نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی ● شماره ۴۰ ● بهـار ۱۳۸۹

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 سکانس‌های تاریخ سینما، یعنی سکانس پلکان اودسا از فیلم رزمناو پوتمکین، ساخته سرگئی آیزنشتاین، به تشریح این مساله می‌پردازد که چگونه در این فیلم نظام مونتاژ مبتنی بر ریتم حکم می کند که موسیقی همراه شونده با آن نیز از نظام ساختاری ریتمیکی برخوردار باشد. از آنجاکه آیزنشتاین با ذهنیتی موسیقایی روی مونتاژ این سکانس کار کرده بود، موسیقی‌دانان 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، می‌پردازد. به منظور بررسی ارزش زیبائی‌شناختی کار این موسیقی‌دانان و نحوه همراهی‌شان با این فیلم از نظریه‌های 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 هم‌خوانی حسی مونتاژِ فیلم و ریتمِ موسیقی است، آنچه که آدورنو و آیزلر "خویشاوندی ساختاری" می‌خوانند. بر همین اساس هرگاه تحولاتی بر سر این فیلم، به ویژه بر سر این سکانس آمده است، خویشاوندی ساختاری بهم‌ریخته است. این مقاله نتیجه می گیرد که دلایل توفیق بعضی از قطعات، همکاری نزدیک بین کارگردان و موسیقی‌دان یا دریافت حسی مبتنی بر مونتاژ این سکانس بوده است.

واژه های کلیدی:

فیلم. موسیقی. سکانس پلکان اودسا. ریتم.

* تلفن: ۸۸۲۶۶۱۷۲-۰۲۱، نمابر: ۸۸۲۶۶۱۷۲-۰۲۱، **E-mail:** a.alasti@yahoo.com.

مقدمه

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 پیش‌فرض هایی 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 چالش برانگیزترین 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 سویی 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 می دهد و در آن قزاق‌های تزاری دست به قتل عام مردمی می زنند که برای استقبال از ملوانان رزمناو پوتمکین روی پله‌ها گردآمده اند. این سکانس با پیدایش بین نویسی "ناگهان[۴]" برپرده که "یکی از مشهورترین بین نویسی‌های سینمای جهان" (Bordwell,1993,74) است ، شروع می شود و متعاقب آن جمعیت انبوهی دست به فرار می زنند اما جمع بسیاری کشته می شوند، منجمله کودکی خردسال و لحظاتی بعد مادر او، که تلاش می کند قزاق‌ها را ازحال وخیم کودک خود باخبر کند. سپس مادر جوانی در کنار کالسکه نوزاد خود کشته می شود، کالسکه با شتاب از پله‌ها پایین می رود و تنی چند از شاهدان را نگران می کند، از جمله زنی با عینک که او نیز مورد حمله قزاق‌ها قرار می گیرد. در عکس العمل به این بیرحمی‌ها زرمناو، سرفرماندهی قزاق‌ها را به توپ می بندد. 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 می آورد 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 آن‌که آیزنشتاین برای فیلمبرداری به اودسا برود، سکانس پلکان در فیلم نامه او وجود نداشت و پس از دیدن این مجموعه علاقمند می شود آن‌را به کار گیرد، انتخاب هوشمندانه ای 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 می بخشد و هم بر شتاب گریز مردم می افزاید. اما مهم تر از همه، وقتی که قزاق‌ها با قدم‌های مصمم و نظامی واری که آنها را به آدم‌هایی ماشینی شبیه می کند ،پله‌پله پایین می آیند، قدرت و کوبندگی خود را از ریتم کلی و منظم پله‌ها به دست می آورند. با نگاهی دقیق و موشکافانه به تقسیم بندی نماها، ریتم‌ها و سرعت کنش‌ها می توان 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 آن‌را 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 می پردازد.

