

## רוזט לאנון: פרוסט ובקט

"קראפ" – אנט-פרוסט

ב-1931 פירסם אסיסטנט צעיר של הפרופיסור ראדמור בראון מן הטריניטי-קולג' באוניברסיטת-דאבלין מסה דקה אך מופלאה על "פרוסט והזמן". מי-שהיה מרצה לאנגלית באקול-נורמאל-סופרייר, שנודע יותר בחוגים הפאריזאיים בשל חדירותיו למחנה האוונגארד, ידידותו עם ג'ויס ועצמאותו הפראית, נראה היה כאילו יצא סוף-סוף לדרך של קאריירה אקדמאית נבונה. תקופת ישיבתו מחוץ לארצו הוכתרה בפרס ספרותי שהיה בו משום בדיחה. כיון שגנסי קאנארד ביקשה ממנו שיר על "הזמן" בשביל התחרות של בית-ההוצאה שלה, הגיש לה בקט את Whoroscope, פרי לילה של עבודה. בחייו של בקט מילאה התחרות של גנסי קאנארד אותו תפקיד שמילא לימוד האנגלית בחייו של יונסקו: הוא יצא ממנו וסופר. Whoroscope הוא שיר הרמטי, מלווה אי-אלו הערות-הסבר למדניות כמין תיזה, ואשר נושא הוא הפילוסוף דיקארט – או, ביתר-דיוק, חיבתו הנלווה של אבי הראציונליזם לחביתות עשויות מביצים שהיו קרובות כל-כך אל עתידן עד שהיה בולע נפלים של אפרוחים, "חלבון, חלמון ונוצות".<sup>1</sup>

קשרים דקיקים מקשרים את השיר אל החיבור על פרוסט. שניהם עוסקים בזמן ובמוות. בחיבורו סמואל בקט, משורר ומבקר מזכיר לנו לורנס א. הארווי את אימתו של הפילוסוף מכל הנוגע לאצטגנינות. שמו של השיר הוא אפוא לגלגני בשני המובנים. הגיבור הראשי הוא אח של פרוסט, אשר סלסט אלבארה מטפלת בו במסירות, בהבדל זה שפאן המשרת ז'יו הוא שחייב להשגיח על הביצה האידיאלית. מנקודת-ראותו של בקט, דיקארט ופרוסט הם שני נברופאטים הרתוקים למיטתם, גרוטסקיים ומעוררי-חמלה בעת-ובעונה-אחת. אנט-גיבורים אלה של האפוס האינטלקטואלי צריכים להתיצב מול המפלצות המיטאפיזיות.

מתחילת דרכו ניצב אפוא בקט תחת הדגל הכפול דיקארט-פרוסט. בין שני הקטבים האלה, המתחברים בעצם, עומד כל העולם של אותה ציביליזציה צרפתית אשר כדי ללמדה בא האירי הצעיר לפאריז. בקט, מוקסם אך גם נרתע מפולחן-ההגיון של הצרפתים, ונמשך אחר האוניברסאליות של הרוח הפרוסטיאנית, בהכרח ראה אצל שני הוגי-הדעות, עם כל ההבדל שביניהם לכאורה, את אמונתם המשותפת באינטו-איציה – או, אם לנקוט לשון קארטזיאנית, ברעיונות המוטבעים בהם.

דיקארט איננו הקרטזיאנית: האדם מאמין במה שלמעלה מן השכל. חייל זה, שבעיצומה של המלחמה התמכר למחשבה נלהבת שעתידה היתה לשנות את מהלך חייו מן הקצה אל הקצה, בעל-חזיונות זה שנדר לעלות לרגל לנוטר-דאם דה-לורנט, נזיר מתבודד זה ברח מפאריז ועבד כגולה בהולנד – זה האיש אשר הִיִּי Cogito שלו

הוא אצלו מרכז חיפוש אונטולוגי. האיש שעתיד היה לכתוב את "מולוי" כלום ראה באותו דיקארט שבו התעמק באקול-נורמאל את ממציאיו של הרומן האוטוביוגרפי המודרני? על-כל-פנים ראה אצל פרוסט, שהרומן שלו נשען על אמונה בהוויה, את אחד המיטאפיזיקנים הגדולים של דורו. ההבחנה בין ז'אנרים אין לה משקל, במיוחד לגבי אדם כמו בקט שעתיד היה לשים לה קץ ביצירתו שלו. זו האחרונה הצביעה על אותה משיכה בין פרוסט לדיקארט שבודלר השווה אותה לעיפוע הפנסים, אותו דיבוק של המוות.

מוות זה הוא "מפלצת ששני ראשים לה: הקללה והישועה".<sup>2</sup> האינטלקטואל, הגיבור של צלילות-הדעת, חייב לבוא בקרב עם הזמן והמוות. המערכה ניטשה על אדמת ההיסטוריה, מקום-הסגולה של איש-התרבות, ושל הטבע. דיקארט של Whoros-cope – החמוש ב"מזלג-דגים",<sup>3</sup> סימנו של ה"מפיל" – המקריב – משליך אל העולם הלא-נברא את היצורים שאותם טרף קודם לידתם. כלום מתוך דאגה לנאמנות כלפי השלבים הראשונים של התפתחות-הפרט מבקש הפילוסוף מן השיר האירוני של בקט לדקור את הבשר העוברי בכלי-אכילה שנימוסי-השולחן מיחדים את שימושו למערכת הראשונה של החולייתנים? בוחן-טעם זה, נפטון קאריקאטוריאלי, מוכיח את הספק הפילוסופי שלו על-ידי שהוא צועד אחורנית על-פני מחזורי האבולוציה. בזאת מזכיר הוא לנו את מעשה המספר בחיפוש הזמן האבוד, העובר "במהופך את נתיב-הייסורים"<sup>4</sup> של כל הוויה אנושית. על פי בקט הדראמה הקיומית, שהיחיד הוא בימתה, מתבטאת בתהליך זה של הרקה מפלי אל כלי שבו "נמצא הנוול יחיד-הצבע של העתיד מועבר לבקבוק המכיל את יינו המשפר של העבר".<sup>5</sup> נקודת-המבט של הוגה-הדעות, של האמן, שתמיד עיניהם נשואות אל מה שנדון להיעלם, אינה יכולה אפוא להיות אלא טראגית. האונטוגנוזיס כמו גם הפילוגנוזיס, כשאנו חוזרים לחזותם במהופך, ממחישים את התעלומה המכאיבה של הממד הרביעי.

