تأویل اجتماعی در ژانرهای هالیوودی

جین لوپ بورگت

Jean-Loup Bourget

ترجمهٔ مجید داودی

از آغاز، سینما با یک تنش قطعی و حتی با یک مغایرت قطعی میان یک محتوای ظاهری مشتق از فرهنگ مردمی و شماری از تدابیر سبکی مستقل، (استفاده‌های متفاوت از هنرپیشه‌ها، صحنه‌ها، حرکات دوربین، مونتاژ) تشخص یافت. ساختارهایی که به طریقهٔ سنتی در فیلم‌های هالیوودی بروز می‌یابند این واقعیت بنیادین را لاپوشانی می‌کنند که سینمای هالیوود کلیشه‌یی متناقض از خلاقیت این سینماست؛ قراردادهایی که از ادبیات به‌ارث رسیده‌اند و بر فشارهای اجتماعی همچون لزوم خودسانسوری و ضرورت‌های نگرش تجاری افزوده شده و به شکلی ناگوار محتوا، طرح، معنا و شخصیت‌پردازی را به کلیشه تبدیل می‌کنند. اما در بسیاری از موارد، تازگی رسانه، حتی به طور ضمنی، سبب می‌شود که زبانی دیداری و شنیداری که معناسازی تحویلی‌اش، از آن‌چه صرفاً فیلم‌نامه القاء می‌کند، بسیار رساتر به‌نظر می‌آید. در این زمینه دو نمونه خلاصه عرضه می‌شود؛ در فیلم‌های گریفیث D.W. Griffith به تعاملی میان اخلاقی کردن قراردادی ویکتوریاییِ طرح و عنوان‌ها، بامعانی بدیع‌تر نهفته در صحنه‌ها، نورپردازی‌ها، نماهای درشت از چهره‌های بازیگران زن و حرکات دوربین و تدوین پی می‌بریم. در فیلم‌های جوزف فون اشترنبرگ Joseph von Stranberg، مغایرت آشکار میان کلیشه‌های طرح و دیالوگ‌ها و «شعر خالص» عناصر بصری وجود دارد.

کارگردان نیازی ندارد که زاویه دید خود را بانظرگاه قهرمان درآمیزد و از آن‌جا که فیلم از متن برآمده است، شگفت‌آور نیست که خیل عظیمی از تماشاگران و مخاطبان (به میزان قابل توجهی منتقدانی با ذهنیت‌های فرهنگی) تنها می‌بایست یکی از متن‌های موجود در فیلم را استخراج کنند تا نتیجه را حاصل جمع متون مختلف تصور کنند. کارگردانان اروپایی‌یی که در هالیوود کار می‌کردند، فنّ گفتن داستان، بامعانی کنایی تلویحی را بسط دادند. برای مثال مشکل در بهشت Trouble in Paradise ۱۹۳۲ به کارگردانی ارنست لوبیچ Ernest Lubitch، یک دیدگاه یکدست از جامعهٔ معاصر را تحت لوای کمدی سفسطه‌آمیز به‌نمایش درمی‌آورد؛ دزدها سرمایه دارند، سرمایه‌دارها، دزدند. به‌همین طریق، بودن یا نبودن To ۱۹۴۲ Be or Not to Be به کارگردانی لوبیچ، تنها یک کمدی فارس نیست؛ این فیلم به بیان این نکتهٔ بی‌اهمیت نمی‌پردازد که نازی‌های تاریخی، هنرپیشه‌های بدتری از هنرپیشه‌های بد نیروهای مقاومت لهستان بودند. این نکته را مخاطبان معاصر، انگار که در شرایط خیلی بدی بوده باشند، به‌اشتباه دریافته‌اند. همین ملاحظه در مورد اغلب فیلم‌های امریکایی داگلاس سیرک Douglas Sirk مصداق دارد. فیلم Thus heaven allows 1956 یک هجویه تندوتیز دربارهٔ امریکا در قالب شهری کوچک است.

نوشته بر باد Written on the Wind 1957 نه دربارهٔ مظاهر فریبای یک جامعهٔ رویه تعالی امریکا، بلکه دربارهٔ زوال آن است، تقلید زندگی Imitation of the Life 1959 در سطح ساده لوحانه و خوش‌بینانه و در عمق تلخ و ضدنژادپرستانه است.

