فرهیختگان

@farhikhtegandaily

WWW.FDN.IR

نقد فیلمی هندی از سیریرام راغاوان

گناهان کوچک و تباهی‌های بزرگ

شایان طالع‌ماسوله

روزنامه‌نگار

«در پشت زیباترین لحظات و عاطفی‌ترین وقت‌ها گویی نیاتی شریرانه نهفته است.»

داستان چیست؟

فیلم شروعی خاص دارد. کشاورزی که متوجه وجود خرگوشی در مزرعه می‌شود، تفنگش را مسلح کرده و برای حفاظت از محصولاتش سعی می‌کند خرگوش را از بین ببرد. اما هر بار که او تیر می‌اندازد، خرگوش با چابکی جستی زده و تیر را رد می‌کند. تا اینکه تیری به شیشه جلوی ماشینی که در حال تردد است برخورد کرده و باعث واژگون‌شدن ماشین می‌شود. این پیام اصلی فیلم است که فیلمساز در ابتدای فیلم آن را به مخاطب ارائه می‌کند. یک اتفاق کوچک و چه‌بسا به‌زعم ما بی‌اهمیت می‌تواند به فاجعه‌ای عظیم تبدیل شود.

در ملودی کور، آکاش (آیوشمن کورانا) نوازنده پیانویی است که وانمود می‌کند نابیناست. او خود را به کوری زده است تا از طرفی بتواند از مواهب دولتی بهره‌مند شود و دیگر اینکه نوازنده پیانوی نابینا از نوازنده‌ای بینا تحسین‌برانگیزتر است. اما این رذیلت کوچک و شاید بی‌خطر درنهایت به فجایع و رذیلت‌های بزرگ‌تری می‌انجامد.

آکاش با گربه خود زندگی می‌کند و غالبا با کودکی روبه‌رو می‌شود که سعی دارد بفهمد آیا او واقعا نابیناست یا خیر. در این بین او با دختری به نام سوفی آشنا می‌شود. سوفی تحت تاثیر استعداد آکاش قرار می‌گیرد و او را به‌عنوان نوازنده پیانو به رستوران پدرش می‌برد. سوفی و آکاش به یکدیگر علاقه‌مند شده‌اند. در میان مشتریان رستوران فردی به نام «پرامود سینا» نیز حضور دارد که سابقا هنرپیشه سینما بوده است. او برای غافلگیر کردن همسرش «سیمی» به مناسبت سالگرد عروسی‌شان از آکاش دعوت می‌کند تا به خانه آنان آمده و برایشان پیانو بنوازد.

آکاش وارد آپارتمان سینا می‌شود. سیمی در را باز می‌کند. سیمی با اطمینان از اینکه آکاش نابیناست، به او اجازه می‌دهد تا وارد منزل شده و پیانو بنوازد. آکاش متوجه شرایط غیرعادی آپارتمان می‌شود، گویی سیمی چیزی را پنهان می‌کند، اما با این مسائل همچنان به نوازندگی ادامه می‌دهد.

هنگامی که به سرویس بهداشتی می‌رود، متوجه فردی اسلحه به‌دست می‌شود که خود را آنجا پنهان کرده و از آنجا که آن فرد فکر می‌کند آکاش نابیناست به او آسیبی نمی‌زند. او نیز سعی می‌کند عادی رفتار کرده و وانمود کند که نمی‌بیند. وقتی که آکاش بار دیگر به‌سمت پیانو می‌رود، جسد خون‌آلود سینا را که در گوشه اتاق افتاده می‌بیند. او با وجود این اتفاق سعی می‌کند عادی رفتار کرده و به نواختن خود ادامه دهد. در همان حال سیمی و «مانوهار» (فرد مسلحی که پنهان شده بود) جسد سینا را داخل یک چمدان بزرگ می‌گذارند و مانوهار آن را با خود بیرون می‌برد.

پس از آنکه آکاش از آپارتمان بیرون می‌آید خود را به اداره پلیس می‌رساند تا قتل را گزارش دهد. اما در کمال ناباوری متوجه می‌شود مانوهار خود رئیس پلیس است و از ترس جانش به‌جای خبر قتل سینا، از گم‌شدن گربه‌اش ابراز نگرانی می‌کند.

