هنر مقاومت

مقالاتی درباره

مهرداد خامنه‌ای

EXIT THEATRE

Copyright © 2023 Exit Theatre Group All rights reserved.

طرح روی جلد اثر گرافیک لیو (۱۴۰۱)

مقالاتی درباره

هنر مقاومت

مهرداد خامنه‌ای

آذر ۱۴۰۲

EXIT THEATRE

فهرست

- ✯ تاثیر متقابل خیزش‌های انقلابی و هنر صفحه ۴
- ✯ زیبایی شناسی شر درتاریخ سیاسی هنر صفحه ۱۴
- ✯ انتخاب مفیستو صفحه ۵۱
- ✯ سانسور برهنگی در سینمای آمریکا صفحه ۵۹
- ✯ راینر ورنر فاسبیندر عصیان‌گری رمانتیک صفحه ۷۳
- ✯ فمینیسم لودویگ فان بتهوون صفحه ۸۰
- ✯ ایوو برشان: تز، آنتی‌تز و سنتز یک نویسنده صفحه ۸۸
- ✯ آتلیه ۲۱۲ بلگراد: تئاتر تسکین، امید و آزادی صفحه ۹۶
- ✯ صداها و تصاویر صفحه۱۰۶

تاثیر متقابل خیزش‌های انقلابی و هنر

ریچارد واگنر موسیقیدان آلمانی که از طرفداران انقلاب ۱۸۴۸ در اروپا بود، خود نیز به عنوان یکی از شرکت کنندگان در انقلاب ۱۸۴۹ «درسدن» که موجب شد از آلمان به تبعید اجباری برود، در تبعید مقاله‌ای پلمیک با نام «هنر و انقلاب» نوشت. در این مقاله به نقش هنر در جامعه و همین‌طور طبیعت اپرا می‌پردازد و به مفهومی اشاره می‌کند با این مضمون:

« انسان قدرتمند عادل، که قدرتش را انقلاب به او خواهد داد و زیباییش را هنر.»

«هنر و انقلاب» ریچارد واگنر (۱۸۴۹)

می‌توان تعریف دقیق این مفهوم را با نمونه‌هایی از تاریخ هنر واکاوی کرد.
اگر بخواهیم به طور مثال تصویری را از انقلاب فرانسه و عصر روشنگری در ذهن خود مجسم کنیم شاید اکثرا نقاشی «**آزادی مردم را رهبری می‌کند**» اثر اوژن دولاکروآ را به یاد آوریم. تصویر زنی قدرتمند با سینه برهنه که پرچم فرانسه را در دست بالا گرفته است و اطراف او چهره‌هایی از طبقات مختلف اجتماعی که پیش می‌روند و در زیر پای‌شان جنازه‌های قربانیان دیده می‌شود. این نقاشی گرچه در واقع مربوط به سه روز انقلاب دوم

فرانسه در ۲۷، ۲۸ و ۲۹ جولای سال ۱۸۳۰ است اما به خوبی تصویرگر آن دوران پرشور و انقلابی است.

«آزادی مردم را رهبری می‌کند» اثر اوژن دولاکروآ (۱۸۳۰)

دولاکروآ خود به عنوان یکی از رهبران جنبش رمانتیسیسم در نقاشی که تاثیر زیادی بر نقاشان امپرسیونیست نیز گذاشته بود درباره این نقاشی به‌خصوص به برادر خود نوشت: «اگر چه در پشت سنگرها برای کشورم نمی‌جنگیدم اما حداقل برایش نقاشی می‌کشیدم.»

«واشینگتن از دَلووِر عبور می‌کند» اثر امانوئل لوتزه (۱۸۵۱)

به همین ترتیب نقاشی امانوئل لوتزه در سال ۱۸۵۱ از لحظه پیروزی جرج واشینگتن ایستاده درون قایق بر آب‌های رودخانه یخی با نام «واشینگتن از دَلووِر عبور می‌کند» تصویری گویا از انقلاب آمریکا را به نمایش می‌گذارد.
فرانچسکو گویا صحنه تیرباران مدافعان مادرید در انقلاب اسپانیا در «**سوم می**» ۱۸۰۸ را به تصویر می‌کشد. همین نقاشی را لوئیس بونوئل در سال ۱۹۷۴ دستمایه سکانس آغازین شاهکار سینمایی خود به نام «شبح آزادی» قرار می‌دهد. من اولین بار این نقاشی را بر روی جلد فارسی رمان «خرمگس» با ترجمه ح. کمازان اثر اِتِل لیلیان وُینیچ رمان‌نویس و موسیقی‌دان ایرلندی در سال‌های اول انقلاب دیدم و تحت تاثیر آن قرار گرفتم و از این طریق با گویا آشنا شدم.

« سوم می» اثر فرانچسکو گویا (۱۸۰۸)

نقاش سمبولیست روس، کنستانتین یون به شکلی تئاترال تصویری فرازمینی و قدرتمند از انقلاب اکتبر را به نام «**سیاره جدید**» در سال ۱۹۲۱ به یادگار می‌گذارد.

«سیاره جدید» اثر کنستانتین یون (۱۹۲۱)

دیه‌گو ریورا در سال ۱۹۲۸ نقاشی عظیم دیواری «آرسنال» را می‌کشد که از دو عنصر کلیدی برای او تشکیل شده است: یکی انقلاب مکزیک و دیگری معشوقه‌اش فریدا کالو.

«آرسنال» اثر دیه‌گو ریورا (۱۹۲۸)

اما آثار هنری تنها یادگار و بیان‌گر پیروزی انقلاب‌ها و شکوه آنها نیستند.
هنرمند معاصر چینی آی وی‌وی در سال ۲۰۱۰ مجموعه مجسمه‌های «محفل حیوانات/ سرهای زودیاک» را خلق می‌کند تا نتیجه فاجعه‌بار انقلاب فرهنگی چین را به نمایش بگذارد.

«محفل حیوانات/ سرهای زودیاک» اثر آی وی‌وی (۲۰۱۰)

حال در همین زمینه به تاریخ موسیقی نگاهی بیافکنیم.
دانیل آوبر اپرای «**لا موئت دو پورتیچی**» را می‌نویسد و در ۲۵ آگوست ۱۸۳۰ وقتی در بروکسل به روی صحنه می‌رود، در میانه اجرا پس از آریای «**عشق مقدس میهن**» که از سرود مارسیز انقلاب فرانسه نقل شده بود، تماشاگران شروع به تظاهرات می‌کنند و درست در این لحظه جرقه انقلاب بلژیک شعله‌ور می‌شود. در دسامبر همین سال بلژیک از هلند استقلال می‌یابد.
موتسارت اپرای «**عروسی فیگارو**» را بر اساس نمایشنامه انقلابی بومارشه که در سال ۱۷۸۴ در فرانسه به دلیل ضدیت با سلطنت ممنوع شده بود می‌نویسد و در سال ۱۷۸۶ در وین به روی صحنه می‌برد که با استقبال بی‌نظیر مردم روبرو می‌شود.
جوزپه وردی اپرای «**نابوکو**» را در مارس ۱۸۴۲ در «**لا اسکالا**» ی میلان به روی صحنه می‌برد که داستان مبارزه یهودیان برای آزادی از سلطه پادشاه بابل است. تماشاگران میلانی سرنوشت خود را در آن می‌بینند که آنها نیز زیر سلطه اتریش زندگی می‌کنند. شش سال بعد اولین جنگ ایتالیا برای بیرون رفتن از زیر سلطه اتریش آغاز می‌شود.
بتهوون سمفونی شماره سه خود را تحت تاثیر انقلاب فرانسه ابتدا به بناپارت تقدیم می‌کند اما وقتی می‌بیند که او به عنوان امپراطور تاجگذاری کرده است این اثر را به نام «**اروئیکا**» یا «**سمفونی قهرمانی**» تغییر نام می‌دهد و انزجار خویش را از بناپارت اعلام می‌کند. هم اوست که در تنها اپرایش به نام «**فیدلیو**» پنجاه سال قبل از آغاز اولین جنبش‌های فمینیستی قهرمان داستانش را زنی شجاع به نام لئونوره انتخاب می‌کند که شباهتی با قهرمانان معمول اپرای آن دوران ندارد. جنگ او با استبداد، فساد سیاسی حاکم و برای آزادی است.

هانس ورنر هنتزه موزیسین آلمانی در اواسط دهه شصت میلادی با الهام از جنبش دانشجویی اروپا و سفر خود به کوبا اوراتوریوی «**قایق مدوسا**» را به عنوان رکوییم برای چه‌گه‌وارا می‌نویسد و زمانی که برای اولین بار در ۹ دسامبر ۱۹۶۸ در هامبورگ قصد اجرای آن را دارد، دانشجویی پوستر بزرگ چه‌گه‌وارا را از بالای صحنه آویزان می‌کند که توسط ماموران سالن پایین کشیده می‌شود. سپس تعدادی از دانشجویان پرچم‌های سرخ و عده‌ای دیگر پوسترهای چه‌گه‌وارا را در سالن برمی‌افرازند. در این زمان عده‌ای از سولیست‌های آمریکایی به اجرا در زیر پرچم سرخ اعتراض می‌کنند. پلیس به سالن حمله می‌کند و سعی در بیرون کردن دانشجویان دارد که در این زمان نوای هو هو هوشی مین بلند می‌شود و هنتزه با همین نوا مردم را رهبری می‌کند. این اجرا در هامبورگ لغو می‌شود.
نمی‌توان در قرن بیستم هنر سینما را بدون تاثیر فیلم‌هایی، چون «**اکتبر**»، «**اعتصاب**» و «**رزمناو پوتمکین**» اثر سرگئی آیزنشتاین یا «**زمین**» اثر داوژنکو و یا «**مادر**» اثر پودوفکین تصور کرد. فیلم‌هایی که تحت تاثیر تحولات انقلاب اکتبر ساخته شدند و نه تنها در محتوی بلکه در فرم نیز زبانی جدید را در هنر هفتم به وجود آوردند که شیوه‌ای متفاوت برای ارتباط فکری با مخاطبان این هنر پیشنهاد می‌کرد. ارتباطی که بر مبنای دیالکتیک و اندیشه‌های مارکسیستی استوار بود. آیزنشتاین از اولین پیشگامان این نظریه بود که در نوشته‌هایش تحت عنوان «**فرم فیلم**» و «**حس فیلم**» آنها را مکتوب کرد و تئوری مونتاژ را به دنیا عرضه نمود.
برتولت برشت در هنر تئاتر تحت تاثیر فجایع پس از ظهور نازی‌ها و جنگ جهانی دوم، هم در محتوی و هم در فرم نمایشی همچون آیزنشتاین در سینما با پیش‌زمینه نظریه «**بیگانه‌سازی**» فرمالیست‌های روس، نظریه «**فاصله‌گذاری**» خود را در تئاتر مطرح کرد. این نظریات در جهت کمک به رشد فکری مخاطب هنر گام برمی‌داشت تا آگاهی و استدلال را جایگزین تحمیق و تصورات افیونی کند.
این مسیر را می‌توان در باقی هنرها نیز ردیابی کرد و ریشه آن را از آغاز تمدن بشری بازیافت.

حال نگاهی مختصر بیاندازیم به ایران و این که تحولات اجتماعی چگونه بر هنر و هنر بر اجتماع تاثیر گذاشت؟
با انقلاب مشروطه ایران، هنر از شکل محفلی فراتر رفت و انحصار آن از دست اشراف خارج شد و به میان مردم آمد. از اولین مراکز هنری و ادبی «**انجمن اخوت**» در تهران بود. این انجمن توسط ظهیرالدوله و همسرش قمرالدوله در سال ۱۸۹۹ میلادی تاسیس شد. تعداد ۱۱۰ عضو داشت و به صورت مرتب جلسات ادبی، کنسرت و نمایش در آن اجرا می‌شد. با وجود این که فعالیت سیاسی در آن ممنوع بود، از طریق این فعالیت‌های هنری کار سیاسی می‌کردند و در واقع یکی از مراکز روشنفکران و آزادی‌خواهان دوران مشروطیت بود. پس از به توپ بسته شدن مجلس این محل نیز توسط طرفداران استبداد ویران شد.
در اواخر سال ۱۲۹۹ میرزاده عشقی اپرت «رستاخیز شهریاران ایران» را تحت تاثیر اپرای اروپایی ابتدا در اصفهان و سپس در گراند هتل تهران اجرا کرد. در این اپرت عشقی با نگاهی انتقادی به شرایط موجود کشور مردم را تشویق به اقدامی جدی برای نجات آن می‌کند. اشعار به صورت

مخالف‌خوانی اجرا می‌شد و او برای موسیقی این اثر از موسیقی ایرانی، آواز اصفهان و دستگاه سه‌گاه قفقازی استفاده کرد.

یکی از جلسات «انجمن اخوت»

در دوران مشروطیت شعر به زبان مردم نزدیک می‌شود، واژگان غیرفارسی و فرنگی وارد آن می‌شود، از قالب‌های سنتی و کلاسیک خارج می‌شود که نمونه‌هایش را در اشعار نسیم شمال، عارف قزوینی و میرزاده عشقی می‌بینیم. در واقع نطفه‌های شعر نو از همین گسست از شعر کلاسیک فارسی بعدها پدید می‌آید. شعر اجتماعی می‌شود، به میان مردم کوچه و بازار می‌آید و به‌خصوص اشعاری که با موسیقی و به صورت تصنیف خوانده می‌شوند محبوبیت پیدا می‌کنند.

نمونه بارز این‌گونه آثار تصنیف «از خون جوانان وطن لاله دمیده» عارف قزوینی است که به حیدرخان عمواوغلی تقدیم شده است.

شعر شکل سیاسی پیدا می‌کند و با وقایع اجتماعی و سیاسی دوران انقلاب شعرای متعهد از همین طریق واکنش نشان می‌دهند.

به طور مثال با پایان گرفتن دوره مجلس چهارم میرزاده عشقی می‌سراید:

این مجلس چارم به خدا ننگ بشر بود!
دیدی چه خبر بود؟
هر کار که کردند، ضرر روی ضرر بود
دیدی چه خبر بود؟

شعرایی دیگر چون فرخی یزدی و ابوالقاسم لاهوتی و ایرج میرزا نیز این‌چنین عمل می‌کنند.

زندگی زحمت‌کشان جامعه وارد زبان شعر می‌شود.

عارف قزوینی از اولین تصنیف‌سازان سیاسی تاثیرگذار این زمان است.

عارف کنسرت‌هایش را در همان انجمن اخوت اجرا می‌کرد. درویش خان نیز که موسیقی ایرانی را در این دوران متحول کرده بود، برای اولین بار کلاس‌های آموزش موسیقی برای عموم دایر کرد و در انجمن اخوت آثارش را اجرا می‌کرد. در واقع موسیقی شکلی اجتماعی و مردمی به خود گرفت.

قمرالملوک وزیری (۱۲۸۴ در تاکستان – ۱۴ مرداد ۱۳۳۸ در تهران)

اما شخصیت مهم هنری آوانگارد این دوران قمرالملوک وزیری است. او برای اولین بار به عنوان زن و بدون حجاب بر روی صحنه آمفی‌تئاتر گراند هتل تهران رفت و آوازی در مذمت حجاب خواند. این عمل شجاعانه قمر با واکنش‌های مثبت و منفی روبرو شد. دور هتل تجمع شد و نظمیه وارد عمل شد. فردای آن روز قمر به نظمیه فراخوانده می‌شود و از او تعهد گرفته می‌شود که بدون حجاب دیگر به روی صحنه نرود.

اولین سانسور هنری در سال ۱۳۰۷ در زمان حکومت رضاخان است و در مورد تصنیفی است که قمر به یاد میرزاده عشقی که توسط عمال رضا خان به قتل رسیده بود از عارف قزوینی خواند و به مردم ارائه کرد. تمام این صفحات قمر جمع‌آوری شد و اجازه پخش نیافت. در همین سال قانون نظارت بر ضبط صفحات گرام و سانسور آنها تصویب شد.

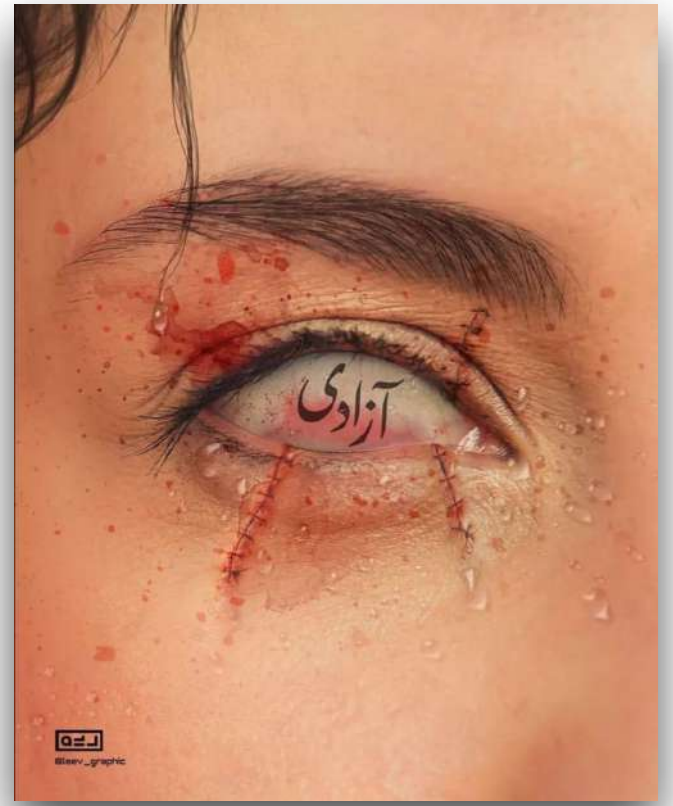
دستاورد مهم انقلاب مشروطیت ایران برای هنر و هنرمندان کشور، آغاز دورانی بود تا برای برقراری ارتباط با مردم تمام توان خود را به کار گیرند و به عنوان عنصری تاثیرگذار در مناسبات اجتماعی حضور داشته باشند. نماد شکوفایی نسبی و توان هنری کشور را می‌توان از شهریور ۱۳۲۰ تا کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ دید که آثار درخشان ادبی و هنری در زمینه‌های مختلف خلق شد و به قله‌های فرهنگی کشور بدل شدند.

اما در دوران‌های مختلف تا به امروز تلاش هر چه بیشتر هنری برای برقراری ارتباط سازنده منجر به سرکوب بیشتر هنرمندان شده است. در دوران پهلوی دوم پس از کودتا بسیاری از نویسندگان و

هنرمندان تنها برای سرودن یک شعر، نوشتن یک داستان، خواندن یک آهنگ، اجرای یک نمایش و ساختن یک فیلم زندانی می‌شدند و بعضا سال‌ها هزینه تعهد خود به مردم و اجتماع‌شان را می‌پرداختند. چه بسیار کتاب‌ها که ممنوع شدند و چه بسیار استعدادهای هنری که نابود شدند چرا که مورد تایید حاکمان نبودند. حتی در دوره‌ای امکان استفاده از برخی کلمات چون جنگل، ستاره، شب و غیره به عنوان نمادهای سیاسی وجود نداشت.

پس از انقلاب بهمن ۵۷ در دوره‌ای کوتاه هنر بار دیگر شکوفا شد تا پس از آن سیاه‌ترین دوران اختناق و سانسور بر فرهنگ و هنر کشور چیره شود. سانسور اقتصادی در کنار سانسور سیاسی، رانت‌های گوناگون و مجلس‌گردانی تعدادی افراد دستچین شده که گوش به فرمان و آماده به خدمت برای قدرت حاکم بودند، ویترین فرهنگی کشور را به وجود آورد و حاکمیت با سرمایه‌گذاری بر روی همین سیاست فرهنگی و ماریونت‌هایش سال‌ها به گمان خود شگردی کارا را جایگزین هنری پویا و آزاد کرده بود تا در داخل و خارج خودنمایی کند.

اما در واقع فرهنگ سنگری بود که هرگز توسط این حاکمیت فتح نشد. بسیاری وقعی به عروسک‌گردانی و فرهنگ بی‌هویت دیکته شده و سانسورزده رژیم ننهادند و پنهان و آشکار آثار خود را خلق کردند و به دست مخاطبان خود رساندند. رگ‌های حیاتی فرهنگ و هنر سالم و بدون سانسور را زنده نگاه داشتند تا بار دیگر در خیزش نوین مردم در شهریور ۱۴۰۱ آتش‌ها از زیر خاکستر زبانه کشد. همگام با خیزش **«زن، زندگی، آزادی»** هنر آزاد با تمام توان خود در کنار مردم قرار گرفت و رها از هر بندی برای آنها خلق کرده و حصارها را در هم شکست. ارتش هنرمندان نه فقط در عرصه حرفه‌ای خود بلکه در کف خیابان نیز در کنار مردم هستند. تعداد بسیاری بازداشت، ممنوع‌التصویر و ممنوع از کار هنری شده‌اند و رژیم وحشت‌زده حکم‌های سنگین به آنها داده است. فراتر از آن طوفان انقلاب ستون‌های جهل چهل ساله را به لرزه درآورده است و همان‌هایی که تا دیروز در ویترین فرهنگی رژیم قرار داشتند و یا چاره‌ای جز همکاری با آن برای امرار معاش نمی‌دیدند امروز یکی پس از دیگری به صف مردم می‌پیوندند و شرافت حرفه‌ای و انسانی خود را دوباره باز می‌یابند و ترفندهای آن را نقش برآب می‌کنند.



«آزادی» اثر گرافیک لیو (۱۴۰۱)

«انسان قدرتمند عادل، که قدرتش را انقلاب به او خواهد داد و زیباییش را هنر» ■

زیبایی شناسی شر درتاریخ سیاسی هنر

«هیچ زیبایی‌ای در خود موسیقی نیست، زیبایی درون شنونده است.»

این تعبیر ایگور استراوینسکی، یکی از درخشان‌ترین موسیقیدانان قرن بیستم از زیبایی را می‌توان به گونه‌های مختلف تفسیر کرد اما این امری بدیهی است که زیبایی در هنر در نوع ارتباط خود با مخاطب آن است که معنا پیدا می‌کند و هنرمند در این ارتباط است که خود را بازمی‌یابد. زمانی همچون ونسان ون‌گوگ تمام عمر در فقر و بی‌توجهی دیگران به نبوغش به سر می‌برد یا تبدیل به سلبریتی‌هایی می‌شود که البته با دستکاری ارزش‌های هنری و اجتماعی یک شبه به عرش اعلای «موفقیت» آن هم از نوع ساختارهایی که بر مبنای بی‌عدالتی و استثمار بنا شده‌اند می‌نشینند.

اگر ساختن زیبایی تنها در ذهن هنرمند کفایت می‌کرد، لوئیس بونوئل این میراث‌دار سوررئالیسم در سینما اعتراف نمی‌کرد که «در ذهن من فیلم‌هایم به مراتب زیباتر و بهتر از آن چیزی است که پس از ساختن آن مردم آن را می‌بینند.»

اما در یک نگاه ماتریالیستی به مقوله هنر، کاربردی بودن آن است که خالق این زیبایی است. درعصر سنگ تصاویر گونه‌های مشخصی از حیوانات و صحنه‌های شکارکه در غارها به صورت واقع‌گرایانه کشیده شده‌اند جنبه تزیینی ندارند و بیانگر نیاز انسان به انتقال تجربیات خود در برخورد روزمره‌اش با معضلات زندگی‌اش و تلاش برای مهار کردن و کنترل شرایط زیستی او است. در دوران جامعه اشتراکی نخستین هنر متعلق به همگان است چرا که طبقات با منافع متضاد وجود ندارد. هنوز بهره‌کشی انسان از انسان شکل نگرفته است. پس از این دوران است که مالکیت خصوصی شکل می‌گیرد، هنر طبقاتی به وجود می‌آید و بنا به منافع حاکمان، پیام «قدرت مطلق» که می‌تواند در فضایی ماوراءالطبیعی بارگاه داشته باشد و توسط نمایندگان آن بر زمینیان فرمانروایی کند، از طریق هنرِ تحت کنترل این طبقه با معماری‌های عظیم، مجسمه‌های غول‌پیکر و دیگر اشکال هنری که ملغمه‌ای از سرمایه، سیاست و مذهب است خودنمایی می‌کند. این نوع هنر قرن‌ها به شکلی ایستا و با فاصله نجومی از خواست‌ها و زندگی توده مردم، با آموزه‌های دیکته شده از سوی مذهب که رکن اصلی تولیدات هنری است حفظ می‌شود. تا دوران رنسانس حتی نام هنرمندان و خالقان آثار هنری از اهمیت خاصی برخوردار نیست چرا که هنری دستوری است و از سوی دیکتاتورها ابلاغ می‌شود و این حاکمان هستند که به عنوان مروجین نوع هنر مورد نظر و تاییدشان نام‌شان بر سرزبان‌ها است.

با رشد مبارزات طبقاتی جوامع است که «رئالیسم» از نیاز به بازتاب واقعی زندگی مردم شکل می‌گیرد و هر سبک و روشی که در بیان هنری دیده می‌شود به همین نیاز اجتماعی و مناسبات اقتصادی و سیاسی درون آن باز می‌گردد. «زیبایی» نیز همچون اشکال

گوناگون این مبارزه طبقاتی که تاریخ بشر بر آن استوار شده است، بیانگر خواست‌ها و منافع اقشار گوناگون اجتماع است و درست در اینجا است که مفهومی با عنوان «زیبایی‌شناسی شرّ» معنا می‌یابد.

دردوران «رنسانس متعالی» که زیبایی‌شناسی هنر قرن شانزدهم به حد اعلای خود می‌رسد، شاهد حضور سه هنرمند برجسته تاریخ هنر: میکل‌آنژ، داوینچی و رافائل در کنار هم و در خدمت به کلیسای کاتولیک رم هستیم. این دوران از سال ۱۴۹۰ با نمونه بارز نقاشی دیواری «شام آخر» لئورنادو داوینچی (۱۴۹۵ - ۱۴۹۸) آغاز می‌شود و با مرگ زود هنگام رافائل در سن ۳۷ سالگی و غارت رم توسط سربازان چارلز پنجم در سال ۱۵۲۷ به پایان می‌رسد.

«شام آخر» لئورنادو داوینچی (۱۴۹۵ - ۱۴۹۸)

اگر رُم مرکز رشد هنر متعالی در آن دوران بود، بزرگ‌ترین حامی هنر در آن پاپ ژولیوس دوم معروف به پاپ جنگجو یا پاپ ترسناک به شمار می‌آید. او نام ژولیوس را از روی الگوی ژولیوس سزار، ژنرال و حکمران رُم بین سال‌های ۴۹ تا ۴۴ قبل از میلاد مسیح برای خود برگزید.
در طول ده سال حکمرانی وی از ۱۵۰۳ تا ۱۵۱۳ بنا بر سیاست‌های او در دوران جنگ‌های ایتالیا (۱۴۹۴- ۱۵۵۹)، «قلمرو پاپ» یا کلیسا استقلال خود را حفظ کرد و به

صورت متمرکز دیپلماسی کلیسای کاتولیک را در ایتالیا و اروپا پیش برد. کلیسای کاتولیک به یک نیروی اقتصادی و نظامی تبدیل شد که بر بیشتر ایتالیا تسلط داشت. هدف او این بود که رم را به جای فلورانس به مرکز فرهنگی اروپا تبدیل کند. نیکولو ماکیاولی از او در آثارش به عنوان «شهریار ایده‌آل» نام می‌برد. اما این «شهریار ایده‌آل» در واقع وارث یکی از دوران‌های بحرانی کلیسای کاتولیک بود. پاپ قبل از او الکساندر ششم، رودریگو بورجیا با سواستفاده مالی عریان و با وقاحت تمام از کلیسا استفاده می‌کرد تا بر ثروت خانواده خود که اسپانیایی بودند بیافزاید، سیاست‌ها و روش حکمرانی او و فساد دستگاه کلیسا یکی از دلایل شروع جنبش «رفرمیسم» در آیین مسیحیت و جدایی پروتستان‌ها از کلیسای کاتولیک بود. دیپلماسی او منجر به عقد پیمان توردسیلاس در سال ۱۴۹۴ شد که در آن سرزمین‌هایی که خارج از اروپا به تازگی کشف شده بودند بین پرتغال (سرزمین‌های شرقی) و اسپانیا (سرزمین‌های غربی) تقسیم می‌شد. میزان تنفر ژولیوس دوم از الکساندر ششم در زمان به دست گرفتن زمامداری کلیسای کاتولیک پس از او چنان بود که گفت: «من در همان اتاق‌هایی که بورجیاها در آن زندگی کرده‌اند به‌سر نخواهم برد. او [الکساندر ششم] کلیسای مقدس را چنان هتک حرمت کرد که تا زمان او بی‌سابقه است. او قدرت پاپ را به کمک شیطان غصب کرد و نام و یاد او باید فراموش شود. باید از هر سند و یادبودی خط بخورد. تمام نقاشی‌های کشیده شده از بورجیا یا برای آنها باید با پارچه سیاه پوشانده شوند. همه مقبره‌های بورجیا باید باز شود و اجساد آنها به جایی که تعلق دارند - به اسپانیا بازگردانده شود.» بدین‌سان بود که مسئولیت اصلی ژولیوس دوم پس از به قدرت رسیدن، بازسازی چهره‌ی سیاه کلیسا در نزد مردم و در سیاست‌های پیش رویش بود و از روی همین سیاست‌ها اقدام به حمایت از بزرگ‌ترین هنرمندان دوران خود کرد تا این چهره را با تصاویر، مجسمه‌ها، معماری و موسیقی دوباره روحانی و قابل قبول کنند تا او بتواند در جنگ‌های پیش رو از حمایت آنها برخوردار باشد و مشروعیت خود را بازیابد.

