**על וחוצבימה:**

**מופעים רוחניים ביצירותיו הדרמטיות של בקט**

שמעון לוי

מאמר זה מבחין בין ספקנות דתית, מוטיב חוזר ביצירותיו של בקט, ובין הדמויות והמצבים "הרוחניים" המתוארים בהן. המאמר מתחקה אחר מושג ה"מֵעֵבֶר" מנקודת מבט מופעית ותיאטרונית בעיקרה (לעומת דתית או פסיכואנליטית), תוך התייחסות מיוחדת לחלל החוצבימה. אדון בשלוש דרכי הבעה מעשיות של "קיום" חוצבימתי כגון זה: אלמנטים טקסיים, מוטיבים של בריאה ו"הבלתי-נאמר".

"(אין) שום חשש למשהו הרוחני." {מחזה}

יצירותיו של בקט חושפות דרך מיוחדת של "הליכה על הקצה" בין קבלה ובין דחייה של דת, אלוהות, ואף נקודת מבט רוחנית כללית יותר. ההבחנות להלן אינן מתמקדות ב"מושגים דתיים" ביצירותיו של בקט, או בגישתו הבעייתית (גם לדבריו) כלפי אלוהים.1 במקום זאת, אטען כי את גישתו האינטלקטואלית הצלולה של בקט, את ספקנותו הבלתי מתפשרת ואת יחסו המגחיך כלפי מושגים סנטימנטליים ופשטניים של "המשהו הרוחני" {מה, ג'ו, 365, CDW2) יש להעמיד כנגד מסעו האינטנסיבי לגילוי ה"מֵעֵבֶר". דתות ממוסדות, כמו גם אין-ספור הכתות והפלגים הדתיים אשר גויסו לטובת מטרות פוליטיות, כלכליות ופסיכולוגיות בלתי-רוחניות בעליל, מפעילות פעמים רבות מניפולציה על "המשהו הרוחני." בשל כך, אני נוגע בהיבט רחב יותר של 'רוחניותו הספקנית' של בקט, ומתייחס לדמויות ולמצבים 'רוחניים', אם כי בגבולות מסגרת העבודה של ניתוח דרמטי ותורת המופע. בקט משתמש במונח 'רוחני' במגוון דרכים, הוא מביע כלפיו לעג וכמיהה במקומות שונים, אולי היות שגם הוא מבין כי המונח עצמו, כמו גם רבות מההשתמעויות והאסוציאציות הנקשרות אליו, חווה זילות חמורה בעקבות שימוש יתר, שימוש לרעה וניצול לרעה.

מושגים של "מֵעֵבֶר" מרחפים בתוך ומעל הדרמה של בקט כמו גודו הצץ ומופיע שוב ושוב. על אף כי הצירוף 'רוח רפאים' כמעט ואינו מצוי ביצירותיו הדרמטיות, מחזותיו שופעים תאורת רפאים, דמויות מסתוריות ומפחידות, וסיטואציות רדופות רוחות.3 הופעתן התכופה של תופעות-סף מילוליות ומטפוריות אלו, כמו גם איכותן, הניעו אותי לחקור את אפשרות קיומה של תפיסה רוחנית במחזותיו של בקט מנקודת מבט תיאטרונית בעיקרה, ולא רוחנית או פסיכואנליטית. רוב יצירותיו הדרמטיות של בקט מציגות מסע לגילוי ה"מֵעֵבֶר" הבלתי-מושג, שעשוי אכן להימצא 'אי שם', או, וכמו כן בלתי-מושג, 'בתוך' האישיויות הדרמטיות (הפקפוק, יש להוסיף, משאיר את הרוחניות בחיים, ונראה כי בקט מביע נטייה אסימפטוטית כלפי האלוהי.) דמויותיו של בקט, ברפלקסיביות שלהן המודגשת רבות, מנסות להגיע למציאות או למצב תודעתי 'אחר', שהוא בלתי מוגדר אך מאוד נחשק, תוך הבנת הסיטואציה: "כל חיי המחורבנים זחלתי בזבל! ואתה מדבר איתי על התפאורה! (*מביט בפראות סביבותיו.)* תביט בטינופת הזאת! בחיים לא יצאתי מזה!" (CDW, 56).

מסע זה לגילוי ה"מֵעֵבֶר", המובע בצורה ברורה, בא לידי ביטוי בעיקר בשימוש המהפכני של המחזאי ב**חוצבימה**.חוצבימה אינו רק החלל הבלתי-נראה "שרלוונטי לבמה". הוא התפתח לכדי "יישות" תיאטרונית, תמיד "נוכח" כריק תיאטרוני לחלוטין, הילה שחורה המרחפת מעל (ולפעמים על) כל במה ובמה.4

בקט עושה שימוש תדיר בהרמזים לכוחות עליונים כלשהם, הן בשובבות והן ברצינות, ב*מחכים לגודו:* "אנחנו לא קשורים?" (CDW, 19). ב*ימים מאושרים*, וויני, אולי בנאיביות, פותחת את יומה באמירה "הללויה, אור קדוש." לעומת זאת, ב*סופמשחק*, ההתייחסות לאלוהים היא מזלזלת ומרירה: "המנוול! הוא לא קיים!" התגובה לכך, עד כמה שהיא אירונית, היא "עדיין לא". ביצירות הדרמטיות המאוחרות יותר, מוצאים תפיסה מלוטשת יותר של נושאים 'לא מכאן ועכשיו'. ב*פעולה ללא מילים I*, משוטטת ישות מבשרת רעות בינות הצוּגים בחוצבימה. ב*קסקנדו*, באופן בולט ומשמעותי, האור אינו נראה אך מוזכר בנימת טון רצינית: "עליו רק... להרים ראשו... עיניו... הוא היה רואה אותם... נוהגים עליו..." (CDW, 303), מכאן אנו מבינים שהדמויות נמנעות מהאור. ב*מחזה*, נכפה על א1, ג' ו-א2 להגיב לאור חקרני, שדבר מהותו נתון רק להרהורי הדמויות והקהל. האם מדובר 'רק בעין' או בתודעה 'אחרת'? הקול הנשי ב*מה, ג'ו*, בתוך ראשו של ג'ו או ממש שם ("הוא ממש שומע אותה", אמר בקט), מאזכר תפילות מוכרות ושואל "מה שלום אדונך בימים אלה?", ומצטט שורה מאיימת "הו נשמתך האיוולת", כציפייה המתגשמת ברגע האמירה עצמה. ב*לא אני*, פֶּה מזכירה בצחוק פרוע "אל מלא רחמים" (CDW, 377), אך יחד עם זאת, היא גם מציינת "אלוהים הוא אהבה".

