

Török Ervin

Medialitás és az esztétikai ítéletek történetisége

Jelen tananyag a Szegedi Tudományegyetemen
készült az Európai Unió támogatásával.

Projekt azonosító: EFOP-3.4.3-16-2016-00014

2. MEDIALITÁS ÉS AZ ESZTÉTIKAI ÍTÉLETEK TÖRTÉNETISÉGE

Az eddig mondottakból kiindulva szükséges különbséget tennünk a film történeti vizsgálataiban az *esztétikai* és *művészettörténeti* szempont között.

A film történeti tanulmányozása során érvényesített művészettörténeti irányultságú leírás azért nem esik szükségszerűen egybe az esztétikai szemponttal, mert az előbbi a film esztétikai aspektusát annak művészi használatával azonosítja, és a film teljesítményét az individuális értelemben felfogott kreatív gyakorlatok mibenlétével és történeti szempontú elemzésével kapcsolja össze.

Noha a filmmel, ahogy bármilyen egyéb kreatív gyakorlattal való foglalkozás mindig is feltételezte, hogy példákon keresztül mutassanak be meghatározott esztétikai jelenségeket, a filmmel való foglalkozásnak egyik alig bő fél évszázados hagyománya, hogy a film előállításának kreatív folyamatát az önkifejezés romantikus tradíciója felől és a magasművészetek kanonizációs gyakorlatait igénybe véve írják le.

Ezzel szemben a film esztétikai irányultságú tanulmányozása – ha azt tágabban, és nemcsak a film mint művészeti praxis horizontja felől gondoljuk el – akkor is kifejezetten releváns, amikor a filmet technikai-mediális, társadalmi és gazdasági aspektusai felől próbáljuk meg leírni.

*Az **esztétikai szempont** ebben az esetben – a szó („esztétikai” – „aisthesis”) etimológiai eredetéhez kapcsolódva – arra vonatkozik, ahogy a film érzékelhetővé teszi a világot. A mozgókép ilyen vagy olyan érzékelését technikai formák és sematizmusok, társadalmi gyakorlatok és imaginatív folyamatok hozzák létre, és mindez történetileg gyakran észrevétlenül módosuló részvételi formákban, nézői magatartásokban nyilvánul meg.*

Emeljünk ki három olyan konkrét példát, amikor az „esztétikai” és a „művészettörténeti” szempontú leírás közötti különbségtétel metahistóriai szempontból releváns, figyelembe véve a film történeti vizsgálatát.

A „klasszikus” fogalma

Kétségtelen, hogy a kortárs magyar filmelméleti és filmtörténeti vizsgálatokra a legnagyobb hatást David Bordwell filmtörténeti vizsgálatai gyakorolták. Bordwell és szerzőtársai, továbbgondolva Noël Burch fogalmait („primitív reprezentációs mód”, „intézményes reprezentációs mód”), a film formanyelvi és dramaturgiai szempontú leírása során olyan elemzői kategóriákat fejlesztettek ki, mint amilyen a „klasszikus hollywoodi stílus”, amely nemcsak az amerikai filmgyártásra, hanem a filmes elbeszélismód nemzetközi standardizációjára vonatkozik. A „klasszikus hollywoodi stílus”, érvel Bordwell, azért válik

dominánsá az elbeszélő játékfilmben, mert ez az elbeszélői gyakorlat épül rá a leghatékonyabban az emberi megértés kognitív folyamataira.

David Bordwell:
*Elbeszélés a
játékfilmben.* Ford.
Pócsik Andrea.
Budapest, Magyar
Filmintézet. 1996.

A „klasszikus” hollywoodi elbeszélismód ebben az értelemben nem tisztán történeti kategória. Állítása szerint hatékonyságát és nemzetközivé válását az garantálja, vagy éppen kényszeríti ki, hogy ez a filmstílus áll a legközelebb azokhoz a kognitív folyamatokhoz, ahogy a megértésünk mintegy biológiailag meghatározott. Az ettől eltérő modernista elbeszélői módokat (pl. a „parametrikus”, a „materiális”, stb.) Bordwell alternatív elbeszélői formáknak tekinti.

