

## א. י. לוונטל: סמואל בקט – סביב לו וסביב

שנת 1972 היא השנה העשרים לפירסום מחכים לגודו של סמואל בקט, כלומר להופעתו בדפוס; המחזה הועלה על הבימה רק כעבור שנה. אינני יודע אם צמרת הספרות הצרפתית תעוט על ההזדמנות לציין את המאורע. אפשר שלפי הרגשתם יש להם לפחות מחצית בפרס-נובל זה. מוזר למדי, הצרפתים מכנים באותו כינוי גם את הפרס וגם את המוכתר בו. מבקר שבדי אחד,<sup>1</sup> שצריך היה לדעת הרבה יותר בנידון הואיל וכתב בחסותה של קרן-נובל, מרחיק לכת עוד יותר ומעניק לבקט אף צרפתיה. אם כה ואם כה, נחת-רוח היא לנו שטריניטי-קולג' בחלקו כבוד לבנו המצטיין בחר בתאריך ההולם למשעי את ההזדמנות.

יש סכנה שאותם ביאורים מופרזים ופרשנות מעודנת מדי שדחקו את יצירותיו של ג'יימס ג'ויס לאווירה הנכאה של ניתוח נקדני מזומנים גם לבקט. אוניברסיטת-קאליפורניה כבר הוציאה כרך<sup>2</sup> בן כ-400 עמוד בשם סמואל בקט: יצירותיו ומבקריו, המקיף את הזמן עד ל-1968.

מכאן מתעוררת השאלה: כלום תחזור ותישנה כאן ההשתלטות האקדמית, כפי שרשאים אנו לקרוא לה בעידן התעשייתי הזה? קרה הדבר לג'יימס. קרה הדבר לג'ויס. ודומה כי לנגד עינינו ממש הוא קורה לבקט. עם זאת סיכוי רב יש לנו שיינצל זה האחרון מן הצחיחות הניצחת של הגישה הנקדנית, הפידאנטית. ישועתו (אם ישועה מן הסוג של חברות באקדמיה הצרפתית מוליכה לחיי-אלמוות) טמונה בעובדה שהוא מחזאי. יכול מחזה גדול להישאר בלתי-ידוע משך זמן-מה אבל בבוא הרגע הנכון, המפיק הנכון וקהל קשוב הרי בהכרח יתפוס את מקומו. שקספיר התגבר על מאמצי דורות של נקדנים להרחיקו מן הבימה. טובה קריאתו מראייתו, כך זעקו. בימינו, ובעצם בתוך השנה שעברה, ראינו את ג'יימס ג'ויס מורם מבור-השחת של הנקדנות, שאליו נפל כמדומה על לא עוול בכפיו—מורם ונגלה לאור-עולם כמחזאי. הגולים שלו, שימים רבים נפסל כחומר מיושן שאי-אפשר לגלמו, מצא חיים חדשים, הודות להארולד פיינטר שהביא למחזה מה שהיה חסר לו עד כאן: בימיו שבאהדה.

מדהים הוא למצוא מה-רבים מן המחזאים שהיו האוואנגארד של מה שקרוי תיאטרון-האבסורד הצרפתי מוצאם מחוץ לצרפת. יונסקו הוא רומני, אראבאל ספרדי, פאנזה שוייצר, אדאמוב רוסי-ארמני, גלדרודה בלגי. משותף היה למחברים האלה הרצון לפרוש מן הנורמה שלהם, להפוך ערפיהם לתיאטרון-הבולוואר. יונסקו, אדאמוב

---

\* הרצאה שהושמעה ב-22 בפברואר 1972 ב"טריניטי קולג'" בדאבלין לרגל תערוכה של יצירות, כת"י וכו' של בקט.

וגלדרודה סללו את הדרך לעוד קול אחד, שגם הוא בקע מגרוננו של זר הנזקק ללשון הגאלית. קול נמוך וחרישי אלא שצלילו גרם שבסופו של דבר הוא נשמע כמעט בכל מקום בעולם התרבותי. הוא בקע מתיאטרון-באבילון הקטן בו נתאפשרה ההפקה של מחכים לגודו בזכות תמיכה כספית, התלהבותו של המנהל רוזיה בלו, הדרישות הכספיות הצנועות שהעלתה הבימה הצנועה והמספר הקטן של הדמויות הדרושות. המרידה הקונסטרוקטיבית הראשונה נגד המחזה העשוי-כהלכה החזיקה מעמד נגד התנגדותם של הרבים שלא מצאו בו ידיהם ורגליהם. אולם מעט-מעט גיברה ההתעניינות חיילים, ודחף זה התחזק עם שחדר המחזה מחוץ לצרפת בזכות תרגומו של המחבר לאנגלית.

מחכים לגודו עדיין לא זכה כמו Silver Tassie של או'קייסי שיסרב תיאטרון-אפי הדובליני להציגו—מן הטעם הפשוט שמעולם לא הוצע לו. שמעתי, כמובן, שלא מכבר הוצג שם בלהקה זרועת-כוכבים. אולם יש לזקוף זאת לזכותו של אָלן סימסון שהתגרה בדעתו של המימסד התיאטרוני בהעלותו את המחזה בתיאטרון Little Pike שלו בדובלין בטרם יראו את המחזה בלונדון. הוא לא חיכה עד שתשוך צווחת הבוץ גם לא עד שיבוא הרגע בו יכתירו את בקט בזר-דפנה.

אפשר שצדק ו. ב. ייטס כאשר הניח כי מחזהו Kathleen ni Houlihan שילח הרבה פטריוטים איריים אל מותם, אבל אני מסופק בכך. הצופים במחזהו מעולם לא נלחמו ביניהם באשר למשמעות הסמלית של המוצג לעיניהם על הבימה כמו שנלחמו הצרפתים בתיאטרון-באבילון והצופים האיריים בתיאטרונים של פייק. הקטטות שזכו לפרסומת גדולה בתיאטרון-אפי הדובליני היו דתיות, כמו במקרה של הרוזנת קתלין, או לאומיות-מצטנעות במקרים של ילד-השעשועים של סינג' והמחרשה והכוכבים של או'קייסי.

בקט, להבדיל מהרבה מסופרי האוואנגארד בצרפת, איננו "מגויס", איננו דבק בשום עמדה פוליטית. אין לו קרדום לאומי לחפור בו. אולם מגדלי-שן נעשו אנאכרוניזם ושוב אין להם קיום אלא במושבות של היפים ולכן אלה מאתנו שאינם "אנשי-פרחים" יש להם חלק וענין בחיים שסביבנו. המעורבות של בקט היא באנושיותם של חיים אלה ובכאבם, בתקוותם כמו גם בענותם, בקומדיה שבהם כמו גם בחוסר-השחר שלהם כביכול.

בהשתדלותו של המחבר עצמו, בלי ספק, כיבדה אותי ההנהלה של תיאטרון-באבילון בשורה שלמה של מקומות להצגת-הבכורה של מחכים לגודו. כפי שתשערו בנקל לא היה לאל-ידי לכנס בדובלין קבוצת אנשים שתנצל אנשים הצעה נדיבה זו, אך בלי שאבדוק בגסות רבה מדי את שינוי של סוס זה שניתן במתנה, ברי היה לי כי בתופים ובמצלתיים יש לגייס קהל לקיפולת נועזת וכי כרטיסי-חינם לנשמות אוהדות הם מנהג מקובל למילוי של אולם.

