

התסכית כצורת אמנות

כאשר היוונים מינו את המוזות השונות כאפוטרופסיות על ענפי האמנות למיניהם, עדיין לא לקחו בחשבון (מסיבות מובנות) את הקולנוע, הרדיו והטלביזיה. אולם גם לאחר המצאת כל החידושים הטכניים הללו, עברה תקופת זמן עד שצורות האמנות החדשות שנוולדו על ברכיהן קיבלו גושפנקא רשמית, והוכרו כקיימות בזכות עצמן, ובלתי תלויות בצורות הישנות יותר. ברור שיש קרבה רבה בין המחזה המוצג בתיאטרון, לבין הסרט, התסכית, ומחזה הטלביזיה. אך אין להתליף בין הדפוסים הללו. כל אחד מהם טוב יותר בה במידה שהוא מותאם יותר למדיום המיוחד שלו. נביח כאן לשאר הצורות ונפנה אל התסכית, שהוא הוא המעניין אותנו כרגע. בהשוואה לתיאטרון הרי התסכית הוא צורת אמנות חדשה למדי. התסכית הראשון בתולדות הספרות שודר ב־15 בינואר 1924 בבית השידור הלונדוני. היה זה תסכיתו של הסופר ריצ'ארד יון "קומדיה של סיכון"¹. ארבעים שנה חלפו מאז ועד עתה, תקופה ארוכה בחיי אדם אולם קצרה לגבי עיצוב ספרותי חדש. "הצריכה" בתסכיתים היא רבה — כל שירות שידור משדר תסכיתים באופן קבוע. שלא כמו בתיאטרון. המציג אותה הצגה ערב ערב כל זמן שהקהל מוכן לסבול אותה ולמלא את האולם — הרי שידור תסכית הוא עניין חדיפעמי כמעט. אותו שירות שידור יכול לחזור על שידור תסכית מסויים רק במרחקי זמן ניכרים. לא כל מחזות הרדיו המשודרים היו תסכיתים

במקורם. יש עיבודים של מחזות, רומאנים, סרטים. ההכרה, כי התסכית שונה במהותו מן המחזה, לא נתפתחה בבת אחת. כקוריוו אפשר להזכיר את העובדה, שבמאי הרדיו הראשונים בגרמניה, בשנות העשרים, הלכישו את השחקנים בתלבושת מליאה; הם קיוו להעביר משהו מתחושת הבמה בדרך זו אל קהל המאזינים. למותר לומר, כי תפישה נאיבית זו כבר חלפה מזמן מן העולם. למעשה, גיכר התסכית הטוב בשוני שבינו לבין מחזה הבמה. סממנים שונים, המרשימים מאוד על הבמה, אינם נקלטים כלל בשידור המכוון לאוזן. המחזה ותסכית פונים לשני חושים שונים; עובדה זו מצריכה טכניקה שונה. המחזה פונה בעיקר אל העין, אל חוש הראיה; ואילו התסכית מכוון לאוזן, לחוש השמע. מכאן שיש אפשרויות מסויימות בפני המחזה, החסומות בפני התסכית; וכן להיפך, קיימים סממנים שהתסכית יכול להשתמש בהם, ואילו המחזה — לא. ניטול למשל סיטואציה כמו "הלילה ה-12"²) או "קומדיה של טעויות"³) לשקספיר. הסתבכות העלילה ופתרונה הסופי מותנים במחזות אלה בדמיונם המפתיע של זוג הגיבורים זה לזה. "הלילה ה-12" מדובר באח ואחות דומים בצורתם החיצונית. להגברת האילוזה מתחפשת האחות לגבר. כל הסיבוכים גובעים עתה מן העובדה, ששאר הדמויות הפועלות חושבות את האחות בטעות לגבר, ומחליפות אותה באחיה. מעשים שהאח עושה, מיוחסים לאחות; התחייבויות נדרשות מן האדם הלא-גבון, וכיוצא באלה. ב"קומדיה הטעויות" המצב מסובך עוד יותר; כאן שני זוגות דומים ששאר האנשים אינם יכולים להבחין ביניהם, שני אחים תאומים וכן שני המשרתים שלהם, אף הם אחים תאומים. הסיטואציה, על הבמה, מובנת לקהל, הרואה במו עיניו את האחים הדומים. אולם כאשר אין קהל צופים אלא קהל מאזינים — קשה מאוד להמחיש את הנקודה המרכזית, הקובעת את מהלך העלילה. במקרה זה, של מחזות שקספיריים, המאזין מבין את העניין פשוט משום שהוא מכיר את היצירה ויודע מהי העלילה.

בשנת 1960 שודר בתכנית "המסך עולה" התסכית "האיים החומים"⁴) לליאון פויכטונגר. מן המאזינים היו ודאי שעמדו על העובדה כי תסכית מאוחר זה שורשים לו ביצירה מוקדמת הרבה יותר. פויכטונגר, הידוע כמחברם של רומנים היסטוריים רבים, התחיל את דרכו הספרותית כמחזאי. רק לאחר שפרסם כמה מחזות, החל בכתיבת רומנים. הרומן ההיסטורי הראשון הכתוב בצורה האופיינית לפויכטונגר, צורה שיש בה ממוג הרקע ההיסטורי והניתוח הפסיכולוגי, הוא "הדוכסית המכוערת"⁵), שנתפרסם בשנת 1923. ב"איים החומים" אפשר היה לחזור ולהבחין בקווי היסוד של "הדוכסית המכוערת". "הדוכסית המכוערת" הוא רומן דואלי, דו-קטבי. יש בו מתח זמאבק בין המראה החיצון והגשמה הפנימית. הדוכסית מרגרטה (דמות היסטורית מימי הביניים) כעורה; כעורה להפליא. העין אינה קולטת אף קוו אחד שיש בו מן היפה. אמנם יש בה בדוכסית דבר אחד יפה: אך הוא אינו ניתן לקליטת העין. לדוכסית קול נאה, עמוק ונעים.

