

---

# LINGVISTIKA JA POEETIKA

*Roman Jakobson*

*Tõlkinud Neeme Lopp ja Arne Merilai*

Õnneks ei ole teaduslikel ja poliitilistel konverentsidel midagi ühist. Poliitilise kokkusaamiste õnnestumine sõltub osalejate enamusel või kõigi üldisest nõusolekust. Teaduslikule diskussioonile on hääletamise ja vetode kasutamine aga võõras, siin osutuvad lahkarvamused üldiselt viljakamaks kui üksmeel. Lahkarvamused paljastavad arutlusaluse teema vasturääkivused ja pinged ning tekitavad vajaduse uue uurimise järele. Teaduskohtumised meenuvad pigem Antarktika uurimist kui poliitilist nõupidamist: erinevate teadusalade rahvusvahelised eksperdid püüavad kaardistada tundmatut piirkonda ja teha kindlaks, kus võiksid olla uurijate suurimad takistused, ületamatud tipud ja järsakud. Selline kaardistamine näib olevat olnud ka meie konverentsi peaeesmärk ja selles mõttes oli kokkusaamine üsna edukas. Kas me ei saanud siis teada, millised probleemid on kõige olulisemad ja kõige vaieldavamad? Kas ei õppinud me sedagi, kuidas vahetada registreid, milliseid termineid täpsustada või milliseid koguni vältida, et vähendada väärarusaamist inimeste vahel, kes kasutavad eri valdkondade žargoone? Ma usun, et need küsimused on enamikule konverentsil osalenutele, kui mitte kõigile, nüüd mõneti selgemad kui kolm päeva tagasi.

---

**Closing statement: Linguistics and poetics. — *Style in Language*. Ed. by Thomas A. Sebeok. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1960, pp. 350–377; R. Jakobson. *Selected Writings. III: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. Ed. by Stephen Rudy. The Hague—Paris—New York: Mouton Publishers, 1981, pp. 18–51. Avaldame The Roman Jakobson and Krystyna Pomorska Trust'i loal. Tõlkealgversioon pärineb 2005. aastast, korrigeeritud 2010. aastal. Joonalused märkused pärinevad põhiliselt tõlkijatelt.**

Minult paluti kokkuvõtvaid kommentaare poeetika ja lingvistika suhte kohta. Poeetika tegeleb peamiselt küsimusega *Mis teeb keelelisest teatest kunstiteose?* Kuna poeetika põhiteema on sõnakunsti *differentia specifica* suhtes teiste kunstide ja teist laadi keelelise käitumisega, asetub poeetika kirjandusteaduses juhtivale kohale.

Poeetika tegeleb keelelise struktuuri probleemidega, nii nagu maalialalüüs huvitub pildstruktuurist. Kuna lingvistika on keelelise struktuuri üldteadus, võib poeetikat pidada lingvistika lahutamatuks osaks.

Vastupidised väited tuleb põhjalikult läbi arutada. On ilmne, et paljud võtted, mida poeetika uurib, ei piirdu ainult sõnakunstiga. Me võime osutada, et *Vihurimäed* on võimalik teisendada filmiks,<sup>1</sup> keskaegseid legende freskodeks ja miniatuurideks või *L'après-midi d'un faune*<sup>2</sup> muusikaks, balletiks ja graafiliseks kunstiks. Ükskõik kui naeruväärne mõte *Iliasest* ja *Odüsseiast* koomiksitena ka tundub, säilivad nende süžee teatud struktuuritunnused hoolimata sõnalise kuju kadumisest. Küsimus sellest, kas W. B. Yeatsil oli õigus, kui ta kinnitas, et Blake oli “ainus täielikult sobiv *Põrgu* ja *Puhastustule* illustraator”,<sup>3</sup> annab tunnistust, et erinevad kunstid on võrreldavad. Baroki või mis tahes teise ajaloolise stiili probleematika ületab ühe üksiku kunstiliigi raamid. Sürrrealistliku metafooriga tegeldes ei ole meil võimalik mööda pääseda Max Ernsti piltidest või Luis Buñueli filmidest *Andaluusia koer* ja *Kuld-*

<sup>1</sup>Roman Jakobson peab tõenäoliselt silmas Ameerika filmi *Vihurimäe* (Wuthering Heights, 1939, režissöör William Wyler) mis põhineb Emily Brontë samanimelisel romaanil (1847, algselt ilmunud pseudonüümi Ellis Bell all).

<sup>2</sup>Peetakse silmas Stéphane Mallarmé luuletust “Fauni pärastlõuna” (*L'après-midi d'un faune*, 1876), millest inspireerituna kirjutas Claude Debussy orkestriteose “Prelüüd Fauni pärastlõunale” (1894), mis hiljem oli aluseks mitmele balletile (tuntuima koreograaf Vatslav Nižinski (1912)). 1932. aastast pärineb Henri Matisse'i ofort “Fauni pärastlõuna”.

<sup>3</sup>William Blake'i illustratsioonideseeria Dante Alighieri *Jumalikule komöödiäle*, mida ta alustas 1826. aastal, jäi Blake'i surma (1827) tõttu lõpetamata.

*jastu*.<sup>4</sup> Lühidalt, mitmed poeetilised tunnusjooned ei kuulu mitte ainult keeleteaduse, vaid kogu märgiteooria, s.t üldise semiootika juurde. See väide ei kehti aga mitte üksnes sõnakunsti, vaid kõigi keeletüüpide kohta, sest keelel on palju ühiseid omadusi mitmete teiste märgisüsteemidega või isegi nende kõigiga (pansemiootilised tunnused).

Ka teine vastuväide ei sisalda midagi, mis oleks üksnes kirjandusele ainuomane: küsimus sõnade ja maailma vahelistest suhetest ei puuduta mitte ainult sõnakunsti, vaid tegelikult igasuguseid diskursse. Lingvistika kõlbab kõikvõimalike probleemide uurimiseks, mis ilmnevad diskursi ja “diskursside universumi” suhetes, näiteks millist osa sellest universumist antud diskurss sõnastab ning kuidas. Kuivõrd tõeväärtus on — loogikute sõnul — siiski “keeleväline olem”, ületab ta siiski selgelt poeetika ja lingvistika kui selliste piirid.

Mõnikord kuuleme, et erinevalt lingvistikast tegelevat poeetika hindamisega. Selline kahe ala eraldamine põhineb käibival, kuid ekslikul arusaamal poeetilise struktuuri ja muude keelestruktuuride vastandlikkusest: viimaste “juhuslik”, kujundamata loomus väidetakse vastanduvat poeetilise keele “mittejuhuslikule” eesmärgipärasele loomusele. Tegelikult on igasugune keeleline käitumine eesmärgistatud, kuid sihid on erinevad ning nende saavutamiseks kasutatavate vahendite ühesugusus ongi see probleem, mis ärgitab uurijaid üha enam tegelema mitmesugust tüüpi keelelise suhtlusega. Ajas ja ruumis avarduvate keeleliste nähtuste ning kirjanduslike mudelite ajalise ja ruumilise leviku küsimused on lähedalt seotud, palju lähemalt, kui kriitikud arvavad. Isegi sellisele pidevusetule avardumisele nagu eiratud või unustatud poeetide taasavastamine — näiteks Gerard Manley Hopkinsi (surn 1889) postuumne avastamine ja järgnev kanoniseerimine, Lautréamont'i (surn 1870) hilinevad kuulsus sürrrealistlike luuletajate seas ning seniajani eiratud Cyprian Norwidi (surn 1883) silmapaistev mõju Poola nüüdisaja luulele — leidub paralleel standardkeelte ajaloo, mis kalduvad

<sup>4</sup>*Andaluusia koer* (Un chien andalou, 1929, koos Salvador Dalíga) ja *Kuldajastu* (L'Âge d'Or, 1930) on Luis Buñueli kaks esimest filmi, mis kuuluvad sürrrealistliku kino klassikasse.

taaselustama iganenud, mõnikord juba ammu unustatud mudelid, nagu juhtus tšehhi kirjakeelega, mis 19. sajandi algul hakkas toetuma 16. sajandi mudelitele.

Kahjuks ahvatleb “kirjandusteaduse” terminoloogiline segiajamine “kriitikaga” kirjandusuurijaid asendama kirjandusteose si-seväärtuste kirjeldust subjektiivse, ülikriitilise hinnanguga. “Kirjanduskriitiku” sildi andmine kirjanduse uurijale on sama väär kui nimetada lingvisti “grammatika- (või leksika-) kriitikuks”. Süntaktilist ja morfoloogilist uurimist ei saa välja tõrjuda normatiivse grammatikaga ning samamoodi ei saa ükski manifest, mis surub loovale kirjandusele peale kriitiku enda maitse-eelistusi ja arvamusi, asendada sõnakunsti objektiivset teaduslikku analüüsi. Seda väidet ei tohi segi ajada alistuva *laissez faire*<sup>5</sup> põhimõttega: iga sõnakultuur sisaldab programmilisi, plaanilisi, normatiivseid taotlusi. Ometi tehakse selget vahet puhta ja rakenduslingvistika või foneetika ja ortoepia vahel, kuid mitte kirjandusteaduse ja kriitika vahel.

Kirjandusteadus, mille tuumaks on poeetika, koosneb nagu lingvistikagi kahest probleemiringist: sünkroonia ja diakroonia. Sünkrooniline kirjeldus ei vaatle mitte üksnes mingi ajajärgu kirjandusloomet, vaid ka seda osa kirjandustraditsioonist, mis on vaadeldavaks ajajärguks säilitanud elujõu või taaselustatud. Nii on näiteks tänapäeva inglise luulemaailmas tajutav ühelt poolt Shakespeare’i ja teiselt poolt Donne’i, Marvelli, Keatsi ja Emily Dickinsoni kohalolu, sellal kui James Thomsoni ja Longfellow’ tööd ei kuulu praegu elujõuliste kunstiväärtuste hulka. Klassikute valik ja nende ümbertõlgendamine uute suundade poolt on sünkroonilise kirjandusteaduse oluline probleem. Sünkroonilist poeetikat nagu ka sünkroonilist lingvistikat ei tohi segi ajada staatikaga: iga ajajärk teeb vahet konservatiivsemate ja uuenduslikumate vormide vahel. Iga kaasaegset ajajärku kogetakse tema ajalises dünaamikas, samal ajal ei huvita ajaloolist lähenemist nii lingvistikas kui ka poeetikas mitte ainult muutused, vaid ka järjepidevad, kestvad, staatilised tegurid. Igakülgselt põhjalik ajalooline poeetika või keeleajalugu kujutab endast pealisstruktuuri, mis rajatakse järjestikuste sünkrooniliste kirjelduste seeriatele.

<sup>5</sup>*laissez faire* — pr k ‘laske teha’, tähistab sekkumatusprintsipi.

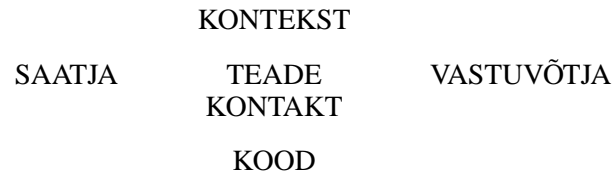
Nõue hoida poeetika lingvistikast lahus on õigustatud ainult siis, kui lingvistika ala näib olevat lubamatult piiratud, näiteks kui lauset käsitatakse kõrgeima analüüsitava konstruktsioonina, nagu mõned lingvistid teevad, või kui lingvistika keskendub üksnes grammatikale või ainult välise vormi mitesemantilistele küsimustele või denotatiivsete vahendite loetelule ilma vabade variatsioonideta. Charles Frederik Voegelin<sup>6</sup> tõi selgelt esile, millised kaks kõige olulisemat ning vastastikku seotud ülesannet strukturaallingvistika ees seisavad, nimelt “keele monoliitsuse hüpoteesi” ülevaatamine ning “ühe keele erinevate struktuuride vastastikuse sõltuvuse” uurimine. Kahtlemata tajub iga keeleteadlane, iga kõneleja, et keel on ühtne, kuid see üldine kood kujutab endast vastastikku seotud allkoodide süsteemi: iga keel hõlmab mitut kõrvutist mudelit, millest igaüks täidab eri funktsiooni.

Muidugi peame nõustuma Edward Sapiriga, et üldkokkuvõttes “on keeles ülimaks kujutusloome” (1921: 40), kuid see ülimus ei anna lingvistikale veel õigust “teisejärgulisi tegureid” eirata. Martin Joos on aldis arvama, et kõne emotiivseid elemente ei saa kirjeldada “lõpliku arvu absoluutsete kategooriate abil”, ning liigitab need “tegeliku maailma keelevälisteks elementideks”. Seega järeldab ta, et “need jäävad meie jaoks ähmasteks, muutlikeks, kõikuvateks ilminguteks, mida me oma teaduses ei salli” (1950). Joos on tõepoolest hiilgav ekspert reduktsiooniekperimentide alal ning tema tungiv nõue emotiivsed elemendid “lingvistilisest teadusest” “välja heita” ongi radikaalne reduktsiooniekperiment — *reductio ad absurdum*.

Keelt tuleb uurida kogu tema funktsioonide mitmekesisuses. Enne poeetilise funktsiooni vaatluse juurde asumist tuleb määrata selle koht keele teiste funktsioonide seas. Nende funktsioonide kokkuvõte nõuab lühiülevaadet mis tahes kõnesündmuse, mis tahes keelelise suhtluste põhiosistest. SAATJA saadab TEATE VASTUVÕTJALE. Toimimiseks vajab teade osutatavat KONTEKSTI (“referenti” teises, mõneti mitmetähenduslikus termi-

<sup>6</sup>Vt C. F. Voegelin. Casual and noncasual utterances within unified structure. — *Style in Language*. Ed. by Thomas A. Sebeok. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1960, lk 57–68 (siin 57).

noloogias), mida vastuvõtja on võimeline haarama ning mis on kas sõnaline või sõnastatav; KOODI, mida nii saatja kui ka vastuvõtja (ehk teisisõnu teate kodeerija ja dekodeerija) täielikult või vähemasti osaliselt jagavad; ja ühtlasi KONTAKTI, füüsilist kanalit ning psühholoogilist sidet saatja ja vastuvõtja vahel, mis võimaldab mõlemal suhtlema asuda ning seda ülal hoida. Kõiki neid keelises suhtluses vältimatuid tegureid võib esitada järgmise skeemina:



Igaüks neist kuuest tegurist tingib keele erineva funktsiooni. Kuigi me eristame keele kuut põhiaspekti, on meil siiski raske leida keelisi teateid, mis täidaks ainult üht funktsiooni. See mitmekesisus ei tulene ühe funktsiooni monopoolsusest, vaid funktsioonide erinevast hierarhisest korrast. Teate keeleline struktuur sõltub peamiselt valdavast funktsioonist. Ja kuigi säetus (*Einstellung*) referendile, orientatsioon KONTEKSTILE — lühidalt n-ö REFERENTSIAALNE, “denotatiivne”, “kognitiivne” funktsioon — on paljude teadete peaülesandeks, tuleb tähelepanelikul lingvistil arvestada ka teiste funktsioonide lisaosalusega nendes teadetes.

