

## קולות משולבים ודממה - הפסקול האלטרנטיבי ב"בלווי" לקוסקובסקי

יאיר לב, במאי סרטים דוקומנטריים ותיק (הוגו, הנדון: אורי אבנרי), מרצה בבצלאל ובסם שפיגל ובעל חיבה מיוחדת לפסקולים, מנסה לבדוק כיצד, אם בכלל, לחלחל המניפסט "קולנוע של שירה" של פאזוליני לקולנוע הדוקומנטרי בכלל, ולפסקולים בפרט.

מאת: יאיר לב

במאמר-מניפסט החשוב ופורץ הדרך "קולנוע של שירה"<sup>1</sup>, מתריס במאי הקולנוע האיטלקי פייר פאולו פאזוליני כנגד השתלשלות המאורעות שהביאה את הקולנוע עד ימיו להתבסס על "לשון של פרוזה", כלומר על מבע קולנועי שמרני, שבו אמצעי המבע הקולנועיים (אופי הצילום, תפיסת העריכה וכו') משמשים בדרך כלל להעברת ההתרחשות הסיפורית ותו לא. מדובר בהחמצה גדולה, כיוון שהקולנוע הוא קודם כל אקט תקשורת בין יוצר לצופה שאינו מבוסס על שפה (כמו במקרה של ספרות); לקולנוע אין מילון, כלומר אין לו מאגר מילים קבוע, שהן סימנים מוסכמים המתפענחים במוחו של דובר השפה הספציפית. אין דרך קולנועית אחת להגיד משפט כמו: "האיש נכנס לחדר" (מיהי הדמות הנכנסת לחדר? כיצד הוא מעוצב, מאיזו זווית אנו רואים את ההתרחשות? בכמה שוטים? כל זאת תלוי בסובייקט המבין), ובעצם כל שוט הוא הראשון והיחיד מסוגו בעולם. לקולנוע עבודה כפולה מלסופר (ואין זו כמובן טענה היררכית), כיוון שהוא מחויב לברוא שוב ושוב מן התווה ובוהו דימויים מצולמים ראשוניים וחד-פעמיים לפני שהוא נותן להם תוקף אסתטי. זאת בניגוד לסופר, השולף מילים מתוך מאגר מילים (קרי: מילון) מוכן מראש. כלומר, הקולנוע מטבעו הוא עניין פראי, תקשורת (ולא שפה כאמור) המתקיימת בזכות היכולת האנושית לזכור ולחלום, כלומר להעלות דימויים בעיני הרוח. החוויה הקולנועית היא מטבעה א-רציונלית. אך באופן היסטורי, במקום שינצלו את הטבע הא-רציונלי, ההזוי הזה, בחרו מרב במאי הקולנוע להשתית את סרטיהם על העמדות סצנוגרפיות מסורתיות, כמעט קבועות, שמקורן בתפיסה תיאטרלית (שהנחיל לנו ד.ו. גריפית', חלוץ הקולנוע האמריקאי) שעל פיה אמצעי ההבעה הקולנועיים אמורים לשרת את הסיפור ולא להפריע למהלכו או לחוויית הצפייה של צופה מן השורה.

עם זאת, מוסיף פאזוליני, הקולנוע הוא לא רק חוויה הזייתית שכזאת. טבעו של הקולנוע הוא כפול. בעת ובעונה אחת עם היותו "פסאודו-שפה" (שרק "מתנהג" כשפה בהיותו אקט שיוצר תקשורת בין בני אדם), שלוח רסן מילוני, סובייקטיבי ופיוטי מטבעו, הקולנוע הוא גם האמנות הקונקרטיה מכולן. בניגוד למילה "קטר", שהיא אובייקטיבית ונצחית (מקורה כאמור במילון) ומסמנת איזשהו קטר דמיוני שמתממש בעיני רוחו של קורא, דימוי הקטר הקולנועי אינו כזה. הוא חייב להיות ספציפי, מסוג, גודל וצבע (בהנחה שהסרט אינו שחור-לבן) קונקרטיים. הדימוי הקולנועי הוא סובייקטיבי במהותו, אך גם קונקרטי במימושו.