سیمی و مانوهار سعی می‌کنند شاهدان احتمالی را حذف کنند. پیرزن همسایه آپارتمان سیمی متوجه رفت و آمدهای روز قتل شده بود. بنابراین سیمی با طرح نقشه‌ای وارد آپارتمان او شده و در حضور اتفاقی آکاش پیرزن را از بالای ساختمان پرت کرده و به قتل می‌رساند. گرچه آکاش همچنان وانمود می‌کند که چیزی ندیده است، اما سیمی به او مشکوک شده و بعدتر به خانه‌اش می‌رود و به دروغ آکاش پی می‌برد. آکاش به او اطمینان می‌دهد که قصد ندارد علیه آنان شهادت دهد و می‌خواهد برای ادامه نوازندگی به اروپا برود. اما سیمی او را بیهوش می‌کند. سوفی -دختری که به آکاش علاقه‌مند شده بود- چند روزی است از آکاش بی‌اطلاع است، پس به خانه او می‌رود. کودک همسایه ویدئویی از آکاش ضبط کرده که در آن او مانند یک فرد بینا عمل می‌کند. کودک ویدئو را به سوفی نشان می‌دهد. سوفی خشمگین به خانه آکاش می‌رسد و با صحنه‌سازی سیمی فکر می‌کند که آکاش با سیمی رابطه داشته است. بنابراین با عصبانیت آنجا را ترک می‌کند.

آکاش به‌هوش می‌آید و متوجه می‌شود واقعا نابینا شده و سیمی در زمان بیهوشی به قرنیه چشم او آسیب زده است. مانوهار به سیمی اعتراض می‌کند که چرا آکاش را نکشته است، بنابراین خودش تصمیم می‌گیرد تا دست‌به‌کار شود. طی درگیری پیش‌آمده بین آن دو، آکاش موفق می‌شود فرار کند، اما در خیابان از حال می‌رود و پس از به‌هوش آمدن متوجه می‌شود که او را به کلینیک غیرقانونی فروش اعضای بدن منتقل کرده‌اند. آکاش به آنها می‌گوید اگر با او همکاری کنند پول بیشتری نصیب‌شان می‌شود و به این ترتیب با کمک هم سیمی را گروگان می‌گیرند و از مانوهار درخواست پول می‌کنند، اما در زمان دریافت پول و رفتن سر قرار، آکاش را هم به سیمی می‌بندند! در جریان مبادله پول، مانوهار یکی از آدم‌ربایان را می‌کشد، اما خود نیز می‌میرد.

آکاش و سیمی با کمک هم آزاد می‌شوند، اما پس از رها شدن، سیمی به آکاش حمله می‌کند. با ورود دکتر به اتاق این‌بار سیمی به او حمله‌ور می‌شود و آکاش با کمک او سیمی را بیهوش می‌کند. دکتر می‌گوید که می‌تواند برای اعضای بدن سیمی مشتری توانمندی پیدا کند و از طرفی هم می‌شود قرنیه چشم سیمی را به آکاش پیوند بزنند. آن دو سیمی را در صندوق عقب ماشین دکتر گذاشته و برای عمل جراحی در کلینیکی دیگر حرکت می‌کنند. سیمی در مسیر به هوش آمده و دکتر را می‌کشد. ولی آکاش را -که با دکتر جهت تخلیه اعضای بدن سیمی مخالفت کرده بود- نمی‌کشد و او را در جاده رها می‌کند، اما پس از چند لحظه منصرف شده و تصمیم به قتل او می‌گیرد که با برخورد گلوله کشاورز به شیشه، ماشین منحرف شده و خود سیمی کشته می‌شود.

دو سال بعد در اروپا، سوفی به‌طور اتفاقی با آکاش ملاقات می‌کند. آکاش هنوز هم نابینا به‌نظر می‌رسد. او ماجرا را برای سوفی می‌گوید. سوفی به آکاش می‌گوید او باید پیشنهاد پزشک را می‌پذیرفت و از قرنیه‌های سیمی برای ترمیم بینایی‌اش استفاده می‌کرد. اما آکاش سکوت می‌کند. پس از خداحافظی، متوجه می‌شویم آکاش نابینا نیست، ولی همچنان وانمود می‌کند که نابیناست.

