

הבימה



מחכים לגודו

תיאטרון „הבימה“ מציג:

דודה ליזה

מלודרמה ישראלית

מאת: נסים אלוני

תפאורה ותלבושות: אודרי ברגנר

כחשתתפות:

חנה רובינא, בת עמי, נחום בוכמן, רפאל
קלצ'קין, שמואל סגל, ישראל בקר, חיים
אמיתי, אדית אסטרוק, שי דנון ויוסף פולק

בקרוב!

שמשון

מחזה מקורי

מאת: יגאל מוסינזון

מחכים לגודו

טרגי קומדיה בשתי מערכות

מאת: סמואל בקט

עברית:

משה שמיר

הבמאי:

יוסף יזרעאלי

תפאורה ותלבושות:

יגאל תומרקין

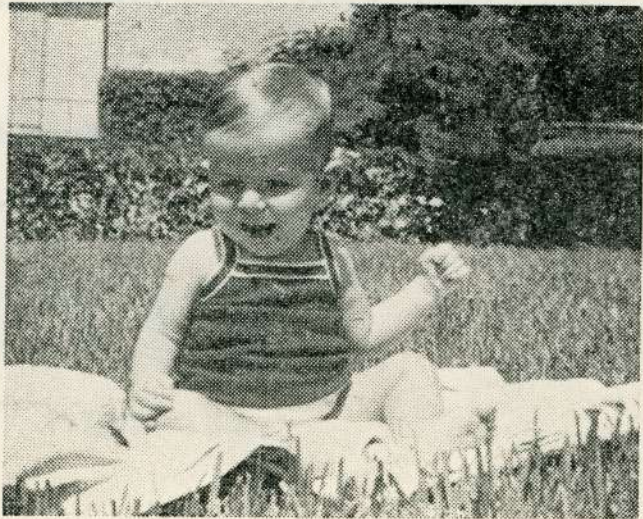
מוסיקה:

מיכאל סגל

תאורה:

מיכאל ליברמן

הצגת בכורה דצמבר 1968



גם אני כבר יודע ש...
לא יאומן - אבל סופרגז מושלם!
 שנות נסיון רבות עומדות לרשות לקוחות סופרגז
 בשרות יעיל ואדיב.

סניפים בכל חלקי הארץ
 משרד ראשי: בן-יהודה 32 תל-אביב

במשך חודשי החורף

מבצע ענק

**במחירים
 ללא תקדים**

במצלמות, מסריטות, מקרינים ופנסי-קסם, משקפות, עדשות
 וכל אביזרי צילום והסרטה. שרות אדיב - יעוץ והדרכה מקצועי

Everything
 in
 photography
 and movie



החלפה
 תיקונים
 מעבדה
 שחור לבן
 וצבע

רח' אלנבי 19, תל-אביב, טלפון: 55346 פתוח 7-3.30, 1-9

על "מחכים לגודו"

מאת: מתי מגד

שש שנים לאחר שכתב בקט את מחזהו "מחכים לגודו" (En Attendant Godot) התקיימה הצגת-הבכורה של המחזה, על במת ה-Theâtre de Babylone בפריז, בבימויו ובהשתתפותו של רוז'ה בלן Roger Blin. ומאז ועד עתה זכה המחזה להצלחה אשר מעטות מאד כמותה בתולדות התיאטרון. במשך השנים, תורגם המחזה לכעשרים וחמש לשונות והוצג על במות העולם, מפינלנד ועד תורכיה וישראל מיפאן ועד ברזיל וצ'ילי. במרוצת השנים הללו הפך והיה לחלק אינטגרלי מ"הרפרטואר הקלאסי" ששום תיאטרון "המכבד את עצמו" אינו מוותר עליו.

ועם זאת, נשאר המחזה כמעין חידה בעיני רבים-רבים מצופיו, עד עצם היום הזה. אומנם, הורגלנו בינתיים לקרוא ולראות מחזות "אבגרדיים" ו"אבסורדיים", או ייקראו כאשר ייקראו, לאין-מספר; מהם, שהלכו בדרכו של "מחכים לגודו", או אפילו חיקוהו ושאלו ממנו את תכניו ואמציו, ומהם שסללו להם דרכים אחרות, אך גם הם נהנו בדיעבד ממעשיו של "החלוץ" שהלך לפני המחנה. אין ספק, איפוא, שמצבנו היום נוח הרבה יותר מאשר היה לפני חמש-עשרה או עשר שנים, כאשר נפגשנו לראשונה ב"מחכים לגודו": דברים רבים, שנראו אז בעינינו תמוהים, מוזרים וסתומים, כאילו נתבהרו ונתפרשו בינתיים, ואף החילונו מגיסים בהם את לבנו. כל-כך, בזכות חקייניו הקטנים ומסלפיו השטחיים של בקט, לא פחות מאשר בזכותו של בקט עצמו... ולמרות כל אלה, עדיין עומד המחזה עצמו וכמו-זועק לפירוש ולפיענוח ולהבהרת סתומותיו. לא ייפלא, אם-כן, שבמשך השנים נכתבו כבר מאות (!) מאמרים, בלי הגזמה, העוסקים בפרשנותו של "מחכים לגודו", ועשרות ספרים הקדישו פרקים רבים למשימה זו. ואם לא קירבונו כל אלה ביותר אל המחזה, אין זאת משום שכל בעלי המאמרים, המחקרים והספרים לא העלו בחכתם רעיונות מבריקים והסברים מאירי-עיניים. אדרבא ואדרבא. אלא ש"לפתח רובץ חטאת", ומטעות ראשונית אחת לא ניקו, כמדומה, גם הטובים שבפרשני המחזה. לאמור: מרוב התמכרות למשימה זו של חיפוש המפתח לחידות ולסמלים שבמחזה — ובעיקר, כמובן, לפיענוח "זהותו" של גודו עצמו (בהצגתו הראשונה בישראל כונה, מטעמים מובנים אך מוטעים, בשם "מראל"...) — הסיחו את דעתם מן העובדה שלפניהם, קודם-כל וככלות-הכל, מחזה, הצגה, יצירה שנועדה לתיאטרון, החיה ומתממשת, קמה אך נופלת, כיצירה של תיאטרון ואפשר וצריך לדון בה ולבחנה לפי הכללים ואמות-המידה הנהוגים כלפי יצירות מסוגה.

ודאי, אין זה תיאטרון רגיל. מכל מקום, בשעתו, משהוצג המחזה לראשונה, לא ייפלא הדבר שהפתיע, הדהים והביך את צופיו, שרגילים היו כמובן בתיאטרון מסוג אחר לגמרי. רק השנונים, בעלי-הדמיון ורחבי-הדעת שבהם (כגון, למשל, המחזאים אנואי ותורנטון וילדר, טנסי ויליאמס וסארויאן, ועוד מעטים שכמותם) תפסו מיד שלפניהם תמרור חשוב וסימן של מפנה רב-ערך בתולדות הדרמה והתיאטרון, ואף חיוו דעתם והתפעלותם ברבים. בהקשר זה, מן הראוי להזכיר למשל את דבריו של קנת טיין, מחשובי המבקרים באנגליה, אשר לאחר הצגת-הבכורה בלונדון כתב, בזו הלשון, בקירוב: אין זו דרמה רגילה. אין בה כל הסממנים המקובלים של דרמה — לא התחלה, אמצע וסוף, לא התפתחות של עלילה, מפנה-התוודעות ושיא, לא קונפליקט בין דמויות... אך כנגד זה יש

