زیبایی‌شناسی شَر

مهرداد خامنه‌ای

تئاتر امروز

زیبایی‌شناسی شَر

مهرداد خامنه‌ای

از فصلنامه «تئاتر امروز»
گروه تئاتر اگزیت
سال اول، شماره ۴ ، بهار ۱۴۰۱

«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.

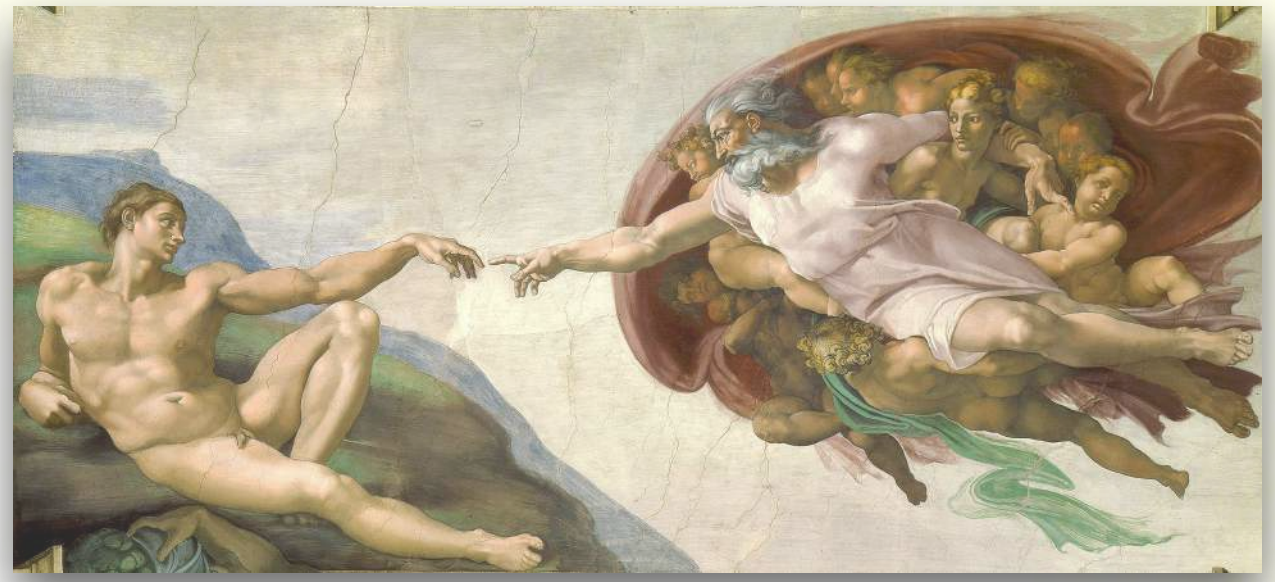
در محل اتاق پذیرش پاپ ژولیوس دوم با مجموعه‌ای از نقاشی‌های دیواری رافائل روبرو می‌شویم که دانش چهارگانه انسان را نشان می‌دهند: فلسفه، مذهب، شعر و قانون. نقاشی دیواری «پارناسوس» بیانگر دانش شعر است که براساس میتولوژی کوه پارناسوس یونان، آپولو در آن سکونت دارد و در مرکز نقاشی مشغول نواختن ساز است و دور 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.
در این نقاسی چهره رافائل نیز دیده می‌شود که در گوشه‌ای مستقیما به مخاطب نقاشی خود نگاه می‌کند.

«مدرسه آتن» رافائل (۱۵۰۹ -۱۵۰۱۱)

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.



«آفرینش آدم» میکل‌آنژ (۱۵۱۲)

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.

پرتره کاراواجیو اثر اُتاویو لیونی حدود ۱۶۲۱

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) .

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.

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» کاراواجیو (۱۶۰۳ - ۱۶۰۴)

«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.

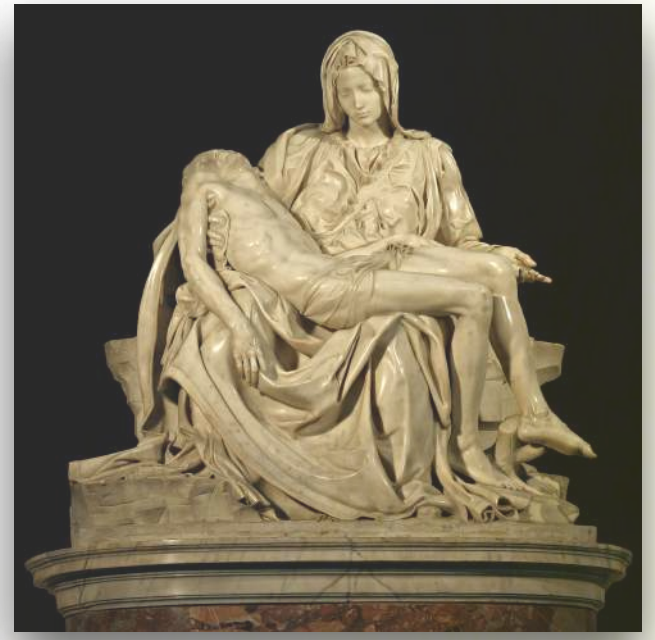
از نظر ترکیبی، نقاشی حول یک الگوی مورب از فرم و حرکت ترسیم شده است، از دستان مریم کلوپاس (بالا سمت راست)، به پایین از شانه آویزان مریم مجدلیه، آرنج نیکودیموس و نیم تنه مسیح، تا انتهای کفن سفید (پایین سمت چپ).

