گلستانه از این پس در نظر دارد که مجموعه‌یی از دیدگاه‌ها و نظرات بنیادین تئوری و نقدفیلم را تحت سرفصل‌هایی چون فیلم و واقعیت، تصویر فیلم و زبان فیلم، رسانهٔ سینما، فیلم، تئاتر و ادبیات، ژانر فیلم، هنرمند فیلم، فیلم، روان‌شناسی، جامعه و ایدئولوژی، گردآورد. از این رهگذر گه‌گاه به آراء و نمونه‌های نقد نظریه‌پردازان مطرح و جریان‌ساز و تا حد مقدور مصداق‌های تعاریف رجوع خواهیم کرد. در این شماره، نخست به درآمدی بر سیر تحول تاریخی و موضوعی نقد و تئوری می‌پردازیم و سپس بحث خود را پیرامون «فیلم و واقعیت» آغاز می‌کنیم.

نوشتهٔ جرالد مست
و
مارشال کوهن

ترجمهٔ مینا رضاپور

از دریچهٔ تئوری و نقدفیلم:

فیلم و واقعیت (بخش نخست)

Film and Reality

Gerald Mast & Marshall Cohen

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

درآمد حاضر به وجه تمایز پدیدآمده میان رویکردهای سنتی به مسائل تئوری فیلم و رویکردهای جدیدتری که از اصطلاحات، فرضیات و روش‌شناسی‌های برخی شیوه‌های علوم اجتماعی (کلیدهای تاریخی ـ اقتصادی مارکس و روان‌کاوی فرویدی) تأثیر پذیرفته‌اند، می‌پردازد. در سال‌های اخیر این وجوه افتراق میان دو نوع تئوری فیلم برجسته‌تر و آشکارتر شده‌اند. برای درک این شفافیت، نظریه‌پردازان فیلم خودشان حوزهٔ کار را به دو نیمه تقسیم کرده‌اند: «تئوری کلاسیک فیلم» که در برابر «تئوری معاصر فیلم» قرار می‌گیرد. اساس این تقسیم‌بندی تا حدودی تاریخی است. شناخت و فهم پاره‌یی از مسائل از حدود ۱۹۱۶ تا اواخر ۱۹۶۰ (سال‌های جنگ ویتنام، شورش دانشجویی در پاریس و ظهور حساسیت‌ها و روش‌های آکادمیک جدیدی که تا حدی در واکنش به این پدیده‌های اجتماعی بوجود آمده بودند) نظریه‌پردازان فیلم را به خود مشغول داشته بود. اکنون واضح به‌نظر می‌رسد که «تئوری کلاسیک فیلم» خود می‌تواند به دو جریان تاریخی تقسیم شود. نخستین آن که عمدتاً فرمالیستی بود که از اواخر دورهٔ صامت تا اوایل دورهٔ ناطق را دربرمی‌گرفت و نظریه‌پردازان آن هوگو مانستربرگ، رودلف آرنهایم و سرگئی آیزنشتاین می‌کوشیدند این نکته را اثبات کنند که فیلم به‌راستی یک هنر است نه فقط تقلید صرف طبیعت توسط یک ماشینِ صرفاً ضبط‌کننده. ظهور صدای همزمان و به همراه آن ترجیح حسرت‌باری برای دستاوردهای سینمای صامت، موج دوم «تئوری کلاسیک» را برانگیخت، که واکنشی رئالیستی در برابر بحث‌های فرمالیستی بود. نظریه‌پردازانی چون اروین پانوفسکی، زیگفرید کراکوئر، آندره بازن و استنلی کاول سعی در اثبات این نکته داشتند که فیلم، هنری در مقابل طبیعت نیست بلکه به‌طریقی شگفت‌آور هنری از طبیعت است.

«تئوری معاصر فیلم» در سال‌های ۱۹۶۰، هم از شرایط حاکم بر دنیا ـ واکنش عمومی نسبت به برخی تعصبات فرهنگی