مغایرت میان پیش‌متنِ فیلم‌ها (فیلمنامه، منبع مورد اقتباس) و متن آن (همهٔ شواهد موجود روی پرده و نور و صدا) ما را با یک وسیلهٔ قابل تحلیل روبه‌رو می‌سازند، چرا که فیلم پیوند دو رویهٔ ظاهراً مخالف را ممکن می‌سازد؛ تئوری مؤلف، که ادعا می‌کند فیلم محصول کار یک فرد خلاق است و رویهٔ شمایل نگارانه، که متصور می‌شود فیلم نتیجهٔ تخیلاتی است که معنای واقعی آن‌ها ممکن است در بخش ناخودآگاه ذهن سازندگان آن‌ها مستتر باشد. در جای دیگر سعی کردم نشان دهم که نسخهٔ اصلی خیابان پشتی Back Street (جان ام. استال John M.Stahl) هنگامی که ظاهراً فداکاری نجیبانه و غمناک یک زن را تصویر می‌کند، در حقیقت ملودرامی است با تلویحات عمیق اجتماعی و فمینیستی. ملودارم در این مفهوم سنتی، در زمان انقلاب کبیر فرانسه زده شده است و طغیان اجتماعی را در دورهٔ تاریخی آشفته، انعکاس می‌دهد. در زمینهٔ توصیف جامعه، ممکن است از این پس، میان ملودرام‌هایی چون خیابان پشتی که بخش خاصی از جامعه را به تصویر کشیده‌اند و ثبات نسبی و موقعیت‌های کشمکش‌های مستعد اجتماعی را ترسیم می‌کنند، با ملودرام‌هایی چون Orphans of the Storm (دیوید وارک گریفیث) و

Anthony Adverse و وین لروی Mervyn LeRoy 1936 که یک آشوب واقعی را تفسیر می‌کنند تمایز قائل شویم. امکان‌پذیر است که بقیهٔ ژانرهای مردم‌پسند را در جست‌وجوی مثال‌هایی مشابه از این رویه‌های دو وجهی [با چندوجهی] بررسی کنیم؛ توصیف یک سیستم عملی، و یک شرح ساختارشکنانه.

در باب دستهٔ اول ـ توصیف فیلم‌ها، در باب چگونگی عملکرد ساختار اجتماعی عرضه شده، درمی‌یابیم که بسیاری از فیلم‌ها به ژانرهایی متعلق‌اند که اغلب به‌عنوان گریزان یا بیگانه، نادیده گرفته می‌شوند درحالی که ممکن است این نکته درمواردی عظیم و گسترده صادق باشد، به‌هرحال پدیده همان گریز و بیگانگی گزینی باقی می‌ماند که ممکن است چون شگردی برای نقد واقعیت و نمایش وضعیت جامعه مورد استفاده قرار بگیرد.

یک جهان آرمانی که خود را آرمان‌شهر می‌نامد، در صحنهٔ موهن جهان، گریزان و بیگانه نیست؛ بلکه بیشتر توجه بیننده را به این حقیقت که جامعه‌اش از چنان وضعیت ایده‌آلی دور شده است، فرا می‌خواند.

بسیاری از فیلم‌ها، ساخته کارگردانانی چون آلن دان Allen Dawn و دلمر دیویس Delmer Daves به این دسته متعلق‌اند، آن‌ها می‌توانند به بهترین وجه به‌عنوان «رویاهای ماجراجویی در دریاهای جنوبی» توصیف گردند. جزیرهٔ افسون‌شده Enchanted Island 1958 آلن دان و پرندهٔ بهشت Bird of Paradise 1951 دلمر دیویس را ببینید. همین‌طور وسترن او، خدنگ شکسته Broken Arrow 1950 را. بعضی از این فیلم‌ها، مملو از ناسازگاری‌های سبکی هستند. چیزی که باعث می‌شود معنای تلویحی فیلم، به غرایز حاصلخیز اما غیرقابل درک کارگردان، گره زده شوند. دو مثال ملموس‌تر؛ دو فیلم به کارگردانی جان فورد John Ford هستند. تندباد The Hurricane 1937 و معدن دانون Donovan Reef 1963. فیلم اول، تلویحاً تضاد میان ریموند مَسی را، که قانون ظالمانه‌یی را وضع کرده است، با لینکلن در فیلم دیگر جان‌فورد به‌تصویر می‌کشد. لینکلن تجسم قوانینی است که زندگی و آزادی می‌بخشند. در معدن دانون، یک صحنهٔ کوتاه که در بوستون جای داده شده است، کلید معنای تلویحی فیلم را در قالب نگاهی کوتاه، به‌واقعیت‌های تصویر مضحک امریکا، در تضاد با تصویر ایده‌آل‌پردازی شدهٔ جزیره‌یی در اقیانوس آرام به ما عرضه می‌کند.

