

סטפאן מלארמה עשר סונטות

מצרפתית: דורי מנור

אם שארל בודלר הוא "החלוץ המרכזי" במגרש השירה המודרנית, הרי שסטפאן מלארמה (1842-1898) משחק בה בתפקיד קֶשֶׁר קדמי. שירתו של מלארמה היא אולי הקישור המזוקק ביותר בהיסטוריה של השירה בין ה"הגנה" – הכתיבה הקלסית, על כלליה החמורים ועל צורותיה המוקפדות, האנכרוניסטיות לכאורה, לבין ה"התקפה" – תעוזה תחבירית חסרת תקדים, פריעה מרחיקת לכת של המוסכמות הפואטיות המקובלות וחתימה ללא פשרות נגד כל אוטומטיזם לשוני. אך מטפורות הלקוחות מעולם הכדורגל הן בעייתיות כאשר מדובר במשורר כמלארמה, מה גם שיצירתו בוודאי לא נועדה לאצטדיונים. ספק אם היא נועדה בכלל להיקרא בקול רם. בתולדות הספרות האירופית החדשה סטפאן מלארמה הוא האב־טיפוס הטהור ביותר של משורר "קשה", ושירתו התובענית והמורכבת, הנרתעת מכל חנופה ומכל קריצה לטעם הקהל, מכוונת מטבע מהותה לעיניו של ציבור קוראים מצומצם, של *happy few* אנין ומיטיב־קְרֹא.

מיתולוגיה שלמה נרקמה ברבות השנים סביב מלארמה, ובמיוחד בולטים בה התיאורים בדבר הפער בין היצירה הבלתי־מתפשרת, המלוטשת עד בלי דֵי, לבין אישיותו החמה והחביבה של המשורר. מלארמה היה בבגרותו איש נְעִים להתרועע, ו"ימי שלישי של מלארמה" היו לשם־דבר בקרב אמני פריז של שלהי המאה התשע־עשרה. בדירתו שברחוב רומא אירח המשורר מדי שבוע את ידידיו הרבים, ובחסותו נולדו כמה מהמפגשים הפוריים והזכורים ביותר בין סופרים, ציירים ומוזיקאים. עם חברי חוג יום שלישי שלו נמנו בין השאר הציירים אדואר מאַנָה, אדגר דְּגֶה, אודילון רְדוֹן וגיימס ויסלר, הצלם פליקס נדאר, המלחין קלוד דביסי (שיצירתו "פרלוד לאחר צהריים של פאון" מבוססת על אחד משיריו הידועים של מלארמה), וכמובן סופרים ומשוררים רבים, וביניהם צעירים כפֹּול ואלרי, אנדֶּרֶה זֵיד ומרסל פרוסט, ואורחים מחו"ל כאוסקר ויילד, ריינר מריה רילקה ושטפן גאורגה. עם זאת, בעיני ציבור הקוראים הרחב נתפס מלארמה כבר בזמנו כמייצג האי־אֵה הגבוהה והמרתיעה ביותר של הספרות, וכמי שהפך את מלאכת הרחקת "הקורא הקביר" לאמנות של ממש.

"מלארמה הוא שיצר בצרפת", כתב פול ואלרי, מתלמידיו המובהקים של מלארמה בשירה, "את מושג 'המשורר הקשה'. הוא הכניס במפורש לשדה האמנות את הצורך במאמץ שכלי. מתוך כך הוא רומם את תפקידו של הקורא [...] וְבָרַר לוּ מְקָרֵב הבריות מספר מצומצם של אוהדים ייחודיים, שְׁמַעַת שטעמו פעם אחת את טעמו, שוב אינם יכולים להסתפק בשירים לא־טהורים, מְדִיִּים, חסרי הגנות. מעת שקראו את מלארמה, כל השאר נראה להם נאיבי ורופי."

בְּמִקוּם אחר הזכיר ואלרי את הקסם היחיד־בְּמִינו שמהלך מלארמה על אוהביו

ואת הרתיעה הקיצונית שהוא מעורר בקרב מתנגדיו: "הוא נולד לענג אחדים ולזעזע אחרים, ולכולם כאחד הוא מופת: מופת של טירוף ושל חוסר־שחר בעיני רבים; מופת של גאווה, של אלגנטיות ושל ענווה אינטלקטואלית בעיני קומץ. כך או כך, די היה לו בכמה שירים כדי להטיל בספק את עצם מהותה של הספרות." דומה שדבריו אלה של ואלרי תקפים גם היום, יותר ממאה שנים מאז הפכה שירתו של מלארמה – בכיר המשוררים הסימבוליסטיים – לחלק מן הקנון השירי העולמי. קשה להעלות על הדעת משורר מרכזי אחר, ששנים כה רבות לאחר מותו מוסיפה יצירתו להבהיל את קוראיה הפוטנציאליים ולשמור על המוניטין שלה כבלתי־נגישה, בלתי־קריאה – ועל אחת כמה וכמה בלתי־תרגימה.

באשר לנקודה אחרונה זו עלי לומר כמה מילים בעלות נימה אישית: במשך שנים פחדתי לתרגם את מלארמה. תחילה פחדתי גם לקרוא אותו, אך בשלב מסוים – הרבה בזכות ספרו של חוקר הספרות הצרפתי־יהודי פול פֶּנִישו (1908-2001), "נוֹכַח מלארמה" או "לפי מלארמה" (Selon Mallarmé) – התגברתי על הרתיעה האינסטינקטיבית מן השירה הזאת, שהצטיירה לי כשכלתנית מדי (טעות גמורה!), ונכבשתי אט־אט בקסמיה. ההתוודעות לעולמו השירי של מלארמה אילצה אותי לחרוג מכמה הרגלים ישנים כקורא ולהודות ביני לבין עצמי שבמקרה הייחודי הזה יש בהחלט מקום – אולי אפילו צורך – לקרוא את השירים בצמוד לעיון בפרשנויות ובביאורים, שבלעדיהם הגישה ליצירה נותרת חסומה. לתרגם את מלארמה העזתי לראשונה רק בזמן האחרון (פרט לשיר אחד: "קבר אדגר אלן פו", הכלול בנספח התרגומים בספר שירי הראשון, "מיעוט"), והדבר עלה בידי רק מעת שהבנתי שבמקרה הקיצוני כל כך של שירת מלארמה יש גם נקוט אמצעים תרגומיים קיצוניים: מן הבחינה הצורנית, בחרתי באופן שיטתי כמעט "להרחיב" את משקלי השירים המקוריים (דבר שנמנעתי ממנו בדרך כלל כשתירגמתי משוררים אחרים), כדי שיהיה ניתן להכיל בשורה עברית אחת את המרב מִקְמוֹסַת האינפורמציה המרוכזת להפליא, שדוחס מלארמה בכל שורה בשיריו המאוחרים; מן הבחינה המבנית והסגנונית, פישטתי במידת מה את התחביר המקורי (המסובך עד קצה גבול יכולתה של השפה הצרפתית, ולא פעם אף מעבר לקצה גבול יכולתה) כל אימת שְׁכִּלְיָה של העברית לא איפשרו לי למסור אותו כלשונו; ומן הבחינה התוכנית, הכרעתי בתרגומי פעם אחר פעם בשאלות פתוחות ונקטתי בהן פרשנות אישית ברורה (כל תרגום הוא כידוע פירוש, אך במקרה של מלארמה, נדרש המתרגם להכרעות פרשניות נחרצות במיוחד). זאת ועוד, בדרך כלל העמדתי בראש מעייני את ההיבט המוזיקלי של השיר – הלא הוא ההיבט המהותי ביותר בעיניהם של מלארמה ושל יתר המשוררים הסימבוליסטיים – ובכל מקרה של התנגשות בין הדיוק הסמנטי לבין מסירה שירית נאמנה של מצלול עשיר הקיים במקור, העדפתי את המצלול.