ה"מֵעֵבֶר", שמודגם בצורה מפורשת ביצירותיו הדרמטיות של בקט, בא לידי ביטוי בעזרת אמצעים המתאימים למדיום ספציפי. באופן טבעי, הוא תמיד נחבא מהעין, על הבימה או בחוצבימה, בשעה שהדמויות מנסות להגיע אליו באופן תיאטרוני (או קולנועי או רדיופוני). יתרה מכן, ללא קשר לאמצעים שבהם נוקט המדיום, הוא מנסה לפרוץ את מגבלותיו האקספרסיביות כמו גם התיאטרוניות, ולשים ידו על המֵעֵבֶר עצמו. על אף כי בקט לא היה נוקשה, הוא היה טהרן5 מבחינת המדיום. בו בזמן, היות שבניגוד למקלוהן - המדיום של בקט אינו רק המסר, ניתן להתייחס למגוון אמצעי ההבעה שלו כרכיב במסר וכמטפורה למצב הדמויות. דמויות כמו דידי וגוגו, האם וויני, הגבר ב*פעולה ללא מילים* או מ' ב*פסיעות* מנסים ללא הרף להגיע אל המֵעֵבֶר. הן נמצאות 'כאן' על הבימה ולא 'שם' בחוצבימה, ולכן אינן יכולות לדעת מה נמצא 'שם'. באופן הגיוני, הן גם אינן רשאיות לכנותו 'רוחני'. אך המחבר רשאי (ועושה זאת) ליצור סדרת פערים בין הטקסט השיחתי - מה הן אומרות - ובין הטקסט המחברי (ובשמו בנוסף 'הוראות בימוי') הנוגע למה עליהן לעשות6. בעוד שהטקסט של הדמויות נוטה ברוב המקרים כלפי הספקני או 'החילוני', הוראות הבימה שלהן 'קדושות' (באותה המידה).

אם מושג ה'קדושה' פירושו התפעמות ויראה כלפי ישויות שמיימיות בזמנים, חללים ועלילות (או אירועים) מקודשים במיוחד, הדרמה של בקט אינה קדושה. אולם, אם קדושה יכולה להתייחס גם לניסיון (אומנותי) להגיע למהויות שאינן פיזיות או מנטליות, הרי שחלק ממחזותיו של בקט בהחלט מתקרבים ל"קדושה". בחלק מהאמונות הדתיות, הכמיהה אחר השמיימי 'כשרה' לחלוטין, וחלק מהתיאולוגיות מוכנות להכיר "בדרך" (לדוגמה המיסיון הישועי של אל קמינו) מבלי להתנות את גן העדן בהגעה לקו הסיום. קדושה, כמו רוחניות, הפכה לקלישאה ובקט לעתים קרובות מתייחס אליה בהתאם. יחד עם זאת, ניתן עדיין למצוא במחזותיו יראת כבוד רבה כלפי 'אי-שם' בלתי מוסבר, מעבר לבימה, מחוץ למסך, בשתיקה שבתסכיתי הרדיו. כספקן רציונלי, בקט הוא מפורש במידה הגבוהה ביותר שהאינטלקט מאפשר לו. יחד עם זאת, כאומן שאינו תמיד מחויב לחשיבה דיסקורסיבית, הוא מצביע על כיוון שמוביל לאפשרויות שאינן פיזיות או מנטליות. במסגרת הרעיון של ישות נוכחת-נפקדת בחוצבימה, אדון באלמנטים טקסיים, מוטיבים של בריאה וב'בלתי נאמר', כשלוש דרכי ההבעה לחוצבימה.

**טקסים חילוניים כדָּתִיּוּת חלופית**

יצירותיו הדרמטיות של בקט כוללות שימוש אינטנסיבי בטקסים. במסגרת עבודת חקר על הנטיות הרוחניות ביצירתו הדרמטית, אין זה מספק לטעון כי תיאטרון, בשלמותו, הוא מעין טקס בכל מקרה (לאור המתודולוגיות ההיסטוריות או האנתרופולוגיות של הויזינחה, ון-גנפ, גופמן, ברן או של אלו המביאים נקודות מבט תיאטרוניות יותר כגון טרנר, שצ'נר, קרלסון ואחרים). כל עוד משקף התיאטרון מערכות אמונה וסדרים חברתיים שבהם השמיימי מורשה להתקיים, אם לא נלקח כמובן מאליו, כמכיל מערכת ערכים, ניתן לצפות כי המסר יועבר גם על ידי דפוסים תיאטרוניים טקסיים, מרדניים ככל שיהיו. לדוגמה, על אף שהאלים היוונים הוצגו בדרמה הקלאסית כאכזריים, תאוותניים או ממש נטולי צדק, הצופים עדיין האמינו בקיומם.