Nn EMOTIIVNE või “ekspressiivne” funktsioon, mis on keskendatud SAATJALE, püüab vahetult väljendada kõneleja hoiakut selle suhtes, millest ta kõneleb. See kaldub looma muljet mingist emotsioonist, olgu see siis ehtne või teeseldud: seetõttu on Anton Marty (1908) välmitud ja levitatud terminit “emotiivne” eelistatud “emotsionaalsele”. Puhtalt emotiivset keelekihti esindavad hüüdsõnad. Nad erinevad referentsiaalse keele vahenditest nii oma kõlakuju (erilised häälikujärjendid või isegi mujal tavatud häälikud) kui ka süntaktilise rolli poolest (nad ei ole lausete komponendid, vaid ekvivalendid). “*Tut! Tut!* ütles

McGinty”: kogu see Conan Doyle’i tegelase<sup>7</sup> lausung koosneb vaid kahest imihäälikust. Emotiivne funktsioon, mis paljastub hüüatustes, ilmestab teataval määral kõiki meie lausungeid fonetilisel, grammatilisel ja leksikaalsel tasandil. Kui analüüsime keelt temas sisalduva informatsiooni seisukohast, ei tohi me informatsiooni mõistet piirata üksnes keele kognitiivse aspektiga. Kasutades ekspressiivseid tunnuseid, et anda märku oma tagedast või iroonilisest hoiakust, edastab inimene näilist informatsiooni, ning ilmselgelt ei saa sellist keelelist käitumist võrdsustada seda laadi mittesemiootilise toitumistegevusega nagu näiteks “greibi söömine” (hoolimata Seymour Chatmani<sup>8</sup> julgust võrdlusest). Erinevus sõna tavapärase kuju [bɪg] ja vokaali emfaatilise pikenduse [bɪ:g] vahel on konventsionaalne, kodeeritud lingvistiline tunnus, nagu ka erinevus lühikese ja pika vokaali vahel tšehhikeelses paaris [vi] ‘teie’ ja [vi:] ‘teab’, kuid viimases paaris on eristav informatsioon foneemiline, esimeses aga emotiivne. Kuni meid huvitavad foneemilised invariandid, on inglise /i/ ja /i:/ pelgalt ühe ja sama foneemi variandid, aga kui meid huvitavad emotiivsed ühikud, on suhe invariandi ja variantide vahel ümber pööratud: pikkus ja lühidus on invariandid, mille teostavad vahelduvad foneemid. Sol Saporta<sup>9</sup> oletus, et emotiivne erinevus on mittekeeleline tunnus, mis “on seostatav teate edastamise, mitte teate endaga”, kahandab meelevaldselt teadete informatiivset mahtu.

Üks Stanislavski Moskva Kunstiteatri endine näitleja rääkis mulle, kuidas kuulus lavastaja palus tal proovis moodustada nelikümmend erinevat teadet fraasist *сегодня вечером* ‘täna õhtul’, mitmekesisidades selle ekspressiivset varjundit. Ta koostas nimikirja umbes neljakümnest emotsionaalsest olukorrast ja esitas antud fraasi vastavalt igale olukorrale, mille kuulajaskond pidi ära tundma üksnes nendesama kahe sõna kõlakuju muutumise järgi. Meie uurimistöö jaoks, mis kirjeldab ja analüüsib nüüdisaja

<sup>7</sup>Arthur Conan Doyle’i romaanist *Hirmu org* (The Valley of Fear, 1915).

<sup>8</sup>Vt S. Chatman. Comparing metrical styles. — *Style in Language*, lk 149–172.

<sup>9</sup>Vt S. Saporta. The application of linguistics to the study of poetic language. — *Style in Language*, lk 82–93 (siin 88).

standardset vene keelt (Rockefelleri Fondi toetusel), paluti tollel näitlejal Stanislavski testi korrata. Ta kirjutas üles umbes viiskümmend olukorda sellesama elliptilise lausega ja lindistas vastavalt viiskümmend teadet. Moskva kuulajad suutsid enamiku teateid õigesti ja olukorrapäraselt dekodeerida. Lubatagu mul lisada, et kõik sellised emotiivsed repliigid alluvad hõlpsasti lingvistilisele analüüsile.

VASTUVÕTJALE suunatud orientatsiooni, KONATIIVSE funktsiooni puhtaim grammatiline väljendus ilmneb vokatiivis ja imperatiivis, mis hälbivad teistest nominaalsetest ja verbaalsetest kategooriatest süntaktiliselt, morfoloogiliselt ja tihti ka foneemiliselt. Käsklaused erinevad kardinaalselt väitlausetest: viimased võivad olla tõesed või valed, esimesed mitte. Kui O’Neilli näidendis *Purskkaev*<sup>10</sup> ütleb Nano “(järsul käskival toonil) “Joo!”” — ei saa selle imperatiivi kohta küsida “kas see on tõene või mitte?”, mida saab ometi suurepäraselt küsida pärast selliseid lauseid, nagu “ta jõi”, “ta hakkab jooma”, “ta jookis”. Vastupidiselt käsklausetele on väitlauseid pööratavad ka küsilauseteks: “kas ta jõi?”, “kas ta hakkab jooma?”, “kas ta jookis?”.

Traditsiooniline keelemudel, mida on selgitanud iseäranis Karl Bühler (1933), piirdus nende kolme funktsiooniga — emotiivne, konatiivne ja referentsiaalne — ja selle mudeli kolme tipuga — saatja esimene isik, vastuvõtja teine isik, ja “kolmas isik”, õigupoolest — keegi või miski, millest kõneldakse. Sellest triaadilise mudelist saab kergesti tuletada mõned lisanduvad keelelised funktsioonid. Nii on maagiline, manav funktsioon peamiselt mingit laadi puuduva või elutu “kolmanda isiku” muutmine konatiivse teate vastuvõtjaks. “Et see odraiva ära kuivaks, *ptüü, ptüü, ptüü, ptüü*” (Leedu loits: Mansikka 1929: 69). “Vesi, jõekuninganna, koidik! Saada mure sinise mere taha, merepõhja, nii nagu hall kivi, mis kunagi ei tõuse merepõhjust; ärgu mure kunagi tulgu vaevama jumalaselase kerget südant, kadugu mure ja uppugu” (Põhja-Vene mana: Rõbnikov 1910: 217–218). ““Päike, püsi paigal Gibeonis / ja kuu, Ajjaloni orus!” / Ja päike püsis paigal / ning kuu jäi seisma. . .” (Jo 10: 12–13). Siiski täheldame veel kolme keele-

lise suhtluse konstitutiivset tegurit ja kolme neile vastavat keele funktsiooni.

Mõnede teadete esmaülesandeks on suhtluse kehtestamine, pikendamine või katkestamine, kontrollimine, kas kanal töötab (“Haloo, kas sa kuuled mind?”), kaasvestleja tähelepanu köitmine või veendumine tema jätkuvas tähelepanus (“Kas sa kuulad?” või shakespeare’likus sõnastuses “Laena mulle oma kõrvu!”<sup>11</sup> — ja traadi teises otsas “Mh-mh!”). See säetus KONTAKTILE ehk Bronis law Malinowski terminites FAATILINE funktsioon (1953) tuleb ilmsiks näiteks rituaalsete vormelite ohtras vahetamises, tervetes dialoogides, mille ainsaks eesmärgiks on suhtluse ülalpidamine. Dorothy Parkerilt võib leida ilmeka näite: ““Nojah!” ütles noormees. “Nojah!” ütles naine. “Nojah, siin me oleme,” ütles mees. “Siin me oleme,” ütles naine, “kas pole?” “Tuleb öelda, et olime,” ütles mees, “ehee! Siin me oleme.” “Nojah!” ütles naine. “Nojah!” ütles mees, “nojah.”” Püüe suhtlust alustada ja jätkata iseloomustab kõnelevaid linde: seega on keele faatiline funktsioon ainus, mis neil on inimestega ühine. Samuti on see esimene keeleline funktsioon, mille lapsed omandavad; nad on aldis suhtlema juba enne, kui on võimelised informatiivset teavet saatma või vastu võtma.

Tänapäeva loogikas eristatakse kaht keeletasandit: “objektkeelt”, mis kõneleb objektidest, ja “metakeelt”,<sup>12</sup> mis kõneleb keelest. Kuid metakeel ei ole ainult loogikute ja lingvistide kasutuses olev vajalik uurimisvahend: sel on tähtis roll ka meie igapäevakeeles. Nii nagu Molière’i Jourdain<sup>13</sup> kasutas enese teadmata kõnelemisel proosat, kasutame meie metakeelt, tajumata oma toimingute metakeelelist iseloomu. Alati kui saatja ja/või vastuvõtja peavad kontrollima, kas nad kasutavad sama koodi, keskendub kõne KOODILE: see täidab METAKEELELIST (s.t tõlgitavat) funktsiooni. “Ma ei saa sinust aru — mida sa silmas pead?” küsib vastuvõtja, ehk shakespeare’likus sõnastuses:

<sup>11</sup>William Shakespeare, *Julius Caesar* (kirjutatud u 1599), III vaatus, II stseen, 74. rida.

<sup>12</sup>Selle mõiste võttis kasutusele Alfred Tarski (1933, 1936). *Aut.*

<sup>13</sup>Teglane Molière’i näidendis *Kodanlasest aadlimees* (Le Bourgeois gentilhomme, 1670).

<sup>10</sup>Eugene O’Neill, *Purskkaev* (The Fountain, 1923).

“Misse on, millest juttu teed?” Ning saatja, ennetades selliseid täpsustavaid küsimusi, pärib: “Kas sa saad aru, millest ma räägin?” Kujutlege sellist ärritavat dialoogi: “Rebane põrus.” “Aga mida tähendab *põrus*?” “*Põrus* tähendab sama mis *kukkus läbi*.” “Ja *kukkus läbi*?” “*Läbi kukkuma* tähendab *eksamit mitte sooritama*.” “Ja kes on *rebane*?” nõuab küsija, kes ei tunne kõrgkoolisõnavara. “*Rebane* on (või tähendab) *esimese kursuse üliõpilane*.” Kõik need samastavad laused edastavad teavet ainult antud keele leksikaalse koodi kohta: nende funktsioon on rangelt metakeeleline. Igas keeleõppimise protsessis, eriti lapse emakeele omandamisel, kasutatakse rohkesti selliseid metakeelelisi operatsioone; ja afaaasiat võib tihti määratleda kui metakeeleliste toimingute sooritamise võime kadu.

Me oleme esile toonud kõik kuus olulist tegurit keelelises suhtluses, välja arvatud teade ise. Säetus (*Einstellung*) TEATELE kui sellisele, keskendumine teatele tema enda pärast, on keele POEETILINE funktsioon. Seda funktsiooni ei saa tulemuslikult uurida väljaspool üldist keeleprobleemide ringi, teisalt nõuab keele täpsem uurimine ka tema poeetilise funktsiooni põhjalikku vaatlemist. Iga katse piirata poeetilise funktsiooni ala luulega või ahendada luule poeetilisele funktsioonile kujutab endast petlikku lihtsustamist. Poeetiline funktsioon ei ole sõnakunsti ainus funktsioon, vaid ainult selle keskne, määrav funktsioon, samal ajal kui igas muus keelelises tegevuses toimib ta toetava, lisakoostisosana. Soodustades märkide ilmsust, süvendab see funktsioon märkide ja objektide fundamentaalset dihhotoomiat. Seetõttu ei saa lingvistika poeetilise funktsiooniga tegelemisel piirduda üksnes luulevallaga.

“Miks sa ütled alati *Joan ja Margery*, aga mitte kunagi *Margery ja Joan*? Kas sa eelistad Joani tema kaksikõele?” “Üldsegi mitte, see lihtsalt kõlab lodusamalt.” Kui kindel järjestus pole oluline, peab kõneleja kahe rinnastatud nime järgnevuses eneselegi märkamatu lühema nime asetumist ettepoole teate hästi korrasstatud kujuks.

Ühel tüdrukul oli kombeks kõnelda “hirmsast Harry’st”. “Miks hirmus?” “Sest ma vihkan teda.” “Aga miks mitte *kohutav*, *õudne*, *kardetav*, *jälk*?” “Ma ei tea, aga *hirmus* sobib talle paremini.”

Enesele teadvustamata klammerdus tüdruk paronomaasia poeetilise võtte külge.

Tihedalt struktureeritud poliitiline lööklause “I like Ike” /ay layk ayk/ koosneb kolmest ühesilbisõnast kolme diftongiga /ay/, millest igapähele järgneb sümmeetriliselt üks konsonantne foneem /...l...k...k/. Kolme sõna ülesehitus esitab variatsiooni: esimeses sõnas ei ole konsonantfoneemi, teises sõnas ümbritsevad diftongi kaks konsonanti ja kolmanda sõna lõpetab üks konsonant. Sarnast dominantset tuuma /ay/ märkas Dell H. Hymes<sup>14</sup> mõnes Keatsi sonetis. Kolmesilbilise vormeli “I like / Ike” mõlemad pooled riimuvad teineteisega ning teine riimsõna sisaldub täielikult esimeses (kajariim), /layk/—/ayk/, paronomastiline kujund tunde, mis ümbritseb täielikult oma objekti. Mõlemad pooled allitereeruvad omavahel ja esimene allitereeruv sõna sisaldub teises: /ay/—/ayk/, paronomastiline kujund armastavast subjektist, kelle armastatu on sisse mähkinud. Selle valimishüüdlause teisene, poeetiline funktsioon võimendab tema mõjukust ja tõhusust.

