



אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

02 גיליון
2012 אביב

מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית

אוניברסיטת תל־אביב

עורכים מיכאל גלזמן, מיכל ארבל
המערכת אבנר הולצמן, אורי ש' כהן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט

רכז המערכת נדב ליניאל
עריכת טקסט דינה הורביץ
עריכה גרפית מיכל סמו־קובץ, המשרד לעיצוב גרפי
על העטיפה: מתוך סרטו של אורי זוהר, חור בלבנה (1964)

ot.kipp@gmail.com

© 2012 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל־אביב, תל־אביב 69978
הוצאת הקיבוץ המאוחד
נדפס ברפוס אליניר

התשוש

ז'יל דלז

התשוש אינו דומה לעייף. "למרות העלייה התלולה, זו לא סתם עייפות, אני לא עייף כך סתם".¹ העייף סובל מכך שכבר אין לו כל אפשרות (סובייקטיבית): הוא אינו מסוגל לממש ולו את האפשרות (האובייקטיבית) הקטנה ביותר. אולם האפשרות של העייף נותרת תמיד בעינה מפני שלעולם לא ניתן לממש את האפשרי במלואו; הבאת האפשרי לידי מימוש אף גורמת לו להיווצר מחדש. העייף ממצה את המימוש בלבד ואילו התשוש ממצה את

* Gilles Deleuze, "L'Épuisé", in Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Éditions de Minuit, Paris 1992, pp. 55-79

1. Samuel Beckett, *Nouvelles et textes pour rien* (1946-1950), Éditions de Minuit, Paris 1955, p. 128

[ציטטות מתוך יצירות של סמואל בקט שכבר תורגמו לעברית הובאו כאן על פי התרגומים הקיימים ומראי המקום מפנים למהדורות העבריות. ציטטות מתוך יצירות שטרם ראו אור בעברית תורגמו לצורך המאמר ומראי המקום מפנים למהדורות המצוינות במאמרו של דלז (המתרגם).]

האפשרי כולו.² העייף אינו מסוגל עוד לממש, בניגוד לתשוש, שאינו מסוגל עוד לאפשר. "שירדשו ממני את הבלתי אפשרי, ניחא, מה עוד יוכלו לדרוש ממני?"³ דבר אינו אפשרי עוד: שפינוזיזם עיקש. האם התשוש ממצה את האפשרי בשל היותו תשוש או שהוא תשוש בשל מיצוי האפשרי? התשוש מתיש עצמו בד בבד עם מיצוי האפשרי, ולהפך. הוא ממצה את מה שאינו מתממש בתוך האפשרי. הוא גומר סוף-סוף עם האפשרי, מעל לכל עייפות, "כדי לגמור ללא סוף".⁴

אלוהים הוא מקור או מכלול כל האפשרויות. האפשרי אינו מתממש אלא בצורת נגזרת, בצורת עייפות; התשישות, לעומת זאת, היא מצב טרום לידה, בטרם כל התממשות או מימוש ("ויתרתי עוד בטרם נולדתי").⁵ מימוש האפשרי הוא תלוי תכלית מסוימת, תוכנית או סדר עדיפויות: אני נועל נעליים כדי לצאת החוצה ונעלי בית כדי להישאר. כשאני מדבר, למשל כשאני אומר "השמש זורחת", בן השיח שלי משיב "זה אפשרי..." מפני שהוא מצפה לראות כיצד השמש תשמש אותי: אני יוצא החוצה כי השמש זורחת...⁶ השפה מביעה את האפשרי רק כאשר הוא חל על מימוש כלשהו. שהרי, מן הסתם, השמש יכולה לשמש אותי גם כדי להישאר בבית, או, לחלופין, אני יכול להישאר בבית בהתחשב באפשרי אחר ("השמש שוקעת"). מימוש האפשרי נגזר אפוא מתוך יחס של הוצאה מפני שהוא מניח תכליות וסדר עדיפויות משתנים המחליפים תמיד את קודמיהם ובאים במקומם. הווריאציות, התחליפים, איברי הבררה המוציאים זה את זה (לילה-יום, לצאת-להיכנס...) – כל אלה מביאים עם הזמן לעייפות.

התשישות שונה בתכלית: ניתן לצרף את מכלול המשתנים שבסיטואציה רק בתנאי שזונחים כל סדר עדיפויות וכל תכלית או משמעות, לא עוד לשם יציאה או כניסה, לא עוד לשם שימוש בלילות או בימים. ניתן לעשות משהו, אך לא ניתן עוד לממש. נעליים – נשארים. נעלי בית – יוצאים. כל זאת מבלי ליפול בחזרה לתוך הלא-מובחן (indifférencié) או לתוך אחדות הניגודים הידועה. אין זו פסיביות: אנחנו מפעילים את עצמנו, אבל לריק. אנחנו עייפים ממשו, אבל תשושים לריק. איברי הבררה נותרים בעינם, ההבחנות בין המונחים

2. [לכל אורך המאמר דלו משחק בכפל המשמעות של הפועל épuiser: הן "למצות" והן "להתיש". על פי דלו, הדמות הספרותית של בקט "ממצה" (épuise) את האפשרי" ובה בעת מתישה את עצמה; היא-היא "התשוש" (l'Épuisé)]. עוד על כך ראו בהקדמה לתרגום, לעיל עמ' 229-235 (המתרגם)].
3. סמואל בקט, "אלושים" (1953), הטריולוגיה, מצרפתית: הלית ישרון, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1997, עמ' 294.
4. [דלו מצטט כאן את כותרת הטקסט המאוחר של בקט "Pour finir encore", וראו Samuel Beckett, *Pour finir encore et autres foirades*, Éditions de Minuit, Paris 1976, pp. 9-16 (המתרגם)].
5. שם, עמ' 38.
6. השפה "אינה מבטאת את מה שקורה, אלא את מה שיכול לקרות... אם תאמר: 'נשמעו רעמים', בכפר יענו לך: זה אפשרי, זה מתאפשר... כשאני אומר שהשמש זורחת, איני אומר זאת כלל מפני שהשמש זורחת... [אלא] מפני שאני חש את מה שבכוונתי לממש, זורחת השמש משמשת רק הזדמנות לכך, תירוץ או טיעון" Brice Parain, *Sur la dialectique*, Éditions Gallimard, Paris) (1953, pp. 61, 130)