הדמויות במחזותיו הטקסיים והלימינליים ביותר של בקט בהחלט אינן לוקחת את קיומו של אלוהים כמובן מאליו. עם זאת, הן כן מקיימות טקסים אישיים, גרסאות ייחודיות של טקסי חניכה ומעבר - בעיקר לידות, מיתות, והמצבים השונים שבהם מבלות הדמויות את זמנן בין השניים.8 מצבים אלו מיוצרים באופן מילולי וכן מעוצבים באמצעות תלבושות, תנועות, תאורה ואביזרים, הן בצורה רשמית והן בצורה חופשית. בקט כופה על דמויותיו דפוסי התנהגות טקסיים ובו בזמן מונע מהם את הנחמה היחסית הנלווית לאמונה במערכת הערכים המחייבת, המוחלטת והאובייקטיבית שעליה מתבססים אותם טקסים ממש. את הטקסיות האינטנסיבית, המובעת באמצעות מילים ופעולות חזרתיות9, ניתן לחוות כניסיון מודע ופתטי באופן אירוני לכפות משמעות על חללים שוממים ועל מצבים אנושיים שמהם היא אולי נעדרת. נוסף על כך, ניתן להגדיר טקסים ככמתים מכוונים של יסודות איכותניים, המתרגמים את ה"בלתי ניתן לאמירה" לכדי מצב 'שראוי לחיותו', או לכל הפחות, 'נסבל'.

עיצובי הבמה של בקט, מרומזים, מטפוריים או סמליים (כפי שמפרשים אותם רבים), אינם מספקים חשיבות מתוקף עצמם בלבד. דמויות בקטיות רבות הן חובבות נלהבות של טקסים וטקסיות. בהבינן את המקומות והמצבים שבהם הן נמצאות ובבואן להגיב להם, עליהן באופן תמידי לנחש, לרמז, למצוא או ליצור היגיון שיסביר את החללים והסיטואציות שבהם הן תקועות. הן עושות זאת באופן ביצועי, במעשה ולא בתיאור הדברים, יסוד המצוי בליבתם של טקסים דתיים רבים. אולם, בהיעדר מערכת ערכים מקובלת, גם הטקסים הזעירים במחזות המוקדמים יותר מתמוטטים שוב ושוב, ומבצעיהם חושפים אותם כלא יותר ממשענת רעועה: "אנחנו תמיד מוצאים משהו, אה, דידי, שייתן לנו את הרושם שאנו קיימים?" (CDW, 63).

במחזות המאוחרים יותר, עצם ביצוע הטקסים מחליף את המשמעות והסדר הניתנים מבחוץ. אין משמעות הדבר כי הטקסים נותרים לגמרי ריקים. במסגרת עבודתם התיאטרונית, ולעתים קרובות מטה-תיאטרונית, המפורשת, הם צוברים תמיכה עצמית ומכוונות עצמית. לא רק "שיר חייב לבוא מתוך הלב" - גם טקסים מעניקים את הרושם שהם "נובעים ממעמקי הפנים, כמו שַׁחֲרוּר" (CDW, 155). הם פונקציונליים בכך שהם משלבים זמן מחזורי 'משמעותי' וזמן ליניארי 'חסר משמעות', והם מהווים ניסיון הססני מודע לצקת גם לחלל היגיון כלשהו. הטקסים התיאטרוניים של בקט מייצרים 'משמעות' עצמאית, ילידית, שנותרת תקפה כל עוד הדמות מעניקה לטקס משמעות אישית כלשהי, מינימלית ככל שתהיה. בניסיון לנסוך עלילה כפויה, עם חצי-משמעות, על הזמן והחלל הפשוטים, חלק מהטקסים של בקט מיועדים, בראש ובראשונה, לקרוא תיגר על הזמן העובר, כמו ב*מחכים לגודו*, ולעטוף את הזמן הליניארי בדפוסים מחזוריים. לעתים הם יותר מוכווני-חלל ונלחמים בחלל הקלסטרופובי, או ממלאים אותו, כמו ב*סופמשחק*, *פעולה ללא מילים I* ו-*II,* ומייצגים את הזמן במונחים מרחביים באמצעות תנועה המקשרת בין השניים. ב*פעולה ללא מילים I*, הדמות היא גבר אובססיבי לסדר שמחזיר את הקוביות למקום שממנו הן ירדו, כמו מכיר בכוח העליון שהניח אותם שם מלכתחילה. האפקט שנוצר, כך אני סבור, הוא קליל והומוריסטי. ב*פעולה ללא מילים II*, השחקנים הם או איטיים, מגושמים ונעדרים ומפוזרים, או נמרצים, מהירים ומדויקים. שניהם חיים את חייהם כמו טקס כפוי ומבצעים את אותה סדרת הפעולות. ב*ימים מאושרים*, הציר האנכי מעניק איזון נגדי לפעילות הטקסית של וויני, כמענה לאור 'הקדוש' הצורב. באמצעות משחק אצבעותיה בתיקה, המסרק ומברשת השיניים וכיו"ב, היא חשה "נמצצת למעלה" כשלמעשה, היא נשאבת למטה. אכן, לטקסים עשוי להיות אפקט מרומם.

טקסים מסוימים עוזרים לדמויות של בקט להתמודד עם גופם הנכה ועם קשיים הרגשיים והמנטליים, ובכך הם משמשים מעין מחוך מכאיב, מסגרת שבתוכה ניתן להכיל נפש הקרועה מרוב יגון ובדידות. הטקסים הסדורים (מטבע הגדרתם) משלימים את שצף הרגשות הכאוטי ויוצרים בעדינות דפוס כאוטי השייך לרמה גבוהה יותר10. ככל שהם יותר אובססיביים, כך הם נוטים יותר להדגיש את הריק של החוצבימה. דוגמה טובה לכך היא דפוס הדיבור של פֶּה ב*לא אני*. בשל היותה נטולת תכונות בימתיות כלשהן ושקועה בדרגה נוספת בתוך החוצבימה, כל הווייתה "תלויה במילים שלה" בלבד. (CDW, 379) נוסף על כך, לביצוע טקסים על הבימה עשוי להיות אפקט משחרר על השחקנים, לא רק על הדמויות. השחקנים אמנם מתבקשים למלא בקפדנות אחר הוראות הבימוי הטקסיות והמדויקות של בקט, אך הם גם מוזמנים לגייס את החופש היצירתי ממעמקי הפנים שלהם11. בשונה מטקסים תיאטרוניים ודתיים מסורתיים, שהם לרוב מכובדים במידה מחרידה, חלק מהטקסים של בקט הם לכל הפחות הומוריסטיים, ולעתים ממש מצחיקים. זה עוזר להעביר את הזמן. האם, למשל, נוטה תכופות להתרברב במיומנויותיו הטקסיות (סיפור סיפורים, מחזה בתוך מחזה): "בקרוב אגמור עם הסיפור הזה. [הפסקה] אלא אם כן אכניס עוד דמויות" (CDW, 118).