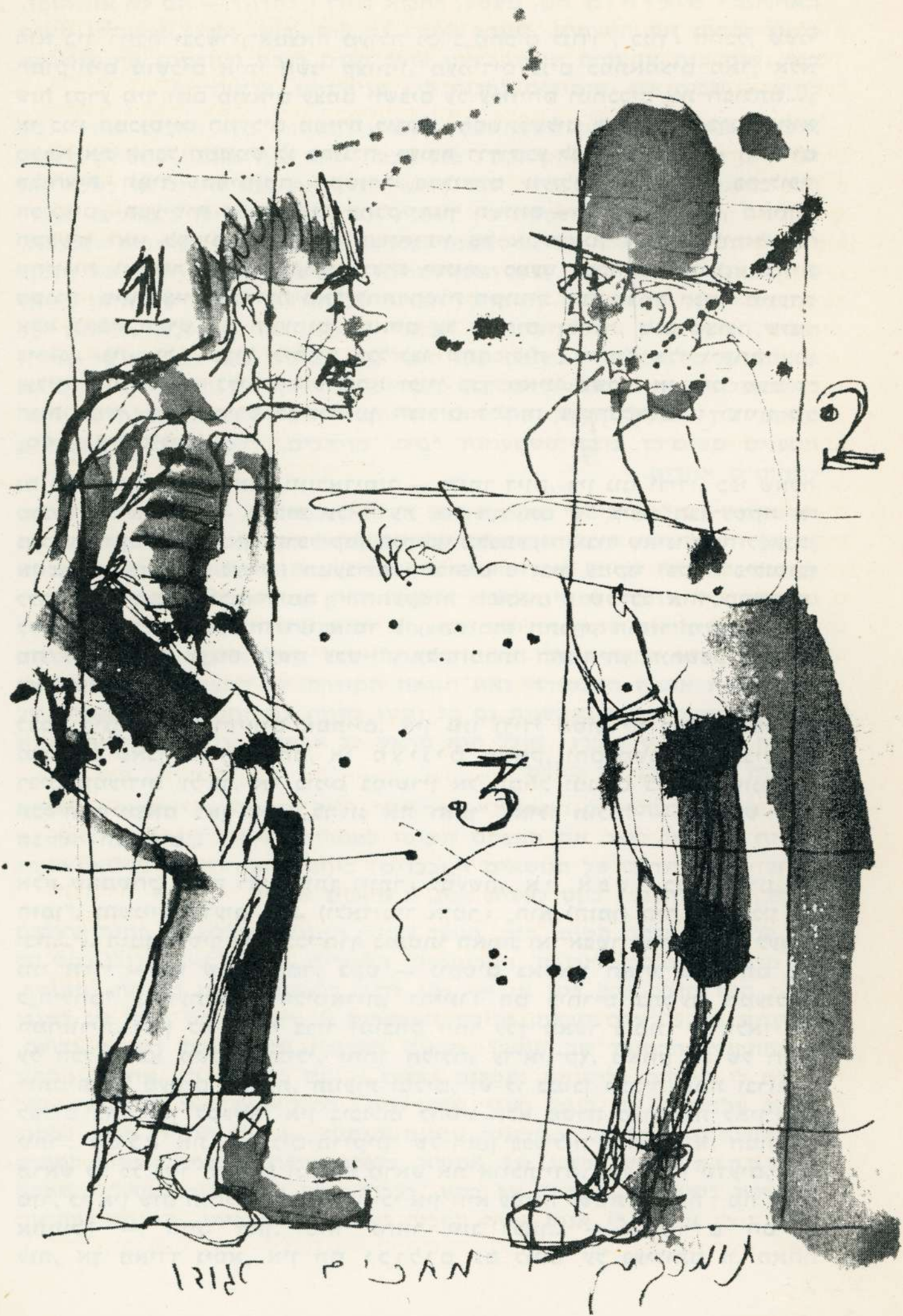
במחזה ממשות דרמטית ברורה, רבת-עוצמה, ויש בו מתח גבוה. בהצגה זו למדנו שוב, כי הדרמה הינה קודם-כל „אמצעי לבלות שעתיים ומעלה בחשיכה, בלי להשתעמם אף רגע“... ולמעשה, לימדנו המחזה כי עלינו, בפשטות, לחפש הגדרה חדשה, רחבה יותר וראשונית יותר, לעצם המושג דרמה...

לאחר-מכן ממשיך קיין ומסביר, במה וכיצד ממשיך בקט, ב„מחכים לגודו“ מסורת עתיקה וטובה של התיאטרון מאז-מעולם ומה ואיך הוא גם מוסיף עליה שלו ומשנה אותה. בגישה כעין זו נקטו גם עוד אחדים ומעטים מן המבקרים. אך דומה, שיש מקום לחשש ש„המסורת הפרשנית“, המבקשת בכל מקום רעיונות וסמלים נסתרים ומתאמצת מאד לפענחם ולפרשם — עד שלעתים כופה היא על מחזה זה או אחר השקפות שלא נרמזו ולא נזכרו בו כלל — מולכת עדיין בכיפה בתודעתם של קוראים וצופים-בפועל-ובכוח לא-מעטים, גם כאן, בישראל. מן הדין, איפוא, להדגיש מיד, כי „מחכים לגודו“ איננו מחזה מטפיזי, או תיאולוגי; כי אין הוא בנוי סביב אידיאה מרכזית אחת, או סביב סמל נסתר אחד; וכי ענינם של היוצר ושל „גיבוריו“ כאחד אינו נתון בשום-פנים בספקולציות עיוניות על-אודות מהותו של האל והדרכים להשגחה, או כיוצא באלה נושאים נכבדים וחשובים מאד כשלעצמם.

זאת ועוד: לאחר שקראנו רבים-רבים מן הפירושים, הגלויים או המוצנעים והנרמזים, לזהויו של גודו, הגענו למסקנה, כי מאחר שגודו עצמו אינו מופיע במחזה, פשוט אינו מופיע (למרות מאמציהם של אחדים מהפרשנים לזהות את גודו עם... פוצו, או לבלוש אחריו ולגלותו בכל שאר האנשים והחפצים המופיעים בהצגה), הרי שאין שום טעם וצורך לטרוח ולעיין בשאלה מיהו סוף-סוף אותו גודו מסתורי. כל-שכן, שאסטרטגון וולאדימיר עצמם גם הם אינם עוסקים כמעט בשאלה זו וניכר בהם שאינה מטרידה הרבה את רוחם.

כנגד זה, יכולים אנו לראות בעליל מה יש במחזה ובהצגה. אין אדם צריך להיות מומחה בתולדות התיאטרון לדורותיו, כדי לראות, למשל, מאיזה מקורות שאב בקט את „חומרי-הגלם“ של מחזהו, ועל איזו מסורת ביקש להישען. יודעי-דבר מציינים, אומנם, בין שאר המקורות, את התיאטרון היווני העתיק, ממנו נטל בקט את מספר השחקנים המצומצם, את הקריאות והצעקות שמאחורי-הקלעים ואת „האל הנעדר“; את תיאטרון ה„נו“ היפאני, ממנו למד את החסכון המירבי בתפאורה ואת הניואנסים הדקים שבה כמו-גם את הריקוד „הפולחני“; את ה„קומדיה דל ארטה“, ממנה למד בקט איך לנצל את יסוד האימפרוביזציה; את התיאטרון האכספרומנטלי של שנות ה-20 וה-30 למאתנו, ועוד ועוד. והצדק עם.

אך יותר מכל אלה מזדקרת לעינינו מסורת אחרת חשובה מכל הנזכרות לעיל בהקשר זה: הלא היא מסורת הוודביל, הבורלסקה, הקירקס, המיוזיק-הול (לא מקרה הוא, כמובן, שדידי וגוגו עצמם מזכירים את אלה בשיחתם הלגלגנית על „הערב המקסים“ והמשעמם שעבר עליהם...). ממקורות אלה, נטל בקט את עצם דמויותיהם של הנוודים-המוקיונים, המוזנחים בלוייהבגד, המגמגמים ומועדים בלי-הרף; את ניבול-הפה, המשולב לסירוגין בנימוסים קפדניים מאד; את תחבולות הפנטומימה הנלעגות ואת אביזרי התפאורה וכדומה. רק שם, בזירת-הקירקס, בהפסקה שבין „מספר“ אחד למשנהו, או על במת הבורלסק, יכול היה בקט עצמו לראות את התחבולות הנלעגות, שבהן או בכמותן משתמש



הוא ביד רחבה ובכשרון-אמצאה מעולה גם ב"מחכים לגודו", כגון: החבל, ששני המוקיונים מושכים אותו משני קצותיו, מעמידים פנים כמתאמצים מאד, אלא שזה נקרע מיד והם מוצאים עצמם יושבים על עכוזיהם ומחכים את חבולתם...; או כגון המכנסיים הגדולים ממידת לובשם, המשתלשלים עד לעקביו ברגע שהוא מפתח את החבל המשמש לו כחגורה, ושוכח דרך-קבע לכפתרם כהלכה; הנעליים הלוחצות תמיד והמימיקה הקשורה בחליצתם ונעילתם; המשחק בחילופי-הכובעים; הבעיטות הפתאומיות בחלקי-הגוף השונים — חלקן, אומנם, מאחורי הקלעים ואנו למדים עליהן רק מצווחותיו של אסטרטגון — והנפילות-לאחור החוזרות ונישנות, ווד ועוד, תחבולות ישנות, כמעט נשכחות בימינו, הבונות מסגרת סיטואציונית ברורה מאד להתרחשות הקיומית שעל הבמה ואינה מיועדת אלא להפיג ולגרש את השעמום המאיים על הצופים. ולוואי, שגם הצופה שלנו, בימינו, בישראל, ישכיל ליהנות בכל-לבו מתחבולות "זולות" אלו וישחק עמן ועליהן במלוא-פיו, בלי לחשוש שמא יפגין בכך שאינו משכיל או אינו מעמיק-הגות למדי, כמו שנדרש כביכול מן הצופים במחזה שהודבקה עליו תווית של "מחזה פילוסופי"!