אז מה עושים? כיצד ליצור קולנוע שאינו "לשון של פרוזה" אלא "לשון של שירה"? כלומר, קולנוע שמתחשב בטבעו הכפול – סובייקטיבי-א-רציונלי ופיוטי מחד וקונקרטי לחלוטין מאידך. כאן מאמץ פאזוליני את המושג הספרותי "המבע המשולב"<sup>2</sup>. כדי לעשות קולנוע פיוטי באמת, על יוצר הקולנוע לביים את "המציאות הקולנועית" מבעד נפשו של הפרוטוגוניסט – גיבור קונקרטי במציאות קונקרטיה – ותפיסתו הסובייקטיבית את המציאות, כפועל יוצא של עולמו הפנימי. נוכחות היוצר-המספר החיצוני למאורעות שהוא מתאר משתלבת עם נוכחות

<sup>1</sup> Poetics of cinema (1962), מאמר שהקריא פאזוליני בפעם הראשונה בפסטיבל אוברהאוזן, גרמניה.

<sup>2</sup> ב"הקול והזעם" לויליאם פוקנר, המספר מתאר כיצד למשל נעלם לפתע העולם, כשבפועל אביו של בנג'י, הנער המפגר גיבור הספר, בסך הכל כיבה את האור בחדרו. גם אצל דויד גרוסמן ב"ספר הדקדוק הפנימי" מתוארים מעמדים שלמים דרך תפיסת המציאות של הילד אהרון, גיבור הספר, תוך שימוש בשפה נמוכה במתכוון, בהתאם לשפה שאהרון מתנסח בה.

הגיבור, וקולו נארג בקולה של הדמות הראשית, הפועלת במציאות קולנועית שנצבעת בצבעי הנפש שלה. מצבה הנפשי של הדמות הראשית ותפיסת המציאות שלה מכוננת את המציאות הנצפית, וזאת על ידי הפעלה מנומקת של מכלול אמצעי ההבעה הקולנועיים העומדים לרשות היוצר. במילים אחרות, באמצעות סגנון הסרט, צורתו הצרופה, באים לידי ביטוי תודעותיהן המשולבות יחד של הבמאי וגיבורו באופן אקספרסיבי. דרך הסגנון, לא רק הגיבור (אשר הזווית האישית שלו מכוננת עולם ומלואו) זוכה לעמדה אינטימית מכרעת (בינו לבין הצופה) – אלא שגם היוצר עצמו הופך לנוכחות דרמטית. וכך, היוצר עצמו הופך בעצם לגיבור האמיתי של סרטו.

לשם הדגמה מביא פאזוליני את סרטיהם של עמיתיו ל"קולנוע האירופי האינטלקטואלי" של תקופתו – אנטוניוני, גודאר, ברטולוצ'י, שבסרטיהם הם מכפיפים את אופן הצגת "המציאות" (באמצעות עריכה מקוטעת, זוויות צילום לא שגרתיות היוצרות אי-נחת, שימוש בעדשות מעוותות וכו') למצבם הנפשי של גיבוריהם (נזיריטיים, מנוכרים, אוטוסיידרים וכו'). לעומתם, צ'פלין למשל הוא יוצר של סרטים שהפיוט שבהם נובע מטבעו של הנווד ומעמדתו ההומניסטית של הבמאי אך לא מסגנונו הצרוף, ועל כן הוא אינו יוצר "קולנוע של שירה" – הקולנוע שלו הוא "לשון של פרזזה". לסיום המאמר הוא אף מציג אינוונטר של אופני צילום ועריכה שבאמצעותם אפשר לבצע את "המבע המשולב" בקולנוע. אמנם ממאמרו נעדרת ההתייחסות לפסקול, אך פאזוליני עצמו, בסרטיו השונים, לוקח לעצמו את החופש להוסיף למבע הקולנועי הצרוף מוזיקה שעל פניה לא נתפסת כקשורה לנסיבותיו ולהכרח הדרמטיים (שעליהם הצביע אריסטו ב"פואטיקה"<sup>3</sup> שלו כתנאי הכרחי לקיומה של דרמה). כך למשל הוא משלב מוזיקה כנסייתית של באך בסרטו הראשון **אקטונה** (1961), המספר על סרטור ממשכנות העוני של רומא, או משמיע את "לפעמים אני מרגיש כילד חסר אם" לבילי הולדיי ב **הבשורה על פי מתי** (1964), סרט המתרחש במדבר יהודה והמספר את סיפורו של ישו. המוזיקה בסרטים אלה משרתת את פאזוליני להבהרת עמדתו (הדתית והפסיכולוגית) כלפי הפרוטוגוניסטים שלו, מנכיחה את קולו ומשתלבת עם האופן שבו מיוצגת המציאות שהגיבור פועל בתוכה, כלומר מוסיפה עוד נדבך ל"מבע המשולב".

