

پلکان اودسا و موسیقی: خوانشی بر خویشاوندی ساختاری

دکتر احمد الستی*

مدرس سینما، مدرسه فیلم تهران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۶/۱۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۱۲/۹)

چکیده:

این مقاله با مطالعه موسیقی یکی از مهمترین سکانس های تاریخ سینما، یعنی سکانس پلکان اودسا از فیلم رزمنانو پوتمکین، ساخته سرگئی آیزنشتاین، به تشریح این مساله می پردازد که چگونه در این فیلم نظام مونتاز مبتنی بر ریتم حکم می کند که موسیقی همراه شونده با آن نیز از نظام ساختاری ریتمیکی برخوردار باشد. از آنجا که آیزنشتاین با ذهنیتی موسیقایی روی مونتاز این سکانس کار کرده بود، موسیقی دانان بسیاری مشتاق به تبدیل این نظام تصویری به معادل صوتی آن بودند که از میان آنها، این مقاله به آثار ادموند مایزل، نیکلای کریوکف و دمیتری شوستاکوویچ، می پردازد. به منظور بررسی ارزش زیبایی شناختی کار این موسیقی دانان و نحوه همراهی شان با این فیلم از نظریه های تئودور آدورنو و هانس آیزلر، دو صاحب نظر موسیقی فیلم استفاده شده است. این مقاله استدلال می کند که تنها راه انطباق درست موسیقی با فیلم تطابق ساختاری و هم خوانی حسی مونتاز فیلم و ریتم موسیقی است، آنچه که آدورنو و آیزلر "خویشاوندی ساختاری" می خوانند. بر همین اساس هرگاه تحولاتی بر سر این فیلم، به ویژه بر سر این سکانس آمده است، خویشاوندی ساختاری بهم ریخته است. این مقاله نتیجه می گیرد که دلایل توفیق بعضی از قطعات، همکاری نزدیک بین کارگردان و موسیقی دان یا دریافت حسی مبتنی بر مونتاز این سکانس بوده است.

واژه های کلیدی:

فیلم، موسیقی، سکانس پلکان اودسا، ریتم.

مقدمه

است، شروع می‌شود و متعاقب آن جمعیت انبوهی دست به فرار می‌زنند اما جمع بسیاری کشته می‌شوند، منجمله کودکی خردسال و لحظاتی بعد مادر او، که تلاش می‌کند قزاق‌ها را از حال وخیم کودک خود باخبر کند. سپس مادر جوانی در کنار کالسکه نوزاد خود کشته می‌شود، کالسکه با شتاب از پله‌ها پایین می‌رود و تنی چند از شاهدان را نگران می‌کند، از جمله زنی با عینک که او نیز مورد حمله قزاق‌ها قرار می‌گیرد. در عکس العمل به این بیرحمی‌ها زرمناو، سرفرماندهی قزاق‌ها را به توپ می‌بندد. سکانس پلکان اودسا که شاید انسجام یافته‌ترین سکانس هولناک تمامی تاریخ سینما، یا به تعبیری "مشهورترین سکانس یگانه تاریخ سینمای جهان" (Taylor, 2000, 35) باشد قدرت خود را از سلسله بی‌امان نماهایی به دست می‌آورد که کوبندگی فزاینده آنها دائماً رو به تزاید است. اما قسمتی دیگر از قدرت این سکانس به خاطر امکانات بالقوه‌ای بود که در مکان انتخاب شده برای فیلمبرداری، یعنی پلکان اودسا، وجود داشت. جالب این جاست که پیش از آن که آیزنشتاین برای فیلمبرداری به اودسا برود، سکانس پلکان در فیلم نامه او وجود نداشت و پس از دیدن این مجموعه علاقمند می‌شود آن را به کار گیرد، انتخاب هوشمندانه‌ای که موجب شد این سکانس برای همیشه به یاد ماندنی شود^۵. به عبارت دیگر پلکان خود عامل دراماتیکی است که هم به انبوه مردم وسعت می‌بخشد و هم بر شتاب‌گریز مردم می‌افزاید. اما مهم تر از همه، وقتی که قزاق‌ها با قدم‌های مصمم و نظامی‌واری که آنها را به آدم‌هایی ماشینی شبیه می‌کند، پله‌پله پایین می‌آیند، قدرت و کوبندگی خود را از ریتم کلی و منظم پله‌ها به دست می‌آورند. با نگاهی دقیق و موشکافانه به تقسیم بندی نماها، ریتم‌ها و سرعت کنش‌ها می‌توان اذعان کرد که ساختمان پلکان نقش قابل ملاحظه‌ای در ایجاد ریتم در این سکانس داشته است. ریتمی که موسیقی دانان فیلم را ترغیب کرده است تا آن را بن‌مایه کار خود قرار داده و برای پوتمکین موسیقی بسازند. در این جا این مقاله از میان کسانی که برای این فیلم موسیقی ساخته‌اند به تحلیل قطعات ادموند مایزل^۶، نیکلای کریوکف^۷ و دمیتری شوستاکوویچ^۸ برای این سکانس می‌پردازد.

از آغاز قرن بیست و یکم، توجه به فیلم‌های دوران صامت سینما افزایش قابل ملاحظه‌ای یافته است. امکانات دیجیتالی ارتقاء کیفیت تصویری فیلم‌های قدیمی و صامت، این فیلم‌ها را از آرشیوهای فراموش شده بیرون کشیده، بازیابی کرده و به روند نوزایی سپرده است. در پناه چنین روندی کوشش‌های مستمر برای ساختن موسیقی جدید یا یافتن موسیقی‌های مفقود شده فیلم‌های دوران صامت نیز عجولانه به این جریان پیوسته است. لیکن نظریه‌های موسیقی فیلم، بخصوص فیلم صامت، محدودیت‌ها و پیش‌فرض‌هایی را برای همراهی موسیقی با فیلم در نظر دارد که بر نیاز به شباهت‌های ساختاری نهادینه بین این دو تأکید می‌کند. برای تبیین این محدودیت‌ها و پیش‌فرض‌ها فیلم رزمناو پوتمکین^۱ (۱۹۲۵)، یا به طور مختصر پوتمکین، ساخته سرگئی آیزنشتاین^۲ یکی از مناسب‌ترین و در عین حال چالش‌برانگیزترین انتخاب‌هاست؛ زیرا که اینک با توسل به فناوری معاصر، پوتمکین فیلمی است که کیفیت تصاویر آن نسبت به نسخه‌های نازل قبل از تحولات دیجیتال ارتقاء قابل ملاحظه‌ای یافته و تا حد امکان نماهای مفقود و سانسور شده آن بازیابی شده و چند لایه موسیقی که امکان مقایسه را فراهم آورده برای آن تدارک دیده شده است. در نتیجه، انگیزه اصلی این انتخاب از یک سو در دست داشتن نسخه‌ای تا حد امکان مطابق اصل است که می‌تواند با اطمینان جزئیات ساختاری آن مورد مطالعه قرار گیرد و از سوی دیگر در اختیار داشتن موسیقی‌های متفاوتی است که می‌تواند با موسیقی این فیلم مقایسه شود. اما به منظور ورود به بحث‌های ساختاری بین فیلم و موسیقی و دستیابی به نتایج مورد نظر، این مقاله وسعت مطالعه خود را به یک سکانس، یعنی سکانس پلکان اودسا^۳ از این فیلم که در برگیرنده زمینه‌ای برای کلیه استدلال‌های لازم است محدود می‌کند.

پلکان اودسا سکانسی تقریباً هفت دقیقه‌ای از پوتمکین را تشکیل می‌دهد و در آن قزاق‌های تزاری دست به قتل عام مردمی می‌زنند که برای استقبال از ملوانان رزمناو پوتمکین روی پله‌ها گردآمده‌اند. این سکانس با پیدایش بین نویسی "ناگهان"^۴ برپرده که "یکی از مشهورترین بین نویسی‌های سینمای جهان" (Bordwell, 1993, 74)

مبانی نظری

که اولین بار در سال ۱۹۴۷ چاپ شد، استدلال می‌کنند که چگونه موسیقی در فیلم‌های هالیوودی نقش زائده‌ای برای فیلم دارد. آنها اظهار می‌کنند: "یکی از تعصبات شایع در صنعت سینما این فرضیه است که تماشاگر نباید از موسیقی فیلم آگاه باشد. فلسفه این اعتقاد این فکر مبهم است که موسیقی در ارتباط با تصویر بایستی نقش پست‌تری داشته باشد... موسیقی مثل غریبه‌ای مزاحم تلقی می‌شود که در هر صورت حضورش اجتناب‌ناپذیر است، از یک طرف به خاطر

در میان نظریه‌پردازان موسیقی فیلم، تئودور آدورنو^۹ (۱۹۶۹-۱۹۰۳)، یکی از متفکران مکتب فرانکفورت و هانس آیزلر^{۱۰} (۱۹۶۲-۱۸۹۸)، سازنده موسیقی فیلم که هر دو در فضای موسیقی وین تعلیم دیده بودند، درباره کارکرد زیبایی‌شناسانه موسیقی همان دیدگاهی را دارند که آیزنشتاین درباره نقش زیبایی‌شناسانه و ساختاری مونتاژ در فیلم‌های نشان داده بود. آدورنو و آیزلر در بخش‌های متعدد کتاب "ساختن موسیقی فیلم"^{۱۱}،