مبانی نظری

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 فیلم‌هایش نشان داده بود. آدورنو و آیزلر در بخش‌های متعدد کتاب "ساختن موسیقی فیلم"[۱۱]، 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 هرصورت حضورش اجتناب‌ناپذیر است، از یک طرف به خاطر

نیاز شدید سینما به صدا و از طرفی دیگر بر اساس این فکر شیءپرستانه که بایستی از وسایل فنی موجود تا حد امکان استفاده شود" (Adorno and Eisler ,2007 ,5). 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"[۱۲] 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، مونتاژ "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 مونتاژ نقشی هماهنگ‌کننده بازی کند. با توجه به حساسیت نقش مونتاژ 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[۱۳] (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 مونتاژ 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 نکند. 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 مونتاژ او می‌آفریند که در آن تماشاگر کاملاً از برش نماها و تغییر آنها آگاه است طالب نوعی از موسیقی است که ضرباهنگ‌ها 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 ازپیش 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 قطعه ی دیگر توسط یوری فیر[۲۰] انتخاب شده بود (Prendergast, 1977,14) و به این ترتیب پوتمکین نیز از این قاعده مستثنی نمانده بود.

قاب ۱- ناگهان....

قاب ۲- گریز مردم.

قاب ۳-شلیک به مادر جوان.

آنچه می دانیم اینست که آیزنشتاین تاکید بسیاری در به کار بردن ریتم در این سکانس داشت، همان طور که اساسا ریتم جایگاه خاصی در سینمای او پیدا کرده بود. او در این باره می نویسد 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 اجراهای تئاتری اروین پیسکاتور[۲۱] و برتولد برشت[۲۲] همکاری کرده بود. مایزل در کارهای تئاتری خود از روحیه‌ای مدرن در موسیقی سود می جست و نه تنها قابلیت‌های تازه ای در سازها می یافت بلکه گرایش به روحیه آتونال داشت. اگر چه استفاده از صداهای آتونال و نت‌های دیسونانس در زمانی که مایزل کار می کرد چندان نوظهور نبود، بدون شک برای موسیقی فیلم که متمایل به روحیه‌ای محافظه کارتر بود و غالباً از قطعات آشنای تونال پیش ساخته استفاده می‌کرد، بسیار بدیع می نمود. 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 پرومتیوس[۲۳]، پخش کننده 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" (قاب ۱) و با یک ضربه غافلگیر کننده طبل آغاز می شود 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 می شود. در آن لحظات آغازین، انگیزه چنین ریتمی برای تماشاگر ناشناخته می نماید. 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 می کنند. همان طور که کنش اصلی این سکانس با قزاق‌ها آغاز می شود، ریتم موسیقی از ابتدا از آن قزاق‌هاست که با نیرویی غیرانسانی، نظم معین پله‌ها را در سراسر این سکانس به ریتمی کوبنده و مرگبار بدل می کنند که این ریتم، مداوم، پایان‌ناپذیر و سرانجام تهدیدکننده می شود. همان طور که قزاق‌ها چون ماشینی قتاله پله‌پله 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 می گریزند (قاب ۲) توصیف می کند که کمی بعد از لحظات اولیه آغاز شده و تاکمی قبل از پایان این سکانس ادامه می یابد. از این پس موسیقی القاگر این دو جهان پرآشوب 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 می آفرینند. در عوض او به کمک سازهای بادی همانند ترومپت، فلوت و پیکولو تلفیق استادانه‌ای با ریتم پایدار منتسب 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 سرضرب‌ها تاکید می کند و گاه حتی از آن نیز فراتر رفته و مبنایی برای بزرگ نمایی 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 تاثیری فیزیکی بر او می گذارند. 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 می گیرند. هم‌چنین اگر چه آیزنشتاین به خاطر حفظ درام ناچار است با استفاده از برون‌برش، نماهایی از مردم را نشان دهد، لحظه شلیک شدن به مادر (قاب ۳) در کنار کالسکه نوزاد و در لحظه‌ای که کالسکه به پایین رها می شود (قاب ۴) چند نما از نظر تمپوی تصویری با هم منطبق می شوند، مثل نماهای درشتی از صورت و دست‌های مادر با نماهای درشتی از چرخ های کالسکه که آماده رها شدن روی پله هاست. به قول پرندرگاست: "مایزل، هوشمندانه دریافته بود که موسیقی پوتمکین نمی توانست