היא מיטיבה לזמר. ואין פלא בדבר: הקול הוא המשקף את הנפש ביתר נאמנות מן המראה החיצוני. נשמתה של מרגרטה אינה כעורה: היא משכילה, נבונה, בעלת תרבות ועדינת רגש. היא מדינאית פקחית ומצליחה. אך ההמון, אשר למראה עינים ישפוט, אינו מבחין בכל אלה. ההמון מעריך את אגנס פון פלוון היפיופה. כל מה שמרגרטה עושה למען הארץ, הרווחה והיא מביאה לנתיניה, נראה בעיני אלה כזכותה של אגנס היפה. ואילו מעשיה הטפשיים והאנוכיים של אגנס, הממיתים אסון על המדינה, מיוחסים למרגרטה. קולה של אגנס מכוער וצורמני, ומעיד על צדדים שבה שאינם נגלים לעין. אך ההמון אינו מצטיין באוזן חדה. בכל מעשה, בכל פעולה, בכל תכנית ובכל מפעל מתנגשת מרגרטה עם אגנס; על נפשו של כל אדם בחצר המלוכה הן נלחמות. כפי שאפשר היה לצפות, מרגרטה היא המפסידה בקרב. כשלונה השלם בא ברגע בו חשבה שניצחה: היא סלקה את אגנס מדרכה לנצח. ואז פוגים עורף למרגרטה המעטים שתמכו בה תמיד. סופה של מרגרטה, שהגוף המכוער דורש לבסוף את המגיע לו: הפשוטה והגסה ושבתאוות הגוף, תאוות האכילה, משתלטת עליה. עם נצחון הגוף הולכת ומתנוונת הנפש.

נושא מרכזי ביצירת פויכטונגר הוא יעודו וגורלו של העם היהודי. ב"דוכסית המכוערת" כבר מופיע הנושא, עם כי ברקע, בשולי המאורעות. לדוכסית יהודי-חסות, העוזר לה לפתח את ארצה מבחינה כלכלית. הדוכסית מרגישה קירבה רבה בינה ובין היהודי; היא בת חורגת לארצה עקב כעורה; היהודי בן חורג ליקום עקב היותו יהודי. שנאתו של ההמון אל השנים, שנאה הנובעת מתוך אטימות הנפש ומתוך טפשות, אף היא מאחדת אותם.

לא העלינו את הספר "הדוכסית המכוערת" אלא משום שהתסכית "האיים החומים" עורר בנו את זכרון הספר הקודם. שוב בפנינו מסיבות דומות: אשה מכוערת ואשה יפה העומדות האחת מול רעותה. בין דבורה גריי, בעלת חברת הנפט של האיים, הנקריית בפי האנשים "הקופה", עקב כעורה הבלתי רגיל, לבין צ'רמיאן פרוצ'אצ'ה היפהפיה והשובה את לבות האנשים בטוש אותו מאבק שהיה בטוש בין מרגרטה לבין אגנס. שתיהן רוצות לשלוט באיים החומים. האחת, המכוערת — על סמך עבודת נמלים בלתי פוסקת, שיפור תנאים כלכליים, פקחות והבנה. היפה — על סמך פניה המושכים, קלות ראש, התערבות בעניינים שאינה מבינה בהם ודעות קדומות. את מי מחבבים האנשים, נקל להבין: את צ'רמיאן היפה. ואילו על הגברת גריי מדברים רק בכינוי הגנאי "הקופה", כאילו היתה אשמה בכעורה. ועוד אין די בכך: נתחבר עליה ועל האיים החומים שלה לחן מעליב ופוגע, שהפך כמעט ל"שלגר" וידוע בכל מקום. בגסות רבה מזכירים לה את כעורה בכל שעה ובכל הזדמנות; והרי אין אשה בעולם, שאין זה לה העלבון הצורב ביותר.

הקבלה נוספת בין היריבות מרגרטה-אגנס ודבורה-צ'רמיאן: גם בזוג השני

הקול אינו מודתה עב המראה. לאשה הכעורה קול נאה ועמוק, לאשה היפה, לצ'רמיאן המקסימה, קול מתכתי וצורם. הדואליות אינה נוצרת אך ע"י השוני הרב בין שתי הנשים; היא קיימת אף בהן עצמן. הדמיון בין שתי היצירות מתבטא גם בדמויות המשנה: למרגרטה היה שר זקן, שהכירה עוד מימי נעוריה; מבחינה מסוימת, מלא הוא את תפקיד "הרוח הטובה" בחייה; הוא זנח אותה רק לאחר רצח אגנס. אצל עובדיה הזקן תזורות כמה מתכונותיו. ואילו איש העסקים הורזי והממולח, חסר חוט השדרה המוסרי, ה.ב. אינגרם, המנסה לזכות בכל העולמות גם יחד, הוא יורשו הרוחני של השר שהיה "הרוח הרעה" של מרגרטה הדוכסית.