Nagu öeldud, peab poeetilise funktsiooni lingvistiline uurimine ületama luule piirid, ning teiselt poolt ei tohi luule lingvistiline süvavaatlus piirduda ainult poeetilise funktsiooni käsitlemisega. Mitmesuguste poeetiliste žanrite eripärad osutavad, et neis osalevad domineeriva poeetilise funktsiooni kõrval eri määral ka teised keelelised funktsioonid. Eepiline luule, mis on keskendatud kolmandale isikule, sisaldab tugevalt keele referentsiaalset funktsiooni; esimesele isikule orienteeritud lüürika on lähedalt seotud emotiivse funktsiooniga; teise isiku luule on küllastatud konatiivse funktsiooniga, olles kas anuv või manitsev, olenevalt sellest, kas esimene isik on allutatud teisele või vastupidi.

Nüüd, kus meie põgus kirjeldus keelelise suhtluse kuuest põhifunktsioonist on enam-vähem lõpetatud, võime oma fundamentaalsete tegurite skeemi täiendada vastava funktsioonide skeemiga:

<sup>14</sup>Vt D. H. Hymes. Phonological aspects of style: Some english sonnets. — *Style in Language*, lk 109–131 (siin 123–126).

## REFERENTSIAALNE

EMOTIIVNE

POEETILINE  
FAATILINE

KONATIIVNE

## METAKEELELINE

Mis on poeetilise funktsiooni empiiriline keeleline kriteerium? Täpsemalt, milline vältimatu tunnus on igale luuleteosele sisemiselt omane? Et sellele küsimusele vastata, peame meenutama keelelise käitumise kaht peamist korraldusviisi, milleks on *valik* ja *kombineerimine*. Kui teate teemaks on “laps”, valib kõneleja ühe olemasolevatest, rohkem või vähem sarnastest nimisõnadest, nagu laps, põngerjas, nooruk, mudilane, mis kõik on teatud mõttes võrdväärased, ning seejärel võib ta antud teema selgitamiseks valida ühe semantilistest sugulasverbidest: magab, tukub, suigatab, põõnab. Mõlemad valitud sõnad ühinevad kõneahelas. Valik teostatakse ekvivalentsi, sarnasuse ja mittesarnasuse, sünonüümsuse ja antonüümsuse põhjal, samas kui kombinatsioon, sekvensi ülesehitus, põhineb külgnelusel. *Poeetiline funktsioon projitseerib ekvivalentsipõhimõtte valikuteljel kombinatsiooniteljele*. Ekvivalents tõstetakse sekvensi konstitutiivseks võtteks. Luules on üks silp võrdsustatud sama sekvensi mis tahes teise silbiga; eeldatakse, et sõnarõhk vastab sõnarõhule, rõhutu silp rõhutule; prosodiliselt pikk ühtib pikaga ja lühike lühikesega; sõnapiir vastab sõnapiirile, piiri puudumine piiri puudumisele; süntaktiline paus vastab süntaktilisele pausile, pausi puudumine pausi puudumisele. Silbid teisendatakse mõõtühikuteks, samuti ka moorad või rõhud.

Võidakse väita, et ka metakeel kasutab ekvivalentseid ühikuid sekvensi moodustamisel, kombineerides sünonüümseid väljendeid võrduslauseks:  $A = A$  (“Mära on emane hobune”). Kuid luule ja metakeel vastanduvad teineteisele siiski diametraalselt: metakeeles kasutatakse sekvensi võrduse moodustamiseks, samas kui luules kasutatakse võrdust sekvensi moodustamiseks.

Luules ja teatud määral ka poeetilise funktsiooni varjatud avaldustes muutuvad sõnapiiridega piiritletud sekvensid ühismõõduliseks, kui neid tajutakse isokrooniliselt või gradatsiooniliselt. “Joan ja Margery” näitas meile silbilise gradatsiooni poeetilist printsiipi, sedasama, mis serbia rahvaeepika klauslites on tehtud kohustus-

likuks seaduseks (vt Maretić 1907: § 81–83). Vaevalt et ilma kahe daktüütilise sõnata oleks sõnaühendist “*innocent bystander*” saanud leierdatud fraas. Kolme kahesilbilise verbi sümmeetria identse alguskonsonandi ja identse lõppvokaaliga lisas hiilgust Caesari lakoonilisele võiduteatele “*Veni, vidi, vici*”.

Sekvenside mõõtmine on võte, millel väljaspool poeetilist funktsiooni ei ole keeles mingit rakendust. Ainult luules, kus ekvivalentseid ühikuid regulaarselt korratakse, kogetakse kõnevoolu aega, mis — kui osutada ühele teisele semiootilisele mudelile — on omane ka muusikalisele ajale. Gerard Manley Hopkins, väljapaistev poeetilise keele uurija, määratles värssi kui “kõnet, mis täielikult või osaliselt kordab sama kõlakujuundit” (1959: 289). Hopkinsi järgnevale küsimusele “kas siis kõik värssid on luule?” saab kahtlemata vastata niipea, kui poeetilist funktsiooni lakatakse meelevaldselt sidumast üksnes luulega. Mnemoonilised read, millele Hopkins viitab (nagu “*Thirty days hath September*”), tänapäeva reklaamivärssid, värssistatud keskaegsed seadused, mida mainib John Lotz,<sup>15</sup> või lõpuks sanskriti teaduslikud värssstraktaadid, mida India traditsioonis eristatakse rangelt tõelisest poeesiast (*kāvya*) — kõik need meetrilised tekstid rakendavad poeetilist funktsiooni, omistamata sellele funktsioonile siiski sellist sundivat, määravat rolli, mis tal on luules. Seega ületab värss tegelikult luule piirid, kuid samal ajal eeldab värss alati poeetilist funktsiooni. Ja ilmselt ei puudu ühestki inimkultuurist värssiloomest, sellal kui leidub mitmeid kultuurimudeleid ilma “rakendusliku” värssita; ning isegi sellistes kultuurides, kus esineb nii puhast kui ka rakenduslikku värssi, osutub teine sekundaarseks, kahtlemata tuletatud nähtuseks. Poeetiliste vahendite kohandamine mingi heterogeense eesmärgi saavutamiseks ei varja nende primaarset olemust, nii nagu emotiivse keele elemendid säilitavad luules rakendatuna siiski oma emotiivse värvingu. Obstruktsioonist võib ju *Laulu Haiavatast*<sup>16</sup> ette kanda pikkuse tõttu, ometi jääb luulelilisus selle teksti esmaseks kavatsuseks. Enesestmõistetavalt ei lahuta värssistatud, muusikaliste ja pildiliste reklaamide olemas-

<sup>15</sup>J. Lotz. Metric typology. — *Style in Language*, lk 135–148 (siin 137).

<sup>16</sup>Henry Wadsworth Longfellow’ eepiline poeem 1855. aastast.

olu värssi, muusika või pildi vormi küsimusi luule, muusika ja kujutava kunsti uurimisest.

Kokkuvõtteks, värsianalüüs on täielikult poeetika pädevuses ning viimast võib määratleda kui seda osa lingvistikast, mis käsitleb poeetilist funktsiooni tema suhetes keele teiste funktsioonidega. Poeetika laiemas mõttes ei tegele poeetilise funktsiooniga mitte ainult luules, kus see funktsioon valitseb teiste keelefunktsioonide üle, vaid ka väljaspool luulet, kus mõni teine funktsioon valitseb poeetilise üle.

Korduvat “kõlakujundit”, mida Hopkins nägi värssi konstitutiivse printsiibina, saab veel täpsustada. Selline kujund kasutab alati vähemalt ühte (või enamat) binaarset kontrasti suhteliselt kõrge ja suhteliselt madala prominentsuse vahel, mille loovad foneemilise sekvensi erinevad lõigud.

Silbi sees vastandatakse prominentsem, tuumne silbiosa, mis moodustab silbi tipu, vähem prominentsetele, marginaalsetele, mittesüllaabilistele foneemidele. Iga silp sisaldab mingit süllaabilist foneemi ning kahe järgneva süllaabiku intervalli täidavad mõnedes keeltes alati ja teistes valdavalt marginaalsed, mittesüllaabilised foneemid. Nn silbilises värsistuses on süllaabikute arv meetriliselt piiratud jadas (aegreas) muutumatu, sellal kui mittesüllaabilise foneemi või ühendi esinemine meetrilise jada iga kahe süllaabiku vahel on muutumatu ainult neis keeltes, kus mittesüllaabikute esinemine süllaabikute vahel on vältimatu, lisaks ka neis värsisüsteemides, kus hiaatus on keelatud. Teine ühtse süllaabilise mudeli poole kaldumise ilming on kinniste silpide vältimine rea lõpus, mida võime täheldada näiteks serbia eepilistes lauludes. Itaalia silbilisel värssil on kalduvus käsitleda konsonantfoneemidega lahutamata vokaalisekvensi ühe meetrilise silbina (vt Levi 1930, secs. VIII–IX).

Mõnedes värsiehituse mudelites on silp ainus püsiv värsimõõdu ühik ja grammatiline piir ainus püsiv eraldusjoon mõõdetud sekvensside vahel, sellal kui teistes mudelites vastandatakse silpe, vastupidiselt, suurema või väiksema prominentsuse alusel, ja/või grammatiliste piiride kaks tasandit on eristatud nende meetrilise funktsiooni, sõnapiiride ja süntaktiliste pauside alusel.

Iga meetrum kasutab vähemalt mingis värssi lõigus mõõtühikuna silpi, välja arvatud nn vabavärssi erijuhud, mis põhinevad ainult liidetud intonatsioonidel ja pausidel. Seega võib puhtas rõhulises värssis (“mõrane rütm” Hopkinsi mõistes) silpide arv värsilanguses (“lõtvuses” Hopkinsi järgi) muutuda, kuid värsitõus (iktus) koosneb muutumatuna ühest üksikust silbist.

Igas rõhulises värssis saavutatakse suurema ja väiksema prominentsuse kontrast rõhuliste ning rõhuta silpide abil. Enamik rõhulisi mõõte toimib eelkõige pearõhuga ja pearõhuta silpide kontrastil, kuid mõnel rõhulise värssi erijuhul on tegu süntaktiliste, fraasirõhkudega, millele William K. Wimsatt ja Monroe C. Beardsley<sup>17</sup> osutavad kui “peamiste sõnade peamistele rõhkudele”, ning mis prominentsetena vastanduvad silpidele, millel selline peamine süntaktiline rõhk puudub.

Vältelises (“kroneemilises”) värsimõõdus vastandatakse omavahel pikki ja lühikesi silpe kui rohkem ja vähem prominentseid. Seda kontrasti kannab tavaliselt silbi tuum, mis on foneemiliselt pikk või lühike. Kuid vanakreeka või araabia meetrilistes mõõtudes, mis võrdsustavad “positsioonipärase” pikkuse “loomupärase” pikkusega, vastandatakse lühikesed silbid, mis koosnevad vaid konsonantfoneemist ja ühemooralisest vokaalist, pikematele silpidele (kahemooraline vokaal või silpi sulgev konsonant), vastandades neid kui lihtsamaid ja vähem prominentseid silpe keerulisematele ning prominentsematele.

Küsimus, kas aktsentuaalse ja kroneemilise värssi kõrval eksisteerib neis keeltes, kus süllaabilise intonatsiooni erinevusi kasutatakse sõnatähenduste eristamiseks (Jakobson 1923), ka “toneemiline” värsimõõdu tüüp, jääb siiski lahtiseks. Klassikalises hiina luules (Bishop 1955) vastandatakse modulatsiooniga silbid (hiina *tsê*, “kalduvad toonid”) modulatsioonita silpidele (*p’ing*, “ühtlased toonid”), kuid ilmselt on selle opositsiooni aluseks siiski kroneemiline printsiip, nagu kahtlustas Jevgeni Polivanov (1924) ja

<sup>17</sup>Vt W. K. Wimsatt Jr., M. C. Beardsley. The concept of meter: An exercise in abstraction (abstract). — *Style in Language*, lk 193–196; täielikult ilmunud: *Publication of the Modern Language Association of America*, 74. kd, 1959, lk 585–598 (siin 592).



teraselt tõlgendas Wang Li (1958):<sup>18</sup> hiina meetrilises traditsioonis osutub ühtlaste toonide vastandamine kalduvatele toonidele olevat sama, mis pikkade tonaalsete silbitippude vastandamine lühikestele, nii et värss põhineb ikkagi pikkuse ja lühiduse vastandusel.

Joseph Greenberg<sup>19</sup> juhtis mu tähelepanu veel ühele toneemilise värsiehituse võimalusele — efiki mõistatuste värsile, mis põhineb toneemilise tasandi eristusel. Donald C. Simmons viidatud näites (1955)<sup>20</sup> moodustavad küsimus ja vastus kaks oktosüllaabi sarnase *k(õrget)-* ja *m(adalat)-*toonid süllaabikute jaotusega; lisaks järgivad igas poolvärsis kolm viimast silpi neljast identset toneemilist skeemi: *mkkm/kkkm//mkkm/kkkm//*. Kui hiina värsimõõt on vältelise värsi erijuhtum, siis efiki mõistatuste värss seostub tavalise rõhulise värsiga vokaalse tooni kahe prominentsusastme (tugevus või kõrgus) opositsiooni tõttu. Niisiis võib värsiehituse meetriline süsteem põhineda ainult süllaabiliste tippude ja lüngude<sup>21</sup> opositsioonil (silbiline värss), tippude suhtelisel kõrgusel (rõhuline värss) ja süllaabiliste tippude või tervete silpide suhtelisel pikkusel (välteline värss).

Kirjandusõpikutes kohtame vahel süllabismi kui silpide pelga mehaanilise loetlemise umbusklikku vastandamist rõhulise luule elavale pulseerimisele. Kui me aga vaatleme kõrvuti rangelt silbilise ja rõhulise värsi binaarseid mõõte, täheldame kaht homogeenset tippude ja orgude lainelist järgnevust. Neist kahest lainekaarest kannab silbiline tuumseid foneeme harjal ja marginaalseid foneeme tavaliselt põhjas. Silbilisele kurvile peale asetatud rõhuline kurv vaheldab üldjuhul harjadel ja põhjas vastavalt rõhulisi ning rõhutuid silpe.

