

מסה: מה מצחיק אצל בקט?

שמעון לוי*

תקציר

לנוכח "אימת מצבו", ככתוב במחכים לגודו, של בקט, של גיבורי המחזה וגם של נמעניו שעוד יכירו בכך, ההומור של בקט הוא גשר בין ההכרה בקיום המזמינה ייאוש גמור עד כדי ניתוק מרצון של החיים הבלתי נסבלים, לבין תחושת הכורח, אולי החובה, אולי מוסרית, להמשיך בכל זאת. סוגי ההומור הרבים מאוד, מילוליים וחזותיים-תנועתיים, גסים ומעודנים, גלויים ונסתרים, פשוטים ומורכבים מהתחת עד לאלוהים, שבקט מנצל ומעביר גם תהליכים ארס-פואטיים אינטנסיביים בכך שהוא צוחק גם על הצחוק עצמו, הם לעתים מפורשים ולעתים מושארים לנמענים להבין בעצמם, כרמז שלא צריך להסביר כל בדיחה. בקט התייחס תדיר לצחוק עצמו, כסיוע לחוקרים שחושבים שבאקקדמיה, על פי נאום לאקי, צריך בכל זאת להסביר בדיחות מדי פעם בפעם, וכפי שאעשה גם אני להלן.

מילות מפתח

אלוהים, צחוק, מחכים לגודו, אלאותריה, אומץ



en face/ le pire/ jusqu'a ce/ qu'il fasse rire

מלפנים הגרוע מכל עד שנוצר הצחוק הגדול (מירליטונד)

בין אלפי הגדרות קיימות, הומור מתואר כנטייה קוגניטיבית להיענות המעוררת צחוק, תגובה גופנית ושעשוע. בפסיכולוגיה פוזיטיבית נבדק ההומור במגוון תפקודיו, במיוחד כמנגנון התמודדות עם מצבים קשים. בגלל הבדלי תרבות, הגדרות ההומור לסוגיו הרבים חמקמקות וקשה לכתוב עליו על פי קני המידה שהוא עצמו מזמין. חוקרי ההומור מתלבטים בין גישה מתארת או אף מסבירה בדיחות (זה נורא) לבין העפלה לדגמי-על תיאורטיים (לא מצחיקים) אנאליטיים ומופשטים. על פי גישות רוחניות ואף דתיות, לא דווקא מונותאיסטיות, ההומור הוא מתת אלים, האומנם כבמקרה של בקט, שפקפק

* פרופ' שמעון לוי, חוקר, במאי ומתרגם; פרופ' אמריטוס מהחוג לתיאטרון באוניברסיטת תל אביב; יו"ר האגודה הישראלית לקידום חקר התיאטרון. פרסם כעשרה ספרים על יצירותיו של סמואל בקט, על התני"ך כתיאטרון ועל תיאוריות של כאוס. ספרו תיאטרון ישראלי יצא לאור בתחילת 2016. היה ראש החוג לתיאטרון, דרמטורג בהבימה ובתיאטרון החאן הירושלמי, מנהל אמנותי של פסטיבל עכו ועורך הוצאת אסף ומחקרים ומחזות. פרסם מאות מאמרים אקדמיים, כתבות ורשימות על תיאטרון בעברית, אנגלית וגרמנית. תרגם כמאה וארבעים מחזות, בכללם כל יצירותיו הדרמטיות של סמואל בקט. ביים את המאהב מאת פינטר בתיאטרון הקאמרי; את וידיה על הסף בתיאטרון העירוני ברן, שווייץ ואת אין אחרות ולא אני בברלין (2016).

בקיומם. האל המקראי חמור- הסבר, למשל, לא הצטיין בהומור, לפחות לא סמוך לבריאה. מתנגדו המרדני, הנחש הקדמוני, נענש בגין הבדיחה "לא מות תמותון", שסיפר מאחורי גבו של האל, מאחורי העץ, לחווה אמנו, כנראה באירוניה. הדברים כווננו בהחלט גם כסאטירה נגד האל, שכל הנראה לא אמר אמת, או לא רק את האמת, או לא את כל האמת על התוצאה הצפויה מאכילת פרי עץ הדעת. הומור מתבטא לא רק בהיתקלות מקרית בעמוד חשמל, בעוגת קרם מרוחה על הפרצוף, בטעויות זיהוי, בדמיון לבעלי חיים, בשעשועי לשון ובחזרות כפי שאנרי ברגסון אפיין כמה מצבים קומיים, אלא גם כאמת-מידה לראייה חודרת של המציאות ולתובנה, מבחן אינטליגנציה ואפילו חוויה מיסטית, התעלות. פרויד עסק בקשר בין בדיחות לבין התת-מודע, אך אינו מסייע לפתור את הסוגיה הנידונה כאן: "מה מצחיק (ומובלע כאן גם - 'את מי בדיוק?') ביצירותיו של סמואל בקט?" ההומור ביצירתו הוא מרכיב יסודי. הצד הפסיכו-אנליטי אומנם קיים ביצירה אך אינו מסביר באופן ממצה את הקומיות המיוחדת לה. בהמשך אציע אבחנות המבוססות על דוגמאות מיצירותיו הדרמטיות של בקט. הפנייה המובנית בהם לצופי תיאטרון, טלוויזיה וקולנוע ולמאזיני תסכיתים ברדיו, היא חלק בלתי נפרד ממסר המועבר דרך ביצוע ומיצוע של שחקנים ולפיכך תלוי גם בבימוי ובמשחק; בעוד הומור ספרותי מזמין ביצוע בחלל גולגולותיהם של קוראים המביימים את הטקסט בדמיונם. מאחר שלא אעסוק בניתוח מופעי של המחזות אלא אסתפק בבדיקת הפוטנציאל הקומי הבימתי הגלום בטקסטים, כלומר מחזות ולא הצגות, אשתמש גם בקטעי פרזזה בודדים כדי להבהיר את הנחת היסוד. לנוכח "אימת מצבור", ככתוב **במחכים לגודו**, של בקט, של גיבורי המחזה וגם של נמעניו שעוד יכירו בכך, ההומור של בקט הוא גשר בין ההכרה בקיום המזמינה ייאוש גמור עד כדי ניתוק מרצון של החיים הבלתי נסבלים, לבין תחושת הכורח, אולי החובה, אולי מוסרית, להמשיך בכל זאת. סוגי ההומור הרבים מאוד, מילוליים וחזותיים-תנועתיים, גסים ומעודנים, גלויים ונסתרים, פשוטים ומורכבים מהתחת עד לאלוהים, שבקט מנצל ומעביר גם תהליכים ארס-פואטיים אינטנסיביים בכך שהוא צוחק גם על הצחוק עצמו, הם לעתים מפורשים ולעתים מושארים לנמענים להבין בעצמם, כרמז שלא צריך להסביר כל בדיחה. בקט התייחס תדיר לצחוק עצמו, כסיוע לחוקרים שחושבים שבאקקדמיה, על פי נאום לאקי,¹ צריך בכל זאת להסביר בדיחות מדי פעם בפעם, וכפי שאעשה גם אני להלן.



ודאי יש עוד משוררים, סופרים ומחזאים כמו סמואל בקט הצוללים לעמקי הייאוש, לחוסר התוחלת ולקדרות. הריהו מסמן במהלך יצירותיו לאורך השנים תרשים אסימפטוטי של התקרבות לאפס, לכלום, על אף ש"אין דבר כזה, כלום". אך מי כמוהו, בעודו נופל-צולל כמו אליס לבור הארנב המוביל לארץ הפלאות, מחליף בכפייתיות אופיינית ומודעת לו היטב, צנצנות ריבה של אירוניה, של צחוק, של

¹ מראי המקום למחזות מצויים בסמואל בקט, מחזות, בתרגום שמעון לוי, ספרא ואסף מחזות, ת"א 2009.

חיך לפחות, וכך, תוך כדי נפילה, מניף עצמו טיפה מעלה וכאילו מאט מעט את ההאצה להתרסקות, למוות בלתי נמנע. מי שחתם את הטרילוגיה שלו **אלישם** (*The Unnamable*) ב"אתה מוכרח להמשיך, אני לא יכול להמשיך", אני אמשיך"² אולי לא התכוון להצחיק ממש. הרגש במשפט ברור, הלוגיקה מהופכת בטכניקה של פרדוקס, אך ההומור, כתגובה תבונית-מרדנית של התעלות רגעית על הזוועה, מאפשר לתודעה שיר לולייני על פי התהום, לפעמים עמוק בתוכה. לבקט המפוכח והמשכיל מאין כמוהו, אמיץ, דייקן, קפדן וישר, ההומור, פרי ההמצאה, היצירה והרצון, הוא דרך מילוט. הוא דרך הישרדות הן לנוכח מזגו הטבעי הקודר והן לאור הבנתו ותחושותיו לגבי אימי מלחמת העולם השנייה, בה לקח חלק פעיל במחתרת הצרפתית נגד הנאצים וזכה בעיטור כבוד.