אף הולכות ונעשות מפורשות, אך עתה איברי הבררה אינם משמשים עוד אלא את התמורה בלבד, ועל כן הם מאשרים את עצמם במרחק הבלתי ניתן להתרה שלהם [indécomposable]. די אם נאמר על אירוע שהוא אפשרי, כיוון שאירוע מתרחש אך ורק אם הוא נבלע בריק ואם הוא מבטל את הממשי שאליו הוא חותר. אין קיום אלא באפשרי. השמש שוקעת, השמש לא שוקעת; יורד גשם, לא יורד גשם; "כן, הייתי אבי והייתי בני".⁷ הבררה נעשית מכילה, הכול נחלק, אבל בתוך עצמו, ואלוהים, מכלול האפשרי, מתמזג עם הריק, שבו כל דבר הוא שינוי. "בשעשועים פשוטים הזמן משתעשע עם המרחב, פעם בצעצועים כאן ופעם בצעצועים שם".⁸ הדמויות של בקט משחקות באפשרי מבלי להביאו לידי מימוש, הן שקועות כל כך במצב אפשרי, ההולך ונעשה דוחק, כך שהן אינן נותנות את דעתן למה שהולך ומתרחש. סדרת התמורות של ה"אבנים למציצה" במולוי היא אחת הדוגמאות הידועות ביותר לכך. כבר במרפי, הגיבור מתמסר לעשיית צירופים, לקומבינטוריקה בחמש עוגיות; הוא מתאמץ להתגבר על כל סדר עדיפויות שהוא וכך להשתלט על מאה ועשרים האופנים של התמורה הכוללת: "מסונוור מהפרספקטיבות הללו, מרפי השתרע כולו על העשב, לצד עוגיות הביסקוויטים שאפשר לומר עליהן, כפי שנאמר, בצדק, על הכוכבים, שנצנוצה של האחת היה שונה מנצנוצה של האחרת; כלומר, רק אם לא יעדיף את האחת על פני האחרת ידע כיצד לעכל את מהותן".⁹ *I would prefer not to*:¹⁰ זו מטבע הלשון הבקטיאנית של בארטלבי. יצירתו של בקט רצופה כולה סדרות ממצות, כלומר סדרות מתישות, בייחוד וְאֵט על סדרת הציוד שלו (גרב-גרביון, מגף-נעל-נעל-בית), או סדרת הרהיטים (כוננית-מראה-שירה-כיור, על-הרגליים-על-הראש-על-הבטן-על-הגב-על-הצד, מיטה-דלת-חלון-אח: חמישה עשר אלף מצבים).¹¹ וְאֵט הוא רומן הסדרות הגדול שבו מר קנוט, שאין לו כל צורך אלא להיות ללא צורך, מייעד לעצמו אך ורק צירופים המכילים את הצירופים האחרים ואשר נסיבותיהם כבר הבשילו.

מלאכת עשיית הצירופים היא מדע או אמנות הממצה את האפשרי באמצעות איברי בררה המכילים זה את זה. אך התשובה הוא היחיד המסוגל למצות את האפשרי עד תום משום שהוא זנח כל צורך וכל עדיפות, כל תכלית וכל משמעות. איש זולת התשובה אינו די שווה-נפש ובה בעת דקדקן דיו. התשובה נאלץ להמיר את תוכניותיו בטבלאות ובמערכים חסרי פשר. רוחו טרודה בסדר הדברים שבו עליו לבצע את חובותיו, בצירופים שבהם יעלה

7. בקט, *Nouvelles et textes pour rien*, לעיל הערה 1, עמ' 134.
8. Samuel Beckett, *Watt* (1945), Éditions de Minuit, Paris 1968, p. 75.
9. Samuel Beckett, *Murphy* (1938), Éditions de Minuit, Paris 1954, p. 73.
10. דלזו מאזכר כאן את סיפורו של מלוויל "בארטלבי", וראו הרמן מלוויל, בארטלבי, מאנגלית: דפנה לוי, ספרית תרמיל, ישראל 1988, וכן Gilles Deleuze, "Bartleby, ou la formule"; *Critique et clinique*, Éditions de Minuit, Paris 1993, pp. 89-114 וראו ז'יל דלזו, "בארטלבי או מטבע הלשון", מצרפתית: איה ברור, המעורר, 2, 1997, עמ' 58-73. (המתרגם).
11. בקט, *Watt*, לעיל הערה 8, עמ' 208-209, 212-214. פרנסואה מארטל כתב מחקר מדוקדק ביותר על מדע הקומבינטוריקה, על הסדרות ועל הבררות ב-*Watt*, וראו François Martel "Jeux formels dans *Watt*", *Poétique*, 10, 1972, pp. 153-175 (1951), הטרילוגיה, לעיל הערה 3, עמ' 159: "הכל נחלק בתוך עצמו".

בידו לבצע שני דברים בעת ובעונה אחת, כשהדבר עדיין נדרש, לריק. בקט הראה שהמיצוי עד תום כרוך בהכרח בתשישות פיזיולוגית – זוהי תרומתו הגדולה ללוגיקה. זאת בדומה מעט לקביעתו של ניטשה כי האידיאל המדעי כרוך בהכרח במעין ניוון ויטאלי, כמו למשל אצל האיש בביצת העלוקה, אשר ב"ניקיון־הרעת של הרוח" ביקש ללמוד הכול על מוחה של העלוקה.¹² עשיית הצירופים ממצה את האובייקט שלה, רק משום שהסובייקט שלה תשוש בעצמו. מה שיש למצותו עד תום ומי שמוצה עד תום (exhausted). האם צריך להיות תשוש כדי להתמסר לעשיית צירופים או שמא עשיית הצירופים היא המתישה אותנו ומוסרת אותנו לידיה של התשישות? ואולי לא ניתן כלל להפריד בין השניים, בין עשיית הצירופים ובין התשישות? גם כאן, איברי הבררה מכילים זה את זה. אולי כמו צדו האחורי וצדו הקדמי של אותו הדבר עצמו: מובן או מדע חד של האפשרי הנקשר – או יותר נכון ניתק – מהתפרקות פנטסטית של האני. הדברים שבלאנשו אומר על מוסיל נכונים גם לבקט: הדייקנות הרבה ביותר וההתפוררות הקיצונית ביותר; כלכלה בלתי מוגדרת של נוסחאות מתמטיות ומרדף אחר מה שאין לו צורה וניסוח.¹³ אלו הם שני צדיה של התשישות, שניהם גם יחד נדרשים כדי לבטל את הממשי. סופרים רבים שומרים על נימוס ומסתפקים בהכרזה על היצירה הטוטאלית ועל מות האני. אך אין די בכך, לא ניפטר מההפשטה כל עוד לא ניווכח "איך זה",¹⁴ איך יוצרים "אינוונטר" מבלי להוציא מכלל חשבון את הטעויות ואיך האני מתפרק מבלי להוציא מכלל חשבון את הגוועה ואת הסירחון: הנה, כך מאלון מת. זהו חוסר אונים כפול, כפי שאומרת התשוש/ה: "אני לא אשם/אשמה באמנות הצירופים או בקומבינטוריקה, זה נפל עלי משמים. בנוגע לשאר אני מצהירה/ה על עצמי חף/חפה מפשע".¹⁵

