

Komposisi Potemkin

Sergei Eisenstein

Dialihbahasakan oleh BUDI WIBAWA

Abstraksi

Bermula dari perdebatan beberapa teoritikus dalam menanggapi tawaran para pengusung montage Soviet demi mengajukan editing (lebih tepatnya montage) sebagai kontributor utama bagi film sebagai medium ekspresi seni dan konstruksi realitas. Artikel ini sebenarnya adalah tulisan klasik dalam konteks sejarah film yang pada akhirnya akan bermuara pada pemisahan dua tradisi aliran teori film: formalis dan realis. Ditulis oleh S. Eisenstein sebagai semacam “pembelaan” atas “gugatan” beberapa teoritikus yang menilai *The Battleship Potemkin* (1925) sebagai film yang mengandalkan montage sebagai teknik yang sangat mendikte/memengaruhi penonton sehingga lebih mirip propaganda. Selain untuk memperkenalkan gagasan Eisenstein sebagai pelaku langsung dalam sejarah film, tulisan ini juga berusaha mengisi sangat minimnya literatur film yang diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia.

Chapter ini ditulis oleh seorang sutradara besar Soviet, teoritis, dan guru termuat dalam judul asli “Notes of Film Director,” dikumpulkan dan disunting oleh R. Yurenev dan dipublikasikan pada 1958.

Saat *Potemkin* didiskusikan dua fiturnya sempat tercatat: kesatuan organik (*organic unity*) dari komposisinya sebagai keseluruhan dan pasi (*pathos*)^{*} dari film.

Mengacu kepada kedua fitur yang paling karakteristik dari *Potemkin* ini, mari kita menganalisa apa makna keberadaan dari keduanya, terutama sekali dari segi komposisi. Kita semestinya mempelajari fitur pertama dalam komposisi film secara keseluruhan. Untuk yang kedua, kita mesti mengambil episode dari tangga Odessa, dimana pasi dari film mencapai klimaksnya, baru kemudian kita dapat menerapkan konklusi untuk keseluruhannya.

Kita mesti menitikberatkan diri kita dengan

makna kegunaan komposisional untuk memastikan kualitas ini. Dengan jalan yang sama kita juga dapat mempelajari faktor-faktor lain; kita dapat memperhatikan secara seksama kontribusi dari kesatuan organik dan pasi yang diciptakan oleh para aktor, oleh perlakuan dari cerita, oleh cahaya dan skala warna dari fotografi, oleh latar-latar natural, oleh *scene* massa, dsb. Namun disini kita mesti membatasi diri kita kepada satu persoalan partikular, yakni struktur, dan mesti berusaha untuk tidak menganalisa keseluruhan aspek dari film.

Dan lalu, di dalam pekerjaan organik dari seni, elemen-elemen yang membuat muak kerja kita sebagaimana sesuatu yang menjalari semua fitur dalam menyusun pekerjaan ini. Kanon kesatuan yang terus menerus menerobos bukan hanya keseluruhan dan setiap bagian-bagiannya, tetapi juga setiap elemen yang berpartisipasi di dalam kerja pengkomposisian. Satu dan prinsipal yang sama akan mencekoki setiap elemen, memunculkan dalam setiap bentuk perbedaan secara kuantitatif. Hanya dalam kasus ini akanlah kita menjadi pembenar dalam menyadari

pekerjaan organik seni, pengertian “organisme” yang digunakan disini sebagaimana dikatakan Engel dalam *Dialectics of Nature*: “*The organism is certainly a higher unity*” (Dialektika Alam: “organisme niscaya adalah kesatuan yang lebih tinggi”).

Hal ini akan membawa kita kepada pokok analisa kita—kesatuan organik dari komposisi *Potemkin*.

