

## דרמה ומוזיקה ב'אשכבה' של חנוך לוין ויוסי בן נון

עודד שני דור

המחזה אשכבה נמנה עם המחזות האחרונים שכתב חנוך לוין, והוא האחרון שהספיק להשלים את בימויו. המחזה עלה לראשונה בתיאטרון הקאמרי בתל אביב ב-19 במרץ 1999. בהצגה השתתפו שחקנים רבים שעבדו עם לוין בהצגות קודמות שביים, ובהם יוסף כרמון, זהרירה חריפאי, יצחק חזקיה, גבי עמרני, דרור קרן ודינה בליי. חוץ מלוין והשחקנים, עשו במלאכה גם המעצבת רקפת לוי, התאורן שי יהודאי והמלחין יוסי בן נון. טביעות האצבע האמנותיות של שלושתם מורגשות היטב ביצירה זו. כמה חודשים לאחר הצגת הבכורה נפטר לוין ממחלת סרטן הערמונית, שסבל ממנה בשנות חייו האחרונות.

הנושא העיקרי של המחזה, כפי שניתן להבין משמו, הוא המוות. לוין עסק רבות במוות במחזותיו הקודמים, בפזמונים, בשירה, בפרוזה ובסאטירה שכתב. עם זאת, נדמה שהפעם ישנו דבר שונה בעיסוק במוות מאופן עיסוקו של לוין בו ביצירותיו הקודמות. העיסוק במוות במחזה הזה אינטנסיבי, אכזרי, קשוח, לא פוסק – ועם זאת עדין, מפויס ואפילו מתוק, עיסוק במוות שלצידו גם עיסוק בחיים. את העיסוק במוות מלווה המוזיקה שהלחין יוסי בן נון להצגה, מעין רקוויאם, מיסת אשכבה. כבר בריאיון ב-1973 אמר לוין ש"הצגה בלי מוזיקה נראית לי בזבוז"<sup>1</sup>. ואכן למוזיקה שהלחין בן נון ישנו תפקיד רב חשיבות בהצגה עד כדי כך שאי אפשר לדמיין את ההצגה בלעדיה.

מאמר זה יעסוק במוזיקה כחלק אינטגרלי מהאירוע התיאטרוני. אבקש לבחון מה תפקידה של המוזיקה בתוך ההפקה השלמה, כיצד היא מגיבה לטקסט ומה

---

1. ידיעות אחרונות, 7 ימים, 5.1.1973, מצוטט בתוך: יצחק לאור, חנוך לוין: מונוגרפיה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 280, הערה 4.

יחסה לנושא המוות במחזה. דרך העיסוק במלודיה, בהרמוניה ובצורה המוזיקלית אתמקד בנושא המוזיקלי הבולט בהצגה - שאכנה "נושא הכרובים" - ובשני השירים המושרים בהצגה. בחלקו האחרון של המאמר אטען שהמוזיקה מטרימה את השינויים הדרמטיים המתרחשים בשלוש התמונות האחרונות, שינויים ששוברים את המוסכמות שבנה לוין לכל אורך המחזה.

### אגדה על מוות

עם פתיחת הווילון, ההצגה מתחילה בצלילי פסנתר ומנדולינה. אנחנו שומעים מלודיה פשוטה, מתוקה, ילדית. בהמשך ההצגה יתברר טיבה של המוזיקה - זה שיר הערש שהזקנה תשיר בתמונה החמישית. הבחירה להתחיל את ההצגה במוזיקת שיר הערש מעמידה את הילדות ואת הילדי כנושא עיקרי במחזה. המוות בכלל - ומות ילדים בפרט - הוא נושא מרכזי בשלושת הסיפורים של צ'כוב שהמחזה מבוסס עליהם. באשכבה ישנם חמישה ילדים מתים: התינוק של האם, אשר אנו חוזים במותו בתמונה העשירית, התינוקת של זוג הזקנים, שעל מותה מסופר לנו בתמונות החמישית, השישית והחמש עשרה, בן העגלון, גם הוא ילד - "בקושי נער"<sup>2</sup> - שעל מותו מסופר לנו בעיקר בתמונה הארבע עשרה, אבל גם שני הזקנים.