במבחר הנוכחי כללתי עשר סוגֵּטוֹת מן התקופה המאוחרת של מלארמה. שלוש המוקדמות שבין הסוגטות המובאות כאן נכתבו ב־1887, ואילו המאוחרת בהן היא מ־1897, כשנה לפני מותו של המשורר בגיל חמישים ושש. לכל אחד מהשירים צירפתי הערה, ובה ביארתי בקצרה כמה מן הנקודות הסתומות בשיר. בהערותי הסתייעתי רבות בספרו של פול בנישו, וכן במהדורת שירי מלארמה בעריכת ז'אן־לוק סטיינמץ.

שירתו של מלארמה היא שירה קשה, אך לעולם אינה סתומה. היא מתאפיינת

בקהרנטיגות מושלמת, ואין בה שום דבר שרירותי. זוהי שירה של יופי צרוף, של מוזיקליות צרופה ושל חוכמה צרופה. מקוראיה היא דורשת קריאה קשובה ואטית במיוחד, אך זהו בלי ספק מאמץ ששכר רב בצדו.

ד"מ



סטפן מלארמה

כוסית ברכה

לֹא כְלוּם, רַק קֶצֶף, שִׁיר בְּתוּלִי
שֶׁאֵךְ מִתְנֶה אֶת גְּבוּל כּוֹסוֹ;
כִּשֶׁם שֶׁגִּירֵד סִירְנוֹת שׁוֹא
וְשׁוֹב צוֹלֵל הַפּוֹךְ מוּלִי.

נְשׁוּט בְּצוֹתָא, הוּ רְעִים —
אֲנִי כִּכְר יִרְכָתִי, אַתֶּם
חֶרְטוּם הֶרְהַב הַקּוּטֶם
גְּלִים בְּסַעַר הַמְרָעִים.

בְּעִבּוֹתוֹת שְׁכָרוֹת יָפָה,
וּבְלִי לְפַחַד מִסַּחֲפָה
אֲנִי מְרִים כּוֹסִית כָּעֵת —

בְּדִירוֹת, כּוֹכֵב אוֹ חוֹף־גְּזֵרָה —
לְכָל אֲשֶׁר הִצְדִּיק פֶּה אֶת
תּוֹגַת בְּדָנוֹ הַצְּחָרָה.

שיר מאוחר זה התפרסם לראשונה ב־1893, ובשל היותו ביטוי אַרס־פואטי מובהק של שירת מלארמה, בחר המשורר להציבו בראש ספר שיריו המכונסים. הסיטואציה הנרמזת בשיר היא של משתה משוררים, הנערך כביכול על ספינה המפליגה בים סוער. במרוצת המשתה נוטל מלארמה את רשות הדיבור ומרים כוסית לכבוד אמנות השירה. בשורות 1-2 מדומה השיר — אותו "לא כלום" תוסס — לקצף המתפוגג על שפתה של כוסית השמפניה שאוחז המשורר. כל תפקידו של השיר־הקצף הוא "להתוות את גבול כוסו", כלומר, להצביע על עצמו ולהתקיים בעבור עצמו בלבד. התיאור הנפלא של הסירנות המתהפכות כבועות קצף לקראת צלילתן בים (שורות 3-4), טווה את ראשיתו של מוטיב ההפלגה בשיר. בשורות 5-8 מציג המשורר את עצמו כמי שעומד בירכתייה של ספינת המשוררים, כלומר, כמעין זקן־שבט (מלארמה היה אז בן 51 בלבד!),

הצופה בעין משועשעת בעמיתיו, המשוררים הצעירים מלאי הרהב, העומדים בחרטום הספינה ונאבקים ב"סער המרעים". הבתים השלישי והרביעי מציגים את הרמת הכוסיט עצמה: ה"שכרות היפה" (שורה 9) מרמזת מן הסתם לשיכרון הפואטי; שלושת שמות העצם המוזכרים בשורה 12 מייצגים שלושה מהלכים או סופים אלטרנטיביים של ההפלגה, שבאופן מטפורי הם גם שלושה גורלות אפשריים של כותב השירה: עוינות מצד קהל הקוראים ("בדידות"), תהילה ("כוכב") או כישלון הייעוד ("חוף גִּזְרָה"); "תוגת הבר הצחורה" החותמת את השיר (שורה 14) היא בעת ובעונה אחת מפרש הספינה ודף הנייר הלבן — מוקד התקוות הפואטיות, שהוא גם סמל עקרונות המשורר.

*

מְהִסָּה בְּעֵינַי הַמְּכַבֵּד,
שָׁפַל בְּזֵלַת וְלִבָּהּ, בִּינֹת
לְהַדִּים עֲבָדִים, קוֹל עֲנוֹת
חֲלוּשָׁה שֶׁל צוֹפֵר בְּלִי עֲתִיד —

הַסְּפִינָה הַטְּרוּפָה (הַן תְּצוּף
עַל פְּנֵיהָ, הַקְּצוּף הַזָּב!),
שֶׁכָּרְכְּלֵי עֲרִירֵי וְנִשְׁגָּב
נִכַח תֵּהוּ תִרְנֹו הַחֲשׂוּף.