כשאדם פותח בשיחה עם דיקארט, עם פרוסט, כלום אין הוא בא לתהות בכך על עצמו? בדומה לפילוסוף לודוויג ויטגנשטיין, המבוגר ממנו, מקבל בקט את השאלות כאילו היו מחלות. השאלות של שני הוגי-הדעות המנחים אותו הרי באו מתוך זעזוע עמוק של האורגאניזם בגלל גיבושה המתמיד של שיטה. ברור הדבר שלגבי בקט חיפוש הזמן האבוד הוא גירסה אחרת של מסכת השיטה. הדברים אמורים בכך שמרסל מפעיל את המוסר הזמני שלו בביקוריו בטרקלינים, תוך שהוא מתמכר לתרגילי-הרוח שרק הם יכולים להפוך מקרה מוצלח, הארה בת רגע של חסד, לשיטת-חיים. איך לאף את הזיכרון הלא-מכוון המציל אותנו מן המקריות, מן התמותה? אצל כל איש גאוני כמו גם אצל השאמאנים, בעלי-ההשראה, הקדושים, יש איזה רגע בלתי-מוגדר בו החפצים הדלים ביותר – מחבת גרמנית, ספל תה של פרחי-טלזה – מפריחים את זיקוקי-האש הפנימיים של אוצר בלום ומלא מחשבות, רשמים ותחושות הבוקעים ומקלחים בלי-נחקרו. החפצים האלה הם גם אותות, אותות של כורח מסתורי: הפניעה לחושים.

גם בעולם של בקט גדול תפקידם של החושים. אמת שבעלי-המומים מן הרומנים

והמחזות שלו מקפחים בזה אחר זה את תפקידיהם הפיזיים ושהעולם בו הם מתמסרים לאודיסיאות הנלעגות שלהם מתרושש מן הגנרים האחרונים שלו, מקומץ הפכסמים, הסופריות, סמי-ההרגעה והאופניים הנדירים שלהם, אך כל עוד יש מחשבה בראשים העלובים האלה, וכל עוד יש תחושה בגופות המסכנים האלה, עוד יש תשוקה וסבל. ודאי, בקט מסכים עם פרוסט כשהלז מכריז שחיי אדם אינם אלא "חוסר-שלמות, עודם היוליים לא פחות מן הקיום המשותף של חד-תאיים בפוליפים, מגופו של הלויתן... ואירגון החיים הרוחניים".<sup>6</sup> את האורגניזם הזה, שאין לו כמעט צורה אנושית כלל, נוהג בקט להראות לנו לעתים קרובות ביותר.

מיטתו של המספר ברומן של פרוסט—שהיא בעת-ובעונה אחת רחם, עריסה, ספינה, קבר—הופכת להיות משכבו של מאלוני, שבר-כלי זה שבא להיתקע בחדר שדומה כאילו היה חדרה של אמו קודם מותה. שם הדמות של בקט נותן בידינו מפתח לפירוש זהותו: Ma-lone, כלומר אם-גלמודה. מאלוני זה, רסיס אחרון ממלכות המתים הפרוסטיאנית, הדומה כל-כך לאותו פרוסט ששכן בחדר-השעם בבולוואר-אוסמאן, מעיד על המאחד את הרגישות של שני הסופרים האלה, ששניהם כאחד חשו עצמם קשורים לאמם בקשרי עדנה לוחטת. לגבי בקט כלגבי פרוסט, האמן הוא היצור היכול להגדיר עצמו בהכרתו הבהירה ב-*perpetuum mobile* של אשליותיו ושל אכזבותיו.

איך להירפא מרעה חולה זו, מן הזמן? על-ידי האמנות, יגיד לנו פרוסט, ואילו בקט אינו מאמין אפילו בישועה זו. אף-על-פי-כן הוא כותב. החיים זורמים כמו פלג של מלים. אך אם גם המלים מעידות שאפילו בהיותו נטול-חיים כמעט—עדיין היצור נושם, עודנו חושב, אף-על-פי-כן שטף זה אינו אלא זיבה. "חיי הסתלקו להם, אך אינני יודע לאן",<sup>7</sup> אומר לנו מוראן בתלונה. נטול-השם יודע שאי-אפשר לחבר ולסכם את רגעיה של הוויה. אלה שאין להם מה לומר מדברים על הזמן, על מזג-האוויר כמו גם על הזמן העובר—או העובר אותנו; צריך רק להבין באיזה כיוון הוא פונה.

אין אפשרות להבחין בין המושגים לפנים ומאחור, קודם ואחר-כך. התולעת אינה מבדילה בין התקדמות לנסיגה. בואם, רומן של בקט מן התקופה האנגלית שלו, הדמויות סובלות מחוסר-התמצאות זה, שהוא נורמאלי לגבי תולעת-אדמה אלא שאצל האדם הוא מעיד על זיקנה בטרם-עת. האדון האקט, למשל, אינו יודע אם עליו "להתקדם או... לסגת",<sup>8</sup> והוא מעדיף לתת אמונו ב"מנגנון הקר של יחסי זמן-מרחב".<sup>9</sup> כמעט כל הנפשות של בקט מסוגלות רק לאותו "קיום מחוץ לסולם".<sup>10</sup> בעקבות ה-*Igitur* של מאלארמה, כולן מתאוות לחזור אל הלא-נברא, כביכול לשוב אל התהו. ואט נופל קרבן לאנטי-לידה, ואילו נטול-השם, שנולד זקן, מתקדם בדרך הניוון, תוך שהוא נקבר תחת השניות כמו ויני מן המחזה הזי הימים היפים, הנקברת תחת גרגרי-החול של גבשושיתה. האנשים החיים האצים לדרכם—ני לאותה אירונג-יה!—נגררים בדרך, והם מעדיפים "את העבדות על פני המוות או ההרג".<sup>11</sup> דו-המשמעויות של מרחב-הזמן ושל מצב-החיים הריהן שני נושאים פילוסופיים