David Bordwell, Janet Staiger,
Kristin Thompson: *The
Classical Hollywood Cinema:
Film Style and Mode of
Production to 1960.* New York,
Columbia University Press,
1985. 3-4. Idézi Miriam Bratu
Hansen, i. m.

Az olyan filmtörténeti vázlatok, mint amilyen pl. Miriam Hansen írásai, azért is kritizálják a bordwelli leírást, mivel a „klasszikus” fogalmát egymástól nagyon távol eső művekre alkalmazza, amelyek csak valami nagyon általános értelemben tekinthetők egyáltalán „klasszikusnak”.

Bordwell és szerzőtársai eleve egy olyan kulturális képződményt tekintenek „klasszikusnak”, amelyet a kortársai a modern élethez és általában a modernitáshoz kapcsolnak. Harmadrészt, és esetünkben ez az érv a legrelevánsabb, Hansen azt az ellenvetést fogalmazza meg Bordwell és társai

történeti periodizációjával kapcsolatosan, hogy amit „klasszikusnak” neveznek, annak fogalma valójában tizenhetedik és tizennyolcadik századi neoklasszicista esztétikai fejtegetésekből származik. Ezek az esztétikai fejtegetések a „szép” fogalmát a „szabálykövetés és mértékletesség [*decorum*], az arányosság, a formai harmónia, a hagyománytisztlet, a mimézis, az önmagát elrejtő mesterségbeli tudás, a nézői válaszok pontos megtervezésének” minőségeiből vezetik le.

Noha az idézett rész a „klasszikus” hollywoodi filmre vonatkozik, akár klasszicista festészeti művekre is vonatkozhatna, vagy – tekintve, hogy itt normatív ítéletről van szó – egy bizonyos esztétikai elvárásrendszer általános leírása is lehetne. Bordwell, így következtet Hansen, történelem felettinek állítja be a szépérzékünk egy specifikus leírását, és ezekre az esztétikai fogalmakra alapítja történeti vizsgálatát.

Hansen érvelése szerint a hollywoodi filmek kétségtelen nemzetközi sikeressége ezzel szemben *nem* abból következik, hogy ez a filmkészítési gyakorlat felel meg a leginkább egy univerzálisnak gondolt esztétikai normának és egyben a humán megértés természetéhez állna úgy általában a legközelebb. Hanem abból, hogy progresszív társadalmi és nemi normákat

Miriam Bratu Hansen

Az érzékek tömeggyártása

„A klasszikus hollywoodi film mint nemzetközi modernista idioma tömegsikere feltehetően nem az egyetemes narratív formákból következett, hanem abból, hogy különféle jelentésekre tett szert a különböző emberek és közönségek körében a hazai és a külföldi piacon. Nem feledkezhetünk meg arról, hogy ezeket a filmeket, más tömegkulturális exportcikkhez hasonlóan, lokálisan sajátos, nem ugyanolyan mértékben fejlett kontextusokban és befogadási feltételek között fogyasztották; hogy kiegyenlítő hatást gyakoroltak a bennszülött kultúrákra, miközben megkérdőjelezték az uralkodó társadalmi és nemi normákat, a társadalmi identitás és a kulturális stílusok új lehetőségeit tárva fel; és hogy maguk a filmek is megváltoztak ebben a folyamatban. Sok filmet szó szerint átalakítottak, mind a külföldi piacok sajátos igényeinek a szempontjából (például az amerikai happy endinget az orosz piac számára tragikus befejezésre változtatták), mind az adott ország cenzurális, marketing- és műsorszerkesztési gyakorlatait figyelembe véve, nem beszélve a szinkronizálásról és a feliratozásról.”