نیاز شدید سینما به صدا و از طرفی دیگر بر اساس این فکر شی‌پرستانه که بایستی از وسایل فنی موجود تا حد امکان استفاده شود" (5, 2007, Adorno and Eisler). انتقاد آنها از تبدیل موسیقی فیلم به پس‌زمینه‌ای صوتی برای تصویر سینمایی منجر به صدور نظریه‌ای مبنی بر لزوم رعایت چارچوب هم‌ساخت این دو هنر شد. آنها ادعا می‌کنند که "حرکت، کیفیت زیبایی‌شناسانه والایی برای سینماست و ظاهراً این همان کیفیتی است که آیزنشتاین در نظر دارد... حرکت نیز خود نقطه عطف مشترکی بین سینما و موسیقی است" (همان، ۴۶). از این بابت هر دو، در زمان جاری هستند، یکی از طریق امواج نوری، دیگری از طریق امواج صوتی. "حرکت در سینما به کیفیتی منجر می‌شود که می‌تواند پایه و اساس موسیقی قرار گیرد، و برای موسیقی عنصری است نهادی که ریتم را ایجاد می‌کند و شکل‌گیری سبک به عنوان یک کل، مبتنی بر همین ریتم است" (همان). این دو استدلال می‌کنند که ریتم بدون شک در فیلم وجود دارد (همان، ۴۹) و محصول ساختار و تناسب عناصر شکل‌گرای فیلم است، نکته‌ای که ساخت موسیقی فیلم نیز متکی بر آن است (همان). چنین اشتراکی بین این دو هنر زمینه‌ای برای کاهش تفاوت‌های غیر ساختاری، متغیر و ابهام‌برانگیز است. در نتیجه، "خویشاوندی ساختاری"^{۱۱} زمینه‌ای برای افزایش تناسب‌های آن دسته از معیارهاست که نقاط عطف مشترکی دارند و خوانش‌های هم‌سانی ایجاد می‌کنند. بر این اساس "عامل قابل مقایسه خویشاوندی موسیقی و سینما عناصر حرکتی و اشارتی هستند. در سینما این نه به حرکت و نه به ریتم بلکه به حرکات فیلم‌برداری شده و کارکرد آنها به عنوان یک کل بازمی‌گردد... لیکن کارکرد موسیقی بیان حرکت نیست بلکه به آزادسازی یا به عبارتی دقیق‌تر، به تأیید حرکت مربوط می‌شود (همان، ۵۲). علیرغم این، آدورنو و آیزلر اظهار می‌کنند که خویشاوندی ساختاری مفهومی انتزاعی است که هم‌سانی را در ارتباط با این دو هنر که طبیعتاً ناهمگن هستند مورد کنکاش قرار می‌دهد؛ به عبارتی دیگر، رابطه بین موسیقی و تصویر، حتی زمانی که عمیق‌ترین خویشاوندی ایجاد شده است متناقض است (همان). در تلاش برای رفع این مشکل، مونتاز "از طریق تبدیل رابطه‌ای غیر مرتبط [بین این دو] به عنصری واقعی برای بیان تبدیل می‌شود تا بهترین استفاده زیبایی‌شناسانه را از موقعیتی ببرد که اتفاقی ایجاد شده است" (همان، ۴۸). موسیقی نیز در برداری از هم‌زمانی با فیلم قرار می‌گیرد که در صورتی به خویشاوندی با تصویر می‌رسد که عامل مونتاز نقشی هماهنگ‌کننده بازی کند. با توجه به حساسیت نقش مونتاز در ارتباط با خویشاوندی ساختاری در تصویر و موسیقی، آدورنو و آیزلر کاراترین شکل تولید موسیقی فیلم را در همکاری با کارگردان و در خلال ساختن فیلم می‌دانند، الگویی که آیزنشتاین در هنگام ساختن فیلم‌های اکتبر^{۱۲} (۱۹۲۷) و الکساندر نوسکی^{۱۴} (۱۹۳۶) تجربه کرده بود. این مقاله استدلال خواهد کرد که موسیقی‌دانانی که برای این فیلم موسیقی نوشته‌اند هرگاه به شباهت‌های نظری و عملی این سه تن توجه کرده‌اند موسیقی آنها به مفهوم خویشاوندی ساختاری نزدیک شده و برعکس تغییراتی از قبیل سانسور، که مکرراً برای این فیلم پیش آمده، خویشاوندی ساختاری

موسیقی انطباق یافته با فیلم را به هم ریخته است.

انگیزه انتخاب کتاب "ساختن موسیقی فیلم" به عنوان پایه نظری این مقاله این است که شباهت‌های زیادی بین نظریه‌های آدورنو و آیزلر با کار آیزنشتاین وجود دارد. آدورنو و آیزلر ضمن تأیید وجود ریتم در سینما آن را نقطه آغاز موسیقی فیلم می‌دانند. به همین صورت آیزنشتاین در عملکرد خود نسبت به مونتاز عمیقاً به ریتم می‌اندیشد و به صورتی که بحث خواهد شد ادعا می‌کند که او یکی از نخستین کسانی است که به ریتم در سینما اهمیت داده و عملاً در ایجاد آن کوشیده است. دیگر اینکه آدورنو و آیزلر در یکی از زیرقسمت‌های فصل اول کتاب خود از کیفیتی به نام "نامحسوس بودن"^{۱۵} موسیقی فیلم کلاسیک صحبت می‌کنند که موجب شده است توجهی به خود جلب نکنند. در حالی که آیزلر معتقد است که "هدف این نیست که موسیقی متعارفی ساخته شود که با سازهای غیر متعارف اجرا شود بلکه مهم‌تر این است که موسیقی غیر متعارفی ساخته شود که با سازهای معمولی اجرا شود (همان، XXVIII). متشابهاً آیزنشتاین به سبب تأثیری که مونتاز او می‌آفریند که در آن تماشاگر کاملاً از برش نماها و تغییر آنها آگاه است طالب نوعی از موسیقی است که ضربه‌ها و گسستگی عبارات موسیقی در آن تشدید شده باشد. شاید تأکید هر سه نفر آن‌ها بر لزوم وحدت و یگانگی ساختاری بین فیلم و موسیقی مهمترین تشابه نظری آنها با هم باشد. در حالی که آدورنو و آیزلر از خویشاوندی ساختاری صحبت می‌کنند آیزنشتاین می‌نویسد "اگر شخص بخواهد از رابطه‌ها و تناسب‌های ناب و عمیق بین موسیقی و فیلم صحبت کند این فقط بایستی در ارجاع به رابطه‌های بین حرکات اساسی موسیقی و تصویر، مثلاً عناصر ترکیب‌بندی و ساختاری باشد" (Eisenstein, 1975, 163) و سرانجام گرایش‌های سیاسی مشابه آنها به مارکسیسم، بر اساس کتاب این دو و فیلم آیزنشتاین شباهتی است که منجر به شکل‌گیری دیدگاه‌های مشابه در مورد موسیقی در آنها شده است.

پلکان اودسا و مایزل

از آنجایی که پوتمکین فیلمی صامت بود در ابتدا شرایط نمایش فیلم‌های صامت دیگر را به ناچار پذیرفته بود. بنابر سنت رایج در دوران صامت سینما، کارگردانان از قطعاتی از پیش نوشته استفاده می‌کردند. از این رو، همان طور که رایلی شرح می‌دهد در اولین نمایش پوتمکین در ۲۱ دسامبر ۱۹۲۵ در مسکو "ارکستر، ترکیبی از قطعات کلاسیک منجمله اورتور روبسپیر^{۱۶} اثر لیتولف^{۱۷}، اورتور اگمونت^{۱۸} اثر بتهوون و قطعه‌ای از فرانچسکا داریمینی^{۱۹} اثر چایکوفسکی را اجرا کرد" (Riley, 2005, 4-5). "اگر چه این دو اورتور ارزش ایدئولوژیک مناسبی داشتند" (Taylor, 2000, 11) از نظر ساختاری هیچگونه شباهتی به این فیلم نداشتند. پرندرگاست ادعا می‌کند که این قطعات به همراه چند قطعه‌ی دیگر توسط یوری فیر^{۲۰} انتخاب شده بود (Prendergast, 1977, 14) و به این ترتیب پوتمکین نیز از این قاعده مستثنی نمانده بود.



قالب ۳- شلیک به مادر جوان.



قالب ۲- گریز مردم.



قالب ۱- ناگهان....

کوبنده و مرگبار بدل می کنند که این ریتم، مداوم، پایان ناپذیر و سرانجام تهدیدکننده می شود. همان طور که قزاق‌ها چون ماشینی قتاله پله پله پایین می روند، یک اوستیناتو زمینه صوتی این قطعه را تشکیل می دهد و همراه آن سازهای بادی و زهی یک ملودی آتونال را در گامی پایین رونده می نوازند. به این صورت موسیقی مایزل حضور مردمی را که با هول و هراس از پله‌ها به پایین می‌گریزند (قالب ۲) توصیف می کند که کمی بعد از لحظات اولیه آغاز شده و تا کمی قبل از پایان این سکانس ادامه می یابد. از این پس موسیقی القاگر این دو جهان پر آشوب و در عین حال متضاد است. به همین صورت سازها نیز در تقسیم بندی دو دنیای متقابل نقش بازی می کنند، مایزل از ارکستر کوچکی از سازهای کوبشی برای قزاق‌ها استفاده کرده است که از دو تیمپانی، چند طبل نظامی، یک طبل بزرگ، گانگ‌های پر ارتعاش، بلوک‌های چوبی و مثلثی و سوت تشکیل شده است که همگی ضرباهنگی مملو از خشونت و سرکوبی را می‌آفرینند. در عوض او به کمک سازهای بادی همانند ترومپت، فلوت و پیکولو تلفیق استادانه‌ای با ریتم پایدار متناسب به قزاق‌ها ایجاد می کند تا آنچه را که بر سر قربانیان می رود بازگو کند.