تباهی عظیم در نتیجه لغزش‌های ظاهرا کوچک

«ملودی کور» به شکل حیرت‌انگیزی با داستانی پر از تعلیق و کشمکش مخاطب را با خود پیش می‌برد. جذابیت فیلم نمی‌گذارد حتی برای لحظه‌ای از نمایشگر روبرگردانیم. برخی از شخصیت‌های فیلم بسیار فاسدند و بعضی کمتر. بعضی نیز قربانی‌اند. شخصیت‌ها در موقعیت‌های خاص با سویه‌های خودخواهانه و زنجیره‌ای از اتفاقات به‌هم‌پیوسته رخ می‌دهد، یک حادثه به حادثه‌ای دیگر و اشتباهی به اشتباهی دیگر به‌صورت پلکانی بزرگ‌تر و مخرب‌تر می‌شود.

جواز لغزش

اما آن چیست که باعث می‌شود انسان‌ها به‌خاطر بهره‌مندی از مواهب و حتی مواهب اندک، مسبب شر و تباهی شوند؟ خودخواهی و انانیت، پیشبرد اهداف و امیال. حتی اگر غرض فرد منفعتی کوچک باشد نه آسیبی بزرگ، می‌تواند با لغزش‌هایی به‌ظاهر کوچک موجب آسیب‌هایی غیرقابل باور شوند. نتیجه افعال و اعمال ما بر ما آشکار نیست. شاید قائل شدن به «علیت عقلی» میان «فعل» و «نتیجه فعل» و قائل شدن به تناسب میان عمل و نتیجه عمل، توجیهی است برای تسکین نفس در ارتکاب بعضی معاصی که ظاهرا کوچک و بی‌ضررند. البته منظور این نیست که انسان باید فرشته‌خو باشد و اگر گناه کرد، قطعا مصیبت به‌بار می‌آورد و هر سهو و خطایی مساوی بحران است. خیر، مقصود این است که انسان به نقص ذاتی خود آگاه باشد و سعی در تسکین و پنهان کردن یا انکارش نکند. در نظر گرفتن آن است که می‌تواند راهنما باشد و نه انکارش:

نفس اژدرهاست او کی مرده است؟
از غم بی‌آلتی افسرده است (مثنوی معنوی، دفتر سوم)

خودگرایی اخلاقی

اما در فیلم با خودگرایی اخلاقی مواجهیم و لغزش

شرورانه رفتار می‌کنند.

آکاش وانمود می‌کند نابیناست.

داستان از همین دروغ و لغزش شروع می‌شود. از این لغزش و گناه ظاهرا کوچک ولی منجر به تباهی بزرگ، اینجا رمان تحسین‌برانگیز میلان کوندرا، «شوخی»، تداعی می‌شود. در «شوخی»، شخصیت اصلی داستان برای جلب توجه محبوبش در کارت‌پستالی که برایش می‌فرستد شوخی به‌ظاهر ساده‌ای انجام می‌دهد، این شوخی ساده درنهایت به اخراج او از حزب و تباهی آینده‌اش می‌انجامد. این تلنگر بر «نفی رابطه علت و معلولی ظاهری میان گناه و عقوبت» استوار است.

خشونت قابل تحمل

خشونت فیلم به شکل پلکانی و غیرقابل باوری افزایش پیدا می‌کند، اما روند داستانی به گونه‌ای است که حسی از ترس و خنده به مخاطب منتقل شود. کارگردان و نویسندگان فیلم اتفاقات ناخوشایند و ترسناک را در قالب زبانی طنز عرضه می‌کنند، ولی این باعث نمی‌شود که یکی از دو سویه بر دیگری غلبه کند و مخاطب، هم می‌خندد و هم می‌ترسد.

فیلم، صرفا ادعای نابینایی نیست، بلکه اصرار بر «منافع شخصی» -یا از جهتی ترس شخصی- است مقابل «حق دیگری». خودگرایی اخلاقی می‌گوید: هر کس باید به گونه‌ای عمل کند که خیر یا رفاه [بلند مدت] خود را به حداکثر برساند. آنان که از تئوری خودگرایی روانشناختی دفاع می‌کنند، می‌گویند: «اگر بگوییم شخصی باید عملی را انجام دهد مسلما به‌صورت تلویحی گفته‌ایم که این شخص اگر بخواهد، می‌تواند آن عمل را انجام دهد؛ یعنی انجام آن برای او امکان‌پذیر است و اختیار در انجام دادن یا ندادن آن دارد. اما اگر این شخص اصلا هر اندازه هم که بکوشد نتواند این عمل را انجام دهد، در آن صورت مسلما این سخن ما که «او باید آن عمل را انجام دهد» بی‌معناست. در کل، نمی‌توان از کسی درخواست کاری را داشت که در توانایی او نیست.»