מכל-מקום, הצלחתי לנסוע לפאריז בגפי וחזיתי בהצגה אחת בשבוע הראשון. הקהל היה דרוך-מנוחה, על-פי מתכונת שנוצרה מאז הצגת-הבכורה. הפרעות הפכו להיות מנהג, עד כדי כך שפתבים היו צצים על-מנת למצוא חומר מבדר לקוראי עתונם.

לאחר חילופי-דברים ארוכים בין פוצו, ולאדימיר ואסטראגון, מעיר זה האחרון: "בינתיים לא קורה שום דבר". על כך משיב פוצו: "אתה מוצא את זה משעמם?" כן נשמע קול מן הכיסאות האחוריים, "משעמם-להנביו!" אבל המחבר מבקש להסכים. הוא שם בפי אסטראגון את התשובה: "קצת". והחבר שלו מוסיף: "כבר זכיתי לאירוח מוצלח יותר מזה".

פתיון זה של מחבר המקדים ומבשר את תגובת הקהל בעצם מה שכתוב במחזה הוא אולי דראמתי פחות מן התשובה המישירה יותר המיוחסת לברנרד שו. בהצגת-בכורה אחת, אחרי הרבה הרמות-מסך, פנה שו אל אחד מן הקהל שהתמיד לקרוא בו: "ידידי, אני מסכים אתך, אבל מה אתה ואני יכולים לעשות נגד רבים כל-כך?" הירהורים אלה, או בעצם זכרונות אלה, שבו ועלו בי משתפסתי כי עברו עשרים שנה מאז נתפרסם מחכים לגודו וכי עם השנים זכה המחזה לתרועות יותר ויותר. יש כאלה שלאחר שהודו בצרות-עין במעלתו של המחבר רוצים היו שנאמין כי זוהי יצירתו היחידה הראויה לתשומת-לב, שהוא אדם בעל ספר אחד, או בעצם מחזאי שכתב רק מחזה אחד הראוי להיזכר. מרסל אשאר, אם גם אין לראות בו דובר לאקדמיה הצרפתית בה הוא חבר ותיק מאד, אפשר מאד שהוא מבטא את דעתו של חלק-הארי מן הקהל הנוהר אל מחזות-הבולוואר שלו כאשר הגיב על הידיעה בדבר הענקת פרס-נובל לבקט באמרו: "כולי חימה! האקדמיה השבדית שמה עצמה לצחוק ולקלס. היא המיטה חרפה על עצמה מתוך סנוביות ומרצון שלא לפגור. עכשיו אני מבין מדוע סירב סארטר לקבל את הפרס".

הנאה היא לנו שכנגד התפרצות זו יכולים אנו להביא תגובה רגשית באותה מידה מפי מאדלן רינו, השחקנית הצרפתית הדגולה: "אינני יודעת את נפשי מרוב שמחה ואני מלאה הכרת-טובה לארץ שתלקה כבוד לגדולתו היוצאת-מגדר-הרגיל של בקט, שנתן לי את המתנה הגדולה שאפשר לכבד בה שחקנית, את הו הימים היפים".

סאשה גיטרי הכריז פעם כי אפשר לומר על אדם שהוא בן-תרבות אם שמע על טולוז-לוטרק לפני הסרט מזלן רוז. תמה אני כמה אנשים ידעו על קיומו של סמואל בקט בטרם יוענק לו פרס-נובל ובטרם יקבל על-ידי שליח את לחיצת-היד המוזהבת, כמנהג.

פטור אני מלהדגיש כאן כי זכותו של בקט לתהילה כמחזאי אינה נשענת על מחזה אחד בלבד. הו הימים הטובים היה ברפרטואר הקבוע של תיאטרון-אודיאון עד לחודש מאי 1968, כאשר התחוללו הדברים הקרויים בצרפת בלשון נקיה המאורעות. הסטודנטים ואחרים שהשתלטו על התיאטרון נהגו במלתחה ובאבוזרי-הבימה בוונדא-ליות עליזה ועדיין אין אנו יודעים אל-נכון מה אירע לאילן של ג'אקומטי שנעשה במיוחד לקראת חידוש ההצגות של גודו באודיאון. מאלרו, שהיה בזמנו שר-התרבות-והאמנות, סגר את התיאטרון ופיטר את המנהל ז'ן-לואי בארו על שהתרועע עם הסטודנטים. מאלרו, שגודש "בהירות" צרפתית העבירו על דעתו, השליך את התינוק יחד עם מי האמבט.

סוף-משחק (Endgame) הוא אולי חזון אכזרי מדי, גורא מדי של קיומנו, ולכן אינו יכול לדבר אל לב הרבים. אבל, כמו שרמזתי, הודות לבימאי הנכון ולשחקנים הנכונים יכול מחזה זה להשפיע עוד יותר מגודו. ההצגה של סוף-משחק בפאריז באנגלית ב-1964, כאשר ניתנו שני התפקידים העיקריים בידי אותם שני שחקנים מובהקים מגי ומקגאורן, הוכתרה בהצלחה מרעישת. בתחילה היה הקהל קטן והעתונות כמעט לא הגיבה, אבל השמועה עברה מפה לאוזן עד שהצטרפו הצרפתים לאנגלים ומילאו את התיאטרון סטודיו שאנו-אליזה. אפשר היה להמשיך עד בלי די בהצגות באולמות מלאים אבל גם השחקנים וגם התיאטרון היו קשורים בהתחייבויות אחרות. השילוב של תיאטרון אינטימי, משחק מיומן וחדור-אהדה ועל הכל שיתוף-הפעולה מצד המחבר עצמו בבימוי, העניק למחזה את התנופה והמשמעות שהיו ספונות בטקסט.

המחברים גופם לא תמיד הם השופטים הטובים ביותר, אבל אני יודע שבקט עצמו מעדיף את סוף-משחק על כל יתר המחזות שלו. יש בו אימה וחוסר-תקוה, הכרחיות קלאסית. "הכל גמור או כמעט גמור זה בוודאי כמעט גמור". כך המחזה מתחיל. הפעולה ממלאת את המרחב בין ה"כמעט" ל"גמור". הוזהרנו מראש ממש כמו שבגודו מכריזה הפתיחה: "אין מה לעשות".

