

המלט

כאשר יצירה שלמה למדי, היא מעוררת פחות מחלוקת ויש פחות מה לומר עליה. באופן משונה, כולם מנסים להזדהות עם המלט, אפילו שחקניות – ולמעשה, שרה ברנאר² אכן גילמה את המלט, ואני שמח לומר כי שברה את רגלה בעשותה זאת. פלוני אומר שהוא דומה לדמות כלשהי, אך הוא אינו אומר, "זה אני". פלוני אומר, "אני דומה יותר לקלאודיוס, מאשר ללארטס", או "אני מעדיף להיות בנדיקט מאשר אורסינו." אך כאשר קורא או צופה בוחר לומר, "זה אני", הדבר נעשה חשוד קמעה. הדבר חשוד כאשר שחקנים למיניהם אומרים, "זהו תפקיד שארצה לגלם", ולא, "זהו תפקיד שיש לי הכישרון לגלם." אני בספק אם עלה בידו של מישהו לשחק את המלט מבלי להראות מגוון. 'המלט' היא טרגדיה שנוחר בה חלק פתוח, הדומה לחלק הפתוח המיועד לשחקן מאלתר בפארסה. אלא שכאן, הושאר החלק הפתוח בעבור שחקן טרגדיות.

שקספיר השקיע זמן רב במחזה הזה. עבור כותב מסוגו של שקספיר, המוציא מן הכוח אל הפועל בביטחון, עיכוב שכזה הוא סימן לאי-

¹ במהלך השנים 1946-1947 נשא אודן סדרה של הרצאות במסגרת קורס שהעביר על שקספיר ב-New School for Social Research בניו-יורק. במהלך הקורס, עסק אודן בכל מחזותיו של שקספיר, ללא יוצא מן הכלל, על פי הסדר הכרונולוגי של כתיבתם. למרבה הצער, אודן לא שמר את הרצאותיו ולא פרסמן באופן מסודר והללו, לרבות הרצאתו על 'המלט', שוחזרו לאחר מותו ממחברותיהן של תלמידיו בידי חוקר הספרות ארתור קירש (Kirsch) וכונסו בקובץ *Lectures on Shakespeare* (2000).

² שרה ברנאר (Bernhardt), 1844-1923, הייתה שחקנית תיאטרון צרפתייה ממוצא יהודי שזכתה לתהילת עולם ולכינוי "שרה האלוהית". ב-1899 גילמה ברנאר את דמותו של המלט.

שביעות-רצון כזו או אחרת. הוא לא השיג את שביקש. ת.ס. אליוט כינה את המחזה "כישלון אמנותי". המלט, הדמות היחידה שאינה פעילה, אינו משולב היטב במחזה ואינו מונע במידה הולמת, למרות שהדמויות הפועלות מעולות. פולוניוס הוא מחלק-עצות פסבדו-מעשי, וכשהדבר נוגע לחיי המין של ילדיו, הוא מעין מציצן. לארטס אוהב להיות איש-העולם-הגדול אופנתי הפוקד את כל הבתים – אך אל תיגע באחותי! והוא מקנא באינטלקט של המלט. רוזנקרץ וגילדרשטרן הם אומרי-הן. גרטרוד מצטיירת כאישה שמבקשת להיות נאהבת, שרוצה פרשיית-אהבים בחייה. והורציו אינו מבריק במיוחד, למרות שקרא המון ויש בכוחו לדקלם את הדברים.