מובן שפרטי העלילה שונים מאוד במהותם. הווי של דוכסות קטנה מימי הביניים והווי של חברת נפט מודרנית יש ביניהם מעט מן המשותף. האמת היא, שהצבעוניות והפיטורסקיות של אותם ימים רחוקים עדיפים (לפחות בספריו של פויכטונגר) על התאורים הצחיחים והתועלתניים של עולם הפיננסים המודרני. פויכטונגר מצטיין בתאור הרחב, המפורט, האפי — תכונה המתבזבזת, אם אפשר לומר כך, במחזה. מתקבל אף הרושם, כי פויכטונגר תפש את מהות עולם הכספים האמריקאי והתככים בואשינגטון בצורה פשוטה וסכמטית מדי.

אך הסיבה העיקרית בגללה נופלים "האיים החומים" מן "הדוכסית המכוערת", טמונה, דומגי, בסיום. דבורה גרי מוחצת את יריבתה; הונה העצום מקנה לה כוח פוליטי; כעורה אינו מרשה לה חולשה בשית; המערכת אינה שווה. הדוכסית מרגרטה היא דמות טרגית. הטבע עצמו הועיד אותה לכשלו. אף דבורה גריי הינה דמות טרגית. כל ברכה הופכת בחייה לקללה. התומים בפניה חיי אשה נורמליים. רקמת יחסים אנושיים פשוטים יום יומיים אינה למענה. אין לה ידיד נאמן בעולם כולו. ההמון שונא אותה. היא מנצחת — כי ההמון, במחזה על רקע הזמן המודרני, לא ניחן באותו כוח דמוני של ההמון בתמונות ימי הביניים.

בנצחונה של דבורה גריי רוצה פויכטונגר לפצות את רוחה של מרגרטה על העוול שנעשה לה — אך הוא עושה זאת על חשבון רמתו ואיכותו הספרותית של המחזה.

מנינו כאן כמה נקודות מהותיות במחזות שונים, המקבלות המחשה מליאה רק בדרך הראיה, בנוסף למומנט השמיעה. מלבד מקרים ספציפיים אלה, אשר כמוהם אפשר היה להוסיף ולמנות דוגמאות שונות, יש גם קווים כלליים יותר, מהם קשורים במבנה הטכני של היצירה. כך, למשל, מחזות ראווה, עם תמוני משתתפים, אינם מתאימים לתיסכות. קורה כמובן, שבמאי מסויים מתגבר על הקשיים ומצליח להפיק תסקית טוב מחומר המותאם יותר לבמה, כפי שבמאי גרוע עלול לקלקל תסקית התואם מאוד את מימד הרדיו; אך לא באלה מדובר. בדרך כלל, ריבוי משתתפים אינו תולם את התסקית. הכוונה היא לריבוי דמויות

פועלות, כמובן, ולא למקהלות או קולות רקע. כל אדם, הנוהג להאזין לתסכיתים, יודע, כי קשה יותר להבחין בין גווני קול שונים מאשר בין מראה שחקנים על הבמה. הסיבה לכך פשוטה: לרשותו של השחקן שעל הבמה עומדים אמצעים רבים יותר לאיפיון הדמות אותה הוא מגלם, מאשר לרשותו של השחקן המופיע בתסכית. גיוון הקול הוא האמצעי היחיד העומד לרשותו של שחקן הרדיו; ואילו השחקן המופיע לעיני הקהל משתמש בנוסף לקולו גם בתנועות ובמימיקה, וכן באיזורים חיצוניים — כלומר, לבוש ותפאורה. מסיבה זו מהווה ריבוי שחקנים עומס גדול יותר בתסכית מאשר במחזה. לא אחת נתקשינו לזהות את הדמויות השונות בתסכיתים שעובדו לפי רומאנים או מחזות מרובי-משתתפים. וכמובן שהרומאן, בפרט הרומאן רחב היריעה ורב ההקף, סובל בחילוף המדיום הספרותי יותר מאשר המחזה, שהוא, אחר הכל, קרוב במהותו יותר לכל צורה דראמטית שהיא. זכורים לנו כמה רומאנים מן הסוג שציינו, אשר עובדו לתסכיתים ושודרו ב"קול ישראל" — ללא הצלחה. בין אלה אפשר למנות, למשל, את "יריד התבלים" לווייליאם מקפיס תקריי⁶). רומאן קלאסי זה, שיש בו חומר לעשרים תסכיתים, איבד חלק ניכר מיופיו וממשמעותו בעיבוד.

בזאת הגענו לתכונה נוספת של התסכית. לא רק מספר השחקנים הרצוי מצומצם יותר בתסכית מאשר במחזה (ובודאי מאשר בסרט), שאם לא כן בהירות המובן מטשטשת — התסכיתים הטובים ביותר מצטיינים גם באחדות העלילה. משלוש האחדויות המפורסמות של תורת הדראמה היוונית, אחדות הזמן, אחדות המקום, ואחדות העלילה — נטל לו התסכית את זו האחרונה. אשר למקום והזמן — אלה דווקא גמישים בתסכית עוד יותר מאשר במחזה, ועוד נחזור לעניין זה. אולם העלילה רצוי לה שתהיה אחידה ומרוכזת יותר מאשר העלילה על הבמה, והרבה יותר מאשר העלילה שעל בד הקולנוע. הסיבה לכך זהה עם הסיבה שהבאנוה לצמצום מספר השחקנים. התסכית מסתמך על חוש השמע בלבד, ומיני להטטים מסובכים שאפשר להמחישם על הבמה, אינם חודרים להכרתו של המאזין. האם אפשר למסור את הקסם האגדי המיוחד של "חלום ליל קיץ" (ז' בתסכית משודר? סבורתני שלא. מחזה כמו "מקבת"⁷) ניתן לתיסכות, מחזה כגון "חלום ליל קיץ" — לא. ארנסט שנאבל כתב מסה קצרה על מהותו של התסכית, ונתן לה את השם הפאראדוקסאלי — "באורות הבמה של החשיכה"⁸); והגדרה מוצלחת ביותר. יש לוותר מראש על כל האפקטים הוויזואליים הרבים והמגוונים האפשריים. לעומת זאת, נודע בהכרח משקל רב הרבה יותר לגוונים וגווני גוונים של הקול, לאפקטים קוליים ולליווי מוסיקאלי ברקע.