במחזה הזה האחרון אנו שותפים בייסורי ההמתנה ואסירי-תודה אנו לבלות את הזמן באהדתו של הקהל עם משחקיו של הזוג המצפה. ברדת המסך אנו נושאים אתנו רגשות דו-ערכיים של חוסר-שחר ותקוה. בסוף-משחק אנו מסתכלים במהלכים על לוח-השחמט המביאים לכניעתו הסופית של חם (Hamm). קורע-לב הוא בכיסאו, ובהפקה של בלן הוא דומה לאחד האפיפורים של הצייר פרנסיס בייקון. "סוף-משחק הישן אבוד מזמן, שחק והפסד וגמור להפסיד". זה באמת הסוף. בקט המשקיף הסופי עמד לימינו של יצור-כפיו עד הסוף. קהל הצופים, בדומה לחם, התנסה בגודש של שנאה. שנאתו של זה האחרון להוריו, שנאתם של הללו אליו, והוסף על כך את שנאתו של קלוב לאדוניו. אם נכנסת אהבה בכלל למחזה הרי זו אהבה מן הזכרון. כל מה שטוב שייך לעבר. היום יום מר, אפס לפי המדחום. הכל צועד אל הקץ המוכתב מראש—מותו של חם. אך לא בטרם יתלבט הלז, עם כל היותו עיור ומשותק, כדמות שליטה ונמרצת, ראויה לסיום טראגי לא פחות מאחד הגיבורים הגדולים של שקספיר. בריון הוא, סאדיסט, אנוכי, אך גם משורר ורומנטיקן, והוא עוטה רוממות-ערך המבטיחה גופך של תקוה למין האנושי.

אולם איני מתבקש כאן, גם איני מבקש את עצמי, להטעים את חשיבותו של בקט כמחזאי. אין צורך אפילו לטפל בשאלה. מוטב שאעבור מנקודה זו ואנסה לעקוב אחר היצירות שבאו לאחר-מכן ובימוי. ה-Innomable הוא פטפטי כמעט במאמץ הפאראדוקסלי שלו להביע מה שאין להביע. מאמץ זה אינו מתרופף מעולם ביצירות המאוחרת יותר אבל עצמת הקול, ועמה שטף המלים ההיסטרי כמעט, פחתו. הכמות מתמעטת יותר ויותר, ובמקביל לכך עולה הדחיסות.

עולה בזכרוני ז'וסף ז'ובר (1754–1824) המתואר כ"מוראליסט" אצל הצרפתים (לדעתי, הוראתו המדויקת ביותר היא "פילוסוף של המוסר"), שניהל יומן אלא שלדיוקו של דבר לא כתב ספר מעולם. הוא כתב שמעודו "התיסר בשאפה הארורה לצמצם תמיד ספר שלם בעמוד אחד, עמוד שלם במשפט אחד ואת המשפט הזה במלה אחת". בקט ודאי שהתיסר באותה שאפה עצמה. ז'ובר קורא לה ארורה ואומר נואש. אבל בקט, שפכל הידוע לנו גם הוא מקלל בלחש, מתמיד בעקשנות לשקוד על אותה מטרה: לצמצם כרך שלם בעמוד אחד, עמוד שלם במשפט אחד, ולהעמיד אותו משפט על מלה אחת.

בעשר השנים האחרונות פורסמו יצירותיו בספרות יפה בחמישה ספרים: *Imagination*, *morte imaginez*, די, בינג, בלי, והאבודים. על מדף-ספרים אין הם עושים רושם: חמישה קונטרסים שכל אחד מהם דק יותר מאסופת-השירים הצנועה ביותר. ארבעת הראשונים מסתכמים ב-29 עמוד, החמישי גמלוני בהשוואה, יש בו חמישים עמוד. אותה התכווצות חלה ביצירה הדראמתית. הוא כתב יצא ובא, מערכון זעיר, בשביל המו"ל שלו ג'ון קולדר שהתכוון בזמנו לפתוח מועדון-לילה בלונדון, תכנית שמעולם לא התממשה. ההצגה הראשונה היתה בתיאטרון-אודיאון בצרפתית בשם *Va et vient*. יש בו רק 121 מלים של דו-שיח. אבל בתרומתו האחרונה לבימה הצליח על ידי צימצום נמרץ לוותר על כל דו-שיח, וזהו חזיון הקרוי נשימה ואשר הצגתו אינה צריכה להימשך יותר משלושים-וחמש שניות.

מדהים הוא למצוא שהמו"לים מכנים בשם "רומן" אחדות מיצירות-הפרוזה שהוזכרו למעלה. אך כשאתה נותן דעתך על הדבר הרי אין כל מניעה לקרוא כך לצורה כלשהי של פרוזה, בפרט צורה שחידושה ברור. *Finnegans Wake*, *Tristram Shandy* וסמוך יותר לאירלנד, *At swim two birds*, הולמים את הגדרתו המילונית של הרומן רק מבחינת הגודל. *Study of Words* של טרנץ' (ספר שהיה מצוי אצל מיטתי בימים שהייתי סטודנט ואפשר היה לקנותו ברציפים של דובלין בכמה פרוטות) אנו קוראים, "רומאניסט או סופר הכותב סיפורים חדשים כיום שונה עד מאד מ'רומאניסט' או מן הדוגל בתורות חדשות בפוליטיקה ובדת מלפני מאתיים שנה; אף-על-פי-כן הרעיון של חידוש משותף לשניהם". מדוע לא יחול אפוא הכלל בדיעבד על בקט, חדשן שמעטים היו כמוהו?

יצירות הפרוזה המאוחרות נכתבו ופורסמו תחילה בצרפתית ואחרי-כן תירגם אותן המחבר לאנגלית. יהיה עלי לצאת מתוך הנחה שהקוראים מכירים גירסה אחת או אחרת ואנסה להסתפק בהתרשמות חטופה מארבע היצירות הראשונות בטרם ארחיב את הדיבור יותר על האבודים (בצרפתית: *Le dépeupleur*).

השם דמיון מת דמה אפשר ישמש לנו דוגמה נאה לדחיסותו של הספר עצמו. אפשר להבין את השם במשמעות (1) הדמיון מת, דמה-נא בנפשך. (2) הדמיון מת, לבטח, אך בכל-זאת הפעל-נא את דמיונך. (3) הדמיון מת, אתה מדמה בנפשך, אתה סבור, אבל אינך בטוח.

אולם אפשר מאד שהציווי מופנה אל המחבר עצמו ולא אל הקורא. הרי זה מתקבל

הרבה יותר על הדעת. בזמנו של אלפרד דה-מיסה היתה המוזה המצווה היחידה: פייטן, טול נבלך והב לי נשיקה. כיום מוכרח הסופר להצליף בדחף היוצר שלו עצמו. דבר זה תואם את הצעתי השניה באשר למשמעו של השם. אליו עצמו ואל דמיונו מופנה הציווי, והוא פוקד עליו לפעול ולתפקד גם אם מת הוא. הוא הדין לגבי יתר הציוויים שבכתוב. הם מכוונים אל המדבר.

ריכוז הכתיבה מופיע במשפטי-הפתיחה. "שום סימן של חיים בשום מקום, אתה אומר, שטות, אין כאן שום קושי, הדמיון לא מת עדיין, כן, מת, טוב, הדמיון מת זמה. אֵיִים, מים, תכלת, ירוק, הרף-עין ואיגנו, בלי קץ, חדל. עד שהכל לבן בלובן של הרוטונדה. אין כניסה, היכנס, מדוד".