از این رو پاپ ژولیوس دوم اتاق‌های محل اقامت خود در کاخ واتیکان را در طبقه بالای محل اقامت پاپ قبلی الکساندر ششم به رافائل که در آن زمان تنها ۲۵ سال داشت می‌سپارد تا به طور کامل دکوراسیون آن را تغییر داده و با آثار خود نقاشی کند.

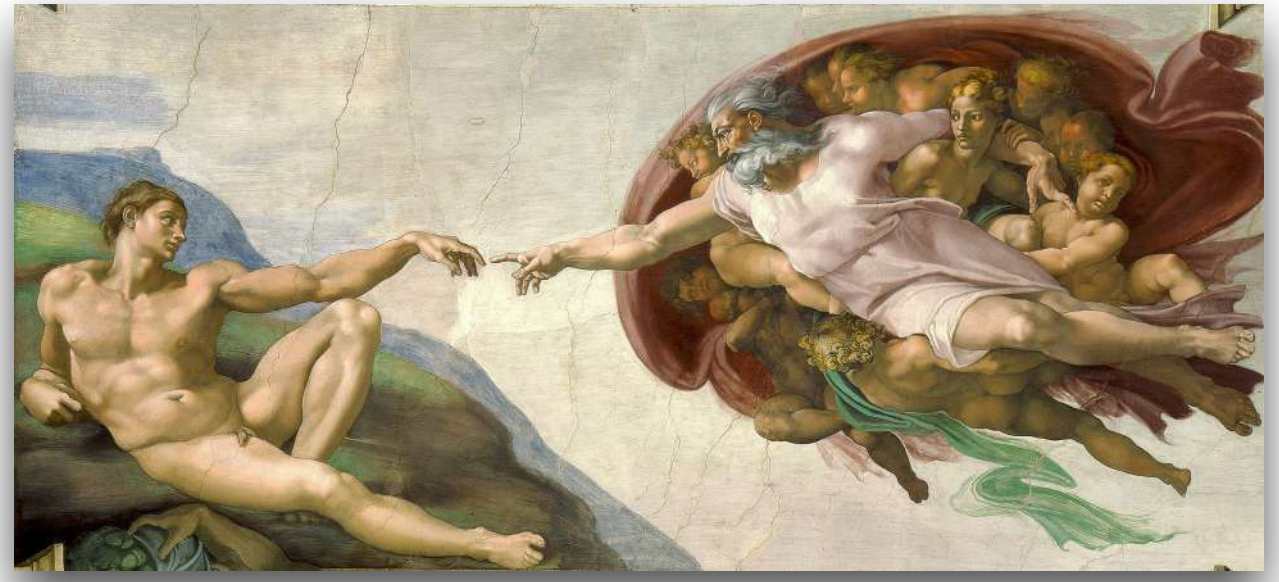
در محل اتاق پذیرش پاپ ژولیوس دوم با مجموعه‌ای از نقاشی‌های دیواری رافائل روبرو می‌شویم که دانش چهارگانه انسان را نشان می‌دهند: فلسفه، مذهب، شعر و قانون. نقاشی دیواری «پارناسوس» بیانگر دانش شعر است که براساس میتولوژی کوه پارناسوس یونان، آپولو در آن سکونت دارد و در مرکز نقاشی مشغول نواختن ساز است و دور او را الهه‌های شعر از دوران باستان تا معاصر فراگرفته‌اند.

«پارناسوس» رافائل (۱۵۰۹ -۱۵۰۱۱)

نقاشی دیواری «مدرسه آتن» نشان‌دهنده درجات دانش یا حقیقتی است که از طریق خرد به دست آمده است. موقعیت این نقاشی دیواری در اتاق و مسیر حرکت فلاسفه بیانگر رسیدن خرد از فلسفه کلاسیک پیش از مسیحیت به دوران مسیحیت است.

«مدرسه آتن» رافائل (۱۵۰۹ -۱۵۰۱۱)

در این نقاسی چهره رافائل نیز دیده می‌شود که در گوشه‌ای مستقیما به مخاطب نقاشی خود نگاه می‌کند.
در همین دوران میکل‌آنژ در سال ۱۵۱۲ نقاشی‌های دیواری سقف کلیسای سیستین را می‌کشید که اقامتگاه رسمی پاپ در واتیکان است. نقاشی «آفرینش آدم» از داستان‌های انجیل که در آن خدا به آدم زندگی می‌بخشد از همین مجموعه است. در تمامی این آثار مذهبی بی‌نظیر و باشکوه هنری دوران رنسانس آن چه که توسط چیره‌دست‌ترین هنرمندان دوران خلق شده است در واقع نمادی از قدرت کلیسا و دکترین سیاسی و فکری آن است. مردم عادی در هیچ یک از آنها نقشی ندارند.
شخصیت‌ها استیلیزه و غیرواقعی هستند. چهره‌هایی چون مریم، مادر مسیح بنا به دستور کلیسا هرگز پیر نمی‌شوند. بدن‌های تمیز، نورهای شفاف، ترکیب‌بندی‌ها و رنگ‌بندی‌های دقیق، هماهنگی و تعادل، و اگرچه حرکت نیز در آنها دیده می‌شود، اما همیشه با وقار و آرام است و همه این‌ها در کنار هم نوعی «زیبایی» را خلق می‌کنند که شاهکار هنری است و در نهایت همه چیز آسمانی است و دور از دسترس با نگاهی از بالا به پایین بر زمینیان بیچاره که راه سعادت را با آموزه‌های مذهبی به آنها نشان می‌دهد.



«آفرینش آدم» میکل‌آنژ (۱۵۱۲)

۶۵ سال پس از پایان دوران «متعالی رنسانس» در سال ۱۵۹۲ یک نقاش مغرور و سرکش متولد شهر لمباردی در شمال ایتالیا، در سن ۲۱ سالگی به رم آمد تا در دوران زندگی کوتاه و طوفانی خود تبدیل به یکی از چهره‌های شاخص و تاثیرگذار هنری دوران **باروک** شود. او میکل‌آنجلو مریسی دا کاراواجیو بود (۱۵۷۱-۱۶۱۰) .

پرتره کاراواجیو اثر اُتاویو لیونی حدود ۱۶۲۱

کاراواجیو شخصیتی ناآرام و تندخو داشت و زندگی معمول او در نزاع‌های روزمره و در هر کجا که امکانش فراهم می‌شد می‌گذشت. با اینکه حمل شمشیر در ملاءعام ممنوع بود همواره شمشیر بر کمر می‌بست و در خیابان‌ها جولان می‌داد. بارها به خاطر همین نزاع‌ها و رفتار خلاف قانون دستگیر شد و در نهایت به جرم ارتکاب قتل تحت تعقیب قرار گرفت و فراری شد و سپس بر اثر ابتلا به مالاریا در سن ۳۹ سالگی درگذشت.

چند سال اول حضورش در رم با فروش نقاشی‌هایش در خیابان می‌گذشت و از این راه امرار معاش می‌کرد. در سال ۱۵۹۵ یک کاردینال برجسته کلیسای رم، فرانچسکو دل مونته استعداد درخشان او را تشخیص داد و کاراواجیو از طریق حلقه آشنایان کاردینال اولین سفارش‌های خود را دریافت کرد. آثار او چنان شگفت‌انگیز و نوآورانه بودند که تقریبا یک شبه مشهور شد.

تکنیک کاراواجیو درست به اندازه خلق و خوی او سرکش و خودجوش بود. او تمام قواعد کلاسیک آموزه‌های مسیحی و سنت‌های اساتید پیش از خود را در نقاشی رد کرد. او در هنر خود رستگاری را در بین مردم عادی کوچه و خیابان جستجو می‌کرد. با حداقل آمادگی پیشین روی بوم مشغول به کار می‌شد. در مقابل چشمان حیرت‌زده منتقدین چهره‌های مردم معمولی، با چین و چروک و آفتاب‌زده از کار پرمشقت، دست‌های ورزیده، پاهای برهنه کثیف و پینه بسته را به عنوان الگوی «مقدسین» مورد استفاده قرار داد و آنها را در فضایی واقعی چنان به تصویر کشید که انگار واقعه مورد نظر در لحظه کنونی

پیش چشم مخاطب ثابت شده است. نقاشی‌های او مخاطب را شریک و جزئی از تجربه «دیدن» می‌کرد و در کنار آنها بود. نگاهی زمینی که هنر را متعلق به مردم می‌دانست و نه در مقامی فرادست و آسمانی.

کاراواجیو استاد مسلم نورپردازی بود و نقاشی‌های او همچون صحنه تئاتر در پیش‌زمینه‌ای تاریک و مبهم دقیقا فضایی را نمایان می‌کرد که مورد نظر او بود. او از مجموعه این نوآوری‌ها فضای دراماتیکی را به وجود می‌آورد که پویا و پرانرژی بود، حرکت دست‌ها و خطوط مورب بیننده را ناخودآگاه به سوی «حرکت» رهنمون می‌ساخت و گاهی نگاه پرسش‌گر شخصیت‌ها که درست رو به بیننده خیره شده‌اند تضادی روانی به وجود می‌آورد که آثار او را واقع‌گرایانه و زنده می‌کرد.

«مقبره مسیح» کاراواجیو (۱۶۰۳ - ۱۶۰۴)

نقاشی «مقبره مسیح» کاراواجیو در سال ۱۶۰۳ در دوران اصلاحات کلیسای کاتولیک و ضد رفرمیسم برای مقابله با نهضت پروتستانیسم کشیده شده است.
در سال ۱۵۴۵ شورای سراسری کلیسای کاتولیک «ترنت» که بین سال‌های ۱۵۴۵ تا ۱۵۶۳ توسط پاپ پل سوم در شمال ایتالیا پایه‌گذاری شد از جمله به موضوع اصلاح نهاد کلیسا برای مقابله با سوءاستفاده مالی و کشیشان فاسد می‌پرداخت و در چهار موضوع اصلی فعالیت داشت: ۱- بازآرایی ساختار کلیسا ۲- طریقت‌های مذهبی ۳- جنبش‌های معنوی ۴- ابعاد سیاسی.
این رفرم تا پایان دوره جنگ سی‌ساله بین سال‌های ۱۶۱۸ تا ۱۶۴۸ عمدتا در قلمرو امپراتوری مقدس روم بین ابرقدرت‌های اصلی اروپا برای تثبیت قدرت و مرزبندی‌ها و کشمکش میان دو مذهب کاتولیک و پروتستان ادامه داشت.
در نقاشی «مقبره مسیح» نگاه نو و ناتورالیستی کاراواجیو به این واقعه مذهبی، تغییری بنیادین را در سبک نقاشی و نوع ارتباط با مخاطب نسبت به هنرمندان پیش از او به نمایش می‌گذارد که در واقع بخشی از سیاست‌های فرهنگی کلیسای کاتولیک در دوران رفرم است تا هر چه بیشتر بتواند با مردم عادی ارتباط برقرار کرده و آنها را به سوی کلیسا جذب نماید.
اما برخی از آثار کاراواجیو برای اکثر مقام‌های رسمی کلیسای کاتولیک همچنان بسیار خشن و گاهی در حدی غیرمحترمانه بود که امکان نصب آن در کلیسا وجود نداشت.
«مقبره مسیح» متشکل از شش نفر در یک گروه فشرده از جمله بدن بی‌جان مسیح است. نیمه بالایی بدن مسیح (که کار کرده و عضلانی است) توسط یوحنای بشارت‌دهنده (در شنل قرمز) حمایت می‌شود، دست راست او ناخواسته درون زخم بدن مسیح فرو رفته است. نیمه پایینی توسط نیکودیموس مقدس حمل می‌شود که بنا بر روایات میخ‌ها را از پای مسیح بر روی صلیب برداشته بود. نیکودیموس شخصیت غالب در تصویر است و بدن او پایگاه و لنگر معنوی و دراماتیک اثر است. از لحاظ تاریخی او یک مرد ثروتمند است اما در اینجا کاراواجیو او را به عنوان یک مرد کارگر به تصویر کشیده شده است. او به خارج از تابلو نقاشی و به مخاطب خیره شده است و بیننده را به چالش می‌کشد تا در این مراسم شرکت کند و در این روند است که ما به داخل تصویر کشیده می‌شویم.
پشت سر این دو مرد، سه زن در کنار هم قرار گرفته‌اند. آنها عبارتند از (از چپ به راست): مریم، مادر مسیح که بر خلاف تصاویر گذشته چهره‌ای سالمند دارد و در لباس یک راهبه به تصویر کشیده شده است و دستانش را به صورت افقی دراز کرده است که حاکی از پذیرفتن مرگ فرزند است. مریم مجدلیه از پیروان مسیح در مرکز، با چهره‌ای سایه‌دار

اشک‌های خود را با دستمال سفیدی پاک می‌کند. در سمت راست، مریم کلوپاس، خواهر مریم، مادر مسیح است که دستان خود را به سوی آسمان بلند کرده است.
پنج عزادار بر روی تخته سنگی صاف ایستاده‌اند و کاراواجیو در سبک خاص خود سعی می‌کند لحظه‌ای دقیق را در طول واقعه ثبت کند، همچون یک عکس فوری و در این مورد، او لحظه‌ای را به تصویر می‌کشد که درست قبل از آن است که دو مرد مسیح را در مقبره پایین بیاورند. چند لحظه بعد او می‌رود و عزاداران به حال خود می‌مانند. این پویایی یک روایت دراماتیک به شکل تئاترال در نقاشی کاراواجیو است.
از نظر ترکیبی، نقاشی حول یک الگوی مورب از فرم و حرکت ترسیم شده است، از دستان مریم کلوپاس (بالا سمت راست)، به پایین از شانه آویزان مریم مجدلیه، آرنج نیکودیموس و نیم تنه مسیح، تا انتهای کفن سفید (پایین سمت چپ).
می‌توان تصویر را به صورت تمثیلی از مرگ و زندگی نیز تحلیل کرد. در قسمت بالای نقاشی ما افراد زنده را می‌بینیم. در پایین، مقبره و مرگ. در وسط، که به عنوان مانعی بین این دو عمل می‌کند، مسیح قرار دارد و این اساس اعتقاد کاتولیک‌ها را نشان می‌دهد که تنها با ایمان به مسیح می‌توانیم از مرگ اجتناب کرده و به آسمان صعود کنیم.
در سمت چپ پایین نقاشی، گیاه ماهور را می‌بینیم که دارای خواص دارویی است و عده‌ای بر این باور بودند که باعث دفع ارواح شیطانی می‌شود که در اینجا نمادی از رستاخیز و پیروزی بر مرگ است.
کاراواجیو سه سال پس از اتمام «مقبره مسیح»، به دنبال یک نزاع و درگیری که در آن مردی را کشت، از رم گریخت و به ناپل پناه برد و چهار سال بعد مرد.
با مقایسه دو اثر «پیه‌تا»، میکل‌آنژ (۱۴۹۸–۱۴۹۹) و «خاکسپاری»، رافائل (۱۵۰۷) از دوران «رنسانس متعالی» با موضوعی مشابه می‌توان به تفاوت‌ها و همچنین تاثیر آنها پی‌برد.

«پیه‌تا» میکل‌آنژ (۱۴۹۹–۱۴۹۸)

«خاکسپاری» رافائل (۱۵۰۷)

در «عصر انقلاب» از اواخر قرن هجدهم تا اواسط قرن نوزدهم، تحولات عظیم اقتصادی، سیاسی و اجتماعی در جهان شکل می‌گیرند. شروع این عصر با انقلاب آمریکا (۱۷۶۵-۱۷۸۳) و در ادامه انقلاب کبیر فرانسه (۱۷۸۹) و قدرت گرفتن ناپلئون در سال ۱۷۹۹ و جنگ‌های فرانسه در قاره اروپا تا انقلاب‌های ۱۸۴۸ در اروپا که به «بهار مردم» معروف است همه در بستر «انقلاب صنعتی» و تغییر شیوه و فرآیند تولید اقتصادی و گذار از فئودالیسم به سرمایه‌داری رخ می‌دهند. انقلاب صنعتی از حدود سال‌های ۱۷۶۰ تا ۱۸۴۰ نقطه عطف بزرگ تاریخی است که تقریبا همه جنبه‌های زندگی روزمره مردم تحت‌تاثیر دستاوردهای آن قرار می‌گیرد. روند تغییر اقتصاد کشاورزی و صنایع دستی به اقتصاد تحت سلطه صنعت و ماشین شیوه‌های کار و زندگی در جامعه را به طور اساسی متحول می‌کند.

تغییرات عمده در تکنولوژی جدید عبارت بودند از: ۱- استفاده از مواد اولیه جدید، عمدتا آهن و فولاد ۲- استفاده از منابع انرژی جدید، از جمله سوخت و نیروی محرکه مانند زغال سنگ، موتور بخار، برق، نفت و موتور احتراق داخلی ۳ - اختراع ماشین‌های جدید ریسندگی و بافندگی که امکان افزایش تولید را با صرف کمتر نیروی انسانی فراهم می‌آورد ۴ - سازماندهی جدید نیروی کار در محلی به نام کارخانه و در خط تولید؛ سیستمی که مستلزم تقسیم کار و تخصصی شدن نیروی کار بود ۵ - تحولات مهم در حمل و نقل و ارتباطات، از جمله لوکوموتیو بخار، کشتی بخار وتلگراف و صنعت چاپ ۶ - کاربرد روزافزون علم در صنعت.

این تغییرات استفاده فزاینده‌ای از منابع طبیعی و تولید انبوه کالاها را ممکن ساخت.

در این شرایط متوسط درآمد و جمعیت به صورت بی‌سابقه‌ای به شکل پایدار رشد کردند که منجر به گسترش سریع شهرها شد و در عین حال منجر به بروز نارضایتی‌های عمیق اجتماعی شد که حاصل شکاف طبقاتی و بی‌عدالتی اقتصادی محصول این صنعتی‌سازی بود. انقلاب ۱۸۴۸ نیز نتیجه مستقیم همین بی‌عدالتی‌ها بود.

طبقات اجتماعی جدید پدید آمدند و طبقه متوسط شهری تبدیل به نیروی قدرتمند سیاسی شد که در ساختار سیاسی جای گرفت.

طبقه کارگر به قلمرو هنر و ادبیات با فلسفه سوسیالیستی راه یافت و «مانیفست کمونیست» کارل مارکس و فریدریش انگلس در سال ۱۸۴۸ منتشر شد که با شعار«کارگران جهان متحد شوید!» انقلاب پرولتری را برمی‌انگیخت.

در همین دوران بود که جنبش «رئالیسم» در هنر فرانسه از حدود سال ۱۸۴۰ تا اواخر قرن نوزدهم شکوفا شد و به دنبال ارائه دیدگاهی واقعی و عینی از عصر معاصر بود. رئالیسم در واقع پس از انقلاب ۱۸۴۸ ظهور کرد که سلطنت لویی فیلیپ را سرنگون کرده

بود و در دوره دوم امپراتوری در زمان ناپلئون سوم توسعه یافت. همانطور که جامعه فرانسه برای اصلاحات دموکراتیک سیاسی مبارزه می‌کرد، هنرمندان رئالیست نیز با به تصویر کشیدن موضوعات مدرن برگرفته از زندگی روزمره طبقه کارگر و دیگر زحمتکشان جامعه، هنر را دموکراتیزه کردند.

رئالیسم با رد مکتب کلاسیک آرمانی، هنر آکادمیک و مضامین عجیب و غریب رمانتیسیسم بر اساس مشاهده مستقیم جهان خود عمل می‌کرد. بر طبق بیانیه گوستاو کوربه از پیشگامان رئالیسم فرانسه در سال ۱۸۶۱ « نقاشی اساسا هنری انضمامی است و فقط می‌تواند شامل نمایش چیزهای واقعی و موجود باشد.»

گوستاو کوربه حدود ۱۸۶۰، عکاس: نادار

گوستاو کوربه (۱۸۱۹ - ۱۸۷۷) با به چالش کشیدن اولویت «نقاشی تاریخ»، که مدت‌ها در سالن‌های رسمی و مدرسه هنرهای زیبا و آکادمی هنر تحت حمایت دولت، مورد توجه بود، خود را به عنوان مدافع اصلی رئالیسم معرفی کرد. در آن زمان انتخاب کوربه از موضوعات معاصر و نادیده گرفتن قراردادهای هنری، توسط برخی به عنوان یک مبارزه سیاسی ضداستبدادی تفسیر شد. پرودون، تابلوی «سنگ شکنان» او را به عنوان «طعنه به تمدن صنعتی شده‌ی ما... که از رها ساختن انسان از سنگین‌ترین، دشوارترین و

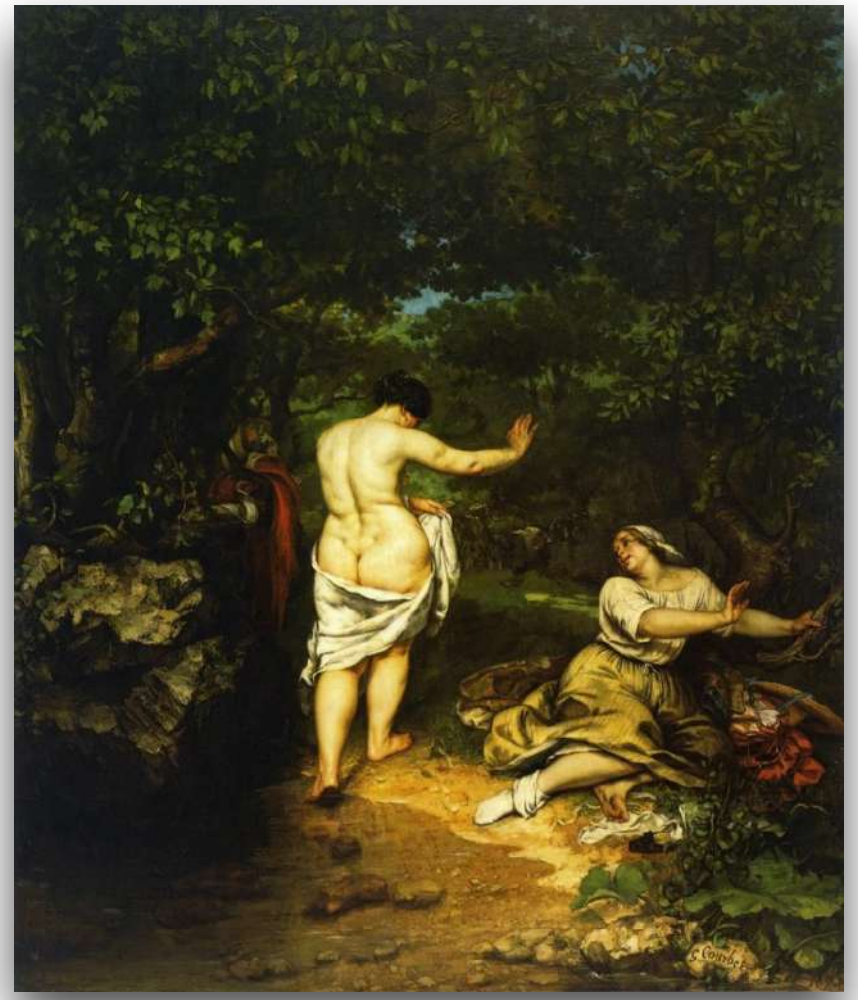
ناخوشایندترین کارها، تقدیر ابدی فقرا، ناتوان است» خواند. کوربه برای دستیابی به تصویری صادقانه و سرراست از زندگی، استفاده از تکنیک‌های آکادمیک را کنار گذاشت و عمدا از سبکی ساده استفاده کرد. بسیاری از منتقدان آن روز آن را «خام» تلقی می‌کردند. او قوانین مرسوم «مقیاس» را نقض می‌کرد و اختلافات طبقاتی را به نمایش می‌گذاشت.

هنگامی که در سال ۱۸۵۵ در نمایشگاه بین‌المللی پاریس دو اثر اصلی کوربه (تدفین در اورنانس و استودیوی نقاش) از سوی هیئت داوران رد شد، او یازده اثر دیگر پذیرفته شده خود را پس گرفت و نقاشی‌هایش را به صورت خصوصی در «پاویون رئالیسم»، در مکانی نه چندان دورتر از آن نمایشگاه در معرض دید عموم قرار داد و برای معرفی این نمایشگاه مستقل و تک نفره، یک مانیفست رئالیستی نوشت که لحن بیانیه‌های سیاسی آن دوره را داشت و در آن هدف خود را به عنوان یک هنرمند «ترجمه آداب و رسوم، ایده‌ها و واقعیات» بیان کرد. «از دورانِ من طبقِ برآورد خودم.»

رئالیست‌ها با استفاده از دستاورد صنعت چاپ و روزنامه‌ها و رشد رسانه‌های جمعی در پی انقلاب صنعتی، برداشت جدیدی از هنرمند به عنوان «خود تبلیغ‌گر» را به وجود آوردند. گوستاو کوربه و هم‌فکرانش عمداً به بحث‌ها و چالش‌ها در رسانه‌ها دامن می‌زدند تا هر چه بیشتر نقطه نظرات‌شان به گوش مردم برسد.

« استودیوی نقاش» گوستاو کوربه (۱۸۵۵)

یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های رادیکالیزم (با معیارهای قرن نوزدهم) در نقاشی کوربه اثر «حمام‌کنندگان» او است که باعث رسوایی در سالن پاریس در سال ۱۸۵۳ شد.
دو زن روستایی با اندامی قوی مشغول وقت گذرانی هستند.



«حمام‌کنندگان» گوستاو کوربه (۱۸۵۳)

وقتی ناپلئون سوم از جلوی این تابلو گذشت با شلاق دستش بر روی آن ضربه زد. حتی اوژن دولاکروا مهم‌ترین نقاش رمانتیسیسم فرانسه از «ابتذال وحشتناک فرم» سخن گفت. منتقدان خاطرنشان می‌کردند که در «حمام‌کنندگان» هیچ دلیل اخلاقی برای به تصویر کشیدن بدن برهنه وجود ندارد و ژست‌های این دختران غیرطبیعی است، در واقع نقاشی «حمام‌کنندگان» آخرین میخ بر تابوت دوران «رمانتیک» بود که توسط کوربه کوبیده شد. نسبت‌های اغراق‌آمیز و غیرمعمول، فقدان طرح یا داستان توجیه‌کننده برهنگی و این که هیچ کاری انجام نمی‌دهند. این‌طور به نظر می‌رسد که در این نقاشی ممکن است نوعی طرح داستان وجود داشته باشد اما در درون این تابلو اتفاق نمی‌افتد. در آن زمان نشان دادن بدن برهنه غیراسطوره‌ای یک تابو بود.

در عین حال هیچ ایرادی در مهارت هنرمند وجود نداشت. فراوانی جزئیات، نور و سایه واقعی، مطالعه دقیق.
اشاره غیرمستقیم به مریم مجدلیه در ژست دختری که دستش را دراز کرده کفرآمیز بود. اما بیشتر از هر چیز منتقدان این اثر از این که یکی از حمام‌کنندگان پاهای کثیف داشت ناراحت شدند.
کوربه هنرمندی بود که به طور قابل توجهی از زمان خود جلوتر بود و با گستاخی چارچوب‌ها و کلیشه‌ها را در هم شکست. او به شهرت و رفاه خود اهمیت نمی‌داد و این‌چنین است که سهم او در رئالیسم و هنر اهمیت ویژه‌ای دارد.
مخاطب امروز آثار کوربه شاید تصور کند که جنجالی‌ترین آثار او «منشاء جهان» یا صحنه عشق‌بازی دو زن همجنس‌گرا در تابلوی «خواب» باشد. اما این آثار برای نمایش عمومی در نظر گرفته نشده و سفارش خصوصی بودند.
اما تابلوی «حمام کنندگان» در ابعاد بزرگ ۲۲۷ در ۱۹۳ سانتیمتر با پاهای کثیف در سالن پاریس یک فریاد بلند در زیبایی‌شناسی هنری دوران خود بود؛ فریادی که مردم را وادار کرد تا فراتر از مرزهای «عادی» و «قابل قبول» را ببینند و به روند تغییر بیاندیشند.
اصول هنری کوربه خواستار حقیقت بود و حقیقت این بود که دهقان فرانسوی در قرن نوزدهم در حفظ بهداشت وسواسی نداشت و کوربه نمی‌توانست پای دهقانی را که سال‌ها بعد در رئالیسم سوسیالیستی قدم می‌گذاشت در تابلو نقاشی خود با آب و صابون بشوید.

گوستاو کوربه در نتیجه فعالیت‌های سیاسی‌اش و شرکت مستقیم در اولین تجربه حکومت هفتاد و سه روزه زحمتکشان در کمون پاریس ۱۸۷۱ به زندان افتاد. او قبل از اجرای حکم شش ماه زندان‌اش به دلیل مشارکت در تخریب ستون واندوم در ورسای زندانی شده بود و مشاهدات خود را از شرایط زندان در نقاشی «کمونارهای جوان در زندان» مستند کرد.
پس از سپری شدن دوران زندان از سال ۱۸۷۳ تا پایان عمر در سال ۱۸۷۷ در کشور سوئیس در تبعید به سر برد.

ادوار مانه و **امپرسیونیست‌ها** وارثان بلاواسطه رئالیسم بودند، آنها نیز تصاویر زندگی مدرن را پذیرفتند و با این حال در دهه‌های ۱۸۷۰ و۱۸۸۰ هنر آنها دیگر بار سیاسی رئالیسم را به دوش نمی‌کشید.