יותר משזו אמנות, זהו מדע המצריך מסלול לימודים ארוך. מצרף הצירופים יושב אל שולחן הלימודים שלו, "במושב למדנים / עד שהגוף הנצמת, / בלות אטית של הדם, / רוח עֶזְעִים חמומה / או רפיון רדום".¹⁶ רפיון הגוף הנצמת אינו קוטע את הלימודים; אדרבא, הוא משלים אותם, בה כמידה שהוא מתנה ומלווה אותם: התשוש נותר לשבת אל שולחן הלימודים, "ראשו מורכן נח על הידיים",¹⁷ ידיים על השולחן וראש על הידיים, ראש משוטח על פני השולחן. זוהי התנוחה של התשוש, השבה ומופיעה על כבאותיה ב"לילה וחלומות

12. [ראו פרידריך ניטשה, כה אמר זרתוסטרה, מגרמנית: אילנה המרמן, עם עובד, תל־אביב 2010, עמ' 347-350 (המתרגם)].

13. Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Éditions Gallimard, Paris 1959, p. 211. החרפת המובן של האפשרי היא תמה קבועה בהאיש בלא תכונות של רוברט מוסיל. [פרק זה של בלאנשו על מוסיל לא נכלל באסופת כתביו של בלאנשו שתורגמו לעברית (המתרגם)].

14. [דלו רומז כאן לכותרת רומן מאוחר של בקט, וראו Samuel Beckett, *Comment c'est*, Éditions de Minuit, Paris 1961 (המתרגם)].

15. Samuel Beckett, "Assez", *Têtes-mortes*, Éditions de Minuit, Paris 1972, p. 36.

16. ראו שירו של ייטס ששימש כמקור השראה ליצירה הטלוויזיונית "... אבל העננים..." [ויליאם בטלר ייטס, "המגדל", מבחר שירים, מאנגלית: שמעון זנדבנק, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 2000, עמ' 48; סמואל בקט, "... אבל העננים...", מחזות: כל יצירותיו בדרמה, מצרפתית ואנגלית: שמעון לוי, אוניברסיטת תל־אביב, תל־אביב 2007, עמ' 489 (המתרגם)].

17. [ראו סמואל בקט, "לילה וחלומות [Nacht und Träume]", מחזות: כל יצירותיו בדרמה, שם, עמ' 526 (המתרגם)].

[*Nacht und Träume*] המקוללים של בקט יוצרים גלריה של תנוחות, תנודות ועמדות מן המתמיהות ביותר מאז דנטה. מאקמאן, מן הסתם, שם לב לכך "שטוב לו יותר בישיבה מאשר בעמידה ובשכיבה יותר מבישיבה"¹⁸. אולם ניסוח זה הולם את העייפות יותר משהוא הולם את התשישות. השכיבה לעולם אינה הסוף, המילה האחרונה, אלא המילה הלפני-אחרונה, שהרי תמיד קיים הסיכון שלאחר מנוחה קלה ניתן יהיה לעמוד, או, לכל הפחות, להסתובב או לזחול. כדי לעצור את הזוחל יש להטמין אותו בכור, לשתול אותו בכד, וגם אז, אם לא יוכל לטלטל עוד את איבריו, הוא יוסיף לטלטל כמה מזיכרונותיו. לעומת זאת, התשישות אינה מאפשרת לעלות למשכב, ועם בוא הלילה, התשוש נשאר לשבת אל השולחן, ראש חלול על ידיים כבולות, "ראש שקוע על ידיים מעוותות". "לילה אחד כשישב ליד שולחנו ראש על הידיים [...] מרים ראשו לשעבר לרגע לראות ידיו לשעבר", "גולגולת לבדה בחושך מקום סגור מונח על לוח עץ...", "הידיים והראש ערמה קטנה..."¹⁹. זוהי התנוחה האיומה ביותר: לחכות בישיבה למוות בלא כל יכולת לקום או לשכב, לארוב למכה שתגרום לנו להזדקק בפעם האחרונה ותכריע אותנו לנצח. היושב לא יאזור שוב כוח, לא יוכל לטלטל ולו זיכרון אחד. אפילו כיסא הנדנדה אינו מספיק לשם כך, עליו להיעצר. אולי יש להבחין בין היצירה בשכיבה של בקט לבין היצירה בישיבה, לבר על סף הקץ. שכן, התשישות היושבת נבדלת מעצם טבעה מן העייפות השוכבת, הזוחלת או השתולה. העייפות חלה על כל מצבי הפעולה, ואילו התשישות נוגעת אך ורק לאמנזיה של העד. היושב הוא העד אשר סביבו חג האחר כדי להעצים את כל רמות העייפות. היושב נמצא שם בטרם נולד ובטרם האחר מתחיל. "האם היה זמן שגם אני הסתובבתי ככה? לא, אני מתמיד ישבתי במקום הזה ממש..."²⁰. אולם מדוע הישיבה היא תנוחה שממנה אורבים למילים, לקולות ולצלילים?