در ارتباط با موسیقی مایزل، طبل بزرگ که عامل تعیین کننده ریتم است و به جریان مداوم قدم‌های قزاق‌ها مربوط می شود، همواره بر سرب‌ها تاکید می کند و گاه حتی از آن نیز فراتر رفته و مبنایی برای بزرگ‌نمایی برش‌ها و به خصوص برای تاکید بر بازی‌های درون کادر می شود. سازها علیرغم نقشی که در ایجاد ریتم دارند مشخص کننده کارکرد مونتاژ فیلم نیز هستند. مثلاً طبل‌ها ضمن اینکه ریتم قدم‌های بیرحمانه و ماشین وار قزاق‌ها را خوانا می کنند، بزودی با صدای طپش قلب تماشاگر هماهنگ می شوند و بدون شک تأثیری فیزیکی بر او می‌گذارند. به همین صورت کوبش سنج آنچنان دقیق بر روی ریتم اصلی آمده که با برش تصاویر مربوط به تفنگ‌ها هماهنگ است و تماشاگران آن را به جای صدای شلیک می‌گیرند. هم‌چنین اگر چه آیزنشتاین به خاطر حفظ درام ناچار است با استفاده از برون‌برش، نمایی از مردم را نشان دهد، لحظه شلیک شدن به مادر (قالب ۳) در کنار کالسکه نوزاد و در لحظه‌ای که کالسکه به پایین رها می شود (قالب ۴) چند نما از نظر تمپوی تصویری با هم منطبق می‌شوند، مثل نمایی درشتی از صورت و دست‌های مادر با نمایی درشتی از چرخ‌های کالسکه که آماده رها شدن روی پله هاست. به قول پرندرگاست: "مایزل، هوشمندانه دریافته بود که موسیقی پوتمکین نمی‌توانست

آنچه می‌دانیم اینست که آیزنشتاین تاکید بسیاری در به کار بردن ریتم در این سکانس داشت، همان طور که اساساً ریتم جایگاه خاصی در سینمای او پیدا کرده بود. او در این باره می‌نویسد که کسی در ارتباط با پوتمکین در امریکا نوشت: "من چشم جهان را بر ریتم در سینما گشودم (و ریتم حقیقتاً یکی از قدرتمندترین ترفندها در فیلم‌های من است)" (Eisenstein, 1995, 589). اولین قطعه‌ای که برای پوتمکین نوشته شد کار ادموند مایزل (۱۹۳۰-۱۸۹۴) بود که پیش از ساخت موسیقی برای فیلم از اوائل دهه ۱۹۲۰ با بسیاری از اجزای تئاتری اروپا پیسکاتور^{۲۱} و برتولد برشت^{۲۲} همکاری کرده بود. مایزل در کارهای تئاتری خود از روحیه‌ای مدرن در موسیقی سود می‌جست و نه تنها قابلیت‌های تازه‌ای در سازها می‌یافت بلکه گرایش به روحیه آتونال داشت. اگر چه استفاده از صداهای آتونال و نت‌های دیسونانس در زمانی که مایزل کار می‌کرد چندان نوظهور نبود، بدون شک برای موسیقی فیلم که متمایل به روحیه‌ای محافظه‌کارتر بود و غالباً از قطعات آشنای تونال پیش ساخته استفاده می‌کرد، بسیار بدیع می‌نمود. مایزل که گرایشی مارکسیستی و انقلابی داشت، انتخاب بسیار مناسبی برای پوتمکین که با هدف برانگیختن تماشاگران و ایجاد شور و هیجان انقلابی ساخته شده بود به حساب می‌آمد. به همین دلیل پرومیتوس^{۲۳}، پخش‌کننده آلمانی این فیلم از ادموند مایزل خواست تا برای پوتمکین موسیقی بنویسد. با آن‌که او فقط دوازده روز فرصت داشت تا هم‌زمان با آغاز نمایش فیلم در برلین موسیقی خود را بسازد، توانست استعداد سرشار خود را در این زمینه به نمایش گذارد.

موسیقی مایزل برای پلکان اودسا، درست هم‌زمان با بین‌نویسی "ناگهان" (قالب ۱) و با یک ضربه غافلگیرکننده طبل آغاز می‌شود و تداوم منطقی ساختار موسیقی تونال قسمت اول را ناگهان بهم می‌ریزد. این ضربه آغازگر حرکت کلی سکانس است و بلافاصله به تداوم ضربه‌های ملایم طبل بدل می‌شود. در آن لحظات آغازین، انگیزه‌چنین ریتمی برای تماشاگر ناشناخته می‌نماید. نماهای متعددی باید با چنین ریتمی هماهنگ شود تا سرانجام ریتم منبع الهام خود را برملا کند: قدم‌های سرکوب‌گر و مصمم قزاق‌های بی‌رحم که "ناگهان" مردم را غافلگیر می‌کنند. همان طور که کنش اصلی این سکانس با قزاق‌ها آغاز می‌شود، ریتم موسیقی از ابتدا از آن قزاق‌هاست که با نیرویی غیرانسانی، نظم معین پله‌ها را در سراسر این سکانس به ریتمی

می برد بلکه شیوه بکارگیری این عناصر با هدف رسیدن به ساختاری دراماتیک و وحدت یافته است که نه تنها موازی با اثر آیزنشتاین جلو می رود بلکه تاثیر بصری فیلم او را در لحظه دو چندان می کند" (Prendergast, 1977, 15). آدورنو و آیزنر معتقدند از آن جایی که چنین ترفند دراماتیکی در سینما رایج است موسیقی دان می بایست تغییرات حسی این نماها و صحنه های جداگانه را در موسیقی منظور کند. در این صورت است که "خویشاوندی ساختاری" رخ می دهد.

نماهای پایانی این سکانس مهارت و حس قوی زیبایی شناسی مایزل را به اثبات می رساند. بعد از این که روی کلوزآپ زن با عینک، فیداو می شود فقط صدای سازهای زهی کشداری شنیده می شود که فاصله بین صحنه نفس گیر او اخر این سکانس را تا لحظات پایانی پر می کند. سپس توپ های زرمناو و نمای نزدیکتری از دو لوله توپ، همانند دو چشم گشوده و آگاه رو به دوربین دیده می شود و بین نویسی های "هدف! تئاتر اودسا" و "سر فرماندهی ژنرال ها" ظاهر می شوند. روی این نماها صدای کشیدن آرشه بر سازهای زهی به طور خفیفی شنیده می شود که سکوت، لحظات خالی و ثانیه های عصبی را تا حدودی پر می کند. ولی به تدریج کرشندوی طبل های ریز اوج گرفته و در یک قطع ناگهانی صداها در اوج، توپ های زرمناو شلیک می کنند. اگر چه موسیقی با تقلیل سازها و انسامل همراه است ولی کاملاً موثر و قدرتمند است. با توجه به اوج و فرود صداها، آدورنو و آیزنر اظهار می کنند: "به یقین می بایست نوعی رابطه پرمعنا بین فیلم و موسیقی وجود داشته باشد. اگر سکوت ها، لحظات خالی و ثانیه های عصبی با موسیقی علی السویه، ساده لوحانه و ناهمخوانی همراه شود نتیجه کاملاً آزاردهنده خواهد بود. فیلم و موسیقی ولو به شکل غیر مستقیم و یا حتی ضد و نقیض، می بایست با هم مراد شده باشند" (Adorno and Eisler, 2007, 47). کرشندوی طبل ها تداعی کننده ی این گفته آیزنشتاین در مورد موسیقی مناسب برای پوتمکین است: "تماشاگر بایستی از بلندی صدا به خشم آید و برخورد بلرزد... این صدا هر چقدر هم بلند باشد بلا مانع است و بایستی تا سر حد تحمل فیزیکی و ذهنی تماشاگر اوج گیرد" (Prendergast, 1977, 14).

آیزنشتاین رابطه خلاقه خود با مایزل را چنین توصیف می کند: "موسیقی این فیلم بسیار شبیه به شیوه ای نوشته شده است که امروزه در حوزه موسیقی فیلم کار می کنیم، بدان سان که همواره بایستی کار کنیم، از طریق دوستی خلاقانه یا همکاری خلاق و دوستانه بین موسیقی دان و کارگردان" (Eisenstein, 1974, 177). مایزل نیز اعتقاد راسخی به این گفته داشت. به قول کرایگزمان: "آن چه مایزل می خواست ثابت کند وجود نوعی پیوستگی شکل گرایانه میان مونتاژ، فیلم و موسیقی بود. او در پی اثبات آن بود... که مونتاژ فیلمی خوب، بر اساس همان اصول و شیوه ای بنا شده است که موسیقی مبتنی بر آن هاست" (Prendergast, 1977, 15). آیزنشتاین نیز در نوشته های خود تایید می کند که مایزل در خلال جلسات تدوین فیلم اکتبر، که ساخت موسیقی برای آن بعد از موفقیت پوتمکین به او سپرده شده بود، به مسکو می رفت تا از نزدیک شاهد کار برش ها و نظرات فیلم ساز باشد (545 Eisenstein, 1995).

صرفاً تزئینی و در پس زمینه باقی بماند. موسیقی می بایست عنصری از خود فیلم شود، موسیقی ای که ریتم، ساختار و احساس فیلم را دربرگیرد. این چنین است که قدرت گرد آمده از تلفیق گرافیکی و صوتی فیلم منحصر به فرد می شود، آن هم به صرف برانگیختن عواطف درونی، طوری که هیچ قطعه ای در تاریخ سینما حتی تا امروز، با آن رقابت نمی کند و به ندرت هیچ تاثیری در هر قلمرو هنری دیگر، با آن برابری می کند. (Prendergast, 1977, 15).

