

فیلم نوآر و مکتب فرانکفورت¹

آمریکا چون سرزمین هرز در فیلم *انحراف* / از ادگار اولمر

پل.ا. کنتور

ترجمه: محمد زرینه

این برایم آسانتر است که بگویم، آمدن از اروپا، به عنوان جایی که فضای آن دوستانه و اهلی می تواند به نظر برسد، برخلاف آمریکا که طبیعت به عنوان ابزاری برای بهره برداری یا تمدن به منظور تسکین مورد استفاده قرار می گیرد. من به شکلی پیوسته بوسیله طبیعت نانسانی شده این کشور شوکه شدم، نه پارکها و نه باغهای معمول، طبیعت هرگز مدنظر افرادی که در آمریکا زندگی می کنند قرار ندارد- فقط در بخش کوچکی از اروپا و نیوزلند این مسئله لحاظ می شود.

دبلیو.اچ. آتودن، سخنرانی درباره شکسپیر

در تاریخ فیلم نوآر، *انحراف* (1945) از ادگار.جی. اولمر، جایگاهی تحسین شده را اشغال کرده و در صدر فهرست کوتاه فیلمهای کلاسیک هر کس و به عنوان بهترین اثر کارگردان به طور مکرر ذکر شده است. اولمر در هنگام ساختن فیلم، در حاشیه صنعت فیلمسازی و به عنوان یک تهیه کننده مستقل مشغول به کار بود. همچنین فیلم *انحراف* آنطور که گفته شده در کمتر از یک هفته و با بودجه ای کمتر از بیست هزار دلار ساخته شد. عملکرد حرفه ای اولمر نشان داد که چرا به عنوان «سلطان فیلمهای رده بی» شناخته شده است. علیرغم برخی علائم و شتابزدگی در تولید فیلم *انحراف*، تصویر روایتی نوآر ارائه می شود. اولمر از بسیاری از قراردادهای نوآر استفاده می کند: روایت روی تصویر، زوایای نامتعارف دوربین و استفاده از یک نورپردازی موثر که به آموخته هایش در دهه بیست هنگامیکه در بزنگاه سینمای اکسپرسیونیستی آلمان، در برلین با اف،و، مورنائو مشغول به کار بود، باز می گردد. از نظر رویکرد ماهوی، *انحراف* بازگو کننده چهر شاخص یک داستان معمولی نوآر، با محوریت مردی شایسته است که از طریق یک سرنوشت عجیب و غریب به شبکه ای از جرایم کشیده شده، که عمده آن در نتیجه برخورد با زنی اغواگر است. داستان به سرعت و با حسی از موارد اجتناب ناپذیر گسترش یافته به صورتیکه هر گامی که قهرمان برای اجتناب از تباهی برداشته تنها او را به همان سمت نزدیک تر می کند.

در دایره المعارف فیلم نوآر خلاصه طرح داستانی فیلم *انحراف* به شکلی سرراست اینطور ارائه شده است:

¹ Film Noir and the Frankfurt School: America as Wasteland in Edgar Ulmer's Detour [Paul A. Cantor](#)
In Mark T. Conard & Robert Porfirio (eds.), [The Philosophy of Film Noir](#). University Press of Kentucky. pp. 139--61 (2006)

ال رابرت پبانیستی در یک کلوپ شبانه در نیویورک است یعنی جایی که دوست دخترش سو نیز خواننده است. آن دو برنامه ای برای ازدواج دارند اما سو به دلیل جاه طلبی هایش برای ستاره شدن به هالیوود می رود. رابرت که تنها مانده یک شب با او تماس می گیرد، سو به او می گوید که به عنوان یک پیشخدمت مشغول به کار است. او تصمیم می گیرد که منزل به منزل برای ملحق شدن به او به سمت غرب برود. از قضا هاسکل او را سوار می کند، او که مبلغ قابل توجهی پول نقد همراه خود دارد به سوی لس آنجلس می راند. هاسکل به صحبت درباره زنی که او را هم سر راه خود دیده بود می پردازد کسیکه او را به هنگام رابطه جنسی شرورانه زخمی کرد. لحظاتی بعد او هنگامیکه رابرت مشغول رانندگی است به خواب می رود. هنگامیکه باران شروع به باریدن می کند، رابرت تلاش می کند تا هاسکل را برای بالا کشیدن سقف تاشو اتوموبیل بیدار کند، اما او به شکلی مرموز مرده است. هم چنین هنگامیکه رابرت باعث می شود بدن او از اتوموبیل بیرون بیفتد سر هاسکل به سنگ برخورد می کند. رابرت بر این باور است که پلیس بی گناهی او را هرگز نخواهد پذیرفت، بدن را مخفی کرده و به تنهایی می راند. روز بعد رابرت ورا را سوار می کند، در ابتدا نمی داند که او همان زنی است که هاسکل را مجروح کرده. ورا او را در ارتباط با مرگ هاسکل سوال پیچ کرده و و داستان رابرت را باور نمی کند، اما می پذیرد در صورتیکه رابرت از برنامه او پیروی کند خاموش بماند. با رسیدن به لس آنجلس آنها اتاق کرایه می کنند، ورا برنامه ای می ریزد تا رابرت با استفاده از هویت هاسکل ماشین او را بفروشد. اما وقتی متوجه می شود که هاسکل وارث یک میلیونر در حال مرگ است که خانواده اش برای چند سال او را ندیده اند، تصمیم می گیرد تا رابرت را به عنوان هاسکل جا بزند. هنگام شب آنها بر سر این برنامه مشاجره می کنند و ورا در حالیکه به سمت اتاق می دود تهدید می کند که با پلیس تماس می گیرد اما در حالیکه مست است و سیم تلفن دور گردنش پیچیده شده روی تخت می افتد. رابرت از سوی دیگر در قفل شده سیم تلفن را می کشد و ناخواسته او را خفه می کند. او بدون آنکه حتی نامزدش را دیده باشد، به رینو فرار کرده و جایی در یک غذاخوری به شرایط غریبی که او را در این چنین موقعیت ناامیدانه قرار داده واکنش نشان می دهد.

ساختارشکنی رویای آمریکایی

حتی در چنین خلاصه ای، تلخی و بدبینی در فیلم انحراف به وضوح مشهود است. فیلم یک ساختارشکنی نظامند نسبت به رویای آمریکایی است. طلب قهرمان برای خوشبختی - برای یافتن شرایطی ساده با زنی که عاشقش است - تنها به اسیر شدن و سرانجام به نابودیش می انجامد(او در انتهای فیلم دستگیر می شود). مانند هر آمریکایی رابرت هم می خواهد زندگی بهتری برای خود دست و پا کند، و از بختش با هاسکل مواجه شده که برای او فراهم کننده فرصتی بر اساس نشانه های موفقیت در رویکرد آمریکایی است: یک اتوموبیل شیک، کت و شلوار گرانیقیمت و یک کیف پر از پول نقد در جیبش، به نظر می رسد رابرت قادر به بده بستان با جایگاه عمومی هاسکل به شکلی موفقیت آمیز است، او سرراست در جلد هاسکل می رود و کاملاً هم برای او اندازه است. اما تمام این کالاهای به دست آمده باعث می شوند تا بار رابرت سنگین تر شده و او مرتکب جنایت های بیشتری شود.

جدال تمام عیار فیلم اولمر زمانی آشکار می شود که متوجه می شویم که او با استفاده از فیلم انحراف برای بازگرداندن چهره شاخص رویای آمریکایی استفاده می کند. رابرت که به عنوان یک مسافر عزم کالیفرنیا کرده است، پیرو حکم معروف هوراس گریلی^۲ است: «مرد جوان، به غرب برو». اما هیچ جامی از طلا، استعاری یا واقعی، در انتهای رنگین کمان کالیفرنیا منتظر رابرت نیست. در حقیقت، معشوقه اش سو، پیش از او در هالیوود، در بدست آوردن رویایش برای تبدیل شدن به یک ستاره به عنوان یک خواننده ناکام مانده است. معلوم می شود که هاسکل یک کلاهبردار و قمارباز است که رویایی او سودی بزرگ در پیست اتوموبیلرانی ساحل غربی است که در پایان پیکرش جایی در صحرای آریزونا دراز شده است. ورا که آرزو دارد با یک بازی فریبنده نسبت به وراثت قانونی خانواده هاسکل به ثروت برسد. در اتاق هتل خفه می شود. به هرسویی که در فیلم انحراف نگاه می کنید، رویای آمریکایی به شکلی فربه شده، در جهت یک کابوس است و غرب - به شکلی سنتی سرزمین فرصت در افسانه آمریکایی - مشخص شد که در حقیقت سرزمین رویاهای درهم شکسته است.