در آغاز قرن بیستم و با وقوع جنگ جهانی اول اعتبار بسیاری از تزهای لیبرال از بین رفت. مارکس با گسترش سرمایه‌داری در قرن نوزدهم پیش‌بینی کرده بود که تجارت آزاد، تضادهای داخلی سرمایه‌داری را به سطح بین‌المللی منتقل خواهد کرد.
در سال ۱۹۱۴، پس از شروع جنگ جهانی اول، کارل کائوتسکی نوشت: «معمولاً مناطق صنعتی بر مناطق کشاورزی تسلط داشتند. دولت‌های سرمایه‌داری علاقه خود را به گسترش مناطق کشاورزی که با آنها روابط تجاری داشتند، حفظ کردند. در نتیجه، کشورهای امپریالیستی برای کنترل مناطق کشاورزی وارد رقابت شدیدی شدند و این رقابت به یک مسابقه تسلیحاتی خطرناک و شروع جنگ جهانی اول تبدیل شد.»
رزا لوکزامبورگ رویکرد مارکسیستی دیگری در مورد امپریالیسم ارائه کرد و تأکید داشت که سرمایه‌داری نیاز دارد که در مناطق پیشاسرمایه‌داری گسترش یابد تا «ارزش اضافی» تولید کند. بر این اساس هدف امپریالیسم «برقراری سلطه انحصاری و جهانی بر تولید سرمایه‌داری در همه کشورها و برای همه شاخه‌های صنعت» است. اما سرمایه‌داری از «بیماری» میلیتاریسم رنج می‌برد که «علی‌رغم بلاتکلیفی کامل اهداف و انگیزه‌های درگیری» باعث بروز جنگ می‌شود. لوکزامبورگ جنگ جهانی اول را به عنوان مبارزه‌ای برای بازتوزیع سرزمینی جهان در میان کشورهای پیشرو سرمایه‌داری ترسیم کرد.
سرمایه داران، متعاقباً، نیاز داشتند که تولیدات مازاد خود را به سمت بازارهای جدید هدایت کنند. ویژگی اصلی مرحله جدید سرمایه‌داری تمرکز و «رابطه صمیمی» سرمایه بانکی و صنعتی در قالب سرمایه مالی است. سرمایه مالی با ایجاد انحصارها به دنبال تسلط بر اقتصاد داخلی بود و حتی در سایر کشورهای صنعتی نیز سیاست تهاجمی صادرات سرمایه را دنبال می‌کرد. همچنین بر دولت‌ها فشار می‌آورد تا نه تنها با تعرفه از حفظ موقعیت خود در بازار داخلی حمایت کنند، بلکه در صورت لزوم با استفاده از زور اندازه بازار ملی را نیز گسترش دهند.
اجتناب از جنگ تنها از طریق مقاومت پرولتاریا و طبقه متوسط امکان پذیر بود.

در این زمان حدود دو دهه از تاریخ اختراع شعبده‌ی تصاویر متحرک، سینما، در اواخر قرن نوزدهم گذشته بود. در اوایل قرن بیستم این تصاویر متحرک در مسیر تثبیت این نوع بیان تصویری در تئوری فیلم به عنوان هنر هفتم قرار داشتند. تا سال ۱۹۱۴، استودیوهای بزرگ و سینماهای اختصاصی تاسیس شدند. فیلم‌ها طولانی‌تر شدند و فرم روایی محتوای غالب آنها شد. در مجموع سی سال اول تاریخ سینما با رشد و تثبیت پایه‌های صنعتی، استقرار فرم روایی و اصلاح فناوری آن شناخته می‌شود.

از آنجایی که مردم برای دیدن فیلم‌ها پول بیشتری پرداخت می‌کردند، صنعتی که در این مسیر رشد می‌کرد حاضر شد پول بیشتری نیز برای تولید، توزیع و نمایش آنها سرمایه‌گذاری کند. جنگ جهانی اول به شدت بر صنعت فیلم در اروپا تأثیر گذاشت. به طور مثال در فرانسه تولید فیلم به دلیل بسیج عمومی نظامی کشور در آغاز جنگ تعطیل شد. اگرچه تولید فیلم دوباره در سال ۱۹۱۵ آغاز شد، اما در مقیاسی بسیار کم‌تر نسبت به قبل بود و بزرگترین شرکت‌ها به تدریج از تولید فیلم بازماندند. سال‌های جنگ جهانی اول یک دوره انتقالی پیچیده برای صنعت فیلم بود. نمایش فیلم از برنامه‌های کوتاه تک‌حلقه‌ای به فیلم بلند تبدیل شد. مکان‌های نمایش فیلم بزرگ‌تر شدند و شروع به دریافت قیمت‌های بالاتر کردند. در ایالات متحده آمریکا، این تغییرات باعث ورشکستگی بسیاری از شرکت‌های فیلمسازی شد. شرکت فیلمسازی «یونیورسال» در سال ۱۹۱۳ به عنوان یک شرکت مادر تشکیل شد. در این سال‌ها به دلیل کیفیت بالای فیلم‌های تولید شده در ایالات متحده آمریکا، بازار فیلم‌های آنها رشد کرد و صنعت فیلم آمریکا اهمیت بیشتری پیدا کرد.

دیوید لولین وارک «دی دبلیو» گریفیث

(۱۸۷۵ – ۱۹۴۸)

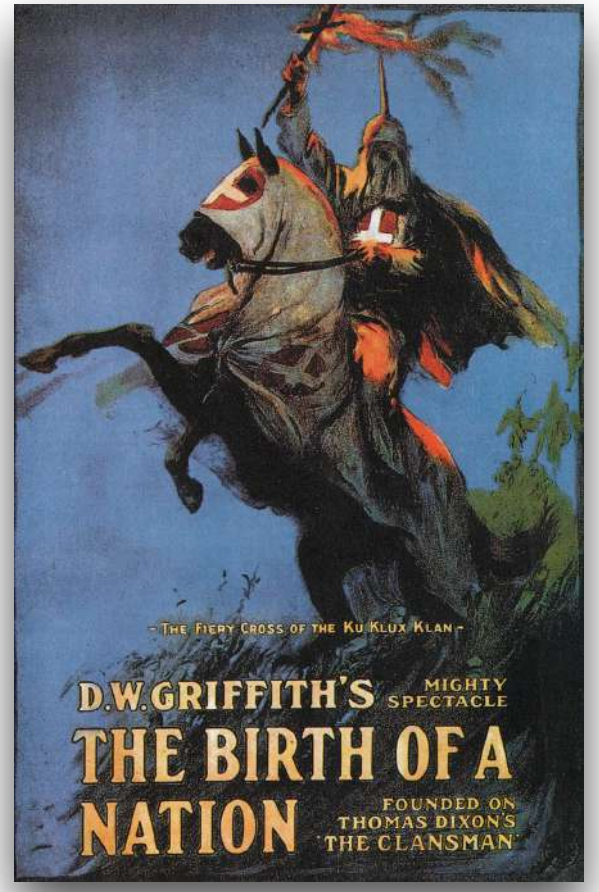
یکی از دلایل موفقیت صنعت سینمای آمریکا وجود کارگردانانی چون دی. دبلیو. گریفیث (۱۸۷۵- ۱۹۴۸) بود که با نوآوری‌ها و هنر کارگردانی خود زبان فیلم را متحول کرد. از جمله این نوآوری‌های مهم می‌توان از: تجزیه فیلم به نماهای گوناگون، تغییر فاصله دید و زاویه دید، تغییر مرکز توجه در طول یک نما به وسیله حرکت دوربین، جداسازی و تأکید

بر مرکز توجه از طریق نمای بسته (کلوزآپ)، نمایش دو یا چند واقعه به صورت موازی (مونتاژ موازی)، قطع تداوم زمان واقعی به گذشته و آینده (فلش بک، فلش فوروارد) نام برد.
در ۸ فوریه ۱۹۱۵ فیلم «تولد یک ملت» گریفیث، یکی از برجسته‌ترین و تاثیرگذارترین فیلم‌های تاریخ سینما، در سالن «کلون» لُس‌آنجلس به نمایش درآمد. این فیلم سه‌ساعته، اولین فیلم بلند آمریکا و سینما تا آن زمان بود که با فروش و موفقیت چشمگیرش در گیشه در کنار نوآوری‌ها و تکنیک فوق‌العاده هنری‌اش راه را برای سینمای تجاری پس از خود هموار کرد.

«تولد یک ملت» به دلیل نژادپرستی آشکار، یکی از توهین‌آمیزترین و منفورترین فیلم‌های ساخته شده در تاریخ سینما است.
این فیلم بر اساس رمان «طایفه» تامس دیکسون جونیور، ساخته شده است و داستان پرتلاطم تاریخ آمریکا در دهه ۱۸۶۰ را روایت می‌کند. در طول سه ساعت نمایش فیلم، زندگی تخیلی دو خانواده از شمال و جنوب را دنبال می‌کند و در آن آمریکایی‌های آفریقایی‌تبار به عنوان افرادی بی‌رحم، تنبل، از نظر اخلاقی منحط و خطرناک به تصویر کشیده می‌شوند. در اوج فیلم، کوکلوکس کلان برای نجات جنوب و برای جلوگیری از غلبه آمریکایی‌های آفریقایی‌تبار بر زندگی مردم، قیام می‌کنند.

صحنه‌ای از فیلم «تولد یک ملت» گریفیث (۱۹۱۵)

«تولد یک ملت» فیلمی تماما تبلیغاتی و سیاسی است برای نشان دادن برتری سفیدپوستان. نمایش این فیلم باعث شورش بر علیه آن در چندین شهر آمریکا شد اما با این حال، میلیون‌ها نفر برای تماشای آن هزینه کردند. بسیاری این فیلم را به خاطر بازیگران مشهورش و تعداد بی‌سابقه نقش‌آفرینان آن که بالغ بر ۱۰۰۰۰ نفر می‌شد دیدند. خط دراماتیک داستان آن بسیار پیچیده‌تر از هر چیزی بود که تا آن تاریخ بر پرده سینما نقش بسته بود و علیرغم تمام نادرستی‌های فاحش تاریخی در آن، صحنه‌هایی مانند جلسات کنگره آمریکا، نبردهای جنگ داخلی و ترور آبراهام لینکلن، با دقت بازسازی شده بود و ظاهرا به فیلم مشروعیت می‌داد و آن را به عنوان یک اثر تبلیغی مؤثر می‌ساخت.
اندکی پس از اکران فیلم در لس‌آنجلس، توماس دیکسون جونیور نویسنده کتاب، که



پوستر فیلم «تولد یک ملت» گریفیث (۱۹۱۵)

همکلاسی و دوست نزدیک بیست و هشتمین رئیس جمهور آمریکا، وودرو ویلسون از حزب دموکرات بود او را متقاعد کرد که این فیلم را در داخل کاخ سفید به نمایش بگذارد و این اولین باری بود که تا آن زمان چنین برنامه‌ای در کاخ سفید ترتیب داده می‌شد.

رئیس‌جمهور ویلسون درباره این فیلم گفته است: «مثل نوشتن تاریخ با رعد و برق است. و تنها تاسف من این است که همه چیز به طرز وحشتناکی درست است.»
اگرچه صحت این نقل قول مورد مناقشه قرار گرفته است، اما شکی وجود ندارد که ویلسون در مورد مسئله «نژاد» در کنار توماس دیکسون جونیور و گریفیث ایستاده بود.

توماس وودرو ویلسون
بیست و هشتمین رئیس‌جمهور ایالات متحده آمریکا

مک ایوان می‌نویسد: «او [ویلسون] مجدداً خدمات دولتی را بر اساس رنگ پوست جدا کرد. و بی دلیل نیست که فکر می‌کند فیلم «تولد یک ملت» فوق‌العاده است.» و البته این واقعیت که در کاخ سفید به نمایش درآمده بود به عنوان تاییدیه فیلم نیز تلقی می‌شد.
طرفداران برتری نژاد سفید در ایالت جورجیا این امر را به خوبی درک کرده بودند.
کوکلوکس کلان که توسط دولت فدرال در دهه ۱۸۷۰ سرکوب شده بود، در دسامبر ۱۹۱۵ توسط ویلیام جی سیمونز در جورجیا مجدداً تأسیس شد. «طایفه» جدید علاوه بر ضد سیاهپوستان، ضد کاتولیک، ضد یهود و ضد مهاجر نیز بود و در اوایل دهه ۱۹۲۰ در سراسر شمال و همچنین جنوب گسترش یافت. در اوج قدرت خود در سال ۱۹۲۴، تعداد اعضای آن تا سه میلیون نفر تخمین زده می‌شد. شکی نیست که فیلم «تولد یک ملت» در جلب پذیرش گسترده عمومی برای سازماندهی مجدد آن نقش مهمی ایفا کرد.

کوکلوکس کلان در ابتدا به عنوان یک گروه تروریستی ضد سیاه‌پوستان و ضد فدرالیسم تأسیس شده بود.
گریفیث پس از «تولد یک ملت» ۲۷ فیلم دیگر ساخت. در سال ۱۹۱۹، او با همکاری داگلاس فیربنکس، مری پیکفورد و چارلی چاپلین، کمپانی «یونایتد آرتیستز» را تأسیس کرد.
آثار دی. دبلیو. گریفیث فیلمسازی را به یک هنر تبدیل کرد و امروز از او به عنوان پدر سینمای روایی و تجاری نام برده می‌شود.
دی. دبلیو. گریفیث پدر زیبایی‌شناسی شَر در سینما است.

در اواخر جنگ جهانی اول (۲۸ جولای ۱۹۱۴ - ۱۱ نوامبر ۱۹۱۸) در سال ۱۹۱۷ انقلاب اکتبر در روسیه با این شعار پیروز می‌شود:
جنگ ضد جنگ/ صلح بی‌درنگ/ حکومت به شورا/ زمین به دهقان/ نان به گرسنه/ حرمت به انسان
[از منظومه ولادیمیر ایلیچ لنین اثر ولادیمیر مایاکوفسکی]

ولادیمیر ایلیچ لنین
رهبر انقلاب ۱۹۱۷ روسیه
و بنیانگذار دولت اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی

به گفته آناتولی لوناچارسکی، اولین کمیسر آموزش دولت بلشویک، لنین اظهار داشت: «فیلم برای ما مهم‌ترین هنر است». آنچه که در این اظهار نظر به ویژه قابل توجه است اشاره به این مطلب است که لنین در زمانی که بسیاری هنوز فیلم را صرفاً نوعی سرگرمی ارزان می‌دانستند، نه تنها به وضوح آن را به عنوان یک هنر می‌شناخت، بلکه او حتی در مراحل اولیه توسعه آن نیز تشخیص می‌داد که هنر فیلم آینده‌ای بزرگ و تاثیرگذار خواهد داشت. دولت نوپای اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی با جمعیت کثیری از ملت‌ها و قومیت‌های مختلف با فرهنگ‌های متفاوت روبرو بود که بسیاری از آنها بی‌سواد بودند و وسایل ارتباطی در این سرزمین پهناور هنوز توسعه نیافته بود. دولت بولشویک با وظیفه مهم آگاهی‌رسانی به تمام مردم و برانگیختن نیرو و انرژی آنها روبرو بود. در دوران بحرانی پس از انقلاب که حکومت نوپا از هر سو مورد تهاجم بی‌امان نیروهای داخلی و خارجی قرار گرفته بود، هنر فیلم به عنوان یک رسانه قدرتمند تنها از سوی افرادی که دارای قدرت تخیل و بینش قوی بودند مورد توجه قرار گرفت.

کمیساریای آموزش در ابلاغیه‌ای اعلام کرد: « فیلم‌ها باید از زندگی مردمان همه کشورها ساخته شود تا فیلمسازان انگیزه‌ای برای تولید تصاویر جدید داشته باشند. توجه ویژه باید به سازماندهی نمایش فیلم در روستاها و در شرق معطوف شود، جایی که این هنر برای آنها تازگی دارد.»

هنرمندانی چون سرگئی آیزنشتاین، زیگا ورتوف، وسیه‌وولود پودوفکین و الکساندر داوژنکو، چالش لنین را با اشتیاق پذیرفتند. رسانه جوان فیلم که بر پایه مهارت مکانیکی و تخصص صنعتی استوار بود، توجه نسل جدید هنرمندان کمونیست را به سوی خود جلب کرد و متوجه شدند که جامعه جدیدی که نسل آنها قصد ساختنش را دارد تنها بر اساس توسعه سریع صنعتی و نوآوری‌های فناوری پیشرفت خواهد کرد. این پیشگامان این «وسیله سرگرمی» جدید را با هر دو دست گرفتند و آن را به یک وسیله ارتباطی قدرتمند تبدیل کردند. این کارگردانان از تئوری مارکسیستی الهام گرفتند و دیدند که می‌توانند ایده‌های مارکسیستی را در ساخت فیلم به کار ببرند، اما هر فیلم‌ساز این کار را به روش خاص خود انجام داد. با این حال، آیزنشتاین تنها کسی بود که یک نظریه مارکسیستی همه جانبه در مورد فیلمسازی را ارائه کرد.

سرگئی آیزنشتاین
(۱۸۹۸ – ۱۹۴۸)

آیزنشتاین در استفاده از هنر مونتاژ و تئوری تدوین فیلم پیشگام بود و در کنار همکار و هم‌عصرش، لف کولشوف، دو تن از اولین نظریه‌پردازان فیلم هستند. آنها استدلال می‌کردند که مونتاژ جوهره سینماست و با استفاده مؤثر از آن می‌توان مخاطب را قادر به دیدن و درک واقعیت عمیق‌تر رهنمون ساخت. مقالات و کتاب‌های آیزنشتاین - به ویژه فرم فیلم و حس فیلم - نظریه‌های مونتاژ او را به تفصیل توضیح می دهد و زمینه‌ای نظری را برای فیلمسازان نسل آینده فراهم می‌کند. او نشان داد که می‌توان با کنار هم قرار دادن تصاویر به جای پیوند دادن آن‌ها در یک ترتیب زمانی ساده، معنایی جدید ایجاد کرد. با قرار دادن یک تصویر(تز) بلافاصله در کنار یک تصویر بسیار متفاوت یا «متضاد» (آنتی تز)، یک مفهوم جدید (سنتز) ایجاد می‌شود.

او تدوین را کلید تاثیرگذاری فیلم می‌دانست. فیلم برای او بسیار بیشتر از یک ابزار مفید در توضیح یک صحنه از طریق پیوند تصاویر مرتبط بود. آیزنشتاین ثابت کرد که می‌توان از «برخورد» نماها برای تأثیرگذاری بر آگاهی مخاطب استفاده کرد و بدین گونه می‌توان به بعدی استعاری دست یافت.

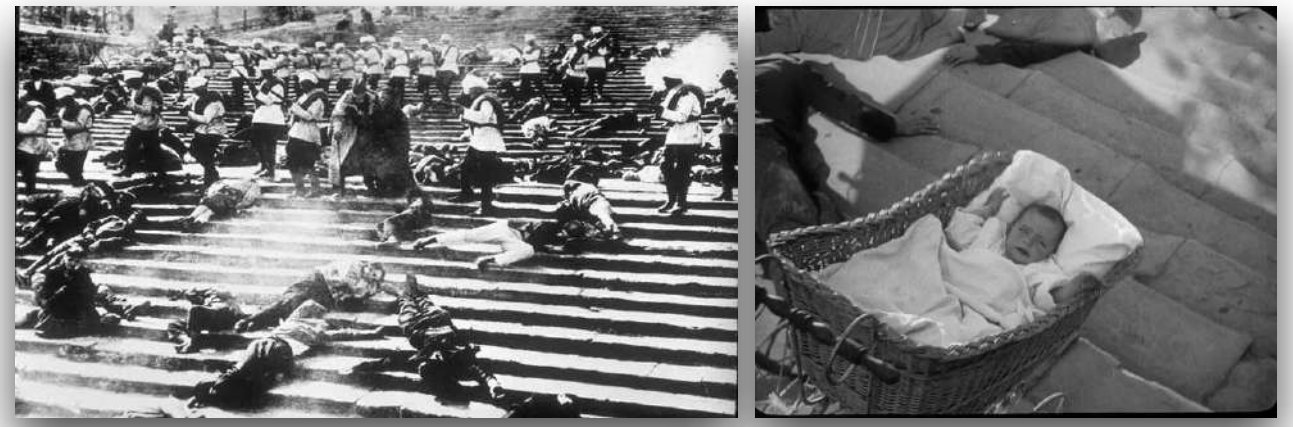
فیلم «رزمناو پوتمکین» (۱۹۲۵) مشهورترین نمونه از این رویکرد است.

در فیلم «اعتصاب» (۱۹۲۵) زندگی در یک کارخانه در زمان روسیه تزاری و شرایطی که کارگران در آن کار می‌کردند را به تصویر می کشد. کارگرانی که استثمار می‌شوند اعتصابی را سازماندهی می‌کنند و در پاسخ به روشی وحشیانه سرکوب می شوند. تصاویر در این فیلم چنان صریح سرکوب طبقه حاکم را نشان می‌دهند که پیش از این هرگز به این شکل تجسم نشده بود. اما چیزی که این فیلم و دیگر فیلم‌های آیزنشتاین را متمایز می‌کند این است که او به تماشاگر حتی برای یک دقیقه اجازه انفعال نمی‌دهد، بلکه او به صحنه مبارزه کشیده می‌شود و بخشی از آن می‌شود.

پوستر فیلم «اعتصاب» آیزنشتاین (۱۹۲۵)

پس از موفقیت فیلم «اعتصاب»، آیزنشتاین از طرف دولت شوروی مأمور شد تا فیلمی به یاد انقلاب ناموفق سال ۱۹۰۵ بسازد. او تصمیم گرفت بر روی خدمه کشتی جنگی پوتمکین تمرکز کند. ملوانان که از ظلم شدید افسران خود و جیره‌های گوشت پر از کِرم آنها خسته شده‌اند، شورش می‌کنند. این شورش به نوبه خود جرقه شورش شهروندان بر

علیه رژیم تزاری را می‌زند. محور اصلی فیلم قتل عام در پله‌های اودسا است که در آن قزاق‌های تزار شهروندان بی گناه را به گلوله می‌بندند. تصویر مادری در حال مرگ که کالسکه‌ی بچه‌اش را هل می‌دهد و آن کالسکه در حالی که کودک هنوز در آن است رها می‌شود و این صحنه تبدیل به یکی از نمادین‌ترین و تکان دهنده ترین نماهای تاریخ سینما بدل می‌شود.



فیلم «رزمناو پوتمکین» آیزنشتاین (۱۹۲۵)

امروز تصورش دشوار است که تماشاگران پس از دیدن «رزمناو پوتمکین» چنان برانگیخته شده باشند که مصمم به انقلاب خود از سینما بیرون بروند. اما در سال ۱۹۲۵ طبقات حاکم از این فیلم چنان ترسیده بودند که نمایش عمومی آن برای سال‌ها تقریباً در همه جای خارج از اتحاد جماهیر شوروی ممنوع شد.

او اولین سینماگری بود که «زبان فیلم» مناسب برای چالش‌های زمان خود را تشخیص داد و به کار بست. فیلم‌های «اکتبر»، «الکساندر نوسکی» و «ایوان مخوف»، همگی گواهی بر سهم و قدرت تصویرسازی او هستند.

زیگا ورتوف تلاش کرد برای سینمای مستند همان کاری را انجام دهد که آیزنشتاین در سینمای روایی انجام می‌داد. او با ساختن فیلم‌های خبری کار خود را آغاز کرد، اما هم‌زمان نظریه‌های خود را در مورد فیلم‌سازی نیز توسعه داد که به‌طور قابل توجهی با نظریه‌های فیلم‌سازان روایی متفاوت بود. آثار و نوشته‌های او تقریباً بر تمام مستندسازان آینده، به‌ویژه مکتب بریتانیایی «سینمای آزاد» جان گریرسون، باسیل رایت، آلبرتو کاوالکانتی و پل روتا، و همچنین بعداً بر جنبش «سینما حقیقت» فرانسه بسیار تأثیرگذار بود.

زیگا ورتوف (۱۸۹۶-۱۹۵۴)

در سال ۱۹۲۲، سالی که رابرت فلاهرتی مستند «نانوک شمالی» را ساخت، ورتوف مجموعه «سینما حقیقت» خود را آغاز کرد. عنوان کار خود را از روزنامه پراودا، ارگان رسمی حزب کمونیست اتحاد شوروی گرفته بود. کینو-پراودا (سینما - حقیقت). گروه «سینما حقیقت» کار خود را در زیرزمینی در مرکز مسکو آغاز کرد. همان‌طور که خودش تعریف می‌کند، مرطوب و تاریک بود. او گفت: «این رطوبت باعث شد که حلقه‌های فیلم‌های ما که عاشقانه انتخاب شده‌اند به درستی به هم نچسبند، قیچی‌ها زنگ زدند». «قبل از سحر، از رطوبت و سرما، دندان‌ها به هم می‌خورد، رفیق سویلووا را در ژاکت سوم می‌پیچم».

ورتوف، در مجموعه‌ی کینو-پراودا، بر تجربیات روزمره تمرکز کرد و «دغدغه‌های بورژوایی» را رد کرد تا در عوض از مردم عادی، بازارها، کافه‌ها و مدارس فیلمبرداری کند، گاهی اوقات با دوربین مخفی این کار را می‌کرد. آثار کینو-پراودا معمولاً شامل برداشت مجدد یا صحنه‌سازی نمی‌شد. فیلمبرداری ساده و کاربردی بود. ورتوف به ایده‌های سنتی زیبایی‌شناختی یا شکوه داستان‌ها بی‌علاقه بود.
او در مجموعه‌ی کینو - پراودا به وضوح قصد داشت با مخاطبانش رابطه‌ای فعال داشته باشد.

ورتوف آشکارا و قاطعانه خود را از سنت سینمای روایی جدا کرد و خصومت خود را نسبت به داستان‌های دراماتیک از هر نوع آشکارا و مکرر ابراز کرد. او درام را به عنوان یکی دیگر از مواد افیونی برای توده‌ها در نظر می‌گرفت. او نوشت: «برای پاکسازی قاطع زبان فیلم، برای جدایی کامل آن از زبان تئاتر و ادبیات» مبارزه می‌کند.
تجربیات و نظریات او در فیلم «مردی با دوربین فیلمبرداری» (۱۹۲۹) که در اوکراین فیلمبرداری شده است به صورت برجسته و چشمگیری ثبت شده است.

پوستر فیلم «مردی با دوربین فیلمبرداری» ورتوف (۱۹۲۹)

فیلمسازان شوروی الهام‌بخش همکاران خود در سراسر جهان شدند. چیزی که آنها را بر خلاف بسیاری از فیلمسازان در غرب برجسته می‌کرد این بود که در وهله اول آنها به فیلم به عنوان یک رسانه آموزشی نگاه می‌کردند تا سرگرمی محض و رسانه را در درجه اول وسیله‌ای برای ارتقای بهبود شرایط زندگی انسان‌ها و ترویج ارزش‌های سوسیالیستی می‌پنداشتند.

به گفته آنت مایکلسون، استاد مطالعات سینما در دانشگاه نیویورک، «سینمای اولیه شوروی جهان را رهبری کرد و بسیاری از زمینه‌های عملی و تئوری فیلم را برای قرن بیستم ایجاد کرد». تأثیر فیلمسازان شوروی را می‌توان در طول تاریخ بعدی سینما مشاهده کرد. کادربندی و تدوین بدون سینمای شوروی غیرقابل تصور است.

نائوم کلیمان می‌گوید: «در دهه ۱۹۷۰، فرانسیس فورد کاپولا به او گفته بود که در «اکتبر» و «ایوان مخوف» الهام هنری پیدا کرده است.» در آثار کلاسیک سینما چون «همشهری کین» اثر اورسن ولز، با زوایای دوربین ماجراجویانه‌اش، در سینمای نئورئالیسم ایتالیا و در آثار کارگردانانی چون دِسیکا، روسلینی، ویسکونتی و رُسی، روشی را می‌بینیم

که فیلمسازان شوروی توانسته بودند زندگی روی پرده‌ی سینما را به شیوه‌ای کاملاً جدید، گیرا و واقع‌گرایانه به تصویر بکشند و جایگزین نگاه تئاترال قبل از خود کنند. فیلم‌های بزرگان هالیوود مانند بیلی وایلدر، چارلی چاپلین، آلفرد هیچکاک، جان فورد، ویلیام وایلر و هاوارد هاکس همگی تأثیر اساسی فیلمسازان اولیه شوروی را آشکار می‌کنند.

سقوط بازار سهام در ۲۴ اکتبر ۱۹۲۹، آغاز دوران رکود بزرگ اقتصادی در ایالات متحده آمریکا بود. روزی که به«پنجشنبه سیاه» معروف شد.
جنگ جهانی اول ایالات متحده آمریکا را از یک بازیگر نسبتا کوچک در صحنه بین‌المللی به مرکز مالی جهانی تبدیل کرد. صنعت آمریکا از ماشین جنگی متفقین حمایت کرده بود که منجر به هجوم عظیم پول نقد به اقتصاد ایالات متحده شد. از آنجایی که جنگ روابط تجاری جهانی موجود را قطع کرد، ایالات متحده به عنوان تامین کننده اصلی کالاها از جمله سلاح و مهمات وارد عمل شد. این خریدها موجب بدهی شدید کشورهای اروپایی به ایالات متحده آمریکا شد.

مردان بیکار بیرون یک آشپزخانه رایگان در شیکاگو در صف ایستاده‌اند.

