

Tartu Ülikool
humanitaaria ja kunstide valdkond
maailma keelte ja kultuuride instituut
klassikalise filoloogia osakond

Beatrice Veidenberg

**Aischylose tragöödia “Palujannad” koori avaosa ringkompositsiooni
analüüs**

Magistritöö

Juhendaja: dr. Janika Päll

Tartu 2024

Sisukord

Sissejuhatus.....	3
1. Luulevormid Antiik-Kreekas. Teater. Aischylos.....	6
1.1. Luulevormid Antiik-Kreekas: eepika, lüürika ja draama	6
1.2. Teater Antiik-Kreekas.....	8
1.3. Koorilüürika ja tragöödia koor.....	9
1.4. Aischylos ja koorilüürika.....	11
1.5. Tragöödia “Palujannad”	15
2. Ringkompositsioon: võimalus lugeda teksti teisiti	19
2.1. Ringkompositsioon kui vormiline üksus	19
2.2. Mis ja milleks on ringkompositsioon? Ringkompositsiooni praktiline väljund	24
2.3. Ringkompositsioon poeetilises keeles: struktuuri- ja mõttekordused ja narratiiv	30
3. Ringkompositsioon tragöödias “Palujannad”	39
3.1. Kokkuvõttev skeem parodosest: sisu ja tuvastatud ringstruktuurid ülevaatlikult.....	40
3.2. “Palujannade” parodose osade RS süvaanalüüs	43
3.3. Kokkuvõtte tuvastatud ringkompositsioonist parodoses.....	68
Kokkuvõte.....	78
Bibliograafia	82
Summary	90
Lisa 1.....	92

Sissejuhatus

Tragöödia on oma sisult ja vormilt kui mündi kaks külge – või hoopiski kolm, neli, viis. Ühelt poolt esindab tragöödia eneseteadvuse tärkamist läbi karakteri, teisalt aga demonstreerib ta julgelt ja selgelt kogukonda koori kujul, ühelt poolt vahendab dialektikat läbi dialoogi, teisalt edastab kommuuni lüürilist monoloogit. Tragöödias kohtuvad polis ja müüt – uus ja vana. (Vernant ja Vidal-Naquet 1982: 13-15)

Magistritöös analüüsin läbi ringkompositsioonilise vormianalüüsi vanima meieni säilinud draamakirjaniku Aischylose tragöödia „Palujannad” koori, kes kehastab nii kogukonna häält kui ka tegelast. Töö keskmeks on tragöödia koori avaosa ehk parodos, mis moodustab oma alguse ja lõpuga ühtse mõttelise terviku. Aischylose tragöödiad on üldisemalt arhailisema stiiliga, nii näiteks on nende keelekasutus keerukam ja tegelastel puudub võrreldes teiste tragöödiakirjanike, Sophoklese ja Euripidese, teostega kindel väljakujunenud tonaalsus ja stiil: monoloogid on pikad ja kasutavad tihti raamjutustuse tehnikat, sarnanedes paljuski koorile. See tähendab aga omakorda, et kooril on võrreldes teiste tragöödia autoritega suurem ja privileegeritum roll. Koori roll on seotud küsimusega tragöödia lätetest. Esiteks võib oletada, et tragöödia pärineb temaatiliselt eelkõige mütoloogilisest kirjandusest, nii näiteks on tal ühisjooni nii eepika kui lüürikaga, mis mõlemad viljelesid mütoloogilisi suuri teemasid (Winnington-Ingram 1985a: 258-259). Struktuuriline ja žanriline perspektiiv näeb tragöödia lätet aga koorilüürikas (*ibid*: 259). Koorilüürika alla kuulub näiteks ditüramb, mida on peetud tragöödia triloogiatele järgneva saatüdraama lätteks ja mis on tragöödia koori mõjutanud. Religioosest aspektist on tragöödia koor seotud hümnidega, näiteks Homerose hümnid ja kleetilised hümnid, mis on mõeldud mõne jumala ülistuseks (Calame 2012). Kuna Aischylose tragöödia „Palujannad” parodose osas pöörduvad peategelased danaiidid ehk palujannad – nii nagu näidendi pealkirigi seda paljastab – palvetes Zeusi ja teiste jumaluste poole, siis võtab tragöödia paljuski teistsuguse vormi ja struktuuri kui hilisemate tragöödiate kooriosad ja tõendab niiviisi paljuski oma hümnilist algusosa, mis lähendab inimlikku jumalaga. Just see asjaolu paigutab „Palujannad“ religioosesse sfääri.

Vormi poole pealt on Anne-Iris Muñoz (2010: 10, 609) omistanud Aischylose „Palujannade“ tragöödia struktuurile dualistlikku olemust, tõendades arhailist kõnemoodi. Arhailist stiili iseloomustab nii katalogiseeriv kui ka ringikujuline vorm, millest esimest seostatakse rohkem Hesiodose loetleva stiiliga ja teist Homerose laulude *mythos*’e ehk müüdi loo esitamisega (Steinrück 2013). Niisiis soovin töö käigus tuvastada „Palujannade“ koori avaosa ringikujulist vormi ja leida alust hüpoteesile, et tragöödia „Palujannad“ parodos on

ringkompositsiooniliselt (ringikujulist vormi silmas pidades) üles ehitatud ning toetub läbi ringstruktuuride paljuski eelnevale või kaasaja luuletraditsioonile. Eelneva ja Aischylose kaasaja luuletraditsiooni alused tulevad nii eepikast, nagu narratiiv, jutustaja ja fokalisatsioon, kui ka lüürikast, nagu laul ja deiksis. „Palujannade“ koori dramaturgiat on vormianalüüsi, sealjuures ringkompositsiooni, kaudu ideaalselt uurinud Anne-Iris Muñoz oma doktoritöös „Le Rhythme et la dramaturgie dans *Les Suppliantes* d’Eschyle“, kus Muñoz keskendub eelkõige teksti rütmile ja rütmist tulenevatele dramaturgilistele elementidele. Antud magistriritöös keskendun aga eelkõige mõttekordustele ja jätan rütmi ja meetrika analüüsi kõrvale.

“Palujannade” parodose struktuuri analüüsi kaudu soovin tuvastada, kas ja kuidas „Palujannad“ kätkevad endis esiteks ringkompositsiooni kui kindlat vastavuses paiknevate semantiliste paralleelismide struktuuri, teiseks, milliseid ringstruktuure tekstis leidub ja mida need struktuurid avaldavad üleüldise „Palujannade“ parodose ringkompositsiooni kohta. Lisaks on töö eesmärk tuvastada, kuidas toetab parodose nõ verbaalne struktuur selle rituaalset, tulenedes eelkõige tema žanrilisest kattuvusest lüürika ja eepikaga, ja lavastuslikku aspekti. Struktuuranalüüsis keskendun ennekõike ringkompositsioonile ja sealt tuvastatud mõttekordustele.

Magistriritöö on jaotatud kolme peatükki, millest esimeses „Luulevormid Antiik-Kreekas. Teater. Aischylos“ tutvustan Aischylose tragöödia „Palujannad“ konteksti nii žanrilisest aspektist (peatükk 1.1. „Luulevormid Antiik-Kreekas: eepika, lüürika ja draama“) kui ka teatri funktsionaalsest küljest (peatükk 1.2. Teater Antiik-Kreekas). Lisaks tutvustan koorilüürikat ja tragöödia koori (peatükk 1.3. „Koorilüürika ja tragöödia koor“) ning esitan Aischylose eluloo, stiili ja koorilüürikat stiili vaatepunktis (peatükk 1.4. „Aischylos ja koorilüürika“). Esimese peatüki viimases osas (peatükk 1.5. „Tragöödia „Palujannad““) avan tragöödia „Palujannad“ tausta ning tutvustan parodost, antud analüüsi korpust. Töö teises peatükis „Ringkompositsioon: võimalus lugeda teksti teisiti“ selgitan analüüsi meetodikat ning esitan poeetilise keelekasutuse omapäraseid tunnuseid kirjanduses, mida ringkompositsioon rõhutab: laulvuse aspektist kordused ja narratiivi aspektist jutustus.

Kolmandas peatükis „Ringkompositsioon tragöödias „Palujannad““ esitan „Palujannade“ avaosa ringkompositsiooni analüüsi, toetudes eelnevale kahele peatükile. Analüüsi peatükis toon alguses välja lühiskeemi igast tekstiosast eraldi ning seejärel esitan pikema analüüsi igast episoodist, mille olen vastavalt loo kulgemisele, diskursuse muutustele ja ringkompositsiooni olemasolule määranud. Ringkompositsiooni analüüsi viimane peatükk 3.3 „Kokkuvõtte parodosest tuvastatud ringkompositsioonist“ keskendub põhiaspektidele, mida iga tekstiosa analüüs toetab ja tõestab.

Parodos on kokku 175 värssi pikk, see sisaldab koori avaosa pöördumise ja palvega (1–39), stroofe ja antistroofe α – θ , kus vahelduvad nii raamjutustused (digressioonid), pöördumised jumalate poole ja palved. Täpsemad stroofide ja antistroofide kirjeldused koos tõlgetega on esitatud 3. peatükis „Ringkompositsioon „Palujannades““ ning selle alapeatükkides. Struktuuri analüüsis toetun Alan H. Sommersteini 2008. aasta tekstieditsioonile. Lisaks kasutan tõlgete koostamisel ning mõttekorduste selgemaks tuvastamiseks Alan H. Sommersteini 2019. aasta ja Pär Sandini 2005. aasta „Palujannade“ editsiooni kommentaare.

1. Luulevormid Antiik-Kreekas. Teater. Aischylos

Antud peatükis esitan magistriritöö teoreetilise tausta, mis selgitab Aischylose tragöödia „Palujannade“ parodose analüüsi puutuvat konteksti: vanakreeka arhailise ja klassikalise luulevorme, mis on Aischylose ja varaklassikalises kirjanduspildis olulised. Lisaks on siinse peatüki eesmärk tutvustada tragöödiat „Palujannad“.

1.1. Luulevormid Antiik-Kreekas: eepika, lüürika ja draama

Arhailise kirjanduse kaks valdavat luuležanri on eepika ja lüürika. Väidetavalt on draama välja arenenud just talle eelnenud luule (sealjuures ka juhuluule) erinevatest vormidest (Wilson 2019 (2000): 103). Draama ajalugu saab alguse 6. sajandil e.Kr, ent enamus meieni jõudnud teosed, kaasa arvatud Aischylose „Palujannad“, pärinevad 5. sajandist. Antiik-Kreeka draama kätkeb endas komöödiat, saatüdraamat ja tragöödiat ja seda on Hegeli järgi romantilises vaimus arvatud eepikat ja lüürikat „lepitavaks“ luulevormiks, kus eepika – suured kangelasmüüdid, kohtavad lüürilist kõnemoodi (Calame 2017: 15). Ühtlasi on Hegeli jaoks tragöödia konfliktikeskne ja seega kangelase kui indiviidi keskne (*ibid.*). Mõistagi on seesugune lihtsustatud lähenemine draamale pärvinud kriitikat ning ei saa öelda, et draama on oma olemuselt sõltuv eepikast ja lüürikast – olgugi et jagab nende mõlemaga väga palju ühist –, kuivõrd draama funktsioon, vorm, teema, kujutamine ja ka loomise kõrgaeg jäävad eraldiseisvaks. Sellegipoolest saab draamat kui kirjanduse ja kogukonna nähtust uurida nii eepilisest kui ka lüürilisest perspektiivist.

Eepiline ja lüüriline luule olid Antiik-Kreekas suulise ja laulva kirjanduskultuuri fenomeniks, kus luulet loodi eelkõige ettekandmiseks ja kirjandus avaldus sündmusena. Kirjandust kanti, lauldi ja loeti kuulajaskonnale ette (Kurke 2019 (2000): 73-74). Eepilise luule all mõistetakse traditsiooniliselt Antiik-Kreeka kontekstis suurt heksameetris esitatud värsssteost, mis esitab narratiivi kas kangelasest või jumalate põlvnemisest, nii kuis traditsioon neid nägi. Antiik-Kreeka arhailisest ajajärgust on meieni säilinud kõigest kahe autori, Hesiodose ja Homerose teosed, küll aga oli eepika väga levinud luulevorm Antiik-Kreekas ja seega oli ka palju teisi autoreid ja teoseid, mis pole säilinud. Eeposed kandsid rahvapärimust ja alates 20. sajandist on kindlamalt väidetud, et eeposte ettekandmine ja laulmine oli tähtis sündmus kogukonnas, kusjuures eeposte ettekandmisel olid kindlad tehnikad, millest alles hiljem koorus stabiilne kirjutatud tekst. Nimelt peegeldab eeposte kompositsioon suulist kirjandust, milles teose ettekandmine (ja ka loomine) toimus osaliselt kohapeal (Taplin 2019

(2000): 45). Suulise kirjanduse aspekt väljendub näiteks vormellike korduste kaudu, mis aitavad luua tekstisidusust loo ettekandeks, olles mälu ja tähelepanu vahendiks nii laulikule kui ka kuulajale. Eepilise luule korduste kasutamine on nähtavasti mõjutanud ka teiste žanrite, sealhulgas tragöödia korduste süsteemi. Aristoteles pidas eeposeid tähtsateks tragöödiate allikateks, sest nad jagavad palju ühiseid omadusi just sisu, tonaalsuse ja ülesehituse koha pealt (Scullion 2005: 26; Anderson 2005: 121). Tragöödia laenabki oma müüdid eelkõige eepiliselt luulelt, neid mõõdukalt modifitseerides, nii et müüt muutuks lavastatavaks (Anderson 2005: 121). Nii Homerose eeposed kui ka tragöödiad kujutavad varasema aja maailma (Storey, Allan 2005: 4). Narratiivsete tehnikate kirjeldust ringkompositsiooni puutuvalt tutvustan metoodika peatükis (vt. peatükk 2.3.2 „Ringkompositsioon poeetilises keeles: narratiiv“).

Eepika kõrval on teiseks luulevormiks lüürika, mis on draamat palju mõjutanud. Aristotelese väitel arenes tragöödia välja just ditürambist, Dionysosele pühendatud koorilaulust („Poeetika“ 1449a9-23). Olgugi et Aristoteles nägi tragöödia lüürilise lätena ditürambi, ei tähenda see, et siin puudusid ka teised lüürilised seosed.

Lüüriline luulevorm, nii kuis tema nimetuski sellele viitab, on lüüra saatel esitatud luulevorm. Lüürika koondab paljusid erinevaid alažanreid ning on seetõttu kohati keeruline kirjanduse liik (Swift 2010: 2), kuna võib sisaldada sügavaid nn lüürilise „mina“ ja referentsiaalsuse märke, teisalt aga võib ta endas peita suuri müüdile keskenduvaid narratiive, kus autoreferentsiaalsus ei oma sarnast rolli. Claude Calame'i (2017: 24) järgi ongi Antiik-Kreeka lüürika eelkõige rituaalne, olles seotud kindla situatsiooni ja eesmärgiga ning tõendades korduvat laulu. Lisaks laulvusele on lüürika oluline kogukonna ühendamisel ja uuendamisel, millest sai iga kogukonna liige osa (Swift 2010: 2). Eva Stehle väidab, et vanakreeka luule tõhusus¹ avaldus selles, et luule soodustas ja survestas mingeid ideid, vaateid ja olekut (maailmapilti) ning niiviisi mõjutas psühholoogiliselt. Seega avaldus esitatud luule (lüürika kui ka eepika ja draama) rituaalsus läbi esituse ja performatiivide, nii et publikut veendakse kindlat moodi tundma, millel on pärast reaalsed tagajärjed (nt kogukonna pakti uuendamine). (Stehle 1998: 19) Sarnaselt võib poeetiline performatiivsus olla seotud teksti rituaaliga, mille mõju on siin ja praegu. Selleks kasutab luule oma keelt ja keelevõimalikkust siduda omavahel mikrokosmost (teksti) makrokosmosega (ehk maailmaga, kus teksti lausutakse), kasutades erinevaid modaalsusi ja erinevaid aegruumilisi osutusi. Kreeka luule performatiivsust on

¹ Esitustest ja performatiivsusest lähtuvalt on teatri- ja performance-uurija Richard Schechner (1988: 103–146) eristanud teatrietendust rituaalist, tuues välja, et teatrietendusel on ülekaalus meelelahutuse funktsioon, rituaalis aga tõhusus (*efficacy*) ehk millegi muutus, mis jääb mõjuma pärast etendust.

uuritud läbi deiksise² teooria, mis kasutab kontekstile osutavaid deiktikuid.³ Seda sama on märgata lüürika alžanris koorilüürikas, millest arenes välja ka tragöödia koor.

1.2. Teater Antiik-Kreekas

Teatri etteasted tragöödia, komöödia ja saatürdraama olid Antiik-Kreekas esitatud erinevatel kogukondlikel pidustustel, millele eelnes arvatavasti sõltuvalt pidustusest mingisugune ohvritalitus (Pickard-Cambridge 1973: 59-60). Kaks põhilist draama etteastetega pidustust olid lenaiad ja suured dionüüsiad, millest viimane toimus märtsikuu lõpu poole või aprilli alguses. Need religioosse taustaga pidustused, olles pühendatud veinijumalale Dionysosele, olid seotud põllupidamise ja viljakusega (Storey, Allan 2005: 14). Ongi arvatud, et draama kui luulevorm on välja arenenud Dionysose kultusest, kelle iseloomu ja olemust draamažanrid, sealhulgas tragöödia, peegeldab (Wilson 2019: 105). Lisaks religioossele tähtsusele olid pidustused linnale ja kogukonnale suur ja oluline ettevõtmine, mida polis rahastas (Storey, Allan 2005: 14.). Veinijumala kultuses oli samuti oluline roll maskil, mis muutus hiljem näitlejate ja koori esituses aina tähtsamaks elemendiks, luues mängu reaalsuse ja fiktiivsuse vahel identiteedi muutmise kaudu (Wilson 2019: 105).

Tragöödiad, mida tänapäeval uuritakse, esitati eelkõige suurtel dionüüsiatel. Selle põhiline pidustus kestis kokku viis päeva, kuid pidupäevadele eelnesid samuti pidustuse ettevalmistused. On teada, et kolme autori tetraloogiad esitati kolmel järjestikul päeval ning üks eraldiseisev päev oli ditürambide võistluse päralt. Hiljem lisandus samuti komöödiatele pühendatud päev. (Pickard-Cambridge 1973: 65-66) Arvatakse, et pidustuste esimesel päeval toimus rongkäik Dionysose altarisse ning toimus ditürambide võistlus, seejärel järgnes komöödiatele pühendatud päev ja järgneval kolmel päeval esitati vastavalt igal päeval ühe

² Deiksis on osutussuhe diskursuse ja konteksti vahel (Monticelli 2005: 2). Karl Bühleri (1934) traditsioonis, mis on erinevate deiksise teooriate alus, eristatakse kolme deiksise „kihti“. Nendeks on *deixis ad oculos*, anafooriline deiksis ja *deixis am Phantasma*. Nendest esimene viitab reaalsele maailmale ja asjadele, mida saab tunda ja näha. Anafooriline deiksis viitab lausungisiselt ja tema eesmärgiks on luua mõttelist tekstikohesiooni. *Deixis am Phantasma* viitab aga fiktsionaalsetele objektidele, millel puudub reaalne referent, kuid mis on nii autoril kui ka lugejal ettekujutatav (Felson 2004: 254). Kirjandustekstis viitab deiksis *ad oculos* eelkõige teose algsele kontekstile, kus mingit kindlat žanri esitati, anafooriline deiksis loob teksti sidusust ning *Deixis am Phantasma* loob ja taas-loob poeetilist efekti, mis aktualiseerib objekti, mida reaalses *hic et nunc* olukorras ei ole. *Deixis am Phantasma* mängib kujutatud maailmas ning selle kasutus leiab aset nii poeetilise karakteri kui ka kuulajate ja lugejate poolt. Kõigil kolmel deiksisel on pragmaatiline väljund publikule, kutsudes neid kommunikatsiooniakti mingis kindlas situatsioonis: deiksis *ad oculos* reaalse maailmaga, anafooriline deiksis tekstiga ja *Deixis am Phantasma* kujutatava maailmaga. (*ibid*). Bühleri deiksise süsteem hõlmab traditsioonilisi lingvistilised deiksised, kus eristatakse lingvistikas isikudeiksist, kohadeiksist, ajadeiksist, diskursuse deiksist ja sotsiaalset deiksist Fillmore (1997: 61).

³ Deiktik on aga süntaktiline element/sõna, mis seob lausungit oma kontekstiga, tihti peale käivitab ta tegija-adressaadi tasandi kindlas kontekstis ning seetõttu ei ole deiksise semantiline väärtus stabiilne.

autori triloogiaid koos saatürdraamaga (Storey, Allan 2005: 14-15). 5. sajandil oli kombeks igal poedil esitada üks temaatiliselt sidus tetraloogia, mis keskendus ühele müüdikompleksile ja sellest sõltuvatest müütidest (Sommerstein 2008: xxviii). Näiteks kuulus „Palujannad“ danaiidide müüdile keskenduva tetraloogia hulka. Tetraloogia ise koosnes arvatavasti kolmest tragöödiast, „Palujannad“, „Aigypslased“, „Danaiidid“ ja saatürdraamast „Amymone“ (Sommerstein 2019: 12, Sandin 2005: 9).

Tragöödiad ammutasid oma inspiratsiooni ja allikat eelkõige mütoloogiast: teemadest, mida käsitlesid eepikud ja lüürikud (Winnington-Ingram 1985a: 258). Vormilisest aspektist karakteriseerib tragöödiad kooriosa, mis on pärit koorilüürika traditsioonist (*ibid.* : 259). Lisaks ülevatele mütoloogilistele teemadele oli tragöödias äärmiselt oluline roll muusikal, mis oli seotud paljude jumalate kummardamisega, eriti Dionysose, kes oli pärimuse järgi toonud orgastilised muusikainstrumendid Lüüdiast ja Früügiast (Wilson 2019: 105). Muusikal oli oluline võime kutsuda kuulajas esile emotsiooni, mis mõjutab keha vahetult (*ibid.*: 107). Vahest toobki muusika ja tants tragöödiasse Dionysose kultust, nii et käivitub tragöödia kahetine mask ehk ambivalentne mäng (ülevate) sündmuste ja lüüriliste vahepalade vahel, milles on Dionysose kultuslikust koorist eraldunud näitleja – nn identiteedimuutja. Koor ja näitleja etendavad koos õiglust, mis mängib jumalate ja ratsionaalse seadusliku linna vahel. Koor sisendab lüüriliste paladega samaaegselt emotsioonide etteaimamatust, vihjates seeläbi Dionysosele.

1.3. Koorilüürika ja tragöödia koor

Koorilüürika tähtis element lisaks laulule on ka tants, mida kreeka sõna *choros* endas pälvib: nii kooritantsu kui ka -laulu (Henrichs 1995). Koorilüürika lätteks on ilmselt Dooria alad ehk Peloponessose poolsaar ja Lääne-Kreeka alad. Koorilüürikal oli erinevaid funktsioone, teemasid ja vorme. Möödunud sajandi lõpu poole hakati kreeka koorile omistama järjest enam performatiivseid funktsioone, nähes koori ettekandes kindlat eesmärki kogukonnas (*ibid.*). Koorilüürika üheks lätteks ongi peetud sotsiaalsete ja samuti religiossete (siit ka rituaal) toimingute läbiviimist, millel oli kogukonnas märkimisväärne tähendus (Calame 1977: 361-362). Nii näiteks saatis koorilüürika pulmi, matuseid ja avalikke religioosseid pidustusi – mõlemad sündmused olid Vana-Kreeka inimese elutsükli vaatevilkist väga olulised, millel olid sotsiaalsed ja kogukonnakesksed tagajärjed (Swift 2010: 2). Koorilüürika esitas mingit kindlat kogukonna vaatepunkti, mida tantsiti ja lauldi kogukonna ees, etendades kogukonna vaateid (Stehle 1998: 18).

Tragöödia koor koosneb traditsiooniliselt ühtset identiteeti jagavast kaheteistkümnest lauljast ja tantsijast, kes esindavad tragöödia tegevuses mingi kogukonna häält, sarnanedes paljuski mitte-dramaatilise kooriga (Stehle 2023: 230). Kooriosad vaheldusid näitlejate episoodidega. Nad esitasid koorilaule, mis olid erinevates meetrumites, ja tantse. Eeldatavasti tantsis tragöödiakoor ristkülikukujulises asetuses, kuigi ilmselt see varieerus ning esines ka ringikujulist asetust, nii nagu see oli valdav koorilüürika žanris (*ibid.*). Koor laulis ka anapestilisi osi (*ibid.*).

Laulude ja tantsudega sisendas kooriesitus energiat ja vaatamismõnu publikule (*ibid.*). Tänapäeval küsitakse selle funktsiooni kohta, nimelt kas koorietteaste on üks ilminguid reaalse rituaalse fenomeni jälg – mille eesmärk on viia antud hetkes läbi mingi muutus – või on tragöödia koor samamoodi fiktiivne nagu tragöödia tegelasedki ja panustab oma etteastega eelkõige jutustatud maailma kujutamisesse. Esimene variant viitab selgesti koorilüürika traditsioonilisele funktsioonile, mis oli kogukonnakeskne ja saatis kogukonnakeskselt rituaale, teine aga asetab koori tänapäeva mõistes rohkem kirjandusmaailma. Albert Henrichs (1995) on uurinud tragöödia koori suhet Dionysose kultusega ning tõstatanud küsimuse, et kui komöödia ja saatüdraama koor viitavad selgemalt Dionysosele, kas siis tragöödia koor on oma olemuselt teine ja „mitte-ritualistlik“, kuna otsene (lingvistiline) viide Dionysosele puudub. Samas artiklis jõuab Henrichs järeldusele, et kui koor viitab iseenda tantsule, viitab ta reaalsele *hic et nunc* Dionysosele pühendatud tantsule ja on seega rituaalne konkreetse hetke raames. Lisaks leiab Calame, et tragöödia kooriosa kasutab oma väljenduseks just meelilist laulu, mis vastandub tegelaste sõnavõttudele (Calame 2013: 39). Gregory Nagy (1994/5) arvates viitab koor rituaalile läbi enesereferentsiaalsuse ja sotsiaalsete tavade (nagu itk või pulmalaul) jäljendamise, kuid ei vii ise konkreetselt rituaali läbi, vaid hoopiski vahendab seda – sellegipoolest võib esituse efekt olla rituaalne. Gagné ja Hopmann (2013: 2) leiavad, et tragöödia koor töötabki kahel teljel: nii fiktiivsel kui ka reaalsel. Kooril on justkui võime vahetada oma semantilisi kihistusi ja rolle:

If the central characters are simultaneously here and there, on stage and in the play, the chorus can simultaneously be here, there, and elsewhere, now and then, this and that, meld one into the other, and pass freely between these different levels through the semantics of word, sound, and movement. (Gagné, Hopmann 2013: 1)

Koor ongi ambivalentne „vahendaja“ (*mediator*), mille kaudu seotakse pidustuse rituaalne õhustik fiktiivse maailmaga, mis ei pruugi Dionysost, pidustuse keskset jumalat, otseselt mainida. Oma ambivalententsuses, kasutades müüte ja rohkelt metafoore, tekitab koor

vaatajais rohkem tundeelamusi, mis aitavad kaasa traagilise efekti saavutamisel (Visvardi 2015: 13). Selle loogika kaudu võiks koor (läbi kaastunde ja hirmu) tõsta katarsise – (hinge)puhastuse – tõenäosust, mida Aristoteles „Poeetika“ sõnastatud tragöödia endaga kaasa toob („Poeetika“ 1449 b24-b30). Sarnasel viisil esindab „Palujannade“ koor jutustuse tegelase ja jutustaja näol mitmeid rolle. Danaiidide koor on ühtpidi „siin ja praegu“ tegevuse kannataja, kajastades oma tundeid ja kannatusi, teisalt jutustab koor müütilist tausta, kus „mina“-roll ei osale. Koor muudab oma registreid hümnist nutulauluni ja kasutab nende sidumiseks võrdlusi ja metafoore.

1.4. Aischylos ja koorilüürika

1.4.1. Aischylose elu ja looming

Aischylos on üks esimene tragöödiakirjanik, kelle teosed on osaliselt säilinud, ligikaudu 10% tema korpusest (Burian 2023: 1). Juba antiikajal suhtuti temasse kui tragöödia isasse ning hinnati tema teoste ülevust. Philostratos (*Vita Apollonii* 6.10-11) kirjeldab Aischylose geniaalsust ja geniaalsusega kaasnevat raskepärast stiili, mis on tingitud pikkadest kooriosadest ja tegelaste monoloogidest. Lisaks raskepärasusele ilmnes Aischylose teemakäsitlusel ülevust, kasutades uusi lavakonstruktsioone ja lavastusvõtte, näiteks maske ja skeneed.

Aischylose elust, nagu see on antiikautorite puhul sage, ei ole palju teada. Antiigist pärineb lühikene Aischylose elukirjeldus *Vita Aeschyli*, mille alusel on tehtud palju, tihtipeale potentsiaalselt ekslikke spekulatsioone ja järeldusi, kuivõrd seesugused lühikesed hilisantiigist pärinevad elulood on enamjaolt fantaasiarohked ja loodud tihti läbi teoste jutustaja karakteri (Lefkowitz 2012: 2-3), kuid samal ajal võivad leiduda ka tõepõhja kandvad oletused. Kivilo (2010), leiab et need käsitlused on tihtipeale fiktsiooni ja reaalsuse vahepealsed.

Aischylos sündis arvatavasti aastal 525 või 524 eKr Eleusises (Sommerstein 2008: ix). Tõenäoliselt osales Aischylos Maratoni lahingus koos oma venna Kunegeirosega (Burian 2023: 2) kui ka Pärsia sõdades, sest enamus võitluseas mehed olid Kreekas rindele saadetud. Tema militaarkarjäärist on viiteid tema näidendites (*ibid.*). Päritolu Eleusisest ja tema võimalikule seotusele müsteeriumitega tõendab Aristophanese komöödia „Konnad“ v. 886-7: *Δήμητερ ἢ θρέψασα τὴν ἐμὴν φρένα, εἶναι με τῶν σῶν ἄξιον μυστηρίων*⁴.

⁴Proosatõlge: „Demeter, kes oled toitnud minu vaimu, olgu ma sinu müsteeriumite vääriline!“

Aischylose staatust suurpoeedina näitavad antiigist pärit „petlikud“ ja poolmütoloogilised lood, mida rahvatraditsioon levitab. Nimelt on Aischylose surma seostatud kilpkonna tabamusega pähe. Sellele viitavad põhiliselt kolm allikat: *Vita Aeschylīi*, Plinius ja Valerius Maximus. Lugu iseenesest ei saa sulatõena võtta, küll aga näitab seesuguse pärimuse levik, et Aischylos oli hinnatud poeet, kuivõrd teiste tähtsate kirjanike surmadest räägiti sarnasel viisil (*ibid*: 4).

Aischylos käis vähemalt kahel korral Sitsiilias ning suri seal. Ei ole kindel, miks ta just sinna läks: kas sealne Sürakuusa valitseja Hieron I kutsus ta uude linna Etnasse lavastama, pages ta Ateenast omal tahtel teiste poeetide konkurentsi eest (kaotas võistluses Sophoklese vastu) või ei võetud tema kunstilisi lahendusi positiivselt vastu („Eumeniidide“ koori parodos olevat olnud nii hirmus, et hirmutas publikus olevaid lapsi ja rasedaid naisi nurisünnitusele). Suda kirjutab aga, et poeet pages Sitsiiliasse pärast seda, kui tema etenduse ajal teatrilava kokku varises. (*ibid*.)

Draamakirjaniku karjääri alustas Aischylos vahemikus 499 ja 496 eKr, asudes esialgu võistelema Pratinase, Choerilose ja Phrynichose vastu, kellele jäi esimesed kümme aastat alla (Sommerstein 2008: x). Väidetavalt võitis Aischylos elu jooksul suurtel dionüüsiatel esimese koha auhinna 13 korda (Burian 2023: 4), millest esimese 484. a eKr (Sommerstein 2008: x). Meieni säilinud tragöödiatest kirjutas ja etendas Aischylos „Pärslased“ 472. a eKr, pühendades selle temale eelnenud, austatud tragöödiakirjanikule Phrynichosele. „Pärslasi“ peetakse kõige vanemaks säilinud tragöödiaks (*ibid*: 1). 467. aastal võitis Aischylos tetraloogiaga, kuhu kuulusid kolm tragöödiat ja üks saatüdraama, „Laios“, „Oidipus“, „Seitse Teeba vastu“, „Sfinks“ (*ibid*: xiv). Samal kümnendil, oletatavasti 463. a, pälvis võidu ka Io järglaste müüdi keskne tetraloogia tragöödiatega, „Palujannad“, „Aigüptlased“, „Danaiidid“ ja saatüdraamaga „Amymone“ (*ibid*: xv). 460. a toimusid Ateena draamas ja etenduspaikades muutused: lisandus statsionaarne skene ehk „taustehitis“ orkestra taga, mis oli publiku jaoks suletud, ning mida kasutasid näitlejad (Lill 2004: 254). Samuti lisandus 5. sajandi keskel *ekkyklema* ehk ratastel olev platvorm, millega etendati siseruumis toimuvaid tegevusi (Sommerstein 2008: xv). Aristotelese järgi oli Aischylos esimene tragöödiakirjanik, kes kaasas näidendisse teise näitleja, Sophoklosele aga (5. sajandi keskel) omistab ta kolmanda näitleja kaasamise („Poetika“ 1449 a15-20). Samas võis kolmanda näitleja „kaasata“ ka Aischylos ja ei ole täpselt teada, mis muutus ilmses, millise autoriga (Sommerstein 2008: xvi). „Oresteia“ tetraloogia, mis etendus suurtel dionüüsiatel 458. a e.Kr, tundub olevat Aischylose viimane looming Ateenas enne Sitsiiliasse minekut. „Oresteia“ on ainulaadne, sest erinevalt teistest antiiktragöödia kolmikutest, on selle kõik kolm tragöödiat säilinud. Kahjuks ei ole säilinud „Oresteia“

saatürdraama. (*ibid.*: xvi-xvii) Aischylose viimase Sitsiiliasse mineku põhjuseid ja asjaolusid ei ole paraku teada. Tragöödiakirjanik suri Gela linnas 456-455. aastal. (*ibid.*: xvii)

Aischylose korpus valmistab ka tänapäeval raskusi. Üldine konsensus omistab talle 77 või 78 näidendit, millest tõenäoliselt 17–19 olid saatürdraamad (*ibid.*: xxviii). Säilinud on aga „Pärslased“, „Seitse Teeba vastu“, „Palujannad“, „Agamemnon“, „Tõivutoojad“, „Eumeniidid“. Lisaks on kuni 19. sajandini Aischylose tragöödiaks peetud kindlalt „Aheldatud Prometheust“, kuigi selle autorluses hakati teistsuguse stiili ja Aischylosest hilisemate tekstiviidete tõttu kahtlema (*ibid.*: 432-433). Robert Westphal⁵ oli esimene, kes spekulatsioonid 1856. aastal „Aheldatud Prometheuse“ autorluse üle. 20. sajandil lisandus veel teisi teadlasi⁶, näiteks Mark Griffith⁷, kes tragöödia lingvistilisi ja meetrilisi aspekte uurides järeldas, et Aischylos ei olnud selle teose autor.