החוזרים ומופיעים בכל מיני מסיכות קומיות, מעוות-פנים בכל יצירותיו של בקט. איש לא המחיש את מצבו של האדם נוכח בריחת הזמן ביצירה טהורה יותר וטראגית יותר ביצירה טהורה יותר ככל שעשה זאת בקט במערכון הסרט האחרון. ואם גם בתחילת דרכו כאיש-ספרות ניצב בקט בצל השפעתו של פרוסט, הרי מונולוג זה משנת 1958 (הגירסה האנגלית) הוא קאריקאטורה על חיפוש הזמן האבוד. כל מה שאצל המספר של החיפוש הוא התפתחות, ובסופו של דבר נצחון, נשאר כאן בגדר כפיתות לקווי, קבורתה של הרוח השבויה לחומר. בקט, שראה בפרוסט רומן-טיקן הקרוב למדי לוויקטור הוגו, כלום ביקש להסיר את הלוט מעל לתכנית האינט-לקטואלית? על-כל-פנים, דומה כי ביקש להראות את האדם החושב בעירומו האחרון, להעמידו מול כשלון כל מה שהיה לו בחזקת חומר ליוהרה.

הגיבור של הסרט האחרון – איש-ספרות או מלומד, מכל-מקום אינטלקטואר, אדם חושב – מקליט את מחשבותיו בסרטי-הקלטה. שם המערכון, המעוגן בריאליזם מוצק, הוא גם משחק-מלים של ניבול-פה. הזקן, הפטור מכל לבוש סופר-מהיר, כמו שהיה מאלארמה עשוי לומר, מעלה – בסיועה של הטכנולוגיה – זכרון של אהבה, אפילו של ארוטיקה. בקט הגה את הרעיון הנה המודרני והתיאטרלי להמיר את הדף והכתב במקלטה ובסרטי-הקלטה, שהם המחשות חזותיות של הזמן העובר. ממש כך הרי הדמות שוב אינה אדם המדבר ומסביר את עצמו אלא אדם המאזין לעצמו ויוצא להיפגש עם תקופות-עברו המרובות. אף שעל הבימה אנו רואים נפש אחת בלבד, הרי המונולוג הופך להיות דיאלוג; נקשרת שיחה בין הזקן הפושל בין ארבעת הכתלים של קיטונו לבין קראפ, שקולו הרוטט מלא את כל התקוות המפרג-סות את תכניותיו לעתיד. שני הקולות – היליגולג המרעיד של הזקן לעומת ההשתפ-כויות הליריות של הצעיר, לעומת ביטויי בטחונו של האיש בכוחו של הגיל – מתווים כעין תנועה כפולה באוויר: מירוך אל איזו מטרה אינטלקטואלית, שעודה רחוקה, של מי שהיה ביחס למי שמאזין, שיבתו של הקיים אל מי שקיים לכאורה, תוך שהודות לסרט נוכחותו נעשית חיה, מוחשית כמעט. אף שאותם קראפ מרובים שונים הם זה מזה, הרי המכנה-המשותף שלהם הוא שם זה עצמו ההופך את כל ה"אני" האלה לאחדות ממשית: פרש של צואה. לגבי יודעי הלשון האנגלית, שם זה הוא שמגלה את נקודת-המבט של בקט באשר לשאיפותיו של הצעיר, נקודת-מבט המובעת על-ידי תנועותיו קצרות-הרוח של הזקן: הוא הולך ושב, הוא מתעסק בסלילים, הוא עוצר את המכשיר וחוזר ומפעילו כדי לדלג על קטעים פילוסופיים בטיבם. ברור כי זה האחרון מחפש נקודת-מיפגש בהצטלבות של שני המהלכים – מירוך אל העתיד ושיבה אל העבר, או אל תקופת-העבר. סופו שימצא את עצמו בפרידה מן האהבה, אפיזודה שלתבונה אין בה לא חלק ולא נחלה.

הדמות האחת שאנו רואים על הבימה היא אחד מדרי השפל הגשמי והרוחני המאכלסים את העולם הפקטי. אותו זקן מתנוון – הלבוש מכנסיים שכמו שייכות היו לאיזה עלוב אחר, קטן-קומה יותר מקראפ, הלבוש חזייה של "שחור מושתן" ולרגליו מין מגפיים לבנים, ארוכים ומחודדים, שיריים מעוררי-חמלה של מלתחתו

מן העבר, או-כמסתבר יותר- של איזה קרוב-משפחה שהוא שירש את בגדיו המשומשים, כשם שירש גם ודאי אותו שעון-כסף כבד, סמל לשעות ולשנים שנעלמו- מעורר בנו צחוק ובכי בעת-ובעונה-אחת, בדומה לאבותיו הראשונים, צ'ארלי צ'אפלין והאחים מארקס. מוקיון עלוב שפרצופו מקומח, שחטמו כחול-ארגמן, ששערותיו האפורות מדובללות, לץ ספרותי זה מציג לפנינו קטע של וודוויל: הוא בוחר לנו מפתח בין המפתחות של צרור גדול מעין זה שבדמיוננו הוא תלוי בחגורתו של סוכן-אחוזה, שעה ארוכה הוא מחפש איזה חפץ מסתורי, בולש ומגשש במגירות המרובות של שולחן-העבודה שלו, שכולן נעולות במפתח, עד שהוא מגלה את החפץ-בננה. שליות ארוכות מפסיקות את קילופו של הפרי הפ'אלי, סמל אירוני של איזה שיורי גבריות. אינטלקטואל זה בצורת מוקיון זקן, שהקופי מרובה בו על האנושי, דומה כאילו כל האנושי שנותר בו הוא חיבתו לטיפה המרה. בעקבות ואלס-הבנות תבוא הפולקה של הבקבוקים.