גם השיחות בין אסטרטגון ווולאדימיר — וליתר דיוק, בין גוגו ודידי, כפי שאלה מכנים זה את זה — מעלות על הדעת את הופעתם של ליצני הבורלסקה או מוקיוני הקירקס: מכאן, הרפליקות הנקטעות לפתע; הדיבור שאינו זוכה למענה, או שנענה אך שלא לעניין; המעברים התכופים מדיבור עמקני ופסבדו-פילוסופי ללהג גדוש תפלות ורמזי-זימה; ההתעקשות הפתאומית של כל אחד מהשניים, לסירוגין, שלא להבין מה רעו אומר לו; השימוש התכוף, החוזר-ונישנה, ב"אין מה עלשות" או ב"מה נעשה עכשיו", על יומרתו ההגותית, הנחשפת לאלתר, ועוד ועוד.

כצמד ליצנים או מוקיונים אמתיים, אין גוגו ודידי מסתירים כלל מעצמם או מצופיהם שאכן משחקים הם, או מציגים משחק, והם משתמשים בביטויים רבים המעידים על-כך, אף פונים במישרין אל הקהל ומגלים בדרכים שונות כי תכלית הימצאם כאן היא "להרוג את הזמן" ואילו תוכנה — הביקוש אחר הבידור המתאים...

אלא שהמשחק נעשה רציני יותר ויותר: למעשה, אי אפשר כלל "להרוג את הזמן", והשניים יודעים זאת. (ולאדימיר אומר: "הוא (הזמן) היה חולף בין כה וכה..."). הזמן מוסיף לנוע בלי-הרף במגמתו האחת ואי-אפשר להחזירו או לעצרו. גוגו ודידי — או שמא נאמר, בקט — נוקטים באמצעי האחד שברשותם כדי ל"הילחם" בתנועת-הזמן הליניארית, דהיינו: הם בוחרים בתנועה המעגלית, המחזורית. ואין לנו ביטוי ברור ומובהק יותר לכך מאשר פזמונו של ולאדימיר על הכלב שבא מטבחה וכולי, וחוזר חלילה, עד-אין-קץ. משחק זה של חזרה ריתמית של מעשים ומחוות, תנועות ומלים, יש לו כמובן תכלית אחת וברורה: לשלוט בזמן. אך למעשה, אין ביכולתו להשיג אלא מטרה מצומצמת לאין-ערוך יותר: למלא את "החללים הריקים" של הזמן בפעילות-משחקית זו, המוותרת מראש על כל פשר ותוחלת ומודעת מראש את אוזלת-ידיה. גוגו ודידי יודעים, כא-מור, כי אין שום תוחלת לפעילות זו וכי אין היא עשויה לשנות מאומה: מה עשינו אתמול? — היינו כאן. מחר נחזור שוב לכאן... — אומרים הם זה לזה, אך מאידך גיסא, אין הם יכולים גם לוותר על פעילותם זו. האחת

האחרונה: מוכרחים הם, משמע, לחכות לגודו ו"להרוג" — אם לא את הזמן, כי-אז לפחות את השעמום. לשווא יאמרו זה לזה "בוא, נלך". אף-על-פי ששום דבר, שום כוח או גורם חיצוני, אינו עוצר בעדם ללכת ולהפסיק את ציפייתם לגודו — שבים הם ומוסיפים לחכות לו; מן-הסתם, עד-אין-קץ.

אומנם, בנקודה זו ניתק הקשר ובטל הדמיון והשיתוף בין "מחכים לגודו" ובין הוודביל, הבורלסקה או הקירקס: בכל אלה — לא נועד באמת למשחק-החוזר, הנע במעגל, שום תפקיד אחר, לבד מאשר לבדר את דעת הקהל או למלא את החללים הריקים של ההפסקה בין הופעה אחת לשניה. ואילו ב"מחכים לגודו" יוצר האלמנט המחזורי, על כל סממניו וכלליו, את המתיחות הקוטבית שבמחזה, כיוון שאותו משחק קומי, נלעג וחסר-תוחלת, ל"מילוי חלליו הריקים של הזמן" מתבצע לאורך כל המחזה על הרקע הברור של תודעת זרימתו של הזמן בכיוון האחד, הליניארי, ושל השינויים הבלתי נמנעים שזו מחוללת בחייהם של בני האדם. כל מלה היוצאת מפי גוגו ודידי (וכן גם מפי פוצו ולאקי), כל מחווה קומי וכל תנועה גרוטסקית שלהם, מגבירים בלי חשך את המתיחות הקוטבית הזאת, בין המעגל והקו, בין התנועה המחזורית והתנועה הבלתי-מחזורית, ונטענים משום-כך ברבדי-משמעויות רבים, מורכבים, דיאלקטיים, המתפרשים לתחומים אחדים.

המשמעות הבולטת ביותר של קוטביות זו היא, כמדומה, המשמעות האירונית, או אף הסאטירית, שעצם סמיכותם של האפקטים הקומיים המובהקים מעניקה ל"דיבור הגבוה" או ל"הגות העמוקה" שבפי הנפשות הפועלות במחזה. בקט משתמש ביד רחבה למדי ובכשרון-אמצאה זריז ורב-תחבולות בניפוצן החוזר-ונישנה של גלופות סנטימנטליות באמצעות האפקטים הקומיים הנלעגים. בדרך זו, כופה הוא לכאורה על הדמויות-במחזה ועל קהל-הצופים כאחד להתוודע ולהכיר את אופיה האבסורדי ואת חזותה הקודרת של המציאות האנושית. אך מצד שני מכשיל הוא בעקשנות גם כל נסיון לשוות למחזהו צביון ומשמעות של קדרות וכובד-ראש מופרז; שולל הוא מראש כל אפשרות של הצהרות והבטחות חגיגיות על "מצבו של האדם".

אכן, מעטים ביותר הם המחזות — כמדומה, בכל תולדות התיאטרון — שבהם הצליח המחזאי לנצל את האפקט הקומי למטרות רציניות-ביותר ובזמן גם לזלזל כל-כך בערכם של הנושאים ה"נכבדים" ביותר, השיחות האינטלקטואליות ביותר, כמו שהצליח בקט לעשות זאת, ב"מחכים לגודו".

אם על-שום האפקט הקומי הזה, הנוצר על-ידי הניגוד המובלט בין פחיתות-ערכם של מעשי האדם לבין דיבוריו "המרוממים" השגורים, ואם על-שום שלגבי בקט רק טבעי היה הדבר שכל דיון או אף רמז לדיון בבעיות הקיום האנושי, המוסר, היחסים בין בני-אדם שונים, הזיקה האפשרית או הנבצרת בין כאבו של ראובן והשתתפותו הרגשית של שמעון, הנערך במסגרת של מסורת רוחנית ידועה, הכרח לו שינקוט בביטויים וסמלים דתיים — אם כך ואם כך, איפוא, נוכחנו לדעת שלמעשה אין לגוגו ודידי שום עניין, בלתי-אמצעי או מלאכותי, בכל ספוקלציה מתפיזית או תיאולוגית. עניינם האמיתי, אם לא היחידי הוא: ללמוד כי לחכות פירושו להיות! ממילא, הופכת ציפיה זו עצמה ונעשית לחוויה המכרעת בחיי כל "גיבוריו" של בקט, לרבות אלה שב"מחכים לגודו". המחכה עצמו יודע אס-כן כי אנוס יהיה להכיר באבסורד שבציפיתו, מי-יודע-למה-או-

למי; יודע הוא ומבין את הריקות האיומה הצפונה בעצם הסיטואציה של הציפיה, את הניגוד הנואש שבין ההתוודעות אל תהליכי ההזדקנות והמוות לבין הכורח המוטל על בני-האדם להוסיף ולהתעקש לשוב ולבחור באפשרות היחידה המסורה לרשות-בחירתם.

