

EESTI PINDAROS

K. J. Petersoni oodide vaimuloolisest taustast

JAAN UNDUSK

Pindarose-kultus

Renessansist alates sai tavaks pidada vanakreeka luuletajat Pindarost (V saj eKr) poeedi võrdkujuks ja sageli ka kõigi aegade suurimaks lüürikuks.¹ Nii nagu Homeros eepilises, nii oli Pindaros lüürilises luules siitpeale ületamatu-jäljendamatu looja. Kui taheti esile tõsta mõne rahvusliku luuletaja erilist väge või algupära, siis nimetati ta selle rahva Pindaroseks. Prantslane Pierre de Ronsard avaldas 1550. aastal oma menuka esikkogu „Oodid”, mis hakkas pihta tosina pindarosliku ülistuslauluga ning jätkus seejärel Horatiuse ja Anakreoni oodidest inspiratsiooni ammutanud värssidega. Tema sõber ja võitluskaaslane „Plejaadi” luulevennaskonnast, Joachim Du Bellay, ei ristinud teda seepeale aga sugugi mitte näiteks „prantsuse Horatiuseks”, vaid andis talle „prantsuse Pindarose” (*le Pindare François*) aunime (Schmitz 1993: 82). See tähendas, et siitpeale oli Ronsard'i looming prantsuse luule kvaliteedi mõõt ning luuletaja oma kodumaal niisama vaieldamatu suurus kui Pindaros kreeklaste seas. Kaks sajandit hiljem nimetas Johann Georg Hamann „saksa Pindaroseks” oodimeistrit Friedrich Gottlieb Klopstocki (Hamann 1983: 134), ja seegi tähendas siis saksa rahva *poeta laureatus*'t. Pindarose ja „saksa Pindarose” kui kahe suurima lüüriku najal vaagis omaenese luuleindu noor Friedrich Hölderlin luuletuses „Mu otsus”: „Kas Pindarose lennu raue järelkaja? Kas / rabelev püüd olla nii suur kui Klopstock?” (Hölderlin 1961: 40). XX sajandi veerult tagasi vaadates osutus Hölderlin ise uueks „saksa Pindaroseks” (vt edaspidi).

Muidugi ei puudunud pindaroslastel ka vastasleer. François de Malherbe ja tema kool Prantsusmaal distantseerusid Ronsard'ist ja olid arvamusel, et Horatius on enam väärt kui kogu Anakreon ja Pindaros kokku (Viëtor 1923: 72).

Ronsard'i oodidega saigi õieti alguse uusaja Pindarose-retseptioon. Tõuke selleks oli andnud Horatiuse ood number 2 tema „Carmina” neljandast raamatust. Just selles stiliseeritakse Pindaros antiikse luulemaastiku ainulaadseks tipuks ning hoiatatakse tema matkimise eest: jäljendaja võib Ikarose kombel merre plartsatada. Ning mitte ainult seda. Pilt, mille Horatius Pindarosest maalib, vastab täiesti hilisema saksa „tormi ja tungi” aegsele geeniusekuvandile: Horatiuse järgi kõneleb Pindaros vaimustusse sattunult ditürambides (kõrgelennuline kultuslaul Dionysose auks), hüljates kõik värsimõõdud, leiutab uusi sõnu ja sõnühendeid, ühesõnaga – loob nagu loodus ise, pulbitseb kui vesi, puhub kui tuul.

¹ Pindaroselt on säilinud 45 epiniikioni ehk võidulaulu, koorilüürilist oodi, mis on pühendatud Olümpia, Püütia, Isthmose ja Nemea mängude võitjaile.

*Pindarum quisquis studet aemulari,
Iule, ceratis ope Daedalea
Nititur pennis vitreo daturus
Nomina ponto.*

*Kes iganes püüab jäljendada Pindarost,
oo Iullus, see toetub Daidalose tehtud
vahast tiibadele ja annab peagi oma nime
kristalsele merele.*

*Monte decurrens velut amnis, imbres
Quem super notas aluere ripas,
Fervet immensusque ruit profundo
Pindarus ore,*

*Justkui mäest allavoolav jõgi, mille
vihm paisutab üle tavapärase kallaste,
nii mühab ja pulbitseb võimsana Pindaroski
oma sügavast kurgust.*

*Laurea donandus Apollinari,
Seu per audaces nova dithyrambos
Verba devolvit numerusque fertur
Lege solutis [---]*

*Ta on väärt Apolloni loorberit,
nii näiteks julgeteks ditürambideks
uusi sõnu keerlema pannes ja lastes end kanda
reegleid eiravail rütmidel [---]²*

(Horatius 1848: 271–273)

Need värsid on uusaegse Pindarose-retseptiooni võtmetekst ning toimivad vaikimisi kõige Pindarosest kõneldu taustal; ilmaasjata ei paigutatud selle oodi esimest seitset stroofi Pindarose luule mitmete varaste editsiooni-etteotsa, juhatamaks sisse Pindarose enda tekste (Schmitz 1993: 77, 98). Horatiuse värsid on alates renessansist olnud Pindarose mõistmise vältimatu eeltingimus.

Euroopas võib eristada kahte Pindarose-lainet. Esimene kõrgpunkt saavutati XVI sajandi keskpaiku ühes prantsuse „Plejaadi” luulerühma tegevusega. Seitsmeliikmelise vennaskonna juht P. de Ronsard oli ühtlasi Euroopa esimene „pindariseerija”; sellega kiitleb ta ka ise oma oodis „Kalliopele”: *Le premier de France / J'ai Pindarisé ...* – „esimesena Prantsusmaal pindariseerisin mina” (Ronsard 1862: 177). Tollase pindariseerimise tähtsaim tunnus oli kõrgstiilne ja vaimustunud kiidulaul, mis väljendas ühtlasi luuletaja täit usku oma loomejõusse. On küll väidetud, et Ronsard ülistas poeete umbes samal moel, nagu Pindaros oli kord ülistanud atleete (Brunel 1977: 267), kuid seda ei pea väärti mõistma: just Pindaros oli olnud äärmiselt eneseteadev luuletaja, kelle oodides ringleb leitmotiivina mõte, et suured teod „füüsilises ilmas” saavad oma tõelise olemisõiguse alles tänu neid ülistavale laulule (Maehler 1963: 85). Nii osutub luule otsekui ajaloolise sündmuse legitimeerijaks. Ronsard'i teeneks tuleb lugeda seda, et ta kandis ja kohandas prantsuse keelde pindaroslikku sõna- ja kujundivara, andes selle oma loomingu kaudu edasiseks kasutamiseks teistele Euroopa kirjandustele.³

Värsistamise vaatevinklist tähendas pindariseerimine seda, et järgiti stroofide kolmikjaotust: luuletus võis pihta hakata vabamöödulise ja meetriliselt ühtlustamata stroofiga, millele järgnes sellega struktuurilt samane antistroof ehk vastustroof; skeemi kolmandaks liikmeks oli meetriliselt iseseisev epood ehk järellaul, mis jäi esimeses triaadis (kolmikus) küll meetriliselt vabaks, aga andis sellisena ette meetrumi kõigile järgnevatele epoodidele. Seda kolmeastmelist struktuuri võis korrata kui palju tahes ning nõnda ülesehitatud luuletus kandiski Pindarose oodi nime.

² Joonealuse tõlke eest tänan Kristi Viidingut.

³ Ronsard'i poeetilise töötluse ulatus tuleb ilmsiks eeskätt Paul Laumonier' analüüsid (Laumonier 1909: 316–327; vt ka Silver 1985: 119–183).

Olgu aga kohe öeldud, et Ronsard'i sule all sündinud pindaroslike oodide stroofid jäid sellest hoolimata üsna ühetaoliseks. Ronsard'ile polnud värsi ülesehituses otsustava tähtsusega mitte kvantiteet (silbi pikkus), vaid silpide arv; samuti on tal ühte stroofi kuuluvad värsiread ühemõõdulised, niisiis enam-vähem ka ühe pikkusega, ja riimi pandud. Kusagil pole märgata ei kompositsiooni geniaalset korrastamatust ega meetrika seaduste ditürambilist eiramist, millest oli kõnelnud Horatius; pigem valitseb Ronsard'i oode prantsaslikult taltsas värsistamiskunst. Esimene pindariseerimislaine koos kõigi oma veel mitu sajandit kestnud järelnähtudega tähendaski eeskätt kõrgeid teemasid, mida käsitleti kolmeastmelisest oodilisest tuumstruktuurist lähtudes.

Seda teed käisid ka esimesed saksa pindariseerijad. Ronsard'i mõjul jäljendas Paulus Melissus (Paul Schede) 1570.–1580. aastail Pindarose oode ladina keeles (Schäfer 1976: 75–82). Aastal 1616 ilmus Wittenbergis Erasmus Schmid'i suur kommenteeritud Pindarose-väljaanne ning vaid kaks aastat hiljem (1618) alustas Georg Rodolf Weckherlin oma luulekogu „Oodid ja laulud” („Oden und Gesänge”) Ronsard'i kiiluvees kirjutatud Pindarose oodidega, mis koosnesid riimilistest stroofidest, antistroofidest ja epoodidest (vt Weckherlin 1972: 26–37). Aastal 1624 avaldas Martin Opitz oma kuulsa „Raamatu saksa luulekunstist” („Buch von der Deutschen Poeterey”), kus ta muuhulgas õpetab kirjutama ka Ronsard'i stiilis Pindarose oode (Opitz 2002: 62–69). Siiski torkab silma, et Opitz seda luulevormi just eriti ei armasta, ning tema autoriteet välistas selle moodimineku saksa barokkluuless, kui välja arvata suur erand, Andreas Gryphius, kes esimesena sakslaste seas andis talle elu ja kandvuse (Viëtor 1923: 74, 77 jj). Gryphiuse 15 riimitud ja religioossetele teemadele pühendatud pindaroslikku luuletust tähistasid 1640. aastail saksa oodi esimest kõrgpunkti.