רק לעתים רחוקות יש בקוסמוס של בקט קושי כלשהו בקבלת הרעיון שאין שום סימנים של חיים. אך לאחר שפקד על עצמו להפעיל את דמיונו, הוא נענה בהעלותו מן הזכרון כל מיני תמונות, איים וכו', הצצים להרף-עין ונעלמים. "עד בלי סוף", נאמר בטקסט, ומכאן רמוז שדימויים אלה באים והולכים לסירוגים עד בלי די. "חדל" מרמוז, כמדומה, כי לא יטופל כאן בשורה חוזרת-ונשנית זו של מראות נעלמים. "עד שהכל לבן בלובן של הרוטונדה". כלומר, עד שילבין הכל בפנים ומחוץ ללובן של הרוטונדה שאליה אין שום כניסה אלא שבכל-זאת ניפנס אליה ונעשה שם מדידות. המספר נטל לו את כוחו של הרומאניסט הנכנס אל מחשבתם של גיבוריו.

הרוטונדה היא חומה עיגולית בגובה ארבעים-וחמשה ס"מ שמעליה כיפה בגובה ארבעים-וחמישה ס"מ, וכך גובה המבנה הוא תשעים ס"מ. קוטר המעגל שיוצרת החומה גם הוא תשעים ס"מ. על הקרקע הלבנה שתי גופות לבנות. הרוטונדה מוצקה. "דפוק", נאמר בטקסט, "מוצקה ואיתנה, טבעת כמו בדמיון טבעת של עצם". אולי הד ל"בתוכי הקימור לבן-כעצם" מתוך איך זה. אם כן גיא-החזיון הוא ודאי גולגולת האדם. בתחילה לא ברור לנו אם שתי הגופות שתנוחותיהן מתוארות במדוקדק ובאורח מתימטי הן חיות. "שים מראה על-יד שפתיהם, יש הבל". לכל הפחות ודאי אינם מתים. עיני-תכלת בהירות נפקחות פתאום לרווחה. הכתוב מסיים בלי כל מסקנה ברורה. "הנח להם שם, מזיעים וקרים כקרח, יש טוב יותר במקום אחר". אבל מיד באה סתירה אפיינית המופרת לנו כל כך מתוך l'Innomable. "לא, החיים נגמרים ולא, אין שום דבר במקום אחר".

כך, בקיצור, אם יש לקיצור משמעות בתימצות של פרוזה דחוסה שכזאת, ניתן הציור הבוטה של הזוג הזה הנטול כמעט רוח-חיים בלובן של כיפת-הקבר שהיא משכנם, על חליפות החום והקור שלה. האם מביעים הם את ענותם בתוך גולגולת האדם? האם החיים נחווים אך בקושי בתוך הדמיון? דמיון שעדיין לא מת? אולי נותר לנו לצייר זאת בדמיונו.

די, השני בטקסטים האלה, ארוך יותר אבל אינו עולה בארפו על שבעה עמודים. אך להבדיל מן הראשון יש בו סיפור-מעשה שאפשר לעמוד עליו מיד, ובמידה זו

הוא תואם את הרומן התקני. בעצם, בסגנון ובהרגשה די חוזר לאחור. לכן אף שנכתב אחרי דמיון הוא מקדים אותו בטקסטים שפורסמו. פיסקת הפתיחה עושה רושם רב:

כל מה שהולך קודם תשפח. יותר מדי בבת-אחת זה יותר מדי. זה נותן לי את זמן-העט לרשום. אינני רואה את זה אבל אני שומע את זה שם מאחרי. כזאת היא השתיקה. כאשר העט ייעצר אני ממשיך. לפעמים הוא מסרב. כשהוא מסרב אני ממשיך. יותר מדי שתיקה זה יותר מדי. או שהקול שלי חלש מדי לפעמים. זה שיוצא מתוכי. עד כאן לגבי האמנות והמלאכה.

הרי זה כמין מבוא. האם מכניסים אותנו לסדנה? החל מלא-כלום ושכח את ההרגל הישן לצלול למלאכת הכתיבה. כשהעט מסרב, והסופר ממשיך בכל-זאת. תזכרו ודאי את הצעקה ההיסטרית בה מסיים l'Innomable: "מוכרחים להמשיך, אינני יכול להמשיך, אני אמשיך". אחרי כל השנים הללו שעברו אנו מוחזרים אל קולו של המספר שאינו נכנע בכרך השלישי של הטרילוגיה. למרות המשפט הראשון, "כל מה שהולך קודם תשפח", עדיין הזכרון עומד בעינו. "אין לי קול ואני צריך לדבר זה כל מה שאני יודע". לדבריו, קולו רפה מדי לפעמים. האם זו התנצלות על השתיקה הגדולה מדי, הפרצות הגדולות מדי ביצירה, על אף הדחף לדבר?

סופה של הפיסקה מתנער מן הדברים הקודמים על-פי דרכו של חם בסוף-משחק כאשר הוא מדבר על אחת מתנופות היצירה שלו עצמו. "עד כאן", הוא אומר, "מה שנוגע לאמנות ולמלאכה". ערמומית רוצה היה שנחשוב כי אין ערך בעיניו לדרכים ולאמצעים שבהם הוא משיג את הפעלולים שלו. ב"דיאלוגים של דיתואיט"<sup>3</sup> כבר הכריז בקט בשמו שלו כי "להיות אמן פירושו להיפשל במידה שלא יעז שום איש אחר להיפשל, הכשלון ההוא זה עולמו והרתיעה ממנו עריקה, אמנות ומלאכה, משק-בית טוב, חיים". במפתיע אמר ז'ן קוקטו קודם-לכן כמעט אותם דברים עצמם אך בלי אותה הדגשה כאשר קרא לאמן לכוון היטב כדי להחטיא את המטרה. אין אנו הולכים שולל; בקט האומן העילאי מכוון הרחק, לומד את דרכי הפעולה של המנוע בו הוא משתמש, ואין זה מקלע המפזר יריות שבאקראי על-פני שטח רחב מתוך תקווה לפגוע פה-ושם במקרה. מוכן הוא ברצינות, כדרך שלא היה קוקטו מוכן מעולם, להסתכן בכשלון מפואר, מתוך ידיעה ודאית שהכשלון לא די שהוא בלתי-נמנע אלא הוא גם רצוי.

סיפור-המעשה של די עוסק במסירות של אשה מאז גיל שש לאיש מבוגר הרבה יותר. כשהיא מספרת את סיפורה היא עצמה זקנה, שפן היא המספרת. זו פעם ראשונה משתמש בקט באשה לצורך זה, אם גם אפשר לגרוס כי ויני בימי-אשר קודמת לה, שפן, אם גם מחזה הוא זה, עשוי המונולוג של ויני לתת לה זכות להתקבל כדמות-האשה הבקטית הראשונה המדברת בשם עצמה. סיליה במרפי, מרת רוני בכל הנפלים, גל בסוף-משחק, מול במאלוני מת-כל אלו נפשות מוגדרות בבירור אם גם פחותות-ערך יחסית אך הן מושגות בגוף שלישי.