بنابراین *انحراف* یک فیلم ضد هالیوودی به معنای عام و خاص کلمه است. این مسئله به عنوان وزنه تعادلی در خصوص محصولی رایج در کارخانه رویاهای هالیوود عمل می کند. اولمر یک الگوی استاندارد از عاشقانه هالیوود را برعکس می کند که در آن یک زن و شوهر جوان برای دنبال کردن اهداف مستقل خود در زندگی باید راه های جداگانه خود را طی کنند اما در نهایت قرار است با رسیدن به اهدافشان و عشق بکرشان و حتی عمیق تر، با خوشحالی دوباره متحد شوند که با موانعی روبرو شده اند. اینکه اولمر کلیشه های روایی نادرست از عاشقانه هالیوودی را در ذهن داشته، در فیلم نامه انحراف مشخص است. در یک لحظه رابرت در حال فکر کردن به این مسئله است که چگونه ممکن است کارها با ورا پیش برود و انواع مختلفی از اقسام خوش پایان هالیوودی را تصور می کند: «اگر داستان این بود، من عاشق ورا می شدم با او ازدواج می کردم و از او یک زن قابل احترام می ساختم، از این قرار که او در سطحی بالاتر خود را برای من قربانی کرده و میمیرد. سو و من کمی بالای قبر او ضجه می زدیم و خنج می کشیدیم که برای همه ما خوب است.» مفهوم این خطوط روشن است: «اگر داستان این بود... اما خب نیست.» اولمر واقع بینانه فیلم خود را در تضاد آن با تخیل و احساساتی بودن ملودرام استاندارد هالیوود تثبیت می کند.

اولمر اما فراتر می رود - او نه تنها نسخه عمومی هالیوود رویای آمریکایی، بلکه رویای هالیوودی را نیز رد می کند. در اوایل داستان سو در جهت ارتقای فعالیت خوانندگی خود، تصمیم می گیرد تا نیویورک را ترک و به کرانه غربی برود: «میخواهم تا شانسمو توهالیوود محک بزنم». رابرت تلاش می کند تا او را از جستجوی این رویای پوچ برحذر دارد: «نمی دونی میلیونها آدم هر سال میرن اونجا و آخرش باید ظرف خلط برق بندازن؟». بعدتر رابرت با آگاهی از جذابیت فریبنده هالیوود، سعی می کند تا از طریق تلفن آن هم هنگامیکه سو متوجه شده است که واقعیت با رویاهای کالیفرنیا متناظر نیست، برابری کند: «اونایی که تو هالیوود نیستن نمی دونن اون چیزی که درست جلوشونه واقعی نیست». در آغاز فیلم رابرت فکر می کند که می تواند میان واقعیت و توهم تمایز قائل شود، حتی استعداد یابان هالیوود از واقعیت خبر ندارند

تا با آن مواجه شوند. اما هنگامیکه به غرب می رود، رابرت به تدریج باور خود را در برابر واقعیت از دست می دهد و اجازه می دهد تا به دنبال رویایی دروغ مانند هر چیز دیگری در هالیوود برود.

اولمر با خلق فیلمی ضد فانتزی، از هالیوود به دلیل ارائه توهمات به مردم آمریکا انتقاد می کند، اینکده همیشه به آنها می گوید که اگر فقط به اندازه کافی تلاش کنند و یک یا دو بار استراحت کنند، رویاهای آنها تحقق می یابد. و او به طور خاص از هالیوود به دلیل ارائه خود به عنوان قوی ترین مجرای تخیل خود انتقاد می کند. بزرگترین افسانه ای که هالیوود تاکنون ایجاد کرده، افسانه کشف شدن در هالیوود (ترجیحا در داروخانه شوآب) و یک شبه ستاره شدن است. ما می دانیم که داستان فیلمی مانند انحراف در داستان استودیویی میان رده چگونه پایان می یافت. سو می توانست با فراغ بال خواننده ای بزرگ شود، بیشترین استفاده را از آن ببرد و از ثروت تازه بدست آمده خود، برای خارج کردن رابرت از شرایط سخت استفاده بکند. و در آخرین صحنه او اولین حضور خود را در سالن کنسرت کارنگی به عنوان پیانیست تجربه کرده، به همراه سو و تماشاگرانی که او را پیوسته تشویق می کنند. اما در هر نوبت، اولمر انتظارات پیرامونی را که مخاطبانش از بهره استاندارد هالیوود به دست آورده اند، خنثی می کند. «این مسیر زندگی واقعی است»، به نظر می رسد که در حال گفتن این است که، «راهی که شما می بینید در فیلمها نیست».

مهاجر سربلند

ارائه تفسیری زندگینامه ای از فیلم انحراف بسیار آسان خواهد بود. اولمر دلایل زیادی در نسبت با عدم اعتماد در خصوص رویای هالیوود داشت، و پس از مدتی که در آنجا زندگی کرد به ناگهان تمامی آنها را از دست داد. اولمر پس از چند تجربه قبلی درصنعت فیلمسازی در اوایل دهه سی به هالیوود مهاجرت کرد، هنگامیکه یونیورسال او را برای کارگردانی یک فیلم سینمایی به نام *گره سیاه* (1934) انتخاب کرد، با توجه به اینکه اولین پروژه بزرگ ساخت فیلم برای استودیو بود، استودیو دو ستاره مشهور فیلمهای ترسناک، بلا لوگوسی و بوریس کارلف را در نظر گرفت. گره سیاه برای اولمر یک پیروزی بود، بسیاری آن را یکی از پیچیده ترین و قدرتمندترین فیلم های ترسناک ساخته شده در تاریخ می دانند، و بیشتر از همه این نکته حائز اهمیت است که حضور لوگوسی و کارلف در بهترین اجراهایشان و مطمئناً بهترین فیلم، و یک موفقیت در گیشه بود و موفقیت چشمگیر استودیو یونیورسال با فروش فصلی صدوچهل هزار دلار تثبیت شد.

آینده اولمر در هالیوود درخشان به نظر می رسید. اما، در لحظه ای که به نظر می رسد پیچ و خم های جالب توجه فیلم بعدی او را پیش بینی می کند، او با همسر برادرزاده کارل لامل، رئیس یونیورسال رابطه برقرار کرد که به اخراجش از یونیورسال منجر شد. در حقیقت لامل چنان در صنعت فیلمسازی قدرتمند بود که منجر به تبعید او از هالیوود به شکلی موثر برای یک دهه شد، بنابراین او را به سمت مشاغل پست به عنوان یک کارگردان کم و بیش مستقل، یا حداقل یکی که عمدتاً خارج از سیستم اصلی استودیو فعالیت می کند، روانه کرد. بنابراین، تجربه شخصی اولمر از فرار از خواب رویای هالیوود دلیلی بود بر انتقاد از سیستمی که در ابتدا او را در آغوش گرفته و سپس او را

طرد کرد. با این توجیه می توان مسیر فیلم انحراف را کار مردی به سختی ناامید از هالیوود و مصمم به انتقامی هنری با فیلمی خواند که شخصیت وهم آمیز شاخص هالیوود را به عنوان بزرگترین توهم همه آنها آشکار می کند.

اما از آنجا که ممکن است فیلم انحراف از تجربه شخصی اولمر سربرآورده باشد ، دیدن فیلم فقط محصول انتقام جویی خصوصی وی علیه هالیوود و کاهش قدرت آن در نظر ما خواهد بود. برای دیدن چگونه فراروی فیلم انحراف از مسائل شخصی صرف، باید آن را در زمین وسیع تر فکری و فرهنگی روزگار خود قرار دهیم. در حقیقت ، با نگاهی به گذشته ، اکنون می توانیم مسیر فیلم انحراف را به عنوان عملی از آنچه به عنوان منتقد فرهنگ شناخته می شود ، درک کنیم. فیلم اولمر ، در نگرش خود نسبت به آمریکا به طور کلی و به ویژه هالیوود ، قرابت های قابل توجهی با تفکر مکتب فلسفه فرانکفورت را نشان می دهد. بحث در مورد فیلم انحراف و مکتب فرانکفورت با هم دو پدیده را روشن می کند. ایده های مکتب فرانکفورت در کنار هم به روشن شدن سخنان اولمر در مورد هالیوود در *انحراف* کمک می کند و فیلم اولمر به نوبه خود به ما در درک انگیزه های مکتب فرانکفورت و کل جریان نقد فرهنگ کمک می کند.