چنین توصیفی از موسیقی که دقیقاً با ساختار و حس درونی فیلم هماهنگ است با نظریه های آدورنو و آیزنر انطباق می یابد. آنچه این دو صاحب نظر موسیقی خویشاوندی ساختاری می خوانند انطباق عبارات موسیقی با جزئیات روایتی است مبنی بر اینکه "این یک فرضیه بنیادی است که ماهیت ویژه سکانس سینمایی می بایست تعیین کننده ماهیت ویژه موسیقی همراهی کننده باشد، و نیز هر موسیقی خاصی می بایست تعیین کننده سکانس خاص باشد، اگر چه این مورد اخیر صد در صد ثابت نشده است. وظیفه واقعی سازنده خلاق موسیقی فیلم ساخت قطعاتی است که دقیقاً با فیلم مورد نظر هماهنگ باشد، "ناخویشاوندی ذاتی" ^{۲۴} با فیلم گناهی کبیره است" (Adorno and Eisler, 2007, 47). بحث "خویشاوندی ساختاری" آدورنو و آیزنر به بیننده کمک می کند تا از طریق مقایسه تمپوی یکسان نماهای سینمایی و عبارات موسیقایی همراهی کننده، شاهد ریتمی باشد که به وسیله عوامل متفرق موسیقایی تشکیل شده و در عین حال گواه وحدتی است که محصول ساختاری دو عامل تصویر و صداست. مثلاً کمی پس از آغاز این سکانس، نماهایی از مردم هراس زده بطور متناوب با نماهای مادری که جسد کودک خود را در آغوش دارد و از پله ها به سوی قزاق ها بالا می رود مونتاژ شده است تا خطری را که در انتظار اوست القا کند. مایزل با توجه به این سری نماها همواره عبارات موسیقی را برای طول نماها طراحی کرده و حس و حال را از عامل اصلی صحنه (مادر و کودک) به عوامل فرعی (شاهدان حرکت مادر) تغییر می دهد. با نزدیک شدن مادر به قزاق ها به تدریج از انبوه ارکستر کاسته می شود، استاکاتوی بادی های برنجی که با هورن و ترومپت نواخته می شوند قدم های قزاق ها را تقلید می کنند و در نهایت یک ویولون، تنها بازمانده از انبوه ارکستر، در تضاد با موتیف تحقیرکننده بادی های برنجی منتسب به قزاق ها، نئی کشیده را برای زمانی طولانی می نوازد. از آغاز این لحظه، دیگر ریتم کوبنده گام های قزاق ها شنیده نمی شود و تقلیل نقش سازها تعلیقی وهم آلود و شبهه انگیز فراهم کرده است. آیا قزاق ها به مادر شلیک خواهند کرد؟ در این جا موسیقی، لحظه را به چیزی بالاتر از یک حادثه ساده ارتقا می دهد، به لحظه ای فلسفی که معنی مرگ و زندگی را به مفهومی مثل مادرکشی قزاق ها یا ترس از عدم تداوم بشریت بسط می دهد و تماشاگر را به تفکر عمیقی در مورد حادثه و می دارد. اما قزاق ها به مادر شلیک می کنند و از روی جسد او و کودک می گذرند. با آغاز یورش مجدد آن ها به پایین ریتم پرتنش صدای گام هایشان دوباره آغاز می شود.

پرندرگاست از قول آلن کرایگزمان ^{۲۵} چنین می گوید: "آنچه که موسیقی مایزل را متفاوت می کند عناصری نیست که او از آنها بهره

غوغا به راه می اندازند، هارمونی‌ها با صدای خشنی همراه شده، به صدای توپ و گلوله بدل می شوند و همه چیز را به ارتعاش در می آورند... این موسیقی ما را فرا می خواند! اوچ می گیرد و خود را در قلب انسان جای می دهد. این موسیقی سرشار از مهر و عشق انسان‌ها نسبت به یکدیگر است و یکی از گرم‌ترین و شنیدنی‌ترین قطعاتی است که راه خود را به گنجینه موسیقی فیلم باز کرده است" (Weinberg, 1928, 127).

پلکان اودسا و کریو کف:

ساخت موسیقی برای پوتمکین دغدغه‌ای دیرین بوده است و مایزل تنها موسیقی دانی نبود که می‌خواست الگوی مونتاژی این فیلم را مبنای کار خود قرار دهد. یکی دیگر از این موسیقی‌دانان سرگئی پروکوفیف^{۲۱} بود که در زمان ساخت فیلم به پاریس مهاجرت کرده بود و طبق گفته آیزنشتاین بوروکراسی و مشکلات دسترسی به این موسیقی‌دان مانع انجام این هم‌کاری شد (Eisenstein, 1995, 169). تا زمانی که آیزنشتاین زنده بود موسیقی دیگری که مورد تأیید او باشد برای این فیلم نوشته نشد و موسیقی مایزل به دلایل متعددی در شرف فراموش شدن بود. یکی از مهمترین دلایل آن است که در خلال دوران صامت سینما در آلمان، موسیقی مایزل به صورت زنده اجرا می‌شد. یان بارنا می‌نویسد که مایزل یکبار نیز برای اجرای موسیقی خود در نوامبر سال ۱۹۲۷ به مسکو می‌رود تا به همراه نمایش پوتمکین موسیقی خود را رهبری کند. به نظر می‌رسد از آن جایی که این نسخه سانسور شده بود آیزنشتاین از شرکت در مراسم خودداری کرده است (Barna, 1973, 110). علاوه بر این، کوشش برای ارتقاء موسیقی مایزل و بهره‌وری از نسخه پوتمکین، پخش‌کننده آلمانی را واداشته بود تا نسخه‌ای را در اوائل دوران ناطق تدارک ببیند. بنت می‌نویسد: "در سال ۱۹۳۰، پرومیتوس دو نسخه متفاوت (یکی برای مخاطب‌های آلمانی و دیگری برای مخاطب‌های روسی) از پوتمکین به صورت ناطق، یعنی به همراه تاثیرات صوتی، دوبله‌ی بین‌نویسی‌ها و موسیقی مایزل به رهبری خودش روی صفحه‌هایی که بطور مکانیکی با فیلم همزمان می‌شد تدارک می‌بیند" (Bennett, 2007, No P.). اگرچه موسیقی مایزل سرانجام از کتابخانه آیزنشتاین سر درآورده بود اما روس‌ها نیز خود در سال ۱۹۳۵ به مناسبت دهمین سال ساخت پوتمکین، این فیلم را به همراه موسیقی انتخابی پخش کرده بودند. حال آن‌که هیچ‌کدام از این نسخه‌ها مورد تأیید آیزنشتاین نبود. بعلاوه آیزنشتاین شرح می‌دهد که چگونه رابطه او و مایزل در خلال نمایشی از پوتمکین در پائیز ۱۹۲۹ بهم خورده بود چرا که در آن اجرا، مایزل سرعت پروژکتور را بدون مشورت با آیزنشتاین کمی کندتر کرده بود تا موسیقی خود را با فیلم منطبق کند (Eisenstein, 1995, 546). ولی اصلی‌ترین دلیل فراموش شدن موسیقی مایزل در شوروی و در نتیجه سفارش ساخت موسیقی

بعد از اولین نمایش پوتمکین در یک سینمای کوچک، این فیلم آن‌چنان مورد استقبال واقع شد که پخش‌کننده تصمیم گرفت نسخه‌های بسیاری از آن را در چندین سینمای بزرگتر برلین پخش کند؛ اما سرنویشت پوتمکین با این موسیقی به مخاطره افتاد؛ اگرچه فیلم مجوز نمایش گرفته بود در بسیاری از شهرهای آلمان اجازه نیافت به همراه این موسیقی نشان داده شود. مایزل در نامه‌ای که برای روزنامه‌های مسکو نوشت اظهار کرد: "موفقیت این تجربه هم نزد منتقدین و هم نزد مردم، از هر نظر تکان‌دهنده بود... نه تنها از نظر اقبال هنری و گیشه، بلکه بالاتر از همه، از نظر تبلیغات سیاسی. بعد از این که جراید دست راستی موسیقی مرا به خاطر ریتم متهورانه اش که با کنش‌ها انطباق پیدا کرده بود مخرب تلقی کردند، وزیر بولتز^{۲۶}، در فرمانداری ورتنبرگ آن را به اتهام خطرناک بودن برای نظام توقیف کرد. بطور کلی، این اولین باری است که به یک قطعه موسیقی اتهام سیاسی زده می‌شود" (Meisel, 1927, 125). به دنبال چنین اتهام‌هایی وزارت جنگ آلمان دیدن فیلم را برای همه نیروهای مسلح خود ممنوع اعلام کرد.

در سال ۲۰۰۵، به مناسبت صدمین سال انقلاب شکست خورده روسیه و هشتادمین سال ساخت فیلم، تلاش برای بدست آوردن کامل‌ترین نسخه پوتمکین به همراه موسیقی مایزل توسط موزه سینمایی برلین آغاز شد. انو پاتالاس^{۲۷} برای بازسازی فیلم و هلموت ایمیگ^{۲۸}، موسیقی‌دان و رهبر ارکستر، برای بازسازی موسیقی انتخاب شدند. پاتالاس با گردآوری نسخه‌های دست نخورده و قابل اعتمادی چون نسخه‌های آرشیو سینمایی موزه هنرهای مدرن نیویورک^{۲۹} و انستیتو فیلم بریتانیا، نماهای زیادی را که حذف یا کوتاه شده بودند به فیلم افزود. به همین دلیل ایمیگ مجبور شد موسیقی نسخه سانسور شده را افزایش دهد تا نماهای اضافه شده را بپوشاند، زیرا او تصور می‌کرد که سانسور نماها ریتم موسیقی و در نتیجه خویشاوندی ساختاری را به هم ریخته است. بعد از بازیابی نماهای سانسور شده، بر اساس ادعای بنت این نسخه "جامع‌ترین، کامل‌ترین و دقیق‌ترین" (2007, No. p) Bennett) نسخه پوتمکین تاکنون است. در واقع درمقایسه با نسخه‌ای که آیزنشتاین به موزه هنرهای مدرن نیویورک فرستاده بود و دیوید میر^{۳۰} تعداد و شرح نماها را در کتاب خود آورده این کامل‌ترین نسخه از این سکانس است. به عبارت دیگر، به منظور شکل‌گیری خویشاوندی ساختاری به نسخه‌ای کامل از فیلم نیاز است که موسیقی برای آن نوشته شده است.

در سال ۱۹۲۸، وقتی که پوتمکین به همراه موسیقی مایزل به آمریکا می‌رود، هرمان واینبرگ منتقد مشهور نیویورک هرالد تریبیون، موسیقی مایزل را به صورتی توصیف می‌کند که در خور این بازسازی متاخر است:

"موسیقی دکتر ادموند مایزل از برلین... جائی در تاریخ سینما برای خود باز کرده است، زیرا که این موسیقی به همان اندازه فیلم [پوتمکین] قدرتمند، زنده، محرک و گیراست. این موسیقی کاملاً با حس و حالی مدرن نوشته شده است، اصوات دلهره‌آور و دهشتناک



قالب ۶- یکی از قزاق‌ها.