הסיפור מתרכז סביב מחלתו של הקשיש וקלונה שלה. אין אנו למדים איך המיטה קלון על עצמה אך דומה כי פיטוריה מכילים בתוכם את יסודות חרפתה. הוא

ביקש אותה לעזוב אותו. היא עושה כמצוותו ומעולם אינה מביטה לאחור. הם הלכו יחד, יד-בכפפה בתוך יד-בכפפה מרחק 7,000 מיל בקצב של שלושה מילים ביום. בשבילה היו אלה חייה. לפעמים נעצר לומר משהו ולא אמר מאומה. היא נוהגת כדין דמות בקטית כשהיא מעלה רשימה מלאה של שורת האפשרויות להיעצר, לדבר מיד או לא מיד ולהמשיך מיד או לא מיד. לאחר שקודם-לכן קבעה את המקום בו סר חינה בראשה של גבעה, עכשיו היא סותרת את עצמה. היה הדבר בעמק ובהיות שלנה גדולה נסוכה על הכל. "הרעיון הזה של שקט בא ממנו", היא מעירה. היא מפרטת מה היו סידורי השינה שלהם. דחוקים יחד, כפופים בברכיים ובירכיים, היא מפננים, שניהם פונים לאותו כיוון. היה קצת משחק-אהבה אבל מעט מאד עם ש"הוא מילמל על דברים שבשבילו לא היו עוד ובשבילי לא יכלו להיות". אבל מתוך השקפה-לאחור אכן היו לה חיים. היא חיתה, ולו גם במכאובים רבים. סיפור-המעשה שלה מסיים בשורות אלו: "עכשיו אטאטא הכל חוץ מן הפרחים. לא עוד גשם. לא עוד גבעות. שום דבר חוץ משנינו גוררים רגליים בין הפרחים. די שְׂרֵי הזקנים חשים בידו הזקנה".

די. אולי מעט אבל יותר ממה שזכו בו שאר יצורים של בקט.

בני-הזוג בדמיון מת דמה מסוגרים בתוך כיפה לבנה. בדי האשה וחברה מהלכים חפשים פחות או יותר במרחבים. בפינג אנו חוזרים למקום מסוגר, תיבה שמידותיה שלש אמות על אמה-וחצי על אמה-וחצי, והיא מוצבת במהופך. הכל כתוב בפסקה אחת בלי הפסק. יש נקודות אבל אין פסיקים. יכולים אנו לדון את דחיסותה של הכתיבה אם נשים אל לב כי למעשה אין שום חלקי-דיבור מחוץ לשמות-עצם, שמות-תואר ושמות-פעולה. וכך מתחיל בינג:

הכל ידוע הכל לבן חשוף גוף לבן קבוע מטר אחד רגליים מחוברות כמו תפורות. אור חום רצפה לבנה מטר אחד רבוע לא ראיתי מעולם. כתלים לבנים מטר על שנים תקרה לבנה מטר אחד רבוע לא ראיתי מעולם. גוף לבן עירום קבוע רק העיניים רק בלבד.

בתוך הארגז ישנה דמות, אולי נְכַר, העומד קשוי וראשו מורם, זרועותיו תלויות לצדדים, כפות-הידיים לפנים, הרגליים קשיות יחדיו העקבים והבהונות גם הם "מחוברים כמו תפורים", הרגליים בזוויות ישרות. הכל חם ולבן. אבל העיניים כחולות, כחולות-בהירות. שתיקה. פה-ושם עקבות, כתמים אפורים. לא ברור אם בארגז או במוחו של יושבו. לחישות הנשמעות אך בדוחק חוזרות-ונשנות. הוא הדין אותם משפטים. שוב ושוב. רק לעתים רחוקות אנו פוגשים בדמות חדשה. עם זאת אנו מתרשמים ממשפט אחד קרוב לסוף החזור ונאמר במשפט הסופי... "עיניים שחורות ולבנות עצמות-למחצה עפעפיים ארוכים מתחננים".

עפעפיים ארוכים מתחננים, דומה כאילו נשרו המלים מתוך מה שהיה קרוי פעם נוֹבֵלְטָה. הייתכן כי פירוש הדבר שהזכרון עודו פועל במחשבתה של הדמות הקשויה שבארגז וכי בתנאים הנתונים היא מעלה באורח אירוני את חוסר-השחר הזה מתוך עבר רומנטי?



בקט אוהב לגלגל בזוגות. ויני, אף שהיא שלמה-לעצמה, האישי שלה נמצא מאחרי הגבעה בימי-אויש. לאשר יש בן-לוויה בדי ואילו בדמיון מת שוכנות שתי גופות. בכך אולי הסבר לדימוי האמוטיבי המופיע והחוזר במשפט המסיים:

ראש מורם עיניים לבנות מצח קבוע פינג הזקן לחישה אחרונה שניה אחת אולי לא לבד העין שחור ולבן בלי ברק עצומה-למחצה עפעפיים ארוכים מתחננים פינג שתיקה פינג תם.

אולי בלחישה אחרונה זו בראש מורם (המלה המיושנת מרמזת על רוממות-הערך של "הסגנון הישן" שוויני דיברה עליו לעתים קרובות כל-כך) הרי לשניה אחת אין הוא לבדו, תוך שהוא דוחה את הפנייה הזאת הבטלה, שברור כי איחרה לבוא.

המלה "פינג", לבד מזה שהיא שם המחזה, חוזרת תכופות בגוף הפתוב. יש קצת קושי בפירושה ובתכליתה. בנוסח האנגלי הרי זה תרגום של שתי מלים מן הנוסח הצרפתי, "bing" ו-"hop". אינני יכול למצוא את "bing" במילונים ואני מניח שהיא בעלת אותה תכונה אוטומטופאית כ-"ping". אולם הוא קריאה צרפתית שכיחה, זירוז לתנועה פתאומית. "allez, hop!" אפשר לומר לכלב או לילד כשמבקשים אותם לקפוץ. "Ping" מעלה במחשבה צליל מסוג מיוחד, צליל של בדולח, מריטה של מיתר-כינור וכיוצא באלה. ברור שבמקרה זה אין לפרשו כך. העובדה שהוא משמש תרגום הן ל-"bing" והן ל-"hop" מצביעה על קשר הדוק בין השתיים. הרמז לתנועה כהרף-עין ב-"hop", כמו שהוא מופיע בטקסט הצרפתי, יצביע על תוזה פתאומית של הגוף ואילו "bing", תוך שמשתמר בו אותו מושג של פתאומיות, מכוון אולי לשביב של תודעה. האחד מרמז על תנועה גופנית והשני על זכרון או מחשבה כגון הדימוי החטוף של העיניים המתחננות המרמזות (לשניה אחת) כי לא תמיד היה לבדו. הואיל והמתבר מתקשה אולי להעלות הוראות אנגליות מתאימות לשניות זו משתמש ב-"ping" בשביל שני המצבים כאחד.

אל תשערו שאועיל הרבה ב-"Lessness" שבראשונה ראה אור בצרפתית בשם Sans (בלי). מודעה של מו"ל בשכבר-הימים הודיעה כי השם הוא Without. ודאי נראה הדבר בלתי-נמנע כתרגום. Assez, אחרי הכל, נעשה באנגלית Enough. אך עד-מהרה מתברר כי היתה זו טעות. "די" אין לו פירוש אלא "די" אבל "without" יכול פירושו להיות גם "outside", פירוש שאינו מתבקש בשום פנים ממלת-היחס הצרפתית.