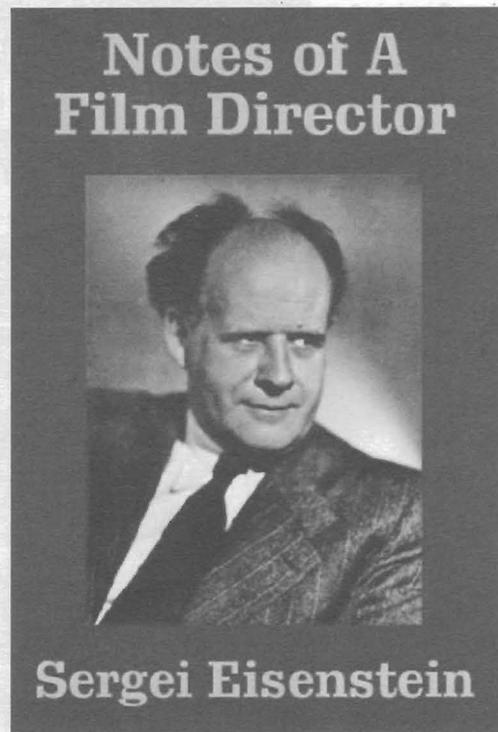
Mari kita dekati persoalan ini dari suatu premis bahwa kesatuan organik dari sebuah karya seni dan sensasi dari kesatuan hanya dapat dicapai jika hukum bangun karya tersebut dapat menjawab hukum dari struktur dalam fenomena organik alamiah (*natural organic*), seperti dikatakan Lenin bahwa “yang partikular (khusus) tidaklah berada di luar kerelasiaan dari penentu yang general (umum). Yang general bisa menjadi hanya di dalam yang partikular, melalui yang partikular.”

Analisa pertama akan membuktikan material untuk studi dari kesatuan hukum-hukum memerintah (*governing*) dalam kondisi statis; yang kedua akan mengantar kita untuk mempelajari operasi dinamis dari hukum-hukum ini. Sekaligus dalam ihwal pertama kita akan berurusan dengan bagian per bagian (*parts*) dan proporsi-proporsi dalam stuktur dari karya.

Pada permukaannya *Potemkin* Nampak seperti kronik dari peristiwa-peristiwa namun hal itu akan meninggalkan kesan kepada penonton (*spectators*) sebagai sebuah drama.

Rahasia dari efek ini terletak di dalam plot. Membangun dalam persetujuan bersama dengan hukum-hukum dari komposisi yang cermat dari tragedi dalam bentuk lima-aksi tradisionalnya (*traditionally five-act form*).

Peristiwa-peristiwa, awalnya menempati kekosongan (*unembellished*) fakta-fakta, yang tercabang kedalam lima aksi tragis, fakta-fakta sendiri lalu tersusun sebagai bentuk urutan (*consecutive*) keseluruhan, nyaris dikompromikan dengan tuntutan tragedi klasik: aksi ketiga berjarak dengan yang kedua, yang kelima berjarak dengan yang pertama, dan begitu seterusnya.



Gambar 1. Sampul buku *Notes of A Film Director*, R. Yurenev (ed.), 1958.

Struktur dari tragedi yang tertinggi (*age-honored*) ini lebih lanjut ditekankan melalui setiap sub judul (*subtitle*) “aksi” yang mendahului.

Inilah lima aksi itu:

I. Men and Maggots (Lelaki dan Belatung-belatung)

Eksposisi dari aksi. Kondisi di dalam kapal perang. Daging yang dikerumuti oleh belatung-belatung. Para pelaut yang tak sempat beristirahat.

II. Drama on the Quarter-Deck (Drama di atas Dek)

“Semuanya ke atas dek!” Para pelaut menolak untuk memakan sop daging penuh belatung. *Scene* kain terpal. “Brothers!” (persaudaraan). Menolak untuk menembak. Pembangkangan.

Pembalasan untuk para perwira atasan.

III. The Dead Cries Out (Ratapan Duka Cita)

Kabut. Jenazah Vakulinchuk di pelabuhan Odessa. Ratapan duka cita. Pertemuan/Rapat. Mengibarkan bendera merah.

Gambar 2.
Urutan sub judul
dari kelima "aksi"
dalam *The Battle-
ship Potemkin*
(1925, Sergei
Eisenstein)



IV. The Odessa Steps (Tangga Odessa)

Persaudaraan antara para pelaut/nelayan dengan awak kapal perang. Ancaman tanpa syarat. Penembakan di tangga Odessa.

V. Meeting the Squadron (Pertemuan Skuadron)

Malam penantian. Bertemu dengan skuadron. Mesin-mesin.

“Persaudaraan!” Squadron menolak untuk menembak.

Aksi pada setiap bagian berbeda-beda, namun sudah direncanakan sebelumnya dan dipoles, seperti yang terdapat disana, menggunakan metode repetisi ganda.

Pada bagian “Drama in the Quarter -Deck” awak kapal yang membangkang, sebagian para pelaut,

meneriakkan “Brothers!” kepada para kru dari skuadron laksamana. Dan senapan-senapan di atas *Potemkin* pun merendah. Keseluruhan iring-iringan bersatu dengan *Potemkin*.

