

## אלן בוסקה : סמואל בקט

הפגישה הראשונה לא היתה קלה. פנים מזוותים, שער לא צהוב ולא אפור, משקפיים במסגרת מתכת כמו אצל אנשי־צבא, עיניים כחולות בהירות, ביישניות מעט, גוף יבש, רגליים צנומות, אפודה חסרת צבע, תנועות חפוזות וחטופות כאצל אדם הרגיל לנהוג באופנוע, כך נראה האיש הזה בראשונה. מרבה היה לעשן, ומדבר היה במבטא אנגלי שלא ביקש כלל להסתירו. כשאני אומר שמדבר היה הרי זאת גוזמת. בשעה הראשונה לפגישתנו לא זכיתי להוציא מפיו יותר מעשרים עד שלושים הברות, שביניהן הפסקות של שתיקה אינ־קץ. מביטים היינו זה בזה כאילו יכלה הנוכחות הפיזית למלא יפה מאד את מקום גילווייה המילוליים של חיבה הנולדת והולכת. אכן, בקט היה אירלנדי ממש כפי שציריחי לעצמי בדמיוני, מקמץ במלים במידה בלתי־רגילה, ועוד יותר מכך מתירא מפוחן. כך עברו שעות אחדות, בתוך באנאליות מיאשת, באווירה שהיא זו של המערכה הראשונה ב„אנו מחכים לגודו“. רק סמוך לשעה שתיים בבוקר החל בקט לדבר. היה זה נצחון לאמיתו. אמת שמבלי משים הריק בקבוק של ויסקי בלא שישפיע עליו הדבר כמלוא נימה; אך דבר זה סייע לו להתגבר על כמה מחיצות ולהשיב בצורה חותכת יותר על השאלות המוצגות לו. אחת מן השאלות הללו היתה ישרה ועקרונית: „מדוע אתה כותב בצרפתית?“ הוא השיב: „משך שנים כתבתי באנגלית, אך האנגלית, בגלל התחביר הגמיש שלה ובגלל דיקדוקה, שכמעט אינו קיים, מאפשרת כל העזה ומעפלת את כל הנסיונות לטבע את ספינת הלשון. אני רצוני היה לפוצץ אותה, להראות לה עד היכן איני גותן אמון בה. לפיכך צריך הייתי להחליף את הלשון. הצרפתית יש לה מבנה דקדקני יותר, כלליה יש בהם דקדגות שאין לפגוע בה. בכתיב צרפתית יכול אני לנפץ את גבולות הלשון.“

וזאת היא אחת המטרות שבקט מודה בהן: לנפץ גבולות, לא רק גבולות של לשון, דבר הנכון לגבי הרומנים שלו, אלא, בצורה מעמיקה יותר, את גבולות כל הסגנונות המזכירים, כלומר של הפרוזה של הרומן, של השירה ושל הפרוזה התיאטרונית כאחת. למעלה מן השאיפות האלו, שהייתי קורא להן טכניות או מקצועיות, יש לו שאיפה מקיפה יותר שממנה כל גדולתו: כלומר, להוכיח את המופרך שבכל הרגל מחשבה, שבכל הרגל הרגשה, שבכל הרגל סידור מלאכותי של התגובות הפנימיות. זה טבעו של האיש השקט הזה, שלמראית־עין ראשונה הוא עצם התגל־מותה של לאות־החיים, לאות־חיים עצומה כדי־כך שלגבי סמואל בקט הסופר היא נעשית לאות־יצירה עצומה. הוא דוחף עצמו לכתוב, בהרבה מאמצים,