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.»

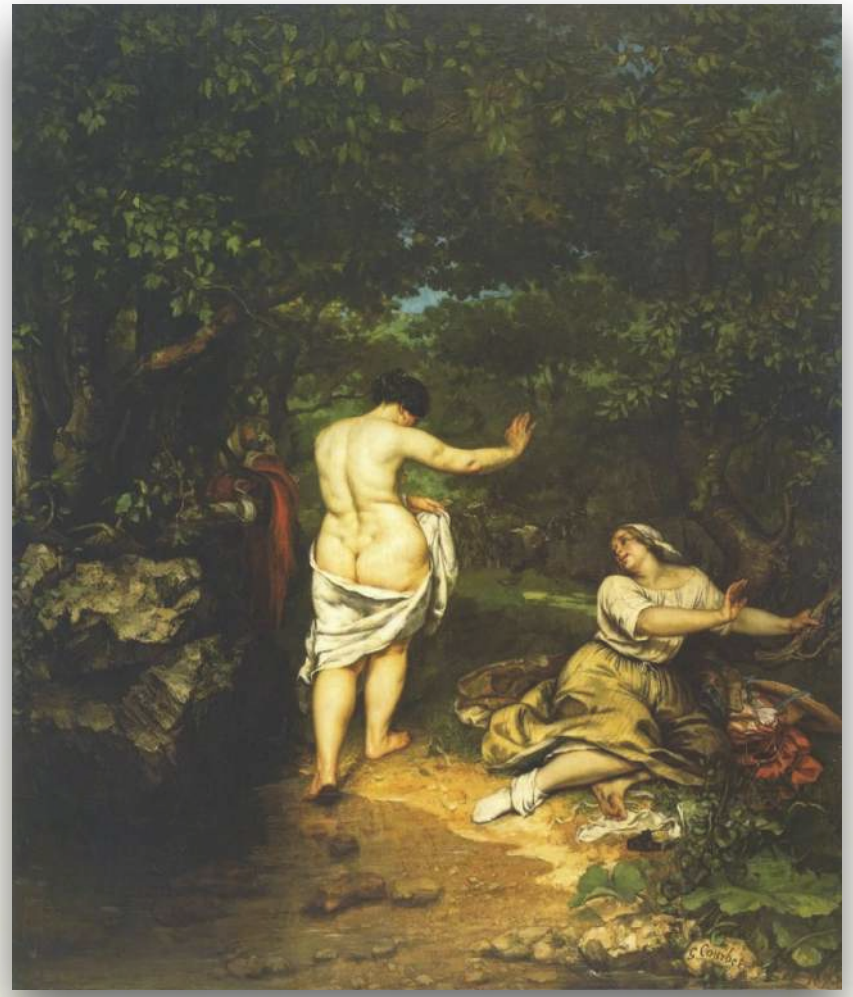
گوستاو کوربه حدود ۱۸۶۰، عکاس: نادار

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.



«حمام‌کنندگان» گوستاو کوربه (۱۸۵۳)

دو زن روستایی با اندامی قوی مشغول وقت گذرانی هستند.
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 و ۱۸۸۰ 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.

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.

دیوید لولین وارک «دی دبلیو» گریفیث (۱۹۴۸ – ۱۸۷۵)

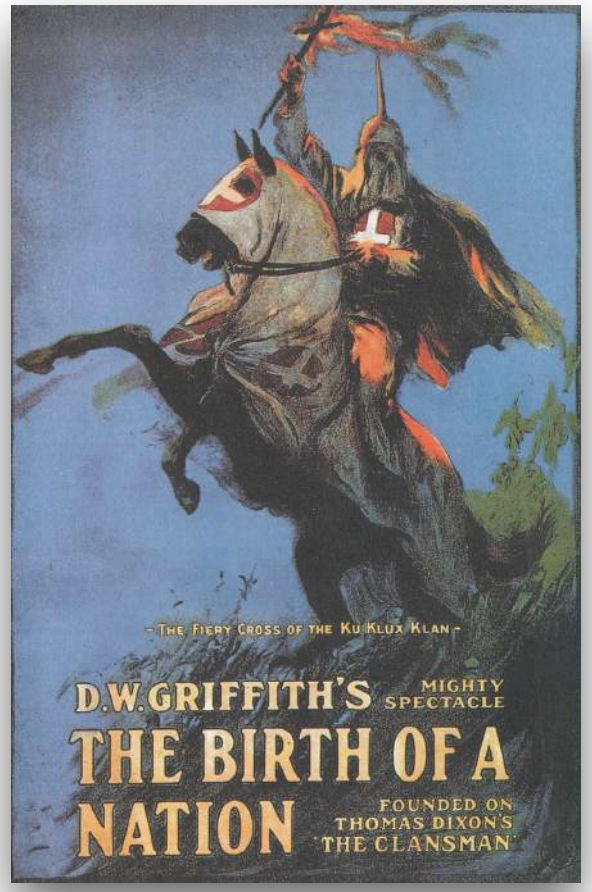
در ۸ فوریه ۱۹۱۵ فیلم «تولد یک ملت» گریفیث، یکی از برجسته‌ترین و تاثیرگذارترین فیلم‌های تاریخ سینما، در سالن «کلون» لُس‌آنجلس به نمایش درآمد. این فیلم سه‌ساعته، اولین فیلم بلند آمریکا و سینما تا آن زمان بود که با فروش و موفقیت چشمگیرش در گیشه در کنار نوآوری‌ها و تکنیک فوق‌العاده هنری‌اش راه را برای سینمای 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