אך מה יוכל עוד לעשות? — אפילו הבחירה בהתאבדות-כמוצא ניטלה ממנו, למעשה, אם לא מיהר לממשה מיד לאחר התוודעותו הראשונה לאבסורד שבקיומו... משעה ש"נלכד" אדם במעגל זה של הציפיה, שוב אין עוד אף רגע בחייו יכול להיות הרגע המכריע, המפנה הקיצוני. שומה עליו לדעת כל זאת — וללכת הלאה. כלומר, לעמוד במקומו, או לנוע סביב? עצמו, ולחכות.

אומנם-כן: לסתירה זו, בין יסוד הבחירה בציפייה ובין יסוד הכפייה שבה; בין התנועה המעגלית ובין התנועה הליניארית; בין ההכרה באבסורד ובין המאמץ העיקש והנואש שלא להודות בו כביכול; לסתירה זו, איפוא, אין שום פתרון ואין ממנה שום מוצא ומפלט. כל מה שאפשר עוד לעשות בה הוא — לממשה ולעצבה על במת-התיאטרון, בדמותה השלימה והנאמנה ביותר, כמות שהיא. ופירושו של דבר: כמשחק קומי, גרוטסקי, רב-אמצאות-ותחבולות, מבדר מראשיתו ועד סופו. אך פירושו הנוסף: משחק רציני מאד-מאד, פתיטי, טראגי אפילו, משום שרק הוא לבדו יכול עדיין לוודע את האדם להרגשה הודאית כי קיים הוא...

אין זה מקרה, כמובן, כי בקט בחר דווקא בשני נוודים אלה, אסטרגון וולאדימיר, לשמש כנציגיו או כ"פרשניו" — בדרך המשחק והגרוטסקה — לאופן הקיום האנושי, בעירומו, ולא בחר לשם כך במלך או בכוהן ובאביר, גיבוריה של הטרגדיה העתיקה, אף לא בבורגני ובפרוליטר, גיבוריה של הדרמה, "הריאליסטית" במאה האחרונה. גוגו ודידי אינם דמויות מופשטות, נשמות ערטילאיות, כלל-עיקר אדרבא: שניהם אנשים חיים, ריאליסטיים-כמעט בעיצובם, הנבדלים זה מזה בבירור בתכונות-אופיים ובדרכי-תגובתם-ודיבורם. אך יתרונם על-פני כל "גיבורים" או "פרשנים" אחרים לקיום האנושי בגילומו הדרמטי הוא בכך, שמנותקים הם מכל מסגרת היסטורית מסויימת (זו אינה מרומזת, אם איני טועה, אפילו פעם אחת בכל יצירותיו של בקט) ומכל שייכות מעמדית או פונקציה חברתית; רחוקה מלבם כל שאיפה או תוכנית לשלוט בעולם, החומרי או המדיני, הפיזי או האנושי, הרחב או המצומצם ואינם מקווים כי יזכו עוד אי-פעם בדבר כלשהו בעולמם, או כי יחול עוד שינוי כלשהו בחייהם. ודווקא משום כך מסוגלים הנוודים האלה, יותר מכל אדם אחר זולתם, לעמוד חשופים לגמרי מול קיומם "כמות שהוא", ולהציג נאמנה את היסוד הבלתי-ניכחד שבאדם, המתקיים מעבר לכל התמורות הפרטיות המותנות בשייכויות ובזיקות לחברה ולמעמד, למוסד ולמשפחה, לתפקיד או לתוכנית-ומטרה. כך, כמות שהם, בלי דת ואמונה, בלי אידיאולוגיה וזיקה שבעולם, ניצבים שני הנוודים בבדידותם אל מול עולם אבסורדי ואל מול סתירות-ללא-פשר-ומוצא שבחיים האנושיים — והנה מתעקשים הם עם זאת להוסיף ולהתקיים, להוסיף ולהתוודע ואף להודיע את קיומם, להוסיף ולהפגין את נוכחותם ולתבוע מזולתם כי יתבוננו בה, יקשיבו, ישימו אליה את לבם.

לשון אחרת: מתעקשים להמשיך ולשחק שוב-ושוב את משחקם המשעשע, העצוב, הנלעג, הטראגי, בלי לחשוש כיצד ייראו בעיני זולתם ובלי לחשוש לשתף את זולתם במשחקם זה, אין לו קץ.



רק החזק את הפנטקס בידך

ASAHI PENTAX תוצאות שנות יצור ומחקר רבות בצלום 35 מ"מ, היא בעלת איכות טכנית מעולה, קלת משקל ונעים מאוד להחזיקה ביד. היא בעלת תכונות מיוחדות רבות ואיכותה הנפלאה אינה עומדת בשום יחס למחירה. קיימים שלושה דגמים,

ASAHI PENTAX S1A, בעלת עדשות 55 Super Takumar מ"מ f/2. צמצם אוטומטי לחלוטין, מהירויות-תריס מ"1 שניה עד 1/500 שניה. טבלת מרחק מ"45 ס"מ ועד אין סוף.

ASAHI PENTAX SV, בעלת עדשות 55 Super Takumar מ"מ f/1.8. צמצם אוטומטי לחלוטין, מהירויות-תריס מ"1 שניה עד 1/1000 שניה. מונה-עצמי, טבלת מרחק מ"45 ס"מ ועד אין סוף.

ASAHI PENTAX SPOTMATIC היא כנראה המצלמה השליטה בין מצלמות ה-SLR. כמו ה-SV אולם בעלת עדשות 50 Super Takumar מ"מ f/1.4 או f/1.8. ומד-אור הבנוי באופן מעולה בגוף המצלמה, דרך העדשות.

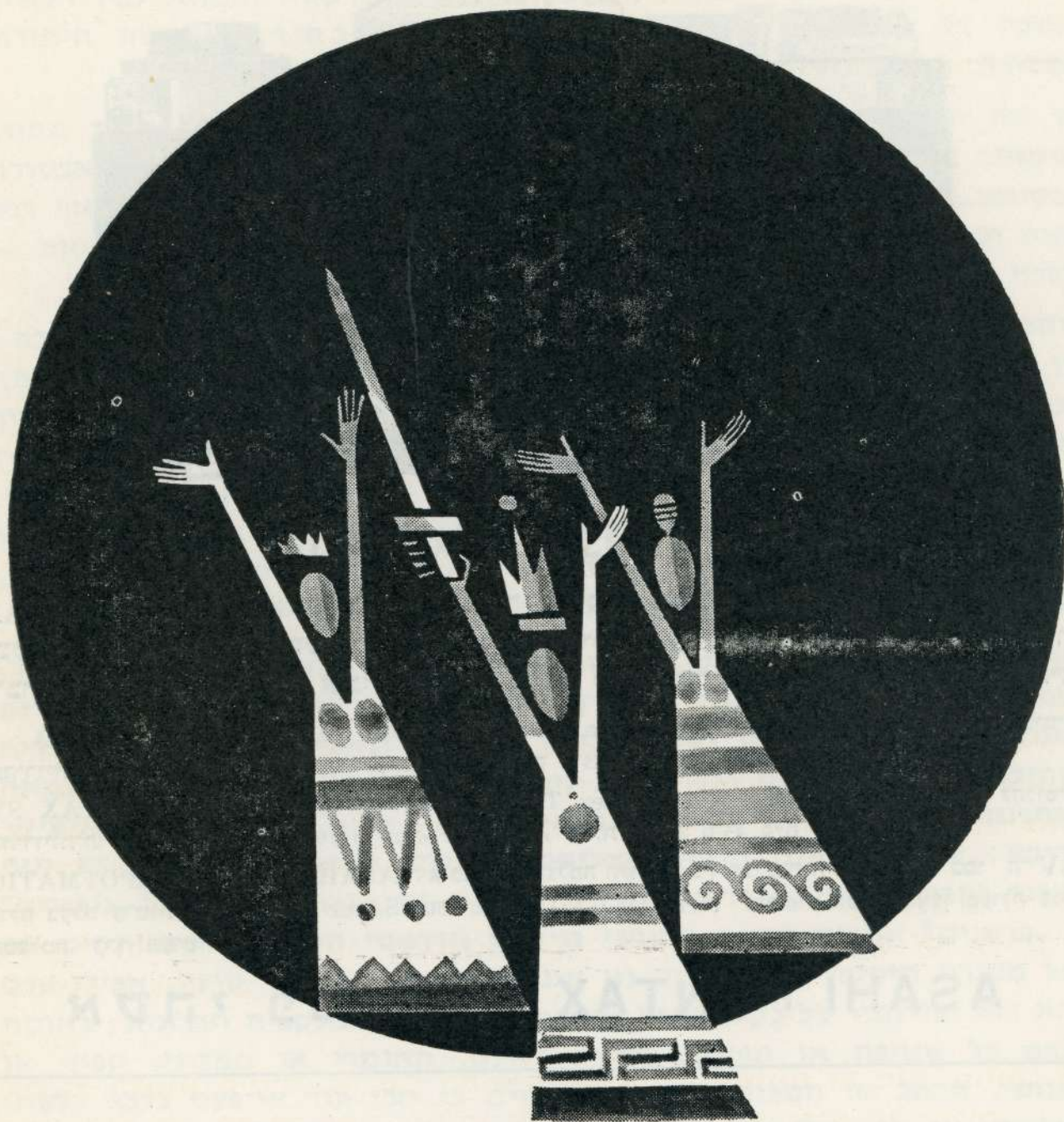
ASAHI PENTAX אסהי פנטקס



**'BLACK
&
WHITE'**

SCOTCH WHISKY





קלאסי או מודרני?