בהרבה הפסקות, בהרבה היסוסים. אחרי־כן דמויותיו לובשות צורה, והרי זה מאבק בשני מישורים: ביניהן לבין עצמן, שכן אין הן סובלות זו את זו, וכנגדו, שכן עצם המושג של ספרות גורם לו כאב, אף כי לא נתפתה לשתוק (השתיקה אינה פותרת מאומה), גם לא העלה בדעתו להתאבד (ההתאבדות היא אמונה, ולפיכך משגה). יכול הוא להיות עניו ונמוך־רוח, שכן אין הוא מבקש מאומה בחיים, רק לחיות בלי מטרה לאחר שסבל, לאחר שבימות המלחמה טעם את טעם קיומה של חיה נרדפת; רק לכתוב מבלי דעת מדוע, אחרי יותר מעשרים שנה של ענות, ושל שוויון־נפש גמור. יתר על כן, בו הוא לכל דידיאקטיות, ולפתרונות הכוללים. שואלים אותו: „אבל בקץ־כל־הקצים מי הוא זה, גודו? האם זהו אלוהים, גוד, אלוהים מיוחד קצת במינו שמוסיפים לו הברה אחת כדי להבדילו משאר האלים? והאם לבסוף יבוא אל המחפים?“ בעיני בקט אלו הן שאלות מחוצפות, לא כלפיו אלא כלפי הדמויות שיצר. „יצר“ לא דווקא, מפני שבקט אינו רוצה להודות שהוא יוצר. רעיון עבר בראשו, התעקש וקנה לו שבייתה. אט־אט התרגל אליו, ולאחר־מכן עשה ממנו מצב, דמויות, דבר־שבכתב שאין הוא חפץ להגדירו אלא שאחרים קוראים לו יצירה, ובקט משיב, בשלוות־נפש טבעית: „נפשות יצאו מתחת עטי, אם עלו יפה, יש להן זכות לחיים, ואין זאת אשמתי, אם יש להן זכות לחיים שוב אין הן צריכות לשאול בעצתי, ואני שוב אין לי זכות לפתור את חידותיהן. מעתה הרי אלו בריות עצמאיות, שכל אדם רשאי להבינן על־פי דרכו. צמצומה של דרך זו במכנה משותף אחד יהיה בו משום צמצום של ספקות החיים, המוות והמצפון בנוסחה עקרה“.

בשנות ה־30 מרבה בקט להשתעות עם ג'יימס ג'ויס; הוא כותב דברי פרוזה קצרים ושירים שהאלמודע ממלא בהם תפקיד ראשי, מין אלמודע המגיע לידי עצבות, חרד על שאין ביכלתו להתבטא. כבר מורגשת אצלו החשדנות כלפי כל צורה מדויקת מדי, כלפי כל רגש שיוכל לקבל את עצמו. כן, זה הדבר: בקט אינו רוצה לקבל את עצמו, ובתוך כך אין הוא סבור שעליו ליטול אחריות ולדחות עצמו דחיה גמורה. לא נוח לו בתוך עצמו, והוא אומר לנפשו שאם יהיה מחוץ לעצמו לא יהיה הדבר עליו יותר אף לא נוח יותר. כבר הוא האיש של קשי הוויה, לא כי של נמצעות הוויה. כנגד הנמנעות הזאת לא יעמיד את בעית ההתאבדות, כמו שעשה סארטר החל מ־1938 או כמו שעשה קאמי מ־1942; מעמיד הוא כנגדה את המושג, שגם הוא לא בוטא במלים, של הוויה גלמית בתכלית, שאינה יכולה להחליט לחדול.

הרומן הראשון של בקט, „מרפי“, שהופיע ב־1947, מכיל כבר בכוח את כל עולמו האישי. בדומה לרוב הסופרים הדוחים את הריאליזם ואת הבידור הפשוט, הוא מצטרף ל„אסכולת“ היאוש והלעג לאדם, שאביה הגדול במאה הכ' הוא קפקא ועמודה הפילוסופי הוא היידגר. שכן, אם בקט מודה שרצונו לפוצץ את הלשון, הרי מי שהוגה לשון זו נראה לו מפוקפק לא־פחות מן הלשון עצמה. הואיל

וביטוי של האדם צפוי לכף־חובה, אך טבעי הדבר שהאדם אף הוא צפוי לכף־חובה, בעצם. צפוי לכף־חובה, אכן זאת התווית הנוראה שאפשר להדביק על הדמויות המסעירות ביותר של זמננו. כך, למשל, הנפש האידיאלית של קפקא היא דמות של נדון, איש שנדון לחובה משום שהואשם; איש מחוסל מראש משום שהוא חשוד; מכאן והלאה חובה עליו לזכות עצמו, להצדיק עצמו. אין הוא יכול: אם ירצה ואם לא ירצה, נשתמרה בו נשמה של נתין, של אורח בעל רצון טוב, של מאמין רופף מעט המודה בחטא הקדמון. בעיניו שלו הריהו אשם; הכוח הנותר בו מספיק לו לתהות מה הפשע אשר עשה ולנסות לרחוץ כפיו בנקיון ממנו. גם אם אין בו אלא תקוה מעורפלת, יכול הוא להתחמק מעצמו ומן העולם המאשימו; באין טוב מזה, נזקק הוא למטאמורפוזה הביולוגית וסופו נעשה חרק נאה. גם אם נכשל כאדם, שומר הוא בכל־זאת לעצמו את הנחמה שיוכל לחזור ולמצוא לו תקנה בתורת בעל־חיים.