مکتب فرانکفورت به نام موسسه ای تحقیقات اجتماعی زمانی که اعضای آن برای اولین بار در ماین فرانکفورت آلمان جمع شدند ، در سال 1923 تأسیس شد. در حالی که در جهت گیری کلی خود مارکسیستی است ، با این وجود مکتب فرانکفورت کل سنت فکری آلمان ، از جمله کانت ، هگل ، نیچه و هایدگر را متمرکز کرده و همچنین بسیار تحت تأثیر فروید بود. در میان چهره هایی که سالها با مکتب فرانکفورت همکاری داشتند افرادی چون تئودور آدورنو ، والتر بنیامین ، اریش فروم ، ماکس هورکهایمر ، لئو لوونتال و هربرت مارکوزه حضور داشتند. از آنجا که همکاران مکتب فرانکفورت روشنفکران چپ بودند (چندین بنیانگذار آن از اعضای حزب کمونیست بودند) ، مجبور شدند در دهه سی از آلمان نازی به ایالات متحده و بیشتر به نیویورک فرار کنند ، اما برخی به لس آنجلس رفتند. به عنوان مثال ، آدورنو در طول جنگ جهانی دوم در منطقه برنت وود بخش بزرگتر لس آنجلس و هورکهایمر در پاسیفیک پالیساز زندگی کرد و بدین ترتیب آنها را در غرب هالیوود مستقر کردند. به عنوان پناهندگانی از آلمان نازی ، اعضای مکتب فرانکفورت عموماً توسط جامعه هالیوود مورد استقبال قرار گرفتند و بنابراین ، از نظر تجربه اولیه خود از ایالات متحده ، با اولمر دارای زمینه مشترک بودند.

صنعت فرهنگ

اثر مرکزی مکتب فرانکفورت کتاب **دیالکتیک روشنگری** است که برای نخستین بار در سال 1944 در آلمان انتشار یافت. مشهورترین بخش این کتاب ، و مرتبط ترین قسمت آن با فیلم انحراف، که در مواجهه با هالیوود است- «صنعت فرهنگ: روشنگری به مثابه فریب جمعی است.» همانطور که از عنوان فصل مشخص است ، هورکهایمر و آدورنو در آن تلاش کردند تا هالیوود را به عنوان چشمه ای از توهمات معرفی کنند ، درست همان نوع کارخانه رویایی که اولمر در فیلم *انحراف* مدنظر دارد: «صنعت فرهنگ دائماً مصرف کنندگان خود را نسبت به آنچه وعده می دهد، می فریبد. وعده ای که با توطئه ها و صحنه پردازی اش از لذت استفاده می کند ، بی وقفه طولانی می شود. این وعده ای است، که در واقع تمام نمایش از آن تشکیل شده و واهی است: تنها چیزی که در واقع تأیید می کند این است که

هرگز به نقطه واقعی نمی رسیم ، این که منوی غذاخوری باید منو راضی کننده باشد. در مقابل اشتباهی تحریک شده توسط همه آن نامها و تصاویر درخشان ، سرانجام چیزی بیش از ستایش از جهان افسرده و روزمره ای که فرد از آن فرار می کند ، وجود ندارد. به طور کلی ، مکتب فرانکفورت نشانگر چرخشی در مارکسیسم قرن بیستم از اقتصاد به نقد فرهنگی سرمایه داری است. به طور سنتی، مارکسیست ها بر این ادعا بودند که سرمایه داری منجر به فقر پیش رونده توده ها می شود. به رغم نقاط ضعف و افسردگی، استانداردهای زندگی کارگران در کشورهای سرمایه داری نسبت به دوران مارکس به طور قابل توجهی افزایش یافته است-آدورنو از فقرا با فراوانی بیشتر کالاها سخن می گوید که یکی از آن مفاهیم شگفت انگیز متعارفی است که توسط مارکسیست های قرن بیستم طرح شده است، و در واقع، برای کسی که از اروپا به میان کالیفرنیا جنوبی وارد شده بود، به شدت دشوار بود تا نتیجه بگیرد که آمریکایی ها به دلیل سرمایه داری شرایط بدتری پیدا کرده اند. آدورنو و دیگر اعضای مکتب فرانکفورت مجبور بودند راهی پیدا کنند که نشان دهد فراوانی کالاهایی که سرمایه داری تولید می کند ، در واقع برای توده ها بد است-هر چند که به نظری رسد سرمایه داری آنها را از نظر مادی غنی کرده، اما آنها واقعاً از نظر روحی و فرهنگی فقیر شده اند. کار مکتب فرانکفورت بر نقد فرهنگ و تجزیه و تحلیل آثار زیانبار فرهنگ تجاری سرمایه داری ، به ویژه تا آنجا که شکل فرهنگ توده ای را در بر می گیرد ، متمرکز شد.

بنابراین ، به نظر می رسد هالیوود برای اندیشمندان مکتب فرانکفورت ساخته شده و اگر آنها ملحد نبودند ، ممکن بود دست تقدیر را در کار ببینند وقتی که با فرارشان از حوزه اقتدار هیتلر رستند، به همان اندازه از منظر هالیوود حضورشان شوم تلقی شد. صنعت فرهنگ تلاش می کند نشان دهد که تصاویر متحرک با پیوندهای آنها به تبلیغات تجاری معادل سرمایه داری تبلیغاتی، تمامیت خواه است. هورکهایمر و آدورنو در مشاجره ای که برای همه آشنا و پذیرفته شده است ، ادعا می کنند که صنعت سینما عموم مردم آمریکا را دستکاری و حتی کنترل می کند. به نظر می رسد صرفاً آنچه را که می خواهد به مردم ارائه می دهد ، اما در واقع خواست هایی را ایجاد می کند که ادعا کرده، آنها را برآورده می کند.

از نظر هورکهایمر و آدورنو ، هالیوود همیشه محصولات ناخواسته را در معرض دید مردم ساده لوح قرار می دهد: ادعا شد که استانداردها در درجه اول بر اساس نیاز مصرف کنندگان بوده و به همین دلیل با مقاومت کمی پذیرفته شد. نتیجه چرخه ای دستکاری شده بر اساس نیازهای پیشینی است که در آن وحدت سیستم روز به روز قوی تر می شود ... فرد دارای اوقات فراغت باید آنچه تولیدکنندگان فرهنگ به او پیشنهاد می دهند را بپذیرد. هورکهایمر و آدورنو مخاطبان آمریکایی را به عنوان قربانیان منفعل صنعت سرگرمی قدرتمند معرفی می کنند که آنها را به همان اندازه دیکتاتورهای فاشیست زیرکانه (و بدبینانه) دستکاری می کند. در یک نوع قابل توجه از بحث برابری اخلاقی ، آنها ادعا می کنند که « بورژوا ... در حال حاضر تقریباً یک نازی است.» پس از آن ، آنها پخش آهنگهای محبوب را با انتشار سریع شعارهای تبلیغاتی نازی مقایسه می کنند و در یک عبارت عجیب ، انتقال رادیویی یک سخنرانی هیتلری را با پخش یک سمفونی از ان.بی.سی با رهبری توسکانینی برابر می دانند. (این استدلال به ویژه از نظر رهبر ایتالیایی و مخالفت شجاعانه و بی دریغ با فاشیسم در سرزمین مادری خودش و جاهای دیگر عجیب است)

کازینوی بزرگ

ممکن است پیش از این، دیدگاه عموم آمریکایی ها موازی با چشم انداز زندگی در ایالات متحده که اولمر در فیلم انحراف طرح می کند ، مورد توجه قرار گیرد. منتقدان اغلب به منفعل بودن شخصیت های فیلم نوآر و به ویژه در فیلم انحراف اشاره کرده اند-خطی که به نظر می رسد زندگی آنها توسط نیروهای خارج از کنترل آنها اداره می شود. به نظر می رسد شخصیت های فیلم انحراف از ایجاد خواسته های اساسی ناتوان هستند. آنها همیشه اهداف خود را بر اساس مدل‌هایی که جامعه آمریکایی به آنها ارائه می دهد ، تعیین می کنند و همانطور که در مورد مسئله رابرت به معنای واقعی کلمه می بینیم ، هدف آنها این است که او جا پای فرد دیگر بگذارد، چرا او مورد تحسین جامعه قرار دارد.