<sup>18</sup>Vt ka Jakobson 1979.

<sup>19</sup>Vt Greenberg 1960. The prosodic pun and rhyme correspondences between query and response in the diverse varieties of African tone-riddles or between the parts of a simile in analogous proverbial forms must be, the closer we view them, carefully differentiated from questions of versification patterns. Vt ka Pike 1945–1946. *Aut.*

<sup>20</sup>Vt ka tema artikleid Simmons 1958, 1956.

<sup>21</sup>Täname Karl Pajusalu tõlkevastete kinnitamise eest.

Võrdlusena inglise värsimõõtudele, mida oleme pikalt käsitlenud, juhin teie tähelepanu nendesarnastele vene binaarsetele värsivormidele, mida on viimase viiekümne aasta jooksul väga põhjalikult uuritud (vt eriti Taranovski 1953).<sup>22</sup> Värsi struktuuri võib väga üksikasjalikult kirjeldada ja tõlgendada sellesse kätketud võimalikkuste põhjal. Peale kohustusliku sõnapiiri ridade lõpus, mis on kõikide vene värsimõõtude kohustuslik reegel, täheldame klassikalises vene silbilis-rõhulises värsis (rahvuslikus terminoloogias “süllabo-toonilises”) järgmisi seaduspärasusi: 1) silpide arv reas on algusest kuni viimase värsitõusuni stabiilne; 2) see viimane värsitõus kannab alati sõnarõhku; 3) rõhuline silp ei saa langeda värsilangusele, kui värsitõus on täidetud sama sõna rõhutu silbiga (nii et sõnarõhk võib ühtida värsilangusega ainult juhul, kui tegu on ühesilbilise sõnaga).

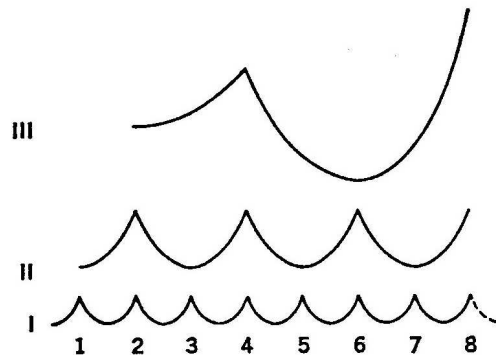
Nende tunnuste kõrval, mis on igale antud meetrumis moodustatud reale kohustuslikud, leidub ka jooni, millel on suur ilmnemistõenäosus, ilma et nad esineksid pidevalt. Lisaks signaalidele, mille ilmumine on kindel (“tõenäosus üks”), kuuluvad värsimõõdu mõistesse ka tõenäoliselt ilmnevad signaalid (“tõenäosus väiksem kui üks”). Kasutades Colin Cherry inimsuhtluse kirjeldust (1957), võiksime öelda, et luule lugeja ilmselt “ei ole võimeline seostama arvulisi sagedusi” meetrumi koostisosadega, kuid niivõrd kui ta tajub värsi kuju, aimab ta tahtmatult ka nende “tähtsuse järjekorda”.

Vene binaarsetes mõõtetes on kõik paaritu arvulised silbid, lugedes viimasest värsitõusust tagasi — lühidalt, kõik värsilangused — täidetud tavaliselt rõhutute silpidega, välja arvatud väga väike protsent rõhulisi ühesilbisõnu. Kõik paarisarvulised silbid, lugedes jällegi viimasest värsitõusust tagasi, eelistavad peamiselt sõnarõhulisi silpe, kuid nende ilmumistõenäosus on jaotatud värsirea järjestikuste tõusude vahel ebavõrdselt. Mida kõrgem on antud värsitõus sõnarõhkude suhteline sagedus, seda madalamat suhtarvu näitab eelnev värsitõus. Kuna viimane värsitõus on püsivalt rõhutatud, on eelviimane tõus kõige harvem sõnarõhuline; sellele eelnevas värsitõus on nende hulk taas suurem, saavutamata kunagi viimase värsitõusu maksimumi;

<sup>22</sup>Vt ka Bailey 1972.

järgmises värsitõusus rea alguse poole langeb rõhkude hulk uuesti, saavutamata eelviimase värsitõusu miinimumi; ja nii edasi. Seega moodustab sõnarõhkude jaotus värsirea tõusude vahel ehk jagunemine tugevateks ja nõrkadeks värsitõusudeks *regressiivse lainelise kõvera*, mis on asetatud värsitõusude ja languste lainelise vaheldumise peale. Muide, siit lähtub ka paeluv küsimus tugevate värsitõusude ja fraasirõhkude vahelisest seosest.

Vene binaarsetes mõõtudes ilmneb kolme lainelise kõvera kihiline asetus: (I) silbi tuumade ja servade vaheldumine; (II) silbi tuumade jaotumine vahelduvateks värsitõusudeks ja langusteks; ning (III) tugevate ja nõrkade värsitõusude vaheldumine. Vene 19. ja 20. sajandi maskuliinset jambilist tetrameetrit võiks näiteks esindada joonis 1 ning sarnane triaadiline mudel ilmneb ka vastavates inglise vormides.



Joonis 1.

Shelley jambilises värsireas “Laugh with an inextinguishable laughter”<sup>23</sup> on kolm värsitõusu viiest jäetud sõnarõhust ilma.

<sup>23</sup>Percy Bysshe Shelley näidendist *Vabastatud Prometheus* (Prometheus Unbound, 1820), IV vaatus. Jakobsoni tekstis on millegipärast Shelley tervikvärsist (*Laugh with a vast and extinguishable laughter*) üks sõna välja jäetud, mis muudab kuuejalgse jambi viiejalgseks.

Järgnevas katräänis Pasternaki viimatisest jambilisest tetrameetrist “Maa”<sup>24</sup> on rõhuta seitse värsitõusu kuueteistkümnest:

И у́лица запаниб́рата  
С о́конницей подслепова́той,  
И бе́лой но́чи и за́кату  
Не разми́ну́ться у реки.

Kuna valdav enamik värsitõuse ühtib sõnarõhuga, eeldab vene värsside kuulaja või lugeja, et suure tõenäosusega on jambilistes ridades mis tahes paarisarvuline silp sõnarõhuline, kuid kohe Pasternaki katrääni alguses tekitavad neljas ja järgmises värsijalas kuues silp, nii esimeses kui ka teises värsireas, lugejas *nurjunud ootuse*. Kui rõhk puudub tugeval värsitõusul, on sellise “nurjumise” aste suurem, ja muutub eriti silmapaistvaks, kui rõhuta silpe kannavad kaks järjestikust tõusu. Kahe külgneva tõusu mitterõhutamine on vähem tõenäoline ja seda rabavam, kui see hõlmab tervet poolvärssi nagu sama luuletuse ühes hilisemas värsis: “Чтобы за городско́ю гра́нью” [stəbyzəgərəkóju grán’ju]. Ootus sõltub antud värsitõusude käsitlest selles luuletuses ja veel üldsemalt kogu olemasolevast meetrilisest traditsioonist. Eelviimases värsitõusus võib mitterõhk aga rõhu siiski üles kaaluda. Nii on selles luuletuses ainult 17-l real 41-st sõnarõhk kuuendal silbil. Ometi õhutab rõhuliste paarisarvuliste silpide ja rõhuta paarituarvuliste silpide vaheldumise inerts teatavat rõhuootust ka jambilise tetrameetri kuuendal silbil.

On üsna loomulik, et just Edgar Allan Poe, nurjunud ootuste poeet ja teoreetik, väärtustas meetrilises ja psühholoogilises plaanis rahuldustunnet, mille tekitab ootamatuse esilekerkimine ootuspärasest, kusjuures kumbki pole mõeldav vastandita, “nagu headuseta poleks kurja” (1895: 492). Siin näib kahtlemata kohane

<sup>24</sup>Boris Pasternak, “Maa” (*Земля*) — üks luuletekstidest, mille Pasternak lisas oma proosateose *Doktor Živago* (1957) väljaandele. Marie Underi tõlkes: “Ning akendega, tõntsivõitu, / on uulits vennastumas, ja / üksteise üle enam võitu / öö valge ega koit ei saa” (Boris Pasternak. *Doktor Živago*. Stockholm: Vaba Eesti, 1960, lk 510).

Robert Frosti vormel tekstist “Kujund, mille luuletus loob”: “Kujund toimib nagu armastus” (1939)<sup>25</sup>.

Nn sõnarõhu nihkumist mitmesilbilistes sõnades tõusult langu-sele (“pööratud värsijalg”), mis standardsetes vene värsivormides puudub, esineb küllalt tihti inglise luules pärast meetrilist ja/või süntaktilist pausi. Eredaks näiteks on sama adjektiivri rütmiline variatsioon Miltoni värsis “Infinite wrath and infinite despair”<sup>26</sup>. Värsireas “Nearer, my God, to Thee, nearer to Thee”<sup>27</sup> esineb ühe ja sama sõna rõhusilp kaks korda languses, esmalt värsirea alguses ja siis fraasi alguses. Seda vabadust, mida on uurinud Otto Jespersen (1933a, 1933b) ning mis on lubatav mitmes keeles, selgitab täielikult languse ja sellele vahetult eelneva tõusu vahelise suhte eriline tähtsus. Kui sellist vahetut eelnemist takistab sisestatud paus, saab langusest omamoodi *syllaba anceps*<sup>28</sup>.

Peale reeglite, mis on aluseks värsi kohustuslikele tunnustele, kuuluvad meetrumi juurde ka värsi mittekohustuslikke jooni juhtivad reeglid. Me kaldume määratlema selliseid nähtusi nagu rõhutus tõusus ja rõhk languses kõrvalekalletena, kuid tuleb meele pidada, et need on lubatud kõikumised, kõrvalekalded seaduse piires. Briti parlamendi termineis ei ole siin tegu mitte opositsiooniga Tema Majesteet meetrumi vastu, vaid opositsiooniga tema majesteetlikkusele. Mis puutub tegelikesse üleastumistesse meetrilistest seadustest, tuleb selliste rikkumiste uurimisel meelde Ossip Brik, võib-olla innukaim vene formalistidest, kel oli kombeks öelda, et poliitiliste vandenõulaste üle peetakse kohut ja neid mõistetakse süüdi ainult ebaõnnestunud riigipöördekatsete eest, kuna õnnestunud pöörde korral anastavad vandenõulased ise koh-

<sup>25</sup>Robert Frost, “Kujund, mille luuletus loob” (The Figure a Poem Makes, 1939) — eessõna tema *Kogutud luuletuste* väljaandele. Jakobsoni esitatud lause järel selgitab Frost, kuidas kujund peab algama impulsi ajal naudingust ja jõudma lõpuks välja sügavama elutõeni.

<sup>26</sup>John Milton, *Kaotatud paradiis* (Paradise Lost, 1667), IV raamat, 73. rida.

<sup>27</sup>“Nearer, My God, to Thee” (1841) — spirituaal, mille sõnade autor on Sarah Francis Adams.

<sup>28</sup>*syllaba anceps* — lad ‘kaheldav silp’, meetriline termin, mis tähistab silpi, mida võib pidada olenevalt tema positsioonist kas pikaks või lühikeseks (*resp.* rõhuliseks või rõhutuks).

tunike ja süüdistajate rolli. Kui meetrumi rikkumised juurduvad, muutuvad nad ise meetrilisteks reegliteks.

Meetrum — või täpsemates terminites *värsitüüp* — pole sugugi abstraktne, teoreetiline skeem, vaid on aluseks iga üksiku värsirea struktuurile — või loogikatermineis igale üksikule *värsinstantstile*. Tüüp ja instants on paarismõisted. Värsitüüp määrab värsinstant-side invariantseid elemendid ja seab variatsioonide piirid. Serbia eepilise luule talupojast esitaja peab meeles, esitab ja suuresti ka improviseerib tuhandeid, mõnikord kümneid tuhandeid ridu, ning nende meetrum on tema meeles elav. Olles küll võimetu selle reegleid abstraherida, paneb ta sellegipoolest tähele ja tõrjub tagasi iga väiksemagi reeglite üleastumise. Serbia eepika iga rida koosneb täpselt kümnest silbist, millele järgneb süntaktiline paus. Lisaks on enne viiendat silpi kohustuslik sõnapiir ja kohustuslik sõnapiiri puudumine enne neljandat ning kümnendat silpi. Peale selle on värsil tähelepandavad vältelised ja rõhulised omadused (vt Jakobson 1952, 1933).

See serbia eepikas esinev katkestus nagu mitmed teisedki sarnased näited võrdlevast meetrikast on veenvaks hoiatuseks, et katkestust ei tohi ekslikult samastada süntaktilise pausiga. Kohustuslikku sõnapiiri ei tohi siduda pausiga ja see polegi üldse mõeldud kõrvaga tajumiseks. Serbia eepiliste laulude fonograafiliste lindistuste analüüs tõestab, et katkestus ei paku mingeid kuuldavaid tõendeid, ometi mõistab jutustaja hukka iga katse tühistada sõnapiiri enne viiendat silpi kas või tühise muutusega sõnajärjes. Grammatiline fakt, et neljas ja viies silp kuuluvad eri sõnauhenditesse, on katkestuse väärtustamiseks piisav. Nii-siis, värsiskeem ületab kaugelt puhta kõlakuju küsimused: see on palju avaram keelenähtus, mida ei saa piirata ainult foneetilise käsitlusega.

Ma ütlen “keelenähtus”, ehkki Chatman väidab, et “meetrum eksisteerib süsteemina väljaspool keelt”.<sup>29</sup> Jah, meetrum ilmneb ka teistes kunstides, mis tegelevad ajalise järgnevusega. Samamoodi ületavad mitmed lingvistilised probleemid — näiteks süntaks — keele piirid ja on omased erinevatele semiootilistele süsteemidele. Me võime kõnelda isegi valgusfoori grammatikast.

<sup>29</sup>Vt S. Chatman. Comparing metrical styles, lk 158.

On olemas selline signaalkood, kus kollane tuli koos rohelisega hoiatab, et vaba läbipääs hakkab sulguma, ning koos punasega teatab peatsest seisaku lõppemisest; selline kollane signaal on üsna sarnane verbi täiendava aspektiga. Poeetilisel värsimõõdul on siiski sedavõrd palju keelesiseseid eripärasid, et seda on kõige sobivam kirjeldada puhtalt lingvistilisest vaatepunktist.

