

### שמעון לוי

בשבתות בשנות החמישים ועד אמצע שנות השישים, בין אחת עשרה לשתיים עשרה בצהריים, לא שוטטו ישראלים רבים ברחובות. התכנית "המסך עולה" שודרה בתחנת הרדיו הממלכתית העברית האחת והיחידה "קול ישראל", ומאות-אלפים נהגו להאזין בבית לשעה של דרמה רדיופונית. כארבעים שנה מאוחר יותר, מחמת קיצוצים הדרגתיים ב"זמן-שידור", התדלדלות מספר המאזינים והיעדר מחאה ציבורית יעילה – הבידור החינוכי-תרבותי-אמנותי הזה הושק לחלוטין. הדברים הבאים אינם מיועדים להיות מזמור אשכבה רגשני ונוסטלגי, אלא סקר ראשון מסוגו של תסכיתי רדיו עבריים ששודרו במשך כ-50 שנה, שהם נכס ראשון במעלה של תרבות ושל והיסטוריה אמנותית. גם לאור הפופולריות הרבה שלה וגם בגלל אופייה הסוציו-דרמטי הייחודי, הדרמה הרדיופונית העברית מילאה תפקיד חשוב בגיבוש ובשיקוף טעמים האמנותיים של "ותיקים" ושל עולים חדשים בשנים הראשונות המעצבות של המדינה.

התיאטרון העברי הוא ממצע ("מדיום") חדש בתרבות העברית הציונית, הסוציאליסטית והחילונית, אך מיד עם תחילת פעילותו נרתם למשימות אידאולוגיות, בניסיון למשוך כמה מערכי המסורת היהודית אל עבר עבריות חדשה, להעתיקם מהגולה לארץ-ישראל, מהעבר אל העתיד. משהו בבדיוניות הטבועה בתיאטרון ממהותו נתן לפן המשיחי ביהדות ביטוי חילוני, חדש, מודרני וחלופי. באמצעות התיאטרון נבדקו מחדש ההיסטוריה והמסורת היהודיות ועודכנו לאור האידאל הציוני ולאור המציאות בארץ-ישראל. לא פחות מכך סייע התיאטרון בהנחלת השפה העברית ובבדיקת הדהודיה בחלל החדש-ישן, "בארץ אבותינו אחרי אלפיים שנות גלות"<sup>1</sup>. גם הרדיו נרתם, כאמור, למשימות לאומיות בהיותו כלי מרכזי הנשלט על-ידי המדינה לפני מלחמת תש"ח ואחריה. כממצע בלתי חזותי במובהק, עורר הרדיו פחות קשיים (במה שנוגע לצניעות, למסרים חתרניים ו"בלתי חינוכיים") בעיני אזרחים דתיים ומסורתיים, שבמשך מאות שנים האמינו שתיאטרון לא נועד ליהודים כלל. סביר להניח שהאזנתם של ישראלים דתיים לרדיו תרמה לפופולריות

1. זאב צהור, "בן גוריון כיוצר מיתוס", דוד אוהנה ודוברט דיסטריך (עורכים), מיתוס וזיכרון, ירושלים: מכון ון ליר, 1996, עמ' 147.

2. אלה הן מסקנות משוערות מסקר בלתי מדעי, ויש להתייחס אליהן בזהירות הראויה.
3. Rudolf Arnheim, "In Praise of Blindness", Neil Strauss (ed.), *Radiotext(e) Semiotext(e)*, New York: Columbia University, [1936] 1993, p. 20

של תסכיתי הרדיו בשנות השישים.<sup>2</sup> הרדיו מותיר למאזיניו, דתיים או חילוניים, יותר מרחב לדמיון מכל ממצע אחר ואינו כופה עולם חזותי שעלול לפגוע ברגישויות של חלק מהמאזינים.<sup>3</sup> בעוד יומני חדשות ברדיו בשנות החמישים היו לעתים תעמולה גרדא (שכבר אז הרגיזה לא מעטים), לפחות תסכיתי הרדיו נתנו דרוור לעולמות הדמיון הפרטי של המאזינים ולא עוררו תרעומת פוליטית.

מאחר ששורשי הדרמה הרדיופונית מקורם במחזות ובהצגות תיאטרון, ומאחר שגם התיאטרון הישראלי הצעיר עדיין חיפש את דרכו, פנו תסכיתי הרדיו הישראליים לדרמה הרדיופונית העולמית כדי ללמוד ממנה, אך בה־בעת פיתחו אמנות ייחודית עצמאית, בעיקר מבחינת התכנים. המספר העצום־יחסית של תסכיתים עבריים מקוריים – חלקם מקצועיים מאוד מבחינת הבימוי, המשחק והשימוש בפעלולים – בתוך הרפרטואר הבין־לאומי ששודר ב"קול ישראל", מעיד על תערובת ייחודית של מדיניות אמנות מונחית מחד גיסא ועל נס תרבותי מאידך גיסא. מתוך 1850 תסכיתי רדיו הרשומים בקטלוג (כרטסת במדור הדרמה של "קול ישראל"), 480 נכתבו בעברית, ומתוכם למעלה מ־100 נועדו לרדיו מלכתחילה, כלומר נכתבו כתסכיתים. 360 התסכיתים המקוריים הנותרים הם עיבודים לרדיו מממצעים אחרים, שערכו לעתים הכותבים עצמם ולרוב עשו זאת עורכי רדיו, בימאים ודרמטורגים. זהו יכול נכבד לכ־50 שנות פעילות דרמטית ברדיו, ויתר על כן אם מביאים בחשבון שרק מעט סופרים, מחזאים ומשוררים ישראלים כתבו ישירות לרדיו בלבד. הסיבה לכך הייתה כלכלית, ללא ספק; התמורה הכספית לכתיבה ולבימוי ברדיו הייתה נמוכה עד להביך במשך כל שנות פעילותה של מחלקת התסכיתים, מה גם שיצירותיהם של סופרים מצליחים עובדו ממילא לרדיו, והם לא נאלצו לכתוב במיוחד לרדיו. זאת ועוד: לא מעט כותבים ובימאים התייחסו לתסכית ששודר כאל מקדם מכירות מוצלח, בעיקר בתקופה שקהל המאזינים לתסכיתים מנה כ־100 אלף איש וחלק מהתסכיתים אף זכה לשידור חוזר.

בעוד תיאטרון עברי היה צורת־אמנות חדשה בתרבות היהודית־ישראלית, תסכיתי רדיו החלו להופיע בכל העולם המערבי באותן שנים פחות או יותר.<sup>4</sup> אף שניתן לצפות כי התסכית העברי המקורי, בדומה לתסכיתים במקומות אחרים בעולם, יהיה בעל אופי רדיופוני יותר מאשר עיבוד לרדיו של יצירה לא־רדיופונית במקורה, לא כך היו הדברים בפועל. בעוד מחזאי רדיו מביאים מן הסתם בחשבון את יתרונות הממצע בעת כתיבת היצירה, מסתבר שעיבוד טוב ממקור שאינו רדיופוני אינו נופל לרוב מתסכית שנכתב מלכתחילה לרדיו. בישראל, לפחות, זכו תסכיתי המקור להערכה מקצועית, בעיקר בקרב קבוצות קטנות של מאזינים. תסכית הרדיו הקלאסי של דילן תומס "תחת חורש החלב" (Under Milkwood) (1955) הוא דוגמה נדירה ומופתית לזיווג

4. Christian W. Thomsen & Irmela Schneider, *Grundzuege der Geschichte des Europaeischen Hoerspiels*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1985, p. 3

מוצלח בין איכות לבין פופולריות.<sup>5</sup> מצד שני, ששת התסכיתים המעולים של סמואל בקט, למשל, פופולריים הרבה פחות משלושה או ארבעה ממחזותיו הידועים לבימה, וכך הם מסמנים את הכלל יותר מאשר את היוצא מן הכלל. בראשית ימיו של התסכית הישראלי, נהגו להאזין לו קבוצות קטנות של מאזינים, בחוג המשפחה ובין חברים, ומתוך ראיונות שנערכו לצורך מחקר זה עם מנהלי מחלקות הדרמה, שציטטו סקרי מאזינים, היו אז, כאמור, למעלה מ-100 אלף מאזינים לרוב התכניות. בשנות השמונים ירד מספר המאזינים לעשרות אלפים בלבד, על אף, או בגלל, שעלתה רמתו של הרפרטואר מבחינת ההעזה ה"ניסיונית", חידושי הבימוי והטכניקה, ועלתה רמת הביצוע. לטלוויזיה הייתה כמובן השפעה גרועה על ההאזנה לתסכיתים, מה גם שמלכתחילה היה מדובר בציבור אליטיסטי ולא גדול. כך קרה גם במדינות שנהגו לשדר הרבה יותר תסכיתים כגון גרמניה, הולנד וארצות סקנדינביה.

\*

הדברים הבאים הם סיכום קצר של מרכיבים בהיסטוריה, בפואטיקה ובתמטיקה של התסכית העברי. החומר מבוסס בעיקר על קטלוג מחלקת הדרמה של "קול ישראל", הכולל 1850 תסכיתים שהם כ-87% מהתסכיתים ששודרו ונרשמו בין השנים 1954-1992. התסכיתים העבריים הראשונים, שלא נרשמו בקטלוג, שודרו ב"קול ירושלים" משלהי שנות השלושים והלאה. יש להצטער על כך ש"קול ישראל" תיעד את תסכיתיו (בסדר ובקפדנות גוברים, למרבה השמחה) רק משנת 1954 ואילך.