על מנת להבהיר היטב את דברינו אלה, נביא שתי דוגמאות, שכל אחת מהן טובה בצורתה האמנותית, ואינה מתאימה להעברה למימד ספרותי אחר. ראשונה שבהן — דוגמה קלאסית מעולם הסרטים. אגב, מן הראוי לציין, כי הסרט רחוק

במהותו עוד יותר מן התסכית מאשר המחזה, שכן בסרט מראה העינים הוא החשוב ביותר, וחשיבות המילים הנאמרות היא משנית בלבד. הדוגמה שבחרנו בה היא הסרט "המלכה כריסטינה", עם גרטה גארבו הגדולה. סרט זה הוא אחד הסרטים הגדולים שהופקו אי פעם, ומי שחזה בו שוב לא יישכח אותו. אך אם ננתח את החוויה, שהסרט יצר בנו, ונשאל את עצמנו — מהו הקסם המיוחד, נגיע למסקנה מפתיעה. ב"המלכה כריסטינה" אין רעיונות מקוריים, אין דיאלוג שנון, אין ערך אידיאולוגי. מה יש בו? יש בו אמנות משחק מושלמת של גרטה גארבו. ומהי הסצינה הנחרתת ביותר בזיכרון? ללא ספק, אותו מעמד, בו מלטפת גארבו את כל החפצים הנמצאים בחדר שם שהתה עם מאהבה. סצינה ללא מילים. מימיקה טהורה. משמע, סצינה שמן הנמנע הוא להעבירה לדפוס של תסכית. ואם ינסה מישהו "לתסכת" את הדיאלוגים הבנאליים של הסרט — וודאי לא יגיע לגדולות.

הדוגמה השנייה היא תסכית, והפעם, תסכית ישראלי מקורי, הכוונה לתסכית שזכה השנה במקום השלישי של תחרות הפרסים, שהוכרזה ע"י "קול ישראל", — "מותנו במדבר" לאיתמר פרת. התוכן: שלושה חיילים איבדו דרכם במדבר. המים שבידיהם מספיקים רק לאדם אחד. שניים מן החיילים מוותרים מרצונם על המים — בשל אמונתם בערכים גדולים יותר מאשר הקיום הגופני. שניהם מתים במדבר. בחיים נשאר השלישי, שהוא — כמובן — הדמות הפחות סימפאטית שבשלישייה. שמות החיילים הם סמליים, שאול, דוד ויונתן. הנקל לנחש, כי שאול ויונתן נידונו למות, ואילו דוד הוא הנשאר בחיים. כתסכית, היתה זו יצירה רבת רושם. הביצוע היה מעולה, ויש לזקוף את ההצלחה על חשבונו של הבמאי (אפרים סטן) לא פחות מאשר על חשבונו של המחבר. את העלילה לכשעצמה, כפי שראינו, אפשר לנסח בשניים שלושה משפטים. הדגש הושם לא על ה"מה", אלא על ה"איך"; כלומר, לא ההתרחשות כפי שהיתה, אלא המסיבות שכפו על שניים את הוויתור והועידו את השלישי לחיים. קולות החיילים הגוססים, קטעי מקהלת דיקלום ברקע — הם שנתנו לתסכית את אוירתו המיוחדת. המקום לאפקטים קוליים הוא נרחב; ללא קטעי המקהלה המרשימים, ששיוו למתרחש משמעות שמעבר לגבולות מקרה מסויים, — היה נותר סיפור המעשה פשטני וחסר עמקות. יש להוסיף כאן, כי אפרים סטן, בבימויו שמענו תסכיתים הרבה, מצליח תמיד בתסכיתים שעיקרם באפקטים קוליים מיוחדים. אווירה מינורית, אלגית, שאינה טעונה מתח דראמאטי, כבמחזותיו של צ'כוב, למשל, אינה מתאימה לדרך הביום שלו. אך נחזור נא ל"מותנו במדבר". תסכית זה היה הופך לגרוטסקה על הבמה. קטעי המקהלה, המחשבות הסמויות, המגיעות אלינו כאילו מגופים ערטילאיים — היו הופכים למגוחכים תחת קרן האור הראשונה שהיתה מאירה עליהן. על הבמה היתה היצירה מאבדת את משמעותה. ואשר למדיום הקולנוע — הרי היה כאן חומר לחמש עד עשר דקות של הסרטה, לא יותר.