Olgu lisatud, et värsitüübi ühtki keelelist elementi ei tohiks jätta tähelepanuta. Nii näiteks oleks andestamatu viga eitada intonatsiooni konstitutiivset osa inglise värsimõõtudes. On võimatu eirata pausaalse intonatsiooni ("lõppjunkturi") fundamentaalset meetrilist tähtsust, olgu pausaalseks intonatsiooniks siis "kadents" või "antikadents" (Kartševski 1931) sellistes poemides nagu *Lokirööv*<sup>30</sup>, mis väldib taotluslikult anžambmaani, kõnelemata hoopiski selle fundamentaalsest osast inglise vabavärsi niisuguse meistri meetrumite juures nagu Whitman. Kuid isegi siirete äge kuhjumine ei peida kunagi nende kõrvalekalduvat, variatsioonilist staatusi; nad katkestavad alati süntaktilise pausi ja pausaalse intonatsiooni normaalse kokkulangemise meetrilise piiriga. Esitaja lugemisviisist olenemata jääb luuletuse intonatsiooniline piiratus kehtima. Luuletuse, luuletaja või luulekooli sisemine intonatsioonikontuur oli üks tähelepanuväärsemaid teemasid, mille vene formalistid tõstatasid (Eichenbaum 1922; Žirmunski 1928).

Värsitüüp kehastub värsiinstantides. Nende instantside vaba varieerumist tähistatakse tavaliselt pisut ebakindla sildiga "rütm". *Värsiinstantide* varieerumist ühe luuletuse sees tuleb rangelt lahendada erinevatest *esitusinstantsidest*. Kavatsusest "kirjeldada värsirida nii, nagu seda tegelikult esitatakse", on luule sünkroonilise ja ajaloolise analüüsi juures vähem kasu, kui uurimise juures, kuidas üht luuletust olevikus ja minevikus on esitatud. Samal ajal on tõde lihtne ja selge: "Ühel luuletusel on mitmeid esitusviise, mis erinevad üksteisest mitmel moel. Esitus on sündmus, kuid luuletus ise, kui see üldse on luuletus, peab olema mingi kestev objekt." See Wimsatti ja Beardsley (1959: 587) mõttetarkus kuulub tõepoolest tänapäeva meetrika põhitõdede hulka.

Shakespeare'i värsides langeb sõna "absurd" teine, rõhuline silp tavaliselt tõusule, kuid *Hamleti* kolmandas vaatuses jääb

see kord langusesse: "No, let the candied tongue lick absurd pomp"<sup>31</sup>. Esitaja võib sõna "absurd" selles reas skandeerida algrõhuga esimesel silbil või vastavalt standardsele rõhutamisele pidada kinni sõna lõpprõhust. Ta võib selle adjektiiviga sõnarõhu allutada ka järgneva põhisõna tugevale süntaktilisele rõhule, nagu soovitab A. A. Hill: "Nó, lèt thě cándied tóngue líck äbsürd pómp" (1953), nii nagu inglise antispastid Hopkinsi käsitluses — "regret néver" (1959: 276). Lõpuks on võimalikud ka emfaatilised modifikatsioonid, näiteks "fluktuueeriv rõhutamine" (*schwebende Betonung*), mis hõlmab mõlemat silpi, või esimese silbi hüüatuslik tugevdamine [äb-sürd]. Ükskõik millist lahendust esitaja ka eelistab, tõmbab sõnarõhu nihkumine tõusult langusele ilma eelneva pausita sellest hoolimata tähelepanu ning nurjunud ootuse hetk jääb elujõuliseks. Kuhu esitaja rõhu ka asetab, vastuolu ingliskeelse sõna "absurd" teisel silbil asuva sõnarõhu ja esimesel silbil asuva värsirõhu vahel jääb ikkagi antud värsiinstanti konstitutiivseks tunnuseks. Pinge iktuse ja tavalise sõnarõhu vahel on sellele värsireale sisemiselt omane sõltumata sellest, kuidas erinevad näitlejad ja lugejad seda esitavad. Nagu Gerard Manley Hopkins oma luuleraamatu eessõnas täheldab, "kaks rütmi toimivad mingil moel korraga" (1948: 46). Tema kirjeldust sellisest kontrapunktilisest toimest võib uuesti tõlgendada. Ekvivalent-suspõhimõtte pealeasetamine sõnajärgnevusele, või teistes terminites, meetrilise vormi *paigaldamine* tavalisele kõnevormile tekitab tunde kahetisest või ebaselgest vormist paratamatult igähele, kes on tuttav antud keele ja värsiga. Mõlema vormi lähenemised ja kaugenemised, nii tagatud kui nurjunud ootused toetavad seda kogemust.

Kuidas mingi värsiinstant on mingis esitusinstantsis kehasutatud, sõltub esitaja *esitustüübist*: ta võib klammerduda skandeeriva stiili külge, kalduda proosalaadse prosodia poole või vabalt kõikuda nende kahe pooluse vahel. Me peame olema valvel lihtsustava binarismi suhtes, mis taandab kaks paari üheksainsaks vastanduseks, eirates kas värsitüübi ja värsiinstanti (satumuti esitustüübi ja esitusinstantsi) kardinaalset erinevust või sa-

<sup>30</sup>Alexander Pope, *Lokirööv* (The Rape of the Lock, 1714).

<sup>31</sup>William Shakespeare, *Hamlet* (The Tragedy of Hamlet, kirjutatud u 1599–1601), III vaatus, II stseen, 51. rida.

mastades ekslikult esitusinstantsi ja esitustüüpi värsiinstantsi ja värstitüübiga.

“But tell me, child, your choice: what shall I buy  
You?” — “Father, what you buy me I like best.”

Need kaks rida Hopkinsi sonetist “Helde süda”<sup>32</sup> sisaldavad tugevat siiret, mis asetab värsiipiiri enne fraasi, lauset ja lausungit lõpetavat ühesilbisõna. Nende pentameetrite esitus võib olla rangelt meetriline, selge pausiga sõnade “buy” ja “you” vahel ning allasurutud pausiga pronoomeni järel. Või vastupidi, neid võib esitada ka proosapärasel viisil sõnu “buy” ja “you” kuidagi eraldamata, kuid silmatorkava pausaalse intonatsiooniga küsimuse lõpus. Kumbki neist esitusviisidest ei suuda siiski varjata meetrilise ja süntaktilise jaotuse taotluslikku lahknemist. Luuletuse värssikuju on oma erinevatest esitusviisidest täiesti sõltumatu, kusjuures ma ei kavatse sellega tühistada Eduard Sieversi (1924) tõstatatud ahvatlevat küsimust *autorilugejast* (Autorenleser) ja *iselugejast* (Selbstleser).

Pole kahtlust, et eelkõige on värss korduv “kõlakujund”. Alati eelkõige, kuid mitte ainult. Kõik katsed piirata poeetilisi konventsioone, nagu meetrum, alliteratsioon või riim kõlatasandiga, kuuluvad spekulatiivsete mõttekäikude hulka, millel pole mingit empiirilist alust. Võrduspõhimõtte projektsioonil sekventsile on palju sügavam ja laiem tähendus. Valéry arusaam luulest kui “kõhklemisest kõla ja mõtte vahel” (1958) on palju realistlikum ja teaduslikum kui mis tahes kaldumine foneetilisse isolatsioonismi.

Kuigi määratluse järgi põhineb riim ekvivalentsete foneemide või foneemigruppide regulaarsel kordumisel, oleks kohatult lihtsustav käsitleda riimi üksnes kõla seisukohast. Riim hõlmab vältimatult ka riimuvate ühikute (“riimipaarid” Hopkinsi terminoloogias) semantilist suhet. Riimi uurimisel oleme silmitsi küsimusega, kas see, mis kõrvutab sarnaseid tuletuslikke ja/või muutelõpulisi sufikseid (*congratulations—decorations*), on *homoioteleuton*, või kas riimuvad sõnad kuuluvad samasse või erinevasse grammatilisse kategooriasse. Nii näiteks ühtivad Hopkinsi neljakordses riimis kaks nimisõna — “kind” ja “mind” —,

<sup>32</sup>Gerald Manley Hopkins, “Helde süda” (The Handsome Heart).

mis mõlemad vastanduvad omadussõnale “blind” ja tegusõnale “find”. Kas riimuvate leksikaalsete üksuste vahel on ka semantiline lähedus, teatud sarnasus, nagu sõnades “dove—love”, “light—bright”, “place”—“space”, “name—fame”? Kas riimuvatel sõnadel on sama süntaktiline funktsioon? Riimi puhul võib täheldada morfoloogilise klassi ja süntaktilise rakenduse erinevust. Nii on Poe ridades “While I nodded, nearly *napping*, suddenly there came a *tapping*. As of someone gently *rapping*”<sup>33</sup> kolm morfoloogiliselt sarnast riimsõna kõik süntaktiliselt erinevad. Kas täielikult või osaliselt homonüümsed riimid on keelatud, sallitud või soositud? Nagu näiteks täishomonüümid “son—sun”, “I—eye”, “eve—eave” või teiselt poolt kajariimid nagu “December—ember”, “infinite—night”, “swarm—warm”, “smiles—miles”? Kuidas on liitriimidega (nagu Hopkinsi “enjoyment—toy meant” või “began some—ransom”), kus sõnaüksus vastab sõnarühmale?

Luuletaja või luulekoolkond võib eelistada grammatilist riimi või olla selle vastu; riimid peavad olema kas grammatilised või antigrammatilised; agrammatiline riim, mis on kõla ja grammatilise struktuuri seose suhtes ükskõikne, peaks nagu igasugune agrammatism kuuluma verbaalsesse patoloogiasse. Kui luuletaja kaldub grammatilisi riime vältima, koosneb tema jaoks, nagu ütleb Hopkins, “riimi ilu vaimu jaoks kahest elemendist: kõla sarnasus või samasus ja tähenduse mittesarnasus või erinevus” (1959: 286). Milline ka oleks kõla ja tähenduse suhe erinevates riimitehnikates, mõlemad sfäärid on kindlasti riimi kaasatud. Pärast Wimsatti selgitavaid vaatlusi riimi tähenduslikkusest (1954) ja teraseid nüüdisaegseid uurimusi slaavi riimimudelitest võib poeetikauurija vaevalt enam arvata, et riimidel on vaid üsna ebamäärane tähendus.

Riim on üksnes eriline, tihendatud ilming palju üldisemast, võiksime isegi öelda, fundamentaalsest luuleprobleemist, nimelt *parallelismist*. Ühes oma üliõpilastöös 1865. aastast esitas Hopkins jällegi imeteldava sissevaate luulestruktuuri:

<sup>33</sup>Edgar Allan Poe, “Kaaren” (The Raven, 1855), I stroof, 3.–4. rida. Johannes Aaviku tõlkes: “Olin tukkumas, kui kabin kõlas, justkui samme sabin või kui mingi arglik krabin.”

Luule tehniline osa, võib-olla saame isegi öelda, et kogu võttestik taandub parallelismiprintsiibile. Luulestruktuur on läbiva parallelismi struktuur, ulatudes nn heebrea luule parallelismi ja kirikumuusika antifoonide tehnikast kreeka, itaalia või inglise värsi keerkuseni. Kuid parallelismi on vältimatult kahte liiki — kus vastandus on selgelt märgitud või kus ta on pigem üleminekuline või kromaatileine. Ainult esimene liik, märgitud parallelism, on seotud värsistruktuuriga — rütmis (silpide teatud sekvensi korduvuses), meetrumis (rütmis teatud sekvensi korduvuses), alliteratsioonis, assonantsis ja riimis. Sellisel korduvusel on võime tekitada korduvust või parallelismi, mis vastaks talle ka sõnades ja mõttes, ning rääkides robustselt ja pigem kalduvusest kui paratamatust tulemustest: mida rohkem on parallelismi kas formaalses struktuuris või väljendusvahendeis, seda rohkem tekitab see parallelismi ka sõnades ja tähenduses. [---] Märgitud või ranget liiki parallelismi hulka kuuluvad metafoor, võrdlus, parabool jt, kus mõju otsitakse asjade sarnasusest, ning antitees, kontrast jt, kus seda otsitakse sellest, mis pole sarnane (1959: 85).

Lühidalt, kõla ekvivalents, mis on laiendatud sekvensi konstituutivseks põhimõtteks, toob vältimatult kaasa ka semantilise ekvivalentsi, ning sellise sekvensi iga koostisosa õhutab igal keelelisel tasandil ühte kahest vastastikusel seoses olevast kogemusest, mida Hopkins tabavalt määratleb kui “võrdlust sarnasuse alusel” ja “võrdlust mittesarnasuse alusel” (samas: 106).

Folkloor pakub kõige selgemaid, stereotüüpseid luulevorme, mis sobivad struktuuriks analüüsiks eriti hästi (nagu Thomas A. Sebeok mari näidete abil illustreeris).<sup>34</sup> Neid suulisi traditsioone, mis kasutavad grammatilist parallelismi järjestikuste ridade sidumiseks, näiteks soome-ugri värsimudelid (vt Austerlitz 1958; Steinitz 1934) ja suurel määral ka vene rahvaluule, saab viljakalt analüüsida kõigil keeletasanditel — fonoloogilisel, morfoloogilisel, süntaktilisel ja leksikaalsel: me saame teada, milliseid elemente tajutakse ekvivalentsena ja kuidas sarnasusi teatud tasanditel leevendatakse nähtavate erinevustega teistel. Sellised vormid võimaldavad meil kinnitada John C. Ransomi arukat väidet, et “meetrumi-ja-tähenduse protsess on orgaaniline luuletegu, mis

<sup>34</sup>Vt T. A. Sebeok. Decoding a text: Levels and aspects in a Cheremis sonnet. — *Style in Language*, lk 221–235.

hõlmab kõiki selle olulisi tunnuseid” (1941: 295). Need selged traditsioonilised struktuurid võivad hajutada Wimsatti kahtlused selle kohta, kas värsimõõdu ja tähenduse vastasmõju grammatika nagu ka metafooride korralduse grammatika kirjutamine on üldse võimalik.<sup>35</sup> Niipea kui parallelism tõstetakse kaanoniks, lakuvad meetrumi ja tähenduse vastastikmõju ning troopide korraldus olemast “luule vabad, individuaalsed ja etteaimamatud osad”.