מסיבות חברתיות, פוליטיות ואחרות היה הרדיו הממלכתי "קול ישראל" תוף השבט של כחצי מיליון אזרחי המדינה בתחילת שנות החמישים. בבלעדיותו המוחלטת כמעט על שידורי החדשות ועל תכניות השכלה ובידור ומהיותו מנחיל העברית התקינה העיקרי (במבטא ה"ספרדי-ירושלמי") – היה "קול ישראל" לאחד מסמני ומסמלי ההסכמיות הישראלית, אם בכפייה ואם מרצון. בשנות השישים התפרסם משה חובב בקולו המלא, במבטאו הרהוט ובנימה הדרמתית שלו, שזוהתה לעתים קרובות עם אירוועי-משבר למיניהם. הודעתו "צה"ל פרץ לעיר העתיקה בירושלים" מהדהדת עד היום באוזני רבים שזוכרים את ההכרזה ההיסטורית ביוני 1967. גם כיום, בעיקר מסיבות "ביטחוניות", הישראלים הם מאזיני חדשות כפייתיים; ואין ראייה בדוקה יותר לכך מהדממה המתוחה המשתררת כרפלקס פבלובי בין נוסעי אוטובוס אחרי ה"ביפ" השישי, הארוך יותר, המקדים את שידור מהדורת החדשות. אנו מותנים להאזין לחדשות על הרוגי טרור, על חיילים שנפלו בחזית זו או אחרת, כפי שפעם דיווח לנו הרדיו "מטוסינו חזרו בשלום". בגלל הממדים הקטנים של הארץ ושל אוכלוסייתה, ישראלים רבים עדיין

מכירים אלה את אלה (אמת, פחות מבעבר), ולחדשות ה"אובייקטיביות" יש לא פעם היבט אישי בהחלט. רק אם הקריינים הוותיקים – שב"קול ישראל" מזהים אותם על-פי קולם עוד בטרם אמרו "והרי החדשות מפי יצחק איתן" או "מפי ליאורה גושן" – מדווחים על רעידת אדמה בטורקיה, למשל, או על עוד תאונת דרכים (בלבד...), נרגעים נוסעי האוטובוס וממשיכים לנמנם, או לשוחח ביניהם בטלפון הנייד כדי לדווח בתקשורת הפרטית שלהם שהנה עברנו את שער הגיא. אחת מתסמונות החופשה של ישראלים היא ההכרזה "לא אאזין לרדיו", ויש גם מי שעומדים בדיבורם. אי-האזנה ל"קול ישראל" (או לאחת מתחנות הרדיו הרבות הנוספות שצצו בינתיים) היא סימן ל"אחרות" מסוימת עד היום. רק אחרי פרוץ הטלוויזיה באמצע שנות השישים ולאחר מכן פתיחת ערוצי שידור נוספים ב"קול ישראל" (רשת ב', רשת ג' וכו') ותחנות רדיו פרטיות, התערערה שליטתו האקסקלוסיבית של הרדיו הישראלי הממלכתי.

בתקופת שלטון המנדט הבריטי בשנים 1917–1948 עוצב "קול פלשתינה" במתכונת ה-BBC (שנוסד בשנת 1922), שבו הייתה הדרמה הרדיופונית כבר מבוססת היטב לצד מחלקת החדשות ומחלקת המוזיקה. לקראת סוף תקופת המנדט בשנות הארבעים, פעל לצד הרדיו הבריטי גם קולה הרדיופוני של המחותרת העברית. בעוד ה-BBC עיצב את המבנה ואת התשתית לרדיו הישראלי, קולה של המחותרת סיפק את רוח השבט. בשנות המדינה הראשונות יצג "קול ישראל" את סמכותה של ממשלת בן-גוריון, וככזה היה סוכן של תרבות, של חינוך ולשון עברית "גבוהים". בחברת מהגרים הגדלה והולכת, שבה צברים כבר דיברו ישראלית ועולים רבים עדיין לא דיברו עברית, גויס הרדיו למשימות חינוכיות, שהיו קשורות מטבע הדברים בעיצוב פוליטי מכוון ומונחה של דעת הקהל. שלא כמו במדינות הגירה אחרות, האידיאולוגיה הציניית-סוציאליסטית והפוליטיקאים הישראלים כנציגיה נטלו על עצמם את האחריות לקלוט את גלי העלייה ולחנך את העולים – פחות על-פי דרכיהם השונות של העולים והרבה יותר על-פי אמות המידה הערכיות של שלטון מפא"י.<sup>6</sup> באמצעות מבחר התכניות ששודרו, עריכתן המוקפדת והמסננת מאוד וכן המשלב הגבוה יחסית של העברית – הכתיב הרדיו הממלכתי בשנות החמישים את מסריו לקהל המאזינים כסמכות עליונה. דוגמאות לכך, וכיום הן משעשעות יותר מאשר בזמנן, הן החריצים העמוקים שחרץ מנהל מחלקה כלשהו על תקליט השיר "הסלע האדום" כדי למנוע את שידורו, פן יעודד הרפתקנים צעירים להגיע לפטרה הנבטית שבירדן; או השיר "יחזקאל", ש"אלף חתיכות אז הלכו אחריו" (בעקבות יחזקאל ל"ז) ששרה להקת "החלונות הגבוהים", שנאסר גם הוא להשמעה ברדיו, או האיסור על השמעת השיר "אנאקש" מפי אריק לביא, בגלל שהזכרה בו המילה "זונה". "אבל אמרו ברדיו" נחשב בשנות החמישים לחיזוק דעה ולמשפט-מחץ מסכם, אם גם אירוני, לחילוקי דעות כלשהם בין

6. עמוס אילון, הישראלים, שוקן, תל-אביב 1972, עמ' 279.

ישראלים. הרדיו היה הסמכות בהא הידיעה, כפי שמדגימה גם השורה "מה, זה רדיו?" במערכון של "הגשש החיזור".

במידה ידועה, גם התסכיתים בתחילת דרכו של הרדיו במדינת ישראל היו סוג של אמנות דרמטית ייחודית, בחינת "קול אדוני"; לא זו בלבד שיצגו את הסמכות, הם עצמם היו סמכותיים. רפרטואר המחזות הרדיופוניים, האיזון בין מרכיבי הממצע כגון שתיקות, מוזיקה, פעלולים וצורות שיח מילולי למינהו, איוש התסכית בשחקני תיאטרון ידועים – כל אלה היו תמזג אופייני למדיניות "הנחלת התרבות" בשנות המדינה הראשונות. תו-ההיכר של מדיניות זאת היה שילוב סמכותני בין דאגה אמיתית לתרבותו ולהשכלתו של קהל המאזינים (שנבצר ממנו, כאמור, לבחור תחנה עברית אחרת פרט ל"גלי צה"ל" שבראשית דרכה הפיקה רק קומץ שידורים) והקניית עברית "טובה" (לעתים קרובות במלוא מובן המילה) – ובין מניפולציה פוליטית כוחנית בכל הנוגע להשכלה, לבידור, לחינוך ולאמנות, ואפילו להומור ולסאטירה. למשל, "שלושה בסירה אחת" הייתה אחת התכניות הפופולריות ביותר בכל ימי "קול ישראל", אך בהשוואה עם הטור "עוזי ושות'" של עמוס קינן בהארץ, למשל, ואף "חד גדיא" של אפרים קישון המוקדם במערב, היא הייתה אמנם מצחיקה, אך ידיוותית מדי למאזינים וקהת-שיניים כלפי הממסד.

מאפיין נוסף של תסכיתי רדיו בארץ ענייה כמו ישראל היה הפקתם הזולה יחסית. כמו במדינות אחרות, גם "קול ישראל" שידר בתחילת דרכו עיבודי רדיו למחזות תיאטרון. שכרם הירוד של מחברי התסכיתים, הבימאים והשחקנים, גרם, כאמור, לכך שרק סופרים מעטים היו נכונים לכתוב לממצע זה, אף כי, כאמור, תסכיתים אלה היו מקדמי מכירות לקראת העלאתה בתיאטרון של היצירה, או יצירות אחרות פרי עטו של המחבר. לקראת סוף ימיה בשנות התשעים, בניסיון להשיב למקלט הרדיו מאזינים שאבדו לתכנית הדרמה המשודרת, שוב שידרה מחלקת התסכיתים הצגות, שהוקלטו באולמות התיאטרון ממש ולא עברו כל עיבוד רדיופוני. חוץ מתרבות עברית ובעברית, תסכיתי הרדיו הביאו למאזיניהם גם ניחוחות אמנות ותרבות מהעולם הגדול.

"קול ישראל" הייתה התחנה הישראלית היחידה ששידרה דרמה רדיופונית בסדירות וברצף ודאי מבחינה כמותית, אך תפקדה גם כתיאטרון רפרטואר רדיופוני, ששיקולי הבחירה בו התבצעו לטווח ארוך. בהקשר זה גם לא נפקד מקומה של "גלי צה"ל" – תחנה ששידרה לפרקים תסכיתים, משפטים היסטוריים מומחזים (כמו משפט הקופים, משפט הצנזורה הבריטית נגד מאהבה של ליידי צ'טרלי מאת ד"ה לורנס, המשפט על ההומוסקסואליות של אוסקר ויילד וכדומה) וכן תכניות תיעודיות מומחזות. "גלי צה"ל" שידרה (ובאומץ) לראשונה תסכית מאת סמואל בקט שנחשב לחדשני – מילים ומוזיקה. כתחנה צבאית,

הייתה "גלי צה"ל" תחת ביקורת צמודה, במיוחד בתחום החדשות (ששנים ארוכות הועברו אליה ישירות מ"קול ישראל") ויומניהן, אך שנים אחדות הצטיינה ברוח נועזת יותר מ"קול ישראל", לא רק מבחינת המוזיקה ששידרה, מבחינת סגנון ההגשה והתכניות ה"מתקדמות" (לרבות "מה יש" האגדית), אלא גם בתחום התסכית – תסכיתי אוונגרד, שחלקם היו ניסיוניים וחדשניים יותר מאלה ששודרו ב"קול ישראל", וכן תסכיתוני מתח וזוועה קצרים בתכנית "חלחליילה". "קול ישראל", מצדו – לא במסגרת "המסך עולה" (לימים "רדיודרמה") – שידר סדרות בלשיות, כגון פול טמפל בבימויו המבריק של רובין מורגן, אלא שההיבט הבידורי בהן כיסה על ההיבט האמנותי על אף הביצוע המצויין. בקומדיית מצבים משפחתית ופופולרית מאוד כמו משפחת שמחון מאת בן אפרים, העיצוב הקולי היה פשוט ויעיל, אך לא מאיר (או מעיר) אוזניים מבחינה רדיופונית. לעתים קרובות הושמעו ב"קול ישראל" מערכונים, שהוקלטו לרוב מהבימה החיה, ודוגמה חביבה במיוחד היא מערכוני "הגשש החיזור", שעיקר ההומור בהם מילולי, ומשום כך גם לא נגרע מקסמם בהיעדר הצד החזותי. מיכאל אוהד ערך וביים סדרות מומחזות, מהן תיעודיות, למחצה או לגמרי, בנושאים היסטוריים, אמנותיים ואחרים. סדרות אלה (חלקן בהנחיית לאה פורת ויוסי בנאי) היו לימודיות בה – במידה שהיו מבררות ועשויות היטב. במה שידון להלן לא ארחיב על ניסיונות רדיופוניים חדשניים אך בודדים ונדירים מדי של יוצרים כמו דוד אבידן, או בקולאז'ים רדיופוניים של אילנה המרמן, למשל, ושל כותב שורות אלה בסדרה מסע אל. בדיון הנוכחי לא נכללים גם המוני תסכיתים לילדים ולנוער, חלקם עשויים לעילא ולעילא, הואיל וזוהי תת-סוגה הזכאית לעיון נפרד בגלל מטעניה החינוכיים – פדגוגיים.