Uuestisünni elas Pindarose ood läbi XVIII sajandil. Inglise Joseph Addison (1711) ja eriti Edward Young oma mõjuka esseega „Mõlgutusi algupärasest loomingust” („Conjectures on Original Composition”, 1759) pärjasid Pindarose ja Shakespeare'i kogu kirjandusloo kõige puhtamateks geeniusteks (Schmidt 1988: 154, 184–185). Pindaros kui stilistiline eeskuju hakkas üha enam teisenema Pindaroseks kui ideoloogiliseks autoriteediks. Jälle otsiti välja Horatiuse ütlus Pindarose ditürambide kohta, aga seda võeti nüüd märksa tõsisemalt kui varem. Ja see tõi kaasa täiesti uue arusaama pindaroslikust vormitungist. Pindarose oodi kolmikjaotus ei kadunud veel kuhugi, ehkki minetas osa oma tähtsusest, aga esiplaanile kerkis ditürambilisuse ehk kauni geniaalse korrastamatuse idee. Otsiti kompromissi kahe vastandjõu, luuletuse stroofilise korra ja tema rütmilise vabaduse vahel.

Ajastule iseloomulik oli nüüdseks suuresti unustusse vajunud Johann Gottlieb Willamovi (1736–1777, alates 1767 elas Peterburis) looming. Toruüni gümnaasiumiõpetajana avaldas ta 1763. aastal oma esimese luulekogu „Ditürambid” („Dithyramben”, 10 luuletust, 1766. aasta teises väljaandes 12 luuletust), andes saksa poetoloogidele ühes sellega uue lööksõna. Esiotsa järgis Willamov luuletuste ülesehituses veel pindaroslikku triaadi, aga oli juba hüljanud riimi ja kindla meetrumi, mistõttu värsirea pikkus oli vahelduv: ühes stroofis võis olla niihästi väga lühikesi kui ka väga pikki ridu. Ta moodustas julgelt uudissõnu ja tarvitas radikaalseid süntaktilisi võtteid: anakoluuti ehk lausekatkestust ning siiret (anzambmaani) ehk värsikatkestust. Niisiis ei

olnud pateetiliste sõnavalingute rütm enam allutatud värsimõõdu sunnile. Hiljem hülgas Willamov ka stroofid ja kirjutas luulet lihtsalt vabade tiraadidena (triaadide asemel seega tiraadid!). Näiteks olgu katke ditürambist „Taevassetormajad” (Evius on siin Bacchuse – kreeklaste Dionysose – hüüdnimi):

*Sul, sul, Evius,
vihastvahune, äravõitmatu,
koletu gigantidekukutaja,
olgu triumf!
Rõkkame kõik sulle rõõmu,
tantsides Chiose viinaväljade vahel,
kuldaste joomaanumate õõtsudes,
sinule triumfi, sa ülesaamatu!*

(Willamowius 2001: 64)

Willamov läks ehk isegi sammukese kaugemale kuulsast oodimeistrist Klopstockist, kes alustas 1754 küll luuletamist vabavärsis ehk nn vabades rütmides (*freie Rhythmen*), aga jagas värside peagi taas neljarealistesse stroofidesse. Klopstocki „Oodide” (1771) ilmumise puhul kirjutas Johann Gottfried Herder, et nende autori „kõrvad on liiga lühikesed pidamaks kinni Pindarose stroofi, järelikult ei suuda need ka seda meeleliselt hinnata ning tantsu ja meloodiliste helide tervikut tajuda. Roomlastega läks samamoodi, sest need ei saanud üle neljarealistest stroofist; Klopstock ei saa kah üle...” (Herder 1862b: 461). Igatahes meenutavad Willamovi ditürambid oma graafiliselt ilmelt Pindarose oode rohkem kui Klopstocki oodid. Nagu Klopstock, nii tõsteti tookord ka Willamov „saksa Pindaroseks” (Anger 1988: 335). Willamov juhataski sisse saksa Pindarose-kultuse.

Herder ja Goethe

Sidemeheks Willamovi ja Goethe vahel oli muidugi eelromantilise saksa kultuuri ideoloogiline võtmefiguur Herder. Herder oli Willamovi pisut noorem kaasmaalane – mõlemad tulid Mohrungenist (Morag tänapäeva Poolas) – ning arvustas tolle „Ditürambe” isegi kaks korda, ehkki mitte just ülemäära soosivalt. Herderi kuulsaimas noorusteoses, fragmendikogus „Uuemast saksa kirjandusest” (1767–1768) on Pindaros ja ditürambid üks korduvaid motiive. Mõlemad kuuluvad sealtpäele kokku. Ditüramb – Herderi varase veendumuse kohaselt nii-öelda looduslikult vaba värs – on sünnipärase geeniuse tunnus, dionüüsosliku joobumuse retooriliselt töödeldud saadus: „Lüüriline monoloog, mis on täis afekti ja tegevust, muusikat ja maalilist tantsu – väljenduse kõrgeim tase! Jajah, just see on ditüramb!” (Herder 1984: 295).

Tuletagem meelde Herderi ajaloolise poeetika põhijoonist. Tõelise looduspoesia, tõeliste loodusgeeniuste ning loomu- ja looduspäraste ditürambide aeg oli ammu möödas. Herder mõtleb alati ajalooliselt, kui see talle ka mõnikord ebamugav tundub. Ditürambide aeg oli möödas ja püüded antiikset ditürambideloomet Saksa pinnal ja saksa keeles uuesti ellu äratada ei tasanud vae-va, sest kaasajale jäi see võõraks. Seega on Pindarose-vaimustusel ja ditüram-

bidel Herderi silmis ambivalentne väärtus. Ta igatseb ja imetleb neid, aga ei soovita järele ahvida. Me ei taha, ütleb ta oma arvustuses Willamovi luulekogule, et „ditürambiseerimisest saaks meie aja valitsev poeetiline maitse; kreeka ditürambe uuesti avastada on tühi töö; ja meie asjust ditürambide keeles kiidulaule kõlada lasta on võõras ja kistud. Selles luulelaadis valitseb otsekui mingi ülev, uljas, reeglipäratu stiil, mis käis tõeliselt sulni ja reeglipärase ilu eel; ning meie naudime pigem seda viimast” (Herder 1984: 292).

Siin tuleb ilmsiks Herderi kultuurifilosoofia igavene dilemma. Herder tahab oma kaasajale hinnangut anda ja leida temas võimalusi nii-öelda uueks geniaalseks loometööks. Aga ta mõtleb ajalooliselt ja tema ajaloofilosoofia on põhiosas regressiivselt suunitletud: kõik suur ja terviklik seisab asjade alguses, see tähendab minevikus, ja mis sellele järgneb, see on jagunemine, liigendumine, diferentseerumine. Me oleme vanast suurest kultuurist saanud päranduseks vaid torsosid ja me oleme ise fragmentaarsed kui torsod (selle kohta vt Undusk 1995; 2000). Umbes sedasama arutlusloogikat peab silmas ka Friedrich Schiller, kes kurdab kirjas Goethele 18. juunil 1796: „Tema [Herderi] austus [---] kõige väljasurnu ja kõdunenu vastu on kooskõlas tema külmusega elava suhtes.” Ja edasi: „Ta mõjub [---] mulle ikka rohkem laostavalt kui kordaloovalt” (Briefwechsel 1901: 210, 209). Aga ei olda Herderi suhtes õiglane, kui nähakse vaid tema põhiliselt ju orgaanilise, et mitte öelda kultuuribioloogilise mõtlemise üht külge. Kui orgaanilise mõtlemise üks kohustuslik tees on totaalne väljasuremine, siis selle teine tees on idanemine, õitsemine, taassünd. Herderile on omane terav piiripealsusetunne: ta dotseerib kultuurilisest allakäigust ja jutlustab samas uuestisündi, aga ta ei suuda omaenese kaasaega nende pooluste vahele õieti paigutada. Tema usk pole piisavalt kindel, et väita: uus algus on siin ja nüüd, meie endi ajas. Ta tajub end algataja, kuulutaja, prohvetina ja ometi – või just seetõttu – on möödaläinud suurus talle lähem kui potentsiaalne tulevik. Ja see kehtib ka ditürambide-loome kohta. Herderi tüüpiline toon on hästi äratuntav: „Oleks meil tõesti üks ditürambiline luuletaja, kes heliseks Bacchuse välgunoolest tabatuna joovalt ja vaimustavalt: – loomulikult poleks ükski värsimõõt talle siduv; ta rebiks selle puruks nagu Simson niinekõied [---]” (Herder 1984: 100).

„Oleks meil” – see on Herderi kõnede tunnusjoon, prohvetlik ja ühtaegu eitav. See saabki Herderi ametiks saksa kultuuris: uus, mastaapne „oleks meil”. Ta visandab avaraid humanistlikke perspektiive, aga ta on vaevu võimaline julgustama mõnd oma kaasaegset kirjanikku.