خودگرایی روانشناختی البته آموزه اخلاقی نیست، بلکه توضیحی است روانشناختی درباره منازعات حیات. قیاس می‌گوید: «اگر آنچه ما باید انجام دهیم، همان‌هایی هستند که توانایی انجام آنها را داریم؛ و اگر همه کارهایی که توان انجام آنها را داریم، نفع شخصی ما را تحقق می‌بخشند؛ در آن صورت، همه کارهایی را که باید انجام دهیم، نفع شخصی ما را تحقق می‌بخشند. بنابراین خودگرایی صادق است. هر چند خودگرایی روانشناختی می‌پذیرد بعضی افراد زندگی‌شان را وقف کمک به دیگران می‌کنند ولی بر آن است که انگیزه نهفته در ورای چنین اعمالی نیز نهایتا خودخواهانه است.»

به این ترتیب انسان باید خیر خود را بیشینه و شر را برای خود کمینه کند. اما خیر و شر در این میان چیست؟ هابز در لویاتان می‌نویسد: «خیر و شر اسم‌هایی هستند که بر «خواهش‌ها» و «امور تنفر برانگیز ما» دلالت دارند.» یعنی درنظر هابز اینکه چیزی خیر است یا شر در نسبت به امیال و نفرت‌های فرد مشخص می‌شود. بنابراین ممکن است چیزی برای فردی خیر باشد و برای فردی دیگر شر و بالعکس. خودگرایی اخلاقی مکلفان اخلاقی خود را در نسبیتی بی‌پایان و تعارضی دائمی با یکدیگر و در برابر هم قرار می‌دهد. از طرفی خودگرایی اخلاقی تناقضی درونی دارد. این گونه که مثلا اگر من و شخص دیگری هر دو بیمار باشیم و تنها برای درمان یک نفرمان دارو وجود داشته باشد. براساس این قاعده اخلاقی نه‌تنها باید رای من این باشد که آن دارو از آن من است، بلکه اگر از من سوال شود که «آن دیگری چه باید بکند؟» باز هم براساس این رای گفته می‌شود او نیز دقیقا همین کار من را باید انجام دهد و اگر او آن کار را انجام دهد مسلما دیگر من منتفع نمی‌شوم!

خودگرایی اخلاقی در تعارضات منافع، کاملا منفعل و بی‌اثر می‌شود. قاضی‌ای را تصور کنید که قرار است حضانت کودکی را -بین زن و مردی که متارکه کرده‌اند- داوری کند. اگر او خودگرای اخلاقی باشد، نمی‌تواند به‌نفع یکی از آن دو رای دهد و در این تعارض گرفتار می‌ماند!

خودخواهی و راه نجات

اما آیا فیلم نجات آکاش را در اثر خروج از خودخواهی می‌داند؟

نسبیت اخلاقی را نباید با نسبیت فرهنگی و گوناگونی علایق و سلایق یکسان شمرد. در نسبیت فرهنگی ما با اشکال مختلفی از زندگی و عادات مردم در جوامع گوناگون روبه‌رو هستیم و در این موقعیت طبیعتا تسامح و تساهل در برابر فرهنگ‌های گوناگون می‌تواند به بسط همدلی و همزبانی منجر شده و البته وجود آن در جامعه ضرورت دارد. گرچه بدون معیار و ملاک نمی‌شود ماند و نمی‌توان جامعه داشت.

اما این نسبیت اخلاقی چیزی فراتر از آن نسبیت فرهنگی است. جامعه‌ای را متصور شوید که هیچ انگیخته و ارزش مشترکی ندارد. درواقع امر هیچ زمینه مشترکی بین تک‌تک افراد جامعه برای به‌زیستی و باهم‌زیستی وجود نخواهد داشت و منطقا جامعه فرو می‌پاشد. نتیجه آنکه اخلاق خودمدار -همان‌طور که بیان شد- جز نسبیت اخلاقی نیست و این وصف، توصیف اژدهای درون است. زندگی آنجا رنگ و روی زیباتری می‌یابد که آدمیان در برابر هم اهل فداکاری و کف نفس باشند و حق دیگری را بیش از خواست خود معتبر و محترم بشمارند و خود را دایرمدار عالم نپندارند.