Mulai dari unsur organisme kapal perang sampai kepada organisme sebagai suatu keseluruhan; mulai dari organisme para pelaut (nelayan), awak kapal perang, kepada organisme para pelaut sebagai suatu keseluruhan—ini adalah bagaimana perasaan dari persaudaraan revolusioner dibangun secara tematis; dan komposisi kerja pada subyek dari persaudaraan para pekerja dan perkembangan revolusi paralel dengan hal tersebut.

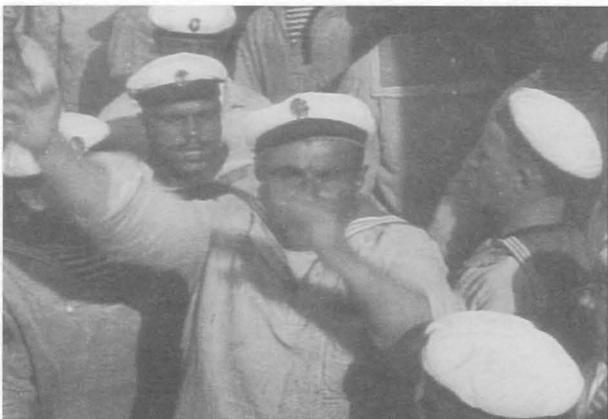
Melewati aral gelombang sensor film menyebarkan ide tentang persaudaraan para pekerja ke negara-



Gambar 3. Moncong senapan siap ditembakkan.



Gambar 4. Para awak yang ketakutan.



Gambar 5. Teriakan “Brothers”.



Gambar 6. Moncong senapan merendah.

negara borjuis, membawa kepada rasa persaudaraan mereka “Hurrah!” seperti film itu sendiri gagasan tentang persaudaraan revolusioner dari pemberontakan di atas kapal menyebar menuju daratan tempatnya berlabuh.

Selama dampak emosional dan gagasan diperhatikan, maka hal itu sendiri akan cukup untuk menjadikan film sebagai suatu kesatuan organik, namun demikian kita mungkin ingin menguji strukturnya dari sudut bentuk.

Pada bagian yang kelima, terjalin melalui garis tematik umum, sebaliknya ada juga sebagian kecil yang secara eksternal memang cukup mirip. Betapapun, secara struktural, semua itu sangat *identikal* di dalam setiap aksi yang jelas tercabang kedalam dua bagian yang nyaris ekual (mirip), pencabangan ini akan tampak lebih tegas pada bagian II.

Scene kain terpal (*tarpaulin scene*)—pemberontakan.

Ungkapan duka cita untuk Vakulinchuk—rapat/pertemuan yang diwarnai dengan protes kemarahan.

Pembunuhan terhadap sesama saudara sendiri (*fraternizing*)—penembakan.

Kecemasan saat menunggu skuadron—kejayaan.

Selain itu, setiap titik “transisi” diberi penekanan melalui *pause*, pemenggalan (*caesura*).

Pada bagian III terdapat beberapa *shot* dari tinju yang mengempal, memperlihatkan transisi dari kamerad

yang terbunuh menuju protes kemarahan.

Pada bagian IV muncul tulisan “*suddenly*” (mendadak), memangkas *scene* pembantaian (*fraternization*) dan mengantarkan kepada *scene* penembakan.

Pada bagian II moncong senapan yang tak mau bergeming; pada bagian V, memisahkan moncong senjata dan seruan “Brothers!” memutuskan kesunyian dari ekspektasi dan membangkitkan semangat yang sangat besar (*avalanche*) dari rasa persaudaraan (*fraternal*).

Yang dapat digarisbawahi tentang poin pencabangan ini adalah bahwa semua itu bukan hanya sebagai jejak transisi dari *mood* yang berbeda belaka, dari ritme yang berbeda belaka, dari peristiwa yang berbeda belaka, akan tetapi memperlihatkan setiap saat bahwa transisi tersebut adalah kualitas pertentangan/perbedaan (*opposite*) yang sangat jelas. Untuk mengatakan bahwa kita adalah berbeda-beda (*contrasts*) belumlah cukup: gambar dari tema yang sama setiap saat dihadirkan dari sudut pandang yang sebaliknya, kendati hal tersebut menjadi seakan *berkelebihan dari tema itu sendiri (grows out of the theme it self)*.

Demikianlah, pemberontakan menjadi pecah setelah ketegangan yang tak tertahankan dari penantian dibawah todongan senapan (bagian II).

Para protestan yang marah bergabung dengan



Gambar 7. Tinju-tinju mengempal, sebagai proses transisi dari ungkapan duka cita menuju protes kemarahan.