Nüüd aga tuleb Goethe. Temas pole midagi prohvetlikku, teda huvitab vaid olemasolev maagiline maailm oma lõpmata saladustega. Ta ei mõtle mitte ajalooliselt, vaid loominguliselt, ning talle on tõeline eeskätt see, mis end siin ja nüüd teha laseb. Tema kangelane on Prometheus, kes saadab korda selle, millest teised keelduvad. Goethe luges Herderi fragmente „Uuemast saksa kirjandusest” suvel 1772 – tõenäoliselt oli ta Johann Georg Hamanni kaudu Pindarose „heroiliste keeležestideni” jõudnud juba varemgi (Henkel 1962: 22) – ja kirjutas seejärel kirja Herderile, milles pihub oma Pindarose-huvi: „Elan nüüd [täiesti] Pindaroses” (Grumach 1949: 226). Goethe tõlkis saksa keelde Pindarose 5. Olümpia oodi ning pindaroslikust inspiratsioonist on sündinud tema nõndanimetatud suured hümnid „Ränduri tormilaul”, „Prometheus” jt. Pindaros ei tähenda Goethele mitte ainult Pindarost. Pindaros on talle Pindaros pluss Herder, see tähendab – Herderi ditürambiline Pindarose-

arusaam. Kuid näib, et Herderi tõlgendus pole Goethet mitte ainult inspireerinud, vaid ka tema auahnust kõditanud ja trotsi kasvatanud. See on uurijail üldiselt kahe silma vahele jäänud.

Goethe ei vala Herderi suunatud pindaroslikku inspiratsiooni mitte ainult oma algupärasesse luulesse, vaid vaidleb luuletades ka Herderi valemiga „oleks meil”, mis justkui välistaks ditürambilise luuletaja eksistentsi siin ja praegu. Herderi „oleks meil (see luuletaja)” asemel tahab Goethe öelda, et „meil on (see luuletaja)” või isegi „mina olen (see luuletaja)”. Mõne Goethe noorusaja hümnid paljukõneldud äärmuslikkust ei seleta mitte ainult soov jälgendada ditürambe ja anda tunda noore geeniusse jõulist eneseväljendust. Goethe tahab Herderile ära teha, talle midagi näidata. Ja nimelt seda, et luules ei saa ajalooline hinnang olla otsustav. Loov vaimustus läbib ajaloolised vaheseinad, astub üle ajaloo seadustest ja ideoloogiliselt paika pandud perioodidest. Ditürambe ei kirjutatud mitte ainult antiigis, geenius võib neid luua igal ajal. Luuletajad, kes laulavad „Bacchuse välgunoolest tabatuna joovalt ja vaimustavalt”, on alati olemas. See on maailmavaateline rünnak Herderi vastu, kes armastab loogilisi, bioloogilisi ja poeetilisi arenguid suruda kindlatesse ajaloolistesse raamidesse: täna saab kirjutada seda, homme aga toda. Ja see rünnak sooritatakse Herderi enese laetud relva ehk ditürambiga.

Ma pean Goethe suuri ditürambilisi hümnid osalt kempluskirjadeks. Vaidluseks mitte ainult valitsevate poetikareeglite, vaid ka ditürambide ideoloogi Herderi endaga.⁴ Herder konstrueerib kõigist kehtivatest seadustest ülestumise poeetilise žanri, ditürambi, aga seab talle samas kohe ka ajalooliselt kitsendavad piirid. Goethe tahab sellesamas žanris neistsamadest Herderi seatud ajaloolistest piiridest luuletajana üle astuda. Ja nii kirjutabki ta esmalt „Ränduri tormilaulu”, seejärel teised hümnid. „Terava ja igat grammatilist korda lõhkuva sõnajärgjega arvas ta end pindariseerivat,” ironiseeris tuntud saksa Pindarose-uurija Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, „aga see ei tulnud tal välja” (Wilamowitz-Moellendorf 1922: 5). Ei oskagi öelda, kui pindaroslikuks või ditürambiliseks pidas Goethe saavutust Herderi, aga palju hiljem, nimelt oma „Kirjades humaansuse edendamiseks” 1790. aastail, vaagides antiiksete vormide kasutamist moodsas kirjanduses, pillab ta lause, millega tahtmatult hindab positiivselt ka Goethe ditürambilisi katsetusi. Nimelt ütleb ta, et Goethe näidend „Götz von Berlichingen” on „saksa teatritükk, suur ja ebareeglipärane nagu Saksa riik ise; aga täis karakterit, täis jõudu ja liikuvust” (Herder 1862a: 300). Sellega annab Herder sotsioloogilise põhjenduse „geniaalsele” reeglipäratusele ka Saksa pinnal: see vastab rahvuse enda „ditürambiliselt” reeglipäratule poliitilisele seisundile.

Täna arvame teadvat, et antiiksete ditürambide tõlgendajana tegi Herder teadusliku vea. Pindarose ajal ei olnud ilmselt olemas mingeid reeglipäratust rütmitis voogavaid ditürambe; alles hiljem arenes žanr selles suunas. Fragmendid Pindarose enda kirjutatud ditürambidest on komponeeritud korrapärasest värssides (Bowra 1964: 318; vrd Zimmermann 2009: 130–131). Aga taas kord juhtus see, et „ajalooline pooliti- ja vääritimõistmine võimaldas küpseda uuel” (Henkel 1962: 26). Ka Klopstocki juba varem teoks saanud kohtumist

⁴ Ka Bernd Witte arust teeb Goethe oma „Ränduri tormilauluga” opositsiooni Herderi ditürambide-keelule (Witte 1996: 90).

ditürambiliseks stiliseeritud Pindarosega on vaadeldud kui produktiivset vääritimõistmist või – olenevalt vaateleja akadeemilisuse astmest – kui arvukate „lüüriliste väärõistite” algakti (Viëtor 1923: 176; Snell 1962: 193–194; Henkel 1981: 180–181; Zimmermann 1992: 13). Esimene Pindarose väärilugeja võis olla suur Horatius ise, kes oma poeetilise tunnistusega, mille kohaselt Pindaros keerutavat ditürambilisi värsse reeglipäratuis rütmes, löi justkui autoriteetse aluse uusaegsele Pindarose-paradigmale. On kaks võimalust: kas ei saanud Horatius Pindarose oodide struktuurist õigesti aru või oleme meie Horatiust valesti mõistnud. Olgu, kuidas on, aga Pindarose oodide poeetilisele väärilugemisele lisandus veel ka nende akadeemiline väärilugemine.

Anžambmaan (*enjambement*) ehk siire

Peaasjalikult saab eristada Pindarose oodide kahte erinevat lugemis- või kirjutusviisi. Ajalooliseks pöördepunktiks on aasta 1811, kui ilmus August Boeckhi murranguline Pindarose-väljaanne. Võib kõnelda Pindarose-paradigmast enne ja pärast 1811. aastat. Viimast paradigmat loetakse teaduslikus mõttes kehtivaks põhiliselt tänaseni, ehkki uuemad analüüsid on hakanud taas möönma ka varasema lugemis- ja kirjutusviisi eeliseid. See varasem ehk nn kolomeetiline kirjutusviis, mis enne Boeckhi valitses ligi kahekümne sajandi vältel, on meieni jõudnud Bütsantsi Aristophanese (III–II saj eKr) vahendusel. Algselt olid Pindarose epiniikionid üles kirjutatud pigem proosas (Irigoin 1958: 17–20).

Klopstock, Herder, Goethe ja teised, kellest eelnevalt juttu oli, lugesid Pindarose teoseid kolomeetrilises, Boeckhi-eelses kirjutusviisis. Sel juhul oli tekst jagatud üsna lühikesteks meetrilisteks ühikuteks ehk nn kooloneiks, vastupidiselt Boeckhile, kes murdis teksti pikemateks lüürilisteks värssideks. Neid kahte on vastandatud ka kui vanemat ja uuemat kolomeetriat. Pindarose-kultuse aegsed luuletajad tundsid vanemat kolomeetriat ja lugesid lühemateks eri pikkusega lõikudeks jagatud Pindarose tekste. Need nägid välja nagu vabavärs, milleks neid ka peeti. Juba Ronsard püüdis kirjutada lühikest värssi ja pikka stroofi, et anda oma luuletustele võimalikult pindaroslik väljanägemine (Maddison 1960: 229). Saksamaal oli enne Boeckhi kaks alust-rajavat Pindarose-väljaannet: 1616. aasta Erasmus Schmidi editsioon, mis sisaldas originaalteksti, ladina tõlget ja kommentaari, ning mida lehitsesid veel nii Herder kui ka võib-olla et Goethe, ja Christian Gottlob Heyne ülimalt menukas ladina kommentaariga väljaanne aastast 1773, mille teaduslik tähtsus ei olnud veel võrreldav hilisema Boeckhi väljaandega, aga mis ergutas seda jõudsamalt ajastu poeetilist vaimu.