מים רבים זרמו בדנובה ואף בטיבר מאז 1962, השנה שבה הקריא פאזוליני את המניפסט הזה במהלך פסטיבל אוברהאוזן. אפשר לומר כי רבים מבמאי הקולנוע העלילתי העכשווי מיישמים בסרטיהם את תביעותיו של פאזוליני ל"לשון של פיוט" בקולנוע (לדוגמה, באמריקה: דייוויד לינץ', גאס ואן סנט, האחים כהן; בצרפת: ליאו קראקס, גספר נואה; במקסיקו: קרלוס רייגדס; במזרח הרחוק: וואן קאר וואי וטסאי מינג ליאנג, ועוד רבים וטובים). הם גם עושים זאת תוך התייחסות כבדת משקל לנושא הפסקול, שהוא חלק בלתי נפרד מעיצוב העולם של סרטיהם, לא פחות ולעתים אף יותר מהמבע הקולנועי שלהם.<sup>4</sup> ניתן לומר שהקולנוע העלילתי בימינו נענה במקרים רבים לפוטנציאל הפואטי של הקולנוע, ואף הקהל הרחב למד להסכין עם קולנוע "מסחרי" בהגדרתו, לעתים תוצר האולפנים ההוליוודיים המרכזיים, שמותח את גבולות הריאליזם באמצעות סגנון בלתי מתפשר.

לא כך הוא המצב בקרב במאי הקולנוע התיעודי. אפשר אף לטעון שהקולנוע הדוקומנטרי ברובו נוהה באופן מובהק אל הייצוג התוכני של המציאות, ודוחק בכך את ייצוגו הפורמליסטי. ייתכן שהסיבה המרכזית לכך נעוצה בעובדה שעל הקולנוע הזה לשכנע את הצופה ב"הילה הדוקומנטרית" העוטפת את היצירה, הילה שהיא הכרחית כדי לקיים את "הסכם הג'נטלמני" הבלתי אמצעי בין הצופה ליוצר בדבר היות היצירה שלפניו ייצוג של מציאות קיימת ולא בדיון. סגנון אקספרסיבי וסובייקטיבי בייצוג ממין זה יכולה להרתיע את הצופה ולפגום

<sup>3</sup> ב"פואטיקה" מצביע אריסטו בין השאר על שני תנאים הכרחיים להשתלשלות אירועים דרמטית – נסיבותיות והכרח. כל אלמנט נרטיבי שאינו פועל על פי תנאים אלה גורע מהיצירה ועל כן מיותר.

<sup>4</sup> לדוגמה: שימוש במוזיקה אמריקאית קיטשית ורומנטית מחד ובאפקטים ורעשים א-דיאגטיים מאידך ב"קטיפה כחולה" האפל והמאיים לדייוויד לינץ'; ערבול והעברת הסאונד דרך פילטרים מערפלים ב"אלפנט" לוואן סנט; עריכת הפסקול הסובייקטיבית המייצגת את תודעת הגיבור ב"ברטון פינק" לאחים כהן; קטעי המיזיקל ב"עננה הפכפכה" למינג ליאנג.