טקסים מטרתם להעניק לנו את הרושם שאנו קיימים, כמו ב*מחכים לגודו*, והקהל נדרש למלא תפקיד בחלקם. הקהל, שחווה דפוסי תנועה כפייתיים בלתי משתנים ב*מה איפה* או ב*קואד* למשל, למעשה נדרש לספק להם משמעות משלו, רוחנית או אחרת. לבסוף, הטקסים הולמים את הרגלו של בקט להחליף השגחה עליונה תאוצנטרית ברוחניות אנושית אנתרופוצנטרית. ניתן לראות בטקסים של בקט, הנעדרים משמעות חיצונית ראשונית, כחניכה ניסיונית והססנית של העצמי את עצמו או עצמה.

**יוצרים**

מנקודת מבט תיאטרונית, אלוהים נתפס כבמאי היוצר תמונות ודמויות ('אישיויות') שאמורות להתקיים ולפעול בעולם החדש. יחד עם זאת, ליצורים האנושיים החדשים טרם ניתנו הוראות בימוי מדויקות, חוץ מ"פְּר֥וּ וּרְב֖וּ" ו"מִכֹּל עֵץ-הַגָּן אָכֹל תֹּאכֵל, וּמֵעֵץ הַדַּעַת טוֹב וָרָע - לֹא תֹאכַל מִמֶּנּוּ, כִּי בְּיוֹם אֲכָלְךָ מִמֶּנּוּ מוֹת תָּמוּת." המספר המקראי מציג את אלוהים כבמאי מתוסכל, במאי שאינו מרוצה משחקניו שאינם משחקים את תפקידם כראוי, ובו בזמן, נראה שאינו יודע מראש כיצד המחזה אמור להיראות בסופו של דבר. המחזה התנ"כי הנכון אינו מסתכם בכך שהאדם ימלא אחר כלליו של אלוהים, אלא גם שהאדם יהיה בצלם אלוהים12.

ברבות מיצירותיו, נצמד בקט לאחד מסיפורי הבריאה הבסיסיים בתרבות המערבית, וכמו אדם ההולך אחר אלוהים, הוא בורא דמויות שיוצרות דמויות אחרות שיוצרות דמויות "בִּדְמוּת֖וֹ כְּצַלְמ֑וֹ" (בראשית, ה', ג'). רבות מדמויותיו של בקט, שלעתים תכופות הן פסיביות ונכות מבחינה פיזית אך חדות מבחינה מחשבתית ומדגימות מוכוונות עצמית, מפליגות במחשבות על אודות סיפורי בריאה. הן נוהגות כאלוהים וממציאות לעצמן דמויות וזהויות עצמיות. ניתן לציין, לדוגמה, שתי דוגמאות מהפרוזה של בקט: מאלון יוצר את מאקמאן, אלושם יוצר את מהוּד. גודו עשוי להיות יצירה משותפת פרי ידם של השניים המחכים לו. קלוב רואה, או שמא ממציא, ילד – שבשונה מהנער ב*מחכים לגודו*, אינו מורשה להיכנס ונותר בחוצבימה במצבו האונטותיאטרוני המפוקפק מלכתחילה. וויני מספרת את סיפורה על מילדרד – שעשוי להיות זיכרון ילדות שלה עצמה. מאדי רוני מ*כל הנופלים* יוצרת בת (או מטהרת מתוכה 'עצמי' צעיר יותר) בהלך רוח דומה. ב*מחכים לגודו* מופיע ילד חי, מלאכי ככל שיהיה. ג'רי והתאומים לינץ' נראים כילדים חיים ב*כל הנופלים*, אך ב*רמץ*, עדי היא פנטום קולני אף יותר מאימה עדה דמוית הפנטום. הילד החי היחיד בתסריטיו הקולנועיים והטלוויזיוניים של בקט הוא הילד ב*טריו רפאים* – ייתכן שהוא 'עצמי' צעיר יותר של הגבר בחדר האפור. ביצירותיו הדרמטיות המאוחרות יותר, נראה כי בקט עובר מהולדה לבריאה מנטלית, לפחות של ילדים. במחזותיו, תהליך ההולדה משתנה בהדרגה והופך לבריאה דמיונית, אך 'הצאצאים' הם כמעט תמיד יצורים יצירתיים. דוגמה טובה לכך היא "משל על האחד הממשל על האחד איתך בחושך." (*חברה,* 1996, עמ' 46). בשונה מהופעתה בפרוזה, דמות המופיעה על הבימה היא באמת "גולם" שהשחקנים לוקחים חלק ביצירתו, כמשלי יצירה תיאטרוניים בעלי מוכוונות עצמית. אפילו בתנ"ך זקוק אלוהים לחברה ולכן פונה (אל עצמו או אל המלאכים?) בלשון רבים: "נ*ַעֲשֶׂה* אָדָם..." (בראשית, א', כ"ו). בתיאטרון, הקהל הוא *תנאי בל יעבור*.