(Miriam Bratu Hansen, Az érzékek tömeggyártása: a klasszikus film mint vernakuláris modernizmus. Ford. Füzi Izabella. Apertúra, 2018. ősz. URL: <http://uj.apertura.hu/2018/tavasz/hansen-az-erzekletek-tomeggyartasa-a-klasszikus-film-mint-vernakularis-modernizmus/>)

közvetítettek (vagyis a leglátványosabban képviselték a film összefonódását a legkülönbözőbb társadalmi színtereken jelentkező modernizációs folyamatokkal), kiegyenlítő hatást gyakoroltak az egyes kulturális színterek között, továbbá nagyon sikeresen adaptálódtak az egyes piacok igényeihez és kulturális viszonyaihoz.



Miriam Bratu Hansen (1949 –2011)

Mint láthatjuk, ebben a 90-es évek végén lezajló történeti vitában a film esztétikai karakterének

megítélése válik a történeti periodizáció alapvető kérdésévé. Ugyanakkor itt nemcsak az az érdekes, hogy a szépérzékünkől következő és regulatívnak minősülő fogalmak hogyan „térnek vissza” történeti leírásként, hanem hogy ezek a fogalmak egyben

olyan mesterjelölökké válnak, amelyek a gazdasági folyamatok, gyártási struktúrák, a technikai felépítmény, elbeszélői és dramaturgiai megoldások, nézői magatartásmódok és heterogén kulturális gyakorlatok közötti összefüggések leírását lehetővé teszik.

A hollywoodi film valamilyen művészeti tevékenységként való leírása (például mint amely létrehoz egy domináns stílust) abból következik, ahogyan modelláljuk a film általános esztétikai aspektusát. azaz a film érzékelését mint imaginatív folyamatot és társadalmi gyakorlatot.

A „művészfilm” fogalma

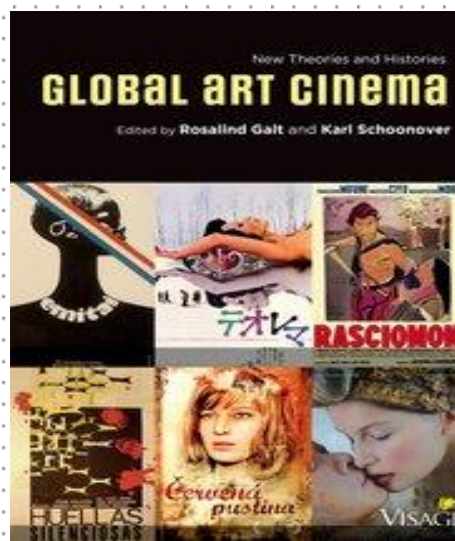
Egy 2010-es, áttekintő kötethez írt nyitó tanulmányban Rosalind Galt és Karl Schoonover a „művészfilm” fogalmának definíciós nehézségeivel foglalkoznak. Számba veszik az eddig

meglévő meghatározásokat és megpróbálják kijelölni azokat a problématerületeket, amelyeket ez a hétköznapi fogalom egybegyűjt.

Rosalind Galt – Karl Schoonover

„A művészfilm kihívást jelent a filmtudomány számára, hiszen kimondottan nehéznek bizonyult a filmtípusok bármelyikében elhelyezni, miközben a kritikusok és a közönség széles köreiből elterjedt kifejezésről van szó. Geoffrey Nowell-Smith jegyzi meg, hogy a »művészfilm« mára olyan vegyületszóvá vált, amelyben a mainstream és a fő csapásvonalon kívül eső filmekről alkotott, széttartó elképzelések összefutnak». Ezt ellensúlyozandó, Nowell-Smith a művészfilmek két típusba sorolását javasolja, a viszonylag mainstream »minőségi« filmekkel az egyik oldalon (ide tartoznak a brit kosztümös filmek vagy a kínai ötödik generáció filmjei) és a radikálisabb, alacsony költségvetésű, független produkciókkal a másikon (Aki Kaurismäki vagy az eredeti francia újhullám alkotásai).”