בקט מתזמר את הפארטיטורה שלו ברגישות של משורר, המלווה חדות-שמיעה של מוזיקאי: קולו הגברי של הצעיר נוגד את גימגום-הזיקנה, את הציחקוק המרושע, את הנשימה הפאובה של שייר-אנוש זה הנוטה ליפול על עברי פי קבר. בקט מראה לנו את המיתות הבאות בזו אחר זו של ה"אני" המרובים, מעשה מדהים של להטוטנות המעלה לפנינו רוחות-רפאים. תוך כדי האזנה לסרטים שלו, ל"חבריו היקרים",<sup>12</sup> כפי שפייר מילז קורא להם, מתמלא קראפ אותה פליאה שאנו חשים כאשר אגב דיפדוף באלבום של תצלומים מתגלה לעינינו שחיקתו של הזמן. הקלטה אחת בשנה, ביום-הולדתו, מציינת לגבי קראפ את עקומת חייו. הוא סבור שבעזרת מוטות-מדידה אלה יוכל לארגן הוויה מועילה, ממושמצת, יוצרת. הוא מדמה בנפשו שחיים אלה יתנהלו בקו של עלייה מתמדת שאחריו יוכל להתחקות שוב בגאווה לכשיגיע לזיקנה. ההודקנות, הניוון הגשמי והרוחני, נראים לו חולשות מגוחכות, מאותם מצבים הפוקדים רק את האחרים. ברור כי יש זקנים מסוימים שהוא מתפעל מהם בקורטוב של נטיית-חסד, אך אין הוא מצליח לצייר לעצמו את צעירותם, ופירוש הדבר שנבצר ממנו לראות באופק את עתידו שלו: "תמיד מיס מקגלום הוקנה שרה בשעה זו. אך לא הלילה, שירי נעוריה, היא אומרת. קשה לתאר שהיתה נערה. אבל אשה נפלאה" (ע' 20). \* כל איש צעיר רוצה היה להיות באחד הימים "זקן נפלא", אפילו כשהוא טוען במידת גנדרנות של ברנש עליו כי "לא יהיה זקן בלה". גם קראפ הציג לעצמו את השאלה בתקופה זו: "האם אשיר אני כשאהיה בגילה, אם אהיה בכלל?" (ע' 20). את התשובה על שאלה זו אנו מקבלים על הבימה. קראפ מוציא מאמתחתו, מימי היותו תלמיד או נער-צופים, קטעי שירים שהוא מפזמם בקולו הניחר, בעיקר לאחר שהריק בקבוק. אין דבר עליו יותר מזה

\* מכאן והלאה הציטוטים מ"סרטו האחרון של קראפ" הם מן הנוסח העברי של אהרן אמיר, ב"קשת" א (סתיו 1958). מספרי העמודים מורים על עמודי אותה חוברת של "קשת". (המערכת)

למשמע-אוזן. מאחרי המלים הנדושות של אותו זמר החוזר-ונשנה כפזמון חוזר אנו מנחשים את הנושא של ירידה אל המוות. בגיל שלושים-ותשע כל אותה רעה-חולה נראית רחוקה מאד, וקראפ מדבר על "אותו ממזר מטופש שהייתי בעיני לפני שלושים שנה" (ע' 24), כלומר- הוא עצמו בעבר. אין הוא תופס שהחלטותיו הנוכחיות עתידות להיראות מופרכות בעיני הזקן הציני שאינו מאמין אלא בהוד-מעלתו הבקבוק.

אם המקלטה היא אחת משתי הנפשות הפועלות של הסרט האחרון, יכולים אנו לומר כי שחקן שלישי, סמוי אך נוכח, ממלא את תפקיד השופט בעימות הזה של אדם עם תכניותיו: זהו הזמן. המחזאי השפיל לישב את התמיהה בה התלבט הפילוסוף: ההמחשה הבימתית של אי-אלה מושגים כגון הזמן, המרחב, הכפילות שלמראית-עין -גוף/רוח. אלה מושגים מגולמים, אפילו כאשר דומה כאילו הדמות הבקטית שוב אין לה צורת אדם, שכן המלים מוסיפות להדהד בראשו של אדם שעה שהגוף טמון כבר בתוך כד, כדין "הנשואים-בשלושה" שהפכו אפר בקומדיה. מבחינתו של בקט יש למצות את האפשרויות-לומר כל מה שיש לומר, להראות מה שיכול להיראות-כדי להגיע אל השתיקה, אל השקט, אל הריק. בדובבו את סרטי-ההקלטה ממצה היצור את אפשרויות הקיום שלו.

אולם במרכזה של מחשבה מתערבלת, תוססת, יש איזה תחום של שלנה גשכחת. כאן הזמן עמד מלכת והנוסע הטיל עוגן. קראפ, סחבת-אדם זו, גם הוא היה לו סיפור של אהבה.

הזקן הנבהל ששכח את הכל, והמאפד-ירידה שאין קשה ממנה לגבי אינטלק-טואל!-אפילו את אוצר-המלים שלו, שהרי חייב הוא לחפש במילון את המלה "אלמון" (ע' 22) אותה הוא שומע בפליאה מעל הסרט שהוקלט בהיותו בן שלושים-ותשע, מפשפש בדפטר שלו בו הוא מפענח איזו כותרת: "שלום ל- (הוא הופך את הדף) אהבה...". (ע' 20). המלה, המחולקת לשנים, בדומה לסיפור שהופסק, מעוררת את סקרנותו של קראפ הזקן. את האפיזודה הזאת שכח יחד עם היתר. בהניחו את הסליל המסומן על המקלטה, יוצא קראפ לחיפוש הזמן האבוד.