## על התסכית כאמנות

טרם הדיון המפורט באופיו האמנותי הייחודי של הרדיו, ושל התסכית בפרט, ראוי להקדים דברים אחדים. מעצם מהותו, תסכית איננו תיאטרון משודר ואף לא קולנוע או טלוויזיה "עיוורים". הרדיו, כממצע, הוא "מדיום עניי",<sup>7</sup> שאמנם מנצל את חוש השמיעה בלבד, אך מעוניו היחסי נובעים לא רק ייחודו אלא גם כוחו. תסכית רדיו חייב אפוא לפנות אל ערוץ הקליטה השמיעתי, ובאמצעותו, כמובן, אל דמיונו היוצר של המאזין. כך נעשה הרדיו ממצע חזותי מאוד, המשדר למעשה אל העין ה"פנימית", ובה – במידה הוא ממצע "חם", על-פי מרשל מקלוהן,<sup>8</sup> שגורם למעורבות ולפעילות של המאזין בכך שהוא תובע היענות של הדמיון לגירויים הפועלים על חוש השמע. תסכית עשוי ליצור עולם פנימי ואינטימי השייך למאזין לבדו, עולם הבנוי מאוסף הזיכרונות, האסוציאציות והדמיוניים שכל אדם נושא בראשו כמחסן תפאורות פרטי. הרדיו אינו כופה על המאזין עולם חזותי, אלא מזמין אותו ליצור עולם כזה בעצמו,

7. בעקבות Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Simon and Schuster, New York 1968

8. Marshall McLuhan, *Medium Hot and Cool*, Penguin, Middlesex 1967

כהפקה פרטית לגמרי "בתוך חלל הגולגולת". צלילי הרדיו הם בדרך כלל קרובים לאוזן המאזין (בהשוואה לקולנוע, לתיאטרון ולעתים אף לטלוויזיה) ולפיכך מגבירים את האינטימיות של נסיבות הקליטה של הנמען. "רדיופוניות" יש להגדיר אפוא כמידה וכאופן של התאמת יצירה זו או אחרת לאופיו המיוחד של הרדיו.

הרדיו בכלל (והתסכית במיוחד) חי ברעשים, בקולות, במילים ובמוזיקה וכן ביחס בין אלה לבין השקט, שממנו באים ואליו חוזרים כל הקולות. השקט הרדיופוני איננו שקט מוחלט. למעשה הוא אוושה קלה, שעצמתה ואיכותה תלויות במכשיר המשדר. שקט מוחלט, רדיופוני או אחר כלשהו, אינו קיים, ודאי לא מבחינת המאזין: גם באולפן המבודד ביותר שומע אדם רחשים. ג'ון קייג', מחשובי אנשי הצליל והמוזיקה, מתאר "שני קולות, אחד גבוה ואחד נמוך [...] הגבוה הוא קולה של מערכת העצבים [...] הנמוך – של מחזור הדם. עד יום מותי יהיו קולות".<sup>9</sup> בהשוואה לבימת תיאטרון ריקה או למסך הקולנוע קודם ההקרנה, ניתן לדמות את השקט הרדיופוני ל"חלל". בניגוד לעיניים, אין לאוזניים "מכסים". אנו מוקפים קולות המגיעים אלינו בעצמות, באיכויות ובגבהים שונים ומשונים. השקט, שהוא היפוכם של הרעשים, ולחלופין, אם נרצה – מקורם וייעודם, הוא המכסה של האוזן. השקט המסוים ברדיו הוא אפוא "פער" ממצעי-אופייני, המזמין את המאזין להשלים את נוף-הצליל המשודר לו בדמיונו.

בתסכית, המלל הוא שנושא בדרך כלל את "תוכן" היצירה. הוא עשוי להופיע ברוב האפנונים שבהם הוא גם מופיע בממצעים אחרים, אלא שבהיעדר חזות – מיקוד כלשהו לעין – התובעת תשומת לב לעצמה, המלל, כמרכיב מהותי ברדיו ובאמנות התסכית, איננו הפיך, והוא בולט על פני יתר היסודות הרדיופוניים. שליטתו במרכיבים האחרים (כמו מוזיקה ופעלולי צליל) רבה יותר בקולנוע ובתיאטרון. (להבהרת העניין בדור האמון יותר על טלוויזיה, מעניין לבדוק מה "עובר" בטלוויזיה אם משתיקים את הצליל ומסתפקים בתמונה בלבד, או כאשר נמנעים מהתמונה ורק מקשיבים לשידור.) לעתים, מלל רדיופוני מוצלח מחקה כמה מחוקיה של המוזיקה אם מבחינת החזרה על מוטיבים ואם מבחינת ההנחיות לביצועו.

המוזיקה בתסכית מוכרת בדרך כלל כמרכיב היוצר אווירה, אך יש לה עוד תפקידים. לפעמים היא משמשת מעבר בין סצנות, מעין מסך בין "תמונות" קוליות. היא יכולה לאייר ולעטר, לסמן, לחדד אווירה, לפרש התרחשויות או לשמש בתפקיד של הרמזים ממש כמו מלל ולתפקד באופן עצמאי. קורה שהיא עומדת ברשות עצמה ומשמשת דמות בתסכית, כפי שמדגים, למשל, סמואל בקט בתסכיתים חילים ומוזיקה או קסקנדו. הדומות בין אופני השימוש במלל רדיופוני לבין השימוש

9. John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown Co. 1961

במוזיקה ובחוקיה עשויה להיות חיצונית ולהתבטא בריתמוס, במלודיה, בהרמוניה וכיוצא בהם, אך תיתכן גם דומות פנימית. אפשר לדבר על מוזיקה כעל מרכיב בתוך התסכית וגם כעל אמנות שהתסכית משתמש ברבים מחוקיה: "אמנות זמן לא במובן העקר והריק שהצלילים בו עוקבים זה אחר זה בזמן, אלא אמנות זמן במובן הממשי שבו הוא מגייס את זרימת הזמן ככוח המשרת את מטרותיו".<sup>10</sup>

Victor Zuckerkandl, .10  
*Sound and Symbol*, Princeton  
 University Press, New Jersey  
 1969, pp. 22-29

"פעלולים" הוא מונח שמציין רעשים שאינם שייכים במובהק לא למלל ולא למוזיקה. מקובל להבחין בין פעלולים נקודתיים כגון צריחת שחפים (המסמנת "ים"), אזעקות וטריקת טלפונים ודלתות, חריקת דלת (לתסכית זוועה ומתח) וצופרי מכוניות, ובין אווירות אקוסטיות ממושכות כמו הד, צלילים של בית קפה, קולות יער וכדומה. הפעלולים היו פעם הקלטות חיות ועתה הם לרוב הפקות סינתטיות של קולות המיועדים להיות חלק מהעולם המעוצב בתסכית. ברוב המקרים, הפעלולים מתפרשים בהקשרו של התסכית כולו ואינם עצמאיים או מובנים בזכות עצמם. אלא שפעלול מוצלח יכול להביע יותר ממילים רבות, בדומה לנאמר על היחס בין תמונה אחת לבין אלף מילים. הפעלול הוא כלי בידי מחבר או בימאי רדיו להשגת אפקט שאין ביכולתו (או ברצונו) להשיג באמצעות המלל או המוזיקה. הוא מעין תפאורה, ולפיכך ניתן לדבר על פעלולים בעלי צביון ראליסטי, פיגורטיבי או מופשט. גם הפעלול יכול לסמן מעברי סצנות, רקע, איור וכדומה. היו ניסיונות מרתקים לשרד תסכיתים שאין בהם מלל או מוזיקה, רק פעלולים. ארבעת מרכיביו היסודיים של התסכית – מלל, מוזיקה, פעלולים ושקט – שונים זה מזה ברמת המפורשות שלהם. המלל הוא המפורש ביותר מבחינה סמנטית, וככל שמתרחקים מהמילים, פוחתת המפורשות ועולה מקדם העמימות והצורך בהקשר. סממנים רדיופוניים נוספים יצוינו בהמשך.

## מחזות לועזיים ועיבודים מהמחזאות העולמית

פרטואר תסכית "קול ישראל" ב-40 שנות שידור בקירוב הקיף מספר רב של יצירות מהמחזאות הקלאסית והמודרנית – איסקילוס, אוריפידס, סופוקלס ואריסטופנס ולצדם שקספיר ומולייר. בשל קשרים היסטוריים בין העברית המודרנית לבין הספרות הרוסית, זכו גם יצירות מאת דוסטויבסקי, פושקין, גוגול, טולסטוי, גורקי, צ'יכוב ורבים אחרים לייצוג נכבד, שכלל תרגומים-עיבודים ממחזות, מרומנים ומסיפורים קצרים. לפחות בשנות הרדיו הראשונות, מאזינים רבים היו ממוצא יהודי-רוסי. מספרות האידיש המודרנית נבחרו יצירות מאת שלום עליכם, י"ל פרץ, לייוויק, מאנגר ואנ-סקי. מלחמת השפות שהתקיימה לפני השואה בין האידיש לעברית התמתנה, בכוח הנסיבות, עם השמדת רוב דוברי האידיש בידי הנאצים. התסכיתים הישראליים ניסו, אולי לא



די, לשמר את תרבות האידיש העשירה על-ידי שידור מבחר יצירות בתרגומן לעברית, מה גם שכמה מהן נלמדו בבתי הספר כחלק מהקנון הספרותי היהודי הכללי. עיבודיהן הרדיופוניים התקבלו בדרך כלל בחיוב, וייתכן שביטאו בכך גם שמץ מ"אשמתם של הניצולים". רבות מיצירות האידיש הרדיופוניות התקבלו כהלכה גם אצל ישראלים מארצות דוברות ערבית, בייחוד אם השתתפו בהן שחקנים פופולריים כמו שמואל סגל או שמואל רודנסקי.