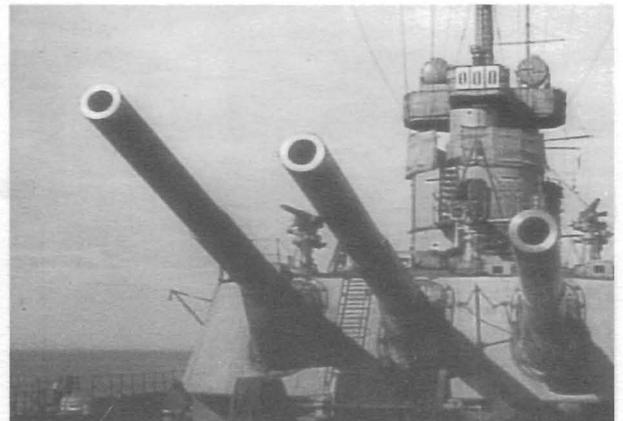
Gambar 8. Protes kemarahan memuncak.



Gambar 9. "Suddenly..." sebagai transisi (*caesura*) menuju scene penembakan.



Gambar 10. Scene penembakan di tangga Odessa.



Scene todongan senapan pada bagian II (gambar 10, kiri atas) & scene todongan senjata pada bagian V (gambar 11, kanan atas) sama-sama menciptakan ketegangan yang tinggi dan keduanya diredakan oleh seruan "Brothers...!" (gambar 12 kanan).

massa yang sedang meratapi kematian kamerad yang terbunuh (bagian III).

Penembakan di tangga Odessa adalah jawaban yang alamiah dari reaksi terhadap lingkup persaudaraan antara para kru yang membangkang dari *Potemkin* dengan penduduk Odessa (bagian IV).

Kanon kesatuan seperti itu, diulang-ulang dalam setiap aksi dari drama, hal ini sangat signifikan.

Kesatuan (*unity*) ini adalah karakteristik dari struktur *Potemkin* sebagai keseluruhan (*whole*).





Gambar 13. Pemberontakan awak kapal pada bagian II (kiri).



Gambar 14 & 15. Para protestan bergabung dengan massa.

Film ini seluruhnya (*entirety*) juga dipisahkan pada sekitar bagian tengahnya dengan sebuah pemenggalan (*dead halt*), *caesura*, tatkala aksi yang sedang memuncak pada separuh bagian awal telah sedemikian memberikan ketegangan, dan bagian yang selanjutnya mulai mendapatkan *impetus* (daya penggerak).

Pada episode dengan mayat Vakulinchuk dan kegelapan/kabut Odessa sebagai *caesura* yang mirip untuk film secara keseluruhan.

Pada titik ini tema mengenai revolusi menyebar dari sebuah pemberontakan di atas kapal ke Odessa, merengkuh keseluruhan topografi kota yang berlawanan dengan di kapal namun secara emosional menjadi satu dengannya. Namun, pada saat tema kembali kepada lautan, kota dipisahkan oleh para tentara (episode di tangga).

Kita telah lihat bahwa pembentukan tema adalah organik dan struktur film yang lahir dari pembentukan tema ini adalah *identikal pada keseluruhannya sebagaimana dalam bagian-bagiannya, lebar (large) dan sempit (small)*.

Hukum atas kesatuan telah terobservasi secara keseluruhan.

Dalam peristilahan secara proporsi, kesatuan organik diekspresikan dalam apa yang dikenal dalam estetika sebagai "*golden section*".

Pekerjaan seni yang dibangun di atas prinsip *golden section* biasanya sangat efektif.

Prinsip ini telah dengan tuntas diterapkan dalam kesenian-kesenian plastis.

Ia memang lebih sedikit diterapkan dalam beberapa kesenian seperti musik dan puisi. Walau demikian akan lebih aman jika kita mengatakan bahwa terdapat banyak sekali wilayah untuk pengaplikasiannya.

Saya pikir gambar bergerak telah selalu menjadi subyek untuk pengujian prinsip *golden section*.