השפה נותנת שם לאפשרי. כיצד ניתן ליצור צירופים ממה שאין לו שם, מאובייקט = X? מולוי ניצב מול חפץ קטן ומזרז המורכב "משני X מחוברים בנקודת ההצטלבות על ידי מטיל", עומד יציב ובה בעת לא מוגדר על ארבעת בסיסיו.²¹ אם בעתיד ימצאו הארכיאולוגים את החפץ הזה בין חורבותינו, סביר להניח שבשל הרגלי המחקר שלהם הם יראו בו חפץ פולחני שנועד לקיום התפילות או להקרבת הקורבנות. כיצד הוא ייכנס אל תוך מערך צירופים אם אין יודעים את שמו, פן-סכינים?²² עם זאת, אם עשיית הצירופים שואפת למצות את האפשרי במילים, עליה לבנות מטא-שפה, לשון מיוחדת כל כך עד שהיחסים בין החפצים יהיו זהים ליחסים בין המילים, עד שהמילים לא יציעו עוד את האפשרי הניתן ביחס

18. בקט, "מאלון מת", הטריולוגיה, לעיל הערה 3, עמ' 210 [בתרגום העברי נפלה טעות, מצאתי לנכון לתקנה כאן (המתרגם)].

19. סמואל בקט, "הו רעתה", אינאך הלאה: נובלות מאוחרות, מאנגלית: שמעון לוי, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1997, עמ' 78; הנ"ל, "ייעות עדיין", שם, עמ' 15, 17; הנ"ל, *Pour finir* *encore et autres foirades*, לעיל הערה 4, עמ' 9, 48.

20. "אלושם", הטריולוגיה, לעיל הערה 3, עמ' 255.

21. "מולוי" (1951), שם, עמ' 57.

22. "ייתכן שדלו רומז כאן לחפציו של מאקמאן, וראו "מאלון מת", שם, עמ' 223: "ובאשר לחפצים שסולקו מהם, הרי שנמצאו נטולי כל ערך ולכל היותר טובים לתשליך, להוציא כן-סכינים קטן מכסף שמוכן ומזומן לרשותו" (המתרגם).

לממשות כלשהי אלא הן עצמן יעניקו לאפשרי את ממשותו הסגולית – הניתנת למיצוי, אם נדייק – ממשות "מזערית פחות. לא יותר. בדרך-המלך לא-יִקום. כמו האינסוף אל האפס"²³. את לשון האטומים הזאת נכנה לשון מספר אחת ביצירתו של בקט, לשון העשויה מאיברי הברה, לשון קטועה, קצוצה, שבה הספירה מחליפה את המשפטים הלוגיים ויחסי הצירופים מחליפים את היחסים התחביריים: לשון של שמות. אך אם נייחל למיצוי האפשרי באמצעות המילים, יש לייחל לא פחות מכך למיצוי המילים עצמן; מכאן הצורך במטא-שפה אחרת, בלשון מספר שתיים, לשון שאינה עוד לשון של שמות אלא לשון של קולות, לשון שאיננה מתקדמת על ידי צירופים של אטומים אלא על ידי התמזגויות של זרמים. הקולות הם הגלים או הזרמים המנתבים ומפיצים את הפרודות הלשוניות. כאשר האפשרי בא לידי מיצוי באמצעות מילים, האטומים נגזרים ונקטעים; כאשר המילים עצמן באות לידי מיצוי, הזרמים נעצרים ומתייבשים. בעיה זו נעשית דומיננטית החל באלושם; יש לגמור עם המילים עכשיו: דממה מוחלטת, לא סתם עייפות מהדיבור, משום ש"לא די לשמור על שתיקה, צריך גם לדעת על איזו שתיקה שומרים..."²⁴. ובכן, מה תהיה המילה האחרונה וכיצד ניתן יהיה לזהותה? על מנת למצות את האפשרי יש למסור את האפשרויות, ה-*possibilia* (החפצים או ה"עניינים"), למילים המצביעות עליהן בתוך מערך צירופים אחד באמצעות איברי ברה המכילים זה את זה. על מנת למצות את המילים יש למסור אותן לאחרים ההוגים אותן בקולם, או, ליתר דיוק, פולטים אותן, מפרישים אותן, דרך זרמים שפעם מתערבבים זה בזה ופעם נבדלים זה מזה. חרף מורכבותו, הרגע השני אינו מנותק מן הרגע הראשון: תמיד יהיה זה אחר שמדבר, שהרי המילים קודמות לי ואין שפה שאינה זרה; תמיד אחר הוא זה הפורש את חסותו על החפצים תוך כדי דיבור ומנכס אותם לעצמו. עתה האפשרי לובש צורה אחרת: האחרים הם עולמות אפשריים; עוצמת הקולות מעניקה לעולמות הללו ממשות המשתנה בלא הרף, שתיקת הקולות מעניקה להם ממשות הניתנת לביטול. פעם הקולות חזקים ופעם חלשים, עד שברגע אחד הם משתתקים (שתיקה מעייפות). פעם הקולות נפרדים ואף ניצבים זה מול זה כהפכים ופעם לא ניתן עוד להבדיל ביניהם. האחרים, כלומר העולמות האפשריים עם החפצים שלהם, עם קולותיהם המעניקים להם את ההיתכנות היחידה של ממשותם, יוצרים "סיפורים". לאחרים אין כל ממשות אחרת פרט לזו שקולם מספק להם בתוך עולמם האפשרי.²⁵ אלה הם מרפי, ואט, מרסיה וכל השאר, "מהוד וחבורתו", מהוד ושכמותו: כיצד לשים להם סוף, לקולותיהם ולסיפוריהם? על מנת למצות את האפשרי בצורתו החדשה יש להתמודד שוב עם בעיית הסדרות הממצות, גם אם ניקלע ל"אפוריה". כיצד יעלה בידי לדבר על האחרים מבלי להיכנס בעצמי אל תוך הסדרה, מבלי "להתווסף" אל קולותיהם, מבלי לעבור מחדש דרכם, מבלי להיות בזה אחר זה: מרפי, מולוי, מאלון, ואט... וכן הלאה, ובכך

23. "רע נראה, רע נאמר", אינאך הלאה, לעיל הערה 19, עמ' 73.

24. "אלושם", הטריולוגיה, לעיל הערה 3, עמ' 269. "בקט שובר את העצם שצריך, לא את המשפט או את המילה אלא את השטף שלהם; היכולת לייבש את השטף – זו גדולתו..." (Edith Fournier, in Samuel Beckett, *Revue d'esthétique*, Éditions Privat, Toulouse 1986, p. 24).

25. בנקודה זו נדמה כי ה"תיאוריה" הגדולה של אלושם סובבת במעגל. מכאן נובע הרעיון שקולותיהן של הדמויות מיוחסים אולי לישויות שונות ה"אחריות" לדמויות עצמן.