באפקטיביות של התיעוד. אם כן, ניסיון לצבוע מציאות בצבעי הנפש של הגיבור הקולנועי התיעודי האוטנטי יכולה להיתפס כאקט של התנשאות כלפי הגיבור, חדירה וולגרית לתחום הפרט המצולם, מעשה שתלטנות מצד היוצר כלפי המציאות שהוא מבקש לחשוף כהווייתה (לתפיסתו כמובן), ועיוות בלתי נסבל של אותה מציאות, סוג של אגו טריפ. צריכה להיות סיבה מצוינת לחרוג מ"לשון של פרזזה" השקופה האופיינית לסרט התיעודי ולממש את חזונו של פאזוליני. הקריאה של האחרון ל"לשון של פיוט" לא אתגרה את רובם של הקולנוענים התיעודיים. כשאני סוקר בעיני רוחי את ההיסטוריה של הקולנוע התיעודי אני מתקשה למצוא סרטים הממשיים את הפוטנציאל הסגנוני הגבוה שמתווה "המבע המשולב".<sup>5</sup>

בכל זאת, אפשר לאתר כמה סרטים כאלה. סרטים שבהם קול היוצר משתלב עם קול גיבוריו, ושבדרך בועט במוסכמות קולנועיות ובצורך לשכנע את הצופה בייצוג נאמן למציאות המתהווה לפניו. **בירושלים** לפרלוב<sup>6</sup> (1963) הוא בוודאי יצירה שכזאת, המתארת את "ירושלים על פי פרלוב" באמצעות דמויות שנבחרו בקפידה כדי לממש את חזונו, ואשר המבנה הנרטיבי שלה שבור, הצילום בה מבליט את סובייקטיביות נקודת המבט על העיר, ועיצוב הפסקול מפתיע כל פעם מחדש בבחירותיו.<sup>7</sup> מקרה אחר הוא סרטו של ברוס וובר **בוא נלך לאיבוד** (1988),<sup>8</sup> שהוא פורטרט של חצוצרן הג'ז והזמר צ'ט בייקר. לפנינו "מבע משולב" מובהק, שבו הצילום בשחור-לבן קונטרסטי גרעיני, והשימוש בזוויות צילום אלכסוניות, יחד עם עריכה א-נרטיבית, קופצנית, מייצרים חוויית צפייה מעורפלת ומבלבלת במכוון. כל זאת כדי שיוכל הצופה להזדהות עם בייקר, שבערוב ימיו, התקופה המתוארת בסרט, היה מכור לסמים בעודו ממשיך לחיות חיים של אמן ג'ז טוטלי. אנו חוזים במציאות בסרט דרך דמדומי הנפש של היוצר, מציאות הספוגה בחומרים נרקוטיים ובג'ז. בעצם הסרט כולו נחווה כיצירת ג'ז – צורת אמנות היוצרת משמעות מתוך אלתור מתמיד וחופש מאורגן (יצירת ג'ז היא גם ההגדרה הטובה ביותר לתפיסת העריכה, מעין קריאה ללכת לאיבוד, כשם הסרט). בפרפרזה על שם סרטו של ספייק ג'ונס **להיות ג'ון מלקוביץ'** (1999), עוד דוגמה מופתית ל"מבע משולב" בקולנוע העלילתי, סרטו של וובר יכול היה להיקרא גם "להיות צ'ט בייקר", והנה לפנינו עוד הגדרה ל"מבע המשולב".<sup>9</sup>

**בלווי** (Belovy, 1994), סרטו הרשמי הראשון של היוצר הרוסי ויקטור קוסקובסקי, בן טיפוחיו של אלכסנדר סוקורוב ותלמידו של הרץ פרנק,<sup>10</sup> מביא אל המסך סוג אחר של חופש יצירתי ותעוזה בלתי מתפשרת. **בלווי** הוא סרט צנוע, מצולם בשחור-לבן (אבל בפילם 35 מ"מ), המתרחש בחווה נידחת אי שם בטייגה הרוסית, שבה חיים את חייהם הבלתי מפוארים אח ואחות לבית בלווי (בשלב מסוים מגיח ללוקיישן עוד אח וכנראה חי שם גם ילד...), חקלאים, שרידים מהעידן הקומוניסטי, בקפסולת זמן חסרת הקשר לעולם סביבם, יחד עם החיות המקיפות אותם. זהו אחד הסרטים המיטיבים להמחיש את מה שמכונה "הנפש הרוסית"; את התפיסה

<sup>5</sup> ואין הכוונה לדקונסטרוקטיביזם של הקולנוע הסובייטי הדוקומנטרי בראשותו של דז'יגה ורטוב, שהיה בראש ובראשונה – נוסף על הישגיו הכבירים בתחום המבע הקולנועי – תעמולה, שכחלק מהאקט החתרני שלה הדירה את הדרמטורגיה הקלאסית ולא העמידה פרוטוגוניסט לרפואה.