כפי שאמרת, Lessness היא יצירתו הבאה לפי סדר ההופעה, ולפי הכתוב על העטיפה היא עוסקת ב"התמוטטות של מין מקום-מקלט כגון זה האחרון שנוסה ב-Ping ובמצב הפליט שהוא תוצאה מזה". יש לפנינו שש קבוצות של היגדים שבכל אחת מהן עשרה פסוקים. בסך-הכל ששים פסוקים. הללו באים תחילה בסדר מסוים ובמבנה מסוים של פסקות, ואחרי-כן הם חוזרים בסדר אחר ובמבנה אחר של פסקות. לכן הכל מסתכם ב-120 פסוקים המסודרים ומסודרים-מחדש ב-24 פסקות. כל קבוצה היגדית יש בה דיפרנציאציה צורנית ועשרת הפסוקים המהווים אותה "חתומים" ביסודות מסוימים המשותפים להם לכולם.

לא תכופות יקרה הדבר שהתיאור על עטיפתו של ספר הוא הכרח שאי-אפשר בלעדיו להבנת תכנו. אין אדם צריך להיות ביבליופיל או מאסף של טפסים ראשונים כדי שיחזיק בקנאות בעטיפה זו. ציטטתי את הפסוק הראשון למעלה. בהמשך נאמר: "חורבן, חישוף, מדבר, חוסר-מחשבה, עבר ועתיד מוכחשים בתוקף, הם הקטיגוריות, הניכרות בצורתן, שביניהן הכתיבה מתפתלת, תחילה באי-סדר אחד ואחר-כך באי-סדר אחר".

אם נפרט את שש הקטיגוריות האלו לפי סדרן הרי לנו שש קבוצות:

1. חורבן—התמוטטות המקלט	חתימה	"מקלט אמיתי"
2. חישוף—העולם החיצון	"	"ארץ... שמיים"
3. מדבר—חישוף הגוף	"	"גוף קטן"
4. חוסר-הגיון—המקלט נשכח	"	"הכל פרח מן המחשבה"
5. עבר ועתיד מוכחשים	"	"לעולם לא"
6. עבר ועתיד מאושרים בתוקף	"	"זמן עתיד"

את תפיסת המצב האנושי שלו מבסס בקט על שש הנחות. שלש מכריזות על המצב הנתון: (א) תפאורה של חול אפור-כאפר שאין לו סוף ואין בו הרווחה, (ב) בו מצויות ההריסות הפזורות של מקלט אמיתי (הקוביה החלולה של פינג), (ג) שבתוכן עומד בדד גוף קטן אפור בעל לב פועם. הצרור השני של שלש הנחות מבטא מה שחרוך במצב שכבר נקבע, (ד) היצור, l'être, שקט בין הריסות המקלט הנשכח, בלבנותו המעורטלת שדבר לא נשאר ממנה בזכרונו, (ה) הזמן הוא רק סיפור-בדים—chimère— הוא מוכחש, (ו) בכל-זאת יהיה מחר. אישור תקיף לזמן.

באמצעות מחשבות מעין אלו מתפתלת הכתיבה אבל אי-הסדר הוא צורני. לא אנסה לצייר לפניכם את הסידור הסבוך היוצר את המבנה הזה, המורכב קבוצה קבועה של מלים אשר, בדומה למוטיבים בקומפוזיציה מוזיקלית, הם חוזרים זה על זה ותוכפים זה אחר זה. העונג שהקורא מפיק הוא עונג הקצב ההרמוני של שיר שעם קריאה ראשונה משמעותו מעורפלת. משעה שמחזיקים הכן במפתח למבנה המילודי הזה הרי עשירות מסכתו נגלית בעליל. לגבי הגוף הקטן, הזקוף, אין הזמן פועל. אם חיית, או אם מת אתה, ושוב אתה חי, הרי זה כאילו חדלת מהתקיים. פירוש הדבר להגיח את הלובן השקט של המקלט שהזכרון נעדר ממנו, לנטוש את חוסר-הניע הדמום של ההריסות הפזורות ואת האוויר האפור והנצחי. אם יחיה ישוב ויקלל את האלוהים כמו בימים הברוכים בפנים מופנים אל השמיים הפתוחים והמבול העובר. בנפילתו גורש הגוף הקטן מן הריקות שלא-תובע-במלים של גן-העדן. כאשר שללו ממנו הכל עשיר היה ב-"lessness" (פחותות) שלו. עכשיו אבד לו המקלט האמיתי שלו. אפשר שימצא אותו שוב אך אז רק יאבד אותו שוב ושוב עד אין קץ.

בפסוק הראשון של Lessness אנו קוראים, "הריסות מקלט אמיתי סוף כל סוף שאליו רבים כל-כך זמן כוזב נשפח מלב". היצור האנושי תעה פעמים רבות בדרכי-שווא בחפשו מקלט שקט. אשרו הגדול בא עם המחסור הגדול ביותר.

אסיים בבדיקה של פירסומו האחרון של בקט. אף שהוא האחרון שהופיע בדפוס, תהיה זו טעות לחשוב שאחרון הוא מבחינה כרונולוגית. *Le dépeupleur* (האבודים) העסיק את מחברו משך פרק-זמן ניכר אבל הוא חדל מן המלאכה במאי 1966 בגלל סבכים שלא יכול להתגבר עליהם. סיבוכיו של חיבור זה הם האחראיים לעירטול של בינג, שאליו פנה אז. תגובה זו נמשכה בבלי שבא אחר-כך. רק אחרי שהושלמו שני אלה חזר אל הספר שהרגיז אותו ימים כה רבים. התברר לו כי רוב מה שכתב בזמנו יכול לעמוד על מקומו והוא הוסיף פיסקה אחרונה שהיתה כמין קישור סופי.

חמישים-וחמישה העמודים של חיבור זה כתובים בפרוזה המתוחה שהורגלנו בה אך בפחות השמטות-דברים מן המצויות ביצירות שכבר נדונו. קוראי אנגלית יוצרכו לחכות לתרגום העתיד להתפרסם, כפי שהודיעו, באביב הבא.\* עם זאת יש לי רשות מן המחבר להשתמש בכתב-היד של גירסתו האנגלית לצרכי ציטוט. השם לקוח משורה אחת בשיר של לאמארטין ב-"L'isolement" הכלול ב-Méditation poétique הראשון שלו, שלומדי ספרות צרפתית יכירוהו מיד:

Un seul être vous manque et tout est dépeuplé.

(מילולית: "יצור אחד יחסר לך, והכל ריק-מאדם".)