قالب ۵- قزاق‌ها.



قالب ۴- کالسکه روی پله‌ها.

با چهار نمای سریع از صورت زنی که موهای آشفته او چهره‌اش را پوشانده است شروع می‌شود، در اینجا با نمایی از پاهای قزاق‌ها (قالب ۵) و متعاقب آن شلیک تفنگها مواجه ایم^{۲۴} که انگیزه‌ای برای ریتم کوبنده نظامی می‌شود.

از آنجایی که موسیقی کریوکف برای پلکان اودسا همانند موسیقی مایزل متکی بر ریتم حرکت قدم‌های قزاق‌هاست بسیاری از لحظات مهم این سکانس روی سرضرب‌ها برش خورده است. مثلاً در اولین دور تیراندازی قزاق‌ها به مردم صدای شلیک تفنگ‌ها روی سرضرب می‌نشیند، یا در سلسله‌ای از نماهای خرد شده، واکنش افراد مختلف در مواجهه ناگهانی با قزاق‌ها، با این ضربه همراه است و در بسیاری از لحظات دیگر، همانند شلیک صف منظم قزاق‌ها به سمت مردم، شلیک قزاق‌ها به مادر که جسد کودک خود را در بغلش حمل می‌کند، نمایی از زاویه پایین از لوله‌های بلند تفنگ‌ها در بالای کادر، نمایی از قزاق‌ها که به کشته شدگانی که روی زمین افتاده‌اند شلیک می‌کنند و قزاقی که در آخر سکانس شمشیر خود را بالا می‌برد (قالب ۶)، حتی بین‌نویسی "قزاق‌ها"، همگی کاملاً حساب شده و دقیق متکی بر سرضرب‌های ریتمی است که در اول سکانس با حرکت قدم‌های قزاق‌ها تشکیل شده بود. این سرضرب‌ها بی‌رحمی مصالحه‌ناپذیری را به قزاق‌ها نسبت می‌دهد.

یکی دیگر از تمهیدهای مونتاژی این سکانس که موسیقی کریوکف آنها را خواناتر و ملموس‌تر کرده است ورود قزاق‌ها و مردم از فضای خارج کادر به درون کادر است، مثلاً برای اولین باری که قزاق‌ها در نمایی از زاویه بالا، از پائین کادر وارد می‌شوند، و از کنار مجسمه دوک دو ریشیلیو^{۲۵}، فرمانده سابق شهر اودسا، می‌گذرند و ورود آن‌ها به کادر روی سرضرب‌ها قرار گرفته است. به همین صورت بعد از لحظاتی، ردیف دوم سربازها همچنان از پائین کادر در بالای پله‌ها و از پشت سر مردم وارد کادر می‌شوند. کمی بعد به همراه مردمی که در حال فرارند، کالسکه که بی‌امان رها شده نیز وارد کادر می‌شود. در کلیه این نماها ورود به کادر روی سرضرب‌های قدم‌های قزاق‌ها قرار گرفته و به این صورت تماشاگر منبع وحشت مردم را بلافاصله و عمداً به قزاق‌ها و ریتم نظامی آن‌ها نسبت می‌دهد. اما احتمالاً پرقدردترین این نماها ورود چکمه قزاق‌ها به کادر از بالا و سمت چپ کادر است، نمایی که مجدداً آورنو و ایزلر را نگران می‌کند که به قزاق‌ها وجه مثبت داده است.

دیگر، این بود که موسیقی مایزل برای نسخه سانسور شده پوتمکین نوشته شده بود و هرگاه در شوروی می‌خواستند این موسیقی را برای نسخه کاملتری از فیلم اجرا کنند به دلیل کوتاه‌تر بودن موسیقی، هماهنگی صورت نمی‌گرفت. در خلال این سال‌ها مایزل مرده بود و نسخه سانسور شده پوتمکین نیز مورد تایید روس‌ها نبود. پاتالاس شرح می‌دهد که چگونه بعد از اینکه نکاتیو اصلی فیلم به گاسکینو^{۲۶}، سازمان دولتی فیلم شوروی، برگردانده شد روس‌ها در سال ۱۹۴۹ تصمیم به پخش مجدد فیلم گرفتند، اما با پیدایش سینمای ناطق ناچار بودند این نسخه را برای تبدیل به نسخه ناطق با افزودن فریم‌هایی طولانی‌تر کنند (Patalas, 2005, 36). متعاقب آن سفارش ساختن موسیقی تازه‌ای برای پوتمکین به یک موسیقی‌دان روسی به نام نیکلای کریوکف (۱۹۶۱-۱۹۰۸) داده شد. انتخاب کریوکف روس‌ها را تشویق کرد که تا حد امکان نماهای حذف شده را به فیلم برگردانند که براساس شرح سگر شامل کلوزآپ‌های بسیاری در سکانس پلکان اودسا می‌شد از جمله کلوزآپ مردی که روی پلکان می‌افتد، کلوزآپ سه زن که در گوشه پلکان از ترس به هم پناه آورده‌اند، کلوزآپ مردی که روی پله‌ها افتاده و قزاق‌ها او را لگد می‌کنند، کلوزآپ پسر بچه که غرق خون روی پله‌ها افتاده و زیر پای مردم لگد می‌شود، کلوزآپ دست زنی که کمر بند خود را محکم می‌گیرد و کلوزآپ سر قزاقی که شمشیر خود را بالا می‌برد. حذف این نماها فیلم را به میزان محسوسی کوتاه کرده بود (Seiger, 1926, 120-121). در این میان، نکاتیو پوتمکین که مدت‌ها دور از دسترس بود^{۲۷}، به روسیه بازگردانده شده و بازسازی شده بود تا نسخه‌ای از آن با موسیقی کریوکف همراه شود.

موسیقی کریوکف برای پلکان اودسا بیشتر یک موسیقی قراردادی بود تا بیان‌گر؛ استفاده کریوکف از طبل‌های نظامی که بتواند ریتم را حفظ کند مطابق نظر آیزنشتاین بود، لیکن آنچه که بیشتر موسیقی این نسخه القا می‌کند کوبش طبل‌هاست. پاتالاس از آیزنشتاین نقل قول می‌کند: "من به مایزل گفتم که موسیقی این فیلم بایستی ریتم، ریتم و مهم‌تر از همه ریتم صرف باشد" (37 Patalas, 2005). به نظر می‌رسد که کریوکف نیز همانند مایزل این دستورالعمل آیزنشتاین را نقطه حرکت کار خود تلقی می‌کند و مبنای ریتم را حرکت پائین رونده قدم‌های محکم و بی‌رحمانه قزاق‌ها قرار می‌دهد. بر خلاف طراحی آیزنشتاین که قسمت پلکان

آنچه آدورنو و آیزلر از موسیقی فیلم انتظار دارند و رای رعایت صرف ریتم است؛ اگرچه بر اهمیت آن تأکید ویژه‌ای دارند و همین موجب سوء تفاهم‌های زیادی می‌شود که در اینجا شاهد آن هستیم. آن‌ها خویشاوندی ساختاری موسیقی با فیلم را نه استفاده یا سوء استفاده از ریتم، آمیزه‌های صوتی با کیفیتی پویا و پرتنش، یا توانایی کیفی و سازبندی‌های غیرمتعارف می‌دانند بلکه محصول کار سازنده و ساختاری حاکم بر خلاقیت واقعی موسیقی تلقی می‌کنند.

در نتیجه موسیقی کریوکف دارای تضادهای عمده‌ای با سکانس است. مهمترین ضعف، عدم هماهنگی موسیقی با ریتم حوادثی است که هر چه سکانس جلوتر می‌رود تندتر و دراماتیک‌تر می‌شوند. کشته شدن مادر کنار کالسکه، رها شدن کالسکه روی پله‌ها و سرعت یافتن آن، شلیک قزاق‌ها به جسدها، ضربه شمشیر قزاق، همگی حوادثی هستند که در لحظات آخر این سکانس به سرعت رخ می‌دهند. لیکن موسیقی که از اول این سکانس با ضربه تیمپانی و طبل‌های نظامی آغاز شده همچنان یکنواخت مانده و فاقد پیشرفت است. یکنواختی ریتم و فقدان تنوع موسیقایی با حوادثی که هر لحظه شدت بیشتری می‌یابند و نفس‌گیرتر می‌شوند تطابق ندارد. صدای طبل‌ها و تیمپانی که با شدت و بدون توقف در تمامی این سکانس کوبیده می‌شوند فقط احساسی از سرو صدای زیاد و غیر ضروری را القا می‌کنند. بعلاوه، همراهی سازهای زهی، که می‌بایست بیان‌گر جیغ و شیون مردم باشد همراه ملودی‌هایی که چندین بار در خلال این سکانس تکرار می‌شوند با افزایش تنش در این سکانس هماهنگ نیست. تنها در آخر سکانس، زمانی که توپ‌های پوتمکین شلیک می‌کنند کوبش تام تام برای لحظه‌ای تنوع ایجاد کرده و معادل مناسب و قابل توجهی برای انفجار توپ‌ها می‌شوند.