در دهه ۱۹۲۰ بسیاری از مصرف‌کنندگان آمریکایی، با این فرض که رونق اقتصادی به صورت نامحدود ادامه خواهد داشت، مقادیر زیادی بدهی شخصی، گاهی با نرخ بهره بسیار بالا به عهده گرفتند. کارخانجات به خرید کالاهای خود توسط این مشتریان وابسته بودند.
قوانین کمی برای اطمینان از ایمن بودن پول سرمایه‌گذاری شده وجود داشت. سفته‌بازان شروع به دستکاری عمدی قیمت سهام و خرید و فروش به منظور افزایش درآمد خود کردند.
در روز «پنجشنبه سیاه» ۱۹۲۹، قیمت سهام در بورس نیویورک شروع به کاهش کرد و ۱۱ درصد از ارزش خود را در یک روز از دست داد. پس از تثبیت اولیه، اخبار کاهش قیمت سهام وام دهندگان را واداشت تا از سرمایه‌گذاران بخواهند تا وام‌ها را بازپرداخت کنند. فروش گسترده‌ای آغاز شد که باعث شد بازار ارزش بیشتری را از دست بدهد و وحشت را در سراسر کشور ایجاد کند. در اواسط نوامبر، ارزش سهام این کشور ۳۳ درصد کاهش یافت. بانک‌هایی که به سرمایه‌گذاران یا مشاغل شکست خورده وام داده بودند، دیگر پول نقدی برای پرداخت به مشتریان خود نداشتند.
در نتیجه «بحران بزرگ» اقتصادی آمریکا بین سال‌های ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۳ پانزده میلیون آمریکایی بیکار شدند.
فاجعه اقتصادی در ایالات متحده آمریکا در سراسر جهان پخش شد و به ویژه در اروپا که چندین کشور به ایالات متحده بدهکار بودند، ضربه سختی زد. در طول جنگ جهانی اول، متفقین (بریتانیا و فرانسه) با استفاده از وام ایالات متحده، مقدار زیادی سلاح و محصولات نظامی خریداری کرده بودند. زمانی که ایالات متحده خواستار بازپرداخت این وام‌ها برای تثبیت اقتصاد خود شد، اقتصاد این کشورها را نیز در رکود اقتصادی قرار داد.
در آلمان، بحران اقتصادی به شیوه‌ای متفاوت اما نه کم‌تر تاثیر گذاشت. جمهوری جدید وایمار در دهه ۱۹۲۰ به دلیل غرامت‌های تعیین شده در معاهده ورسای، دوره‌ای از تورم شدید را پشت سر گذاشته بود. آلمان به جای دریافت مالیات از شهروندانش برای پرداخت غرامت، میلیون‌ها دلار از ایالات متحده آمریکا وام گرفت. تقاضای آمریکا برای بازپرداخت وام، پیامدهای فاجعه‌باری برای اقتصاد شکننده آلمان داشت که به ورشکستگی بانک‌ها و افزایش بیکاری منجر شد. همانند ایالات متحده آمریکا، جمهوری وایمار نیز تصمیم گرفت به جای افزایش هزینه‌ها، آنها را کاهش دهد تا اقتصاد را تحریک کند و این سیاست وضعیت را بدتر کرد.
بحران اقتصادی همچنین در ظهور آدولف هیتلر به عنوان یک رهبر سیاسی در آلمان نقش داشت. وخامت شرایط اقتصادی در آلمان در دهه ۱۹۳۰، جمعیتی خشمگین،

ترسیده با مشکلات مالی فزاینده را ایجاد کرد که در را به روی تفکرات سیاسی افراطی باز کرد.
هیتلر با لفاظی‌های یهودستیزانه و ضدکمونیستی آنها را عامل رکود اقتصادی نشان می‌داد. ترس و عدم اطمینان در مورد آینده آلمان بسیاری از آنها را در جستجوی نوع ثباتی که هیتلر ارائه می‌کرد، سوق داد.

آدولف هیتلر (۱۸۸۹- ۱۹۴۵)

رکود اقتصادی به تنهایی مسئول به قدرت رسیدن هیتلر نبود، اما به ایجاد فضایی کمک کرد که در آن از او حمایت شود.
تا ۱۵ مارس ۱۹۳۳، ده هزار کمونیست در آلمان دستگیر شدند. برای اسکان همه این زندانیان سیاسی، اولین اردوگاه‌های کار اجباری آغاز به کار کرد. شرایط در اردوگاه‌ها وحشیانه بود. مردم مورد بدرفتاری و شکنجه قرار گرفته و گاه کشته می‌شدند. یهودیان دوران سختی را پشت سر می‌گذاشتند. به عنوان مثال، نگهبانان اس‌اس در اردوگاه داخائو در نزدیکی مونیخ، چهار زندانی یهودی را بیرون دروازه زندان بردند و در آنجا به ضرب گلوله کشتند و سپس ادعا کردند که قربانیان سعی در فرار داشتند.
بسیاری از کارمندان دولتی یهودی و مظنونین سیاسی اخراج شدند. اتحادیه‌های کارگری به زور جایگزین «جبهه کارگری آلمان» متعلق به نازی‌ها شدند. این امر به نازی‌ها اجازه

داد تا کارگران را از سازماندهی هرگونه مخالفت منع کنند. همه احزاب سیاسی موجود ممنوع شدند. از اواسط ژوئیه ۱۹۳۳ به بعد، آلمان یک دولت تک حزبی بود. «پاکسازی» فرهنگی و علمی نیز انجام شد. به گفته نازی‌ها، همه چیز «غیر آلمانی» باید ناپدید می‌شد. کتاب‌های نوشته شده توسط نویسندگان یهودی، چپ یا صلح‌طلب سوزانده شدند. هیتلر و نازی‌ها آلمان را به دیکتاتوری تبدیل کردند. آنها بارها و بارها از ابزارهای قانونی استفاده کردند تا به اعمال خود ظاهری مشروع ببخشند. هیتلر گام به گام نهادهای دموکراتیک را از میان برد تا زمانی که دموکراسی تنها یک نماد توخالی شد.

در آلمان نازی، نقش اصلی فرهنگ، انتشار جهان‌بینی نازی‌ها بود. در اوایل سال ۱۹۳۳ یکی از نخستین کارهایی که رهبران نازی پس از به قدرت رسیدن انجام دادند، «همگام سازی» همه سازمان‌های حرفه‌ای و اجتماعی با ایدئولوژی و سیاست نازی‌ها بود. تشکل‌های فرهنگی - هنری نیز از این تلاش مستثنی نبودند. ژوزف گوبلز، وزیر روشنگری و تبلیغات مردمی، بلافاصله آن دسته از سازمان‌های فرهنگی را که از نظر سیاسی یا هنری مظنون بودند پاکسازی کرد. او در سپتامبر ۱۹۳۳، «موسسه فرهنگ رایش» یک سازمان مادر متشکل از اتاق‌های فیلم، موسیقی، تئاتر، مطبوعات، ادبیات، هنرهای زیبا و رادیو رایش را برای نظارت و تنظیم تمام جنبه‌های فرهنگ آلمان تاسیس کرد.

زیبایی‌شناسی نازی‌ها ژانر رئالیسم کلاسیک را پذیرفت. هنرهای تجسمی و دیگر شیوه‌های فرهنگ «فاخر» از این فرم برای تجلیل از الگوهای قهرمانی در میدان جنگ استفاده می‌کردند. آنها «فضیلت‌های آلمانی» مانند ایثار و پاکی نژاد «آریایی» را ترویج می‌کردند. در آلمان نازی، هنر فقط «به خاطر هنر» نبود، بلکه یک جریان تبلیغاتی حساب شده بود که در تضاد کامل با گرایش‌های هنر مدرن در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ قرار داشت که بیشتر آنها از اصول انتزاعی، اکسپرسیونیستی یا سوررئالیستی استفاده می‌کردند. در ژوئیه ۱۹۳۷ یک «نمایشگاه بزرگ هنر آلمان» که گرایش فرهنگی - هنری ناسیونال سوسیالیسم را به نمایش می‌گذاشت در خانه هنر آلمان در مونیخ به نمایش درآمد و هم‌زمان یک سالن نمایشگاه در مجاورت آن، «نمایشگاه هنر منحط» را به نمایش گذاشت تا تأثیرات «مخرب» و «فاسد» هنر مدرن را به عموم مردم آلمان نشان دهد. بسیاری از هنرمندانی که در نمایشگاه هنر «منحط» حضور داشتند، مانند ماکس ارنست، فرانتس مارک، مارک شاگال، پل کلی و واسیلی کاندینسکی، امروز جزو هنرمندان بزرگ قرن بیستم به شمار می‌آیند. در همان سال گوبلز دستور مصادره هزاران اثر هنری «منحط» را از موزه‌ها و مجموعه‌های سراسر آلمان صادر کرد. بسیاری از این آثار نابود و یا در حراج آثار هنری فروخته شدند.

«پرورش هنر» نازی‌ها به عرصه سینما نیز کشیده شد. صنعت سینما که به شدت توسط دولت کمک مالی دریافت می‌کرد، برای آنها ابزار تبلیغاتی مهمی بود. فیلمی چون «پیروزی اراده» (۱۹۳۵) اثر لنی ریفنشتال از کنگره حزب نازی در نورنبرگ نمونه بارز آن است.

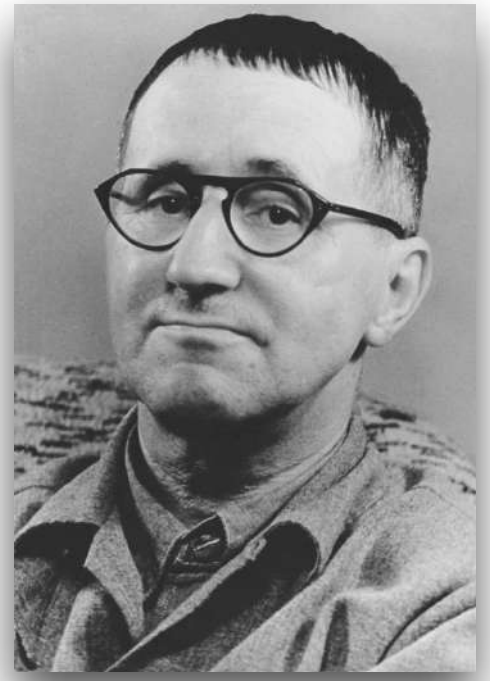
پوستر فیلم «پیروزی اراده» لنی ریفنشتال (۱۹۳۵)

کمپانی‌های تئاتر از سینمای آلمان الگوبرداری کردند و درام‌های ناسیونال سوسیالیستی و همچنین آثار کلاسیک نویسندگانی چون یوهان ولفگانگ گوته و شیلر را به روی صحنه بردند.

در موسیقی، مقامات فرهنگی نازی آثار کلاسیک هنرمندان «غیرآریایی» را مانند فلیکس مندلسون و گوستاو مالر و همچنین اجرای موسیقی جاز و سوئینگ را که از نظر آنها فرهنگ «سیاه» پوستان آمریکا بود ممنوع کردند.

تلاش‌های مقامات نازی‌ها برای تنظیم، هدایت و سانسور هنرها به سطوح پایین‌تری از فرهنگ جامعه نیز رسید، آنها امیدوار بودند از طریق قدرت سیاسی و ترور و همچنین با به دست آوردن «قلب و ذهن» مردم بر آلمان تسلط کامل یابند.

در سال ۱۹۳۳، دانشجویان نازی در بیش از ۳۰ دانشگاه آلمان، کتابخانه‌ها را در جستجوی کتاب‌هایی که آنها «غیرآلمانی» می‌دانستند غارت کردند. از جمله‌ی نوشته‌های ادبی و سیاسی که آنها به آتش افکندند، آثار برتولت برشت (۱۸۹۸–۱۹۵۶)، نمایشنامه‌نویس برجسته آلمانی بود.



برتولت برشت (۱۹۵۶–۱۸۹۸)

برتولت برشت در سال ۱۹۳۲ در مقاله: آیا کمونیسم انحصاری است؟ نوشت: «مخالفان ما مخالفان بشریت هستند. دیدگاه آنها عادلانه نیست: دیدگاه آنها بی‌عدالتی است. قابل درک است که از خود دفاع می‌کنند، اما از دزدی و امتیازات دفاع می‌کنند و فهمیدن در اینجا به معنای عذرخواهی هم نیست. کسی که برای انسان گرگ است، انسان نیست، بلکه گرگ است.»

با اجرای نمایش«آوای طبل در شب» در مونیخ در سال ۱۹۲۲ به شهرت رسید و در سال ۱۹۲۴ به برلین نقل مکان کرد تا حرفه خود را به طور جدی دنبال کند. به عنوان مشاور تئاتر «ماکس راینهارت» منصوب شد و با آهنگساز برجسته، کورت وایل همکاری کرد و

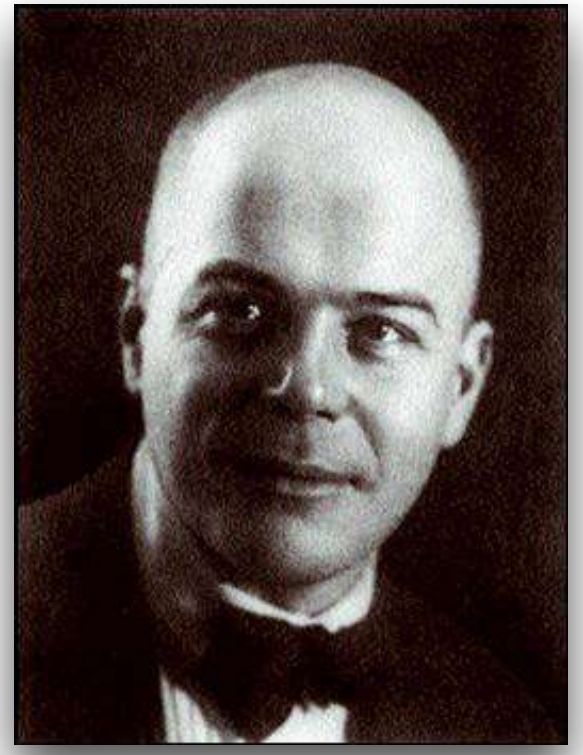
اثر مشهور «اپرای سه پولی» (۱۹۲۸) نتیجه این همکاری است. او در فوریه ۱۹۳۳ از آلمان نازی گریخت.

برتولت برشت نظریه «بیگانگی» یا «فاصله‌گذاری» را در تئاتر توسعه داد. مفهومی که از بسیاری جهات با دراماتورژی مسلط ارسطویی فاصله داشت و کارکرد سنتی هنر و مفاهیم ارسطو از تقلید، کاتارسیس و طرح یکپارچه را رد می‌کرد. نظریه برشت از ماتریالیسم دیالکتیک سرچشمه می‌گیرد و بر اساس نیاز هنر به مشارکت فعال در تغییر جهان به جای صرفاً «تقلید» از آن استوار است. برشت در مقابل «کاتارسیس» به عنوان وسیله‌ای که تراژدی از طریق آن مخاطب خود را از حرکت باز می‌دارد و ایدئولوژی بورژوایی را تقویت می‌کند، از «بیگانگی» به عنوان وسیله‌ای برای دور کردن مخاطب و بازیگران از کنش نمایش استفاده کرد تا جایی که بازتاب انتقادی نمایشنامه بیشتر ارگانیک باشد. درگیری عاطفی «بیگانگی» از طریق روش‌هایی مانند گسست ساختار روایی و بازنمایی غیرطبیعی شخصیت‌ها به دست می‌آید که به ترتیب به «وحدت کنش» و مفهوم «میمسیس» ارسطو پشت می‌کند.

دیالکتیک، پیش از هر چیز، منطق حرکت و تغییر است که توسط هگل برای رشد پدیدارشناسی اشکال اندیشه، و بعداً توسط مارکس در درک تاریخ بشری که توسط تضادهای درون اجتماع هدایت می‌شود، به کار برده شد. از نظر برشت، منطق ارسطویی نمی‌تواند این واقعیت را توضیح دهد که «هر چیزی که وجود دارد پیوسته به چیز دیگری تبدیل می شود». نتیجه عملی این زیربنای فلسفی، رد تقلید منفعل و فراخوانی برای تئاتر مداخله گرایانه و قدرتمند تاریخی است.

فردریک جیمسون در مورد شکل «هیپنوتیزمی» تراژدی که برشت با آن مخالف بود، می‌گوید: «نمایش خوش‌ساخت، تولیدی است که ردپای تمرین‌هایش از آن حذف شده است». همان‌طور که از کالایی که با موفقیت واقعی‌سازی شده، ردپای خود تولید از آن حذف شده است. «بیگانگی» برشت تلاشی است برای دفع چنین فتیشیسم کالایی، و ایجاد آگاهی، در میان تولیدکنندگان نمایش و تماشاگران، از جایگاه تئاتر به عنوان یک اثر کاملاً ساخته شده توسط کار اجتماعی. از نظر تئوریک، تماشاگر تئاتر با «بیگانگی» دیگر مصرف‌کننده منفعل کالای عرفانی نیست، بلکه به طور انتقادی با مضامین نمایش درگیر است و به نقش فعالیت انسانی در شکل دادن به واقعیت آگاه است. بنابراین «بیگانگی» همه عناصر را در نظر می‌گیرد تا مخاطب را از نمایش «بیگانه» کند و از درگیری عاطفی غیرانتقادی مورد نیاز تراژدی سنتی دور نماید. در نهایت «بیگانگی» تلاش می‌کند تا نمایش را به عنوان یک نمایش به رسمیت بشناسد و نه به عنوان یک توهم واقعی از واقعیت انتزاعی شده از کلیت جامعه، بلکه به عنوان عاملی آگاهانه در درون آن کلیت.

برشت اولین بار از واژه «فاصله‌گذاری» در مقاله‌ی خود در مورد «اثرات از خود بیگانگی در بازیگری چینی» در سال ۱۹۳۶ استفاده کرد. بر اساس برخی روایات سرگئی ترتیاکوف، نمایشنامه‌نویس روس و دوست ویکتور اشکلوفسکی منتقد ادبی از مکتب «فرمالیسم روسی» این نظریه و اصطلاح را در سفر برشت به مسکو در بهار ۱۹۳۵ به وی آموخت.
در«فرمالیسم روسی»، «آشنایی‌زدایی» تکنیک هنری ارائه چیزهای رایج به مخاطبان به شیوه‌ای ناآشنا یا عجیب است تا بتوانند دیدگاه‌های جدیدی به دست آورند و جهان را متفاوت ببینند.
در سال ۱۹۱۷ اشکلوفسکی در «هنر به عنوان ابزار» نوشت:« فن هنر این است که اشیا را «ناآشنا» کند، اشکال را دشوار کند، دشواری و طول ادراک را افزایش دهد زیرا فرآیند ادراک فی‌نفسه یک هدف زیباشناختی است.»



ویکتور اشکلوفسکی (۱۹۸۴–۱۸۹۳)

به نظر **فرمالیست‌های روس** کار نویسنده این است که «احساس زندگی» را بازیابی کند، یعنی جهان را غیرعادی یا ناآشنا کند تا جایی که خواننده جهان را از نو تجربه کند. «آشنایی زدایی» تکنیکی است که نویسنده با آن می‌تواند نگاه طبیعی کنجکاو و به معنای واقعی کلمه شگفت‌انگیز کودک را در خواننده دوباره زنده کند.

لئون تروتسکی در سال ۱۹۲۳ در کتاب «ادبیات و انقلاب» اولین کسی بود که فرمالیست‌ها را مورد نقد جدی قرار داد و در سال بعد، آناتولی لوناچارسکی، نقد را تبدیل به حمله کرد و فرمالیسم را «منحط» خواند. از نظر لوناچارسکی، فرمالیسم در واقع هنر را به خاطر هنر می‌خواست و زیبایی‌شناسی عقیمی را ترویج می‌کرد.
در سال ۱۹۳۲، سرگئی آیزنشتاین یکی از معدود هنرمندانی بود که همچنان می‌توانست از ایده فرم دفاع کند. او در «به نفع فرم» نوشت: «فرم همواره ایدئولوژیک است».
ویکتور اشکلوفسکی یکی از نویسندگان جدی دوران اولیه هنر فیلم بود. مجموعه‌ای از مقالات او درباره فیلم در سال ۱۹۲۳ تحت عنوان «ادبیات و سینماتوگرافی» منتشر شد. او در عین حال دوست نزدیک سرگئی آیزنشتاین بود و ارزیابی انتقادی گسترده‌ای از زندگی و آثار او منتشر کرد.
«فرمالیسم» در اتحاد جماهیر شوروی از اواسط دهه سی تبدیل به یک آنگ سیاسی خطرناک شد. نمونه بارز آن نقد روزنامه پراودا به اجرای اپرای «لیدی مکبث از متسنسک» اثر دیمیتری شوستاکوویچ در سال ۱۹۳۶ بود و با «دکترین ژدانف» از سال ۱۹۴۶ که گفته بود: «یگانه اختلافِ ممکن در فرهنگِ شوروی اختلاف میان خوب و برترین است» تا مرگ ژوزف استالین در سال ۱۹۵۳ به اوج خود رسید و دست به قلع و قمع افکار و ایده‌های هنری زد که به زعم عده‌ای «قابل فهم» و یا «به نفع مردم» نبودند.
از جمله پایه‌گذاران هنر نوین طبقه کارگر پس از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ چون زیگا ورتف، سرگئی آیزنشتاین، سرگئی پروکوفیف، دیمیتری شوستاکوویچ، وسوولود میرهولد و بسیاری دیگر از آتش آن در امان نماندند.

برتولت برشت در سال‌های جنگ سرد و دوران «وحشت سرخ» در آمریکا توسط روسای استودیوهای فیلمسازی هالیوود در لیست سیاه قرار گرفت و توسط کمیته فعالیت‌های ضد آمریکایی مجلس بازجویی شد. او به همراه حدود ۴۱ نویسنده، کارگردان، بازیگر و تهیه‌کننده دیگر هالیوود برای حضور در کمیته فعالیت‌های کمیته ضدآمریکایی مجلس نمایندگان در سپتامبر ۱۹۴۷ احضار شد. اگرچه او یکی از ۱۹ شاهدی بود که اعلام کرد از حضور در بازجویی خودداری می‌کنند، اما در نهایت تصمیم به دادن شهادت گرفت. او بعداً توضیح داد که از توصیه‌های وکلا پیروی کرده است. در ۳۰ اکتبر ۱۹۴۷ برشت شهادت داد که هرگز عضو حزب کمونیست نبوده است. روز بعد از شهادتش، در ۳۱ اکتبر ۱۹۴۷، او به اروپا بازگشت.

نظریه «فاصله گذاری» و «بیگانه‌سازی» در سرتاسر جهان گسترش یافت و تا امروز بسیاری از کارگردانان تئاتر و سینما از جمله ژان لوک گدار، لارس فون تریه، راینر ورنر فاسبیندر ، ریتویک گاتاک، ناگیسا اوشیما، الکساندر کلوگه و بسیاری دیگر در آثار خود آن را مورد استفاده قرار دادند.

تا امروز «زیبایی‌شناسی شر» در دوره‌های مختلف تاریخی به اشکال گوناگون پدیدار شده و منجر به خلق آثاری شده است که مخاطب را فریفته‌ی زیبایی و شکوه خود می‌کند، قلب و روح او را به تسخیر خود درمی‌آورد و او را در مسیر احساسی و فکری از پیش تعیین شده‌ای قرار می‌دهد و در عین زیبایی و کمال، واقعیت را ناقص و تحریف‌شده به مخاطبش نشان می‌دهد. «زیبایی‌شناسی شر» انتخاب را از مخاطب خود دریغ می‌کند و به او می‌گوید چنین بیاندیش و قضاوت کن زیرا که حقیقت همان است که من به تو نشان می‌دهم. «زیبایی‌شناسی شر» با هر سبک و در هر اثری که متجلی شود، و در هر دوران و با هر هدفی که باشد، در یک امر مشترک است: با درگیر کردن احساسات و عواطف مخاطب، امکان تفکر و تعقل و انتخاب هوشمندانه را از وی سلب می‌کند.
گرچه زیبایی‌شناسی شر غالباً بخشی از گفتمان قدرت و ابزار او برای مسلط ساختن چهارچوب‌های مورد نظرش بوده است، اما گاه در شکل آثاری با صدای مخالف و منتقد نیز ظاهر می‌شود؛ خواه به خواست و اراده‌ی مستقیم قدرت و خواه بر اثر تسلط و نفوذ گفتمان او در تمام اقشار. چنان که این آثار حتی ممکن است در ظاهر نیت خیرخواهانه و انسانی داشته باشند، اما با توسل به ابزار زیبایی‌شناسی شر، در واقع همان مسیر را طی می‌کنند و حتی اگر بعضاً منجر به دستیابی به اهدافی انسانی شود، با حرکت در مسیر «زیبایی‌شناسی شر» در واقع روش‌های آن را تثبیت و تحکیم کرده، و با گرفتن قدرت تمییز و تشخیص از مخاطب، او را به سوی شرطی شدن سوق داده و بیشتر در معرض تاثیر گرفتن از «شر» قرار می‌دهد.
نمونه‌هایی از این دست امروز فراوان است. آثاری با «پایان باز» که ظاهراً از ارائه‌ی قضاوت اخلاقی خودداری کرده و قضاوت را بر عهده‌ی مخاطب می‌سپارد، اما در عین حال در سرتاسر اثر پر از نگاه سوگیرانه، تصاویری ناقص و غیرواقعی از جامعه و گاه شخصیت‌هایی است که مابه‌ازای بیرونی در جامعه ندارند و اگر دقیق‌تر نگاه کنیم، قضاوتی که به مخاطب سپرده شده است، قضاوتی بی‌تاثیر است. آثاری که ارزش‌ها و معیارهای پوشالی قشر خاصی از یک طبقه را به عنوان واقعیت عادی و جاری جا می‌زنند و اثر نه در صدد نقد این معیارها بلکه در پی تطهیر و توجیه آنهاست، چرا که «ما همه این‌چنین هستیم» و «شاید برای شما هم پیش بیاید»، پس «قضاوت نکنیم» و به این ترتیب مخاطب را به

محافظه‌کاری و انفعال فرامی‌خواند. آثاری که آسیب‌های اجتماعی را نشان می‌دهد اما به جای پرداختن به ریشه‌ی این آسیب‌ها، آنها را به نوعی ناشی از تقدیر و یا کوتاهی افراد جلوه می‌دهد. آثاری که با دیکته کردن نامحسوس قضاوت‌ها، در واقع تنها توهم انتخاب را به مخاطب خود القاء می‌کند. و حتی آثاری که در پی طرح مطالباتی انسانی، به جای نشان دادن ستم و بی‌عدالتی و منشاء آن، نتیجه‌ی ستم را نشان می‌دهند و مخاطب را در موقعیتی احساسی قرار می‌دهند.

پرسش اینجاست که با بهترین نیات، این موقعیت احساسی چقدر به درازا خواهد کشید؟ مخاطب با رنج یک شخصیت رنج می‌کشد و با نجات او غرق در شادی می‌شود و اگر نجاتی در پایان وجود نداشته باشد، اندوه آن بر جانش می‌نشیند. اما مخاطب تا کجا به همراه اثر اشک خواهد ریخت و متاثر خواهد ماند وقتی اثر نشانی درستی به مخاطب خود نمی‌دهد؟ چه فرقی است میان قدرت مستبدی که با نشان دادن اشک فرزند یتیم سربازش در پی اثبات حقانیت خود و شرارت دشمنانش است، و مخالفی که برای رد این ادعا به همین ابزار متوسل می‌شود؟

«زیبایی‌شناسی شر» زمانی به شکل ممنوع کردن ایده‌هایی مشخص درمی‌آید و زمانی مبتذل یا خطرناک خواندن یک سبک و متعالی بودن سبک دیگر، گاه زیر شعار «سیاسی نیستم» و گاه با دیکته کردن مستبدانه سیاستی مشخص. اما علیرغم اشکال گوناگونش، فرمولی ثابت دارد که اگر هر روش و دیدگاهی را در آن قرار بدهیم، نتیجه مشابهی را در بر خواهد داشت. در واقع فصل مشترک همه‌ی آنها دیکته کردن مستقیم یا غیرمستقیم «آنچه درست است» و دوری از تفکر و تکیه بر احساسات و عواطف انسانی است: خواه غم و اندوه، خشم، ترس، غرور، هیجانات، عواطف و پیوندهای خونی و خانوادگی، قومی و نژادی و در نتیجه برساختن پدیده‌هایی چون تعصبات ملی و میهنی، مذهبی، سیاسی و... و خواه به شکلی ساده‌تر با سرگرم کردن توده‌ها با آثاری سطحی که مدتی آنها را مشغول داشته و احساسات‌شان را برمی‌انگیزد و به خنده یا گریه وامی‌دارد و نهایتاً به حال خود رهایشان می‌کند.

در مقابل «زیبایی‌شناسی شر» با جلوه‌های گوناگونش، نوع دیگری از هنر نیز وجود داشته و دارد: هنری که در تلاش است تا مخاطب خود را به تفکر وادارد. شاید تفسیر دیگری را از کلام استراوینسکی که می‌گوید «**هیچ زیبایی‌ای در خود موسیقی نیست، زیبایی درون شنونده است**» بتوان به تمام هنرها بسط داد: **زیبایی درون مخاطبی است که آزادانه انتخاب می‌کند و هنر خود آزادی است.** ■

انتخاب مفیستو

دکتر فاوست اثر ژان پل لورنس

یوهان گئورگ فاوست در افسانه‌های آلمانی دوران رنسانس، دانشمندی موفق است که برای دستیابی به دانش بیشتر با شیطان پیمان می‌بندد که در ازای در اختیار قرار دادن روح خود به او به این دانش دست یابد. یوهان ولفگانگ گوته در سال ۱۸۰۸ بر اساس این افسانه رمانی به همین نام را به رشته تحریر درآورده است. در این داستان رابط شیطان، یا دست راست او برای عقد پیمان خرید روح انسان‌ها شخصیت مفیستو است.

در سال ۱۹۳۶ کلاوس مان نویسنده تبعیدی آلمانی در آمستردام رمان مفیستو را می‌نویسد که بر اساس پرتره و شباهت‌های واقعی با بازیگر معروف آلمانی در آن دوران گوستاو گروندگنس نوشته شده است.