יש הנהנים ממחזה קלאסי
ואחרים - המעדיפים מחזה מודרני
שאלה של טעם כמובן.

אך כל אחד מאתנו
משתתף בדאגלת מפעל הפיס
המתקיימת בכל יום חמישי.

תוחלת ממושכה

אסטרגון: למה אתה יכול לצפות, כשאתה תמיד מחכה עד הרגע האחרון.

ולאדימיר: (מהורהר) הרגע האחרון... (מעמיק חשוב) ארוך — אבל יגמר טוב... תוחלת ממושכה מחלה את המה-שמו...מי אמר את זה?

א.

את „מחכים לגודו" ראיתי על הבמה רק פעם אחת. היה זה לפני שלש עשרה שנה, בהצגתו הראשונה של המחזה על ידי ה„ארט תיאטר" בלונדון. זאת היתה אהבה ממבט ראשון. לא הייתי יחיד, כמובן, בהתלהבותי. הצלחתה של אותה הצגה בלונדון סימנה את ראשית ההכרה הבינלאומית בגאון האירי הצנוע, היושב בפאריז וכותב צרפתית.

גדלותו של המחזה — וההצגה הלונדונית מיצתה זאת עד תום — במה שקורה על הבמה גם לשני גיבוריו הנפלאים: צחוק עד כאב. „כבר אי אפשר לצחוק..." ומיד — כאב עד צחוק. צחוק, בכל אופן — מי שבוכה אחרון. כי בדמעה, דמעה חוזרת, מסתיים המחזה.

כעבור שלוש שנים ראיתי באותו מועדון תיאטרון קטן את „איש הקרח בא" של אוניל. לא היה קשה להכיר את קרבת המשפחה בין שני המחזות, על אף ההבדלים העצומים בממדים, באוירה, ברקע, בסגנון. אין כל ספק, כי ממחזהו זה של אוניל צמחה כל מחזאות האוואנגרד והאבסורד של השנים האחרונות, עם המוטיב הקבוע של „שכול וכישלון" בכל מאה פרצופיו, ועם המתח הדרמאטי הפנימי אשר בציפייה הארוכה, ציפיית השוא.

ולאדימיר ואסטרגון מחכים לגודו — יושבי המרזח של אוניל מצפים להיקי. משיח? אלהים? — העיקר שמצפים, העיקר שמתאכזבים ומרמים את עצמם — וממשיכים לצפות...

ב.

ועם כל הדמיון היסודי בין שני המחזות — כמה הם שונים זה מזה. מחזהו של אוניל הוא הר. הר של פחם. מחזהו של בקט הוא גביש. גביש של יהלום. רק בשעה שעסקתי בתרגומו — והיתה זו עבודה מאהבה — תפשתי עד כמה יהלומי-מגובש הוא סיפור הקלושאים של בקט. הסימטריה הקלאסית במבנה, כאשר המערכה השניה משקפת ומחזירה את בבואת המערכה הראשונה, כמו בראי שבור, היא סימטריה אכזרית, ממושמעת, דווקא על ידי שבירתה. התשובה איננה אלא ניפוצה של השאלה. הזמן איננו זרימה, אלא התעקמות, התפתלות של מבוך חוזר על עצמו ללא מוצא. מן הדראמה לא נשארו אלה יסודותיה הקלסיים: אחדות המקום, הזמן והעלילה — וזוהי הטראגדיה הנוראה ביותר.

ג.

הסימטריה האכזרית של „מחכים לגודו", ההקבלה הדיאלקטית בין שני חלקים השלובים זה בזה תוך שלילתם זה את זה — נתבררו לי עוד יותר, כאשר פיענחתי אותו שבר פסוק שולאדימיר פולטו פתאם, בראשית המחזה: „תוחלת ממושכה מחלה את המה-שמו..." אינני בקיא די הצורך בספרות על בקט ועל

יצירתו, ואיני יודע אם כבר צויין הדבר באיזה מקום — אבל נראה לי כי יש כאן מפתח רציני ביותר להבנת עולמו של בקט ולהבנת המחזה. הפסוק הוא, כמובן, פסוק מספר „משלי“, וזו לשונו במלואה: „תוחלת ממושכה מחלה לב, ועץ חיים תאווה באה.“ (משלי י"ג, 12).

ספר „משלי“ כולו בנוי פסוקים שההקבלה, הסימטריה הדיאלקטית, היא עיקרם. אלו הן דראמות זעירות, בנות שתי מערכות כל אחת, שמתח הניגודים הפנימי בינן לבין עצמן יוצר את משמעותן. מי שפסוק אחד מספר „משלי“ נדחק וצף מתוך עולמו הפנימי — ודאי הדהד בתודעתו גם הקצב המיוחד, המבנה הסגור המיוחד של ספר „משלי“ כולו.

אבל עיון בפסוק עצמו פותח בפנינו עושר אסוציאציות שאינו יכול להיות מקרי. התמונה הבולטת ביותר בפסוק היא כמובן, וכתמיד, התמונה הפלאסטית — „עץ חיים“. למול ולאדימיר ואסטרגון, שהם נושאי התוחלת הממושכה והם גם נושאי הלב החולה — בא בניגוד של עץ החיים המסמל את התאווה הבאה, המתגשמת. תפקידו של העץ על הבמה מתרחב בבת אחת, והוא חדל להיות רק רמז לאיזה אביב אפשרי — אלא מעמיק ומתפשט, בכיוון אחד, פנימה, אל נבכי נפש ויצרים מודחקים ובכיוון אחר, החוצה — אל גבהי סימבוליזם מטפיזי של גן עדן אבוד.

הכיוון הפנימי-נפשי יש בו יסודות ברורים של סימבוליקה מינית. אין זה מקרה, אפוא, שהסמל הפאלי של העץ מעורר בבת אחת את תשוקת המוות ואת סיכוי האביונה. אבל לא פחות מכך חשוב להבין, כי דווקא העץ, המסמל את התאווה הבאה, מבשר בלבולו הרגעי — את בואה של האכזבה, את שוו של פודצו העיוור, המוכה, האבוד. אנו מקבלים כאן אישור לחשדנו — ובקט רוצה שהחשד יתעורר בנו ולא יניח לנו — כי פודצו הוא בעצם אותו גודו שאנו כל כך מצפים לו, יחד עם שני חברינו על הבמה. הוא עובר, ואנו מחמיצים אותו — אבל מה בעצם החמצנו?

ד.

אין לשער, כי בקט מכיר את הפסוק הזה מ„משלי“ במקורו העברי — אבל אין זה צריך להפריע לנו ליהנות מן היופי של מחציתו הראשונה. המשחק בין „תוחלת“ לבין „מחלה“, המשמעות הצלילית של החזרה על ה'ח' והכ', ה'ל' והמ' — כל אלה מהווים בשביל האוזן השומעת עברית רקע טבעי לאווירתו החולנית, נמוכת-הרוח, של חצי-פסוק זה. אבל גם משמעותו הפשוטה די בה כדי להוסיף הרבה להבנת שני גיבורינו. אין זה מקרה שולאדימיר שוכח דווקא את המילה „לב“, ושם במקומה את ביטוי הזלזול, בעל הצליל של ניבול פה: „המה-שמו“. אין זה מקרה, שהפסוק עולה בפיו תוך דו-שיח על הטלת מים הכרוכה בכאבים. כמעט כל אברי הגוף ופעולותיהם נזכרים במחזה — אבל לב יש רק לפודצו, ובצורה נלעגת ומבישה. דומה, כי יש כאן מעין הוראה לבמאי, לשחקנים, לקהל — להתרחק מכל שמץ של רגשנות, לראות את הדברים ולהראותם במישור הנמוך ביותר שלהם. כל מה שנותר מן הקיום האנושי, מבקש בקט לומר, הוא הכאב הגופני הדל, המחלה, צחנת הפה, פחי האשפה, תלולית החול. מצפים למשיח — אבל מה שמעסיק אתכם באמת הוא היבלות ברגליים. אין כדאי, אפוא, לחכות לגודו — לא משום שלעולם לא יבוא, אלא משום שמקבלים מזה כאב לב וכאב ראש. הטראגדיה היא פשוט — קומדיה. זה הכל.