در تضاد با این افسانه که در همهٔ وسترن‌های سنتی «تنها سرخ‌پوست خوب، یک سرخ‌پوست مرده است» یک نگاه نزدیک‌تر به وسترن‌های اولیهٔ هالیوودی کشمکش و مغایرت شگفتی‌زده، میان معنای صریح و معنای تلویحی را آشکار می‌سازد. از این رو در زن سرخ‌پوست The Squawman، اثر دمیل Demill موضوعی که به صراحت برای او دوست‌داشتنی است، در سه جنبهٔ مختلف، دستمایهٔ او قرار می‌گیرد.

یک مرد انگلیسی که ساکن امریکاست، با زیبایی «بدوی» و بنابراین «فاقد اخلاقیات» یک زن سرخ‌پوست که پیکر برهنه‌اش را کنار آتش خشک می‌کند، فریفته و اغوا می‌شود. او با زن زندگی می‌کند، بدون این‌که با او ازدواج کند و زن یک بچه برای او به‌دنیا می‌آورد. سال‌ها بعد، بستگان مرد، او را می‌یابند و اصرار می‌کنند که بچهٔ او را به انگلستان ببرند و او را تحت آموزش صحیح بار بیاورند. زن به خاطر ذهن بدوی‌اش (که مرد این را به او نسبت می‌دهد) نمی‌تواند درک کند که چرا بچه‌اش باید از او گرفته شود و بنابراین خودکشی می‌کند. پیش از آن، زن به‌وسیلهٔ بچه که قطار برقی را به اسب‌های چوبی ساده‌یی که او برایش ساخته ترجیح داده بود، پس زده شده. در این پردازش داستان، نقطهٔ دید دمیل بیشتر با زن سرخ‌پوست همدلانه است تا با اروپایی‌ها. برای او، زن سرخ‌پوست از نظر انسانی برتر است؛ این نکته، کمتر به‌وسیلهٔ طرح آشکار شده است تا به وسیلهٔ تغزلی بودن سکانسی که به اغوا شدن مرد انگلیسی یا ساخته شدن اسب‌های چوبی اختصاص یافته است. درهمان هنگام، فیلم به خاطر نتیجهٔ ترازیک‌اش، به سختی ممکن است به گریزان بودن یا خوش‌بینانه بودن ساده لوحانه، محکوم شود. به شیوهٔ ظریف‌تر، اشاره به شبه‌تمدن سفیدپوستی، به‌همان تندوتیزی است که در بزرگ‌مرد کوچک Little Big Man 1970 به کارگردانی آرتور پن Arthur Penn به چشم می‌آید. اما چنین تنش‌های فرهنگی تلویحی و غیرقابل حل شدن باقی می‌مانند. در واقع، ویرانی تحلیلی کنایی، مترادف با «ویرانی» نیست. آیا این یک نقص است که تنش‌های مربوط به ضعف عمل خلاقانه یا بیشتر از آن، سبک سرمایه سالارانهٔ تولید فیلم در هالیوود را حل کنیم؟ در هالیوود، کار کارگردان، هرچقدر، نسبت به بیگانگی‌های اجتماعی آگاهانه باشد، با بیگانگی‌هایی همسان، دست در گریبان است.

تلویحات کنایی شکست و گسل اجتماعی می‌تواند در قراردادی‌ترین و غیرواقعی‌ترین فیلم‌ها نمود یابد. چنین فیلمی Heidi 1937، به کارگردانی آلن دان با بازی شرلی تمپل Shirley Temple است که در آن مسخرگی چون همیشه،به‌هجو می‌گراید. تنها در چنین فیلم‌هایی است که خدمتکاران، با گردگیرپردار در دست، توصیف می‌شوند.

