. Reiner: „Én mindent így, mindent így képekben meg jelenetekben látok. Szerepelek meg szerepeltetek.”

Reiner csak látszólag folytat dialógust a lánnyal. Valójában már akkor monologizál, amikor feléje fordul, és hozzá intézi a kérdését. Van egy elszólás a szövegében. Ha mindig csak szeretett volna rendező lenni, akkor (még) most sem az. Elárulja ugyanakkor, hogy ő eleve mindent képekben, és jelenetekben lát, tehát fiktívben. Szerepel is és szerepeltet is. Megerősíti a sugalmazást, miszerint ő is csupán szereplő, része a fiktívnek, és ő is csak vár(hat)ná a fölötte álló rendező instrukcióit a játékra, a létezésre. Ezt már láthattuk, amikor ő is a rácsos ágyas szobában feküdt, ült, állt, guggolt, mint a szereplői.

Ismét a szűkebb, közös képkivágat kerül a képernyőre, mint a jelenet elején, amelyen hárman láthatók. Nyomban utána a másik szögben látszanak mindhárman, de szűkebb a képkivágat. Nem látszik például a lába egyiknek sem. Kivéve a rendezőnek, aki egyik lábát felhúzza a székre. A rendező oldalra fordul, és a kamerába kezd beszélni. A lány és a férfi az asztalnál ülnek továbbra is, és nem törődnek a rendezővel, nem is néznek feléje. A rendező a kamerába mondott monológja alatt távolodni kezd a lány és a férfi síkjától. Hasonlóan elválik a két képi sík, mint amikor korábban Réz András besétált a tányértörős jelenet elé. A jelenet azonban itt mégis csak láthatóan egy térben van, és az eltávolodás úgy történik meg (bár nem látszik), hogy Reinert gurítják a kamera fele sínben. Reiner jobb kezében egy fogpiszkálóval: „Ezt a világot nekem találták ki, vagy a világ talált ki engem magának. Itt benn érzem jól magam. Tehát a képernyőn túl, de a megjelenésen innen. A kettő között. Mert, ő valahogy úgy érzem, hogy tudom a titkot.”

Itt látható a film jelentéstanilag egyik legérdekesebb képsora. A rendező, Reiner úgy válik el a képtől, amelyben egyébként benne van (!), hogy nem lép ki belőle. Láttunk már olyat korábban, amikor egy (relatív) valós és egy fiktív kép egy síkba olvadt – például amikor a filmesztéta egy síkba kerül a háttérével –, azonban itt kettéválás történik, ráadásul úgy, hogy fikciós képsík nem válik el a kép hordozói szerint a háttérétől. A rendező közeledik a kamerához egy (nem látható) fahrtsínen, és az olyan érzet, mintha valamilyen filmtrükkal, manipulációs technikával választották volna őket külön: mögévetítéssel vagy „blue box”-eljárással. De nem ez történik, itt a fahrtsínnel magát a valóságot manipulálták. Ez arra utal, hogy igyekezhet bármennyire is a filmes, a rendező, a szereplő a valóságot feltárni, mert a valóságban is vannak feltáratlan és feltárhatatlan illúziók, vagyis fikciók. A néző egyébként nem feltétlenül jön rá, hogy a rendezőt egy fahrtsínen guruló széken tolják ki a cselekmény teréből.

Reiner nem is titkolja, kimondja, hogy ez a világ mindenképp fiktív, és mindegy is talán, hogy azt neki találták ki, vagy őt találta ki a világ. Ő egy köztes térben helyezkedik el: „Tehát a képernyőn túl, de a megjelenésen innen.” Vagyis a valós és a fiktív pontosan meg nem határozott köztes térben: amilyen ez a valóságban is elváló két sík trükkje. „Mert, ő valahogy úgy érzem, hogy tudom a titkot.” Reiner kicsit dadog is közben, de a végén azért rávágja, hogy ő tudja a titkot. Hogy tudja, azt csak érzi az elmondása szerint, de ha már érez valamit, az már megragadható, az már több mint a lánynak, a szereplőjének a bizonytalansága. A bizonytalanság itt igazából a köztes tér, a fiktív.

Élőhatteres vége-főcím, közben szintetizátoros, futurisztikus hangulatú kísérőzene szól. A háttér a kimerevített kép előtérben a rendezővel, hátul a lánnyal és a férfival. „Szereplők: Fauer Yvette, Huszár Zsolt, Nyíró András, Magyar Attila, Pintér Béla, Réz András. Felvételvezető: Magyar Péter, Udvarhelyi Attila. Képvágó, hangmérnök: Gergely Csaba. Stúdióvezető: Román Attila. Világosító: Fenyvesi Attila. Technikai munkatársak: Erdélyi Gábor, Lengyel Csaba, Pataki Attila, Sági Gyula, Szedlacsek László, Vida Tibor. Külön köszönet: Beregszászi Előd. Böhm András, Böcker Tivadar, Charles Herbert, Havas István, Kázár Judit, Kiss József, Kövesdi Gábor, Lukin Ágnes, Pásztor Erika Katalina, Szabó András, Fővárosi Balassa Kórház, Színház- és Filmművészeti Főiskola, Toldi Mozi, Transroad Kft. Vágó: Szakács Andrea. Fényképezte: Szepesi Gábor. Magyar Iparművészeti Főiskola. Skultéty Péter 1996.”