و نابرابری‌های اقتصادی ـ و هم از شرایط غالب بر رشته‌های پژوهشی نزدیک به تئوری فیلم پدید آمد. بررسی زبان‌شناختی، از نخستین آثار چارلز سندرس پیرس، فردینان دوسور و رومن یاکوبسن تا کارهای جدید ترنوآم چامسکی و لویی یلمزلف، پایه و اساس نظام‌هایی را تبیین کرد که دانش و ارتباط بر آن‌ها استوار بودند. انسان‌شناسی ساختارگرایانهٔ کلودلوی استروس، مشاهدات فرهنگی رولان بارت، بحث‌های روشنگرانهٔ لویی آلتوسر و میشل فوکو، مطالعات روان‌کاوانهٔ ژاک لاکان و فلسفهٔ ساختارشکنی ژاک دریدا همگی تأثیر قدرتمندی بر فیلم‌پژوهی اعمال کردند همان‌طور که بر هر فرم دیگری از کندوکاو انسانی تأثیرگذار بوده‌اند. تأثیر ابتدایی این تئوری‌های جدید (عموماً فرانسوی) تحلیل بردن اعتماد به اصطلاحات بسیاری بوده است که مقولات تئوری کلاسیک فیلم بر آن‌ها بنا شده بودند ـ اصطلاحاتی چون، هنر، طبیعت، جامعه، فرهنگ، تأثیرگذاری، تأثیر، واقعیت، توهم، خویشتن، آگاهی، اثر، متن، مؤلف و هنرمند. «تئوری معاصر فیلم» همچون تئوری ادبی معاصر کمتر به آثار فردی می‌پردازد تا به اصطلاحات و فرضیاتی که برای بررسی و ارزیابی چنان آثاری مورد نیاز است. در طول دههٔ هفتاد، نویسندگان این سنت چشم‌اندازهای جدیدی از مقولات کلاسیک تئوری فیلم را همچون ارتباط فیلم و واقعیت و یا خلاصه کردن ویژگی‌های فیلم به‌عنوان یک «زبان»، مطرح کردند. مکتب نشانه‌شناسی، به‌ویژه در نمود مارکسیستی‌اش، همچنین به راه‌هایی می‌پردازد که فیلم‌ها نگرش‌های نهفته اجتماعی و ایدئولوژی‌های فرهنگ‌هایی را آشکار می‌کنند که آن‌ها را تولید کرده‌اند؛ به راه‌هایی که فیلم‌ها باورهای تماشاچیان را می‌فریبند و به راه‌هایی که فیلم‌ها خواسته‌های تماشاچیان را استثمار و ارضاء می‌کنند.

علی‌رغم این ادعا که تئوری کلاسیک فیلم (حداکثر) قدیمی و (دست‌کم) از مدافتاده است؛ بسیاری از نظریه‌پردازان فیلم، به‌ویژه به طرح همان پرسش‌هایی می‌پردازند که بر تئوری کلاسیک فیلم سایه انداخته بود و یا پاسخ‌هایی پیشنهاد می‌کنند که شیوه‌های «کلاسیک» و «معاصر» را به‌هم پیوند می‌دهد.

فیلم و واقعیت

Film and Reality

سنت اصلی زیبایی‌شناسی غربی، حاصل شده از فن شعر ارسطو، این چنین عقیده دارد که هنر، طبیعت را «تقلید» می‌کند و یا به گفتهٔ هملت، آینه‌یی در مقابل طبیعت می‌گذارد. نقاشی از اوایل دوران رنسانس تا اواخر قرن نوزدهم، از جویوتو تا مانه و امپرسیونیست‌ها این آرمان را با موفقیتی فزاینده پی‌گرفت. بعدتر، رمان‌های بالزاک و تولستوی، بازنمایی دقیق‌تری از طبیعت و جامعه به‌دست داده بودند به‌طوری که هیچ نوشتهٔ ادبی تا آن‌زمان چنین نکرده بود و نمایشنامه‌های ایبسن و چخوف به‌نظر می‌رسیدند که آرمان هملت از تئاتر را به‌نهایت آن رساندند. با وجود این تمام این دستاوردها با اختراع عکاسی از رونق افتادند به این‌خاطر که دوربین و به‌ویژه دوربین ضبط تصاویر متحرک به خاطر توانایی‌اش در بازنمایی طبیعت بی‌همتا بود. اگر آرمان هنر آفرینش توهمی از واقعیت باشد تصویر متحرک دستیابی به این آرمان را به‌طرز بی‌سابقه‌یی امکان‌پذیر ساخت.