על דמויותיו הבימתיות של בקט לעתים נכפה לשמש כיוצרות. האישה ב*נדנד*, "כולה עיניים", מחפשת "אחר, נפש חיה אחרת". כשהיא לא מוצאת כזו, היא יוצרת, או מבינה שהיא "האחרת של עצמה / נפש חיה אחרת של עצמה." (CDW, 44). מערכת היחסים בין האישה החיה (עדיין), המתבוננת, המאזינה והמתנדנדת לבין קולה המוקלט מהדהדים את קראפ ואת קולו שגורש, ה'עצמי' הישן שלו. האישה ב*לא אני* יולדת את עצמה באמצעות פיה עם המילה "חוצה" – מילה של לידה, והלידה של המילה הברורה הראשונה שנשמעת במחזה. באופן דומה, הדובר ב*פיסת חד-שיח* פותח במילים "הלידה הרגה אותו." ב*אלתור באוהיו*, ניתן לפרש את הקורא כ'עצמי' צעיר יותר של המאזין. על אף ניסיונות מאומצים להקנות ל-ג' בקטסטרופה רושם כנוע, ה'עצמי' האמיתי(?) שלו מתגלה די בבהירות בסוף המחזה13.

באומנות, ובמיוחד באומנות מודרנית, האדם בורא בעצמו/בעצמה. אם נבחן זאת מנקודת מבט מופעית וביצועית, הרי שמתקיים קשר ישיר בין ה'דמות' השמיימית ובין זו שבני האדם שואפים ליצור, כהמשך של, או כמרד נגד, יוצר שמיימי. מנקודת מבט תאוצנטרית, האל התנכ"י בורא את האדם בדמותו. ניתן גם לטעון כי מאז ומתמיד היה זה האדם שברא את אלוהיו בדמותו, בדומה לטענת קסנופנס במאה השישית לפנה"ס כי אם היו הסוסים בוראים את אליהם, הם היו עושים זאת בדמותם. בתיאטרון של בקט, אנו מוזמנים להשעות, בניגוד לרצוננו, את חוסר האמונה בבריות הנבראות.

דמויותיו של בקט מייצגות תשוקה (אומנותית) עתיקה לתת המשך ל'עצמי' האנושי ולהרחיב אותו ואת ה'עצמי' של היוצר דרך יצור הדומה ככל הניתן ליוצרו. עניין מיוחד ניתן למצוא ברגע שבו ייצור של בקט אומר (או, במכוון, אינו אומר) "אני" לעצמו, בכך מחקה את האנושיות (הבדויה) הכרוכה באמירת "אני". לפי דתות מסורתיות רבות, ה"אני" הוא לא פחות מהיסוד השמיימי באדם. הפער העצום בינו ובין הבורא השמיימי ("כל חיי השוויתי את עצמי אליו"). ה'עצמי', לפי בקט, מתקיים דרך שליח, והוא תמיד 'דמות מוחמצת14. כהבחנה נגדית למיתוס בראשית, ה'עצמי' בורא 'עצמי' אחר, לשם חברה, אולי כמו אלוהים, אך באופן ברור ב'דמותם' הן של המספר והן של המחבר. כפי שמזכיר לנו הוא בעצמו: "גם עליי מישהו מביט..."

**שליחים בחוצבימה: גופים, דמויות, מראות וקולות**

להתגלמות דרמטית של רוחות, קולות פנימיים ועוד סוגים של "דמויות מרטטות" ("פאוסט", גתה), ניתן להתייחס בקלות יחסית ככפי שמתייחסים לדמויות תיאטרוניות ביצירותיהם של מחזאים אחרים. צבר הדמויות מסוג זה ביצירותיו של בקט מייצר אפקט איכותני הרבה יותר מכמותי, ויוצר פנתאון קוהרנטי של דמויות סף "מתקיימות-משניות" וכן תחביר דרמטי 'רוחני' מסוגו.

את גודו 'עצמו' ניתן לכנות כאבי דמויות החוצבימה המודרניות. "ה[נער] הוא אחרי הכול שליח המגיע מספירה אחרת לגמרי," והוא חזר על כך, "מממד אחר לגמרי", כפי שאמר בקט לביטנר15. בין אם הוא מגיע מספירות מלאכיות או מממד מיתי-פואטי אחר כלשהו, לפחות במונחים תיאטרוניים, הנער בהחלט מגיע מהחוצבימה. ב*פעולה ללא מילים I*, מתהלך בין צוּגי הבימה אלוהים טוב או כוח מרושע אחר, אולי בן דוד כלשהו של גודו. בעוד שגודו הוא כמעט פסיבי במחזה, הכוח החוצבימתי ב*פעולה ללא מילים I* הוא לא רק פעיל אלא גם הכוח הממריץ היחידי. ב*סופמשחק*, נמנעת בבוטות כניסתו של ילד. ישנן ראיות מוצקות לקיום מעמד שלם של ילדים בקטיים השוכנים בחוצבימה, על אף כי אין זה תמיד ברור אם הם נזכרים כ'אמיתיים' באופן עצמאי או כ'עצמי' צעיר יותר של הדמויות. היינו הך, הם מגורשים, ואחרי *מחכים לגודו*, כף רגלם אינה דורכת עוד על הבימה (חוץ, אולי, מהקורא ב*אלתור באוהיו*).