Rosalind Galt – Karl Schoonover: A nem-tiszta művészfilm. Ford. Karácsonyi Judit. *Apertúra*, 2018. tavasz. URL: <http://uj.apertura.hu/2018/tavasz/galt-schoonover-a-nem-tiszta-muveszfilm/>



Rosalind Galt – Karl Schoonover (szerk.): *Global Art Cinema*. Oxford UP, 2010.

„Művészfilmen” általában átmeneti filmtípust értünk, amely a kereskedelmi/műfaji filmgyártás peremén helyezkedik el; nem számít experimentális, „kézműves” filmnek, nem írható le műfaji kategóriák segítségével, és gyűjtőfogalomként egyszerre vonatkozik gyártási, forgalmazási és értékelési, értelmezői, fogyasztói viszonyokra.

A „művészfilm” stilisztikailag és műfajilag nehezen kategorizálható (gyakorlatilag a meghatározásához tartozik, hogy elveti a műfaji sztemderdeket vagy távolságot tart tőlük),

Rosalind Galt – Karl Schoonover

„[...] a művészfilm a földrajzi helymeghatározással szintén ambivalens viszonyt ápol. Olyan nemzetközi kategóriáról van szó, ami gyakran nem más, mint a külföldi film fedőneve. Míg bizonyos, népszerű filmek forgalmazása globális jellegű (hollywoodi filmek, hongkongi akciófilmek, az indiai diaszpóra által kedvelt hindi filmek), más alkotások kizárólag a művészfilm intézményi keretein belül juthatnak el külföldi közönséghez. Gyakran megesik, hogy a hazai piacon népszerű filmek külföldön művészfilmként kerülnek bemutatásra. Ilyenkor a nemzetközi forgalmazás révén válik egy alkotás művészfilmmé.”

rétegfilmként működik, a globális terjesztésű műfajfilmekétől eltérő finanszírozási és terjesztési modellre épül, ugyanakkor inkább esztétikai, semmint terjesztési és kereskedelmi vonatkozások mentén szokták definiálni. („Az európai művészfilmről készült, összegző jellegű munkák [...] hajlamosak természetesként kezelni az »európaiság« fogalmát, így teremtve kapcsolatot a kanonizált művészfilmek rendezői között, Hollywoodot a kereskedelmi és stilisztikai másikként felmutatva.”

Uo.)

Az intézményi vonatkozás mellett kiemelik, hogy a „művészfilm” fogalma összefonódik annak földrajzi aspektusával: ugyanis alapvetően a „külföldi filmre” vonatkozik, mégpedig egy specifikus értelemben. Míg a népszerű filmeket globálisan forgalmazzák, addig a „művészfilmhez” egy sajátos, összehasonlító értelemben vett, kulturális kontextusok közötti fordítási gyakorlat kapcsolódik, amely megteremt a film kulturális földrajzát.

Mivel a művészfilm a művészmozik és fesztiválok közvetítésén keresztül kerül elsődlegesen nemzetközi forgalomba, ezért szükségszerűen összekapcsolódik a lokalitásában azonosított „mátság” (román film, iráni film, tajvani film, stb.) kérdésével, és felveti a film univerzális fordíthatóságának a kérdését (noha az így azonosított lokalitás nem implikálja feltétlenül az egzotikumként kezelt mátságot).

A szerzők felhívják a figyelmet, hogy a művészfilm fogalma által feltételezett komparatív vonatkozás nem jelenti feltétlenül a filmgyártás és filmértés nemzetek fölötti elképzelését. Sőt, a nemzetközi figyelmet magukra vonó szerzők és alkotások éppenséggel meghatározzák a filmgyártás és –fogyasztás nemzeti kánonjait is. Magyarán, a „művészfilm” komparatív és nemzetközi szintén értelmezhető kategóriája indokolja a nemzeti filmtörténeti vizsgálatokat, amelyek egyszerre magyarázzák és párhuzamosan kontextualizálják a nemzetközi kanonizációs folyamatokat, miközben a saját, nemzeti filmtörténet megkerülhetetlenül a mind intézményileg, mind kreatív gyakorlatait tekintve nemzetközileg egyre fokozottabban összefonódó filmgyártási és fogyasztási gyakorlat függvénye. („Az elmúlt fél évszázad során a kritikai diskurzust a művészfilm és a nemzeti filmművészet összemosásának tendenciája jellemezte. Ezt a hibát annál inkább igyekszünk elkerülni, mivel véleményünk szerint a művészfilm mindig magában hordoz egyfajta komparatista és nemzeteken átívelő törekvést.”