1.4.2. Aischylose tragöödiad: teema ja stiil

Aischylos on pärvinud nimetuse „teatri isa“, olles loonud tragöödiast meile tuntud vormi, kus on sündmustikus vähemalt kaks eraldiseisvat tegelast (Burian 2023: 9). Aischylose tragöödiad saab paljude teiste erisuste kõrval jälgida läbi kahe telje: teemakäsitluse ja keelelise vormi. Võiks öelda, et just need aspektid muudavad teda teiste poeetide seas silmapaistvaks. Olgugi et teema ja keeleline vormi on erinevad kontekstid, peegeldab Aischylose stiil just mõlema sümbioosis arhailisemat kõnepruuki, kus on nii temaatiliselt kui ka vormiliselt märgata seoseid eepika ja lüürikaga (Finglass 2023: 27). Seda eelkõige „Oresteia“ triloogias, kus temaatika on võetud otseselt Stesichorose suurejoonelisest poemist fr. 45–43 (*ibid.*). Lisaks on Aischylose puhul tõendatud uudset teema esitusviisi, seda just ajaloo ja müüdi kombineerimise näol (Winnington-Ingram 1985b: 283). Nimelt vaatas kreeka ühiskond müüte ja nende esitust tihti peale kui ajaloolist representatsiooni – sarnasel viisil mütologiseeris Aischylos ajalugu. Seetõttu võib tema uudsuseks pidada ajalooliste šüžeede mütoloogilisse vormi kohandamist (*ibid.*).

Aischylose luulele on omane raskepärane stiil, millele on juba antiikajal heidetud ette liigset ülevust ja haruldasest sõnavarast tingitud raskesti arusaadavust (Burian 2023: 8). Raskepärane stiil tuleb aga koori rollist, sest Aischylose tragöödiates on kooril – eelkõige laulval kooril – suurem osakaal. Selle arvelt on sündmuste arv väiksem, mis omakorda teeb narratiivist arusaamise keerukamaks (Burian 2023: 8). Aischylose tragöödia ei ole vaid

⁵ A. Rossbach, R. Westphal, *Metrik der griechischen Dramatiker und Lyriker* (Leipzig, 1856).

⁶ M. L. West, R. Bees jt.

⁷ M. Griffith, *The Authenticity of Prometheus Bound* (Cambridge 1977).

tegevus, vaid ka traditsiooni peegeldus, mis avaldub eelkõige vormilistest aspektidest, nagu näiteks laulvast koorist. Tema „raskepärast“ stiili on nii tema kaasaegsed kui tänapäeva kuulajad/lugejad paljuski kiitnud, leides tema tekstidest märke keelemängust, millel on nii füüsiline kui ka semantiline eesmärk. Näiteks omistatakse tema tragöödiatele keele läbilõikavat fenomeni, mis mõjub paratamatult – tähendusest sõltumata – kehale (Nooter 2017: 4).

Lisaks lüürilisele koorile, mis iseloomustab Aischylose stiili, on tema korpuses tuvastatud hulgaliselt ritualistlikke ja loitsulikke lingvistilisi elemente, näiteks palvete esitamine, tänamine, needuste lausumine, itkemine jne, mis jällegi võisid raskendada tragöödia tekstist aru saamist, sest kindlas rituaalis lausunud sõnad ja registrid ei pruugi järgida tavalist igapäevaelu kõnet (Griffith 2008: 19-20). See asjaolu mängib ka rolli kesisemas Aischylose retseptisioonis nii antiikajal kui ka keskajal. See ei tähendaks, et Aischylose stiil oleks stabiilselt ühetaoline, vaid hoopiski on tema tekstidest tuvastatud rikkalikku keelekasutust, mis mängib nii tähenduse kui vormiga (eelkõige meetrikaga) (*ibid.*). Olles laenanud paljuski kaasaja ja ka eelnenud poeetilistest vormidest, viitab Aischylose silmapaistev keelekasutus kolmele keelele: eepilisele (ja Homerose), lüürilisele ja rituaali keelele. Olgugi et Aischylos ei integreeri tragöödiatesse otseseid homeroslikke vorme, on tema sõnavara siiski arhailine, mis paratamatult viitab vanale kultuurile. Lisaks tundub, et Aischylose narratiivsed tehnikad laenavad palju eepikast, kus mängitakse jutustaja ja vaatepunkti vahetamisega (Griffith 2008: 10). Koorilüürikast justkui pärineks Aischylose tragöödiate pühitsev ja tähistav alatoon. Samuti on koorilüürikute Pindarose ja Stesichorose müütilised teemakäsitlused, ülev kõne, keerukas süntaks, metafooride kasutamise jne Aischylose stiili puudutanud, olgugi et Pindarose ja Stesichorose näol oli tegu üksteisest erinevate lüürikutega. (*ibid.*: 16-17). Kuivõrd Aischylose stiil on silmatorkav teiste antiikpoeetide seas, on ka tema välja kasvanud kindlast traditsioonist ja kontekstist, mida tema teosed peegeldavad läbi vormi või läbi teema.

1.4.3. Aischylose tragöödia koor

Aischylose stiili üks põhilisemaid tunnuseid on kindlasti koori suur osakaal, sealhulgas ka koori lüüriline osa. Kõik, mis puudutas Aischylose stiili üleüldiselt, on asjakohane öelda ka Aischylose koorikasutuse kohta. Lisaks on Mark Griffith (2008: 6) omistanud Aischylose teostele ja koorile suure keelelise variatiivsuse, kus keelelisi registreid muudetakse palju, saavutatades polüfoonsust ehk mitmehäälsust (*ibid.*: 39). Mitmehäälsusega ja erinevate vaatepunktidega tegeleb narratiivi fokalisatsiooni uurimine, mida avan ringkompositsiooni meetoodika peatükis (vt. peatükk. 2.3.2. „Ringkompositsioon poeetilises keeles: narratiiv“).

Kui paljuski on räägitud, et tragöödia koor peegeldab ühiskonna kommuuni mingit osa või mingit kogukonna häält (Stehle 2023: 230), siis Aischylose tragöödiates – eriti aga kooriosades – tasuks jälgida, kuidas seda kommuuni nn ühtset kogukonnahäält peegeldatakse. Nimelt ei pruugi kogukonna hääl olla alati ühelaadne, vaid ta võib alal hoida erinevaid kihistusi, erinevaid vaatepunkte ja hääli, mis elavad ühes „pajas“ koos. Aischylose koor ei esinda vaid ühtset kogukonna häält, vaid ta peegeldab kogukonna (ja ka maailma) ambivalentsust (Griffith 2008: 54-55). Eva Stehle (2023: 231) näeb Aischylose koori esindavat omavahel kriisis olevat kosmilist jõudu kui ka kaasaja ühiskonda. Koor peegeldab nähtavasti lõhet jumalikkuse ja ühiskondlikkuse vahel.

Selleks, et näidata seda ambivalentsust, kasutab Aischylose koor erinevaid meetrilisi ja rütmilisi vahendeid. Näiteks kasutavad koori lüürilised osad palju lühikesi stroofe, selleks et siduda omavahel selgelt eristuvaid osasid. Aischyloسل ei ole kindlat süsteemi stroofide, antistroofide, mesoodide, epoodide esitamiseks. (Stehle 2023: 231) Samuti esineb tal astroofilisi osasid, mis on korduva rütmita stroofid. Aischylosele omistatakse ka uue meetrumi, *dochmius*'e kasutuselevõttu (◡ — — ◡ —) (Griffith 2008: 26). Meetrum tõendab samamoodi nii Aischylose teatri kui koori variatiivsust, etteaimamatust ja lõhestumist. Kuivõrd koori tantsu kohta pole palju teada, on eeldatav, et Aischylose koori tants järgis sarnast stiili nagu sõnad.

1.5. Tragöödia „Palujannad”

Tragöödia „Palujannad“ ehk kreeka keeles *Ἰκέτιδες* (*Hiketides*) on üks tragöödia tetraloogiast, mis keskendub vanakreeka iidsele müüdile – Io järglastele, eelisjärjekorras aga danaiididele. Danaiidid ehk Danaose tütreid kujunevad tragöödia „Palujannade“ protagonistideks, kelle tegelaskuju esindab koor. Samamoodi oletatakse, et triloogiasse kuulus ka tragöödia „Danaiidid“, milles kehastasid danaiidid samuti kooriosa (Sommerstein 2008: 277).

Danaiidide müüdist on mitmeid erinevaid versioone ning ka Aischylose esitatud variant on üks paljudest. „Palujannade“ parodose alguses kuulutavad danaiidid, et nad põgenevad pühalt maalt (Egiptusest), sest neid kimbutab julm ja ebapüha abielu Aigypose poegadega (v. 1-10). Danaiidide pärimus ulatub ürgse esiema Ioni, kellele nad samuti parodose alguses viitavad (v. 16– 18).

esiema Io, kellest palujannade ehk danaiidide koor palju laulab, oli Argoses Hera preestrinna, kellesse Zeus armus. Mõistagi, läbiva motiivina Kreeka mütoloogias, sai Hera selle

peale tulivihaseks ja tema eesmärgiks oli Iole kätte maksta. Selle peale muutus Io aga mullikaks. Hera saatis kiini (parmu) mullikat piinama, mis sundis Iot põgenema Argosest läbi Kaukaasia ja India, nii et ta jõudis lõpuks Egiptusesse, kus Zeus oma puudutusega muutis mullika taas naisekujuliseks. Läbi puudutuse viljastas Zeus Io ning sündis Epaphos, kellele danaiidid paljusid kordi parodoses viitavad. Epaphose järglastena sündisid kaksikud Aigyptos ja Danaos, kellest konkreetsem tragöödiasse puutuv jutt alguse saab. Aigyptos ja Danaos – nagu tihtilugu kaksikvendadega vanakreeka mütoloogias juhtub – said vihavaenlasteks. Miks kaks pere poolt omavahel tülli läksid, ei ole selge (Sommerstein 2019: 4). Võimalik, et vennad läksid omavahel riidu valitsemise, sõjategevuse või halva ende tõttu, mida oraakel Danaosele avaldas, mille järgi väimees või tütre voodikaaslane tapab Danaose (Sommerstein 2019: 6). Niisiis ei ole täpselt selge, mille pärast läksid vennad tülli, ja kas Aigyptose soov panna Danaose 50 tüdarta, danaiidi, oma poegadele naiseks oli vaenujala põhjus või hoopiski tagajärg – siin on mitmeid võimalusi.

Danaos oli abielule vastu ja lahkus koos oma tütardega tagasi esiema, Io kodumaale Argosesse, et sealt asüüli küsida. Danaiidid koos Danaosega saavad üle mere Argosesse ja paluvad sealse kuninga Pelasgose armu, et nad võiksid sinna jääda, olgugi et see võib esilekutsuda sõja Argose ja Egiptuse vahel. Seejärel keskendub tragöödia „Palujannad“ danaiidide tõestusele, miks nad ei peaks Aigyptose poegadega mitte naituma – eelkõige selle ebapühaduse tõttu, mida Zeus-kaitaja (*Ζεὺς Ἀφίκτωρ*) ei kiidaks. Küll aga saavad Aigyptose pojad juba „Palujannade“ tragöödia lõpus Argosesse ja nõuavad oma õigust. Selles tragöödias naeratab õnn näiliselt danaiididele, kus Argose kuningas on palujannade soovile ja palvele meeltnööda ja lubab neile osutada kaitsealust Aigyptose poegade eest, nii et Egiptus ja Argos lähevad omavahel sõtta. See-eest räägib traditsioon, et lõpuks abiellusid danaiidid, kas Danaose enda tahtel või kokkuleppel, siiski oma nõbudega. Pulmaööl tapsid kõik pruudid, välja arvatud Hypermestra ja Amymone, oma peigmehed ära. Hypermestra sai koos aigiptiidi Lynkeusega uue vägeva Argose liini (taas)rajajaks, kellest sündisid kangelased ja suurtegelased, nagu Danae, Perseus ja ka Herakles. Amymone sai aga Poseidoni väljavalituks. Aischylose „Palujannade“ proloog räägib hetkest, mil danaiidid on koos isaga randunud Argosesse ning paluvad Zeusilt ja jumalatelt kaitset. Tragöödia keskmeks on aga Argose valitseja Pelasgose poolehoidu palumine. Seejuures püsib terve tragöödia vältel õhus hirm, et Aigyptose pojad randuvad Argosesse ja danaiidid peavad ennast siduma vastumeelse abieluga. Seda lugu on kirjutatud Pseudo-Apollodorose *Bibliothēke* raamatus 2.1.3–2.1.5.

„Palujannad“ on vaid üks osa tervest danaiidide triloogiast. „Palujannades“ on kooril väga tähtis roll, lisaks danaiidide koorile on omajagu oluline ka Aigyptose poegade ja ilmselt

ka argiivide sõdurite koor. Koori niivõrd suur roll tekitas teooriaid, et “Palujannad” võiks paigutada Aischylose esimeseks tragöödiaks – mis on nüüdseks ümberlõkatud. See-eest on valdav arvamus, et „Palujannad“ olid triloogia esimene tragöödia, mida toetavad kooris avalduvad sisulised asjaolud. Näiteks on selleks suuremahuline parodos, kus danaiidid räägivad oma Io ja Zeusi päritolust, kinnitades oma identiteeti, ja mure ehk tragöödia rõhutamine (Sommerstein 2019: 12-13). Lisaks parodose omadustele sobitub „Palujannad“ triloogia esimeseks osaks, sest tragöödia lõpp jääb lahtiseks: ühtviisi saavutavad danaiidid oma tahtmise ja ei pea Aigypose poegade abielumise, teisalt aga vihjavad argiivide sõdurid värsis 1056 palujannadele *σὸ δὲ γ'οὐκ οἶσθα τὸ μέλλον* ehk „Sa ei tea määratud.“, mis oma ambivalentuses näitab olukorra võimalikku muutust. Kuna palujannadel õnnestub saavutada Pelasgose poolehoid, algab Argose ja Egiptuse vahel sõda.

Üldjuhul arvatakse, et teine näidend võis olla “Aigypose lapsed”, mis on sõjakeskne ja mida „Palujannad“ oma lahtise lõpuga võiks sisse juhatada (Sommerstein 2019: 13). Arvatavasti moodustas triloogia kolmanda osa tragöödia nimega “Danaiidid”, mis rääkis hommikust peale pulmaööd, kus mõrslad olid peigmehi mõrvanud. Tetraloogias peetakse saatüdraamaks ühe danaiidi, Amymone lugu ning seda, kuidas ta läks Danaose käsul vett otsima – Argos oli Poseidoni armust ilma jäänud ning seega oli seal pidevalt põud – ja kuidas ta tee peal kohtas saatürit, kes tahtis teda vägistada. Hirmsale olukorrale sekkus vahele mere- ja veejumal Poseidon, kes päästis Amymone ja astus temaga vahekorda. Niiviisi avalikustas Poseidon Amymonele Lerna allikad ja vesi toodi tagasi Argosesse. (Apollodoros 2.1.4).

1.5.1 Kooriosa ja parodos

Kuigi draamaanalüüsis keskendutakse sageli karakteritele ja tegevusele ning vähem jutustamisviisile, siis Aischylose “Palujannade” koor kehastab mõlemat, nii kannatavat tegelast kui ka jutustajat, kes tutvustab olukorda ja seda, mis on neid siiani saatnud. Seega esindab „Palujannade“ koor narratiivi seisukohalt erinevaid tüüpe: nii jutustajat kui ka tegelast – ühtlasi homodiegeetiline jutustaja, kes on ise toimuvate sündmuste osaline.

Nii nagu mainitud on arvatud just „Palujannade“ koori parodose tõttu, et antud tragöödia võis olla esimene terve triloogiast. Seda eelkõige parodose sisurohkuse ja mitmete raamjutustuste (ehk ka mineviku lugude) elluäratamise tõttu. „Palujannade“ tragöödia koori parodos ehk koori sissemars on ühtlasi ka proloog ning seeläbi esitab see oma funktsioonilt raamjutustust, jutustades nii eelnevast ja tulevases – lugudest, mis on antud jutuga seotud, kuid on toimunud kellegi teisega teises ajaraamis. Selles perspektiivis on danaiidide koor muuhulgas

raamjutustajad. Raamjutustus ja ringkompositsiooni omavahelist võimalikku suhet kirjeldan meetoodika peatükis (vt. peatükk. 2.3.2. „Ringkompositsioon poeetilises keeles: narratiiv“).

Sisus peegeldab parodos danaiidide saabumist Argose maale ja seda, kuidas nad pöörduvad Zeusi ja teiste kohalike jumalate poole, et küsida nende armu ja kaitset kimbutava ohu eest. Esitades palveid jutustavad danaiidid ka oma päritolust ja oma vihaobjektist ning anuvad Zeusi teda ülistades, et neile leiduks „jumalate altar“, kuhu põgeneda. Vägevale narratiivsele ja eepilisele sisule, peegeldab „Palujannade“ naiskoor parodoses ka hulganisti lüürilisi elemente, mis väljendub eelkõige *threnos*’e ehk leinalaulu esitamisega, vihjates selgelt kogukonna rituaalsele toimingule, mis on Aischylose kooridele väga tavapärane.

Sellele lisandub ka veel hümni traditsioon Kreeka ühiskonnas, mis väljendub juba ainuüksi tragöödia nimetusestki „Palujannad“, vihjates selgele religioossele rituaalile ehk palvele. Kui tuua täpsemaid kõrvutussuhteid teiste žanritega, eriti aga hümniga, sarnaneb „Palujannade“ parodos kleetilise hümniga, mis on lihtsustatult jumalale pühendatud laul, koosnedes tavaliselt pöördumisest jumala poole, palvest, põhjendusest (narratiivne osa, miks jumal peaks sekkuma) ja taas kord palvest, millega pöördutakse tagasi hümniga alguse juurde (Päll 2000: 22). Calame (2012) omistab Homerose hümnidele kindlat struktuuri, mis koosneb eelkõige pöördumisest jumala poole, ülistusest ja palvest, kuid sinna võivad veel lisanduda narratiivsed digressioonid ehk kõrvalepõiked. Hümni olid esitatud religioossetel rituaalidel *do ut des* („mina annan, et sina saaksid anda“) põhimõttel ja kasutavad seega vastavaid keele pragmaatilisi elemente, nagu näiteks enesereferentsiaalseid asesõnu, lausumishetkele viiteid, täpsustavaid deiksiseid (näiteks „see“), mida proovin ka siinses magistratöös ringkompositsiooni puutuvalt uurida. Hümnides oli tähtis roll eelkõige laulul, millest kujunes „ohvriand“ jumalatele. Kuivõrd sisu kätkes tihtipeale mingisugust *mythos*’t, muutub see sama *mythos* aidi esituses lauluks, nii et kujuneb rituaal, milles aoid annab (*do*) laulu ja millele vastavalt jumalalt (*des*) oodatakse vastust. (*ibid.*) Kuivõrd danaiidid kehastavad palujannasid, kes pöörduvad Zeusi poole, on paslik vaadata, kuidas on nende teksti integreeritud hümniga ja seega ka rituaalile omaseid tekstuaalseid võtteid eelkõige ringkompositsiooni loogika järgi.

2. Ringkompositsioon: võimalus lugeda teksti teisiti

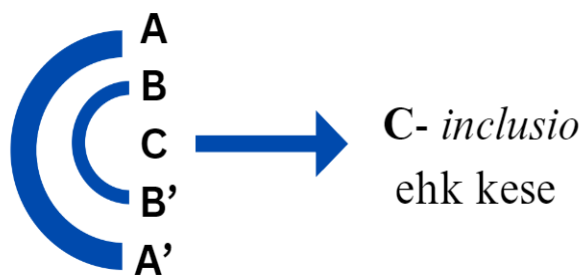
Ringkompositsioon on minu magistritöö põhiline uurimisteema, mille najal analüüsin Aischylose tragöödia “Palujannade” koori avaosa ehk parodost, vaadates kas ja kuidas esineb tragöödia alguses ringkompositsiooni ning kuidas võib tuvastatud ringkompositsioon toetada tragöödia kooriosa oma performatiivses esituse kontekstis (st. kuidas ringkompositsioon toetab tragöödia paremat suhestumist oma kuulajate ja vaatajatega). Kuna ringkompositsioonil kujuneb tekstis või tekstilõigus teatud fookuspunkt ehk kese, mille ümber ideed koonduma hakkavad, annab ringkompositsiooni jälgimine tihtipeale teistsuguse lugemiskogemuse. Antud peatükis soovin avada võimalikke interpretatsioone, mida ringkompositsioon nii oma suures kui väikeses ulatuses võib pakkuda, ning kommenteerida komistuskivisid ja võimalikke eksitusi, mida ringkompositsiooni tagaotsimine võib kaasa tuua. Esmalt avan ringkompositsiooni mõistet, seejärel erinevaid ringkompositsioonilisi jaotus- ja tõlgendusvõimalusi ning seejärel esitan ringkompositsiooni olulisi aspekte eelnevatest peatükkidest tõukvalt: kordusi ja narratiivi.

2.1. Ringkompositsioon kui vormiline üksus

Ringkompositsioon seisneb teksti osade vastavuses paiknemises, seejuures on vastavad elemendid esitatud teatud hierarhias (Gentili 1995: 62–63). Ringkompositsiooni põhimõte on korrata teksti ühe osa lõpus sellesama tekstiosa algust ehk algset mõtet niiviisi, et terve kõnealune tekstiosa on raamistatud väljendite/ütluste/mõtetega, mis haakuvad (ühel või teisel viisil) teksti tervikmõttega ja mis on omavahel vastavuses (*ibid.*). Korduvat elementi, mis moodustab ringstruktuuris parallelsust, nimetatakse isotoobiks (Steinrück 1997). Muusikateaduses on ringkompositsiooni vaste *ritornello* ehk teose korduv osa, mis võib olla identne või sarnane sellele, mida korratakse (van Otterlo 1944). Kirjandusteadustes tähistab ringkompositsioon samuti isotoopide vastavuses paiknemist, kus paralleelsed isotoobid ei ole tingimata identsed, vaid jagavad mingit märkimisväärset ühisosa. Ka siinses magistritöös lähtun eelkõige sarnastest isotoopidest, mitte tingimata leksikaalselt identsetest – tähtis on eelkõige sarnasus tähenduse tasandil.

Tüüpiline ja kõige lihtsam ringkompositsiooni skeem võiks olla ABA', kus A tähistab ühte mõtet/ideed, B tähistab uut ja eraldiseisvat mõtet ja A' on esimese mõtte kordus kas otseselt või muudetud viisil. Harilik ringkompositsioon, antud kontekstis ka ringstruktuur,

esindab skeem ABCB'A', kus A, B ja C annavad alust luua pikemat seostatud mõttearendut (joonis 1).



Joonis 1. Ringkompositsiooni traditsiooniline skeem ABCB'A', kus kujuneb kese C.

Ringstruktuurile, olles ringkompositsiooni nn väiksem üksus, sarnaneb kiasm, mis on paralleelsete elementide ja ideede kordamine ümberpööratud viisil (ABB'A') (Welch 1998: 2) ning tihti arvatakse kiasmi samuti ringkompositsiooni hulka, kuigi sellel ei kujune eraldiseisvat üksust (*inclusio*, kese), millele saaks semantiliselt rohkem tähelepanu pöörata. Kiasmi kui ringkompositsiooni liigina on ulatuslikult uurinud John W. Welch kogumikus *Chiasmus in Antiquity, Structures, Analyses, Exegesis* (1998)⁸.

Vahest kõige traditsioonilisemad ja levinuimad ringkompositsioonide näited pärinevad eepilisest traditsioonist, eelkõige Homeroselt, kelle eeposed näitavad hästi ringkompositsiooni erinevaid mastaape: ringkompositsioon võib esineda nn „makrotasandil“ ehk tervet teost hõlmavana, kus teos tervikuna peegeldab oma osades (näiteks lauludes) eelnevat toimunut, samuti leidub nn „mikrotasandi“ ringkompositsioone, kus ringstruktuur tekib väiksemas ulatuses ümber mingi episoodi, mis jääb ühe laulu või kindlate värsside piiresse. Mikrotasandi ringkompositsioon ehk mingit episoodi läbiva ringstruktuuri näiteks on Homerose „Iliase“ 9. laul v. 437–445:

A 437: πῶς ἂν ἔπειτ' ἀπὸ σεῖο φίλον τέκος αὖθι λποίμην „kuidas siis võiksin, mu poeg, maha jääda ma üksinda siin?“⁹. Noore poja lahkumine ja üksijäämine

B 438-439: οἶος; σοὶ δέ μ' ἔπεμπε γέρον ἱππηλάτα Πηλεὺς / ἤματι τῷ ὅτε σ' ἐκ Φθίης Ἀγαμέμνονι πέμπε „Saatis su kaaslaseks mind vana Peleus, kaarikuriüütel, / päeval, mil Phthise mailt ära sõitsid Atreidese väkke.“ Saatmine

C 440-441: νήπιον οὐ πω εἰδὼθ' ὁμοῖον πολέμοιο / οὐδ' ἀγορέων, ἵνα τ' ἄνδρες ἀριπρεπέες τελέθουσι. „Nooruk sa veel olid, ei sõda tundnud sa kõigile rasket/ei sõnaseadmist ka nõupeol, kus mehi pärjatab kuulsus.“ Nooruki teadmatus sõjast ja sellega kaasnevast kuulsusest

⁸ Esmakordselt ilmunud 1981. aastal.

⁹ Kreekakeelseid värssse 437–445 saadab August Annisti (2004) eestikeelne „Iliase“ tõlge.

B' 442-443: *τοῦνεκά με προέηκε διδασκόμεναι τάδε πάντα, / μύθων τε ῥητῆρ' ἔμεναι πρηκτῆρά τε ἔργων* „Selleks saatis ta mind, et õpetaks sulle ma kõike, / et sinust sirguks mees – sõnas kindel ja tarmukas teoski.“ Saatmine

A' 444-445: *ὥς ἂν ἔπειτ' ἀπὸ σεῖο φίλον τέκος οὐκ ἐθέλοιμι / λείπεσθ', οὐδ' εἴ κέν μοι ὑποσταίη θεὸς αὐτὸς* „Ei, minu armas poeg, maha jääda ma või sinust siia / kuidagimoodi, ka siis, kui ehk mõni taevane tõotaks“ Noore poja lahkumine

Samuti esineb „Iliases“ makrotasandi ringkompositsiooni lauludes 1, 2, 3 ja 22, 23, 24:

A – laul 1: Achilleuse ja Agamemnoni tüli – Achilles kaotab Briseise, Achilleuse viha Agamemnoni vastu

B – laul 2: tseremoniaalne vägede rivistumine ja valmistumine lahinguks, seejuures kataloog Kreeka väejuhtidest ja kangelastest

C – laul 3: duell Menelaose ja Parise vahel

C – laul 22: duell Hektori ja Achilleuse vahel

B' – laul 23: tseremonialne matus, jäetakse hüvasti Kreeka juhtidega

A' – laul 24: Achilleus on kaotanud Patroklose ja hoiab kättemaksuks Hektori surnukeha enda käes

Siinses magistritöös vaatan ringkompositsiooni vaid “Palujannade” parodoses ning seetõttu ei ulatu analüüsitarv tekstiosa üle 175 värssi. Seetõttu keskendun eelkõige mikrotasandi ringkompositsioonile ehk väiksematele ringstruktuuridele, mis on värsiparallelismide kesksed ja ei ulatu üle 30 värssi.

2.1.1. Ringkompositsiooni puudutavad struktuuri üksused ja mõisted

Kuna ringkompositsioon koosneb korduvatest elementidest, on asjakohane nimetada tekstiüksuseid, mis on ringkompositsiooni aluseks ning mida Aischylose tragöödia “Palujannad” koori avaosa vormianalüüs vajab.

Alustades kõige väiksemast üksusest, moodustab just **isotoop** aluse kordusele (Steinrück 1997). A. J. Greimas (1993: 91) on isotoopiat mõtestanud ja annab talle järgneva põhjenduse: “Isotoopia all mõistame korduvat semantiliste kategooriate kogumit, mis võimaldab ühtset teksti/jutustuse lugemist, niiviisi, et teostab osalisi lugemisi lausungitest ja nende mitmetähenduslikkuse võimaluste lahendamisest, mis on juhitud püüdlusest ühtsele (st ühetähenduslikule) lugemisele.”¹⁰. Greimasi seletusest isotoopiast järeldub, et isotoop on semantiline ehk tähenduslik üksus, mis kordub, ja mis aitab sidusale ja ühtsele tekstitõlgendusele kaasa. Courtés (2003: 103) täpsustab, et isotoopia on vähemalt ühe ühise

¹⁰ *Par isotopie, nous entendons un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique* (A. J Greimas 1993).

tunnuse ilming vähemalt kahes erinevas süntagmaatilise telje (semantilises) üksuses.¹¹ Seejuures moodustavad süntagmaatiline ja paradigmaatiline vastandseos olulise aspekti tähendusloomes, milles süntagmaatiline tähendustelg tegeleb keeleelementide ühendamise ja järjestusega horisontaalsel teljel (Lotman 2006: 140) ja paradigmaatiline seos tegeleb valikuga ekvivalentsussuhte tasandil ja eelkõige tähendusega vertikaalsel teljel (*ibid.*: 143-144). Antud juhul on paradigmaatiline¹² tähendusltelg sisutasand, millel isotoobid tekivad, ja süntagmaatiline¹³ telg tegeleb keeleelementide järjestusega. Isotoop on seega element, mis jagab ühist seemi ehk väikseimat tähendust kandvat osa teise isotoobiga, andes aluse luua parallelismi (Klinkenberg 1996: 118). Seega vaatan isotoopi kui eraldiseisvat osa, mis jagab ühist (tähenduslikku) osa teise sarnase osaga ning töötab eelkõige analoogiateljel, mille alusel luuakse teise isotoobiga mingi sarnasusuhet, jagades kas süntagmaatilist või paradigmaatilist telge. Olgugi et isotoopide sarnasus võib avalduda ka läbi süntaksi või meetrilise positsiooni ei ole need antud magistritöö fookuses. Kaks vastavuses olevat isotoopi moodustavad paralleelsed tekstiosad (tähendusosad või lauseosad) ehk parallelismi.

Näiteks kujuneb isotoopia ehk isotoopide paarid “Palujannade” parodose värssides 69–76, kus üksteisele vastavad isotoobid on antud näites ja proosatõlkes märgitud sama värviga¹⁴:

<p>τὼς καὶ ἐγὼ φίλῳδουρτος Ἰαονίοισι νόμοισι δάπτω τὰν ἀπαλὰν εἰλοθερῆ παρειὰν ἀπειρόδακρύν τε καρδίαν. γοεδνὰ δ’ ἀνθεμίζομαι δειμαίνους, ἀφίλου τᾶσδε φυγᾶσ Ἀερίας ἀπὸ γᾶσ εἴ τις ἔστι κηδεμών.</p>	<p>στρ. γ 70</p> <p>75</p>	<p>Seega mina leinalembene joonlaste kommete järgi kraabin/rebin päikesepõletatud õrna põske ja pisaraid tundmatut südant, ehin ennast leinaga, kartes, kas sellel sõpradeta põgenemisel uduselt maalt on keegi kaitsja</p>	<p>70</p> <p>75</p>
--	--------------------------------	---	---------------------

Niisi moodustab isotoop sõnade paarist *φιλόδουρτος* „leinalembene“ (v. 69) ja *ἀφίλου* „sõpradeta“ (v. 74). Antud isotoobid moodustuvad samast sõnatüvest *φίλος* ja jagavad seemi „armas“ või „armastav“. Näites kujunevad isotoobid sõnatüvele toetudes, kuid need võivad kujuneda ka ainuüksi tähenduse tasandil. Isotoobi paar võib tekkida ka kontekstikeskselt, näiteks moodustab fraas *Ἰαονίοισι νόμοισι* „Joonia kommete“ (v. 69) paralleelse isotoobi fraasiga *εἴ τις ἔστι κηδεμών* “on keegi kaitsja“ (v. 76): tragöödia peategelased danaiidid peavad

¹¹ *Isotopie... la présence d'au moins un trait commun à au moins deux unités (sémantiques) situées sur l'axe syntagmatique" ...* (J. Courtés 2003).

¹² Kutsutud ka kui „vertikaalne telg“.

¹³ Kutsutud ka kui „horisontaalne telg“.