הנפש האידיאלית של ז'ן פול סארטר מפירה יאוש דינמי פחות, פעיל פחות. אין איש טורח להאשימה, והיא אינה טורחת לתהות מה אחריתו של האדם. הוא כופר במושג המופשט: אין מוסר, אין מטרה, אין אלוהים ואין נשמה. הוא מקבל את עצמו בלי תיאוריה. הוא ישנו — נקודה וסוף־פסוק. הוא עושה מה שגרמו לו לעשות המסיבות שעליון אין הוא תוהה כלל. ביום מן הימים יעלו הדברים יפה יותר, או יפה פחות; הוא משאיר דלת פתוחה לעתיד טוב יותר. לשון אחרת, אין הוא מתחייב. הוא סובל את עצמו מתוך שעמום, מתוך לאות, מתוך השלמה עם היש.

הדמות האידיאלית של אלבר קאמי נמצאת בחצי־הדרך בין קפקא לסארטר. הרי זה אדם אדיש כלפי עצמו, העולם אינו חשוב בעיניו הרבה, ועם זאת, הואיל והוא יודע כי נדון לבינוניות, פוקד אותו הצורך לכפות על עצמו איזה רצון, לא רצונו דווקא אלא זה של אחרים. הוא יתאבד על־ידי צד שלישי, בלא שימלא תפקיד קל־שפקלים בהתאבדותו. ישועתו היא בבעיה המצפונית שהוא מעמיד לחברה, שכן הוא עצמו אינו יכול שיהיה לו מצפון כלשהו.

אצל א. מ. סוראן — שבעיני הוא אחד הסופרים הצלולים והמעמיקים ביותר של תקופתנו — מפנה האקזיסטנציאליזם מקומו ליאוש עמוק עד כדי כך שהוא נעשה כמין צורה חדשה של אופטימיות. אם הכל חסר־שחר, אם הכל נפסד, אם כל פתרון, כולל זה של התאבדות, הוא מגוחך, הרי שהאדם השתחרר מאשליותיו, מן המיתוסים שלו ומאזיקיו: הוא נשאר ערום, אך מעתה יכול הוא לחיות, בלי סולמ־ערכים ובלי יומרת־שווא. לגבי סוראן האדם הוא משגה, אחד מן המשגים האלה פחות־הערך שהיקום נתפס להם לפרקים, אחד מן המשגים האלה שאינם לא מונומנטליים אף לא מעניינים, בתוך המוחלט. יש רק מסיבה אחת מקילה, חסא שאינו מזיק לאיש הואיל ואינו יכול להועיל מאומה אף לא להוכיח מאומה; האמנות.

בגודש זה של חבלייסורים, בפשיטת־הרגל המרעישה הזאת של האדם — פשיטת־רגל שהאדם מכיר בה, ובכך גם כבודו — מקומו של סמואל בקט הוא ממש בקצה הגבול של חבליי־היסורים. רוצה לומר שזהו אחד המקומות החשובים ביותר ומתוך כך המסוכנים ביותר בספרות כיום. הדבר העושה את הרושם העז ביותר בעולמו הריהו זה שהוא מסובך עד כדי כך שאי־אפשר להוציא ממנו דבר: לא עובדה של ממש, לא רושם שאינו תלוי בכלל הרשמים הסותרים המקיפים אותו, אף לא מחשבה שתהיה בגדר דבר דבור־על־אופניו. נפשותיו הן יצורים בלתי־מוגדרים, נמנעי־הגדר, שאינם מבדילים כלל בין מה שהם חשים לבין מה שחשו, בין מה שהם עושים לבין מה שהם מדמים לעצמם, בין מה שהנם לבין מה שיכלו להיות לולא היו רצונותיהם שלהם רק שרשרת הרגשות שהשכל מסתפק בכך שירשום אותן במידה זו או אחרת של הצלחה. תכופות גם ניתן להחליפן זו בזו; אישיות הן בייחודן עד כדי להרגיז, כדי כך שהן מגיעות למין אלמוניות אפורה, נוגעת־עד־לב. בקט אינו מכיר בשום סולם־ערכים, בשום מיון. מה שהוא עושה, מה שהוא חולם, מה שהוא רואה, המציאות והכתב, רעד האימה והיצירה הספרותית, הלילה, החרפה, המסירות, הידידות, הרצח: כל אלה הם לגביו גניבות־דעת, העמדות־פנים, נסיונות של הגדרה, הפשטות חסרות־שחר, או, דווקא, פרטים מוחשיים המביאים אותו לידי ריתחה בדייקנותם שאין לשאתה.