Uo.)

A „művészfilmben” rejlő utalás ezen filmek művészeti megformáltságára egyrészt érthető a magaskultúrára tett utalásként, noha az idézett tanulmány szerint ez nem feltétlenül ezt a réteg hovatartozást jelöli, hanem egyszerre utal a képek esztétikai megformáltságának kitüntettségére és önreflexivitására, bizonyos fényképezési és narratív technikák (zoom, teleobjektívek használata, relatív lassúság, stb.) használatára és kulturális kontextusok közötti fordító tevékenységéből következő vonzerejére és az erre épülő intézményrendszerre. A „művészfilm” képeinek esztétikai megformáltságán keresztül különíti el magát.

Fontos viszont hangsúlyozni, hogy ez a fajta önmegkülönböztetés nem tisztán formális esztétikai kategóriák, hanem egyben „nemzetközi esztétikai, kritikai és ipari intézményrendszerek” mentén jön létre.

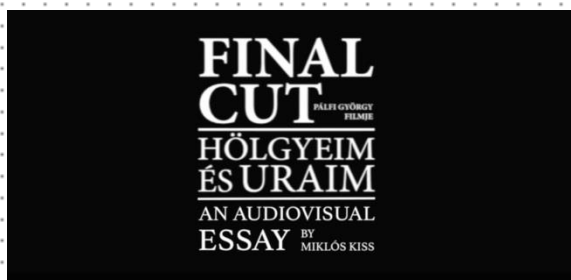
Esztétikai ítélet és a film medialitása

A „film” különböző logikákon alapuló technológiák és elérési formák nyitott, módosulásra képes „családi hasonlósága”. Megjelenésétől kezdődően az áttérést az egyik szabványról a másikra nem érzékelték valami egészen újfajta kulturális gyakorlatnak. Abban, hogy a „filmet” a történeti időben folytonosként tapasztalták meg, az az értelmezői tevékenység játszik közre, amely az aktuális látványt adott perцепciós és kulturális sémákhoz igazítja.

A következőkben – az idézet és az idézés kérdését előtérbe állítva – egy kortárs magyar film példáján azt vizsgáljuk, hogyan idomítja észrevétlenül magához a mozgóképhasználat egy kortárs formája a korábbi mozgóképhasználati formákat, ezzel mintegy érzékelhetetlenné téve a képhasználati formák történeti különbségeit.

A digitális technológia elterjedésének legfontosabb vonása a médiakonvergencia. Technikatörténeti szempontból a film voltaképpen egymással inkompatibilis, egymásra következő vagy párhuzamosan egymás mellett fennálló, szabványosított felvevő, tároló és lejátszó berendezések által előállított látványok sorozata, amelyek egymásra *közvetlenül* nem átalakíthatók, átvihetők.

Annak ellenére, hogy a digitális mozgókép ugyanúgy plánok, mozgásirányok összeillesztésére, hang/kép vágásokra, stb., vagyis olyan szerkesztési gyakorlatokra épül, mint az analóg film, ez a folytonosság egyben érzékelhetetlenné teszi a mozgókép létmódjának a megváltozását, valamint hogy ebből következően módosul a (mozgó)képértésünk.



A következőkben Pálfi György 2012-es *Final Cut* című filmjét vizsgálva az analóg és a digitális film közötti különbségek természetére reflektálunk.