فیلم‌های هجوگونه اغلب در اروپای مرکزی شکل می‌گیرند. در آن‌جا جوامعی با سلسله مراتب‌های ایستا را می‌یابیم که هرکسی در آن‌ها، با کارکرد اجتماعی‌اش تعریف می‌شود تا با مشخصه‌های فردی‌اش، اما معماری خدشه‌ناپذیر این نظام اجتماعی چنان مبالغه‌آمیز است (چه از سوی فیلمسازان آگاهانه باشد چه ناخودآگاه) که تأثیری که به‌جای می‌گذارد، در آخرین تحلیل هجویه‌آمیز است. از نظر سبکی کارکردهای اجتماعی به‌وسیله نشان‌های رمزی (لباس‌های مردم، کلاه‌های نشان‌دار و زیورآلات) که کمی مضحک جلوه می‌کنند، مورد اشاره قرار می‌گیرند. برای مثال در باغ‌وحش در بوداپست Zoo in Budapest (رولند وی.لی Rowland V.Lee 1933) جامعه، دقیقاً دارا و ندار تقسیم شده است، میان آن‌هایی که بخشی از قدرت را در دست دارند و میان آن‌هایی که هیچ از آن ندارند. از یک طرف، با بازدیدکنندگان ثروتمند باغ‌وحش و آمیزه‌یی از شخصیت‌هایی در لباس‌های شبه‌نظامی روبه‌روایم؛ نگهبان‌ها، پلیس‌ها، راننده اتوبوس‌ها. از سوی دیگر، بازدیدکنندگان روستایی را در درشکه‌های رنگ‌ووارنگ می‌بینیم، دختربچه‌های یک یتیم‌خانه را، و یک قهرمان منزوی از جامعه را که رفاقت حیوانات را می‌جوید تا همدلی آدمیان را. در شرح دادن یک جامعه این تلقی چنان بیگانه شده است که برای آزادشدن از آن، آدم مجبور است در باغ وحش، پشت میله‌ها زندگی کند! بخش آخر فیلم، انفجاری است که کابوسی را پدید می‌آورد، چنان که همهٔ حیوانات از قفس‌های خود می‌گریزند ـ القای این که این جامعهٔ شدیداً سازماندهی شده، کمتر از باغ‌وحش مستعد انفجار و انقلاب نیست ـ در حالی که فیلم با پایانی نامطمئن خاتمه می‌یابد، که داعیه آشتی‌دادن نظام تیول‌داری و خوشبختی‌های انفرادی را می‌پروراند.