בוודאי יתמהו רבים על הצגת מותם של שני הזקנים כמוות של ילדים. אולם הזקן והזקנה, בני 74 ו-69 בהתאמה, מתים למעשה כילדים. כפי שהבחינה זהבה כספי, רגע לפני מותם הזקנים נרדמים וחולמים על עצמם בילדותם לצד הוריהם.<sup>3</sup> בתמונה החמישית, רגע לפני מותה, הזקנה חולמת על ילדותה, על רגע נדיר של צחוק לצד אימה ואביה, וגם הזקן, בתמונה החמש עשרה, חולם רגע לפני מותו על עצמו בתור ילד לצד אימו.

לנושא המוזיקלי המנוגן כאשר הזקנה, התינוק והזקן מתים אקרא כאן "נושא הכרובים" - על שם שלושת הכרובים המלווים את הדמויות המתות במחזה בדרכן האחרונה. נושא הכרובים מחזק את האלמנט הילדי. המלודיה פשוטה מאוד, במנעד מצומצם, במשקל שלושה רבעים, והיא מורכבת מערכים ריתמיים של חצאים ורבעים בלבד. זו מלודיה פשוטה, מהסוג שאפשר למצוא בחוברות ללימוד

2. חנוך לוין, אשכבה ואחרים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1999, עמ' 187-223, בייחוד עמ' 220.

3. זהבה כספי, היושבים בחושך: עולמו הדרמטי של חנוך לוין: סובייקט, מחבר, צופים, ירושלים: כתר, 2005, עמ' 107.

נגינה למתחילים; מין מנגינה שתלמידים שמתחילים לנגן יוכלו בוודאי ללמוד בתוך מספר מועט של שיעורים. המלודיה הפשוטה, החזרתיות הרבה והרגיסטר הגבוה מזכירים לנו מעין מוזיקה של מובייל או סוג אחר של צעצוע לילדים, אולי תיבת נגינה מקולקלת.<sup>4</sup> עם זאת, מדובר במוות. המלודיה הפשוטה, הילדית, היא בכל זאת חלק מהרקוויאם - אם לא שיאו. הסולם המינורי, החצוצרה עם הסורדינו, הדינמיקה השקטה, כל אלה תורמים לאווירת האבל. תפקיד הכרובים הוא לנחם את המתים, ללוותם בדרכם האחרונה ולהמתיק את זמנם. למוזיקה חלק חשוב בתפקידם זה. עצם נוכחותה מחממת את הלב. בתמונות שאנו עדים בהן לשיא האכזריות - התמונות בבקתת החובש האדיש לחיי האדם ובתמונה שבה האם מספרת לזקן על הזוועה שגרמה למות בנה - אין כלל מוזיקה, ולטענתי היעדרה מעמיק את האכזריות. היעדר המוזיקה כולט גם בתמונה העשירית, בעת חילופי הדברים הקשים בין האם לזקן על קבר התינוק. לעומת זאת, כשהמוזיקה המתלווה לכרובים נשמעת, היא מדגישה את החמלה. ברוך ובמתיקות ילדית היא מלווה את המתים לעבר המוות - אותו עניין שעליו כבר לא יוכלו לומר דבר.<sup>5</sup>

#### ילדה קטנה ועץ ערבה

חוץ מהמוזיקה הכלית, הכוללת בין השאר את נושא הכרובים, יש בהצגה שני שירים. המשותף להם הוא שהם לא נכללו בטקסט המקורי של המחזה אלא נוספו להצגה. חלק זה של המאמר יעסוק בשירים אלה. אדון בהקשר שהם מופיעים בו בהצגה, אנתח אותם מבחינה מוזיקלית, ואשאל מה הקשר בינם ובין הנושא המרכזי במחזה - המוות.

השיר הראשון מהשניים הוא שיר ערש ששרה הזקנה בתמונה החמישית. את המוזיקה שמענו כבר בתחילה ההצגה, שם הנושא נשמע בנגינת פסנתר ומנדולינה, ללא מילים. הפעם, בתמונה החמישית, אנו זוכים לשמוע את השיר על מילותיו. הזקנים חוזרים הביתה מבקתת החובש. הם ואנחנו מבינים שהזקנה תמות בקרוב, והזקן מתחיל להכין את ארון המתים בשבילה. בזמן המדידות לארון המתים, הזקנה נזכרת בתינוקת שהייתה להם פעם. בנקודה זו במחזה, רגע לפני מותה, הזקנה חולמת על ילדותה. בשיא החלום, במעין "טריפ" מוזיקלי, הזקנה שרה שיר ערש:

4. תודה ליונתן שאבי על הדימוי של תיבת הנגינה המקולקלת.

5. לוין, אשכבה ואחרים, עמ' 223.