در داستان او هنریک هوفگن بازیگری با استعداد است که ابتدا در تئاتر هنری شهر هامبورگ فعالیت می‌کند و سپس در برلین کار خود را ادامه می‌دهد. او همچنین با گروه‌های چپ‌گرا در ارتباط نزدیک است. در طی ده سال فعالیت خود از سال ۱۹۲۶ تا ۱۹۳۶ به شهرت فراوان می‌رسد و زمانی که حزب نازی قدرت را در کشور در دست می‌گیرد او در پاریس است و از ترس گذشته کمونیستی خود قصد بازگشت ندارد. اما به

وسیله‌ی ارتباطات نزدیکانش با سردمداران تازه به قدرت رسیده این امکان برایش به وجود می‌آید که اگر در خط حاکمیت جدید باشد مورد عفو قرار گیرد و به کارش در آلمان نازی ادامه دهد. او وجدان و شرف حرفه‌ای خود را زیر پا می‌گذارد و بازمی‌گردد و برای رشد حرفه‌ای و ارتقاع پایگاه اجتماعی‌اش به حزب نازی نزدیک می‌شود و در رفاه کار خود را در آلمان به عنوان هنرمندی ممتاز ادامه می‌دهد. گرچه این نزدیکی این امکان را برایش فراهم می‌کند تا گاه گداری قصد کمک به دوستان سابقش را کند و حتی به نخست وزیر در مورد کار سخت زندانیان در اردوگاه‌های کار اجباری گوشزد کند، اما همیشه مراقب است که حامیان نازی خود را از دست ندهد.

گوستاو گرونگنس در نقش هملت شکسپیر ۱۹۳۶

داستان مفیستوفلس- فاوستوس در ادبیات، فیلم و تئاتر بسیار آشنا است. به نظر می‌رسد این دغدغه در فضای روشنفکری و هنری از دیرباز وجود داشته است یا حداقل در واکاوی ما ریشه‌ی آن به سال‌های ۱۷۰۰ میلادی بازمی‌گردد. این که چگونه افراد روح خود را به بهانه‌های مختلف به شیطان می‌فروشند و به عنوان ابزاری در دست آنها به خدمت‌شان در می‌آیند.

بهترین اقتباس سینمایی از کتاب کلاوس مان توسط ایشتوان سابو کارگردان به‌نام سینمای مجارستان در سال ۱۹۸۱ ساخته شده است که نقش مفیستو را کلاوس ماریا براندوار، هنرپیشه به نام آلمانی بازی می‌کند. این فیلم زمانی ساخته شد که دوران طلایی سینمای مجارستان -از اواسط دهه شصت تا اواسط دهه هفتاد میلادی- پس از رهایی کشور از یوغ اندیشه‌های تمامیت‌طلبانه‌ی حزب کمونیست مجارستان شکل گرفته بود و تا آن زمان تک‌صدایی و دیکتاتوری با مشت آهنین و جو ترور خود را بر جامعه تحمیل می‌کرد. یانوش کادار، دبیر اول حزب کمونیست مجارستان از سال ۱۹۶۲ تا ۱۹۸۸ تبدیل به نماینده جناح کمونیست‌های لیبرال درون حزب شد که تمرکز خود را بر رفرم‌های اقتصادی و تعدیل اعمال روش‌های پلیسی در اجتماع گذاشته بودند.
این نشان می‌دهد که هنرمندان پیشرو در دوران جنگ سرد و در کشورهای سوسیالیستی سابق نیز دغدغه فروش روح خود به مفیستوفلس‌های دوران خود را داشته‌اند.

فیلم مفیستو اثر ایشتوان سابو ۱۹۸۱

EXIT THEATRE

بار دیگر به آلمان نازی بازگردیم و به نمونه مهم دیگری اما این بار نه در ادبیات و تئاتر، بلکه در هنر سینمای آن زمان نگاه کنیم.
فیلم «پیروزی اراده» شاهکار لنی ریفنشتال در سال ۱۹۳۵ ساخته شد. او نه تنها تهیه کننده این فیلم بود بلکه کارگردان، تدوین‌گر و یکی از نویسندگان سناریوی آن نیز بود.
فیلمی که موضوع آن کنگره حزب نازی در سال ۱۹۳۴ در شهر نورنبرگ بود که با حضور هفتصد هزار نفر از هواداران این حزب در کنار شخص آدولف هیتلر، رودلف هِس و دیگر سران آن برگزار شد. این فیلم تبلیغاتی دستاوردی بزرگ برای هنر سینما بود و آنچه که ما امروز به عنوان صنعت تلویزیون می‌شناسیم و با اشتیاق مثلا پخش مستقیم مسابقات فوتبال و یا المپیک را به تماشا می‌نشینیم در واقع دستاورد هنری لنی ریفنشتال در تاریخ هنر هفتم است که بدعت‌های هنری او به خصوص در این فیلم از سال ۱۹۳۵ همچنان در مدارس سینمایی جهان برای دانشجویان کارگردانی تدریس می‌شود.
اما آیا خارج از این نگاه حرفه‌ای، آیا این استعداد بی‌نظیر جایگاهی در بین مردم دارد؟ این سوالی است که هر هنرمندی در زمانه‌ی رودررویی با مفیستوها برای فروش روح خود باید به آن فکر کند.

لنی ریفنشتال۱۹۳۰

پر واضح است که نقش هنر و هنرمند امروزه در هیچ اجتماعی قابل انکار نیست و درست به همین دلیل است که «مفیستو» توجیهات بسیار به روز شده‌ای برای معامله خود با آنها در آستین پنهان کرده است.
گاهی بر سر مقام است، گاهی بر سر پول، گاهی حتی به شکل بسیار انسان‌دوستانه در مقام کمک به تبلیغ و پیشرفت اهداف حزبی خاص ظاهر می‌شود.
در اینجا لازم است که به الکساندر فادایف نویسنده نامدار روس به عنوان نمونه‌ای دیگر اشاره کنیم. *« او در سال ۱۹۱۸ پس از پیروزی انقلاب اکتبر به بلشویک‌ها پیوست و به عنوان یکی از کادرهای حزبی سمت‌های مهمی را به‌عهده گرفت. در جریان جنگ داخلی در مبارزه علیه کلچاک شرکت کرد که کتاب «شکست» یکی از دو اثر بسیار معروف او، یادآور این مبارزات است. فادایف از پیروان و اشاعه‌دهندگان مکتب رئالیسم سوسیالیستی در ادبیات شوروی است و دو کتاب او از نمونه‌های گویای این مکتب است، کتاب‌هایی که همچنین از جمله بهترین آثار ادبیات شوروی تلقی می‌شود.
«گارد جوان»، بهترین اثر فادایف، که نوشتن آن در سال ۱۹۴۳ آغاز شد و گویا تا سال ۱۹۵۱ ادامه داشته است، داستان مبارزات گروهی از جوانان یک شهر کوچک معدنی اوکرائین با نیروهای اشغالگر فاشیسم آلمان است، مبارزاتی که به اعتبار خود کتاب، مردمان ساده و ناشناس این شهر کوچک را به‌صورت قهرمانانی بزرگ و معروف در سراسر جهان درآورد.
آلکساندر فادایف در سال ۱۹۳۹ دبیر اتحادیه نویسندگان شوروی، و در سال ۱۹۵۳ رئیس این اتحادیه شد.
در همین دوره، همراه با ژدانف به تصحیح خط ایدئولوژیک حزب کمک کرد، اما با انتقاد شدید شولوخف روبرو شد و در سال ۱۹۵۵ از ریاست اتحادیه استعفا کرد.»
نهایتا او در سال ۱۹۵۶ با شلیک تیر به قلبش در خانه ییلاقی‌اش در پردلکینو خودکشی کرد و نامه‌ای از خود برجای گذاشت که در آن از استالین به عنوان «ساتراپ» (خرده پادشاه) یاد می‌کند. او در این نامه به استالینیست‌هایی تاخته بود که بهترین افراد ادبیات شوروی را «حذف فیزیکی» کرده بودند و «ما (نویسندگان) را در سطح کودکان تقلیل دادند، ما را نابود کردند؛ ما را تهدید ایدئولوژیک کردند و آن را "روحیه‌ی حزب" نامیدند.»
او بر رهبری جدید شوروی تحت این عنوان تاخت که پر از افراد بی‌سواد است که نمایانگر «بدوی‌گری و جهل هستند-در کنار اعتماد به نفس بی‌شرمانه» در تلاش‌های‌شان برای رهبری کردن ادبیات شوروی.

الکساندر فادایف ۱۹۵۲

این اسطوره‌ها، تمثیل‌ها و واقعیت‌های تاریخی همه نظر به یک پرسش مهم دارند. و آن به زبان ساده این است که بهای فروش شرف و انسانیت که در یک جا به تعبیری «روح» هنرمند نام گرفته است به چه میزان است؟ و در نهایت چه نصیبش می‌شود؟ در یک جا در ازای در اختیار داشتن امکانات و فضای کار خلاقه هنری است، در جای دیگر با توهم تولید مکتب هنری و فکری جدید، در جای دیگر برای شهرت و پول و مقام، و یا حتی به بهانه‌ی حفظ هنر و فرهنگ از طریق نفوذ در سیستم. در نهایت به دست آوردن تمام اینها با فروش خود به قدرت امکان پذیر است اما آنچه که مسلما هیچ توجیهی برای آن نمی‌توان یافت در مفهوم خود هنر نهفته است. هنر دستاوردی انسانی است. هنر نمایانگر آزادی ذهن و شعور انسان در خلق کردن است، هنر زیبایی است، همدردی است و وسیله‌ای برای رشد جامعه انسانی است و نمی‌تواند خود تبدیل به وسیله‌ای شود که از طریق آن انسان‌ها به بند کشیده می‌شوند، استثمار می‌شوند. نمی‌تواند خود روشنی باشد و در تاریکی نظام‌های تمامیت‌طلب و برای آنها مورد استفاده قرار گیرد.

انتخاب هنرمند نیز چندان مشکل نیست و با درایت خود به راحتی می‌تواند ترفندهای مفیستوهای زمان خود را تشخیص دهد و برای دفاع از حیثیت خود و حرفه‌اش و به نفع

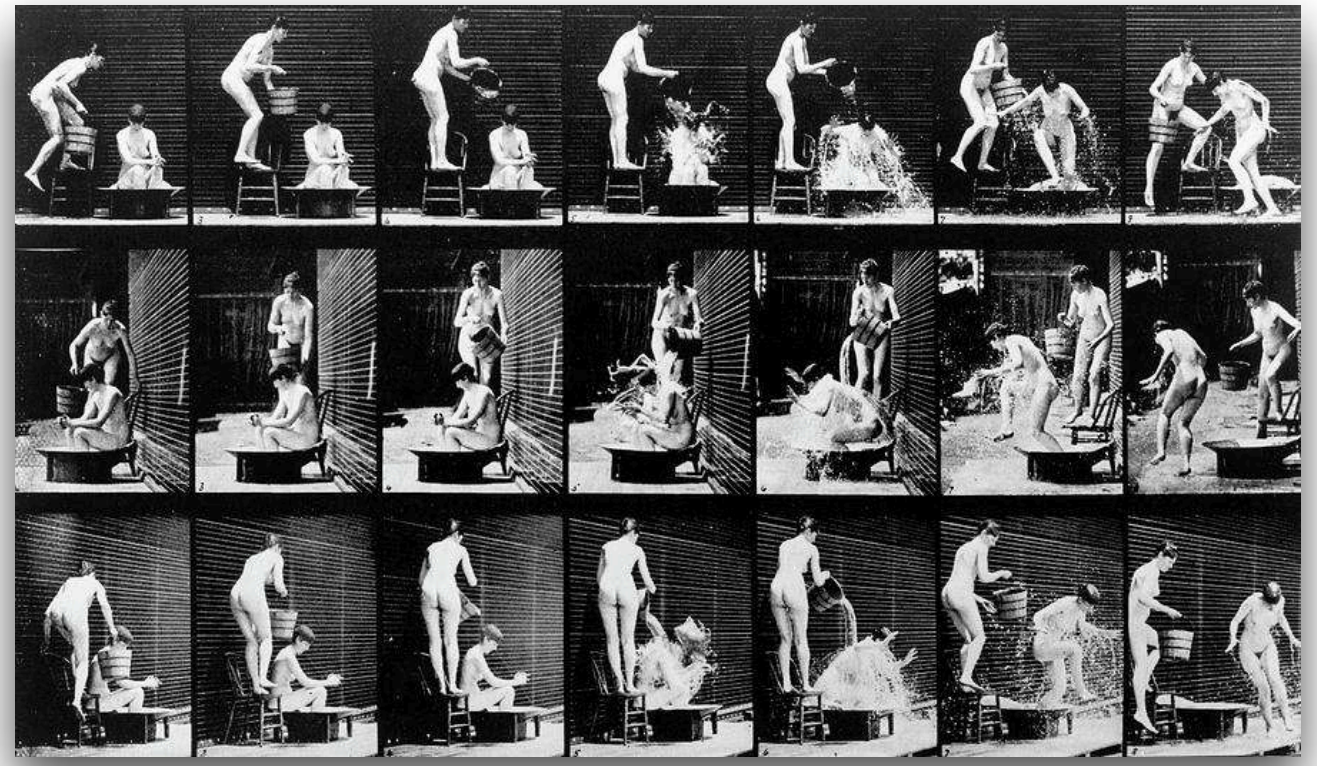
مردمی که برای آنها تلاش می‌کند «نه» به پلشتی‌ها را در هر شکل و مقیاسی چاشنی وجود خود در اجتماع کند و در هیچ چهارچوبی ابزار قدرت نشود..

فاستوس با مفیستو معامله کرد و روح خود را به شیطان فروخت تا به دانش بی‌نهایت دست پیدا کند. اگر می‌توانست مفیستویش را خود انتخاب کند، چه تفاوتی در اصل معامله با شیطان پدید می‌آورد؟ آیا روحش کمتر در سیاهی دوزخ سقوط می‌کرد؟ آیا اگر به جای مفیستو با واسطه‌ی دیگری معامله می‌کرد، از شیطانی بودن این عمل می‌کاست؟ هنریک هوفگن در رمان کلاوس مان با نزدیک شدن به نازی‌ها چقدر منافع خود را تامین کرد و چقدر به زندانیان اردوگاه‌های کار اجباری یاری رساند؟
البته مفیستو شدن نیز خود یک انتخاب است. ■

پی‌نوشت:
*از مقدمه مترجم بر کتاب گارد جوان
ترجمه سهراب دهخدا
انتشارات نگاه ۱۳۶۰

سانسور برهنگی در سینمای آمریکا

تاریخ ظهور تصاویر متحرک بدن برهنه‌ی انسان بر پرده‌ی سینما حتی قبل از «ورود قطار به ایستگاه» برادران لومیر در سال ۱۸۹۵ ثبت شده است.
ادوارد مایبریج عکاس پیشگام در سال ۱۸۷۹ دستگاه زئوپراکسیسکوپ را ساخت و با استفاده از خطای دید انسان با عکاسی پی‌درپی از حرکات مختلف، آنها را متحرک کرد. در واقع این اختراع و نوآوری یکی از اجداد هنر هفتم است. مایبریج در کنار عکاسی متحرک از حیوانات به حرکات بدن برهنه‌ی انسان (زن و مرد) در تصاویر جان بخشید و می‌توان گفت این آثار، اولین تصاویر متحرک «برهنگی» ثبت شده در تاریخ سینما است.



زن. یک شوک به سیستم عصبی - ۱۸۸۷، ادوارد مایبریج

زمانی که فیلم از سال ۱۸۹۰ به عنوان یک سرگرمی شگفت‌انگیز وارد عرصه‌ی زندگی اجتماعی مردم شد، هم‌زمان نشان‌دادن تصاویر برهنگی بدن انسان نیز بخشی از این سرگرمی جدید بود. گرچه در این دوران زمان نمایش فیلم‌ها دقایقی بیش نبود و جذابیت این اختراع در آغاز قرن بیستم همگام با دیگر تحولات عظیم اجتماعی انقلاب صنعتی مورد توجه بود.
ژرژ ملی‌یس در فرانسه، سال ۱۸۹۷ فیلم «بعد از مهمانی رقص» را ساخت. او اولین کارگردان تاریخ سینما است که به همراه بازیگرش، ژان د آلسی که بعدتر در سال ۱۹۲۶

همسر او شد، برهنگی را بر پرده‌ی سفید شبیه‌سازی کردند.

ژان د آلسی

ژرژ ملی‌یس

در آمریکا حدود سال‌های ۱۹۱۳ - ۱۹۱۴ گروهی از کارگردانان چون کارل لَملی، دی. دبلیو. گریفیث و سیسیل بی. دمیل برای رهایی از برخورد سندیکاها تصمیم گرفتند که استودیوهای فیلمسازی خود را به کالیفرنیا منتقل کنند؛ محل بکری که با آفتاب درخشان و هوای معتدلش همچون بهشتی بود برای بنیان نهادن این تجارت نوظهور و گریفیث در سال ۱۹۱۵ با ساختن فیلم «تولد یک ملت» در واقع تولد سینمای تجاری - روایی را آن‌گونه که ما امروز می‌شناسیم تثبیت کرد.

از سوی دیگر توماس آلوا ادیسون در آمریکا خود را به جای برادران لومیر مخترع این شگفتی جدید جا زد و با قدرت مالی‌ای که داشت موفق به ثبت این اختراع به نام خود در این کشور شد. بنابراین هر شرکت فیلمسازی می‌بایست برای استفاده از دوربین و پروژکتور سینما بخشی از درآمد خود را به او پرداخت می‌کرد و انحصار خود را بر این هنر نوپا تحمیل کرد. در این میان بخش کوچکی از شرکت‌ها و کارگردانان مستقل آمریکا از تن دادن به زد و بندهای تجاری مابین استودیوهای بزرگ و انحصاری کردن این هنر و

باج دادن به تراست‌ها سر باز زدند و تصمیم گرفتند که از این فضا خارج شوند. اما برای این گروه کوچک که قدرتی نداشتند، امکان بقا در بازار رقابت بسیار کم بود. این گروه برای جلب مخاطب اقدام به ساختن فیلم‌هایی کردند که «برهنگی» چاشنی آنها بود. آنها با ادغام هنر و حساب باز کردن بر روی «رسوایی اجتماعی» و شکستن تابوها در بازار سینمای تجاری خود را به ثبت رساندند.

در سال ۱۹۱۵ در نیویورک فیلم «الهام» را به کارگردانی جرج فاستر بلت، بر اساس فیلمنامه‌ی ویرجینیا تایلر هادسن و با بازی آدری مانسون، مدل بسیار مشهور آن دوران ساختند. تهیه‌کننده‌ی این فیلم ادوین تنهاوسر بود و بدین ترتیب اولین فیلم مستقل آمریکایی که برهنگی کامل در آن نشان داده می‌شد با موفقیت چشمگیر مورد استقبال پرشور و بی‌سابقه مردم قرار گرفت. آدری مانسون با ادامه‌ی هنرنمایی در این‌گونه فیلم‌ها تبدیل به مشهورترین بازیگر سینمای آمریکا شد.

آدری مانسون

فیلم «الهام» - ۱۹۱۵

موفقیت و هنجارشکنی سینماگران مستقل آمریکا باعث شد تا پای برهنگی در آثار فیلمسازان جریان اصلی هالیوود نیز باز شود. دی. دبلیو. گریفیث در سال ۱۹۱۶ در فیلم «تعصب» برهنگی، اغواگری و آمیزش دسته‌جمعی را برای به نمایش گذاشتن شهر تاریخی بابل به نمایش می‌گذارد. این فیلم یکی از مهم‌ترین آثار تاریخ سینما محسوب

می‌شود.

در سال‌های طلایی سینمای صامت هالیوود بین سال‌های ۱۹۱۵تا ۱۹۲۷ این هنر به عنوان تفریح مورد پسند و همه‌گیر اقشار مختلف اجتماعی در فرهنگ عمومی تاثیرگذار بود. در اوایل دهه‌ی بیست میلادی جامعه‌ی آمریکا دستخوش تحولات اجتماعی مهمی شده بود، از جمله در ۱۸ اوت ۱۹۲۰ حق رای زنان در متمم ۱۹ قانون اساسی آمریکا به رسمیت شناخته شد. در این دوران در مورد نقش زنان در اجتماع و حقوق اجتماعی آنها و اصولا در مورد جنسیت دیدگاه‌های متفاوت و متضادی وجود داشت. به همین ترتیب سینما نیز که بازتابی از همین تحولات بود با موافقین و مخالفین خود روبرو بود. از سوی دیگر فضای حرفه‌ای استودیوهای فیلمسازی هالیوود که در آنها بعضا رسوایی‌های بزرگی چون تجاوز، قتل، خشونت و سوءاستفاده از مواد مخدر و الکل اتفاق می‌افتاد، چهره واقعی این هنر را در اجتماع مخدوش می‌کرد.

فیلم «بال‌ها» - ۱۹۲۷

در ۱۶ می ۱۹۲۹ در نخستین دوره جوایز اسکار توسط آکادمی علوم و هنرهای سینما، فیلم «بال‌ها» به کارگردانی ویلیام وِلمَن و تهیه‌کنندگی لوسین هابرد محصول سال ۱۹۲۷ به عنوان بهترین فیلم شناخته شد. در این فیلم برای اولین بار در سینمای آمریکا دو مرد

یکدیگر را می‌بوسند. جک (بادی راجرز) می‌گوید: «می‌دانی هیچ چیز در دنیا به اندازه دوستی تو برای من مهم نیست.» و دیو (ریچارد آرلن) پاسخ می‌دهد: «همیشه این را می‌دانستم.» و کلارا بو ستاره مشهور هالیوود در همین فیلم پستان‌های عریان خود را به نمایش می‌گذارد. فیلم داستان دو مرد است، یکی از طبقه‌ی متوسط و دیگری ثروتمند که در یک مثلث عشقی هر دو عاشق زنی هستند و با شروع جنگ جهانی اول به عنوان خلبان به جنگ می‌روند.

با افزوده شدن صدا بر تصاویر صامت، هنر هفتم واقعی‌تر شده و به زندگی روزمره‌ی مردم نزدیک‌تر شد. دورانی که از یک سو بحران بزرگ اقتصادی آمریکا را به همراه داشت و از سوی دیگر همین فشار اقتصادی باعث شد تا مردم برای یافتن لحظاتی فارغ از مشکلات روزمره به سرگرمی سینما بیشتر روی بیاورند. در میان فیلم‌های این دوران علاوه بر موزیکال‌های سرگرم‌کننده، بسیاری از آثار در ژانرهای مختلف از مشکلات اجتماعی نیز با مردم سخن می‌گفتند.

افزایش مخاطبان سینما در فضای اجتماعی کم‌کم زمزمه‌های محدود کردن آزادی عمل فیلمسازان را زیر پوشش «کدهای رفتاری» از سوی جناح‌های مرتجع اجتماعی به گوش می‌رساند و این گروه سینما را به عنوان عنصری نامطلوب برای «اخلاق» اجتماع و تاثیرات منفی بر مردم قلمداد کردند.

می وِست در فیلم درام «هر شب» به کارگردانی آرچی مایو استدر، ۱۹۳۲

از جمله سرشناس‌ترین هنرمندان زن این دوران مِی وِست بود که به عنوان هنرپیشه، آوازخوان، فیلمنامه‌نویس، نمایشنامه‌نویس و کمدین از تئاتر برادوی به هالیوود آمد و کلیه‌ی آثار او از سوی گروه‌های مرتجع مورد حمله‌ی شدید قرار می‌گرفت.

بزرگ‌ترین این گروه‌های فشار تحت پوشش کلیسای کاتولیک که در آن زمان بالغ بر بیست میلیون عضو داشت با عنوان «گارد حُجب و عفاف کلیسای کاتولیک» فعالیت می‌کردند.

این گروه با معیارهای خود فیلم‌ها را در گروه‌های: اِی، بی، و سی دسته‌بندی می‌کردند. گروه «اِی»

فیلم‌هایی بودند که مشکلی از نظر آنها نداشتند، گروه «بی» فیلم‌هایی بودند که کم و بیش مشکل داشتند ولی اگر کسی آنها را می‌دید قابل چشم‌پوشی بود. گروه «سی» آن دسته از فیلم‌هایی بودند که از نظر آنها با دیدنش افراد مستقیما به جهنم می‌رفتند و مطلقا ممنوع بودند. غالب اعضای کلیسای کاتولیک آمریکا با این دستورالعمل‌ها همدلی داشتند و بر اساس رده‌بندی دقیق فیلم‌ها که به صورت بروشور از سوی این تشکیلات در درون کلیساها در اختیار اعضا قرار می‌گرفت به سینما می‌رفتند.

در ادامه، در سرتاسر آمریکا کمیسیون‌هایی تشکیل شدند که هر کدام بنا به قواعد و اعتقادات و نظرات خود برای فیلم‌ها حکم صادر می‌کردند. هر ایالت قوانین سانسور خود را داشت و هر فیلم بنا به سلیقه‌ی کمیسیون آن ایالت می‌بایست سانسور و سلاخی می‌شد. بدترین نوع این قوانین در ایالت نیویورک اعمال می‌شد و چاره‌ی «سانسور کمتر» فیلم‌ها، نمایش آن در ایالات دیگر بود. تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران فیلم‌ها برای آن که مخاطبان خود را از دست ندهند و به درآمدشان لطمه نخورد با آنها کنار می‌آمدند. متمم اول قانون اساسی ایالات متحده آمریکا در مورد حق آزادی بیان شامل صنعت فیلمسازی نمی‌شد، چرا که در سال ۱۹۱۵ دیوان عالی ایالات متحده آمریکا طی حکمی ساختن فیلم را در این کشور یک تجارت ساده تلقی کرده بود و نه چیزی بیشتر از آن. فیلم همچون یک محموله‌ی گوشت بود که میان مرزهای فدرال برای استفاده‌ی عموم جا به جا می‌شد و کلیه‌ی قوانین مربوط به تجارت در مورد آن اعمال می‌گردید. این حکم تا سال ۱۹۵۲ به قوت خود باقی بود.

در ابتدای دهه‌ی سی، هنرمندان سینمای آمریکا به خوبی بر این امر واقف بودند که این دوران هرج و مرج به زودی منتهی به تثبیت قوانین سفت و سخت سانسور خواهد شد و صاحبان سرمایه‌ی صنعت فیلمسازی برای حفظ درآمد و سرمایه‌ی خود با عناصر ارتجاعی به راحتی کنار خواهند آمد و همه برای امرار معاش مجبور به اطاعت از آن قوانین خواهند بود.

در این دوران برزخی بین سال‌های ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۴ فیلمسازان بی‌پروا و با سرعت هر چه بیشتر دست به ساختن آثاری زدند که به آثار پیش از «کد رفتاری» معروف شد. دستورالعمل «کد رفتاری» در واقع از سال ۱۹۳۰ وجود داشت اما چهار سال طول کشید تا عملا به اجرا درآید. علت این امر آن نبود که استودیوها با اعمال آن مبارزه می‌کردند

بلکه در اوایل دهه‌ی سی و در دوران بحران اقتصادی نیاز به ادامه‌ی سیاست‌های به ظاهر لیبرال در صنعت فیلمسازی داشتند تا فیلم‌ها هر چه بیشتر به فروش برسند و درآمد کسب کنند.

این دگرگونی سیاسی تنها در هالیوود شکل نمی‌گرفت بلکه تغییر سیاست در کل جامعه‌ی آمریکا در جریان بود. مسئله‌ی مخالفان سیاست‌های لیبرال فیلمسازی نیز تنها برهنگی نبود، بلکه آنها با کل تعاریف متفاوت از جنسیت، آزادی رفتار جنسی، آزادی‌های فردی و زیر سوال بردن آموزه‌های مذهبی در تضاد فکری بودند.

صاحبان استودیوهای فیلمسازی برای جلوگیری از اعمال نفوذ دولت‌های محلی و به خصوص دولت فدرال، با توافق دیگر گروه‌های ذینفع اقدام به تشکیل کمیسیونی کردند که قبل از اکران عمومی فیلم‌ها دست به سانسور مستقیم آثار فیلمسازان بزنند.

در این مسیر «تهیه‌کنندگان و توزیع‌کنندگان فیلم‌های سینمایی آمریکا» که در واقع کارتل تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران تجاری هالیوود بودند، ویل هِیز را به عنوان رئیس کمیسیون سانسور خود برگزیدند تا دستورالعمل «کد رفتاری» هنرمندان را تدوین کند. هِیز در سال ۱۹۳۰ در لُس‌آنجلس با جمعی از اعضای ارشد کلیسای کاتولیک که در امر سانسور سابقه‌ای ۲۰۰۰ ساله داشتند، از تمام زوایا و به طور دقیق مجموعه‌ی «کد رفتاری تولید فیلم» را تدوین کردند. ویل هِیز نمونه‌ی بارز یک مامور گوش به فرمان بود که سالانه صد هزار دلار از استودیوها پول می‌گرفت تا منافع آنها را تضمین کند و اصولا اخلاقیات مسئله‌ی او نبود.