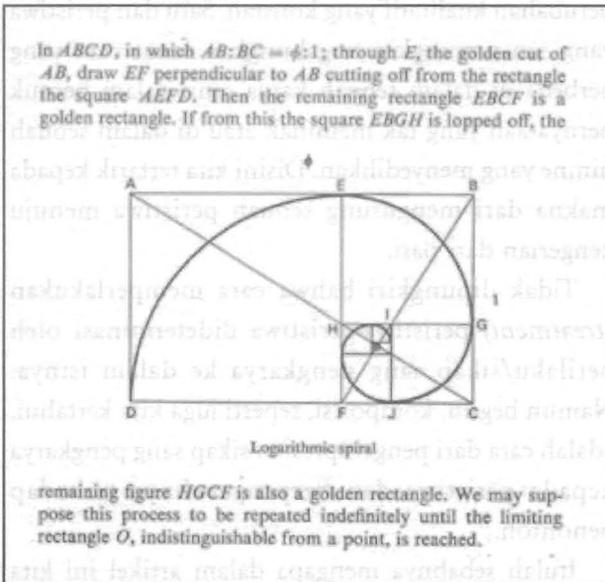
Yang paling menarik dari semuanya, kemudian, adalah fakta bahwa *Potemkin*, sebagaimana kesatuan organiknya telah dipahami, adalah dilandaskan kepada prinsip tersebut.



Gambar 16 (kiri) & 17 (kanan) . Penembakan di tangga Odessa.



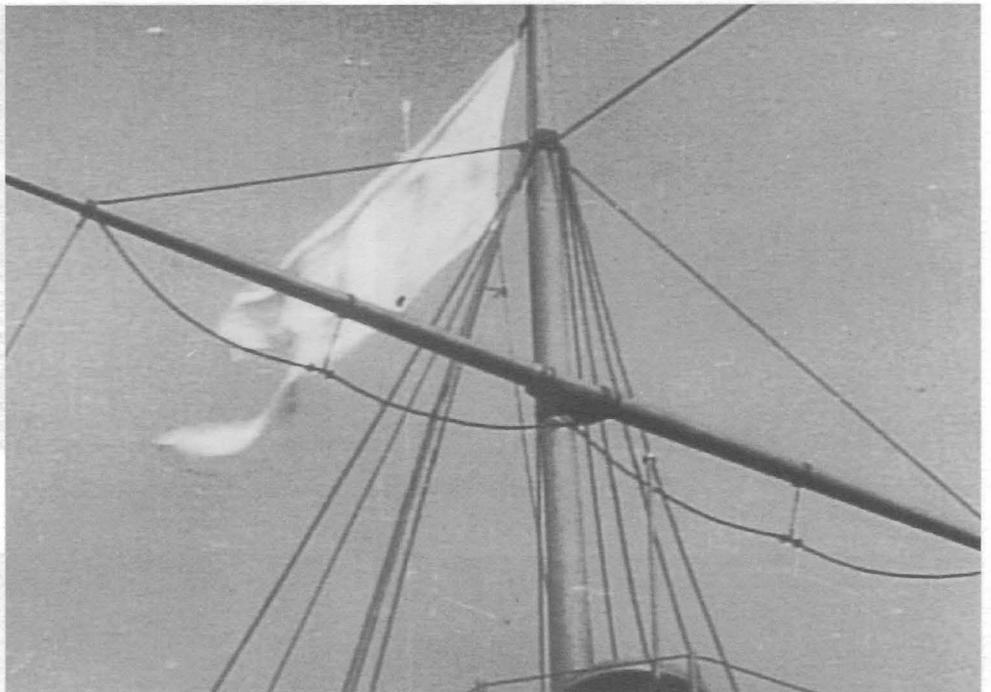
Gambar 18 (kabut di pelabuhan) & 19 (mayat Vakulinchuk) sebagai caesura (pause) untuk dramatik film secara keseluruhan



Dalam pembicaraan mengenai divisi dari setiap bagian film dan dari film tersebut secara keseluruhan, kita dapat mengatakan “*dua bagian yang nyaris persis*”. Faktanya, proporsinya mendekati 2:3 (dua banding tiga), dimana ini adalah angka perkiraan dari *golden section*.

Caesura utama dari film, titik “*nol*” dimana aksi menjadi sangat menegangkan, adalah di antara akhir dari bagian II dan awal dari bagian III—rasio 2:3.

Gambar 20 (kiri). Proporsi 2:3 (dua banding tiga) yang menjadi angka perbandingan *golden section*.



Gambar 21. Bendera berkibar pada akhir bagian III & awal bagian IV.