به شکلی مشابه، مواضع آغاز قرن بیستم، در تعدد ژانرهای، مردم‌پسند به‌نظر می‌آید، از اقتباس‌های ادبی گرفته، تصویر دوریان گری The Picture of Dorian Gray 1945 و از درام‌های رمانتیک، نامه‌یی از زنی ناشناخته Letter from an Unknown Woman 1948 تا موزیکال‌ها، مرا در سنت لوئیس ملاقات کن Meet me in St Louis و بانوی زیبای من My Fair Lady 1964. شاید دو دلیل برای این مردم‌پسندی وجود داشته باشد. یکی این‌که، این چنین وضعیت‌هایی، کیفیت‌هایی سبکی دارند که خود از تأثیرات هنری وام گرفته‌اند، دیگری این که این مردم‌پسندی به جامعهٔ غربی ـ معمولاً، اما نه لزوماً، اروپایی ـ بازمی‌گردد. در غنی‌ترین دورهٔ فرهنگی‌اش، در ابتدای جنگ‌جهانی اول و زوال اقتصادی اروپا. یعنی شرایط مفروض برای موفقیت سینمای مکتب وین، که اغلب به اشتباه در مقولات نوستالژیک و زندگی‌نامه‌های ساده‌لوحانه، توضیح داده شده است. همین عناصر هجویه‌آمیزی که در آثار فون اشتروهایم Von Stroheim مفروض‌اند، در آثار بقیهٔ کارگردانان وینی هم مستتراند. بدنام ۱۹۳۱ Dishonaured به‌کارگردانی جوزف فون اشترنبرگ Joseph Von Strenberg یا کارِ مارلین دیتریش Marlene Dietrich، در صحنه‌های زوال و فروریزی امپراتوری‌های اتریش و روسیه در تضاد است. در مایرلینگ Mayerling 1936 به کارگردانی آناتول لیتواک Anatlole Litvak عشاق محکوم‌اند به فنا، نه به‌وسیلهٔ تقدیر، بلکه به وسیلهٔ نشان‌شوم امپراتوری هابسبورگ، عقاب سمبل ظلم، به‌ویژه، صحنهٔ توپ، براین نکته صحه می‌گذارد. در بسیاری از فیلم‌های وینی یا مکتب سینمایی وین، چه اروپایی چه امریکایی، تدبیر دوئل اندیشیده می‌شود، تدبیری که یک طبقهٔ خاص اجتماعی، هنگامی که دیگر نتوانند مشکلات خصوصی‌شان را خصوصی نگه دارند، برای حل کردن‌شان به آن متوسل می‌شوند. چنین فیلم‌هایی، ما را قادر می‌سازند تا تعریفی تجربی از ملودرام، در مقابل تراژدی ارائه دهیم؛ در ملودرام، تقدیر یک عامل ماوراالطبیعی نیست بلکه عاملی اجتماعی یا سیاسی است. از این رو ملودرام، تراژدی قشر متوسط است، که به میزان آگاهی‌های اجتماعی وابسته است. در این نظر بنجامین کنستانت Benjamin Constant از تراژدی نو طنین می‌اندازد: «رسم اجتماعی، کنش جامعه بر فرد، در چهره‌های مختلف و در اعصار مختلف، این شبکه از نهادها و قراردادها که ما از هنگام تولدمان تا دم مرگ در آن اسیریم، و از آن گریزی نداریم. آدم فقط می‌بایست بداند چطور از آن‌ها استفاده کند. آن‌ها خاستگاه‌های تراژدی نوین و کاملاً هم‌ارز فاتیوم‌های باستانی هستند.»

از چندین جنبه، سینمای موزیکال، به ملودرام سینمایی بسیار نزدیک است. هر دو در دل قالب‌های رایج در تئاتر مردم‌پسند بسط یافته‌اند. برای بیان معانی تلویحی، هر دو منحصراً به روش‌مند کردن وابسته‌اند، و به لحاظ بصری و موسیقایی، (ملودرام به لحاظ ریشه‌شناسی در درام به‌همراه موسیقی [ملودی] است) هر دو از قراردادهای واقع‌گرایی به‌دوراند. در دستان کارگردانان خلاق مهفرد، موزیکال‌ها در ناحیه‌یی جای گرفته‌اند که خیل عظیم مخاطبان سرگرمی‌جو و منتقدانی که محتوای صریح را داوری می‌کردند، بی‌اعتنا از کنار آن گذشتند. بی‌هیچ جای تعجب، بعضی از کارگردانان، در هر دو ژانر، گوی سبقت را ربودند ـ برتر از همه مینه‌لی Minnelli، بری گادون Brigadoon 1954 یک نمونه متعالی از مقصود ماست؛ فیلم موزیکال، بر ضد نیویورک شلوغ شکل گرفته، و معنای بخش فرضاً گریزان فیلم، تنها می‌تواند از دیوانگی به‌هجو گرفته شدهٔ هر روزه‌یی که فیلم را آکنده است، استنتاج شود.