סקרנים אולי יהיו מעוניינים לשמוע כי את השורה המופרת הזאת נטל לאמארטין בלי בקשת-רשות מתוך שיר של סופר אחד בן המאה השמונה-עשרה, ניקולא ז'רמן ליאונאר. ההבדל היחיד הוא שלאמארטין אומר "vous" מקום שאצל ליאונאר יש "me". והרי ההתחלה של האבודים:

משפן בו גופות אבודים משוטטים וכל אחד מהם מחפש את האבוד שלו. רחב-ידיים דיו כדי שהחיפוש יהיה לשווא. צר דיו כדי שתהיה הבריחה לשווא. בפנים גליל משוטח בהיקף חמישים מטר ובגובה שמונה-עשר לשם הרמוניה. האור. אפלוליתו. צהבותו. מציאותו-בפל כאילו כל סנטימטר רבוע נפרד בוחק מאותם שמונים-אלף סנטימטר של שטח כולל. אי-השקט שלו בהפסקות ארוכות מושקת פתאום כמו התנשמות שבסוף. אחר-כך דממת-מוות בפל. אולי זה סוף המשפן שלהם. שניות אחדות והכל מתחיל שוב. תוצאות האור הזה בשביל העין המחפשת. תוצאות בשביל העין שאחרי שפסקה מלחפש היא נצמדת לאדמה או מורמת אל התקרה הרחוקה שאין אף אחד יכול להיות בה. הטמפרטורה. היא מתנוודדת בקצב מדוד יותר בין חם וקר. היא עוברת מקצה אחד אל משנהו בתוך כארבע שניות. גם לה יש רגעים של דומיה חמה או קרה פחות או יותר. הם חופפים את רגעי האור. אחר-כך דממת-מוות בפל. אולי זה סוף הכל. שניות אחדות והכל מתחיל שוב. תוצאות האקלים הזה בשביל העור. הוא מתיבש. הגופות מתחככים יחד ברישרוש של עלים יבשים. קרומית הריר עצמה מושפעת. נשיקה משמיעה צליל בל-יתואר. הללו שעדיין יש בהם חשק להזדווג מתאמצים לשווא. אך אינם מוכנים לוותר.

בתוך הגליל הזה כ-200 גופות ערומים רוחשים זוחלים ומטפסים. לרשותם כחמישה-עשר סולמות שבהם יכולים הם להגיע אל פינות בלתי-נראות שנגממו בקיר. פינות אלו מקושרות לפעמים במנהרות שאין להן יציאה. השאון היחיד שאפשר

\* בינתיים כבר נדפס התרגום האנגלי בירחון הניו-יורקי Evergreen. נוסח עברי יופיע בקרוב ב"קשת". (המערכת)

לשמוע הוא תנועת הסולמות וחבטת גופות מתנגשים. קודם-לכן, כמו שנאמר לכם, הגופות מתחפכים זה בזה ברישרוש של עלים יבשים. "כמו עלים יבשים". חוזרים אנו אל מחכים לגודו וחליפת-הדברים הלירית הנחמדה בין שני הפוחחים הפותחת ב"כל הקולות המתים". הם מוציאים קול כמו כנפיים/כמו עלים/כמו חול/כמו עלים. הם לוחשים/הם מרשרשים/הם ממלמלים/הם מוציאים קול כמו נוצות/כמו עלים/ כמו אפר/כמו עלים. והסיום בקריאה המעונה מפי ולאדימיר: "אמור איזה דבר שהוא". אבל בעולם הזה החדש והמדומה אין שום דיבור אף לא נאקה.

המשפט הפותח מבהיר את מה שמעסיק את תושבי המעון הגלילי הזה. "משפן בו גופות אבודים משוטטים מחפשים את האבוד". במקור הצרפתי יש וריאציה חשובה: "Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur". שימו לב שהנוסח האנגלי שבידינו פוסח על המלה האחרונה וגורס תחת זאת "מחפשים את האבוד"... ברור כי בגלל הקושי למצוא מקבילה ספרותית לשורה של לאמארטין לא היה מנוס מלוותר עליה. לכן צריך היה גם לשנות את השם. היצירה תופיע תחת השם The lost ones (האבודים). חבל, אולי, מפני שאגב כך נעלמים המסתורין ודו-המשמעות שתכופות כל-כך מקשרים אותם אל בקט. המתרגם הגרמני הצליח לפתור את הבעיה. הוא השאיר גם את שם-העצם וגם את הוראתו ב-"Der Ver-waiser", הנגזר מן המלה Waise, יתום. ה-Deserted Village של גולדסמית ידוע בגרמנית בשם Der verwaiste Dorf.

מבקרת צרפתית אחת<sup>4</sup> שיותר ל-"dépeupleur" ממשות שאין לה הצדקה. בדין היא מטעימה שהמלה מופיעה רק פעם אחת ובפסוק הראשון ממש, והיא מניחה כי העובדה שהוא ממהר כל-כך להיעלם מן הכתוב מצביעה על חוסר-השחר שבחיפוש בו עומדים שוכני הגליל להתחיל. לדעתה, יש להעמיד את dépeupleur דו-המשמעי בצד דמויות כגון נוט ב-Watt שהופעתה לרגע קל בלבד או כמו גודו שאינו מופיע כלל. Dépeupleur איננו עוד דמות מן הדמויות הבקטיות, בין חולפות ובין אחרות. לא מיתוס ולא מסתורין אלא תפיסתו של פייטן את מעשה הגזילה המותיר חלל ריק בנגזל. לצורך זה המציא בקט שם-עצם חדשני המבוסס על הבינוני-הפעול "dépeuplé" אצל לאמארטין.

ודאי התברר לכם כי אין כאן כל צל של רמז לאפס-המעשה שהיה אפייני למחכים לגודו. החיפוש מרמז על תנועה והסיבוכים הפרוכים בו מתוארים בדייקנות מדוקדקת. היחידים סובבים-הולכים באזורים השונים חד-המרכזיים בדחיפות ובסדר שאינם מתישבים כל-עיקר עם חוסר-השחר שבמשימתם. "האנשים הקטנים", כפי שהם קרויים (ויכולים אנו להוציא מכלל אפשרות כל אסוציאציה למזיקים ושרדונים), מתחלקים לסוגים שונים. הקבוצה העיקרית, המחפשים, תופסים את מרכז הגליל, הזירה. הם יוצאים ובאים בהמון בלי הפסק. לפעמים פגישה של אקראי מביאה לידי הזדווגות של אגב, חסרת כל משמעות. האקלים שינה את עין הקלף לעורם והוביש את רקמות הריר שלהם.

מעטים-במספר מן המחפשים הם המטפסים המתהלכים לאורך הקירות כמו הדמות

בפילם של בקט עצמו. אין זה ברור אם הם מיוחסים או אסירים של השיטה. למשך זמן מוגבל מרשים להם לגשת אל הגומחות שבקירות, המקום היחיד בו אדם יכול להתגרד מלוא אורך גופו. יש מן המעפילים שמעולם אינם מגיעים למעלה והם נשארים בחצי הדרך במעלה הסולם. הם נעים כמעפילים בתוך הגליל בניגוד לכיוון האפקי של המטפסים. מלבד זאת יש שני זרמים עיגוליים בכיוון הפוך, האחד נוצר על-ידי נושאי-סולם אשר להם הזכות לבחור את גומחותיהם שלהם והשני נוצר על-ידי אלה השואפים להצטרף אל המטפסים והבוחנים אותם מקרוב בתקווה למצוא את היצור שהם מחפשים. כללים קפדניים שולטים בתמרונים השונים באזורים היקפיים אלה ובמעברים מן הזירה אל אחד המעגלים.