Tõlkigem paar tüüpilist vene pulmalaulude rida peigmehe ilmumisest:

Vahva poiss eeskotta pööras  
Vassili mõisasse kõndis.

Tõlge on sõnasõnaline: mõlemas venekeelses klauslis asetuvad verbid viimasele kohale (*Доброй молодцу к сеничкам приворачивал, / Василий к терему прихаживал*). Read vastavad nii süntaktiliselt kui ka morfoloogiliselt täielikult teineteisele. Mõlemal predikatiivsel verbil on samad prefiksud ja suffiksud ning tüves sama vokaalne muutuja; nad on sarnased aspektis, ajavormis, arvus ja soos; ning veelgi enam, nad on sünonüümsed. Mõlemad subjektid, tavaline nimisõna ja pärisnimi, osutavad samale isikule ja moodustavad apositsioonilise (s.t lisandliku) grupi. Mõlemad kohamääratlusi väljendatakse sama prepositiooni konstruktsiooniga ja esimene on teisega sünekdohhilises suhtes.

Neile värssidele võib eelneada veel üks sarnase grammatilise (süntaktilise ja morfoloogilise) ülesehitusega lause: “Mitte terane kull mäe tagant ei lennanud” või “Mitte tuline hobu hoovi ei kapanud”. Nende variantide “terane kull” ja “tuline hobu” asetuvad “vahva poisiga” metafoorsesse suhtesse. See on traditsiooniline slaavi rahvaluule negatiivne parallelism — metafoorse seisundi kummutamine faktilise seisundi kasuks. Negatsiooni *не* võib siiski ka ära jätta: “Ясён сокол за гору залётывал” (Terane kull mäe tagant lendas) või “Ретив конь ко двору прискакивал” (Tuline hobu hoovi kappas). Esimeses näites on *metafoorne* suhe säilinud: vahva poiss ilmub eeskotta nagu terane kull mäe tagant. Teisel juhul muutub semanti-

<sup>35</sup>Vt *Style in Language*, lk 205.

line seos aga kahetähenduslikuks. Ilmuva peigmehe ja kappava hobu võrdlus pakub end küll ise välja, kuid samal ajal eelneb hobuse peatumine hoovis tegelikult kangelase lähenemisele majale. Seega juba enne ratsaniku ja tema pruudi mõisa tutvustust kutsub laul esile külgnevad, *metonüümsed* hobuse ja hoovi kujundid: omand omaniku asemel ja väline sisemise asemel. Peigmehe ilmumise võib jagada kaheks järjekuseks momendiks isegi ilma hobust ratsanikuga asendamata: “Vahva poiss hoovi kappas, / Vassili eeskotta kõndis.” Nii toimib “tuline hobune”, ilmnedes eelmises värsireas samasuguses meetrilises ja süntaktilises kohas kui “vahva poiss”, ühtaegu nii poisile sarnasena kui ka teda esindava omandina, täpsemalt öelduna — kui ratsaniku *pars pro toto*. Hobuse kujund on metonüümia ja sünekdoohi piirjoonel. Neist “tulise hobu” kahemõttelistest konnotatsioonidest tuleneb metafoorne sünekdooh: pulmalauludes ja muus vene erootilises rahvaluules muutub meessoost *ретив конь* varjatud või isegi selgeks falliliseks sümboliks.

Juba 1880. aastatel tõi silmapaistev slaavi poeetika uurija Aleksandr Potebnja esile, et rahvaluules võib sümbol olla materialiseeritud (*овеществлен*), muudetud vahetu ümbruse aksessuaariks. “Küll endiselt sümbol, on ta ometi asetatud seosesse tegevusega. Nii esitatakse võrdlust ajalise sekventsiku kujul” (1883: 160–161, 179–180; 1887). Potebnja näidetes slaavi folkloorist toimib paju, mille alt tüdruk läbi läheb, ühtlasi ka tema kujundina; nii puu kui tüdruk on mõlemad sellesamas paju sõnalisel võrdkujus kohal. Üsna samamoodi ei ole armulaulude hobune mehelikkuse sümbol mitte ainult siis, kui noormees palub neiu oma ratsut sööta, vaid ka siis, kui hobust saduldatakse, viiakse talli või seotakse puu külge.

Luules ei püüa mitte ainult fonoloogiline sekvents, vaid iga semantiliste ühikute sekvents luua võrdusi. Külgnevuse peal rakendatav sarnasus annab luulele tema läbiva sümboolse, mitmekesise, polüsemantilise olemuse, millele kaunilt viitab Goethe: “Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis” (Kõik mööduv on vaid võrdpilt)<sup>36</sup>. Tehnilisemalt öelduna, kõik sekventne on sar-

<sup>36</sup>*Faust* II, 12104.–12105. rida; August Sanga tõlkes (J. W. Goethe. *Faust*. Tallinn: Tänapäev, 2005, lk 404): “Kõik muinasloomik on, / võrdpilt kõik ajalik.”

nane. Poesias, kus sarnasus kutsutakse esile külgnevuse peal, on iga metonüümia veidi metafoorne ning igal metafooril on metonüümne varjund.

Mitmetähenduslikkus on iga iseenele keskenduva teate sisemine möödapääsmatu omadus, lühidalt, luulega kaasnev tunnus. Korrakem koos William Empsoniga: “Mäng mitmetähenduslikkusega juurdub luule enda olemuses” (1955). Mitmetähenduslikuks ei muutu mitte üksnes teade ise, vaid ka tema saatja ja vastuvõtja. Peale autori ja lugeja on olemas ka lüürilise kangelase või fiktiivse jutustaja “mina” ning dramaatiliste monoloogide, palvete ja pöördumiste oletatava adressaadi “sina”. Näiteks luuletuse “Võitlev Jaakob”<sup>37</sup> on nimategelane adresseerinud Lunastajale, toimides samas poeet Charles Wesley subjektiivse teatena oma lugejatele. Põhimõtteliselt on iga poeetiline teade kvaasitsiteeritud diskurss kõigi eriomaste sisemiste probleemidega, mida “kõne kõnes” lingvisti ette seab.

Poeetilise funktsiooni ülevõim referentsiaalse funktsiooni üle ei kaota referentsi, vaid muudab selle mitmetähenduslikuks. Kahemõttelisele teatele vastavad lõhestunud saatja, lõhestunud vastuvõtja ja lisaks lõhestunud osutus, nagu veenvalt nähtub paljude rahvaste muinasjuttude sissejuhatustest, näiteks Mallorca jutustajate tavapärasest sissejuhatusest: “Aixo era y no era” (“See oli ja seda ei olnud”; Giese 1952: 137 jj). Korduvus, mille tekitab ekvivalentsusprintsipi rakendamine sekventsile, ei muuda korratavaks mitte ainult poeetilist teadet moodustavaid sekventse, vaid kogu teate. Selline kohe toimuva või viivitatud kordumise võime, selline poeetilise teate ja selle koostisosade konkretisatsioon, selline teate muundamine püsivaks asjaks — tõepoolest kujutab see kõik endast luule sisemist, mõjukat omadust.

Sekvents, kus sarnasust rakendatakse külgnevusel, kalduvad kaks sarnast lõhestikust foneemilist sekvents omandama paronomastilist funktsiooni. Kõlaliselt sarnased sõnad lähenevad ka tähenduslikult. On tõsi, et Poe “Kaarna” viimase stroofi esimene rida kasutab ohtralt kordavat alliteratsiooni, nagu märgib Valéry (1958: 319), kuid selle värsirea ja kogu stroofi “võimas efekt” tekib peamiselt poeetilise etümoloogia voogamise tõttu.

<sup>37</sup>Charles Wesley, “Võitlev Jaakob” (Wrestling Jacob, 1742).

And the Raven, never flitting, still is sitting, *still* is sitting  
 On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;  
 And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,  
 And the lamp-light o'er him streaming throws his shadows on the  
 floor;  
 And my soul from out that shadow that lies floating on the floor  
 Shall be lifted — nevermore.<sup>38</sup>

Kaarna õrs, “the pallid bust of Pallas”, ühitatakse “kõlava” paronomaasia /pæləd/–/pæləs/ abil üheks orgaaniliseks tervikuks (nii nagu Shelley välmitud värsis “Sculptured on alabaster obelisk” /sk.lp/–/l.b.st/–/b.l.sk/). Mõlemad kõrvutatud sõnad sulatati juba varem kokku ühes teises sama büsti kohta käivas epiteedis, poeetilises liidendsõnas — *placid* /plæsid/ —, kusjuures istuja ja istme sidet tugevdas omakorda paronomaasia: “bird or beast upon the [---] bust”. Kaaren, kes “is sitting / On the pallid bust of Pallas just above my chamber door”, on seega vaatamata armastaja käsklusele “sa ukse juurest kasi eest”<sup>39</sup> oma õrrele paigale naelutatud sõnade /ʒɑst əbʌv/ poolt, mis mõlemad segunevad sõnas /bʌst/.

Sünge külalise lakkamatut kohalviibimist väljendab nutikate, osaliselt inversiivsete paronomaasiade jada, nagu võiksimegi selliselt ennetava, regressiivse *modus operandi*’ga teadlikult eksperimenteerijalt, selliselt “tagurpidi kirjutamise” meistrilt nagu Edgar Allan Poe oodata. Selle lõpustroofi esimeses värsis ilmub sõna “raven”, mis piirneb kõleda refräänsõnaga “never”, veel teistki korda selle sõna kehastunud peegelkujuti-sena: /n.v.r/–/r.v.n/. Silmapaistvad paronomaasiad seovad need mõlemad igavese ängi võrdkujud kokku: esiteks “the Raven, never flitting” viimase stroofi alguses, ja teiseks selle lõpuridades “shadow that lies floating on the floor” ja “shall be lifted —

<sup>38</sup>Johannes Aaviku tõlkes (E. A. Poe. *Poem “Ronk” ja teised luuletused*. Tartu: Härmametsa Talu Kirjastus, 2000, lk 39): “Must ja sünge, põrnitsedes, saladuslik, mornitsedes / istub Ronk mu ukse kohal kuju pääl kui ennegi. / Tondisilmad sätendavad, õnnetust mis kuulutavad / vari, lambivalgest tabat, täidab kambrit pooleni, / ja mu hing ei saa sest varjust, mis mind rõhub raskesti, / välja tõusta — iialgi.”

<sup>39</sup>Johannes Aaviku tõlge (“take thy form from off my door”).

nevermore”: /nævər flítɪŋ/–/flótɪŋ/.../flór/.../lɪftəd nævər/. Alliteratsioonid, mis rabasid Valéry’d, moodustavad paronomaatilise jada: /stí.../–/sít.../–/stí.../–/sít.../. Grupi muutumast rõhutab eriliselt varieerumine selle korras. Kaks helen-davat kontrastset efekti — musta sulelise “lõõmavad silmad” ja “põrandale oma varju” heitev lambivalgus — on kasutusele võetud selleks, et kogu pilti veelgi süngemaks muuta, ning on omavahel taas seotud paronomaasiade “ilmeka efekti” abil: /ʒlðə símɪŋ/.../dímənz/.../ɪz drímɪŋ/.../ɔrɪm strímɪŋ/. Vari, mis “lebab” (“lies” /láyz/) põrandal, moodustab kaarna “silma-dega” (“eyes” /áyz/) mõjuva kohaltnihkunud kajariimi.

Luules hinnatakse iga nähtavat sarnasust kõlas selle suhte kaudu tähenduse sarnasusse ja/või erinevusse. Kuid Pope’i alliteratiivsel juhisel poeetidele — “kõla peab näima mõtte kajana”<sup>40</sup> — on laiem rakendus. Referentsiaalses keeles rajaneb seos *signans*’i ja *signatum*’i vahel põhiliselt nende kodeeritud kokkukuuluvusele, mida nimetatakse üldiselt ebamääraselt “sõnalise märgi meelevaldsuseks”. Kõla ja tähenduse seose tähtsus tulenebki lihtsalt sarnasuse rakendamisest külgnevusel. Kõlasümbolism on vaieldamatult objektiivne suhe, mis põhineb erinevate tajuviiside fenomenaaalsel seosel, eriti visuaalse ja auditiivse kogemuse seosel. Kui uurimistulemused selles valdkonnas on vahel olnud ebaselged ja vaieldavad, siis peamiselt seetõttu, et pole olnud piisavalt hoolikas psühholoogilise ja/või lingvistilise uurimise meetoodikas. Eriti just lingvistilisest vaatepunktist on pilti ähmastanud puudulik tähelepanu kõnehelide fonoloogilise aspekti suhtes või paratamatult viljatu opereerimine komplekssete foneemiliste ühikutega, mitte nende ühikute põhikomponentidega. Aga kui me näiteks selliseid foneemilisi opositsioone nagu graavis vs. akuut testides küsime, kumb on tumedam, kas /i/ või /u/, siis võivad mõned küsitletutest küll vastata, et sellisel küsimusel ei ole nende jaoks mõtet, kuid vaevalt keegi väidab, et /i/ on neist kahest tumedam.

<sup>40</sup>Alexander Pope’i luuletusest “Essee kriitikast” (An Essay on Criticism, 1711).