נובעת מכאן תכונה נוספת, ומתמיתה לכאורה, של התסכית: עובדה היא, שבתסכית מוכנים אנו לקבל חריגה לעולם הדמיון המטפיזי בהרבה יתר קלות, מאשר במחזה. והראיה: נכתבים הרבה תסכיתים, שהמומנט העל-טבעי מופיע בהם. אולם — היכן תמצא מעשי-ניסים במחזה המודרני? כל אותה מכונה של מעשי קסם והפתעה, ששקספיר הגדול כה הרבה להשתמש בה בקומדיות שלו — כבר מזמן חלפה ובטלה מן העולם. אנו דור סקפטי, ושדים ורוחות על הבמה (אלא אם מדובר במחזה קלאסי, המוכר לנו מקודם) אינם אלא מצחיקים אותנו. וראה זה פלא — בתסכית אנו מוכנים לבלוע יסודות תמוהים שאינם אלא מגוחכים על הבמה. הקול אין לו גוף, ובמחזה ערטילאי ניתן מקום לגורמים, שאינם מתאימים למציאות שאפשר לראותה ולבחנה.

לכן הקפיצות בזמן ובמקום משתלבות בתסכית ביתר קלות מאשר במחזה (לא מאשר בסרט). בכוחן של המילים לעורר בנו אילוניה יותר מאשר בכוחם של מראות. נביא שוב דוגמאות קונקרטיות. למשל: מאורע המתרחש בקרון של רכבת גוסעת הוא תומך מובהק לתסכית, אך לא לבמה. האזנו למספר תסכיתים המתרחשים ברכבת שבתנועה. צפירת הרכבת, קילות הנסיעה השונים, היו משכנעים לחלוטין. כיצד אפשר לתאר זאת על במת תיאטרון? הדרך הריאליסטית, של העלאת קרון נע על הבמה, לא תקסום לבמאים רבים. יש, אם כן, לוותר על הריאליזם, ולהסתפק ברמזים של תפאורה. אולם בתסכית, בעזרת רחשים וקולות שונים, אפשר ליצור רושם ממשי ביותר של נסיעה, של הליכה תוך כדי נדנדוד במסדרונות הצרים, של תנוחה ותנועה מתודשת. ודוגמה אחרת: רחש הים. בתסכיתו המרתק של אברהם ב. יהושע (אחד הכשרונות הבולטים שקמו בשנים האחרונות) "סודו של פרופסור"¹⁰ נודע ערך פסיכולוגי חשוב לרחש הים. רחש גלי הים הוא אחד מקולות הטבע, המשפיעים עלינו תמיד מחדש, גם אם נרבה לשמעם — בפרט אם אנו בודדים על החוף, ואין קולות נוספים העלולים להסיח את תשומת לבנו. הרחש, ששמענו בתסכית, העלה בדמיוננו את הים המשתרע עד מעבר לאופק. אפשר היה לחוש בגלים המתנפצים. דרך אזנינו קלטנו את התנועה וההמיה. תחושה זו אי אפשר, בשום אופן, לתת על הבמה. התפאורה המצויירת היא סטטית; הים שעל הבמה אינו זע, גליו נטולי-חיות. אפשר, לכל היותר, לשקף את הים מרחוק, נאמר, דרך חלון של חדר בו מתארעים הדברים; במקרה זה אפשר גם לצרף אפקט קולי. אולם מכיוון שהצופה מתבונן בנעשה, רושם הסממן האקוסטי הוא חלש יותר; תשומת הלב מחולקת בין החושים השונים.

אפקטים קוליים שונים פועלים, על כן, לעיתים, כשירה טעונת משמעות; והם נוטעים בנו הלך רוח רגיש ביותר. קולות שבמחזה היו "הולכים לאיבוד" קובעים את רוחו של התסכית. נזכיר כאן את התסכית המצויין של יהודה עמיחי, "פעמונים ורכבות"¹¹, שזכה במקום הראשון בתחרות הפרסים הראשונה שהוכרזה

ע"י "קול ישראל", לפני שלוש שנים. כפי שאנו לומדים כבר מן הכותרת, הרי הפעמונים והרכבות חשובים ביותר למהות התסכית. עמיחי עצמו אמר בהקשר לכך: "פעמונים ורכבות הם סמלים. בגוף התסכית הם מהווים קולות אורגניים, טבעיים, ואני משתמש בהם באופן מותשי. למעשה הם ממלאים תפקיד דומה לתפקידה של מקהלה בטרמניה היוונית." מקום העלילה של "פעמונים ורכבות" הוא בית-זקנים יהודי בגרמניה שלאחר המלחמה. הזקנים השוכנים במקום הם מניצולי המחנות, שעברו רדיפות וסבל. קול הפעמונים, הנשמע מידי פעם, הוא קולם של פעמוני הכנסיות השונות שבעיר. הגיבור, שגדל בישראל וחזר לביקור לעיר מולדתו, עדיין זוכר את הפעמונים מימי ילדותו. לאור העבר הנורא, הרי שהפעמונים מסמלים את הניכר. קולות אלה מזכירים לגיבור, שמקומו בארץ אחרת; ואילו להגרייטה הזקנה הם מזכירים את הרדיפות. לקול הרכבת החולפת נודעת משמעות כפולה: לגבי הגיבור, הרי זהו אמצעי הברחה מן המקום, ניתוק הקשר האחרון עם העבר; ואילו לגבי ניצולי השואה, קול הרכבת יכול לסמל רק דבר אחד — משלוחים למחנות המוות. אגב, רחש הרכבת הנוסעת מופיע בהרבה יצירות הקשורות בשואה. עיבוד מיוחד במינו של הנושא מצאתי בסיפור הולנדי, מפרי עטו של י. י. פרסר, "ליל הגירונדיסטים"¹²). קולות אלה בולטים בתסכית; במחזה לא היה רשמם חזק כל כך. ב"פעמונים ורכבות" מופיעים עוד כמה סממנים קוליים, אשר במדיום ספרותי אחר אי אפשר היה לחוש בהם כלל. כך, למשל, קול צעדיו של הגיבור, כשהוא צועד משולחן לשולחן בחדר האוכל של הזקנים, מבקש לגשר בין עולמות ומחפש את העבר ששקע — והדממה המוחלטת המתלווה לצעדים אלה.