חלק עצום מדמויותיו של בקט ממוקמות על סף החוצבימה, ודועכות בהדרגה אל איזור ה'לא-כאן' השחור אי שם. נאג ונל חיים בפחי אשפה ושם גם מתים, מחוץ לטווח הראייה, ב'חוצבימה' שעל הבימה. כמותם, גם וויני שוקעת בצורה אנכית אל התלולית שלה. ב*לא אני*, פֶּה למעשה נשאבת אל החשיכה בפייד-אאוט ארוך. קולו המוקלט של קראפ הוא טקס גירוש שדים ווקאלי פרטי של 'עצמי' (צעיר יותר) ישן מהעבר, המוצג כערב בעתיד, ונגרר אל ההווה – הנצחי בהכרח – של כל מופע תיאטרון. ג' ב*טיוטה לתיאטרון II* עומד עם גבו לקהל ומתכוון לקפוץ מהקומה השישית בעומק הבימה. הדמויות ב*מחזה*, שקועות עד צווארן בתוך כדים, ממוקמות בחלל-ביניים דרמטי המשמש כור-מצרף16, ורוב גופם מצוי בחוצבימה. וי, רו ופלו יוצאות כל אחת מהבימה במופע היעלמות קסום שיחדיו יוצרים דפוס מרתק. בדומה ל*סרטו האחרון של קראפ* ו*מחכים לגודו*, יציאות וכניסות קצרות מדגישות את קווי הגבול בין הבימה לחוצבימה. יתרה מכן, החוצבימה ב*מחכים לגודו* מתפקד כמוחק זהות, וכאשר דידי וגוגו חוזרים לבימה, עליהם למקם עצמם מחדש מבחינת חלל וזמן. התינוק ב*נשימה* נולד בצורה קולית אל תוך הבימה, ונולד מחדש בחוצבימה בסוף חייו בני 35 השניות. *פיסת חד-שיח* שופע רוחות רפאים. באופן הומיאופתי, הרוחות המוזכרות בטקסט משחקות משחק אונטולוגי עם הדמויות דמויות-הרפאים שמדברות על אודותן: הטקסט המחברי (הוראות הבימוי) והטקסט השיחי משמשות כרוח האחד של השני. ב*מה איפה*, ק' "בצורת מגבר קטן בגובה הראש" (cdw, 469) הוא קול, לעולם לא נראה.

האם רוחות רפאים קוליות וויזואליות אלו הינן השלכות פסיכולוגיות בלבד? מתוך החוצבימה, החלל התיאטרוני היחיד שנמצא קרוב אך 'לא כאן', אי-יישות נוכחת תמידית המקיפה כל בימה ובימה שולחת כל הזמן מסרים קוליים וויזואליים מסוימים שונים לדמויות הבקטיות שעל הבימה.

במחזות ישנו תמיד "אני" נוכח. "אתה" הוא עד נחוץ תמידית, גם אם "אני" נמצא לבד על הבימה. היות שבתיאטרון אף אחד לא יכול באמת להיות לבד, ה"אני" הבקטיאני מתפצל לכדי שני 'עצמי' או יותר. שם על הבימה נמצא תמיד "הוא חמקמק", או "מושך מוזר" במונחיו של לורנץ. ניתן לפרש את ה"הוא" בדרכים רבות. הוא עשוי להיות אלוהים ("מה שקיים הוא מה שנתפס"), שללא השגחתו השמיימית, לא יתקיים העולם. אופציה ברורה נוספת היא בקט עצמו, המחבר המשתמע. נוסף על כך, הוא עשוי להיות דמות "עדה" נוספת על הבימה (לפי הגישה המבוססת מדיום). לבסוף, ה"הוא" עשוי להתייחס לקהל עצמו, שאל ה"אני" שלו פונה הטקסט מתוך הצורך להחליף את ה"עצמי" הפיקטיבי של הדמויות ב'עצמי' אמיתי של אנשים בשר ודם שחולקים את אותו החלל למשך זמן ההופעה.

**מבנים ומוזרויות דרמטיים, סופים תיאטרוניים**

ניתן לחלק את הסופים התיאטרוניים של בקט ל'סופים שאינם נגמרים', 'סופים קפואים' ו'סופים דועכים'. לסופים התיאטרוניים יש תמיכה דרמטית איתנה מנקודת מבט מבנית. באופן מוזר, חלק מהמחזות כוללים סוף פתוח, או מעוצבים כ'קיפאון' יוצא דופן – אַפּורִיָה דרמטית, ולפעמים נמצא 'השלבה' (דִּיזוֹלְב) של הדמויות הנתקעות באמצע הדרך בין הבימה לחוצבימה. פעימות סופיות בעלות סוף פתוח הן דרישה משתמעת לבחירה קיומית באשר ל'קדושה'.

אסטרגון וולדימיר "אינם זזים" בסוף המחזה, וככל הנראה עתידים להמשיך ולא לזוז במערכה הבאה, לאחר המערכה השלישית, שאמורה, למעשה, להתרחש ערב אחד לאחר המערכה הראשונה. בסוף של *סופמשחק*, האם מתלבש בעוד שקלוב קופא על סף החוצבימה. ב*ימים מאושרים*, ידו של ווילי מושטת אל וויני וקופאת לפני שהאור כבה: "[הם מביטים זה בזו. הפסקה ארוכה]". את מוטיב היד מוצאים בסוף נוסף, ב*פעולה ללא מילים I*: "הוא מביט בידיו." *פעולה ללא מילים II* מסתיים בתפילה של א'. *סרטו האחרון של קראפ* ממשיך להתגלגל בדממה. ב*טיוטה לתיאטרון I*, א' עוקר את המוט מתפיסתו של ב'. ב*טיוטה לתיאטרון II*, א' מוציא את ממחטתו ומרימה במורך אל פניו של ג', שגבו מופנה אל הבימה. קיפאון? הסוף של *מחזה* מרמז כי א1, א2 ו-ג' ימשיכו לנצח וכל מופע תיאטרוני פיזי של מערכת היחסים המוארת שלהם הוא רק חלקיק זעיר ממצבם הדרמטי האינסופי. *הלוך ושוב* מסתיים בשתיקה. *נשימה* מסתיים כפי שהתחיל, בצעקה של ילוד, המרמזת על לידה בממד אחר. בחלק מהמחזות המאוחרים יותר, הקיפאון הופך לדעיכה הדרגתית אל החוצבימה. ב*לא אני*, פֶּה נשאבת אל החוצבימה, אך ממשיכה לדבר גם אחרי דעיכת האור. ב*אותה הפעם*, הראש מחייך חיוך בן חמש שניות ללא שיניים עד שאור יורד ומסך. בפ*סיעות*, לאורך מערכה IV כולה מוצגת בימה ריקה שממנה נשאבה מ' החוצה. אור דועך. ב*פיסת חד-שיח*: "שלושים שניות לפני תום הדיבור המנורה מתחילה לדעוך. מנורה נכבית. שקט. הדובר, הכדור, מרגלות הדרגש, בקושי נראים באור פזור, עשר שניות. מסך." ב*נדנד* האישה מתה על הבימה: "ביחד: (הד של 'נדנד אותה מכאן', נדנוד נפסק, דעיכה איטית.)" זהו אירוע נדיר, שכן אפילו נאג ונל מתים מחוץ לטווח הראייה ב*ימים מאושרים* ומותן של הדמויות האחרות רק 'נרמז'. *אלתור באוהיו* מסתיים בקיפאון ש"מוסבר" בטקסט: הקורא והמאזין הפכו לאבן. אור יורד. *קטסטרופה* מסתיים בהפסקה ארוכה ואור דועך. לבסוף, ב*מה איפה*: "אני מכבה. [אור כבה על אזור המשחק. הפסקה. אור כבה על ק']". רבים מן הסופים הלימינליים הללו מרמזים באופן בולט על "ממד" אחר בחוצבימה, על הסף שבו הם מתרחשים.