וְאוֹלֵי תַחַת זֹאת תִּשְׁתַּלְּל
בְּאֵין טָרֶף יָפֵה לְהֵלֵל
וְלִשְׂוֹא תִסְתַּעַר הַמְּצוּלָה,

וּבְצַחֲוֹר הַשְּׁעָרָה שְׁתִּזְרְנָה,
בְּשִׁקְיָהּ שֶׁל כִּילֵי יִבְלַע
אֲגָנָה הַיְלִדֵי שֶׁל סִרְנָה.

במשך שנים נחשב שיר נטול-כותרת זה, שפורסם לראשונה ב-1892, לאחת הדוגמאות הבולטות ביותר ל"סתימות" של שירת מלארמה. אך קריאה קשובה שלו מוכיחה כי למרות מורכבותו הרעיונית והתחבירית, אין הוא סתום כלל ועיקר (יש לציין כי בתרגומי פישטתי במידת מה את התחביר, ואף הוספתי פיסוק — מחיר שבחירתי לשלם כדי שהשיר הסבוך הזה יהיה בר-תרגום). אחד הקשיים המרכזיים נעוץ בעובדה שנושא המשפט הראשון מופיע רק בתחילת המרובע השני של הסונטה ("הספינה הטרופה"), וארבע השורות שלפניו מתבררות בקריאה שנייה כשרשרת משלימים הכפופים לו תחבירית — תכסיס החביב על מלארמה ברבים משיריו. אך השכלול התחבירי, הגובל לעתים בלהטוטנות של ממש, אינו מסתכם בשאלת מיקום הנושא, אלא משתרע על פני השיר כולו. אין זה המקום להיכנס לניתוח תמטי נרחב של השיר; אציין רק שהוא עוסק בשני "תסריטים" אלטרנטיביים של סערה בים: הסערה הראשונה כרוכה בהיעלמותה הטרגית של ספינה, הנטרפת תחת שמים שחורים ומעוננים ("הענן המכביר" הוא שמדומה לבזלת וללבה בשורה 2), לאחר שהפעילה לשווא את צופריה (שורות 3-4), וכל שנותר ממנה הוא שבר כלי חשוף-תוךן, שעל מקומו מעיד רק "הקצף הזב", שעורו צף מעליה (שורות 5-8). הסערה השנייה, המתוארת בשני המשולשים החותמים, מוצגת באורח טרגי הרבה פחות: זוהי סערה גרוטסקית, המשתוללת לה על פני הים ומחפשת לשווא קורבן (שורות 9-11). כיוון שאין היא מוצאת כל טרף, היא כמו מפצה את עצמה — "בשקיקה של כילי" — בבליעתה של דמות אגדית, שמעצם הגדרתה אינה יכולה לטבוע (שורות 13-14): הסירנה. ובמקום שבו צללה הסירנה הצעירה נותר — שוב — רק הקצף, המדומה הפעם, במרומז, לשערה צחורה משערות ראשה (שורה 12).

*

לְעֶסוּק הַיְיָחִיד, לְמִסַּע כֹּה נָכֵה
 עַד מַעְבָּר לְהַדוּ קְסוּמָה וְסִבּוּכָה —
 לוֹ אֶקְדִּישׁ אֶת הַשִּׁיר הַפְּרוֹס פֶּאן, שְׁלִיחוֹ
 שֶׁל הַזְּמַן, הוּא הַכֹּף שְׁחוּצָה חֲרָטוּמְךָ

כְּמוֹ הַמוֹט הַסְמוּךְ עַל אֶחָד הַתְּרָנִים
הַצּוֹלֵל עִם סְפִינַת הַמַּפְרֵשׁ בְּגִלְשָׁה
וְעָלְיוּ מִקְצִיפָה בְּמִשְׁק עֲדָנִים
הַצִּפּוֹר הָאוֹמֶרֶת שְׁכָרוֹת חֲדָשָׁה

וְהִיְתָה מְצִיצַת לְלֵא הַפְּסָקָה
וּבְלֵא שֶׁהֵהָגָה לְרַגַע יְמוּשׁ
עַל מַרְבֵּץ סָר תּוֹעֵלֶת הַנֶּחַ בְּקַרְקַע –
חֲשֵׁכָה, אֲבָנִים יְקָרוֹת וַיֹּאשׁוּ –

שֶׁהָיָה מִשְׁתַּקֵּף בְּשִׁירָה עַד אֲשֶׁר
עַל שְׁפָתָיו שָׁל דֶּה־גְמָה חִיּוֹךְ יִתְחַשֵּׁר.

רק ב-1947 התברר כי שיר נפלא זה, שאינו כלול בספר השירים שערך מלארמה בחייו, התפרסם לראשונה באלבום מיוחד שראה אור בפריז ובליסבון ב-1897, במלאת 400 שנה למסעו של וסקו דה-גמה, ונכתב לפי הזמנה מיוחדת לצורך אלבום זה. מכאן דה-גמה, ששמו מוזכר לראשונה בשורה החותמת את השיר – אפקט הפתעה החביב במיוחד על מלארמה – אינו רק סמל עקרוני למסעות התגלית שאליהם יוצא האדם, אלא בראש וראשונה דמותו הקונקרטי של מגלה-ארצות פורטוגלי גדול זה. עם זאת, מלארמה חורג במכוון מן האמת ההיסטורית כאשר הוא מתאר את דה-גמה המפליג "עד מעבר להודו" (שורה 2) – וסטייה היסטורית זו היא המפתח להבנת השיר כולו. דה-גמה של מלארמה נוהה אמנם אחר קסמיה של אותה הודו "קסומה וסבוכה", וכדי להגיע אליה חוצה חרטום ספינתו את הכף – כף התקווה הטובה, כבמסעו ההיסטורי של דה-גמה, או אולי זהו דווקא הכף של תת-היבשת ההודית; כך או כך, הכף מוצג כאן כמהמורה לא במרחב כי אם בזמן, ומגלה-הארצות הצולח אותו מוצג כשליח הזמן, ששליחותו חוצה את המאות (שורות 3-4). דה-גמה של מלארמה מחליט ברגע נחוש אחד להתגבר על פיתוייה של הודו ולהמשיך במסעו. הציפור המופיעה בבית השני ומלווה את דה-גמה עד סוף השיר מעידה בוודאי על הקרבה ליבשת. היא מקציפה ככנפיה (שוב, דימוי הקצף האהוב כל כך על מלארמה) לקראת הגילוי הקרוב,

המבטיח "שכרות חדשה" (שורות 5-8), ומתריעה על קרבתו של מרבץ האבנים היקרות, שלשמו יצא וסקו למסע. אך האבנים היקרות נידונות לייאוש ולחשכה בבטן האדמה ומתוארות לפיכך כמרבץ "סר תועלת" (שורות 11-12), היות שווסקו דה־גמה אינו סוטה ולו לרגע מדרכו (שורה 10), ורק מעלה על שפתיו חיוך מסתורי. חיוך זה, החותם את השיר, הוא האחרון בסדרה של תגובות, שראשיתה בנצנוצן המפתה של האבנים התת־קרקעיות, והמשכה בשירה של הציפור, שכמו משתקף בריצודן.