<sup>6</sup> סרטו של דוד פרלוב "בירושלים" הוזמן ע"י מרכז ההסברה, ולמרות הגדרתו האפריורית כסרט תדמית/תעמולה, פרלוב יצר סרט א-נרטיבי, חוצה גבולות ז'אנריים, פואטי במהותו ואישי לחלוטין.

<sup>7</sup> לראיה: הסצנה הסוריאליסטית בשכונת ארמון הנציב, שבשיאה מנגנת תזמורת (שהובאה מן הסתם למקום לצורך הסצנה) את "למדבר" לסשה ארגוב.

<sup>8</sup> ברוס וובר הוא צלם סטילס אמריקאי מפורסם שמדי פעם מגיח גם לזירה הדוקומנטרית, בדרך כלל כדי להציג אינוונטר של נושאים הקרובים ללב, כגון: "אפים שבורים", המתמקד במועדון אגרוף בפורטלנד, אורגון ומצולם אף הוא בשחור-לבן, ו"מכתב לטרו", שהוא מכתב אהבה לכלבתו המשולב ביומן אישי של וובר.

<sup>9</sup> בהקשר זה אפשר להביא כדוגמה את סרטו האישי של אלן ברלינר "ער לחלוטין", שגם הוא נוקט "מבע משולב" במגוון אמצעים, לרבות פסקול, כדי שניכנס ל"תוך הראש" של גיבורו, הוא ברלינר עצמו. ואם כך לפנינו פיצול יוצא דופן בין היוצר וייצוגו כדמות בתוך סרטו הוא.

<sup>10</sup> הבמאי הדגול הרץ פרנק (1926–2013) נפטר השנה בירושלים. הרץ, יליד ריגה, היה צלם סטילס חשוב לפני שעבר ליצור יצירות מופת דוקומנטריות באזורים שונים (שתקצר היריעה כאן לסקור בפירוט). בסרטיו חקר פרנק את מסתרי הנפש האנושית במהלך חוויות מרכזיות, אקזיסטנציאליות ומעצבות תודעה ועמדה נפשית, תוך שימוש וירטואוזי של אמצעי המבע הקולנועיים לכדי "לשון של פיוט" מובהקת.

המטפיזית של הטבע רחב הידיים, את הפאתוס, את המלנכוליה, את שמחת החיים הבסיסית והפשוטה, את הלהט המהפכני, את עליבות המצב הקיומי האנושי הבסיסי ואת גאולת הנפש וההתעלות השזורים, כבמעשה פלא, זה בזה וזה כנגד זה, בהרמוניה בלתי אפשרית, גדולה מן החיים והתפורה למידותיו של הקולנוע. מטרתו של קוסקובסקי בבלווי – ובכך הוא הממשיך המובהק ביותר של מורו פרנק – היא לחשוף את הנפש האנושית על כל מסתריה ולהציג אותה לראווה במלוא יפעתה ועליבותה, בעיקר במלוא אנושיותה. וכך חולפים הימים, האחות חולבת את פרתה, שעמה יש לה דין ודברים מהמצחיקים והנוגעים ללב שנראו בקולנוע, האח משתכר שוב ושוב וחוזר על נאומיו המהפכניים, האח הנוסף מגיע לביקור והשלושה יוצאים לשחיית עירום באגם הסמוך, והכלב רודף אחרי קיפוד ונובח עליו בחמת זעם. החיים: הוראות הפעלה. והמצלמה של קוסקובסקי? עוזבת למשל את הגיבורה כדי לסקור מקרוב את פיתוליו וקליפתו של עץ ענק, שטור נמלים נע עליה. אולי מפה תעלה איזו תשובה לשאלת הזמן, הקיום ומשמעותו.<sup>11</sup>