לשוב ולהיקלע למהוד האל-לור-תש-כוחו?²⁶ ואולי אין צורך לחתור אל העצמי כאל איבר של הסדרה אלא כאל הגבול שלה, אני התשוש, האל-לוי-שם, אשב בחושך לכר לגמרי, אהיה וורם, "האנטי-מהוד", לגמרי חסר קול, כך שאוכל לדבר על עצמי רק בקולו של מהוד, אוכל להיות וורם רק כאשר אהפוך שוב למהוד.²⁷ האפוריה מורכבת מאותה סדרה בלתי ניתנת למיצוי שאיבריה הם התשושים הללו כולם. "כמה אנחנו בסיכומי של עניין? ומי מדבר ברגע זה? ואל מי? ועל מה?". כיצד לדמיין שלם החובר לאחרים? כיצד להשלים את הסדרה, בעלייה או בירידה, בשניים, אם האחד מדבר אל האחר, או בשלושה, אם האחד מדבר אל האחר על אחר נוסף?²⁸ האפוריה תבוא לידי פתרון רק אם נניח שגבול הסדרה אינו מצוי באינסוף של מונחיה אלא ייתכן שהוא מצוי בכל מקום: בין שני מונחים, בין שני קולות או שתי וריאציות של קול, בתוך הזרם, בגבול שכבר הושג, וזאת הרבה לפני שנוכחנו לדעת שהסדרה באה לידי מיצוי, הרבה לפני שעמדנו על כך שהאפשרי אינו עוד וזמזם זמן רב אין עוד כל סיפור.²⁹ הכול מוצה מזה זמן רב מבלי שהיה בידינו להיווכח בכך, הכול הותם מבלי שהיה בידינו של התשוש להיווכח בכך. וורם התשוש ומהוד האל-לור-תש-כוחו, האחר והאני, יוצרים אותה דמות, אותה לשון זרה, מתה.

בנקודה זו נוצרת לשון מספר שלוש, שאינה מוליכה עוד את השפה אל ספירת החפצים ואל צירופיהם, אף לא אל פלט הקולות, אלא אל גבולות אימננטיים שאינם חדלים מלשנות את מקומם. רווחים, נקבים, קרעים שקודם לכן, כאשר יחסו לסתם עייפות, לא נראו בבירור, למעט אם עלה בידם לבלוט לפתע ובכך לאסוף אל תוכם דבר-מה המגיה מן החוץ או ממקום אחר: "רווחים לכאשר מילים נעלמות. כשאינאין הלאה. אז הכל נראה כמו שרק אז. אל-מעומעם. אל-מעומעם כל שהמילים עמעמו. כל שנראה כך לעשות אל-נאמר."³⁰ הדבר הנראה או הנשמע הזה נקרא ד'ימוי, חזותי או צלילי, כל עוד ניתן לשחררו מכבליהן של שתי הלשונות האחרות. עתה אין עוד צורך לדמיין את השלמתה של הסדרה באמצעות לשון מספר אחת (דמיון של צירופים "נגוע בתבונה"), ואין עוד צורך להמציא סיפורים או להרכיב אינוונטרים של זיכרונות באמצעות לשון מספר שתיים (דמיון נגוע בזיכרון), גם אם הקולות אינם חדלים להנחית עלינו באכזריות זיכרונות בלתי נסבלים, סיפורים אבסורדיים ובני לווייה בלתי רצויים.³¹ קשה מאוד למגר את כל הטפילים הללו הנאחזים בדבקות בדימוי כדי להגיע

26. [כאן ניסיתי לשמר את ההדהוד שדלו יוצר בין l'inépuisable לבין l'innommable – מי שכוהו לא תש ומי שאין לו שם (המתרגם)].
27. "אלושם", הטריולוגיה, לעיל הערה 3, עמ' 293-294.
28. בקט, *Comment c'est*, לעיל הערה 14, עמ' 146, וכן הנ"ל, "חברה", אינאין הלאה, לעיל הערה 19, עמ' 49-21.
29. "אלושם", הטריולוגיה, לעיל הערה 3, עמ' 322.
30. "הו רעתה", אינאין הלאה, לעיל הערה 19, עמ' 92, וכבר במכתב שכתב ב-1937, בגרמנית: "מאחר שאין בידינו לבטל את השפה בבת אחת, עלינו לגייס, לכל הפחות, כל דבר העשוי לרושש אותה. לחורר בה נקבים, בזה אחר זה, עד הרגע שבו מה שחבוי מאחור, בין שזה דבר-מה ובין שזה לא-כלום, יחלחל וינטוף דרכה" (ב"הו רעתה" נכתב להפך: "אין לנטוף"), וראו Samuel Beckett, *Disjecta Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, Calder Publishing, London 1983, pp. 51-55
31. לעתים קרובות הדימוי מצליח בקושי להיחלץ מדימוי-זיכרון, בייחוד ב"חברה" (בתוך אינאין

אל הנקודה שבה "דמו בנפשכם שהדמיון מת"³². אין זה פשוט כלל וכלל ליצור דימוי טהור, לא נגוע, דימוי ותו לו, להגיע אל הנקודה שבה הוא מגיח בכל ייחודיותו, מבלי שידבק בו דבר מן האישי או מן הרציונלי, חודר אל הבלתי מוגדר כמו אל מצב שמיימי. אישה אחת, יד אחת, פה אחד, עיניים אחדות... כחול ולבן... מעט ירוק עם כתמים לבנים ואדומים, חלקת מרעה עם כלניות וכבשים...: "תמונות קטנות כן באור כן אבל לא תמיד לא כאילו זה נדלק כן כאילו כן... הוא קורא לזה החיים למעלה כן... אלו לא זיכרונות לא..."³³.