صرفاً تزئینی و در پس‌زمینه 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 منحصربه‌فرد می شود، آن هم به صرف برانگیختن عواطف درونی، طوری که هیچ قطعه‌ای 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 نظریه‌های آدورنو و آیزلر انطباق می یابد. آنچه این دو صاحب نظر موسیقی خویشاوندی ساختاری می‌خوانند 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 همراهی‌کننده باشد، و نیز هر موسیقی خاصی می بایست تعیین‌کننده سکانسی 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 آیزلر 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 پله‌ها به سوی قزاق‌ها 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 می‌شود، استاکاتوی بادی‌های برنجی که با هورن و ترومپت نواخته می شوند قدم‌های قزاق‌ها را تقلید می کنند ودر نهایت یک ویولون، تنها بازمانده از انبوه ارکستر، در تضاد با موتیف تحقیرکننده بادی های برنجی منتسب به قزاق ها، نتی کشیده را برای زمانی طولانی می نوازد. از آغاز این لحظه، دیگر ریتم کوبنده گام‌های قزاق‌ها شنیده نمی شود و تقلیل نقش سازها تعلیقی وهم‌آلود و شبهه انگیز فراهم کرده است. آیا قزاق‌ها به مادر شلیک خواهند کرد؟ در این جا موسیقی، لحظه را به چیزی بالاتر از یک حادثه ساده ارتقا می دهد، به لحظه‌ای فلسفی که معنی مرگ و زندگی را به مفهومی مثل مادرکشی قزاق‌ها یا ترس از عدم تداوم بشریت بسط می دهد و تماشاگر را به تفکر عمیقی در مورد حادثه وا می دارد. اما قزاق‌ها به مادر شلیک می کنند و از روی جسد او و کودک می گذرند. با آغاز یورش مجدد آن‌ها به پایین ریتم پرتنش صدای گام هایشان دوباره آغاز می شود.

پرندرگاست از قول آلن کرایگزمان[۲۵] چنین می‌گوید: "آنچه که موسیقی مایزل را متفاوت می کند عناصری نیست که او از آنها بهره می‌برد 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 آیزلر معتقدند از آن جائی 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 زیبایی‌شناسی مایزل را به اثبات می رساند. بعد از این که روی کلوزآپ زن با عینک، فیداوت می شود فقط صدای سازهای زهی کشداری شنیده می شود که فاصله بین صحنه نفس گیر اواخر این سکانس را تا لحظات پایانی پر می کند. سپس توپ‌های زرمناو و نمای نزدیکتری از دو لوله توپ، همانند دو چشم گشوده وآگاه رو به دوربین دیده می شود و بین نویسی‌های "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 ثانیه‌های عصبی را تا حدودی پر می کند. ولی به تدریج کرشندوی طبل‌های ریز اوج گرفته و در یک قطع ناگهانی صداها در اوج، توپ‌های رزمناو شلیک می کنند. اگر چه موسیقی با تقلیل سازها و انسامبل همراه است ولی کاملاً موثر و قدرتمند است. با توجه به اوج و فرود صداها، آدورنو و آیزلر اظهار می کنند: "به یقین می بایست نوعی رابطه پرمعنا بین فیلم و موسیقی وجود داشته باشد. اگر سکوت ها، لحظات خالی و ثانیه‌های 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، می‌بایست با هم مراوده داشته باشند" (Adorno and Eisler, 2007,47). کرشندوی طبل‌ها تداعی کننده ی این گفته آیزنشتاین در مورد موسیقی مناسب برای پوتمکین است: "تماشاگر بایستی از بلندی صدا به خشم آید و برخود بلرزد . . . این صدا هر چقدر هم بلند باشد بلامانع 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 شیوه‌ای 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 موسیقی‌دان 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 شکل‌گرایانه میان مونتاژ، فیلم و موسیقی بود. او در پی اثبات آن بود . . . که مونتاژ فیلمی خوب، بر اساس همان اصول و شیوه‌ای بنا شده است که موسیقی مبتنی بر آن‌هاست" (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 برش‌ها و نظرات فیلم ساز باشد (545 Eisenstein, 1995,).