Sellega seoses tuleb juttu teha värssi- ja stiilifiguurist, mis kannab alates XVII sajandist prantsuskeelset nime *enjambement* ja tähendab sõna-sõnalt 'üleastumine'; eesti keeles on selle vasteks siire. Siire tekib, kui lauseüksuse piir (ehk fraasipiir) ja värsipiir ei lange kokku ning fraas kandub üle järgmise värsiritta. Siire on niisiis süntaktiline ja meetriline ühildamatus värsipiiril, Ronsard'i jaoks näiteks võte „jätkata fraasi teispool värssi” (*prolonger la phrase au-delà du vers* – Dictionnaire 2005: 173). Siirde ilusaid näiteid leidub Koidula luuletuses „Lõokene”, mis muuseas on Herderi luuletuse „Die

Lerche” mugandus – kus aga Herder ise siirdeid ei kasuta! Koidulal esineb neid ridamisi, näiteks:

*Tere, lõokene, kevadise
Taeva esimene laulik! Sa
Kahevõrra õpetust mull' annad [---]*

(Koidula 1969: 28)

Tegu on tüüpiliste nn tugevate siiretega, kus semantiliselt terviklik üksus („kevadine taevas”, „sa õpetust annad”) lõigatakse värsi servaga pooleks. Värsisiirde kõrval võib esineda ka stroofisiire (fraas jätkub järgmises stroofis), ning eriti tugev siire tekib siis, kui värsipiiril poolitatakse sõna.⁵

Tundub, et Pindaros oli Euroopa uusaegses kultuuris oma siiretega algusest peale kuulus. Neid võib tal leida igat sorti, ja ehkki siire polnud ka uuemates kirjandustes mingi ime, mõjus siirete üliküllus antiikses ja eriti Pindarose värsis ühtaegu nii joovastavalt kui ka rusuvalt. Ronsard kasutas oma „pindariseerivates” oodides meeeldi siiret (vt Silver 1981: 297–301). Siirdest rääkides väljendati end enamasti ümberütlevalt, sest puudus veel kinnistunud mõiste. Vastava tegu- (pr *enjamber* 'üle astuma') ja nimisõna (*enjambement*) poetoloogiline kasutus on tõestatav XVII sajandi lõpu Prantsusmaal, näiteks Nicolas Boileau' peateoses „Luulekunst” („L'art poétique”, 1674), kus paraviisi kõneldakse just pindaroslaste vastasleeri juhi Malherbe'i luulest: *Les stances avec grâce apprirent à tomber, / Et le vers sur le vers n'osa plus enjam-ber* („Värsid õppisid nõtkelt langema / ja ei tihanud enam astuda üksteisest üle”; Boileau 1969: 90). Saksa keeles võeti mõiste *enjambement* kasutusele XIX sajandi lõpul (Doering 2007: 448). Goethe näiteks räägib veel „mõtte üleastumisest” (*Übergreifen des Sinnes* – Grimm 2004: 279).

Ühes oma kirjas 9. märtsist 1772 ütleb Voltaire, et ta vaatab jubedusega, kuidas „see Pindaros nii tihti oma sõnu poolitab, visates ühe poole sõnast värsi lõppu ja teise järgmise algusse” (tsit teosest: Schmidt 1988: 183). Mõistet ta ei kasuta, kuid igaüks saab aru, et jutt käib siirdest. Täpselt samal ajal, 1772. aasta kevadel, tutvus Goethe Wetzlaris esimest korda ulatuslikumalt Pindarose loominguga ja alustas hümnide kirjutamist. Ühes neist, „Prometheuses” (kirjutatud 1773), tarvitab ta just seda Voltaire'i sarjatud radikaalset siiret ehk sõnapoolitust värsi lõpul, mis Pindarose eeskujuta poleks ilmselt mõeldav. Nimelt murrab ta keskelt pooleks iseenda loodud uudisliitsõna *Knabenmorgenblüenträume* („poisihommikuõiteunelmad”):

*Wähntest du etwa,
Ich sollte das Leben hassen,
In Wüsten fliehn,
Weil nicht alle Knabenmorgen-
Blüenträume reiften?*

(Goethe 1999: 46)⁶

⁵ Siirde kohta vt ka Mäger 1979: 40–46; Merilai 2004.

⁶ August Sanga tõlkes on siirde markeerimisest loobutud: „Või arvasid ehk, / et ma elu peaksin vihkama, / põgenema kõrbe, / sest et viljaks ei valmi / kõik õitsvad unelmad?” (Goethe 1968: 30).

Iseenesestki mõista kerkib küsimus: miks leiutab Goethe nii pika sõna nii lühikeste värsiridadega luuletusse? Enamik „Prometheuse” värsse on ju lühemad kui see üksainus sõna. Ja peaaegu iseenesestmõistetav vastus sellele kõlab: sest Goethe tahab tekitada siiret. Ta ei tarvita siiret mitte seetõttu, et talle hädavajalik sõna oleks värsi jaoks liiga pikk. See ülipikk sõna on ka täiesti avalikult kunstliku moega, ehkki sisuliselt ilus leid. Pigem loob Goethe selle sõna just seetaruvis, et värssi tekiks siire. Ja kui küsida edasi, miks on Goethele tähtis tekitada siiret, siis näib vastus olevat üks: Goethe tahab Pindarose-päraselt kirjutada, pindariseerida. Sest siire on Pindarose märk.

Juba Horatius mainis pindarosliku stiili tunnusena uudissõnaloomet (*nova verba*) ning ilmselt just seetõttu armastas liitsõnu Willamov, ehkki ei murdnud neid siiretes pooleks; veinijumal Dionysos on tal näiteks „silepõskne sõprustnaeratav Semele poeg” (Willamowius 2001: 66). Klopstock kiitis alailma saksa keele soodumust liitsõnaloomeks ja oma neljandas „Grammatilises kõneluses” arvab ta isegi, et see omadus teeb saksa keele võrdväärseks kreeka keelega. Klopstocki sulest pärinevad sellised komposiitumid, nagu „hõbejuukseline teguderingistet rauk”, „eemaltitkuv oja” või „hauaigatsuslik sõbratar” (*der silberhaarige thatenumgebene Greis, ein fernherweinender Bach, die grabverlangende Freundin* – Schneider 1965: 52–53). See ei puutu küll enam Pindarosse, aga eriliselt kummalisi liitsõnu kasutati emotsionaalselt ülevoolava usutunde märgistamiseks pietistlikes ringides, mida Goethe tundis Susanna Klettenbergi vahendusel; ühe vennastekoguduse laulu supermana ei pea tõlki-magi, sest juba välisilme on kõnekas: *so seitenheimwehfühlerlich, so lammshertzgruftdurchkriecherlich, so lammsschweißspurberiecherlich* (Sperber 1930: 507).

Nii Voltaire oma nõrdimusega kui ka Goethe oma matkimislustiga annavad tunnistust sellest, et siire oli Pindarose-retseptisioonis kindlalt juurdunud. Seda kinnitavad ka Herderi fragmendid, ehkki tal puudub nähtuse märgistamiseks *terminus technicus*: „Pindarosel ja Horatiusel astuvad lauseperiood ja võrdpilt üle stroofi piiri; enamikul saksa luuletajaist on nad piisavalt taltsad, et sulguda stroofi” (Herder 1984: 101). Siin on kirjas nii retseptisiooni lähe kui ka väärtushinnang: stroofisiire annab märku poeetilise sõltumatuses. Herder kirjeldab Pindarose lauset, mis oma jõuga kisub isegi silbid üksteise küljest lahti ja valgub üle stroofipiiride (Herder 1984: 176). Pindaros jäädvustab kultuurimällu siirete loojana, ning siire mõjub kui poeetiliselt markeeritud keelekasutuse tunnus.

Inglise uurija Cecil Maurice Bowra näeb Pindarose stiilis läbivat intentsiooni tekitada meetriliste ja süntaktiliste üksuste vahel pinget, kus siire on vaid üks vahendeist. Selle poeetilise printsiibi täpsemat põhjust me ei tea, lisab Bowra, aga oletab, et asja tuum on kirjandusliku üllatusefekti taotlus (Bowra 1964: 316–354). Siiski oli XX sajandi filoloogias teooria, mis püüdis siirdeid seletada luule algse suulisuse või kirjalikkusega. Teooria sai alguse 1920. aastate Homerose-uurija Milman Parry töodes. Parry jälgedes rääkis ka Albert Bates Lord anžambaani-testist, mis võimaldavat kindlaks teha, kas teksti on algselt suuliselt ette kantud või mitte. Tugevate siirete kõrge sagedus osutavat algupärasele kirjalikkusele, pehmete siirete kõrge sagedus aga algupärasele suulisusele (Friedrich 2000: 1–2, 6; Lord 2001: 54, 145; Päll 2000: 88–89). Pindaros on sellest vaatevinklist üheselt „kirjalik” autor, kirjanik *par excellence*. Üllatav on selle valgel aga seik, et Pindarose epiniikionid olid kirjutatud ja ette kantud koorilauludena.

Kui Bowra asetab põhirõhu luuletaja individuaalsele taatele, siis tuntud saksa uurija Franz Dornseiff kõneleb Pindarose puhul pigem sotsiolingvistilisest tingitusest. Tema järgi peegeldub kreeka koorilüürikas, sealhulgas Pindarose võidulauludes, kirjandusliku keelekasutuse vanim elementaarne tase, kus süntaktilised vahendid on suhteliselt tähtsusetud või lausa arenematud ning maksab peamiselt üksiksõna. Säärases olukorras ei teki mingit erilist võistlust meetrumi ja süntaksi vahel, mis on moodsas luules siirde eelduseks. Koorilüürika on olemuselt kõnetamine, pidulik nimetamine, kus valitsev on rinnastav sõnajärg; keel on „veel või taas” aglutinatiivselt üles ehitatud ja tema vahendiks on „ära kasutada sõnade järjestamise piiramatuid võimalusi” (Dornseiff 1921: 94, 96–97, 102). Dornseiff ei maini siinkohal üldse siiret, aga annab implitsiitselt olulise vihje: see, mida me tajume täna kui siiret, tuleneb koorilüürika suhteliselt lausevabast ja sõnakesksest keelest – ja ületuldsse kreeka keelest, kus sõnajärg oli uute indoeuroopa keeltega võrreldes üsna sundimatu. Siirded on ehk suuresti meie endi silmis ja kõrvus sündinud.