A főcím a szokásos módon kerül a film végére: a kimerevített képen futnak a feliratok. Két fontos dolog hiányzik a vége-főcímből. Nem jelölték, hogy idéztek a „Veled is megtörténhet” című filmből. A címet ugyan említi a filmben megszólaló esztéta, de a végén ennél pontosabb hivatkozás kellene. Lehet, hogy csupán figyelmetlenségről van szó, de ez egy kész, lezárt film esetén nem releváns: a hivatkozás nincs pontosan megjelölve, az idézés így referenciális. Hiányzik a szereplők közül a film rendezője, Skultéty Péter is. Ő ugyan csak kétszer egy-egy másodpercre tűnik fel, de jelölni kellett volna őt a főcímben, névvel is, hiszen nem minden potenciális néző ismeri őt, és a szereplők listájáról, ha csak hiányzik róla, sem lehet a nevét következtetni. Így egy fontos jelentéstől esik el a film: a rendező része a film fikciójának. A gesztus lehet szándékos is, mert a képbe kissé belógó rendezőnek nincs neve, szöveges jelölője, így sokkal nehezebben azonosítható a jeltárgya. Skultéty filmi jele referenciális, kivéve annak a nézőnek, aki magát, Skultéty Pétert személyesen ismeri. Ezzel vissza is kapcsolatunk a bármily nehezen megismerhető valósághoz, ami kikerülhetetlen.

A főcím és a zene alatt párhuzamosan hallani Réz András további eszmefuttatását a filmről: „Megítélésem szerint Reiner e pillanatban... [itt nem lehet érteni a kísérő zenétől a szöveget]... Persze, a probléma sokkal szélesebb... [itt sem lehet érteni a kísérő zenétől a szöveget]... A főcím után megjelenik a képen is Réz András, de nagyon elnagyolt képpontokon, pixelesen. Az előző kép (rendező, a férfi és a lány) áttűnik Réz András premierjébe. Réz András (folyt.), miközben ugyanolyan hangerővel hallatszik a futurisztikus, tévés-médiás kísérőzene: „... s mint organikus kérdés vetődik fel, hogy vajon a média valósághoz való viszonyát miként szemlélhetjük, és értelemszerűen felvetődik az a kérdés is, hogy vajon ebben a megközelítésben a valóság más-e, mint pusztán a virtuális valóság mutációjának egyike?”

Megismétlődik Réz András film eleji eszmefuttatása a valóság virtualitásának aggályával kapcsolatosan. Az ismétlés szó szerinti képileg, hangilag, de azért van néhány különbség. Más a képkivágat: az esztéta feje van kinagyítva a képből. Korábban a keverőpult mögött állt, és

derékig látható volt. A kép itt erősen szemcsés, pixeles. Ez adódhat a kinagyításból, de adódhat a továbbmásolások általi minőségromlásból is. Valahogy ez arról is szól, hogy a többszöri ismétlés és másolás, de még inkább manipulálás nem teszi egyértelműbbé a jelentést. A minőség csak romlik, és még erősebb nagyítással többszörös másolással maga a fiktív (a rögzített mozgókép) is kiüresedhet, tehát nem csupán a valóság mint jeltárgy lehet megismerhetetlen. A fiktív mint jelölő a roncsolódás révén is kiüresedhet.

A mozgóképes anyag roncsolódását, és ezáltal a jelentésének a kiüresedését a vége-főcímszene is fokozza. Akárcsak a híradós vagy számítógépes műsorban, az eleve hagyományos értelemben vett jelentés nélküli kísérőzene elnyomja az egyébként tagolt, érthető szöveget. Nem csak a fiktív anyag roncsolódása okozza a jelentés kiüresedését.

Külön érdemes megfigyelni, hogy a filmesztéta elméleti hozzászólásának az ismétlése kívül van a filmen, vagyis a főcím után! Az eredetije viszont benne volt a filmben! Az értelmezés is belül és kívül van a filmen, illetve a fikción belül és kívül. Akárcsak, Reiner, a rendező és szereplő, vagy Skultéty, aki nem kevésbé rendező és szereplő. Ha mindezt elhisszük, a film valóban „Rémtörténet a klinikán”. A kép elsötétül, a zene elhalkul. Van tehát a filmnek eleje és vége. Ez biztos érzéki élmény, és mivel valóságban, empirikusan megtapasztalt: nem fiktív. Ez a film egyszerre az areferencialitás jelölője, jelöltje és jeltárgya.

Irodalom:

Bódy Gábor, *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2006.
Deleuze, Gilles, *A mozgás-kép*, Osiris Kiadó, Budapest, 2001. (eredeti: 1983, Párizs)
Deleuze, Gilles, *Az idő-kép; Film 2.*, Palatinus Kiadó, Budapest, 2008. (eredeti: 1985, Párizs)
Jakobson, Roman, *Nyelvészet és poétika = R. J. Hang-Jel-Vers*, Budapest, 1972.

Idézett vagy említett filmek:

Olajfalók (1988., r. Jan Svěrák)
Veled is megtörténhet (1992., r. André Bonzel, Rémy Belvaux, Benoît Poelvoorde)
Az igazi Mao (1994, r. Siklósi Szilveszter)
A titokzatos férfi (1996., r. Egyed László)
A WAPRA-jelentés (1996., r. Kocsis Tibor)
Rémtörténet a klinikán (1996., r. Skultéty Péter)