پوتمکین یا پودوفکین

سیدمهدی ناظمی‌قره‌باغ

پژوهشگر فلسفه

در ماجرای مکتب مونتاژ و سینمای انقلابی شوروی هیچ کسی نتوانست اعتبار و جایگاه سرگئی آیزنشتاین را به‌دست آورد. پودوفکین که اغلب در مقابل آیزنشتاین تعریف و با او مقایسه می‌شود، هر چند نتوانست به‌اندازه او کسب اعتبار کند، اما به هر حال رکنی مهم در سینمای آن زمان شوروی و به‌طور کلی تاریخ سینما شد. آیزنشتاین فاضل و پرتکاپو و اهل مطالعه بود و نظریه مونتاژ تا حد قابل توجهی مدیون صورت‌بندی اوست و صورت‌بندی او نیز ادعا می‌شد که برآمده از متن فلسفه هگل و مارکس و البته تجارب مطالعاتی او در زبان ژاپنی است. نظریه مونتاژ به قرائت آیزنشتاین، نظریه‌ای به‌مراتب پیچیده‌تر از پودوفکین است و این پیچیدگی خود را در کیفیت کار فیلمساز هم نشان می‌دهد. هر چند در ظاهر امر به‌نظر می‌رسد آیزنشتاین با ساخت آثاری که اوج آن رزمناو پوتمکین است، از دیگر هموطن خود، پودفکین بهتر فیلم می‌سازد و بیشتر از آن می‌فهمد، اما شاید اگر یک‌بار دیگر -این‌بار با توجه به اتحاد فرم و محتوا و نیم‌نگاهی به نقدهای بازن بر مکتب مونتاژ- مروری بر تمایزهای این دو فیلمساز داشته باشیم، به نتیجه دیگری برسیم.

سرگئی آیزنشتاین

مشهور این است که آیزنشتاین با الهام از دیالکتیک در فلسفه هگل، معتقد بود هر دو نمای پشت سر هم می‌آیند، نباید صرفا افزودن معنایی در پس معنای دیگر باشند، بلکه باید در وحدتی دیالکتیکی، خالق معنای جدیدی هم بشوند. این معنای جدید، از دل خود نما بیرون نمی‌آید، بلکه ناشی از ترتیب نماها در پس یکدیگر است که رخ می‌دهد. آیزنشتاین به‌صراحت از دیالکتیک پویا -به‌عنوان اصل هر اثر هنری- نام می‌برد. «نمایش دیالکتیک ایده‌ها در ذهن، فلسفه است و اگر این نمایش دیالکتیک در اشیاء بیرونی انجام شود، هنر تولید می‌شود». در همین دیالکتیک است که «مونتاژ» می‌تواند تحقق یابد و معنا تولید شود. این دیالکتیک، بین ادراک و تصور از سویی و احساس و ایده از سوی دیگر صورت می‌گیرد. بنابراین شاید بتوان آیزنشتاین را از نخستین افرادی دانست که ارتباط فعالانه‌ای بین سینما و ذهن انسان قائل بود.

نگاهی که ما امروز به تدوین داریم، تا حد زیادی مدیون نظر و تولید آیزنشتاین و همفکران روس اوست: از خلال دو تصویر مختلف که در کنار هم مونتاژ می‌شوند، معنای جدیدی در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد. او بر خلاف بسیاری از همفکرانش مانند پودوفکین که در مونتاژ، اصل را پیوند بین اجزا می‌خواندند، بر این طریق رفت که از برخورد و ترکیب (سنتز) دو واحد از تصویر، یک معنای جدید حاصل می‌شود، از ترکیب کل تصاویر یک فیلم هم درنهایت یک حس واحد تولید می‌شود و مخاطب این حس را دریافت می‌کند. این حس، نه محصول پیوند اجزا که محصول برخورد دیالکتیکی این اجزا با هم است.

ثمره این دو دیدگاه مختلف را می‌توان در دو فیلم رزمناو پوتمکین و در مادر (ساخته پودوفکین) مشاهده کرد. فیلم رزمناو مانند اغلب آثار اولیه آیزنشتاین، یک فیلم دقیق و قاطع و صریح است. سخن فیلم مبتنی بر تفکیک قاطع انقلابی و ضدانقلابی است و اینکه نمی‌توان در هیچ میانه‌ای فیمابین انقلابی‌های ستمدیده و بر حق و تزاری‌های ستمگر و ناحق قرار گرفت. درواقع بین آنچه از فرم قاطع رزمناو -فرمی مبتنی بر نماهایی کوتاه و کات‌های زیاد و کم اعتنایی به نما و قاب و در مقابل تاکیدی عجیب بر چینش تدوین برای معنازایی- برمی‌آید و آنچه قرار است از خلال این فرم گفته شود، اتحادی شگرف برقرار است.