بعد از اولین نمایش پوتمکین در یک سینمای کوچک، این فیلم آن چنان مورد استقبال واقع شد که پخش کننده تصمیم گرفت نسخه‌های بسیاری از آن را در چندین سینمای بزرگتر برلین پخش کند؛ اما سرنوشت 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 تکان دهنده 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 می شود" (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 نسخه های 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 "جامع ترین، کامل ترین و دقیق ترین" (Bennett, 2007, No. p) نسخه پوتمکین تاکنون است. در واقع درمقایسه با نسخه ای که آیزنشتاین به موزه هنرهای مدرن نیویورک فرستاده بود و دیوید میر[۳۰] تعداد و شرح نماها را در کتاب خود آورده این کامل ترین 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 می رود، هرمان واینبرگ منتقد مشهور نیویورک هرالد تریبیون، موسیقی مایزل را به صورتی توصیف می کند که در خور این بازسازی متاخر است:

"موسیقی دکتر ادموند مایزل از برلین . . . جائی در تاریخ سینما برای خود بازکرده است، زیرا که این موسیقی به همان اندازه فیلم [پوتمکین] قدرتمند، زنده، محرک وگیراست. این موسیقی کاملاً با حس و حالی مدرن نوشته شده است، اصوات دلهره آور و دهشتناک 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 می‌آورند . . . این موسیقی ما را فرا می خواند! اوج 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 کریوکف:

ساخت موسیقی برای پوتمکین دغدغه‌ای دیرین بوده است و مایزل تنها موسیقی دانی نبود که می خواست الگوی مونتاژی این فیلم را مبنای کار خود قرار دهد. یکی دیگر از این موسیقی‌دانان سرگئی پروکوفیف[۳۱] 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 می رسد 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 بهره وری از نسخه پوتمکین، پخش کننده آلمانی را واداشته بود تا نسخه‌ای را در اوائل دوران ناطق تدارک ببیند. بنت می‌نویسد: "در سال ۱۹۳۰، پرومتیوس دو نسخه متفاوت (یکی برای مخاطب‌های آلمانی و دیگری برای مخاطب‌های روسی) از پوتمکین به صورت ناطق، یعنی به همراه تاثیرات صوتی، دوبله ی بین نویسی‌ها و موسیقی مایزل به رهبری خودش روی صفحه‌هایی که بطور مکانیکی با فیلم همزمان می شد تدارک می بیند"(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 تایید آیزنشتاین نبود. بعلاوه آیزنشتاین شرح می دهد 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

قاب ۴- کالسکه روی پله ها.

قاب ۵- قزاق ها.

قاب ۶- یکی از قزاق ها.

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 سال ها مایزل مرده بود و نسخه سانسور شده پوتمکین نیز مورد تایید روس‌ها نبود. پاتالاس شرح می دهد که چگونه بعد از اینکه نگاتیو اصلی فیلم به گاسکینو[۳۲]، 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 طولانی تر 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 می شد 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 می کنند، کلوزآپ پسر بچه که غرق خون روی پله‌ها افتاده و زیر پای مردم لگد می شود، کلوزآپ دست زنی که کمربند 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 (Seger, 1926, 120-121). در این میان، نگاتیو پوتمکین که مدتها دور از دسترس بود[۳۳]، 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 مهم تر از همه ریتم صرف باشد" (Patalas, 2005, 37). 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 قدم های محکم و بی‌رحمانه قزاق‌ها قرار می‌دهد. بر خلاف طراحی آیزنشتاین که قسمت پلکان با چهار نمای سریع از صورت زنی که موهای آشفته او چهره‌اش را پوشانده است شروع می‌شود، در اینجا با نمایی از پاهای قزاق‌ها (قاب ۵) و متعاقب آن شلیک تفنگها مواجه ایم[۳۴] که انگیزه‌ای برای ریتم کوبنده نظامی می‌شود.