Pálfi filmje virtuális filmmúzeum: a film hozzáforgatott részek nélkül, több mint 400 film részleteit egybemontírozva hozza létre a filmtörténet „végleges”, „kanonikus” változatát:

egy melodramát. A filmkészítők arra törekedtek, hogy úgy meséljenek el egyetlen szerelmi történetet, hogy a meséhez felhasznált filmrészletek arányosan voltak válogatva hollywoodi, független filmes és európai, ázsiai; különböző korokban és technikákkal készült; különböző műfajú; élőszereplős és animációs filmekből. Ugyanígy, az elmesélt történet is egy többé-kevésbé hagyományos melodráma, melyet akár összefoglalásként, összegyűjtésként és szintézisként is lehet olvasni.

A film lexikonszerű, másrészt rész-egész elvet követ (ez utóbbi miatt lehet egy virtuális filmkánonra tett javaslatként olvasni a művet), amennyiben szelekciós bázisaként a „világfilm” szolgál.

Mivel a némafilm klasszikus korszakától a digitális moziig (az *Avatar*ig [James Cameron, 2009]) a „film” egészéből vesz mintát, nyilván felmerül a kérdés, hogyan értendő ez a vállalkozás.

Berényi Csaba: Mozgóképek és jelentés. Barkácsolás és jelentéstulajdonítás a *Final Cut*-ban. *Apertúra*. 2016. nyár.
URL:

<http://uj.apertura.hu/2016/nyar/berenyi-mozgokep-es-jelentes-barkacsolas-es-jelentestulajdonitas-a-final-cutban/>

Talán elszánt és elkötelezett törekvés, amely a film végső változatát akarja elkészíteni, és mivel azt képes összefoglalni és egységes formára hozni, egyben annak lezárulását vagy végét is elővételezi? Vagy ironikus játék, amely az újrafelhasználás, újracsomagolás révén éppenséggel a filmet mint újraírások sorozatát lezárulatlan kommunikatív gyakorlatként engedi értelmezni? A kérdés, noha retorikainak tűnik, nyitott, és ahhoz, hogy érdemben meg lehessen válaszolni, vissza kell térni a mozgóképek percepciójának történeti eltolódásához.

A *Final Cut* „a posztmodern digitális hálózati kultúra terméke” (Berényi).

Pálfi filmje a felhasználói remix kultúra szülötte: ez arra a hétköznapi tapasztalatra vonatkozik, hogy az interneten elérhető legkülönbözőbb vizuális anyagokból kivágott, általában egészen rövid részletek megváltoztatott hangszávvá, akár más felvételekkel kombinálva; adott esetben manipulálva egy tetszőleges kommunikációs szituáció részeként kerülnek újra forgalomba.

A képek újrahasznosítása egyáltalán nem új, viszont a szabad, mindenki által, kisebb-nagyobb energiaráfordítással történő, gyors kivitelezhetősége kifejezetten az internetes kultúra jelleménye. Ez arra utal, hogy a (mozgó)képekhez való viszonyunk alapjává vált:

-  a rendelkezésre állás és
-  a változtathatóság képze.

Manapság bizonyos értelemben a legkevésbé sem tűnik problematikusnak az, ami a filmnek mint technikai felépítménynek korábban az alapvető kérdése volt – ez pedig a technikai formátum.

Pálfi közvetlenül, mondhatni *szó szerint* idéz 449 filmből, vagyis konkrétan kivág rövid részleteket, és ezeket valami újjá kombinálja: a „szó szerinti” átvétel szolgál az új közlés alapjául.

Viszont ami a nyelv alapvető meghatározottsága, az idézhetőség, az valójában nem ugyanúgy működik a vizuális kommunikációban, és nem lehet mindenben az előbbivel analógikus módon kezelni.