برای دستیابی به این هدف ، آنچنان که مکتب فرانکفورت مسئله را درک کرده بود ، صنعت سرگرمی باید توده ها را با سیستمی که از آنها سوء استفاده می کند آشتی داده و بدین ترتیب آنها را از فکر کردن به شورش علیه خود باز دارد. با توجه به این هدف ، هالیوود یک کلان افسانه فرهنگی از امید ایجاد کرده و مردم آمریکا را با چشم انداز بهبود زندگی و فرار از وضعیت ناهنجار خود وسوسه می کند. هالیوود تصویری از جامعه را به عنوان شکلی از بخت آزمایی عظیم تولید می کند که در آن هرکسی می تواند سود بزرگی ببرد. اکثریت قریب به اتفاق مردم در نظام سرمایه داری مجبورند تحت استثمار زندگی کنند و نقشهای منفعل خود را به عنوان بازنده بپذیرند ، اما اگر بتوان آنها را با تصاویر چشمگیر برندگان یعنی افرادی که خوش شانس بوده اند نظام را شکست دادند مباران کرد ، می توانند با این امید زندگی کنند که ممکن است روزی از ثروت خوبی برخوردار شوند و به حلقه جادویی افراد موفق بپیوندند.

هورکهایمر و آدورنو معتقدند که نقطه اوج این تصویر از جامعه به عنوان افسانه بخت آزمایی موفقیت در خود هالیوود است. یک عبارت کلیدی در «صنعت فرهنگ» ارزش نقل کردن دارد:

«... هر کسی خوش شانس نخواهند بود- اما شخصی که بلیط برنده را می کشد ، یا بهتر بگویم کسی که قدرت بالاتری دارد این کار را انجام می دهد- که معمولاً توسط خود صنعت لذت ساز ، به طور مداوم در جستجوی استعداد نشان داده می شود. کسانی که توسط استعدادیابها کشف شده اند و سپس در مقیاس وسیع توسط استودیو پخش شده اند نوع ایده آل از میانگین وابسته جدید هستند. البته، ستاره به معنای نماد شاخص به گونه ای است که در لباس عصر پر زرق و برق به نظر می رسد و به معنای بازیگرزن برجسته و متمایز از یک دختر واقعی است. دختران از منظر مخاطبان نه تنها احساس می کنند که می توانند بر روی پرده سینما باشند، اما برای تحقق بخشیدن به این خلیج پراکنده از آن فاصله زیادی دارند. فقط یک دختر می تواند بلیط شانس را بیرون بکشد، تنها یک مرد می تواند برنده جایزه باشد واگراز حیث ریاضی، همه شانس داشته باشند، اما این برای هر یک از آنها در هیئت خاموش ساختن شانس دیگری است یکی دیگر از موفقیت هایی، که ممکن است به همان اندازه نیز باشد، و به نحوی هرگز ... افزایش تأکید بر روی مسیر هر Aspera Ad Astra (که پیش بینی سختی و تلاش) نیست، اما بردن یک جایزه.... فیلمها بر

شانس تاکید دارند و فیلمبازها مطمئن هستند که همه آنها در موقعیت درستی هستند، همانطور که آنها مشغول به انجامش هستند و هیچ چیز فراتر از قدرت خواست آنها نیست. اما در عین حال آنها اشاره می کنند که هر گونه تلاش بی فایده است، زیرا حتی شانس بورژوازی هم دیگر هیچ ارتباطی با اثر قابل محاسبه کار خود ندارد...» ارتباط این قطعه با درک فیلم انحراف باید آشکار باشد. درست مانند هورکهایمر و آدورنو، اولمر، همانطور که دیدیم، آمریکایی را به تصویر می کشد که وسوسه زیادی به ایده قرعه کشی داشته و می خواهد آن را غنی جلوه دهد. هاسکل به معنای واقعی کلمه قمارباز است، اسبی که قصد دارد در سانتا آنیتا روی آن شرط بندی کند بهشت نامیده می شود و به امید آمریکایی ها برای بهشت روی زمین اشاره دارد. اما همه شخصیت های اصلی فیلم انحراف به طریقی قمارباز هستند و در پس زمینه، در داستان سو، ما احساس می کنیم که هالیوود شاید بزرگترین قمار همه آنها باشد. اولمر می خواهد تمایز بین قمار به عنوان یک فعالیت نامشروع یا غیرقانونی و قمار به عنوان بخشی از زندگی روزمره در آمریکا را از بین ببرد- که با شیوه ای که رابرت شهروند شایسته با شرط بندی در نقش هاسکل قدم می گذارد به طور کامل نمادین است. ورا و رابرت برای گذراندن زمان در حالی که منتظر فروش ماشین هاسکل هستند، کارت بازی می کنند. فیلم از رنو، نوادا روایت می شود، جایی که رابرت در تلاش برای فرار از لس آنجلس به سر می برد- رنو، پایتخت قمار قانونی در ایالات متحده در زمان ساخت فیلم انحراف (لاس وگاس هنوز درخشش چشم بوگزی سیگل^۳ در اوایل دهه چهل بود). وقتی همه موارد فیلم را در نظر می گیریم، به نظر می رسد اولمر قمار را به عنوان شیوه زندگی آمریکایی مطرح می کند، بلکه این ایده را طرح می کند که شیوه زندگی آمریکایی در اساس یک قمار است.

باز تولید مکانیکی

تشابهات خاصی بین نحوه تصویربرداری اولمر از آمریکا در فیلم انحراف و تفکر درباره مکتب فرانکفورت وجود دارد. هسته اصلی انتقاد هورکهایمر-آدورنو از فرهنگ آمریکایی این است که این یک پدیده توده ای است و اینکه صنعت سرگرمی برای دستیابی به مخاطبان گسترده باید مکانیزم و تجارت فرهنگ را در پیش گیرد. در اینجا، آنها از مقاله معروف بنیامین، «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی»، استفاده می کنند که در آن استدلال می شود که در دنیای مدرن، اثر هنری هاله ای منحصر به فرد خود را از دست می دهد، زیرا در حال تولید مجدد در اقتصاد سرمایه دارانه به صورت مداوم، بسته بندی شده، تبلیغ شده و بنابراین کالایی شده است. آدورنو، که موسیقی شناس و آهنگساز بود، علاقه خاصی به نحوه اجرای این فرایند در دنیای موسیقی داشت. او با قاطعیت از فضایل اجرای زنده دفاع کرد و با ارائه موسیقی کلاسیک به شکل ضبط شده مخالفت کرد. همانطور که در معادله عجیب هیتلر و توسکانینی مشاهده کردیم، او حتی به پخش رادیویی اجراهای زنده اعتراض داشت. آدورنو معتقد بود، با برخی توجیهات، تنها زمانی که افراد از نظر جسمی در یک اجرای زنده حضور دارند، می توانند تأثیر کامل موسیقی را تجربه کنند. او تحت تأثیر این استدلال متقابل قرار گرفت که رادیو و ضبط، موسیقی کلاسیک را در دسترس بسیاری از شنوندگان قرار می دهد به نحوی که در قرن نوزدهم به سادگی غیرممکن بود. از نظر آدورنو، موسیقی عظیم کلاسیک لاجرم با هرگونه تلاش برای دسترسی گسترده به مخاطره می افتد و تحت تأثیر این واقعیت قرار گرفت که ایستگاه های رادیویی هم موسیقی

کلاسیک و هم موسیقی پاپ را پخش می کنند و بدیهی است که این برای او ناخوشایند بود. او از این واقعیت که ایستگاه های رادیویی هم موسیقی کلاسیک و هم موسیقی پاپ پخش می کنند متاثر شد و با شنیدن اجراهای توسکانینی درست در کنار اجراهای گیلی لومباردو برآشفته شد.