Untuk lebih eksaknya, pada akhir dari bagian II, dimana tema tentang Vakulinchuk diperkenalkan, dan *caesura* dari tiap-tiap bagian film adalah demikian pula perpindahannya. Hal yang paling menakjubkan dari *Potemkin* adalah seperti prinsip *golden section* yang telah terobservasi, bukan hanya melalui pengamatan terhadap titik “nol”, namun juga melalui pengamatan terhadap titik kulminasinya. Titik yang terakhir adalah berkibarnya bendera merah di atas kapal perang. Hal ini melengkapi pula tepat pada titik *golden section*, namun dalam proporsi kebalikan (3:2), artinya, pada titik yang memisahkan tiga bagian pertama dengan dua bagian akhir—*pada akhir dari bagian III*. Dan bendera tetap tergambar pada awal bagian IV.

Demikianlah, kita telah melihat bahwa setiap bagian dari film, sebagaimana juga film tersebut secara keseluruhan, adalah kulminasi dan titik “nol” yang dibangun langsung dalam ketaatan kepada prinsip *golden section*, yang mana adalah proporsional.

Sekarang mari kita amati karakteristik khusus yang kedua dari *Potemkin*—yakni *pathos* dan makna komposisional yang (ingin) disampaikannya.

Kita di sini tidak bermaksud menyelidiki *pathos* dalam pengertian biasa/umum. Kita harus membawa diri kita untuk mempelajari efek dari cara kerja *pathos* dalam mempengaruhi penonton (*spectator*).

Pathos membangkitkan emosi terdalam dan antusiasme.

Untuk menghasilkan hal tersebut, sebuah karya harus dibangun melalui ledakan aksi yang kuat dan perubahan kualitatif yang konstan. Satu dan peristiwa yang sama mungkin tergabungkan lewat cara yang berbeda di dalam sebuah karya seni: dalam bentuk pernyataan yang tak memihak atau di dalam sebuah himne yang menyedihkan. Disini kita tertarik kepada makna dari mengusung sebuah peristiwa menuju kengerian dari *pathos*.

Tidak dipungkiri bahwa cara memperlakukan (*treatment*) peristiwa-peristiwa dideterminasi oleh perilaku/sikap sang pengkarya ke dalam isinya. Namun begitu, komposisi, seperti juga kita ketahui, adalah cara dari pengekspresian sikap sang pengkarya kepada peristiwa dan berpengaruhnya terhadap penonton.

Itulah sebabnya mengapa dalam artikel ini kita

tidak terlalu memperhatikan kealamiahannya dari satu dan lain peristiwa, dikarenakan hal ini bergantung kepada sudut pandang sosial masing-masing. Pun apakah kita perlu menyinggung atas kealamiahannya sikap para pengkarya terhadap peristiwa tersebut, untuk ini, juga, dideterminasi oleh cara pandang sosial yang kita dimiliki. Apa yang menjadi ketertarikan kita adalah persoalan partikular dari tujuan komposisional apa yang dilakukan untuk menyampaikan sikap tersebut menggunakan cara kerja pasi.

Jika kita berharap para penonton akan mendapatkan pengalaman dengan tingkat emosional yang maksimal, mengirim mereka kepada suatu ekstasi, maka kita harus memberikan kepada mereka suatu paket “formula” yang dapat memunculkan hasrat dari emosi-emosi pada dirinya.

Metode yang paling sederhana adalah dengan menampilkan pada layar suatu kemanusiaan di dalam keadaan ekstasi, itulah, karakter yang sedang dicengkeram oleh emosi, yang mana adalah “dalam dirinya”.

Metode yang lebih kompleks dan efektif adalah dengan realisasi dari kondisi utama dari cara kerja pasi—perubahan kualitatif yang konstan dari aksi—bukan melalui medium dari satu karakter, namun melalui lingkup (*environment*) keseluruhan. Dengan kata lain, pada saat semua hal disekelilingnya adalah juga “dalam dirinya”. Contoh klasik untuk metode ini yakni badai yang sedang mengamuk di dalam dada *King Lear* yang juga nampak pada lingkungan alam disekelilingnya.

Kembali kepada contoh kita—tangga Odessa.

Bagaimanakah peristiwa-peristiwa tersebut disusun dan disampaikan dalam *scene* ini?

Tinggalkan bagian carut-marut dari karakter-karakter dan kerumunan massa di dalam *scene*, mari kita melihat bagaimana satu tujuan dari struktural dan komposisional—pergerakan (*movement*)—digunakan untuk menyampaikan puncak intensitas emosional.

Pertama, ada *close-ups* orang-orang yang tampak

semrawut. Kemudian, *long-shots* dari *scene* yang sama. Pergerakan yang semrawut kemudian digantikan oleh *shots* yang memperlihatkan kaki-kaki para tentara yang melangkah secara teratur menuruni tangga.

Tempo meningkat. Ritme semakin cepat.