Luule ei ole ainus valdkond, kus kõlastümbolism end tunda annab, kuid nagu Hymes<sup>41</sup> oma virgutavas ettekandes märgib, on see ala, kus kõla ja tähenduse sisemine sõltuvus muutub varjatust varjamatuks ning ilmutab end kõige ilmsemalt ja tugevamalt. Teatud foneemiklassi keskmisest suurem kuhjumine või kahe vastandliku klassi kontrastiivne koondumine värsi, stroofi, luuletuse kõlatekstuuris toimib “tähenduse allhoovusena”, kui kasutada Pope’i piltlikku väljendust. Kahes vastandsõnas võib sõnade foneemiline suhe olla semantilise opositsiooniga kooskõlas, nagu vene *день* /d, en/, ‘päev’ ja *ночь* /noč/ ‘öö’, kus päeva nimetuses on akuutvokaal ja palataliseeritud konsonandid ning öö nimetuses vastavalt graavisvokaal. Selle kontrasti tugevdamine esimese sõna ümbritsemise abil akuutsete ja palataliseeritud foneemidega vastandina teise sõna graavisfoneemilisele ümbrusele teeb kõlast mõtte täieliku kaja. Kuid prantsuse sõnades *jour* ‘päev’ ja *nuît* ‘öö’ on graavis- ja akuutvokaalide jaotus vastupidine, nii et Mallarmé *Hälbimused*<sup>42</sup> süüdistavad oma emakeelt eksitavas perverssuses, sest see omistab päevale tumeda ja ööle heleda tämbri (1899). Benjamin L. Whorf väidab, et kui kõlakujus “sarnaneb sõna akustiliselt omaenda tähendusega, paneme seda tähele. [---] Kuid vastupidisel juhul ei märka seda keegi”. Siiski püüab poeetiline keel, ja eriti prantsuse luule, sellist ebakõla nagu Mallarmé avastatud kõla ja tähenduse vastuolu fonoloogiliselt teisendada, summutades vokaalsete tunnuste “tagurpidist” jaotust, ümbritsedes sõna *nuît* graavis- ja sõna *jour* akuutfoneemidega, või otsida väljapääsu semantilisest vahetusest ning asendada päevale ja ööle vastavad kujutlused heledast ja tumedast foneemilise opositsiooni graavis/akuut teiste sünesteetiliste korrelaatidega, näiteks asetada lämbe palav päev kontrasti õhurikka jaheda ööga; kuna “inimesed näivad omavahel seostavat heleda, terava, kõva, kõrge, kerge (kaalult), kiire, kõrgetoonilise, kitsa ja mitmeid muid taolisi kogemusi; ning, vastupidi, tumeda, sooja, järeleandva, pehme, tõmbi, madala, raske, aeglase, madalatoonilise, laia jmt kogemusi” (Whorf 1956: 276–277).

<sup>41</sup>Vt D. H. Hymes. Phonological aspects of style: Some english sonnets, lk 109–131.

<sup>42</sup>Stéphane Mallarmé, “Hälbimused“ (Divagations, 1897).

Kui tõhus korduste rõhutamine luules ka poleks, ei saa kõlatekstuuri siiski ahendada numbrilistele näitajatele, sest foneem, mis ilmneb ainult korra, kuid võtmesõnas, sobivas kohas, kontrastel taustal, võib omandada otsustava tähtsuse. Ehk nagu maalijatel oli kombeks öelda: “Un kilo de vert n’est pas plus vert qu’un demi kilo.”<sup>43</sup>

Poeetilise kõlatekstuuri analüüs peab järjekindlalt arvestama iga keele fonoloogilist struktuuri ja lisaks üldilisele koodile ka fonoloogiliste eristuste hierarhiat antud poeetilises konventsioonis. Nii võivad ebatäpsed riimid slaavi rahvaste suulises ja mingil määral ka kirjalikus traditsioonis lubada riimuvates liikmetes mittesarnaseid konsonante (nt tšehhi *boty*, *boky*, *stopy*, *kosy*, *sochy*), kuid nagu märkas Kazimierz Nitsch, heliliste ja helitute konsonantide vastavust ei lubata (1954), mistõttu need tšehhi sõnad ei riimu sõnadega *body*, *doby*, *kozy*, *rohy*. Mõnede Ameerika indiaani rahvaste, nagu *pima-papago* ja *tepecano* lauludes on vastavalt George Herzogi vaatlustele — mis on ainult osaliselt trükitis ilmunud (1946) — heliliste ja helitute klusiilide ning nende ja nasaalide vaheline foneemiline eristus asendatud vaba variatsiooniga, samas kui labiaalide, dentaalide, velaaride ja palataalide eristust rangelt säilitatakse. Nii kaotavad konsonandid nende keelte luules kaks eristavat tunnust neljast, helilise/helitu ja nasaalse/oraalse, ning säilitavad kaks ülejäänut, graavise/akuudi ja kompaktsed/difususe vastanduse. Kehtivate kategooriate valik ja hierarhiline kihistamine on nii fonoloogilisel kui grammatilisel tasandil poeetika jaoks esmatähtis tegur.

Vana-India ja keskaegne ladina kirjandusteooria eristasid hoolikalt sõnakunsti kaht poolust, mida sanskriti keeles nimetati *pāñcālī* ja *vaidarbhī* ning ladina keeles vastavalt *ornatus difficilis* ja *ornatus facilis* (vt Arbusow 1948); neist viimast on lingvistiliselt ilmselt palju raskem analüüsida, sest sellistes kirjandusvormides ei paista keelevahendid silma ja keel tundub pea-aegu läbipaistva rüüna. Kuid tuleb kasutada Charles Sanders Peirce’i sõnu: “See riietus ei tule kunagi täielikult seljast, vaid on üksnes vahetatud millegi veel läbipaistvama vastu” (1931: 171). “Värsitu kompositsioon”, nagu Hopkins nimetab sõnakunsti proo-

<sup>43</sup>Üks kilo rohelist ei ole rohelisem kui pool kilo (pr k).

savõimalusi — kus parallelismid pole nii rangelt märgistatud ega nii rangelt regulaarsed kui “läbiva parallelismi” puhul ning kus ei esine dominantset kõlakujundit (Hopkins 1959: 267, 107) — pakub poetikale veelgi keerukamaid probleeme, nagu seda teeb iga keeleline üleminekuala. Antud juhul toimub üleminek selgesti poeetiliselt ja selgelt keelelt referentsiaalsele keelele. Kuid Vladimir Proppi teedrajav monograafia (1958) muinasjutu struktuurist näitab meile, et järjekindel süntaktiline lähenemine on ülimaks abiks isegi traditsiooniliste folkloorisüžeede klassifitseerimisel ja nende kompositsiooni ning valiku aluseks olevate mõistatuslike seaduste piiritlemisel. Claude Lévi-Straussi (1960, 1958, samuti 1955) uued uurimused esitavad palju sügavama, kuid olemuselt sarnase lähenemise samale konstruktiivsele probleemile.

See, et metonüümseid struktuure on vähem uuritud kui metafoori ala, pole üksnes juhus. Lubatagu mul siin korrata oma vana tähelepanekut, et poeetiliste troopide uurimine on olnud suunatud peamiselt metafoorile, kuid nn realistlik kirjandus, mis on tihedalt seotud metonüümse põhimõttega, on siiani tõlgendusele tõrges, kuigi seesama lingvistiline metodoloogia, mida poeetika kasutab romantilise luule metafoorse stiili analüüsimisel, on täielikult rakendatav ka realistliku proosa metonüümsele tekstuurile (Jakobson 1956).

Õpikud usuvad kujunditühjade luuletuste olemasolusse, kuid tegelikult tasakaalustatakse leksikaalsete troopide vähesust suurepärase grammatiliste troopide ja figuridega. Kriitikud on poeetilistest ressurssidest, mis peituvad keele morfoloogilises ja süntaktilises struktuuris, lühidalt, grammatika luulest ja selle kirjanduslikust saadusest luulegrammatikast, olnud harva teadlikud ning lingvistid on neid enamasti eiranud, kuid kirjanikud seevastu valdavad neid meisterlikult.

Antoniusse kõne sissejuhatus Caesaril<sup>44</sup> saavutab oma peamise dramaatilise jõu sellega, et Shakespeare mängib grammatiliste kategooriate ja konstruktsioonidega. Marcus Antonius naeruväärustab Brutuse kõnet, muutes Caesaril tapmise väidetavad põhjused pelkadeks keelelisteks fiktsioonideks. Brutuse süüdistus

<sup>44</sup>William Shakespeare, *Julius Caesar* (kirjutatud u 1599), III vaatus, II stseen.

Caesarile, “kuna ta oli võimuahne, ma tapsin ta,” läbib järjestikused muundused. Esiteks taandab Antonius selle pelgaks tsitaadiks, mis asetab vastutuse väite eest sellele, keda tsiteeriti: “The noble Brutus / Hath told you. . .” Korratuna seatakse osutus Brutusele siis vastakuti Antoniusse enda väidetega, kasutades vastandavat sidesõna “but”, ning möönva “yet’i” abil degradeeritakse seda veelgi. Osutamine süüdistaja auväärsele lakkab süüdistust õigustamast, kui seda korratakse eelneva põhjusliku “for’i” asemel üksnes kopulatiivse “and” abil, ning kui see muutub lõpuks modaalse “sure” (‘tõesti’) õela lisamise kaudu üldse küsitavaks:

The noble Brutus  
Hath told you Caesar was ambitious;  
For Brutus is an honourable man,  
But Brutus says he was ambitious,  
And Brutus is an honourable man.  
Yet Brutus says he was ambitious,  
And Brutus is an honourable man.  
Yet Brutus says he was ambitious,  
And, sure, he is an honourable man.<sup>45</sup>

Järgnev polüptoon — “I speak . . . Brutus spoke . . . I am to speak” — esitab korratud süüdistust lihtsalt kaudse kõnena, mitte kinnitatud faktidena. Mõju seisneb siin — modaalse loogika sõnul — esitatud argumentide kaudses kontekstis, mis muudab nad tõestamatuteks usulauseteks:

I speak not to disprove what Brutus spoke,  
But here I am to speak what I do know.<sup>46</sup>

<sup>45</sup>Georg Mere tõlkes (W. Shakespeare. *Kogutud teosed*, 5. kd: *Tragöödiad*, 1. Tallinn: Eesti Raamat, 1966, lk 244–245): “Üllas Brutus / siin ütles, Caesar olnud võimuahne, / sest Brutus on ju austusväärne mees, / kuid Brutus kinnitab, et võimuahne, / ja Brutus on ju austusväärne mees. / Kuid Brutus ütleb, et ta ihkas võimu, / ja Brutus on ju austusväärne mees. / Kuid Brutus ütleb, et ta ihkas võimu, / ja ta on tõesti austusväärne mees.”

<sup>46</sup>Georg Meri tõlge (samas, lk 245): “Ei räägi ma, et väärata, mis Brutus / siin ütles, vaid et öelda, mis ma tean.”

Antoniuse iroonia kõige mõjuvam vahend on Brutuse üldistuste *modus obliquus*'e muutmine *modus rectus*'eks, et avalikustada, et need näitlikustavad omadused ei ole midagi muud kui keelised fiktsioonid. Brutuse ütlusele “he was ambitious” vastab Antonius kõigepealt sellega, et kannab omadussõna tegijalt üle teole (“Did this in Caesar seem ambitious?”) ning toob seejärel mängu abstraktse nimisõna “ambition”, muudab selle konkreetse passiivse konstruktsiooni “Ambition should be made of sterner stuff” aluseks ning järgnevalt küsilause “Was this ambition?” öeldistäiteks. Brutuse pöördumisele “hear me for my cause” vastatakse sama nimisõnaga *in recto*, küsiva aktiivse konstruktsiooni hüpostaseeritud subjektiga: “What cause withholds you. . . ?” Kui Brutus hüüab “awake your senses, that you may the better judge”, muutub sõnast “judge” tuletatud abstraktne substantiiv Antoniuse vastuses selleks, kelle poole pöördutakse: “O judgement, thou art fled to brutish beasts. . .” Juhtumisi meenutab see kõnetus oma mõrtsukaliku paronomaasiaga “Brutus—brutish” Caesari lahkmishüüet “Et tu, Brute!”. Omadused ja tegevused esitatakse *in recto*, samas kui nende kandjad ilmuvad kas *in obliquo* (“withholds you”, “to brutish beasts”, “back to me”) või negatiivsete tegevuste sooritajatena (“men have lost”, “I must pause”):

You all did love him once, not without cause;  
 What cause withholds you then to mourn for him?  
 O judgment, thou art fled to brutish beasts,  
 And men have lost their reason!<sup>47</sup>

Antoniuse kõne sissejuhatuse kaks viimast rida näitavad nende grammatiliste metonüümiat näilikku sõltumatust. Stereotüüpne “I mourn for so-and-so” ja figuratiivne, kuid ikkagi stereotüüpne “so-and-so is in the coffin and my heart is with him” või “goes out to him” annavad Antoniuse kõnes teed julgelt teostatud metonüümiale; troop muutub poeetilise reaalsuse osaks:

My heart is in the coffin there with Caesar,

<sup>47</sup>Georg Mere tõlge (samas): “Te armastasite ju teda kõik, / ja mitte põhjuset; ons nüüd põhjust, / mis takistab teid teda leinamast? / Oo, mõistus, oled pagend loomariiki / ja hüljand inimesed.”

And I must pause till it come back to me.<sup>48</sup>

Luules muutub nime sisemine vorm, s.t tema koostisosade semantiline laetus, taas asjakohaseks. Sõna “cocktails” võib taastada oma kadunud suguluse kuke sulestikuga. Selle värvid elustatakse Mac Hammondi ridades “The ghost of a Bronx pink lady / With orange blossoms afloat in her hair” ja etümoloogiline metafoor realiseerub: “O, Bloody Mary, / The cocktails have crowed not the cocks” (“At an Old Fashion Bar in Manhattan”). Wallace Stevensi luuletus “Tavaline õhtu New Havenis”<sup>49</sup> taaselustab selle linna nime põhisõna esmalt diskreetse vihje abil taevale ja siis otsese sõnamängulise vastandusega, nii nagu Hopkinsi paaris “Heaven—Haven”.

The dry eucalyptus seeks god in the rainy cloud.  
 Professor Eucalyptus of New Haven seeks him in New Haven. . .  
 The instinct for heaven had its counterparts:  
 The instinct for earth, for New Haven, for his room. . .

Omadussõna “new” linna nimes paljastatakse vastandite ahelas:

The oldest-newest day is the newest alone.  
 The oldest-newest night does not creak by . . .

Kui 1919. aastal arutati Moskva Lingvistilises Ringis, kuidas määratleda ja piiritleda *epitheta ornantia* ala, noomis luuletaja Majakovski meid väitega, et tema jaoks on iga luuletuses esinev omadussõna sellega ka poeetiline epiteet, isegi “suur” väljendis “Suur Karu” või “suur” ja “väike” sellistes Moskva tänavanimedes nagu “Bolšaja Presnja” ja “Malaja Presnja”. Teisisõnu, poeetilisus ei ole diskursi kaunistamine retooriliste lisanditega, vaid diskursi ja tema kõigi mis tahes osade täielik ümberhindamine.

Üks misjonär süüdistas oma Aafrika kogudust riieteta ringikäimises. “Aga sina ise?” osutati tema palgele, “kas ka mitte

<sup>48</sup>Georg Mere tõlge (samas, lk 245): “mu süda on seal kirstus Caesariga, / pean vahet, kuni saan ta tagasi.”