האדם שאת קולו העז אנו שומעים אינו נותן דעתו אלא על מצבו הרוחני. הוא מתלונן על עקרות רגעית, על "שנה של עצבות עזה ועניות מרודה" (ע' 23). אולם באביב זכה לדבר שהוא קורא לו "החזון" (שם). ברגע שהקול מתחיל להעמיד דברים על דיוקם, הזקן עוצר בקוצר-רוח. כל הסימנים מעידים שקראפ הזקן אינו מאמין עוד בגילויים אינטלקטואליים; הפילוסופי והמופשט שוב אינם מעניינים אותו. הוא מסובב את הסרט קדימה. הקול, עודו נלהב, חוזר ומשמיע: "ברור היה לי סוף-סוף כי האפלה שתמיד עמלתי להדבירה היא למעשה חיבורי הקיים ביותר" (ע' 23). דומה כאילו הניגודים היומרניים הללו מבעירים את חמתו של הזקן. שוב הוא עוצר. עוד-מעט יסתער על מכשיר זה בעל שלושה הילוכים בטרם ימצא את קטע האהבה שאותו הוא מחפש.

קול פנימי בוקע ועולה מתוך ערבוביה של דברים שדופים. הוא מעלה את זכרונו

של טיול בסירה עם אשה אהובה. מאחרי אשליות השאיפה אנו מגיעים אל רגע של מלאות רוחנית וחושנית, שלם-להפליא במכשיר הזה המוסר לנו, כמו גם לקראפ, את הרטט האינטימי של אדם שרגש עמוק שליט בו. ברי לנו כי רגע זה הכיל את התמצית החיה והאמיתית היחידה-במינה של חוויה שהושחתה מחמת חוסר-כנות.

העלאת זכרו של אושר פשוט אך שלם, היוצר יחס הרמוני בין היצור ליצירה, היא דבר נדיר ביצירתו של בקט, המתאר עולם ששוב אין בו קיום להרמוניה, אפילו עולם שבו לא היה לה קיום מעולם. בוואט נקבע רגע הנפילה, באורח אירוני, ביום-ג' אחד אחר-הצהריים באוקטובר. אותו יום חל איזה מעבר בלתי-מוחש, או כמעט בלתי-מוחש, שינוי קל מאד בתאורה. ארסן, בעל המונולוג, מתאר שינוי זה. יושב היה בשמש, כך הוא אומר, והוא היה אותה שמש. שמחה היתה ממלאה את חזהו, ובשל כך היה דומה לשקנאי שמן. אי-בזה החליקו בגניבה שנים או שלושה מיליונים גרגרי-חול. למראית-עין לא השתנה דבר, ואף-על-פי-כן שונה הכל מן הקצה אל הקצה. מקרה פנימי או חיצוני? מי חכם ויידע. לגבי מי שהשתרע בצהרי היום, שנעשה הוא עצמו שמש, קיר, מדרגות, חצר, רגע של שנה, שניה שביים, התרחש איזה דבר שאין לו תקנה. בלשון זו מרמז בקט על חתך שחל באדם בין היצור שסבור היה כי לו ניתן העולם ובין המגורש, מצב שבקט מתאר בסיפור קצר הקרוי בשם זה.

הואיל ואין האדם מסוגל לחוג את כלולותיו עם האדמה—על-פי נוסחתו היפה של קאמי—אין הוא יכול גם להתאחד עם יצור אחר. הזוגות ההטרסקסואליים אינם קיימים כביכול ברומנים ובמחזות של בקט. איזו אירוטיות סתמית, בלתי-מוגדרת, אינה מאפשרת כלל לדמויות של בקט לקבוע אם היצור שעמו הזדווגו גבר היה או אשה. מזלזל, למשל, מציג לעצמו את השאלה הזאת במקרה של לוס, נקבה שטוחה-ומשוטחת עד כדי כך שלמעשה היתה יכולה כמעט להיחשב גבר, "או לכל הפחות אנדרוגינוס"<sup>13</sup>. אותו מזלזל עצמו בטוח עוד פחות שאכן חדר לתוך הנקב המבוקש, ובמקרה זה עולה שאלה אחת מיטאפיזית יותר מאשר פיזית: "אך האם זו האהבה האמיתית בפיה-הטבעת?"<sup>14</sup> נוכח כל הספקות הללו מעדיפים הגיבורים של בקט להיות תלויים בעצמם בלבד: "בין אצבע לאגודל זה טוב ביותר"<sup>15</sup>. אם אצל בקט אין להפריז בין הידידים (גוגו וידידי) הרי בני-הזוג נפרדים הם (פחיה-האשפה התאומים בסוף משחק, גבשושית החול של ויני שתחתיה חי בעלה בהוי הימם היפים). יש להסיק אפוא כי העצמה הפיזית של אהבתו האחרונה של קראפ, או מוטב לומר של אהבתו האמיתית היחידה, היא תופעה יחידה-במינה במסגרת יצירתו של בקט...

למקרא קטע זה יורדת עלינו ההרגשה הטובה, הסבילה והקולטנית של נאהבים: "נישאנו לנו אל בין קני-הסוף ונתקענו. איך שחו בגניחה לפני החרטום! (שתיקה). שכבתי עליה, פני בשדיה וידי עליה. שכבנו, בלי נוע. אבל תחתינו נע הכל, והניענו, בלאט, מעלה ומטה, ומצד אל צד" (ע' 24). וכשאנו מנתחים קטע זה מקרוב יותר