על פרטואר תסכיתי "המסך עולה" השפיעה גם הדרמה הרדיופנית הגרמנית, שהתפתחה מאוד לאחר מלחמת העולם השנייה, בעיקר כדרך התמודדות של הגרמנים החדשים עם עברם. מחזאים גרמנים אנטי-נאציים רבים כתבו תסכיתים אחרי 1945 והשתמשו ברדיו לא רק מפני שהיה זול וזמין,<sup>11</sup> אלא גם מפני שהיה אמצעי לבטא בו את האשמה הגרמנית רדופת "תסמין קין". הרדיו מפעיל את דמיונם החזותי של מאזיניו, אך אינו כופה עליהם חזיונות זוועה שואתיים כפי שעושים סרטי קולנוע ולעתים אף הצגות תיאטרון. מבחר תסכיתי רדיו גרמניים, בהם מערב-גרמניים, מזרח-גרמניים, שווייצריים ואוסטריים, תורגמו ושודרו בהדרגה בעברית, מרביתם בשנות השמונים, וניתן לכנס אותם תחת הכותרת הכללית "תגובות רדיופוניות בשפה הגרמנית לשואה". אמנם תרבות גרמנית עוררה בעייתיות רבה בישראל לאחר השואה, כמו המוזיקה של ריכרד ואגנר וריכרד שטראוס. אך סופרים גרמנים יהודים, כמו סטפן צווייג, פרנץ ורפל, ליאון פויכטווגנר, או וולפגנג הילדסהיימר, התקבלו בברכה בשל מוצאם<sup>12</sup> וזכו לשידורים רבים. גם היוצר הלא-יהודי ברטולט ברכט, למשל, ככותב אנטי-נאצי, התקבל בברכה אצל רבים: יצירותיו זכו ליותר מ-20 הפקות רדיו וכן להפקות בימתיות. אהודים לא פחות היו המחזאים הגרמנים-שווייצרים פרידריך דירנמט ומכס פריש. יצוין שאחוז התסכיתים הגרמניים גבוה מאחוז ההצגות הגרמניות בתיאטרון העברי.<sup>13</sup>

יצירות באנגלית מאת סופרים אמריקאים, אנגלים, דרום-אפריקאים ואירים, כגון יוג'ין או'ניל, ארתור מילר, אוסקר ויילד, ברנרד שו, בריאן פריל, הרולד פינטר, אתול פוגרד, תום סטופרד, ארנסט המינגוויי והתסכיתאי המעולה ג'ילס קופר – שודרו לעתים מזומנות בתרגום עברי. מאחר שהתיאטרון הישראלי הושפע רבות מהמסורת הרוסית, דרמה אנגלו-סקסית נחשבה לשינוי מרענן לא רק על הבמה (ולא רק במעבר בשנות הארבעים המאוחרות ושנות החמישים המוקדמות מרוח תיאטרון "הבימה" לרוח התיאטרון הקאמרי), אלא גם בשידור מעל גלי הרדיו. בחירה זו יצגה, בין היתר, את הרעיון ש"גם אנחנו שייכים לעולם המודרני".

איבסן וסטרינדברג היו מחזאים סקנדינבים שזכו לשידור יצירותיהם

11. מתוך 400 תיאטרונים בגרמניה לפני מלחמת העולם השנייה, רק 100 המשיכו לפעול אחריה, ראו: שמעון לוי (מבוא, עריכה ותרגום), מבעד לאלים, דינון, תל-אביב 1988, עמ' 194.

12. Shimon Levy, "The Voice of Thy Brothers Blood", *Jewish Theatre and Drama I* (Autumn 1995), Haifa University, p. 85

13. Shimon Levy, "German Plays on Hebrew Stages", Hans-Peter Bayerdoerfer (ed.), *Theatralia Judaica II*, Israelisch-deutsche Theaterbeziehungen, Tuebingen (1996), pp. 36-46

14. שמעון לוי (תרגום ואחרית דבר), סמואל בקט, תסכיתים, כתר, ירושלים, 1985, עמ' 107.

בתכנית "המסך עולה", לצד פביאן לאגרוויסט ואחרים. ברפרטואר הצרפתי בלטו יצירותיהם של ז'רודו, קאמי, מרסל פניול וסארטר. שודרו יותר מ-15 מחזות של יונסקו, וכל תסכיתיו של סמואל בקט, כמו גם עיבודים של כמה מיצירותיו הספרותיות ומחזותיו לבימה.<sup>14</sup> גם "תיאטרון האבסורד" הסתגן למחלקת הדרמה של "קול ישראל", אך לרוב במנות קטנות ומאוחר מדי. יצירותיו הניסיוניות של פייר שפר הצרפתי, למשל, מעולם לא שודרו בארץ. בהתחשב בכך שהיה עליו להתאים עצמו למכנה המשותף של הקהל הרחב ובהתחשב במצבה הכלכלי העגום של מחלקת הדרמה, נראה ש"קול ישראל" היטיב לפעול, בייחוד בשנות השמונים. בין היצירות המתקדמות יותר (כלומר "ניסיוניות" או "רדיופוניות במובהק") ניתן למנות את זיכרונות קוליסי מאת פטר הנדקה, דמעות מאת ריצ'רד פרבר ומסעות בנימין מטודלה מאת יהודה עמיחי.

אשר למקורות ולהעדפות של מנהלי מחלקת הדרמה ושל בימאי התכניות, נמצא שלמנהלי המחלקה הייתה השפעה משמעותית על הרפרטואר ועל סגנונו. בתקופה שבה בלה ברעם שימשה ראש מחלקת הדרמה עד שנות השבעים המוקדמות, שודרו מחזות תיעודיים רבים, שאת חלקם בימה בעצמה. אפרים סטן, בימאי ממוצא פולני שניהל את מחלקת הדרמה עד שנות השבעים ואחר-כך מראשית שנות השמונים, הרבה לשדר תסכיתים מזרח-אירופיים (ויגודסקי, מרוז'ק, סטריקובסקי) לצד יצירותיהם של יוצרים מרומניה, יוגוסלביה, הונגריה וצ'כוסלובקיה (האבל, קוהוט, צ'אפק, רייס). ניסים קמחי, בימאי רדיו עתיר דמיון ומומחה לפעולות (עם תום כהונתו בין השנים 1988-1994 נסגרה מחלקת הדרמה) פעל לאיזון מגוון בין תסכיתים ישראלים ובין-לאומיים. להערכתו, הבחירות הרפרטואריות הנועזות ביותר נעשו בידי ערן בניאל (-1988), שגם ביים חלק מהתסכיתים החדשניים ביותר. עבודותיו היו הרדיופוניות ביותר מבין המחזות המשודרים אם בתסכיתים מקוריים או בעיבודים מצוינים. ככלל, מחלקת הרדיו ב"קול ישראל" הייתה ערנית ופתוחה לתסכיתים מתרבויות ומשפות שונות. לרפרטואר הרדיופוני היו שני מאפיינים בולטים: ראשית, כתושביה של מדינת הגירה, ישראלים מתעניינים במחזות מהמדינות הרבות שמהן עלו ארצה. שנית, החיפוש אחר תסכיתים מתאימים ו"איכותיים" הצריך ממילא פתיחות ורב-תרבותיות מרביות, לא פחות מאשר בתיאטרון הישראלי. היצירות שנבחרו לשידור היו לרוב עיבודים של מחזות בעלי מוניטין בין-לאומי. בייחוד בשנותיה האחרונות של מחלקת הדרמה, מצאו את דרכם לרדיו הישראלי גם סופרים זרים ידועים פחות.

הדרמה הרדיופונית באירופה התייחדה לרוב בביטוי אינטימי של נושאים אישיים, אנושיים וקיומיים. במקביל, גם תסכיתים ישראלים מבטאים את קולו של הפרט. אמנם, בחברה חלוצית מילאה האידיאלוגיה הצינונית הקולקטיבית תפקיד משמעותי, ובהתאם לכך גם התמות הדומיננטיות האופייניות לדרמה העברית ברדיו היו ביטוי לדילמות העיקריות של הזהות הישראלית החדשה: דת ומסורת, ציונות, עלייה ועדות, השואה, המלחמות נגד ארצות ערב השכנות והסכסוך המתמשך עם הפלסטינים. במקרים רבים היה אפשר לראות שהתסכית העברי מטפל, באמצעות הסגנון הרדיופוני, גם בנושאים לאומיים וציבוריים, ועם התפתחותו גברה בו ההתמקדות בתגובותיו של הפרט גם לנושאים חברתיים כלליים. ככל שהרדיו (והתסכית בפרט) השתחרר מהצורך לשרת קהלים גדולים, הוא התפנה לעסוק במה שמיוחד לו מבחינה ממצעית וקנה לו יותר (אם כי עדיין מעט) אוהדים מושבעים, בעוד הקהל הרחב פנה לממצע פופולרי בהרבה – הטלוויזיה. הוא הדין בטיפול הרדיופוני בנושאי הזהות הישראלית, המעסיקים גם את התיאטרון ואת הקולנוע הישראליים. עם זאת, בגלל אופיו האינטימי יותר, השכיל התסכית פעמים רבות להעמיק יותר גם בסוגיות אלה, וניתן אפוא להכליל ולומר שרמת התסכיתים הייתה גבוהה בהרבה מרמתן של תכניות דרמה בטלוויזיה הישראלית, למשל. בתסכיתי רדיו, כמו בכל האמנויות האחרות, מעוררבים, לעתים ללא הפרד, תמות, סגנונות, תת-סוגות ואופני ביטוי. אמת המידה, הסוציו-תמטית ביסודה, שמוצעת להלן היא לפיכך מבנה-על מתודולוגי, שיציג מבחר מהתסכיתים ששודרו ב"קול ישראל" כמאפייני גישות רחבות יותר בדרמת הרדיו הישראלית. בכל אחת מהתמות העיקריות שידונו להלן נבחרו תסכיתים בודדים לייצוג הנושא, שזכה לשידור במספר תסכיתים גדול בהרבה, ובחיתי לפרט בעיקר בתסכיתים המוכרים לי מקריאה ומהאזנה, אך גם מתרגום, מדרמטורגיה ומבימוי תסכיתים, כדי להדגים את ייחודו של הרדיו בטיפול בנושא. יצוין שחלק מהתסכיתים, גם תסכיתים "חשובים" ששודרו ושנשמרו זמן-מה בסרט-הקלטה, נמחקו לימים במתכוון או בשוגג.