איגרת ברכה

זו אינה סְעֵרָה שֶׁל סְחֹר־סְחֹר
בְּרַחֲוֹכָה שֶׁל הָעִיר הַגְּדוֹלָה
עַל מְעוֹף כּוֹבְעֵי הַשָּׁחַר –
זֶהוּ סוֹד רַקְנֵי־מַתְגָּלָה:

מְעַרְבֶּלֶת פְּלִילַת מְלֻמָּלָה
או טְרוֹף שֶׁל קְצָפִים בְּצָחַר
שֶׁבְּכָרָךְ קָלָה מִפְּשִׁילָה
מוֹצִיאַת נְפְשׁוֹתֵינוּ לְאוֹר,

וּבְמַחֵי שֶׁל הַטּוֹטוֹ תִּכְתֵּשׁ,
רוֹחֲנֵית, שְׂכוּרָה וְנִיחַת,
כֹּל דְּבַר הַמוֹנִי וְנָדוּשׁ,
וּבְלִי זַעַף, אֶפְלוֹ בְּנַחַת,

בְּמִשְׁק חֲצָאִית אֶת רוּחָהּ
עַל גִּימָס וִיסְלָר תִּשְׁיֵב בְּאַבְחָהּ.

השיר "איגרת ברכה" הופיע לראשונה ב־1890 בכתב העת הלונדוני The Whirlwind ("המערבולת"), מייסודו של הצייר האמריקני ג'יימס ויסקר (Whistler, 1834–1903), ידידו הטוב של המשורר. הלוגו של כתב העת – רקדנית בלט המסתחררת ברוח, וכמו הודפת בחצאית המלמלה שלה את כל הדברים הנדושים – הוא ששימש השראה לשירו של מלארמה. השיר כולו בנוי ממשפט מורכב אחד (בתרגומי בחרתי להוסיף לו סימני פיסוק, הנעדרים כליל במקור), הצופן בסופו כהפתעה את שמו של ויסקר, אשר לו ולכתב העת שהוא עורך מוקדשת "איגרת ברכה" זו. שלוש השורות הראשונות מגדירות על דרך השלילה את המערבולת המתוארת בשיר: זו אינה סערה סתמית המעיפה ברחוב את כובעי האנשים (סמל להוויית היומיום על סערותיה הפרוזאיות וההמוניות, היפוכה של האמנות), כי אם (שורות 4–14) רקדנית "רוחנית, שיכורה ונייחת" (מן הסתם, נדמית כנייחת מרוב סחרור), היצאת במחול סוער. דמות סמלית זו, "מוציאת נפשותינו לָאור" (שורה 8), היא ייצוגה המובהק של האמנות הטהורה, לפי תפיסת מלארמה. היא כותשת "במחי של הטוטו [...] כל דבר המוני ונדוש" (שורות 9–11), ולסיום משיבה על הצייר את רוחה "בלי זעף, אפילו בנחת" (שכן, על האמנות הטהורה להיות שקולה, מחושבת ומעמיקה, אך בלי שהדבר יבוא על חשבון ה"אֶבחה"), ומשרה עליו את השראתה כמעין מוזה מודרנית (שורות 12–14).

מחווה

לְכֹל שֶׁחַר, אֶפְלוּ רְדוּם
עַד קְמִיצַת אֶצְבָּעוֹת הַשּׁוֹקָה
נֶגֶד תְּכוֹל הַצּוֹצְרוֹת הַזְּרִיחָה
שְׁנוּשֵׁף הַחֶרֶשׁ הַקְּרוּם,

יֵשׁ רוּעָה וְאֵתוֹ יֵשׁ צִפְפַּחַת
וּמְקַל הַמְּכָה וְנִטְבָּע
עִם כָּל צֵדַע בְּצַעֲד הַבָּא
עַד שֶׁעֵין הַמְּבוּעַ קוֹלְחַת.

כָּךְ מְרַאשׁ גַּם אֶתָּה מְכַנֵּן,
לֹא בּוֹדֵד, הוּא פּוֹכֵס

דָּה שְׁוֹאן,
אֶךְ תְּמִיד יַחֲדִי, לְהַדְרִיךְ

וְלַרְעוֹת אֶת הַזְּמַן שִׁירָה
מֵהַנִּימְפָה חֲסֵרַת הַתְּכַרְיָךְ
שֶׁתִּפְאֶרֶת שְׁמָךְ תִּשׁוּה.

שיר מחווה זה הופיע לראשונה ב־1895 בגיליון מיוחד של כתב העת La Plume ("הקולמוס") שהוקדש לצייר הצרפתי הסימבוליסט פּוֹכֵס דָּה שְׁוֹאן (De Chavannes, 1824–1898). בניגוד לשירי המחווה לדה־גמה ולוויסלר, הפעם שמו של מושא ההקדשה אינו מופיע בשורה החותמת, אלא משתרע על פני שתי שורות בבית השלישי של השיר, בהבלטה גרפית יתרה, ומחלק את השיר לשני חלקים נבדלים מבחינה רטורית. בתיו הראשונים של השיר מוקדשים לתיאור כללי של רועה היוצא עם צאנו בשעת שחר מוקדמת – שעה שבה השחר עודו רדום (במקור מסומנת המילה "שחר" – Aurore – באות רבתי, ומרמזת לאלוהות העתיקה המסמלת את השחר), וכמו מוחה באגרופים קמוצים נגד חצוצרות הזריחה המבקשות להעירו (שורות 1–3). נושא המשפט המורכב, שראשיתו במילים "לכל שחר", מופיע, כמיטב המסורת של מלארמה, רק בבית השני: "לכל שחר [...] יש רועה". המשורר מתעלם בשלב זה לחלוטין מן הצאן, ומדגיש בעיקר את דרך צעידתו של הרועה, המגשש במקלו באדמה – "עם כל צַעַד בְּצַעַד הֶבְא" (שורה 7) – כדי למצוא מים להשקות בהם את עדרו. שני הבתים החותמים את השיר עוברים מן הסמל אל המסומל – דה שוואן עצמו – ומציגים אותו כהתגלמותו הקונקרטי, בשדה האמנות, של אותו רועה אלגורי, שצעדיו מכוונים תמיד אל העתיד. מלארמה, מקורי ועז־מחשבה כתמיד, אינו מדמה את הצאן לקהל הרחב – השוואה בנלית וקלישאתית מדי לטעמו – אלא דווקא לזמן. דה שוואן מרווה אפוא את צימאוננו של הזמן (שורה 12) מ"הנימפה חסרת הַתְּכַרְיָךְ" (המילה "נימפה" מציינת לא רק את אלוהות המים המיתולוגית, אלא – בלטינית – גם את המעיין עצמו). ותהילתו של דה שוואן ("תפארת שמהך") היא שמתפקדת במישור המטפיזי כמקל הרועים המגשש אחר מים, והיא שחושפת בפני הזמן הצמא את המעיין (שורות 13–14).