آدورنو معتقد بود که آمریکا با از بین بردن تمایز بین موسیقی کلاسیک و عامیانه ، دستاورد عالی آهنگسازان اروپایی را خراب می کند: بنی گودمن ، نوازنده جاز ، بیشتر از هر آهنگساز کلارنتیست فیلامونیک، از نظر ریتمیک با گروه کوارتت زهی بوداپست ظاهر می شود، در حالی که سبک نوازندگان بوداپست به این شکل است، یکنواخت و شیرین مانند گای لومباردو. در اینجا ، آدورنو در واقع مدعی است که شیوه نوازندگی کوارتت زهی بوداپست در اثر تماس با فرهنگ عامه آمریکایی آلوده شده است. مهمتر از همه ، موضع او علیه جاز ، سهم متمایز آمریکا در موسیقی جهان را مورد انتقاد قرار داد. از نظر آدورنو ، جاز خلاصه همه موارد مبتذل و تحقیرآمیز در فرهنگ آمریکایی بود ، او به ویژه از تنظیمات جاز نسبت موسیقی کلاسیک وحشت زده شد: حتی پالسترینا⁴ هم نمی تواند در حذف هر گونه اختلاف سطح و موارد حل نشده بیشتر از یک تنظیم کننده جاز در خنثی کردن هرگونه پیشرفتی ، پاکدامن باشد. با در نظر گرفتن هر گونه توسعه ای که با اصطلاحات اصولی مطابقت نداشته باشد. هنگامی که جاز موتزارت را به هم می ریزد ، او را نه تنها در شرایط سخت ، بلکه آهنگ را به گونه ای متفاوت ، شاید ساده تر از آنچه اکنون معمول است ، یکنواخت می کند.

نمی توان انتظار داشت که چنین استدلال پیچیده ای در مورد موسیقی کلاسیک به ترجمان سینمایی درآید ، به ویژه در فیلمهای رده بی، اما این همان کاری است که اولمر در فیلم انحراف انجام می دهد. در حالی که فیلم در یک کافه کنار جاده ای در نوادا آغاز می شود ، اولین موسیقی که از آن می شنویم در جوک بوکس است - کابوس تکنولوژیکی بنیامین به بهترین وجه. رابرت به شدت به موسیقی جوک باکس واکنش نشان می دهد و می خواهد آن را خاموش کند. او ناراحت است زیرا این آهنگ او را به یاد عشق از دست رفته اش ، سو می اندازد ، اما تاحدی ، انگار که خود او هم عضوی از مکتب فرانکفورت باشد ، به نظر می رسد که او نیز در برابر بازتولید مکانیکی محض موسیقی واکنش نشان می دهد. در اولین فلاش بک ها که بخش های زیادی از ابتدای فیلم را به خود اختصاص می دهد ، می بینیم که او به عنوان پیانیست در یک گروه کوچک جاز به صورت زنده و با سو به عنوان خواننده مشغول اجرا هستند. اما ، هنگامی که اجرای مجموعه به پایان می رسد و اجرای رابرت برای خودش را می شنویم، او در حال اجرای موسیقی کلاسیک است - والس شوپن در سی مینور اپوس شماره 64 در سی مینور⁵ سو خطاب به او می گوید: گمان می کنم آقای پادروسکی. زیباست. شما قصد دارید در کارنگی هال اجرا کنید.

اولمر به سرعت به طراحی در پس زمینه می پردازد ، اما داستان اصلی روشن است. آرزوی رابرت این است که یک پیانیست کلاسیک بزرگ مانند پادروسکی باشد و در معبد رفیع موسیقی کلاسیک ، کارنگی هال اجرا کند. اما ، در حال حاضر ، آرزوهای او خنثی شده و او باید در یک کلوپ شبانه ارزان قیمت ، برای مشتریان دست به جیب از موسیقی جاز

⁴ جووانی پی پلوتیچی دپالسترینا (Giovanni Pierluigi da Palestrina): (حدود ۱۵۹۴ - ۱۵۲۵) آهنگساز ایتالیایی موسیقی مذهبی دوره رنسانس بود که خود را وقف کلیسای کاتولیک کرد. او تأثیری پایا بر پیشرفت موسیقی کلیسایی داشته است. اوج سبک پلی فونیک در دوره رنسانس را در آثار او می توان مشاهده کرد.

⁵ Chopin, s. 64, no. 2, Waltz in C# Minor op.

درآمد کسب کند. اولمر به این نکته معطوف می شود که در صحنه بعدی رابرت در حال نواختن قطعه والس در آ. اپوس شماره 39. شماره 15⁶ از برامس است اما پس از سپری شدن مقداری از اجراء، قطعه حالت جاز پیدا کرده و به مایه های بزن و بکوب، نسبت به نسخه اصلی و ظریف اثر برامس تبدیل می شود. رابرت به دلیل روسپیگری با هنر خود و برامس، از یک حامی باشگاه شبانه 10 دلار پاداش دریافت می کند. تقریباً به نظر می رسد که اولمر آدورنو را خوانده است.

اما ظاهراً اولمر نیازی به آدورنو برای آموزش موسیقی کلاسیک نداشت. اشتیاق مداوم او در این زمینه او را بسیار آگاه ساخته بود. دخترش آرینا اولمر کیس گزارش می دهد که او زمانی می خواست رهبر ارکستر شود. شاید بعنوان جبران این خواسته برآورده نشده، او گاهی اوقات هنگام کارگردانی بازیگرانش از باتوم استفاده می کرد. او با برخی از مشهورترین موسیقیدانان کلاسیک قرن بیستم دوست بود. برای مثال رهبر مجارستانی فریتز رینر⁷ پدرخوانده دختر اولمر بود. اولمر با ارتباطات رینر، فیلم **تالار کارنگی**⁸ 1947 را ساخت، که شامل تعداد قابل توجهی از چهره های برجسته موسیقی کلاسیک، از جمله جاشا هایفتز، آرتور روبینشتاین، گرگور پیاتیگورسکی، لئوپولد استوکوفسکی، برونو والتز، اتزیو پینزا، لیلی پونز و خود رینر بودند. اگرچه بودجه کم او را محدود ساخت ولی او سعی کرد از موسیقی فیلمهایش نهایت استفاده را ببرد. به عنوان مثال، فیلم *گره سیاه* شامل برخی از موثرترین و مبتکرانه ترین نحوه استفاده از موسیقی کلاسیک در هر سطح از موسیقی فیلم درهالیوود است. او از اسبهای جنگی کلاسیک مانند چایکوفسکی، رومئو و ژولیت و توکاتای باخ و فوگ در مینور استفاده می کند، اما همچنین شامل ارکستراسیون های غیر معمول از اجزای تکنوازی پیانو است که در سیاق واگنری به عنوان لاتموتیف⁹ استفاده می شود، به عنوان مثال، لیست، در بی مینور و راپسودی برامس در بی مینور، اپوس 79 شماره 2¹⁰ است.

تمدن و بربریت

شاید باورش سخت باشد، مردی که فیلم هایی با عناوینی مانند *دختران در زنجیر*، *مردی از سیاره X*، *دختر دکتر جکیل*، *ونوس برهنه*، و *مرد شفاف شگفت انگیز را تولید کرده* از علاقه مندان به موسیقی کلاسیک بوده، اما اولمر مطمئناً چنین بود. این نکته از آن جهت حائز اهمیت است که این امر به رهیافت ها و تحلیل های مربوط به قرابت های گیج کننده اولمر و مکتب فرانکفورت کمک می کند. گاهی اوقات شباهت ها می توانند عجیب باشند. دختر اولمر فضای پیرامونی او را چنین توصیف می کند: او یک روشنفکر اروپایی بود که بیشتر تفکر خود را بر اساس تفکرات بزرگ دنیای آلمانی زبان بنا کرده بود، اما با این مسئله روبرو شد که این شرایط به یک نقاش هیولای احمق اتریشی به نام هیتلر منجر شده است. او تا پایان عمر سعی کرد بفهمد که چگونه تمدن با بیان معروف بنیامین در رساله اش با نام «**تزهایی درباره فلسفه تاریخ**» بازتاب پیدا می کند: هیچ سند تمدنی وجود ندارد که عین حال سند بربریت

⁶ Brahms, Waltz in A, op. 39, no. 15

⁷ Fritz Reiner

⁸ Carnegie Hall (1947)

⁹ عبارت برجسته و ملودی در موسیقی درام واگنر که چند دفعه تکرار میشود

¹⁰ Liszt, s Sonata in B minor and Brahms, s Rhapsody in B Minor, op. 79, no. 2

نباشد. هورکهایمر و آدورنو فرمول مشابهی از کار خود را در دیالکتیک روشنگری ارائه می دهند: « در واقع ، معلوم شد که ما کاری کمتر از کشف این موضوع نداریم که چرا بشر به جای ورود به یک وضعیت واقعی انسانی ، در حال فرو رفتن در شرایطی همانند بربریت است.» اما علی‌رغم بازخورد این نقل از مکتب فرانکفورت در مطالبی که از تفکرات اولمر در دست است ، من نتوانستم شواهدی از ارتباط مستقیم بین او و هورکهایمر و آدورنو کشف کنم. با این حال ، من این احتمال را رد نمی کنم، چراکه، به هر روی با عاملیت هالیوود ، به احتمال دایره آشنایان آنها با یکدیگر همپوشانی داشت .