יש עוד שני סוגים בסחרחורת-תעותעים זו; יושבי-הקבע, והמנוצחים. יושבי-הקבע נואשו מן המצוד וזנחו את הסולמות, אך להבדיל מייטס שכתב,

עתה שהסולם איננו עוד,

חייב אני לשכב לי במקום שמתחילים הסולמות כולם,

בחנות-הסמרטוטים המאוסה של הלב

אסור להם לשכב תחתיהם בגליל מצומצם זה. עם זאת, בעיניים קודחות הם מוסיפים לסקור את העוברים-ושבים. המנוצחים, מתי-המעט, הם שנותר להם לחדול לגמרי מן התרגיל כולו. הם עומדים סמוכים לקיר או שהם נשארים ישובים, עיניהם מוש-פלות או עצומות, אך עדיין עשויים הם פתאום לשוב ולטפס או לזחול במנהרות, אולם עתה בלי תכלית ובלי לחפש מאומה.

מבין אלה שאינם מחפשים, היושבים ליד הקיר בתנוחה שלדברי המחבר "הפיקה מדאנטה את אחד מחיוכיו החיורים והנדירים", צצה דמות אחת שאפשר לומר כי זכתה לאינדיבידואליזציה. תנוחתה מתרצת את החיוך הדנטאי שפן זוהי התנוחה העוברית המרדפת כצל את יצירתו של בקט מאז *More pricks than kicks*. אבל הבדל יש כאן. עמידת בלאקווה ניתנה לאשה; ראשה בין ברפיה ושערה האדמוני יורד על רגליה. בחוסר-תנועתה היא משמשת נקודת-הצפון הקבועה של הגליל, מורת-דרך למחפשים הסובבים.

הנקל לשער איך תהליך זה היוצא-מגדר-הרגיל נמשך עד אין קץ ממש כמו המחזה של המחבר, בו שלש הדמויות שבפדים חוזרות על הקטע שעתה-זה נגמר ומתחילות בהצגה שלישית עם רדת המסך. בפיסקה המסיימת זו החתימה הסופית שנותן האמן לאחר שנעדר זמן רב מן הבד שלו, והמצב הוא כזה שגוף אחד אחרון מכל אלה עודו מחפש לסירוגים, ברפיון. תחילה אין דבר שיבדילו מן האחרים הקופאים בדממות-מוות במקום שהם עומדים. אבל ישנו אותו רטט כפול ומתמיד המעורר את האמירה האירונית ש"הכל עדיין איננו למוטב דווקה". רוצה לומר שעדיין לא הושגו השלנה וחוסר-התנועה המאושרים של המקלט המבוקש ב-"Lessness".

"ואמנם", אני מצטט, "שם הוא זע זה האחרון בכולם אם איש הוא ולאט-לאט הוא מזדקף וכעבור זמן-מה פוקת עיניו הצרובות". אחרי-כן הוא עושה לו את דרכו לצפוננו של הגליל מקום שם הוא מתקרב "אל אותו ראשון בין המנוצחים

שלעתים קרובות כל-כך הוא נחשב מורה-דרך. על ברכיו, הוא מפשק את השער הכבד ומרים את הראש שאינו מתנגד. משעה שנטרף הפנים כך נחשפות העיניים למגע בהונות נפקחות בלי עירעור. באותן שממות שלוות הוא משיט את עיניו שלו עד שהן ראשונות להיעצם והראש הרפוי חוזר ונשמט אל מקומו. הוא עצמו לאחר שהייה בלתי-אפשרית שאין לאמוד את זמנה מוצא סוף-סוף את מקומו ועמידתו ואז חושך יורד ובתוך כך הטמפרטורה מתיצבת לא הרחק מנקודת-הקיפאון. באותה נשימה משתתקת הצרצורת הרפה שהוזכרה למעלה ומכאן פתאום דממה שיש בה כדי לטבע את כל הנשימות החלושות גם יחד. עד כאן פחות או יותר מה שנוגע למצבו האחרון של הגליל ומן העם הזה הקטן של המחפשים אחד ראשון מהם אם איש הוא באיזה עבר שאין להעלותו על הדעת מרכין ראשו זו פעם ראשונה אם מחזיקים ברעיון זה".

זהו אפוא סופו של הסיוט. היחיד העשוי להיחשב איש אפשר שעשה את מחווהו האחרון. דומה כאילו החושך, הדממה והקור גאולה הם בשבילו. אבל כאיש סכיופרני חזר אל תנוחתו הקבועה, ומי זה יאמר שאין זו חזרה אל מצב-הפתיחה? אי-שקט שלאחריו דממת-מוות. האם אמנם זו אחרית משפנם? האם בעוד דקות ספורות ישוב-יתחיל הכל? האם כאן לפנינו נצח של סיפום חוזר כמו בהצגה? עיון קפדני בכתוב מלמד שאכן זה הסוף. "האנשים הקטנים", שהם עצמם אינם מסוגלים לדמות בנפשם כי בא מצבם האחרון, יתפסו זאת בלא יודעים. האור והאקלים ישתנו, אבל רשאים אנו לדמות בנפשנו כי הראשון כבה ואילו האחרון קרוב לנקודת-הקיפאון. אמירה זו מופיעה בחלק ראשון של האבודים, והפיסקה המסיימת שצוטטה למעלה מדגישה את האופי הסופי של המצב. סוף-סוף הרי זה המצב הסופי שכן "החושך יורד ובתוך כך הטמפרטורה מתיצבת לא הרחק מנקודת-הקיפאון".

זוהי דראמה, יונית בנחרצותה. גאונו הדראמתי של בקט שהודחק זמן כה רב מוצא כאן פורקן, במצב ובתפאורה שלדעתי הם משוועים לטיפול חזותי בסרט אילם-כמעט. אף כי החלק הגדול נכתב לפני הלובן ואי-התנועה הקודרים של בינג ובל, הרי העובדה שפורסמה לאחר יצירות אלו מלמדת כי הדחה הדראמתי של המחבר לא נדם וכי הקול הבקטי, בין שהוא בלתי-מנוצח בעקשנותו ובין שהוא ממוזג בטקסטים קצוצים, עדיין כוחו מספיק להדהד במדבר ייסוריו של האדם.

## הערות

<sup>1</sup> ד"ר קייל סטרומברג ב"ההיסטוריה הקטנה' של מתן פרס-נובל לסמואל בקט", ע' 6, הבא כמבוא למהדורה של מאלונה מת והו הימים היפים בסדרה של פרסי-נובל לספרות שיצאה בחסות האקדמיה השבדית.

<sup>2</sup> נסיון בביליוגרפיה מאת ריימונד פדרמן וג'ון פלצ'ר (ברקלי/לוס-אנג'לס/לונדון, 1970).

<sup>3</sup> פרוסט ושלושה דיאלוגים עם ג'ורג' דיתואיט (לונדון, קולדר את בוריס).

<sup>4</sup> ז'קלין פיאתייה, לה-מונד, 12 בפברואר 1971.