از آنجایی که موسیقی کریوکف برای پلکان اودسا همانند موسیقی مایزل متکی بر ریتم حرکت قدم های قزاق هاست بسیاری از لحظات مهم این سکانس روی سرضرب‌ها برش خورده است. مثلاً در اولین دور تیراندازی قزاق‌ها به مردم صدای شلیک تفنگ ها روی سرضرب می‌نشیند، یا در سلسله ای از نماهای خرد شده، واکنش افراد مختلف در مواجهه ناگهانی با قزاق ها، 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 (قاب ۶)، حتی بین‌نویسی "قزاق ها"، همگی کاملاً حساب شده و دقیق متکی بر سرضرب‌های ریتمی است که در اول سکانس با حرکت قدم های قزاق‌ها تشکیل شده بود. این سرضرب‌ها بی‌رحمی مصالحه ناپذیری را به قزاق‌ها نسبت می دهد.

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[۳۵]، فرمانده سابق شهر اودسا، می‌گذرند ورود آن‌ها به کادر روی سرضرب‌ها قرارگرفته 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 می شود. 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 می دهد. اما احتمالاً پرقدرت‌ترین این نماها ورود چکمه قزاق‌ها به کادر از بالا و سمت چپ کادر است، نمایی که مجدداً آدورنو و ایزلر را نگران می‌کند که به قزاق‌ها وجه مثبت داده است.

آنچه آدورنو و آیزلر از موسیقی فیلم انتظار دارند ورای رعایت صرف ریتم است؛ اگرچه بر اهمیت آن تأکید ویژه‌ای دارند و همین موجب سوءتفاهم‌های زیادی می‌شود که در اینجا شاهد آن هستیم. آن‌ها خویشاوندی ساختاری موسیقی با فیلم را نه استفاده یا سوءاستفاده 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 قزاق ها 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 می یابند و نفس گیرتر می‌شوند تطابق ندارد. صدای طبل‌ها و تیمپانی که با شدت و بدون توقف در تمامی این سکانس کوبیده می‌شوند فقط احساسی از سر و صدای زیاد و غیر ضروری را القا می‌کنند. بعلاوه، همراهی سازهای زهی، که می بایست 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 توپ های 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[۳۶] کارکرده است بیشتر قدرتی نظامی وار به فیلم می‌بخشد که در اینجا خلاف درون مایه اصلی این سکانس است. اگر چه ریتم پایدار و تاثیر گذار موسیقی، حس هولناکی از تسلط را می آفریند اما در عین‌حال به ستایش قدرتی می پردازد که فیلم می‌کوشد آن‌را 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 پراقبال ترین 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 تحلیل‌گر داشته باشد وتوصیف لحظه‌ها را مطابقِ همدردی تماشاگر با موضوع پیش ببرد (Adorno and Eisler,2007,47). آنچه که آن‌ها "گناهی کبیره" تلقی می‌کردند عدم ارتباط معنایی بود. آدورنو و آیزلر نگران آن بودند که تماشاگر قدرت کوبش طبل‌ها روی سرضرب‌ها را اشتباها به شکوه و در نتیجه به ستایش از قزاق‌ها و نظم رفتار جمعی آن‌ها منتسب کند. آن‌ها معتقدند "خویشاوندی ساختاری" باید حفظ شود، حتی زمانی که موسیقی به منظور نقیضه به کار رفته باشد؛ پرداخت خلاقه موسیقی به نوعی معادل با پرداخت خلاقه سکانس سینمایی است، حتی زمانی که حالات و احساسات موسیقایی یا تصویری به طور مصالحه ناپذیری در تقابل با یکدیگر هستند (پیشین). با این حال کریوکف به همان تقابل‌های قدرتمند و ضعیف ادامه می‌دهد و تعبیری بلاتکلیف و تناقض‌گونه به وجود می‌آورد، چرا که همان اندازه که قربانی شوندگان ترحم می آفرینند، قربانی کنندگان با مهارت تمام وظیفه محوله را انجام می‌دهند، تعبیری از موسیقی که "ارتباط معنایی" آدورنو و آیزلر را ندیده گرفته است. تاکید آن‌ها بر نوعی از موسیقی که "دقیقاً منطبق" با فیلم باشد این نگرانی را نیز به دنبال دارد که مبادا موسیقی ولو ماهرانه صرفاً از عوامل ساختاری پیروی کند، و آنچه که آن‌ها انطباق معنایی خطاب می‌کردند قربانی گرایش‌های صرفاً شکل‌گرا شود. موسیقی کریوکف علیرغم شدت صوتی آن غالباً تماشاگر را در بلاتکلیفی رجحان قدرت و ترحم قرار می‌دهد.