¹⁴ Siin ja järgnevatel tekstinäidetes asub kreeka keelne tekst vasakul ja eestikeelne paremal. Eestikeelsed tõlked „Palujannade“ parodosest on siin ja edaspidi valminud omal käel koostöös lugemisringiga, kuhu kuulusid Janika Päll, Martin Steinrück, Neeme Näripä, Elo-Mall Toomet, Kadri Novikov ja Vallo Kask.

käituma kreeka kommeteale kohaselt (v. 69) ja nad otsivad kreeklaste seast endile kaitsjaid (v. 76). Ühiseks seemiks – elementaarseks tähendusüksuseks – saaks sel juhul Kreeka ja kreeklased, kelle poole pöörduakse. Antud värssides leidub ka teisi isotoope ja nende paare, mis on tähistatud ühiste värvidega.

Samuti tasuks ringkompositsioonist lähtuvalt ära märkida retoorilist figuuri ja struktuuri elementi **anafoor**, mis tähistab kitsamalt sama sõna või referendi kordust ja kuulub leksikaalsete korduste alla (Novikov 2012: 124). Kui isotoop käitub eelkõige semantilise üksusena, siis on anafoor tekstisisene kordus ja seega struktuuri element, mis toob tagasi eelnevalt mainitud elemendi anafoorina või viitab tulevasele katafoorina (Felson 2004: 258), seejuures on anafooride ülesanne teksti sidususe loomine (*ibid.*: 254). Antud töös kasutan anafoori pigem selgemate mõttekorduste elemendina, kus vihje eelnevale on arusaadav. Anafoorilist kordust ringkompositsioonis selgitan järgmises alapeatükis 2.2.1 “Vormist semantikale: anafoorne ja inklusiivne ringkompositsioon”.

Kese, ka *inclusio*, on ringkompositsiooni keskne element, mille ümber paiknevad isotoobi- paarid ehk paralleelsid. Kese võib ringkompositsioonis olla (ABCB’A’). Kiastilises ringkompositsioonis ei kujune kese sel viisil, sest tal on skeem ABB’A’, kus B isotoop moodustab paralleelsid. Teisalt võib muidugi seda sama skeemi visandada ABA’ kujul, kus olgugi, et tegemist on kiasmiga, kujuneb kese.

Parallelism on lauseosade (fraaside või retooriliste koolonite) vastavuses paiknemine (Jakobson ja Pomorska 1983: 103). Neid vastavusi võib esineda aga erinevatel tasanditel ja seetõttu eristatakse klassikaliselt kolme erinevat paralleelsid vormi (Ostrowicz 2003: 546–547):

- 1) semantiline, mis kaasab endaga sama tähendusega paralleelseid lauseid või kooloneid (ringkompositsiooniline parallelism)
- 2) süntaktiline, mis sisaldab sarnase või identse süntaktilise struktuuriga lauseid või kooloneid, mis on omavahel ühendatud kas anafooridega (sõnakordus lausete või värsside alguses) või *homoioteleuton*’i abil (lõpukordus ehk lõpuriim, võib olla kas korratud sõna, analgoone vormi lõpp või koordineerivate partiklite abil, näiteks *οὔτε... , οὔτε...*jne)
- 3) kvantitatiivne, mis sisaldab paralleelseid struktuure, mis on sama silpide arvu ja rütmiga (selle puhul näiteks teatud värssid või retoorika puhul silbirütm). Seda saab vaadata proosa puhul.

Siin töös on semantiline parallelism ringkompositsiooni analüüsi aluseks ja süntaktiline parallelism eraldiseisev retooriline võtte, mis aitab teksti mõtestada ja liigendada. Parallelismi allmõiste võiks olla veel ka **antitees**, mis põhineb süntaktilisel paralleelsidil, kus lähedal asuvate koolonite või suuremate tekstiosade ideed ja mõtted on vastandlikud (Lausberg 1998: 349). Perioodides, mis põhinevad antiteesidel ja paralleelsididel, võib ringkompositsiooni esineda

kiastilises struktuuris, mis ühendab ja liigendab kõrvutipaiknevaid perioode samatüveliste sõnadega, moodustades poliüptoni (Päll 2007: 110).

Antud töös on ringstruktuuride tuvastamisel oluline leida leksikaalseid (süntaktilisi) ja eelkõige semantilisi parallelisme. Vastavad parallelismid ei pruugi olla täpselt sama tähendusega, kuid nende semantiline väli on siiski jagatud, näiteks “lahkumine” ja “saabumine”, kus tegu on mõlemal puhul mingi paigaga ja sealt/sinna liikumisega.

2.2. Mis ja milleks on ringkompositsioon? Ringkompositsiooni praktiline väljund

Ringkompositsiooni kui kirjandusnähtust võiks laias laastus kirjeldada mitut moodi. Esiteks võiks seda käsitledes mõelda kindlale struktuurile või vormile, milles mingi kirjandusteos on kirjutatud või mida leidub mingis kirjandusteoses või tekstis – seda näitab vormianalüüs. Lohman (1970: 7) leiab uurimuses “Iliase” otsekõnede kohta, et eepose kui ka üldistatult antiikkirjanduse rütmilises vormis on märgata kolme tendentsi: parallelismi (ABAB), ringkompositsiooni (ABA) ja “vaba (assotsiatsioonil põhinevat) järjestust” (*free association* või *l'enchaînement libre*) (ABC). Kõik need kolm vormi tegelevad teksti struktureerimisega. Seejuures on Lohman omastanud neile ekspressiivseid funktsioone, milles parallelism esitab pigem ratsionaalset arutelu, kus kaks mõtet/lauseosa pannakse vastakuti, (vaba) järjestus tekitab kliimaksit, sisendades tunnete kuhjamisest, ning on omapärane eelkõige afektiivsetes episoodides. Ringkompositsioon võimaldab aga luua fookust narratiivile või põikida teksti kirjeldust ja täita niisiis deskriptiivset, samuti ka dialektilist funktsiooni teiste funktsioonide hulgas. (*ibid.*) Ringkompositsiooni vorm põhineb aga kordustel, kuivõrd selle struktuur põhineb vastakuti paiknevatel semantilistel (ja ka süntaktilistel) parallelismidel, mis koonduvad ümber keskse isotoobi. Kuivõrd ringstruktuure ja parallelisme on erinevaid, võivad teatud ringstruktuurid korrata ka ühte ja sama värssi täies mahus või korratakse sarnase tähendusega värssi teises sõnastuses – seda on näiteks palju märgata Homerose “Iliases”, kus värssirea kordamine taasaktualiseerib episoodi, nii et jutustus rõhutab tähtsatele elementidele/episoodidele ja on kuulaja perspektiivis arusaadavam (Otterlo 1944). Nii näiteks kordab „Iliase“ 4. laul värssivahemikus 251–365 vastavaid paralleelseid värssse ja tegevusi peaaegu identsete fraasidega:

251: ἦλθε δ' ἐπὶ Κρήτεσσι κίων ἀνὰ οὐλαμὸν ἀνδρῶν.
 272: ὥς ἔφατ', Ἀτρεΐδης δὲ παρῶχετο γηθόσυνος κῆρ:
 273: ἦλθε δ' ἐπ' Αἰάντεσσι κίων ἀνὰ οὐλαμὸν ἀνδρῶν:
 292: ὥς εἰπὼν τοὺς μὲν λίπεν αὐτοῦ, βῆ δὲ μετ' ἄλλους:
 326: ὥς ἔφατ', Ἀτρεΐδης δὲ παρῶχετο γηθόσυνος κῆρ.
 327: εὗρ' υἷὸν Πετρώω Μενεσθῆα πλῆξιππον ἔσταότ':
 364: ὥς εἰπὼν τοὺς μὲν λίπεν αὐτοῦ, βῆ δὲ μετ' ἄλλους.
 365: εὗρε δὲ Τυδέος υἷὸν ὑπέρθυμον Διομήδεα ἔσταότ'

251: Kreetlaste juurde ta siis läbi väe meesjõukude jõudis.¹⁵
 272: Ütles ta. Rõõmu sest tundes, jo jätkas teed Agamemnon.
 273: Kummagi Aiase väeni ta siis läbi jõukude jõudis.
 292: Üteldes nõnda, nad jättis ta ning läks teistegi juurde.
 326: Ütles. Ja rõõmu sest tundes jo jätkas teed Agamemnon:
 327: Kohtas Peteose poega ta, traavlitel sõitjat Menestheust.
 364: Ütles ta nõnda ja läks oma teed taas teistegi juurde.
 365: Kohtas suurt Diomedest ta nüüd, tulist Tydeuse poega.

Antud näites kujunevad mitmed anafoorilised ringstruktuurid skeemiga ABA', kus korduvaks elemendiks („isotoobiks“) võib pidada tervet värssi. Paralleelsed isotoobid on nii süntaktilised, rütmilised kui ka semantilised. Seejuures võib siinsetest värssidest tõdeda ka eepilise luule, eriti Homerose keele vormelite kasutust, mille all võib klassikaliselt mõista värssi-, fragmendi- või sõnakordust samadel meetrilistel positsioonidel (Parry 1928: 16). Vormelid aitavad (tänu oma kordustele) aoidil retsiteerida lugu *hic et nunc* ning tõendavad seeläbi suulise kirjanduse olemust, kus lugu, poeedi mälu, lausumishetk mõjutavad kogu esituse protsessi (Nagy 1990: 21). Kuna vormellikud kordused keskenduvad eelkõige samadel meetriliste positsioonidega sõnadel, siis ei ole see antud magistritöö fookus, kuivõrd magistritöö ei keskendu eriliselt suulisele kirjandusele.

Ringkompositsiooni all võiks teiseks mõelda teatud kirjutamistehnikat– või võtet, mida autor teksti loomiseks kasutab, näiteks mnemotehnilistel kaalutustel. Teadupärast on enamik vanakreeka kirjandusest eelkõige suuline ja sellepärast kasutasid laulikud ja esinejad erinevaid meetodeid, kuidas teksti paremini meelde jätta, nende hulgas on näiteks ülalmainitud vormelite kasutamine kui ka erinevate mustrite ja kajade loomine nii tekstisiselt kui ka tekstiväliselt (Porter 2022: 87–88). Isotoopidevaheline tekstisisene kaja võib esineda ka ühe episoodi ringstruktuuri puhul.

Kolmandaks loob ringkompositsioon teksti mänglevaks ja selle osad omavahel põimituks, andes tekstile rohkem autokommunikatiivseid tunnuseid ning suurendades teksti performatiivsust. Performatiivsus avaldub, kui kõneleja viitab läbi oma kõne ja tegevuse praegusele hetkele, praegusele tegevusele või praegusele ümbrusele, kaasates niiviisi oma ümbrust ja füüsilist maailma osalema. See aga ärgitab kogukonda kaasa mõtlema. (Stehle 1998:

¹⁵ Värsside 25–365 on esitatud August Annisti eestikeelne värssitõlge „Iliasest“.

8–9) Ringkompositsioon ei ole kindlasti performatiivsuse ainus kriteerium, kuid aitab teksti performatiivsust tõsta, ainuüksi pragmaatilistel eesmärkide/kaalutlustel, et mängida kuulaja tähelepanuga.

Paljuski on arvatud, et ringkompositsioon on struktuuri elemendina / teksti korrastusprintsipiina seotud eelkõige arhailise kirjanduse ja veel enam pre-arhailise mõttemaailmaga – kui vaadata antropoloogi pilgu läbi –, kus ei olnud kirjakeel veel levinud (Douglas 2007: 12). Ka klassikalises filoloogias omistati ringkompositsiooni algselt eel-arhailise kirjanduse ja idamaade sõnakasutuse pärusmaaks (Otterlo 1944; Welch 1998). Ringkompositsioon võiks seega olla kui jäänus (*survivals*) vanast maailmast. Seda teooriat ei saa mõistagi põhjapidavalt kinnitada – ennekõike on ringkompositsiooni arhailist päritolu seostatud asjaoluga, et arhailisi tekste, eelkõige autoreid, nagu Parmenides, Sappho, Alkaios, Herodotos, Homeros jt, on selle perspektiivi läbi rohkem uuritud ja seetõttu on vanematelt tekstidelt ringkompositsiooni rohkem tuvastatud. Kuid ringkompositsiooni on märgata samuti hilisematel autoritel nagu Euripides, Kallimachos, Lykophron, kirikuisad jne (Steinrück 1997), lisaks on kiasmi – ringkompositsiooni väiksemat sõsarstruktuuri – uuritud hulgaliselt rooma autorite loomingus (Welch 1998). Siinne probleem ei seisne niivõrd, kas ringkompositsioon on ühel või teisel autoril kasutusel (kas teadlikult või alateadlikult), vaid pigem sõltub selle tuvastamine ja tõlgendamine lugejast ja sellest, kas ta sellele keskendub.

Huvitaval kombel toimus ringkompositsiooni kui stiililise võtte “avastamine” alles 20. sajandi alguses, mil saksa filoloog Georgius Müller märkas 1908 a. uurimuses Aischylose tragöödias “Palujannad” tegelaste kõnes teatavat ringi, mis seisnes kõne alguse ja lõpu teemaatilises kattuvuses ja ühildumises¹⁶ (*ibid.*). Enne seda räägiti tekstianalüüsis 19. sajandil peaaesjalikult kiasmidest ja parallelismidest, millel on puutekohad ka ringstruktuuriga.

2.2.1. Vormist semantikale: anafoorne ja inklusiivne ringkompositsioon

Olgugi et semantilisi tõlgendusi ringkompositsioonile kui tekstistruktuuri printsipiibile on alates 20. sajandist üksjagu kirjeldatud ja pakutud erinevaid tõlgendusviise, ei ilmne täielikku ühtset ammendavat ringstruktuuride tüpoloogiat, mis kirjeldaks ära ringstruktuuri funktsionaalsuse ja tähenduse teksti suhtes. Mõistagi sõltub iga ringkompositsiooni tõlgendus

¹⁶Georgius Müller 1908: 56; “nam saepe orationes Supplicum ita sunt compositae ut ei qui loquuntur eo redeant, unde inceperant, et sententia in initio proposita in fine iteretur ita ut quasi orbe circumducatur.” (Tõlk.: “sest tihti on palujannade kõned ülesehitatud nii, et need, kes räägivad, tulevad tagasi selleni, kust alustasid, ja mõtet, mis alguses esitati, korratakse lõpus, nii et moodustub justkui ring.”).

vastavast teosest, kust see pärineb. Sellegipoolest pakun siinses alapeatükis mõned levinumad ringstruktuuri liigid.

Semantilise tõlgenduse kaudu saab ringkompositsioonis eristada kõige traditsioonilisemalt anafoorilist ja inklusiivset konstruktsiooni (Otterlo 1948: 10–69, viidatud Steinrück 1997 kaudu). Anafooriline ringkompositsioon vihjab „tagasi toomisele“ (vt. etümoloogiat sõnast „anafoor“: ἀνα- (ana-, “tagasi”) ja φέρω (phérō, “tooma”)) ehk tekstisisesele kordusele, mis seisneb mehaanilisel eelneva sõna, lause(osa) ja „selge“ mõtte kordusel. Traditsiooniliselt ei ole anafoorilise ringkompositsiooni ulatus suur (Steinrück 1997). Seda kasutatakse ennekõike, et juhtida lugeja digressioonist (teksti mingi osa, mis segab esmase narratiivi kulgu) välja, andmata digressioonile mingisugust jutustusele tähtsat väärtust ning jätkata seejärel esialgse narratiiviga ja säilitada lugeja/kuulajaga kontakti (*ibid.*). Seetõttu kätkeb anafooriline ringstruktuur eelkõige faatilist keelefunktsiooni, sest selle eesmärk on hoida kuulajaga kontakti ja seeläbi säilitada tema tähelepanu (Jakobson 2012). Kuivõrd anafoorilise ringkompositsiooni „eesmärgiks“ ei ole luua sisulist arengut jutustuses, töötades eelkõige teksti ja tekstikohesiooni tasandil, siis on seda vaadatud pigem vähem tähtsamana, sest see ei mängi sisulist rolli narratiivis (Steinrück 1997).

Anafoorilisel ringstruktuuril on seega ühtpidi poeetiline funktsioon – oma sisu ja vormi poolest, kuna ta põhineb siiski kordustel – kuid enamgi tähtsamalt ka nn lugeja tähelepanu-keskne ehk faatiline funktsioon, sest see aitab hoida lugeja tähelepanu, korrates esimest isotoopi ilma ajalise katkestuseta (Steinrück 1997). Anafooriline ringkompositsioon on seega väline vorm (Stanley 2014 : 7) nii, nagu seda on näha “Palujannade” parodose värssides 79–82, kus sama tüvega sõna korratakse “mehaaniliselt”. Värssides 79 ja 82 moodustub isotoobipaar, kus anafoorid on vastavalt δίκαιον „õiglust“ ja ἔνδικοι „õiglaselt“. Vaatan siinses näites neid korduvaid isotoope laias mõistes anafooridena – mingi tekstiosa, k.a mõtte „taasilmumine“, millel on eelkõige tähelepanu-keskne funktsioon, kuna lähedal olev isotoop meenutab eelmist. Ranges perspektiivis on siinses tekstinäites tegu polüptotoniga.

ἀλλὰ θεοὶ γενέται κλύετ' εὖ τὸ δίκαιον ἰδόντες. ἀντ. γ
ἦβαν μὴ τέλεον δόντες ἔχειν παρ' αἴσαν, 80
ὑβριν δ' ἐτύμως στυγόντες,
πέλοιτ' ἀντ' ἔνδικοι γάμοις+.

Kuid esivanematest jumalad kuulake, hästi teades
õiglust / mitte andes (meie) noorusõit naiseks,
kommete vastaselt / ja siiralt vihates julmust (hybrist)
/ et saadaksite õiglaselt korda abielu.

Samuti on lihtsat anafoorilist ringstruktuuri tunda Sappho 1. fragmendis, kus palves Aphroditele esitab lüüriline „mina“ kutse Aphroditele. Anafoorilise ringstruktuuri

moodustavad *θυμός* ja *ἔρχομαι* „tulema“ imperatiiv *έλθε*. Vastavad anafoorid on nii kreeka keelses kui ka eestikeelses tekstikatkendites esitatud sama värviga:

<p>ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφροδίτα, παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε, μή μ' ἄσαισι μηδ' ὄνιαισι δάμνα, πότνια, θῦμον, ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ', αἴ ποτα κἀτέρωτα</p>	5	<p>Kirjul troonil taevane Aphrodita¹⁷, Zeusi laps, kes pettusi põimid, anun sind, mu emand, nüüd ära armupiinas vaeva mu meeli, vaid mu juurde tõtta sa, nii kui tookord,</p>	5
<p>τὰς ἕμας αὔδα·ς αἰοῖσα πῆλοι ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα χρῦσιον ἦλθες /.../</p>		<p>kui mu häält, mis sull' juba kaugelt kostis, kuulda võtsid ning isa lossi jättes saabusid, kuldse /.../</p>	
<p>ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον ἐκ μερίμνα, ὅσσα δέ μοι τέλεσσαι θυμός ἡμέρρει, τέλεσον, σὺ δ' αὐτὰ σύμμαχος ἔσσο.</p>	25	<p>Saabu siia nüüdki ja päästa raskeist vaevadest; ja kõik, mida hing mul saada ihkab, täide vii; ise liitlaseks nüüd hakka sa mulle!</p>	25

Anafoorilise ringstruktuuri juures on eelkõige oluline, et kordus toimub tekstis lähestikku, nii et ta oleks kuulajale/lugejale arusaadav.

Anafoorilise ringstruktuuri kõrval eristatakse inklusiivset ringkompositsiooni, mida peeti oma argumenteeriva sisu tõttu 20. sajandi alguses “õigeks” ringkompositsiooniks. Inklusiivne ringkompositsioon moodustab tihtipeale laiaulatuslikuma ja suurema paralleelismide süsteemi, sisaldades oma olemuses süllogismi ehk teatud tüüpi argumenti. Oma argumenteeriva sisu poolest eristab inklusiivne ringkompositsioon teesi, tõestust ja taas teesi. Ringkompositsiooni keskel eristub semantiliselt eraldiseisev osa (kese, C), mis võib ja üldiselt rõhutab jutustuse või lausungi teatud aspekti, probleemi või argumenti. (Steinrück 1997) Sestap kuulub inklusiivne ringkompositsioon rohkem argumentatiivse teksti valdkonda ning selle skeem võiks olla AB–C–B´A´, kus C on kese või tuum ning kus A, B ja C on omavahel loogilises suhetes. Inklusiivne ringkompositsioon osa teadlik oma sisust ja ka teksti narratiivist ning täidab eelkõige informatiivset funktsiooni, mis Jakobsoni keelefunktsiooni mudeli järgi haakub kõige paremini poeetilise keelefunktsiooniga.

Kahe ringkompositsiooni – anafoorilise ja inklusiivse – võrdlusest saab järeldada, et anafooriline ringkompositsioon on oma fookuselt eelkõige tehniline ja formaalne vahend – ka pragmaatiline –, et juhtida lugeja tähelepanu ja tuua viimane näiteks jutustusvälisest digressioonist välja. Inklusiivne ringkompositsioon edastab rohkem aga narratiivi puutuvat informatsiooni (Steinrück 1997). See erisus püstitab aga teatavaid probleeme, kus mõlemad

¹⁷ Sappho 1. fragment on tõlgitud Janika Pälli poolt kogumikus VKKA (2006).

ringkompositsioonid kätkevad erinevaid mastaape: see, et anafooriline ringkompositsioon tegeleb eelkõige tähelepanu hoidmisega, ei eita asjaolu, et ta ei tegeleks jutustusse puutuva informatsiooniga; see, et inklusiivne ringkompositsioon keskendub jutustusmaailmale, ei tähenda aga, et ta ei kasutaks selleks anafoore (samuti ringstruktuurilises asetuses). Seega võib üks ringkompositsioon olla samal ajal nii anafooriline kui ka inklusiivne, mida illustreerib kenasti ülaltoodud Sappho 1. fragmendi anafoorilise ringkompositsiooni näide, kuigi antud fragmendil on selged inklusiivse ringkompositsiooni tunnused. Inklusiivne ringkompositsioon avaldub eelkõige kahe anafoori *ἔλθε* „tõtta“ ja „saabu“ vahelisest (mis ülal tekstinäitest on ära kärbitud), kus jutustaja loob kirjeldava digressiooni oleviku-hetkest. Digressioonis kirjeldatakse sama maailma teist ajalist ja ruumilist aspekti vaatepunkti¹⁸ ja diskursuse muutuse tagajärjel. Luuletus naaseb lõpus algusesse ja *hic et nunc* situatsiooni, kus lüüriline „mina“ kordab oma palvet, et Aphrodite tõttaks appi.

Niisiis on mõlemal, nii anafoorilisel kui inklusiivsel ringkompositsioonil teatavad iseärasused, mistõttu saab erinevaid leitud struktuure kategoriseerida vastavalt, kas ühte või teise, sõltuvalt ringkompositsiooni suhtest narratiivi ja lugejasse. Mahu osas võib eeldada, et anafooriline ringkompositsioon on väiksem, kuna lähedal asuvad kordused töötavad keele faatilise funktsiooni silmaspidamisel efektiivsemalt. Anafoorilise ringkompositsiooni „eesmärk“ on lugejat kusagilt välja suunata, inklusiivne ringkompositsioon panustab aga narratiivi seonduvalt tõestamise ja näitamisse. Inklusiivsed ringkompositsioonid, kui nad on väikse ulatusega, on üldiselt anafoorilised ringkompositsioonid, aga kõik anafoorilised ringkompositsioonid ei pruugi olla inklusiivsed.

Lisaks mainitud anafoorilisele ja inklusiivsele ringkompositsioonile on Fränkel (1924: 40–96) eristanud samuti progressiivset ja deskriptiivset ringkompositsiooni, mida aga tihti ringkompositsiooni kaanonisse ei arvata (Steinrück 1997). Progressiivne ehk narratiivne ringkompositsiooni tegeleb narratiivi edasi jutustamisega ja keskendub eelkõige loo arengule. Deskriptiivset ringkompositsiooni tähtsamaiks kriteeriumiks on aga narratiivsetest osadest sõltumatus ja ajaline muutumatus. Kuivõrd nii progressiivne kui ka deskriptiivne ringkompositsioon tegelevad jutustatud maailmaga, seostaksin nad eelisjärjekorras inklusiivse ringkompositsiooniga, kus üks (progressiivne) keskendub tegevusele ja teine (deskriptiivne) fenomenide ja maailma kirjeldusele. Kuivõrd erinevate autorite vahel ei ole tihtipeale ühist konsensust, millisel ringkompositsioonil on millised funktsioonid ning millist semantilist

¹⁸ Ehk fokalitatsioon, vt. peatükk 2.3.2. „Ringkompositsioon poeetilises keeles: narratiiv“, kus narratiivi puutuvalt tutvustan mõistet „fokalitatsioon“.

väärtust üks või teine kannab ning kust läheb ühe ringstruktuuri piir üle teisele: mainitud ringstruktuuri liigid on paratamatult omavahel seoses, nad võivad põimuda ja seeläbi esineda koos. Ühtlasi ei ole ringkompositsioon oma olemuselt ei vormiliselt ega ka semantiliselt selgesti eristuvate piiridega struktuur ning sõltub paljuski konkreetsest tekstist ja lugejast.

Siinses magistritöös ei ole minu eesmärgiks ainuüksi leida täpselt anafoorilisi ja inklusiivseid (ehk narratiivseid) ringstruktuure, vaid pigem neile toetudes mõtestada rohkem leitud ringstruktuure ja pakkuda leitud ringstruktuuridele – mis ei pruugi olla vaid üks või teine – omapoolne tõlgendus antud tragöödia kontekstis.

2.3. Ringkompositsioon poeetilises keeles: struktuuri- ja mõttekordused ja narratiiv

Ringkompositsioon töötab kahel tasandil. Esiteks on ta struktuuri kohandav ja korrastav element, teiseks aga mängivad kindlas korrelatsioonis elemendid tähendusloomega/tähendusega, aidates narratiivi kujundada vormis ja seda tähenduslikult edasi kanda. Seega ühendab ringkompositsioon keeles vormitelge tähendusteljega, süntagmaatilist tähendustelge paradigmaatilise teljega.

Jakobsoni (2012) järgi keskendub keele poeetiline funktsioon teiste funktsioonide kõrval teatele, mida saatja edastab kommunikatsiooniahelas vastuvõtjale. Kui teistes keele funktsioonides, nagu emotiivses, referentsiaalses, konatiivses, faatilises, metakeelises, on keelelise suhtluse teguriteks vastavalt saatja, kontekst, vastuvõtja, kontakt ja kood, siis on poeetiline funktsioon just teate pärusmaa (*ibid*). Kuid see, et poeetilise funktsiooni keskseks elemendiks on teade, ei tähenda, et ta hõlmab vaid informatsiooni kui sellist, vaid et tema fookus paikneb teatel nii oma tähenduse kui ka vormiga (Waugh 1980). See on keelekasutus, kus keel muutub iseenesest fookuseks (Todorov 1978: 47–51). Luule on keele poeetilise funktsiooni suurim esindaja, sest tema keskseks objektiks on keel ehk *parole* (Waugh 1980). Muidugi kasutavad teised keelesituatsioonid samuti poeetilist keelt, kus teade on keele ja tähenduse kandja, kuid keele poeetilise funktsiooni osakaal on võrreldes teiste funktsioonidega see-eest väiksem. Niisiis on keele poeetiline funktsioon ennekõike keelekasutus, mis „projitseerib ekvivalentsipõhimõtte valikuteljel kombinatsiooniteljele“, koosnedes keelelistest valikust, mille keskmeks on tähendus oma elementide valikus, ja kombinatsioonist ehk järgnevusest, vormist ja süntaksist (Jakobson: 2012). Juri Lotmani (2006: 140) sõnul tegutseb luulekeel nii paradigmaatilisel kui ka süntaktilisel teljel võrdselt koos, kus paradigmaatiline

(valikutelg) tegeleb tähenduse ja süntagmaatiline telg (kombinatsioonitelg) vormiga. Ringkompositsioon on selle loogika järgi ideaalne nähtus, mis puudutab mõlemat telge.

Kuivõrd Aischylose tragöödia „Palujannad“ markeerivad oluliselt nii eepilist kui lüürilist traditsiooni on paslik vaadelda „Palujannade“ ringkompositsiooni lüürilise ja eepilise keele ilminguna, viidates nende ühistegurile – poetilisele keelele, mis mängib nii vormi kui tähenduse tasandil. Kuivõrd Kreeka lüürika ja eepika vaieldamatult olulised elemendid on laulvus ja narratiiv, mida kordused ja korduste süsteemid, nagu ringkompositsioon, aitavad veelgi toonitada ja esile tuua, selgitan siinses peatükis esmalt struktuuri ja mõttekorduste panust teksti ja seejärel tutvustan narratoloogiast olulisi elemente, mis täiustavad analüüsis ringkompositsiooni mõtestamist. Nagu mainitud, tasub ringkompositsiooni vaadelda ja tõlgendada kindlas kontekstis ja uuritavas tekstis. Ringkompositsioon ongi ühelt poolt korduste jada, mis loob vormi ja tähenduste mängu, teisalt toetab ringkompositsioon oma struktuuris narratiivi (vt. inklusiivne ringkompositsioon peatükis 2.2.1.).

2.3.1. Struktuuri- ja mõttekordused

Kordustel on oluline roll tähenduse loomisel – või õigemini, tähenduse hämastamises ja rikastamises, nii nagu ütleb Taani filosoof Søren Kierkegaardi (2009: 19) filosoofilise romaani „Kordused“ jutustaja:

The dialectic of repetition is easy, because that which is repeated has been, otherwise it could not be repeated; but precisely this, that it has been, makes repetition something new.¹⁹

Ringkompositsioon oma ulatuses põhineb kordustel ja nende kindlate korrelatsioonidel tekstis. Seega on ringkompositsiooni uurides vaieldamatult oluline rääkida kordustest, nende struktuurilisest olemusest ning nende üleüldisest kasutusest. Nimelt on just kordus figuurina äärmiselt tähtis igasuguse keelekasutuse puhul, veel enam aga poetilise ja luulekeele osana. Kordused on lai mõiste ning neid võib vaadelda erinevate kategooriate alt. Näiteks võib struktuuriliste elementide korduste all uurida nii foneeme, silpe, sõnu, lauseid, keskenduda vaid sõna- ja leksikaalkordustele või vaadata värssi ja sõnade rütmilisi kordusi. Lisaks ülalmainitud struktuurielementide kordustele esinevad tähenduste kordused, moodustades seeläbi mõttekordusi sünonüümide ja pleonasmide näitel, mis aktiveerivad eelkõige keele tähenduste

¹⁹ Tõlge: „Korduse dialektika on lihtne, sest see, mida korratakse, on olnud, muidu ei saaks seda korrata; aga just see, et see on olnud, muudab korduse millekski uueks.“

võrgustiku. (Shapiro 1993: 1035) Kuivõrd mõttekordus ei kätke niivõrd rütmi ja laulvust – kuid ka ei välista – ei kehti nende puhul konkreetselt üleüldine rütmi ja lüürika teooria, mida peetakse luule laulvuse aluseks (Culler 2015: 134).

Kordused on poeetilises tekstis mingi elemendi taas ilmumine mingis ekvivalendis, mis loob esimese ilmingu ja teise ilmingu vahel mingisuguse samaväärsuse (Lausberg 1998: 264). Seejuures tuleb aga vahet teha rangel (*strict*) ja vabal (*loose*) samaväärsusel. Rangete samaväärsuspriintsiipidel kehtivad korduseid uuritakse oma asukoha järgi, ning nende seas eristatakse kordus vahetus kontaktis, kordust kiillausena (*parenthesis*) ja kordust alguse ja lõpu vahel (*ibid*). Viimaste hulka kuuluvad nii anafoor kui ka epifoor (*ibid*: 281). Anafoor ja epifoor on ka struktuuriliselt ringkompositsiooni vaieldamatult tähtsad osad, kuid erinevalt klassikalisest arusaamas, ei pruugi ringkompositsioonis olla anafoor täpne ekvivalent eelmisele, vaid mingis muudatuses. Kui kordused toimuvad aga „vabal“ samaväärsusel, siis eristatakse sõnavormi kordusi ja sõnatähenduse korduseid (*ibid*: 274).

Kordusi oma teksti ja struktuuripõhiliselt kui stiilikujundina uurib antiikkirjanduses traditsiooniliselt retoorikaõpetus, kus kordust vaadatakse reduplikatsioonina kui emotsionaalsuse rõhutajat, mis järgneb peale esimese ilmingu informatiivset ülekaalu (Lausberg 1998: 275). Reduplikatsioon on seega kordus, mis esineb kohe selle esimese ilmingu järel ja seega ei ole see ringkompositsiooni puhul niivõrd asjakohane, v.a juhtudel, mil isotoobid koonuvad kiasmi keskele ja ringkompositsiooni keskme ümber. Quintilianuse retoorikaõpetus (Quintilianus 9.3.28-30) annab kordustele lisaks keele informatiivsele olemusele ka emotsionaalse mõju: kordust kasutades rõhutatakse mõtet, nii et tal on nii informatiivne kui ka emotsionaalne külg esindatud. Sarnaselt saab järelda Cicero korpuses säilinud „Herenniusse retoorika“ (*Rhetorica ad Herennium: Rhet. Ad Her. 4.38*) järgi, et kordus kuulub veenimisviiside seast just paatose kategooriasse, mille eesmärgiks on liigutada kuulajat.

Seejuures on mõtteparallelsimi (mõttekordust) läbivad ka sünonüümid ja parafrasid (ümbersõnastus), mis on samuti seotud kordustele vastavalt mõjumisega ja kuulub seega samuti paatose veenimisviiside hulka, sest sõna, vormi, sünonüümi ja tähendusüksuse teine ilming saavutab alati oma esimesest ilmingust teise tähenduse, mis mõjub ennekõike emotsioonidele (Lausberg 1998: 275).