آیا اصلاً هدف هنر تقلید طبیعت است؟ و اگر چنین باشد چه نقشی برای دیگر هنرها باقی می‌ماند وقتی‌که فیلم آن را بسیار کامل و دقیق برآورده می‌سازد؟ بدین‌رو یک سنت ضد رئالیستی به ضدیت با این امر که هدف هنر تقلید طبیعت است، برخاست. این جنبش عقیده داشت که آفرینش اثر هنری صرفاً تقلید مو به‌موی طبیعت نیست بلکه اضافه کردن چیزی (ابژه‌یی) دیگر و بسیار استثنایی به‌دنیاست. این چیز (ابژه) ممکن است ارزشمند باشد زیرا تفسیر یا تصویری آرمانگرایانه از دنیا به‌دست می‌دهد یا حتی به این دلیل که دنیای کاملاً مستقل دیگری می‌آفریند. دیگران در این سنت استدلال می‌کنند که ارزش یک چنین چیزی (ابژه‌یی) شاید در این باشد که احساسات و عواطف آفرینندهٔ خود را بیان می‌کند یا در این‌که هنرمند موفق می‌شود که فرمی زیبا یا مهم از موادی که با آن‌ها سروکار دارد وضع کند. احساسات هنرمند ممکن است انتزاعی بیان شود و فرم حاصل شاید کاملاً تخیلی باشد. اثر هنری ممکن است اصلاً اشاره‌یی به طبیعت نداشته باشد.

برای مثال، نظریه‌پردازان نقاشی مدرن استدلال می‌کنند که نقاشی حتی نباید سعی در فراهم آوردن تصویری سه‌بعدی از واقعیت داشته باشد بلکه در عوض باید اعلام کند که نقاشی در اصل استعمال رنگ‌مایه بر یک سطح دوبعدی است. این دیدگاه مدرنیستی می‌پندارد که نقاشی نمی‌تواند و نباید برای انعکاس واقعیت با فیلم به رقابت بپردازد. روی‌هم رفته نقاشی باید از انجام آن دست کشد. با وجود این، دیگران استدلال آورده‌اند که فیلم هم نمی‌تواند واقعیت را دوباره تولید کند؛ و حتی اگر

بتواند، نباید سعی در انجام آن داشته باشد. مطابق این دیدگاه ضد رئالیستی فیلم مانند هر فرم هنری دیگری باید تفسیری از دنیا عرضه کند و یا با به‌کارگیری ماهرانه دوربین دنیایی دیگر بیافریند.

درست همان‌طور که نقاشی اعلام کرد: آینهٔ طبیعت نیست بلکه رنگدانه‌هایی‌ست بر بوم؛ سینما هم باید اقرار کند که صرفاً تصاویری‌ست که بر یک پرده منعکس شده‌است. این ادعا که این تصاویر بایستی تصاویری از واقعیت عینی باشند، که در مقابل هر نوع دیگر تصاویر قرار می‌گیرد ـ تعصب محض است. چرا این تصاویر نباید تخیل را از محدودهٔ یکنواخت و ملالتبار واقعیت آزاد کنند و در عوض ما را به دنیای انتزاع یا رویا ببرند؟

زیگفرید کراکوئر Siegfried Kracauer زیبایی‌شناس و تاریخ‌نویس آلمانی‌تبار سینما، مُبلغ پیشگام دیدگاه رئالیستی دربارهٔ سینماست. وی در کتابش «تئوری فیلم» Theory of Film، عقید دارد که چون فیلم واقعیت را به معنای واقعی کلمه عکاسی می‌کند؛ تنها فیلم قادر به نگاه‌داشتن آینه‌یی در برابر طبیعت است. فیلم حقیقتاً مواد بکر دنیای فیزیکی را در خلال اثر هنری باز تولید می‌کند. بدین رو، این امر برای فیلم ناممکن می‌شود که بیان «خالصی» از تصمیمات سازندهٔ هنرمند باشد و یا بیانی انتزاعی و تخیلی از عواطف او. کراکوئر اصرار می‌ورزد که این، وظیفهٔ روشن و امتیاز ویژهٔ فیلم است که واقعیت فیزیکی را ضبط کند و نشان دهد و از این رهگذر آن را از بند رها سازد.