SABENA

BELGIAN *World* AIRLINES

THE MOST HELPFUL AIRLINE

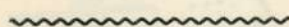
המושגתפים

(לפי סדר הופעתם)

אסטרנון	—	נסים עזיקרי
ולאדימיר	—	שמעון לב-ארי
לאקי	—	אילן תורן
פוצו	—	ברוך דוד
ילד	—	יעל אופיר

התזמורת

חצוצרה	—	רחל פלדמן
כלי הקשה	—	אהרון אפרים



עוזר לבמאי	—	רוני מלמד
מנהל-יצור	—	יצחק בוצינסקי
קשרי עתונות	—	ניסן גן-מור

צוות טכני

פקוח טכני	—	בנימין פרין
בצוע תפאורה	—	יוסף אברויה
צבע	—	שלמה ארי (ליבוביץ)
תלבושות	—	אניה שנל
פאות	—	חנה מאירי
כובעים	—	רחל דרימר

המחיר 1 לירה



נוסבום אריגי רפוד בע"מ

- * בדי רפוד
- * בדי וילונות
- * שטיחים מודרניים
- * טפטים מהמזרח הרחוק
- * עור לריפוד

תל-אביב, רחוב לבונטין 3
טלפון 621840





THE CAST

(In order of appearance)

ESTRAGON

VLADIMIR

LUCKY

POZZO

A. BOY

— NISSIM AZIKRI

— SHIMON LEV-ARI

— ILAN TOREN

— BARUCH DAVID

— Yael OPHIR

ORCHESTRA

TRUMPET

PERCUSSION

— RACHEL FELDMAN

— AHARON EPHRAIM

ASSISTANT

PRODUCTION MANAGER

PRESS RELATIONS

— R. MELMED

— I. BUZINSKI

— N. GAN-MOR

TECHNICAL STAFF

TECHNICAL SUPERVISION — B. FARIN

SET CONSTRUCTION — I. ABRAVAIA

PAINTINGS — S. ARI

COSTUMES — A. SHNEL

WIGS — H. MEIRI

HATS AND PROPS — R. DRIMER



המפיצים: י. דיסקין בע"מ



Travel in good company  EL AL ISRAEL AIRLINES



בשם
בת-שבבע
יהודית מילר
HAIFA - ISRAEL

PERFUME
Bat-Sheba
JUDITH MULLER
HAIFA - ISRAEL

על סמואל בקט ויצירתו

מאת מתי מגד

סמואל בקט נולד ב-1906, בדבלין, למשפחה אירית-פרוטסטנטית מן ה-מעמד הבינוני. בביתו גודל באווירה דתית, "כמעט כקווייקר", לדבריו, ב-היותו בן 14 נשלח לאחד מבתי-הספר המפורסמים, ה-פורטורה רויאל, בא-ניסק-לן (Ennis Killen) וחילק שם את זמנו בין הלימודים — שכבר אז הצטיין בהם ביותר — ובין פעילות רבה בשטח-הספורט השונים.

ב-1923 החל בקט את לימודיו ב-"טריניטי קולג'", בית-ספרם של אח-דים מגדולי הסופרים והמשוררים ב-ארצו, והתמחה שם בעיקר בספרות צרפתית ואיטלקית. עם קבלת התואר הראשון, ב. א., נשלח במסגרת של חילופי-סטודנטים להשתלמות של שנה אחת ב-"אקול נורמל סורייר" בפריז, כפרס על הצטיינותו בלימודים. ב-1928 חזר שנית ל-"אקול נורמל", והפעם כדי להורות שם ספרות אנגלית, לשנתיים ימים.



בתקופת-שהותו זאת בפריז התקרב בקט אל בן-ארצו הגדול, ג'ויס, ונימנה על אנשי חוגו. פירסומו הראשון בדפוס היתה מסה, בשם: "דאנטה...ברונו. ויקו...ג'ויס", בה הגן בקט נמרצות על זכותו וחובתו של האמן לבטא בשלמות רק את חוויותיו-הוא, בלי להתחשב בדרישותיהם של הקוראים השמרנים ועצלי-המחשבה לספרות מובנת ו"נוחה לעיכול". המסה נכללה בקובץ של 12 מסות, ונועד לפרסם ולהמליץ-מראש על ספרו המעותד של ג'ויס, Finnegans Wake עוד בטרם יראה אור.

באותה שנה עצמה, 1930, פירסם בקט גם את שירו הראשון, Whoroseoge ש"גיבורו" הוא הפילוסוף דיקרט ועניינו — הגיגים היתוליים על בעית הזמן.

ב-1930 חזר בקט לדבלין והורה שם, ב-"טריניטי קולג'", ספרות צרפתית ואי-טלקית. כעבור שנה, ב-1931, פירסם את ספרו הראשון, הדן בבעית הזמן ביצירתו של מרסל פרוסט. מוכן פירסם בשנים אלו מאמרי-ביקורת רבים, בעיקר על משוררים וסופרים צרפתיים ואיטלקיים, ותירגומים משירת צרפת ואיטליה. נראה היה כאילו בחר אז בקט בקריירה של מלומד, שהכל ניבאו לו גדולות... ואולם, לאחר שתי שנות הוראה השליך בקט את ה-"קריירה" הזאת מאחורי-גוו ושוב לא חזר אליה. ומאז ועד עתה מקדיש הוא את כל זמנו ליצירה עצמית בלבד, לבד מפירסומים מעטים ביותר בביקורת האמנות.

בשנת 1934 פירסם בקט את קובץ סיפוריו הראשון, More pricks than kicks ש"גיבורו" בלקווה — כשם אחת הדמויות בפורגטוריום של דנטה — עתיד היה לשמש מעין אב-טיפוס למרבית ה"גיבורים" בכל יצירותיו הבאות של בקט, אם בפרוזה ואם במחזה.

ב-1935 יצא לאור ספר-שיריו הראשון, Echo's Bones and othe Precipitates ובשנת 1938 — הרומן הראשון שלו, "מארפי".

כאשר הופיע רומן זה, בלונדון, כבר נמצא בקט בפריז, אותה בחר ל"מולדתו השנייה", השתקע בה על-מנת שלא לעזבה וכעבור שנים אחדות אף החל לכתוב בשפתה, בצרפתית.

בזמן כיבוש צרפת בידי הנאצים הצטרף בקט למחתרת האנטי-נאצית, אעפ"י שהיה אזרח מדינה נייטרלית, ובשל-כך גם אולץ לברוח מפריז ולהסתתר במשך קרוב לשלוש שנים בכפר הקטן Vanduse, לא הרחק מאביניון, שם מצא את פרנסתו כפועל חקלאי ובשעות-הפנאי שלו שקד על הרומן השני שלו באנגלית, "וואט", שאת כתיבתו סיים עם תום מלחה"ע השנייה, בקירוב.

לאחר שובו לפריז המשוחררת, ב-1945, החלה התקופה הפוריה ביותר ביצירתו של בקט. במרוצת חמש השנים הבאות כתב את הרומן הראשון שלו בצרפתית, Mercier et Camier, את מחזהו הראשון בשפה זו, Ebutheria (שתי היצירות הללו לא ראו אור עד היום), את הטרילוגיה "מולוי", "מאלון מת" ו"בנבלישם", את הסיפורים הקצרים La Fin, Le Clamant, L'Expulsé וה- Textes powriur וכן גם את המחזה "מחכים לגודו", (נכתב ב-1947) שבו, למעשה, קנה את שמו ואת פירסומו כאחד מגדולי הסוהרים של זמנו.

מ-1950 ועד עתה פירסם בקט עוד מפזות אחדים, לבמה, לראדיו ולטוויזיה, מיעוטם בצרפתית ורובם בשפת-אמו, באנגלית, כגון: "סופמשחק" (Fin de Partie), "ימים טובים" (Happy Days), "סרטו האחרון של קראפ", "רמץ" (Embers), "משחק" ועוד. כמו-כן פירסם, בשנת 1961, את הרומן "כמו שזה" (Comment c'est) ושקד על תרגום כתביו באנגלית לצרפתית ולהיפך.