Pindarose siirete vaagimisel tulebki silmas pidada vanakreeka keele suhteliselt vaba sõnajärge. XVIII sajandil toimunud suures inversioonivaidluses arutleti ägedalt sõnajärje filosoofilise ja poeetilise tähenduse üle. Inversioon – ebaharilik sõnajärg – ja siire on funktsionaalselt sarnased nähtused. Mõlema lai levik vanakreeka keeles sümboliseeris moodsate mõtlejate meelest antiigi vaba loovat vaimu. Saksamaal võttis vaidlusaluses küsimuses sõna eeskätt J. G. Hamann, kaitstes inversiooni ja vaba sõnajärge kui individualiseeriva eneseväljenduse vahendit (vt Undusk 2005). Aga just seetõttu, et sõnajärg oli kreeka (ja samuti ladina) keeles suhteliselt vaba, ei pruukinud vanad kreeklased Pindarose värsi servadel, kus meie oleme ikka ja jälle valmis tajuma siiret, mingit erilist retoorilist üllatusefekti üldse aimatagi. Kui Klopstock, Herder või Goethe lugesid Pindarost, siis tajusid nad värsisiiret omaenda keelelise konteksti mõjul märksa tugevamalt kui kreeklased, kes sellise keelelise vabadusega olid harjunud. Oma kirjutises „Sõnajärjest” (1779) ütleb Klopstock, et roomlaste või kreeklaste keeles polnud mingit „kindlaksmääratud proosalist ja niisiis ka mingit kõrvalekalduvat ja seetõttu märgitult poeetilist sõnajärge” (Klopstock 1855: 421; vt ka Schneider 1965: 53–56). Kui saksa luuletajad aga Pindarost tõlkisid või teda saksa keeles järele aimasid, siis oli siirde- ja inversiooniefekt veelgi vägevam. „Vaba sõnajärg polnud kreeka keeles midagi erilist, sest funktsiooni näitasid sõnalõpud,” kirjutab Goethe teoste kommentaator, „saksa keeles oli see aga ebatavaline” (Trunz 1999: 478).

Niisiis ei mõjunud Pindaros oma koduses kreeka kultuuris ilmselt üldse nii „geniaalselt” tujukana, nagu tema hilisem maine osutab. Meie ees on kõnekas näide kultuuriülekandest, mille käigus algselt nõrga või isegi olematu poeetilise markeeritusega element omandab uues keelelises ümbruses poeetilise ning kõrgstiilse väärtuse. Väikese liialdusega võiks suisa väita, et antiikne värsisiire alles sünnib ülekanDEL uute Euroopa keelte konteksti.

Ja nüüd avaldab sellele kõigele veel oma toimet ka vanem ehk lühem kolomeetria, millest oli eespool juttu. Ehkki siirded ei kadunud kuhugi ka Boeckhi Pindarose-väljaande pikemates lüürilistes värssides ning ehkki värsirea pikkus ja siirete teke pole teineteisest üksüheselt sõltuvad, on ometi selge, et mida lühemad on värsiread, seda suurema tõenäosusega siire tekib. See tähendab, et neis Pindarose-väljaandeis, mida lugesid valgustuse ja eel-

romantilise aja literaadid, oli siirete kontsentratsioon veelgi suurem kui Boeckhi editsioonis ja hiljem. Seda enam, et teatud positsioonides välistas Boeckhi leiutatud süsteem radikaalsed siirded üldse, rääkimata juba sõnakatkestustest.

Saledad rütmid

Suurteks hümnideks on hakatud nimetama vabavärsilisi noorusluuletusi, mis Goethe kirjutas põhiliselt aastail 1772–1774: „Ränduri tormilaul” (A. Sangatõlkes „Ränduri laul tormis”), „Rändur”, „Mahometi laul”, „Prometheus”, „Ganymedes”, „Küüdimees Kronosele”, „Meresõit”, „Harzi-reis talvel” (see sündis erandlikult 1777). Neid kõiki ühendab pindaroslik inspiratsioon. Kõige esimeses ja äärmuslikumas neist hümnidest, „Ränduri tormilaulus”, esineb teiste seas kaks korda ka Pindarose nimi. Hümnides leidub muidki vihjeid Pindarose luule motiividele, eeskätt sarnaneb aga luuletuste välisilme Pindarose vanema kolomeetrilise kirjutusviisiga (erand on vaid „Meresõit”): värsiread on suhteliselt lühikesed ja ebaühtlase pikkusega, toon on pidulik ja ekspressiivne, äkiliste hüpete ja pööretega. Ja mis samuti tähtis: luuletustes tarvitatakse sageli siiret ning poolitatakse isegi üks sõna. Vabade rütmide asemel räägiksin siinkohal pigem saledaist rütmest. See ei tähenda, et tingimata kõik värsiread peaksid olema lühikesed, aga igas tekstis kohtab väga ja ülilühikesi ridu ning luuletuste pikkuse ja laiuse suhe ehk proportsioon jätab saleda mulje. Need on silmapaistvalt vertikaalse ülesehitusega teosed ning seda rõhutab ka asjaolu, et laused, mis suletakse lühikestesse värsiridadesse, on ise silmapaistvalt pikad.

Võtkem näiteks 88-värsirealine „Harzi-reis talvel”, mis jaguneb 11 erineva pikkusega salmiks (5+13+5+5+6+8+8+9+6+16+7). Mõned salmid koosnevadki ainult ühest lausest ja pikim neist on 16-realine. Teos hakkab pihta õhus heljuva kotka motiiviga Pindarose 3. Nemea oodist. Siiret esineb kokku 8 korral. Et luuletust ei saa pikkuse tõttu terviklikult ära trükkida, olgu siinkohal toodud vaid teine salm (3 siiret on märgitud poolpaksus kirjas, A. Sang on neid tubli saavutusena markeerinud tõlkes kahel juhul).

*Denn ein Gott hat
Jedem seine **Bahn**
Vorgezeichnet,
Die der Glückliche
Rasch zum **freudigen**
Ziele rennt;
Wem aber Unglück
Das Herz zusammenzog,
Er **sträubt vergebens**
Sich gegen die Schranken
Des ehernen Fadens,
Den die doch bittre Schere
Nur einmal löst.*

(Goethe 1999: 50)

*Sest keegi jumal
määranud on
igaihele tee;
õnnelik sellel
kiirustab **rõõmsa**
eesmärgi poole;
kellel ent õnnetus
ahistab hinge,
asjatult **endalt**
püüab see heita
raudset kammitsat,
mille vaid korra
päästavad valla
armunud käärid.*

(Goethe 1968: 63)

Pindarose-kultuse ajal oli Saksamaal mitmeid luuletajaid, kes lasid end kreeka koorilüürikust mõjustada: Klopstocki kõrval ka krahv Friedrich Leopold Stolberg, Johann Heinrich Voss, kes nagu Herder ja Goethe tõlkis ka ise Pindarost jt. Kuid kellelgi ei leidu Goethe kirjutatud saledaid rütme. On riimita luuletusi, aga mitte tingimata vabas värsimõodus; on vabavärssi, aga see pole enamasti saledasse stroofi suletud; on ka saledust, aga see on siis riimiline ja korrastatud. Goethe suured hümnid näivad saledate rütmistatud organismidena seisvat üksi tollases saksa kirjanduses. Aga mitte maailmakirjanduses. Goethe hümnid näevad välja nagu saksa keeles ja vanas kolomeetrilises kirjutusviisis paberile pandud Pindarose oodid. Pindarose oodilist kolmikjaotust Goethe ei järgi, vastupidi – ta näib oma salme üles ehitavat võimalikult sidumatu värsiridade arvuga.⁷ Sest ta katsetab ju Herderi kiuste moodsat saksa ditürambi!

Üleastujate figuur

Goethe kahe värsi vahel pooleks raiutud pompoosse liitsõna *Knabenmorgenblütenträume* ('poisihommikuõiteunelmad') näitel püüdsin eespool sõnastada tööhüpoteesi: siirded Goethe hümnides pole tekkinud mitte lühikeste värsiridade tõttu, vaid lühikesed read on tekkinud vajadusest luua siirdeid. Esmane on olnud iha siirde järele ja alles siis on valitud selle teket soodustav värss. Pindaros kui kõigi aegade suurim ja isepäiseim lüürik esindas traditsioonide murdmise traditsiooni. Pindarose vormiliseks tunnuseks oli meetriliselt ja süntaktiliselt keeruline värss, mis oli kolomeetrilises kirjutusviisis valatud suhteliselt saledasse vormi, kus hädavajalike vahenditena kasutati inversiooni ja siiret. Seega omandas siire ka nii-öelda poliitilise varjundi: ta esindas poeetilist mässu, ta oli triviaalse värsistamise vastane aktsioon. Siiretega murtud värssed polnud enam nii mugav lugeda, nad mõjusid kui rahurikkujad luule ladusalt kulgevas voos. Ehkki siirde kui „üleastumise“ (*enjambement*) mõiste polnud saksa entusiastidele veel teada, olid tema kasutamise motiivid sellega täies psühholoogilises vastavuses. Kõige mõjusamaid efekte saavutati siirdega lühikeses värsis. See kõik kokku võiks olla Goethe saledate rütmide taustafilosoofia.

Sel hüpoteesil ei puudu haavatavad kohad. Klopstock kasutas mõnikord oma kõike muud kui saledates värssides siiret palju sagedamini, kui Goethe seda iganes tegi, poolitades värsipiiril ka sõnu. Võtkem näiteks üks stroof tema luuletusest „Koorid“ („Die Chöre“, 1767); nagu tal kombeks, annab Klopstock lugejale ette ka luuletuse kvantitatiivse (pikkade ja lühikeste silpide vaheldumise) skeemi; siirded on siinkirjutaja märkinud poolpaksult.