نگرش کراکوئر پاسخی‌ست به این اعتراض عمومی که انتزاع و طبقه‌بندی علم و فن‌آوری مدرن، لذت بردن را از دنیای ملموسی که در آن زندگی می‌کنیم ـ آن‌چه که جان کرورنسوم «بدن دنیا» می‌نامد ـ برای ما غیرممکن می‌سازد. کارکرد متمایز هنر (به‌ویژه تخیل شاعرانه) شاید بتواند به ما کمک کند که یکبار دیگر دنیا را در اختیار بگیریم. کراکوئر معتقد است که هنر فیلم واقعاً این کار را می‌کند؛ «سینما به‌معنای واقعی کلمه این دنیا را از وضعیت خفته‌اش، وضعیت نبود واقعی‌اش، با تلاش‌اش برای تجربه کردن آن به‌واسطهٔ دوربین رها می‌کند. در نظر کراکوئر، فیلم ما را از تکنولوژی، توسط تکنولوژی می‌رهاند.

کراکوئر، در اثر قدیمی‌ترش «از کالیگاری تا هیتلر» پژوهشی دربارهٔ سینمای آلمان از ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۳، اضمحلال فرهنگ سیاسی آلمان را که در تاریخ سینمای آن منعکس شده بود علت‌یابی می‌کند. دیدگاه او این است که دلبستگی سینمای آلمان به طراحی هنری و وقف آن به ارزش‌های صرفاً ظاهری، زیرکانه با منحرف کردن تماشاگران از ارزیابی‌های جدی واقعیات اجتماعی، مسیر به‌قدرت رسیدن هیتلر را آماده ساختند. این دورهٔ سینمای آلمان که معمولاً به‌عنوان یکی از بزرگترین دوران‌های تاریخ سینما مورد توجه قرار گرفته است؛ در نظر کراکوئر نمونهٔ همه آن‌چیزهایی است که سینما باید از آن دوری کند. سینمای آلمان با نادیده گرفتن ادعای واقعیت نگاری دوربین، نه آزادی زندگی آلمانی را بلکه نفرینی الهی را به‌دست آورد.

آندره بازن André Bazin هم بر واقعیت نمایی منحصر به فرد سینما پافشاری می‌کند اگرچه از دیدگاهی آشکارا متفاوت. بازن، منتقد فرانسوی که مجلهٔ تأثیرگذار «کایه دو سینما» را در اواخر ۱۹۴۰ پایه گذارد با مریدان عملی‌اش که شامل ژان ـ لوک گدار، فرانسوا تروفو و کلود شابرون بودند، شاید مهم‌ترین نظریه‌پرداز نسل دوم سینماست؛ نسلی که برای او دیگر واقعهٔ فیلم صامت قطعی نبود. برخلاف کراکوئر، بازن، رئالیسم فیلم را بیان روح اسطوره‌یی (و نه عملی) می‌بیند و اعتقاد دارد که کارکرد آن آزادسازی واقعیت فیزیکی نیست، بلکه معاف کردن ما از سرنوشت ملموس‌مان است. این هدف سحرانگیز بیان خود را در «اسطورهٔ سینمایی کامل» ـ آرمان بازآفرینی کامل دنیا در تصویر سینمایی ـ می‌یابد. بازن از سینمای ناطق به‌عنوان پلکانی ضروری به‌سوی این آرمان استقبال کرد. با دلایلی مشابه، او اعتقاد داشت که میزانسن تکنیکی طبیعی‌تر از مونتاژ است.

اما برداشت بازن از سینمای کامل Total Cinema به سؤالات جالبی نیز می‌انجامد ـ به‌ویژه در دیدگاه‌های دهه‌های اخیر از سبک و تکنولوژی فیلم. آیا آن‌طوری که اصول نظری‌اش ایجاب می‌کنند او از استفاده فراوان از رنگ و ظهور هولوگرافی [تصویری سه بعدی که توسط لیزر ساخته می‌شود] و سینمایی سه‌بعدی استقبال کرده است؟ و نگرش او نسبت به تمایلات خودآگاهانه و خود اشاره‌کنندهٔ فیلم در دهه‌های گذشته چه بوده است؟ تمهیداتی چون حرکت آهسته، فریم ثابت، پردهٔ دونیمهٔ [نمایش فیلم] و تیتینگ رنگ، توجه را به خود پرده معطوف می‌کنند بیش از آن‌که آن‌را صرفاً پنجره‌یی به دنیا تلقی کنند. به‌رغم این‌که بازن به بازنمایی مکانیکی واقعیت تفسیر نشده تکیه داشت، اغلب پیروانش برخلافیت تصویر سینمایی اصرار ورزیده‌اند.