הנה כי כן, מאז 1947 מצטייר עולמו של בקט כציבור של פיסחים, מרוסקי־אברים, נכים או קבצנים, הצועדים לבליי־השיב לקראת המוות ואינם זוכים אפילו לדעת שהוא קרוב לבוא. מרפי הוא עצלן, חלוש גוף, המחפש עבודה שיוכל לסרב לקבלה ואהבה שיוכל לקבלה מבלי התחייב יותר מדי. הוא נמלט מן המאורע, הוא משתמט, אין הוא חפץ בזכרונות פרט לטישטושה של הוויה בלי מועד וכלי מקום. אפייני הוא המשפט הראשון של הרומן: „השמש האירה, מאין ברירה, על האין־כל־חדש”. באווירה זו של מיאוס, שבה הלאות כובשת את איתני־הטבע עצמם, מתגלה שההומור המאפל הזה של בקט הוא קולע במידה נוראה. מרפי „חוסך מעות כדי לקנות לו ריאה של פלדה, לשעה שיעף לנשום”. ומרפי אין לו אלא שאפה אחת: שישרפהו לאפר אחרי מותו, שמתאווה הוא לבואו בקרוב, ושירזו את אפרו בבתיה־כבוד של תיאטרון דובליני, בשעת ההצגה, למען יפריע לצופים. שאון המים שיוזרמו.

מולוי, גיבורו של הרומן הנקרא בשם זה, שהופיע ב־1951, הוא נוסח ראשוני עוד יותר של מרפי. כאן נעלמה המסגרת והנפשות המשניות מצטמצמות עד המיזער. מולוי יש לו רגל נכה, והוא משתמש באופניים: אלה כל הדברים הממשיים שאפשר לומר עליו. הוא מבלה את חייו, כלשונו, „כשהוא גומר למות”. הוא משמיע מונולוגים כלאחר־פה: „חיי, חיי, פעם אני מדבר עליהם כעל דבר שנגמר ופעם כעל בדיחה שעודה נמשכת, ואני טועה, מפני שבעת־עובונה־אחת הם גמורים ונמשכים, אבל באיזה זמן דקדוקי אפשר לבטא זאת?” הנה אנו רואים, על הטרגדיה של ההוויה נוספת טרגדיה רוחנית: הלשון אינה מספקת להביע את אשר

לא יובע; הלשון דלה, ילדותית, והספרות היא מחלה שאין לרפאה ואי־אפשר לוותר עליה. כאן כל הבעיה הגורלית כולה: איולת היא לחיות, אך איולת היא גם לומר זאת; ואף־על־פי־כן, אי־אפשר להימנע מכך. מולוי מתנועע, יוצא חוזה, משוטט ותועה, מוצץ אבנים כדי לשפך את רעבו, גונב רגעים חטופים של צלילות־דעת מפרשת־חיים שאין לה לא ראשית ולא אחרית. אחר־כך בא אחד מוראן — זה חשוב מפני שבמחזותיו נוקט בקט אותה שיטה, מצמד שתי נפשות דומות מאד שבעצם אינן אלא אותה בריה בשינוי־צורה — אחד מוראן בא אפוא לרשת את מולוי: אין אחד שניטל עליו לדבר על אין אחר, בתוך חיצוי משונה של האפסות האנושית, אך נוכח יצירתו של בקט כלום זכאים אנו לדבר על אפסות? עוד יותר מחיי־המעשה דוחה בקט כל צורה של מושג, כל עובר של רעיון פילוסופי. גאמר אפוא שזוהי אפסות הטעונה תופעות סבוכות לבל־י־התיר. הנה כך אין מולוי אלא צלם משתנה וכוזב תמיד של מולוי, כפי הלך־רוחו של מוראן. מוראן דומה יותר ויותר למולוי — אפשר היה לקרוא לו מולוי 2 — עד כדי כך שלבסוף שוב אין השנים אלא בריה אחת רפויה. הדיאלוג מולוי־מוראן הוא מונולוג בשני קולות: חיים אטיים, מוות אטי, לא חיים, לא מוות. אותה שנה מופיע „מאלונה מת“; הקורא ישים אל לבו שנפשות הרומנים יש להן אותם ראש־תיבות: הכוונה היא להטעים שחרף מידת העצמאות שמניחה להן רוחו של המחבר, שומרות הן, בעל כרחן ובעל כרחו, על קשרים מעורפלים אל זה האחרון, ובפרט על קשרים מעורפלים ביניהן לבין עצמן; בקט הוא האיש האחרון שיטען כי יצר משהו חוץ מאלף הוואריאנטים של אותה בריה עוברית, מבחינה גופנית מאלונה ירוד עוד יותר ממולוי. הוא סרוח על מיטת בית־חולים, לעולם אינו זו אלא בעזרת מקל מצויד בו. תחת שיהיה מומחה בכריחה דוגמת מרפי, או מומחה באדישות דוגמת מולוי, הרי זה מומחה בגסיסה. הוא אדיש וחדל־ניע. עם זאת אין הוא חסר מידה של צלילות־הדעת, ומתוך כך הוא מקבל את מצב האין־שלו. לא נותר לו אלא לשקר. הוא חוזר וממציא לעצמו עבר ההולם פחות או יותר את מה שנותר לו מן המציאות. הוא צר את עצמו בדמות אחרת ובמקום אחר. הרי זה כבר הרבה: בקט מכיר בהזדקקות לאשליה מסוימת, במשיכה שאין־לעמוד־בפניה אל שקר מסוים, שאינו צריך להועיל מאומה. תפקידו של מאלונה הוא למות, ובמובן ידוע הרי זה מקצועו האמיתי. לאחר שבנה לעצמו עבר כוזב, הוא נאנח ואומר: „זה היה מוצלח יותר מדי. שכחתי את עצמי, אבדתי. אין זה נכון. הייתי במקום אחר. אחר סובל היה, לא אני. אחר־כך באו. כדי להזכיר לי את הגסיסה“.