Lalu kemudian, sebagai *pereda* (*downward*) pergerakan mencapai kulminasinya, pergerakan secara tiba-tiba kembali lagi: diantara kegaduhan kerumunan massa yang berebut menuruni tangga kita melihat sesosok figur ibu yang sedang menggendong anaknya yang mati, pelan dan khidmat menaiki anak tangga.

Massa, kesemrawutan. *Pereda*. Dan semua ketiba-tibaan—Sesosok figur. Pelan dan khidmat. *Bergerak naik*. Namun hanya untuk sesaat. Kemudian, lagi *lompatan dalam arah pengulangan*. *Pereda* pergerakan.

Ritme semakin cepat. Tempo meninggi.

Shot kerumunan masa yang semrawut segera diikuti oleh sebuah penggambaran kereta bayi menggelinding jatuh (*hurtling down*) menuruni tangga. Hal ini bukan sekedar perbedaan tempo. Hal ini adalah *lompatan* (*leap*) di dalam metode *representasi*—dari yang abstrak kepada yang fisik. Ini memberikan satu lagi aspek dari *pereda* pergerakan.

Close Ups, karenanya, memberi tempat kepada *long shots*. Kesemrawutan (dari massa) tergantikan oleh mars *ritmik* para tentara. Sebuah aspek dari pergerakan (orang-orang berlarian, berjatuh, berguling-guling menuruni tangga) memberi jalan kepada yang lainnya (kereta bayi yang menggelinding). *Yang menurun* (*descent*) memberi tempat untuk *yang meninggi* (*ascent*). *Rentetan* tembakan senapan memberi tempat kepada *satu* tembakan dari senjata seorang di kapal perang.

Pada setiap langkah selalu ada lompatan dari satu dimensi ke yang lainnya, dari satu kualitas ke yang lainnya, sampai, akhirnya, perubahan tersebut mempengaruhi bukan saja sebuah episode secara individual (kereta bayi) namun keseluruhan dari metode: bangkitnya—patung—singa menandai titik



dimana *naratif* bergerak kepada *presentasi* melalui *gambar-gambar*.

Pemunculan anak-anak tangga menandai pereda peningkatkan aksi dihubungkan kepada tangga menandai lompatan-lompatan kualitatif namun

dilakukan di dalam arah yang berlawanan dari puncak intensitas.

Jadi, tema dramatik, membuka sebagai daya penggerak (pemicu) di dalam *scene* penembakan di tangga, pada saat yang sama *leit-motif* struktural,



menentukan pengaturan plastis dan ritmik dari peristiwa-peristiwa.

Apakah episode di tangga selaras dengan organik keseluruhan? Apakah hal tersebut justru mengacaukan konsepsi struktural? Tidak, tidak demikian. Ciri karakteristik dari cara kerja pasi disini memberikan suatu keunggulan (tersendiri), dan episode adalah kulminasi tragis dari keseluruhan film.

Bukanlah tidak pada tempatnya untuk memperhatikan apa yang saya telah katakan di atas (sebelumnya) mengenai dua bagian dimana setiap (bagian) dari lima aksi dipisahkan dalam perhitungan prinsip *golden section*. Saya telah menekankan berulang kali bahwa aksi hampir selalu mengalami

lompatan pada kualitas yang baru dalam setiap *caesura*; sekarang saya harus menegaskan lagi bahwa jajaran dari kualitas baru menuju mana lompatan (tersebut) dibuat adalah selalu (menjadi) *kemungkinan yang paling besar*. setiap saat lompatan (tersebut) menuju kepada kebalikannya.

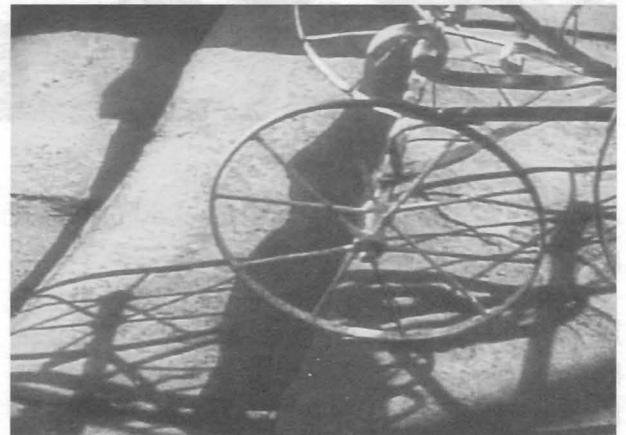
Kita (telah) lihat, oleh karenanya, bahwa semua elemen yang menentukan komposisi dikompromikan kepada formula dari ekstatik (yang menghasilkan ekstasi): aksi selalu membuat lompatan kepada kualitas baru, dan lompatan baru ini biasanya adalah lompatan ke arah yang berbeda.