## "קולות המחים"

דרמה הקשורה בשואה מעלה כמה שאלות אמנותיות עקרוניות בצד שאלות אתיות. כיצד ניתן לתאר, להציג, לייצג ולעצב "יפה", או אפילו באופן "אמנותי", זוועות שבעיני ניצולים רבים ובני משפחתם וידידיהם אינן ניתנות כלל להסבר, קל וחומר להבעה? האם יש להציג את "מה שאינו ניתן להסבר" כמות שהוא? ואם כן, כיצד להימנע מקיטש תפל או מפאתוס מנופח? כיצד למצוא איזון בין הכרת הבלעדיות על הסבל "שלנו" (או של כל אחד אחר) לבין הסכנה של השטחת דימויי הזוועה? תסכית

השואה הישראלים מעולם לא היו אמצעי אמנותי גרדא להתמודד עם אימה ושכול, עם כאב והשפלה, ועדיין נושאים הקשורים בהשפעת השואה מצאו בדרמה הרדיופונית ממצע שיש בו מידת טאקט וחמלה. תסכיתי שואה עשויים להזמין את מאזיניהם להשתתף בניסיון להעניק "קול לדממה" ולא דווקא לכפות עליהם את החוויה. רדיו עשוי להיות אמצעי אינטימי, מינימליסטי, אך גם אינטנסיבי, המזמן דיאלוג מיוחד במינו עם המאזינים, דווקא משום שאין רואים דבר. בשנות החמישים והשישים שודרו תסכיתי שואה, כשזיכרונותיהם של הניצולים היו עדין טריים. תסכיתים אלה התמודדו לרוב עם היבטים אנושיים של השואה באופן שלא היה רתום למטרות אמנותיות בלבד.

"אשוויץ הייתה פלנטה אחרת", כותב ק' צטניק,<sup>15</sup> וניצולי שואה אחרים הביעו גם הם תחושת בלעדיות על סבלם: "מי שלא היו 'שם' לא יבינו". מאחר שתסכיתים אינם כופים עולם חזותי, הם מזמינים את המאזינים להעלות דימויים וזיכרונות משלהם, וכביכול לצקת את עולמם הפרטי אל תוך השתיקה החזותית של החומר המשודר. דרמה רדיופונית, כאמנות פרפורמטיבית מינימליסטית של מילים, מוזיקה ופעלולי-צליל, היא מעודנת יותר; היות והיא פחות כפייתית ממצע חזותי, היא בעצם מתחשבת יותר בזיכרונותיהם, בחששותיהם ותקוותיהם. לפיכך, אם וכאשר מוצגות בה סצנות זוועה מרומזות או אף מפורשות, הן מועצמות מאוד, בייחוד מפני שהן עשויות לחולל הצפה של אסוציאציות ב"תיאטרון הגולגולת" של המאזינים. סוד התקבלותם והשפעתם של תסכיתי השואה הוא חסכנותם באמצעי הביטוי. תסכיתים אלה מותירים לקהלם מידה רבה ונחוצה של חופש. תסכיתי שואה בנויים מטיבם במתכונת פולשנית פחות מבחינה נפשית, ועל כן הם "יעילים" יותר בהתמודדות עם הנושאים הטעונים-רגשית והקשים-מוסרית שהם מעלים. הם מזמינים את המאזינים ליצור אסוציאציות חזותיות פרטיות, כאילו הממצע עצמו מתחשב באינטימיות האינטנסיבית של הסבל ומביע חמלה כלפיו.

15. ק' צטניק, הששון, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1989, עמ' 79.

אמנות הרדיו מאפשרת שיתוף פעולה בעל צביון מוסרי, ולא רק אמנותי, בין המאזין לבין הכותב, הבימאי והשחקנים. כפי שניתן להבחין גם בהצגות, בשירים ובפרוזה ישראליים העוסקים בשואה, המשיכה לקהל, למאזין, היא תכונה מרכזית. היצירות תלויות כביכול בתגובה אליהן. דרמה בכלל, ודרמה רדיופונית בפרט, מזמינות דיאלוג המחדד את ההיבטים האתיים של התודעות אל השואה דרך האמנות, כגון עמידה מנגד, השתתפות בסבל ואפילו מוסר הצפייה (וההאזנה ברדיו) באירועים הקשורים בשואה. ניתן לאפיין יצירות כאלה כשיתוף בחוויית משא שהוא כבד מכפי יכולתו של אדם יחיד. אמנות הרדיו מאפשרת איזון ייחודי ורגיש במיוחד בין מתן ביטוי ציבורי ליגונו של יחיד לבין יצירה מחדש של הזיכרונות הקשים באמצעות האזנה בלבד.

יותר מ-100 מתוך 1850 התסכיתים שנרשמו, שהופקו ושתועדו במחלקת הדרמה של "קול ישראל", מעמידים במרכז את נושא השואה. כ-50 נכתבו בעברית, 15 מתוך ה-50 הם תסכיתי מקור ו-35 הם עיבודים מממצעים אחרים. כ-60 תסכיתים תורגמו משפות אחרות (מתוכם 30 תסכיתי מקור ו-30 עיבודים). מאות תסכיתים אחרים ששודרו בעברית התייחסו לשואה בעקיפין אך באינטנסיביות רבה. סופרים ישראלים בולטים תרמו לנושא, בהם יהושע סובול, מוטי לרנר, דניאל הורוביץ, נתן שחם, משה שמיר, אהרון מגד ואהרון אפלפלד.<sup>16</sup> כמו כן שודרו תסכיתי מקור ועיבודים פרי עטם של יהודים בשפות אחרות, כמו יצחק שבסיס-זינגר, ויקטור פרנקל, יפה אליאך, פטר זיכרובסקי, סטפן ויגודצקי, מיכאל טונצקי וג'ורג' טבורי. שודרו גם יצירות של גרמנים שאינם יהודים, כגון ריינר קיפהרד, היינריך בל, גינתר אייך, טנקרד דורסט, פטר וויס, מריה-לואיז קשניץ, היינרד מילר והנס-מגנוס אנצנסברגר.<sup>17</sup> תרומתו של התסכית הגרמני ל"קול ישראל" הייתה בעיקר בתחום תסכיתי השואה, ואין זה מפתיע. בניסיונם להעניק קול למי שקולם הושקע, תסכיתי הרדיו השיבו לתחייה את המתים, כאילו הקולות חסרי הגוף, הרדיופוניים במובהק, היו כעת השרידים החיים היחידים של בעליהם המתים.

16. בן עמי פיינגולד, השואה בדרמה העברית, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1989, עמ' 53.

17. W. Stephan Wuerffel, *Das deutsche Horspiel*, Metzler, Stuttgart 1978; Friedrich Knilli, *Das Hoerspiel*, Kohlhammer, Stuttgart, 1988; Reinhard Doehl, *Das Neue Hoerspiel*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1961

תסכיתי השואה הישראליים הם טקס זיכרון פולחני שבו המתים רשאים לדבר אל החיים. דוגמה מעולה היא יצירתו הרדיופונית של יהודה עמיחי. כמשורר עברי מוכר שתורגם רבות, עמיחי הוא גם אחד מתסכיתאי הרדיו הראשונים והטובים. פעמונים ורכבות נכתב במיוחד לרדיו ושודר ב-1962 כאחד הניסיונות הרדיופוניים הראשונים לגעת בשואה. התסכית מספר את סיפורו של יוחנן, שחי ליד פסי הרכבת היחידים המוליכים לירושלים; המסילה מגיעה עד שולי גיא בן הינום – גאוגרפית ומטפורית גם יחד. יוחנן נוסע לגרמניה לגבות שילומים על קרוביו שנספו בשואה ועבור בית (אירועים המקבילים לביורגריה של עמיחי), ובמולדתו הישנה הוא מתעמת עם זהותו כילד, המיוצגת בשמו הקודם – הנס. הוא מבקר את דודה הנרייטה, יהודייה זקנה השוהה בבית אבות שייסדה הממשלה הגרמנית.

יצירה פשוטה לכאורה זאת, אך מורכבת מבחינת דימוייה הצליליים, נפתחת בצלצול פעמוני כנסייה, מעין עיצוב נוף-צליל רדיופוני "חיובי". הנס-יוחנן, שעזב את עיירת מולדתו כילד, מעלה זיכרונות מגרמניה הטרומ-נאצית דרך צלצול הפעמונים בעת שהוא יושב עם הנרייטה בגן. פעמון אחד משמיע דו-רה-מי-פה-סול-סול-סול; הפתיחה לשיר הילדים הגרמני "Fuchs du hasst die Gans gestohlen". המוזיקה (לא הנס-יוחנן בעצמו) מקשרת את הפעמונים לילדותו המוקדמת. גם מילות השיר הגרמני אינן מקריות בהקשר הנוכחי של מי שבא לתבוע גזלה: "שוועל, אתה גנבת את האווזה, תחזיר אותה, תחזיר אותה, פן יבוא הצייד ויקח אותך ברובה שלו". הנרייטה מפנה את תשומת לבו של הנס

18. יהודה עמיחי, פעמונים ורכבות (מחזות ותסכיתים), שוקן, תל-אביב 1992, עמ' 12.

ליהודים מבוגרים היושבים בגן במרחק מהם. היא כמעט שוטחת בפניו תחינה לזכור את גברת גרינפלד: שלושה מאחיה נשרפו, אך זה שחי בארגנטינה אינו כותב לה, מת יותר מהאחים המתים. הנס אינו זוכר, אך מעיר עד מהרה: "זהו גן עדן של רוחות רפאים"<sup>18</sup>.

בתסכית אכן נוצר מעגל רפאים, שבו, למרות שהנרייטה והנס משוחחים זה עם זה, הם אינם תמיד מבינים זה את זה; סביבם שותקים הזקנים שעליהם משוחחים השניים, ובמעגל רחב יותר – כל הנשמות המתות האחרות של יהודי גרמניה שנשפו. רכבות חולפות ללא הרף בקרבת מקום. בעוד הנס מכיר את ניגון הפעמונים אך טועה לעתים בזיהוי, הנרייטה יודעת בדיוק איזו רכבת חולפת לידם, אם רכבת נוסעים גרמנית רגילה או רכבת משא "כמו זו שלקחה אותנו אל המחנות". הנס-יוחנן והנרייטה שקועים כל אחד ואחת בנבכי הזיכרון שאינו מתמסר לתקשור.

בחלקו השני של התסכית, הנס והנרייטה נענים לצלצול פעמון ארוחת הערב ונכנסים לחדר אוכל דומם. איש מהנוכחים אינו מדבר, רק שקשוק הסכום נשמע באווירת הרפאים, המועצמת על-ידי הטקסט המילולי והפעלולים ברקע. הנס פוגש את הנזירה העיוורת טרזה, המגישה אוכל למתים-החיים. "רק אלו שלא עשו כל רע מנסים לכפר, כל היתר חיים בנס הכלכלי", היא אומרת. שמה של הנזירה מרמז על שמו של טרסיאס העיוור שראה את העתיד במיתוס של אדיפוס. האוכל שמגישה טרזה לזקנים היהודים במוסד עולה במעלית-שירות מעמקי מטבח דמוי גיהנום, מלווה בעוד צליל פעמון. בשולחן הסמוך פוגש הנס את מר רזנברג, לשעבר מורו הנערץ ומטיל המורא, ואת אשתו. בתם מתה באחד ממצעדי המוות, ומאז הם אינם מסוגלים לדבר זה עם זה. הנרייטה מתווכת ביניהם בדיבור. הילדה המתה לורה הייתה חברת ילדות של הנס, ובנוכחות הוריה הוא נזכר בשירי ילדים ששרו יחד. בהקשר הנוכחי מקבלים השירים התמימים משמעות מקאברית, כפי שכל אירוע תמים עשוי לקבל לאורה של זוועה.