ישנו עושר רב במחזות מהתקופה שבה כתב שקספיר את 'המלט', אך הכותב אינו בטוח שבשלב זה הוא אפילו חפץ להיעשות לדרמטיקון. המלט מספק ראייה מוצקת להססנות זו, משום שהוא מרמז על מה שקספיר עשוי היה לעשות לו הייתה לו יד-חופשית לגמרי: בהחלט אפשר שהיה מגביל עצמו למונולוגים דרמטיים, המונולוגים הפנימיים ב'המלט', כמו גם במחזות אחרים מהתקופה הזו, ניתנים להפרדה הן מהדמות והן מהמחזות. בעבודות מוקדמות יותר, או מאוחרות יותר, הם משולבים יותר. מונולוג ה"להיות או להיות" ב'המלט' הוא דוגמא מובהקת לנאום שניתן להפרידו הן מהדמות והן מהמחזה, הוא הדין עם נאומיהם של יוליסס על הזמן ב'טרילוס וקסידה', של המלך על הכבוד ב'סוף טוב – הכל טוב', ושל הדוכס על המוות ב'מידה תחת מידה'.

שקספיר, באותה העת, מתעניין בבעיות טכניות שונות. הראשונה שבהן היא שאלת היחס בין פרוזה לשירה במחזות. לדוגמא, במחזות המוקדמים, הדמויות השפלות או הקומיות – שיילוק וכמו כן לנצלוט גובו ב'הסוחר מוונציה', דוברות פרוזה. דמות אינטלקטואלית כמו פלסטף דוברת פרוזה, בניגוד לדמות מלאת תשוקה כמו הוטספר, המדברת שירה. ב'כטוב בעינכם', בניגוד למסורת, הן הגיבור והן הגיבורה דוברים פרוזה. ב'לילה השניים עשר', ויולה דוברת שירה בחצר ופרוזה לעצמה, והדמויות המזויפות או חסרות חוש-ההומור שבמחזה דוברות שירה. החכמות יותר ובעלות מידה של הכרה עצמית, דוברות פרוזה. בטרגדיות, מפתח שקספיר

סגנון פרוזאי שופע במיוחד בעבור הדמויות הטראגיות. המלט דובר פרוזה ושירה גם יחד. הוא דובר שירה לעצמו, במונולוגים הפנימיים שלו, ובנאומים חוצבי-להבות למול אחרים, כבסצנה עם אמו. שאם לא כן, הוא מדבר אל אחרים בפרוזה. ישנו יחס מפותח ביותר לפרוזה ושירה בכל המחזות מהתקופה הזו. במחזותיו האחרונים שקספיר מנצל את השירה באופן בלעדי יותר, ונוטה להשתמש בפרוזה כשהוא משועמם, או כשעליו למלא את החללים. ב'אנטוניו וקליאפוטרה' הדמויות המשעממות משתמשות בפרוזה, הדמויות העגולות, בשירה.

כמו כן, מפתח שקספיר גם שירה גמישה יותר. הוא התחיל עם שורות בנוסח מארלו, שאין בהן גלישות, ועם שורות לירות שהיו יאות לתשוקה עזה. בהמלט הוא מתנסה בצורה, העצירה באמצע השורה, כדי לפתח קול אמצעי, קול שאינו מלא תשוקה ואינו פרוזאי. כמו כן, המלט מדגים התפתחות בשימוש שעושה שקספיר בשמות התואר הכפולים. מביטוי כגון: "sweet and honey'd sentences", שהוא טאוטולוגי, המופיע ב-'הנרי החמישי', הוא עובר ב'המלט' לצמדים של שמות תואר המשלבים בין המופשט לקונקרטי: דברי לארטס - "And keep you in the rear of - your affection / Out of the shot and danger of desire" או דברי הורציו - "These are but wild and whirling words, my lord" ודברי המלט - "Led by a delicate and tender prince".³ ספרו של ג'ורג' ריילנדס 'מילים ושירה'⁴, הוא ספר טוב מאוד בכל הנוגע לשפה ולסגנון של שקספיר.

נוסף על כך, נדמה כי באותה העת עייף שקספיר מכתובת קומדיה, מה שהיה מסוגל לעשות כמעט טוב מידי – הוא השתעמם, כפי הנראה, בשל

³ "דברים דבושים ומתוקים" (הנרי החמישי, א', 1). "עמדי פִּיִּיִּי אֶהֱבֶתְךָ וְאֶל-נָא / תְּהִי הַמַּטְרָה לְחֵץ הַתְּאֵנָה." (המלט, א', 3). "דְּבָרֶיךָ, הַנְּסִיף, תִּשְׁתַּוְּעִים וְתָהוּ." (המלט, א', 5). "וּמְנַהֵגָה נְסִיף, עֲנֵג" (המלט, ד', 4).