اما اگر مسأله تماس مستقیم یا غیر مستقیم بین اولمر و هورکهایمر یا آدورنو را کنار بگذاریم ، می دانیم که آنها در یک محیط فکری و فرهنگی یکسان رشد کرده اند و احتمالاً انتظار می رود که در تفکر خود به ویژه در مورد خانه پذیرفته شده خود، ایالات متحده، همگرا باشند. شباهت میان اولمر و اعضای مکتب فرانکفورت بسیار فراتر از علاقه مشترک به موسیقی کلاسیک اتریشی-آلمانی بود و اولمر نیز در همان سنت سیاسی رشد کرد. دخترش می گوید که او هم بخشی از باورهای انقلابی سوسیالیستی دوران اروپایی زمانش بود: « اولمر تحصیلات خوبی داشت- در جوانی معماری و فلسفه را در وین آموخت. « دخترش به این مسئله اشاره می کند که: «او به توماس مان، شیلر و گوته علاقمند بود.» بنابراین، او ذوق ادبی مشابهی با مکتب فرانکفورت داشت. اشاره به توماس مان از اهمیت ویژه ای برخوردار است، زیرا آدورنو با مان ارتباط تنگاتنگی داشت. به عنوان مثال ، او به جزئیات موسیقی شناسی رمان دکتر فاستوس (1947) ، که داستان یک آهنگسازی دوازده تن را بر اساس آرنولد شوپنبرگ الگو گرفته بود ، کمک کرد. خلاصه ، حتی اگر اولمر هرگز نام هورکهایمر و آدورنو را نشنیده باشد ، با ویژگیهای فکری او به طرز چشمگیری از شباهت برخوردار بود. در دهه چهل ، او در اطراف هالیوود به عنوان زن اهل آلپ شناخته می شد.

بنابراین ، آنچه ما در مورد اولمر ، و همچنین هورکهایمر و آدورنو شاهد آن هستیم ، واکنش به محصولات نخبگانی فرهنگ عالی اروپایی نسبت ابتدال فرهنگ عامه آمریکایی است. هر سه موقعیت مناسبی برای انتقاد از فرهنگ ایالات متحده ، برای سنجش آن با استانداردهای پیچیده فرهنگ اروپایی و مطلوب بودن آن داشتند. با هرمیزان از هوش و آگاهی که از آن بهرمنند بودند ، هیچگاه نسبت به فرهنگ آمریکایی احساسی درونی نداشتند. برای آنها آسان بود که تفاوت های ظریف آن را نادیده بگیرند، حال با هرگونه پیچیدگی ای که ممکن است در آن وجود داشته باشد.

واکنش آنها- شاید بتوان گفت واکنش شدید آنها- نسبت به فرهنگ عامه آمریکایی نیز از حیث موقعیت آنها به عنوان افرادی کم و بیش آواره در ایالات متحده (این مسئله در خصوص هورکهایمر و آدورنو تا اولمر بیشتر صادق است ، که پیشتر و داوطلبانه به آمریکا آمده بود) به خود رنگ گرفت. پس از غرق شدن در یک محیط بیگانه- و چه چیزی می تواند بیش از دنیای عجیب هالیوود بیگانه باشد؟- آنها ناگزیر با تنظیمات شرایط خود، مسئله داشتند و جای تعجب ندارد که بسیاری از پدیده های آمریکایی را دفع کرده اند. دیدگاه بسیار تیره آنها از شرایط آمریکا بیانگر بیگانگی خودشان بود. اولمر در فیلم انحراف آمریکا را به عنوان سرزمین رانندگان تنها ، بی خانمان و دائم در حال حرکت نشان می دهد. این ممکن است با واقعیت آمریکا (به ویژه در دوران افسردگی) مطابقت داشته باشد ، اما بیشتر با اولمر و

وضعیت او به عنوان یک مهاجر اروپایی سازگار است. او که وطن خود را ترک کرده و به ایالات متحده آمده، در وهله بعد خود را از هالیوود تبعید شده می یابد و باید احساس آوارگی شدیدی را تجربه کرده باشد، که بعداً هادر فیلم وی ترجمانی نوآر از شرایط افراد نسبت به چشم اندازها و جامعه بیگانه شده است.

این دیدگاه تراز بی ریشه بودن آمریکا شاید جالب ترین نقطه همگرایی بین اولمر و مکتب فرانکفورت باشد. اروپایی ها همیشه تحت تأثیر تحرک آمریکایی ها بوده و معمولاً به آن واکنش منفی نشان داده اند. آنچه برای آمریکایی ها آزادی به نظر می رسد، برای اروپایی ها شیب هرج و مرج است. آمدن بسیاری از اروپایی ها آنهم از جوامعی سامان یافته و نشئت یافته از سلسله مراتب، باعث شد تا در درک میل آمریکایی ها نسبت به راه خود به شکلی عمده دچار مشکل باشند. به طور خاص، اروپایی ها اغلب توسط آمریکایی ها گیج شده اند، وفاداری آمریکایی ها نسبت به چیزی هایی ممکن است با وسواسشان نسبت به ماشین هایشان اظهار شود. اروپایی ها قطار را با مسیرهای ثابت خود و جدول زمانی سختگیرانه ترجیح می دهند، در حالی که آمریکایی ها برای آزادی جاده دورو و دراز را ترجیح می دهند- به طور قابل توجهی آزادراه در لس آنجلس اسم گذاری شده است. اروپایی ها اغلب درستایش از حمل و نقل عمومی می خوانند، در حالی که در محکوم کردن اغراق آمیز و اتلاف وقت خصوصی ترین وسایل نقلیه، خودرو است. سوسیالیست ها به طور خاص از خودرو نفرت دارند؛ که برای آنها، اغلب به عنوان نماد غایی سرمایه داری خدمت کرده است.

همه اینها نشان می دهد که چرا اعضای مکتب فرانکفورت که فرجامشان به کالیفرنیا جنوبی رسید. باید احساس می کردند- با وجود جو و شرایط- در نوعی جهنم فرو رفته اند که برای سوسیالیست های اروپایی خاص است. وودی آلن نشان داده است که برای کسی که نمی تواند رانندگی کند، لس آنجلس جهنم است و ثابت شده است که حداقل آدورنو هرگز رانندگی را یاد نگرفت. بنابراین، آشکار می شود که آدورنو اغلب به رفتارهای فرهنگی آمریکایی که در اطراف خودرو متمرکز هستند واکنش منفی نشان می دهد.

« بازهم در جاده »

آدورنو در کتاب **اخلاق صغیر (1951)** - که در طول اقامتش در لس آنجلس در اواسط دهه چهل نوشته و از این رو، درست مصادف با فیلم انحراف است- پر از بازتاب هایی در مورد تأمل بر تحرک ملون آمریکایی ها و تأثیری که این امر بر فرهنگ آنها دارد. وقتی آدورنو به ایالات متحده نگاه می کند، آنچه را می بیند کشوری است که از جاده های خالی عبور کرده است: «(جاده ها) همیشه مستقیماً در چشم انداز قرار می گیرند و هرچه هموارتر و وسیع تر باشند، مسیر پر زرق و برق آنها در برابر محیط وحشی و بزرگ اطرافش ظاهر می شود. آنها بی بیان هستند انگار هیچکس تا به حال دست خود را روی موهای چشم انداز نکشیده است. این ناخوشایند و ناراحت کننده است و به شیوه متناظر درک می شود. آن چیزی که چشم با عجله از ماشین دیده، نمی تواند حفظ شود، و چشم انداز ناپدید شده بیشتری را پشت سر میگذارد.» آدورنو می تواند طرف مثبت این نوع حس را ببیند: «زیبایی چشم انداز آمریکایی: که حتی کوچکترین بخشهای آن به عنوان بیانی، با وسعت کل کشور حک شده است.» با این وجود، به عنوان یک اروپایی

که به مناطق روستایی پرجمعیت عادت داشته، بدیهی است که به طور دقیق، چیزی که آمریکایی ها همیشه آن را گرمی داشته اند، او ترسانده است-پهنه فضاهای باز دریا از دریای درخشان.