Kordus loob tähenduslikku ekvivalentsust, mis pole aga täielik (Lotman 2006:183). Nende hulka kuuluvad aga „suhted ühesuguste elementide vahel väljapool suhet teksti süntagmaatikaga“ ehk paradigmaatilisel, sisutähenduse teljel (*ibid*.). Niisiis loovad kordused poeetilises tekstis seoseid struktuuriväliselt, ulatudes vormist välja semantikkasse, kirjutatud/lausitud tekstist konteksti. Olgugi, et korduste ja ekvivalentside suhe võib

luuletekstis toimuda erinevat viisi, on üks nendest võimalustest justnimelt rütmikordustel põhinev, kus kaks erinevat isomorfi/isotoopi saavutavad ekvivalentsi tänu oma rütmile, sest nad asuvad isomeetriselt (ehk samas kohas) (Lotman 2006: 201). Luulele ongi omased eelkõige kordused, mis kätkevad tekstirütmi ja põhinevad seetõttu struktuurilistel elementidel, tekitades kõlalist laulvust (Culler 2015/17: 134), mida peetakse luule üheks suurimaks mõjujõuks (*ibid*: 140). Teksti rütmistruktuur loob aga eriilmelise “denotaatide” ehk tähenduste rägastiku, mis hakkavad selles kontekstis omavahel mängima, luues niisiis oma maailma (Lotman 2006: 201).

Ka ringkompositsioon mängib koorilüürikas ühtpidi rütmilistel ekvivalentidel, luues sidemeid just vastavate värsside vahel. Isometrism puudutab ringkompositsiooni sel määral, et vastavatel kordustel – olgugi et nad ei asu meetriselt tihti samas ehk identses positsioonis – on neil siiski oluline roll oma asukohal. Ka ringkompositsioon – kuigi see ei pruugi tegeleda vaid rütmiliste kordustega, vaid tihtipeale semantiliselt „kaugemate“ isotoopidega – lähendab kahte pealtnäha erinevat elementi/mõtet, luues nende vahel suhte. Seega võiks Lotmani sõnastuses öelda, et „igasugune struktuuriilming värsis osutub lõppkokkuvõttes alati ka tähendusilminguks“ (Lotman 2006: 205). Vorm ja tähendus on luuletekstis omavahel jäägitult seotud, ning lõplik lugemis- ja kuulamiskogemus tuleneb nende sümbioosist.

Lisaks „rangetele“ kordustele, kus kahe elemendi vaheline samaväärsus on suur, peetakse vaieldamatult tähtsaks korduste liigiks „vabu“ korduseid (*loose repetition*), mille hulka kuuluvad sõnatüve kui ka sõnatähenduse kordused, viimaste hulka arvatakse näiteks sünonüümiat (Lausberg 1998: 274). Ülal viidatud *Rhetorica ad Herennium*’i näites rõhutatakse sünonüümiat olulisust ja mõjuvõimu publikule, kus tähenduse juurde naasmine lisab ideele emotsionaalse tähenduse. Tüve ja- mõttekorduste hulka kuuluvad nähtused nagu paronomaasia (pseudo-etümololoogiline sõnade vaheline suhe), polüptoton (sama sõnatüvi), sünonüümiat ja antonüümiat. „Vaba“ mõttekorduste hulka kuulub veel parafrasid, mis edastavad sama mõtet teistsuguste sõnadega (Lausberg 1998: 285–299).

Mõttekordused käivitavad keele poetilist funktsiooni, vihjates dünaamilisele tähenduste ahela loomele, kus oluliseks nüansiks on nii tähendus kui tema vorm, milles tähendus sõltub nii oma konventsionaalsest tähendusest kui ka paigutusest (Waugh 1980). Tähendus on pidevalt muutuv, sest konventsioonid on muutuvad. Kui luule paneb mängu denotaatide (tähenduste) omavahelised suhted, siis kaasnevad denotaatidele konnotaatid ehk erinevad kaasa kõlavad tähendused nii kontekstist kui ka sellest, mis tal tekstis asetseb kõrval. Konnotaatidel on ringkompositsioonides oluline roll, kuivõrd isotoobi kordamine lisab talle uued konnotaatid, mis tähendusloomes ei loo identset tähendust. Sellest lähtuvalt võib kordus

tekitada vastavat kaja, mis on põhjustatud sünonüümide ja parafraside mängust, kus teatud isotoop jagab teise isotoobiga suurt sarnasust, kuid nende identsust häirib mingi erinevus. Sünonüümid niisiis sisendavad nii erinevust kui ka sarnasust.

Poeetiliste tekstide üldkeeleline sünonüümika on märgatavalt laiem (Lotman 2006: 197) ja tähenduste rägastik hulgaliselt kihilisem, sest luuletekst kasutab sõna nii oma vormis kui ka tähenduses ning ükski sünonüüm ei ole täielikult vastav talle omistatud “isotoobiga”, vaid see lisab hoopiski mingit tähendusnüansi juurde.

Oluline on teha vahet sarnasusel ja samasusel, sest korduvate elementide vahel loodud ekvivalentsus ei ole samasus (Lotman 2006: 203). Lotmani mõttekäiguga seostub hästi Jacques Derrida kontseptsioon „erinevusest“ (*différance*), mille järgi ei ole tähendus fikseeritud, vaid on pidevas dünaamilises muutumises, tulenedes tähenduse „edasi lükkamisest“ (verbist *différer*) (Derrida 1972: 11-12). Samamoodi eristab ta tähendusloomes olulist kontseptsiooni nagu „jalg“, mis mängib alati rolli tähenduste loomisprotsessil (Lopp 2009: 714; Derrida 1967: 90). Seejuures saadab iga tähendust erinevus ja erinevus. Erinevuse tulemusel täielikku tähendust, tänu tähistajate ehk tähenduskandjate lõpmatusel, ei selgu kunagi. See-eest toimub tähendusloomes aga alati dünaamiline protsess, mille tagajärjeks on erinevus, tähendades, et täpset ainuõiget referenti, samuti tähistatavat samal kujul ei kordu ja iga tähendus saab uue ilminguga ka uue tähendusnüansi juurde. (Derrida 1972: 11-12) Korduseid – ja veelgi, mitte identseid mõttekordusi – puudutab lihtsustatult Derrida kontseptsioon jäljest ja erinevusest sel viisil, et eelneva lausutud elemendi tähendus jääb kummitama istoobi taasaktualiseerimisel ja seega moodustub uus tähendus, toetudes eelnevale, kuid samal ajal loob see pidevaid tähendussuhteid nii eelnenud kui ka järgnevaga. Ühtlasi kajastub analoogiateljel isotoopidel nii sarnasus kui ka erinevus.

Olgugi, et seesugune „erinevuse“-protsess on (Derrida järgi) igas semioosis ehk tähendusloomes, on see seda suurem poeetilises keeles, kus fookuseks on *parole*’il (keel kõnes – tähendus vormis) ning seetõttu on tähendusloome poeetilises tekstis alati natukene keerulisemalt nihestunud, kus täpse referendi tuvastamine on keeruline ja kus selle keerukusega mängitakse veel eriti (näiteks metafooridega, kuid ka meetriliste positsioonidega). Poeetiline keel, sealhulgas Aischylose keelekasutus kasutab kordusi, et luua kaja eelnevaga, kõrvutada eelnevat, kummitada eelnevat ja samas ka eristada seda, mis oli, sellest, mis tuleb. Ringkompositsioon tekitab markeeritud paralleelide võrgu, kus tähenduste mäng aktualiseerub erinevuste ja sarnasuste põhimõtetel, luues poststrukturealistlikul viisi dünaamilise tähenduste rägastiku, kus tähendus ei peatu vaid ühel ainsal referendil.

2.3.2. Narratiivsed aspektid

Ringkompositsioon on ühelt poolt tähendus- ja mõttekorduste aktiveerija, teisalt aitab ta luua eelkõige tänu mõtete kordustele (sobivat) kulgu loo esitamises nii esitajale kui ka kuulajale/lugejale. Seda eelkõige inklusiivse ringkompositsiooni näol. Sellega seonduvalt on oluline täpsustada narratiivi puutuvaid nüansse, mis võivad „Palujannade“ tragöödia analüüsil abiks tulla.

Narratiivi all võib mõista ühe või mitme reaalse või fiktiivse sündmuse representatsiooni, mis on vahendatud ühe, kahe või mitme jutustaja poolt (Prince 1987: 58). Narratiivi kui jutustust ja sündmuste kokkuseadet („Poeetika“ 1450 a3-a4: λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν [5] σύνθεσιν τῶν πραγμάτων²⁰) ehk lugu seostatakse kõige enam eepikaga, kus on tähtsamal kohal diegeesis (ehk jutustusmaailmas) aset leidval sündmustikul. Diegees kui jutustusmaailm, kus lugu toimub, ja diegees kui jutustamine, on homonüümid, mis tulevad samast sõnast. Kuna eepos on jutustus „... διὰ τὸ διήγησιν εἶναι²¹, on tal võimalik erinevalt tragöödiast edastada rohkemaid tegevusi (1459b22) ja põimida samal ajal toimuvaid erinevaid vahelugusid (1459a35-b1). Aristotelese sõnul tegi seda väga osavalt Homeros, kes ei üritanud jutustada tervet Trooja sõda, vaid keskendus kindlale ajale ning põimis põhiloosse vahelugusid eelnevast ajast (1459a35–b2). Tragöödia ei suuda oma esitusest tingituna jäljendada niipalju vahelugusid ning keskendub konkreetselt ühele narratiivile (1459b22– b26). Asjaolu, et eepika sisaldab üldiselt rohkem „lugusid“, mida edastab jutustaja, annab rohkem alust pidada eepost ja eepilisi tekste enam narratiivseteks. Sellegipoolest võib iga tegelast ja kõnelejat tragöödias pidada jutustajaks ning juba ainuüksi jutsutaja olemasolu määrab teksti narratiivseks (de Jong 2004b: 6 ja Bal 2009: 29).

Genette (1972: 72) möönab, et narratiivne tekst peidab endas erinevate kihtide suhteid ning eristab lugu (*histoire*) – mis on see, mida tähistatakse; ka narratiivne sisu –, kirjutatud juttu (*récit*) – narratiivse sisu tähistaja – ja jutustust ehk lausumishetke (*narration*), mis aktualiseerib loo ja teeb ta tähenduskandvaks jutuks. Jutustamine saab toimuda tänu jutu ehk tänu „teksti“ vahenduse, mis raporteerib diegeesi. Jutt (ehk nn tekst) seob omavahel süntaktilise ja semantilise aspekti – süntagmaatilise ja paradigmaatilise tähendustelje – jutustamine/jutustus aga aktualiseerib kirjanduse pragmaatilist aspekti (Genette 1983: 11).

Genette'i kolmik strukturaaljaotus on andnud ainekandjatele narratoloogia teooriatele, nende hulgas ka Mieke Balile, kes mõistab üleüldist narratiivi ja teksti mõistet

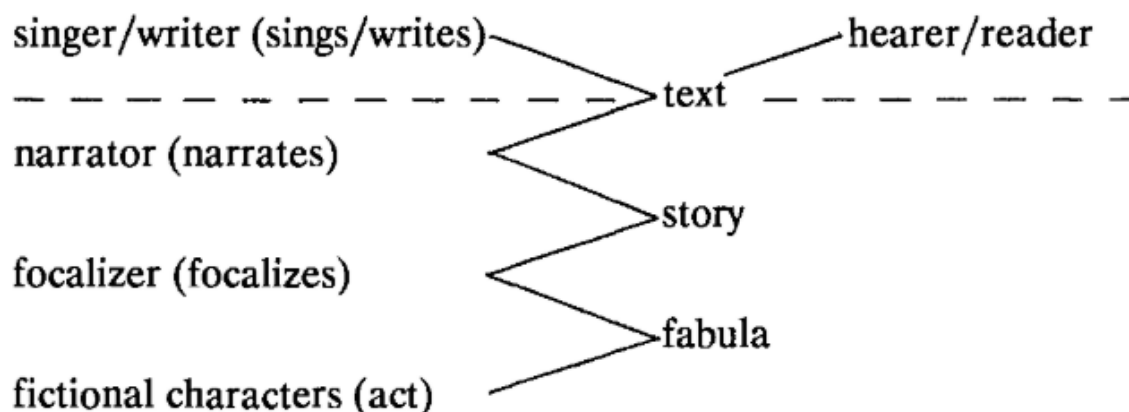
²⁰ Tõlge: „Tegevuse jäljendus aga on lugu, sest looks nimetan ma just sündmuste kokkuseadet...“ (tlk. Jaan Unt).

²¹ Aristoteles, „Poeetika“ 1459b26. Tõlge: „...et aga eepos on jutustus...“ (tlk. Jaan Unt).

laiemalt, mis ei pea tingimata olema lingvistiline ilukirjanduslik nähtus (Bal 2009: 19). Ta eristab jutustuses erinevaid tasandeid, milleks on tekst (*text*), jutt (*story*) ja lugu (*fabula*). Tekst on märkidest koosnev süsteem (nt lingvistiline), mis kommu­ni­keerib juttu lugejale (*ibid*: 20). Jutt on teksti sisu ja kindel vorm loost, mis refereerib pidevalt loole. Lugu on loogiliste ja kronoloogiliselt ühenduses olevate sündmuste jada, mis mõjutab narratiivi ehk jutu tegelasi. (*ibid*) Loos ei ole sündmused eksplitsiitselt toimunud ning ei mängi narratiivi ajalises kulgemises ehk jutus niivõrd olulist rolli (*ibid*: 22). Seejuures on välisvaatajale vaid tekst täielikult ligipääsetav (*ibid*: 21).

Magistritöös laiendan Mieke Bali arusaama ilukirjandusliku teksti tasanditest, nii et „Palujannade“ tragöödia kontekstis on koori parodos oma lingvistilises vormis seega konkreetne tekst, mida ma vormianalüüsi kauda analüüsin, tegelastesse puutuv jutt ja ka narratiiv hetkeline seis, mida tekst peegeldab, ning lugu laiem sündmuste kogum, mis on mõjutatud teistest lugudest selles samas diegeesis.

Narratiivse teksti omapäraks on nii jutustaja, kes tegeleb teksti ja jutustuse vahelise suhtega, kuid ka üks samm sügavamal diegeesis asuv fokaliseerija (Jong 2004a: 31-32). Jutustaja ja fokaliseerija määravad narratiivse situatsiooni (Bal 2009: 31-32). Nad mõlemad edastavad niisiis narratiivi, kuid seda erineval tasandil. Irene de Jong (2004b: 32) on loonud Mieke Balist teooriast inspireeritud skeemi, mis illustreerib ülalmainitud graafiliselt (joonis 2).



Joonis 2. Jutustuse kolm tasandit ja nende suhestatus esitaja, vastuvõtja, jutustaja, fokaliseerija ja fiktiivse tegelasega.

Narratiivne tekst on alati jutustatud ehk räägitud (Bal 2009: 23). Jutustaja vastab narratiivis küsimusele „kes näeb?“ ning veel täpsemalt „kes räägib?“ (Genette 1972: 203). Seda saab määratleda erinevate kategooriate järgi. Esiteks jutu sisusse puutuvalt, kas jutustaja on loo tegelane: sisemine jutustaja (homodiegeetiline), kui on loo tegelane, ja väline jutustaja (heterodiegeetiline), kui ei ole loo tegelane (de Jong 2004a: 1). Teiseks eristatakse primaarset

ja sekundaarset jutustajat, kus on määravaks kriteeriumiks jutustamise tasand. Primaarsel jutustajal on põhiline häääl ja ta jutustab enamuse loost ja temast sõltuvad teised jutustajad ehk kellele on jutustamislõng mingiks hetkeks antud (*ibid*: 2). Sekundaarne jutustaja ilmub, kas otsekõnes või raamjutustuses. Sekundaarse jutustaja roll on näiteks väga oluline ajalookirjanduses Herodotose *Historiai* näitel, kuid ka kreeka romaanis (Whitmarsh ja Bartsch 2008: 237-257).

Kuivõrd draama ja seega ka tragöödia on tegevuse jälgendus, mis jälgendab tegevaid inimesi, andes neile sõna ilma (kõikenägeva) jutustaja vahendusega, siis muutub iga sõnavõttev tegelane automaatselt jutustajaks (de Jong 2004b: 7). Seeläbi võiks draamat ja tragöödiat nimetada Bahtini (2021: 11) eeskujul mitmehääälseks, kus ainukehtivat tõde esitavad kõik tegelased kuulajale ja lugejale võrdselt, nii et tegelaste kujul ei ole hääled ja teadvused ühte sulandunud. Küll võib iga tegelase jutustamist ja repliike vaadata ja analüüsida teistest eraldiseisvalt „jutustajatena“. „Palujannade“ parodose jutustajaks on koor, kes koosneb danaiididest. Aischylose kooridele on üldiselt omistatud eneseteadliku jutustaja roll, kelle valdav fokaliseerimine on sisemine (Barrett 2004: 241). Aischylose palujannade koor on homodiegeetiline ehk sisemine jutustaja siis, kui ta räägib danaiidide sündmuste lugusid. Väline ehk heterodiegeetiline jutustaja on danaiidide koor siis, kui ta räägib kellegi teise loost tihti raamjutustuse digressiooni näol. Kui homodiegeetilisest jutustajast saab heterodiegeetiline jutustaja ja vastupidi, on tõenäoline, et fokaliseerimine muutub.

Kui jutustaja tegeleb jutu ja teksti omavahelise suhtega (vt. Joonis 2 ülevalt), siis fokaliseerija tegeleb loo²² ja jutu vahelise seosega ja asub seega teisel narratiivsel tasandil (de Jong 2004: 31). Fokaliseerimine on suhe nähtu ja selle tajumise vahel (Bal 2009: 145-146). Sealjuures on see suhe oluline osa jutust ja narratiivsest tekstist (*ibid*: 148). Fokaliseerimine ei ole stabiilne terve teose ja teksti vältel, vaid ta on muutuv ja asetseb tavaliselt ainult ühel kindlal narratiivsel segmendil (Genette 1979: 2008). Selle subjekt on fokaliseerija ehk vaatepunkti kandja, mille kaudu mingile asjale narratiivis lähenetakse (Bal 2009: 148).

Sisemine (*internal*) fokaliseerimine on seotud tegelasega, kes osaleb loos, väline (*external*) fokaliseerimine on aga siis, kui anonüümne agent, kes ei asu jutustuse maailmas, fokaliseerib ehk loob vaatepunkti (*ibid* : 150-151). Fokaliseerimine saab muutuda sisemiseks ja analoogselt saab väline fokaliseerimine muutuda sisemiseks (Bal 2009: 151). Kui fokaliseerimine on sisemine, siis on üldiselt ka jutustaja fokaliseerija. Muutuvat fokaliseerimist sisemiselt välisele võib nimetada raamistatud fokaliseerimiseks (*embedded focalisation*), kus jutustaja

²² Lugu ja faabula on antud magistratöös fokaliseerimise aspektis sünonüümid.

muudab fokalitatsiooni, seejuures ei pruugi jutustaja muutuda (de Jong 2004b: 101). Sellisel juhul võib olla tegu raamjutustuse ja digressiooniga – mida ringkompositsioon oma olemuses soosib. Raamjutustused põimivad käibelolevasse narratiivi teise. Nad võivad täita erinevaid funktsioone, näiteks võivad raamjutustused olla selgitavad, vastates küsimusele „miks midagi juhtus või on juhtumas?“, ka prohvetlikud, nn tulevikku ette ennustavad, samuti temaatilised (kui on sarnasus raamistatud ja esmase narratiivi vahel). (de Jong 2004b: 7) Lisaks võivad raamjutustused olla veenvad (kui raamistatud jutustus on mõeldud mõjutama sündmuste tulevast kulgu põhi jutustuses) ja tähelepanu hajutavad, kui neil puudub otsene loogiline seos põhilise narratiivi/jutustusega. (de Jong 2004b: 10) Viimase puhul võib rääkida digressioonist. Raamjutustus võib korrata täita mitut funktsiooni (*ibid.*). Raamjutustusel on suur tähtsus fokalitatsiooni muutusel, sest edastatakse midagi teisest vaatepunktis. Näiteks on „Palujannade“ üldine kooriosa foon sisemisel fokalitatsioonil („mina“ jutustajal), sest danaiidid räägivad enda vaatepunktist enda probleeme, kuigi üldiselt võiks koorile omistada välist fokalitatsiooni, kus vaatepunkti kandja jääb varjatumaks (ja ei kuulu kindlalt jutustajale). Sellest võib tuletada, et koor on aldis muutma oma fokalitatsiooni seda raamistades.

Ringkompositsiooni uurimisel on huvitav jälgida, kuidas see toetab vaatepunkti muutust sisemiselt välimisele, kasutades raamistatud jutustust eelkõige raamistava struktuuri näol. Kui Genette lähtus fokalitatsiooni määramisel pigem sisetundest, siis Alain Rabatel (1998) läheneb fokalitatsioonile²³ lingvistilise pilgu läbi, eristades erinevaid lingvistilisi markereid, mille keskmeks on alati tundmused (1998: 19). Seejuures teeb Rabatel (*ibid.*: 25) vahet neljal lingvistilisel markeril: fokaliseeritud tundmuse aspektualiseerimine, esimese ja teise plaani vastandlikkus verbiaegade kaudu, imperfekti kasutamine ja assotsiativsete anafooride olemasolu. Kuna antud magistr töö eesmärk ei ole fokalitatsiooni eraldi uurida, jäävad fokalitatsiooni erinevad lingvistilised markerid uurimuse tuumast märksa kaugemale. Töö üheks eesmärgiks on kirjeldada, kas ringkompositsioon võib „Palujannade“ koori fokalitatsiooni tasandil mängida rolli ja edastada seeläbi erinevaid perspektiive ja hääli.

²³ Rabateli sõnavaras „vaatepunkt“, prantsuse keelest „PDV“ ehk *point de vue*.

3. Ringkompositsioon tragöödias “Palujannad”

Järgnevas peatükis uurin täpsemalt, kas ja millises ulatuses esineb ringkompositsioon Aischylose tragöödias ning mida ringkompositsiooni mõistmine võib teksti kompositsiooni ja jutustamise tasandil juurde pakkuda. Vaatluse alla tuleb “Palujannade” koori esimene osa ehk sissemarss, mis koosneb 175 värsist. Parodose funktsiooni ja „Palujannade“ konteksti tutvustasin teooriapeatükis 1.5 “Tragöödia „Palujannad“”.

Ringkompositsiooni otsimisel keskendun eelkõige leksikaalsetele ja semantilistele paralleelismidele, mida selgitasin eelneva peatüki alapeatükis 2.1.1 „Ringkompositsiooni puudutavad struktuurilised üksused ja mõisted“. Süntaktilisi paralleelisme vaatlen erandjuhtudel, need tulevad rohkem esile diskursuse muutuse ja mina/meie-deiksiseega, mis ei puuduta tingimata ringstruktuuride kujunemist – kuid samuti ei välista. Analüüsis eristan omavahel ringkompositsiooni ja ringstruktuuri, millest ringkompositsioon, lühendiga RK²⁴, on üldine kompositsioonipõhimõte, ja ringstruktuur, lühendiga RS²⁵, on selle alajaotus, mida selline loomisviis kasutab. Küsimused, mida endale esitan, puudutavad eelkõige vormi ja ideede tasandit ja need on järgmised:

- 1) Mis on põhilised keskmed ehk *inclusio* 'd ja isotoobid²⁶, mis erinevatest leitud RS-idest välja kujunevad? Mil määral on erinevad RS-id “samaväärsed” ehk sarnaste isotoopidega?
- 2) Millised RS-id on pigem jutustus- ja lookesksed ehk inklusiivsed?
- 3) Millised RK-id on pigem tekstikoheiooni keskmed ehk anafoorilised?
- 4) Kui terviklikud ja täiuslikud on RS-id?
- 5) Kuidas erinevad – väiksemad ja suuremad – RS-id omavahel suhestuvad? Mis on RS-ide omavaheline dünaamika²⁷?
- 6) Kuidas paiknevad RS-id stroofilistes alajaotustes, kas RS asub ühe stroofi piires või on see mitut stroofi läbiv?
- 7) Kuidas toimub RS-ides diskursuse muutus ja mida see endaga kaasa toob?
- 8) Mida annavad RS-id lugemiskogemusele? Kuidas suhestuvad RS-id oma (lausumis)kontekstiga?

Esmalt esitan kokkuvõtliku skeemi “Palujannade” tragöödia avaosast, kus toon välja terve parodose temaatilise alajaotuse ning märgin juba etteruttavalt ära, kas RK-i on RS-i kujul

²⁴ Kasutatud edaspidi 3. peatükis.

²⁵ Kasutatud edaspidi 3. peatükis.

²⁶ Ka mõtted, motiivid, ideed, vt. peatükk 2.1.1 „Ringkompositsiooni puudutavad struktuuri üksused ja mõisted“.

²⁷ “Palujannade” tekst on väga dünaamiline ning osade omavahel sidumisel teeb tekst väga palju viiteid nii etteku kui ka tahapoole, st tegu on siirdelise/transgressiivse tekstiga, mis on alati suhtes nii oma alguse, keskpaiga kui ka lõpuga.

märgata. Kui RS esineb, siis toon välja, milline idee või mõte jääb sealt kõlama. Teksti analüüsi saadab kokkuvõttev peatükk 3.3, kus kirjeldan analüüsi põhilisemaid tulemusi.

3.1. Kokkuvõttev skeem parodosest: sisu ja tuvastatud ringstruktuurid ülevaاتlikult

Kokkuvõttev skeem “Palujannade” parodosest jaotab selle järjestikulistesse temaatilistesse osadesse ning märgib lühidalt, milline kompositsiooniline struktuur antud tekstiosas võiks domineerida. Antud skeemis on ära toodud võimalikud diskursuse, sh muutused deiksise kasutuse aeg-ruumilisel tasandil, näiteks ajaline muutus minevikust olevikku või vaatepunkti muutus mitmuse esimeselt vormilt („meie“) ainususe kolmandale vormile („tema“), samuti teistsuguse sõnavara äkiline kasutamine. Diskursuse muutuse jälgimine RK-is tuleb kasuks edasisele “Palujannade” parodose analüüsile.

Lühidalt jaotub Aischylose “Palujannade” parodos järgnevateks osadeks:

I koori sissemarss v. 1–22

II pöördumine jumalate poole ja palve v. 23–39

III palve põhjendus v. 40–67

IV Põhjenduse vastus “siin ja praegu” v. 68–77

V pöördumine ja palve üheskoos v. 78 – 85

VI Uus palve täpsemalt Zeusile ehk ka Zeusi ülistus v. 86 – 111

VII Kokkuvõttev osa I: refrään I ja II v. 111 – 153

VII Kokkuvõttev osa II: refrään III v. 154 – 175

Põhjalikumalt jaotub parodos koos lühikokkuvõtete ja remarkidega nõnda:

I koori avaosa: v. 1–22; probleem ja pöördumine Zeusi poole:

- palujannade identifitseerimine ja lugu (v. 2–18) ning diskursuse muutus – küsimus koos Argose ülistusega (v. 19–22)
- RS (v. 1-18), kus korduvad mõtted on “Zeusi armulisus”, “autoreferentsiaalsus (meie reisisalkkond ja sugu), “päritolu ja saabumine”, “põgenemine”, “otsus”. *Inclusio* on “Aigypose poegade julmus”
- Diskursuse muutus (v. 19–22): deiksise “meie” ja „siinsepaiga“ tähtsus, Argose ülistamine ja palujannade identifitseerimine läbi palujate okste.

II pöördumine jumalate poole ja palve v. 23–39

- RS, kus korduvad mõtted on “Zeus”, “salkkond ja meri” ja “Argos”. *Inclusio* on taas “Aigyptose poegade julmus”. Seda mõtet korratakse veel hiljem RS-väliselt.

III palve põhjendus v. 40–67

- a) Palve põhjenduse esimene osa (v. 40–48)
 - parallelism (“Zeusi poeg”, “päritolu rohumaalt”, “saatusliku aja ja rahva otsus”) (v. 40–48)
 - Diskursuse muutus, deiksis (siin ja nüüd (võv): lausumishetke tähtsuse rõhutamine ja „mina“ kui agent) (v. 49–56)
- b) Palve põhjenduse teine osa ehk edasiarendus *mythos*’es (v. 58–67)
 - RS ABCB’A’C’(v. 58–63/65): “lind”, “nutt” ja *inclusio* on “naise hää”. Lisaks “naise häälele” võiks *inclusio*’ks nimetada “lindu”, mille kujunemisel on näha temaatilist “progressiooni” ehk ühe semantilise tähendusvälja arengut ja muutust, kus “lind” → “pistriku poolt taga aetud lind” → “kodust eemal”, (milles kajab veel eelnev idee „lind“) vt. ptk 3.3.2 “Temaatiline progressioon ringkompositsioonis“.
 - RS ei lõpeta temaatilist osa, vaid palve põhjendus lõpeb “tulemusega” ehk sellega “mis oli nutu ja tagaajamise tulemus” (v. 65–67) → iseenda hävitamine (viide samuti vastumeelsusele, vihale ja julmusele, mida saatuse poolt kiusatud naine on sunnitud taluma) ehk ka siin juhitakse lõpus tähelepanu sellele, mis on esimestes RS (v. 1– 19) jäänud keskmesse, siin on see aga eraldiseisev osa (mis ei allu RK-le).

IV Põhjenduse vastus “siin ja praegu” v. 69–77

- RS ABCBA: “kreeka kombed/kaitsjad”, “Egiptus”, “ilma pisarateta/ ilma sõpradeta” ja *inclusio* on “lein”, mis rõhutab koori-mina pateetilist külge ning “lein” on taas vastavuses või tuleneb julmusest, vt *inclusio* “I koori avaosa v. 1–18” ja “II pöördumine jumalate poole ja palve v. 23 – 39”
- Diskursuse muutus: naasmine deiktilise mina keskuse juurde, kus lüüriline „mina“ on praeguses hetkes (*hic et nunc*) v. 69–70: “rebin joonia kommeteale päikesepõletatud põske ja päikesele tundmatut süda”. Lüürilise-mina tundmused, eneseväljendus ja auto-identifitseerimine: “mina tunnen” (v. 71): “lauldes leinalaulu” (v. 72), “ kartes ilma sõpradeta jääda kaitseta” (v. 74–76).

V pöördumine ja palve üheskoos v. 78–85

- Parallelism ABB’A’C, kus B (“noorusõie lõpp”) ja B’ (“hübris”) on sisuliselt küll erinevad, kuid käituvad süntaktiliselt ja lause järjekorras sarnaselt, vihjates siinses kontekstis nende kokkukäidavusele ehk ka süntaktilisele parallelismile. Struktuur ABB’A’ viitab kiasmile. C aga loob analoogilise seose danaiidide ja sõjapõgenike

vahel: hübris ehk Aigypose poegade julmus on palujannadele kui sõda, mille eest nad peavad põgenema.

- Diskursuse muutus: lüüriline „mina“ fookus naaseb alguse (v. 1–22) juurde, esitades palvet jumalatele.

VI Uus palve täpsemalt Zeusile ehk ka Zeusi ülistus v. 86–111

- RS kiastilise struktuuriga ilma eraldiseisva tuumikuta. Kujuneb struktuur $ABCDEFGHII-H'G'F'E'D'C'B'A'$, kus esinevad järgnevad isotoobid: “hea” vs. “pettus”, “ei saa kätte (jahtida)” vs. “ei saa põgeneda”, “mõistus” , “ kasvama, ulatuma”, “nägema”, “Zeusi mõistus kukub kindlalt / loob igati”, “pea, mõistus”, “suurejoonelisus”, “tumeda saatusega surelikele helgib” vs. “heidab kõrgetelt lootustelt hävituslikke surelikke”. RS-i keskel (v. 89–90, 96–98)²⁸ kordub mitmel väärsil mõte Zeusi ülimuslikkusest surelike (elude) üle: “Zeus särab tumeda saatusega surelikele” ja “heidab hävitavaid surelikke kõrgetelt lootustelt”.
- Diskursuse muutus: vaatepunkti muutus mitmuse esimeselt („meie“) ainuse kolmandale vormile („tema“).

VII Kokkuvõttev osa I refrään I ja II: lõpupalved ja loo jutustus koos v. 111–153

- a) stroof ζ (v. 112–121): Diskursuse muutus, kus danaiidid laulavad/tõdevad enda kannatusi (*hic et nunc*): “selliseid kannatusi”
 - b) antistroof ζ (v. 122–132): viidatakse ainult jumala tahtele ja saatusele. Jumala tahtele viidates, täidavad danaiidid religioosse rituaali põhimõtet *do ut des* (“mina annan, et sina saaksid anda”).
- RK-line üleminek antistroofilt ζ stroofile η refräänile toetudes. Kujuneb skeem $ABC-DD'-C'B'A'$, kus korraldatakse isotoope, nagu “lõpud”, “vaevad” vs. “ilma tuuleta”, “saabuma läbi mere” ja kujuneb *inclusio* “lina”.
- c) stroof η (v. 134–143): mõtteliselt on stroof veel eelmises antistroofis ja moodustab eelneva antistroofiga ζ RS (skeem: $ABC-DD'C'B'A'$). Korraldatakse elemente: “lõpud”, “vaevad” vs. “ilma tuuleta”, “saabuma läbi mere” ja “lina” (*inclusio*), stroofis η korraldatakse neid isotoope vastupidises järjekorras (RK-i loogika järgi).
- Stroof η refräänis toimub teemamuutus ja diskursuse muutus: kui eelnevas stroofis ja antistroofis on fookuseks danaiidide eneste valu ja raskus (kommenteerides *hic et nunc* olukorda), siis uus stroof η hakkab peegeldama (RS-liselt) eelnevat, kuid teeb seda

²⁸ Käsikirjas M on väärsireanumbrid erinevad, Westphal tõstis ümber.

jutustavas kõneviisis, nii et rõhuasetus liigub danaiidide kannatustelt “siin ja nüüd” danaiidide loole ja Zeusi palumisele.

- d) antistroof η (v. 144–153) kujuneb väike RS stroofiga, kus ilmneb skeem ABCC'B'A', seejuures korratakse elemente nagu “kindlameelsus“ vs. „lõpu“, “Zeusi ja vaatamist, isa-tütar”, “pühadus ja neitsilisus”. Antistroofis laulavad danaiidid lisaks veel eelnevalt läbikäinud mõtteid, eelkõige “pahameelt jälitajate vastu” ja “kaitse” palumist, viidates v. 76 ja 83–85.