ספריו, ובעיקר מחזותיו, תורגמו למרבית הלשונות החשובות בעולם-התרבות של זמנו (בעברית הופיעו בדפוס המחבה "סרטו האחרון של קראפ", בתרגומו של אהרן אמיר, ב"קשת" מס. 1, והמחזה "ימים טובים" בתרגומו של מתי מגד, בהוצאת "תרשיש", 1967). מחזותיו הוצגו בכל מרכזי-התיאטרון בעולם.

* * *

ביצירותיו השונות ברא סמואל בקט מציאות מיוחדת-במינה, מקורית, מוזרה מאוכלסת בדמויות יוצאות דופן — שמבחינות רבות אינן אלא מעין "גלגולים" שונים של דמות אחת — ומובהקות בייחודן, בהופעתן ובלשונן, ופרש לפני קוראיו וצופי-מחזותיו "קומדיה אנושית" חדשה, טראגית במשמעותה וקומית או אף גרוטסקית בחזותה. לכאורה, סגור הוא עולמו של בקט בתוך עצמו ולא קל לאיש מבחוץ לחדור אל תוכו. בקט עצמו לא טרח כלל להקל על הקורא או הצופה להתקרב אל עולמו ולהבין את שפתו. האנשים המאכלסים את העולם הבקטי הזה, דומה שכל מעייניהם נתונים קודם-כך למאבק עקשני וחסר-תוחלת עם הלשון עצמה: מנסים הם שוב-ושוב, בלי-הרף, את אפשרויותיה ומיגבלותיה;



מבקשים שוב-ושוב לומר בה את מה שאי-אפשר אולי לאמרו בשום לשון, מודים בכשלונם ובכל זאת אינם יכולים להרפות ממאמצייהם הנואשים. מאבק כזה, מעצם טבעו, אינו אמור לשתף בו את הקורא ודומה כאילו מציג הוא לפניו רק חידות ורזים, בלא שיתן בידו את הצופן או המפתח לפיענוחם ופתרונם.

אך למעשה, חדל עולמו של בקט להיות סגור או אזוטרי, ברגע שהקורא או הצופה מוותרים על המאמץ האינטלקטואלי המיותר לפענחו ולפתור את חידותיו ומקבלים אותו כמות-שהוא, כממשות החיה במלים ומכוחן של המלים, צירופיהן ומקצבן וגוניהן. או-אז, עשוי הקורא לחוש בעליל, גם בריתמוס הנפלא של לשונו של בקט, שאולי אין דומה לה בספרות ימינו; לצפות במשחקם העצוב, גם הנלעג תכופות, של בני-אדם חיים, ממשיים ואף קרובים מאד, חרף זרותם ותמהונותם; להקשיב למלמולם הבלתי-פוסק ורווי-המשאלות כי דבריהם יזכו לאוזן שומעת. ולא עוד אלא שאז עשוי הוא לגלות, אולי לתמהונו, כי למעשה משתתף הוא, שלא מדעת, באותו משחק טראגי-קומי, חסר-תכלית, רווי הומור והבנה וחמלה.

המציאות שברא בקט ביצירותיו אכן מוזרה היא ונפלית. בשום-פנים לא נוכל לראות בה את בבואתו של העולם שבו אנו חיים או לבקש בה את פשרו. החוקים השוררים במציאות זו אף הם שונים מאד מן החוקים הידועים לנו, או המקור-בלים עלינו כחוקים של עולמנו „הנורמלי“. אם נוכל לגלות בכלל אי-אלה קוים של דמיון או שיתוף בין העולם הבקטי לבין עולמנו הרגיל, דומה שנגלה אותם רק כדרך שאנו מגלים פתאום את בבואתנו נשקפת אלינו מתוך מראה מעוקמת: רבים מן הקוים המצויים לא ייראו בה כלל ואילו האחרים יביטו בנו כשהם מוגזמים ומעוותים להחריד. לא בבואתנו תהיה זו, אלא מין קריקטורה גרוטסקית של דמות-דיוקננו המוכרה.

ואולם, דווקא באמצעות „מראה עקומה“ זו מצליחה לשונו של בקט לשחזר באופן מדויק ובעוצמה סוגסטיבית את מיתארה של תנועת-חיים מוחשית עד-מאד, הגם שהיא נעה במעגלים חוזרים ומסוגרים של חוויה ושל תודעה, שאין אנו מורגלים לראותם ואולי אף עלולים להירתע מפני גילויים, בפחד ובסלידה.

כל יצירותיו של בקט מכוונות בדיעבד למיצוי המכסימלי של נסיון-החיים האנושי ולהעמדתו על יסודות ראשוניים מעטים, בסיטואציות ראשוניות ספורות, שבהן יתגלה האדם בחשיפותו הגמורה אל מול גורלו ותודעת-עצמו. זוהי הסי-טואציה שבה נוכל לשמוע את „גיבורו“ האופייני של בקט ממלמל שוב-ושוב: „אינני יודע. לעולם לא אדע. בדומיה לא אדע. אני מוכרח להמשיך ללכת. אינני יכול ללכת. אני אלך“. ודבריו יהיו באוזנינו כוידוי, או כתחינה נואשת, אחרונה. אותה סיטואציה עצמה מתממשת לעינינו, ואולי ביתר תוקף וברירות, גם במחזותיו של בקט. שלא כברומנים-המונולוגים, אין „גיבורי“ המחזות אנוסים להסתפק בדיבור בלבד: בשבילם, הדיבור הזה — שתמיד, גם במחזות, חסר-שחר הוא וחסר-תוחלת ועיקרו בעצם הפעילות שבאמירתו — אינו משמש כאמצעי יחיד ובלעדי לחיווי נסיונותיהם. לידועמו עומדים לרשותם גם התנועה, המחווה, המימיקה, הריקוד, ואף האלימות, כמוצא אחרון של הבעה. יתירה מזו: „גיבורי“ הרומנים-המונולוגים מדברים כולם אך-ורק אל החלל הריק

ומוליכים את פעילותם המלווית, שאינם יכולים בכעדיה, שוב-שוב אל המבואות הסתומים של האבסורד. ואילו „גיבורי” המחזות, אף-על-פי שגם הם מגיעים לאותה מסקנה עצמה, הרי שבעצם נוכחותם למול קהל-צופיהם, שוב אינם מדברים אל „החלל הריק”: הם יודעים על קיומו של השומע, למעשה אף פונים אליו במישרין — ועובדה זו כשלעצמה משנה גם את משמעות דבריהם וגם את צביונם, מדגישה אולי עוד יותר את האבסורדי וחסר-התוחלת שבמאמציו של האדם, אך בריבזמן גם את הצד המגוחך והנלעג שבהם.

„גיבורי” הרומנים והסיפורים של בקט טרודים רובם-כולם בבעית הזכרון, בלייתו-של-הזמן, תוקפה של עדות החושים, והם נאחזים בכל קנה-קש, בכל חפץ ומראה, כדי לתת תוקף לתודעה ולזכרון — רק על-מנת להודות שוב-שוב כי בסופו של דבר הרי אינם אלא מדברים על כל אלה ותו לא. „גיבורי” המחזות, הטרודים אף הם באותו מאבק עצמו, המפקפקים לא-פחות מאשר „עמיתיהם” שבסיפור וברומן באמת ובתוקף של זכרונם, חושיהם, תודעתם, יכולים עם זאת — ושמא מוטב שנאמר, חייבים — להעיד על ממשותה של המסגרת, של הסיטואציה, שבה הם נמצאים: פשוט, משום שהם נמצאים בה, לעיניהם של אחרים הצופות בהם מן האולם.

למעשה, דיים באביזרים מעטים בלבד כדי לקבוע את גבולותיה של מסגרת-נוכחותם, להמחישה ולוודא בצופה את תחושת היותם-כאן: עץ בודד, ב„מחכים לגודו”; כתלים וכסא-נוע, ב„סופמשחק”; תלולית-חול, ב„ימים טובים”, וכיו”ב. גם החפצים האחרים שנזקקים להם המשתתפים במחזות מעטים הם ביותר: פיסת-חבל וכובעים, סולם, שעון, משרוקית, מטריה, תרמיל, אקדח, גזר, בננה... בחפצים אלה משחקים ידי וגו, חם וקלוב, קראפ וויני, את משחקם הרציני, הנואש, הנלעג, האבסורדי, לכא תכלה וקץ; בעזרתם קובעים הם את כלליו המיוחדים של המשחק הזה ואת הריתמוס הנפלא שלו המעלה לא-פעם על דעתנו את הטכס הפולחני — בלי משמעותו הדתית של זה, כמובן — ובעזרתם ממלאים הם את „החללים הריקים של הזמן”, זמנם הם וזמנם של הצופים, הגם שהם יודעים ואי-אפשר להם להסתיר זאת, כי אין אלה עשויים להתמלא כלל, כיוון שהזמן ממשיך-זורם הלאה, בכיוונו החד-סיטרי שאין להשיבו, אל הכאב, החולי, הזיקנה והמוות.