*Ließ mich das Grab, säng' ich von dir! Zu der **schönsten*** - - - - , - - - - , - - - - ,
Leyer ertönt mein Gesang nicht; doch **begeistert** - - - - , - - - - , (-) - - - -
Säng' ich, schöpft' aus der Freude tiefsten - - - - - - - , - - - -
Strömen, Vollführer, dein Lob!⁸ - - - - - - - -

(Klopstock 1854: 186)

⁷ Hoolimata sellest ei puudu kangelaslikud üritused avastada ka Goethe noorushümnides pindaroslikku kolmikjaotust (vt Schmidt 1988: 203–207).

⁸ „Lubaks mul haud, laulaksin sinust! *Kauneima / lüüraga* laul mul kokku ei kõla; siis-ki *vaimustunult / laulaksin* ma, ammutaks rõõmu *sügavaimast / tulvast*, Täidesaatja, ma sinu kiitust!”

Nagu näeme, on luuletus läbivalt „siirdestatud”, sest ligilähedaselt samas vaimus on kirjutatud ka ülejäänud stroofid. Samas pole aga tegu mingi vabavärsiga, sest järgitakse jäika meetrilist skeemi. Siire ja värsi pikkus pole teineteisest üheselt sõltuvad ja seda tõestab see näide ka suurepäraselt. Aga siiski, mida lühemad on värsiread, seda suurem on üldiselt siirde tekitatud efekt (välja arvatud näiteks värsid, mis koosnevad ainult ühest sõnast – sel juhul kaob pinge süntaktilise ja värsiloojika vahel). Ja mis veelgi tähtsam: suurim retooriline efekt saavutatakse siiretega just vabavärsis, kus peaasjalikult valitseb süntaktiline rütm. Klopstocki siiretelt võtab nende spetsiifilise mõjujõu asjaolu, et värsid on allutatud väga kindlale ja kunstlikule meetrumile. Värsisise meetriline takt on nii valdav, et süntaktiline rütm suretatakse peaaegu välja, ning lugeja (kuulaja) ei taju värsiridade üleminekul enam ei siirdeid ega nende tekitatud psühholoogilist ootamatust. Niisiis on siirDED suuresti neutraliseeritud, sest meetrum võtab värsi juhtimise täielikult enda peale. Ja seetõttu võib oletada, et Klopstock läheneb siin mingil moel samasugusele tulemusele, mis saavutati omal ajal ka vanakreeka keeles.⁹ Eespool oli juba juttu, et kreeklased ei tajunud Pindarose värside piiril, kus tänapäeval nähakse tugevaid siirdeid, oma vaba lauseehituse tõttu ilmselt mingeid erilisi retoorilisi „üleastumisi”. Vabavärsilises, igapäevakeele rütmile lähenevas luuletuses seevastu on siire – siiski eeldusel, et teksti ei loeta kui lausproosat, vaid värsshaaval – semiootiliselt hästi markeeritud figuur.¹⁰

Olgu kuidas on, selge on ometi see, et nii Klopstock kui ka Goethe nägid siirDES luule uuendamisvahendit, noor Goethe ehk isegi protesti märki. Siire ei pruukinud talle „üleastumise” figuurina olla tähtis mitte ainult poetoloogilises, vaid ka palju avaramas mõttes. Pindarose ümber keerlesid tol ajal paljud; C. G. Heyne Pindarose-loenguid Göttingeni ülikoolis käisid teiste seas kuulamas ka vennad Stolbergid ja Schlegelid, samuti hilisemad Pindarose-tõlkijad J. H. Voss ja Wilhelm von Humboldt. Vaevalt jõudis Herder oma arvustuses Heyne 1773. aasta Pindarose-väljaandele rääkida ulatuslikuma Pindarose-kommentaari vajalikkusest, kui ilmus Johann Gottlieb Schneideri „Essee Pindarose elust ja teostest” (1774), esimene asjakohane saksa monograafia, mida kasutas veel Hölderlin. Juba aastal 1770 oli Christian Tobias Damm proosateksti kujul tõlkinud saksa keelde ka kõik Pindarose epiniikionid.

Goethe ei lugenud mitte niivõrd Pindarost, kui üht kirjandusajaloo suurimat poetilist mässumeest Pindarose nime all. Teisiti öeldes: ta luges Pindarost ehk rohkem vääriti kui kes tahes teine. Rohkem isegi kui Herder, kes tihti kaldus sulgema oma mässulisi ideid kindla ajaloolise konteksti raami ja seega nende loovat väärtust vähendama. Pindarosega seoses võib õigusega väita: kes teda vääriti luges, see luges teda produktiivsemalt. Mitte õigsuses, vaid üllatuses oli loovat väge.

⁹ Mõned uurijad seostavad Klopstocki julgeid siirdeid rooma luule eeskujuga (Heusler 1956: 212).

¹⁰ On autoreid, kes arendavad teistsugust loogikat, vähendades siirete tähendust Goethe hümnides (vt Brummack 1997: 34).

Kristian Jaak Peterson

Järgnevalt püüan näidata, et Pindaros andis tõuke ka eestikeelse luule (nurjunud) uuendamiseks XIX sajandi algul, ehkki see tol ajal tegelikus kirjandusprotsessis ei kajastunud. Teisisõnu: Pindaros mõjutas eestikeelset luulet implitsiitselt, nii nagu me seda retrospektiivse kirjandusloo vaatevinklist võime nentida, aga see ei leidnud tollal mingit vastukaja kirjanduslikus avalikkuses.

Põhjus seisnes selles, et mees, kes oli tõenäoliselt Pindarosest sisse võetud ja kelle looming Pindarose-andumusest aimu võiks anda – et see noorelt surnud literaat, Gustav Suitsu sõnul „meie esimene luuletaja” Kristian Jaak Peterson (1801–1822), ei saanud oma luuletusi eluajal kusagil trükkida. Need ei pääsenud trükki kogu XIX sajandi vältel ja toodi avalikkuse ette alles XX sajandi algul, kui leidsid vaimustunud vastuvõttu Noor-Eesti põlvkonna kirjanike seas, andes omalt poolt tuult tiibadesse XX sajandi alguse luuleuendusele.

Laias laastus on see võrreldav F. Hölderlini juhtumiga saksa kirjanduses. Hölderlin mitte ainult ei tõlkinud XVIII–XIX sajandi vahetusel mitukümmeend Pindarose oodi, vaid oli ühtlasi tema andunud tõlgendaja, seda ka oma algupärasel luules, milles saavutas valdava Pindarose-elamuse mõjul täiesti uue kvaliteedi.¹¹ See luuleoas avastati aga alles XX sajandil (eelkõige tänu Norbert von Hellingrathile) ja selles nähti sealtpeale saksa uuema luule põhi-voolu üht tähtsaimat suunajat. Nagu Klopstock, nii oli ka Hölderlin kirglik – ja veelgi kirglikum – siirde harrastaja. See tulenes tema ihast tõlkida Pindarost sõna-sõnalt ja luua omamoodi saksa-kreeka segakeel, tõeline keeltekanal, mis oleks leksikaalselt küll saksa-, süntaktiliselt aga pigem kreekapärase; seetõttu murrab ta sõnu värsiserval pooleks niisama sundimatult kui Pindaros kolomeetrilisse kirjutusviisi panduna. Friedebert Tuglase terav silm märkas Petersoni ja Hölderlini ühist asendit kummaski rahvuskirjanduses väga täpselt: „Kr. J. Peterson oli eesti uusromantilisele voolule sedasama, mis A. Chénier prantsuse ja Hölderlin saksa romantikuile – eelkäija, progoon. Ta toetus niisama muinasklassikale nagu needki. Ja isegi tema tegevusaeg ei erinenud palju nende omast. Kahju ainult, et järglased nii hilja pidid tulema!” (Tuglas 1966: 216.)

Olen oma tervikliku arusaama Petersoni elust ja loomingust esitanud mujal, kus on ka osutatud sellele, kuidas Peterson oma hoiakuis ja välimuses jäljendas antiiksete küünikute eeskujut (Undusk 2001; 2011: 151–160). Järgnevalt olgu lühidalt esile toodud vaid need eluloolised seigad, mis seonduvad Petersoni ilmselt suurima antiikse luule-eeskujut – Pindarosega.

Peterson õppis aastail 1815–1818 Riia kubermangugümnaasiumis, kus ladina, vene, prantsuse ja heebrea keele kõrval õpetati ka kreeka keelt (Zur Geschichte 1888: XXIII). Ta armastas kreeka keelt ja jõudis oma erilise keeleandekuse juures juba gümnaasiumiastina niikaugemale, et hakkas ise andma kreeka keele tunde.