מן הדברים שציינו עד כה, משתמעת אולי המסקנה הכוזבת, כי הטכניקה המיוחדת של התסכית הינה היסוד החשוב ביותר ביצירה. ולא היא. יכולים אנו להביא דוגמה של תסכית רדיופוני, אולם חסר ערך לחלוטין. הכוונה ל"הרחוב", התסכית שזכה השנה למקום הראשון בהתחרות התסכיתים של שירות השידור. הדמות המרכזית שבתסכית היא מוכר נפט מן הטיפוס הישן, הנוסע בעגלה רתומה לסוס, ומחלק נפט בשכונה ירושלמית. אנו שומעים את קצב צעדי הסוס, את פעמון מוכר הנפט, מתחנה לתחנה. הצלילים הללו משרים עלינו תחילה הלך רוח אוהד לגבי התסכית. אך לאחר כמה תחנות מתבררת לנו השיטה. יש כמה קבוצות של צרכנים, המחכים למוכר הנפט במקומות השונים שבמסלולו, ולשיחותיהם אנו נאלצים להאזין. אשה צעירה עם תינוק מקבלת עיצות טובות מפי שכנה, בלשון מקורית זו: "ילדים קטנים לא נותנים לישון, ילדים גדולים לא נותנים לחיות". השיחות בין השתיים, תוך כדי צפייתן לעגלת הנפט, הן באנאליות וחסרות כל עומק במידה כזו, שאין כל טיעון לריאליזם אשר עלול להצדיק את הבאתן בתסכית. אחר כך מופיעים זוג פקידים, המדברים על המשרד, על העלאה בדרגה, על מישהו שקיבל העלאה ועל מישהו שלא

קיבל. שניהם חולמים על דרגה גבוהה יותר, ולאחר האונה לשיחתם מתברר לנו מעבר לכל ספק, שאם העלאה זו תהא תלויה בנו — לבטח לא ניתן אותה. שתי נשים זקנות, המצפות בתחנה הראשונה, מעוררות בנו תחילה תקווה כי שיחתן תהיה מעניגת קצת יותר. הן מרבות בדברים על מוכר הנפט עצמו, על חיי הנישואין שלו בעבר ועל ביתו הבוגרת, שהוא סוגרת בביתו ושומר עליה בקנאות. מופיע שדכן זריו המחפש פיתרון לבת הבוגרת. ישנה קצת פעילות. מן הפסים הבאנאליים אנו עוברים לפסים סנטימנטאליים. השדכן מביא חתן, הבת מייד רוצה בו, לאחר כל השנים שישה בודדה בבית. משפחת החתן, אנשים פשוטים שזה מקרוב נתעשרו, מתביישים במוכר נפט מלוכלך. הבת בוכה. סוף טראגי: מוכר הנפט אינו יכול לעמוד בנחל הדמעות. הוא מוכר את העגלה וגם את הסוס החביב. לשכונה מגיע מעתה מוכר נפט צעיר, רכוב באון על גבי מושב מיכלית ממונעת. (למוכר הזקן כנראה היו קשיים בנהיגה). הטכניקה הזריזה המותאמת לרדיו, אינה יכולה ליצור יש מאין, משמעות מבאנאליות. הטכניקה חייבת להשתלב בתוכן וליצור עמו הרמוניה אחידה, אך היא אינה יכולה לבוא במקומו.

רק סופרים מעטים פנו לתסכית כצורת התבטאות אמנותית עיקרית. אחד ממעטים אלה הוא הסופר והמשורר הגרמני גינתר אייך. בשנת 1929, בהיותו בן 22, כתב אייך את התסכית הראשון שלו, ומאז התמיד בדפוס ביטוי זה. הוא פרסם גם כמה קובצי שירה. אין זה מתמיה, שכן אף התסכיתים שלו יש בהם מיסוד הפיוט.