בדרכו על פני 33 מחזותיו, ההומור של בקט פוחת והולך אך גם מתעדן בהדרגה כמעט בלתי-מורגשת. המחזה הראשון של בקט, שאסר לפרסמו בחייו, הוא גם העתיר בפעלולים קומיים. **אלאותריה**, חירות ביוונית, מתאר את מאמציו של ויקטור קראפ, בן למשפחה בורגנית, להינתק ממשפחתו ומהחברה, במשך שלושה אחר-צהריים חורפיים רצופים. ארחיב את הדברים על המחזה הזה גם משום שנחקר פחות בתולדות ביקורת בקט, וגם היות שביצירה זו טמונים גרעיני הומור שיתפתחו בהמשך. הסתייגותו הקיצונית מהמשפחה ומהחברה של גיבור המחזה מזכירה את **המיזנתרופ** של מולייר, בעלילה השרויה באווירת נכאים צ'כובית אם גם סרקסטית ואכזרית ממנה, וכפרודיה פראית על קומדיית מנהגים (*Comedy of Manners*) אנגלית. זוהי יצירה רבת משתתפים, 17 כולל צופה, מענה סיני ולחשן. היא רדיקלית בתפיסה המפוצלת של חלל הבמה, מטא-תיאטרונית במופגן ובמודגש, ובה בקט מנצל מגוון עשיר של טכניקות קומיות, כולל אפקט קומי, התלוי, כאמור, גם במתבונן, כהערת בימוי מפורטת מאוד על התפאורה בתחילת היצירה, בחינת ריאליזציה חזותית של דימוי - קריסת העולם של משפחת קראפ:

חדרו של ויקטור נראה מזווית שונה בכל מערכה: במערכה הראשונה, מצד הקהל, הוא משמאל המובלעת של קראפ, ובשנייה מימין. לכן בשתי המערכות נשאר הפעולה העיקרית מימין. זה גם ההסבר מדוע אין פעילות שולית במערכה השלישית, כי הצד של קראפ נפל לבור-התזמורת במהלך חילופי התפאורה. (הדגשה שלי, ש"ל)

למרכיב החזותי, כולל מחוות והוראות בימוי למיניהן, יש חשיבות מיוחדת בניתוח כל טקסט ובעיקר קומי, שנועד לביצוע; מה גם שבקט נודע בהקפדתו על מילוי מדוקדק של הוראות הבימוי, בהיותן חלק בלתי נפרד ממשמעות היצירה. בפתחת המחזה יושבת גברת קראפ ללא ניע בסלון ביתה, ונענית ברתיעה לדפיקה בדלת. האם מעידה הוראת הבימוי "נרתעת" על כך שהיא מתעוררת לפתע משרעפיה? נכנס ז'יק המשרת, לכאורה כניסה סבירה, אלא שהיא מוסברת בהמשך כמפתיעה: אחרי 15 שנות שירות בבית קראפ הוא עדיין דופק בכל פעם לפני כניסתו לסלון, פעלול קומי מובהק, המופנה לפערי המעמד החברתי ולסנוביזם הבורגני של משפחת קראפ. הסבר חלקי מצחיק ז'יק יספק בעצמו: "אני אוהב להתרפס". הוא מושיט לגברת קראפ מגש, עליו כרטיס ביקור. היא לוקחת את

² תרגום מהמקור בידי שמעון לוי.

הכרטיס, מביטה בו, מחזירה למגש, שואלת: "ובכן?" ז'ק אינו מבין. היא שואלת שוב: "ובכן?" ז'ק עדיין אינו מבין. שוב פעלול קומי, הבנוי על אי-הבנה בין שתי דמויות, כאשר הקהל מצופה להבין מעמדנו האירונית-דרמטית העדיפה מה מקור אי ההבנה. גברת קראפ חותמת את חילוף האירועים הקצר בצינה: "איזו סתימות!" ז'ק משפיל ראשו, במחווה המזכירה את אבחנתו של ז'ן ז'נה על משרתים (או זונות, מלצרים...) המשחקים את תפקידם בהגזמה מופגנת. היא מוסיפה: "נדמה לי שאמרתי לך שאני לא בבית לכולם חוץ מלמדאם מק". הדיאלוג בין ז'ק לגברת מעצים את הבדלי המעמד ולועג להם. בהמשך ייווצר דיאלוג לא רק בין שתי הדמויות, אישה יושבת-שולטת וגבר עומד-נשלט,³ אלא גם בין המלים לבין המחוות.

גב' קראפ מגיבה: אתה חצוף (ז'ק משפיל ראשו). תראה לי את הכרטיס הזה. (ז'ק מושיט שוב את המגש. גב' קראפ לוקחת שוב את הכרטיס). ממתני קוראים לאחותי גברת פיוק? זוהי הלצה דו-ראשית: האם יתברר שהאחות התחתנה, או שהחרא – קראפ – הפך לקיא? שמה של הגברת פיוק – קיא – מעורר צחוק בין המבינים אנגלית. לגסויות בכלל ולהפרשות בפרט יש היסטוריה מוצלחת ארוכה על הבמה וגם בקט לא נמנע מהן. רוב בני האדם סולדים היגינית ואסתטית מהפרשותיהם, משתמשים בהן בהקשרים של גועל אישי, חברתי ומוסרי ובדיוק לכן מרבים סטיריקנים מאריסטופנס דרך סוויפט, ראבלה, קרל קראוס וברטולט ברכט, חנוך לוין בקהלם – לנצל את הרקמות הריריות, הרגישות ועתירות העצבים של פתחי הגוף המכניסים ומוציאים מזון ופרש כדי לחדור דווקא דרכן גם לנפש ולתודעה, ובאותה הזדמנות גם (זה פרוידיאני...) להשתעשע, להביך ולהצחיק. ההומור הגס של השמות **באלאותריה** מתפרש רק כאשר הקהל שומע את שם הדמויות נאמר בקול (אלא אם קרא אותם בתכניה...). לעוד דמות במחזה קוראים העלמה סקנק, בואש, ארוסתו של ויקטור; ואילו ויקטור, גיבורו הפאסיבי כל-כך של המחזה, הוא מנצח גדול בקרב שהוא מנהל לטובת חדלונו התנאטי המיוחל, שהוא קורא לו חירות. בהמשך הדיאלוג עם ז'ק חל חילוף קומי מהיר ומקסים. ז'ק הנובך אומר: "אני חושב..." וגברת קראפ קוטעת אותו באדנות ובאירוניה עבה ומזלזלת: "אתה חושב?" ז'ק, כמיטב מסורת הקומדיה דל'ארטה, בה המשרתים פקחים מאדוניהם, עונה: "אם מדאם תהפוך את הכרטיס..." רומז לגברת בנימוס שאפילו כרטיס ביקור אינה יודעת לקרוא נכון, וגברת קראפ הופכת את הכרטיס, קוראת ומיד מחזירה לעצמה את המושכות: "לא יכולת לומר לי מיד?"

עד מהרה נכנסת גברת פיוק, אחותה של גברת קראפ, והשתיים מחליפות משפטים חדים וקצרים על בריאות גרועה ועל נישואי האחות עם דוקטור פיוק, רופא:

גב' קראפ: באיזו רפואה הוא מתמחה?
 גב' פיוק: אין לו התמחות. כלומר...
 גב' קראפ: הוא עושה הכל.
 גב' פיוק: האנושות מעניינת אותו.

³ מזכיר את **גבר עומד ואישה יושבת** של חנוך לוין...

המשפט "האנושות מעניינת אותי" ביחס לפיוק חוזר על עצמו וצובר הומור כטכניקה קומית מוכרת כשלעצמה של חזרה, לכאורה מכנית ולמעשה אירונית, משום שהדוקטור מעוניין דווקא לחסל את האנושות וממליץ על התאבדויות.

בקט פיתח טכניקה קומית מקורית ביצירת פערים בין הטקסט הכתוב. ב**אלאותריה** יש הרבה הוראות בימוי בשונה ממחזותיו המאוחרים יותר, לבין הצגתו על הבמה. גב' מק, שמה מזכיר דומן, זוהמה, מנשקת את גברת פיוק, המניחה לה לנשקה, ומק אומרת: "נשואה! אוה!" ואז מציין בקט: "בתנועה שאין לתאר". הוראות כאלה נועדו להצחיק, כמובן, רק את הקורא, לא את הקהל באולם, שלרוב אינו מודע לכתוב. ויש עוד. על דר' פיוק נאמר: "לאחר שהבשילו שרעפיו". במחזה הבא, **מחכים לגודו**, **בקט כותב** "אמרתי, ולדימיר, תהיה הגיוני, עדיין לא נסית את הכל. וחידשתי את המאבק. (מהגג, בשרעפים על המאבק...)". וכן: ולדימיר: אני לא מבין.

אסטרגון: אז אולי תשתמש באינטליגנציה שלך?

(אסטרגון משתמש באינטליגנציה שלו.)

ולדימיר: (לבסוף) אני נותר בעלטה.