تمام مثال‌های بعدی از موزیکال مربوط به پیگمالیون pigmalyon هستند، عضوی از طبقهٔ محترم جامعه که دختری از طبقهٔ پایین‌تر را به سطح فرهیختگی متمدنانه خود برمی‌کشد. نقص ویژهٔ بانوی زیبای من به کارگردانی جرج کیوکر George Cukor این است که آدری هپبورن Audrey Hepburn را در چنان نقشی به‌کار گرفته است، چرا که این هنرپیشهٔ به‌خصوص، یک هنرپیشهٔ فرهیخته است. از این رو تمثیل، اشتباه از آب درآمده است. برای متقاعد ساختن، کیوکر می‌بایست از هنرپیشه‌یی از نوعی کاملاً متفاوت، مثلاً شرلی مک‌لین Shirley McLaine برای شباهتاش به بانوی آخر فیلم، استفاده می‌کرد. از این رو، اشاره تلویحی، می‌بایست آن باشد که در جامعهٔ متعالی، چیزی وجود ندارد که یک هنرپیشه یا رقصنده خوب، توانایی‌اش را نداشته باشد که از طریق تقلید، آن را کسب کند. باز، این فیلم می‌بایست یک نقطهٔ مقابل برای نقش‌ها و کارکردهای ظاهری مشابه آن چیزی باشد که در دردسر بهشت بوبیج می‌توان یافت. اگر رقصنده بانوان اشرافی باشند، بانوان اشرافی نمی‌توانند چندان از رقاص‌ها متفاوت باشند. تمام دغدغهٔ کارگردانانی چون مینه‌لی و کیوکر بر مبنای این فرض زیربنایی شکل گرفته است که در پس ظاهری طنزآمیز مستتر است، که هم هجویهٔ ثبات اجتماعی واقعی است و هم اشاره‌یی به سیالیت محتمل اجتماعی (فیلم‌های کیوکر با بازی جودی هالی‌دی Judy Holliday و فیلم‌های مینه‌لی با بازی جودی گارلند را ببینید).

فیلم Easter Parade (به کارگردانی چارلز والترس Charles Walters 1948) داستانی مشابه با داستان بانوی زیبای من را با بازی فرد آستر و جودی گارلند، در نقش‌های مشابه با نقش‌های رکس هریسون و آدری هپبورن را روایت می‌کند. اما این‌جا، تمثیل بیشتر کار می‌کند و جلوتر می‌رود، چرا که رویکردی جدی دارد به موقعیت زنان در جامعه. در پایان فیلم جودی گارلند، تلاش می‌کند، بپذیرد دلیلی وجود ندارد که به فرد آستر اظهار عشق نکند. او نقش سنتی مرد را برمی‌گیرد و هدایای متعددی به کسی که اندیشه‌اش را پر کرده می‌فرستد و از او با لباس‌های زیبایی که برایش می‌فرستد تمجید می‌کند. موزیکال، همچو دلقک دربار، آزادی هر عمل افراطی را به خود می‌دهد، چرا که یک ژانر جدی نیست.

یک دسته دیگر از فیلم‌ها، حاوی توصیف یک نظام نیستند. بلکه زوال آن را به تصویر می‌کشند. کمدی‌های اسکروبال Screwball و موزیکال‌های بازبی برکلی Busby Berkeley با یأسی زودگذر دست به گریبان‌اند. معنای تلویحی ممکن است در فیلم‌های تاریخی و حماسی کمتر قابل وصول باشد چرا که اغلب به انقلاب یا جنگ داخلی‌یی ارجاع داده می‌شود که الگوی آن به‌سان واقعیت است و از این رو مستعد تفسیر نیست. با این‌حال گاهی یک توضیح کامل، در پس یک طرح تاریخی یا ماجراجویانه، یافت می‌شود. Anthony Adverse به ماجرایی در زمان پیشین؛ زمان انقلاب فرانسه و امپراتوری اول باز می‌گردد. این داستان هم نقد اشرافیت سابق است هم نقد طبقه‌های جدید، که چون جماعت بی‌رحمی ترسیم شده‌اند که از نجیب‌زادگان پیشین تقلید می‌کنند. تنها راه‌حلی که رخ می‌نماید ترک کردن قارهٔ محکوم به فنا و شراع برافراشتن به سوی سرزمین جدید و جامعه