VII Kokkuvõttev osa II; refrään III (v. 154–175) ja taas pöördumine (v. 175)

- Deiktilisuse suurenemine, kuivõrd danaiidid räägivad endast ja enda auto-identifikatsioonist, kuid nüüd kolmandas vormis. Need on ennastkirjeldavad elemendid, mida nad on seni endale omistanud, ning nüüdseks, olles muutunud diskursusedeiksiseks, tähistavad juba neid endit: “tumedam päiksepoolsem sugu” (v. 154–155) ja “oksad” (v. 158)
- Siinses stroofis ja antistroofis θ ei kujune korrapärast ja klassikalist RS-i, see-eest viitavad need alaliselt koori esimesele avaosale, olles osa RK-ist. Tekib „*inclusio*“, kus danaiidid ähvardavad danaiidide ennast tappa.
- RK (v. 1 vs. v. 175) kujuneb üldisemas mõistes parodos alguse ja lõpu, palve ja pöördumise näol Zeusi poole. Parodose esimene värss palub Zeusi heldet pilku (*Ζεὺς μὲν Ἀφίκτωρ ἐπίδοι προφρόνως*), parodose viimane värss palub kõrgemalt hästi kuulmist (*ὑπόθεν δ' εἴ κλύοι καλούμενος*).

3.2. “Palujannade” parodose osade RS süvaanalüüs

Selles peatükis esitan terve “Palujannade” parodose koos sealt leitud RS-idega. Iga näidet ja kooriosa saadab kreekakeelne tekst ja eestikeelne tõlge, millele järgneb tekstis tuvastatud skeem. Vastavalt võimalusele on terve parodose läbivad RS-de isotoobid markeeritud sama värviga. RK-i isotoobid olen üritanud terve parodose ulatuses hoida samad, kuid kahtlemata ei tõenda antud värvid ammendavalt RK-i isotoope. Kreekakeelne tekst pärineb Sommersteini 2008. a “Palujannade” tekstieditsioonist ja kommentaarist.

3.2.1. Koori avaosa v. 1–22

Esimeses koori osas paluvad danaiidid Zeusi armulist kaitsja pilku. Avaosa jaotub kaheks osaks. Esimene osa on v. 1–18, millest kujuneb RS ja teine osa on v. 19–22, mis ei allu täielikult RS loogikale, küll on eelneva RS ja seal leiduvate isotoopidega seotud.

<p>Zeὺς μὲν Ἀφίκτωρ ἐπίδοι προφρόνως στόλον ἡμέτερον νάϊον, ἄρθέντ' ἀπὸ προστομίῳν λεπτοψαμάθων Νεΐλου. Δίαν δὲ λιποῦσαι χθόνα σύγχορτον Συρίαί φεύγομεν, 5 οὔτιν' ἐφ' αἵματι δημηλασίαν, ψήφωι πόλεως γνωσθεῖσαι, ἀλλ' αὐτογενῆ φυξανορίαν, γάμον Αἰγύπτου παίδων ἀσεβῆ τ' ὄνοταζόμεναι (uu --). 10 Δαναὸς δὲ πατήρ καὶ βούλαρχος καὶ στασίαρχος τάδε πεσσονομῶν κύδιστ' ἀχέων ἐπέκρανε, φεύγειν ἀνέδην διὰ κῦμ' ἄλιον, κέλσαι δ' Ἄργους γαῖαν, ὅθεν δὴ 15 γένος ἡμέτερον, τῆς οἰστροδόνου βοὸς ἐξ ἐπαφῆς καὶ ἐπιπνοίας Διὸς εὐχόμενον, τετέλεσται. τίν' ἂν οὖν χώραν εὐφρονα μᾶλλον τῆσδ' ἀφικοίμεθα σὺν τοῖσδ' ἱκετῶν ἐγγειριδίῳ, ἐριοστέπτοισι κλάδοισιν;</p>	<p>Et Zeus-kaitsja vaataks armuliselt meie merd sõitvat reisisalka, mis on lahkunud Niiluse valgeliivalistelt suudemeilt. Ja olles hüljanud jumaliku maa, mis jagab piiri Süüriaga, me põgeneme mitte olles saanud tunda linna karistust veresüü- süüdistuse tõttu, vaid iseendis tärganud meheviha tõttu, ebapäha pulma Aigypthose poegadega põlates. Aga Danaos, isa ja nõuandja ja juht, neid asju korraldades valudest kõige väärikama otsustas, põgeneda viivitamata läbi merelainete ja randuda Argose maale, kust tõesti on meie sugu, kes parmunõelatud mullikast, Zeusi puudutusest ja pealehingamisest kuulutab (end olevat), saanud alguse. Niisiis, millisele sellest veel enam heatahtlikule maale saaksime me tulla koos nende palujate, villaga põimitud okstega?</p>
--	--

Leitud RK on parodose alus, millele edaspidi danaiidid pidevalt tagasi viitavad. RK skeem, mis välja kujuneb, on ABCDE–F–E'D'C'B'A', kus F tähistab eraldiseisvat mõtet ehk *inclusio*'t.

Zeὺς μὲν Ἀφίκτωρ ἐπίδοι προφρόνως	A		
στόλον ἡμέτερον νάϊον, ἄρθέντ'		B	
ἀπὸ προστομίῳν λεπτοψαμάθων			C
Νεΐλου. Δίαν δὲ λιποῦσαι			
χθόνα σύγχορτον Συρίαί φεύγομεν,			D
οὔτιν' ἐφ' αἵματι δημηλασίαν,			E
ψήφωι πόλεως γνωσθεῖσαι,			
ἀλλ' αὐτογενῆ φυξανορίαν,			F
γάμον Αἰγύπτου παίδων ἀσεβῆ τ'			
ὄνοταζόμεναι (uu --).			10
Δαναὸς δὲ πατήρ καὶ βούλαρχος		E'	
καὶ στασίαρχος τάδε πεσσονομῶν			
κύδιστ' ἀχέων ἐπέκρανε,			
φεύγειν ἀνέδην διὰ κῦμ' ἄλιον,		D'	
κέλσαι δ' Ἄργους γαῖαν, ὅθεν δὴ		C'	
γένος ἡμέτερον, τῆς οἰστροδόνου		B'	15
βοὸς ἐξ ἐπαφῆς καὶ ἐπιπνοίας	A'		
Διὸς εὐχόμενον, τετέλεσται.			
τίν' ἂν οὖν χώραν εὐφρονα μᾶλλον			
τῆσδ' ἀφικοίμεθα			20
σὺν τοῖσδ' ἱκετῶν ἐγγειριδίῳ, ἐριοστέπτοισι κλάδοισιν;			

Lahtikirjutatult tähistavad skeemi-elementid järgnevat:

A – Zeus-kaitsja ja armulisus: (1)

B – autoreferentsiaalne deiksis „meie“: meie reisisalkkond *στόλον ἡμέτερον* (2)

C – asukohast liikumine „kust?“, Niiiluse suudmeilt *ἀρθέντ' ἀπὸ... Νείλου* (3-4)

D – põgenemine: meie põgeneme *φεύγομεν* (5)

E – otsus: linna rahva otsus *δημηλασίαν, ψήφωι πόλεως* (6-7)

F – Danaiidide probleem: vaid iseendis tärganud meesteviha tõttu, ebapüha pulma Aigyptose poegadega põlates. ἀλλ' αὐτογενῆ φουζανορίαν, γάμον Αἰγύπτου παίδων ἀσεβῆ (9-10)

E' – otsus: Danaose otsus *Δαναὸς δὲ ... καὶ στασίαρχος τὰδ ... ἐπέκρανε* (11-13)

D' – põgenemine: otsus põgeneda *φεύγειν* (14)

C' – liikumine „kuhu?“, Argosesse *κέλσαι δ' Ἄργους γαῖαν* (15)

B' – meie: „meie sugu“ *γένος ἡμέτερον* (16)

A' – Zeusi tahe, Zeusist *ἐξ ἐπαφῆς κάζ ἐπιπνοίας Διὸς* (17-18)

Seejuures on element F “vaid iseendis tärganud meesteviha tõttu, ebapüha pulma Aigyptose poegadega põlates” kese ehk *inclusio*, mis on fookuses ja mis on palujannade kõige suurem mure. Aigyptose pojad on peategelaste danaiiidide vaenlased ja ühtlasi põhjus, miks nad põgenevad, olles oma julmusega niisiis selle tragöödia ja danaaidide põgenemise ja asüüli küsimise käivitav element. “Ebapühadus” – kreeka keeles nii *ἀσεβῆ* kui ka *ὑβρις* – on parodose läbiv teema, moodustades dualistliku vastandpaari jumaliku (st püha) Zeusi ja “armulisuse” ja “heahtlikkusega”, mida danaiiidid paluvad ja nõuavad (vt. v. 1 ja 20). Põhiteemaks RS järgi on niisiis “Aigyptose poegade julm (ebapüha *ἀσεβῆ*) pulm”. Lisaks tasub märkimist sõna *αὐτογενῆ* (v. 8), mis märgib millegi „ise sündimist/tärkamist“. Konkreetsel juhul võib see viidata nii sugulussidemele kui ka sellele, et danaiiididel on viha meeste endi vastu, mitte isa mõjutustel (Sommerstein 2019: 96). Lisaks võib tegu olla katafooriga, mida hiljem taaskasutatakse, kuid eelkõige päritolu märkimiseks (vt. v. 28 ja 30). Semantilise tõlgenduse kaudu viitab RS kese just danaiiidide kõige suuremale probleemile ja asjaolule, mis on neid sundinud tegutsema. Seeläbi on siinne RS eelkõige inklusiivse RK funktsioonis, kuna sisaldab enda keskel olulist aspekti kogu narratiivi ulatuses ja esitab argumenti peategelaste motiivide kohta ja tõestuse nende käitumise vajalikkusest. Lisaks on kõik isotoobid omavahel loogilises järgnevuses, st Zeusi kaitse, et “meie reisi salkkonnal” oleks armu, et „lahkuda“ ja „põgeneda“ vabast tahtest tulenevast otsusest, sest “... iseendis tärganud meesteviha tõttu, ebapüha pulma Aigyptose poegadega põlates“. Seega on danaiiidide argumentatsioon selge ja iga uus mõte seotud eelnevaga või on eelnevast sõltuv. Seejuures alustab koor oma loo selgitust Zeusi abi küsimisega (seos tulevikuga) olevikust, suubudes läbi oleviku („me põgeneme“) probleemi,

mis sai alguse minevikus. Danaiidide olevik on seotud kaugema mineviku hetkega, mida demonstreerib joonis 3.



Joonis 3. Danaiidide argumentatsioon soovist (tulevikust) probleemi (minevikku)

Lisaks tasub parodose avasas märkida isotoope, mida korratakse, kuivõrd need on tihedas seoses konteksti ja vormiga. Niisiis on jumal Zeus miski, mis viitab üldisele korrale maailmas ja kelle nimetamine kaasab juba kindla religioos-rituaalset konteksti. Autoreferentsiaalne *ἡμέτερον* on isikudeiksis, mis tähistab tekstis kõne alg-punkti ehk *origo*-t ja samuti jutustuse fokaliseerijat. Kuivõrd tegu on fiktiivse maailmaga ja draamatükiga, mida esitati rahvamassi ees, ei saa võtta seda täielikult fikseeritud punktina, kuna tegu on poeetilise tekstiga, kus osutatud referentidel ei pruugi olla päris füüsilist kujutust meie maailmas, kuid seeläbi kutsub ta kuulajat koos ette kujutama, mis võiks olla (Felson 2004: 260). Olgugi et danaiidid on koori kujul realselt laval, ei ole nad reaalse maailma danaiidid.

Samuti pakub isotoop C *ἀρθέντ' ἀπὸ προστομίῳν λεπτοψαμάθων Νείλου* „... merd sõitvat reisisalka, mis on lahkunud Niiluse valgeliivalistelt suudemeilt.“ ehk lahkumine Niiluselt ja jõudmine Argosse *κέλσαι δ' Ἄργους γαῖαν* „randuda Argose maale“ viiteid kontekstile ja liikumisele ühest kohast teise. Seetõttu võiks seda isotoopi vaadata ruumiteljel (kus on ka deiktikud). Lisaks viidatakse jõudmisele veel v. 20, mis jääb küll RS välja, kuid nõ taasaktualiseerib juba mainitud ja danaiidide paratamatut „kohale jõudmist“ *ἀφικοίμεθα*. Isotoop D sisaldab verbi *φεύγομεν*, kus pöördvormina on samuti isikudeiksis „meie“. Juba ainuüksi RS esimene osa näitab parodose avasosa kõrget deiktilisust, tähendades, et tekst on seotud oma konteksti ja esitusega, sisendades peategelaste suhestatust aeg-ruumiga.

Värsid 19–22 võtavad kokku esimese tervikliku kooriosa, millest kujunes RS. Huvitav on eelkõige, kuidas eelneva RS elementidele viidates, muudab koor oma diskursust: nende loost saab hetk. Muutus toimub palujannade *mythos*'e esitamisest oleviku hetke rõhutamiseks. Värsid 19–22 esitavad justkui vastuse danaiidide probleemile: neil on vaja „heatahtlikku“ maad ja nad on palujate rollis, omades palujate oksid. Viimane topos jääb edaspidigi kõlama, kui

danaiidid osutavad enda rollile. Olgugi et nendes värssides ei teki harilikku RSi, ei saa öelda, et nad oleksid RSi mõjust puutumata. Nimelt nõ taaskäitlevad²⁹ või taasaktualiseerivad antud värsid juba eelnevalt mainitud isotoope. Nendeks on *χώραν εὐφρονα μᾶλλον τῆσδ* (v. 19–20), mis viitab Zeusi armulisusele (v. 1) ja niisiis ka Zeusile. Lisaks Zeusile ja tema heatahtlikkusele viitab seesama värsirida maale ehk värssidele 4–5 ja 15. Siin värsireas ilmneb deiktik *τῆσδ* „sellest siin“, mis toob sisse praeguse hetke vajaduse ja kohalolu, sidudes selle eelneva jutustusega, luues tekstikohesiooni. Isotoopide taasringlemine annab võimaluse juba mainitud seemidele lisada teisi tähendusnüansse, või vastupidi neid vähendada, kahandades antud isotoopide semantilist välja. Seda võiks nimetada temaatiliseks progressiooniks. Näiteks ei ole 19. värsis eksplitsiitselt Zeusi sõnastatud, kuid kuna enne oli RS esimene isotoop “Zeus” süntagmaatilisel samas lausungis “armulisusega” ehk *προφρόνως*, siis loob *χώραν εὐφρονα* “heatahtlikule maale” ära märkimine silla nii Zeusi kui ka maaga. Lisaks jagab järgnev verb *ἀφικόμεθα* ehk “saaksime tulla” sama radikaali, mis 1. v Zeusi epiteet *Ζεὺς μὲν Ἀφίκτωρ* (Bailly 2023: 457). Niisiis on “kaitsja” tuletatud verbist “juurde tulema”. Taaskord loob see just mõttelise ühtsuse kahe lausungi vahel. See tähendab, et analoogiatelg toob isotoopide „heatahtlikkus“, „kaitse“ ja „palve“ abil kokku Zeusi ja Argose. Värsid 21–22 lisavad peale isotoopide taasringluse uue informatsiooni, mis on tragöödia seisukohalt oluline. Nimelt on danaiididel käes palujate oksad, mis on viljaga pärjatud, ja millele nad viitavad *hic et nunc*, kasutades deiktikut *τοῖσδ* „nende käesolevatega“: *σὺν τοῖσδ ἱκετῶν ἐγχειριδίοις, ἐριοστέπτοισι κλάδοισι*. Niisiis on palujate vahendite näol tegu elemendiga, mis identifitseerib jutustaja vaatepunkti ja annab jutustajale, st danaiidide koorile identiteedi, pannes nad kindlasse hierarhilisse situatsiooni: nad on Zeusi palujad ehk Zeusist sõltujad. RS aitab siin aga fookust luua eelkõige uue teema ja info sisse juhatamisel, mis toimub samuti. Taasringluse läbi toimub samuti temaatiline progressioon, kus tutvustatakse religioosse kontekstuaalse tähendusega objekti “palujate oksad” *ἱκετῶν ἐγχειριδίοις... κλάδοισι*, mis vihjab Zeus *Ἀφίκτωρ*’ile³⁰.

Parodose avaosas on RK-il mitmeid funktsioone. Esiteks aitab RS esitleda peategelaste probleemi, esitades seda ajaliselt raamistatuna, kus jutustamine saab alguse olevikust, jõuab RS keskel mineviku punktini, mis käivitab danaiide tegudeni. RK mängib rolli jutustuse esitamisel ja on seega inklusiivne. Samuti rõhutavad isotoobid, mis moodustavad RK-i, – eelkõige autoreferentsiaalsusega ja liikumisverbidega – lausumishetke, rõhutades subjekti

²⁹ Eestikeelne võimalik variant inglise *recycle* (*recycling of isotopes*) ja prantsuse *recycler* (*recyclage d’isotopes*).

³⁰ Cf. *ἱκέτης* “paluja”, *ἱκνέομαι* “tulema” vs. *ἀφίκτωρ* „kaitsja“, *ἀφικνέομαι* „kohale jõudma“ (Bailly 2023: 456).

„meie“ kui ka aeg-ruumi, mis on tegevusse kaasatud. Esitatud RS markeerib kindlaid isotoope, mida hakatakse hiljem kordama.

3.2.2. Pöördumine jumalate poole ja palve (23–39)

Värsid 23–39 esitavad danaiidide palve jumalate poole. Olles iseenesest palve, jälgendab tekst religioosset kõnesituatsiooni ja on samavõrra kontekstikeskem, kasutades religioosete palvete kindlat kõnepruuki.

<p>ὦν πόλις, ὦν γῆ καὶ λευκὸν ὕδωρ, ὑπατοὶ τε θεοὶ καὶ βαρῦτιμοὶ, χθόνιοι θήκας κατέχοντες, 25 καὶ Ζεὺς Σωτὴρ τρίτος, οἰκοφύλαξ ὀσίων ἀνδρῶν, δέξαιθ' ἰκέτην τὸν θηλυγενῆ στόλον αἰδοίωι πνεύματι χώρας. ἀρσενοπληθῆ δ' /έσμὸν ὑβριστὴν Αἰγυπτογενῆ, πρὶν πόδα χερσῶν τῆιδ' ἐν ἀσώδει θεῖναι ζῆν ὄχῳ ταχυήρει, πέμψατε πόντονδ' . ἔνθα δὲ λαίλαπι χειμωνοτύπῳ, βροντῆι στεροπῆι τ' ὀμβροφόισιν τ' ἀνέμοις, ἀγρίασ 35 άλὸς ἀντήσαντες, ὄλοιντο, πρὶν ποτε λέκτρων ὦν θέμις εἴργει, σφετεριζάμενοι πατραδελφείαν τήνδ', ἀεκόντων ἐπιβῆναι.</p>	<p>Linna-, maa- ja valge vee/ kõrgemad jumalad ja palju austatud/ maa(alused)jumalad, kes omavad (valvavad) haudu/ ja kolmandaks Zeus-Päästja, pühade meeste kodudekaitsja, võtke vastu paluv naissoost reisisalk maa armulise tuulega, aga enne kui meeste rohkearvuline jumalaid mitteaustav herilasparv, sündinud Aigiptosest, jala sellele mudasele pinnale paneb, (see) koos vilkaerulise laevaga saatke ulgumerele; seal vemmeldava orkaaniga, kõuega ja valgussähvatusega ja vihmatoovate tuultega metsikul merel kokkusattunutena, et nad häviksid, enne kui kord voodeid, millest Themis (neid) eemale hoiab, olles teinud enda omaks need, oma onutütred vastu nende tahtmist nad lähevad voodisse.</p>
--	--

Palve osas ei ole RS niivõrd ulatuslik ja konkreetne kui parodose esimeses osas. Sellegipoolest kujuneb inklusiivne RS skeemiga ABC-D-C'B'A', mille keskmesse jääb taas narratiiviga seondud probleem, mis käivitab tragöödia tegevuse.

ὦν πόλις, ὦν γῆ καὶ λευκὸν ὕδωρ,	
ὑπατοὶ τε θεοὶ καὶ βαρῦτιμοὶ,	
χθόνιοι θήκας κατέχοντες,	25
καὶ Ζεὺς Σωτὴρ τρίτος, οἰκοφύλαξ	A
ὀσίων ἀνδρῶν, δέξαιθ' ἰκέτην	B
τὸν θηλυγενῆ στόλον αἰδοίωι	
πνεύματι χώρας. ἀρσενοπληθῆ δ'	C
έσμὸν ὑβριστὴν Αἰγυπτογενῆ,	D
πρὶν πόδα χερσῶν τῆιδ' ἐν ἀσώδει	C'
θεῖναι ζῆν ὄχῳ ταχυήρει,	
πέμψατε πόντονδ' . ἔνθα δὲ λαίλαπι	B'
χειμωνοτύπῳ, βροντῆι στεροπῆι τ'	A'

πρὶν ποτε λέκτρων ὦν θέμις εἶργει,
σφετεριζόμενοι πατραδελφείαν
τήνδ', ἀεκόντων ἐπιβῆναι.

Kujunenud RS koosneb järgnevatest isotoopidest:

A – Zeus: see, kellele ohverdatakse ja see, kes valvab *Zeὺς Σωτήρ τρίτος, οἰκοφύλαξ/ὀσίων ἀνδρῶν* (v. 26-27)

B – danaiidide paluja-staatus ning reisi salkkonna vastvõtmine (merelt) *δέξαιθ'* (v. 27-28)

C – Argose maa *χώρας* (v. 29)

D (*inclusio*) – danaiidide probleem ja tragöödia käivituspunkt: Aigypdosest sündinud meeste rohkearvuline julm herilasparv *ἀρσενοπληθῆ δ' ἔσμον ὕβριστήν Αἰγυπτογενῆ* (29-30)

C' – Argose maa: „sellele mudasele pinnale“ *χερσῶν τῆιδ' ἐν ἀσώδει* (v. 31-32)

B' – Aigypdose poegade ära saatmine *πέμψατε* merre (v. 33-36)

A' – Kõu ja välgsühvatus, Zeusi epiteetid (v. 34) samuti Themis kui jumal-kaitsja viitab Zeus-Kaitsjale (v. 34 ja 37)

Antud RS isotoobid ei ole niivõrd selged kui parodose eelmisel osal. Sellegipoolest võib leitud isotoopidel omavahelisi vastavusi leida. Nii on RS lähtekohaks taas Zeus, kelle poole pöördatakse. Struktuuri teine isotoop on samuti nii eelmise (v. 1–22) osa ühe isotoobi, *στόλον* „reisialk“, taaskasutus, mis oli ennist seotud deiktikuga *ἡμέτερον* ja meretemaatikaga. Siinsetes värssides ei ole enam deiktikut *ἡμέτερον*, kuid see kajab vaikimisi tekstiga kaasa nii nagu ka meretemaatika. Mere isotoop tekib niisiis analoogiateljel, tulenedes eelmisest RS-ist ja „mere“ isotoobi konnotaatidest. Seetõttu on ka sinne isotoop tugevas kontaktis merega: rõhuasetus on merel kui reisi teekonnal, mille danaiidid on läbinud. Sellesama isotoobi parallelism on täpsemalt ja selgemalt seotud ilmastiku ja merega kui reisi teekonnaga, mille Aigypdose pojad peaksid ette võtma. Samuti on värssid paralleelseks oma tegevuse tõttu: v. 27 palutakse vastu võtmist *δέξαιθ'* ja v. 33 palutakse minema saatmist *πέμψατε*. Niiviisi kaasab tragöödia taas aegruumi.

Värssid 29 ja 31–32 viitavad „sellele“ maale, kusjuures teisel „maa“ mainimisel esineb süntagmas deiksis *τῆιδ'* ehk „sellele mudasele pinnale siin“, osutades käesolevale, samas aga vihjates taas kord „heatahtlikule maale“ värssis 19. Lisaks tuleb siin mängu teatav antitees, kuna danaiidid küsivad „maa armulist tuult“ ja samas kardavad, et Aigypdose julmad pojad panevad jala Argose maale, justkui armulisus saaks rüvetatud julmusega. Vormiliselt jääb RS-i keskele sarnaselt esimesele leitud RS-iga danaiidide probleem ja „Palujannade“ liikuma panev jõud *ἀρσενοπληθῆ δ' / ἔσμον ὕβριστήν Αἰγυπτογενῆ*. Raamistav isotoop on jumalikkuse (vastavalt „Zeus-päästja, pühadel meest kodudekaitsja“ ja õigluse jumalanna Themis), mis kujutab *inclusio* suhtes antiteesi pühalikkuse ja julmuse vahel.

Siinne RS on eelkõige inklusiivne, funktsioneerides tragöödia narratiivi tasandil. Teisalt on skeemist selgelt näha, et teine RS on ühtlasi eelneva RS (v. 1–18) taasringlus ehk eelnevaid isotoope on anafooriliselt korratud, et luua tekstis sidusust ning seejärel lõpetada üks temaatiline osa, et alustada koori lüürilise osaga, danaiidide palve põhjendusega.

3.2.3. Palve põhjendus: I osa (40–56)

Siinses osas algab palve põhjendus ehk *mythos* ehk loo jutustus.

<p>νῦν δ' ἐπικεκλομένα Δῖον πόρτιν, ὑπερ- πόντιον τιμὰρ', ἴνιν ἀνθονομού- 41 σας προγόνου βοῶς ἐξ ἐπιπνοίας Ζηγός. ἔφαβιν ἐπωνυμίαν δ' ἐπεκράϊνετο μόρσιμος αἰὼν 45 εὐλόγως, Ἐπαφον ἐγέννασεν· ὄντ' ἐπιλεξαμένα</p>	<p>στρ. α</p>	<p>nüüd aga olen kutsumas Zeusi vasikat, ülemere kättemaksjat, lillinosiva esivanema lehma poega Zeusi pealepuhumisest. Saatuslik aeg saatis korda puudutuse 45 nimeandjaks. heatahtega sünnitas Eraphost Tõesti ta on välja valitud nüüd rohumaadel muistse ema paikades varasemaid vaevu meenutades hakkab ma nüüd näitama usaldusväärseid tõendeid praegusi, kuigi üleni ootamatud näivad nad olevat maa elanikele. 55 Igaüks saab teada jutu pikapeale.</p>
<p>νῦν ἐν ποιονόμοις ματρὸς ἀρχαίας τόποις, τῶν πρόσθε πόνων 50 μνασαμένα τά τε νῦν ἐπιδείξω πιστὰ τεκμήρια, γαιονόμοισι δ' ἄελπτά περ ὄντα φανεῖται. 55 γνῶσεται δὲ λόγου τις ἐν μάκει.</p>	<p>ἀντ. α</p>	

Suurt RS antud värssidest ei kujune, pigem on stroof ja antistroof struktuurilt paralleelsed, mis on seda loogilisem, et danaiidide koor hakkab selgitama enda päritolu ja on seega argumenteerivamas funktsioonis³¹.

<p>νῦν δ' ἐπικεκλομένα Δῖον πόρτιν, ὑπερ- πόντιον τιμὰρ', ἴνιν ἀνθονομούσας προγόνου βοῶς ἐξ ἐπιπνοίας Ζηγός. ἔφαβιν ἐπωνυμίαν δ' ἐπεκράϊνετο μόρσιμος αἰὼν 45 εὐλόγως, Ἐπαφον ἐγέννασεν· ὄντ' ἐπιλεξαμένα</p>	<p>στρ. α</p>	<p>41</p>
<p>νῦν ἐν ποιονόμοις ματρὸς ἀρχαίας τόποις, τῶν πρόσθε πόνων μνασαμένα τά τε νῦν ἐπιδείξω πιστὰ τεκμήρια, γαιονόμοισι δ' ἄελπτά περ ὄντα φανεῖται.</p>	<p>ἀντ. α</p>	<p>50</p>
<p>γνῶσεται δὲ λόγου τις ἐν μάκει.</p>		<p>56</p>

Olgugi et inklusiivset RS-i ei kujune, leidub nendes stroofides mõttekordusi eelnevast tekstist, seda võiks nimetada RS-i isotoopide taasringluseks, kus korratakse seesuguseid

³¹ vt. Lohmani kategooriaid, peatükk 2.1 „Mis ja milleks on ringkompositsioon?“

mõtteid nagu “Zeus” *Δῖον πόρτιν* (v. 41) ja *ἐξ ἐπιπνοίας Ζηνός* (v. 42–43), kusjuures antud anafoorid moodustavad väikese RS-i ABA’, kus *inclusio* moodustab isotoop “ülemere kättemaksja” ehk *ὑπερπόντιον τιμάορ*, mis võiks kuuluda “mere” isotoopiasse. Lisaks korratakse isotoope, nagu näiteks “otsus” tegusõna *ἐπεκραίνεται* näol („saatuslik aeg saatis korda“, v. 45), sarnast isotoopi korratakse 56. värsis “tõendite” all, kuna see on midagi, mille alusel otsustatakse, määratakse või saadetakse korda.

Isotoopide taasringluse kõrval on tekstis uusi märksõnu ja motiive, mis lisavad jutustusele uut informatsiooni ja fookust. Niisiis võiks justkui järeldada, et peale kahte inklusiivset ja narratiivset RS-i, mis kujunesid v. 1–39, on järgnev tekstiosa eelnevate mõtete kordus ja nendele uute mõtete lisamine või uute mõtete fokuseerimine. See viitab ühelt küljelt teksti sidususe ehk kohesiooni loomisele ja teisalt teksti dünaamilisele küljele, sest tekst – ja seega ka jutustus – areneb edasi uute isotoopide (jutustuse kontekstis tegevuste) kaudu: juba tuntu peale ehitatakse üles uus.

Semantilised anafoorid võiksid olla *ἐπικεκλωμένα* (v. 40), *εὐλόγως* (v. 46), *ἐπιλεξαμένα* (v. 47), *μνασμένα* (v. 52) ja *λόγου* (v. 56). Need viitavad kõnelemishetkele ja kõnele kui produktile ja mängivad nii kõne performatiivse aspektiga (midagi/kedagi on nimetatud, järelilikult on tema kohalolu olemas) kui ka sellega, et lausumisel – olgu adresseering või kõne – on efekt. Siin on tugev viide lausumise ja kõnelemise tähtsusele, mis viitab kontekstile, andes mõista, et see on vastavas hetkes (nii fiktiivses kui ka ilmselt reaalses olukorras) oluline, mida markeerib deiktiku *ᾧν* adverbialne ja anafooriline kasutus kolmes erinevas värsis (40, 50 ja 52). Lausumine on niisiis seotud *kairosega* – kindla hetkega, mille najal otsustatakse argumenteerimise ja lausutud sõnade valik ja tähtsus, seejuures ei ole teada aga tulemust (Tordesillas 1986: 33). Millegi ja kellegi kohale kutsumine ja temast laulmine (ka rääkimine) viitab selgelt kleetilisele hümnile, kus palutakse jumala (nii esiema Io kui ka jumala poja Epaphose) kohaolu. Viidet kleetilisele hümnile on näha esimeses isotoobis *ἐπικεκλωμένα* (v. 40), mis kasutab tüve *καλέω*.

Siinsetes värssides leidub anafoorne kahekordne RS „päritolu ja sündimisloo“ isotoobiga: *ἀνθονομούσας προγόνου* (v. 43), *Ἐπαφον ἐγέννασεν* (v. 46), *ματρὸς ἀρχαίας* (v. 51) ehk „lillinosivast esivanemast“ „Epaphose sünnitas“ ja „muistse ema vahel“. Olgugi, et kahe esimese anafoori (*ἀνθονομούσας προγόνου* (v. 43) ja *Ἐπαφον ἐγέννασεν* (v. 46)) vahel kõlab poliüptoton, on kolmas (*ματρὸς ἀρχαίας* (v. 51)) mõtteliselt seotud kahe esimesega. Muistset ema, päritolu ja isotoopi *γενῆ* mainiti isotoobina parodose esimeses osas, küll aga ei moodustanud ta seal otsest RS. Siin aktualiseeritakse see isotoop anafooriga.

Seega kujuneb värssides 40–56 pigem parallelism, kus v. 41 ja v. 49 on vastakuti, küll aga pakub parallelism võimaluse mitmetele väiksetele anafoorsetele RS-idele skeemidega ABA'. Lisaks aktualiseeritakse eelnevaid isotoope, mis ilmusid värssides 1-39. Seega on parallelsimi sisse lükitud palju kordusi, mis aitavad luua esiteks teksti kohesiooni, teisalt rõhutada *hic et nunc*-situatsioon, seostada kõnesituatsiooni kindla rituaal-religioosse tegevusega ja valmistada kuulajat ette uueks potentsiaalselt oluliseks tegevuseks narratiivi osas, mis esitab uut informatsiooni.

3.2.4. Põhjendus II edasiarenduses: *mythos* ja digressioon (v. 58–68)

Värssides 58–68 esitab koor põhjenduse edasiarenduse, mis oma sisu ja isotoopide poolest moodustavad digressiooni varjatud võrdluse näol.

<p>εἰ δὲ κυρεῖ τις πέλας οἰωνοπόλων στρ. β ἐγγάιος οἶκτον αἰών, δοξάσει τιν' ἀκούειν ὅπα τᾶς Τηρεΐας 60 μήτιδας οἰκτρᾶς ἀλόχου, κῖρκηλάτου γ' Ἀηδονᾶς, ἄτ' ἀπὸ χλωρῶν ποταμῶν ἐργομένα ἀντ. β πενθεῖ νέον οἶκτον ἠθέων, ξυντίθησι δὲ παιδὸς μόρον, ὡς αὐτοφόνως 65 ὤλετο πρὸς χειρὸς ἔθεν δυσμάτορος κότου τυχῶν.</p>	<p>kui aga keegi linnulaulu tundjatest kohalik juhtub lähedal itku kuulma hakkab arvama, et kuuleb (mingit) Tereuse naise häält, plaanide tõttu õnnetu naise, pistriku jälitatud ööbiku (häält), kes olles eemal hoitud rohekate jõgede kallastest nutab värsket itku enda kodupaiga pärast, selle juurde paneb lapse saatuse, kuidas isemõrvarlikult hukkus tema enda käe läbi, saades osa ebaemalikust vihast.</p>
---	--

Värssides kujuneb RS skeemiga ABCDC'B'A'C'.