תחבולה קומית זו אצל בקט איננה מקרית. היא מוצאת ביטוי עקבי לאורך מחזה שלם. ב**פיסת חד-שיח** כל הטקסט הוא הוראות בימוי המדוברות כטקסט דיאלוגי בפי הדמות. זה הומור בדרגה כה גבוהה, הן מבחינת ערבוב הממצעים והן מבחינת העידון, שאין לצפות מהצופה הממוצע לקלוט. בשיחה עם גברת מק, שנכנסה בינתיים, וכהרמז סמוי לסיטואציה הקפואה-מצחיקה של שלוש הנשים בטיטת המחזה הלא גמור הראשון-ממש של בקט, **משאלות אנוש**, מותז הדיאלוג הבא, ואשרבב בו את הערותיי בסוגריים:

גב' פיוק: אין מה לשתות בבית הזה?

גב' קראפ: לשתות?

גב' מק: באמצע אחר הצהריים!

גב' פיוק: הנרי כבר לא משתין. על ויקטור אסור לדבר, ולך יש רחם צונחת. [סדרת האסונות

מובאת פה בקלילות מדומה, אופיינית לקומדיות מנהגים.]

גב' קראפ: ואת התחתנת.

גב' מק: זו סיבה לשתות? [תהיינה עוד הלעגות על נישואין. **בכל הנופלים**, למשל, ייאמר "איך

להיות נשוי ובכל זאת מאושר".]

גב' קראפ: זה לא עוזר לכולם.

גב' מק: ויקטור הקטן שלנו! איזה סיפור! והוא כל כך עליז, מלא חיים! [מסתבר שויקטור

הוא אחת הדמויות המלנכוליות-פאסיביות ביותר בתולדות הדרמה.]

גב' קראפ: מעולם לא היה עליז או מלא חיים. [כך גם אפקט ההיפוך הקומי-אירוני ב**משאלות**

אנוש.]

גב' מק: מה! הרי היה רוח החיים בבית, שנים על שנים.

גב' קראפ: רוח החיים בבית! על מה את מדברת.
גב' פיוק: הוא עדיין גר במבוי הסתום שם בסמטת ישו-הילד?

זהו אפיון עקיף מקסים ומצחיק לויקטור מכמה נקודות מבט, ההולך ומסתמן בדמות קדוש, מזכיר את הנסיך מישקין של דוסטויבסקי, את אובלומוב של גונצ'רוב, ברטלבי של מלוויל, יוסף ק' של קפקא ועוד דמויות תמות-פאסיביות וקצת אגרסיביות. האזכור לקדושה נוצרית נעשה גם הוא כקריצה ליחס בין ישו הילד לבין "מבוי סתום". בנצרות, נרמז כאן ויחזק **במחנים לגודו** ובעוד יצירות, לא יימצא לבקט פתרון.

גב' קראפ: ז'ק רואה חיים ועליצות בכל מקום. זו הזיה קבועה. [כלומר, עליזות כלשהי היא הזיה].
גב' פיוק: הוא עדיין גר במבוי הסתום בסמטת ישו-הילד?

שוב חזרה, פעלול מוכר מהקומדיה הרומית, מהקומדיה דל'ארטה, ממולייר ואחריו פידו ואחרים, המעידה בהקשר זה על החשיבות שבקט מייחס להערה על ישו הילד כמבוי סתום, למי שלא קלט קודם. ניתן לראות באזכור החוזר גם לעג אירוני קל לקהל.

מר קראפ עומד למות, ולנוכח מצבו, כבר במחזהו הראשון, בקט שם בפיו:

מר קראפ: החירות שלי מצטמצמת מדי יום. בקרוב לא יורשה לי לפתוח את הפה. ואני סמכתי על כך שאוכל לדבר דברי הבל עד סף המוות.

גב' מק: מה קורה לו?

גב' קראפ: משפריץ כמיטב יכולתו. [כוונתה למגבלות ההשתנה של קראפ, הסובל מסרטן הערמונית. הצירוף בין הפועל "משפריץ" עם "כמיטב יכולתו" צורם בקומיות מכוונת, שמאחוריה, כנראה, טפטוף לא רצוני של שתן או השתנה לצד האסלה; וכן הכוונה גם לשטויות, לדעת גברת קראפ, שבעלה פולט].

מר קראפ: כן, אני מבין את זה עכשיו, עכשיו כשמאוחר מדי. *Nimis sero, imber serotinus*.
[מאוחרים מדי גשמי הקיץ, עוד רמז, מעודן יותר, לקשיי ההשתנה כסימן למצבו הסופני של קראפ, ובה בעת זהו פעלול קומי המרפרר לדמות הקבע של הרופא השרלטן בקומדיה דל'ארטה ואצל מולייר, המשתמש בלטינית] יאה שלווה לעבדים.
(הפסקה. גב' מק מעווה פניה.) [ככל הנראה לא נוחה דעתה מציטוטי ספרות קלאסית...]. אני הפרה המגיעה לשער בית המטבחים ורק שם מבינה את האבסורד באחו. מוטב היה לה לחשוב על כך קודם לכן, שם בעשב הגבוה והרך. לא חשוב. עדיין יש לפרה את כל החצר לחצות. את זה לא ייקחו ממנה. [כלומר, את המודעות

החריפה לזמן הקצר שנותר עד המוות. גרסה דומה לגרעין הומור הגרדום של ההלצה הזאת תפותח בידי דידי וגוגו המציעים להתאבד בקפיצה ממגדל אייפל, ונסוגים מהרעיון כי כבר לא כדאי, כי לא ייתנו להם לעלות וכו': זכות ההתאבדות מהמגדל שמורה לבני אדם מכובדים יותר ומסמורטטים פחות מהם... – ובמלים אחרות, גם מוות הוא זכות השמורה רק לעשירים].

גב' קראפ: אל תשימו לב. נדמה לו שהוא נמצא בחוג ידידיו.

מר קראפ: אכן בחוג. הסרטן. [דו-משמעות אכזרית אך אפקטיבית: "סרטן" כמחלתו של קראפ אך גם דימוי למשפחה כולה, "סרטן" בחוץ ובפנים].

מרכיב קומי מרתק ומקורי-יחסית אחר הוא הקניית אי-אמינות מכוונת לדמויות, כמאפיין שלהן. דר' פיוק טוען שאינו מעשן, אבל אחר כך מדליק סיגריה. כשמעירים לו, הוא מודה: "שיקרתי". כדמות מבחילה אי אמינותו מטופלת גם בתגובה לאמירות הקודמות עליו בנוגע לאהבתו לאנושות החוזרת כמוטיב קומי. במונולוג מיזנתרופי הוא מצדיק את מה שאמרו עליו, "אהבתו" לאנושות: "הייתי מגביל את הרבייה. הייתי משכלל את הקונדום ואמצעי מניעה אחרים ומפיצם לשימוש המוני. הייתי מקים צוותים של רופאים מבצעי-הפלות, בפקוח המדינה. הייתי מפעיל עונש מוות על כל אישה האשמה בלידה. הייתי מטביע את כל היילודים. הייתי פועל למען ההומוסקסואליות ובעצמי משמש דוגמה. וכדי לזרז תהליכים, הייתי מעודד גישה חופשית להמתות חסד בכל דרך אפשרית, על אף שלא הייתי הופך אותה חובה. זה בקווים כלליים."

גם יחסי בני הזוג קראפ מעוצבים בחילוף רגשות קיצוני ומלאכותי, קומי בבוטות הגסה שלו, המצדיק מבחינה דרמטית את סלידתו של ויקטור ממשפחתו בכלל ומהוריו בפרט:

מר קראפ: אל תכריחי אותי להרוג אותך, ויולט.

גב' קראפ: להרוג אותי! להרוג אותי! אותי! (צוחקת צחוק לבבי).

מר קראפ: (מוציא תער מכיסו). תעזרי לי לקום. (גב' קראפ נסוגה). הייתי מעדיף (מנסה לקום).

להניח לך לסרטן שלך. לא משנה. (קם למחצה).

גב' קראפ: (נסוגה לעבר הדלת). השתגעת לגמרי!

מר קראפ: (תקוע עדיין בכיסאו). ברגע שאקום, זה ילך לבד.

גב' קראפ: (נוכחת שאינו יכול לקום). טיפש אימפוטנט זקן! (נעה חזרה לקראתו). רק לחשוב

שהפחדת אותי לרגע!

מר קראפ: (מניח לעצמו לצנוח חזרה). לא קל להזדקף בישיבה, אפילו כדי להרוג את אשתך.

גב' קראפ: מפלצת!

מר קראפ: גם אני?

גב' קראפ: מנוול!

מר קראפ: בכל אופן, חכי ותראי. הלילה אני חותך לך את הגרון, כשתנחרי.

- גב' קראפ: (נחרדת מהאופקים הנפרשים בפניה, ואולי במיוחד מהרעיון לבלות ערב לא נוח עם אורחיה.) אל תהיה כזה, הנרי! תחשוב על כל מה שעברנו ביחד! על צערנו הגדול! בוא נהיה חברים!
- מר קראפ: (בחביבות.) שבי שנייה. [המהפך הרגשי הזה גם הוא קומי ובלתי אמין במפגיע].
- (גב' קראפ מתיישבת.)