آدورنو همچنین از آنچه در کنار آن جاده های بی پایان آمریکا بزرگ می شود زده شد-فرهنگ متل ها و رستوران های کنار جاده. او با خدمات ضعیف در ایالات متحده مخالفت می کند و کارایی فنی آمریکایی را با ظرافت قدیمی که در اروپا معمول بود، مقایسه می کند:

«... تقسیم کار، سیستم امکانات خودکار، به این نتیجه می رسد که هیچ کس نگران راحتی و آسایش مشتری نیست. هیچ کس نمی تواند از بیان او آنچه را که ممکن است فانتزی او باشد، الهام بگیرد، زیرا پیشخدمت چیزی بیشتر از منو نمی داند... با عجله به خدمت میهمان می رسد، هر چقدر که باید منتظر می ماند... چه کسی بالوئر استرن^{۱۱} در پراگ را ترجیح نمی دهد یا دشت های دامنه آلپ^{۱۲} در سالزبورگ، حتی اگر برای رسیدن به حمام مجبور بود از نشیمن عبور کرده و دیگر سر یک ساعت مشخص و با نفرتی بی وقفه نسبت نظم مرکزی بیدار نشده بود؟ هرچه بر ضرورت فضای وجود فیزیکی افزوده می شود، به یک پیروزی در تولید بت واره بدل شده و پیشرفت مسئله دارتر می شود...»^{۱۳}

در چنین قسمت هایی می بینیم که چقدر نقد آدورنو از آمریکا ناشی از نوستالژی بی شرمانه برای گذشته اشرافیت اروپایی است. کابوس نهایی او یک مؤسسه خاص آمریکایی است، پیشخوان ناهارخوری داروخانه: داروخانه آشکارا مغازه ای است که در پشت پیشخوان آن یک شعبده باز با تخم مرغ های سرخ شده، بیکن ترد و تکه های یخ خود را به آخرین میزبان زحمتکش نشان می دهد. همانطور که نیکو اسرائیل^{۱۴} می نویسد: «واژه های عصاقورت داده در قسمت هایی مانند اینها از صفحه بیرون میزند» (برای من کلمات عبار گرفته قدیمی خارج از دسترس نبودند). آدورنو ممکن است به کثیف بودن مؤسسات توریستی آمریکایی اشاره داشته باشد، اما این مسئله برای یک مارکسیست کمی عجیب به نظر می رسد که از استاندارد هتل های مجلل اروپایی، حفاظ منحصر بفرد از نخبگان ثروتمند، برای محکوم کردن پیشخوان های ساده ناهار در آمریکا استفاده کند، آنهم درجایی سعی می کند غذای رستوران را با قیمتی که هر کس بخواهد در دسترس قرار دهد. همانطور که در انتقاد از صنعت پخش و ضبط موسیقی، به نظر می رسد آدورنو اساساً آمریکا را به دلیل در دسترس قرار دادن آنچه برای نخبگان ممتاز در اروپا را در اختیار توده ها قرار داده محکوم می کند.

خانه در محدوده

به نظر نمی رسد اولمر در خودپسندی و نخبه گرایی با آدورنو سهیم باشد، اما او دیدگاهی بسیار مشابه با او نسبت به آمریکا دارد. فیلم انحراف با پلان جاده ای خالی که در منظره ای خالی به افق کشیده می شود، آغاز می شود و آن

¹¹ سالی در پراگ که برای اجرای نمایش و بعد ها نمایش فیلم ساخته شد.

¹² اشاره آدورنو در اینجا به شهری در ناحیه سنت یوهان ایم پونگاو، در ایالت سالزبورگ اتریش است. شهرک آبرگم در دره گستاین که یک پیست اسکی بزرگ در آن واقع شده است.

¹³ اخلاق صغیر ص 117

¹⁴ نیکو اسرائیل دانشیار زبان انگلیسی در مرکز تحصیلات تکمیلی دانشگاه سیتی نیویورک و کالج هانتر است.

صحنه به نمونه ای شاخص از فیلم تبدیل می شود. *انحراف* حول خودرو می گردد. این طرح به طور متمرکز به تلاش های رابرت و ورا برای فروش یک ماشین دزدیده شده می پردازد. که در نهایت آنها را به یکی از آشنا ترین مؤسسات آمریکایی - یعنی مجموعه فروش خودروهای دست دوم می رساند. درصد زیادی از فیلم را شخصیت هایی تشکیل می دهند که در یک ماشین در حال حرکت صحبت می کنند، ابتدا رابرت و هاسکل، سپس رابرت و ورا. شکل گذاری حرکت رابرت از کرانه شرقی به غرب به نماد کامل جابجایی آمریکایی تبدیل می شود. در دیدگاه اروپایی متمایز اولمر از ایالات متحده، هیچ چیز میان نیویورک و لس آنجلس - جز یک سرزمین هرز و وسیع وجود ندارد. اولمر مانند پناهندگان مکتب فرانکفورت زندگی در دو کرانه ایالات متحده را تجربه کرد. هر آنچه که از رنو در فیلم *انحراف*، میان کرانه ها می بینید، بزرگترین شهر کوچک جهان، همانطور که تابلوی تبلیغاتی معروف آن اعلام می کند (و در فیلم مشاهده می شود) - نوعی بازتولید لس آنجلس یا نیویورک است که گویای ناکجاآبادی در وسط بیابان است.

در حقیقت، این خارق العاده است که چشم انداز آمریکا در مایل ها و مایل ها زمین های تاریک و نامساعد چقدر خالی است. تمام چیزی که رابرت در سفرش به غرب با آن روبرو می شود، پمپ بنزین، متل ها، کافه های کنار جاده ای است، و در نهایت، محلی که خلاصه هر چیزی است که آدورنو در مورد آمریکا از آن نفرت داشت، یک رستوران بین راهی، جایی که او و ورا می توانند بدون ترک ماشینشان غذا بخورند. و مهمتر از همه، رابرت باید همیشه در حرکت باشد. برای او، زندگی در آمریکا به یک سفر بی پایان تبدیل شده است و همانطور که فیلم به پایان می رسد، یک ماشین پلیس در حال عبور او را می گیرد.

همانطور که اولمر رابرت را معرفی می کند، او مظهر بی ریشه بودن آمریکا است. وقتی رابرت سعی می کند با «همسرش» ورا در آپارتمانی مستقر شود که البته این یک دروغ کامل است. ورا البته با طعنه چنین اذعان می کند که: «البته هیچ جا خونه خود آدم نمیشه». رابرت بیشتر زمان فیلم را جدا از نامزد واقعی خود، سو می گذراند و آنها مجبور می شوند با تلفن ارتباط برقرار کرده و یا نکنند. وقتی که رابرت در نهایت موفق می شود به ساحل غربی برسد، درمی یابد که هنوز از سو جدا مانده است: «بسیار دور از جایی که شروع کردم و در پایان سفر، فاصله میان من و سو بسیار بیشتر از جایی است که از آن بیرون زدم.» هیچ خانواده ای در هیچ کجای فیلم *انحراف* وجود ندارد - از منظر اولمر، آمریکا سرزمین افراد ذره ای شده^{۱۵} است. راننده کامیونی که به دنبال همراهی می گردد، در ابتدای فیلم به رابرت نزدیک می شود، چیزی که معرف همه آمریکایی ها است: «من اصلاً هیچ همراهی ندارم.» از نظر یک سوسیالیست اروپایی، این نتیجه نهایی سرمایه داری آمریکایی است که جامعه را نابود کرده و فرد را منزوی می کند.

البته اشتباه است که دیدگاه اولمر در فیلم *انحراف* را صرفاً به عنوان تصور نادرست اروپایی از آمریکا نادیده بگیریم. ایالات متحده سرزمین بزرگراه ها، متل ها و رستوران های بین راهی است و تحرک آمریکایی ها واقعاً یکی از ویژگی های مشخص آنهاست. این تصور از آمریکای همیشه در حال حرکت، به هیچ وجه محدود به دیدگاه ناظران اروپایی نیست. قسمتی از مجموعه تلویزیونی *پرونده های مجهول*^{۱۶} با عنوان «رانندن» بسیار شبیه به فیلم *انحراف* است و از

نظر تمثیلی منظری از آمریکا را به تصویر می کشد. با توجه به اشتباه دولت در یک تحقیق صورت گرفته، شخصیت اصلی داستان باید به حرکت با ماشین و با سرعت زیاد ادامه دهد، و درست مانند فیلم انحراف، باید به طور خاص به سمت غرب ادامه دهد تا زمانی که به کالیفرنیا برسد (با نتایج فاجعه‌بارتر - در مورد مسئله او، همانطور که اپیزود می گوید وقتی از غرب فرار می کند سرش در حال انفجار است).