Dalam semua ini, seperti kasus yang didiskusikan mengenai keutamaan prinsip *golden section* dan ini



adalah aturan dalam menemukan proporsi, dusta rahasia dari kesatuan organik seperti (yang) termanifestasikan di dalam *pembentukan* dari plot. Transisi dari satu kualitas kepada yang lainnya dalam makna lompatan-lompatan bukan hanya formula dari perkembangan (*growth*) namun salah satu dari pembentukan (*development*). Kita melukiskan di dalam pembentukan ini bukan hanya sebagai individu-individu (*"vegetative" individuals*) yang tersubordinat terhadap *hukum-hukum evolusi alam* (*evolutionary laws of nature*), namun (juga) sebagai bagian dari unit-unit kolektif dan sosial (yang) secara sadar berpartisipasi di dalam pembentukannya, agar kita pahami bahwa lompatan-lompatan (tersebut) adalah karakteristik dari kehidupan sosial. Itulah *revolusi* yang (telah) menstimulasi pembentukan sosial dan pergerakan sosial.

Kita dapat dengan tenang mengatakan bahwa terdapat tiga aspek dari kesatuan organik dalam *Potemkin*. Lompatan yang menjadi karakter struktur



dari setiap elemen komposisional dan komposisi dari keseluruhan film adalah komposisional pencapaian dari elemen yang paling penting tentang tema—tentang ledakan revolusioner. Dan bahwa salah satu dari seri lompatan (itu) bermakna bahwa proses dari pembentukan sosial tidak (mungkin) dapat diinterupsi.



Struktur dari kerja (pada) banyak sisi, seperti itulah kerja sebuah pasi. Dapat dijabarkan melalui kalimat berikut ini: struktur yang menyedihkan membuat kita *mengingat kembali dengan jelas kejadian-kejadian dari kulminasi dan substansiasi* yang merupakan kanon dari semua proses dialektikal.

Sebagai sesuatu yang hidup di atas bumi kita masing-masing kita bebas untuk mengalami dan mengingat kembali (*relive*), satu hal setelah yang lainnya, kejadian-kejadian substansional dari hasil-hasil terpenting yang telah dicapai dalam pembentukan sosial. Lagipula, kita (juga) berhak untuk berpartisipasi secara kolektif dalam pembentukan sejarah manusia.

Kehidupan melalui peristiwa sejarah adalah titik kulminasi dari pasi (*pathos*) bagian perasaan dari diri seseorang (sebagai bagian) proses, perasaan dari diri seseorang (sebagai bagian) dari kolektif yang melakukan perjuangan atau (juga) kegemilangan masa depan (yang telah/kelak tercapai).

Seperti juga pasi dalam hidup. Dan seperti juga refleksinya dalam kerja patetik seni. Lahirlah pasi dari tema, struktur komposisional menggemakan bahwa dasar dan hukum tunggal yang telah memerintahkan proses organik, sosial dan yang lainnya, termasuk dalam penciptaan alam semesta. Partisipasi dalam kanon ini (refleksi yang mana adalah kesadaran kita, dan wilayah aplikasinya—segala keberadaan kita) tak

mampu namun memenuhi kita kepada titik tertinggi bersama sensasi emosional—pasi (*pathos*).

Sebuah pertanyaan pengingat: bagaimanakah seorang seniman mempraktekkan formula komposisi ini? Formula komposisional akan ditemukan dalam setiap keutuhan kerja patetik. Namun demikian ia tidak dicapai hanya dengan skema komposisional tunggal yang bersikukuh a priori. Skill sendiri, pekerjaan tukang sendiri, penguasaan sendiri, itu semua tidak cukup.

Sebuah karya menjadi organik dan mencapai kesejatian pasi yang tinggi hanya jika tema dan isi dan gagasan karya (dapat) menjadi organik dan (secara) terus menerus menyeluruh dengan gagasan-gagasan, perasaan-perasaan, dan *nafas* dari sang pengkarya (*the very breath of the author*).

Maka selanjutnya hanya kemurnian (dari) ke-organik-an karya (yang) akan tercapai. Dimana memasuki lingkaran dari fenomena alamiah dan sosial sebagaimana kebersamaan dengan hak-hak yang sama, sebagai sebuah fenomena independen.