پلکان اودسا و شوستاکوویچ

آرزوی آیزنشتاین مبنی بر ساخته شدن موسیقی‌های متفاوت و متنوع برای پوتمکین یک‌بار 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 پوتمکینِ آیزنشتاین بر انقلاب شکست خورده ۱۹۰۵ روسیه تاکید کرده بود. سمفونی شماره ۱۱ تحت عنوان "سال ۱۹۰۵" به برخی از وقایع مهم این سال، به جز حوادث مربوط به رزمناو پوتمکین، می پردازد. 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، قطعاتی از این سمفونی‌ها را انتخاب کرده و به دقت کنار هم چیدند و پوتمکین را این بار با 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[۳۷] که برای فیلم‌های الکساندر نوسکی و ایوان مخوف موسیقی ساخته بود مانع نزدیک شدن این دو به هم شده بود. بااین حال، آیزنشتاین و شوستاکوویچ همدیگر را خوب

قاب ۷- قسمت چهارم: پلکان اودسا.

قاب ۸- شلیک قزاق‌ها.

قاب ۹- شلیک به کودک.

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 اتوومیان[۳۸] و متخصصین فیلم زیر نظر سرگئی یوتکه ویچ[۳۹] و ناوم کلیمان[۴۰] روی بازسازی مجدد پوتمکین کار کردند. آن‌ها می بایست 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 نیات 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 یک بار 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 پیترزبرگ 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 کنندهِ حرکت قدم های قزاق هاست و نظمی کوبنده و در عین حال نظامی‌وار به موسیقی می‌دهد که با تیمپانی آغاز شده و سپس با کوبش مداوم برتیمپانی به ریتم بسیار تندی تبدیل می‌شود که در قسمت عمده‌ای از این سکانس حضوری مداوم 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 آن‌چنان 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 می کند. بعد از آن سازهای بادی چوبی و بادی‌های برنجی حجم صدای قابل ملاحظه‌ای خلق می کنند که نمایانگر کثرت جمعیتِ 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 می شود. موومان اله گروی شوستاکوویچ اگر چه 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 بی رحمی هدف گلوله قزاق ها قرار گرفته‌اند. بنابراین اگر چه 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 تام تام بیان شده و متعاقب آن همین ضربه تام تام، روی نمایی از مادر که از فقدان کودکش مطلع شده می‌نشیند. کوبش تام تام در تضاد با صدای زیر سازهای زهی، معادلی می شود برای فریاد دردناک کودکی که درآخرین 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 می شود. 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

قاب ۱۰-وحشت مادر.

قاب ۱۱- کشتن مادرو کودک.

قاب ۱۲- اثرضربه شمشیر.