והעריכה? משהו כל מעמד רק כדי לחבר אותו פתאומית, לכאורה ללא סיבה למעמד אחר. וכך, כהד לתפיסת המציאות של גיבורי הסרט, הסצנות בבלווי אינן קשורות אחת לאחרת ואינן יוצרות רצף סיפורי (שהרי אין שום דטרמיניזם בחיי הגיבורים). לפנינו סרט הנסמך על סדרה של אירועים ודימויים חזקים, והנחוה יותר כשירה ולא כסיפור בעל התחלה, אמצע וסוף, חוויה ולא חשיבה, אידאליזם ולא אנליטיות. קולנוע מזוכך, טהור, קונקרטי ומופשט בעת ובעונה אחת, ובמילים אחרות: "קולנוע של שירה".

מה שמביא אותנו לפסקול יוצא הדופן של הסרט, לבחירות המוזיקליות ולעריכת הסאונד. הסרט מתחיל בסדרה, הנדמית אינסופית, של שוטים הנעים על מימיו של נהר רחב ידיים בנוף הטייגה הרוסית, ואשר מסתיימת בזיקוקי דינור הנורים לשמיים בכפר נידח בואכה החווה שבה יתרחש הסרט. כבר כאן מפתיע קוסקובסקי בבחירה המוזיקלית שלו. על רקע הנוף הכה רוסי הזה נשמעת שירה הלקוחה מסרט הודי ישן, שאין לה כביכול דבר וחצי דבר עם המציאות הנגלית לעינינו. בכיתת אמן<sup>12</sup> שהעביר קוסקובסקי הוא נדרש לבחירה המפתיעה. תשובתו הייתה מפתיעה לא פחות: "גדלתי על קולנוע הודי בילדותי, ואני אוהב שאין קשר ישיר בין תמונה לפסקול". ייתכן שהבחירה קשורה גם בעובדה שהבמאי הכיר את הבלוויים ואת החווה משחר נעוריו. כך או כך, החופש לשלב מוזיקה שהנמקתה אישית ושאינה קשורה לנפשות הפועלות בסרט ממשיכה לאורך כל הסרט. בסצנה אחרת אנו חוזים בפעלתנות של חיות בחווה (כולל תרנגולות הקופצות כדי להגיע לפרי שמצוי על עץ, ואף נמלים, שוב, המתזזות בין קורות רצפת העץ בבית), אשר מגיעה לשיאה עם כלבתם האהובה של הבלוויים, הרצה אחרי הטרקטור שנוהג האח. ברקע הסיקוונס הזה בחר קוסקובסקי להשמיע שיר בספרדית במקצב הסלסה, אשר מחרה מחזיק אחרי החיוניות ושמחת החיים הפורצות מתוך העליבות. בסצנה אחרת, שבה יושבים שלושת הגברים בעירום מלא בסאונה, נשמע ברקע בינג קרוסבי שר בהקלטה משנות השלושים את "הירח היה צהוב". בעצם בכל הסצנות המתוארות לעיל, הפסקול הדיאגטי נעלם לחלוטין ובמקומו (כמו בקליפ) נשמעת אך ורק המוזיקה שבפסקול. מעבר לקונטציות המיידיות שמעלים שלושת הקטעים המוזיקליים (געגוע, שמחת חיים, מלנכוליה גברית בהתאמה וכפירוש אישי לחלוטין), ההחלטה להשקיט את הפסקול מקנה לשלוש הסצנות איכות ארכאית, הלקוחה ישירות מן הראינוע. הדבר מדגיש את הדימוי המצולם ומקנה לו איקוניות אוניברסלית, כאילו ה"נפש הרוסית" המשורטטת בסרט היא חלק מהוויה הוליסטית כלל-עולמית החוצה מרחבים ותרבויות. הבלוויים הופכים לפתע לכל-אדם וכל-אישה.

<sup>11</sup> רגע זה מזכיר יותר מכל גאון קולנוע רוסי אחר שתר אחרי העמדה הנפשית הרוסית: אנדריי טרקובסקי, שיש הרואים בקוסקובסקי את מקבילו הדוקומנטריטי.