⁴ ג'ורג' ריילנדס (Rylands), 1999-1902, היה במאי תיאטרון ומלומד בריטי. ספרו 'מילים ושירה' (Words and poetry) ראה אור ב-1928.

הקלות שבה יצר בסוגה. הקומדיה מוגבלת באלימות השפה וברגש שיש ביכולתה להציג, למרות ששקספיר מסוגל לשלב כמות נכבדת מן השניים גם בקומדיות שלו. אף כי ברצונו לברוח מהקומדיה, הוא אינו מעוניין לשוב לרטוריקה הגולמית של 'המלך ג'ון' ו'ריצ'ארד השלישי' או לרטוריקה הלירית והרומנטית של 'רומיאו ויוליה' ו'ריצ'ארד השני'. הוא אינו חפץ בדמות ילדותית, שאינה יודעת מה מתרחש, כמו רומיאו וריצ'ארד השני, או בדמות גולמית כמו ברוטוס, שאינו אלא בובה בתוך עלילה בעלת חשיבות היסטורית, שבה המאורעות חשובים יותר מהדמויות. לבסוף, הוא אינו חפץ בדמות עתירת הומור שיש להבנות את המצב כדי לחושפה. ומשסיים עם פלסטף, הוא אינו מעוניין לשוב לדמות הגסה.

אפשר שעצם הצלחתו של שקספיר כמשורר דרמטי הובילה אותו למעין אי-שביעות-רצון מחייו המשתקפת ב'המלט'. משורר דרמטי הוא סוג האדם המסוגל לדמיין מה עשוי להרגיש כל אדם, והוא מתחיל לתהות, "מה אני?", "מה אני מרגיש?", "האם אני יכול להרגיש?". אמנים נוטים לסבול לא מעודף רגש, כי אם בשל מיעוט ממנו. העסק הזה של להיות מראה – אתה מתחיל לפקפק במציאות של המראה עצמה.

שקספיר מפתח את המלט ממספר דמויות מוקדמות שהן, בדרכים שונות, אבות-טיפוס להמלט. ריצ'ארד השני הוא ילד, מלא ברחמים עצמיים, שפועל באופן תיאטרלי, אך שאינו, כמו המלט, מודע לפעולה. פלסטף, בדומה להמלט, הוא דמות אינטלקטואלית ועבודתו של אמן שנעשה מודע למלוא כוחותיו, אך הוא אינו מודע לעצמו כשם שהמלט מודע. כאשר פלסטף אכן נעשה מודע לעצמו, הוא מת, באופן אובדני כמעט. ברוטוס מבשר על המלט, בהיותו, במובן מסוים, היפוכו. המלט נכרת בידי הדמיון שלו. ברוטוס נכרת כי דיכא את הדמיון שלו, כמו הסטואי. המבקש לשלול אפשרות. הקרוב ביותר להמלט הוא ז'אק, שנותר בלתי מוסבר ואינו יכול לקחת כל חלק במתרחש.

ייתכן שחשוב יותר להביא בחשבון את מקורותיו של המחזה הזה, מאשר במחזותיו האחרים של שקספיר. סיפורו של המלט מופיע במקור ב'מעשי

הדנים' של סקסו גרמטיקוס, אך שקספיר פנה ל-*Histoires tragiques* של בלפורסט עבור גרסא מורחבת ומטיפנית של הסיפור. המעשייה של בלפורסט תורגמה לאנגלית ב-1608. השפעה נוספת הוא 'הטרגדיה הספרדית' של תומאס קיד, אב-טיפוס של מחזה הנקם, שראה אור ב-1594 ושזכה לפופולארית יוצאת דופן על הבמה האליזבתנית.