ویل هیز رئیس کمیسیون تهیه‌کنندگان و توزیع‌کنندگان فیلم‌های سینمایی آمریکا

هِیز معتقد بود که مهم این است که چطور در چهارچوب قواعد سانسور می‌توان باقی ماند و در عین حال جذاب بود. برای نمونه در چند بند زیر برخی ممنوعیت‌های «کد رفتاری» هِیز چنین توصیف شده است:

- هرگونه برهنگی شهوانی یا تحریک‌کننده به صورت واضح یا سایه‌ی آن و اشارات

اغواگرانه و شهوانی توسط دیگر شخصیت‌ها به آن در فیلم.
- تمسخر روحانیت.
- هرگونه کفرگویی صریح که شامل کلمات خداوند، پروردگار، عیسی، مسیح (مگر این که با احترام در ارتباط با آیین‌های متناسب مذهبی استفاده شده باشد)، جهنم، لعنت، خدا و هرگونه بیان کفرآمیز و ناشایست دیگر، به هر شکل که ادا شود.
- در رابطه با همدلی با مجرمان، استفاده از مواد مخدر، و نهاد ازدواج باید مراقبت ویژه به عمل آید.

در سال ۱۹۳۳ فیلم «خلسه» در چکسلواکی به کارگردانی گوستاف ماخانی به سه زبان چک، آلمانی و فرانسوی ساخته می‌شود. در این فیلم هدی لامار برای اولین بار در تاریخ سینما لذت جنسی و اُرگاسم زنانه را به نمایش می‌گذارد. گوستاف ماخانی همه‌ی اینها را تنها با فیلمبرداری از نمای نزدیک صورت لامار ثبت می‌کند. این فیلم داستان زن جوانی است که با مردی ثروتمند اما بسیار مسن‌تر از خود ازدواج کرده است. رابطه‌ی او با همسرش فاقد احساسات و گرمای جنسی است. او با مرد جوانی آشنا می‌شود و رابطه‌ای عاشقانه بین آنها شکل می‌گیرد. در ۲۰ ژانویه ۱۹۳۳ در پراگ نمایش جهانی فیلم «خلسه» آغاز می‌گردد.

در ایالات متحده، «گارد حُجب و عفاف کلیسای کاتولیک» این فیلم را از نظر اخلاقی موهن تشخیص داد و در سال ۱۹۳۳ آن را ممنوع اعلام کرد و موجب شد که «خلسه» نخستین فیلم خارجی ممنوعه از طرف این گارد اعلام شود. توزیع‌کنندگان «خلسه» از ابتدای سال ۱۹۳۶ به مدت ده ماه در اداره‌ی هِیز لابی کردند تا فیلم مهر تایید «کد رفتاری» را که پخش سراسری فیلم را در آمریکا ممکن می‌کرد دریافت کند. جوزف برین در یادداشتی اداری این فیلم را بسیار -و حتی به طرز خطرناکی- نامناسب خواند و به تهیه‌کنندگان نوشت: «متاسفانه باید به اطلاع‌تان برسانم که نمی‌توانیم فیلم «خلسه» را که دیروز برای بررسی ارائه کردید تایید کنیم، به این دلیل که به اتفاق آراء به این نتیجه رسیدیم که این فیلم قطعا و مشخصا ناقض «کد رفتاری تولید فیلم» است. این نقض از اصل داستان برمی‌آید... داستان عشقی ممنوعه و رابطه‌ی جنسی ناموفق است که با جزئیات به آن پرداخته شده است بدون آنکه نتیجه‌ی اخلاقی کافی در جبران آن در بر

داشته باشد.»

«خلسه» بدون دریافت مهر «کد رفتاری» به شکلی بسیار محدود و عمدتاً در خانه‌های هنر مستقل در آمریکا به نمایش درآمد.

هدی لامار در فیلم «خلسه»، ۱۹۳۳

دستورالعمل «کد رفتاری تولید فیلم» از سال ۱۹۳۴ تا ۱۹۶۸ رسما اجرا می‌شد. جوزف برین از سوی ویل هِیز به عنوان رئیس اجرایی «کد رفتاری تولید فیلم» منصوب شده بود. برین مردی به شدت مذهبی بود و بین سال‌های ۱۹۳۴ تا ۱۹۵۴ به عنوان پلیس اخلاقی و مامور سانسور در هالیوود اعمال نفوذ کرد. او رسما اعلام کرد که هیچ فیلمی در آمریکا امکان ساخته شدن نخواهد داشت مگر این که به تایید او برسد.

جوزف برین رئیس اجرایی
«کد رفتاری تولید فیلم»

در واقعیت نیز چنین بود، او در دوران معروف به سینمای «استودیویی» هالیوود چنان قدرتی داشت که می‌توانست دریافت بودجه‌ی فیلم‌هایی را که مورد تاییدش نبودند ممنوع کند. بدون چراغ سبز برین استودیوهای هالیوود نمی‌توانستند از بانک‌ها وام دریافت کنند. در این دوران، فیلمسازان هالیوود مجبور شدند اقدام به کشف راه‌های جدیدی کنند تا فیلم‌هایشان از زیر تیغ سانسور «کد اخلاقی» جان سالم به در ببرد.

فیلم «یاغی» به کارگردانی هاوارد هیوز و اولین هنرنمایی جین راسل در سینما

برخی از فیلم‌ها سال‌ها درگیر کشمکش با اداره‌ی سانسور برین می‌شدند که از جمله‌ی این فیلم‌ها می‌توان از فیلم «یاغی» هاوارد هیوز نام برد که به مدت پنج سال از ۱۹۴۱ تا ۱۹۴۶ درگیر گرفتن مجوز «کد رفتاری» جوزف برین برای توزیع فیلم شده بود. این محدودیت‌ها تاثیر منفی خود را بر فرهنگ سینمای آمریکا می‌گذاشت و در فضای حرفه‌ای «برهنگی» تبدیل به رکنی منفی در رزومه‌ی کاری افراد شده بود و حتی باعث نابودی موقعیت‌های شغلی می‌شد. ذائقه‌ی مردم نیز به مرور زمان به سمتی خاص هدایت می‌شد. تصویر عمومی زنان آمریکا پس از جنگ جهانی دوم و در دهه‌ی پنجاه به عنوان «زنان خانه‌دار»، حافظ ثبات بنیان خانواده و مادرانی دلسوز به نمایش گذاشته می‌شد. اما در واقعیت بخش بزرگی از زنان که در دوران جنگ در کارخانه‌ها عملا چرخ صنعت کشور را به گردش در می‌آوردند، با پایان جنگ دیگر حاضر نبودند که به نقش سنتی و تحمیلی تعریف شده از سوی جناح‌های محافظه‌کار جامعه‌ی آمریکا بازگردند. از این رو آنها در واقع

برای رسیدن به حقوق برابر و خواست‌های مستقل و فردی خود که دیگر تنها در کنار مردان تعریف نمی‌شد، برای موج دوم جنبش فمینیستی در دهه‌ی شصت زمینه‌سازی می‌کردند.

در سال ۱۹۵۲مریلین مونرو ستاره‌ی نوظهور هالیوود بود که بر روی مقبولیت عام وی سرمایه‌گذاری شده بود. وقتی در یکی از کنفرانس‌های مطبوعاتی یک خبرنگار نشریات زرد از او در مورد عکس‌هایش در سال ۱۹۴۹ به طعنه پرسید که چه بر تن داشته؟

او پاسخ داد:«رادیو.» و بدین ترتیب قبح «برهنگی» که سال‌ها بر صنعت سینما تحمیل شده بود، تقریبا یک شبه از بین رفت.

در همین زمان بازار آمریکا انباشته شده بود از فیلم‌هایی که با بودجه ناچیز ساخته می‌شدند و هیچ‌کدام مهر تایید «کد رفتاری» نداشتند و موضوع اصلی اکثر این فیلم‌ها «برهنگی» بود.

پوستر فیلم «باغ بهشت»
به کارگردانی مَکس نوسک، ۱۹۵۴

در سال ۱۹۵۴ کمیسیون ایالتی دادگاه استیناف نیویورک در مورد فیلم «باغ بهشت» به کارگردانی مَکس نوسَک حکم صادر می‌کند که «برهنگی» مستهجن نیست. این حکم دادگاه ایالتی نیویورک در را به روی موج عظیم فیلم‌هایی باز کرد که از آن پس رسما «برهنگی» را به نمایش می‌گذاشتند. آنها ژانرهای خاص خود را به وجود آوردند و کارگردانانی چون راس مه‌یر با ساختن مجموعه فیلم‌های «برهنگی» صاحب سبک و مشهور شدند. سیستم توزیع مستقل فیلم‌های بدون «کد رفتاری» ابداع شد و به درآمدزایی قابل توجهی دست یافت. فیلم‌های خارجی نیز وارد این بازار شدند.

اما در کنار تمام این تحولات، فیلم فرانسوی «و خدا زن را آفرید» به کارگردانی روژه وادیم و با هنرنمایی بریژیت باردو در سال ۱۹۵۶ چنان موفقیت غیرقابل‌تصوری در بازار سینمای آمریکا به همراه داشت که عملا پیروزی این رسانه و هنر را به دور از محدودیت‌های تحمیلی در بین مردم و اکثریت مخاطبین آن قاطعانه تایید می‌کرد. برای سرمایه‌گذاران هالیوود بار دیگر «برهنگی» طعمه‌ای دلچسب شد.

پوستر فیلم «و خدا زن را آفرید»
به کارگردانی روژه وادیم،
با هنرنمایی بریژیت باردو، ۱۹۵۶

ستون‌های «کد رفتاری تولید فیلم» در حال فروریختن بود و با اوج گرفتن موج تحولات اجتماعی پیشرو در دهه‌ی شصت و همچنین حضور کارگردانی چون اُتو پرمینگر که فیلم‌هایش را بدون دریافت مجوز از این اداره به نمایش می‌گذاشت کم‌کم بی‌اثر می‌شد. نمونه‌ی بارز شکست این ساختار سانسور و ضربه‌ی کاری به آن از سوی آلفرد هیچکاک با فیلم «روانی» در سال ۱۹۶۰ وارد آمد. این فیلم دارای تمامی آن کدهای «غیراخلاقی» تعریف شده در «کد رفتاری» اداره جوزف برین بود که قاعدتا نمی‌بایست به آن اجازه نمایش داده می‌شد اما آنها چاره‌ای نداشتند جز زانو زدن در مقابل هنر سینما.

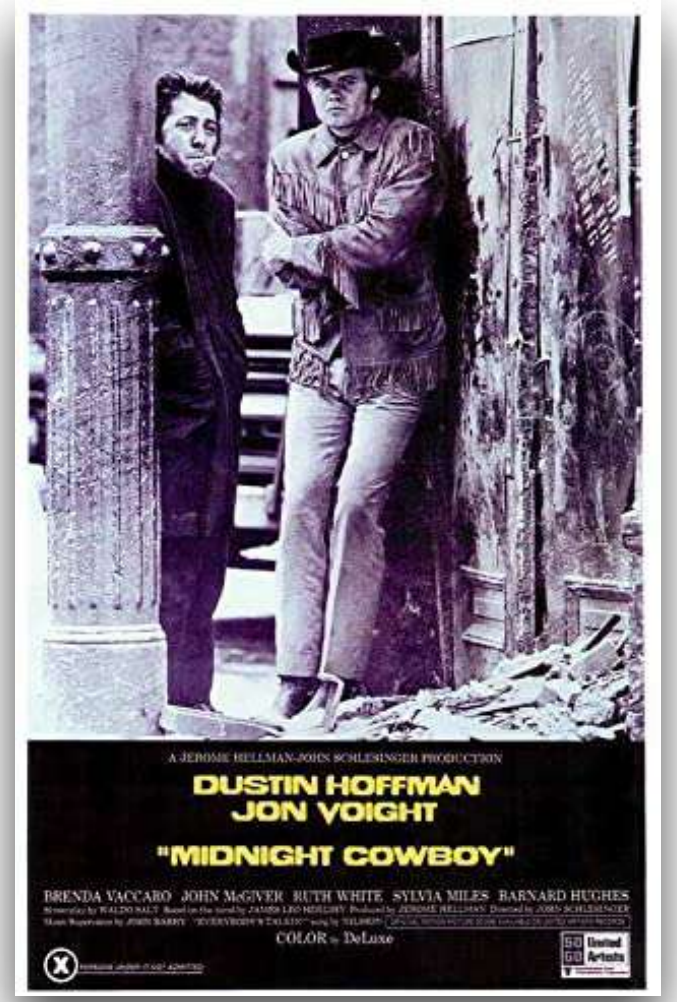
بار دیگر مریلین مونرو در سال ۱۹۶۲ درست قبل از فوتش در اوت همین سال به عنوان آخرین فعالیت هنری‌اش مهر خود را با نمایش «برهنگی» در سینمای جریان اصلی آمریکا در فیلم «چیزی برای بخشیدن» به کارگردانی جرج کیوکر زد. این فیلم ناتمام ماند اما پس از مونرو دیگر بازیگری نبود که از نشان دادن بدن برهنه‌ی خود بر پرده‌ی سینما احساس شرم کند؛ یا از سوی دیگر کسی نمی‌توانست جلوی این‌گونه انتخاب آزادانه‌ی هنرمندان سینما را بگیرد. در سال ۱۹۶۳ جین منسفیلد بازیگر مشهور هالیوود در فیلم «وعده‌ها، وعده‌ها» به کارگردانی کینگ داناوان آزادانه پستان‌های عریان خود را به نمایش گذاشت و «برهنگی» بار دیگر به سینمای هالیوود بازگشت.

در این میان نباید تاثیر هنر جهانی سینما و به خصوص سینمای اروپا بر تغییر این روال عقب‌مانده در آمریکا را نادیده گرفت.

امروز سیستم رده‌بندی در سینمای آمریکا پس از تولید فیلم به عنوان «اطلاع از محتوای فیلم» به مخاطب - و نه سانسور آن - بر صنعت سینمای تجاری این کشور حکمفرما است و جایگزین سانسور قبل از تولید در دوران ویل هِیز شده است. فیلم‌هایی که درصد بالایی از «برهنگی» در آنها وجود داشته باشد در رده‌ی «ایکس» قرار می‌گیرند.

اولین فیلم جریان اصلی سینمای آمریکا که در رده بندی «ایکس» قرار گرفت «کابوی

نیمه‌شب» به کارگردانی جان شلزینجر تولید سال ۱۹۶۹ بود که برنده‌ی اسکار بهترین فیلم، بهترین کارگردان (جان شلزینجر)، بهترین فیلم‌نامه‌ی اقتباسی (والدو سالد) شد و همچنین بازیگران آن، داستین هافمن، جان وویت و سیلویا مایلز نامزد دریافت این جایزه شدند. ■



پوستر فیلم «کابوی نیمه شب» به کارگردانی جان شلزینجر، ۱۹۶۹

راینر ورنر فاسبیندر عصیان‌گری رمانتیک

هنگامی که راینر ورنر فاسبیندر در یک شب داغ تابستان (۱۰ ژوئن ۱۹۸۲) در سن ۳۷ سالگی در مقابل تلویزیون خانه‌اش درگذشت، مشغول آماده کردن پروژه بعدی خود، «من لذت جهان هستم» بود. عنوانی برگرفته از یک ترانه پانک-راک با اجرای یوآخیم ویت. در روزهای پیش رو او قصد داشت صحنه‌ای را فیلمبرداری کند که یک زن و مرد در رختخواب به هنگام معاشقه با مشکل ناتوانی جنسی مرد روبرو می‌شوند و در پی این ناامیدی، ماجرا منجر به مشاجره بین آن دو و در نهایت منتهی به ارتکاب قتل می‌شود. این صحنه مربوط به بخشی از فیلمی می‌شد که او قصد داشت اپیزودی از آن را به طور مشترک کارگردانی کند. عنوان فیلم «جنگ و صلح» و موضوع آن تنش سیاسی میان آمریکا و شوروی بود. استخراج معنای موازی از خشونت خانگی، ناتوانی جنسی و مسابقه تسلیحاتی نمونه‌ای بارز از دیدگاه فاسبیندر نسبت به جهان پیرامونش بود.

مرگ او تکان‌دهنده بود، اما برای کسانی که فاسبیندر را می‌شناختند چندان غافلگیر کننده نبود. او مدت‌ها بود که بر لبه پرتگاه مرگ ایستاده بود. او تصمیم گرفته بود که نیازهای بدنش، هوس‌های خیالاتش و اتوپیای ذهن خلاقش را دربست بپذیرد و با سرعت هرچه بیشتر و بی‌پروا و تا به آخر آنها را دنبال کند.

او با تکه تکه کندن از جواهرات هنر وجودش، خود را مصرف می‌کرد و زندگی‌اش را تبدیل به معدنی کرده بود که دائما می‌بایست دست به حفاری آن می‌زد. در طول چهارده سال آخر عمر خود ۴۱ فیلم ساخت و این معدنچی قهار در انتهای تونل در برابر خستگی عصبی و بی‌قراری وجودش توان خود را از دست داد و قلبش در زیر الوارهای سنگین زمین از حرکت بازایستاد.

بیهوده نیست که یکی از فیلم‌های مورد علاقه‌اش، «تقلید زندگی» به کارگردانی داگلاس سیرک تولید سال ۱۹۵۹ بوده باشد. همان‌طور که از عنوان این فیلم برمی‌آید موضوع آن درباره‌ی زندگی در جامعه‌ای است که قراردادهایش مردم را مجبور به تقلید از زندگی می‌کند تا زیستن حقیقی آن. از نظر فاسبیندر فیلمی که هم‌زمان از زندگی تقلید می‌کند

و در عین‌حال در آن شرکت فعال دارد همچون آیینه‌ای آنافورمیک می‌تواند کژی‌ها را کشف و افشا کند و به نمایش بگذارد.
فاسبیندر ساختن فیلم - و نه فقط بخش مربوط به کارگردانی آن - را عملی فیزیکی برای تحقق بخشیدن به تخیل و تبدیل آن به واقعیت می‌انگاشت، کنشی عملی در مسیر خلاقیت.
مدت کوتاهی قبل از مرگش در کنفرانس مطبوعاتی فستیوال برلین گفت:«من به همه فیلم‌هایم به چشم فرزندانم می‌نگرم و تا حد زیادی از آنها دفاع می‌کنم.» کریستین برود تامسون کارگردان و محقق دانمارکی آثار فاسیبندر می‌گوید:« همه کسانی که با فاسبیندر کار کرده‌اند همکاری با او را با نوعی تجربه عشق‌بازی مقایسه می‌کنند.» برای فاسبیندر آرمان‌شهر زندگی، کار و هنر در فیلمسازی گرد هم آمده‌اند و بدون اشتیاق او به ایده‌آل، اشتیاقی که معتقد بود در هرکس وجود دارد، فیزیونومی بدبینانه هنر او فاقد انرژی ویرانگر و تحریک‌آمیز بود. قابلیتی که بیش از هر چیز می‌تواند دوام کار او را در طول زمان تضمین کند. همین ایده‌آل‌ها و آرزوها بود که باعث بی‌قراری او می‌شد تا مانند آتشفشانی از درون او فوران کند. همان‌طور که خودش یک بار گفته بود:«زمانی که حسرت از من بیرون برود، دیگر چیزی نخواهم ساخت.»

فاسبیندر در ۳۱ می ۱۹۴۵ در شهر باد وُریس‌هوفن باواریا در پایان جنگ جهانی دوم به دنیا آمد. در سال ۱۹۶۹ زمانی که ۲۳ سال داشت و به عنوان بازیگر، نمایش‌نامه‌نویس و کارگردان در گروه تئاتر آوانگارد ضد تئاتر مونیخ فعال بود، اولین فیلم خود را به نام «عشق سردتر از مرگ است» را ساخت. عنوانی که با شفافیت شیطنت همه عمر او را با مرگ عریان می‌کند.
این درست یک سال پس از شورش می ۱۹۶۸ در فرانسه بود. در آلمان، فرزندان والدینی که فعالانه یا منفعلانه در یکی از فجیع‌ترین جنایات تاریخ بشر شرکت کرده بودند، شکست شورش خود را علیه پدران‌شان و علیه جامعه‌ای که استبداد را تداوم بخشیده بود، تجربه کردند.
فیلسوف مکتب فرانکفورت، تئودور آدورنو گفته بود:«هیچ روش درستی برای زندگی وجود ندارد که زندگی در آن دروغ باشد.» ارزیابی آدورنو از جامعه پسانازی زیربنای تفکر و تخیل فاسبیندر بود.

فاسبیندر در واقع دوران کودکی نداشت. پدر و مادرش در سال ۱۹۵۱ زمانی که او خردسال بود از هم جدا شدند و سرمای خانواده‌ی ویران‌شده، احساس غربت و انزوا را در

او ایجاد کرد. از سال ۱۹۷۰ تا ۱۹۷۲ با اینگرید کاون بازیگر و خواننده‌ی کاباره به این کشف رسید که ازدواج یک رابطه اتوپیایی و اروتیک اجباری است که برای کشتن عشق طراحی شده است. پیش از این او در گروه ضد تئاتر که افراد به صورت کلکتیو و کمون در کنار هم کار و زندگی می‌کردند نوعی شادی را بازیافته بود که در دوران کودکی و نوجوانی تجربه نکرده بود و این گروه تئاتری همچون خانواده‌ی او بودند. او در این خانواده‌ی تئاتری خود بین سال‌های ۱۹۶۷ تا ۱۹۷۶ دوازده نمایش از جمله آثاری از گئورگ بوشنر، پیتر وایس، هنریک ایبسن، پیتر هانتکه، امیل زولا، آگوست استریندبرگ و آنتوان چخوف را کارگردانی کرد و ۲۱ نمایش‌نامه نوشت. برای فاسبیندر که خود را «آنارشیست رمانتیک» می‌دانست گروه ضد تئاتر جزیره گرمی بود که در آن خود را از سرمای جهان خیانت، خشونت و سلطه‌گر بیرون در امان می‌دید. با این حال شخصیت غالب او در کنار روحیه‌ی ضداتوریته‌ی برخی از اعضای گروه همچون کورت راب و هانا شیگولا در نهایت باعث نابودی ایده‌آل‌های این گروه شد. هر چند که از بسیاری محدودیت‌های اجتماعی پیرامون خود رها بودند.

پوستر نمایش «خون روی گردن گربه»، به کارگردانی راینر ورنر فاسبیندر، پیر رابن، «ضد تئاتر» در تئاتر شهرداری نورنبرگ، مارس ۱۹۷۱

در سال ۱۹۷۰ دهمین فیلم او، «حواست به فاحشه مقدس باشد!» که تنها در فاصله یک سال از اولین فیلم او ساخته شد، مفهوم زمان را این‌طور خلاصه کرد:«ما در رویای چیزی بودیم که وجود نداشت.» از این پس تا پایان زندگی حرفه‌ای خود با تیمی ثابت از بازیگران، فیلمبرداران، دستیاران صحنه و موسیقی‌دانان که برخی به مرور به او نزدیک‌تر یا دورتر شدند، بر اساس رابطه‌ای کاملا حرفه‌ای همکاری داشت.

در آثار اولیه سینمایی او که همگی در طول یک سال (۱۹۶۹ - ۱۹۷۰) ساخته شدند دارای یک امضای هنری متمایز است. در برخی از این فیلم‌ها مانند فیلم‌های کلود شابرول، ژان لوک گدار، پیر ملویل و رائول ولش او موضوعات خود را در محیط گانگستری حومه شهر، در فضایی ملال‌آور و خشونت‌زده، توأم با سرکوب اقلیت‌ها باز می‌یابد.

این آثار اولیه با سرعت زیاد و با بودجه کم ساخته شدند و سناریوی همه آنها متعلق به خود او بود و جاه‌طلبی کلی او را در همان قدم‌های نخست در هنر سینما به نمایش می‌گذارند.

این فیلم‌ها بیانگر دراماتورژی رادیکال کارگردان است که در آن راه‌هایی را که مردم صدمه و آسیب می‌بینند و این که چگونه این زخم‌ها مدت‌ها باقی می‌مانند توصیف می‌کند.

فاسبیندر خود در مورد فیلم‌های اولیه‌اش می‌گوید:«بیش از اندازه نخبه‌گرا و خصوصی بودند.» اما پس از این دوره به گفته خودش می‌خواست فیلم‌هایی بسازد که:«به اندازه فیلم‌های هالیوود زیبا و قدرتمند و شگفت‌انگیز باشند و در عین حال همچنان به نقد ساختار موجود بپردازند.»

این نوع نگاه فاسبیندر تحت تاثیر آثار داگلاس سیرک که به نوعی پدر سینمایی او محسوب می‌شد، شکل گرفته بود.

سینمای سیرک به او جسارت و شهامتی را آموخت تا از مرزهای تابوی روشنفکری خاص آلمانی، برای نادیده گرفتن مسائل بی‌اهمیت، پیش‌پاافتاده، صرفا احساساتی و کیچ عبور کند و به سمت ساختن فیلم‌های ملودرام برود. در حالی که دیگر کارگردانان سینمای جدید آلمان این نوع نگاه را آنچنان که هرمان بروخ رمان‌نویس اتریشی می‌گوید:«شَر در نظام ارزشی هنر» می‌دانستند. این واکنش با توجه به کاربرد خطرناک ملودرام و سوءاستفاده از احساسات توسط استودیوهای سینمایی دوران آلمان نازی در دهه ۱۹۳۰ و در طول جنگ، در صنعت سینمای جدید آلمان پس از جنگ قابل درک بود.

اما این عصیان فاسبیندر دستمایه‌ای قوی برای کارش ایجاد می‌کرد و با شکستن تابو توانست نقد براندازانه‌ی ممنوعه‌اش را در زیر ظاهری ساده و احساساتی بسط دهد. او با به وجود آوردن تنش میان دو مطلق زاویه‌ی حمله‌ای را فراهم کرد که نقدش به سوی تمام اشکال سرکوب اجتماعی نشانه رفته بود.

او با بی‌اعتنایی کامل نسبت به سیاست‌ها و زیبایی‌شناسی تعریف شده از سوی سینمای جدید آلمان که بر گسست خود از دوران قبل از خود اصرار داشت، اقدام به بازگرداندن ستاره‌های فراموش شده سابق مانند لوئیز اولریش، بریژیت میرا، کارل هاینس بوم و باربارا والنتین به سینما کرد. بازگرداندن این ستارگان تلاشی بود برای بازگرداندن آن دسته از مخاطبین سینما که در دوران جدید خود را طرد شده می‌انگاشتند و این که با استفاده‌ی سازنده از نوستالژی، مخاطبین فیلم‌های خود را در هر سن و قشری گسترش دهد.
بدین ترتیب اصیل‌ترین روایت‌گر سینمای آلمان پس از جنگ جهانی دوم، ملودرام را به عنوان رسانه خود برگزید، ژانری که از طریق آن می‌توانست تنها یک مضمون را با نوآوری همیشگی در ارائه اشکال مختلف آن، به عنوان کارگردانی چیره‌دست به مخاطب خود عرضه کند و مضمون اصلی او: استثمارپذیری احساسات از طریق اشکال مختلف استثمارگران در اجتماع بود. خواه دولت و حاکمیتی باشد که از ملی‌گرایی سوءاستفاده می‌کند یا یکی از اعضای خانواده که دیگر افراد خانواده را نابود می‌کند.

برای فاسبیندر آن‌طور که ویلفرید وایگاند، تاریخ‌نگار هنر اشاره می‌کند:«بدن محل درگیری‌های اجتماعی است.» و فیلم‌های او قلمرو جنگل «اِروس و تمدن» هربرت مارکوزه بود. فاسبیندر این قلمرو را بهتر از هر کارگردان دیگری پس از جنگ در چهره‌ها و در زبان بدن، در تبادل نگاه‌ها و کلمات کاوش کرد.

در سال ۱۹۷۲ با ساختن مجموعه پنج قسمتی «هشت ساعت یک روز نیست» برای تلویزیون که به زندگی روزمره کارگران در کارخانه می‌پرداخت، موفقیت و معروفیت قابل توجهی کسب کرد. این موفقیت برای شبکه تلویزیونی بیش از حدی بود که با آن احساس راحتی می‌کردند، چرا که فاسبیندر با انگشت گذاشتن بر روی مسائل حساس و نقد صریح اجتماعی در هر قسمت عمیق‌تر وارد ریشه مسائل می‌شد و نتیجه این نوع برخورد او قطع ساخت این سری فیلم‌هایش برای تلویزیون بود.

انعکاس زندگی روزمره مردم برای فاسبیندر به شیوه‌ای ضد ناتورالیستی، از طریق سبک واژگان و ادبیات برشتی و توصیف دقیق محیط اجتماعی راه بازگشت به فضایی را پیدا کرد که «هیمات فیلم» قدیمی آلمانی به شیوه‌ای احساساتی از آن لبریز شده بود. او نه به شیوه‌ای پدرسالارانه شخصیت‌های قشر پایین طبقه متوسط و طبقه‌ی کارگر را به عنوان نمونه‌های تاریخی در نوعی مطالعه جامعه‌شناسانه به کار گرفت و نه آنها را به سینه‌ی دلسوزی تصنعی فشرد. بلکه او با احساسیتی همدلانه، انسان‌ها و شخصیت‌هایی را

کشف کرد که مشتاق زندگی کردن بودند، هر چقدر هم که تحریف می‌شدند، سرکوب می‌شدند و یا به وسیله‌ی فشار اجتماعی و نبود فرصت‌ها محو می‌شدند.