پلکان اودسا و شوستاکوویچ

آرزوی آیزنشتاین مبنی بر ساخته شدن موسیقی‌های متفاوت و متنوع برای پوتمکین یک بار دیگر در خلال سال ۱۹۷۶، زمانی که شوروی نسخه کاملتری از فیلم را بازسازی کرد، برآورده شد. دمیتری شوستاکوویچ (۱۹۷۵-۱۹۰۶) به این منظور انتخاب شده بود زیرا که او در مجموعه کارهای سمفونیک خود، همانند پوتمکین آیزنشتاین بر انقلاب شکست خورده ۱۹۰۵ روسیه تأکید کرده بود. سمفونی شماره ۱۱ تحت عنوان "سال ۱۹۰۵" به برخی از وقایع مهم این سال، به جز حوادث مربوط به رزمناو پوتمکین، می‌پردازد. صرف نظر از این اثر که مستقیماً به حس و حال این سال اشاره می‌کند، بعضی دیگر از سمفونی‌های شوستاکوویچ همانند سمفونی‌های شماره ۴، ۵ و ۱۰ نیز به صورتی به تاریخ معاصر روسیه مربوط می‌شود. صاحب‌نظران موسیقی در روسیه به یادبود شوستاکوویچ که در سال قبل فوت کرده بود و نیز با این بهانه که یک فیلم روسی باید موسیقی عمیقاً روسی داشته باشد، قطعاً از این سمفونی‌ها را انتخاب کرده و به دقت کنار هم چیدند و پوتمکین را این بار نوعی از موسیقی همراه کردند که دارای جلوه‌هایی از غرور ملی و روحیه‌ای حماسی باشد. البته با وجود تمایل آیزنشتاین و شوستاکوویچ به کار با یکدیگر، که هیچ‌گاه چنین فرصتی رخ نداده بود، شاید شیفتگی آیزنشتاین به کار پروکوفیف^{۲۷} که برای فیلم‌های الکساندر نوسکی و ایوان مخوف موسیقی ساخته بود مانع نزدیک شدن این دو به هم شده بود. بالین حال، آیزنشتاین و شوستاکوویچ همدیگر را خوب

در نتیجه موسیقی کریوکف دارای تضادهای عمده‌ای با سکانس است. مهمترین ضعف، عدم هماهنگی موسیقی با ریتم حوادثی است که هر چه سکانس جلوتر می‌رود تندتر و دراماتیک‌تر می‌شوند. کشته شدن مادر کنار کالسکه، رها شدن کالسکه روی پله‌ها و سرعت یافتن آن، شلیک قزاق‌ها به جسدها، ضربه شمشیر قزاق، همگی حوادثی هستند که در لحظات آخر این سکانس به سرعت رخ می‌دهند. لیکن موسیقی که از اول این سکانس با ضربه تیمپانی و طبل‌های نظامی آغاز شده همچنان یکنواخت مانده و فاقد پیشرفت است. یکنواختی ریتم و فقدان تنوع موسیقایی با حوادثی که هر لحظه شدت بیشتری می‌یابند و نفس‌گیرتر می‌شوند تطابق ندارد. صدای طبل‌ها و تیمپانی که با شدت و بدون توقف در تمامی این سکانس کوبیده می‌شوند فقط احساسی از سرو صدای زیاد و غیر ضروری را القا می‌کنند. بعلاوه، همراهی سازهای زهی، که می‌بایست بیان‌گر جیغ و شیون مردم باشد همراه ملودی‌هایی که چندین بار در خلال این سکانس تکرار می‌شوند با افزایش تنش در این سکانس هماهنگ نیست. تنها در آخر سکانس، زمانی که توپ‌های پوتمکین شلیک می‌کنند کوبش تام تام برای لحظه‌ای تنوع ایجاد کرده و معادل مناسب و قابل توجهی برای انفجار توپ‌ها می‌شوند.

کریوکف که روی چندین فیلم با مایه‌های میهن پرستانه^{۲۶} کار کرده است بیشتر قدرتی نظامی وار به فیلم می‌بخشد که در اینجا خلاف درون مایه اصلی این سکانس است. اگرچه ریتم پایدار و تأثیر گذار موسیقی، حس هولناکی از تسلط را می‌آفریند اما در عین حال به ستایش قدرتی می‌پردازد که فیلم می‌کوشد آن را مکانیکی، ماشینی و بی‌عاطفه جلوه دهد و نه قدرتمند و شکست ناپذیر. به علاوه، این امر دقیقاً مخالف آن چیزی است که آیزنشتاین در ذهنش می‌پروراند مبنی بر اینکه موسیقی نباید بیانیه مستقلی از آن خود داشته باشد و توجه را به خود جلب کند. جالب است که همین نسخه علیرغم چنین تحریف درونی، برای چندین دهه رایج‌ترین و پراقبال‌ترین نسخه این فیلم بعد از ۱۹۵۰ بوده است. درست در خلال دهه ۱۹۵۰ است که "پوتمکین در رقابت‌های بین‌المللی برای انتخاب بهترین فیلم تاریخ سینما در بازار بین‌المللی بروکسل در سال ۱۹۵۸ رتبه اول را به دست آورد" (Zorkaya, 1989, 224).

البته باید توجه داشت که آدورنو و آیزلر معتقد بودند سازنده موسیقی به غیر از توجه به نکات تکنیکی، برش‌ها و ریتم‌ها، در ارتباط با موضوع نیز بایستی نگاهی تحلیلی‌گر داشته باشد و توصیف لحظه‌ها را مطابق همدردی تماشاگر با موضوع پیش ببرد



قاب ۹- شلیک به کودک.



قاب ۸- شلیک قزاق‌ها.



قاب ۷- قسمت چهارم: پلکان اودسا.

حضور مدوام دارد. اگرچه اولین نمای قزاق‌ها در تدوین سال ۱۹۷۵ این سکانس، متفاوت با نسخه کریوکف می‌باشد ولی مطابق مونتاژ آیزنشتاین، بعد از چند نما از سراسیمه شدن مردم آمده است، ولی کوبش مداوم تیمپانی که زمینه را برای ترس آن‌ها فراهم می‌کند آن چنان ناگهانی آغاز می‌شود که در تضاد قابل ملاحظه‌ای با قطعه قبلی مربوط به کمک مردم اودسا به ملوان‌ها قرار می‌گیرد. سپس لحظاتی بعد از شروع این موومان، سازهای زهی موسیقی را تا لحظات اولیه فرار مردم روی پله‌ها به پیش می‌برد و تا حدودی ریتم بی‌امان تیمپانی را می‌پوشاند و جیغ و شیون دسته جمعی را بازگو می‌کند. بعد از آن سازهای بادی چوبی و بادی‌های برنجی حجم صدای قابل ملاحظه‌ای خلق می‌کنند که نمایانگر کثرت جمعیت در حال فرار است. ساختار موازی صدای تیمپانی با سازهای زهی و بادی، تقابل دو نیرو، در اینجا قزاق‌ها در مقابل مردم، را زمینه‌سازی می‌کند؛ سپس فقط صدای سازهای زهی تداوم می‌یابد و کرشندوی ارکستر نمایانگر وضعیت پرهول و هراس مردم می‌شود. موومان اله گروی شوستاکوویچ اگرچه طبق فرضیه آیزنشتاین، آدورنو و آیزلر از نظر وحدت ساختاری موسیقی با تصویر منطبق نیست ولی بیان‌گر درد و هراس قربانیانی است که در کمال بی‌رحمی هدف گلوله قزاق‌ها قرار گرفته‌اند. بنابراین اگرچه این قطعه برای این فیلم نوشته نشده است، اما هم‌خوانی حسی آن با فیلم چندان هم بی‌پایه نیست. یکی از دقیق‌ترین لحظات هم‌خوانی موسیقی و تصویر لحظه‌ای است که قزاق‌ها به کودکی که به همراه مادرش در حال گریز است، دسته جمعی شلیک می‌کنند (قاب ۸). این لحظه بیرحمانه با صدای نافذ تام‌تام بیان شده و متعاقب آن همین ضربه تام‌تام، روی نمایی از مادر که از فقدان کودکش مطلع شده می‌نشیند. کوبش تام‌تام در تضاد با صدای زیر سازهای زهی، معادلی می‌شود برای فریاد دردناک کودکی که در آخرین لحظات حیات مادرش را فرامی‌خواند (قاب ۹). این لحظه زمانی به اوج شکوفائی موسیقایی خود می‌رسد که ترمولوهای تند و اضطراب آور سازهای زهی با اکستریم کلوزآپ مادر، که دهانش از وحشت لگدمال شدن کودکش باز مانده و دستهایش را در موهایش فرو برده (قاب ۱۰)، هماهنگ می‌شود. همتای همین ارزش موسیقایی، زمانی است که مادر در حالی که جسد کودک خود را در آغوش گرفته برخلاف جریان تند گریز مردم، به سمت بالا حرکت می‌کند. در این لحظه ضمن ادامه گلیساندوی سازهای زهی، توبا و ترمبون، کوبش طبل بزرگ نیز با حرکت قدم

می‌شناختند و آثار یکدیگر را ستایش می‌کردند؛ پس از درگذشت این دو، تفکر ملی رایج در پی آن بود که به هر شکل ممکن آنها را که تجربه‌ی یکسانی از فشارهای استالینیستی داشتند به هم نزدیک کند. به این منظور در سال ۱۹۷۵ موزه سرگئی آیزنشتاین و گاسکینو لزوم بازسازی نسخه کاملتر و بی‌نقص‌تری را نسبت به نسخه ۱۹۵۰ پیش کشیدند و در نتیجه باگرد آوردن متخصصین موسیقی روسی تحت نظارت دمیتری اتومیان^{۳۸} و متخصصین فیلم زیر نظر سرگئی یوتکه ویچ^{۳۹} و ناوم کلیمان^{۴۰} روی بازسازی مجدد پوتمکین کار کردند. آن‌ها می‌بایست نسخه نهایی را از روی نسخه‌های موجودی که هرکدام به صورتی تحریف شده بود گردآوری کنند. در نسخه سال ۱۹۵۰، نماهای بسیاری بدون توجه به نیت آیزنشتاین جابه‌جا، کوتاه و یا کاملاً حذف شده بود؛ حتی بین‌نویسی‌ها نیز در امان نمانده بود. لیکن نسخه‌ای که تحت نظر یوتکه ویچ و با نظارت نوام کلیمان در سال ۱۹۷۶ فراهم شده بود گرچه تا آن زمان کاملترین نسخه به نظر می‌رسید، بیشتر نسخه‌ای بومی به حساب می‌آمد و با اهداف به رخ کشیدن فضای سیاسی پیش آمده در شوروی تدارک دیده شده بود. در نتیجه کلیه نماهای کوتاه و سانسور شده در ابتدا به سکانس پلکان اودسا بازگشتند تا یکبار دیگر این شاهکار سینمای صامت دچار تحریفاتی تازه شود.