*

לְכֹל רֹהֵב יֵשׁ עָרֵב עֵשׂוֹן,
אֲבוּקָה חֲנוּקָה בְּמִשְׁבּוֹ,
וְהִבְלֹ אֱלֻמוֹתַי, אֶךְ לְשׂוֹא
לְגִזְרַת הָאֲזֹלָה יִמָּאֵן.

הַיִּזְרֵשׁ הַמְּנוּחַ, חֲדָרוֹ
מְגוֹלָל שְׁלַל קְרָבוֹת עֵתִיקִים;
לֹא יִסְיָקוּ אוֹתוֹ מְסִיקִים
אִם יִצְוֶץ בְּפְרוּזְדוֹר דְּדִירוֹ.

פְּלִצוֹת הָעֶבֶר נִחְתָּה
בְּטָפְרִים שֶׁל הַכְּרֵחַ לְפִתָּה
לוֹחֲ-קֶבֶר שֶׁל כַּחַשׁ מִכְּעִית;

תַּחַת שֵׁשׁ שְׁהִיא מְבוֹדָדָת
לֹא בּוֹעֵר הַתְּנוּר, אֶךְ יוֹקֵדָת
בְּהִכְזֵק מִתְּכַתֵּה הַזְּוִיָּת.

שיר זה הוא הראשון בסדרה של שלוש סוגות מ-1887, המסמנות מפנה אנטי-רומנטי ביצירתו של מלארמה. זוהי פניית עורף נחרצת לרעיון ה"איִדאל" הרומנטי, שליווה את השירה האירופית מאז ראשית המאה התשע-עשרה (לעתים בצורה של "איִדאל שלילי", כמו ה"שימון" אצל בודלר או ביצירתו המוקדמת של מלארמה עצמו), ובעצם לרעיון הטרנסצנדנטי בכלל. ה"רהב" הנזכר בשורה הראשונה מצביע כמדומה על שאפתנותו של האדם באשר היא, כפי שמעיד רצף המטפורות המסורתיות המציינות את הבלותה של היהורה האנושית: עשן, ערב, אבוקה כבויה (שורות 1-2). ההבל, המוגדר על דרך האירוניה כ"אלמותי" (שורה 3), אינו אלא ייצוג מטפורי לנשמה האנושית, הכפופה אף היא ל"גזרת האזלה", דהיינו, לחירלון ולמוות. גם בבית השני שלטת הנימה האירונית: האמונה בדבר הישארות הנפש – אמונה טפלה, לתפיסתו של מלארמה – מוצגת באופן גרוטסקי באמצעות תיאורו של מת,

בן למשפחה עשירה ועתיקת יוחסין (שורות 5-6), החוזר לפקוד את טירתו וציץ פתאום בפרוזודור (שורה 8), כדרכן של רוחות רפאים. הקור השולט בטירה והיעדר האש, הנרמזים בהומור במרובע השני (שורה 7), עוטים בשתי השורות האחרונות של השיר נופך חמור-סבר הרבה יותר: האש היחידה בחדר הקפוא היא הבזק ריצודה הקלוש של הזווית העשויה מתכת, התומכת בלוח שיש המצוי שם (שורות 12-14) – אולי ארון הקבורה של "היורש המנוח". המשולש הראשון של הסוגטה מתפרש למקרא הבית האחרון: האור המבזיק לפתע מזווית המתכת מקביל, באופן מטפורי, לתנועתה החטופה של יד הנקמצת כבהתקף חרדה – תחת השפעתה של "פּלָצוֹת העבר" הניחתת (שורה 9) – וכמו לופתת "בטפרים של הַכֶּרֶחַ" (שורה 10) את שיש הקבורה לנוכח בעתת המוות (המכונה כאן: "כחש"). שם העצם החותם את השיר, "הזווית", הוא מוקדו של השיר כולו, וממש כמו החפץ שהוא מסמן, אף הוא "מחזיר אור", כלומר, מבזיק רטרואקטיבית על סביבתו הסמנטית והתחברית המויקשה.

*

בְּגִיחוֹ מְקַמֵּר תְּנוּפֶתָה
שֶׁל זְכוּכִית בַּת־חֲלוּף וּמִבְּלִי
לְהַפְרִיחַ צִלְמוֹת לַיְלִי
הַצִּוָּאר הַשְּׂכוּחַ נִקְטָע.

שְׁנֵי פְּיֹת לֹא יִשְׁתּוּ – לֹא אֲמִי
וְאֵף לֹא אֶהוּבָה – מִבְּרַכַּת
הַזֵּיהַ מִשְׁתַּפֵּת אַחַת
(אֲנִי שֹׁד הַתְּקָרָה הַמִּימִי).

כְּלִי הַטֶּהֱרַר הַחֶף מִגּוּזוֹל
פָּרַט לְרִיק שְׂאֵינְנוֹ אוֹזֵל,
אֵף בְּמַחִיר גְּסִיסָתוֹ לֹא יִסְכֵּים –

נְשִׁיקָה שֶׁל תְּמוּתָהּ וְתַמִּימוֹת! –
לְהַפִּיחַ מְאוּקָה בְּדַמּוֹת
שׁוֹשְׁנָה אֶפּוֹפֶת מְחַשְׁכִּים.