ילדה שלי, קטנה שלי  
אל תבכי, אל תבכי  
הנה ירח וכוכב  
הנה חתול, הנה ארנב  
הנה אנחנו וגם את  
והבובה אשר אהבת

מבחינה מוזיקלית, שיר הערש פשוט עוד יותר מנושא הכרובים. מבחינה טונלית הוא כתוב כולו בדו מז'ור, ללא מודולציות. עוד לפני תחילת השיר, כשחלומה של הזקנה נעשה אינטנסיבי במידה גוברת, נכנסת מנדולינה ומנגנת לבדה כמה פעמים את הצליל סול באוקטבות שונות. החזרה על הצליל סול - הצליל החמישי, צליל הדומיננטה בדו מז'ור - מכשירה את הקרקע מבחינה טונלית-הרמונית לדו מז'ור. מבחינה ריתמית השיר כתוב במשקל של ארבעה רבעים, והוא כתוב כולו ברבעים חוץ מחלק מהקדמות שמושרות כשמיניות. מבחינה מרקמית השיר בהיר מאוד - אנחנו שומעים את הזקנה שרה, והפסנתר מכפיל את שירתה אוקטבה אחת למעלה, אקורדים נפרטים במנדולינה בכל תיבה או חצי תיבה. מבחינה מלודית אין בשיר קפיצות גדולות יותר מקוורטה, והוא כתוב כולו במנעד של נונה (סול קטן עד לה ראשון). חלק נכבד מהשיר (תיבות 2-4, 10-12) מושתת על מנעד מצומצם אף יותר - שלושת צלילי הסולם הראשונים, דו - רה - מי.

The image shows a musical score for three staves in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melody with a first ending bracket over the last two measures, followed by a second ending bracket over the next two measures. The second and third staves continue the melody with similar rhythmic patterns.

### מנגינת שיר הערש (התיווי שלי, עש"ד)

מבחינה צורנית, השיר כתוב בצורה תלת-חלקית קטנה (small ternary form).<sup>6</sup> החלק הראשון, A, תיבות 1-4, מסתיים בטוניקה, דו מז'ור, ואז חוזר על עצמו במילים אחרות. החלק השני, B, כטיפוסי לצורה התלת-חלקית הפשוטה, אינו שונה במיוחד מבחינה מלודית-מוטיבית, אבל קונטרסטי מבחינה הרמונית-טונלית.<sup>7</sup> בתיבות 5 ו-7 ההרמוניה היא סוברדומיננטית - פונקציה שלא שמענו קודם לכן - והחלק כולו מסתיים בחצי קדנצה, על הרומינגטה. בתור מאזינים, בנקודה זו אנו מצפים לשמוע שוב את הקטע הראשון, A, לסגור מעגל טונלי-הרמוני ולהגיע אל המנוחה והנחלה - הקדנצה המושלמת האוטנטית על הטוניקה. וכאן השיר מפתיע אותנו. קודם כול, ההרמוניה בחלק A' שונה, מורכבת יותר מההרמוניה בחלק A המקביל לו. זה כבר צובע את שיר הערש בצבעים עגומים יותר. אולם ישנו עוד עניין, חשוב הרבה יותר.

הזקנה החולמת על ילדותה ברגעיה האחרונים בעולם שרויה בסערת רגשות. היא משתנתקת ואינה מצליחה להשלים את השיר. מכיוון שכבר שמענו את הנושא בתחילת ההצגה, ומכיוון שכבר שמענו את חלק A פעמיים רק לפני כמה שניות, אנחנו כבר מכירים היטב את המלודיה. אנחנו מצפים שהזקנה תשיר את התיבה האחרונה, אבל היא פשוט אינה מצליחה. הזקנה אינה מצליחה לשיר "אל תבכי" מכיוון שהיא עצמה בוכה. הקו המלודי אומנם נמשך בפסנתר, אבל איננו מקבלים את הסיום ואת היציבות שציפינו להם. הקו הכלי מגיע לטוניקה אבל לא הזמרת הסולנית, ועל כן איננו באים על סיפוקנו בסגירה נאותה. במקום זאת, לאחר התיבה ה-12 אנחנו שומעים במנדולינה שוב ושוב את צליל הרומינגטה, הפעם כנקודת עוגב מול ההרמוניה המשתנה, וזה מפר את תחושת היציבות. הזקנה כמו יוצאת מה"טריפ" וממשיכה במונולוג שלה.