החקירה הגדולה הראשונה של רעיון הנקמה מתרחשת ב'האורסט'אה', האגדה על אורסטס, אגממנון וקליטמנסטרה⁵. גרסתו של סקסו לסיפורו של המלט אינה נוגעת כמעט ברגש – לנקם מתייחסים כאל חובה מוחלטת. במחזות אליזבתנים, אף כי נעשה עוול לאדם, אותו אדם נושא את תרעומתו רחוק מידי, ונמסס מפנה לו את גבה – שיילוק הוא דוגמא. מה שהיה חובה, נעשה כעת לשאלה של תשוקה ומשטמה. סלידתו של המלט מאמו, למשל, נדמית כחסרת כל פרופורציה לנוכח התנהגותה הממשית.

ל'המלט' יש פגמים רבים – הוא מלא חורים, הן בהתרחשות והן במניעים. דמותו השטחית של פורטינברס הוא אחד מהם. אנו שומעים בשלב מוקדם על תוכניותיו. כשקלאודיוס שולח לו הודעה לעצור, פורטינברס מסכים, אך הוא מבקש כי יותר לו לעבור דרך דנמרק בדרכו לפולין. אנו רואים אותו עובר לרוחב הבמה בדרכו לפולין, והוא שב כשכולם מתים. העלילה המשנית נחוצה, אך אינה משולבת במחזה כהלכה. ההתרחשות בה מעורב לארטס מציבה גם היא בעיות. כשלארטס שב מצרפת בפעם השנייה, מדוע

⁵ "האורסט'אה" (458 לפנה"ס) הוא שמה של טרילוגיית מחזות ("אגממנון", "נושאות הנסך", נוטות החסד") מאת אייסכילוס, המגוללת, בדומה ל"המלט", את קורותיה העקובים מדם של משפחת מלוכה. אשת המלך, קליטמנסטרה ומאהבה איגיסתוס, בן דודו של המלך, רוצחים את אגממנון, מלך ארגוס. קליטמנסטרה עושה זאת משום שאגממון הקריב את ביתם, איפיגניה, לפני מסעו לטרויה, ואילו איגיסתוס, נצר אחרון לענף המלוכה המנושל, חפץ בכתר. ילדיו של אגממנון, אורסטס (שעל שמו קרויה היצירה) ואלקטרה, גומרים אומר לנקום את מות אביהם ואורסטס רוצח את קליטמנסטרה אימו. לבסוף, לאחר שנרדף בידי אלות הנקם, האומנידיות, עומד אורסטס למשפט בפני האלה אתנה וחבר שופטים בני העיר אתונה – ובזאת, מעגל הנקמה, מנגנון עשיית הצדק ששרר עד כה, מגיע אל קיצו באמצעות משפט.

איש אינו מספר לו שהמלט הרג את אביו, וכשהוא מסתער על הארמון, מדוע מגיעה כל ההתרגשות אל קצה בחלוף רגעים ספורים? פולוניוס נקבר בחשאי. מדוע? מותו של פולוניוס הכרחי להשבתו של לארטס לאנגליה, אך שוב, עלילת המשנה אינה באמת תואמת להתרחשות. ומדוע קלאודיוס מתמהמה בחיסולו של המלט ועורך תוכניות מפורטות שעלולות להיכשל? אופליה היא ילדה טיפשית ומדוכאת, ורוחה ומביכה כאשר נטרפת דעתה בשל אובדן אביה. אך למרות שטרופה מזעזע ונוראי, אין לו מניע יאה. היא לא הייתה משוגעת במיוחד על אבא שלה, וגם לא התעניינה יותר מדי באבא. גילו של המלט היא תעלומה גדולה. שיחתו עם הליצן מרמזת כי הוא בן שלושים לערך, אך אם זהו אכן גילו, מדוע הוא עדיין לומד באוניברסיטה? ואם הוא צעיר דיו כדי להיות סטודנט, נאומיו – שנשמעים בוגרים, כשל אדם בגל העמידה – אינם הולמים אותו. ובת כמה, אם כן, גרטרוד?