יכולים אנו לשחזר את היסודות שהם-הם מושג השלמות לגבי בקט. זה האחרון נשען במידה רבה על אותו רגש של אל-זמניות, שהוא בודיסטי יותר מאשר מערבי, או לפחות של השהיה בשטפם האכזרי של הרגעים. כישוף עמוק מקלח משמיעתו של קטע זה. המספר מצליח למסור את הקסם שהוא שרוי בו, ריגוש של ערגה שחזר ועלה כמו-חי בזכרון מן הזמן האחרון, כולו פועם חיים. אנו מתמכרים לקסם, הואיל ואנו מתאחדים עם קראפ הזקן, שבדומה לנו הוא צופה כנכרי בתמונה זו מעברו. בעקבות הקול הזה החם אנו נכנסים לסירה הזעה קימעה, בדומה לספינה הדמיונית מן "ההזמנה לנסיעה" של בודלר: מים משכשכים, צל ואור מופזים, תנומתו של עולם, ניעה הקצוב של הארבה. הנאהבים אינם זזים שהרי סירתם תקועה בין קני-הסוף, אך בעודם שומרים על חוסר-ניע רוגע וחגיגי הם מורמים על-ידי המים, שקצבם הכבוש מאציל על גופותיהם החבוקים איזו תנועה אירוטית של טילטול קל, המוכתבת לא על-ידי רצונם של שני גופות אלא על-ידי הטבע שבא על מקומה של סגולה אנושית אשר בקט מתיחס אליה בבוז שקיבל בירושה מפרוסט. וכך האדם שאנו מאזינים לדיבורי-ההזיה שלו-אף הוא טייל גלמוד, הגם שבת-לוויה שתקנית מצטרפת אליו, צלו שלו-דומה כי גם הוא נסחף לו עם הזרם, נתון "לחסדי המים".<sup>16</sup> "שקוע באלף-ואחת הזיות מבולבלות אך מתוקות, שאם גם אין להן מושא קבוע או מוגדר, לעולם הן... עדיפות פי-מאה על כל... מה שקרוי תענוגות החיים",<sup>17</sup> והוא נוטל מלוא חלקו במסתורין של הטבע. בעוד הם נישאים באחידות של גיע כבוש ונמשך, שוב אין הנאהבים מחויבים לרצות, להחליט; הזכות בידם לציית. בדומה ליצוריים שזיווגיהם הממושכים מסתייעים בתנועת הגלים הנושאתם אל החוף, כך גם הנאהבים שבמחזה מתמסרים לזרימה הזאת האינסופית, הממיסה את כוח-ההתנגדות שלהם. המאהב, שהפך להיות מים, גאות ושפל, שוכב "על" אהובתו, תוך שהוא מתמכר לנענוע של "המנוחה הבשומה".<sup>18</sup> ודאי יכולים היינו למצוא שוב בקטע זה לא רק הד של בודלר, לאמארטין ורוסו, אלא גם של השפחה לפרוסט. הנושא של המסע הדמיוני כשהוא מתערב בנושא של הנאות-חושיים עקיפות וחשאיות זוכה אצל פרוסט לטיפול נהדר בתיאורה של אלברטין הנרדמת:

"בשנתה היה לצדי משהו שלי ומתוק לחושים לא פחות מאותם לילות הירח המלא במפרץ באלבק שהפך רוגע כמו אגם, מקום שהענפים כמעט אינם זעים, מקום שבהיותך סרוח על החול עשוי היית להאזין עד-אין-קץ לקול גלי השפל בהתנפצם.

"...ואז, כאשר חשתי כי שנתה בעיצומה, שאיני נתקל בשוניות של התודעה שעתה כוסו בגאון-הים של השינה העזה, במחשבה-תחילה קפצתי באפס-קול על המיטה, נשכבתי סמוך אליה, חיבקתי את מתניה באחת מזרועותי, הגעתי שפתי אל לחיה ואל לבה...; אני עצמי הווזתי קימעה עקב תנועתה הקצובה: הפלגתי במימי שנתה של אלברטין".<sup>19</sup>

תוך שהוא שט על נשימתה של אלברטין הרדומה, שוב אין המספר צריך לעקוב אחר מסע ידידתו על-פני השנים הרבות-אל באלבק, אל פאריז, מקום שהיתה מתבלטת על רקעים שונים, תמיד אחרת, רבת-פנים, מחליפת-צורות. הנרדמת אין לזמן שליטה עליה, כמאהבת ברגע העילאי של המתן.



קטע זה של הסרט האחרון, הגם שהוא חושני עד למעמקיו, יש בו גם רוחניות. מלאותו של הרגע נובעת משיוור האירוטי והרוחני. החדירה באה בזכות העיניים: "ביקשתיה שתביט בי ואחרי כמה רגעים – (שתיקה) – אחרי כמה רגעים הביטה בי, אבל העיניים רק סדקים, בגלל זיו השמש. התכופתי להצל עליהן ונפקחו. (שתיקה). הכניסוני" (ע' 25). ההיסוסים והשתיקות של המספר מזכירים לא רק מחשבה המת-נהלת בנפתולי הזכרון אלא גם את זכר התנגדותה הקלה של האשה לעקרון הגברי, המסתמל בשמש. מעט-מעט היא מתמסרת ומניחה לצל – לילה מיני מיטאפורי – לפלוש אל תוכה. עיניה הפקוחות מביעות את ה"הן" של מזלי בלום.

סיפורו של קראפ הצעיר יש לו גם צביון מיתי. הנאהבים מפליגים מ"מעלה האגם" (ע' 23), כלומר מן המקור, המעיין. בעת טבילה פולחנית עדיין נשאר המאהב קרוב לחוף, אחרי-כן הוא משלח את הסירה עם המים. האוויר נעים למרות "זיו השמש" (ע' 25). הזכרון הפאסטוראלי, האידילי של איסוף "שיחים אדומי-גרגרים" מקשר את הארץ למים. הסירה גישאת לה אל אחד ממקומות-הביניים הללו שבהם הנוזל קושר ברית עם הצומח. חרטומה של הסירה מרחיק את קני-הסוף המתכופפים, אות מבשר להתמפרותה של האשה. הנאהבים קופאים תחתיהם ברגע אחד של נצח. אולם נצח זה, לדאבון-הלב, אינו אלא אשליה. קראפ הצעיר, תולה קרטזיאניות ככל האינטלקטואלים שבמערב, מסביר לצעירה כי "אין תקוה" (שם). למען מה אומר הוא להקריב את האהבה הזאת? הוא יכתוב ספר. בעת ההקלטה האחרונה של הזקן אנו נמצאים למדים כי מכר מן הספר "שבעה-עשר טופס... מתוכם אחד-עשר במחיר הקרן לספריות של השאלה חינם מעבר-לים" (עמ' 24). באירוגיה מרה מוסיף הזקן: "מתחיל להתפרסם" (שם).