כל אותה עת המנדולינה ממשיכה לנגן את נקודת העוגב, אך כאשר נכנסים

6. לעיתים משתמשים במונח "צורה דו-חלקית מעגלית" (rounded binary form) כשם נרדף לצורה התלת-חלקית הקטנה. המונח "צורה דו-חלקית" מתאים לקטעים שהחלק הראשון בהם - A - חוזר והחלקים השני והשלישי - B ו-A' - חוזרים על עצמם יחד כמקשה אחת. אומנם בשיר שלפנינו החלק הראשון חוזר על עצמו, אך לא שני החלקים הבאים, על כן אשתמש אך ורק במונח "צורה תלת-חלקית פשוטה" כדי לתארו. ראו: William Earl Caplin, *Analyzing Classical Form*, New York: Oxford University Press, 2013, pp. 196-198.

7. Ibid, p. 197.

הכרובים המלווים את הזקנה בדרכה האחרונה, אנחנו שומעים את הנושא המוזיקלי שלהם - נושא הכרובים. את הסגירה המלאה ברו מז'ור, קדנצה אותנטית מושלמת הכוללת את קו השירה, לא קיבלנו. אנחנו נשארים עם תחושה לא סגורה, כאילו עדיין לא שמענו את המילה האחרונה מהזקנה. ואכן, הזקנה תופיע שוב בתמונה האחרונה במחזה, בשעת חשבון הנפש האחרון של הזקן רגע לפני מותו. זו אינה הופעתו היחידה של שיר הערש בהצגה. כפי שכתבתי לעיל, נושא שיר הערש הוא זה שפותח את ההצגה עם פתיחת הווילון. שיר הערש נשמע גם בגרסה מצועצעת יותר, בטמפו מהיר יותר ובאוקטבה גבוהה יותר, כחלק מהקרבן שלפני מותו של הזקן בתמונה האחרונה בהצגה. השיר נשמע כחלק מזיכרון הילדות של הזקן, וזיכרון הפימה של אימו. שם נוכחות שיר הערש מחזקת את הצד הילדי בדמותו של הזקן, אשר כמו הזקנה חולם על ילדותו רגע לפני המוות. שיר הערש נשמע גם בתמונה השישית, אז הזקן מגיע אל עץ הערבה ונזכר בתינוקת שהייתה לו ולזקנה. המוזיקה היא חלק נכבד מההתגלות שהזקן חווה. בשעה שהוא נזכר אנו שומעים את אותה מנגינה ששרה הזקנה בתמונה הקודמת. הזקן אומנם נזכר בתינוקת המתה, ובשיא התמונה אף שואל את עצמו מדוע כל חייו לא ריחם על אשתו אפילו פעם אחת, אולם בין זה ובין זה הוא שוב עוסק בהפסדים הכלכליים ובהחמצה העסקית שלו. יש לו, ולנו, עוד דרך לעבור בהצגה הזאת.

### כשתחשכנה עיניי

השיר השני במחזה הוא "כשתחשכנה עיניי". במחזה השיר משובץ בסוף התמונה השביעית. האם נושאת את תינוקה. כרגע אנחנו לא יודעים בוודאות שהוא מת, אבל אפשר להבין זאת, שכן האם לוקחת אותו לאותו חובש שאליו לקח הזקן את הזקנה לפני מותה. אם כן, מדובר בשיר פְּרָדָה של הילד מאימו. התינוק אילם, הוא לא יכול לדבר, לא כן שכן לשיר, לכן יש זמרת - קרן דר - השרה את שירו:

כְּשֶׁתִּחְשַׁכְנָה עֵינַי,  
 שְׂאֵבִי אֶת עֵינֵי הַמֵּתוֹת  
 אֶל עֵינֵיךְ הַפְּקוּחוֹת,  
 וְקַבְּלִי אֶת מְרָאֵי הַמוּטָל לְחֵיקְךָ,  
 וְעֲשֵׂי לִי מְקוֹם בִּי קֵר,  
 כִּי אֶהְבְּתִי לְהִיּוֹת בְּחֶמְךָ,

וְעִכְשׁוּ כְּכֹר רְחוֹק מִמֶּךָ,  
וְעִכְשׁוּ זֶה נִגְמַר,  
לֹא יִהְיֶה עוֹד,  
רַק עֵינֵי הַמֵּתוֹת בְּעֵינֵי הָרוֹאוֹת,  
בְּעֵינֵי הַחַיּוֹת עֵינֵי הַמֵּתוֹת  
חַיּוֹת עוֹד מְעַט, כָּל עוֹד  
תַּחֲיֵי גַם אֵת, כָּל עוֹד  
תּוֹכְרֵי, כָּל עוֹד.