فاسبیندر این سمفونی‌ساز نوای احساسات چند صدایی، آن چه از خود بر جای گذاشت انبوهی از خاطرات، سنتزها و بی‌قراری‌ها بود. روایت‌های او از عشق و شکست در عشق، امید و ناامیدی، از زندگی بدان گونه که سورن شیرکه‌گورد:«بیماری تا سرحد مرگ» می‌خواند، همه و همه میل به چیزی بهتر را برمی‌انگیزند و در هرصورت شرایط «عادی» را زیر سؤال می‌برد.
در نهایت پاسخ فاسبیندر به آدورنو که گفته بود:« هیچ روش درستی برای زندگی وجود ندارد که زندگی در آن دروغ باشد.»، می‌تواند اینگونه باشد:«چیزی متفاوت تنها از اشتیاق هر فرد برای رسیدن به چیزی متفاوت می‌تواند بوجود آید.» ■

فمینیسم لودویگ فان بتهوون

لودویگ فان بتهوون
۱۸۱۵

در آغاز قرن نوزده میلادی توماس جفرسون سومین رئیس جمهور ایالات متحده آمریکا شد. پادشاهی ایرلند به پادشاهی انگلستان پیوست. امپراطور روسیه، پاول یکم توسط افسران خودش ترور شد. او همان کسی بود که در اولین اقدام پس از به قدرت رسیدنش به جنگ با ایران خاتمه داد. هائیتی از فرانسه استقلال یافت و اولین کشور جمهوری سیاه شد. ناپلئون به عنوان امپراطور فرانسه تاجگذاری کرد. تعداد ساکنین کره زمین به یک میلیارد نفر رسید. داروی مورفین کشف شد. لوکوموتیو بخار برای استفاده‌ی عموم به حرکت درآمد. سال ۱۸۰۵ در نبرد ترافالگار نیروی دریایی انگلیس شکست سختی به ناوگان دریایی اسپانیا و فرانسه تحمیل کرد که باعث تثبیت قدرت بلامنازع امپراطوری انگلستان در دریاها شد و در همان سال ناپلئون در نبرد آسترلیتس ارتش اتریش و روسیه را شکست داد. در این دوران بود که بتهوون تنها اپرای خود را خلق کرد.
در ۲۰ نوامبر ۱۸۰۵ لئونور (فیدلیو) زمانی به روی صحنه می‌رود که شهر وین در تسخیر قوای ناپلئون است و از مخاطبان پر و پا قرص موسیقی لودویگ فان بتهوون کسی در شهر نیست جز ارتشیان اشغالگر فرانسوی. در چنین شرایطی اولین اجرای این اثر شکست می‌خورد. اما او در یک دوره‌ی ده ساله دو بار دیگر با اعمال تغییراتی جدی در هر اجرا،

نهایتا تا سال ۱۸۱۴ این اپرا را با نام «فیدلیو» در شکل نهایی خود به جهانیان عرضه می‌دارد.

اولین هسته‌های جنبش‌های سازمان‌یافته‌ی زنان از سال ۱۸۵۰ برای حقوق برابر قانونی، حق آموزش، حق دستمزد و حق رأی شکل گرفت. در هلند، مینا کروسه‌مان از پیشاهنگان جنبش فمینیستی در قرن نوزده در سال ۱۸۷۲ در نامه خود به الکساندر دوما برای اولین بار از واژه «فمینیسم» استفاده می‌کند.

آنا میلدر هاپتمن (سوپرانو) بازیگر نقش «لئونور»

بتهوون حدود پنجاه سال جلوتر از آغاز اولین موج تاریخی جنبش‌های عدالت‌خواهانه‌ی زنان، برای شخصیت اصلی تنها اپرایش زنی مقتدر را برمی‌گزیند که نقش قربانی را بازی نمی‌کند، منتظر نیست تا مردی بیاید و مشکلات او را حل کند و یا گره دراماتیک داستان به دست پرتوان قهرمان مرد گشوده شود.

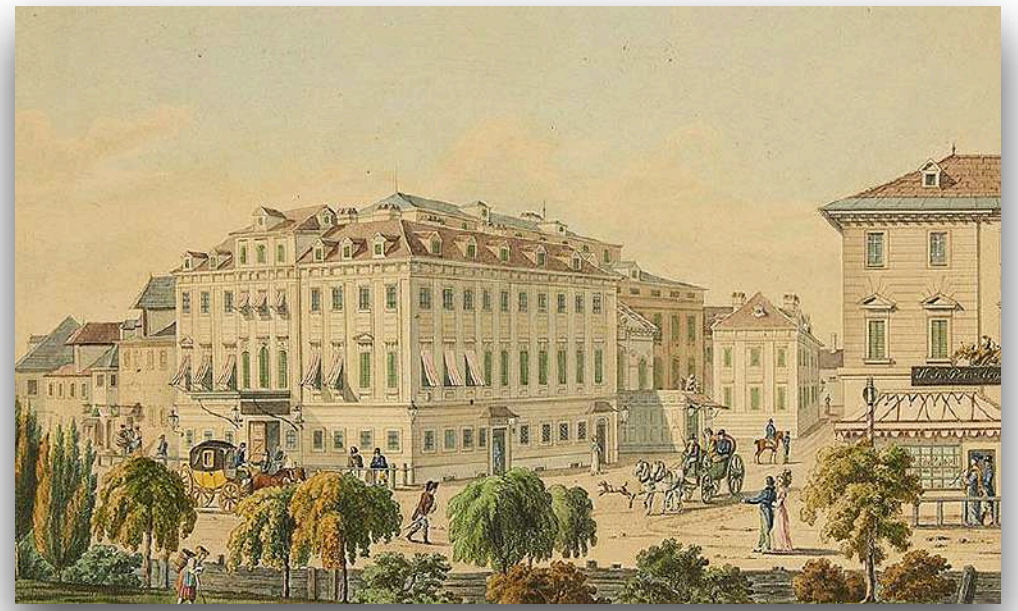
لئونور زنی است که معشوقش و همسرش، فلورستان یک زندانی سیاسی است که اندیشه‌های تحول‌خواهانه‌ی او سبب می‌شود تا با دسیسه‌ی قدرت فاسد که رئیس بی‌رحم زندان شهر سویل، دُن پیزارو است، مرگ در عمق سیاهچال انتظارش را بکشد.

در این درام سیاسی قهرمان بتهوون، لئونور در پی آن برمی‌آید که در لباس مبدل مرد با نام فیدلیو به عنوان دستیار زندان‌بان وارد فضای زندان شود و شخصا معشوق را نجات دهد.

روکو یکی از کارکنان مسن زندان است که به طرز غیرمنتظره‌ای همچنان از سرشتی انسانی برخوردار است و فیدلیو (لئونور) را به عنوان دستیار خود می‌پذیرد. دختر روکو، مارسلین به فیدلیو دل می‌بندد و ژاکینو پسر جوانی است که عاشق مارسلین است اما مارسلین و ژاکینو هر دو در پاسخ به عشق‌شان ناکام هستند و تنها ما می‌دانیم که در پس این کشمکش‌های عاطفی گره اصلی در کجا است.

لئونور موفق می‌شود که راه خود را به درون زندان پیدا کند و این در زمانی است که وزیر قصد بازرسی از زندان را دارد چرا که به فساد و سواستفاده از قدرت دُن پیزارو شک کرده است. دُن پیزارو می‌خواهد قبل از بازدید وزیر، فلورستان را در دخمه‌ای به قتل برساند و جسدش را در دل خاک مخفی کند. به روکو فرمان کشتن زندانی را می‌دهد اما او

نمی‌پذیرد و از فرمان سرپیچی می‌کند. در مقابل روکو موافقت می‌کند تا فیدلیو را به دخمه فلورستان ببرد. در پرده‌ی دوم زمانی که دُن پیزارو به دخمه می‌رود تا خود فلورستان را به قتل برساند، لئونور چهره‌ی واقعی خود را آشکار می‌کند و خود را سپر مابین او و معشوقش قرار می‌دهد و با شجاعت تمام در مقابل جلاد می‌ایستد. در همین زمان فرناندو، وزیر خوش‌نیت از راه می‌رسد، دُن پیزارو را دستگیر می‌کنند و به فرمان او همه زندانیان آزاد می‌شوند و همگی شجاعت لئونور را تحسین می‌کنند و سرود باشکوه پیروزی بر دیکتاتور را می‌خوانند.



اپرای وین- **Theater an der Wien** در سال ۱۸۰۰

در فوریه سال ۱۸۰۴ صاحب اپرای وین تغییر می‌کند و قرارداد بتهوون را برای نوشتن اثری جدید تمدید می‌کند. در این زمان بتهوون با مشکلات شنوایی غیرقابل‌تحملی دست و پنجه نرم می‌کند و روحیه‌ی او به شدت تحت تاثیر این مشکل دگرگون شده است. گرچه در این زمان اجرای موفق سمفونی شماره سه او، اروئیکا (قهرمانی) امید بخش است اما چیزی از تلخی تابستان ۱۸۰۳ بر او نمی‌کاهد و به فکر ترک وین می‌افتد - شاید به پاریس. قرارداد جدید اپرا دلیل موجهی برای ماندنش می‌شود. اما دلیل دیگری بتهوون را در وین ماندگار کرد. در ژانویه ۱۸۰۴ کُنت دِیم، همسر کنتس ژوزفین برونسویک فوت می‌کند و این بیوه‌ی جوان را با چهار کودک خردسال تنها می‌گذارد. اقامت ژوزفین در وین باعث می‌شود که بتهوون مهمان دائمی خانه‌ی او باشد. بتهوون از قبل معلم پیانوی ژوزفین بود و رابطه‌ی آنها شکلی عاشقانه به خود می‌گیرد.

کنتس ژوزفین برونسویک حدود سال ۱۸۰۴

از مجموع ۱۳ نامه که بتهوون از پاییز ۱۸۰۴ تا پاییز ۱۸۰۷ برای ژوزفین نوشت و از پاسخ‌های به جا مانده که برای اولین بار در سال ۱۹۵۷ منتشر شد، واضح است که بتهوون به ژوزفین صمیمانه عشق می‌ورزیده است و در مقابل ژوزفین گرچه خواهان شادی و خوشبختی او بوده است و به شدت آرمان‌ها و هنر او را می‌ستوده، اما تمایل به رابطه‌ای فراتر از دوستی گرم و صمیمانه با او نداشته است.

اوج این رابطه در پایان سال ۱۸۰۴ و ماه‌های آغازین ۱۸۰۵ است، نزدیک به زمانی که بتهوون صحنه‌های پایانی اپرای لئونور (فیدلیو) را خلق می‌کرده است.

در تابستان سال ۱۸۰۵ اپرا کامل می‌شود، اما مشکلات پدیده آمده از سوی سانسور، زمان اجرای آن را تا ۲۰ نوامبر ۱۸۰۵ به تاخیر می‌اندازد.

چند هفته پیش از این تاریخ، ارتش فرانسه به سوی وین پیشروی می‌کند. در ۹ نوامبر ملکه‌ی اتریش شهر وین را ترک می‌کند و چهار روز بعد قوای نظامی ناپلئون وارد شهر می‌شوند. بدین ترتیب در شب افتتاحیه‌ی اولین اپرای بتهوون هیچ اتریشی که خواهان دیدن آن باشد در پایتخت نبود و پس از سه اجرا از صحنه پایین آمد.

با آرام شدن اوضاع شهر، تقاضا برای اجرای مجدد آن از سوی علاقمندان آثار بتهوون بالا گرفت.

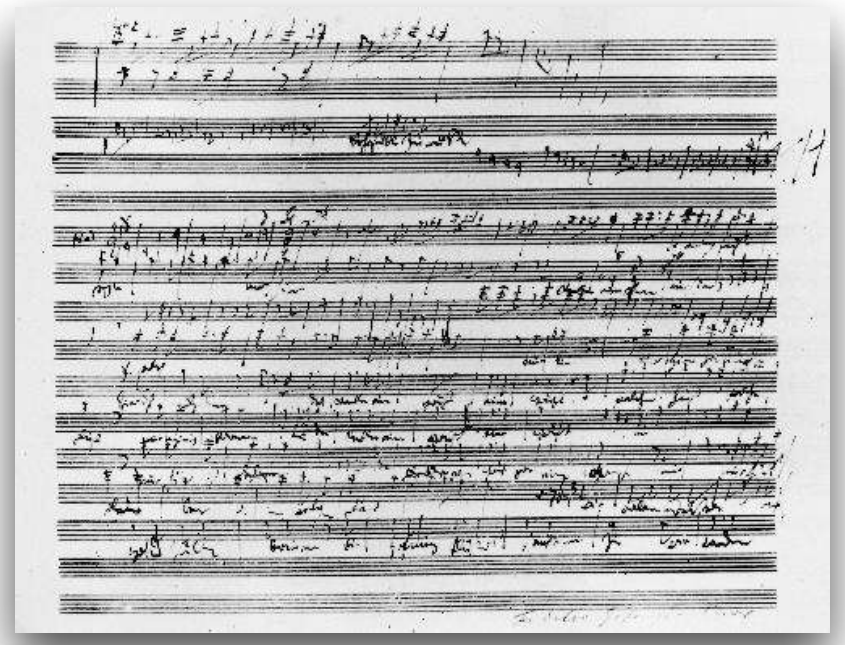
گرچه شکست اولین اجرا تنها به دلیل جنگ ارزیابی نمی‌شود بلکه زمان طولانی آن از یک سو و ریتم آرام آن در صحنه‌های ابتدایی آن از سوی دیگر دلیلی بر عدم موفقیت آن بوده است.

در اجرای جدید، این اپرا از سه پرده به دو پرده تقلیل می‌یابد و اورتور جدید برای آن نوشته می‌شود. در ۲۹ مارس و ۱۰ آوریل ۱۸۰۶ به روی صحنه می‌رود و در پی درگیری بتهوون با صاحب تماشاخانه، بارون براون، اجراها متوقف می‌شود تا سال ۱۸۱۴ که نسخه نهایی این اپرا با نام« فیدلیو» در تاریخ ۲۳ می، به آن شکلی که ما امروز می‌شناسیم به روی صحنه می‌رود.

همچنین برای این اپرا چهار اورتور متفاوت نوشته شده است و اورتور چهارم با نام «فیدلیو» در اجرای نهایی ۱۸۱۴ استفاده می‌شود. اما اورتور «لئونور» شماره ۳ از جمله قطعاتی است که بسیار در اجراهای ارکستر سمفونیک مورد استفاده قرار می‌گیرد و رهبران ارکستری چون گوستاو مالر و لئونارد برنشتاین در اجرای اپرای «فیدلیو» بین پرده

اول و دوم اورتور «لئونور» شماره ۳ را اجرا می‌کردند. اما امروز کمتر این اتفاق می‌افتد، چرا که بتهوون چنین قصدی نداشته است.
بتهوون متن نمایشی اپرای خود را بر اساس لیبرتو به زبان فرانسه، نوشته ژان نیکولا بویی با نام «لئونور، یا عشق زناشویی» بازیافت که اولین بار توسط پیر گاوو به شکل اپرا در سال ۱۷۹۸ در پاریس به روی صحنه رفته بود.
داستان این اپرا بر اساس واقعه‌ای حقیقی در «عصر وحشت» پس از برقراری جمهوری اول فرانسه بین ژوئن ۱۷۹۳ تا انتهای ژوئیه ۱۷۹۴ نوشته شده است. اما نویسنده لیبرتو برای فرار از عواقب احتمالی آن، این واقعه را در کشور اسپانیا و شهر سویل جای داده است. موضوع قربانیان بی‌گناه این دوران پس از انقلاب کبیر فرانسه، دستمایه‌ی کار بسیاری از نمایشنامه‌نویسان آن دوران بوده است.
در فرانسه، گاوو اپرای «لئونور، یا عشق زناشویی» را در سبک اپرا-کمیک به روی صحنه برد که لزوما همیشه محتوای کمدی نداشت ولی همواره در ساختار آن دیالوگ به همراه موسیقی وجود داشت. این سبک نمونه آلمانی زینگ‌اشپیل بود که موتسارت در «دستبرد به حرمسرا» یا «فلوت سحرآمیز» استفاده کرده بود و همچنین بتهوون در همین سبک اپرای «فیدلیو» را نوشت.

ژوزف زونلاتنر لیبرتوی اجرای سال ۱۸۰۵ «لئونور» را به آلمانی نوشت و در اجرای سال ۱۸۰۶، لیبرتوی آن توسط اشتفان فون برونینگ تغییر داده شد و کوتاه شد. در اجرای سال ۱۸۱۴ نیز تغییرات نهایی در لیبرتو توسط گئورگ فریدریش ترایشکه به وجود آمد.
در هر سه اجرای «لئونور» و «فیدلیو» در سال ۱۸۰۵، ۱۸۰۶ و ۱۸۱۴، خواننده سوپرانو آنا میلدر هاپتمن بود. او در اولین اجرای لئونور تنها ۲۰ سال داشت.
بتهوون زاده دنیایی پرتلاطم بود. دنیای انقلاب‌ها و ضدانقلاب‌ها، دنیای جنگ‌ها، دنیای تلاش انسان‌ها برای بازپس گرفتن آزادی و حقوق انسانی‌شان، «عصر روشنگری».

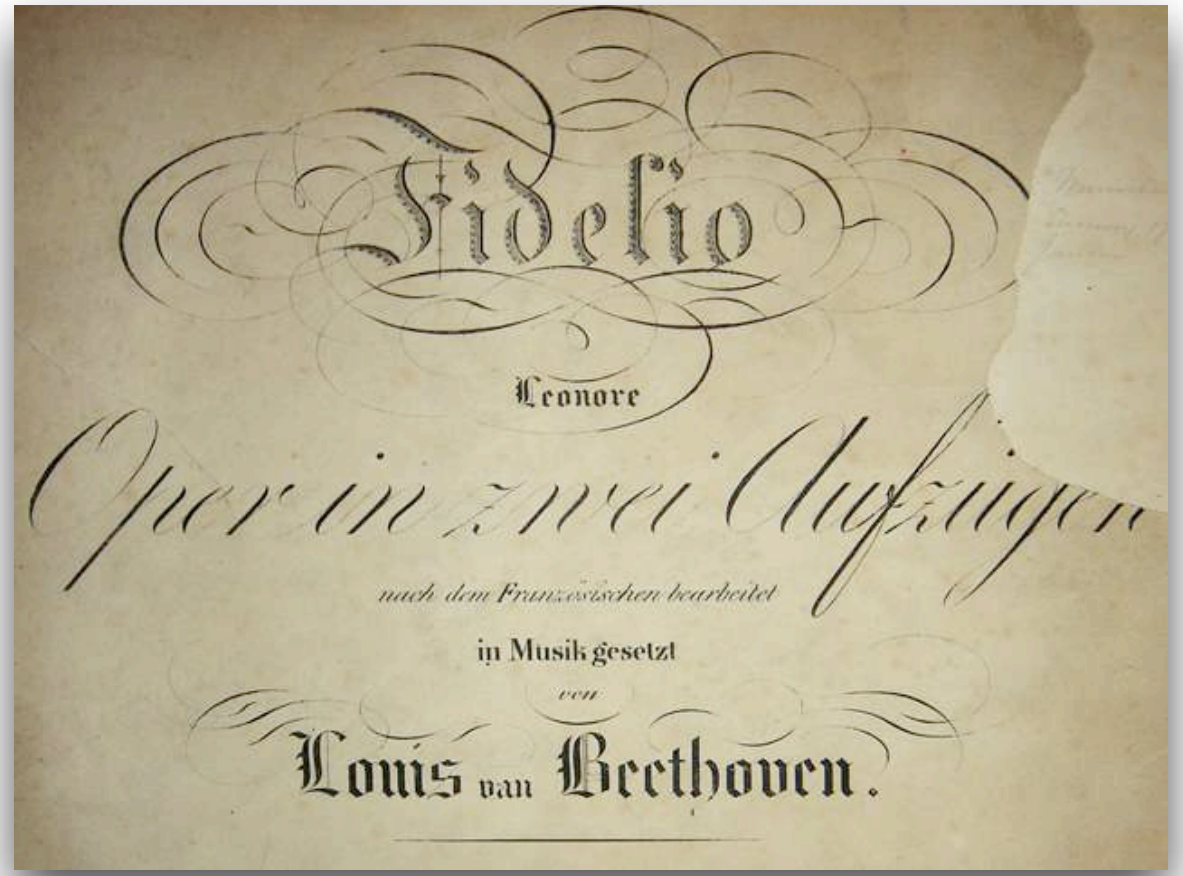

دست‌نوشته بتهوون از پرده دوم (گروه کُر زندانیان) اپرای لئونور نسخه ۱۸۰۵

در سال ۱۷۷۶ انقلاب آمریکا برای رهایی از چنگال استعمار انگلیس با شعار آزادی برای همه پیروز می‌شود. این اولین درام مهم تاریخی آن دوران بود و سپس در سال ۱۷۸۹ فتح باستیل نشانی از تغییر بنیادین جهان به سمت ایده‌ی «آزادی، برابری، برادری» با انقلاب کبیر فرانسه را نوید می‌دهد. در این زمان بتهوون نوزده سال داشت. نوجوانی که در این دوران آرمان‌های انسانی و عدالت‌خواهانه‌ی خود را بازیافت و تا آخر عمر به آنها وفادار ماند.

بتهوون در «فیدلیو» از مفهوم آزادی به عنوان ایده‌ای انتزاعی و آرمانی حرف نمی‌زند، بلکه آزادی برای او مفهومی واقعی است در ارتباط با حاکمیت، در ارتباط با قدرت و سواستفاده از قدرت، در ارتباط با قانون و بی‌قانونی، در ارتباط با زندان، شکنجه و قتل.

در اپرای او زندان تنها دکوری نیست که داستان در آن اتفاق می‌افتد، بلکه محتوا و تجربه‌ی زندگی است. این یک اپرای تمام عیار سیاسی است. اپرایی که بحث جنسیت و طبقه را مطرح می‌کند و با زیبایی‌شناسی هنری خود مخاطب را جذب دنیای انسانی‌اش می‌کند.

داستان عشق لئونور که با شجاعت برای آزادی و عدالت مبارزه می‌کند، چنان جذابیت اجتماعی دارد که اجرای سال ۱۸۱۴ آن به عنوان نماد شکست ارتش ناپلئون و جشن پیروزی مردم شناخته می‌شود. در سال ۱۹۳۳ آرتورو توسکانینی به نشانه‌ی اعتراض به سیاست نازی‌ها در سالزبورگ «فیدلیو» را رهبری می‌کند. در سال ۱۹۴۱ در اجرای «فیدلیو» اپرای متروپولیتن نیویورک به رهبری برونو والتر، دسته‌ی خوانندگان از پناهجویان آواره‌ی جنگ هیتلر هستند و زمانی که در سال ۱۹۵۵ اپرای دولتی شهر وین بازگشایی شد، اجرای «فیدلیو» نوایی بود که قصد داشت التیامی باشد بر جراحات جنگی ویرانگر.

سال‌های سال در فرهنگ کشورهای آلمانی زبان، دیدن اپرای «فیدلیو» برای زوج‌های جوان سنتی بود تا یادآور عشق بدون مرز و غرور انسانی باشد. شاید امروز نیز اگر هر انسانی امکان دیدن اپرای «فیدلیو» لودویگ فان بتهوون را داشت، می‌توانستیم رویای نزدیک‌تری از دنیایی آزاد و بهتر فردا را در کنار هم داشته باشیم. ■

فیدلیو (لئونور) ۱۸۱۴ – اپرا در دو پرده – لودویگ فان بتهوون

اجرای «فیدلیو» در اپرای متروپولیتن نیویورک، فصل ۲۰۲۰ –۲۰۲۱

ایوو برشان: تز، آنتی‌تز و سنتز یک نویسنده

ایوو برشان

بیوگرافی

ایوو برشان در سال ۱۹۳۶ در شهر کوچک وودیسته در کشور یوگسلاوی به دنیا آمد و در سال ۲۰۱۷ در شهر زاگرب دیده از جهان فروبست. او ادیب، نمایشنامه‌نویس و سناریست کروات بود. در رشته فلسفه و زبان‌های اسلاویک از دانشگاه زاگرب فارغ‌التحصیل شد و بیست و دو سال به عنوان معلم در دبیرستان‌های شهر شیبنیک تدریس کرد. سپس مسئول مرکز فرهنگی این شهر شد و در همانجا فستیوال بین‌المللی تئاتر کودک را به راه انداخت.

او از سال ۱۹۵۵ به نویسندگی مشغول بود و اولین اثر موفق وی «نمایش هملت در روستای مردوش سفلی» بود که در ۱۹۷۱ در تئاتر ای.ت.د شهر زاگرب به کارگردانی بوژیدار ویولیچ به روی صحنه رفت.

از جمله دیگر آثار مهم نمایشی او می‌توان از «چهار رودخانه زیرزمینی»، «مرگ مدیر ساختمان»، «شام باشکوه برای مرگ یک شرکت سهامی»، «بی‌شرم‌ها در دانشکده فلسفه»، «مانور بزرگ در خیابان‌های شلوغ»، «بذرهای یخ‌زده»، و «پوچ‌گرایی از ولیک ملاکه» نام برد.

از میان رمان‌های او می‌توان به «پرنده آسمانی»، «اعترافات آدم بی‌شخصیت»، «قمار با سرنوشت»، «حکومت الهی ۲۰۵۳»، «کاتدرال»، «هیچ چیز مقدس» و «لعنتی‌ها» اشاره کرد.
برشان همچنین در مقام سناریست از جمله آثاری چون «راز نیکلا تسلا»، «سرزمین موعود»، « چگونه جنگ در جزیره من شروع شد»، «مارشال» و «لیبرتاس» را نوشته است.

***

"نمایش هملت در روستای مردوش سفلی" تئاتر کِرِمپوخ زاگرب ۲۰۱۴

وقتی در سال ۱۹۷۱ نمایشنامه «نمایش هملت در روستای مردوش سفلی» در تئاتر ای.ت.د شهر زاگرب به روی صحنه رفت، به نظر می‌رسید که شهاب‌سنگی خارج از فضای معمول آن دوران ناگهان بر دنیای تئاتر یوگسلاوی فرود آمده است.
نمایشی که با طنز برنده خود و دانش تئاتری نویسنده آن بی‌مهابا و تیزبینانه به نقد قدرت سیاسی حاکم می‌پرداخت. از یک سو بدویت دستگاه فرهنگ رسمی را به تمسخر می‌گرفت و از سوی دیگر فساد درون سیستم حاکم را افشا می‌کرد.
تا آن زمان کسی نمی‌دانست که ایوو برشان معلم دوره متوسطه زبان و ادبیات یوگسلاوی در یکی از مدارس شهرستانی کوچک در ایالت دالماتسیای کرواسی واقع در کناره دریای آدریاتیک است که آن زمان حدود بیست هزار نفر جمعیت داشت. عجیب‌تر آن که برشان

۳۵ ساله تعداد زیادی نمایشنامه از عنفوان جوانی نوشته بود و همه این آثار در کشو میز او آماده برای اجرای صحنه‌ای بودند.
او در مصاحبه‌ای در سال ۱۹۸۵ می‌گوید: «من معنای زندگی کردن در مرکز وقایع فرهنگی را نمی‌فهمم. امروز به کمک وسایل ارتباط جمعی همه ما کم و بیش در مرکز وقایع فرهنگی هستیم. شهرستان تنها یک مرزبندی جغرافیایی است، مشکل زمانی پیش می‌آید که انسان‌ها در ذهن خود این مرزبندی‌ها را به وجود آورند. می‌توان در هر نقطه کوچکی زندگی کرد و از همه وقایع مطلع شد. البته اگرچنین نیازی در فرد وجود داشته باشد.»
دیری نپایید که «نمایش هملت در روستای مردوش سفلی» نزد مردم به محبوب‌ترین نمایش کشور یوگسلاوی بدل شد و برشان موفق‌ترین نمایشنامه‌نویس آن کشور شد. این نمایش به زبان‌های های آلمانی، انگلیسی، سوئدی، دانمارکی، روسی و لهستانی ترجمه شد و در کشورهای مختلف به روی صحنه رفت.

امروز ایوو برشان چهره‌ای است که بدون بیست اثر نمایشی او نمی‌توان رپرتوار صحنه‌های تئاتر کشورش را متصور بود. او اما قلم خود را در هنر تئاتر محدود نکرد و از سال ۱۹۷۳ تا ۲۰۰۴ هشت سناریو نوشت که بر پرده سینما به نمایش درآمد و از سال ۱۹۹۰ تا ۲۰۱۲ چهارده رمان منتشر کرده است.
در اواسط دهه هشتاد میلادی او مسئول مرکز فرهنگی شهر محل زندگی‌اش شیبنیک شد و جشنواره بین‌المللی تئاتر کودک را در آنجا راه‌اندازی کرد که همچنان یکی از گردهمایی‌های موفق هنرهای نمایشی در اروپای مرکزی است.
وقتی این مسئولیت را برعهده گرفت در دفتر کار جدیدش خبرنگاری از او پرسید: این تغییر شغل روزانه، از معلم مدرسه به مسئول فرهنگی شهر چه تاثیری در شما دارد؟
پاسخ داد: از معلمی واقعا خسته شده بودم. هم از مدرسه و هم از کلاس‌های درس. ساده نیست بیست و دو سال یک موضوع را تکرار کنی. فکر می‌کنم هم به نفع شاگردان و هم به نفع معلمین باشد که در آموزش و پرورش کسی بیش از بیست سال کار نکند. برای همین دنبال شغل جدیدی بودم که از این روزمرگی خارج شوم. درباره این شغل جدید باید بگویم که کاملا گیج شده‌ام و دست و پایم را گم کرده‌ام.
ـ برخی از شخصیت‌های آثار شما یادآور چهره‌هایی همچون فاوست، هملت، مسیح یا افلاطون هستند و از جایگاه فرهنگ و ادبیات جهانی دیده می‌شوند و از سوی دیگر زبان، شخصیت‌پردازی و نقش و تاثیر آداب و سنت‌های مردم مدیترانه به وضوح در آنها

برجسته شده است. فضای ذهنی شما در به وجود آوردن چنین شخصیت‌هایی چگونه است؟

برشان: زمانی که انسان در حد و مرز فرهنگ و میراث گذشته خودش باقی بماند شخصیت‌هایش کاملا کتابی می‌شوند و نه چیزی فراتر از آن و زمانی که این فرهنگ ارتباطی با مردم و زندگی روزمره آنها پیدا می‌کند به پویایی می‌رسند. نگاهی عریان به زندگی روزمره نیز بدون توجه به ریشه‌های فرهنگی تصویری پیش‌پا افتاده در جلوی چشمان ما به نمایش می‌گذارد. از یک سو پدیده فرهنگ و ریشه‌ها و سنت‌ها در هملت و فاوست را داریم و از سوی دیگر زندگی روزمره مردم، ادغام و ارتباط این دو به نظر من می‌تواند هنر زمان خود را به وجود بیاورد.