האם המלט באמת היה מאוהב אי-פעם באופליה? כך הוא אומר בסיום:

אַהֶבְתִּי אֶת אוֹפֶּלְיָה;

שְׁשִׁים רְבּוֹא אֲחִים פָּקְל אֶהֱבֶתֶם

גַּם יְחַד לֹא יוֹכְלוּ לְאַהֶבָה כְּמוֹנִי.⁶

אך אנו רשאים לתהות. סלידתו המוקדמת של המלט מאופליה והתנכרותו לה הן, בכל מקרה, חסרות פרופורציה למה שאנו עדים לו מיחסייהם, ומניעיהן עלובים. הוא חושד שהיא מרגלת, הדבר מגיע ככל הנראה מגרסא מוקדמת יותר של 'המלט' בה ריגלה אחריו.

לבסוף, מדוע קלאודיוס אינו מגיב למופע הפנטומימה, מדוע לחכות למחזה שבתוך המחזה? הדבר מרמז על כך שהייתה גרסא מוקדמת יותר עם פנטומימה ומאוחרת יותר עם מחזה בתוך מחזה, וששקספיר שזר את שתייהן יחדיו מבלי שטרח על שאר הנאומים.

⁶ המלט, ה', 1.

לאליזבתנים היו מספר מוסכמות באשר לרוחות-רפאים. רוח תגלה בפני הצד האשם, או כדי לתבוע נקמה. היא עלולה לרדוף מקום שבו לא נקברה כראוי, הופעתה יכולה להוות סימן לבאות, ואם קברה כסף במהלך חייה מבלי שסיפרה ליורשיה היכן למוצאו, מחובתה ליידע אותם. הורציו שואל את כל השאלות היאות לרוח. את המלנכוליה של המלט, בסופו של דבר, קשה לקשר לגוף המחזה. ובנאומו האחרון יש מן היוהרה היאה למכתב התאבדות:

לו אף הָיָה לִי זְמַן (סְרִדְיוֹט אֶכְזֹר הַמְּנִת
וְהוּא דוֹחֵק אֶל בּוֹר), הָיָה לְסַפֵּר יְכַלְתִּי...
אָבֵל יְהִי נָא כֵּן... – הוֹרְצִיו, אֲנִי מֵת;
אֲתָה תִּחְיֶיהָ; סֵפֶר אֶת הָאֲמֶת עָלַי
לְאֲשׁוֹר לֹא יִדְעוּהָ.

...

הוֹרְצִיו יִקְרִי, הָיָה אֵיזָה שֵׁם שֶׁל דְּפִי
אֲנִיחַ אֲחֵרִי, אִם לֹא יוֹסֵר הַלוֹט!
אִם פֵּעַם אֶל-נְכוֹן שְׁכַנְתִּי בְּלִבְךָ,
מִנֵּעַ לְבָד עַד עֵת מְנַעֲמֹת-שֶׁל-מַעֲלָה
וּבְעֵמֶק הָעֶכּוֹר שְׁאֵף רוּחַ בְּיָגוֹן,
לְמַעַן תִּסְפֵּר אֶת מְגִלַּת חַיִּי.⁷