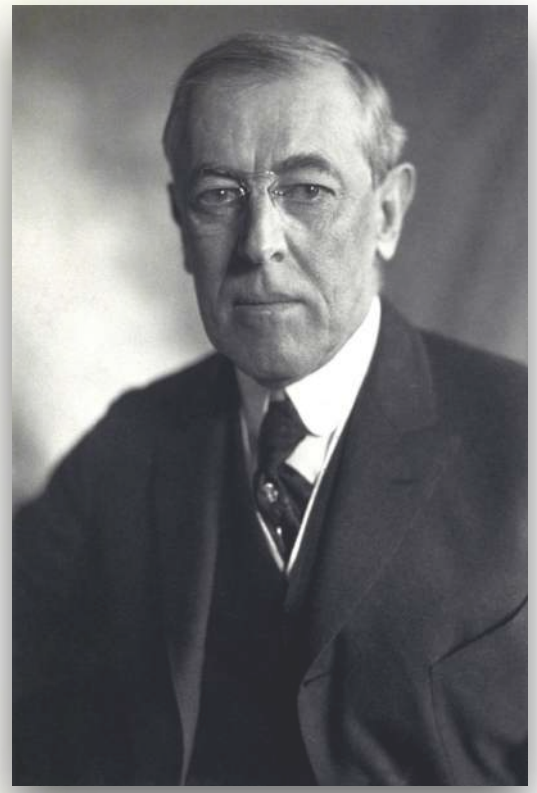
جلسات کنگره آمریکا، نبردهای جنگ داخلی و ترور آبراهام لینکلن، با دقت بازسازی شده بود و ظاهرا به فیلم مشروعیت می‌داد و آن را به عنوان یک اثر تبلیغی مؤثر می‌ساخت.
اندکی پس از اکران فیلم در لس‌آنجلس، توماس دیکسون جونیور نویسنده کتاب، که



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. 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.



توماس وودرو ویلسون
بیست و هشتمین رئیس‌جمهور ایالات متحده آمریکا

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.

پوستر فیلم «اعتصاب» آیزنشتاین (۱۹۲۵)

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.

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

فیلم «رزمناو پوتمکین» آیزنشتاین (۱۹۲۵)

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.
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.
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.

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

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.
رکود اقتصادی به تنهایی مسئول به قدرت رسیدن هیتلر نبود، اما به ایجاد فضایی کمک کرد که در آن از او حمایت شود.

آدولف هیتلر (۱۸۸۹- ۱۹۴۵)

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

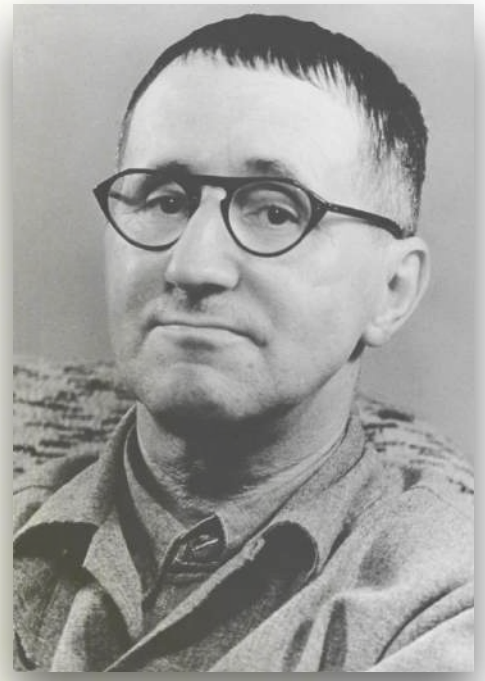
درآمد و هم‌زمان یک سالن نمایشگاه در مجاورت آن، «نمایشگاه هنر منحط» را به نمایش گذاشت تا تأثیرات «مخرب» و «فاسد» هنر مدرن را به عموم مردم آلمان نشان دهد. بسیاری از هنرمندانی که در نمایشگاه هنر «منحط» حضور داشتند، مانند ماکس ارنست، فرانتس مارک، مارک شاگال، پل کلی و واسیلی کاندینسکی، امروز جزو هنرمندان 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.

ویکتور اشکلوفسکی (۱۹۸۴–۱۸۹۳)

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.»
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 استالینِ 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.**