پرونده های مجهول یک برنامه تلویزیونی آمریکایی است ولی به اندازه هر منبع اروپایی قادر است بی‌ریشه‌بودن را به عنوان شرط اساسی ایالات متحده شناسایی کند. با این حال، در ارزیابی صدق دیدگاه اولمر از آمریکا در راستای فیلم انحراف و با در نظر گرفتن ریشه اروپایی اش او خشمگین است. حتی به عنوان یک اثر نوآر، فیلم انحراف تصویر فوق‌العاده تیره از ایالات متحده ارائه می‌کند، می‌توان با توجیهی این سؤال را مطرح کرد که آیا چشم انداز آمریکا به همان اندازه که اولمر از آن تصویر می‌کند پوچ یا از تعامل مثبت انسانی خالی است. چیزی که به معنای واقعی کلمه در دیدگاه اولمر غایب است، قلب آمریکاست - فقط بخشی از چشم اندازی که یک مهاجر اروپایی آن هم در حد دو کرانه که کمترین احتمال را دارد که با آن آشنا باشد.

زیر نگاه اروپایی

بنابراین، در حالی که به اولمر و مکتب فرانکفورت درجه‌ای از بینش واقعی در مورد شرایط آمریکا را می‌دهیم - ادراکی که دقیقاً بواسطه موقعیت آنها به‌عنوان بیگانه امکان‌پذیر می‌شود - همچنین باید تعجب کرد که آیا وضعیت آنها به عنوان بیگانه باعث رنگی شدن، تار شدن و حتی تحریف دیدگاه آنها نسبت به ایالات متحده نشود. گاهی اوقات به نظر می‌رسد هورکهایمر و آدورنو از حس عطف به فرهنگ آمریکایی بی بهره هستند. به نظر می‌رسد که آنها نسبت به لهجه های متمایز گنگ هستند و به نظر می‌رسد که آنها به نحوی نسبت به کارتون دونالد داک غافل شده اند که کسی بومی فضای آمریکاست، آنطور نمی‌خواهد. فرای این مسائل، اصرار آنها بر یکنواختی فرهنگ عامه آمریکا دقیقاً واکنش کسی است که خارج از یک فرهنگ قرار دارد، کسی که فاقد توانایی درونی برای تمایز میان تولیداتش است. پس طعنه آمیز است که بخش بسیاری از مطالعات فرهنگ عامه آمریکا، تا به امروز، هنوز به شدت تحت تأثیر رویکرد هورکهایمر و آدورنو در دهه چهل به عنوان افرادی آواره در ایالات متحده است. ما نباید داوریهای منفی آنها را درباره فرهنگ آمریکایی نادیده بگیریم، اما وقتی متوجه می‌شویم که چقدر ریشه در نخبه‌گرایی اروپایی و به‌ویژه نوستالژی اشرافی داشته‌اند، باید این قضاوت‌ها را با احتیاط بپذیریم.

تردیدهای مشابهی در مورد اعتبار نگره فیلم نوآر آمریکایی - نه فقط در مورد فیلم انحراف اولمر - وجود دارد. ما تمایل داریم که فیلم نوآر آمریکایی را یک توسعه فرهنگی بدانیم، و مطمئناً، فیلم‌های نوآر کلاسیک عموماً در هالیوود ساخته شده و دارای ساختار آمریکایی هستند. طرح‌های آنها اغلب از رمان‌های پلیسی آمریکایی مانند **شاهین مالت**^{۱۷} و **خواب بزرگ**^{۱۸} نشات می‌گرفت. اما، اگر کسی کارگردان را نقش محوری در خلق یک فیلم بداند، ناگهان

The Maltese Falcon¹⁷

The Big Sleep¹⁸

فیلم نوآر به اندازه اشترودل سیب آمریکایی به نظر می رسد. بسیاری از فیلم‌های نوآر بزرگ توسط اروپایی کارگردانی شده‌اند، از جمله برخی از معروف‌ترین آنها علاوه بر اولمر، کورتیس برنهارت، جان برهام، مایکل کورتیس، ویلیام دیتلر، آلفرد هیچکاک، فریتز لانگ، رودلف میت، مکس اوفولز، اتو پرمینگر، رابرت سیودماک، جوزف فن اشترنبرگ، چارلز ویدور، بیلی وایلد، و ویلیام وایلر، هستند. در واقع، هر چقدر هم که موضوع فیلم نوآر آمریکایی به نظر برسد، اغلب از چشم اروپاییان پشت دوربین ارائه می‌شود و ویژگی‌های رسمی این ژانر بیشتر مدیون کارگردانان اروپایی است تا کارگردانان آمریکایی، و مهم‌تر از همه، استادان سینمای اکسپرسیونیست آلمان.

چرا تاکید بر ریشه‌های اروپایی فیلم نوآر اهمیت دارد؟ بسیاری از تحلیلگران فیلم، این ژانر را بومی ایالات متحده و از این رو، بازتابی دقیق از واقعیت‌های زندگی در آمریکای قرن بیستم می‌دانند. به طور حتم، منظر تاریک و حتی کیفیت کابوس وار این فیلم‌ها به ما نگاهی اجمالی به روان آمریکایی و ترس‌ها و اضطراب‌های آن در مواجهه با برخی از تحولات آسیب‌زا در دهه‌های سی، چهل و پنجاه، مانند رکود، ظهور توتالیتاریسم، جنگ جهانی دوم، جنگ سرد و تهدید نابودی هسته ای می‌دهد. با این حال باید برای صحبت در مورد «رنالیسم» فیلم نوآر دقت کرد، آن هم در شرایطی که موقعیتی از سبک گونگی خاص که به وضوح تحمیل مجموعه‌ای از مولفه‌های روایی و قراردادهای دیگر در محتوای آن جنبه‌ای الزامی پیدا کرده است. تا آنجا که این قراردادها منشأ اروپایی داشتند و ممکن است واقعیت آمریکایی را که ادعا می‌کردند نشان می‌دهند، تحریف کنند. فیلم نوآر ممکن است نمونه‌ای دیگر از یک سنت طولانی ضدآمریکایی اروپایی یا حداقل تمایلی به سرزنش ایالات متحده برای ناکامی در حدود استانداردهای تمدن و فرهنگ اروپایی باشد.

در اینجا، تشابهات بین فیلم انحراف اولمر و مکتب فرانکفورت واقعاً آموزنده است، زیرا در هر دو مورد، ما می‌توانیم ببینیم که چگونه دیدگاه کمال‌گرایانه ناظران اروپایی می‌تواند آنها را نسبت به هر چیزی که در فرهنگ تجاری آمریکا مثبت است کور کند. این مسئله به ما می‌گوید که مسئله‌ای در خصوص فیلم نوآر که به شکلی کلاسیک با مایه ژنریک و به صورتی نزدیک نشان دهنده منظر از آمریکا است، در کار گروهی از روشنفکران چپ مهاجر آلمانی وجود دارد. اکنون می‌توانیم این واقعیت عجیب را درک کنیم که ژانر آمریکایی فیلم نوآر عنوانی اروپایی دارد. معروف است که فرانسوی‌ها فیلم نوآر را «کشف» کردند و آن را به عنوان موضوعی برای تحلیل‌های زیبایی‌شناختی جدی مطرح کردند. شاید برای قدردانی انتقادی از فیلم نوآر به یک حساسیت اروپایی نیاز بود زیرا ژانر در وهله اول یک حساسیت اروپایی را تجسم می‌بخشید. ممکن است ترس و اضطراب به عنوان شاخصه‌های فیلم نوآر، عملی فرافکنانه توسط کارگردانان اروپایی به منظری از آمریکا باشد که بر آن اساس، به شکلی قابل درک احساس نمی‌کنند که در خانه هستند. ممکن است اولمر از جهاتی درست گفته باشد که این مسئله را درک نمی‌کند. فیلم نوآر نوعی انحراف است با اصرار بر به تصویر کشیدن مناظر آمریکا به عنوان یک زمین بایر وسیع و ممکن است بیشتر از آنچه در مورد ایالات متحده باشد، درباره اروپا به ما بگوید.