מהן העובדות של החיים האלה בערוב ימיהם? טיול בגן קפוא, הרצון להתאבד, הבקבוק, פלוגנית פ'אני, "רוח-רפאים גרומה וזקנה בצורת זונה" (ע' 25), וביקור בכנסייה כדי למצוא איזה דבר מימי הילדות – זו השארת מקרבנות-סרק רבים כל-כך. לא נמצאה דרך לחסל את החולשות שבהן הוא נלחם לשווא – הטיפה המרה, הבננות, הנשים. האהבה האמיתית, שטואטאה בלי כל צער, הוחלפה בקאריקאטורה שלה. שם האלוהות מוזכר רק לצורך גידוף: "מספיק! ריבוננו של עולם! הסח את דעתי מתל-מודי! ריבוננו של עולם!" (ע' 28). שמו של הבורא הפך מלה של כלום. לאחר ששם מבטחו באינטלקט, קראפ אבוד.

בקאריקאטורה של הוגה-הדעות, בקט מלגלג על עצמו. מבקש הוא גם לגרש את השדים של הקרטזיאניות. דומה כאילו בחברו את הסרטים ה"מסיבתיים" האלה אחד-אל-אחד ביקש קראפ לכתוב את מסכת השיטה ואת חיפוש הזמן האבוד שלו. תכנית זו הצליחה רק לכלוא אותו בקוויות. אנו מסתכלים בחנוט זקן זה כשהוא מפרפר בחיתוליו המותרים, מנסה לשווא לתפוס במשהו ממש.

קראפ, כיון שרצה ללכת בקו עולה, הוא קו התודעה, נמצא תועה בדרכו. בכל חזרה-לאחור איש-ההזנה סבור כי האחר, איש-העבר, היה "אוויל". קראפ הזקן אינו מצליח להבין ש"הדרכים משנות צורה נמתחות שוב במהופך".<sup>20</sup> בהתכחשו לעברו,

קראפ קוצץ את שרשי עתידו. הואיל ואינו מסוגל להזדהות עם עצמו, מתמכר קראפ לתנודה המצינית רק את הילוכו לקראת המוות. בין עבר ששוב אין מכירים בו לבין עתיד בלתי-ודאי ההווה נעלם, נבלע בתודעה שאינה יכולה ואינה רוצה לקשור שיג-ושיח עם העולם.

הזקן מתקרב לקצו, הרכון על המקלטה שלו, מפליג בשורה של רציחות שאינן אלא התאבדויות: הוא הורג את השנים שעברו, ובתוך כך את ה"אני" שלו השונים והרצופים. קראפ, המעורטל מישותו הואיל והוא מתכחש לעצמו, הופך להיות עבד לזמן ולמוות. מי שחשב עצמו בן-חורין מאין כמוהו, ובשם השיחרור הזה הקריב חיי-איש, אינו אלא רוח-רפאים שכמעט אינו ממשי יותר מאותם קולות ערטילאיים המתעופפים מסביבו. אספן זה של יובלות מתים וקבורים מתפתח לנגד עינינו כאחת מאותן "בובות המפגינות את הזמן".<sup>21</sup> כאמון, ודאי יכול היה קראפ לעוף מעל למרחב-זמן זה. הוא לא היה נצרך כלל לסרטי-ההקלטה התפלים הללו כי רק הזכרון מחייה מתים "בהכניסו את העבר לתוך ההווה בלי לשנותו, כמו שהיה ברגע בו היה הוא ההווה...".<sup>22</sup> א-אז היה איזה מובן לקרבן שלו, בדידותו היתה נעשית אותה "אנוכיות שאפשר להפיק ממנה תועלת בשביל הזולת".<sup>23</sup> בנוף השומם של בקט, "העשב לא של השיכחה אלא של חיי-הנצח"<sup>24</sup> אינו יכול לצמות. ודאי בשל כך הפרט האחרון משופע בפרטים נכאים: אם גוועת, אומנת בעלת "חזה שאין כדוגמתו" המסיעה "עגלת-ילדים גדולה ושחורה" (ע' 22), "כדור גומי קטן, ישן, שחור. קשה ומוצק" שנותן קראפ הצעיר לכלב גובח שאותו עתיד הוא לחוש בידו "עד יום מותו" (עמ' 22/23). המוות הוא שחוגג את נצחוננו במערכון קצר זה.

ברומן של פרוסט המספר צועד אל העתיד, כדי לפגוש בעצמו כפי שהוא עתיד להיות, בסופר, אך בלי לדעת עדיין שהוא שיהיה אותו אמן. אנו עוקבים אחר המספר באמצעות מבטו הצלול של המחבר המופנה אל עבר הבנוי שכבות-שכבות, העשוי אותם קווים מקבילים שעליהם מדבר בקט בחיבורו, פרוסט. הגיאומטריה במרחב, מדע שסודו ידוע לאמן כפשוטו, עתידה לאפשר למספר של החיפוש לחבר את הקווים הללו. מגובה רב מאד משקיף מרסל על חייו שעברו, בדומה לטייס שהוא צופה בהתפעלות בפיתוליו בשמיים. מנקודת-תצפית זו החיסורים שלמראית-עין מן הזמן האבוד חוזרים ולובשים צורה בכללו של הזמן הנצחי. ככה מואט מירוץ שלכאורה היה נטול-מטרה והופך כמין הימשכות חגיגית מסביב למרכז הזה שיוצר האדם בקרינתו אל המהויות שמסביב לו. מתברר כי ה-*perpetuum mobile* נמשך אל המרכז, והריבוי לובש צורה של אחדות.