עד כאן היתה לדמיותיו של בקט צורה אנושית, ואם גם עלובה, שוב אין הדבר כך בדמות הראשית של „שאין לקרוא בשמו“, שנתפרסם ב־1953: וזרם אין בו מן האנושי אלא ראשו ופלג־גופו העליון; הוא גידם שתי זרועותיו, וקטע רגליים. הוא מוצג לראווה בכניסה למסעדה, תפריט בין שניו, בעת־ובעונה־אחת הריהו

מין רהיט, חפץ מקולקל, היה מעוררת פלצות, וכמעט גם צמת. רק דבר אחד נשמר בו ללא פגם: הדיבור. לפיכך הוא מדבר, בלי הרף, בלא לומר מאומה. אלא הם משפטים, רגשות, דברים מתלהמים, משחקי־מלים, מרוסקים לא פחות מפל־מילון.

\*

אלה הם אפוא הרומנים של סמואל בקט. מה להסיק מכך? ההרפתקה הספרותית שלו — מוטב היה לומר בלתי־הספרותית, אם לא אנטי־ספרותית — סוכבת על ציר מחאותיהם ומצוקותיהם של בני־זמנו. גם הוא מוצא את מקומו בשרשרת המכירה בגילוי־לב בכיעור ובחוסר־האונים. גם הוא מצהיר בכל דף שהכל חסר־שחר, מגוחך, חסוך תקוה. גם הוא מונע מעלילות האדם סולם־דרגות כלשהו: אין טוב, אין רע, היתוש כמוהו כפסל־אל, ושתנו של חולה־עגבת כמוהו כקטורת־ניחות בכנסייה. לעולם אנו נתונים במין מאגמה שבה אין הבדל בין המחשבה, הברר והאינסטינקט. סבל או התעלות־הרגש? שמחה או כעס? תופסי־מרובה נהיה אם נסווג ונמייך, או פשוט אם נבחר. הדיברים ישנם, האדם ישנו, ופירוש הדבר שהוא חולף, וזהו כל שניתן לנו לקבוע, וגם קביעה זו אינה מחייבת שום אדם לשום דבר. המגמה הזאת שהיא אנחנו, די לנו שנסבול אותה. בתנאים אלה אך רגיל הוא שתהיינה דמויותיו של בקט נטולות־צורה, חולות, בלתי־יציבות, חלושות, תכופות נוטות למות. וכשאיך הן גוססות, גם אז לא ברור כלל מה גילך, מה עיסוקך, מה ערכך. אישיותן פחותה ביותר, ובדוחק רב אפשר שלא להחליפן זו בזו. אבל בקט הוא אויב מושבע של כל שיטה, אילו התחמק מכל צד של עלייה והשתמט מן המאורע כי אז היה מקים שיטה חדשה במהופך, חוזר לאותה שורה של מדגימים בעלי־הכרה, פחות או יותר. הנה משום כך אפשר למצוא אצלו מפרק לפרק פירצה, שבר, יוצא־דופן, קיצורו של דבר — שלילה מספקת של כל מה שיכול להיראות מאונס מדי או מובן־מעצמו יותר מדי. הנה כך מקבלים אנו מלכתחילה את הרושם שאנו נמצאים בעולם שבו הכל אפור, חסר־שחר, שפל, נואש. אבל אגב בחינה מעמיקה יותר אנו משנים את דעתנו: בקט איננו מעמיד לפנינו חבלי־מכאובים של יאוש אלא, ביתר דיוק, סירוב ענקי, עצבות עצומה, מיאוס כביר, הנעשים כלי־נשק עיקרי נגד הסיסטמטיזציה של העמדות־הפנים האנושיות ושל התופעות הקוסמיות. בשום מחיר אין בקט רוצה להביך, לפתור, למצוא הסבר או פתרון. הכל ישנו, הכל איננו: מן הסתירה הזאת אשר בשורש הדברים, מן הפרדוקס הזה המוחלט, אין אנו זכאים להסיק על דרך השכל שהכל ילך מדחי אל דחי בגרוע שבעולמות.