<p>εἰ δὲ κυρεῖ τις πέλας οἰωνοπόλων A B στρ. β ἐγγάιος οἶκτον αἰών, C δοξάσει τιν' ἀκούειν ὅπα τᾶς Τηρεΐας D 60 μήτιδας οἰκτρᾶς ἀλόχου, C' κῖρκηλάτου γ' Ἀηδονᾶς, B' ἄτ' ἀπὸ χλωρῶν ποταμῶν ἐργομένα A' ἀντ. β πενθεῖ νέον οἶκτον ἠθέων, C' ξυντίθησι δὲ παιδὸς μόρον, ὡς αὐτοφόνως D' 65 ὤλετο πρὸς χειρὸς ἔθεν δυσμάτορος κότου τυχῶν.</p>

RS-i keskmeks jääb *δοξάσει τιν' ἀκούειν ὅπα τᾶς Τηρεΐας* („hakkab arvama, et kuuleb (mingit) Tereuse naise häält“). Teised isotoobid, mis moodustavad semantilise parallelismi, on *πέλας* (v. 58) ja *ἀπὸ χλωρῶν ποταμῶν ἐργομένα* (v. 63), olles mõlemad seotud lähedal-kaugel

tähendusega. Lähedal-kaugel isotoop on samuti seotud ruumilise paigutusega, tõendades deiksist ja viidates „siinsetele“ ja selle vastandile, mis rõhutab ühtpidi taas *hic et nunc*-situatsiooni. Samuti korduvad värssides süstemaatiliselt lindude temaatika v. 58 *οἰωνοπόλων* ja v. 62 *Ἀηδονᾶς*. Keskset ideed raamistavad *οἴκτων* ja *οἴκτρᾶς*, mis sisendavad koori tonaalsust ehk kurbust ja leinasituatsiooni, viidates leinalaulule (*threnos*), vahendades reaalse kogukonna rituaali matusekombestikus. Keskne idee *inclusio* on „Tereuse naise (nuttev) hää!“ mis loob laule. See värss ja RS kese fokaliseerib tunnet, mis ei tulene otseselt jutustajalt (ehk danaiididelt), vaid 3. isikult: värss 60 viitab suuremale müüdile, mis on klassikalises maailmas hästi tuntud – Tereuse, tema naise Prokne ja Philomela loole. Tuntud *mythos*’e ehk müüdi lausumine ettekantavas kontekstis viitab kindlale traditsioonile ja tavale, mis oli Antiik-Kreeka kirjanduses ja suulises kirjanduses väga levinud. Kui *mythos*’t on kasutatud *exemplum*’ina, siis müüt kaasab oma lausumishetkel markeeritud kõne ja on sedaviisi performatiivne ja ühendab kogukonda samas afektiivses seisundis, nii nagu seda on sõnastanud Gregory Nagy (1996: 176). Eelduseks on mõistagi see, et müüt kuulub kogukonna narratiivide hulka. Isotoobi *κίρκηλάτου* „pistriku jälitatud“ (v. 62) taasaktualiseerib esimese RS-i isotoopi „põgenema“ *φεύγομεν* (v. 5 ja 14), mis on seotud tragöödia peategelaste danaiididega ja nende oleviku olukorraga, põgenedes julmuse eest (Aigypiose poegade). Seega toimub siinses tekstiosas analoogiateljel võrdlus Tereuse naise saatuse ja danaiidide hetkeolukorra vahel, kus danaiidid identifitseerivad ennast õnnetu Tereuse naisega.

Tuvastatud RS ei saaks narratiivi kontekstis nimetada puhtalt inklusiivseks, kuna see ei ole otseselt jutustuse põhiliiniga (ehk danaiidide siin ja praegu tegevusega) seotud, olgugi et loob vihjamisi seose danaiidide ja müüdi tegelaste tunnete vahel. Küll aga on antud RS-i kese selgelt tähenduslik ja viitab suuremale loole antud religioosnes-mütoloogilises kontekstis ning oma tekstisisese funktsiooni poolest muudab ta teksti fokalisatsiooni ehk vaatepunkti: danaiidide vaatepunktist saab Tereuse naise saatus. Seega võiks seesugust RS nimetada hoopiski inklusiivseks loo/fabula/*mythos*-keskseks, mis tegeleb just eelkõige jutustuse ja loo vahelise suhtega³², mitte jutustuse ja teksti vahelise suhtega nagu klassikaline narratiivi-keskne inklusiivne RS. Fokalisatsiooni ehk vaatepunkti muutev RS loob siinsetes värssides korduvate süstematiseeritud isotoopidega digressiooni, mis rõhub pateetilist võrdlust danaiidide, tragöödia kangelannade, ja paljutuntud müüdi tegelase kannatuste vahel, kus tekib paralleel kodus eemal olemisega, õnnetu abielu ja lähedase tapmisega. Siinne RS on nii anafooriline,

³² Vt. Ringkompositsiooni ja sealset narratiivi alapeatükki 2.3.2. ja sealset joonist 2 „Jutustuse kolm tasandit ja nende suhestatus esitaja, vastuvõtja, jutustaja, fokaliseerija ja fiktiivse tegelasega“.

kuna kordused loovad tekstikohesiooni, kuid mängib eelkõige rolli emotsioonide rõhutamisel, mida teeb eelkõige sügavama *mythos*'e tasandil, muutes vaatepunkti (ka *origo* 't) „meie“ isikult kellegi kolmanda jutustusvälise tegelase kasuks. Seetõttu võiks seda RS nimetada inklusiivseks fokaliseerimise muutmaks RS-iks.

3.2.5. Põhjenduse vastus “siin ja praegu” (v. 68–76)

Parodose värsid 68–76 seovad palve põhjenduse, mis oli esitatud digressioonina ja mille fokaliseerimine on väline ehk erineb vormiliselt jutustaja, danaiidide ehk peategelaste, vaatepunktist. Siinsetes värssides muutub fokaliseerija ja diskursus – müüdist saab lausumishetk, kus danaiidid loovad silla kellegi teise tunnete ja enda tunnete vahel: sügavama *mythos*'e (väline fokaliseerimine) ja jutustuse vahel (sisemine fokaliseerimine). *Mythos*'e ja jutustuse vahelise sideme loomine ehk vaatepunkti muutmise erinevate jutustuste tasandil võib teksti pragmaatilisust tõsta kuulajate perspektiivis, kus kuulajatel aktiveerub mütoloogiline kontekst ja kõne performatiivsus, mis tuleneb rituaali vahendamisest (Calame 2013: 44). Rituaali ühendamine praeguse hetkega võib potentsiaalselt luua kuulatava teksti vastuvõttu emotsionaalsemaks ja pateetiliseks.

<p>τὼς καὶ ἐγὼ φιλόδουρος Ἴαονίοισι νόμοισι στρ. γ/ δάπτω τὰν ἀπαλὰν εἰλοθερῆ παρειὰν 70 ἄπειρόδακρύν τε καρδιάν. γοεδνὰ δ' ἀνθεμίζομαι δειμαίνουσ', ἄφίλου τᾶσδε φυγᾶς Ἀερίας ἀπὸ γᾶς 75 εἴ τις ἐστὶ κηδεμών.</p>	<p>Seega mina leinalembene joonlaste kommete järgi kraabin/rebin päikesepõletatud õrna põske ja pisaraid tundmatut südant, ehin ennast leinaga, kartes kas sellel sõpradeta põgenemisel uduselt maalt on keegi kaitsja</p>
--	---

RS-i silmas pidades ei ole tegu „range“ RS-iga, sest kõik korduvad isotoobid ei vasta üksteisele sümmeetriliselt. Tegu võiks seega olla pigem RK-ilise struktuuriga, milles asub RS skeemiga ABCB'A'.

τὼς καὶ ἐγὼ φιλόδουρος Ἴαονίοισι νόμοισι A		στρ. γ	
δάπτω τὰν ἀπαλὰν εἰλοθερῆ παρειὰν B			70
ἄπειρόδακρύν τε καρδιάν. C			
γοεδνὰ δ' ἀνθεμίζομαι D			
δειμαίνουσ', ἄφίλου τᾶσδε φυγᾶς C'			
Ἀερίας ἀπὸ γᾶς B'			75
εἴ τις ἐστὶ κηδεμών. A'			

Lisaks leidub veel anafoorsed väiksemaid ringe eelnevate tekstiosadega, näiteks *φυγᾶς* ehk “põgenemine”, mis on ilmunud värssides 5 ja 15 ja semantiliselt 62. värsis. Sisemine

anafooriline RS skeemiaga ABA' on tüve *φίλος*-iga: “*τὼς καὶ ἐγὼ φιλόδουρος ... ἀφίλου τᾶσδε φυγᾶς* ”. Kui arvestada neid isotoope skeemi, siis võiks see välja näha järgnevalt: ABCDEB'E'A'GD'C'. Ka paljud teised tõlgendusviisid on võimalikud, kuid lähtun eelkõige traditsioonilisest RS-i mõistest.

Suurem RS kujuneb kolme isotoobi vahel koos keskse ideega „ehin ennast leinaga“ v. 73. Raamistavateks isotoopideks võivad olla v. 69 ja 76, nagu “joonlased, kelle kommete järgi” lauldakse ja kelle kommete kohaselt peab käituma, et saada asüüli. Joonlased antud kontekstis võivad viidata kahele tähendusele: kreeklastele kui rahvusele (sest pärslased ja Lääne-Aasia rahvad nimetasid kreeklasi joonlasteks) või joonia muusikalisele traditsioonile, mida seostatid leinalauludega (Sommerstein 2019: 115). Mõlemad tõlgendused võivad sobida. Lähtudes „kreeklaste“ isotoobist, kelle juurde palujannad on abi paluma läinud, sobituksid v. 69 ja 76 isotoobid analoogiateljele. See ei ole ilmselge, kuid teatav viide või tagasipöördumine kohalikele (s.o kreeklastele) just kui toimuks.

V. 70 ja 75 viitavad taas isotoobile, mis on juba varasemalt esinenud, nimelt “maale” või asukohale, siinses kontekstis aga täpsemalt Egiptusele *εἰλοθερῆ* „päikesepõletatud“ (ehk lõunamaise) ja *Ἀερίας ἀπὸ γᾶς* „uduselt maalt“, viidates täpsemalt enda pärilikkusele ja kodule, olles tugevalt seotud kangelaste afektiivse seisundiga, sest kodu viitab traditsiooniliselt millelegi tähtsale. Seejärel on samuti kompositisiooniliselt vastavuses liitsõna esimene komponent ja prefiks *ἀπειρό-δακρύν* ja *ἀ-φίλου*, mõlemad eitavad millegi olemasolu. *Inclusio* ehk raamistatud mõtteks kujuneb v. 72 *γοεδνὰ δ'ἀνθεμίζομαι* ehk „ehin ennast leinaga“. *Inclusio* aitab siin taas luua teksti fokaliseerimise. Kui värsside 58–67 kese oli 3. isik ja kus korrati isotoopi „leinalaul“ või ka lihtsalt „lein“, siis siinses RS jääb „lein“ just keskseks osaks. Lisaks ühendatakse süntagmaatilisel *γοεδνά* verbi 1. pöördelise vormiga *ἀνθεμίζομαι* ehk „ehin ennast leinaga“, sisendades varjatult isikudeiksist. See näitab, kuidas koor loob sildu erinevate RS-ide vahel ja kuidas RK-i abil, muudab tekst fokaliseerimise, toetudes juba vanematele/mainitutele isotoopidele. Tekst lisab uusi ideid, toetudes vanadele ideedele.

Kuna tuvastatud RS on aktiivses suhtes eelneva leitud RS, kus toimus fokaliseerimise muutus ja suuremale loole vihjamine, siis tundub ka see RS olevat väga tugevalt seotud just emotsionaalse ja afektiivse seisundiga, mida müüt endaga kaasa toob. Seetõttu võiks ka siin olla lisaks anafoorilisele RS tegu ka inklusiivse loo/faabula keskse RS, mille eesmärk on tekitada kuulajas afektiivset seisundit, viidates just kontekstuaalsele loole, kus küll tegevus on seotud jutustuse kangelannadega, asub fookus eelkõige protagonistide afektiivsel seisundil ja mitte otseselt tragöödia probleemeemi ja Aigypose poegade pulmaga.

3.2.6. Pöördumine ja palve üheskoos (v. 78–85)

Värssides 79–85 pöörduvad danaiidid jumalate poole ja esitavad palve, mille tähtsus on jutustuse ehk danaiidide seisukohast. Seejuures loob antistroof γ paralleeli stroofi α , kus kutsuti esivanemaid (vt. peatükki 3.2.3. Palve põhjendus: I osa (40–56)), millele järgnes digressioon. Antistroofis γ pöördutakse samuti esivanemate poole (v. 79 *θεοὶ γενέται κλύετ'*) ja esitatakse tragöödia probleemist lähtuvalt palve.

<p>ἀλλὰ θεοὶ γενέται κλύετ' εὖ τὸ δίκαιον ἰδόντες. ἀντ. γ/ ἦβαν μὴ τέλεον δόντες ἔχειν παρ' αἴσαν, 80 ὕβριν δ' ἐτύμως στυγόντες, πέλοιτ' ἄν+ ἔνδικοι γάμοις+. ἔστι δὲ κακ' πολέμου τειρομένοις βωμὸς ἀρῆς φυγᾶσιν ῥῦμα, δαιμόνων σέβας.</p>	<p>Kuid esivanematest jumalad kuulake, hästi teades/nähes ῥιγlust: mitte andes (meie) noorusõit naiseks, kommete vastaselt ja siiralt vihates julmust (hybrist) et saadaksite ῥιglaselt korda abielu. ja on ka ju sõjast vaevatud ῥῥogenejatele huku kaitseks altar, daimonite pühadus.</p>
---	--

Kujuneb väike anafooriline RS skeemiga ABA'.

<p>ἀλλὰ θεοὶ γενέται κλύετ' εὖ τὸ δίκαιον ἰδόντες. ἦβαν μὴ τέλεον δόντες ἔχειν παρ' αἴσαν, ὕβριν δ' ἐτύμως στυγόντες, πέλοιτ' ἄν+ ἔνδικοι γάμοις+. ἔστι δὲ κακ' πολέμου τειρομένοις βωμὸς ἀρῆς φυγᾶσιν ῥῦμα, δαιμόνων σέβας.</p>	<p>ἀντ. γ 80 85</p>
---	--

Väike anafooriline RS kujuneb „τὸ δίκαιον... ἦβαν μὴ τέλεον δόντες ἔχειν παρ' αἴσαν“ ja ἄν ἔνδικοι + γάμοις+“ vahel, kus on isotoobiks nii „ῥιγlus“ kui ka „ῥιγlane abielu“, ent suuremahulisemat RS antud antistroofis ei ole märgata. Küll korratakse siinsetes värssides varasemalt mainitud isotoopide, nagu näiteks *θεοὶ* „jumalad“, *γενέται* „esivanemad“, *ιδόντες* „nägemine“, *κλύετ'* „kuulamine“, samuti ka *φυγᾶσιν* „ῥῥogenemine“ ja *ῥῦμα* „kaitse“, millega võrreldakse taas danaiidide ja sõjas vaevatute olukorda. Niisiis toimib siin RS eelkõige anafoorilisest aspektist isotoopide taasringluse alusel, et luua teksti kohesiooni, ning lisade selle abil võrdlusi ja digressiooni jutustusse. Samuti lõpetavad need värssid nii esimest palvet,

kasutades palju anafoore ja olles palve põhjendustega seotud, teiselt juhatavad nad järgnevat teksti osa sisse, kasutades mingeid isotoope katafooridena.

3.2.7 Uus palve täpsemalt Zeusile ehk Zeusi ülistus (v. 86–111)

Järgnevates stroofides ja antistroofides esitatavad danaiidid suuremahulise Zeusi ülistuse, mis kasutab taas hünni struktuuri. Siinse tekstiosa kompositsiooni analüüs võib tekitada küsimusi, kuna Rudolph Westphal (1869) muutis värsside 88-90 ja 93-95 järjestust ilmselt meetrilistel kaalutlustel (Sandin 2005: 93). Järgnev analüüs esitatud Rudolf Westphali traditsiooni, mitte käsikirja järjestuse põhjal, kuna see on enamiku väljaandjate poolt toetatud. Käsikirja versiooni teksti võib leida Lisa 1, kus anafoorid on samuti värvidega ära märgitud.

εἶθ' εἶη 'κ + Διὸς + εὖ παναλη- θῶς. Διὸς ἡμερος οὐκ εὐθήρατος ἐτύχθη. δαῦλοι γὰρ πραπίδων δάσκιόι τε τείνου- σιν πόροι κατιδεῖν ἄφραστοι.	στρ. δ 87 93 95	Oh et Zeusi tahte kohaselt oleks kõik tõeliselt hästi! Zeusi iha ei ole kergesti kinnipüütav (jahitav): sest tema mõtete tihnikud ja varjulised teed ulatuvad nägema väljendamatult see kukub välja tervelt, mitte valet pidi (pahupidi), kui Zeusi peaga on nendele asjadele lõpp nii määratud. Kõiges/kogu aeg see leegitseb, ka pimeduses, selle tumeda saatusega surelikele (räakivatele) inimestele. heidab taevaniulatuvatelt lootustelt täiesti õnnetuid surelikke, aga ei kasuta mingit jõudu. Kõik jumalaisse puutuv on vaevatu. Istudes, pühadelt istmetelt igal viisil viib kuidagi iseenesest igal juhul täide oma mõtte. Ta nähku sureliku julguse (hübrise) sisse, millisel õitseb see võrse läbi meie abieliu pahade mõtetega meeles ja hullumeelseid mõtteid omades kannusena, mille eest ei saa ära põgeneda, olles õnnetuse (ja) pettuse tõttu meelt muutnud
πίπτει δ' ἀσφαλῆς οὐδ' ἐπὶ νό- τωι, κορυφαῖ Διὸς εἰ κρανθῆι πράγμα τέλειον. πάνται τοι φλεγέθει κάν σκότοι μελαίνοι ξὺν τύχαι μερόπτεσσι λαοῖς.	ἀντ. δ 91 92 88 90	
ἰάπτει δ' ἐλπίδων ἀφ' ὑψιπύργων πανώλεις βροτούς, βίαν δ' οὐτὶν' ἐξοπλίζει. πάν ἄπονον δαιμονίων. ἡμενος δὲν φρόνημά πως αὐτόθεν ἐξέπραξεν ἔμ- πας ἐδράνων ἀφ' ἀγνῶν.	στρ. ε 96 100	
ἰδέσθω δ' εἰς ὕβριν βρότειον, οἶος νεάζει, πυθμῆν δι' ἀμὸν γάμον τεθαλῶς δυσπαραβούλοισι φρεσίν, καὶ διάνοϊαν μαινόλιν κέντρον ἔχων ἀφυκτον, +ἄ- ται δ' ἀπάται + μεταγνοῦς.	ἀντ. ε 105 110	

Westphali traditsiooni järgi kujuneb suur kiastiline RS, kus korratatakse lisaks uutele korrelleeruvatele isotoopidele eelnevate tekstiosade isotoope, nagu nt Zeus (v. 85, 86 vrd. v. 1, 18, 26, 41, 45) ja põgenemine (v. 87, 110 vrd. v. 5, 14, 74, 84).

εἶθ' εἴη 'κ + Διὸς + εὖ παναλη-	A		
θῶς. Διὸς ἕμερος οὐκ		στρ. δ	
εὐθήρατος ἐτύχθη.	B	87	
δαῦλοι γὰρ πραπίδων	C	93	
ἀσκιοί τε τείνου-	D		
σιν πόροι κατιδεῖν ἄφραστοι.	E	95	
			F ἀντ. δ 91
		πίπτει δ' ἀσφαλὲς οὐδ' ἐπὶ νώτωι,	
		κορυφαῖ Διὸς εἰ κρανηῖ πρᾶγμα τέλειον.	92
		πάνται τοι φλεγέθει	H 88
		κάν σκότωι μελαιναι	
		ξὺν τύχαι μερόπεσσι λαοῖς.	90
		ιάπτει δ' ἐλπίδων	στρ. ε 96
		ἄφ' ὑψιπύργων πανώλεις βροτούς, H'	
		βίαν δ' οὔτιν' ἐξοπλίζει.	
		πᾶν ἄπονον δαιμονίων.	100
		ἦμενος δὲν φρόνημά πωσ	F'
		αὐτόθεν ἐξέπραξεν ἔμ-	
		πας ἐδράνων ἄφ' ἀγνῶν.	
		ιδέσθω δ' εἰς ὕβριν	E'
		ἀντ. ε	
		βρότειον, οἷος νεάζει, πυθμῆν	D'
		δι' ἀμὸν γάμον τεθαλῶς	
		105	
		δυσπαραβούλοισι φρεσίν,	C'
		καὶ διάνοιαν μαινόλι	
		κέντρον ἔχων ἄφυκτον, +ᾶ-	B'
		110	
ται δ' ἀπάται + μεταγνούς.	A'		

Zeusi ülistuses on uusi isotoope, mida pole eelnevates tekstiosade RK-is esinenud. Kujuneb suur kiastiline struktuur skeemiga ABCDEFGG'F'E'D'C'B'A'. Isotoobid, millega luuakse RS on vastavad:

- A – „hea“ ehk „et oleks hästi“ εὖ παναληθῶς (v. 85-86)
- B – kinnipüüdmine/jahtimine, ka põgenemine εὐθήρατος (v. 87)
- C – Zeusi mõttekäigud ja tema mõte πραπίδων (v. 93)
- D – (metsametafooriga) ulatumine (v. 94)
- E – nägemine (v. 95)
- F – Zeusi mõistus ja selle kindlameelsus, ka täiuslikkus (v. 91-92)
- H – Zeusi mõtte kõiksus, surelike positsioon maailma korras ja Zeus kui kannatavate surelike valitseja, nende saatuse looja ja kõiksus (v. 88-90, 96-100)
- F' - Zeusi mõte ja kindlameelsus (mõtet täide viia) (v. 101-102)
- E' – vaatamine (v. 104)
- D' – kasvamine/võrsumine (v. 105-106)

C' – Mõtted ja meeled (v. 107-108)

B' – põgenemine: miski, mille eest ei saa põgeneda (surelik hybris) (v. 110)

A' – õnnetus ja pettus, mis käitub hea vastandina (v. 111)

Antud RS seob Zeusi ülistuse alguse ja lõpu ning toob fookusesse inimsoo ja maailmakorra positsiooni. Tuvastatud RS on inklusiivne, kuigi ei selgita tragöödia esimese taseme narratiivi, vaid maailmakorda ja seda, kuidas kõik – ka surelike positsioon – sõltub eelkõige Zeusi käekäigust. Seega on Zeusi ülistuse osa (v. 82–111) struktuuralselt semiootiliselt funktsioonilt sarnane värssidele 57–76, sest raamjutustust puudutab diskursuse muutus (ülistus on esitatud välisele isikule, mitte otsesele adressaadile) ja RS-i keskmel toimub taas kindla vaatepunkti fokalisatsioon, mis on esitatud jutustajate vaatepunktist ehk „mina“ või „meie“ *origo* 'st väljaspool ja esindab üleüldist maailmakorda, viidates loo religioosmütoloogilisele taustale ehk laiemale loole (*fabula*'le või *mythos*'ele), mis antud kultuuris ringleb. Fokalisatsioon muutub sisemiselt väliseks. Seda näeme inklusiivses loo-keskses RS-is.

Tähelepanu tasub siin pöörata verbidele nagu „nägema“ ja kitsamalt jumalikule võimele „näha“, mis alistab pimeduses (loe: mITTenägijaid) elavaid inimesi. Samuti kujuneb tähtis isotoop „mõtetest“, nii „Zeusi mõttekäigud“, „tema mõistus“, Zeusi „mõte“ kui ka „pahad mõtted“, mis on Aigypose poegade julmades meeltes.

Samuti on tegu anafoorilise RK-iga, kus kordused asuvad lähestikku, et kuulaja tähelepanu püsiks raamjutustusel. Anafoorilise RK-i, eriti kiastiliste struktuuride, teine funktsioon on liigendada erinevaid tekstiosi ja siduda omavahel erinevad stroofid, konkreetses kiastilises keskmel liigenduvad antistroof δ ja stroof ϵ . Anafooriline RK taasaktualiseerib juba mainitud ja lisab eelnevatele isotoopidele uue: näiteks on 85.-86. v $\Delta\iota\delta\varsigma + \epsilon\tilde{\nu} \pi\alpha\nu\alpha\lambda\eta\theta\tilde{\omega}\varsigma$, mis paneb Zeusi süntagmaatilisel samale teljele sooviga, et „Zeusi tahte kohaselt oleks kõik tõeliselt hästi“, kus $\epsilon\tilde{\nu}$ „hästi“ viitab juba eelnevalt lausunud „armulisuse“ (v. 1), „heahtlikkuse“ („heahtlikule maale“ v. 19) isotoobile, kuid lisaks veel isotoobile „maa armulise / tuulega“ (v. 27-28), sidudes selle taas kord Zeusiga nagu ka 1. värsis. Selle loogika järgi kajab siin veel kaasa ka isotoop „maa“ (v. 19 ja 27-28).

Sarnaselt jätkates kajab „armulisus“ ja „heahtlikkus“ kaasa värsis 92, kus $\kappa\omicron\rho\nu\phi\tilde{\alpha}\iota \Delta\iota\delta\varsigma$ („Zeusi peaga“) puudub subjektiivne hinnang, kuid eelnevatest RS-ide poolt markeeritud isotoopide konnotaatidest ehk analoogiateljelt, kaasab Zeus endaga „headuse“, „armulisuse“ ja „kaitsja“ tähenduse. Sellest lähtuvalt võiks öelda, et isotoop „mõte“ ja „mõistus“ aktiveerib sarnaselt eelneva näitega Zeusi kui tähenduselemendi enda semioosisse ehk tähendusloomesse. Seega on isotoobid omavahel üksikühikutena tugevas metonüümilises

asendus- ja osundus suhtes, kätitudes ühtviisi diskurse deiksisena³³, mis tõendab poeetilise teksti kõrget dünaamikat uute tähendussildade loomisel (Merilai 2003: 37). Antud raamjutustuse ja hünni kontekstis *epica laus* episoodis arenevad isotoobid just jumalikkuse, eelkõige Zeusi tähendusvälja.

3.2.8. Kokkuvõttev osa I; refrään I v. 112–154

Esimestes värssides toimub taas kord diskursuse muutus, kus fookus pöördub Zeusist ja maailmakorrald danaiidide ehk koori „mina“ tunnetele (v. 113–121). Lisaks järgneb igale stroofile ja antistroofile refrään.

³³ Diskursuse deiksis tegeleb tekstisise osutamise ja osutab sellele, mis on juba öeldud. Traditsiooniliselt lähtutakse diskursuse deiksisele kui millelegi, mis viitab tekstis teisele kohale, nt „nagu mainitud eelnevalt“ jne. Lisaks võib diskursuse deiksise staatuse saavutada ka mingi sõna, millel on kindel diskursiivne kasutus antud tekstis, luues nn enda lausungi-maailma.

<p>τοιαῦτα πάθεα μέλεα θρεομένα λέγω στρ. ζ λιγέα βαρέα δακρυοπετῆ, ἢ ἢ, ἠλέμοισιν ἐμπρεπῆ θρεομένη μέλη. 115 ζῶσα γόοις με τιμῶ. ἰλεῶμαι μὲν Ἀπίαν βοῦνιν — καρβᾶνα δ' αὐδαν εὔ γ' ἄ κοννεῖς. — πολλάκι δ' ἐπίτινω ζῦν λακίδι λινοσινεῖ 120 Σιδονίαι καλύπτραι.</p>		<p>Seesuguseid õnnetuid kannatusi hüüdes ma räägin kiledahäälseid raskeid pisaraterohkeid iee iee nutulaule sobilikke viise. veel elades nutulauludega ennast austan. otsin mägise Apise maa (lehma) soosingut, võõramaiset kõne sa, maa, tunned hästi sageli sööstan kallale koos lina rikkuvate rebimistega Siidoni maa loorile.</p>
<p>θεοῖς δ' ἐνάγεα τέλεα πελομένων καλῶς ἐπίδρομ', ὅποθι θάνατος ἀπῆι. ἰὼ ἰὼ ἰὼ δυσάγκριτοι πόνοι. 125 ποῖ τόδε κύμ' ἀπάξει, ἰλεῶμαι μὲν Ἀπίαν βοῦνιν// καρβᾶνα δ' αὐδαν εὔ, γ' ἄ, κοννεῖς// 130 πολλάκι δ' ἐπίτινω ζῦν λακίδι λινοσινεῖ</p>	<p>ἀντ. ζ</p>	<p>Aga jumalate tahtel, kui kõik läheb hästi, saavad need rituaalid haavatavaks, kusiganes surm on eemal. oo ei oo ei raskesti mõistetavad vaevad Kuhu jõuab see laine välja otsin mägise Apise maa (soosingut)/otsin Apise lehma soosingut, võõramaiset kõne sa, maa, tunned hästi sageli sööstan kallale koos lina rikkuvate rebimistega Siidoni maa loorile.</p>
<p>Σιδονίαι καλύπτραι. πλάτα μὲν οὖν λινορραφῆς τε δόμος ἅλα στέγων δορὸς 135 ἀχείματόν μ' ἔπεμπε σὺν πνοαῖς, οὐδὲ μέμφομαι.</p>	<p>στρ. η</p>	<p>Niisiis aerutamine ja õmmeldud linaga kodu, millel on puust katus, mind merele mittetormisele tuulte toel saatis, ja ma ei kurda;</p>
<p>τελευτάς δ' ἐν χρόνῳ πατήρ ὁ παντόπτας πρευμενεῖς κτίσειεν. 140 σπέρμα σεμνᾶς μέγα ματρὸς εὐνᾶς ἀνδρῶν, ἔ ἔ, ἄγαμον ἀδάματον ἐκφυγεῖν.</p>	<p>ἀντ. η</p>	<p>Aga et aja möödudes lõppe heldeid kõikenägev isa viiks täide Et püha ema suur seeme meeste voodeist õogeneks, ee, ee oo neitsi/abieluta, mitte alistatud.</p>
<p>θέλουσα δ' αἶ θέλουσαν ἀγ- νά μ' ἐπιδέτω Διὸς κόρα 145 ἔχουσα σέμν' ἐνώπι' ἄ- Α' σφαλῆ, παντὶ δὲ σθένει διωγμοῖς ἀσχαλῶσ' / ἀδμηῆτος ἀδμήτα ῥύσιος γενέσθω. 150 σπέρμα σεμνᾶς μέγα ματρὸς εὐνᾶς ἀνδρῶν, ἔ ἔ, ἄγαμον ἀδάματον ἐκφυγεῖν.</p>	<p>ἀντ. η</p>	<p>Soovides mind soovijat, vaadaku Zeusi püha tütar veel kord, omades kindlameelset püha palet täie tugevusega olles pahane jälitajate peale ta alistamatuna alistamatute kaitsjaks saagu. Et püha ema suur seeme meeste voodeist õogeneks, ee, ee oo neitsi/abieluta, mitte alistatud.</p>

νά μ' ἐπιδέτω Διὸς κόρα	C' B'	145
ἔχουσα σέμν' ἐνώπι' ἄ-	A'	
σφαλιῆ, παντὶ δὲ σθένει		
διωγμοῖς ἀσχαλῶσ'		
ἀδμηῆτος ἀδμηῆτα	D'	
ῥύσιος γενέσθω.		150
σπέρμα σεμνᾶς μέγα ματρὸς	D	
εὐνᾶς		
ἀνδρῶν, ἔ ἔ,		
ἄγαμον ἀδάματον ἐκφυγεῖν.		

Kaks RS-i kujunevad isotoobi „lõppude“ ja „tugevuse“ vahel: v. 122: *τέλεα πελομένων καλῶς* → v. 138: *τελευτὰς δ' ἐν χρόνῳ* → v. 146–147: *ἐνώπι' ἀσφαλέα, παντὶ δὲ σθένει* („omades kindlameelseid ilmeid täie tugevusega“).

Tüvekordus toimub vaid esimese ringi raamistavates isotoopides, kuid mõttekordusena on vastav isotoop v. 146–147, sest kõik viitavad lõpule ja lõpptulemusele, kui millelegi kindlale ja tugevale. Niisiis on raamistavad mõtted „lõpud“ ja „kindlus/tugevus“.

Esimene RS värsside 122–138 kujunevad vastavatest isotoopidest *δυσάγκριτοι πόνοι* ja *ἀχείματόν ... σὺν πνοαῖς, οὐδὲ μέμφομαι*, kus tekib paralleel vastandite vahel: „raskesti mõistetavad vaevad“ ja „mitte tormine meri“ (st vaevast vaba). Järgneva paralleeli moodustavad istoobid merega seonduvalt: *κῆμ' ἀπάζει* (v. 126) ja *ἄλλα* (v. 135). RS kese on antistroofi ζ ja uue stroofi η vahel, mis seob omavahel uut struktuurilist üksust ilma, et mõte katkeks. Seejuures loob sinne RK tekstisidusust, sest lina ehk *λινοσινεῖ* ega *λινορραφῆς* ei panusta otseselt argumentatsiooni ja tekstinarratiivi. Küll aga sisendab ta danaiididele tähtsat elementi, mis on nende päritoluga seotud, ja mis on seotud lavaga, tõendades koori rituaalset leina. Seega teeb see kese „lina“ silla „maaga“, mida on terve parodose vältel palju korratud. Seega on „lina“ markeeritud tähendusega sõna ja viitab danaiidide kuuluvusele ja *hic et nunc* tegevusele. Pragmatiliselt vihjab „lina“ kontekstile (leinarituaalile), vihjates kogukonna tähtsale rituaalile. Kuna „linal“ on niivõrd markeeritud tähendus, võiks seda seostada keele performatiivsusega, mis sisendab vaatajais rituaali. Seda RS võiks tõlgendada inklusiivsena, mis on konteksti-keskne ja sarnaneb seeläbi fokaliseeriva ehk loo-kesksele RS-ile.