<sup>49</sup>Wallace Stevens, “Tavaline õhtu New Havenis” (An Ordinary Evening in New Haven) — ilmunud luulekogus *Sügiskoidikud* (The Auroras of Autumn, 1950).

sina pole kuskilt alasti?” “Nojah, kuid see on mu nägu.” “Aga meil,” suskasid vastu pärismaalased, “on igal pool nägu.” Samamoodi muudetakse luules iga keeleline element poeetilise kõne kujundiks.

Minu katse põhjendada lingvistika õigust ja kohustust juhtida sõnakunsti uurimist kogu selle laias ulatuses saab lõppeda sama järeldusega, millega võtsin kokku oma esinemise 1953. aasta konverentsil siin Indiana ülikoolis: “Linguista sum; linguistici nihil a me alienum puto”<sup>50</sup> (Lévi-Strauss *et al.* 1953). Kui luuletaja Ransomil on õigus (ja tal on õigus), et “luule on teatud keel” (1938: 235), võib ja peab lingvist, kelle alaks on mis tahes liiki keel, kaasa luule oma uurimusse. Ärgem unustagem Paul Valéry tarka õpetust: “la Litt’erature est, et ne peut être autre chose qu’une sorte d’extension et d’application de certaines propriétés du Langage” (1945: 289). Käesolev konverents näitas selgesti, et aeg, mil nii lingvistid kui ka kirjandusloolased vältisid poeetilise struktuuri küsimusi, on nüüd kindlalt möödas. Tõepoolest, nagu John Hollander<sup>51</sup> väidab, “ei näi olevat mingit põhjust püüda eraldada kirjanduslikkust üldisest lingvistikast”. Kuigi leidub veel kriitikuid, kes siiani kahtlevad lingvistika pädevuses hõlmata poeetika ala, usun ma, et mõnede kitsarinnaliste lingvistide poeetilist asjatundmatust on seni ekslikult peetud lingvistikateaduse enda ebapädevuseks. Ometi mõistab igaüks meist siin kindlasti, et lingvist, kes on kurt keele poeetilisele funktsioonile, ning kirjandusuuriija, kes on keeleliste probleemide suhtes ükskõikne ega valda lingvistilisi meetodeid, on võrdselt skandaalsed igandid.

<sup>50</sup>Olen lingvist ega pea midagi keelelist endale võõraks (Id k). Parafraas kuulsale Terentiuse sententsile “Olen inimene ega pea midagi inimlikku endale võõraks” (*Homo sum, humani ni(hi)l a me alienum puto*).

<sup>51</sup>Vt J. Hollander. The metrical emblem. — *Style in Language*, 191–192; täielikult: *Kenyon Review*, 21. kd, 1959, lk 279–296 (siin 295); samuti: J. Hollander. From the viewpoint of literary criticism: Opening statement. — *Style in Language*, lk 396–407.

## Kirjandus

- Arbusow, Leonid 1948. *Colores Rhetorici: Eine Auswahl rhetorischer Figuren und Gemeinplätze als Hilfsmittel für akademische Übungen an mittelalterlichen Texten*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Austerlitz, Robert P. 1958. *Ob-Ugric Metrics: The Metrical Structure of Ostyak and Vogul Folk-Poetry*. (Folklore Fellows communications 174.) Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia
- Bailey, James 1972. Some recent developments in the study of Russian versification. — *Language and Style*, Vol. 5, No. 3, pp. 155–191
- Bishop, John L. 1955. Prosodic elements in T’ang poetry. — *Indiana University Conference on Oriental-Western Literary Relations*. (University of North Carolina (Chapel Hill campus); Studies in comparative literature.) Horst Frenz and G. L. Anderson (Eds.). Chapel Hill: University of North Carolina Press, pp. 49–63
- Bühler, Karl 1933. Die Axiomatik der Sprachwissenschaft. — *Kant-Studien*, Bd. 38, S. 19–90
- Cherry, Colin 1957. *On Human Communication*. New York: Wiley
- Eichenbaum 1922 = Ейхенбаум Б. *Мелодика русского лирического стиха*. Петербург: ОПОЯЗ (= Ейхенбаум Б. *О поэзии*. Ленинград: Советский писатель, 1969, с. 327–511)
- Empson, William 1955. *Seven Types of Ambiguity*. Third edition. New York: Meridian Books
- Frost, Robert 1939. *Collected Poems*. New York: Henry Holt and Company
- Giese, Wilhelm 1952. Sind Märchen lügen?: Ein Beitrag zur rumänischen und albanischen Märchenkunde. — *Cahiers Sextil Pușcariu. Linguistique — Philologie — Littérature Roumaines*. Vol. I, fasc. 1. Publiés par Alphonse Juilland. Roma: Editions Dacia; Valle Hermoso: Cartea Pribegie, S. 137–150
- Greenberg, Joseph 1960. Survey of African prosodic systems. — *Culture in History: Essays in Honor of Paul Radin*. Stanley Diamond (Ed.). New York: Published for Brandeis University by Columbia University Press, pp. 927–978
- Herzog, George 1946. Some linguistic aspects of American indian poetry. — *Word*, Vol. 2, p. 82
- Hill, Archibald A. 1953. [Review of Shakespeare’s pronunciation, by Helge Kokeritz]. — *Language*, Vol. 29, pp. 549–561
- Hopkins, Gerard M. 1948. *Poems*. William H. Gardner (Ed.). Third edition. New York: Oxford University Press

- Hopkins, Gerard M. 1959. *The Journals and Papers*. Humphrey House (Ed.). London—New York: Oxford University Press
- Jakobson, Roman 1923. *О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским*. (Сборники по теории поэтического языка, 5.) Берлин: ОПОЯЗ—МЛК (= R. Jakobson. *Selected Writings*. V: *On Verse, Its Masters and Explorers*. Prepared for publication by Stephen Rudy and Martha Taylor. The Hague—Paris—New York: Mouton Publishers, 1979, pp. 3–130)
- Jakobson, Roman 1933. Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen. — *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale*, T. 8–9, S. 135–144 (= R. Jakobson. *Selected Writings*. IV: *Slavic Epic Studies*. The Hague—Paris: Mouton & Co., 1966, pp. 51–60)
- Jakobson, Roman 1952. Slavic epic verse: Studies in comparative metrics. — *Oxford Slavonic Papers*, Vol. 3, pp. 21–66 (= R. Jakobson. *Selected Writings*. IV: *Slavic Epic Studies*. The Hague—Paris: Mouton & Co., 1966, pp. 414–463)
- Jakobson, Roman 1956. The metaphoric and metonymic poles. — Roman Jakobson, Morris Halle. *Fundamentals of Language*. 's Gravenhage: Mouton, pp. 76–82 (= R. Jakobson. *Selected Writings*. II: *Word and Language*. The Hague—Paris: Mouton, 1971, pp. 254–259)
- Jakobson, Roman 1979. The modular design of Chinese regulated verse. — R. Jakobson. *Selected Writings*. V: *On Verse, Its Masters and Explorers*. Prepared for publication by Stephen Rudy and Martha Taylor. The Hague: Mouton Publishers, pp. 215–223
- Jespersen, Otto 1933a. Cause psychologique de quelques phénomènes de métrique germanique. — *Psychologie du langage*. Paris: F. Alcan, p. 333–338
- Jespersen, Otto 1933b. Notes on metre. — O. Jespersen. *Linguistica: Selected Papers in English, French and German*. Copenhagen: Levin & Munksgaard, pp. 249–274
- Joos, Martin 1950. Description of language design. — *The Journal of the Acoustical Society of America*, Vol. 22, No. 6, pp. 701–708
- Kartševskij 1931 = Karcevskij, Sergej. Sur la phonologie de la phrase. — *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, T. 4, p. 188–227
- Levi, Attilio 1930. Della versificazione italiana. — *Archivum Romanicum*, 14, p. 449–526
- Lévi-Strauss, Claude 1955. The structural study of myth. — *Myth: A Symposium*. Thomas A. Sebeok (Ed.). Philadelphia: American Folklore Society, University of Pennsylvania, pp. 50–66
- Lévi-Strauss, Claude 1958. La geste d'Asdival. — *Annuaire 1958–59*. Paris: École Pratique des Hautes Études, p. 3–43
- Lévi-Strauss, Claude 1960. Analyse morphologique des contes russes. — *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, Vol. 3, pp. 122–149
- Lévi-Strauss, Claude, Roman Jakobson, Carl F. Voegelin, Thomas A. Sebeok 1953. *Results of the Conference of Anthropologists and Linguists: Memoir 8*. Baltimore: Waverly Press (= R. Jakobson. Results of a joint conference of anthropologists and linguists. — R. Jakobson. *Selected Writings*. II: *Word and Language*. The Hague—Paris: Mouton, 1971, pp. 554–567)
- Malinowski, Bronislaw 1953. The problem of meaning in primitive languages. — Charles K. Ogden, Ivor A. Richards. *The Meaning of Meaning*. Ninth edition. New York—London: Harcourt, Brace, pp. 296–336
- Mallarmé, Stéphane 1899. *Divagations*. Paris: Fasquelle
- Mansikka, Viljo T. 1929. *Litauische Zaubersprüche*. (Folklore Fellows communications 87.) Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia
- Maretić, Tomislav 1907. Metrika narodnih naših pjesama. — *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Razredi filologičko-historički i filozofičko-juridički*, Knj. 68, s. 76–200
- Marty, Anton 1908. *Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie*. Bd. 1. Halle a.S.: M. Niemeyer
- Nitsch, Kazimierz 1954. Z historji polskich rymów: Studium językowe. — K. Nitsch. *Wybór pism polonistycznych*. T. I. Wrocław: Zakład imienia Ossolińskich, s. 33–77
- Peirce, Charles S. 1931. *Collected Papers*. Vol. I: *Principles of Philosophy*. Charles Hartshorne, Paul Weiss (Eds.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press
- Pike, Kenneth L. 1945–1946. Tone puns in Mixteco. — *International Journal of American Linguistics*, Vol. 11, No. 3, pp. 129–139; Vol. 12, No. 1, pp. 22–24
- Poe, Edgar A. 1855. Marginalia. — *The Works*. Vol. 3: *Literary Criticism*. Edmund Clarence Stedman (Ed.). New York: Lawrence & Bullen
- Polivanov 1924 = Поливанов Е. Д. О метрическом характере китайского стихосложения. — *Доклады Российской Академии Наук*, Серия 5, с. 156–158 (= Е. Д. Поливанов. *Избранные работы: Статьи по общему языкознанию*. Москва: Наука, 1968, с. 310–313)

- Potebnja 1883–1887 = Потебня А. А. *Объяснения малорусских и родных народных песен*. I–II. Варшава
- Propp, Vladimir 1958. *Morphology of the Folktale*. Svatava Pirkova-Jakobson (Ed.). Transl. by Laurence Scott. Bloomington, Ind.: Research Center, Indiana University
- Ransom, John C. 1938. *The World's Body*. New York—London: C. Scribner's Sons
- Ransom, John C. 1941. *The New Criticism*. Norfolk, Conn.: New Directions
- Rõbnikov 1910 = *Песни, собранные П. Н. Рыбниковым*. Ч. 3: *Народные былины, старины, побывальщины и песни*. Изд. 2-е. Москва: Сотрудник школ
- Sapir, Edward 1921. *Language: An Introduction to the Study of Speech*. New York: Harcourt Brace and Co.
- Sievers, Eduard 1924. Ziele und Wege der Schallanalyse. — *Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft: Festschrift für W. Streitberg*. Heidelberg: Carl Winter
- Simmons, Donald C. 1955. Specimens of Efik folklore. — *Folklore*, Vol. 66, No. 4, pp. 417–424
- Simmons, Donald C. 1956. Erotic Ibibio tone riddles. — *Man*, Vol. 56, No. 6, pp. 79–82
- Simmons, Donald C. 1958. Cultural functions of the Efik tone-riddle. — *Journal of American Folklore*, Vol. 71, No. 280, pp. 123–138
- Steinitz, Wolfgang 1934. *Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung, untersucht an den Liedern des karelischen Sängers Arhippa Perttunen*. (Folklore Fellows communications 115.) Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia
- Žirmunski 1928 = Жирмунский В. М. *Вопросы теории литературы: Статьи 1916–1926*. Ленинград: Академия
- Taranovski, Kirill 1953. *Ruski dvodelni ritmovi*. Beograd: Srpska Akademija Nauka
- Tarski, Alfred 1933. *Pojęcie prawdy w językach nauk dedukcyjnych*. Warszawa: Nak l. Tow. Naukowego Warszawskiego
- Tarski, Alfred 1936. Der Wahrheitsbegriff in der formalisierten Sprachen. — *Studia Philosophica*, Bd. I, S. 261–405
- Valéry, Paul 1945. De l'enseignement de la poétique au Collège de France. — *Variété*, V. Paris: Gallimard
- Valéry, Paul 1958. *The Art of Poetry*. (Bollingen series 45. Collected works of Paul Valéry, 7.) Transl. by Denise Folliot. New York, N.Y.: Bollingen Foundation etc.
- Wang Li 1958. *Han-yü shih-lü-hsüeh* (= Hiina keele värsiehitus). Shanghai
- Worf, Benjamin L. 1956. *Language, Thought, and Reality: Selected Writings*. John B. Carroll (Ed.). New York: John Wiley
- Wimsatt, William K., Jr. 1954. On the realation of rhyme to reason. — W. K. Wimsatt, Jr. *The Verbal Icon*. Lexington, Ky.: University of Kentucky Press, pp. 152–166
- Wimsatt, William K., Jr., Monroe C. Beardsley 1959. The concept of meter: An exercise in abstraction. — *Publication of the Modern Language Association of America*, Vol. 74, pp. 585–598
- ROMAN JAKOBSON (1896–1982) on maailmakuulus vene-tšehhi-ameerika vormikoolkonna strukturalistlik lingvist (foneetika, üld- ja psühholingvistika, semiootika, slavistika), kirjandusteadlane (poeetika, stilistika) ja folklorist: ühesõnaga — Filoloog. Tema elutööd ja tarkust koondava mõjuka artikli aluseks on kokkuvõttev kõne erialadevahelisel stiilikonverentsil Indiana ülikoolis Bloomingtonis 17.–19. aprillil 1958.