בחלקו השלישי והאחרון של התסכית, הנס והנרייטה שבים לגן. רק לאחר ששאל אותה על אודות חייה, הוא זכאי עתה לשמוע את הסיפור כולו. היא אינה עלמה, 'פרויליין', כפי שחשב, אלא אישה נשואה – 'פראו' הנרייטה. במחנה הריכוז היא נישאה לרודולף, שנרצח זמן קצר לאחר מכן בידי הנאצים. הנס מבקש ממנה להצטרף למשפחתו בירושלים. הוא מספר לה שהוא עצמו, שלא כמו אורפיאוס, לא הצליח להשיב את לורה (האומנם רמז גם ל"לורליין", נערת נהר הרין בשירו של היינריך היינה היהודי, שהפך לשיר-עם גרמני?) מעולם המתים. הנרייטה איננה מבינה. הנס מבקש להציל עכשיו אותה מבית האבות היהודי-גרמני.

עמיחי עזב את גרמניה כילד בן שתים-עשרה והגיע לארץ-ישראל. יוחנן,

19. גרשון שקד, גל ח ד ש  
בספרות העברית, ספרית פועלים,  
תל-אביב 1972, עמ' 71.

20. יש דמיון בין רגישויות  
ישראליות וגרמניות לדימויי  
שואה, ולא במקרה, כמובן. דוגמה  
אחת מרבות: גם הסופר, הוגה  
הדעות והמחזאי-משורר הגרמני  
החשוב ביותר כיום, הנס-מגנוס  
אנצנסברגר, מציע בשירו: "אל  
תקרא שירה, בני, קרא את לוחות  
הרכבות." הם מדויקים יותר..."  
מתוך (Die Verteidigung der  
Wölfe gegen die Lämmer",  
1957) (בתרגומי, ש"ל).

כמוהו, מנסה להשיב את ילדותו האבודה בגרמניה ולעבד אותה לתוך  
ההווה הישראלי שלו.<sup>19</sup> עבור הנס, וגם לאוזני המאזין לתסכית, הנרייטה  
הופכת בהדרגה לקול חי של זיכרונות מעולם שהתפורר. היא "שומרת"  
מטעם עצמה כדי להבטיח ש"זה" לא יקרה שוב. רק לקראת הסיום  
מגלים מדוע הנרייטה לא תבוא עם הנס לירושלים. בין צלצולי פעמונים  
ורעש רכבות היא חוזרת שלוש פעמים באפותיאזה רדיופונית מרגשת,  
המלווה בפעלולים גוברים של פעמונים ורכבות: "אני חייבת להישאר, כי  
אני מכירה את לוחות הרכבות".<sup>20</sup> בסוף משתנה נקודת המבט. מה שהחל  
בנקודת מבט ישראלית חקרנית, מסתיים בהבנה ובחמלה לעמדתה  
האמיצה והמיוסרת של הנרייטה.

בעוד "פעמונים" עשויים לשאת משמעויות שונות באוזני ישראלים,  
"רכבות" בתודעה הישראלית היהודית מעוררות מיד דימויי שואה.  
עמיחי מיישם את הפרוזה הפואטית שלו לא רק באמצעות הרמיזה  
וייצוג שכבות רבות של מסורות יהודיות, אלא גם בשימוש חסכוני  
ויעיל ביסודות רדיופוניים. ללא מוזיקה, פעלולי הפעמונים, הרכבות,  
נביחות כלבים, שקשוק סכו"ם וכדומה, כמו גם הדממות הרבות  
בתסכית – מחליפים בכוונה-תחילה את אי-יכולתן של המילים לתאר  
את הזוועות. קולה של הנרייטה נותר מאחור, צועק אחרי הנס-יוחנן  
לא לשכוח את סיכת הראש של לורה, והוא, בדומה לאורפיאוס נפחד,  
מותיר אחריי את הנרייטה, כמו את לורה, כדי לשוב לביתו על-פי גיא  
בן הינום בישראל.

תסכיתי רדיו כמו פעמונים ורכבות דובבו את הנושא "מושתק" של  
השואה עוד לפני משפט אייכמן (נקודת הציון המקובלת להתחלת  
הדיבור ה'רשמי' על השואה בציבוריות הישראלית), וזאת למרות אופיו  
הממלכתי-ריכוזי של הרדיו בשנותיה הראשונות של המדינה. ניתן גם  
לטעון שהרדיו, בשל היותו הממצע הפרפורמטיבי הציבורי האינטמי  
ביותר, אולי גם שימש קול ייחודי עבור הניצולים ומשפחותיהם, כמו  
למשל בתכנית "המדור לחיפוש קרובים".

## דמויות ערבים בשידורי הרדיו

נושא לאומי חשוב אחר הוא הסכסוך הישראלי-פלסטיני. גם בו משתקף  
המתח בין אופיו הממלכתי של הרדיו לבין חלק מתכניהם של תסכיתים  
מסוימים, מתח שסימן לעתים את גבול החתרנות. הסכסוך הישראלי-  
פלסטיני היה מתחילתו מציאות מציקה של אי-צדק הדדי הגובה מחיר  
בחיי אדם, בזכויות אזרח ובסבל רב לשני הצדדים. העמדות הרבות כלפי  
הסכסוך המתמשך הפכו קריטריון לזהות הישראלית הפוליטית ואף  
לזהות הישראלית החברתית. בעוד פרוזה ושירה ישראליות התמודדו  
עם הבעיה באופנים רבים, הדרמה הרדיופונית הייתה הססנית יותר

בגישתה לסוגיה סבוכה זו. כמכשיר חברתי ופוליטי, "קול ישראל" נדרש כמובן ליצור קונצנזוס רחב בין מאזיניו, ולפיכך, יש להניח, בחרה הרשת הלאומית לא לעסוק הרבה בנושא זה. עם זאת, קומץ תסכיתי רדיו עסק במוצהר בבעיות המוסריות והפוליטיות הכרוכות בסכסוך. רובם היו עיבודים למחזות תיאטרון ולא תסכיתי מקור הכתובים במיוחד לרדיו. אחד הראשונים היה המחזה השנוי במחלוקת הם יגיעו מחר מאת נתן שחם. בשתי סצנות, החיילים הנצורים על גבעה ממוקשת שולחים שני ערבים לשדה מוקשים כדי להציל חיי ישראלים. כשעלתה ההצגה לראשונה מיד לאחר מלחמת 1948, טענו פוליטיקאים וחיילים זועמים שאין זה עולה על הדעת שחיילים יהודים ינהגו כך. שחם ביקש להזהיר את קהלו שהיחס לפלסטינים הוא מוקש מוסרי, העלול להתפוצץ תחת רגלנו שלנו אם לא נשנה את נוהגנו. בשלב מוקדם זה של אפיון דמויות ערביות, הייתה על-פי רוב דמותו של האויב השלכה מיוסרת של המצפון הישראלי ולא דווקא תיאור תלת-ממדי של ה"אחר". הם יגיעו מחר נאלץ להמתין לשידור עד 1962, ואז יצא בגרסה מקוצרת ומעובדת לרדיו שבה לא הודגשו שתי תמונות שדה המוקשים המקוריות. המחזה שודר שוב ב-1984, במהלך המלחמה המתמשכת בלבנון, הפעם כנבואה טרגית שהתגשמה.

תסכית הרדיו המקורי של גיל יעקובסון בית על הגבול (1966) מגולל את סיפורו של פלסטיני המבקר בחשאי בביתו הקודם, שנכבש בידי ישראלים. הוא מתגנב דרך הגבול כדי לחוות מחדש את זיכרונות ילדותו ואז חוזר לצד "שלו". השאלה המוצהרת היא אם גבול באמת מגדיר חיי אנשים. ההשלכות המוסריות-פוליטיות לדמותו של הערבי שהוגלה מביתו נוגעות להשקפות הישראליות בדבר זכותם של הפלסטינים ל"בית" פרטי או לאומי. התסכית שודר שנה לפני מלחמת 1967, והוא דוגמה ייחודית לדיון בעניין הפלסטיני בדרמה הרדיופונית הישראלית. מחזהו של יוסי ימפל מ-1987, חשבון עם הסורים, נוצר ברוח של חלומות בלהה סוראליסטיים, ובו ישראלי צעיר רדוף סיוט שהסורים כבשו את ישראל. ימפל לא היה היוצר הישראלי הראשון שהפך את המצב הפוליטי על פניו. את אופן ההזדהות המוסרי-אמנותי עם המקופח ככלי דרמטי ניתן למצוא גם בסיפור הקצר הסינים מאת אורי אורלב, במחזה מקפיא הדם של אברהם שושנר, 1995, וברומן האפוקליפטי של עמוס קינן, שזאה II; ככולם נכבשת ישראל בידי שלטון פלסטיני אכזרי. ביצירות כאלה, דמויות הערבים משמשות בעיקר להעצים את המוסריות ואת הפחדים הישראליים.<sup>21</sup>

21. דן אוריין, דמות הערבי בדרמה הישראלית, אור-עם, תל-אביב 1996, עמ' 9.

השינוי החשוב ביותר מבחינת מתן קול לפלסטינים בתסכית הישראלי אירע בשנות השמונים המאוחרות, לאחר מלחמת לבנון (1982-1985). המלחמה, שנועדה להיות מבצע צבאי קצר ויעיל, אוכה שלוש שנים ונהרגו בה 700 חיילים ישראלים ואלפי פלסטינים. זו הייתה המלחמה



הראשונה שפילגה את דעת הקהל הישראלית והביאה למפלתה של ממשלת הימין ולשובה לשלטון של מפלגת העבודה. בתקופה זו, אפילו מחלקת הדרמה, הזהירה-פוליטית, לא יכלה להימנע משידור מחזות בעלי גוון פרו-פלסטיני.