סוֹנְטָה יְדוּעָה זוֹ הִיא הַשְּׁנִייה בַסְּדֵרֶת שֶׁלוֹשׁ הַסּוֹנְטוֹת שֶׁכָּתַב מִלֵּאֲרָמָה ב־1887. אִם הַסּוֹנְטָה הַקּוֹדֶמֶת נִחְתַּמְתָּ בְּאִזְכּוֹר הַחֶפֶץ הַסְּמֵלִי (הַזּוּוּיִת), הִרִי שֶׁכָּאֵן נִפְתַּח הַשִּׁיר בְּתִיאֹר פְּתִלְתוֹל שֶׁל חֶפֶץ סְמֵלִי לֹא פָחוֹת: אֲגֵרֶטֶל זְכוּכִית, שְׁאִינּוּ מְכִיל כָּל פֶּרַח (שׁוֹרוֹת 2–3), וְעַל כֵּן צוּוֹאֵרוֹ כְּמוֹ נֶעְצֵר ("נֶקֶטֶע") בְּאִמְצַע תְּנוּפְתּוֹ, בְּעוּדוֹ מִגִּיחַ מִתּוֹךְ קִימוֹר הַזְכוּכִית שֶׁל גּוֹף הַכֵּד, וְהוּא מִפְרִיחַ רַק "צִלְמוֹת לִילִי". הַבֵּית הַשְּׁנִי עוֹבֵר לְבַחֹן אֶת הַנוֹשֵׂא מְזוּוּיִת אַחֲרֵת לְגַמְרִי: הַדּוֹכֵר, כְּפִי שֶׁמֵּתְבָרֵר בְּשׁוֹרָה 8, הוּא עֵתָה שֶׁד מִיתוֹלֹגִי חֶשֶׁקֶן (בְּמִקּוֹר: Sylphe), הַמְצוּיֵר עַל תְּקֵרַת הַחֶדֶר. אִמּוֹ שֶׁל הַשֵּׁד וְאֵהוּבָה – שְׁתֵּי דְמוּיּוֹת הַמֵּתוֹאֲרוֹת בְּאִמְצַעוֹת הַמְּטוֹנִימִיָּה שֶׁל פִּיּוֹתֵיהֶם (שׁוֹרָה 5) – מְאוּחֲדוֹת אוֹלִי בְּנִשְׁיָקָה, אֲךָ הַשֵּׁד הַגְּרוּטְסְקִי מְטַעֵם דּוּוֹקָא אֶת הָעוֹבְדָה שֶׁלֹּא יִכּוּלָה לְשִׁרֹר בִּינֵיהֶם אַחֲדוֹת־נִפְשׁוֹת, שֶׁהִרִי אֵין הֵם יִכּוּלִים לְחִלּוֹק אוֹתָהּ הַהִזְיָה (שׁוֹרוֹת 6–7). שְׁנֵי בְתוּי הָאֲחֵרוֹנִים שֶׁל הַשִּׁיר חוֹזְרִים אֶל הָאֲגֵרֶטֶל: לֹא זֶה בְּלִבְדֵּךְ שֶׁהוּא אֵינּוּ מְכִיל פֶּרַח, אֲלֵא שֶׁהוּא מֵתְבָרֵר עֵתָה גַם כ־"חֶף מְנוּזֵל" (שׁוֹרָה 9), וְכִטּוֹמֵן בְּחוּבוֹ "רִיק שְׁאִינְנוֹ אוֹזֵל" (שׁוֹרָה 10) – זֹאת בְּנִיגוּד לְמֵלֵאוֹת (כְּלוּמֵר, בְּאוֹפֵן מְטַפּוּרִי, לְקַשֵּׁר עִם הָעוֹלָם הַחִיצוֹן), הָעֵלּוּלָה תְּמִיד לְאוֹזֵל. זֶהוּ אֶפּוֹ אֲגֵרֶטֶל שְׁאִינּוּ מְמַלֵּא שׁוּם תְּפִקִּיד הַמְצוּפָה מֵאֲגֵרֶטֶל – לֹא כְּחֶפֶץ דְּקוֹרֻטִיבִי וְלֹא כְּכֵלִי קִיבּוֹל – אֲלֵא נוֹתֵר בְּבִדְיוֹתוֹ הָאֲגֵרֶטֶלִית הַמְזוּהֶרֶת. וְכִפִּי שֶׁמֵּתְבָרֵר, כְּלִי סְמֵלִי זֶה מְמַאֵן אֶף בְּמַחִיר חִיּוֹ (שׁוֹרָה 11) לְפָנוֹת מְקוֹם לְשׁוֹשְׁנָה שֶׁתִּפְרַח מֵתוֹכוֹ. הִיעֵדְרָה שֶׁל הַשׁוֹשְׁנָה נִמְסָר בְּאוֹפֵן סוֹבֵטִילִי בְּאִמְצַעוֹת הִיעֵדֵר הַנִּיחּוּחַ שֶׁהִיא אִמּוֹרָה לְהַפִּיץ (לְכַךְ רוּמוֹ הַפּוֹעֵל הַמִּפְתִּיעַ "לְהַפִּיחַ" בְּשׁוֹרָה 13), וּמְדוּמָה מְרַאֵשׁ לְ"נִשְׁיָקָה שֶׁל תְּמוּתָהּ וְתַמִּימוֹת" (זֶה תְּפִקִּידוֹ שֶׁל הַהֶסְגֵר הַתְּחִבְרִי בְּשׁוֹרָה 12) – דֵּהִינּוּ לְנִשְׁיָקָה שֶׁכְּמוֹהָ כְּשׁוֹשְׁנָה (אֲדוּמָה, קוֹצֵנִית, מֵלֵאֵת תְּשׁוּקָה, מְסוֹכְנֵת, וּבְמִקְרָה זֶה: נֶעֱדֶרֶת). הַשׁוֹשְׁנָה הַלֵּא־קִיּוּמֵת הַזֶּה, "שׁוֹשְׁנָה אֶפּוֹפֶת מְחַשְׁכִּים" – כְּנִיּוּסוּחָה שֶׁל הַשׁוֹרָה הַמְּפּוֹרְסֵמֶת הַחוֹתֵמֶת אֶת הַשִּׁיר – שָׁבָה וּמְגִדִּירָה לְסִיּוּם אֶת נוֹשְׂאָה הַמְּרִכּוּזִי שֶׁל הַסּוֹנְטָה: הִיעֵדֵר הָאֶפְשָׁרוֹת לְקַשֵּׁר אִמְתִּי בֵּין אֲדָם לְזוֹלָתוֹ (וּשְׂמָא זֶהוּ רִמּוֹ גַם לְקַשֵּׁר בֵּין הַמְשׁוֹרֵר – שִׁיצִירָתוֹ פּוֹרַחַת רַק בְּמַחְשָׁכִים – לְבִין קֵהֶל קוֹרְאִיו?).