**הבלתי-נאמר**

רבים ממחזותיו של בקט מכילים סודות. איני מתכוון למיקום המוזר לעתים של הדמויות על הבימה, אלא לסוד הנוגע למשהו, שעל אף היותו די חיוני, הוא נותר, באופן בולט, בלתי-נאמר. האם וקלוב עונים לשאלה "מה קרה?" שם בחוץ ולמה הכול מת בתשובות קצרות ושנונות (cdw, 128-29). סצנת הסערה המוקלטת ב*סרטו האחרון של קראפ* נקטעת על ידו ממש לפני שהיא מגיעה לשיאה המפורש: "מבחינה רוחנית שנה של קדרות עמוקה ומצוקה עד אותו לילה ראוי לציון במארס [...] שלעולם לא יישכח, כשפתאום התבהר לי כל העסק. סוף-סוף ההארה. [...] זהו, בעיקר, מה שיש לי להקליט הערב, למען היום שעבודתי תיגמר ואולי לא יישאר מקום בזיכרון שלי, חם או קר, לנס ש... (*מהסס*) ... לאש אשר הציתה אותו. מה שראיתי אז פתאום היה, שהאמונה אשר הוליכה אותי במשך כל חיי, כלומר – (*קראפ מפסיק את המכשיר בקוצר רוח...*)." זמן קצר לאחר מכן, מוחבא רכיב "חיוני", מדלגים עליו: "[...] החושך שנאבקתי תמיד לדכא אותו הוא בעצם הדבר שלי הכי" – ושוב קראפ מפסיק את הסרט ומקלל (cdw, 220). קראפ אינו מעוניין להתעמת עם מה שפעם חשב לרגע "הכי" – כך אני מניח – חשוב ומשמעותי שלו, ולכן הוא מונע זאת גם מהקהל. ב*הלוך ושוב*, מספרות שלוש הנשים סודות זו על זו, ששוב, הקהל אינו רשאי לשמוע. שלושת צלילי "אוה" שהן מפיקות הם "שלושה צלילים שונים מאוד זה מזה" (cdw, 357), בשונה מרוב הטקסט הקצר הזה שאמור להיות מבוטא בקול "שקט" ו"חסר צבע."

*טיוטה לתיאטרון II* נראה כמחזה המוקדש כולו להתחמקות מהדברים החיוניים. אני מבין זאת כווידוי אירוני, עקיף ומלא ביקורת עצמית מצד המחבר. א' ו-ב' נתקלים בביטוי "רגיש עד מוות לדעות של הזולת" – החוזר על עצמו תשע פעמים לאורך המחזה ומושך תשומת לב רבה. חזרה משעשעת זו מסבירה מדוע א' ו-ב' אינם יכולים "להבין" את ג', והביטוי משמש סיבה אינטרטקסטואלית להתחמקותו של בקט מ'החיוני'. במחזה 'התחקור' הקודר יותר *מה איפה,* הדמויות "חוטפות" עד שהן מתוודות, אך הקהל לעולם אינו מגלה מהם ה'מה' וה'איפה' והיכן כל זה מתרחש.

**'מֵעֵבֶר' והוראות (הבימוי) כיצד להגיע לשם**

ביצירות הדרמה המאוחרות יותר של בקט רווחות "נוסחאות ופעולות טקסיות חוזרות ונשנות, קולות וצלילים נטולי גוף, ביקורי רפאים, תפילות, פולחנים משונים המבוצעים בחשכת הליל17." *פסיעות,* כך אני מאמין, הוא אחד מהניסיונות הדרמטיים המפורשים ביותר שעשה בקט להצביע על הסף בין הבימה ובין המֵעֵבֶר התיאטרוני, בעיקר באמצעות הוראות הבימוי. מ' צועדת לאורך שביל מואר בן תשע פסיעות, המתוחם באופן מדויק על ידי החשיכה. כשהיא מגיעה לגבול השביל, היא או פונה חזרה או נעצרת. בסוף, היא נעצרת שוב ולא מופיעה שוב במהלך עשר השניות האחרונות של 'מערכה IV'. לדברי קת'רין וורת', התיאטרון ב*פסיעות* "הפך למעין כנסייה" ולבסוף, נשמתה חסרת המנוחה של מיי עזבה18. אולם, באופן סמיוטי, מיי נוגעת בלִימֶס של תיאטרון (המסוים הזה). יתרה מזאת, עולה השאלה האם מ' היא השלכה ויזואלית של ק', או האם ק' היא השלכה קולית של מ' – קול הנמצא בתוכה או מחוצה לה? במקום שק' תופיע על הבימה, מ' מצטרפת (?) אל ק' בחוצבימה. כמו פֶּה ב*לא אני* וכמו ג' ב*קטסטרופה*, היא נשאבת בהדרגה אל החוצבימה שמעבר. למעשה, ההיעדרות האקטיבית של "החוצבימה" שולטת לבסוף בבימה הנעלמת. הדיאלוג השלם וטקסט הוראות הבימוי ב*פסיעות* מצביעים הליכה ספקנית 'על הקצה' בין טקסט 'חילוני' ובין הוראות בימוי 'קדושות'. מ- ואל- דבר מה 'שמיימי'?