מכיוון שמדובר בשיר ששר תינוק, היינו מצפים שאותם אלמנטים של פשטות, של ילדיות, אשר אפיינו את נושא הכרובים ואת שיר הערש יופיעו גם כאן, אך לא כך הדבר. את הסול העיקש, זה שהכשיר את הקרקע מבחינה טונלית לדרו מזור בשיר הערש, מחליף כאן מי עיקש, המכשיר את הקרקע לטוניקה לה. חוץ מהצלילי מי אנחנו שומעים גם דו בקר, מה שמרמז לטוניקה של לה מינור, אולם האקורד הראשון בשיר הוא דווקא לה מזור. בשיר הערש הטוניקה של דו מזור הייתה ברורה לכל אורך הדרך, ואילו ב"כשתחשכנה עיניי" ישנם חילופים תכופים בין מזור למינור ובין מרכזים טונליים שונים.

כמו שיר הערש, גם "כשתחשכנה עיניי" כתוב בצורה תלת-חלקית - חלק ראשון, חלק שני ושוב חזרה על החלק הראשון. אולם לעומת שיר הערש, זו אינה צורה תלת-חלקית קטנה. כל אחד מהחלקים מורכב מכמה משפטים מוזיקליים (ומילוליים), ולא רק מאחד כמו בשיר הערש. המשפטים בשיר הערש היו כולם בני ארבע תיבות כל אחד, ואילו כאן משך המשפטים משתנה. בשיר הערש המרקם היה פשוט מאוד - קו שירה מוכפל בפסנתר ופריטות אקורדים במנדולינה בכל תיבה או בכל חצי תיבה, ואילו כאן המרקם עמוס יותר, בעל תבנית ליווי מתמדת של שמיניות רצות במנדולינה.

למרות ההבדלים ביניהם, יש כמה נקודות דמיון בין השירים. שני השירים מסתיימים בדרו מזור, והמנעד של שניהם הוא נונה (גדולה בשיר הערש, קטנה ב"כשתחשכנה עיניי"). את המנעד המצומצם יחסית של שיר הערש אפשר להסביר אולי מבחינה טכנית, בכך שהוא לא נכתב לזמרת אלא לשחקנית מבוגרת יחסית שאינה מסוגלת לשיר מנעד רחב. מגבלה טכנית כזאת לא הייתה במקרה של "כשתחשכנה עיניי", ששרה קרן הדר, זמרת בעלת הכשרה קלסית ומנעד רחב.

נדמה שההבדלים בין השירים גדולים מנקודות הדמיון. מבחינה מוזיקלית וגם מבחינה מילולית את שיר הערש קל לאפיין כשיר ילדים מובהק. נדמה שאי אפשר לאפיין כך את "כשתחשכנה עיניי". מדוע חורג השיר מבחינה מוזיקלית (וגם

מילולית) מקונוונציות של מוזיקה שמזוהה עם ילדים? אולי מקור הסיבה חיצוני למחזה. כמו שיר הערש מהתמונה החמישית, גם השיר הזה אינו חלק מהטקסט המקורי של המחזה. השיר לקוח מתוך ספר השירים של לוי "חיי המתים", שיצא לאור ב־1998, והוא השיר הסוגר את קבוצת השירים הראשונה בו, "חרוזי פְּרָדָה לאהובה". השיר הוא שירו של אהוב שעומד ללכת לעולמו ונפרד מאהובתו. במחזה כאמור זהו שיר פְּרָדָה של התינוק מאימו. זהבה כספי עומדת על המורכבות הזאת: שיר שהוא גם שיר הפְּרָדָה של המשורר הנוטה למות מאהובתו וגם שיר הפְּרָדָה של התינוק מאימו:

בספר השירים, הקול הדובר הוא הקול הילרי, המייצג את המשורר הנוטה למות, וממוען לאהובתו. בהצגה נאמרות המילים באוזניה של אמו בשמו של התינוק האילם, המת. על ידי ההכפלה של אותו טקסט בקונטקסטים נפרדים נוצרת באמצעות ההצפנה האוטוביוגרפית, התכנסות נוספת אל תוך הילדי בתוך הוויית המוות. לוי, המחזאי הגוסס, עורך אפוא באמצעות המחזה אשכבה לילד שבתוכו.<sup>8</sup>

ההצפנה האוטוביוגרפית הבולטת ביותר במחזה, המקום שבו באה לידי ביטוי המובהק ביותר האשכבה העצמית, נמצאת בתמונה 13. בתמונה זו, בהקשרה בנוגע למחזה כולו ובמוזיקה המלווה אותה יעסוק חלקו האחרון של המאמר.