*

תַּחֲרָה נַעֲשֶׂתָה לֹא-הֵיִתָּה
בְּסִפְקוֹת הַמְשַׁחֵק הַתְּמִידִי
בְּחֶשְׁפָּה כְּחִלּוֹל יְחִידִי
הַעֲדֵר עוֹלָמִי שֶׁל מָטָה.

הַסְכֵּסוֹךְ הַלְבָּן הַתּוֹכֵךְ
בֵּין מְקַלְעֵת לְבֵין רְעוּתָהּ
בְּשִׁמְשָׁה הַחֲוֹרֶת נִרְתַּעַ
וּבְלֹא שְׂיִטְמֹן, מֵרַחֵף.

אֲכַל מִי שֶׁחֲלוּם בּוֹ יִפְרֹשׁ
זָהָבוֹ, בְּקֶרְבוֹ נִם קֶתְרוֹס
בְּעַל רֵיק מוֹזִיקָלִי חֲלוּל

כֶּךָ שֶׁנִּכַּח שִׁמְשָׁה וּבְלֹא
בְּטָן-אֵם שְׂאִינְנָה שְׁלוֹ
יְלוּדוֹ לְהִגִּיחַ עָלוּל.

הסונטה השלישית בטרילוגיה של 1887 היא גם הסתומה מבין השלוש, והיא עוררה בקרב חוקרי מלארמה חילוקי דעות ערים. עם זאת, באשר לנושא הכללי אין ויכוח: שני המרובעים מתארים, לכל הדעות, וילון תחרה המרחף בחלון של חדר שינה נטול-מיטה. ה"חילול" הכרוך בתמונה זו (שורה 3) נובע מכך שאותו "היעדר עולמי של מיטה" (שורה 4) מייצג – כמסתבר בהמשך – סירוב עקרוני לכל סוג של ילודה או של פוריות גשמית. בבית הראשון חושפת תחרת הווילון המרחפת את עובדת היעדרה של המיטה (שורות 3-4), ולפיכך מאבדת למעשה את עצם מהותה כאמצעי להסתרה ולחציצה. במישור העקרוני היא מתבטלת אפוא מעצם הגדרתה ונעשית "לא-הייתה" (שורה 1). "המשחק התמידי" המוזכר בשורה 3 הוא אולי מטפורה ליחסי המין שהיו אמורים להתנהל מאחורי הווילון. הבית השני מציג וריאציה על אותו הווילון מתואר – תוך שימוש במטפורה יפהפייה – כ"סכסוך לבן" בין מקלעות

התחרה (שורות 5-6). במקום למלא את ייעודו ולהסתיר את הראוי להסתרה (מלארמה משתמש בשורה 8 בפועל "לטמון", אולי כדי לרמוז לתכריך לבן), הווילון הזה נרתע (ברוח? מאימת המחזה?) ומרחף לו מהשמשה והלאה. הבית השלישי והבית הרביעי הם מהמסובכים ביותר מבחינה תחבירית ורעיונית בכל שירת מלארמה, אך גם מהיפים ועשירי-המצלול שבה. תחת הילודה הגשמית, מציע כאן מלארמה היריון דמיוני, שכולו הפריה אמנותית ומוזיקלית: בקרבו של מי שחלומו פורש בו את זהבו, כלומר, בקרבו של מי שמשוגל לחלום חלום יקר-מציאות די הצורך (שורות 9-10), עשוי להיות טמון קתרוס — כלי פריטה עתיק וכרסתן — שבטנו העגולה הרה "ריק מוזיקלי חלול" (שורה 11). בבית האחרון שב ונרמזו המקום שבו מתרחש האירוע הסמלי הזה: "נוכח שמשה", ולראשונה בשיר מצוינים במפורש שני מושגים המתקשרים ישירות לילודה: "בטן-אם" ו"ילוד" העלול להגיח (שורות 13-14), ומשליכים רטרואקטיבית אור על השיר כולו. זוהי אפוא לידה נסית, רוחנית וצלילית, המסמלת בוודאי את היצירה האמנותית בכלל ואת הפיריון השירי (או ליתר דיוק: את השניות בין הפיריון לעקרונות השירית) בפרט.

*

הַנְשֵׁמָה מִתְמַצֶּה כָּל כְּלָה
 יַעַת מְפִינֵנוּ לְאֵט הִיא נִנְשֶׁפֶת
 בְּטַבְעַת עֶשֶׂן עֲגָלָה
 הַבְּטָלָה בְּטַבְעַת נֹסֶפֶת

וַיַּעֲד כָּל סִגְר וְסִיגָר
 הַבּוֹעֵר כְּבִמְלֹאכֶת מַחֲשָׁבֶת
 כָּל אֵימַת שְׁהַאֲפֵר הַקָּר
 מִתְנַתֵּק מִנְשִׁיקַת הַשְּׁלֵהֶבֶת.

כֶּךָ רוֹחֶפֶת אוֹלֵי עַל שְׁפֹתֶיהָ
 מִקְהָלָה שֶׁל רוֹמְנִסוֹת, פִּיטָן.
 אֶל תִּשְׁכַּח לְנִפּוֹת מִתּוֹכָהּ

את עבודת המציאות ופסלתן.

כְּשֶׁהִפְשֵׁר מְדֵי מְבֹאֵר,
כָּל עֵרְפוּל שִׁירְתָּהּ מְבֹעֵר.