دموکراتیک و مردمی امریکا است. نقطه نظری مشابه، در فیلم داستان دو شهر A Tale of Two Cities به کارگردانی جک کانوی Jack Conaway 1935 بیان شده است، جایی که انقلاب فرانسه می‌بایست در یک آن، هم عمیقاً عادلانه نشان داده می‌شد و هم عمیقاً ناعادلانه. این کار، در شیوه‌یی بسیار جالب‌توجه، انجام گرفت. بخش اول فیلم، علی‌رغم چند اشاره، بیشتر با ایدهٔ انقلاب همدل و همگام است که در قالب رویدادی گریزناپذیر نشان داده می‌شود. این همدلی، در سکانس دستاورد شایستهٔ انقلاب، حمله به باستیل که به وسیلهٔ گروه‌های مختلفی کارگردانی می‌شود، نمایان‌تر است. این فیلم در ترسیم بیداد پرتوپ و تشر، شبیه آثار ایزنشتاین Eisenstein است و واحدهای خودجوش، متشکل از مردم و ارتشی‌هایند. از این جا به‌بعد، غیرممکن است که به هرگذار و تحول مناسبی فکر کرد، حذف دورهٔ گذار، دامی است برسر راه انقلاب، و با توجه به عنوان و پیش‌متن، روح انقلاب حتی پیش از این که انقلاب پیروز شود، مورد خیانت واقع می‌شود. اما این قضایا روی پرده به‌چشم نمی‌آیند. فیلم یک اختلاف غیرقابل حل و عجیب میان سکانس‌های کارگردانی شده به وسیلهٔ جک کانوی و بخش‌های کارگردانی شده به وسیلهٔ ژاک تورنیه Jacques Tourneir را به شکلی بسیار اصیل و بی‌پیچیدگی در معنی، تجسم می‌بخشد.

برعکس، فیلمی بسیار یکدست در مورد انقلاب فرانسه، فیلم ماری آنتوانت Marie Antoinette به کارگردانی وودی اس ون دایک Woody S. Van Dayke ـ یکدستی فیلم نشانگر تنش و کشمکش میان مبحث صریح فیلم و پیام تلویحی آن است؛ داستان غمگنانه یک زن ـ ماری آنتوانت ـ در برابر قهرمان / قربانی لویی شانزدهم. ماری آنتوانت در فیلم بیش از یک دختر عیاش و عاشق‌پیشه چیز دیگری نیست، اما لویی شانزدهم مردی با نیات‌خیر است که با توطئه فراماسون‌ها و دوک اورلئان مورد خیانت واقع می‌شود.

ژانر فرعی فیلم‌های ماجراجویی، که تقریباً به صورت گریزناپذیری الگوی طغیان‌های اجتماعی و انقلاب‌ها را ترجیح می‌دهد، (همیشه در این مورد موفق است، چرا که کمتر در طول زمان و محیط‌های گوناگون متحول شده و بنابراین، بی‌هیچ اشارهٔ مستقیم ظاهری در جامعهٔ فعلی بروز می‌یابد) سینمای رجزخوانان و دزدان دریایی است. «دموگرافیک»ترین نمونه‌های این ژانر دو فیلم‌اند: کاپیتان بلود Captain Blood 1935 به کارگردانی مایکل کورتیز Micheal Curtiz و قوش دریا The Sea Hawk 1940 به کارگردانی همین کارگردان. در هر دو فیلم، یک مرد غیرسیاسی درگیر یک فتنه می‌شود و واقعاً به یک شورشی تبدیل می‌گردد. همین مضمون در فیلم زندانی جزیرهٔ کوسه Prisoner of Shark Island جان فورد John Ford 1936 نشان داده می‌شود. دستاویز هر دو فیلم، نشان می‌دهند که نظام مستعمراتی، برپایهٔ ظلم و تعدی سیاسی، بردگی و شکنجه استوار است. قراینی که فیلم ارائه می‌دهد با دلایل پایگاه مستعمراتی فیلم‌ها در قرن بیستم، درکشمکش است ـ برای مثال در هند انگلیسی یا افریقای جنوبی فرانسوی ـ ممکن است روشنگر این معنا باشند که چه گستره‌یی از فیلمسازان متعهد سیاسی و معاصر به ژانرهای «دزد دریایی» هالیوود سنتی و چینه‌چیتا تعلق دارند. برای مثال جیلو پونترکورو Gillo Pontecorvo، در فیلمی که سال ۱۹۶۸ بانام کومدا Quemada (بسوزان!) ساخت.