המערכה הראשונה מסתיימת בדיאלוג ההומוריסטי הכמעט סלחני, בניגוד להומור הבוטה קודם לכן, וכך מעמת בקט שני סוגי הומור המזדווגים ומולידים מטא-הומור. האפקט הקומי נשען על הצורך העמוק והילדותי ממש בחיבה של קראפ האדון הגוסס, שישמעו אותו, את צעקותיו; לעומת הרצון לשמור על "יחס שירותי" מנומס מצד ז'ק, הנשאר קריר. זאת בניגוד משלים לכמה מהגסויות הקודמות וכניגוד קומי לדיאלוג הפותח המרושע בין ז'ק לבין גברת קראפ. ההומור הנוגע ללב המיוחד לדיאלוג הקצר והמורכב הבא מעלה מוטיבים של בדידות, של סחטנות רגשית, קניית רגשות בכסף, הומוסקסואליות ונימוסים וכל אלה ברכות יחסית.

- מר קראפ: ז'ק.
- ז'ק: כן, מסייה.
- מר קראפ: הייתי רוצה שתנשק אותי.
- ז'ק: בהחלט, מסייה. על הלחי של מסייה?
- מר קראפ: איפה שאתה רוצה.
- (ז'ק נושק למר קראפ.)
- ז'ק: עוד פעם, מסייה?
- מר קראפ: תודה.
- ז'ק: טוב מאוד, מסייה. (מזדקף.)
- מר קראפ: הנה. (נותן לו שטר של מאה פרנק.)
- ז'ק: (לוקח.) אה, לא היית צריך, מסייה.
- מר קראפ: אתה דוקר.
- ז'ק: גם מסייה קצת דוקר.
- מר קראפ: אתה מנשק יפה.
- ז'ק: אני עושה כמיטב יכולתי, מסייה.
- (שקט.)
- מר קראפ: הייתי צריך להיות הומוסקסואל. (שקט.) מה דעתך?
- ז'ק: על מה, מסייה?
- מר קראפ: על הומוסקסואליות.
- ז'ק: אני חושב שבסך הכל זה פחות או יותר אותו דבר, מסייה.
- מר קראפ: אתה ציניקן.
- (שקט.)

- ז'ק : האם עלי להישאר עם מסייה?
 מר קראפ : לא, אתה יכול לנטוש אותי עכשיו.
 ז'ק : האם לא מוטב למסייה ללכת לישון? (שקט.) יש עוד משהו שאוכל לעשות למען מסייה?
 מר קראפ : לא. כן. כבה את האור המתועב הזה.
 ז'ק : טוב מאוד, מסייה. (מכבה את מנורת הרצפה.) אני אשאיר את המנורה הקטנה דלוקה, מסייה. (שקט.) לילה טוב מסייה.
 מר קראפ : לילה טוב. (ז'ק מתחיל לצאת.) תשאיר את הדלתות פתוחות.
 ז'ק : טוב מאוד, מסייה.
 מר קראפ : כדי שתוכל לשמוע את הצעקות שלי.
 ז'ק : טוב מאוד, מס... אבקש את סליחתך, מסייה?
 מר קראפ : תשאיר פתוח.
 ז'ק : טוב מאוד, מסייה. (יוצא, מודאג.)
 (מר קראפ ללא נייע.)

המערכה השנייה של **אלאותריה** ננעלת בעוד דיאלוג חמים, מצחיק ונוגע ללב בין הזג לבין בנו בן העשר מישל, ילד ממשי יחיד במחזותיו של בקט, ששאר ילדיו הדרמטיים הם רפאים בחוצבימה. מתגלה כאן עוד עימות בין שני סוגי הומור, ההומור השחור שמיצגו הם דר' פיוק ובני הזוג קראפ, והומור חומל, אמפאתי, המאפשר במקרה זה גם לעצב לחלחל, לא רק לגרוטסקה המזווגת צחוק לאימה.

- מישל : (מושיט לו את הסנדוויץ'.) תאכל את הטרטין שלך, אבא.
 זגג : (נושא ראשו.) אה כן. (לוקח את הכריך.) לזה אתה קורא טרטין? (מפריד בין הפרוסות.) זה טרטין, מישל. וזה עוד אחד. (שב ומחבר את הפרוסות.) וזה סנדוויץ'. תפסת? [בימוי ומשחק נבונים עשויים להתייחס להפרדת הפרוסות כאל שינוי ביחס בין האב לבן. חיזוק אפשרי לפירוש כזה מצוי בשורה הבאה:]
 מישל : כן, אבא.
 זגג : (בפה מלא.) סנדוויץ' הוא שני טרטין מחוברים ביחד. (שקט.) תחזור על זה.
 מישל : סנדוויץ' הוא שני טרטין מחוברים ביחד.
 זגג : טוב. (שקט. הזגג מהרהר.) תגיד, מישל.
 מישל : כן, אבא.
 זגג : אתה מאושר אתי?
 מישל : מה זה מאושר, אבא?
 זגג : בן כמה אתה?
 מישל : עשר, אבא.
 זגג : עשר. (שקט.) ואתה לא יודע מה פירוש – מאושר?

- מישל : לא, אבא.
- זגג : אתה יודע, כשנהנים ממהו. אז אתה מרגיש טוב, לא?
- מישל : כן, אבא.
- זגג : טוב, אז זהו זה, פחות או יותר – מאושר. (שקט.) אז אתה מאושר?
- מישל : לא, אבא.
- זגג : אבל למה לא?
- מישל : אני לא יודע, אבא.
- זגג : בגלל שאתה לא הולך מספיק לבית ספר?
- מישל : לא אבא, אני לא אוהב את בית הספר.
- זגג : היית רוצה לשחק עם החברים שלך?
- מישל : לא, אבא, אני לא אוהב לשחק.
- זגג : אני לא רע אליך?
- מישל : אה, לא, אבא.
- זגג : מה אתה אוהב לעשות?
- מישל : אני לא יודע.
- זגג : איך זה, אתה לא יודע? בטח יש משהו.
- מישל : (אחרי הרהור.) אני אוהב כשאני במיטה, לפני שאני נרדם.
- זגג : למה זה?
- מישל : אני לא יודע, אבא.
- (שקט.)
- זגג : תהנה מזה.
- מישל : כן, אבא.
- (שקט.)
- זגג : בוא, תן לי לנשק אותך.
- (מישל מתקדם. הזגג נושק לו.) אתה אוהב כשאני מנשק אותך?
- מישל : לא ממש, אבא.
- זגג : למה לא?
- מישל : דוקר לי. [קשה שלא להיזכר בלחיים הדוקרות של ז'ק של מר קראפ, אולי כרמז שהאהבה דוקרת?]
- זגג : אתה רואה, אתה יודע למה אתה לא אוהב כשאני מנשק אותך.
- מישל : כן, אבא.
- זגג : אז תגיד לי למה אתה אוהב כשאתה במיטה.
- מישל : (אחרי הרהור.) אני לא יודע, אבא.
- (שקט.)
- זגג : אתה עוד רעב.

מישל :	כן, אבא.
זגג :	(נותן לו את הסנדוויץ'.) הנה, תאכל את זה.
מישל :	(מהסס.) אבל זה שלך, אבא.
זגג :	(בכוח.) תאכל!
	(שקט.)
מישל :	אתה כבר לא רעב, אבא?
זגג :	לא.
מישל :	למה?
	(שקט.)
זגג :	אני לא יודע, מישל.

במערכה השלישית מתקיים דיאלוג על משמעות החירות עבור ויקטור.

זגג :	אני דורש שתצטט לי משפט אחד, משפט אחד ויחיד. (שקט.) נפלא! הוא היה מוכן להסביר את עצמו רק בחוצבימה, וגם שם רק לאימבצילים.
ז'ק :	זה היה ברור באותו רגע. זה לא דבר שאפשר לתאר. זה קצת כמו מוסיקה.

ז'ק מתגלה כמאבחן מדויק של המוטיב המרכזי ביצירה, החירות. היא דומה בעיניו – בעיני בקט – למוסיקה, שמקדם המפורשות הסמנטית שלה אומנם נמוך, אך היא מובנת היטב למי שמבין. כמו הזגג במחזה גם ז'ק, הוא "רזונר" מוצלח, מסביר דברים לא ברורים כהווייתם למשתתפים ולקהל, בשתי רגליו על הקרקע, גס-חביב לבנו וגם בבוטות הישירה שלו כלפי עוד דמויות. המשפט שלו מכוון לבקט הכותב, על משמעות הנמצאת מעבר למלים, כמו מוסיקה, מילת המפתח שהזגג ממשיך להתייחס אליה, ומסביר בעקיפין מדוע גם בקט אינו יכול לשים בפי ויקטור את ההסבר הממצה שיפרש את כמיהתו לחירות. יש דברים שצריך להבין מבפנים, קשה או בלתי אפשרי להסבירם מבחוץ. הוא הדין (להערכת) בענייני טעם, רוח ואומנות. מוטיב ההתלבטות סביב העניין החשוב מאוד הבלתי מושג נמצא ברבים ממחזותיו המאוחרים יותר של בקט, בעיקר בסרטו האחרון של קראפ, בתמונת הסערה ובתמונת האהבה. במונולוג של הזגג חשוב הפסוק "אין מה לעשות, השפה לא נבראה לבטא דברים כאלה." נכון, אבל "אלה המלים, אדוני, אין אחרות", כפי שבקט אמר. הומור נובע גם מתודעת הפער בין מה שרוצים לומר לבין מה שיודעים שאי אפשר לומר, הומור המבטא כיסופים ותסכול בה בעת.