לעשות דימוי מעת לעת ("זה נעשה, עשיתי את הדימוי") – גם אם תוכן הדימוי עני למדי, בינוני למדי, האם יש תכלית אחרת מלבדו לאמנות, לציור או למוזיקה?³⁴ פסל חרסינה של ליכטנשטיין, כשישים סנטימטרים של גזע עץ חום זקוף, כדור ירוק, לצד ענן קטן וחתיכת שמים, מימין ומשמאל, בגבהים שונים: איזה כוח! אין מה לבקש יותר, לא מבראם ואן ולדה ולא מבטהובן.³⁵ הדימוי הוא ריטורנל קטן,³⁶ חזותי או צלילי, כשהזמן קרב ובא: "הזמן המופלא..."³⁷. בואט, שלוש הצפרדעים שוזרות את פזמוניהן זה בזה, כל אחת באמצעות קדנצה מסוימת: קראק, ק'ק'ק וק'ק'ק. ספריו של בקט רצופים בדימויים שהם ריטורנלים. באהבה ראשונה, הוא רואה פיסת שמי כוכבים מתנדנדת, היא מפזמת חרש.³⁸ הדימוי אינו

הלאה, לעיל הערה 19), ולפעמים הקול מתעורר מתוך רצון פרוורטי לכפות זיכרון אכזר במיוחד: כך בתסריט לטלוויזיה "מה, ג'ו" (בקט, מחזות: כל יצירותיו בדרמה, לעיל הערה 16, עמ' 451-456).

32. [סמואל בקט, "דמו בנפשכם שהדמיון מת", ארבע יצירות, מצרפתית ואנגלית: אורה סגל, כרמל, ירושלים 1991, עמ' 5-9 (המתרגם)].

33. בקט, *Comment c'est*, לעיל הערה 14, עמ' 119 (וכן, על מעט כחול מעט לבן, ועל "החיים למעלה", עמ' 88, 93, 96).

34. Samuel Beckett, *L'Image*, Éditions de Minuit, Paris 1988, p. 18 (וכן: "דימוי יפה אני מתכוון יפה בשל התנועה, הצבע" [בקט, *Comment c'est*, לעיל הערה 14, עמ' 33]).

35. [במסה "La peinture des van Velde ou le monde et le pantalon", שראתה אור בשנת 1945, כתב בקט על שני ציירים הולנדים בני זמנו, בראם ואן ולדה (Bram van Velde, 1895-1981) ואחיו גאר ואן ולדה (Geer van Velde, 1898-1977), וראו להלן, הערה 39. על בטוהובן כתב בקט במכתב בגרמנית מ-1937, וראו *Disjecta Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, לעיל הערה 30, עמ' 51-54 (המתרגם)].

36. [המונח *ritournelle*, במובנו המוזיקלי, מקורו בברוק האיטלקי (*ritorno, ritornello*), שבו הוא מציין מוטיב חוזר, ניגון חוזר או פזמון חוזר. באלף מישורים, דלז וגואטרי משתמשים במונח מעבר לשדה המוזיקלי, כדי להורות על אקט חזרתי היוצר טריטוריה: "אנחנו מכנים בשם 'ריטורנל' מכלול של ביטויים המשרטט טריטוריה ומתפתח לכדי מוטיבים טריטוריאליים ונופים טריטוריאליים (ישנם ריטורנלים מוטוריים, ג'סטואליים, אופטיים וכו')", וראו Gilles Deleuze, *Félix Guattari*, Éditions de Minuit, Paris 1980, p. 397 (המתרגם)].

37. [סמואל בקט, "ימים מאושרים", מחזות: כל יצירותיו בדרמה, לעיל הערה 16, עמ' 267-298. בגרסה האנגלית, *Happy Days*, ויני מחזיקה בתיבת נגינה המנגנת את הוואלס "אני אוהב אותך" מתוך האלמנה העלילה של פרנץ להאר. בגרסה הצרפתית למחזה, *Oh Les Beaux Jours*, שינה בקט את שם הנעימה ל"הזמן המופלא" ("L'heure exquise"), ורק בתום המחזה ויני חשה שהיא יכולה לשיר את "הזמן המופלא" (המתרגם)].

38. סמואל בקט, אהבה ראשונה: סיפורים, מצרפתית: מולי מלצר, אדם מוציאם לאור, ירושלים 1982, עמ' 9-29.

מוגדר על ידי מידת השגב של תוכנו אלא על ידי צורתו, כלומר על ידי "המתח הפנימי" שלו, או על ידי הכוח שהוא מפעיל כדי לחולל את הריק או כדי לחורר נקבים, לשחרר את לפיתת המילים או ליישב את נטיפי הקולות, כדי להיחלץ מהזיכרון ומהתבונה באמצעות דימוי קטן וא־לוגי, אמנזי, כמעט אפאזי, פעם ניצב בתוך הריק ופעם רוטט בתוך הפתוח.³⁹

הדימוי אינו אובייקט, הוא "תהליך". אין לדעת מה כוחם של דימויים מסוימים, גם אם הם פשוטים מאוד, לכאורה, מנקודת המבט של האובייקט. זוהי לשון מספר שלוש, לא עוד לשון של שמות או של קולות אלא לשון של דימויים, דימויי־צליל, דימויי־צבע. הדרך שבה שפת המילים נושאת עמה חישובים, זיכרונות וסיפורים הופכת אותה למשממה: היא אינה יכולה להימנע מכך. ובכל זאת, השפה צריכה ללכוד את הדימוי הטהור בתוכה, בשמות ובקולות. לפעמים השפה עושה זאת בשתיקה, כדי לזכות בשתיקה כפשוטה, ברגע שבו נדמה שהקולות משתתקים, ולפעמים היא עושה זאת באמצעות אות מוליך בתוך תנועת הקול, פִּינג: "פינג כמעט דימוי רק כמעט אף פעם שנייה אחת אור זמן כחול ולבן ברוח".⁴⁰ פעמים אחדות זהו קול שטוח וייחודי מאוד, כמו קבוע מראש, קיים מראש, קול של סדרן או קריין המתאר את סך מרכיביו של דימוי שעתידי לבוא אך הוא עדיין נטול צורה.⁴¹ פעמים אחרות הקול מצליח להתגבר על סלידותיו ועל העדפותיו, על חוסר הרצון שלו, והוא נסחף עם המוזיקה ונעשה דיבור היכול, בתורו, ליצור דימוי מילולי, כמו בשיר מושר (lied), או שהוא עצמו יכול ליצור מוזיקה וצבע של דימוי, כמו בשיר כתוב.⁴² לשון מספר שלוש יכולה להפגיש את המילים והקולות עם הדימויים, אך המפגש הזה מתחולל אך ורק באמצעות צירוף מיוחד: לשון מספר אחת הייתה לשון הרומנים, ושיאה מגיע בואט; לשון מספר שתיים מתווה את מסלוליה הרבים ברומנים (אלושם), מציפה את מחזות התיאטרון ומתפרצת בתסכיתי הרדיו. ואילו לשון מספר שלוש, שנולדה ברומן (איך זה), ועברה דרך התיאטרון (ימים מאושרים, פעולה ללא מילים, קטסטורפה), מוצאת בתסריטים לטלוויזיה את סוד המערך שלה: קול מוקלט מראש בשביל דימוי ההולך ולובש צורה בהדרגה. לתסריטי הטלוויזיה של בקט יש מאפייין מובהק.⁴³