גינתר אייך, המתרכז בכתיבת תסכיתים, משתמש ביצירותיו בסממנים שונים שלא היו ניתנים לביצוע על במת תיאטרון. (למעשה, תסכית המתאים גם לבמה אינו תסכית אמיתי). אייך אוהב את מישחקי המסכות; דמויותיו פושטות יישות ולובשות יישות חדשה, כנחש המשיל את עורו. לעיתים גובל משחק התחפושות באבסורדי. כך, ב"הנמר יוסוף"¹³, אנו שומעים על נמר הקרקס יוסוף, העובד מטמורפוזות שונות ומשונות; הוא מתגלגל לדמויותיהם של שאר המשתתפים, בזה אחר זה — אם משום שהוא טורף אותם ואם בשל סיבות פחות קיצוניות. "הנמר יוסוף" היא פרסה, בה מפתח אייך את שיטתו עד להגזמה פנטאסטית. אך תמיד מרחפים התסכיתים של גינתר אייך על גבול המציאות והדמיון, ומשחק התחפושות תופש בהם מקום מרכזי. אחד היפים שבתסכיתים שלו הוא "משברי הים של סטובאל"¹⁴. כאן מסופר על דוגה קטרינה דה-אטיידה המוקינה, שהיתה בנעוריה אוהבתו של המשורר הפורטוגאלי לואיז דה קאמואו. המשורר קאמואו, שחי במאה ה-16, הפך במסורת הספרותית לדמות אגדית, וסיפורים שונים נקשרו לשמו. אכן היה בתולדות חייו מן הרומאנטיקה ומן ההרפתקה. "משברי הים של סטובאל" היא אגדה נוספת הקשורה למשורר המוזר — הפעם הדמות המרכזית אינה זו של קאמואו, אלא של אחת

מאהובותיו. עלילת "משברי הים של סטובאל", בראשי פרקים, היא זו: לדונה קטרינה סופר, לפני שנים, כי אהובה מת במגיפת החבר הגדולה שבליסבון. היא אינה מאמינה. היא סבורה שהוא עדיין בחיים. באחד הימים מחליטה האשה המוקינה לצאת לליסבון הבירה ולחפש אחר עקבות אהובה האבוד. בצאתה לדרכה, היא עדיין אינה יודעת, כי שוב משתוללת מגיפת דבר בליסבון. כאשר דונה קטרינה חוזרת מן העיר לסטובאל, וסימני הדבר עליה, וימיה ספורים — היא יודעת, לבסוף, כי אין מפלט בפני המוות.

ב"משברי הים של סטובאל" אין גלגול נשמות, כמו בסיפור על הנמר יוסוף. אך קיימת אותה השגת גבול שבין דמיון למציאות. החיפוש אחר המשורר המת הוא חיזיון מאקאברי מעולם המיסתורין. דונה קטרינה מנסה להימלט מן המציאות, לכפור בה; היא מנסה לשלול את המוות והוקנה; אך בסופו של דבר משתלט המוות עליה ומכניע אותה. הבריחה מן האמת העובדתית לא הועילה. עתה קאמאזו מת באמת.

התסכית של איך שברצוננו לייחד עליו את הדיבור הוא "הנערות מוויטרבו"¹⁶. לגבי תסכית זה יש לנו השגות מספר; כאן גם בולטות הסכנות שבמשחק התחפושות. התסכית מתחיל בשיחה שבין גבריאלה בת ה-17, וסבה בן ה-70, גולדשמיט. השיחה מתחילה בצורה באנאלית למדי, על עניני יומיום כביכול. רק בהמשך הדברים אנו עומדים על העובדה, שגבריאלה וגולדשמיט הם יהודים, שהזמן הוא אוקטובר 1943, וששנים מתגוררים בהחבא אצל אשה טובת לב, בעיר ברלין. לאחר שענין זה מסתבר לנו, מתגלה השיחה באור חדש, טעון משמעות מאיימת. צעדים בחדר המדרגות שוב אינם פרט סתמי, אלא מבשרים אימתניים של הקץ. הרצון לדעת מה מתרחש אינו סקרנות חולפת, אלא התייסרות עצמית של אנשים הכלואים שנים בין אותם הקירות המעיקים. גולדשמיט ונכדתו מתחילים לשחק במשחק החביב כל כך על איך, בוראם. הם משתקעים בדמיונות על ריאיונקרנציה באנשים אחרים. בממלכת הזויות והחלומות הופך גולדשמיט למורה האיטלקי פייטרו בוטארי, וגבריאלה לתלמידתו אנטוניה. בוטארי יצא עם כיתתו, כיתת נערות בגיל שש-עשרה שבע-עשרה, מעיירת מגוריהם וויטרבו לטיול לרומא. שם ביקרו בקאטאקומבות, תעו בדרכם ולא מצאו את דרך היציאה בין כל המחילות התת-קרקעיות המתפתלות. הדימוי אינו שרירותי גרידא, גולדשמיט מזכיר לנכדתו כי קראו על המקרה לאחרונה בעיתונים המצויירים הישנים, שבעלת הבית מספקת להם מידי פעם. תחילה מתאכזבת גבריאלה למשמע הסבר רציונאלי של סבה, ברגע בו חשבה לדרוך על סף המיס-תורין; אולם לאחר מכן ממשיכים השנים לטוות את קורי הדימוין האלגנטיים הדקים. מעתה מתארעים הדברים במקביל. ואולי אפשר לדבר על הקבלה שבניגוד. שכן התועים בקאטאקומבות אינם מבקשים אלא כי ימצאו אותם; ואילו גולד-שמיט ונכדתו אינם מבקשים אלא כי לא ימצאו אותם. לנערות מוויטרבו ולמורה

התסכית כצורת אמנות

שלהן צפוי מוות איטי בשל תשישות, חוסר מזון וחוסר מים, אם חוליות המצילים לא יגיעו אליהם בעוד מועד. ואילו אלה המחפשים אחר הסב ונכדתו אינם מביאים אתם את הישועה, אלא את האכזר. לרגע נראית ההצלה קרובה — בתסכית — בתוך התסכית; עומדים למצוא את הכיתה. אולם בנקודה זו מתערב גולדשמיט הזקן ומעיר לנכדתו, כי היא המציאה באופן שרירותי סיום טוב לכל הפרשה. יש לחזור ולספר את הסיפור שנית, כדי שיהיה אמיתי. ההצלה היא מלאכותית, וגבריאלה תארה אותה בדמיונה, מכיוון שהיא עצמה עדיין דבקה בחיים ורוצה למצוא פתח תקווה לגורלה היא. ההצלה לנערות מוויטרבו נושאת בכניפה גם בשורת הצלה לגולדשמיט וגבריאלה. אך את הסב אין להוליד שולל, והוא מעמיד את נכדתו על טעותה. היא חייבת להבין, כי ההצלה היא אפשרית. וכך מתפתח החלום, שהשניים העלו אותו כאמצעי בריחה ונחמה, למבשר הסוף הטראגי.