א.י.טי.מ.י. שאוב-לורנץ
ה מ ל ו ר נ ז
המובנה ביותר בעולם





SCHNEIDER • שניידר radio télévision רדיו טלביזיה

שירות מצויין מאילת ועד דן-הסדרי תשלומים

TECHNICAL CHARACTERISTICS

Voltage :	220 volts AC 50 Cycles
Power :	200 watts
Cathode Ray Tube	23 inch 110°
Antenna input — VHF —	240 ohms symmetrical
Audio	33.4 Mc/S
Intermediate Frequencies	
Video	38.9 Mc/S
Intermediate Frequencies Sound :	5.5 Mc/S
Audio Power Output :	3.5 watts
Audio Output Impedance :	3.2 ohms
High Voltage :	17000 volts
30 Valve Functions ★	14 Valves (multiple type)
2 Transistors ★	8 Diodes
Dimensions : 66X45X37 cm ★	Weight : 25 kg.

טלביזיה שניידר מודל סופרלה היא טלביזיה מודרנית ומשוכללת בעלת רוחב מסך של 23" וזווית הקרנה של 110°. מיוצרת במיוחד בהתאם לתנאי הארץ לפי סטנדרטים גבוהים ושיטות עבודה מדויקות.

איזון אוטומטי של התמונה מאפשר הפעלה קלה ונוחה.

מדות : 37 × 45 × 66 ס"מ. משקל : 25 ק"ג.

חברת אלקטרוניקה לישראל בע"מ

תל-אביב, רח' גבורי ישראל 88 — טל. 31217, 34708, 30595

RADIO = TELEVISION = TRANSISTORS



שורות אלה נכתבות כשעבודת הבימוי עדיין בעיצומה.
אבל עובדה אחת מתבהרת והולכת — גודו שלנו יהיה שונה מגלגוליו
הקודמים בארץ.
האלמנט העיקרי הוא שמוש התיאטרון כסמל תודעת הקיום שלנו.
ואם המדובר הוא בתיאטרון, נעשה את מיטב יכולתינו להעביר את
השעתיים של הציפיה לגודו — בנעימים...



השקעה הטובה - הכנסה נאה

בנק ישראל

מילווה קצר מועד



המחזה המוצג היום, יוצג אחרת מחר ואחרת מאשר יוצג היום ע"י אנשים שונים. (ואיני מדבר על העתקות שאנו רואים פה ושם). במחזה שלנו ז"א התפאורה שלנו נבנתה תוך שיחות עם הבמאי. המחזה לא יוצג תחת עץ אף לא בסוף העולם, אלא יוצג על במה די צבעונית המתפוררת לה לאט ובמחזוריות. קומדיה זו של חוסר ישע וציפיה — האם הנה מוצגת בתוך מערכת קוסמית? סמל לאטום? קרקס ישן ומוזנח? אולי. מה שבטוח הוא שאנו "מחכים לגודו" בתיאטרון "הבימה" בשנת 1968, כפי שיועלה ע"י הבמאי יוסף יזרעאלי והתפאורה שלי.

יגאל תומרקין

or symbol for most of the heroes of all his literary and dramatic creations. In 1935 he published his first book of poems, "Echo's Bones and Other Precipitates", and in 1938 his first novel, "Murphey".

By the time this novel appeared in London, Beckett was already in Paris — his "second homeland", where this time he settled permanently. After a number of years he even began to write in French.

During the Nazi occupation of France Beckett joined the anti-Nazi underground, even though he was a citizen of a neutral country. Because of this he had to flee Paris and hide for nearly three years in the tiny village of Vaucluse, not far from Avignon. The writer supported himself as a farm hand, and in his spare time worked on his second novel in English, "Watt", which he finished concurrently with the end of World War II.

Upon his return to liberated Paris in 1945, he began his most productive period. In the space of just five years he wrote his first French novel, "Mercier at Carmier"; his first play in that language, "Eleutheria" (neither of these has ever been published); the trilogy, also in French, "Molloy", "Malone Dies", and "The Unnamable"; the short stories, "La Fin", "Le Clamant", "L'Expulsé" and "Textes Pour Rien". He also wrote the play "Waiting for Godot" in French during this period, 1947 to be exact. It was through this play that he won general recognition as one of the great writers of our time.

From 1950 onwards Beckett published plays for the stage, radio and television. A few in French, but mainly in his mother-tongue, English. Among these are "Endgame", "Happy Days", "Krapp's Last Tape", "Embers", and so on. In 1961 he published the novel "Comment C'est". He has also been working on translations of his French writings into English, and vice versa.

His books, and especially his plays, have been translated into most of the important languages of the "cultured-world". His play "Krapp's Last Tape" appeared in Hebrew translation by Aaron Amir, in the first issue of the magazine "Keshet"; and the Hebrew translation of "Happy Days" was done by Matti Megged and published in 1967 by "Tarshish". His plays have been staged in all the theatrical centers of the world.

translation by Joanne Yaron

ON SAMUEL BECKETT AND HIS WORKS

by MATTI MEGGED

Samuel Beckett was born to a middle-class Irish-Protestant family in the year 1906 in Dublin. The atmosphere at home was religious, almost Quaker in persuasion. At the age of 14 Beckett was sent to the famous "Portore Royal School" in Ennis Killen, where he divided his time between studying — in which he already excelled — and active participation in various sports.

In 1923 Beckett began matriculating at Trinity College, alma mater of some of the great writers and poets of Ireland. He majored in French and Italian literature. After receiving his B.A. degree, he was sent for a year as an exchange-student at the Paris "Ecole Normale Supérieure", in recognition of his excellent undergraduate work. In 1928 he returned to the "Ecole Normale" as an instructor of English literature, and remained for two years. It was during this period that he befriended his famous compatriot, James Joyce, and moved in his circle.

Beckett's first published work was an essay called "Dante Bruno Vico Joyce", in which he vehemently defended the right and responsibility of the artist to fully describe his experiences without deference to the conservative or lazy-minded reader who prefers easily understood and readily digestible literature. The essay was actually 12 essays strung together. His intention here was to publicize and recommend in advance the then still unpublished book by Joyce, "Finnegan's Wake."

In the same year, 1930, Beckett published his first poem, "Whoroscope", the 'hero' of which was the philosopher Descartes and his theories on the finite and infinite. Also in 1930 Beckett returned to Trinity College to teach French and Italian literature. The following year he published his first book, "Proust", which dealt with the question of abstract time as viewed by the writer-philosopher, Marcel Proust. During this period he also published a great many critical articles, largely on French and Italian literature and poetry, and translations of them. It seemed as though Beckett had chosen the scholarly career that had been prophesized for him.

As it turned out, after two years of teaching Beckett discarded this scholarly career, and never returned to it again. From then on he devoted all his time to his own creative work except for very occasional critical articles on culture.

In 1934 Beckett published his first group of stories, "More Pricks than Kicks," in which the 'hero' was Belakva, one of the imaginary figures in Dante's "Purgatorio". Beckett continued to use this figure as a type

WAITING FOR GODOT

A TRAGICOMEDY IN TWO ACTS

By: SAMUEL BECKETT

Hebrew by:

MOSHE SHAMIR

Directed by:

YOSEF YZRAELY

Set and Costumes by:

IGAEL TUMARKIN

Music by:

MICHAEL SEGAL

Lighting by:

MICHAEL LIBERMAN

PREMIERE DECEMBER 1968

Canon

SUPER-8

מסרעות



קנון אוטו זום 518 מצלמת ההסרטה
סופר 8 עם עדשת זום F1.8 בעלת טווח
זום $5 \times$ (9,5m — 47,5m). הזום מופעל
אוטומטית או ביד. מר האור דרך
העדשה. למצלמת ההסרטה 2 מהירויות
צילום: רגילה ו־ SLOW-MOTION
להשיג בחנויות הצלום המובחרות

HABIMAH



WAITING FOR GODOT