Kovács András Bálint: A film művészettörténete. In *Mozgóképkultúra és médiaismeret szöveggyűjtemény*. 194. URL: <http://mek.niif.hu/00100/00125/00125.pdf>

Kovács András Bálint az egyik írásában azt a megfigyelést teszi, hogy az újhullámos filmek fedezik fel a filmtörténetet. Abban a sajátos értelemben, hogy azokban jelenik meg a korábbi filmek kompozíciós megoldásainak, mise-en-scène-jének, történetelemeinek és más vonatkozásainak olyanfajta eltávolított idézése, ahol az idézet *idéztként való felismerhetősége* és nem a saját kompozíciós gyakorlathoz való hozzá hasonlítás válik a jelentésadás központi elvévé.

A kölcsönzés és az allúzió a kezdetektől a filmkészítés magától értetődő eljárása; felhasználnak korábban kikísérletezett világítástechnikákat, dramaturgiai megoldásokat, beállításmódokat, vágástípusokat, helyszín- és szereplőtípusokat, stb.. A francia újhullámban viszont (Kovács András Bálint szerint) az ilyen kölcsönzések meglete nem a szakmai csinálni tudás következménye vagy a nézői otthonosság-tapasztalat (a már ismert visszatérésének) megteremtése, nem is feltétlenül diegetikus és hatásorientált funkciókkal bírnak; céljuk a különbség észlelhetővé tétele a korábbi használathoz képest, ami a saját közlés jelentésteremtő működésének megkerülhetetlen kiindulópontja.

Az új a francia újhullámban nem az idézés általában vett feltalálása, hanem a „nem integratív idézésteknika” (Kulcsár-Szabó Zoltán) filmnyelvi gyakorlatként való „felfedezése”. Az viszont, hogy az újhullámos rendezők képesek voltak „felfedezni” a filmtörténetet, szorosan összefüggött a Francia Filmarchívum, a Cinémathèque Française párhuzamos alapításával. A történeti anyagok részletes felidézhetősége egyben a kulturális mnemotechnika módosulását is feltételezi. A technológiai és intézményi környezet megváltozása módosítja a képek előállításának és észlelésének a feltételeit – nem a szó fiziológiai értelmében, hanem elsősorban kulturálisan.

Az idézés a film analóg korszakában a film „anyagának” (technikai értelemben véve a formátumának) a szintjén csak a médium önreflexiójaként volt lehetséges, akár mint a kép technikai átalakítása, akár mint a felvétel tárgyát meghatározó viszonyok utánképzése. Ebből következően az idézés automatikusan előállította a temporális távolság tapasztalatát.

Ezért az idézet az analóg korszakban döntően mint a felidézett alkotás újraalkotott és az újraalkotásában értelmezett formája jelent meg.

A digitalizáció által hozott fordulat, hogy a digitális technológia valamennyi korábbi képforma technikai kiállítottságát egyformán (jól) képes szimulálni. Manapság a mindenki által elérhető és használt digitális képekezelő programok alapeszköztárába tartoznak az olyan szűrők, amelyek különböző képkészítési technikával készült fényképek látványvilágát szimulálják; ebben a köznapi tapasztalatban is tetten érhető, hogy a digitális technológiában a „formátum” egyértelműen eszköz lett, amely az analóg technikák esetében a képek közvetetten idézhető korábbi „kiállítottságát” térbeli összefüggésként, a strukturalizmus szóhasználatával élve a történetileg adott formátumok *paradigmatikus egyidejűségként engedi megtapasztalni*.

A szó szerinti idézhetőség, amit a képek elviekben korlátlan rendelkezésre állása és manipulálhatósága tesz lehetővé, a *Final Cut* esetében mintegy a képek előzetes adottságaként jelenik meg, amelyet minden nézője természetesnek talál, miközben amiről a film beszél – a film története mint egymástól időben, történetileg nagyban különböző képhasználati formák és gyakorlatok sokasága – ebből az olvasási reflexből következően kizárólag mint egyazon reprezentációs tér egyidőben jelenlevő, virtuális elemeinek térbelisége jelenhet meg.