Aastal 1818 pani ta kokku luulekogu „Kristiani Jago Petersoni laulud. Riialinnas, 1818”, mis sisaldas 14 eestikeelset antikiseerivat luuletust: 4 dialoogilise ülesehitusega karjaseidüllit, 2 anakreontilise laulu tõlget ja 8 natuur-

¹¹ Hölderlini kiidulaul Pindarosele kui luulekunsti absoluutsele tipule leidub tema artiklis „Kaunite kunstide ajalugu kreeklaste seas” (Hölderlin 1961: 936).

filosoofilises kõrgstiilis oodi. 17-aastase poisi oodid paistavad silma oma puhta ja lakoonilise, vertikaali rõhutava looduskujundiga, mida kroonib spirituaalne ülenemine, ja on eesti luule varaseid suursaavutusi. Silma tor-kab pikkade ja keeruliste lauseperioodide looklemine lühikestes vabarütmi-listes värsiridades, millest tuleneb ohter siirde kasutamine. Säärane luule-keele ja -graafika autonoomsust rõhutav vorm tähistas „poetilist mässu” nii baltisaksa luule kontekstis, kus valitsev oli ladus riimiline värss, kui ka eesti vanema rahvalaulu vormitraditsioonis, kus telgne on värsiridade seesmine ja väline rööpsus ehk parallelismiprintsiip (mida Peterson jäljendas oma kar-jaselauludes). Petersoni „poetiline mäss” jäi tulemusteta: ajakirja Beiträge zur genauern Kenntniss der ehstnischen Sprache toimetajale, pastor Johann Heinrich Rosenplänterile 1818. aasta oktoobris saadetud luulenäited ei leid-nud avaldamist. Publikuta noorpoet lõpetas (eesti keeles) luuletamise *à la* Arthur Rimbaud 18-aastaselt.

Aastail 1819–1820 kuulas Peterson Tartu ülikoolis loengumaksust vabas-tatuna arvatavasti üksnes professor Johann Wilhelm Friedrich Hezeli (1754–1824) loenguid, sooritamata ühtki eksamit. Põhiliselt Hezeli pärast – kui maha arvata tung teha rännak Eesti isademaale – paistab Peterson üldse Riias Tartusse olevat tulnudki. Õpingute katkemine 15. mail 1820 võis olla seotud nii majanduslike ja tervislike põhjustega kui ka Hezeli peale-sunnitud lahkumisega ülikoolist 1820. aasta jaanuaris (Salupere 1998: 157). Petersonile artiklis „Konsonantide iseloomust, eriti eesti keele vaatevinklist” (Peterson 2001: 144–159) huvi pakkuv õhuomaduste toime keele häälikulise-le koosseisule on oluline ka tema õpetaja Hezeli töödes (vrd nt Hezel 1795: 6–11, 198).

XIX sajandi algul kerkis ka Balti kirjaruumis seoses eesti ja läti keelega üles vana küsimus, millega suured Euroopa kirjandused olid kokku puutunud juba varasel uusajal: kuidas edendada noort kirjakeelt kiiremini ja edukamalt – kas tõlgete ja muganduste või algupärase loomingu? Jäljendada või „lei-u-tada”, see oli veelahke, kus ka Klopstock nägi seisvat oma aja saksa kirjanik-ke (Beck 1947: 34). Eesti alal arvati häälekalt, et „vähemalt alguses pole algupärandid küll soovitatavad” ning et „kõige kaunimate juba olemasoleva-te luuleteoste heade tõlgete [---] või nende sihipärase mugandustega saaks meie rahvas endale niisama õpetlikud eeskujud, nagu [said] kõik praegu hari-tud rahvad kreeklaste, roomlaste ja heebrealaste poetiliste meistriteoste üha truuma kopeerimisega”, mööndusel, et „ka oodidest võiks vahetevahel olla väga suur kasu, kui nad ülistaksid kas elutarkuse praktilisi tõdesid või tõe-liste ja väljamõeldud eestlaste kuulsusrikkaid tegusid” (Frey 1813: 24–25, 34). Nõnda arutas Püha pastor ja estofiilne literaat Peter Heinrich von Frey Saa-remaalt. Üks väheseid teisitimõtlejaid, J. H. Rosenplänter, andis aga hoopis nõu „tõlkimisega [---] mõnda aega vahet pidada” ja pühenduda selle asemel eesti algupärasele luulele, sest eesti keelt olevat kõige rohkem risustanud just kehvad tõlked saksa keelest (Rosenplänter 1813b, vt vastuseks sellele Frey 1815: 31). Igatahes prooviti 1810. aastail alustada nõudlikuma tõlkeprogram-miga, kus aukoht kuulus eht-baltisaksalikult Schillerile (Salu 1968: 115–168; 1970). Tuleks siiski arvestada sellega, et tõlge, mugandus ja algupärand ei eristunud Balti kirjaruumis tollal veel piisava eredusega. Nii näiteks olid eesti rahvuseepose looja ja XIX sajandi ühe algupärasema aju, F. R. Kreutzwal-di teosed suuremas osas vaid võõraste tekstide mugandused.

Noor Peterson, kes Beiträge veergudel toimunud vaidlust usutavasti tundis, otsustas radikaalse eestikeelse originaalloomingu kasuks. Ta kirjutas 17–18-aastaselt küll antiiksetele eeskujudele toetuvaid, aga läbinisti algupäraseid eestikeelseid luuletusi, kokku tosinajagu oode ja pool tosinat dialoogilist karjuseidüllit. Aga tema oodid ei ülistanud mingeid praktilisi tödesid või kuulsusrikkaid tegusid, nagu seda oli soovitatud, vaid taotlesid üleva looduskäemuse sõnastamise kaudu tõsta eesti keel välja tema senisest madalstiilsest ettemääratusest ja võita talle koht kõrgstiilseks väljenduseks sobivate kultuurkeelte seas. Nõnda siis juhtuski, et oma ilukirjandusliku loomingu eestikeelses osas oli Peterson varaküps, ajakohatu ja ebaõnnestunud balti kirjakuultuuri uuendaja, selle saksakeelses osas (tunneme vaid kolme luuletust) jäi aga ajastule siinmail tüüpilise traditsiooni jätkajaks. Säärane tulemus oli ehk iseloomulik kogu baltisaksa kirjakuultuurile. Oma saksakeelses osas jäi see alalhoidlikule kaanonile truuks kuni väljasuremiseni, samal ajal kui tema läti- ja eestikeelset „alamhulka” ei võetud üldse tõsise kandidaadina maailmakirjanduslike ülesannete lahendamisel – mille need kaks aga hiljem ometi iseseisvalt lahendada suutsid. Esimeseks katseks eesti maailmakirjanduse poole oligi Petersoni luule, eriti tema oodid.

Kuidas pindariseerida eesti keeles?

Võtkem Petersoni oodidest näiteks „Süggise”. Luuletus on 48 värsirida pikk ja koosneb 5 salmist (10+8+12+3+15). Näitena olgu toodud vaid kolmas salm; siirdeid ei märgita, sest neid leidub enamikus värssides.

*Surreva aasta pärrast
Nuttes, taevasta
Rangode lapsed [Pindaros, Olümpia XI, 3]
Süggise kanged vihmad,
Kurva näolise oia
Laeste¹² peäle mahha
Tullemas; õhkudes
Suaia surma pärrast
Süggise tuled on puhhumas
Lanes ning paljas metsas,
Pilvede tagga pääv
Murrega on leinamas.*
(Peterson 2001: 40–41)

Mida pindaroslikku on Petersoni oodi struktuuris? Selles pole jälgegi Pindarose stroofilisest kolmikjaotusest: viiest salmist seisab igaüks eraldi oma teistest erineva värsiridade arvuga. Olen tuvastanud ühe Pindarose-tsitaaði kümnendast Olümpia oodist: „rangode [=pilvede] lapsed, süggise kanged vihmad” (vrd Pindar 1986: 69). Seda vihmametafoori kasutab prantsuse galantsusega (*les filles des nues*, „pilvede tütre”) ka Ronsard oma oodides (nt Ronsard 1968: 25). Nagu P. Laumonier on näidanud, omandasid just tänu Ronsard’ile mõned Pindarose kujundlikud ütlused iseseisva poeetilise kliše’e tähenduse (Laumonier 1909: 318).

¹² lainte.

Julgen siiski arvata, et Petersoni oodid järgivad eeskätt Pindarose enda luuleõhinat. Petersoni oodide esmane tunnus on nende sale kuju, vertikaalne ülesehitusprintsip, mille tuvastasime ka Goethe hümnides. Selliseid luuletusi ei õnnestu leida ei XIX ega XX sajandi baltisaksa kirjanduses, nad oleksid seal olnud skandaal. Vertikaalne ülesehitus – see pole mitte lihtsalt suhteliselt lühikesed värsiread (6–7 silpi) suhteliselt pikas (30–50 rida) lüürilises luuletuses, ehkki ka see ütleb juba midagi proportsioonide kohta (traditsioonilise soneti värss on 10–11 silpi ja sonett ise 14 värssi pikk). Petersoni oodide saledus ehk vertikaalsus on taotluslik: nende lugemisel tajub pea igaüks, et värsiread ei pruugiks loomupäraselt üldse olla nii lühikesed, nagu nad on. Fraasid, millega Peterson oma mõtteid väljendab, on – vastuokska – just rõhutatult pikad ja seejuures veel riimimata. Värsiridade lühidus on kunstlik ja teadlik konstruktsioon. Värsiread on lühikesed ka näiteks eesti vanemas rahvalaulus, kuid seal on nad vastavuses enamasti niisama lühikeste fraasidega – värss võrdub enamasti fraasiga. Petersoni oodid on teistmoodi üles ehitatud, nende värssid pole iseseisvad, ümardatud fraasid – seda enam, et neid ei seo ka riim; iseseisev tervik on pigem salm. „Süggises” on viis salmi ja need vastavad viiele lausele: iga salm võrdub ühe lausega. Ja seejuures on viimane, 15-realine salm niisama pikk kui üks nn sabaga sonett. Sonett ühest ainsast lausest! Petersoni oode oleks lihtne lahti kirjutada proosaluuletustena, pikkades ridades vasakult paremale, ja see oleks teatud mõttes nende loomulik vorm. Aga sellele vaatamata on ta värsiread rõhutatult lühikesed ning kompositsioon silmatorkavalt retooriline. Omaenda tarkusest sellised värssid ei sünni, see vorm on õpitud.