במובן זה לא הרחיק בקט לכת מעולם יותר מאשר בנסיונו בספר שהופיע ב־1955, „גובלות וטקסטים על כלום“. אכן, כאן לפנינו מחאה בכתב נגד הכתב, מעין הוכחה על דרך המופרך נגד הלשון, שאינה סובלת לא את ההוכחה ולא את המופרך. המספר סח לנו על איזה מאורע; כדרכו הוא מכחישו מיד, בהצהירו שיכול היה

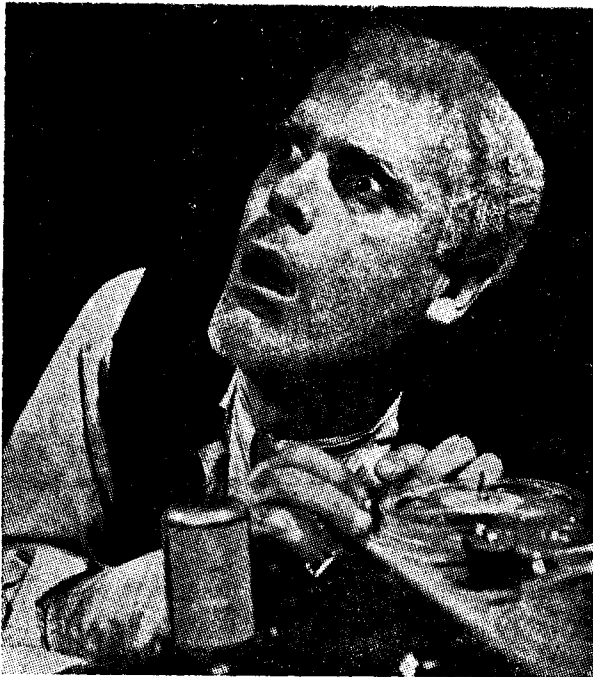
מאורע אחר לבוא על מקומו, שהרי הכל אחד הוא בעיניו, ומן הדין שיהיה הכל אחד בעיני הקורא. אבל — וזה חידוש — הוא מגיע לידי כך שהוא מכחיש לא רק את המאורע, לא רק את עצם אישיותו שלו; הוא מכחיש את יכלתו למסור משהו למישהו, הוא מכחיש את הלשון. בכל משפט מרתיחות אותו המלים הנכללות במשפט זה, הוא אומר דבר אחר, שכן יודע הוא שאינו יכול לומר מה שהיה חפץ פחות או יותר לומר. המלים שוב אינן מצייתות לו, המלים כשלעצמן נעשות חופעות עצמאיות המוסיפות על מבוכת־רוחו של המספר, ויוצרות בינו לבינו תהום שאין איש יכול לגשרה. הדבר שאין להביעו נשאר בלתי־מובע הגם שנמסר (או מוטב לומר: הוסגר) במלים מופרות וידועות.