A *Final Cut* világosan felmutatja, hogy miben változott meg a digitális konvergencia okán a mozgókép. Ez pedig az, hogy *nem* érzékeljük a film történeti formáinak temporális különbségét. Az analóg korszak filmes gyakorlatai felől nézve a *Final Cut* lehetetlen látvány. Ugyanis nem imitálja vagy utánalkotja, hanem egyidőben elérhető és ugyanolyan módon rendelkezésre álló és manipulálható tartalékként kezeli az idézett filmeket.

Berényi idézett tanulmánya a *Final Cut* kompozíciós elveként az általánosítás és elvonatkoztatás nyelvi, logikai és perceptuális folyamatát nevezi meg. Utalásszerűen felidézve az állításait: az egyes filmekből kölcsönzött beállítások a különböző formai elveket követő illesztések során az általánosítás műveleti logikáját követik. Nem egy szerepet eljátszó színész vagy színésznő ébredését látjuk, hanem a „Nőét” vagy a „Férfiét”; el egészen az olyan elvont fogalmak létrehozásáig, mint az „eksztázis” vagy a „kétségbeesés”, ahol szintén *látjuk* e fogalmakat. Ennek egyik bizonyítéka, hogy Hitchcock *Psychó*jából vett Norman Bates végső, őrült tekintetét a szerelmi légyottra való felhívás örömteli felismeréseként és nyugtázásaként *érezkeljük*; vagyis a film nézője, miközben emlékezik vagy emlékezhetsz az idézett filmrészlet abban a kontextusban bíró hangsúlyaira, érzelmi töltetére, implikációira, itt egy másik „jelentést” nyer. A néző tehát egyszerre érzékeli e két prezentációs gyakorlat jelentésadási folyamatát, régi és új használat ironikus különbségét.

Noha a perceptuális és logikai műveletek szintjén a némafilmektől a digitális fájlkként adott filmig hasonló vagy azonos műveletek határozzák meg a képértésünket, a digitális korban a kép státusza az azonnali elérés okán módosul, amennyiben mozgósítható tartalékként, rendelkezésre álló elemként adódik, és egyben köznévi funkciót tölt be.

Azon elgondolások számára, amelyek a filmet nyelvként gondolták vizsgálhatónak, az egyik alapvető dilemmát az okozta (és egyben kiinduló pontként szolgált), hogy szemben a természetes nyelvek korlátozott fonetikai bázisával a fotografikus alapú megnyilatkozások szelekciós bázisa végtelen. Ezért minden (analóg) filmkép eleme a közlés folyamatában válik jelentővé.

A *Final Cut* esetében viszont a filmkép státusza ambivalens. Ebben minden képsor egy korábbi filmből vett képsor tulajdonneve – íme, ez a *Körhinta*, ez itt a *Családi tűzfészek*, ez a *2001: Űrodüsszeia* és így tovább. Másrészt a szabad idézhetőségnek az itt működő elve a felidézett képsort mint köznevet is megidézi, mint önmaga fogalmi természetű leírását.

A „film” történeti terének és idejének megváltozott érzékeléséből következik, hogy ebben a filmben a tematikus szériák („ébredés”, „harc”, „csók”, „revü”) egyszerre működnek katalógusként, gyűjteményként és lineáris elbeszélői gyakorlatként. A filmben érvényesülő széria-elv esetében nem a jazz variatív elve az irányadó, hanem az algoritmikus kereséseké.

Mivel megváltoztak a képek idézhetőségének technikai lehetőségei, az feltételesen a történetiség észlelését is módosítja. A korábbi időszakok filmjeit a digitalizáció egyazon platformra hozta, mégpedig úgy, hogy lehetővé tette a technikai kiállítottságuk perceptuális sajátosságainak a szimulálását. Ez az előzetes egységesítés bizonyos értelemben nagyon is érthető úgy, mint a filmtörténet berekesztődése, vagy éppen történeti létmódjának elvi elfelejtése. A filmtörténet térbeliesül, feltételei a digitális tér sajátosságaiként jelennek meg. Ez az eltolódás érinti a kép státuszát is, amely ironikus módon sokkal fogalmibb természetűvé válik, mint valaha is volt.