נושא האהבה האסורה בין גבר לבין אישה הבאים משתי תרבויות, לאומים או דתות עוינות הוא נושא רווח בספרות העברית. התסכית עוגת קרם מאת יעקב יעקובסון (נכתב במקורו כמחזה לתיאטרון, 1985) מתאר כיצד פקח טיסה בן 26, המוצב כשומר על גג של בית לבנוני שכבשו הישראלים, מתאהב בנערה לבנונית בת 17. מסתבר שהיא מחביאה לוחם גרילה פלסטיני בבית נטוש סמוך. שלוש הדמויות לוחמות על חיים ועל אהבה. אף שהמחזה לא זכה באהדת הביקורת, הוא היה פופולרי למדי, ומסיבה זו בחרו לשדר אותו ב"קול ישראל".

בתסכית מפוכח ורגיש להפליא, אבן הטועים, מטפלת רונית לנטיין באהבה בלתי אפשרית בין צעיר ירושלמי ערבי לבין נערה ישראלית רומנטית. האוהבים לומדים בכאב שלא ניתן לגשר על הבדלי התרבות ביניהם. לנטיין משכילה ליצור עולם רדיופוני פסימי, בלתי רגשני מנקודת ראותה של אישה צעירה. כשהתסכית שודר ב-1985, מיד לאחר סוף מלחמת לבנון, נוספה למחזה-הזיכרון הזה פרשנות חדשה שנתקשרה לאפשרויות המוחמצות בין פלסטינים לבין ישראלים בכלל.

גישה נוספת לסכסוך הישראלי-ערבי נמצא בתסכית שמשונים מאת שמואל הופרט מ-1988, שבו נעשה שימוש באמצעי רדיופוני מקובל של אנכרוניזם פנטסטי. שמשון, ניצול שואה וחייל מילואים מבוגר, צועד עם הגיבור והשופט המקראי הנושא את שמו ברחובות עזה הכבושה ומבקר במחנות של פליטים פלסטינים (או פלשתים). על-ידי ההצמדה בין פוליטיקה עכשווית של דיכוי לבין מיתוס עברי זכור היטב ומפואר מהעבר הרחוק, תסכית-המקור הפיוטי של הופרט מדגיש את מצבם של הישראלים הנאלצים לדכא כדי לא להיות מדוכאים הם עצמם. שמשון התנכ"י מסמל קְצֵמָה רבה במהלך חייו ועיוורון (גם מוסרי) לפני מותו. שתי תכונות אלה גורמות לו לבסוף להשמיד את מקדש דגון בעזה. כל דמיון לאירועים בני זמננו אינו מקרי.

תעתועון מאת יצחק בן-נר, בצורת מונולוג של חייל ישראלי צעיר על שירותו הצבאי בעזה, הוא ניתוח-עומק של הדימוי העצמי של חיילים ישראלים צעירים לנוכח תפקידם המדכא: "כיצד יכול אני, ישראלי מחונך היטב ויהודי הומני, לנהוג כך?". במקום לעסוק בייסורי הפלסטינים, עוסק התסכית באימה שבגרימת כאב. מחזהו של יוסף מונדי מ-1989, לטגור את הל"ה, נוקט גישה אחרת לאשמה הישראלית. שני ערבים מבלים לילה בבית קפה תל-אביבי בחברת

קבוצת ישראלים מהשוליים. אחד הערבים מתבייש במעמדו החברתי הנחות כמלצר וקורא לעצמו יוסי. כמו במחזהו של יהושע סובול, גטו (ששודר בתקופה ששודר תענתוון), גם כאן המדוכאים, ויהודים בכלל זה, מרחיקים לכת לעתים עד כדי הזדהות עם מדכאיהם. ערבי אחר במחזה מאת מונדי (מושל יריחו) הוא טרוריסט פלסטיני לאומני גאה. שתי דמויות אלה של ערבים אינן רק סמלים או דימויים, אלא דמויות בשר ודם. הם אינם מאופיינים כך בגלל או למרות מוצאם האתני, ונראה שכאן אינם רק השלכה גרדא של הרגשת האשמה הישראלית, האופיינית, ממילא, רק ל"שמאל".

רק מעט יצירות מאת ערבים שודרו ב"קול ישראל", אך שני מחזות של הסופר המצרי המפורסם נגיב מחפוז, בהם המשמיה, שודרו לפני ביקורו ההיסטורי של סאדאת בירושלים ב-1977, כמו גם שלושה מחזות מאת תאופיק אל-חכים. מיוחד במינו הוא האופטימיסט מאת אמיל חביבי. המונודרמה משתמשת בדמות השוטה, המורשה לספר את האמת דרך שטינו הפסידו-נאיבי. הרומן זכה לעיבוד בימתי בביצוע מוחמד בכרי ובתרגומו של אנטון שמאס. האופטימיסט, שמבקר בחריפות את הפלסטינים והישראלים כאחד, התקבל היטב אצל הקהל הישראלי. עד כה היה זה המחזה הפלסטיני היחיד ששודר ב"קול ישראל". שחקנים ערבים השתתפו בתסכיתי "קול ישראל" לעתים נדירות ביותר.

## היבטים של "אני" ו"אנחנו"

בשנות החמישים עברו הפרוזה והשירה העברית מחוויית ה"אנחנו" הקולקטיבית, האופיינית לדימוי העצמי של חברה חלוצית, לחוויית ה"אני" האינדיבידואלית. בשנות השישים והשבעים התפתחה הדרמה ברדיו מז'אנר תיאטרוני לז'אנר רדיופוני, ולפיכך נמצאה כבר בשלב הממוקד-בעצמי שאפיין אז את הספרות העברית המודרנית. בגלל תכונות הקשורות לאופן הישמעותו והשמעתו, נראה שתסכית מתאים יותר לאפנון יחידני, בייחוד בהשוואה לאופי החברתי של אירוע תיאטרוני. בכל זאת, האידאולוגיות של האבות המייסדים בארץ-ישראל והמציאות הישראלית הביאו ליצירת תסכיתים שעסקו בפערים בין חוויות אישיות קיומיות לבין רעיונות קולקטיביים אידאולוגיים, ששורשיהם במיתוסים שונים. ניתן להבחין בין תסכיתים שיצירותיהם קשורות פחות לחוויה ישראלית מסוימת ויותר לסוגיות קיומיות כלליות, ובין תסכיתים שבהם הפער בין היחיד לבין הקולקטיב הוא המוטיב המרכזי.

הסופר והמשורר ישראל אלירז כתב גם יצירות רדיופוניות, ושבע מהן שודרו ב"קול ישראל" (1962-1989). הלילה האחרון יצג את ישראל בתחרות ה-Prix d'Italie ב-1982. התסכית המתחקה במבנהו אחר יסודות מוזיקליים יותר מאשר דרמטיים (כגון קצב, מוטיב פתיחה

וארבע וריאציות), מגולל את סיפורו של יונה, שנשלח לקרוא קריאה על השמדתה של עיר. יונה נוטש את ביתו, אשתו וילדיו ויוצא למשימה שאינו מבין. הוא פוגש אנשים רבים, שגורלם נחרץ למוות בידי צו אלוהי, אך אינו בטוח שהם ראויים לעונשם. הלילה האחרון הוא מחזה-מסע רדיופוני על אדם המחפש את זהותו. החיפוש מתרחש במבנה "בינימי" אופייני של תחנות, והגיבור חווה מפגשים טעונים רגשית עם נציגי החברה האנושית סביבו. אלירז כיוון כאן היטב לסגנון עיצוב הנענה לרצפים מוזיקליים של זמן והמתאים לטבעו העל-חללי של הרדיו. חלל ברדיו הוא בעיקר דימוי, הואיל ואין רואים דבר. מסעו הקולי של אלירז מעצב מחדש את החלל הדרמתי הרדיופוני במחזה-המסע שלו והופך אותו לחלל הפנימי של הגיבור. על-ידי כך הוא הופך את החלל הפנימי הזה לזמן הרדיופוני של הגיבור ושל התסכית כולו.<sup>22</sup>

22. תסכיתאים נוספים שכתבו ל"קול ישראל" השתמשו בהרמוזים מקראיים לנביא יונה, כגון אספנטרוט, קוברינסקי ועמיחי.

יורם גל, מחזאי, צייר ושחקן, כתב את פרופסור ברגמן המתאר יחסים הומוסקסואליים בין אקדמאי זוכה פרס נובל מזדקן לבין מאהבו הצעיר. כל התיאטרונים הישראליים הרפרטואריים דחו את היצירה, לא בגלל איכותה (הטובה, לפחות לטעמי), אלא מפני החשש שהקהל הישראלי אינו מוכן עדיין לנושא הרגיש - אז - הזה. עד אמצע שנות השמונים, הומוסקסואליות כמעט לא הוצגה גם על הבמות הרפרטואריות העיקריות בארץ. אם הופיעו הומוסקסואלים כל עיקר, הם הוצגו כמגוחכים חביבים. יותר ויותר מחזות על הומוסקסואלים עלו עד שנות התשעים, בעיקר על בימות תיאטרון הפרינג', אך מעולם לא שודרו ברדיו. לפיכך היה מפתיע שמחלקת הדרמה ב"קול ישראל", עדיין בצל הממסד, העזה לשדר את היצירה ב-1990. השאלה המעניינת יותר היא האם טבעו של הרדיו דווקא מעצים את הארוטיות האחרת מאחר שאין רואים דבר. תסכית, בהקשר זה, ממלא תפקיד כפול, בייחוד בכל הנוגע להומוסקסואליות; הוא מסתיר את החזותי, אך צפוי להפעיל את דמיונו של המאזין יותר מאשר התיאטרון או הקולנוע.