זגג :	מוסיקה! (מתהלך אנה-ואנה לפני הדלת.) זה פלילי! פלילי! (נעצר.) מוסיקה! קלטתי את התמונה. חיים, מוות, חירות, כל העסק, והצחוקים הציניים הקטנים, כדי להראות שלא מבלבלות אותם מלים גבוהות ושתיקות תהומיות, ומחוות של משותק
-------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

שתוי המנסה משהו אחר לחלוטין, אין מה לעשות, השפה לא נבראה לבטא דברים כאלה. אז שתהיה לנו ההגינות להישאר בשקט, כן, הגינות, לילה טוב, בואו נלך לישון, היינו משוגעים להעז לדבר על איזשהו דבר חוץ מקיצוב במזונות. אה, אני יכול לשמוע אותה, המוסיקה שלך...

במערכה השלישית האחרונה של **אלאותריה** בקט מעלה לבמה צופה, ההופך לדמות פעילה וביקורתית בעלילה, וכך מעצים את כפל התפקיד של הצופה-כדמות בהומור מטא-תיאטרוני, גם ברמת העלילה, ולא בלי שימוש בפעלולי פארסה מוכרים, אך לא לגמרי: בחיפוי גיצי הפארסה – על הפארסה – בקט משרבב ניצוצות לעג לעצמו כמחזאי.

- צופה : טוב. הפארסה הזאת... (מטהר שוב את גרונו, אך הפעם, במקום לבלוע את התוצאה, הוא יורק אותה לממחטתו.) הפארסה הזאת נמשכה יותר מדי.
- זגג : ממש המילים שלי.
- צופה : אני אומר פארסה בכוונה, בתקווה לכסות עליכם. זה מה שטובי חברינו עושים, הם קוראים ליצירותיהם הרציניות ביותר פארסה, למקרה שאיש לא יהיה מוכן לקחת אותם ברצינות.
- קול מהתא : מספיק זבל. תגיע לעניין, לעניין.
- צופה : מוזר. רק עליתי על הבימה ביניכם, מיד אני מתחיל להתייבש. מקורותי אוזלים. (הפסקה.) עצומים ככל שהנם. (הפסקה.) הכל נעשה אביך, מטושטש, אני לא רואה טוב. (מניח ידיו מעל עיניו.) אני אפילו לא זוכר מה אמרתי.
- קול מהתא : פארסה, הפארסה. נמשכה יותר מדי. (הלחשן יוצא מתאו, מטפס על הבימה, המחזה בידו.)
- לחשן : זהו! גמרנו! אתה לא עוקב אחרי הטקסט. אתה מגעיל אותי. לילה טוב. (יוצא.)
- זגג : הטקסט! הטקסט! תשאיר לנו את הטקסט! (הטקסט נכנס מהאוויר. מתרסק על הארץ.)

הפעלול המטא-תיאטרוני המבריק והמשעשע הזה מתכתב עם מיטב המחזאים המרפרפים לעצמם ולאומנותם, החל באריסטופנס, דרך קלדרון דה לה ברקה ולואיגי פיירנדלו ברוב מחזותיו. בקט שכלל אותו מאוד לאורך כל יצירתו, וב**אלאותריה** זהו תלת-שיח מבריק, קצרצר ואניגמטי בין קול חוצבימתי מהתא, לבין הזגג שנוכחותו כבר בוססה יפה, לבין הצופה, המגיע כביכול מפלנטה אחרת, מהאולם. גם הריאליזציה של הדימוי של הטקסט המתרסק על הבימה נפלאה בעיני. איך בדיוק "מרסקים" טקסט על במה – לבימאי פתרוניס.

החירות עצמה נידונה במחזה בעמעום, כפי שנאמר לעיל, לעתים כתיאור של "דרך השלילה", *via negativa*, מושג תיאולוגי המתאר את האל, את הטוב העליון, אך ורק במה שלא ניתן לומר עליו.

בקט, שכבר הזכיר עניין זה ברומן **מולוי**, משתמש בשלילה כדי לתאר את החירות בפי ויקטור, ויוצר פער אירוני בין טקסט המקור על ה"ויה נגיבה" לבין טקסט היעד שלו.

תמיד רציתי להיות חופשי. אני לא יודע למה. וגם לא מה פירוש להיות חופשי. גם אם הייתם עוקרים לי את כל הציפורניים לא הייתי יכול לומר לכם. אבל למרות שאני לא יכול לבטא את זה במילים, אני יודע מה זה. תמיד השתוקקתי לזה. אני עדיין משתוקק לזה. רק לזה אני משתוקק. בהתחלה הייתי אסיר של אנשים אחרים. אז עזבתי אותם. אחר כך הייתי אסיר של עצמי. זה היה גרוע יותר. אז עזבתי את עצמי.

וקצת אחרי כן :

אילו הייתי מת, לא הייתי יודע שאני מת. הדבר היחיד שיש לי נגד המוות. אני רוצה ליהנות מהמוות שלי. זוהי החירות: לראות את עצמך מת.

ואז מהפך: "אני מוותר להיות חופשי. אי אפשר להיות חופשי. טעיתי. אני לא יכול עוד להמשיך לחיות חיים כאלה. הבנתי את זה אמש, כשראיתי את אבי. אף אחד אינו יכול לראות את עצמו מת. זה תיאטרון. אני לא יכול..."

ומעין הסבר קרוב לסיום, והאווירה שבה ומרצינה: "שיניתי את דעתי. (שקט.) שנתיים הן פחות מדי. (הפסקה.) חיים שלמים אינם מספיקים. (הפסקה.) חיי יהיו ארוכים ונוראים. (הפסקה.) אבל נוראים פחות משלכם. (הפסקה.) לעולם לא אהיה חופשי. (הפסקה.) אבל תמיד ארגיש שאני בדרך לחירות. (הפסקה.) אגיד לכם איך אבילה את שארית חיי: בשפשוף השלשלאות שלי זו בזו. מבוקר עד לילה ומלילה עד בוקר. הצליל חסר-התועלת הקטן הזה יהיה חיי. אינני אומר השמחה שלי. את זה אני משאיר לכם – שמחה. השקט והשלווה שלי. הלימבו שלי. (הפסקה.) ואתם באים לדבר אלי על אהבה, על הגיון, על מוות (הפסקה.) לא! רק צאו מפה, צאו!"

המחזה מסתיים בהוראות בימוי המתמקדות בויקטור, בסדרת מחוות, שדומות להן תופענה בעוד יצירות של בקט, כמו **פעולה ללא מלים**, **תיאטרון II** ועוד: אדם מול חלון, הבטה בקהל, נסיגה אל העצמי.

ויקטור יושב על המיטה. מביט במיטה, בחדר, בחלון, בדלת. קם ומתחיל לדחוף את המיטה לאחורי החדר, רחוק ככל האפשר מהדלת ומהחלון, כלומר לעבר פנסי הרצפה בצד התא של הצופה. קשה לו מאוד. הוא דוחף ומושך, עם הפסקות למנוחה, מתיישב על קצה המיטה. ברור שאיננו חזק. לבסוף הוא מצליח. מתיישב על המיטה, שעתה מקבילה לפנסי הרצפה. לאחר רגע הוא קם, ניגש למתג, מכבה

את האור, מביט החוצה מהחלון, הולך ומתיישב שוב על המיטה, פניו לקהל, בוחן את הקהל, את התאים, המרפסות – אם יש – ימינה ושמאלה. אז נשכב, מפנה את גבו הכחוש לאנושות.