שיר זה נכתב כתשובה למשאל על החרוז החופשי, שערך ב־1895 העיתון "לֶה פִּיגְרו" בקרב משוררי התקופה. עם זאת, בשיר עצמו אין כל התייחסות ספציפית לשאלת החרוז החופשי, כי אם הרהורים בעלי נופך קליל (יחסית למלארמה, על כל פנים) על השירה בכלל. שמונה השורות הראשונות עוסקות באמנות עישון הסיגר, ואילו שש השורות האחרונות מוקדשות למעין אַרְס־פּוֹאֵטִיקָה משועשעת-למחצה. אך הקשר בין שני חלקי השיר אינו קשר חד-משמעי של סמל (הסיגר) ומסומל (השירה), אלא מערכת סבוכה יותר של זיקות. רק האפר, שיש לנתקו מ"נשיקת השלהבת" (שורות 7-8) כדי שהסיגר לא יכבה, נדמה כמקביל באופן ישיר לצורך בניפוי "עובדות המציאות ופסולתן" (שורות 11-12) מן השירה. בבית השלישי מתברר כי המשורר מפנה את דבריו לנמען — ככל הנראה למשורר טירון, שלו הוא מבקש להשיא עצה. מלארמה מציג אותו, במידה לא מעטה של לגלוג, כצעיר רומנטי ארכיטיפי, שהשירה בוערת כביכול בעצמותיו ומבקשת לנבוע ממנו החוצה. זהו תיאור קריקטורי ברור, שהרי קשה להעלות על הדעת ז'אנר הרחוק ממלארמה ומשירתו יותר מאשר הרומנסה — קל וחומר אותה "מקהלה של רומנסות" (שורות 9-10) הרוחפת על שפתיו של הנמען האלמוני. ניפוי פסולת המציאות מהשירה, לעומת זאת, הוא עצה העולה בהחלט בקנה אחד עם תפיסת העולם של מלארמה; אך בקביעה החותמת את השיר — "כשהפשר מדי מבואר" וכו' (שורות 13-14) — קשה שלא לראות התברחות של מלארמה על חשבון אותו משורר מתחיל. מלארמה ודאי עומד מאחורי ההסתייגות מביאורי־יתר של השירה, אך בה־בעת אין רבר המנוגד לשירתו יותר מאשר הערפול, שהוא מעלה כאן לכאורה על נס. שירתו של מלארמה — קשה ומורכבת ככל שתהיה — היא לעולם מדויקת מאוד, ורחוקה מרחק רב מכל ציעוף ומכל ערפל. אשר להשוואה בין העישון לבין הכתיבה: דומה כי שתי הפעולות דורשות, לתפיסת מלארמה, ריכוז עליון ומיומנות של מלאכת מחשבת. ברור, מכל מקום, כי בשתיהן כאחת "מתמצה הנשמה" ופורחת באוויר בצורה של טבעות עשן — קונקרטיות (במקרה של הסיגר) או מטפוריות (במקרה של השירה).

מנגינה קטנה 2

חֲפֹשִׁיָּה מִכָּל רֶסֶן וְדָאֵי —
כְּפִי שְׂאֵף תִּקְוֹתַי מְזַנְקֶת —
הַתְּפַקְעָה בְּשִׁחְקִים וְאַבְדָּה
בַּתְּזוּזֵית שֶׁל קִרְחַת וְשִׁקֵּט

וְקוֹלָה זֶר לִיעֵר אוֹ שְׂמָא
כָּל הַהֵהוּר אַחֲרָיו לֹא יָשִׁיב —
הַצִּפּוֹר שֶׁרַק פֶּעַם לְשִׁמְעַע
שִׁירְתָּהּ בְּחַיֵּינוּ נִקְשִׁיב,

מוֹזִיקָאִית סְתוּרָה וְנִמְהָרֶת —
הֵן סִפְקָה הוּא וְלֹא יִפְתָּר
אִם גְּרוּנֵי אוֹ גְּרוּנָה יִמְרַר אֶת
הַגְּנִיחָה הַמְּרָה בִּיּוֹתֵר —

מִבְּתֵרֶת סוּפָה שְׁשֻׁלְמָה
תּוֹתֵר עַל פֶּסֶת אֲדָמָה.

בסוּנְטָה "מנגינה קטנה 2" (השנייה משלוש סוּנְטוֹת הנושאות כותרת זו), שהתפרסמה ב־1893, דומה כי התוכן הטרגי מציג את הכותרת הקלילה והאגבית באור אירוני. הקריאה הראשונה בשיר רצופה מהמורות ומותירה רושם מסתורי קמעא, שכן הנושא התחבירי של המשפט, המשתרע על פני שני המרובעים הראשונים, מתברר רק בקריאה חוזרת: זוהי הציפור המופיעה לראשונה בשורה 7 (!). כל שש השורות הקודמות מתארות אותה בשרשרת של תיאורים הסוגרים על הנשוא התחבירי, "התפקעה [...] ואבדה", שבמרכזם. לצורך פישוט הקריאה, נשעתק את התחביר הסבוך ללשון "ידידותית" יותר (אנו מפסידים כך כמובן את כל הערך הפואטי ואת כל הנימה הייחודית של השיר): "הציפור, שרק פעם אחת בחיינו נשמע את שירתה, ואשר קולה זֶר ליער, או לכל הפחות שום הד אינו עונה אחריו — הציפור הזאת זינקה השמימה כשהיא חופשייה מכל רסן,

ממש כשם שתקוותי מרקיעות שחקים, אך ודאי התפקעה בִּשְׁחָקִים בתזוית של קדחת ושקט ואבדה לעד. "ציפור טרגית זו היא כמדומה סמל לא רק לשאיפותיו של כל אדם המבקש להרקייע שחקים, אלא בראש וראשונה למשורר, שקולו המזוקק זר מעצם טיבו ל"יער" של הדיבור היומיומי, ושירתו אינה זוכה לכלל הד בקרב ההמון (שורות 5-6). העובדה שהציפור שרה רק פעם אחת לפני מותה, או לפחות נשמעת רק פעם אחת, מסמלת את השירה במלוא טהרתה – שירה שכמו נצרפה ולוטשה משך כל שנות חייו של משוררה. בבית השלישי מוצגת הציפור מפורשות כאמנית ("מוזיקאית", שורה 9; המוזיקה, כזכור, היא בעיני הסימבוליסטים האמנות בה"א הידיעה, ואליה צריכה השירה הכתובה לשאוף). בהמשך הבית מציב המשורר את עצמו בתחרות גרוטסקית עם הציפור, ותוהה מי משניהם (שורות 11-12) "ימרר את הגניחה המרה ביותר". סופו החידתי של השיר, על האוקסימורון המוזר שלו (מבותרת – שלמה), מציג את הציפור, שגופה המבותר צנח ונתר "על פיסת אדמה" (שורה 14), כשלמה לחלוטין במותה, או כמי שמותה הוא מוות "שלם" – שהרי אפילו זכר שירתה הזרה ונטולת ההד לא ייוותר אחריה, שלא לדבר על גופה ועל נשמתה.



סטפאן מלארמה והעורב של אדגר אלן פו, רישום מאת פול גוגן