مادر، ساخته پودوفکین، هر چند کمابیش از همان تکنیک مونتاژ بهره می‌برد و هر چند آن هم مربوط به دوره دیگری از انقلاب شوروی است، سخنی دارد که کمابیش متفاوت از رزمناو است و شگفت آنکه این سخن در وجه تفاوت خود، فرم متفاوتی خلق می‌کند. مادر در این فیلم -چنان که بسیاری از ما از مادر بودن تجربه کرده‌ایم- در میانه قرار دارد و نه انقلابی است و نه ضدانقلاب. مادر تلاش دارد تا خانواده را مراقبت و با اطراف ماجرا مماشات داشته باشد. با این حال تحولات باعث می‌شوند مادر به‌تدریج متحول شود و به‌شکلی مادرانه به صف انقلاب بپیوندد. این محتوای نسبتا میانه‌رو تر باعث می‌شود تا فرم میانه‌تری هم خلق شود. در این فرم میانه‌تر، کات‌ها کمتر و نماها طولانی‌تر هستند. از آنجا که قرار است حسی با این مادر و جهان او ایجاد شود، ناگزیر فرم فیلم هم کمی نرم‌تر و آرام‌تر حرکت می‌کند.

وسیوالد پودوفکین

شاید اگر نقدهای بازن را بر مونتاژ به یاد آوریم -و اینکه این سبک از فیلمسازی منجر به بی‌اعتنایی به واحد فیلمسازی یعنی «نما» می‌شود و این خلاف رویه انسانی ادراک است- آنگاه می‌توانیم دریابیم که پودوفکین به‌مراتب سینمایی انسانی‌تر در فرم و محتوا خلق کرده است. بازن معتقد بود در سینما، نمای مستقل نیز معنادار است. استقلال معنایی هر نما یعنی اینکه ما به‌ویژه با تکنیک‌های عمق‌بخشی به میدان، می‌توانیم از هر نما، برداشت‌های مختلفی داشته باشیم و از این نظر، آزادی بیشتری را نسبت به فیلم‌های مکتب مونتاژ تجربه کنیم. مکتب مونتاژ، از این نظر که طبق همان اصول دیالکتیکی خود، به‌دنبال ترکیب نماها برای کسب معنا بود، عملا جایی برای ادراک مخاطب از یک نما قائل نمی‌شد. ما با دیدن فیلم‌های سینمای انقلابی شوروی، هر چند اولین نمونه‌های یک مونتاژ قوی و حرفه‌ای را تجربه می‌کنیم، اما در عین حال و به‌ویژه آنجا که سینما ادعای بیان واقعیت دارد، نمی‌توانیم جز به همان ترفندهای کارگردان -تدوین‌گر- که نماها را به سرعت تقطیع و ترکیب می‌کند- به چیز دیگری برای فهم ماوقع فیلم، تمسک داشته باشیم. [در این صورت] تماشاگر در برابر فیلمساز، باید کاملا منفعل و تسلیم باشد. اما در مقابل، در تکنیک‌های مربوط به «عمق میدان»، می‌توانیم از هر نمای مستقلی، چیزهایی برداشت کنیم و به‌نوعی در بیانگری فیلمساز، محدود به همان خط سیر تدوین نباشیم. زیرا هر نما می‌تواند متضمن مضامین مختلفی باشد و این در اختیار کارگردان نیست که دامنه فهم مخاطب را صرفا به سیر تدوین نماها محدود کند.

درواقع به‌نظر می‌رسد بین ایدئولوژی و مافی‌الضمیر آیزنشتاین و آنچه قصد دارد بگوید و آنچنان که می‌گوید اتحادی وجود دارد که در فرم و محتوای فیلمی همچون رزمناو ظهور می‌کند، چنان که همین تفاوت در ایدئولوژی و دیدگاه و فرم هنری در کار و سخن پودوفکین که تاکید بیشتری بر نما و تدوین نرم‌تر دارد، رخ می‌دهد.