מיכאל טונצקי, מחזאי ודרמטורג במחלקת הדרמה ב"קול ישראל", היגר לישראל מפולין. כמי שאינו מעוניין או אינו מסוגל לעבור מפולנית לעברית, היה טונצקי התסכיתאי הישראלי הפורה היחיד שכתב בלעדית לרדיו, על אף שלא כתב בעברית. כ-25 מתסכיתיו תורגמו ושודרו בעברית. טונצקי, ודאי אחד התסכיתאים הישראליים האוונגרדיים ביותר, לא זכה להכרה ראויה ב-20 שנות פעילותו (1971-1991), אולי מפני שכתב לרדיו בלבד ובתקופה שבה תסכיתים לא היו פופולריים כמקודם. לעתים קרובות רתם את יצירותיו לנושאים הקשורים בשואה. במקביל כתב כמה גרוטסקות רדיופוניות ברוח האבסורד. בהאם לא נמאס לכם מרהיטי ביתכם מופיעים לפתע שני מובילי הריטים חסרי-שם, שמנסים לשכנע את הדמות הראשית במחזה שהם נקראו להחליף את הרהיטים הישנים, את הספרים ואת התמונות, בחדשים. הדמות, ואתה המאזינים,

מתנגדת להחלפה הבלתי שגרתית, אך הזרים מצליחים לשכנעה שהכול נעשה לטובתה. אלגוריה קפקאית זו, מוזרה, מצחיקה ומאיימת ככל שהיא, מעוררת תהיות שמא היא משקפת את מצבו של הסופר עצמו תחת שלטון טוטליטרי, או של מי שמוכן להזדהות עמו, או שמא זהו מצבו של הסופר בארץ חדשה, ישראל, עם מילים שמתנהגות כמו "דברים". יצירה מטא-רדיופונית זו מפגינה מכוונות עצמית למצבו האישי והאמנותי של טונצקי. בבחירתו באסטרטגיה דרמטית המזכירה את יונסקו (הדייר החדש), הוא מסווה את הסבל הביוגרפי שלו והופכו לדרמת זוועות אובייקטיבית מבודרת, אוניברסלית וסימבולית. ביצירה זו מעניין במיוחד השימוש בספרים וברהיטים כאביזרי-צליל. המצב האסתטי-אונטולוגי של אביזרים כישויות רדיופוניות בלבד, מעניק להם הילה של איכות מדומיינת פנימית מוזרה.

גוון אחר של חיפוש זהות ישראלי מצוי בתסכיתים שכתבו ערן בניאל, חנוך ברטוב, מאיר ויזלטיר ואהרן מגד. בתסכית מאת מגד, מיכה, שתוק, ששודר בשנות השמונים, הדמות הראשית היא חייל ממלחמת 1948, צבר ותיק, השקוע עדיין בימים הטובים ההם מפני שנפצע פיזית ונפשית במלחמה. מגד מבקר את החברה הישראלית: האידיאלים הוותיקים נבחנים לאור קני-המידה החומריים והתחרותיים של החברה הישראלית המודרנית, ולהפך. מיכה הורג לבסוף את חברו מימי הצבא; מיכה נכשל.<sup>23</sup>

23. בעקבות עוז אלמוג, הצבר

- דיוקן, עם עובד, תל-אביב

1997.

מלכוד 44 מאת אריה סיון מתאר את מצב הקהילה היהודית בארץ-ישראל בשנת 1944, בתקופת מלחמת העולם השנייה. בארץ היו אלה זמנים טובים, כך מתעה אותנו סיון להאמין. תחת שלטון המנדט הבריטי נהנתה הארץ משגשוג יחסי. עסקים פרחו, שיעור האבטלה היה נמוך, תרבות ותיאטרונים זכו לעדנה. אפילו הערבים הציקו פחות ליהודים. סיון כמעט שוכח לציין שב-1944 כבר ידעו תושבי הארץ על גורל יהודי אירופה. תסכית ביקורתי חריף זה מתמודד עם ההשלכות האתיות של דימוי הצבר, ועולה ממנו שאחריותה של קהילת יהודי ארץ-ישראל כלפי אחיהם האירופים הסובלים עודנה טעונה חומר נפץ. סיון מרמז בבהירות: אין זה חשוב אם "הם" (אמריקאים לא יהודים, בריטים, "בנות הברית", "העולם" או כל אחד אחר) פעלו (או לא פעלו) די הצורך המוסרי להצלת יהודים ממחנות ההשמדה במלחמת העולם השנייה, אלא אם אנו, יהודי ארץ-ישראל, עשינו ככל יכולתנו. מלכוד 44 שודר בשנות מלחמת לבנון - אכן השלכותיו המוסריות של התסכית הגיעו עד שנות השמונים, הרבה אחרי 1944. על רקע הטבח שערכה המיליציה הלבנונית בסברה ובשתילה, צצה הקבלה בלתי מאוזנת ואיומה בין הגדודים הישראליים שצפו "סבילים" במתרחש, לבין סיפור הקהילה היהודית בארץ-ישראל ב-1944.

חנוך ברטוב, בן דורם של מגד וסיון שהיו חיילים צעירים ב-1948, מציג גם הוא את השקפתו על המצב הישראלי בתסכית אגדה חיה (1989). יצירה מכוונת-לעצמה זו עוסקת במחזאי, ערב פרוץ מלחמת יום כיפור ב-1973, רגע לפני בכורת ההצגה שכתב על קצין. כעת, אחרי המלחמה, עליו לשכתב את המחזה לאור התוצאות הפוליטיות והרגשיות של המלחמה. במהלך השכתוב הוא פוגש את האנשים שעליהם כתב את המחזה. ברטוב – סופר, מחזאי ועיתונאי כמו גיבורו – הופך בדיון ומציאות על-פיהם: מיתוסים הם אשליה; ניתן למצוא גבורה בחיי היומיום ולא רק בשדות הקרב. הצבר כאן אינו "גבר ישראלי אחר כלשהו", הוא עלול/עשוי להיות אני-עצמי.

הדור הצעיר של הסופרים בארץ רחום פחות, מטבע הדברים, כלפי הדימוי של "גיבור-העל". פיתויו של פילוקטטס הוא פואמה מפוכחת שכתב מאיר ויזלטיר, עיבוד פיזי ולא בלתי פוליטי לסיפור היווני הקלאסי על פילוקטטס, שהיה מצויד בקשת הרקולס שאינה מחטיאה. מאז שאודיסאוס הפקיר אותו בלִמְנוֹס בגלל פצעו המצחין וזעקותיו, התגורר פילוקטטס עשר שנים במערה באי שומס. כאשר נקלעו לצרות צבאיות, נזכרו היוונים בגיבור המסריח וקראו לו לעזרה. ויזלטיר מתכוון ישירות למלחמת לבנון ולרמטכ"ל אריאל שרון, שאולי נקרא להציל, אך גרם לצבא לשקוע עוד ועוד ב"בוץ הלבנוני". בתסכית זה, אפילו עזרתו של פילוקטטס אינה מועילה, והמלחמה נמשכת עוד ועוד לאין סוף: "עוד קיץ חלף, עוד סתיו, בא החורף – וכלום, כלום, כלום". איכשהו המלחמה מסתיימת, אך פילוקטטס של ויזלטיר מביע עוינות: גרמו לו להאמין שמלחמה "למען שלום מתמשך" היא אפשרות סבירה, כפי שהבטיחו פוליטיקאים בארץ בתחילת "מלחמת שלום הגליל". האדם האמיתי שוויזלטיר מתייחס אליו, אריאל שרון, והדמות המיתית במחזה, נבדלים מאוד זה מזה. התסכית בוים בגישה רדיופוניות יוצאת מגדר הרגיל בידי ערן בניאל. הוא השתמש בטכניקות הקלטה מיוחדות, בעריכה נבונה, במוזיקה ובפעלולים ברגישות ובתבונה. מאחר שאירועי המלחמה הופיעו אז בחדשות הטלוויזיה, אי-האפשרות לצפות בהם ברדיו הייתה יתרון גדול, ולמעשה הזמנה להפנים את האירועים שהתרחשו בצפון הרחוק.

ביצירה אחרת שכתב וביים בניאל, השאגה (1980), הוא משתמש בדמותו המוכרת של יוסף טרומפלדור. בעמק נטוש גילו יום אחד אדם זקן מאוד, הטוען שהוא טרומפלדור. הסקופ מגיע לעיתונות כיוון שלישראלים יש צורך עז בגיבור, למרות שעד מהרה מתברר שמדובר במתיחה. בניאל מנצל את היכרות מאזינו עם מילותיו האחרונות של טרומפלדור "טוב למות בעד ארצנו". טרומפלדור אמנם אמר את המילים, אבל באירוניה מרה, בעודו ממלמל קללות בשפת-אמו הרוסית. השאגה היא קולאז' של עובדות ובדיון ודוגמה טובה ליכולתו של תסכית להצית את הדמיון ולשרת בה-בעת את אמנות הרדיו וציפיות חברתיות פופולריות.

## סיכום ביניים

תסכיתי רדיו רבים ששודרו בתכנית "המסך עולה" (שהפכה לימים ל"רדיודרמה") ואכן ויתרו על התחרות עם התיאטרון ונעשו רדיופוניים יותר, אינם ניתנים לסיווג חד-דו-או אף רב-קטגוריאלי מבחינה תמטית, סוציו-אמנותית וממצעית. כמו כל יצירת אמנות, יש לדון בהם קודם כול לגופם. עם זאת, ניתן להבחין בכמה קווי יסוד משותפים כלליים: תסכיתי הרדיו בישראל עברו משלב תיאטרוני ראשוני לשלב רדיופוני. בהדרגה, אך לא בעקביות, עברו התסכיתים מהבעה וביטוי של אידאולוגיה קולקטיבית אל ייצוג גובר של אינדיבידואלים, בלי לוותר על היצגיה וייצוגיה של הזהות הישראלית ה"סכמטית" למיניה, כפויה או "אחרת". זאת בעיקר לקראת שנותיה המאוחרות יותר של התכנית, המאופיינות בשסעים עמוקים בחברה הישראלית מבחינת מרכיביה היסוד שלה: דת, עדה, מגדר, השכלה, מעמד כלכלי, עמדות פוליטיות ועוד. את השלב הראשון בדרמה הרדיופונית העברית ניתן לאפיין כצורה פופולרית של "תיאטרון לאוזן". לאחר הופעת הטלוויזיה, תסכיתים היו חופשיים לפתח את האיכויות הרדיוגניות המקומיות שלהם, כמו גם את הפן הבין-לאומי. משלהי שנות השישים, יותר ויותר תסכיתאים ישראלים חדלו להתחרות באפשרויות החזותיות השמורות לתיאטרון, לקולנוע ולטלוויזיה, ותחת זאת החלו ליצור את "התיאטרון שבראש" ולהתמסר לפוטנציאל האינטימי ומעורר הדמיון של הרדיו. ככל שעלתה איכות הדרמה הרדיופונית – בכך שהפכה למכוונת-רדיו יותר מאשר למכוונת-במה ולכן פטורה יותר מדרישות האמנות הפופולרית ומצרכים מסחריים – פחת מספר המאזינים. בשנות השמונים הגישה מחלקת הרדיו הישראלית הפקות רדיו אמנותיות וניסיוניות מעולות, ואפילו שינתה את שם התכנית מ"המסך עולה" ל"רדיודרמה". עם זאת, ובסופו של דבר, היא נותרה עם מעט מאזינים. כיום, למרות ש"קול ישראל" נשמע בבירור, לתסכיתים לא נותר קול.

אוניברסיטת תל-אביב