התשוקה אל המעבר במחזותיו של בקט יחסית ברורה. אופיה, עם זאת, אינו ברור כלל, ואינו אמור להיות. המשמעות, כמו שירה של וויני, צריכה לנבוע ממעמקי הפנים. ז'אן-מישל רבאטה, איפשהו בין טקסטואליות ופסיכואנליזה, מזכיר כי "חיוביות פרדוקסלית מוענקת לחיים על סף המוות. האושר בלחיות, בלראות ובלנשום מובלט בדיוק ברגע שהם דועכים.19" אם עבור בקט רוחניות היא חופש (לא אושר, רחמנא ליצלן!), המסקנה ההגיונית היא שביכולתו רק להצביע על הדרך אליו ולא לספר לנו מה הוא, ועל השחקנים – כמו גם על הקהל – לבחור האם וכיצד לצעוד בה. אני מבקש לטעון כי "שיבין מי שיוכל" (*מה איפה*), המילים המסיימות את מחזהו האחרון של בקט, הן עצה רצינית ואחראית מבחינה רוחנית ולא סתם התחמקות מתחכמת. בעזרת נימוס רוחני משובח, משוחרר מכל מטען או סחיטה רגשית, מציע לנו בקט רוחניות אלטרנטיבית. קייר איילם משתמש בדימוי המעבורת על האכרון ואומר כי המעבורת שבה איתו (עם בקט) "אל השְׁאוֹל שיצר במו ידיו בצידו הזה של החוצץ" (ראו ccb 1994, 162). אני טוען כי בקט מצביע בעדינות על גישה טנטטיבית שעשויה להחליף את התודעה השמיימית המפוקפקת, הבלתי אמינה והאכזרית (אם אכן קיימת) באחת אנושית. לאקאן מסביר כי רוחות מגיחות מ"החור שנפער בעקבות היעדר פולחן משמעותי.20" על הבימות של בקט, ועל החוצבימות שלו, הדמויות ורוחות הרפאים שלהן מנסות לפצות על חסר לאקאני זה. ברבים ממחזותיו, הגוף צולע ומעונה והתחושות והרגשות – גם אם מוכרות – נצפות מרחוק, אך תהליך החשיבה חדור המודעות העצמית מרחף כמו רוח רפאים על הבימה ועל החוצבימה, הוא תמיד כאן ועכשיו ואינדיבידואלי, ונמצא במוקד. לפעמים הוא רוח אמיתית, אך תמיד בחוצבימה, או בנבכי הבלתי-נראה של הקיום האנושי.

**הערות**

1. Mary Bryden, Samuel Beckett and the idea of God (London: MacMillan, 1998), 1.
2. Samuel Beckett, The Complete Dramatic Works (London: Faber and Faber 1986).להלן CDW, ולאחר מכן מספר עמוד.
3. Ruby Cohn, “Ghosting Through Beckett”, in SBT/A 2, “Beckett in the 1990’s: Selected Papers from the second International Backctt Symposium Held in The Hague, 8-12 April, 1992”, ed. by Marius Buning and Lois Oppenheim (Amstcrdam/Atlanta: Rodopi, 1993), 1-11.
4. Shimon Levy, Samuel Beckett's Self-referential Drama (London: MacMillan 1990), 48-57.
5. Clas Zilliacus, “Act Without Words I As Cartoon and Codicil”, in SBT/A 2, op. cit., 298.
6. Herta Schmid, Strukturalistische Dramentheorie (Kronberg TS: Scriptcr 1973), 81.
7. עסקתי בנושא הרוחניות ביצירותיו הטלויזיוניות והקולנועיות של בקט ב-

SBT/A 4, “The Savage Eye/L’CEil Fauve: A Collection of Critical Essays on Samuel Beckett’s Film and Television plays”, ed. by Cathatrina Wulf (Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1995), 65-82.

1. Anna McMullen, Theatre On Trial: Samuel Beckett’s Later Drama (London: Routledge, 1993), 113.
2. See Rubin Rabinowitz, “Repetition and Underlying Meaning in Samuel Beckett’s Trilogy”, in Lance St John Butler and Robin J. Davis (eds), Rethinking Beckett (London: MacMillan, 1990), 31-67, and Steven Connor, Samuel Beckett, Repetition, Theory and Text (Oxford: Blackwell, 1988), 115-69.
3. Shimon Levy, “Does Beckett Admit the Chaos?”, in Journal of Beckett Studies no. 6(1997), 81-95.
4. Louis Overbeck’s interview with Brenda Bynum, in Linda Ben Zvi (ed.), Women in Beckett (Urbana: U of Illinois P, 1990), 53, and Jonathan Kalb, Beckett in Performance (Cambridge UP), 238.
5. Jack Miles, God: A Biography (New York: Vintage 1996), 28-38.
6. James Knowlson, Damned to Fame: The life of Samuel Beckett (London: Bloomsbury, 1996), 680.
7. Beckett to Lawrence Harvey; in Levy, 1997, 76.
8. Gottfried Buttner, Samuel Beckett's Novel Watt (Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1984), 153.
9. Michael Robinson, The Long Sonata of the Dead (New York: Grove P, 1969), 69-70.
10. H. Porter Abbott, Beckett Writing Beckett (Ithaca: Cornell UP), 158.
11. Katharine Worth, “Beckett’s Ghosts”, in S.E. Wilmer (ed.), Beckett in Dublin (Dublin: The Lilliput P, 1992), 72.
12. Jean-Michel Rabate, “Beckett’s Ghosts and Fluxions”, in sbt/a 5, “Beckett & la Psychanalyse & Psychoanalysis”, ed. by Sjef Houppermans (Amsterdam & Atlanta: Rodopi, 1996), 37.
13. Phil Baker, “Ghost Stories: Beckett and the Literature of Introjection”, in Journal of Beckett Studies no. 5 (1996), 59.