דְּחִינּוֹתוֹ שֶׁל הַמֶּלֶט. הַמֶּלֶט יִכּוֹל לַפְעוֹל כְּשֶׁהֲנִסִּיבוֹת הַחִיצוֹנִיּוֹת מֵאֵימּוֹת
עָלְיוֹ בְּכָל צוּרָה שֶׁהִיא, וְכֹאשֶׁר הוּא פּוֹעֵל, כְּבִמְקָרָה שֶׁבּוֹ הוּא הוֹרֵג אֶת
פּוֹלוֹנְיוֹס, הוּא מִפְגִּין הַעֲדָר נִיכָר שֶׁל רֵגֶשׁ. הַמְחָזָה בְּתוֹךְ מְחִזָּה שֶׁהוּא מֵתְכַנֵּן
וּמִבֵּינֵם אֵינּוּ מוֹצֵג כִּסְתִירָה קוֹמִית כִּי אִם טְרַגִּיָּה, כֹּאשֶׁר תְּמִימּוֹתָם שֶׁל
הַשַּׁחֲקָנִים מוֹנֵגֶדֶת לְאִשְׁמַתָּם שֶׁל חֲלָקֵי הַלְשׁוֹן, וּמָה שֶׁאֲמוֹר הִיָּה לְבָדָר
בְּצוּרָה שֶׁאֵינָה מְזַקֶּת, מִסָּב סָבֵל שֶׁל מִמְשׁ. הַמֶּלֶט שְׁקוֹעַ בְּעֵצְמוֹ לְמִדֵּי וְאוֹתוֹ
עֲנִיין-עֲצָמִי נִמְשָׁךְ עַד לְרֵגַע הָאֲחֵרוֹן מִמְשׁ. הוּא מִשְׁתַּהֵּה, הַמְשִׁימָה הִיא
לְבַחֹר בְּעֵצְמָךְ, לְקַבֵּל אֶת הַעֲכָשִׁי. לֹא לֹוֹמֵר, "נִקְעַ גִּלְגַּל הַזְּמַן, חָרַג מֵעַל
כֵּן; / אֲבוּי לִי כִי עָלִי לְשׁוֹב לְהַתְקִינּוּ!" – "הֵייתִי בְּסֹדֵר לוֹ הִיוּ הַדְּבָרִים

⁷ המלט, ה', 2.

אחרת", אל לי לרצות להיות מישהו אחר, עלי להבין שאסור לי להסתיר מעצמי חלק מעצמי ולעשות את המצב קל משהוא, כפי שברוטוס עשה. עלי לבחור בעצמי. כיצד אוכל להתעלות על העצמי הזה אשר קיבלתי, ואז לשכוח מכל זה? אל לי להותיר את הבחירה הזו ליד הגורל או לנסיבות, כאדם הצולל לתוך פעולה בלתי-מתואמת או פזרנית. אל לי לומר כי איני יכול להתמודד עם החיים משום שאמי לא אהבה אותי או משום שאהבה אותי יתר על המידה, או מה שזה לא יהיה. המלט יכול לנקום את רצח אביו בו במקום או לומר כי אין זה ענייני לשפוט אנשים אחרים, זה ענייני של אלוהים. הוא אינו בוחר בזה או בזה. במקום זאת, הוא מוצא את המצב מעניין, ומציין כיצד "יש ואיש שוחק, שוחק – והוא נבל"⁸.

הסלידה שומרת אותך קשור אך מנותק. שנאה וכמו גם אהבה משמען שינוי במצב. מדוע הוא אינו פועל? עליו למצוא תשובה לשאלה, "מי אני?". חסר לו מובן יסודי לקיום בכלל. להמלט חסרה אמונה באלוהים ובעצמו. כתוצאה מכך הוא מוכרח להגדיר את קיומו במונחים של אחרים, לדוגמא, אני האיש שאמו נישאה לדודו שרצח את אביו. הוא היה חפץ להיעשות למה שהגיבור הטרגי היווני הינו, יציר המצב. מכאן, אי-יכולתו לפעול, שהרי, הוא יכול רק לשחק, כלומר, להשתעשע באפשרויות. הוא משועמם באופן יסודי, ובשל כך הוא פועל באופן תיאטרלי. המחזה נכתב נגד שחקנים בכוונה תחילה, ומעצם טבעו, אין שחקן יכול לגלם את תפקיד המלט. שחקן מסוגל לגלם כל דבר מלבד שחקן. את המלט צריך לגלם שחקן שהובא מהרחוב, ואת יתר הדמויות צריכים לגלם שחקנים מקצוענים. העניין הוא, שהמלט הוא שחקן ואינך מסוגל לשחק את עצמך. אתה יכול רק להיות עצמך.