اظهار نظرهای صریح قطعی دربارهٔ رابین‌هود و دزدان دریایی در زمان‌های بعید و فضاهای دورافتاده، این است که دورافتادگی و ظواهر تاریخی، بیش از درون‌مایه باید مورد توجه قرار گیرند. در فیلم‌های تاریخی دربارهٔ یاغیان، تماشاگر باوجدانی پاک از سالن بیرون می‌رود. در سفرهای سالیوان Sallivan's Travels 1942، پرستون استرجس Preston Struges قراردادهای ژانر مشکلات اجتماعی را که در کمپانی وارنر تحت راهنمایی مروین‌لروی و دیگران شکل گرفته به هجو گرفته می‌شود نتیجهٔ تلخ و شیرین فیلم استرجس این است که کارگردان‌ها هنگامی که مبهم‌ترین عقاید را دربارهٔ مواضع اجتماعی دارند، نباید پشت دوربین بروند و مانیفست اجتماعی صادرکنند. بلکه می‌بایست بیشتر وقت و نیروی‌شان را صرف ساختن آثار غیرجدی کنند. اما فیلم خودش نشان می‌دهد که کارگردان چگونه توانسته در آن واحد هر دو کار را انجام دهد؛ سرگرم کند و تفاسیر معتبر ارائه دهد. به طریقی مشابه، دزد دریایی The Pirate مینه‌لی، قراردادهای رجزخوانی و لافزنی و گزافگویی را دستمایه قرار می‌دهد. او بعدی دیگر به معنای فیلم‌های «دزد دریایی» می‌افزاید. جودی گارلند دختر یک حکمران، عاشق جین‌کلی Gene Kelly هنرپیشه‌یی می‌شود که نقش ماکوکو Macoco دزددریایی شریر و بی‌رحم را بازی می‌کند. نکته، اول این است که ساختن یک فیلم «انقلابی» و «دموکراتیک» به نوعی پایه در بحث روی جاذبهٔ جنسی ارول فلین Errol Flynne ـ یا جین کلی ـ دارد. اما این تنها اولین لایهٔ معناست. هنرپیشه، نه دزددریایی، تغییر می‌کند تا فردیتی «انقلابی» بیابد که قصد دارد تحولی اجتماعی را به‌انجام برساند. از این رو، نقاب از چهرهٔ والتر سلزاک Walter Slezak (نامزد جودی گارلند)، موکوکوی واقعی که در جامعه، نقش یک شهروند موقر را بازی می‌کند، برمی‌دارد. بنابراین درسی که فیلم تلاش می‌کند به ما بیاموزد این است که هویت دزددریایی می‌تواند به وسیلهٔ جامعهٔ محترم طبقهٔ متوسط کشف شود و این که هنرمند، (چه بازیگر، چه کارگردان هالیوود) به منزلهٔ شخصی با حس آزادی فردی و پس‌زنندهٔ بیداد وارد بر دیگران، ظهور می‌کند.

از این رو، آزادی عمل کارگردانان هالیوودی، با آن‌چه آن‌ها می‌توانند آزادانه در نظام هالیوود انجام دهند سنجیده نمی‌شود، بلکه بیشتر با آن‌چه می‌توانند تلویحاً دربارهٔ نظام اجتماعی امریکا در کل و نظام هالیوود به‌طور خاص بگویند، سنجیده می‌شود. آن‌ها می‌توانند به‌طور جامع شرح دهند چگونه ساختار اجتماعی وضع شده عمل می‌کند. اما نمی‌توانند این کار را انجام دهند مگر این‌که جامعه مورد بحث در زمان و مکان بعیدی قرار گرفته باشد؛ اگر فروریزی یک نظام اجتماعی را توصیف کنند، می‌بایست به شکلی کار را با پایانی امیدبخش خاتمه دهند و نشان دهند که قانون و رسوم و خوشبختی، هر دو به‌نحوی، احیا می‌شوند. به‌هرحال، بده بستان معنای تلویحی به کارگردانان هالیوودی امکان می‌دهد تا به شیوه‌یی غیرمستقیم، باگردن نهادن به معنای صریح، تفاسیری معتبر دربارهٔ جامعهٔ معاصر امریکا ارائه دهند. قراردادهای ژانر می‌توانند هم به منزلهٔ غیبت از محل وقوع جرم (معنای تلویحی در جای دیگری از فیلم یافته می‌شود) هم به صورت سروته کردن (تأکید کنایه‌آمیزی روی قراردادی بودن) مورد استفاده قرار گیرند. زیر متن تلویحی فیلم‌های ژانری، این را برای کارگردان ممکن می‌سازد تا پرسشی اجتناب‌ناپذیر و بی‌پاسخ را این‌گونه مطرح سازد: آیا جامعهٔ امریکا این‌چنین است؟ آیا نظام هالیوود می‌بایست به این شیوه عمل کند؟