Teine RS (v. 138–147) läbib sarnaselt esimesele RS-le stroofide vahelist piiri, seekord stroofilt antistroofile. RS kese moodustub refrääni ümber ja ühtlasi „pühaduse“ ja Artemise kui Zeusi tütre neitsilikkuse ümber. Seejuures on raamistatud paralleelid juba eelnevalt mitmeid kordi kordunud isotoobid, vastavalt *πατήρ ὁ* ja *Διὸς κόρα*, mis viitavad mõlemad Zeusile (teine kord Artemise kaudu), ja *παντόπτας* ja *ἐπιδέτω*, mis viitavad nägemisele, olles tihedalt seotud „Zeusi“, „Zeusi mõtete“ ja „Zeusi tahtega“, mida Zeusi ülistus v. 82–111 kätkes. Ka siin, kui jumaluse keskmega RS, võiks see viidata taaskord suuremale jumalusele ja välimisele

fokalisatsioonile, olles seeläbi samuti inklusiivne loo-keskne RS, mis vahetab diskursuse muutuse kaudu fokaliseerib jumalusi ja religioos-mütoloogilist konteksti.

3.2.9. Kõkkuvõttev osa III; refrään III v. 154–175

Tragöödia parodose viimast mõttelist osa võiks nimetada kokkuvõtteks, kuna värssid 154–175 viitavad koori avaosa peatsele lõpule ning koor võtab kokku eelnevalt mainitud teemad ja isotoobid. Stroof ja antistroof θ ei loo omavahel selget RS, mistõttu puuduvad alltoodud tekstikatkenditest ka rohked värvid, mis kaunistasid eelnevaid tekstinäiteid, ja värsside võimalikud RS-ilised jaotused. Niisiis on tegu kataloogiga, skeemiga ABCDEFGHIJ, kus viimases stroofis ja antistroofis puudub järjestatud isotoopidel vastavad paralleelid.

<p>εἰ δὲ μή, μελανθῆς στρ. θ ἠλιόκτυπον γένος 155 τὸν γάϊον, τὸν πολυξενώτατον, Ζῆνα τῶν κεκμηκότων, ἰξόμεσθα <u>σὺν κλάδοις</u>, ἀρτάναις θανοῦσαι, 160 μὴ τυχοῦσαι θεῶν Ὀλυμπίων. μεσσιδ. ἄ Ζῆν, Ἰοῦς, – ἰώ, μῆνις μάστειρ' ἐκ θεῶν. κοννῶ δ' ἄγαν γαμετᾶς οὐρανόνικον. 165 χαλεποῦ γὰρ ἐκ πνεύματος εἴσι χειμῶν.</p> <p>καὶ τότ' οὐ δικάϊοις ἀντ. θ Ζεὺς ἐνέξεται λόγοις, 170 τὸν τᾶς βοῶς παῖδ' ἀτιμάσας, τὸν αὐ- τός ποτ' ἔκτισεν γόνωι, νῦν ἔχων παλίντροπον ᾧψιν ἐν λιταῖσιν· ὕψοθεν δ' εὖ κλύοι καλούμενος. 175</p>	<p>kui mitte, siis päikesepaistest tõmmu hõimuna kõige külalislahkemale, lahkunute Zeusi maale me jõuame koos okstega, olles poonud ennast üles nõõridega, kui ei õnnestu (saada soosingut) Olümpose jumalatel. Oo Zeus, oo Iot tagaajav viha jumalatel, ma tunnen taevast valitseva abikaasa armukadedust, sest torm tuleb raskest tuulest</p> <p>ja et siis ei hakka seaduslikele süüdistustele alluma Zeus, põlates veise poega, keda kord ise viljastamisega tõi ilmale, olles nüüd kõrvale pööranud pilgu palvete ajal. Olles ülevalt kutsutud, et ta hästi kuuleks.</p>
--	---

Olgugi, et traditsioonilist RS stroofi ja antistroofi vahel ei kujune, on värssid 154–175 tihedalt seotud üleüldise parodose RK. RK-lised tunnused avalduvad parodose viimases osas esmalt anafooride ehk eelnevalt esinenud isotoopide näol, olles kõige enam seoses parodose esimese avaosaga (v. 1–22). Esiteks paikneb vastavus parodose 1. värssi *Ζεὺς μὲν Ἀφίκτωρ ἐπίδοι προφρόνως* ja viimase 175. värssi *ὕψοθεν δ' εὖ κλύοι καλούμενος* vahel, kus mõlemas – nii alguses kui lõpus – paluvad danaiidid Zeusi tähelepanu, esimene kord, kui alles palved ja põhjendus on ees, teine kord, kui hümn on juba esitatud. Tähenduslik seos tekib verbi funktsiooni poolest – hortatiivse verbi kaudu –, kus lõpp, viimane värss, viitab teksti algusele.

Mõlemad, nii esimese kui viimase värssi verb, on ühises süntagmas viisimäärusega: kui 1. värssis on selleks *προφρόνως* „armuliselt“, siis värssis 175 on selleks *εὔ* „hästi“. Niisiis viitab üks üleskutsuv tegusõna „armulisele“-maneerile, teine aga „heale“. Mõlemad kuuluvad aksiomaatilisel positiivsesse tundemaailma, mis on osa „soovi“ paradigmast.

Teine RK-iline nähtus parodose ja viimaste stroofide vahel ilmneb parodose mesoodose³⁴ (v. 162–166) ja avaosa *inclusio* „vaid iseendis tärganud meheviha tõttu, ebapäha pulma Aigypose poegade põlates“ (v. 8–9) vastavuses, kus üheks isotoobiks teiste seas on „põlgus“. Mesood on samuti tihedas seoses isotoobiga „viha“ (v. 162 *μῆνις*).

Kolmandaks RK-liseks nähtuseks võib pidada asjaolu, et enamuse värsside isotoobid vihjavad juba eelnevalt mainitud isotoobile, mida lausus koori avaosa värssides 1.–22. Alljärgnevas tabelis toon välja paralleelsed isotoobid viimaste värsside ja esimeste värsside vahel:

Värss parodose kokkuvõtvas osas (v. 154–175)	Värssid parodose algusest (v. 1–22)	Jagatud isotoop
154-155 εἰ δὲ μή, μελανθῆς / ἠλιόκτυπον γένος	– ἀπὸ προστομίῳ λεπτοψαμάθῳ / Νείλου (2-3) – γένος ἡμέτερον (16)	Egiptus; sugu
156 τὸν γαῖον,	– Δίαν δὲ λιποῦσαι / χθόνα (4-5) – κέλσαι δ' Ἄργους γαῖαν, (15)	maa: Egiptus ja Argos
157 τὸν πολυξενώτατον,	– Ζεὺς μὲν Ἀφίκτωρ ἐπίδοι προφρόνως (1)	külalislahkus, armulisuus
158 Ζῆνα τῶν κεκμηκότων,	– κύδιστ' ἀχέων ἐπέκρανε (13)	vaevad
159 ἰξόμεσθα σὺν κλάδοις,	– στόλον ἡμέτερον νάϊον, ἀρθέντ' (2) – κέλσαι δ' Ἄργους γαῖαν, ὅθεν δὴ (15) – τῆσδ' ἀφικοίμεθα / σὺν τοῖσδ' ἰκετῶν ἐγχειριδίῳ, ἐριοστέπτοισι κλάδοισιν (20–22)	saabumine; (palujate) oksad
160 <u>ἀρτάναις θανοῦσαι,</u> <u>μὴ τυχοῦσαι θεῶν Ὀλυμπίων.</u>	–	ülespooma
162 ἃ Ζῆν, Ἴου, ἰώ,	– τῆς οἰστροδόου / βοὸς ἐξ ἐπαφῆς κάξ ἐπιπνοίας / Διὸς εὐχόμενον, τετέλεσται. (16–18)	päritolu: Zeus ja Io

³⁴ *μεσφδός* „vahelaul“ on Kreeka tragöödia struktuuri element, kus koor valmistub teisele mõttelisele osale üleminekut.

163 μήνις μάστεϊρ ἔκ θεῶν.	– ἀλλ’ αὐτογενῆ φουξανορίαν , (8) – χθόνα σύγχορτον Συρίαί φεύγομεν (5) – φεύγειν ἀνέδην διὰ κῦμ’ ἄλιον (14)	viha ja põlgus; tagaajamine ja põgenemine
164 κοινῶ δ’ ἄγαν / γαμετᾶς οὐρανόνικον.	– ἀλλ’ αὐτογενῆ φουξανορίαν , (8) – γάμον Αἰγύπτου παιδῶν ἀσεβῆ (9)	viha; abielu
166 γαλεποῦ γὰρ ἐκ/ πνεύματος εἴσι χειμῶν.	– φεύγειν ἀνέδην διὰ κῦμ’ ἄλιον (14)	merelained ja tuul
168 καὶ τότε οὐ δίκαιοις / Ζεὺς ἐνέξεται λόγοις,	– Ζεὺς μὲν Ἀφίκτωρ ἐπίδοι προφρόνως (1) – οὐτιν’ ἐφ’ αἵματι δημηλασίαν ,/ ψήφωι πόλεως (6–7) – Δαναὸς δὲ πατήρ καὶ βούλαρχος / καὶ στασίαρχος τάδε πεσσονομῶν/ κύδιστ’ ἀχέων ἐπέκρανε (13)	Zeus, seaduslikkus, otsustamine
170 τὸν τᾶς βοῶς / παῖδ’ ἀτιμάσας, τὸν αὐ-/τός ποτ’ ἔκτισεν γόνωι ,	– γένος ἡμέτερον, τῆς οἰστροδόνου / βοῶς ἐξ ἐπαφῆς κάξ ἐπιπνοίας / Διὸς εὐχόμενον, τετέλεσται . (16–18)	(esiisast/emast) sündimine
173 νῦν ἔχων παλίντροπον / ὄψιν ἐν λιταῖσιν ...	– Ζεὺς μὲν Ἀφίκτωρ ἐπίδοι – τῆσδ’ ἀφικοίμεθα/σὺν τοῖσδ’ ἰκετων ἐγχειριδίωις,/ ἐριοστέπτοισι κλάδοισιν.	vaade ja palved
175 ὑπόθεν δ’ εὔ κλύοι καλούμενος.	– Ζεὺς μὲν Ἀφίκτωρ ἐπίδοι προφρόνως (1!)	Kuulgu! Nähku!

Paralleelkohtadest saab järeldada, et parodose lõpp on algusega mõtteliselt väga tugevalt seotud ja taasaktualiseerib juba eelnevalt öeldu, markeerides isotoope veel enam, muudab need aina tähendusrikkamaks ja seeläbi performatiivsemaks, tõstes vaataja/lugeja/kuulaja tähelepanu ja kaasatust ning sisendades jumalikku diskursust, milles surelik jääb jõuetuks. Kõik isotoobid on tähenduslikult laetud ning sisendavad afektiivset seisundit.

Ülaltoodud tabelist on samuti näha, kuidas eelnevalt markeeritud isotoobid satuvad viimastest stroofides omavahel seosesse ja toimub erinevate isotoopide liitumine. Seda võiks nimetada „dünaamiliseks“ paradigmaatiliste seoste loomiseks, kus üks element on teise elemendi samaväärsuse poolest asendatav (ka vastandseoste puhul). Tekst loob asendusseoseid, mis mängivad nii süntagmaatilisel kui ka paradigmaatilisel teljel. Aktiivne

asendusloome loomine kaasab endaga tähenduselementide progressiooni, mille kaudu ühe või teise isotoobi semantiline väli, kas kasvab või kahaneb sõltuvalt oma konnotaatist.

Niisi toimuvad isotoopide liitumised ehk ka temaatiline progressioon (kus konnotaatid loovad justkui uue isotoobi) siis, kui avaosa kaks erinevat isotoopi leiavad aset v. 154-175. Et seda paremini illustreerida, paigutan isotoopide liitumisprotsessid taas kord eraldiseisvasse tabelisse, et vältida katalogiseerimist.

Isotoop 1	+	Isotoop 2	Isotoop 1+2=3
v. 2-3 ἀπὸ προστομίῳν λεπτοσαμάθῳ / Νείλου „Niilus“ = Egiptus		v. 16 γένος ἡμέτερον „meie sugu“	v. 154 μελανθῆς ἠλιόκτυπον γένος „päikesepaistest tõmmu sugu“ = Egiptuse sugu
v. 2 στόλον ἡμέτερον νάϊον, ἀρθέντ’ 15: κέλσαι δ’ Ἄργους γαῖαν, ὄθεν δὴ (15) „lahkumine“		v. 20-22 τῆσδ’ ἀφικοίμεθα / σὺν τοῖσδ’ ἰκετῶν ἐγχειριδίῳσι / ἐριοστέπτοισι κλάδοισιν „palujate okstega tulemine“	v. 159 ἰξόμεσθα ³⁵ σὺν κλάδοις („okstega tulemine“ „okstega tulema“
v. 5 χθόνα σύγχορτον Συρίαί φεύγομεν „põgenemine		v. 8 οἷ ἀλλ’ αὐτογενῆ φυξανορίαν „põlgu“	v. 163 μῆνις μάστειρ’ ἐκ θεῶν „tagaajav viha“
v. 8 ἀλλ’ αὐτογενῆ φυξανορίαν „põlgu“		v. 9: γάμον Αἰγύπτου παιδῶν ἀσεβῆ τ’ (v. 9) „abielu“	v. 164 κοινῶ δ’ ἄγαν / γαμετᾶς οὐρανόνικον „abikaasa armukadedus“ ehk abielust tulenev intensiivne tunne
v. 1: Ζεὺς μὲν Ἀφίκτωρ ἐπίδοι προφρόνως (1) „Zeus“		v. 6-7: οὐτὶν’ ἐφ’ αἵματι δημηλασίαν, / ψήφωι πόλεως (6-7) ja v. 13: Δαναὸς δὲ πατήρ καὶ βούλαρχος / καὶ στασίαρχος τάδε πεσσονομῶν / κύδιστ’ ἀχέων ἐπέκρανε (13). „otsus“ ja seadus“	v. 168: καὶ τότε οὐ δικαίῳις / Ζεὺς ἐνέξεται λόγοις „Zeusi mitteallumine seaduslikele süüstustele“
v. 1: Ζεὺς μὲν Ἀφίκτωρ ἐπίδοι „Zeusi vaade“		v. 22: τῆσδ’ ἀφικοίμεθα / σὺν τοῖσδ’ ἰκετῶν ἐγχειριδίῳσι / ἐριοστέπτοισι κλάδοισιν, „palujad“	v. 173 νῶν ἔχων παλίντροπον / ὄψιν ἐν λιταῖσιν... „vaade palvetele“

Lisaks erinevate isotoopide liitumisele, võib esineda temaatiline progressioon semantilise välja kahanemise käigus, näiteks on esimeses parodose osas ilmuv „maa“, seotud kas Argosega või Egiptusega, ning seda terve parodose vältel. Viimastes värsside seas on τὸν γαῖον (v. 156) süntagmaatiline ja paradigmaatiline telg seotud „lahkunute maaga“ ehk

³⁵ Etümololoogiliselt on seotud ka palumisega.

allmaailmaga, mis on danaiididele ainus variant siis, kui nad ei saa viibida ei Egiptuses ega ka Argoses. Niisiis eelnevad süntagmad *Δίαν δὲ λιποῦσαι / χθόνα* (v. 4-5) ja *κέλσαι δ' Ἄργους γαῖαν* (v. 15) kaotavad asukoha, nii et isotoobid *χθόνα ja γαῖαν*, olgugi et Egiptus ja Argos kajavad kaasa, kaotavad ühe tähendusnüansi, saades analoogiateljel uue.

Viidates tagasi v. 154–174 esimesele tabelile, on näha, et igal värsil on vastav isotoop tragöödia alguse värssidest, v.a v. 160 *ἀρτάναις θανοῦσαι, μὴ τυχοῦσαι θεῶν Ὀλυμπίων*, kus palujannad esitavad ähvarduse ennast tappa, kui Olümpia jumalad ei jõua ühisele otsusele. Siin toetab RK tähtsat aspekti tragöödias ja jutustuse kulgemises: eelnevate isotoopide tihe taasaktualiseerimine on siin üks võte, kuidas uut infot, eelkõige narratiivset, teksti loomulikult põimida, nii et ta saavutaks uue fookuse. Danaiidide ävardus ennast tappa on tähtis element terves tragöödias, sest nende jaoks tähendab abiellumine leina ja kurbust, mida nad pigem veedaksid surnult. Seega on parodose viimases kahes stroofis RK eelkõige narratiivi loomise ja esitamise funktsioonis, mis aitab esiteks lisada uut informatsiooni antud kindlasse jutustuse hetkesse, kuid tekitada põnevust ja draamat terve jutustuse käiku. Kuna tegu on parodosega – koori sissemarsiga –, mis on tragöödias „Palujannad“ proloogi funktsioonis, siis ongi selle üks eesmärkidest tragöödia sisse juhatada, tekitada kuulajas piisavalt põnevust ja haarata publikut sündmustesse.

3.3. Kokkuvõtte tuvastatud ringkompositsioonist parodoses

Alljärgnevas peatükis võtan kokku kõige iseloomulikud tunnused ja järeldused, mida RK otsimine ja tuvastamine Aischylose tragöödias „Palujannad“ välja tõi.

Selge on, et tragöödia avaosa iseloomustab tihe RK-line ülesehitus. Küll aga rõhutab RK erinevaid aspekte. Veel enam ei ole RK ainuüksi RS, vaid ka erinevate RS-ide põimumine ja vihjamine eelnevatele ja järgnevatele. Antud analüüsist ilmnes, et esiteks võib RK-i RS-id olla anafoorilised ja saavutada niisiis lugejakeskse funktsiooni, mille eesmärk on eelkõige kontakti loomine teksti ja lugeja/kuulaja/vaataja vahel. Anafoorilisest RS-i edasiarendusena leidsid parodoses aset arvukad inklusiivsed RS-id. Inklusiivse RK roll on toetada pigem jutustuse ja narratsiooni kulgu – tal on semiootiline funktsioon jutustatud maailmas. Lisaks puhtalt inklusiivsele ja anafoorilisele RK, mida on eristanud Otterlo (1948) (vt. pt 2.2.1. Vormist semantikale: anafooriline ja inklusiivne ringkompositsioon), esineb seesuguseid RS, mis ei ole vaid anafoorilised, sest neil kujuneb selge semiootilise tähendusega kese, kuid need ei mängi seesugust otsest rolli antud jutustuse danaiidide sündmustega, olgugi et on mahuliselt (värsiarvuliselt) üsna suured. Neid RS võiks nimetada inklusiivsete RK allkategoriami, mis

tegelevad eelkõige fokaliseerimise muutusega ja – erinevalt hariliku inklusiivsest RS-st – keskenduvad eelkõige jutustuse ja loo/faabula suhtega.

Ringkompositsioon mängib suurt rolli ideede tasandil, mida ta paneb erinevates konfiguratsioonides korduma (ka RS-väliselt) ning mille tulemusel liituvad erinevate paralleelselt korduvad ideed ehk isotoobid. Nendest esimest nähtust võiks nimetada isotoopide taasringluseks. Isotoopide taasringlusega kaasneb ühe isotoobi semantilise välja suurenemine (või kahanemine), mida võib nimetada „temaatiliseks“ progressiooniks ehk tähendusväljade arenguks. Lisaks võib vaadata nende isotoopide tähendusi ja nende rolli jutustuse fokaliseerimises. Paljud isotoobid, mis tekstis korduma jäid, on tugevate deiktlike tunnustega, mis omakorda tugevdavad teksti pragmaatilist tasandit ja vahendavad võimalikku rituaalset konteksti. Läbi konteksti vahendamise toetavad nad selle teksti performatiivsust, mis võiks olla alus rituaali toimimisele *hic et nunc*. Esmalt kommenteerin leitud RS nende semiootilises ja struktuurilises tõlgenduses (3.3.1). Seejärel esitan RK-list nähtus isotoopide taasringlusest (*recycling*) ja sellest tulenevat isotoopide temaatilist progressiooni, kus üks isotoop liitub teisega (3.3.2). Viimases alapetükis kirjeldan, kuidas RK ilmestab ja tõstab antud teksti pragmaatilist tasandit, et sealt avaldub tekstiperformatiivsust ja rituaal (3.3.3).

3.3.1. Anafoorilised ja inklusiivsed ringstruktuurid

Antud töö 2. peatükis „Ringkompositsioon: võimalus lugeda teksti teisiti“ tutvustasin kõige levinumaid tõlgendusi ringkompositsioonist, mille najal uurida „Palujannade“ parodost. Nendeks olid anafoorilised RS-id ja inklusiivsed RS-id. Seejuures ei välista üks RS-i liik teist, kuna nad toimivad teksti erinevatel tasanditel: anafoorne RS on suunatud eelkõige teksti ja kuulaja/lugeja/vaataja vahelisele suhtele ja inklusiivne RS jutustuse ja teksti vahelisele suhtele. Antud peatükis esitan parodoses tuvastatud RS-idest kokkuvõtte just anafoorilise ja inklusiivse RS-e silmas pidades.

3.3.1.1. Anafoorilised ringstruktuurid

Anafooriline RS tegeleb eelkõige teksti ja lugeja vahelise suhtega, seejuures on tema üks eesmärkidest püüda lugeja tähelepanu ehk Jakobsoni järgi täita keele faatilisest funktsiooni³⁶. RS-id, mis on anafoorilised, kasutavad oma kordustes anafoore, mida antud magistritöös käsitletlen kui mõttekordust, mis võib toimuda nii vormiliselt (sama sõna), polüptotonina (sama

³⁶ vt. peatükk 2.2.1. „Vormist semantikale: Anafoorne ja inklusiivne ringkompositsioon“.

tüvi), parafrasina või ka antonüümina. Eelkõige on aga tähtis, et anafoor ei asuks oma kordusest liigselt kaugel, et kuulaja tabaks, et tegemist on kordusega: tekst taasaktualiseerib seda, mida just öeldi.³⁷

Olgugi, et magistritöös otsisin eelkõige suuremaid (st. rohkem kui ühe isotoobi-paariga) ringe ja üldise tulemuse taustal võib öelda, et kõik leitud ringid mängisid anafooride tasandil ja moodustasid anafoorilisi RS-e, oli enamuse tuvastatud ringidel teiseseid jutustussiseseid funktsioone, mistõttu tuleb neid käsitleda inkluüvsete RS-idenä. „Palujannade“ parodose leiavad aset vaid üksikud „suuremad“ RS, mis on märkimisväärselt anafoorilised, kuigi neile lisanduvad inkluüvse RS tunnused. Nendeks võiksid olla RS värssidel 86–111, 122–138 ja 138–147, kus on kordused sõnatüvelised ja selgemad. Samuti esinevad RS 86–111 ja 122–147 kiastilises parallelstruktuuris (skeem ABB'A'). Anafooriline RS-ks sobivad v. 122–138 eelkõige sellepärast, et kiastiline kese leiab aset just kahe stroofi piires, kus toimub diskursuse muutus, mis toob kaasa muutuse nii registris (pühalikust kõnest saab „toimunud“ sündmuste kirjeldus) ja jutustaja fokaliseerimises, kus fookus liigub 3. isikust 1. isikule. Kuna ring kujuneb kahe erineva stroofi (kusjuures veel antistroofi ja stroofi) vahel, millel on erinevad refräänid, tundub, et anafooriline sild aitab teksti koheesiooni silmas pidades luua ülemineku ühelt osalt teisele. Sellele viimasele isotoobile (v. 138) ehitub üles uus RS, mis läbib samuti kahte stroofi. Need mõlemad näited annavad alust arvata, et anafooriline RK aitab luua tekstisidusust ja ühendada omavahel erinevaid kõrvuti paiknevaid tekstiosasid, kus toimub teema ja diskursuse muutus.

Lisaks suurematele anafoorilistele RS, leidub parodose hulgaliselt RS-e skeemiga ABA'. Seda nähtust võib vaadata lihtsa anafoorilise kordusena, mille eesmärk on taasaktualiseerida eelnev mõte, nimi, jumalus jne. Sellisel lihtsal kordusel ei ole analoogiliselt anafoorilise RS-iga esmatähtis raamistatud mõte ehk *inclusio*, vaid hoopiski see, mida korratakse ehk isotoop. Niisiis näitavadki anafoorilised kordused meile mingi teema/motiivi/sõna olulisust.

Mingid elemendid (sõnad, sõnatüved ja parafrasid) esinevad anafoorilistes kordustes (skeemiga ABA') rohkem kui teised sõnad. Nendeks on näiteks isotoobid „sugu“, „vaatamine/nägemine“, „surelikud“ ja muidugi „Zeus“.

Värssides 8, 16, 28, 30, 44, 47, 79, 150, 155, 171 korduvad sõnad, mis tulevad tüvest *γέννομαι* ehk „sündima“. Nende sõnade seas esineb nii verbi vorme kui ka nimisõna *γένος* „sugu“ (ka adjektiviseeritult) erinevaid vorme, nt v. 8 ja 16, kus sama sõnatüvi kordub

³⁷ Vastasel juhul ei saa sellest kuulaja sellisel viisil aru ja võib mõttesse suhtuda kui esmasesse ilmingusse.

lähestikku. Samamoodi kordub *γένος*'i vorm *γενῆ* värssides 28 ja 30, olles taaskord üksteisele väga lähedal. Samuti tuleb *γίγνομαι* verbist nii *προγόνου βοός* „esivanem“ (v. 44) ja *Ἐπαφον ἐγέννασεν* „sünnitas“ (v. 47). Ka need polüptotonid paiknevad tekstisiselt lähestikku. Üksinda ilmneb *γενέται* „esivanemad“ (v. 79), see-eest asub see üsna parodose keskel. Värssidest 150 ja 155 on vastavalt *γενέσθω* ja *γένος*. 171. värssis on *γόνωι*.

Nagu näha ilmnevad need kordused enamasti paaris. Seeläbi võib päritolu motiivi sisendamise tuua teksti ajalist mõõdet ja rõhutada üht danaiidide põhiargumentati: nad on palujatena Argoses, olles Zeusist ja Iost sündinult Argose päritolu

Värssides 1, 52, 55, 79, 95, 104, 139, 145, 174 kõlavad „nägemisega“ otsesemad sõnad, nt v. 1 *ἐπεῖδον* „vaatama“, v. 52 *ἐπιδείκνυμι* „ilmsiks tooma“, v. 55 – *φαίνω* „ilmsiks tooma“, v. 79 *εἶδον* „nägema“, v. 95 *κατεῖδον* „alla vaatama“, v. 104 *εἶδον* „nägema“, v. 139 *πανόπτῃς* „kõikenägija“, v. 145 *ἐπεῖδον* „vaatama“, v. 174 *ὄψις* „vaade“.

Ühelt poolt võiks „vaatamise“ temaatika olla seotud just palvega ja kontakti ja abinõudmise küsimise traditsioonist, teisalt on „vaatamisel“ ka suur roll Zeusi kirjelduses, sest just tema on see, kes „näeb“ kõikjale. Lisaks on „vaatamine“ ka veel mõnikord seotud deiksisega, sest see võib nõuda objekte ehk „mida?“ (nt „vaata meid“, „alla vaatama“ jne) ja suunab tähelepanu kontekstile (ka tekstikontekstile), st lausumishetkes ilmneb, kas fiktiivselt või mitte, midagi millele peab tähelepanu pöörama või millele pööratakse tähelepanu. Seeläbi aktualiseeritakse aegruumiline mõõde.

Zeusi ülistuse värssides 86–111 korratakse anafooriliselt „surelikud“ värssidel 90, 97 ja 105, korduvad järgmised sõnad, nagu *λαοῖς* (v. 90), *βροτούς* (v. 97) ja *δ'εἰς ὕβριν βρότειον* (v. 105). Kuna antud stroofid on eelkõige pühendatud Zeusi ülistusele ja sellele, et surelikud sõltuvad Zeusi ihast ja kõikenägevatest mõtetest, siis rõhutavad anafoorilised kordused „inimest“ (tema surelikkust ja hybrist) ja tema vastandit „jumalat“, tõendades kindlat paradigmaatilist seost inimeste ja Zeusi vahel ning seda, kuidas inimesed on jumalast sõltuvad.

Palvest tulenevalt on danaiidide seisukohalt oluline nimetada palve adressaati ehk peajumalat Zeusi, keda erinevate epiteetidega (Kaitsja, Päästja) kaunistatakse. Zeusi nimest tulenevad tüvekordused paiknevad tihtipeale üksteisele väga lähedal, mis toetab religioosset atmosfääri ja suunab kuulaja/vaataja tähelepanu olulisele. Zeusi nimetatakse erinevatel viisidel värssides 1, 4, 18, 26, (37), 41, 45, (79), 86, 92, (122), 139, 145, 157, 161, 162, 165, 169.

Need tihedad kordused lausungite tasandil näitavad „Palujannade“ kuulumist laulvasse ja performatiivsesse kultuuriruumi, kus kirjandust loodi suuliselt ja esitati *performance*'i raames. Seega ei erine sellised draama kordused eepika ja lüürika omadest, kuivõrd draama on ajalises perspektiivis sündinud hiljem. Korduste tihe kasutamine võiks sel puhul olla Edward

Burnett Tylori järgi kui jäänused³⁸ vanast suulise kirjanduse kultuurist, mis kajab luules veel tänagi. Kordustel ei ole ainult kindlat läbimõeldud kompositsioonilist funktsiooni, vaid nad kuuluvad samuti esitusest tingitud paradigmasse, kus traditsioon ja esitus dikteerivad vormi, nagu on sellest kirjutanud Gregory Nagy 2005. aastal artiklis „Poetics of Repetition in Homer“.

Niisiis, rõhutavad anafoorilised kordused ühel poolt olulisi teemasid ja mõtteid tragöödia suhtes, teisalt tõendavad selle kirjanduse kultuuri, millest Aischylose tragöödia „Palujannad“ on välja kasvanud – kirjanduse suulisust, sest kordused aitavad luua paremat kontakti tekstiga nii esitajal kui ka kuulajal.

3.3.1.2. Inklusiivsed narratiivikesksed ringstruktuurid

Inklusiivsed RS-id tõendavad parodose narratiivikeskseid³⁹ tekstiosi, millel on keskseks funktsiooniks jutustust vaatajale/kuulajale edastada loogilisel ja loomulikul viisil.⁴⁰ Leitud inklusiivsetest RS-idest jäid eelkõige kõlama just tragöödia peategelaste danaiidide probleem, mis on terve tragöödia käivitaja. Neid struktuure moodustavad värsid 1–18 (–22), 23–38 ja 154–175. Need RS-id tõendavad jutustuse tegelaste, eelkõige danaiidide positsiooni tragöödia jutustuse ja teksti (millega vaataja, lugeja, kuulaja kokku putub) suhtes, kust jääb põhilise probleemina kõlama isotoobi „ebapühad Aigypthose pojad ja nendega pulm“ ja viimases keerulisemas RS-is (v. 154–175) danaiidide ähvardus ennast tappa (värsis 160-161 „olles poonud ennast üles nõõridega, kui ei õnnestu (saada soosingut) Olümpose jumalatel.“). Need keskmed sisendavad selgesti tragöödia jutustuse tasandit – seda, mis on danaiididega juhtunud ja mis veel võib juhtuda. Seejuures on kaks esimest RS (1–18 ja 23–38) raamjutustused, millest esimene jutustab danaiidide lahkumise loo ja põhjuse, teine on aga palve, mille keseks jääb põhjendus, mis jumalad peaksid danaiide kuulda võtma. Lootasandit ehk jutustuse sügavamast kihti (kust nn „jutt“ pärineb teiste „juttude“ seast) puudutavad RS-id on faabula-kesksed ja põhinevad tekstifokalisatsioonil.

3.3.1.3. Inklusiivsed *fabula*-kesksed ringstruktuurid: fokalisatsiooni muutus ja raamjutustus

Lisaks vaid anafoorilistele ringidele, mis tegelevad eelkõige teksti ja vastuvõtja (kuulaja/lugeja/vaataja) suhtega, ja inklusiivsetele RS-idele mis tegelevad teksti ja jutu suhtega, mille keskmeks on narratsioon ehk jutustus ja selle edastamine, erineb kolmas grupp RK-i, mis tegeleb konkreetse jutu ja laiema loo vahelise suhtega. Need ringid keskenduvad

³⁸ Ingl k *survivals*.

³⁹ Vt. Ringkompositsiooni puudutatavat narratiivi peatükki “Ringkompositsioon poeetilises keeles: narratiiv“.

⁴⁰ Vt. Peatükk “Vormist semantikale: anafooriline ja inkusiivne ringkompositsioon”.

üleüldisele maailmakorrale või mingile emotsioonile ja edastavad tihti digressiivsel viisil mingit kõrvalsündmust, mis ei ole aktiivselt danaiidide sündmustega seotud. Nendes RK-ides toimub fokalisatsiooni muutus, mis väljendub selles, et ringi kese peegeldab mingit vaatepunkti või vaatepunkti muutust, millega alles hiljem tuuakse paralleele jutustuse peategelastega. Fokalisatsiooni muutust RS-ist sõltuvalt toimub kahte viisi: üks viis on viidata *mythos*'ele ehk müüdile, teine viis rõhutada mingit afektiivset seisundit (kas siis peategelaste või teise tegelase seisundile). Fokalisatsiooni muutus toimub eelkõige loo-keskselt, mitte jutustuse keskselt, mis järgiks konkreetselt selle tragöödia sündmuseid. Seega võib väita, et Aischylose RK-i kasutamise eesmärk on see, et muutes fokalisatsiooni raamjutustuses edastab see vaatepunkti, mis annab konkreetsele jutule suhte laiema kosmoloogilis-mütoloogilis tausta ja samas sisendab tegelaste hirmu ja kurbust vaatajale.