לא רק דר' פיוק אומר שויקטור מצחיק. גם מישל, בן הזגג בן העשר, אומר על ויקטור שהוא "נראה" מצחיק. הזגג עונה: "הוא מצחיק", במובן "לא רק נראה מצחיק". ומצחיקה בחזקה שנייה היא ההכרה מצד הקהל שויקטור אינו מצחיק בכלל. מישל ממשיך לפתח את הנושא, באופן המתייחס הן למות מר קראפ, אביו של ויקטור, והן לאביו שלו, הזגג: "בגלל שאבא שלו מת?" לאור ההכנה על מצחיקותו של ויקטור, הפסקה המסיימת את המחזה משקפת, שוב, הומור הנובע מהיחס בין הקומי לבין הטראגי, הומור בחזקה. פער קוגניטיבי נוצר בין מה שנאמר על ויקטור לבין מה שהוא עושה. יתר על כן, בקט כורה תהום עמוקה (משתקפת גם בחלק הבמה שהופל לבור התזמורת, כזכור) בין פנייתו של ויקטור לקהל, כראוי לתיאטרון, לבין נסיגתו מהקהל והפניית גבו לצופים, שנציגם כבר הועלה קודם לכן על הבמה! במחזות מאוחרים יותר בקט יפתח את מוטיב ההסתייגות מהממצע בתוך כדי שימוש אינטנסיבי בו. עצם המשחק מול קהל מנוגד עקרונית למחוות הנסיגה מאותו קהל עצמו. בקט היה מודע היטב לפער הזה, שבמקום לשתקו, המריץ אותו; הפך אותו לפרפורמטיבי. כביכול, בקט הורג את הוריו, הדרמה והתיאטרון, ואז מבקש רחמים מבית הדין, הקהל, הביקורת, בגלל שהוא יתום. כאמור, כבר **אלאותריה** רווי מטא-תיאטרונות עזה.

במחכים לגודו הציפייה עצמה נענית להגדרות בעיקר האבסורדיות של הקומי ולרוב גם לגישה קומית מצד המחכים עצמם. למצפים אין (כמעט) עבר, ומה שעבר עליהם "לפני ההצגה", מטושטש. העתיד והעבר שלהם מושעה לטובת הווה דחוס, הדוחה את ה"פעולה" הדרמטית הקלאסית לטובת סדרת פעילויות גופניות ומילוליות, גימיקים, גאגים, מספרים ברוח הוודוויל, סרטים אילמים - חלקן הגדול קומיות:

ולדימיר: מה הם אומרים?

אסטרנון: הם מדברים על החיים שלהם.

ולדימיר: לחיות לא מספיק להם.

אסטרנון: הם צריכים לדבר על זה.

בתסכית **גחלים**, בגרסה שונה-מעט נמצא: "לא מספיק שהבאנו אותה לעולם, עכשיו היא צריכה גם לנגן פסנתר". רוב המפעמים הדרמטיים האלה, מילוליים ומחוותיים, הם פרפורמטיביים ולו במובן זה, שהם מעצבים את העלילה – כולה מרוכזת ב"מחכים" - אינם מתארים מצבים. ביאת גודו מוטלת בספק ותלויה באמונה בלבד, לאו דווקא מוצקה. הומור בקטיאני, בדומה לאמונה, הוא אקט חצי-פרפורמטיבי, וכפונקציה תיאטרונית, הוא לעולם בהווה, ניזון מספקות ולא מביטחון, נע בין כבר-לא לעדיין-לא, תלוי כמו בובת מריונטה המודעת לחוטי ההיגיון טעון-הרגש המחזיקים בה, בונה והורס

את עצמו, ספי בהגדרה. על ההכרזה של אסטרגון "אני לא יכול להמשיך ככה", ולדימיר אומר: "נדמה לך". וביתר מפורשות:

אסטרגון: מה בדיוק בקשנו ממנו לעשות בשבילנו?

ולדימיר: לא היית שם?

אסטרגון: בטח לא הקשבתי.

ולדימיר: אהה... שום דבר לא ממש מסוים.

אסטרגון: מין תפילה.

ולדימיר: בדיוק.

אסטרגון: תחינה עמומה.

ולדימיר: בדיוק.

אסטרגון: ומה הוא ענה?

ולדימיר: שראה כבר.

אסטרגון: שהוא לא יכול להבטיח כלום.

ולדימיר: שיצטרך לחשוב על זה.

אסטרגון: בשלוות ביתו.

ולדימיר: להתייעץ עם משפחתו.

אסטרגון: עם חבריו.

ולדימיר: עם סוכניו.

אסטרגון: עם מכותביו.

ולדימיר: עם ספריו.

אסטרגון: עם חשבונות הבנק שלו.

ולדימיר: קודם שיחליט.

אסטרגון: זה התהליך הרגיל.

ולדימיר: זה לא?

אסטרגון: אני חושב שכן.

ולדימיר: גם אני חושב כך. [שתיקה].

אסטרגון: [בדאגה]. ואנחנו?

ולדימיר: אבקש את סליחתך?

אסטרגון: אמרתי, ואנחנו?

ולדימיר: אני לא מבין.

אסטרגון: איפה אנחנו נכנסים לעניין?

ולדימיר: נכנסים?

אסטרגון: קח פסק זמן.

ולדימיר: נכנסים? על ידינו וברכינו.

אסטרגון : עד כדי כך גרוע?
 ולדימיר : הוד רוממותך מבקש לשריין את זכויותיו?
 אסטרגון : כבר לא נותרו לנו זכויות?
 [צחוק של ולדימיר, מדוכא כמקודם, פחות החיך].
 ולדימיר : היית מצחיק אותי, אילולא היה אסור.
 אסטרגון : איבדנו את זכויותינו ?
 ולדימיר : ויתרנו עליהן.
 [שתיקה. נשארם ללא נוע, זרועות מדולדלות, ראשים מורכנים, ברכיים כושלות].
 אסטרגון : [חלושות]. אנחנו לא קשורים. [שהיה]. אנחנו לא-
 ולדימיר : [מרים ידו]. תקשיב!

דידי וגוגו מודעים לארעיות מצבם, לתלותם המריונטית בגורם חיצוני, אולי גודו, ודאי בציפייה לו. ובמקום אחר : "אנחנו תמיד מוצאים משהו, הא דידי, לתת לנו את הרושם שאנחנו קיימים?" ועל כך התשובה : "כן, כן, אנחנו קוסמים" – ובמלים אחרות : אנחנו בוראים את עצמנו. פעילויותינו בוראות אותנו. השניים מודעים להבדל בין ככות הדברים לבין ההרגשה כלפיהם : "הנה לך אדם ומלואו, מאשים את נעליו במגרעות של רגליו". הם מבינים שלדמעות בעולם יש מכסה קבועה : "על כל אחד שמתחיל לבכות, מישוהו אחר מפסיק. אותו דבר נכון לגבי הצחוק".

בספרו **פעולת הבריאה**⁴ טוען ארתור קסטלר שכל יצירה כרוכה בהומור, בחינת בי-סוציאציה של שתי מסגרות חשיבה שאינן תואמות לכאורה ; "כל יכולת, הרגל או מיומנות, כל דגם של התנהגות המונחית על פי קובץ חוקים קבועים". באשר להומור ולבדיחות, הקהל מונחה לצפות לתוצאה התואמת "מטריצה" מסוימת, אך שורת-המחץ מחליפה את המטריצה בתחליף, שהוא קומי. כך נוצר אפקט של "אאורקה" ("מצאתי..."), על פי קסטלר. אם נרצה, נולדת תובנה חדשה, לעתים מקורית מפתיעה, לרוב מצחיקה. הקומי, במחזותיו הראשונים של בקט אינו משתקף רק בעלילות שהן בדיחות זוועה מורחבות, לעתים "שואתיות" : שואת העדר האלוהים או השתהותו מלהופיע **במחכים לגודו**, טרגדיית החירות ומחירה ב**אלאותריה** ; ו**סופמשחק**, מחזה שבקט אהב מכל מחזותיו, העוסק בהישרדות במצב של חורבן קטסטרופלי. לצד האסונות בקט מציב את הגוף ואת הנפש הסובלים. גם בהם הקומי לעולם איננו אילוסטרציה מקלה, אקמול למוכי צרעת הקיום, אלא אופן התבוננות המובנה במתבונן ולפיכך כלי התמודדות שבלעדיו היו אותם מחזות הופכים קינות יבניות מייגעות. תודעתם של גיבורי בקט, בתוך שהם משותקים, נכים, עיוורים, תקועים בפחי אשפה, בכדי קבורה ובכיסאות גלגלים, מהבהבת במרץ מי ישורנו, מניפה את עצמה ואותם במשיכה הומוריסטית בהירה, חדה ונמרצת בציצית הראש של עצמה, וכך מחלצת, רגעית ואבסורדית את הסוס-הגוף שבין הרגליים וגם את רוכבו-הנפש מן הבוץ, כמו הברון מינכהאוזן. בשונה מפירושו האקזיסטנציאליסטי של אלבר

⁴ Arthur Koestler, *The Act of Creation*, Hutchinson, London 1964.