### סוף לקשקוש'קלה

כבר בתמונה השלישית במחזה, עם הגעתם של הזקן והזקנה לבקתת החובש בחלופקה, הזקן אומר שבקתת החובש נראית ממש כמו הבקתה שלהם בפופקה.<sup>9</sup> את התפאורה כולה, ובה ירח, עגלה, עץ וגם שתי הבקתות, מגלמים בני אדם. את בקתת הזקנים ואת בקתת החובש משחקים האחים סיימון ורומן קריכלי, בהתאמה. לכאורה הקשר המשפחתי ביניהם מסביר לצופים את הרמיון בין שתי הבקתות, אולם יש כאן אמירה ברובד עמוק יותר – הבקתות דומות זו לזו מכיוון שכל המקומות בעולם דומים זה לזה. האדם האומלל, החולה, לא יוכל למצוא מזור למכאוביו אם ילך למקום אחר. השיכורים והזונות נודדים בין הערים פו'זוי לשצ'וצ'י, עד שכבר אינם מבחינים היכן הם נמצאים.

8. זהבה כספי, "הילדותי והילדי בדרמה של לוי – מ'סלומון גריפ' ועד 'אשכבה'", בתוך: נורית יערי ושמעון לוי (עורכים), חנוך לוי: האיש עם המיתוס באמצע: עיונים ביצירתו התיאטרונית של חנוך לוי, תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 54–55.

9. לוי, אשכבה ואחרים, עמ' 197.



עמרי יבין, בספרו העוסק במרחב ובמקום במחזותיו של לוין, כותב שפז'ווי ושצ'וצ'י הן ערים תאומות, קצוות של דרך ללא מוצא. "העולם הוא גשר צר המחבר בין שני יעדי קצה, שהם למעשה היינו הך, שכן לא זה ולא זה יגאל אותנו ממצוקת קיומנו".<sup>10</sup> לא זו בלבד שפז'ווי ושצ'וצ'י הן ערים תאומות, אלא שפופקה אף דומה לחלופקה, שדומה לשצ'וצ'י, שדומה לפז'ווי, שדומה לפריז, שדומה לשנחאי, שדומה לתל אביב, כשם שאנו הצופים דומים לדמויות שעל הבמה. "ב'אשכבה' מתבססת תבנית הפעולה של המסע ככלי שתפקידו העיקרי הוא לאשר כי אין מקום אחד שונה מהאחר, וכי 'כאן' ו'שם' הם היינו הך".<sup>11</sup> לוין מציג לפנינו עולם פטליסטי, שבו אי אפשר לברוח מהגורל, עולם דטרמיניסטי שבו הכול קבוע מראש, שבו אי אפשר לברוח למקום אחר, שכן גם בו תיתקל באותן בעיות, באותם אנשים, במוות.

על הבחנה זו בנוגע לתפקיד המקום והמרחב במחזה ארצה להוסיף עוד עניין: עם התקדמות המחזה, לא זו בלבד שברור שכל המקומות דומים זה לזה ושאי אפשר לצפות לגאולה, אלא שהכול נעשה צפוי יותר ויותר. אנחנו כבר יודעים לאן הדמויות ילכו, אנחנו יודעים את מי הן יפגשו, מה הן יגידו זו לזו. אנחנו כבר יודעים שהזקן ימות. את המעגליות הזאת המוזיקה מדגישה: אותה מוזיקה שמלווה את הזקן והזקנה עם צאתם מבקתתם לעבר בקתת החובש היא זו המלווה אותם באותה הדרך בכיוון ההפוך. המוזיקה של החזרה הביתה זהה למוזיקת היציאה אל החובש מכיוון שהזקנים לא מצאו אצלו מרפא, מכיוון שאין הבדל בין בקתת החובש לבין בקתתם ומכיוון שאין תוחלת למסע שלהם. מצב מעגלי זה, שהכול בו צפוי, חוזר על עצמו, מקבל את הביטוי האולטימטיבי בדבריו של הזקן לחובש בסוף תמונה 12:

הזקן: שאלה. איך זה, דוקטור, איך זה שאני יודע מה אתה תגיד, ואתה יודע מה אני אגיד, ואף פעם לא יוצאת לנו איזו מלה אחת מכיוון לא צפוי, משהו מהלב...<sup>12</sup>