החוץ הזה של השפה אינו רק הדימוי אלא גם ה"רחבות", המרחב. לשון מספר שלוש אינה מתקדמת באמצעות דימויים בלבד אלא גם באמצעות מרחבים. כשם שהדימוי נדרש לחדור אל הבלתי מוגדר למרות היותו מובחן לגמרי, כך המרחב צריך להיות תמיד מרחב עלום, מופקע מכל שימוש ומכל ייעוד, אף על פי שהוא תחום כולו בהגדרות גיאומטריות

39. Samuel Beckett, *Le monde et le pantalon*, Éditions de Minuit, Paris 1989, p. 20 (על שני סוגי הדימויים, ביצירותיהם של בראם ושל גאר ואן ולדה, דימוי יציב ודימוי רוטט).

40. סמואל בקט, "פינג", ארבע יצירות, לעיל הערה 32, עמ' 40-44. פינג מחולל מלמול או שתיקה, על פי רוב בלוויית דימוי.

41. הקול בתסריט לטלוויזיה "טריו רפאים". ב"קטסטורפה", הקול של עוזרת הבימאי וקולו של הבימאי עונים זה לזה ובכך מתארים את היעשותו של הדימוי שיש לעשות.

42. בתסכית הרדיו "מילים ומוזיקה" אנו נוכחים בחוסר הרצון של המילים, הנמצאות בזיקה גדולה מדי להישנותו של זיכרון אישי, המסרבות להיסחף עם המוזיקה.

43. היצירה לטלוויזיה כוללת חמישה תסריטים: "מה, ג'ו" (1965), "טריו רפאים" (1975), "... אבל העננים..." (1976), "קואד" (1982) ו"לילה וחלומות [Nacht und Traumel]" (1982) [ראו בקט, מחזות: כל יצירותיו בדרמה, לעיל הערה 16 (המתרגם)].

(ריבוע עם צלעות ואלכסונים, מעגל עם שטחים, גליל "שהיקפו חמישים מטרים וגובהו שמונה עשר מטרים").⁴⁴ אפשר לאכלס את המרחב הזה ולעבור בו, למעשה זה המרחב שאותו אנו מאכלסים ובו אנו עוברים, אבל הוא שולל את כל הממדים שלנו המאפיינים אותו, כביכול, ומוגדר "ללא כאן וללא שם, מקום שאליו לעולם לא יתקרבו וממנו לא יתרחקו כל הפסיעות שעל פני האדמה".⁴⁵ כפי שהדימוי מופיע לעיני מי שיוצר אותו בתור ריטורנל חזותי או צלילי, כך המרחב מופיע לפני מי שעובר בו בתור ריטורנל מוטורי – תנוחות, תנודות ועמדות. כל הדימויים הללו מתרכבים ומתפרקים.⁴⁶ לפינגים שמחוללים דימויים חודרים הופים שמחוללים תנועות מוזרות במרחב. צורת הליכה מסוימת היא ריטורנל לא פחות משפזמון או חזיון קטן וצבעוני הם ריטורנלים: לדוגמא, הליכתו של ואט מזרחה כשהוא מפנה את חזהו צפונה וזורק את רגלו הימנית דרומה, ולאחר מכן מפנה את החזה דרומה ואת הרגל השמאלית צפונה.⁴⁷ אפשר לראות שצורת ההליכה הזאת ממצה, שכן היא מקיפה את כל כיווני רוחות השמים בעת ובעונה אחת; הכיוון הרביעי הוא מן הסתם היעד שממנו מגיעים מבלי להרחיק לכת. יש להקיף את כל הכיוונים האפשריים ובה בעת ללכת בקו ישר. כך משתווים המשטח והקו הישר, המשטח והנפח. כלומר, המרחב מעניק מובן חדש ואובייקט חדש למיצוי: יש למצות את הפוטנציאלים של מרחב כלשהו.

המרחב הומה פוטנציאלים כל עוד הוא מאפשר לאירועים להתממש; הוא מקדים אפוא את המימוש, שכן הפוטנציאליות עצמה שייכת לאפשרי. אך כמה שונה הדבר מפעולתו של הדימוי שכבר הציע דרך מובהקת למיצוי האפשרי? עתה ניתן לומר שדימוי הניצב בריק מחוץ למרחב, אבל גם בריחוק מהמילים, מהסיפורים ומהזיכרונות, מאחסן אנרגיה פוטנציאלית פנטסטית שעשויה בהזק אחד להתפקע ולהתפוגג. חשיבותו של הדימוי אינה תלויה בדלות תוכנו אלא בלכידה של אותה אנרגיה טרופה העומדת להתפרץ בכל עת והמלמדת שהדימויים לעולם אינם נמשכים זמן רב. הדימויים הם ההתפקעות, ההתכלות וההתפוגגות של האנרגיה הדחוסה שלהם. כמו חלקיקי חומר אחרונים, הדימויים לעולם אינם נמשכים זמן רב, והפינג מחולל "כמעט דימוי רק כמעט אף פעם שנייה אחת". כשהדמות אומרת "די, די עם הדימויים" – היא אכן מואסת בהם, אבל יותר מכך היא חשה בקיומם החולף. "יותר כחול נגמר הכחול".⁴⁸ הרי לא ימצאו ישות שתהיה אמנות המסוגלת להאריך את משך הדימוי: הדימוי נמשך בזמן החמקמק של העונג שלנו, של המבט שלנו ("נשארתי שלוש

44. בקט, "האבודים", ארבע יצירות, לעיל הערה 32, עמ' 10].

45. בקט, *Pour finir encore et autres foirades*, לעיל הערה 4, עמ' 16.