קאמי למיתוס של סזיפוס, בקט מתחיל באימוץ התודעה החריפה של חוסר הטעם בגלגול האבן שוב ושוב במעלה ההר וממשיך לעבר התעלות תבונית ואמיצה של ההומור, לרוב קשוח וגרדומי בטקסט, אך עצם השימוש נעשה בחמלה רבה. היחלצות ממש מהמצב הקיומי איננה אפשרית: "תחשוב, אתה נמצא על פני האדמה, לזה אין שום תרופה!", נאמר **בסופמשחק** ו"ככה זה על האדמה הבת-זונה הזאת" - **במחכים לגודו**. ארכימדס דרש נקודת משען חיצונית כדי להזיז משהו. אצל בקט המנוף הארכימדי הוא התודעה האנושית ובמיוחד ההומור, מסוג הצחוק הצוחק על עצמו. מבחינה גופנית ההנפה העצמית היא אבסורד, מבחינה נפשית תמיד נחמד כשיש עזרה מצד פסיכולוג או חבר או בת זוג. מבחינה רוחנית - ההומור אצל בקט הוא קודם כל עניין רוחני - ההנפה העצמית איננה רק מתבקשת וריאלית, אלא היא הסיכוי היחיד להקלה מדומה, אבל אמיתית. הנפה זו, כמו תיאטרון, נעשית תמיד ורק בהווה, תמיד פרפורמטיבית. היא פועלת, לא רק מתארת.

סופמשחק נפתח בסדרת חשיפות של כיסויי התפאורה, וילונות מופשלים, סדינים מוסרים ומטפחתו של האם תורחק גם היא עד מהרה. קלוב מכין את הבמה בסדרת פעילויות טכניות לכאורה, ובתוך הילוכו המקרטע והנוקשה הוא גם מביט מחוץ לחלון. צחוק קצר. הוא יורד, ניגש עם הסולם אל פחי-האשפה, נעצר, פונה, נושא את הסולם בחזרה ומציב אותו מתחת לחלון מימין. הולך אל פחי-האשפה, מסיר את הסדין המכסה אותם, מקפל אותו על זרועו. הוא מרים מכסה אחד, גוחן ומביט אל תוך הפח. צחוק קצר.

על אף שהצחוק הוא ריגוש מדבק, רוב הקהל לא יצחק עם הדמות, משום שאינו יודע בשלב זה מה בדיוק שם בחוץ מצחיק את קלוב. רק מאוחר יותר ייודע שהחורבן והמוות הם המעוררים את תגובת קלוב. צחוקו הוא אבל מהופך, בכי על הראש. האם מספרת איך אב מתחנן על חיי בנו:

האם: בזחילה על גחוונו, מייבב ללחם בשביל הילד הקטן שלו. מציעים לו משרה של גנן. לפני –

(קלוב פורץ בצחוק) מה כל כך מצחיק פה?

קלוב: משרה של גנן!

האם: זה מה שכל כך מצחיק אותך?

קלוב: נראה שזהו.

האם: ולא הלחם?

קלוב: או הילד.

(הפסקה)

האם: בעצם כל זה מצחיק. מה דעתך שנתגלגל מצחוק ביחד?

קלוב: (אחרי הרהור.) היום לא הייתי יכול שוב להתגלגל מצחוק.

האם: (אחרי הרהור.) גם אני לא. (הפסקה)

במחזה מופיע הפועל צ'חיק' עשרות פעמים, כאילו אחת המשימות שבקט לקח על עצמו היא לבדוק כיצד פועל הצחוק, לרוב מלאכותי, מאולץ, כפוי וכפות בהקשרים של סבל, קדרות וסופניות. ויני, בימים מאושרים מרגישה "נמצצת כלפי מעלה" בהיותה תקועה בתלולית אדמה, למעשה נמצצת כלפי מטה. מה שמחזיק את ויני בחיים ועל הבמה היא יכולתה המדהימה לראות את עצמה מבחוץ,

יכולת הכורכת בהומור המיוחד לה מידה אדירה של אומץ לב. בקט הכיר אישה, שלחמה במחלת הסרטן שלה ועליה כתב את המחזה. בקטע מבריק ויני נזכרת-מדמה תיאטרון-בתוך-תיאטרון, שני בני אדם שתעו למדבר שהיא נמצאת בו, מביטים עליה כמו קהל תיאטרון. הקטע הווירטואוזי כולל שימושים קומיים בביטויים וולגריים, חיקויים, דיבור מהיר (כמתבקש) המפגין שליטה ביכולת מילולית שלא ניטלה מויני. המונולוג משקף בקנה מידה מוקטן ומרוכז את הסיטואציה המרכזית של המחזה כולו. הדיבור הוא המניף את ויני מחרדת מצבה, בתוך כדי התרסה חריפה נגד וילי הקורא עיתון מאחורי התלולית של אשתו השוקעת. ההומור כאן מגויס, לא לראשונה, למטרות אתיות, כלומר לעצם מוסר הצפייה בתיאטרון. שאואר וקוקר, יש להדגיש, הם "מסתכל" ו"מביט" בגרמנית. ההיבט הרציני בקטע המצחיק-נוקב הזה מתייחס לעמידה מנגד, לחובה לעשות משהו כשמישהי מולך דועכת ושוקעת אל תוך קבר; עוד גרסה ל"הן יולדות בפישוק מעל קבר, האור מהבהב רגע, אז שוב לילה" ולמחזה **נשימה** כולו.

טוב, בכל אופן— האיש הזה שאואר— או קוקר— לא משנה— והאישה— יד ביד— בידיים האחרות תיקים— מין תרמילים חומים גדולים כאלה— עומדים להם לוטשים עלי עיניים— ובסוף האיש הזה שאואר— או קוקר— נגמר בכל מקרה באָר— שמה את הראש שלי על זה— מה היא עושה? הוא אומר— מה הקטע? הוא אומר— תקועה לה עד הציצי באדמה המזורגת— גועלי אחד— מה זה אומר? הוא אומר— מה זה אמור לומר?— וכן הלאה— עוד המון דברים כאלה— הקשקוש הרגיל— את שומעת אותי? הוא אומר— שומעת, היא אומרת, יעזור לי אלוהים— מה זאת אומרת, הוא אומר, יעזור לך אלוהים! *מפסיקה לשייף, מרימה ראש, בוחה לחזית*. ואתה, היא אומרת, מה הקטע שלך, היא אומרת, מה אתה אמור לומר? רק בגלל שאתה עוד עומד על שתי הרגליים השטוחות שלך עם השקית הישנה ביד מלאה חרא משומר ותחתונים להחלפה, גורר אותי הלוך ושוב במדבר המזוין הזה— גם היא גועלית, זוג מהשמיים— *בשצף פתאומי*— עזוב את היד שלי ותתפגר בשם אלוהים, היא אומרת, תתפגר! *הפסקה. ממשיכה לשייף*. למה הוא לא חופר אותה החוצה? הוא אומר— מתכוון אליך, חביבי— מה היא מועילה לו במצב כזה? מה הוא מועיל לה במצב כזה?— וכן הלאה— הזיבולים הרגילים— טוב! היא אומרת, תהיה בן אדם בשם אלוהים— לחפור אותה החוצה, הוא אומר, לחפור אותה החוצה, ככה אין מה לעשות איתה— לחפור אותה החוצה במה? היא אומרת— אני הייתי חופר אותה החוצה בידי החשופות, הוא אומר— בטח הם היו בעל → אישה. *משייפת בשקט*. ותכף ומיד הם זזים יד ביד— והתיקים— עמומים— אז נעלמים— בני האדם האחרונים— שתעו להם הנה...

בתיאטרון II, אחד המחזות היותר מצחיקים של בקט, שני חוקרים באים לביתו של ג' הנוכח שם. הוא עומד מול חלון וגבו לקהל כל העת, כדי לברר אם כדאי או לא כדאי לו לקפוץ מהקומה השישית, אזכור מובהק **לאלאותריה**. כאן ברור עוד יותר שהדמות מייצגת את בקט והאפקט הקומי מופנה כלפי מבקרי הספרות והתיאטרון שלו, המחפשים את הסיבה לקדרותו, את ההצדקה האירונית לחייו. באחד הדו"חות השניים מוצאים:

ב': אני מצטט. "אילו שמעת אותו מדבר על חייו, אחרי כוסית או שתיים, היית חושב שמעולם לא הציג רגלו מחוץ לגיהנום. הוא גלגל אותנו מצחוק. אני עיבדתי את זה למערכון שהתקבל יפה..."

במחזה מופיע המשפט "רגיש עד מוות לדעות של הזולת" לא פחות משמונה פעמים. גם כאן מנצל בקט את תחבולת החזרה, אך מבעד להלצה ניבטת רצינות האמירה וה"לייט-מוטיב" של המחזה כולו: רגישות המיוחסת קודם כל לגי' העומד בגבו לקהל מול חלון, ולדעתי גם לבקט עצמו, שגי' מייצגו על הבמה. בכל פעם שמתחילים לומר את הפסוק מתרחשת הפרעה עד שהעניין כולו נזנח. אפקט ההכבדה החבוי מאחורי חזרות קומיות לא בא באופן על סיפוקו, וכך הפכה התחבולה הקומית של החזרה לזניחה מכוונת חוזרת של בקט כאשר מדובר בעניין אישי מדי, כאוב מדי, חושפני מדי.