חיינו אינם חוט-אריאדנה שדי יהיה לו לאדם לכרכו על אצבעו ומיד ייצא מן המבוך: כאן טמונה טעותו של קראפ. רגעי חיינו מסתובבים, משגים מקום, מתחברים ומתפר-קים. לגבי פרוסט, הבריאה פותחת "את כל דרכי המרחב, דרכי החיים..."<sup>25</sup> במרחב החדש הזה הצללים שמטיל העבר חוזרים ולובשים צורה וצבע, בדומה למתים שאוליסס קרא אותם אל סיפון הספינה "אכרון" והשקה אותם משקה עשוי דם, דבש, חלב, יין ומים. בכוח קרבן עתידו מכלכל האמן את ההווה הנצחי—הוא יצירתו.

כל זאת ראה בקט היטב מאד אצל פרוסט, אך הואיל ויאושו גדול מזה של הסופר מראשית המאה, אין הוא מאמין עוד בישועה מנחמת הספרות. נוסף על כך, קראפ שלו ודאי שאיננו איש-ספר. כשהוא נסוב כדי להתבונן בעברו, או להאזין לו, אין מבטו הנכונ מצליח להיפגש עם מי שהיה הוא עצמו. "כל המספנות הזאת משפבר. (שתיקה). פעם אחת לא הספיקה לך" (ע' 25). אין טעם לנסות ולהחזיר את הזמן. אם יש לקח אצל בקט הרי בלי ספק הוא מצוי בתחילתו של המערכון. קראפ מחזיק בידו באותו כדור שעתיד הוא לתת לכלב בלי לדעת אל-נכון מדוע. הוא מתאר את עצמו בבית-היין שאליו הלך לבדו לחוג את יום-הולדתו. "בן שלושים-ותשע היום, חסון כאלון... בעיניים עצומות ישבתי אל האח והפרדתי את התבן מן הפר. קישקשתי כמה שורות על גבי מעטפה" (ע' 20). כעבור זמן קראפ שואל את עצמו: "הבר מעניין עכשיו למה אני מתכוון בזאת, אני מתכוון... (מהסס)... מסתבר שאני מתכוון לדברים שפדאי שיתקיימו אחרי שישקע כל העפר—אחרי שישקע כל עפרי" (ע' 20).

גם אם אין קראפ מצליח להתעלות מעל לזמן, גם אם אינו יכול להפוך את חייו לספרות, הנה בקט חורג מן הספרות בסירובו לחמול על הגיבור שלו ועל עצמו. אף-על-פי-כן בחריגתו מן הספרות יוצר בקט קלאסיקה. בקט, גיבור היאושו, שפרוסט הביאו בסוד הטראגי שבזמן העובר, מביט היישר נכחו, אל מעבר לעדים ולעדויות, אל פסל חדש של ממנון השר "לקרני השמש השוקעת".<sup>16</sup>

## הערות

- <sup>1</sup> "Whoroscope" של סמואל בקט אצל לורנס א. הארווי, סמואל בקט, משורר ומבקר (פרינסטון, ניו-ג'רזי, הוצאת אוניברסיטת פרינסטון, 1970), ע' 11.
- <sup>2</sup> סמואל בקט, פרוסט (ניו-יורק, גרוב פרס), ע' 1.
- <sup>3</sup> ראה 1.
- <sup>4</sup> ראה 2, ע' 44.
- <sup>5</sup> שם, ע' 55. קטע זה מעובד על-פי דברים של בקט.
- <sup>6</sup> מרסל פרוסט, בחיפוש הזמן האבוד (במהדורה ה"תקנית", פאריז, גאלימאר, ספריית הפליאדה, 1954), ג, ע' 1035. כל המובאות מן החיפוש אף הן ממהדורה זו.
- <sup>7</sup> סמואל בקט, Moly (פאריז, הוצאת Minuit, 1951), ע' 158.
- <sup>8</sup> סמואל בקט, Watt (פאריז, הוצאת Minuit, 1968), ע' 7.
- <sup>9</sup> שם, ע' 22.
- <sup>10</sup> שם, ע' 44.
- <sup>11</sup> ראה 7, ע' 103.
- <sup>12</sup> פייר מילז, בקט (פאריז, Seghers, 1966), ע' 66.
- <sup>13</sup> ראה 7, ע' 84.
- <sup>14</sup> שם, ע' 86.
- <sup>15</sup> שם, ע' 87.

- 16 ז'ן ז'אק רוסו, *Les rêveries du promeneur solitaire* (פאריז, גאלימאר, 1947), ע' 699.
- 17 שבת.
- 18 שארל בודלר, "הבלורית", פרחי הרע בכל כתבי בודלר (פאריז, גאלימאר, ספריית הפליאדה, 1944), א, ע' 39.
- 19 ראה 6, ג, עמ' 72—70.
- 20 ראה 7, ע' 256.
- 21 ראה 6, ג, ע' 924.
- 22 שבת, ע' 1031.
- 23 שבת, ע' 1036.
- 24 שבת, ע' 1038.
- 25 שבת, א, ע' 1029.
- 26 ראה 18, "Spleen LXXVI", ע' 86.

כל הסופרים הגדולים נפגשים בנקודות מסוימות והם כמו הרגעים השונים, המנוגדים לעתים, של גאון אחד, אשר משך חייו היה כמשך חיי האנושות.

הכושר להעלות רעיונות, שיטות, ובעיקר להטמיעם, תמיד היה שכיח יותר, אף אצל היוצרים, מן הטעם האמיתי, אך הוא לובש ממדים נכבדים יותר מאז נתרבו כתבי־העת והעתונים הספרותיים (ועמם הייעודים הכוזבים של סופרים ואמנים).