אנשים אינם מסוגלים עוד להאמין במשהו רק משום שרבים אחרים מאמינים בו. כיום, אמונה בדבר-מה אינה פעולה נאיבית. התגובה הנורמאלית היא לנסות שלא לצעוד קדימה אלא דווקא לסגת מחשק ורצון לתשוקה, במקום שבו ניתן לפעול. המחיר על כל פנים, הוא הקרבת התבונה, ועליך להמציא טכניקה יוצאת מן הכלל כדי לעורר תשוקה שכזו

⁸ המלט, א', 5.

באנשים רפלקטיביים. הניגוד של קפיצה להוטת לתוך האמונה היא קפיצה חסרת יסוד לתוך הפעילות, כמו זו של יאגו.

קירקגור כותב ב"או-או" ש"השעמום הוא שורש כל רע"⁹:

בני אדם מנוסים סבורים כי יציאה מנקודת הנחה יסודית הנה הגיונית ביותר; אני נכנע להם ויוצא מנקודת ההנחה שכל בני האדם משעממים. או אולי ימצא מישהו, משעמם דיו כדי לסתור אותי בעניין זה? להנחה זו בדרגתה הגבוהה ביותר יש הכוח הדוחה, הנדרש תמיד לשלילי, שהוא בעצם עקרון התנועה. נקודת הנחה זו לא בלבד שהיא דוחה, אלא גם מסלידה לאין שיעור. ומי שנקודת הנחה זו כבר נמצא מאחוריו, חייב בהכרח להחזיק בתנופה אינסופית כדי להגיע לתגליות. ואם התזה שלי נכונה, חייב אדם להרהר עד כמה משחית הוא השעמום, בעוד הוא ממתן את בכואתו פחות או יותר על פי התשוקה להקטין או להגדיל את הדחף שלו. ואם הוא רוצה להגביר את קצב תנועתו לשיא, עד כדי סכנת תאונה, הוא חייב לומר לעצמו: השעמום הוא שורש כל רע. כמה מוזר ששעמום, אשר ביסודו הוא כה שליו ורגוע, מסוגל ליזום תנועה. הרושם שיוצר השיעמום הוא ממש כישופי, אך השפעתו היא לא של משיכה אלא של דחייה.

⁹ סרן קירקגור, 1855-1813, פילוסוף דני, אבי האקזיסטנציאליזם הדתי. ספרו "או-או" (1843) ראה אור בעברית בהוצאת "מאגנס" ב-1996, בתרגומה של מרים איתן. הקטעים שלהלן לקוחים מן הכרך הראשון, עמ' 253 ו-257 של המהדורה העברית.

”שעמום” אומר קירקגור, הוא ”פנתאיזם דמוני”:

הפנתאיזם רומז בדרך כלל על מלאות; בשעמום נמצא את ההפך; הוא בנוי על ריקנות, אך בדיוק בשל אותה סיבה זו הגדרה פנתאיסטית. השעמום נשען על התוהו שממנו נרקם קיומנו; הסחרחורת שלו אינסופית, כמו זהו הנגרמת כאשר מביטים לתוך תהום חסר תחתית.

* הרצאתו של אודן על 'המלט' נכללת בקובץ שעתיד לראות אור השנה בהוצאת 'רסלינג' – 'מילים, מילים, מילים - על המלט' – אסופה של דברי ביקורת על המחזה הנודע מאת וולטר, סמואל ג'ונסון, י.ו. גתה, ויליאם האזליט, ס.ט. קולרידג', אדגר אלן פו, מת"ו ארנולד, אוסקר ווילד, ג.ק. צ'סטרטון, ת.ס. אליוט ו-ו.ה. אודן. ליקט, תרגם והעיר: יהודה ויזן. עריכה מדעית: אריאל קריל.

(תרגם מאנגלית והעיר: יהודה ויזן)