قسمت چهارم پوتمکین که با بین‌نویسی "پلکان اودسا" (قاب ۷) آغاز می‌شود و شامل صحنه‌ای است که مردم اودسا برای ملوانان غذا تدارک می‌بینند چهار و نیم دقیقه طول می‌کشد و از اله گرتو، موومان دوم سمفونی شماره ۵، استفاده می‌کند. اما با پدیدار شدن کلمه "ناگهان" بر پرده، موسیقی نیز تغییر کرده و از قسمت دوم موومان اله گرو در سمفونی شماره ۱۱ به طول تقریباً چهار دقیقه استفاده می‌شود. این موومان که "نهم ژانویه"^{۴۱} نیز لقب گرفته، اشاره‌ای است به یکشنبه خونینی که مردم سن پترزبرگ در اطراف کاخ زمستانی تجمع کردند تا از شرایط سخت، فساد دستگاه حکومتی و بی‌کفایتی دولت شکایت کنند ولی با آتش گلوله‌های سربازان تزاری روبرو شده و عده بسیاری کشته شدند. انتخاب این قطعه برای قسمت حمله قزاق‌ها به مردم از چند نظر مناسب به نظر می‌رسد؛ ریتم دو ضربی به صورتی تقلید کننده حرکت قدم‌های قزاق‌هاست و نظمی کوبنده و در عین حال نظامی‌وار به موسیقی می‌دهد که با تیمپانی آغاز شده و سپس با کوبش مداوم بر تیمپانی به ریتم بسیار تندی تبدیل می‌شود که در قسمت عمده‌ای از این سکانس



قاب ۱۲- اثر ضربه شمشیر.



قاب ۱۱- کشتن مادر و کودک.



قاب ۱۰- وحشت مادر.

کالسکه رها شده، هم‌گام با شتاب جمع، بالا و پائین پریده و موومان لارگو آن را همراهی می‌کند. این موومان با سرعت کنش مطابقت ندارد و موجی از اندوه و تاسف را برمی‌انگیزد و هم‌چنین حس همذات‌پنداری با شاهدان این وضعیت را تقویت می‌کند. اما موسیقی برای لحظاتی بعد از این، فاقد قدرت لازم است تا اینکه روی کلوزآپ زن با عینک موسیقی مجدداً تغییر کرده و هشت ضربه سهمگین کرشندو بر تیمپانی که متعلق به قطعه لارگو نیست روی این نما آورده شده است تا تاکید را بر این لحظه افزایش داده و زمینه را برای موسیقی کوبنده و پر صلابتی که روی قسمت آخر پلکان آمده فراهم کند. در این جا با فیداین، لحظه شلیک توپ‌های پوتمکین به سرفرماندهی ژنرال‌ها آغاز می‌شود. روی این قسمت که حدود چهار ثانیه به طول می‌انجامد از اله‌گرتو پوکو مودراتو، موومان اول از سمفونی شماره ۴ شوستاکوویچ استفاده شده است که به تدریج تمامی ارکستر وارد شده و با افزایش تدریجی سازهای زهی، کوبشی و بادی به کرشندوی شکوهمندی می‌رسد. موسیقی در این قسمت خشم تماشاگر نسبت به قزاق‌ها را تسکین می‌دهد و گویی شیرهای مرمی خیزان را هراسان می‌سازد.

در نقل قولی از لئون موسیناک، آیزنشتاین انتظار خود از موسیقی فیلم را در ارتباط تنگاتنگ بین نظم مونتاژی فیلم با ساختار موسیقی می‌دید که در مشاهداتش از نحوه فیلم دیدن پروکوفیف به این صورت شرح می‌دهد: "اتاق نمایش تاریک است و فیلم بر پرده پخش می‌شود. انگشت‌های چابک پروکوفیف، همانند تلگرافچی‌های ماهر مدام روی دسته صندلی‌اش در حرکت است. آیا او ضرب گرفته است؟ خیر. او مشغول کاری بیش از ضرب گرفتن است. او در حال دریافت اصولی است که براساس آن طول و برش قطعات مختلف فیلم از طریق مونتاژ ساختار یافته و کلیه نماها، با در نظر گرفتن اجزاء کنش و همخوانی شخصیت‌ها، درهم تلفیق شده‌اند. روز بعد او قطعه‌ای موسیقی آورد که اصول ساختاری‌اش را با انگشتانش نواخته بود به گونه ای که به ساختار فیلم نفوذ کند" (Moussinac, 1970, 99-100). مشاهدات آیزنشتاین از خوانش ریتم و ساختار درونی سکانس‌های سینمایی او توسط پروکوفیف کاملاً یادآور پیشنهادهای آدورنو و آیزلر به سازندگان موسیقی فیلم است. مطمئناً در اینجا چنین شکلی از ارتباط بین موسیقی شوستاکوویچ با پوتمکین رخ نمی‌دهد و به نظر نمی‌رسد که

های مادر هماهنگ شده و جایگزینی سریع برای طپش قلبی ملتهب و در عین حال پر جرات می‌شود. متعاقب آن لحظه‌ای که مادر از پله‌ها بالا می‌آید و دوربین روی شیب پله‌ها به بالا و عقب می‌کشد ناگهان صدای طبل‌های نظامی متوقف می‌شود. با پا گذاشتن او بر سایه منحوس قزاق هاست که ما متوجه توقف قزاق‌های حیرت زده و دلیل قطع کوبش طبل می‌شویم. اینک صدای چلستا به همراه ملودی سوزناکی که به آهستگی به گوش می‌رسد سرنوشت مادر را تا لحظه شلیک تمامی تفنگ‌ها در تعلیق مرگباری فرو می‌برد. طنین پایدار گانگ، سقوط مادر بر سایه اریب قزاق‌ها را به یک واقعه عظیم و هولناک تبدیل می‌کند، طنینی که متعاقب شلیک قزاق‌ها، روی بین‌نویسی "قزاق‌ها" فروکش می‌کند. البته قابل ذکر است که هم‌خوانی ضرب‌های موسیقی با تصاویر آن‌چنان هم اتفاقی نبوده است و علیرغم کوشش‌های بسیار برای تدارک نسخه‌ای مطابق اصل، فوربس و استریت اظهار می‌کنند که در سال ۱۹۷۶، یوتکه ویچ، با وجود آگاهی از حساسیتی که آیزنشتاین داشت، برای هماهنگی تصویر با موسیقی از پیش نوشته شده شوستاکوویچ گاهی به ناچار طول و ریتم نماها را تغییر داد (Forbes and Street, 2000, 54-55).

قبل از کشته شدن مادر، که کودک روی سینه او می‌ماند، ترکیبی که یاد آور صلیب و مسیح مصلوب بر آن است (قاب ۱۱)، تماشاگر برای لحظه‌ای امیدوار است که او بتواند بر قزاق‌ها تأثیر بگذارد. بعد از کشته شدن او قطعه‌اله‌گرو از سمفونی شماره ۱۱ به پایان می‌رسد و تا زمانی که قطعه بعدی آغاز شود، به خاطر تغییر قابل ملاحظه موسیقی چند ثانیه سکوت اعمال شده است. از این قسمت تا نمای درشتی از صورت زن عینکی که با ضربه شمشیر قزاق خونین شده (قاب ۱۲) نزدیک به دو دقیقه و نیم از لارگو، موومان سوم از سمفونی ۵ شوستاکوویچ استفاده شده است. حس همدلانه و عمیقاً آندوهناک این قسمت مهر تأییدی بر عدم نرمش‌پذیری قزاق‌ها و شکست مادر (ما) است. در جای دیگر نیز، موسیقی این حس را در ما می‌آفریند که آن مادر جوان، گویی به خاطر نجات نوزاد خود، بی‌توجه به مخاطرات مسیر به غیرمترقبه‌ترین حرکت، یعنی هل دادن کالسکه و رها کردن آن روی پله‌هایی نامطمئن، دست می‌زند و ترجیح می‌دهد او را به سرنوشت بسپارد تا این‌که بگذرد کودکش در برابر قزاق‌ها بماند. گویی با اعتماد به مادر، تمایل به فرار حتی به فارغ‌البال‌ترین انسان روی پله‌ها نیز کشیده شده است. همچنانکه

احساس تماشاگر شده و او را دعوت به دریافت حسی سکانس می‌کند. یا به عبارت دیگر، در فقدان "تطابق دقیق" ریتم و ساختار موسیقی با تصاویر، حداقل، انطباق معنایی که آدورنو و آیزلر عدم رخداد آن‌را گناه کبیره تلقی می‌کنند از طریق موسیقی شوستاکوویچ اتفاق می‌افتد.

بازسازی این نسخه نیز چنین هدفی را دنبال کند. لیکن موسیقی شوستاکوویچ برای این سکانس حامل باری سنگین از احساس انسانی است که زشتی خشونت را توصیف کرده و هرگونه شقاوت و دمنشی را محکوم می‌کند.

به عبارتی دیگر در فقدان تطابق تکنیکی و ساختاری موسیقی با مونتاز آیزنشتاینی، ارزش‌های صوتی، محدود به برانگیختن

نتیجه

افزوده بود که موسیقی شوستاکوویچ نه از نظر ساختاری ولی از نظر حسی به این صفات نزدیک شده است. از سویی دیگر به عنوان یک الگوی کلی آدورنو و آیزلر معتقد بودند که موسیقی دان فیلم بایستی از ابتدا ساخت فیلم را همراهی کند و در طول تولید آن دخالت خلاق داشته باشد. این شیوه‌ای بود که آیزنشتاین در مورد اکتبر و الکساندر نوسکی عملی کرد ولی قطعاً هنگام ساختن موسیقی مایزل برای پوتمکین او را راهنمایی کرده و انتظارهای خود را به او گوشزد نموده بود؛ اتفاقی که می‌بایست بر اساس یادداشت‌های آیزنشتاین به وسیله دیگران نیز رخ داده باشد. بر اساس آنچه که بحث شد، نظریه‌های این دو صاحب نظر مصداق خود را در موسیقی ادموند مایزل یافته است که انطباق ساختاری موسیقی با فیلم و همکاری موسیقی دان با فیلم‌ساز در حین تولید فیلم و بعد از آن رخ داده است. ولی سانسور و بازبینی‌های مکرر و مشکلات ناشی از نسخه‌های متعدد و پیدایش سینمای ناطق، این موسیقی را دور از دسترس قرار داده بود، شرایطی که به ساخته شدن موسیقی نیکلای کریوکف منجر شد. موسیقی کریوکف علیرغم جنبه‌های احساسی قوی و ظرافت‌های لحظه‌ای، مشکلات تازه‌ای را برای سکانس پلکان اودسا پیش آورد که شامل تحریف‌های ساختاری در این سکانس شد و حداقل یکی از ارکان اساسی نظریه آدورنو و آیزلر، یعنی همکاری موسیقی دان با فیلم‌ساز را ندیده گرفته بود. اما موسیقی دمیتری شوستاکوویچ که سالها بعد از مرگ فیلم‌ساز و یکسال بعد از مرگ موسیقی دان بر روی این سکانس آمد، فاقد دو ویژگی مطرح شده از سوی آدورنو و آیزلر، ولی همراه با جذابیت‌های حسی پرشوری بود.