\*

אם אנו דנים כאן ברומנים ושאר כתבים של סמואל בקט שלא חוברו בשביל הבימה, הרי זה דווקא משום שנפשותיהם חוזרות ומופיעות בשני מחזותיה, ומשום שגם המצבים שברומנים שלו חוזרים הן ב„אנו מחכים לגודו“ הן ב„משחק הסיום“. „אנו מחכים לגודו“ הקיף את העולם כולו בהצלחה שהיא בלתי־רגילה לגבי מחזה מדכא כלי־כך וממעט כלי־כך בהתרחשויות. הוא מעלה שני צדדים: די לנו שנסתפק באמירה קצרצרה זו, הראשון הוא שלפנינו מחזה של אי־פעולה, של לאות ושל קשי ההתבטאות, כלומר, ביסודו של דבר יצירת־תיאטרון המנוגדת להרגליו של התיאטרון. הצד השני בא להראות שאם האדם הוא תמיד עבדו של האדם — כאן ראוי היה להזכיר את ביטויו של סארטר: „הגיהנום הוא האחרים“ — הרי בעת־ובעונה־אחת, ובלי הבדל בדבר, הוא עבד ואדון, אדון ועבד, ועובדת העבדות נוצרת מרגע שאדם הוא שנים. מנקודת־מבט תיאטרונית, המיוחד ב„אנו מחכים לגודו“ הוא בכך ששום דבר אינו נפתר, ששום דבר אינו מתחיל, ששום דבר אינו נגמר; זאת ועוד, המערכה השניה היא חזרה על הראשונה, בנעימה שכמעט אינה משתנה, עד כדי כך שאנו נאלצים לראות בה קריקטורה של הראשונה, הרס של הראשונה, ושתייהן כאחת צריכות לעורר את הרושם שדברים מעטים היו בפי המחבר לומר, ושהוא לועג לעצמו, לפי שהוא יודע שלא היטיב לומר את המעט שהיה בפיו לומר. המעט הזה הוא, כמוכן, גאוני.

„משחק הסיום“ הוא מערכה ממושכת שבה ארבעה „גיבורים“, בתנועות שהן בעת ובעונה אחת רצוניות, מיכניות, טבעיות וסהרוריות, תוהים על עצמם, על הכל ועל לא־כלום, משל כאילו מצב חיותם כופה עליהם איזה תפקיד קשה ובלתי־נעים: לדבר, להבין את עצמם לערך, לתפוס שאדם מדבר לריק ואין הבנתו מספקת עד כדי למצוא מנוח אף אינה יתירה עד כדי להמאס עליו את המלה. תהיה אשר תהיה דרגת הסתאבותן של הנפשות, ב„אנו מחכים לגודו“ היו אלו נפשות נורמליות פחות או יותר, עם כל שפל שיעבודן, ומחכות היו לאותו גודו מסתורי, לפחות אפשר לומר שהמירו את המטרה בהווייה במלה בת שתי הברות שבאה במקומה; לפחות אפשר לומר שהתענגו על אפסות שנתנו לה שם.

ארבע הנפשות של „משחק הסיום“ אין להן אותן זכויות־יתר של ציפיה. שבחשבון אחרון יכלה להיות צורה גלמית של תקווה; אם יבוא גודו או אם לא יבוא, הריהו מין פתיון, והפתיון יכול גם יכול לבוא על מקומה של ישועה. ב„משחק הסיום“ לעומת זאת הרי נג, נל, האם וקלוב — ארבע הנפשות — משוללות הן עצום זה: הציפיה. לא שהן נדונות למוות קרוב; זה יהיה פתרון פשוט מדי, ודי יהיה להן או להתמכר ליאוש גמור, או לקפוץ על האמונה כעל גלגל־הצלה. הם נדונים, אך ניתנת להם ארפה בלתי־מוגבלת. ארפה שאינה מסתיימת, ודבר זה איום הוא יותר מאשר לולא ניתנה להם ארפה כלל. ובעצם, למה הם נדונים? ראשית, שלא להיות אלא נכים: קלוב אינו יכול לשבת, בעוד אשר האם, שהוא גם עיור, אינו יכול לקום: האחד עומד תמיד, השני יושב תמיד. ניכר מיד שהצמד האם־קלוב הוא חזרה על הצמד של העבד והאדון מ„אנו מחכים לגודו“, והוא חזרה גם על הצמד מולוי־מוראן ב„מולוי“. באותה מידה אפשר לומר שקלוב היה יכול להתקרא



פטריק מאגי בתפקיד קראפ ב„סרטו האחרון של קראפ“  
 לט. בקט ב„רויאל קורט תיאטר“, לונדון



האם 2, או שהאם היה יכול להתקרא קלוב 2: הם משלימים זה את זה, אלו הן שתי חזרות על אותו נושא של חדלון-אונים. אשר לשתי הנפשות האחרות, נג ונל, הרי אלה חיים בשני פחיובל, חסרי-נוע כעוברים וכפגרים בעת-יובעונה-אחת: בהם אנו יכולים להכיר את „שאיין-לקרוא-בשמו“, וזרם. אפשר אפילו לומר שארבע הנפשות הן העתקות של אותו גוסס, מאלונה, ב„מאלונה מת“.