رودلف آرنهایم Rudolph Arnheim زیبایی‌شناس سینما و روان‌شناس، از پیشروان نسل اول، سنت ضد رئالیستی در تئوری فیلم است. در نظر آرنهایم، اگر سینما بازنمایی مکانیکی صرف از زندگی واقعی باشد، هرگز نمی‌تواند هنر نامیده شود. آرنهایم، وجود یک میل ابتدایی برای در اختیار گرفتن ابژه‌های مادی توسط خلق دوبارهٔ آن‌ها را تصدیق می‌کند اما معتقد است که این میل ابتدایی باید از میل آفرینش هنری متمایز شود. آرمان «موزهٔ مجسمه‌های مومی»، شاید میل ابتدایی ما را ارضاء کند اما در ارضای میل حقیقی هنری ـ نه کپی کردن صرف بلکه آفرینش، تفسیر و شکل دادن ـ شکست می‌خورد. حتی خاصیت‌هایی که عکاسی را از بازتولید واقعیت مانع می‌شوند، باید به‌درستی توسط هنرمند سینما بهره‌برداری شوند زیرا آن‌ها تنها امکاناتی را برای هنر فیلم فراهم می‌آورند. اسطورهٔ سینمایی «کامل» بازن چیزی بیش از تصور نادرست فیلم «تمام عیار» آرنهایم نیست. طلبیدن رئالیسم همیشه کامل‌تر با استفاده از صدا، رنگ و تصویر سه بعدی صرفاً تجویزی‌ست برای تحلیل بردن دستاورد هنر فیلم که باید به محدودیت‌های ذاتی هنر احترام بگذارد یا حتی از آن استقبال کند.

در نظر ویلیام ارل William Earle فیلسوف معاصر سنت پدیدارشناسی و اگزیستانسیالیسم، هنر فیلم با قطعیت ضد رئالیستی نیست بلکه منحصراً رسانه‌یی‌ست مستعد بیان یک احساس ضد رئالیستی. سنت ضد رئالیستی با بریدن ارتباط میان احساسات و ادراکات و با جلب‌توجه به خود تصویر سینمایی، نگرش خود را نسبت به واقعیت بسیار ملال‌آور، همه چیز بیان می‌کند. در نظر ضد رئالیست‌ها کوشش رئالیست‌ها برای ضبط و عرضهٔ واقعیت فیزیکی فقط ساده‌انگاری نیست بلکه کوشش نامعتبری‌ست برای کاستن اضطراب انسان دربارهٔ واقعیت وجود مادی. در نظر ارل آرمان رئالیستی صرفاً دعوتی برای مرگ معنوی است.

و.ف. پرکینز V.F.Perkins نظریه‌پرداز و منتقد فیلم انگلیسی کوشش کرد تا هر دو سنت رئالیستی و ضد رئالیستی را به‌هم بپیوندد. در نظر او رسانهٔ فیلم هم مستعد تخیل و هم مستعد مستندسازی،

هم مستعد آفرینش و هم مستعد تقلید است. اما دستاورد اصلی فیلم این است که به‌عنوان یک روایت داستانی دیده شود و این نوع فیلم به تلفیق دو نوع تمایل سنمایی نائل می‌شود. سینما تفاوت میان حوادث واقعی و ساختگی را می‌پوشاند و ما را وامی‌دارد که احساس شاهدان عینی آن‌چه را که در واقع حوادثی تخیلی‌اند داشته باشیم. پذیرفتن خاصیت عکاسی و حرکت که به تصاویر فیلم بخشیده شده‌اند ما را ترغیب می‌کند که برداشت نادقیقی به دسته‌های دقیق تصاویر نسبت دهیم. فیلم از این رهگذر به تلفیق منحصر به فرد خود از واقعیت تصویر عکاسی شده و توهم دراماتیک دست می‌یابد.