יש מוטיב נוסף תקווה ההופכת למפח בפש, ואולי אף לאות של סכנה. מגיעה גלויה עבור הסב והנכדה (כמובן לפי סימנים מוסכמים) מזוג יהודי שהחליט להגניב את הגבול לשווייצריה. גולדשמיט וגבריאלה רואים בגלויה סימן טוב; משמע שהזוג הצליח בתכניתו הנועזת. אולם מפיה של הגברת ווינטר (בעלת הדירה) מתברר, כי הזוג נתפש, נעצר ונחקר — יש להניח, שתוך זמן מוגבל תגיע המשטרה את כל הכתובות; צריך יהיה למצוא מייד מתבוא חדש. התסכית מסתיים כפי שמחייבים כל הסימנים והרמזים. צעדים כבדים במגפיים. צלצול ודפיקות. פריצת הדלת. השניים מוכנים. הם יודעים היטב, כי אין כל דרך להימלט מן הצפוי.

מאפקטים קוליים אנו מגיעים למילים עצמן. למילים נודעת חשיבות גדולה יותר בתסכית מאשר במחזה, וחשיבות גדולה הרבה יותר מאשר בסרט. לכן יש הרבה תסכיתים (מאלה שנכתבו במקורם בצורת תסכית, לא העיבודים למיניהם) ששפתם מתקרבת לגבול הפיוט. הלשון השירית הולמת את התסכית יותר מאשר את הסרט. התסכית גם זקוק יותר לקסמן של המילים, מאין לו אמצעי משיכה אחרים. סבורתני, על כן, שמחזאי כגון כריסטופר פריי, שהוא להטוטן של מילים, קרוב במהותו האמנותית לרדיו יותר מאשר לתיאטרון. בתיאטרון מחזותיו ארוכים, מיגיעים, חסרי קצב פעולה. אמנם לא שמעתי מחזה משלו בצורת תסכית, אך יש להניח כי סגנונו המיוחד יתבלט במדיום זה יותר מאשר על הבמה.

בשל המשקל המכריע שנועד למילים, דומני שכתובת תסכית היא אתגר לסופר. ללא ספק, זוהי אמנות העומדת בשלב גבוה יותר מאשר כתיבת תסריט, שעל הפגמים שבו מכסה אחר כך המצלמה. כל מילה בתסכית נופלת על אוזנים קשובות. הכותב גם חייב לנהוג בריכוז ובצמצום. פגמים שבלשון מתגלים מייד. הכתיבה המסורבלת והסרת המשמעות התביבה על כמה מספרים, מתגלה בתסכית

בכל חולשותיה. מאותה סיבה, מהווה תפקיד בתסכית אתגר אף לשחקן. שחקן על הבמה נעזר באמצעים הרבה, שחקן המופיע בתסכית אין לו אלא קולו בלבד. לכן שחקן טוב בתסכית נדיר עוד יותר מאשר שחקן טוב על הבמה. כל צרימה, כל זיוף, בולטים, מאין אמצעים וויזואליים המסתירים אותם. והלאה: קיים אתגר גם לגבי המאזין, שכן תפקיד המאזין הוא אקטיבי יותר מאשר תפקיד הצופה. את המראות המלווים בהכרח כל יצירה דראמאטית, עליו ליצור מעצמו, מן הנתונים שמספקת לו ההאזנה. הדברים אינם מוגשים לו בצורה מוכנה כמו על מסך הקולנוע, שם מואר הכל באור זרקורים. עליו להפעיל את דמיונו כדי לספק את הנתונים החסרים.

1964

הערות:

- 1) "A Comedy of Danger", Richard Arthur Warren Hughes.
- 2) "Twelfth Night or What you Will", Shakespeare, 1600 ?
- 3) "Comedy of Errors", Shakespeare, 1593 ?
- 4) "Die Petroleuminseln", Lion Feuchtwanger, 1927.
- 5) "Die hässliche Herzogin Margarete Maultasch", Lion Feuchtwanger, 1923.
- 6) "Vanity Fair", William Makepeace Thackeray, 1847.
- 7) "A Midsummer Night's Dream", Shakespeare, 1595 ?
- 8) "Macbeth", Shakespeare, 1605 ?
- 9) Ernst Schnabel, "Im Rampenlicht der Finsternis", 1960.
- 10) "סודו של פרופסור", מאת א. ב. יהושע.
- 11) "פעמונים ורכבות", מאת יהודה עמיחי.
- 12) "De nacht der girondijnen", J. Presser, 1957.
- 13) "Der Tiger Yussuf", Günter Eich, 1952.
- 14) "Die Brandung von Setubal", Günter Eich, 1957.
- 15) "Die Mädchen aus Viterbo", Günter Eich, 1958.