גור-האבדן הפיזי והקללה הגופנית מאפשרים לאותם יצורים (זוהי הגדרה שאינה נאה להם ביותר) שלא להתעסק אלא בעיקר, כלומר בדבר היחיד שנותר להם: הדיבור. עולמם אינו אלא מילולי. יאושו של בקט הוא יאוש-שבכות, יאוש בלי מעשים נואשים, יאוש שאין הכרח לצאת מתוכו. די להן לנפשותיו לדבר, לא להבין את עצמן, להיתפס לאי-הבנות מילוליות, לומר דברים שונים מאלה שהיו אמרות אילו ידעו שהדיבור יש לו חוקים משלו, עד שהן מגיעות ליאוש הכולל, בלי סיועו של הגוף, ובלי סיועו של התיאטרון.

בלי סיועו של הגוף: מרגע בו חזלה כל פעילות חושנית, במקום שעצם התנועה מנקודה לנקודה נעשית בעיה ראשונה-במעלה, שוב אין אלא פעולה אחת בעלת חשיבות: זאת של הרוח, רוח-פרא זו שאינה יכולה, „לקבל“ את עצמה, אשר קרישים של דם דבוקים אל דבריה, זה הציור שמעלה לפנינו בקט לאחר שתהה על קנקנו של האדם המודרני, ובעשותו כן הוא דוחה מעליו מתוך הכרה הן את שיעבודו של היוצר הן את אחריותו. הכתיבה איננה בשבילו ענין של התפשטות-גשמיות גמורה אף לא של צלילות-דעת מוחלטת. הכל — כלומר: הסופר, הנפשות, השחקנים והצופים — יש להם אותה מידה של חירות כלפי הזולת, כולם שווים לפני אותה אלהות עתיקה שהורדה מעל כסאה: היצירה האמנותית, ששוב אינה מחייבת לא יצירה ולא אמנות. הגה על כן יכולים אנו לפרש כרצוננו את סיומו של „משחק הסיום“, בלא שתהיינה זכויותיו של המחבר עדיפות כאן על שלנו. קלוב עוזב את האם, אבל אפשר שאינו אלא מעמיד פנים. הוא ראה לפני הדלת דמות מסתורית, שהיא אולי שלוחת התקוה, אך אפשר ששיקר להאם, כל אחד מאתנו זכאי לפרש על פי דרכו.

בלי סיועו של התיאטרון: בעצם אין כאן פעולה של ממש, שום דבר אינו מתרחש, והתפאורה אינה חשובה. הנפשות צפויות לגסיסה, אך בסופו של המחזה אין קצן קרוב משהיה בתחילתו. בקט מותר אפוא על כל הפרסטיז'ה, על כל יתרונותיה של הבימה; ובאותה מידה הוא מותר על הפרסטיז'ה ועל היתרונות של הלשון הספרותית כשלעצמה: אין לומר שנפשותיו מתבטאות בהומור או בדימויים פיוטיים; פעמים יש וההומור מסתנן, כמו בטעות; ויש גם שמין פיוט קודר נוטף ממשפט זה או אחר, גם הוא בטעות. על הכל נוכל למצוא פה ושם איזה פתחונות, איזה סדקים שמעבר להם התקוה מותרת. מדוע לא? התקוה, כמוה ככל היתר, גם היא אינה חשובה אצל בקט. העולם האם נדון הוא לאבדן? כלל לא. הרי יהיה

זה נאה מדי, אופטימי מדי, רדיקלי מדי. עולמו של בקט חסר את השאפה הזאת; שאפתו היחידה היא לדעת שהשאפות הן מגוחכות. נוכח הדמויות של „משחק הסיום“ מתעורר הרצון לומר: „יש שני גיהנומים: האחד הוא אני; השני הוא אתה. החיים כולם מתבטאים בחוסר האפשרות להעדיף את האחד על משנהו; ומאחר שאין לא גן־עדן ולא ישועה, גם אילו אפשר היה לבחור ביניהם, הרי סוף־סוף בגיהנום נהיה בוחרים“. החדלון המובע של סמואל בקט מגיע לנבכים הפאובים ביותר, ופירוש הדבר — לגובה הנישא ביותר.