בחרתי לסיים בתמונה אחת החורגת מהתבנית הזאת, הדטרמיניסטית, הצפויה מראש; בתמונה שבה לוין שובר לפתע את המוסכמות שהוא עצמו בנה בקפידה במהלך התמונות הקודמות. תמונה שבה חנוך האיש מדבר דרך גרונה של אחת הדמויות. לכאורה המוזיקה ממלאת בתמונה הזאת תפקיד משני ביותר, ואולי רבים מהצופים כלל לא יבחינו בה. אולם אני מבקש לטעון שעוד לפני שהצופים

10. עמרי יבין, בין פז'ווי לשצ'וצ'י ובין תל אביב לאוהיו: מרחב ומקום במחזותיו של חנוך לוין, ירושלים: הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2009, עמ' 193.

11. שם, עמ' 196.

12. לוין, אשכבה ואחרים, עמ' 216.

נחשפים לדרמה ששוכרת את המוסכמות הנרטיביות שנבנו בקפידה במהלך התמונות הקודמות, הם שומעים את המוזיקה ששוכרת את המוסכמות המוזיקליות-דרמטיות שנבנו בקפידה בתמונות הקודמות. בכך יש למוזיקה תפקיד חשוב ביותר של הטרמה. היא אינה מתפקדת אך ורק כרקע למתרחש, אלא מברשת עליו. בתמונה 13 נראית שוב עגלת העגלון, והפעם נוסעות בה שתי הזונות. זה אינו מפתיע. הצופה שראה את שתיים עשרה התמונות הקודמות הבין שזה יגיע. אנו מצפים לבוא העגלה, אנו מצפים לזונות שייסעו בה. תמת החזרתיות והמעגליות מתגברת בתמונה זו. הזונה עם השומה שואלת: "ותגידי לי, אלה, שני הפשוש'קלך, שפגשנו בשצ'וצ'י, הם לא במקרה אלה שפגשנו לפני-כן בפז'וז'י?"<sup>13</sup> אנו מבינים שכצפוי הזונות שוב נפגשו עם השיכורים, שוב נודדות בין שצ'וצ'י לפז'וז'י (או להפך - מה זה משנה?), שוב הזונה עם נקודת החן מפנטזת על גספצ'ו דה בלו ושוב הזונה עם השומה מצננת את הפנטזיה שלה. אולם במונולוג שנושאת הזונה עם השומה המעגליות, החזרתיות, נקטעת. עולה נושא מכיוון לא צפוי, משהו מהלב, כדברי הזקן בתמונה הקודמת:

זונה עם שומה אי, מה את מקשקשת, גם השחקנ'קלה, באמצע  
המונולוג'קלה, חושב רק על הפשוש'קלה בפוש'קלה.  
[מדקלמת כשחקנית דרמטית]  
הוי, פשוש'קלה,  
לא לנצח תשחק בפוש'קלה,  
יום אחד תרגיש חלוש'קלה,  
יהיה מיחוש'קלה,  
רופא ירביץ משמוש'קלה,  
ימצא שם איזה גוש'קלה,  
והמצב אנוש'קלה,  
ולאחר - ייאוש'קלה,  
ונשיקה למוש'קלה,  
חיבוק לזוש'קלה,  
והופ -  
סוף לקשקוש'קלה.  
[פורצות בצחוק]<sup>14</sup>

13. שם, עמ' 218.

14. שם, עמ' 219.