Petersoni oodid on kahtlemata eesti algupärandid, mitte mingid „truud koopiad” pastor Frey mõttes. Samas on nad selgelt kunstlikud sõnastruktuurid, mille vormilisi eeskujusid tuleb otsida võõrast traditsioonist.

Kõige silmatorkavam figuur Petersoni oodides on siire. Tähtis pole mitte ainult tema suhteline sagedus, vaid ka semiootiline markeeritus. 13-värsilises salmis võib Peterson tarvitada siiret isegi kuus korda (oodis „Söbradus”). Eesti kriitika on kord osanud tähelepanu juhtida sellelegi, et nii värsside lühidust kui ka sellest tingitud kalduvust siirdesse võib tõlgendada „pindariseerimisena” (Väinaste 1927: 44–45). Oodis „Ollen jälle õnnis” kasutatakse kaks korda ka siirde radikaalsemat kuju, sõnapoolitust värsipiiril; mõlemad sõnad seostuvad rõõmuga: „römo-/laul” ja „römo-/päev” (Peterson 2001: 53); „Innimeste vaimus” poolitatakse sõna „kivvi-/ärega” (Peterson 2001: 71).

Siire on Petersoni värssides nii tugevalt tähistatud, et omandab ideoloogilise kaalu. Nii nagu Goethe hümnides võib ka siin aimata, et autor pressib oma pikad laused lühikestesse värssidesse saavutamaks siirete maksimaalset intensiivsust. Siire on oluline, sest märgib „üleastumist” mitte ainult poetoloogilises, vaid ka sotsioloogilises mõttes. Peterson kui künnik ja boheemlane oli ju nagunii rebell, kes armastas konventsionaalseid ootusi eirata, see tähendab, siirdeid toota ning elu tavapärasest mugavust katkestada.

Muidugi tunti siiret eestikeelses luules juba enne Petersoni, nii näiteks kirikulauludeski. Taas oli see pastor Frey, kes võitles „sageli eksiteele viivate üleminekutega ühest värsist teise”, sest sellised kohad (niisiis siirded) võivat isegi usuõpetuse tuuma moonutada:

Frey arutleb täiesti õigesti, kui ütleb, et eestlane laulab teist rida siinkohal „sai tühjaks oma Looja nõu”, mis kõlab kui mõnitus. „Eesti luules,” võtab Frey kokku, „peaks seda [= siiret] piinliku hoolega vältima, eriti vaimulikes lauludes. Las loeb ka eestlane ainult selliseid värsiridu, mis on järgmisega täpselt ühendatud [---]” (Frey 1815: 34–36). Ja võib-olla just seetõttu teeb põhimõtteline küünik K. J. Peterson siirdest oma relva rahvale mõeldud lihtsa, sileda ja sulava värsistamiskunsti vastu.

Kes võinuks olla Petersoni eeskuju? Eesti kirjanduslool pole ette näidata mingeid võrdlevaid uurimusi. Siiski kõlab kanooniline vastus, et Petersoni tähtsaimad mõjutajad olid Klopstock ja Göttingeni Hiieringi (*Göttinger Hain*) luuletajad, ning et ta oli tuttav ka kolme suurima antiikse oodimeistri (Anakreoni, Pindarose, Horatiuse) luulesüsteemiga. Need väited ei räägi teineteisele vastu, sest antiikne oodipärimus jõudis Baltimaadesse saksa kultuuriruumi kaudu. Mida meil on teada Petersoni kokkupuuteist antiiksete oodidega?

Peterson tõlkis eesti keelde kaks anakreontilist laulukest: „Naesed” ja „Ma pean joma” (Peterson 2001: 48–49). Mõlemad kuulusid rokokooluule ja ühtlasi üldhariduslikku kaanonisse arvatavasti mitte ainult Saksamaal, vaid ka Baltikumis. Ühes Berliinis ja Liepājas (Liibavis) 1789. aastal väljaantud anakreontika koolilugemikus on Petersoni tõlgitud laulud ära toodud nii kreeka kui ka saksa keeles (Anakreon 1789: 4, 20). Mõlemad ilmusid kreeka ja ladinakeelseis anakreontika antoloogias korduvalt ka järgmistel kümnenditel (nt Anakreon 1809; 1825). Joomalaulu tuntuim saksa tõlge pärineb Eduard Mörrike sulest (Anakreon 1864: 92).

Prantsuse klassikaline versioon sellest joomalaulust („La terre les eaux va buvant”) ilmus Ronsard’i „Oodide” neljandas raamatus 1550 (Ronsard 1862: 267–268). M. Opitz pani joomalaulu ümber saksa keelde, aga on õigusega väidetud, et tema tõlge meenutab pigem Ronsard’i kui antiikset algupärandit (Opitz 1869: 59, LXXI). Petersoni tõlkes ei ole märgata erilisi Ronsard’i või Opitzi jälgi, mistõttu võib oletada, et see on tehtud kreeka originaali järgi.

Oma anakreontika-tõlked saatis Peterson tudengina taas Beiträge väljaandjale Rosenplänterile, kes omakorda läkitas need arvustamiseks Otto Wilhelm Masingule. Masing kirjutaski neile tänapäeva mõistes siseretsensiooni, kus võttis avaldamise suhtes eitava seisukoha, mida Rosenplänter respektseeris: „Alahindamata noormehe püüdlusi ja alavääristamata tema tähelepanelikkust, millised ma mõlemad lugupidavalt nende pälvitud kohale asetan, – pean ma siiralt ütleva, et mulle näib, nagu põeks ta meie maa laste endemilist kihelust varaküpsena näida ning, nagu ülejäänud seesugused inimesed, hapusid ja kõlbmatuid vilju kanda” (Masing 1996: 101). Masingu märkused tõlgete serval näitavad, et ta ei kritiseeri mitte ainult Petersoni keelekasutust, vaid samavõrra ka anakreontilist luulet üldiselt, mida ta ütleb end mitte eriti austavat ja mida tal koduses raamatukogus ei leiduvat („mul [pole] Anakreoni kohe käepärast”), ning ei paista teadlik olevat ka Ronsard’i ja Opitzi nimega seotud suurest traditsioonist Petersoni valitud laulude ümberpanekul emakeelde. „Põllud on kül jañus, agga sedda weel polle kulda, et nemad ial jomas olleksid olnud,” ironiseerib Masing (1996: 99). Ironiseerib

küll, aga just nõnda seisab kreeka originaalis ja just nõnda tõlkisid suured meistrid selle ka prantsuse ja saksa keelde. Ning anakreontiliste laulude „pueriilne” valik, nagu Masing arvab, ei olnud ju „poisikese” Petersoni oma, vaid järgis koolilugemiku eeskuju. Niisiis pidi Peterson enda arvele võtma ka oma eelkäijatele antavad vitsad.

Petersonist jäi maha kolm suuremat käsikirja ning kõik need kolm on varustatud suurte oodimeistrite motodega. See on soovide ja lootuste märk – ning ärgem unustagem, et kirjas Rosenplänterile nimetas ta ise oma originaalluuletusi oodideks (Lepik 1958: 265). Oma esimese Riia-aegse luulekäsikirja (1818) motoks valis ta ladinakeelse tsitaadi Horatiuse „Carminast”, ja nimelt selle esimese raamatu esimese oodi viimased read, mis ei vihja just tingimata väga süvenenud Horatiuse-lugemusele. Ülejäänud kaks käsikirja on märgistatud Pindarose nimega: Tartu-aegne luulekäsikiri (1819) algab esimeste värsiridadega teisest Olümpia oodist („Lüüral helisevad hümnid, / missugust jumalat, missugust kangelast, / missugust meest me hakkame ülistama”) ning mõttepäevik ehk nn päevaraamat (1818–1820) – esimeste ridadega kuuendast Nemea oodist („Üks inimeste, üks jumalate sugu, / kuid meie mõlemad oleme elu / saanud ühest emast”; K. Taevi tõlked). Mõlemad järgivad vormiliselt vanemat kolomeetriat ja on milleski sisult sarnased, tuues esile jumalate ja inimeste võrdväärse koosseksistentsi või isegi ühise päritolu. Oodi „Söbradus” ühe käsikirjalise variandi serval (Peterson 2001: 72) märgib Peterson ära Pindarose oodi kanoonilised osad: esimesed 10 värssi on „jaggo a” (stroof a), järgmised 4 värssi „vastojaggo a” (antistroof a), järgmised 4 värssi „jaggo b” (stroof b) ning seejärel tuleb pikk 24-värsiline „otslaul” (epood). Selle märkuse põhjal on väidetud, et Petersonile oli Pindarose oodi kolmikjaotus tuttav, aga see, kuidas ta seda kolmikjaotust omaenese värsside peal rakendab, tundub küll olevat väär või vähemasti mittemidagiütlev.

Olen Petersoni oodidest leidnud ka paar ehtsalt pindaroslikku väljendit. Ühest neist, „pilvede (rankade) lastest” (Olümpia 11, 3) oli juba juttu, teisest, „laulukastest” (Püütia 5, 99–100), räägime edaspidi, nagu ka mõnest silmetafoorist. On veel mõnesid väiksemaid osutusi Pindarose poole, kuid põhiliselt on see Petersoni väheses loomingus kõik. Sestap jääb minu lähtepunktiks ja katsekiviks eeskätt luuletuste „saledus” eespool mainitud tähenduses (pikad laused, lühikesed read) – saledus, mis ei iseloomusta mitte ainult Petersoni oodide välist, vaid ka seesmist vormi.

(Järgneb)