המחזה **מחזה** מצחיק לא פחות אבל אחרת. גבר, שבכדי קבורה משני צדדיו אשתו ומאהבת, מונעים לדיבור מול פנס חקרני-תובעני. הם כפויים לשוב ולספר את תולדות יחסי המשולש ביניהם בלי שנועדו להכיר איש במציאות הבימתית, הלימבו-אית של רעותו, רעיותיו. במצבן, א1 מאופיינת בין השאר ב"צחוק פראי חלש", סימן לשפיותה המעורערת, לדבריה. ההימלטות מהבנאליות של הסיפור עצמו מחולצת במחזה על ידי החלק השני, המהווה חזרה רפלקטיבית ביקורתית, מאוימת, על החלק הראשון, הסיפורי יותר. וכן באמצעות המעברים החדים והקיטוע הרשמוני - שניהם מצחיקים - של העלילה לשלושה סיפורים, כל אחד ואחד מהם עצוב, אך התזמור שלהם וביניהם קומי. למשל, הגבר מספר על התפרצותה של אשתו לבית המאהבת, לעורר שערורייה ולחסל את יחסי בעלה עם המאהבת. בקטע זה הוא מספר על כך למאהבת ובתוך כדי סיפור כבר לא ברור מי אמר מה למי.

ג: העניין הבא היה הסצנה ביניהן. לא ארשה שתתפרץ לה הנה, היא אמרה, מאיימת לחסל אותי. ודאי נראיתי ספקני בעיניה. תשאל את ארסקין, היא אמרה, אם אתה לא מאמין לי. אבל היא מאיימת להרוג את עצמה, אמרתי. לא אותך? אמרה. לא, אמרתי, את עצמה. עסק מסובך. צחקנו הרבה כשניסינו לפענח את זה.

ומשהו על ההתבדחות על אלוהים. התייחסויות כלפי אלוהים נמצאות בצחוק מתריס בכמה וכמה מחזות של בקט, וקודם כל **במחכים לגודו**, בו הוא, אולי, גודו. אומנם, צריך לשקול בספקנות גם את דברי בקט: אילו רצה שיבינו שגודו הוא אלוהים, היה כותב God ולא Godot. מעיסוקיו האינטנסיביים בסוגיית האל וקיומו ניתן להבין, שמבחינתו של בקט חטאו הגדול שאין לו כפרה של אלוהים הוא, שאינו קיים. אבל כביטוי שגור הוא מרבה להסתופף בסופמשחק, וגם צץ כישות אפשרית:

האם: תגמור אותו אחר כך. בוא נתפלל לאלוהים.

קלוב: שוב!

נאג: השוקולד שלי!

האם: קודם אלוהים! (הפסקה) מוכנים?

קלוב: (מוותר) מצדי.

האם: (לנאג) ואתה?

נאג: (משלב ידיו, עוצם עיניו, מטרטר). אבינו שבשמים –

האם: שקט! שקט! קצת נימוס! (הפסקה) קדימה. (תנוחת תפילה, שקט. זונח את תנוחתו,

נואש). ובכן?

- קלוב : (פוקח עיניו) נדמה לך! ואתה?
 האם : שום כלום! (לנאג) ואתה?
 נאג : חכה! (הפסקה. זונח תנוחתו) שום דבר.
 האם : המנוול! הוא לא קיים!
 קלוב : עדיין לא.

ה"עדיין לא" הזה סיפק תחמושת, קלה ככל שהיא, לאוהדי הגישה הרואה בבקט יוצר שלא ויתר לחלוטין על קיום האל, בינתיים. במונולוג של ויני שנידון לעיל מופיע גם "יעזור לי אלוהים", לכאורה שגרת דיבור מצד ויני, אבל אולי התכוונה ברצינות שיעזור לה אלוהים. הפער בין שתי האפשרויות עשוי להעלות גיחוך קל. בהקשר זה, אלוהים, אם הוא קיים, אינו עוזר לויני. גם הקהל האמתי לא יעשה דבר, חוץ מלצחוק. קיצונית לא פחות היא גישתה לאלוהים של האישה-הפה בלא אני, מין אחות צעירה של ויני בימים מאושרים, הפעם, כאילו מערכה השלישית של ימים מאושרים, לא נותר משקיעתה של הדמות בחוצבימה אלא הפה. עצם אזכורו הסתמי לכאורה, של אלוהים מעורר בה שני סוגי צחוק, אחד קצר המתייחס לקיום האל, ואחד מלא המתייחס להיות האל "מלא רחמים". אותו רעיון של עונש.. שעלה על דעתה לראשונה... חונכה כפי שחונכה להאמין... עם האסופים האחרים... באל... (צחוק קצר)... באל מלא רחמים... (צחוק מלא)... עלה על דעתה לראשונה... אז נדחה כטיפשי... לא היה אולי כל-כך טיפשי... לאחר הכל... אחד הקטעים הנוקבים על אלוהים נמצא במולוי:

"אני לא אוהב חיות. דבר מוזר, אני לא אוהב אנשים ואני לא אוהב חיות. באשר לאלוהים, הוא מתחיל להגעיל אותי. משתופף מטה הייתי מלטף את אוזניו, דרך הגדר, ומבטא מלים משדלות. הוא לא קלט שהוא מגעיל אותי. הוא הזדקף על רגליו האחוריות ולחץ את חזהו אל הסורגים. אז יכולתי לראות את אבר המין הקטן השחור שלו מסתיים באניץ קלוש של שיער מורטב. הוא הרגיש לא-בטוח, ירכיו רעדו, כפותיו הקטנות גששו נקודת אחיזה, בזו אחר זו. גם אני נרעדתי, משתופף על עקביי. בידי החופשית החזקתי בגדר. אולי גם אני הגעלתי אותו. התקשיתי להתנתק מהרהורי השווא האלה".⁵

במולוי מופיעים כמה כלבים, אך רק תיאור המגע עם הכלב של האחיות אלסנר יכול להיחשב מטמורפוזה דתית סרקסטית, וזאת כספקולציה פראית מצדי על ההומור הפרוע של בקט. לצורך⁶ דיוננו אבודד את הקטע מהקשרו ברומן. לאחר "באשר לאלוהים, הוא מתחיל להגעיל אותי", הדובר ברומן גוחן אל האל-כלב (god-ו dog מהופכים...) מלטף את אוזניו, דרך הגדר, ומבטא מלים משדלות". הוא חוזר על עניין הגועל, הפעם כאבחנה שחלה על היצור. אל? כלב? עיצוב אלוהים כמי שמזדקף על רגליו האחוריות היא העזה, לא פחות מקריקטורה של מוחמד ב"שרלי הבדוי". אל הלוחץ את חזהו לסורגים הוא תיאור וולגרי אבל נועז לא פחות: האם משתמע שהאל כלוא בכלוב? המעבר

⁵ Samuel Beckett, *Molloy*, Grove Press, Ny 1958.

⁶

לתיאור "אובייקטיבי" של אבר המין של הכלב הוא שיא של חילול קודש. ואז: "הוא הרגיש לא-בטוח, ירכיו רעדו, כפותיו הקטנות גששו נקודת אחיזה, בזו אחר זו". נקודת האחיזה של האל היא אפוא האדם העומד מולו ומלטף את אוזניו. אם האל קיים, הרי כאן איננו ממש כל יכול, כל-יודע. אולי לנוכח ההכרה האמונית האנטי-נומינוזית ביותר המוכרת לי לגבי אלוהים, מסתיימת הפסקה ב"גם אני נרעדתי, משתופף על עקביי", ובה הדובר מסיים, האומנם בסרקזם? במעין מחיקה של כל מה שאמר קודם: "התקשיתי להתנתק מהרהורי השווא האלה". אולי משא ההשמצה כלפי האל היה גם לו כבד מדי, תפל מדי? ואולי התכוון באמת רק לכלב.



בכלל יצירתו בקט מצא, ומוטב – המציא בעיקר למצבי ייאוש, דיכאון, השפלה, ויתור, מחלה, סבל ומוות את התודעה המתבוננת בכל אלה מבחוץ ומתרומם קצת מעליהם. כך, לא רק בגלל עצם האבחנה אלא בגלל המבט ההומוריסטי, המקנה כוח עילוי, אמצעי הישרדות, מפגן קומוניקטיבי של אדם עם עצמו, עם קהליו. ההומור הוא סימן מובהק לאינטליגנציה, למרד בתנאים בלתי נסבלים, לאומץ-לב. בפיה של נל במחזה האפוקליפטי-דיסטופי **סופמשחק** בקט שם את המלים "אין דבר מצחיק יותר מאומללות". האם התכוון להצחיק או לאמלל? או שמא בקט צוחק ברצינות גם מהצחוק, כפי שנוכחנו על פי כמה-וכמה דוגמאות שהובאו לעיל. נאג מזועזע מהתנגשות הצחוק באומללות, כפי שמציינת הוראת הבימוי, ונל מסבירה:

כן, כן, זה הדבר הכי מצחיק בעולם. ואנחנו צוחקים, צוחקים, בהתחלה עם כל הלב. אבל זה תמיד אותו דבר. כן, זה כמו סיפור מצחיק ששמענו לעתים קרובות מדי, עדין זה מצחיק אותנו, אבל אנחנו כבר לא צוחקים. (**הפסקה**) יש לך עוד משהו לומר לי?