بر اساس تحلیل‌های انجام شده روی چند نمونه موسیقی برای پلکان اودسا از پوتمکین می‌توان نتیجه گرفت که ساخت موسیقی برای این سکانس شدیداً نیاز به شناخت ساختار و مطالعه دقیق آن از نظر طول زمانی نماها، اندازه نماها، یعنی فاصله دوربین تا موضوع و حرکت درون نماها دارد. به صورتی که آیزنشتاین این سکانس را ساخته و مونتاز کرده بود ریتم، بخصوص مونتاز ریتمیک در آن به دقت محاسبه شده و در نظر گرفته شده بود. او با محاسبات زمانی، حرکتی و موضوعی نماها الگویی را برای ریتم موسیقی پیش بینی کرده بود که به موسیقی دانان امکان می‌داد در صورت پیروی از آن بتوانند به موسیقی هم‌ساختی با تصویر نائل شوند و اینکه موسیقی این سکانس نمی‌تواند از ساختار سینمایی مستقل باشد. استدلال آیزنشتاین این بود که ریتم مقوله‌ای مشابه در هر دو هنر سینما و موسیقی است، مطلبی که آدورنو و آیزلر نیز تصدیق می‌کنند. آنچه که آیزنشتاین پیش‌نیاز ساختن موسیقی می‌دید آشنایی با همین اصول بود که ساختار این سکانس را تشکیل می‌دهد. به عبارتی دیگر تازمانی که موسیقی دان تابع ساختار فیلم عمل کند آنچه که آدورنو و آیزلر برای موسیقی فیلم چاره‌ناپذیر تلقی می‌کنند، یعنی خویشاوندی ساختاری رخ می‌دهد. بر اساس آنچه که بحث شد خویشاوندی ساختاری هماهنگی درونی موسیقی با فیلم است که ضرباهنگ‌ها را حفظ، حس درونی نماها را دریافت و حرکات را تأیید و آزاد کند. از سویی دیگر آدورنو و آیزلر استدلال می‌کنند که موسیقی فیلم بایستی توجه برانگیز، کوبنده، تحرک‌آور و هیجان‌انگیز باشد و استقلال خود را حفظ کند، نکاتی که آیزنشتاین تأیید کرده و صفاتی مانند ریتمیک و دیسونانس را به آن کیفیات

پی‌نوشت‌ها:

۱. Battleship Potemkin

۲. Sergei M. Eisenstein

۳. Odessa Steps

۴. "Suddenly"

۵ طبق نوشته ریچارد تیلر، آیزنشتاین اولین کسی نبود که از پلکان اودسا برای فیلمبرداری در این شهر استفاده کرد. ولادیمیر گاردین (V. Gardin)، کارگردان کهنه کار و رئیس مدرسه دولتی سینما، در سال ۱۹۲۲ قتل عامی را روی همین پله کان برای فیلم "شبحی اروپا را تسخیر می‌کند" (A Specter is Haunting Europe) فیلمبرداری کرده بود. ممکن است این فیلم، آیزنشتاین را حداقل از امکاناتی که این پله کان برای قتل عامی عظیم فراهم می‌آورد آگاه کرده باشد (Taylor, 2000, 6).

۶. Edmund Meisel

۷. Nikolai Kryukov

- ۳۰ براساس شمارش دیوید میر (David Mayer) تعداد نماهای این سکانس از لحظه‌ای که بین نویسی "ناگهان" بر پرده ظاهر می شود تا پیدایش عنوان "قسمت پنجم: مقابله با ناوگان" ۱۷۵ عدد است. که از نمای ۸۵۴ فیلم شروع شده و به نمای ۱۰۲۹ ختم می شود (1972,172-208). (Mayer, Sergei Prokofiev ۳۱
Goskino ۳۲
۳۳ در خلال سال ۱۹۲۶ نگاتیو اصلی پوتمکین به همراه آیزنشتاین به برلین برده شده بود. براساس گفته انو پاتالاس، کاسکینو نگاتیو پوتمکین را به پخش کننده چپ‌گرای آلمانی، پرومتیوس فروخته بود (Patalas, 2007, 32).
۳۴ تغییرات مونتاژی دیگری که در پلکان اودسای نسخه کریوکف دیده می شود عبارت است از: حذف کلوز آپ خونین پسر بچه که بر روی پله‌ها افتاده، حذف کشته شدن مادر او، حذف نمایی از لباس خونین مادر جوان در کنار کالسکه و حذف کلوز آپ زن با عینک زمانی که چشم او زخمی شده است.
۳۵ Armand - Emmanuel du Plessis, duc de Richelieu
۳۶ کریوکف دوبار برنده جایزه استالین در موسیقی فیلم شده بود: (1978) Baker's Biographical Dictionary of Musicians, 5 ed.) (Slonimsky, Nicolas and G. Schirmer
Sergei Prokofiev ۳۷
Dmitri Atovmian ۳۸
Sergei Yutkevich ۳۹
Naum Kleiman (Kleeman) ۴۰
۴۱ مطابق تقویم معاصر روسیه مطابق با ۲۲ ژانویه.
- ۸ Dmitri Shostakovich
۹ Theodor Adorno
۱۰ Hanns Eisler
۱۱ Composing for the Films
۱۲ Structural Unity
۱۳ October
۱۴ Alexander Nevsky
۱۵ Unobtrusiveness
۱۶ Robespierre Overture
۱۷ Henry Charles Litloff
۱۸ Egmont Overture
۱۹ Francesca da Rimini
۲۰ Yuri Faier
۲۱ Erwin Piscator
۲۲ Bertolt Brecht
۲۳ Prometheus
۲۴ Intrinsic Unrelatedness
۲۵ Alan Kriegsman
۲۶ Bolz
۲۷ Enno Patalas
۲۸ Helmut Imig
۲۹ جی لایدا (Jay Leyda) یکی از دانشجویان آن زمان آیزنشتاین (17) Riley, 2005, در ارتباط با اینکه چگونه نسخه ای دست نخورده از این فیلم به موزه هنرهای مدرن نیویورک می رسد می نویسد: "آیزنشتاین با موزه هنرهای مدرن نیویورک هماهنگ کرد تا یکی از نسخه های اصلی پوتمکین را توسط من برای آنها بفرستد" (Leyda, 1983, 338).

فهرست منابع:

- Adorno, Theodor and Hanns Eisler (2007), *Composing for Films*, Continuum, London.
Barna, Yon (1973), *Eisenstein: The Growth of a Cinematic Genius*, Brown and Compoany, Boston.
Bennett, Bruce (2007), *Battleship Potemkin*, Film Notes, Kino, International, New York, N. Y.
Bordwell, David (1993), *The Cinema of Eisenstein*, Harvard University, Press, Cambridge, MA.
Eisenstein, Sergei (1949), *Film Form*, Harcourt, Brace Jonanovich, New York.
Eisenstein, Serge (1975), *Film Sense*, Harcourt, Brace Jonanovich, New York.
Eisenstein, Serge (1995), *Beyond the Stars: The Memoirs of Sergei Eisenstein*, ed. Richard Taylor, Seagull Books, Calcutta.
Forbes, Jill and Sarah Street (2000), *European Cinema: An Introduction*, Palgrave, New York.
Leyda, Jay (1983), *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, Princeton University Press, Princeton, N. J.
Mayer, David (1972), *Sergei M. Eisenstein's Potemkin: A Shot - by - Shot Presentation*, Grossman Publishers, New York.
Meisel, Edmund (1927), "From Composer Edmund Meisel's Lewtter in The Moscow Newspapers" in H. Marshall, ed. (1978), *Sergei Eisenstein's Battleship Potemkin*, PP. 125-126. Avon Books, New York, N. Y.
Moussinac, Leon (1990), *Sergei Eisenstein: An Investigation into His Films and Philosophy*, Crown Publishers, Inc., New York.
Patalas, Enno (2005), "The Odyssey of the Battleship: On the Reconstruction of Potemkin at the Filmmuseum Berlin," *Journal of Film Preservation*, vol.70, 2005, PP. 30-410.
Prendergast. Roy M. (1977), *Film Music: A Neglected Art*, W. W. Norton and Company, New York.
Riley, John (2005), *Dmitri Shostakovich: A Life in Film*, I. B. Tauris, New York.
Seger, ---- (1926), "Prometheus Achieves the Lifting of the Ban, in H. Marshall. ed. (1978). *Sergei Eisenstein's Battleship Potemkin*, PP. 119-121. Avon Books, New York, N. Y. Taylor, Richard (2000), *The Battleship Potemkin*, I. B. Tauris Publishers, London
Weinberg, Herman G. (1928), "Eisenstein's Potemkin - Music by Edmund Meisel," in H. Marshall, ed. (1978), *Sergei Eisenstein's Battleship Potemkin*. P. 127. Avon Books. New York, N. Y.
Zorkaya, Neya (1989), *The Illustrated History of Soviet Cinema*, Hippocrene Books, New York.