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 قزاق های حیرت زده و دلیل قطع کوبش طبل می شویم. اینک صدای چلستا به همراه ملودی سوزناکی که به آهستگی به گوش می‌رسد سرنوشت مادر را تا لحظه شلیک تمامی تفنگ ها در تعلیق مرگباری فرو می برد. طنین پایدار گانگ، سقوط مادر بر سایه اریب قزاق ها را به یک واقعه عظیم و هولناک تبدیل می‌کند، طنینی که متعاقب شلیک قزاق ها، روی بین‌نویسی "قزاق ها" 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 می کنند 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 مسیحِ مصلوب بر آن است (قاب ۱۱)، تماشاگر برای لحظه‌ای امیدوار است که او بتواند بر قزاق ها تاثیر بگذارد. بعد از کشته شدن او قطعه اله گرو 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 اندوهناک این قسمت مهر تأییدی بر عدم نرمش‌پذیری قزاق‌ها و شکست مادر (ما) است. در جای دیگر نیز، موسیقی این حس را در ما می آفریند 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 می زند و ترجیح می‌دهد او را به سرنوشت بسپارد تا این‌که بگذارد کودکش در برابر قزاق‌ها بماند. گویی با اعتماد به مادر، تمایل به فرار حتی به فارغ البال‌ترین انسان روی پله‌ها نیز کشیده شده است. همچنانکه کالسکه رها شده، هم‌گام با شتاب جمع، بالا و پائین پریده و موومان لارگو آن‌را همراهی می‌کند. این موومان با سرعت کنش مطابقت ندارد و موجی از اندوه و تاسف را برمی انگیزد و هم‌چنین حس همذات‌پنداری با شاهدان این وضعیت را تقویت می کند. 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 توپ های پوتمکین به سرفرماندهی ژنرال ها آغاز می‌شود. روی این قسمت که حدود چهل ثانیه به طول می‌انجامد از اله گرتو پوکو مودراتو، موومان اول از سفمونی 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 می رسد. موسیقی در این قسمت خشم تماشاگر نسبت به قزاق ها را تسکین می دهد و گویی شیرهای مرمری خیزان را هراسان می سازد.

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

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 ددمنشی را محکوم می کند.

به عبارتی دیگر در فقدان تطابق تکنیکی و ساختاری موسیقی با مونتاژ آیزنشتاینی، ارزش‌های صوتی، محدود به برانگیختن 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 می افتد.

نتیجه

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 مونتاژ کرده بود ریتم، بخصوص مونتاژ 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 پیش‌بینی کرده بود که به موسیقی‌دانان 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 تا زمانی که موسیقی‌دان 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 توجه‌برانگیز، 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 افزوده بود که موسیقی شوستاکوویچ نه‌از 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 موسیقی‌دان 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 می بایست 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 موسیقی‌دان 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 موسیقی‌دان با فیلمساز را ندیده گرفته بود. اما موسیقی دمیتری شوستاکوویچ که سالها بعد از مرگ فیلمساز و یکسال بعد از مرگ موسیقی‌دان برروی این سکانس آمد، فاقد دو ویژگی مطرح شده از سوی آدورنو و آیزلر، ولی همراه با جذابیت‌های حسی پرشوری بود.

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 می کند" (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 می آورد آگاه کرده باشد (Taylor, 2000,6).
۶ Edmund Meisel.
۷ Nikolai Kryukov.

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 Litolff.
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 Helmot 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).
۳۰ براساس شمارش دیوید میر (David Mayer) تعداد نماهای این سکانس از لحظه ای 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 (208-1972,172 Mayer,).
۳۱ Sergei Prokofiev.
۳۲ Goskino.
۳۳ در خلال سال ۱۹۲۶ نگاتیو اصلی پوتمکین به همراه آیزنشتاین به برلین برده شده بود. براساس گفته انو پاتالاس، گاسکینو نگاتیو پوتمکین را به پخش کننده چپ گرای 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 پله ها 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).
۳۷ Sergei Prokofiev.
۳۸ Dmitri Atovmyan.
۳۹ Sergei Yutkevich.
۴۰ Naum Kleiman (Kleeman).
۴۱ مطابق تقویم معاصر روسیه مطابق با ۲۲ ژانویه.

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.