ההצפנה האוטוביוגרפית כאן ברורה. היא בוודאי ברורה לנו, 20 שנה אחרי מותו של חנוך לוין, אך היא הייתה ברורה גם לשחקנים ולקהל לפני 20 שנה. בשנת 1997, שנה לפני כתיבת המחזה ושנתיים לפני הצגתו, התבשר לוין שהוא חולה בסרטן הערמונית. אותו "גוש'קלה" שהרופא שהרביץ משמוש'קלה מצא, מוריד אותנו מהבמה אל חנוך האיש עצמו. ההצפנה האוטוביוגרפית האישית כל כך, המוחבאת בתוך המונולוג הטרגי-קומי של הזונה עם השומה, שוברת את המעגליות, את הדטרמיניסטיות של המחזה. ואכן, התמונות שיבואו אחר כך חורגות מהתבנית החוזרת שהתרגלנו אליה וכבר ציפינו לה. בתמונה 14 העגלון סוף-סוף מוצא אוזן קשבת - האוזן של סוסו - ובתמונה 15 הזקן אומנם מת, אבל לפני מותו מתרחש על הבמה קרנבל גדול בהשתתפות כל הנפשות הפועלות במחזה. אם כן, טענתי היא שאותו מונולוג של הזונה עם השומה הוא הקטע הדרמטי ששובר את המעגליות שהתרגלנו אליה ב-12 התמונות הקודמות. על קטיעת המעגליות הזאת מבשרת המוזיקה. כאמור עם התקדמות המחזה, הכול הולך ונעשה צפוי יותר ויותר. לא זו בלבד שאנחנו כבר יודעים לאן הדמויות ילכו, את מי הן יפגשו, מה הן יגידו זו לזו; לא זו בלבד שאנחנו כבר יודעים שהזקן ימות אלא גם נדמה לנו שאנחנו גם יודעים איזו מוזיקה נשמע. אחרי שבכל פעם שהופיעה העגלה שמענו את אותו נושא מוזיקלי - "נושא העגלה" - ברור לנו שגם הפעם תבוא העגלה, תסיע את הזונות, ונשמע את אותו נושא. אבל במקום זה אנחנו שומעים מוזיקה אחרת. מוזיקה שלא שמענו קודם. נושא העגלה שציפינו לו הוא בעל טמפו מהיר, מנגינה סינקופית, קדחתנית ומלאת תנועה, ואילו הנושא שנשמע בתמונה זו הוא בעל טמפו איטי, נוגה, עגום ממש. גם הדינמיקה חלשה הרבה יותר מהדינמיקה של נושא העגלה, שהייתה חזקה עד כדי כך שהדמויות היו צריכות כמעט לצעוק כדי לגבור עליה.

כשם שהמוזיקה שונה ממה שציפינו, כך גם המונולוג שובר את הציפיות שלנו. המוזיקה כאן מטרימה את ההתרחשות הדרמטית. היא מכינה אותנו בעוד מועד למונולוג הזה, השונה מכל מה ששמענו קודם לכן. היא אומרת לנו: "גבירותיי ורבותיי, כבר אינכם עומדים לצפות במתרחש בעגלה, לכן אני לא אשמיע לכם את נושא העגלה. אתם עומדים להיכנס לתיאטרון". המונולוג שהזונה עם השומה נושאת מביא את ההצגה לנקודה המתוחכמת והרפלקסיבית ביותר שבה. עומדת שחקנית שמשחקת זונה שמחקה שחקנית ונושאת מונולוג על כמה שהתיאטרון - וגם המוות - הוא דבר מגוחך. כפי שיבין כותב, הזונות אינן רק דמויות קומיות שמקילות מעט את האווירה, אלא הן גם מעמיקות את הטרגדיה. יש ניגוד אירוני בין הטרגדיה ובין הממד הקומי, המעניק לה

משנה חריפות ומעצים את אכזריותה.<sup>15</sup> הניגוד האירוני שיבין מדבר עליו הוא הניגוד בין דמויות נמוכות ובין הפנטזיה שלהן על התיאטרון, בין הפנטזיה על התיאטרון ובין התיאטרון המציאותי, בין כינויים מצחיקים לאיברי מין ובין תוכן מורבידי, וכפי שהראיתי - בין מוזיקת העגלון הקדחתנית שציפינו לה ובין המוזיקה הנוגה שאנו שומעים בפועל. מתוך הניגוד האירוני עולה קולו של המחבר שמדבר על מחלת הסרטן. המוות נוכח כאן לא רק כמוות של הדמויות, או כמוותו של כל אדם, אלא כמוותו הקרב ובא של המחבר.

כשם שהרקוויאם שהלחין מוצרט נעשה רקוויאם למלחין עצמו, אשכבה והמוזיקה הנפלאה של יוסי בן נון היא הרקוויאם לחנוך לוין. הכרובים בנושא מלא החמלה, שיר הערש ששרה הזקנה, השיר ששר התינוק לאימו, המוזיקה המלווה את המונולוג של הזונה עם השומה - כל אלה אין בכוחם למנוע את המוות הצפוי לכולנו, אך יש בידם להמתיק את הגלולה ולקרוא לנו לחיות בלי להחמיץ את החיים ובלי להתאכזר לסובבים אותנו, עד אשר תגיע שעתנו.

---

15. עמרי יבין, בין פדח"י לשצ'וצ'י, עמ' 198-199.