46. כבר בממלכת החי, הריטורנלים אינם נוצרים רק מצעקות ומשריה אלא גם מצבעים, מתנוחות ומתנועות, כפי שאפשר להיווכח באקטים כגון סימון טריטוריה או מחול כלולות. כך הדבר גם בריטורנלים של בני אדם. פליקס גואטרי חקר את פעילות הריטורנלים ביצירה של פרוסט Félix Guattari, "Les ritournelles du temps perdu", *L'Inconscient machinique*, Éditions) (Encres, Fontenay-sous-Bois 1979, pp. 237–336), וראו לדוגמא את הצירוף של הפראזה הקטנה של נְטִי עם צבעים, תנוחות ותנועות (מרסל פרוסט, בצד של סוואן, בעקבות הזמן האבוד (2), מצרפתית: הלית ישרון, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1993 (המתרגם)).

47. בקט, *Watt*, לעיל הערה 8, עמ' 32.

48. בקט, *Nouvelles et textes pour rien*, לעיל הערה 1, עמ' 119–121; הנ"ל, *Comment c'est*, לעיל הערה 14, עמ' 125–129.

דקות מול חיובו של הפרופסור פאטר, להביט בו".⁴⁹ לדימויים יש זמן, רגע נכון שבו הם עשויים להופיע, להיתפס, לשבור את צירוף המילים ואת זרימת הקולות; זוהי שעת הדימויים, כשוויני חשה שהיא יכולה לשיר את "הזמן המופלא",⁵⁰ אך רגע זה קרוב כל כך לסוף, שעה זו קרובה לשעה האחרונה. כיסא הנדנדה הוא ריטורנל מוטורי השואף אל סופו־שלו וכך הוא מאיץ את האפשרי כולו בתנועה "יותר ויותר מהירה", "יותר ויותר קצרה", עד העצירה הפתאומית שתגיע בעוד רגע קט.⁵¹ האנרגיה של הדימוי מתפוגגת. הדימוי מגיע במהירות אל סופו ומתפוגג מפני שהדימוי עצמו הוא האמצעי לשים לזה סוף אחת ולתמיד. הדימוי לוכד את האפשרי כולו כדי להביאו לידי זינוק. כשאומרים "עשיתי את הדימוי", פירושו של דבר שהפעם זה סופי, האפשרי איננו עוד. חוסר הוודאות היחיד שגורם לנו להמשיך הוא שאפילו הציירים והמוזיקאים לעולם אינם בטוחים שעלה בידם "לעשות את הדימוי". איזה צייר גדול לא אמר לעצמו בשעת גסיסתו שנכשל בעשיית דימוי אחד, ולו דימוי קטן ופשוט עד מאוד? ובכן, זה הסוף, בעצם, סופה של כל אפשרות, המוכיח לנו שאכן עשינו אותו, בזה הרגע עשינו את הדימוי. וכך גם כאשר למרחב: אם בשל טבעו הדימוי נמשך זמן קצר מאוד, ייתכן שלמרחב יש מקום דחוק מאוד, דחוק כמו המרחב סנוגר על ויני, במובן שבו ויני תאמר: "האדמה הדוקה", וגודאר: "רק דימוי הדוק".⁵² המרחב רק נוצר ומיד הוא מתכווץ "כחוד של מחט", כשם שהדימוי מתכווץ לתוך מיקרו־זמן: לתוך אותו שחור, "סוף כל סוף זה ודאי – שחור שרק ניתן בוודאותו של אפר"; "פינג שתיקה הופ נגמר".⁵³

יש אפוא ארבע דרכים למצות את האפשרי:

– ליצור סדרות ממצות של דברים;

– לייבש את זרמי הקולות;

– להוגיע את הפוטנציאלים של המרחב;

– לפוגג את עוצמת הדימוי.

התשובה היא זה שמוצה עד תום, זה שיושב, זה שהתייגע וזה שהתפוגג. שתי הדרכים האחרונות מתאחדות בתוך לשון מספר שלוש, לשון הדימויים והמרחבים. לשון זו אינה נחלצת לגמרי משפת המילים, היא עולה או ניתנת מתוך נקביה, פעריה ושתיקותיה של השפה. לעתים היא עצמה פועלת בשתיקה, לעתים היא מוצגת כקול מוקלט, וכך, ביתר שאת, היא כופה על הדיבור להיעשות דימוי, תנועה, פזמון, שיר. לשון זו, בלא שמץ של ספק, נולדת ברומנים ובנובלות, עוברת דרך מחזות התיאטרון, אבל רק בתסריטים לטלוויזיה היא משלימה את

49. בקט, *Le monde et le pantalon*, לעיל הערה 39, עמ' 20. [ייתכן שבקט רומז במובאה זו על ניתוח ה"מונה ליהו" מאת מבקר האמנות וולטר פאטר (Pater, 1839-1894), וראו Lawrence E. Harvey, "Samuel Beckett on Life, Art, and Criticism", *MLN*, 80:5, 1965, pp. 545-562 (המתרגם)].

50. [בקט, "ימים מאושרים", מחזות: כל יצירותיו בדרמה, לעיל הערה 16, עמ' 267-298 (המתרגם)].

51. בקט, *Murphy*, לעיל הערה 9, עמ' 181.

52. [דלו משחק כאן במובנים השונים של המילה "juste": "Winnie dira 'la terre est juste', et 'juste' Godard (המתרגם)].

53. בקט, *Pour finir encore*, לעיל הערה 4, עמ' 16; "Bing", *Têtes-Mortes*; לעיל הערה 15, עמ' 66 [דלו מצטט כאן את הגרסה הצרפתית של "פינג". הגרסה האנגלית משימה את השימוש ב"הופ"; אי לכך משפט זה אינו מצוי בתרגום לעברית (המתרגם)].

פעולתה הסגולית, בשונה משתי הלשונות הראשונות. "קואד" יהיה מרחב עם שתיקה שבסופה מוזיקה. "טריו רפאים" יהיה מרחב עם קריינות קולית ומוזיקה. "...אבל העננים..." יהיה דימוי עם קול ושיר. "לילה וחלומות" יהיה דימוי עם שתיקה, פזמון ומוזיקה.⁵⁴

מצרפתית: עילי ראונר

54. וראו בקט, "קואד", "טריו רפאים", "...אבל העננים...", "לילה וחלומות [*Nacht und Träume*]", מחזות: כל יצירותיו בדרכה, לעיל הערה 16 (המתרגם).