<sup>12</sup> שהתקיימה בשנת 2011 במסגרת פרויקט "גרינהאוס" באיסטנבול.

ברגע משמעותי אחר שכבר הזכר, שבו עוזבת המצלמה את האחות העומלת ברפת רק כדי לסקור שיירת נמלים על גזע עץ, נשמע לפתע בפסקול מכתב שהאישה כותבת לבנה, שאותו לא ראתה זה מכבר. החיבור ה"לא קשור" הזה בין המכתב וטור הנמלים מחזק את ההפשטה הנוצרת מטכניקת הצילום, ומעלה הרהורי לב על הארעיות ושכירות חיי האדם. אולי ברגע המדהים מכולם שוב חוזר קוסקובסקי להשתיק את הפסקול הדיאגטי. זה קורה בזמן שהאח השיכור משמיע עוד אחד מנאומיו הקומוניסטיים חוצבי הלהבות. סערת רוחו הספוגה אדי אלכוהול והמלווה בנפופי אגרוף מול פני אחותו, נוכח היעלמות הפסקול, יוצרת הומאז' לקולנוע הרוסי האילם ולהיסטוריה המהפכנית שלו. זוהי הערה אירונית ונוסטלגית בעת ובעונה אחת, המעלה באוב רוחם של אייזנשטיין ופודובקין,<sup>13</sup> ושוב יוצרת הפשטה לדמותם האלמותית ועם זאת הקונקרטי והסופית של גיבורי הסרט.

אך הרגע המופלא הזה לא מסתפק רק בהנעת גלגלי ההיסטוריה לאחור. בשוט הבא יישמע לפתע, אמנם במעומעם וללא יכולת "להקשיב" למילים, הפסקול החסר, אותו נאום מהשוט הקודם, מתוך אוזניות (השייכות מן הסתם למקליט מצוות הצילום) שמונחות על אוזניה של האחות היושבת אל השולחן במטבח, שאל רצפתו נפל רגע קודם אחיה, הלום אלכוהול. תגובתה למשמע אוזניה היא מין עירוב בלתי אפשרי של צחוק, צחוק לעגני ובכי על מר גורלה. וכך, בדקה קצרה שבה אנחנו חווים תגובה אנושית עשירה ומרגשת למקור סאונד נאומי – דידיקטי, עמום וחסר תוכן ממשי – מצליח קוסקובסקי לשכנע אותנו מדוע נאומים חוצבי הלהבות הם בכל זאת בעלי ערך עבורו ועבורנו – לא בגלל תוכנם, אלא בגלל התגובה האנושית אליהם. הפסקול תומך לחלוטין באבחנה הזו. את הנאום אנחנו לא שומעים, אך את הצחוק והבכי אנחנו שומעים עד למשיכת האף האחרונה. עד שלפתע היא מניחה את האוזניות חזרה על השולחן, קמה, ולמרבה ההשתאות יוצאת במחול המוני, גרוטסקי, מלווה את תנועותיה המגושמות בשירת זימה כפריית, בעוד נגינת אקורדיון שנתפרה בהתאמה בעריכה נשמעת ברקע, מעורבת בנחירות אחיה, השוכב שדוד ושיכור על הרצפה מאחוריה. הסרט מסתיים באבחה אל שוט אילם נוסף, לבן כמעט לחלוטין, למעט הכלבה האוכלת בקצה הפריים את השלג המכסה את המסך בלובנו, ושעליו מופיעות כותרות הסיום של יצירת מופת זו. בפסקול, על שלל מימושי ובהמשך ישיר למצולם, ממחיש לנו קוסקובסקי את משיכתו אל הגדול מן החיים שבגבולות החיים עצמם.

<sup>13</sup> סרגיי אייזנשטיין ("פוטיומקין", 1923, "אוקטובר", 1927), וזוולוד פודובקין ("אמא", 1926), היו מהיוצרים הבולטים בתור הזהב של הקולנוע הסובייטי הפוסט-מהפכני והאילם בעיקרו. ממפתחי תורת ה"מונטאז'", המושתתת על צילום אקספרסיבי ועריכה מקבילה של דימויים קונפליקטואליים היוצרים רגע קולנועי צרוף.