همان‌طور که و.ف. پرکینز اظهار می‌کند که بررسی نسبت فیلم با واقعیت عمیقاً ارزیابی فیلم‌های روایی داستانی را تحت‌تأثیر قرار داده است؛ با این وجود ویلیام ارل از اهمیت چنان بررسی‌هایی برای یک سنت نامتعارف (آلترنیتیو) فیلم، می‌گوید که به نام‌های گوناگونی چون سینمای مستقل، تجربی یا آوانگارد خوانده می‌شود. دو تن از مشهورترین نویسنده‌های امریکایی این سنت «مایا درن» و «استن براکیج»اند که آشکارا بحث فیلم و واقعیت را هم در نوشته‌ها و هم در فیلم‌های‌شان انعکاس داده‌اند. درن، اولین فیلمساز زن مهم در امریکا، واقعیت‌نگاری ذاتی تصویر، عکاسی شده را با نخستین فیلم خود در ۱۹۴۳ به‌نام «تورهای بعدازظهر» Meshes of the Afternoon می‌پذیرد. در نظر درن و همان‌طور برای کراکولر و بازن «تصویر عکاسی شده به‌عنوان واقعیت، جزء سازندهٔ استفادهٔ خلاقه از رسانه است.» اما برنامه درن برای «استفادهٔ خلاقه» از این واقعیت عکاسی‌شده، بینش‌های مخالف خوان نظریه‌پردازان رئالیست و رودولف آرنهایم را باهم تلفیق می‌کند؛ فیلمساز خلاقانه واقعیت عکاسی شده را با تحریف نسبت‌های فضایی ـ زمانی آشنا و قابل انتظارِ درون موج زنجیروار تصاویر تغییر می‌دهد. درن از شیوه‌هایی برای تغییر آن‌چه که آرنهایم «تسلسل زمانی ـ فضایی» می‌خواند خبر می‌دهد ـ استفاده از حرکت آهسته حرکت روبه‌عقب و فریم ثابت. مطابق اصطلاحات طبقه‌بندی ویلیام ارل، درن متکی به درک و شناخت ما از واقعیت ادراکی‌یی است که تصویر عکاسی‌شده نمایش می‌دهد و بازنمایی می‌کند (درن می‌تواند فیلمساز طنزساز و سوررئالیست طبقه‌بندی ارل باشد). بنابراین فیلم‌های او می‌توانند خلاقانه از «خصلت‌های گوناگون تصویر عکاسی شده» ـ دقت آن، واقعیت‌گرایی و قدرت‌اش ـ با عملاً تحلیل بردن آن‌چه که ما دربارهٔ این فضاهای واقعی می‌دانیم، بهره ببرند.

استن براکیج، که درست پس از جنگ دوم جهانی شروع به ساختن فیلم‌های بسیار شخصی خود کرد، موضع کاملاً متضادی را اتخاذ می‌کند. در نظر براکیج واقعیتِ مفروض تصویر عکاسی شده خود توهمی قراردادی‌ست که توسط قواعد پرسپکتیو، منطق ترکیب‌بندی و «نزها که تحقق پرسپکتیو مبتنی بر ترکیب‌بندی غربی قرن نوزدهمی بر پایهٔ آن‌ها شکل گرفته» وضع شده است.

اگر بحث براکیج در انتظار نظریات نظریه‌پردازان پساساختارگراست که آن‌ها هم به‌همین ترتیب به ایدئولوژیِ پرسپکتیو و ابزار سینما حمله می‌کنند. همچنین بحثی را که ویلیام ارل نیز مطرح می‌کند منعکس می‌کند. در نظر براکیج (که فیلم‌هایش می‌توانند متناسب با طبقه‌بندی ارل از سینمای طنزآمیز و حسی باشند) هدف سینما آزادی خود چشم است. خلق عمل دیدنی که قبلاً توسط قراردادهای بازنمایی خسته‌کننده و نامشخص بود. آفرینش چشمی به سادگی و بی‌طرفی چشم گربه، زنبور و یا نوزاد. در حالی‌که ارلِ پدیدارشناس می‌گوید که فیلمساز حسی می‌خواهد که ادراک دیدن را تحلیل برد از این‌رو بیننده شاید احساسی ناب را تجربه کند، براکیج می‌خواهد اصطلاحاتی چون خود «ادراک» و «دیدن» را دوباره تعریف کند. براکیج خواهان آن است که «رئالیسم مطلق»، «تصاویر متحرک»، «سطوره مکانیکی صرف معاصر» را، با یک رئالیسم مطلق جدید: «واقعیت به‌دست نیامده و از این‌رو افسونی نهفته» تعویض کند. اگر یک‌بستگی آشکار میان درن و براکیج وجود داشته باشد، می‌تواند این باشد که هر دو فیلم‌هایی می‌سازند که تعریف ارل را از سینمای طنزآمیز برآورده می‌سازد. به‌رغم دیدگاه‌های مخالف آن‌ها، فیلم‌ها و نوشته‌های درن و براکیج، تعمقاتی مدرنیستی و بازتابی را درباب عمل و هنر سینما باز می‌نمایانند.

□

پرتال جامع علوم انسانی