ـ آیا از همین تلفیق واقعیت پیش‌پا افتاده و ایده‌آل‌های‌تان نوع نگاه گروتسک شما شکل گرفته است؟

برشان: ویکتور هوگو در زمان خودش گفت: «متعالی زمانی واقعا متعالی است که ترکیبی از گروتسک و پیش پا افتاده باشد.» این نظرش در مورد شخصیت کازیمودو در گوژپشت نتردام بود. هوگو در این اثر در واقع مفهومی متعالی را با گروتسک پیوند زده است.

ـ آیا در کار خود الگویی داشته‌اید؟

برشان: همیشه. باید اعتراف کنم که از کودکی عاشق نویسندگانی بودم و همواره به آثار آنها باز می‌گردم. در درجه اول نیکلای گوگل. فکر می‌کنم در همه نوشته‌های من رد پای او را می‌توان دید و او از هر نویسنده دیگری بر من بیشتر تاثیر گذاشت. در واقع من در گوگل مجموعه‌ای از عوامل را می‌بینم که همواره راهنمای من بوده است. از نویسندگان خودمان الگوهای من مارینکوویچ و کِرلِژ بوده‌اند.

ـ همه می‌دانیم که اولین اجراهای «نمایش هملت در روستای مردوش سفلی» اصلا ساده نبود. پس از موفقیت چشمگیر این نمایش موج حملات و مخالفت‌ها با آن آغاز شد و حتی اتهام سیاه نمایی به آن زدند. چگونه این دوران را پشت سر گذاشتید؟

برشان: قبل از هر چیز با تلاش و همت مسئولان تئاتر ای.ت.د زاگرب این نمایش توانست به حیات خود ادامه دهد و روی صحنه بماند. حملات از یک جای مشخصی نبود که بتوان جواب مشخصی به آنها داد. بیشتر با حواشی همراه بود. کسی روی خود اثر انگشت نمی‌گذاشت بلکه با فضایی که در بین مردم به وجود آورده بود مسئله داشتند. یک نوع ترس نامرئی از اجرای این نمایش به وجود آورده بودند که کسی جرأت نکند آن را به روی صحنه بیاورد تا نکند برایش مشکل ساز نشود.

نمایش در واقع از ضعف‌های انسانی صحبت می‌کند که بخشی از زندگی ما است و همانطور که زندگی روزمره ما به خودی خود به شدت سیاست‌زده است نمی‌توان از سیاست روز چشم‌پوشی کرد.
اما مسئولان تئاتر ای.ت.د در زاگرب وقعی به این جوسازی‌ها ننهادند و کارشان را ادامه دادند. همین روش را در تئاتر سارایوو نیز به کار بستند. اما جاهای دیگر نمایش را از صحنه پایین آوردند. پس از این نمایش هفت سال تمام کسی جرأت نمی‌کرد کاری از من به روی صحنه ببرد.
جسارت تئاتر زاگرب و سارایوو باعث شد که کار زنده بماند.

"نمایش هملت در روستای مردوش سفلی" تئاتر ملی بلگراد ۲۰۰۷

ـ مخالفین سیاسی شما از نوع نگاه شما بسیار خرده‌گیری کرده‌اند اما هرگز منکر ارزش کار ادبی شما نشده‌اند.
برشان: واقعا درک نمی‌کنم در یک نمایش و درام صحنه‌ای موافق سیاسی کیست؟ چرا که اگر درام موافق سیاسی داشته باشد این دیگر درام نیست بلکه یک بیانیه سیاسی است. سیاست برای من تا جایی جذاب است که بخشی از زندگی مردم است. اما جذابیت اصلی برای من از یک سو لغزش‌های انسانی است و از سوی دیگر ایده‌آل‌های انسانی که به خاطر نیرنگ و فریب و دزدی و خودخواهی‌ها و غیره شکست می‌خورند. این موضوعاتی است که

من به آنها می‌پردازم. مشکل من همیشه این بوده که این موضوعات را در شرایط روز مطرح کرده‌ام.
سیاست در اینجا هرگز به عنوان یکی از دریچه‌ها و زاویه نگاه به زندگی نبوده است. بلکه تنها دریچه‌ای بوده است که از آن به زندگی نگاه شده است.
آثار مولیر و شکسپیر هم با پیش‌زمینه سیاسی نوشته شده است اما فرقش این است که امروز ما آنها را به عنوان ارزش‌های جهانی و پذیرفته شده نگاه می‌کنیم و کمتر به شرایط و زمان نوشته شدن این آثار توجه داریم. از این رو به نظرمان می‌رسد که آثار کلاسیک سیاسی نیستند در حالی که بسیار هم سیاسی هستند.
ـ شما از جمله نویسندگانی هستید که آثارتان به زبان‌های مختلف ترجمه شده است. چطور مترجمین با لهجه‌های محلی در آثار شما کنار آمده‌اند؟
برشان: تا آنجا که من می‌دانم اکثرا از لهجه خاص دوری کرده‌اند و آن را به زبان ادبی با چاشنی زبان اسلنگ شهری مخلوط کرده‌اند. من فکر می‌کنم اشتباه است که در ترجمه از لهجه استفاده شود چرا که در این صورت تمام اثر را در ترجمه باید با لهجه‌ای خاص متصور شد.
ـ رابطه شما با تئاتر هرگز به شکل نظری نبوده است و همیشه به عنوان نویسنده در آن حضور داشته‌اید. به عنوان یک فرد عمل‌گرا در عرصه نمایش برای شما چه چیزی تئاتر را تئاتر می‌کند؟ برای چه تئاتر هنوز زنده است؟
برشان: تئاتر تا زمانی که با مردم ارتباط برقرار می‌کند و همین مردم در آن حضور دارند زنده است و من وقتی می‌نویسم همواره به این واقعیت فکر می‌کنم که من برای مردم می‌نویسم. بصورت نظری هرگز به تئاتر نپرداخته‌ام چرا که نیازی به آن نداشتم. کسی که در عمل به کار تئاتر مشغول است آنچه که در مورد تئوری تئاتر فکر می‌کند را در اثر نمایشی خود می‌سازد و مسائل نظری خود را نیز برروی صحنه نشان می‌دهد.
در نگاهی کلی به ساختار و متدولوژی نمایشنامه‌های برشان می‌توان نگاه فلسفی او را دریافت که درونمایه آثارش در فضایی فولکلوریک با شخصیت‌پردازی از زندگی روزمره مردم عادی ماهرانه توأم شده است. رابطه فلسفه و تئاتر را در آثار او از دو جنبه می‌توان به هم مرتبط دانست: ۱- تئاتر به عنوان ابزاری که فضای زندگی مردم را بازتاب می‌دهد و ۲- نگاه فلسفی به زندگی روزمره مردم که اثر نمایشی را ماندگار می‌کند.
برشان در نگاه فلسفی خود از یک سو به دیالکتیک هگلی: تز، آنتی‌تز، سنتز تکیه می‌زند و از سوی دیگر بر طبق نظریه کانت زیبایی را هدفمند بودن عناصر بدون هدف می‌داند.
برشان اولین بار دیدگاه دیالکتیک سه گانه هگلی خود را در «نمایش هملت در روستای مردوش سفلی» به کار بست و از آن تراژدی گروتسک ساخت.

او در رابطه بین اصول نمایشنامه‌نویسی‌اش و مردم می‌گوید: «ساختار نمایشنامه باید به گونه‌ای باشد که در مخاطب این تصور را به وجود آورد که واقعه‌ای همینجا و در همین لحظه اتفاق می‌افتد و کوچک‌ترین جزئیات اثر باید در خدمت کلیت این ساختار باشد. نمایش و مردم دو روی یک سکه هستند و حیات صحنه‌ای یک نمایش زمانی که مردم با آن نفس نکشند به خطر می‌افتد. نمایش برای مردم ساخته می‌شود و تا زمانی که مردم علاقه به دیدنش داشته باشند وجود خارجی خواهد داشت. نمایش همچون کتاب، مجسمه یا عکس نیست که بدون نگاه دیگران بتواند موجودیت خود را حفظ کند. بازیگری بدون تماشاچی وجود خارجی ندارد. تئاتر وجودش بستگی کامل به مخاطبش دارد. به همین دلیل وظیفه تئاتر است که رپرتواری رنگارنگ داشته باشد تا مخاطبین گسترده‌ای را بتواند به سوی خود جذب کند و هر کس بتواند سلیقه خود را در آن پیدا کند.»

به اعتقاد ایوو برشان تئاتر هنری است که تنها کسانی که عاشق زندگی هستند باید به آن بپردازند، چرا که تئاتر خود زندگی است. بدبین‌ها، آنهایی که دیگر نمی‌دانند چگونه شادی کنند و یا غمگین باشند، کسانی که در قعر کسالت و بی‌تفاوتی فروغلطیده‌اند و هر چیز کوچکی اعصاب‌شان را خرد می‌کند و بیشتر از همه خودشان، قاعدتا نباید وقت خود را در این هنر تلف کنند. ■

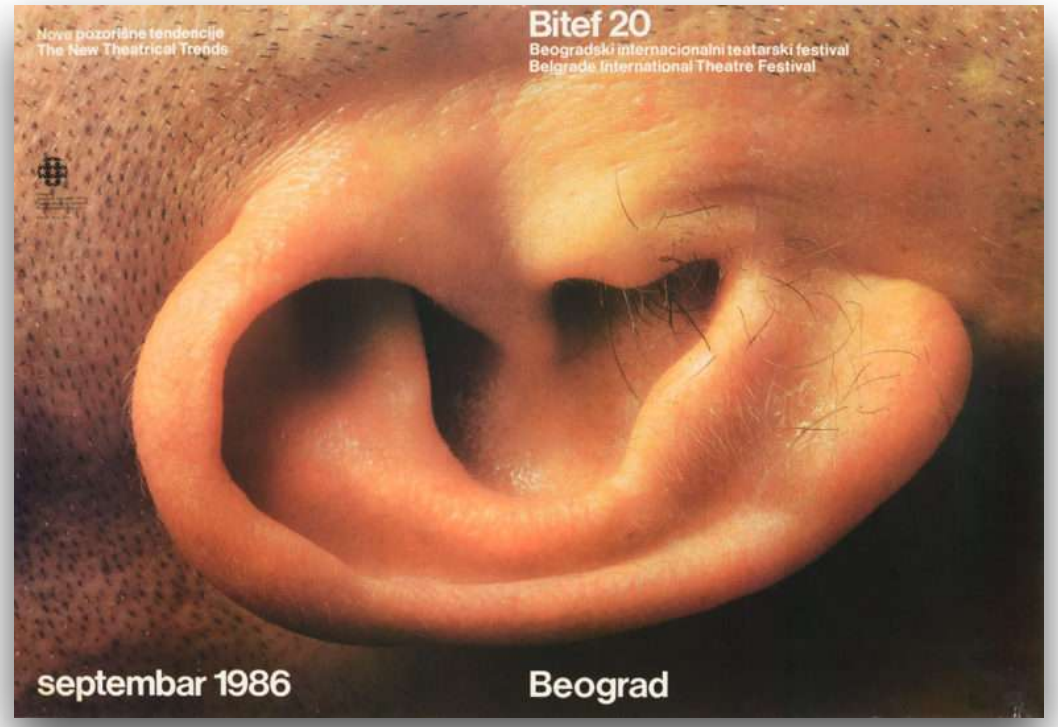
منبع گفتگو: نشریه یوگوپاپیر
خبرنگار: کاتیا شوتیچ
اکتبر ۱۹۸۵

آتلیه ۲۱۲ بلگراد: تئاتر تسکین، امید و آزادی

پنجاه و سه سال از تاریخ شکل‌گیری یکی از مهم‌ترین گردهمایی‌های تئاتر پیشرو جهان، «بیتف» می‌گذرد. پنجاه و سه سال پشتیبانی از تئاتر آوانگارد که نماد فرهنگی یک کشور شده است. اهمیت «بیتف» امروز بر دوستداران تئاتر و فرهنگ پویا پوشیده نیست اما در پس این تاریخ درخشان تلاش هنرمندانی نهفته است که در واقع به صورت غیررسمی کار خود را در تئاتر «آتلیه ۲۱۲» در بلگراد، پایتخت کشور سوسیالیستی یوگسلاوی در سال ۱۹۵۴، آغاز کردند.

در دهه هشتاد میلادی «بیتف» نماد کشوری بود که در دوران سخت رکود اقتصادی خود با هنر تئاتر، در واقع هنر مقاومت و ایستادگی خود را در برابر این بحران و ارتباط زنده خود با جهان پیرامون را جلوه می‌داد. بلگراد میزبان هنرمندانی چون اینگمار برگمن۱ اولگ یفرموف۲ یوجینیو باربا۳، یژی گزاگوژفسکی۴ و دیگرانی از کشورهای آلمان، ژاپن، اسپانیا، دانمارک، کانادا، آمریکا و به طور خلاصه مینیاتوری از جهان نمایش بود.

«بیتف» از کجا می‌آید؟ چه کسانی آن را به حرکتی جهانی بدل کردند؟ چطور یک گروه تئاتری آوانگارد فرهنگ رادیکال و آزاد را خارج از چهارچوب‌های رسمی تبدیل به رسمی‌ترین اتفاق فرهنگی کشور خود و جهان کرد؟



پوستر فستیوال بیتف، ۱۹۸۶

پیش درآمد تاریخی

در ۲۸ ژوئن ۱۹۴۸، «کمینفرم» که در آن سال‌ها تمام احزاب کمونیست و کشورهای سوسیالیستی اروپا را گرد هم آورده بود در بیانیه‌ای حزب کمونیست یوگسلاوی را به دلیل

وجود « انگیزه‌های ناسیونالیستی» از درون خود اخراج کرد. این واقعه در تاریخ بعد از جنگ جهانی دوم به جدایی «تیتو و استالین» معروف است که بعدها منجر به تشکیل جنبش غیرمتعدها از طرف تیتو، نهرو، نکرومه، سوکارنو و عبدالناصر شد. این جدایی سیاسیِ کشور یوگسلاوی از بلوک شرق، در اقتصاد این کشور تاثیراتی بسیار منفی گذاشت چرا که تا آن زمان اقتصاد آن به شدت وابسته به روابط با کشورهای بلوک شرق بود. این بحران باعث شد تا رهبران حزب کمونیست یوگسلاوی دست کمک به سوی بلوک غرب و به خصوص ایالات متحده آمریکا دراز کنند که با پاسخ مثبت این کشورها همراه بود و از نظر سیاسی باعث شد تا از آن زمان به بعد یوگسلاوی تبدیل به کشوری سوسیالیستی شود که خارج از سلطه ژوزف استالین و بلوک شرق روابطی حسنه با کشورهای بلوک غرب داشت. بحران سیاسی مابین دو کشور شوروی و یوگسلاوی تا سال ۱۹۵۵ میلادی ادامه یافت و در طول این هشت سال یوگسلاوی با طراحی سیاست اقتصادی جدید خود تحت عنوان «خودگردانی کارگری» و قوام بخشیدن به «تیتوایسم» از نظر سیاسی سعی در دموکراتیزه کردن جامعه و مناسبات حزب حاکم کمونیست با مردم داشت. در این مسیر هنر و فرهنگ تبدیل به نمادهای آزادی اجتماعی در کشور سوسیالیستی یوگسلاوی شدند.

آتلیه ۲۱۲

ظهور آتلیه ۲۱۲

در سال ۱۹۵۶ در آمفی‌تئاتر ساختمان قدیمی نشریه «نبرد» ارگان رسمی حزب کمونیست یوگسلاوی در شهر بلگراد که ۲۱۲ صندلی داشت تئاتری متولد شد که با تمام معیارهای رسمی تئاترهای آن دوره و نه فقط در یوگسلاوی بلکه در کل اروپای شرقی متفاوت بود. گروهی از بهترین هنرمندان تئاتر بلگراد تصمیم گرفتند که با نگاهی انتقادی به مسائل روز اجتماع و با زبانی تند و به دور از هرگونه خود سانسوری از حصار محدودیت‌های پیشین فراتر روند. آتلیه ۲۱۲ قصد داشت تا از «همه چیز» با مردم صحبت کند و این «همه چیز» در بسیاری مواقع تا آن زمان ممنوع بود. اما گردانندگان این تئاتر با مهارتی شگفت‌انگیز موفق شدند که صدای خود را از شکاف روزنه‌های این دیوار و با وجود تمام ممنوعیت‌ها به گوش مردم برسانند و فراتر از آن خود را چنان در فضای فرهنگی کشور تثبیت کنند که با پشتیبانی مردم دست سانسور را از آثار خود کوتاه کنند.

در تاریخ ۱۲ نوامبر ۱۹۵۶ «فاوست» یوهان ولفگانگ گوته را با برداشتی مدرن به کارگردانی میرا ترایلوویچ۵ -که معروف به «بانوی بولدوزر با کت پوست» بود- به روی صحنه آوردند.

او فارغ‌التحصیل رشته کارگردانی از دانشکده هنرهای دراماتیک بلگراد، مسئول برنامه‌های درام رادیو بلگراد و یکی از گویندگان آن از نسلی بود که طعم تلخ جنگ را چشیده بودند، ترس از حمله نظامی نیروهای پیمان ورشو به کشورشان را حس کرده بودند و باور داشتند که تنها با آزادی می‌توان به سوی آینده‌ای بهتر حرکت کرد. هنرمندان نسل او به صلح و آزادی بیان اعتقاد داشتند و میرا ترایلوویچ نمادی حقیقی از این خواسته‌ها بود که بیش از سی نمایش را کارگردانی کرد و روح جهانی آزاد را در کارهایش برای مردم به نمایش گذاشت. او کارگردانی به تمام معنا آوانگارد بود که خود به شدت از به کار گیری کلمه «آوانگارد» گریزان بود.

وقتی اوژن یونسکو۶ از بلگراد دیدن کرد از او پرسیدند که در این شهر چه چیزهایی را دیده است و او در جواب گفت: میرا ترایلوویچ را دیدم. آیا این خود کافی نیست؟

موفقیت چشمگیر اولین اجرا موجب شد تا در همین سال برای اولین بار در یک کشور سوسیالیستی «در انتظار گودو» ساموئل بکت۷ را به اجرا درآورند. نمایشی که اجرای آن در کشورهای سوسیالیستی و از جمله در یوگسلاوی تا آن زمان ممنوع بود. در واقع با اجرای موفق این نمایش بود که آتلیه ۲۱۲ سنگ‌بنای نوع نگاه خود را در ساختار تئاتر کشور تثبیت کرد.

دست‌اندرکاران این تئاتر بر آن بودند که این نهاد همچون دیگر تئاترهای رسمی، ساختار مشخصی نداشته باشد و رپرتوار آن مجموعه‌ای از آثار کلاسیک و مدرن از

نمایشنامه‌نویسان خارجی و داخلی را در بربگیرد. از همین رو گرچه اجرای آثار کلاسیک با نگاهی مدرن جای کمتری نسبت به دیگر آثار مدرن در انبوه اجراهای آتلیه ۲۱۲ دارد اما به خوبی سیاست کلی آن را در طول شصت و چهار سال گذشته نشان می‌دهد.
آن چه که در رپرتوار آتلیه ۲۱۲ برای رشد تئاتر کشور حائز اهمیتی به سزا بود امکان اجرای آثار نویسندگان داخلی در آن بود.

میرا ترایلوویچ

نویسندگانی که برای اولین بار کار خود را در این تئاتر در معرض دید عموم گذاشتند و بسیاری از آنها از همین نقطه‌ی شروع، تبدیل به غول‌های ادبیات نمایشی کشور شدند. همین نوع برخورد آتلیه ۲۱۲ یعنی میزان بالای ریسک پذیری، یکی از شاخصه‌های مهم کار آن بود. این ریسک‌پذیری را فقط در جدال با سانسور نمی‌بینیم بلکه به وجود آوردن امکان مطرح شدن و رشد هنرمندان، نمود دیگری از تئاتر آوانگارد بود.
یکی دیگر از نکات مهم در دمیدن روحی تازه به فضای تئاتری، آنسامبل این تئاتر بود. در واقع، آتلیه ۲۱۲ تا سال‌ها آنسامبل ثابت نداشت و از بهترین هنرپیشگان شهر بلگراد که وقت آزاد داشتند استفاده می‌کرد. با این سیستم باعث می‌شد تا مخاطبان تئاتر با نمایش‌هایی روبرو شوند که در اکثر موارد بهترین بازیگران تئاتر شهرشان را در یک جا گرد هم می‌آورد و آنسامبلی فراموش نشدنی جلوی چشمان آنها به هنرنمایی می‌پرداخت.

از میان آثار خارجی که در سال‌های اول تاسیس آتلیه ۲۱۲ برای اولین بار در کشور یوگسلاوی به روی صحنه رفتند می‌توان از: «چه کسی از ویرجینیا ولف می‌ترسد» ادوارد البی۸ «معشوق» هارولد پینتر۹ و آثار نویسندگانی دیگر چون ژان ژنه، آندره ژید، میخائیل بولگاکف، سارتر، فاکنر، یونسکو، کامو، آداموف، جویس، تی.اس.الیوت نام برد.

پوستر نمایش دروغگو اثر نیکولای کولیادا، به کارگردانی استفان سابلیچ

اما در سال ۱۹۶۸ بود که نمایش موزیکال «مو» اثر جرومی راگنی۱۰ و جیمز رادو۱۱ تنها یک سال پس از اجرای آن در برادوی برای اولین بار در یک کشور سوسیالیستی در آتلیه ۲۱۲ به روی صحنه رفت و این تنها چهارمین اجرای نمایش موزیکال «مو» در جهان بود. بار دیگر صدای هنرمندان این تئاتر در سرتاسر اروپای شرقی طنین افکند و آن طور که میرا ترایلوویچ گفت: در لحظاتی معدود اتفاق می‌افتد که تئاتر جلوتر از زندگی است.
از نمایشنامه‌نویسان داخلی آتلیه ۲۱۲ که خود از ستون‌های اصلی تئاتر ملی کشورشان شدند می‌بایست از نام‌هایی چون: یووان چیریلوو۱۲، بوریسلاو میخایلوویچ میخیز۱۳، بورکا پاویچویچ۱۴، دانیلو کیش۱۵ نام برد.

آتلیه ۲۱۲ در طول شصت و چهار سال کار خود تنها محل اجرای آثار جدید نمایش‌نامه‌نویسان داخلی نبود بلکه به همان اندازه فضایی خلاقانه و به دور از چهارچوب‌های رسمی برای کارگردانان تئاتر نیز بود. بسیاری از کارگردانان، ایده‌های نو و گاه تجربی خود را در فضای آتلیه ۲۱۲ به مرحله اجرا در می‌آوردند و در این میان روح آزاد و پرانرژی تئاتر را به مخاطبان خود ارزانی می‌داشتند و مورد استقبال قرار می‌گرفتند.

پوستر نمایش دروغگو اثر نیکولای کولیادا، به کارگردانی استفان سابلیچ

آتلیه ۲۱۲ زبان نمایش را برروی صحنه خود تغییر داد. تا آن زمان برروی صحنه‌های تئاتر زبانی استاندارد و به اصطلاح «تمیز» استفاده می‌شد و از ناسزا کمتر استفاده می‌شد. در نمایش‌های آتلیه ۲۱۲ زبان نمایش به زبان مردم کوچه و خیابان نزدیک شد، آنها هیچ ابایی از استفاده از فحش‌هایی که مردم به طور هر روزه از آنها استفاده می‌کنند نداشتند و صحنه‌ی این تئاتر صحنه‌ی زندگی واقعی مردم بود، بدون سانسور و تمیزکاری دروغین. بازیگران بر روی صحنه آتلیه ۲۱۲ از آزادی کامل هنری برخوردار بودند و این فضای آزاد آنها را شیفته کار در این تئاتر می‌کرد.

افسانه قهوه‌خانه آتلیه ۲۱۲

در کنار کار هنری و اجرای نمایش‌ها، آتلیه ۲۱۲ رابطه‌ای متفاوت با مردم برقرار می‌کرد. در کنار ساختمان این تئاتر قهوه‌خانه‌ای بود که پاتوق هنرمندان و کارکنان این مجموعه بود. مردم می‌توانستند هنرمندان خود را در این قهوه‌خانه ملاقات کنند و با آنها از نزدیک به بحث و گفتگو بنشینند. افسانه قهوه‌خانه آتلیه ۲۱۲ از آنجا نشأت می‌گیرد که بسیار مرسوم بود پس از هر اجرا بازیگران به همراه کارگردان و بقیه دست‌اندرکاران نمایش به همان قهوه‌خانه بروند و مردم به دنبال آنها تا پاسی از شب به گفتگو می‌نشستند. قهوه‌خانه مذکور ساعت کار نداشت و تا زمانی که همه آنجا را ترک نکنند در خود را به روی همگان باز می‌گذاشت. در این محیط صمیمانه بود که ارتباط هنرمندان با مردم به نوعی دیگر برقرار می‌شد و ایده‌های آنها همچون شبحی دهان به دهان در سطح شهر پخش می‌شد و فراتر می‌رفت.

قهوه‌خانه آتلیه ۲۱۲

با مجموع این اندیشه‌های پیشرو و تجربیات عملی بود که میرا ترایلوویچ و یووان چیریلوو پس از دوازده سال فعالیت مستمر در آتلیه ۲۱۲ در سال ۱۹۶۷ فستیوال جهانی تئاتر بلگراد «بیتف» را بنیان نهادند تا ایده تسکین، امید و آزادی را از ۲۱۲ صندلی تئاتر کوچک خود در شهر بلگراد به تمام جهان نمایش گسترش دهند و تا امروز این فستیوال

یکی از بزرگ‌ترین گردهمایی‌های تئاتر جهان در اروپا است که پیوندی غنی بین تئاتر آوانگارد و فرم‌های کلاسیک آن به وجود آورده است.

امروز افسانه آتلیه ۲۱۲ بلگراد به صورت کاملا واقعی در راستای همان ایده‌های اولیه همچنان ادامه دارد و آن را زنده نگاه داشته است.

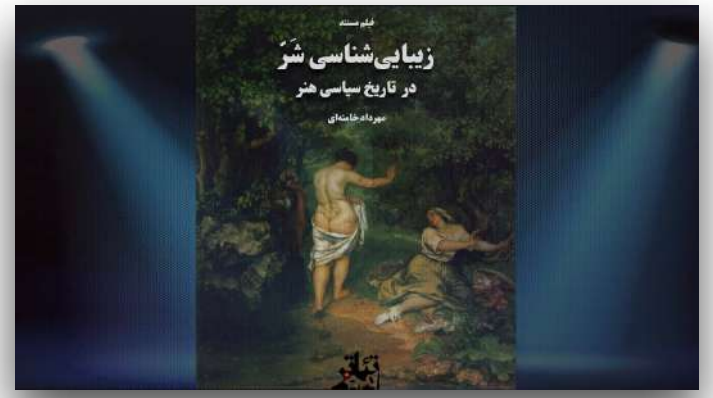
امروز درهای آتلیه ۲۱۲ با وجود ۳۴ عضو آنسامبل دائمی، همچنان بر روی بازیگران و کارگردانان دیگر تئاترها باز است و نام دیگر آن همچنان از سال‌های شصت میلادی در بین مردم، تئاتر تسکین، امید و آزادی باقی مانده است. ■

تمبر یادبود میرا ترایلوویچ

۱ Ingmar Bergman ۲ Oleg Yefremov ۳ Eugenio Barba ۴ Ježi Gžegoževski، ۵ Mira Trailovi ۶ Eugène Ionesco ۷ Samuel Beckett ۸ Edward Albee۹ Harold Pinter۱۰ Gerome Ragni ۱۱ James Rado ۱۲ Jovan Ćirilov ۱۳ Borilsav Mihajlović Mihiz ۱۴ Borka Pavićević ۱۵ Danilo Kiš

صداها و تصاویر

✯ زیبایی شناسی شر درتاریخ سیاسی هنر



ببینید

✯ سانسور برهنگی در سینمای آمریکا

گوش کنید

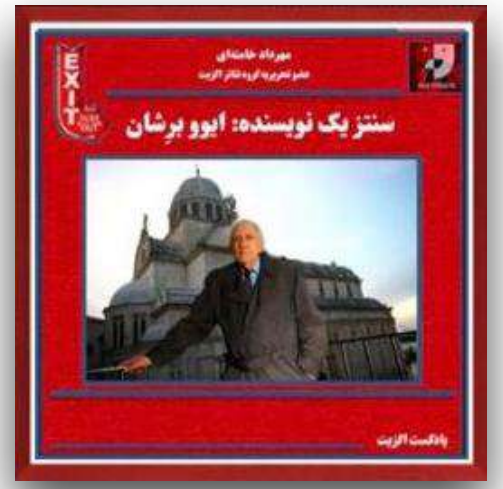
✯ راینر ورنر فاسبیندر عصیان‌گری رمانتیک

گوش کنید

✯ فمینیسم لودویگ فان بتهوون

گوش کنید

✯ ایوو برشان: تز، آنتی‌تز و سنتز یک نویسنده



گوش کنید

✯ آتلیه ۲۱۲ بلگراد: تئاتر تسکین، امید و آزادی

ببینید

EXIT THEATRE

EXIT THEATRE