Fokalisatsiooni muutus RS-i vahendusel esineb v. 58–68, kus liigub fookus ja läbielatavad tunded peategelastelt Tereuse naise saatusele. Tegu on fokaliseeriva RS-iga, mis sisendab nii afektiivsust kui ka pajatab müüti digressioonis. Niisiis on see mõlemas funktsioonis, nii pateetilises kui ka mütoloogilis-kosmoloogilises sfääris, kusjuures püsima jääb naiste rituaalne lein. Värssid 68–76, on sama „kurbuse“ teema jätk eelmistele värssidele, see-eest muutub fokalisatsioon väliselt sisemiseks ehk tunnete subjektiks saab jutustuse välisest isikust ehk mütoloogilisest tegelasest (v. 58–68) jutustuse sisemine isik (68–76), danaiidide koor, kes on „mina“ jutustaja ja peegeldab *hic et nunc*-situatsiooni. RK aitab luua stroof β ja stroof γ vahel temaatilist ülekannet, luues seose kirjeldatava ja kirjeldaja tunnete vahel. Seda paatost sisendatakse fokalisatsiooni ja RS-i kaudu värssides 112–121, kus on teemaks „nutt“ ja „itk“ – kindel leinarituaal.

Paradoses leidub üks suurem anafoorne RK, mis ei keskendu niivõrd narratiivi muutustele ja probleemile, vaid mis demonstreerib maailmakorda Zeusist lähtuvalt (v. 82–111), pannes surelikud inimesed sõltuma Zeusi tahtest ja mõtetest. Ühtlasi on tegu Zeusi ülistusega ning selle raames liigub teksti vaatepunkt sarnaselt eelmisele näitele (v. 58–68) jutustuse välisele tegelasele. Need värssid muudavad samuti jutustuse fokalisatsiooni, seekord rõhutades peamiselt mütoloogiast ja religioonist pärit tõde ja maailmakorda: Zeus on maailmakorra looja ja kõiksus.

Fokalisatsiooni muutmine ja selle raamjutustuse digressiooni peitmine RK-i abil, tundub vägagi loogiline, kuna algus ja lõpp aitavad luua vormilise ühtsuse, mis aitab vaatajal ja kuulajal naasta varasemasse hetke ja punkti, kust raamjutustus sai alguse. See-eest rikastab fokalisatsioon jutustust ja annab talle mitmehäälsuse või õigemini mitmeid vaatepunkte, mis on üks Aischylose stiili tunnus (Griffith 2008: 39).

3.3.2. Isotoopide taaskasutus ehk *recycling* ja temaatiline progressioon

Anafoorilised kordused võimaldavad – eriti kui nad esinevad rohkem kui ühes RS-is – mõtete ja isotoopide taasinglust, mis tähendab, et ühte isotoopi taasaktualiseeritakse peale esimest ja teist ilmingut. Aischylose „Palujannade“ parodoses ilmneb RK-liselt palju mõtete taaskasutust ja sellest tingitud temaatilist progressiooni, mis tuleneb isotoopide semantilise ulatuse kasvust või vastupidi selle kahanemisest. Seesugused pidevate uute tähenduste loomised annavad tekstile dünaamilisuse eelkõige tähenduse tasandil ja sellest tulenevalt on tekst autokommunikatiivsem, sest selleks, et ehitada uut tähendust üles, taasaktualiseeritakse juba mainitud (mis on juba tekstis eelnevalt ilmunud) – tekst on teadlik sellest, mis on olnud ja mis tuleb.⁴¹ Olgugi, et Nagy (2021) ja teiste eepika uurijate kontseptsioonis tähendab taaskasutus ehk *recycling (of the epic)* erinevate teoste vahelisi kordusi ja mingite elementide taaskasutust (nn intertekstuaalselt), siis mikrotasandil võiks see toimida üheainsa teose piires. Mõtete taaskasutus toetub tihtipeale RK-ist tulenevatest isotoopidest, sestap annab RK-i isotoopide taasinglus isotoopidele veelgi rohkem tähendusnüansse, tehes teksti rohkem sidusaks, kajakoeliseks ja lõpuks ka performatiivseks, sest isotoobid, mida korratakse, viitavad seda enam kontekstile ja sõnade markeeritusele, mida enam neid korrata. Ühtlasi võiks öelda, et need isotoobid omavad järjest enam ajalis-ruumilist mõõdet (muutudes diskursuse deiktikuteks), sest nad on kontekstitundlikud.

Olgugi, et isotoopide taasinglemine võimaldab temaatilist progressiooni, on temaatilisel progressioonil samuti spekter⁴²: tähenduse areng võib olla „kõrge“, kui erinevate kontekstide isotoobid liituvad, „madal“, kui juba eelnevalt lähestikku ilmunud isotoobid liituvad. Lähtudes Derrida tähendusloome kontseptsioonist, on iga tähendus uuel ilmingul alati mingis tähendusnihkes, vihjates erinevusele⁴³. Käesolevas magistritöö ei tegele temaatilise ehk tähenduse progressiooni uurimisega ja sellepärast vaatan seda kui üleüldist nähtust, mida RK endaga kaasa toob. Isotoopide taasinglust „Palujannade“ parodose antud analüüsis võiks tuvastada tekstianalüüsis märgitud värvide järgi. Ühe isotoobi taasilmingul tasub vaadata, mis

⁴¹ Seda nähtust võiks seostada ka eepilisele keelekasutusele eriomase võttega, milleks on eelnevalt esitatud narratiivide / mõtete taaskasutus (*recycling of the epic*), vt. Nagy, G. (2021).

⁴² Isotoopide taasinglust esineb ka ilma (suure/markeeritud) temaatilise progressioonita (temaatiline progressioon toimub korduste puhul aga alati, kuid see sõltub mõistagi, mis ulatuses: millises süntagmaatilises asetuses ta paikneb ja millised konnotaadid talle lisanduvad).

⁴³ mida mõjutab erinevus ja tähenduste loomulik omadus alati muutuda ja oma fikseeritud „tähendust“ edasi lükata.

sõna jagab temaga süntagmaatilist telge, mis muudab mõistagi vaadeldud isotoobi paradigmaatilist telge. Näiteks on RS-id v. 1-18 isotoobid taasringluses v. 23–39 RS-is. Nendeks taasringlevateks isotoopideks on „Zeus“, „meri“, „heatahtlikkus“, „maa“. Teemaatilist progressiooni illustreerivad näiteks v. 28–29 *αἰδοίωι/ πνεύματι χώρας*, kus isotoobid „maa“ ja „armuline tuul“, viitavad üheskoos tagasi v. 1, kus on „Zeus“ ja „heatahtlikkus“ ühises süntagma ja samuti v. 4–5, kus on isotoobid „jumalik“ ja „maa“ samuti koos. Selle loogika järgi võiks 28–29. värsside *αἰδοίωι/ πνεύματι χώρας* taasaktualiseerida Zeusi ja seostada jumalat *πνεύματι* „tuulega“. Lisaks veel kinnitab „armuline“ isotoop ja Zeusile vihje Zeusi seotust selle positiivse omadussõnaga.

Samuti ilmneb taasringlust RS-ide väliselt, kus üks isotoop aktualiseeritakse ja hiljem lisatakse RS-i. Nii näiteks ilmneb isotoop „kohalik“ v. 53 ja v. 59. Sellesama isotoobiga mängitakse RS-is, mis paikneb v. 68–76, kus isotoop „kohalik“ asendatakse „kreeklaste/joonia viisidega“, vihjates kohalikele kommeteile ning teemaatilise progressioonina muutub „kohalik“ „kaitsjaks“, sest see on see, mida danaiidid otsivad ja vajavad. Niisiis võib teemaatiline progressioon tihti peale märkimisväärsemalt aset leida RS-is endas.

Mõtete taasringlus eriti RK-iliselt käivitab isotoopide vahel tugeva metonüümilise asendus- ja osundussuhte, käitudes diskursuse deiktikutena. Tugev metonüümiline asendus- ja osundussuhe suhestub teemaatilise progressiooniga, kus RK loob isotoobile aktiivseid süntagmaatilisi ja paradigmaatilisi seoseid teiste isotoopidega. Need isotoobid on altimad ühilduma veel teiste isotoopidega. Käivitub vihjamine ja kajamine tekstitasandil, kus tähendusloome osutab korraga mitmele seemile, millel puudub vaid üks ja ainus tähenduse võimalus. Tänu kordustele täiendatakse pidevalt denotaate, lisades neile konnotaate, mis ühtpidi ähmastavad ühtset tähendust, teistpidi rikastavad erinevuse kaudu tähendust. Teksti autokommunikatiivsus väljendub eelkõige selles, et tekstis olevad isotoobid ei ole jäigad ja stabiilsed, vaid leiduvad erinevates konfiguratsioonides erinevate isotoopidega. Taasaktualiseerides varem ilmunud isotoopi, ei ilmu vaid see üks ja ainus mõte, vaid ka need teised, millega see asus eelnevalt samades süntagmades. Kävitub dünaamiline tähendusloome, kus denotaatide tähendused sõltuvad tugevasti uutest konnotaatidest. Seeläbi omistavad isotoobid diskursiivse deiksise omadusi, mille alusel viitab mingi sõna selgelt teisele sõnale, mis juba on tekstis eelnevalt ilmunud (Levinson 2008: 85). Kui traditsioonilises deiksise teoorias on diskursuse deiksiseks eelkõige asesõnaline viide juba mainitule, siis siinses analüüsis näen diskursuse deiktilisust juba ainuüksi mingi pidevalt korduva sõna ja mõtte taasilmumist, mis muutub iseenesest juba meta-tekstiks, olles suures suhtes oma tekstuaalse kui ka välismaailma kontekstiga.

3.3.3. Teksti pragmaatilisus ja performatiivus. Rituaal ringkompositsiooni kaudu

Teksti pragmaatilisus ehk tema suhe kontekstiga tuleb eelkõige ilmsiks läbi kahe võtte. Esiteks on selleks isiku, koha ja diskursuse deiktikute, mis esinevad Aischylose „Palujannade“ parodoses, kasutamine. Analüüsi huvides keskendusin vaid RK-ilistele deiktikutele. Teiseks esineb teksti pragmaatilisus teiste diskursiivsete vormide kaasamisel või neile vihjamisel. „Palujannade“ parodose puhul on selleks eelkõige rituaalile omased vormid, matuselaulu ja kleetilise hünni näitel, millel on mõlemal kindel koht Antiik-Kreeka ühiskonnas.

Deiktikute poolest jääb silma juba esimene RK-i v. 1–22 – „Palujannade“ avasõnad –, mis näitab, et paljud siinsetest isotoopidest on (mõningate) deiksise tunnustega seotud, näiteks „meie“ *ἡμέτερον* (v. 2, 16); ruumilis-ajalis mõõdet esindavad tegusõnad, mis märgivad asukohast liikumine „kust?“, *ἀρθέντ' ἀπὸ... Νείλου* (v. 3–4) ja „kuhu?“, *κέλσαι δ' Ἄργους γαῖαν, ὄθεν δῆ;* põgenemine: me põgeneme *φεύγομεν* (5), mis on preesensis pöördelise verbiga seotud. Samuti on Zeusile osutamine mingis ulatuses seotud deiktiliste osutusseostega, kuivõrd teda korratakse palju ja temast sõltub terve jutustuse maailma olukord, viidates kultuurikandja nähtusele, kelle poole pöördutakse ja kes kujundab aeg-ruumilist süsteemi. Jumalikkus kui seesugune sõltub vägagi kontekstist, sest sellega käib kaasa usk ja nii-öelda konventsionaalne idee, mis on kogukondlikult loodud. Praegusest loetelust on välja jäänud asesõnalised anafoorilised deiktikud (antud kontekstis on anafoorilised deiktikud need, mis viitavad juba mainitule sõnale asesõnaga), kuna neid ei esinenud RK-ilises konfiguratsioonis sellisel määral.

Esimesest RK-ist ilmneb seega palve subjekt „meie“, keda hiljem identifitseeritakse (v. 19–22) „nende palujate okstega“ koos asesõnalise deiktikuga, luues kohalolu ja rõhutades traditsioonilisi kultuslikke objekte, seostades need jutustaja „meiega“. Lisaks lisavad liikumisverbid aeg-ruumilist jaotumist: nad on lahkunud Egiptusest ja jõudnud Argosesse. Niisuguseid liikumisverbe võib nimetada Jakobsoni järgi *shifters*'iteks, mille all mõistetakse verbikategooriat, kus lausungi viitab lausungihetkele. Need on verbid, millel on nõ deiktilised tunnused. Nad on ühelt poolt märkidenäitajad kui sümbolid, olles kokkuleppeliselt loodud konventsioonide poolt, teisalt on neil tugev indeksiaalne suhe lausungi subjektiga ehk lausujaga. (Jakobson 1971: 131)

Sarnase funktsiooniga on ruumideiktikud „kaugel“ ja „eemal“, mida kohtab värssides 54, 58, kus nad ei moodusta veel RS-i, ning seejärel RS-ilises asetuses v. 69 ja 76, kus on toimunud juba temaatiline progressioon, vastavalt „joonlaste“ ja „kaitsjate“ tulemusena. Taaskord tekitab „kaugel“, „eemal“, „oma“, „võõras“, „kaitsja“, „ründaja“ teatud osutatud seisuga nii ruumi tasandil kui subjekti – deiksise mõistest *origo* – vaatepunktiga.

Kuivõrd deiktikud esinevad just subjekti, tunnetaja ja kohalolu tasandil, on need alimad viitama performatiivsele staatusele, kuivõrd nad käivitavad kontakti nii lausuja kui ka selle vahel, kellele lausutakse, sest osundatakse mingile „asjale“, mis nõuab tähendusloomeks kuulaja/vaataja panust. Niiviisi mõjutatakse kindlasti nii esinejaid kui ka neid, kes esinejatele kaasa elavad, kas vaadates, lugedes või kuulates. See osutamise aspekt, mida võib deiksisis kui ka teised osutamise viisid, esile tõsta, mängib rolli keele performatiivsuses, kus sõna mõjutab kuulajat ja vaatajat, sisendades talle emotsionaalset valmisolekut muutuse ees. Seesugune keele performatiivne ilming võib seeläbi kuuluda *performance*'i⁴⁴ alla.

Teine aspekt, milles lööb kaasa pragmaatika üks uuritavamaid ja olulisemaid nüansse, on lausungi performatiivsus, lausungi tagajärel millegi tegemisel. Seda saab esile tuua just markeeritud keel. Keelt võivad markeerida erinevad aspektid, eriti kontekstuaalsed viited, nende hulgas nii deiksisis (mis võivad juba ise-enesest väga ulatuslikuks kujuneda) kui ka mingid kindlad lood ja võtted, mis on antud kultuuriloos olulised. Aischylose „Palujannade“ RK markeerib kindlaid raamjutustusi ja digressioone, mis olid tähtsad kreeka ühiskonnas. Eriti on näha teksti sarnasust kleetilisele hümnile, kuna parodoses esineb nii pöördumine, palve, põhjendus ja konkreetset digressiivset narratiivset seigad, mida kõiki läbivad suuremal ja väksemal määral RS-id. Seega markeerib RS kindla diskursiivse registri, mis kuulub eelkõige rituaali valdkonda, kuivõrd hümnid lauldi jumaltele mingi rituaali käigus. Näiteks võimaldab hümnid struktuur esitada danaiididel asüüli taotlemise palve. Lisaks kleetilisele hümnile, ilmnes läbi analüüsi selged RS-id, mis raamistavad teistsugust kogukonna rituaali: matusekombestikku kuuluvat itku (*threnos*). Sellele vihjavad eelkõige RS-id, mis läbivad värsse 58–68, 68–76 ja 112–116.

Kuna RS-id markeerivad kindlaid lausungeid, siis vahendab see justkui kogukonna rituaale märksa rohkem ning on suurem potentsiaal, et vaatajaskond kogeb seda rituaali. Mis puutub tänapäeva, siis RS-id ja RK on endiselt markeerivad ja võivad osutada lugejale sellegipoolest, et tegu on rituaalse kõnepruugiga, andes rituaalsetest Kreeka kogukonna olukordadele teatava värvingu, mis erineb tavalisest kõnepruugist. See kõik sõltub lugejast, tema teadlikkusest rituaalist, tema lugemiskogemusest ja tema ettekujutusest, sellest kuivõrd tundlik (ja empaatiline) on lugeja RK-is aset leidvate korduste ning deiktiliste osutuste suhtes, mis teksti aktualiseerivad *hic et nunc* ja toovad jutustuse reaalsesse aega.

⁴⁴ Sotsioloogi Erving Goffmani (1959: 15) teooria järgi on *performance* kellegi tegevus mingil kindlal ajahetkel, mis mõjutab selle osalist ühel või teisel viisil.

Kokkuvõte

Magistritöö lätteks on Aischylose tragöödia „Palujannad“ avaosa ehk parodos, mida kannab ette tragöödia ühtse peategelasena danaiididest koor. Töö eesmärgiks oli tuvastada, kas ja mil määral esineb ringkompositsioon – mõttekordustel põhineva vastavuses elementide ja peegelpildis paiknemine tekstis – tragöödia „Palujannad“ esimeses 175 värsis. Peale ringkompositsioonide tuvastamise on magistritöö huvitatud ringkompositsiooni töötamismehhanismidest nii lugeja kui jutustatud narratiivi perspektiivist. Püstitatud hüpotees kätkeb, et tragöödia parodos on ringkompositsiooniliselt üles ehitatud ja et ringkompositsioon toetab nii parodose rituaalset, selle žanrilisest kattuvusest lüürika ja eepika, kui lavastuslikku aspekti.

Magistritöö on jaotatud kolme suuremasse peatükki. Esimene peatükk on „Luulevormid Antiik-Kreekas. Teater. Aischylos“, kus avan žanrilisi aspekte Aischylose loomingusse puutuvalt, kontekstualiseerin Kreeka teatrit ning käsitlen Aischylose elu ja loomingut, sealhulgas tragöödia „Palujannad“ sisu ja selle koori eripära. Teiseks peatükiks on „Ringkompositsioon: võimalus lugeda teksti teisiti“, kus keskendun magistritöö analüüsiks ringkompositsiooni lahtimõtestamisele, selle vormilistele üksustele ja ringkompositsiooni liikidele: inklusiivne ja anafooriline. Inklusiivne ringkompositsioon on struktuur, mis tegeleb eelkõige seoste loomisega jutustuse tasandil, mitte niivõrd otseselt lugeja/kuulajaga suhtlemisele, vaid see edastab jutustatud maailmasse puutuvaid nüansse, sealjuures tegelaste tundeid. Inklusiivne ringkompositsioon ei tähenda kindlasti, et sellel puudub välismaailmaga ehk lugejaskonnaga kontakt, vaid et selle domineeriv fookus on edastada narratiivi puutuvat. Lisaks on inklusiivne ringkompositsioon koos oma tähendusliku *inclusio*-ga ehk keskmega see, mis lisab sündmustikku ja jutustuse maailma midagi olulist.

Inklusiivse ringkompositsiooni kõrval on traditsiooniliselt nähtud anafoorilist ringkompositsiooni, mis on lugejakeskne ja tegeleb ringkompositsiooni puhul pigem lähedal paiknevate kordustega. Anafoorilise ringkompositsiooni puhul ei ole *inclusio*’l niivõrd narratiivset taotlust ja ta tegeleb pigem teksti juhtimisega, nt erinevate tekstiosade liigendamise, et üleminek ühelt osalt teisele toimiks sujuvalt „lugejasõbralikult“. Inklusiivne ja anafoorne ringkompositsioon ei moodusta vastandpaari, vaid erisus tekib lihtsustatult Roman Jakobsoni keelefunktsioonidest tõukuvat, kuigi need funktsioonid võivad esineda samaaegselt. Selle järgi tegeleb inklusiivne ringkompositsioon eelkõige poetilise funktsiooniga, kus rõhk on teatel keeles, anafoorne aga eelisjärjekorras faatilise ehk kontakti hoidva keelefunktsiooniga. Tihti on üks ringkompositsioon nii anafoorne ja inklusiivne samal

ajal, erinevus on selles, milline keelefunktsioon domineerib. Teise peatüki viimases osas avan ringkompositsiooni funktsioneerimist poetilises keeles, keskendudes nii kordustele kui vormiliste üksustele ning seejärel narratiivile ehk loole, tutvustades olulisi mõisteid narratoloogiast, nagu jutustaja, fokaliseerimine ja raamjutustus, millest viimast puudutab ringkompositsioon märgatavalt.

Kolmandas peatükis „Ringkompositsioon tragöödias „Palujannad““ analüüsin tragöödia avaosas esinevaid ringstruktuure ning omakorda sellega seonduvaid diskursuse muutusi ning isotoope – korduva tähenduse elemente – mis analüüsist välja kooruvad, ning esitan peatüki lõpus kokkuvõtte parodose leitud ringkompositsioonist (3.3), mis üldistab eelnenud analüüsi, jagunedes kolmeks suuremaks alapeatükiks: „Anafoorilised ja inklusiivsed ringstruktuurid „Palujannade“ parodoses“, „Isotoopide taaskasutus ehk *recycling* ja temaatiline progressioon“, ja seejärel „Teksti pragmaatilisus ja performatiivus. Rituaal ringkompositsiooni kaudu“. Seejuures ilmneb ptk 3.3.1.1 „Anafoorilised ja inklusiivsed ringstruktuurid „Palujannade“ parodoses“, et parodoses esines kahte sorti ringkompositsiooni: nii anafoorset kui ka inklusiivset. Anafoorilised ringstruktuurid olid üldiselt väiksemad ning moodustasid tihti skeemid ABA', kus B ei ole märkimisväärse tähenduse kandja, mis annab põhjust nimetada anafoorilisi ringstruktuure lihtsalt kordusteks. See-eest esinevad need struktuurid (ABA') sama isotoobiga läbi terve parodose, nii näiteks lausutakse „Zeusi“ v. 1, 4, 18, 26, 41, 45, 86, 92, 139, 145, 157, 161, 162, 165, 169, millest on näha, et Zeusi nimetatakse alati nii, et talle kas järgneb sama anafoor – isotoobi kordus peatselt – või talle eelneb katafoor, seesugune tihe anafooride kordumine viitab ilmselgelt Zeusi tähtsusel tekstis, luues paralleele religioosse kirjandusega, eelkõige kleetilise hümniga, milles on jumal kesksel kohal. Lisaks anafoorsetele ringstruktuuridele võimaldas analüüs tuvastada inklusiivseid ringstruktuure läbi terve parodose. Kuivõrd inklusiivne ringkompositsioon oma olemuselt tähistab jutustusse puutuvat, siis toetudes narratoloogia põhilastele, tuvastasin inklusiivsete ringstruktuuride seas veel ühe erisuse: narratiivikesksed ringstruktuurid ja lookesksed ringstruktuurid. Narratiivikesksed ringstruktuurid on klassikalised inklusiivsed ringstruktuurid, mis tegelevad jutustuse sündmustikuga, kus iga paralleelne isotoop on järgneva isotoobiga mingisuguses seoselises suhtes ja keskel kujuneb eraldiseisev jutustusse puutuv oluline motiiv/idee/sündmus. Narratiivikeskne ringstruktuur sobib Mieke Bali järgi jutu (*story*) ja teksti vahelisse suhtesse. See-eest lookeskne ringstruktuur töötab eelkõige loo (*fabula*) ja jutu (*story*) vahelises suhtes, kus määrav roll on fokaliseerimisel ehk vaatepunktil, mida edastatakse. Seejuures kujuneb ringstruktuuri keskele mingisugune fokaliseeritud vaatepunkt, mis sisendab kas tundeid või esindab jutustuse välist perspektiivi.

Palujannade ringkompositsiooni analüüsis ilmnes veel oluline aspekt, mida ringkompositsioon võimaldab. Selleks on mõtete taasringlus ehk *recycling* ning sellest tingitud temaatiline progressioon, mis tähendab, et isotoopidel, mis ilmnevad ühes ringstruktuuris, võivad ilmuda antud struktuuri väliselt, kas uues ringstruktuuris või üldsegi ringstruktuuriväliselt. Mõlemal juhul on juba kordunud isotoobil tendents muutuda tänu uutele konnotaatidele, mis ilmnevad uues süntagmaatilises seoses, andes isotoobile võimaluse kas semantiliselt oma tähendussfääri laiendada või siis vastupidi, anda veel spetsiifilisema ja kitsama tähenduse. Isotoopide temaatiline progressioon toimub ka ühe ringstruktuuri piires, kus korduv isotoop toob kõigest oma teisel ilmingul juurde uue varjundi ja kaja. Seeläbi, pidevalt kordudes ja arenedes, käivitub tänu ringkompositsioonile tõeline tähenduste ja kajade võrgustik, kus eelnevalt mainitud mõte taasaktualiseerib ennast nihkega, mis võimaldab potentsiaalseid uusi isotoope või erinevate isotoopide liitmisel nende sümbioos-isotoopi.

Viimases analüüsi kokkuvõttes peatükis selgitan tuvastatud ringkompositsioonist tõukuvaid teksti pragmaatilisi elemente, mis näitavad teksti performatiivust kas selle esitusel, luues seoseid oma kaasaja kultuuriruumiga, või siis ajast olenemata elemente, mis aktualiseerivad teksti ajatut olevikulisust (*hic et nunc*). Ühtlasi tõstab isotoopide paiknemine ringstruktuuris lausungit esile, sisendades sellele juba mingisugust kõrgemat performatiivsust ehk kõigi osapoolte osavõttu tekstist erinevatel viisidel. Analüüsis selgub, et tekstiperformatiivsusega tegelevad eelkõige deiktiliste tunnustega osutavad sõnad ja raamistatud diskursuse muutused, mis loovad rituaalset efekti. Niisiis aktualiseerivad deiktiliste tunnustega aeg-ruumilis osutused teksti ning seeläbi on tunda selle teksti performatiivust lugemishetkel. Danaiidid kasutavad parodoses ringkompositsioonis nii isikudeiskist „meie“, liikumisverbi „tulema“, „randuma“, „lahkuma“, „põgenema“ ning anafoorset ehk antud kontekstis diskursuse deiksist „Zeus“, mis sisendab autoriteeti jumala näol ja teksti religioosset aspekti.

Diskursuse muutusega tõuseb esile teiste, tihti peale rituaalsete, žanrite ja kõneregistrite kaasamine. Nendeks on eelkõige kleetiline hümn ehk jumalale pühendatud laul, et jumalalt saada soovitud vastu. Teine diskursuse muutusega seotud žanr on leinalaul, mis on seotud terve kogukonda puudutava tähtsa sündmusega, kus itkul on suur roll – puhastada oma kurbust lauluga ning seega hõlmab see eelkõige rituaali, sest selle eesmärk on midagi üheskoos saavutada, et läbida muutus nii kehas kui vaimus.

Seega tõendavad danaiidide koori esimese osa 175 värssi, et Aischylos kasutab ringkompositsiooni erinevatel eesmärkidel. Esiteks loob ringkompositsioon „Palujannade“ parodoses korduste rägastiku, mis ilmestab ühtpidi suulist kultuuri ja mis aitab teksti soravale

kulgemisele kaasa, nii et lugeja tähelepanu on pidevalt kaasatud ja teksti erinevad osad on omavahel seoses. Teiseks aitab ringkompositsioon ehitada üles narratiivseid episoode, mis jutustavad sündmustikku ning toovad esile peategelaste probleemi ja tragöödia „argumendi“ nii mineviku, oleviku kui tuleviku perspektiivis. Lisaks leidub ringkompositsioone, milles toonitatakse ühte kindlat vaatepunkti ehk jutustuse fokaliseerimist, mille eesmärk on viidata Aischylose kaasajal levinud müütidele *exemplum*'ina, sisendades seeläbi valitsevat kosmoloogilist maailmakorda, või kirjeldades kindlaid jutustuse siseste ja väliste tegelaste emotsionaalset hoiakut, mis läbi ringkompositsiooni jääb *inclusio*'sse ning järelikult omab kindla vaatepunkti fokaliseerimist. Neljandaks tõestab ringkompositsiooni kasutamine Aischylose tragöödias seda, et paljusid mõtteid taaskorratakse ehk taaskasutatakse, millega kaasneb temaatiline progressioon, tähendades, et iga lausunud mõte ei ole ühetaoline, vaid dünaamiline ja suhestub nii teksti alguse kui lõpuga. Lõpuks tõestab antud analüüs, et ringkompositsioon markeerib ja seega rõhutab teksti osi ja tugevdab seeläbi selle pragmaatilist väljundit, kasutades ajalis-ruumilist osutusi, mis aktualiseerivad teksti *hic et nunc*, ja diskursuse muutusi, mille toel loob tekst silla teiste oluliste laulutraditsioonidega omaaegsest kultuuriruumist.

Niisiis loob ringkompositsiooni kasutamine suhte nii lugejaga/vaatajaga kui ka teose kontekstiga, omades palju erinevaid funktsioone. Samuti näitab ringkompositsiooni analüüs, et Aischylose stiil on vägagi mõjutatud Antiik-Kreeka kirjanduse minevikust, mis kandub tragöödia „Palujannad“ koori edasi. Tragöödia „Palujannad“ koor esindab oma vormilisest ja kultuurilisest kontekstis mitmehäälsust. Jääbki järele uurida tervet tragöödia „Palujannad“ ringkompositsiooni ja kordusi, sealseid tulenevaid funktsioone ja eripärasid.

Bibliograafia

Tekstiväljaanded

Sommerstein, A. H. (2008). 'Suppliants'. – Aeschylus: Persians, Seven Against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound. (Ed.) A. H. Sommerstein. (Trans). Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press. 290-431.

Refereeritud antiikkirjandus

Aristoteles. *Poetika*. *Περὶ ποιητικῆς*. Kasutatud editsiooni Perseuse Digitaalsest Raamatukogust.

Saadaval: <http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0086.tlg034.perseus-grc1>.

Philostratos. *Vita Apollonii* (Id.). *Τὰ ἐς τὸν Τρανέα Ἀπολλώνιον* (kr.). Kasutatud editsiooni Perseuse Digitaalsest Raamatukogust. Saadaval:

<http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0638.tlg001.perseus-grc1>.

Aristophanes. *Konnad*. *Βάτραχοι*. Kasutatud editsiooni Perseuse Digitaalsest Raamatukogust.

Saadaval: <http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0019.tlg009.perseus-eng1>.

Pseudo-Apollodorose. *Bibliotheke*. *Βιβλιοθήκη*. Kasutatud editsiooni Perseuse Digitaalsest Raamatukogust.

Saadaval: <http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0548.tlg001.perseus-grc1>

Quintilianus, *Institutio Oratoria*. Kasutatud editsiooni Perseuse Digitaalsest Raamatukogust.

Saadaval:

Rhet. Ad Her. = *Rhetorica ad Herennium*. Kasutatud editsiooni Perseuse Digitaalsest Raamatukogust.

Saadaval: <http://data.perseus.org/texts/urn:cts:latinLit:phi1002.phi0011.perseus-eng1>.

Homeros. *Ilias*. Kasutatud editsiooni Perseuse Digitaalsest Raamatukogust.

Saadaval: <http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0012.tlg001.perseus-grc1>

Sappho. *Fragment 1*. Kasutatud The Digital Sappho editsiooni.

Saadaval: <https://digitalsappho.org/fragments/fr1/>.

Antiikkirjanduse kasutatud tõlked

Homeros. *Ilias*. Annist, A. (Tõlk.) (2004) Tallinn: Varrak.

Aristoteles. *Poetika. Περὶ ποιητικῆς*. Unt, J. (Tõlk.) (2003) *Luulekunstist (Poetika)*. Tallinn: Keel ja kirjandus.

Sappho. *Fragment 1*. Tõlk Päll, J. – VKKA. Päll, J. (Koost.). Tallinn: Varrak.

Kasutatud sõnaraamatud

Bailly, A. (2023). *Dictionnaire Grec-Français*. G. Charbonnet, A., de Wilde, M. Maréchal, B. (Est.). Paris : Gérard Gréco.

Liddell, H. G., Scott, R. (Ed). (1968) *A Greek-English Lexicon*. Sir Jones, H. S., Mc Kenzie, R. (Rev.) Oxford: Clarendon Press.

Sekundaarkirjandus:

Anderson, M. J. (2005) 'Myth' – *A Companion to Greek Tragedy*. Gregory, J. (Ed.). Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing. lk 121-136.

Bahtin, M. 2021. *Dostojevski poeetika probleemid*. Aare Pilv, A. Siimer, E. (Tlk.) Tartu: Ilmamaa.

Bailly, A. (2023). *Dictionnaire Grec-Français*. G. Charbonnet, A., de Wilde, M. Maréchal, B. (Est.). Paris : Gérard Gréco.

Bakker, E. J. (1993) 'Discourse and Performance: Involvement, Visualization and "Presence" in Homeric Poetry.' – *Classical Antiquity*, 12(1), 1–29. <https://doi.org/10.2307/25010981>

Bal, M. (2009) *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. 3rd edition. (1985). Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

Barrett, J. (2004). 'Chapter Sixteen. Aeschylus'. de Jong, I., Nünlist, R., Bowie, A. (Ed.) *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature.. Studies in Ancient Greek Narrative. Vol 1*. Leiden/Boston: Brill. lk 235-154.

bibliographie. Väljaandes Chronozones 3 (lk 60-73). Lausanne: Université de Lausanne.

Bühler, K. (1934) *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena: Fischer.

Burian, P. (2023) 'Introduction: Aeschylus and His Place in History' – *A Companion to Aeschylus*. Toim. Bromberg, J. A & Burian, P. John Wiley & Sons Ltd. lk 1-12.

Calame, C. (1977) *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque. Volume I : Morphologie, fontction releigieuse et sociale*. Roma: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri.

Calame, C. (1995) . *The craft of poetic speech in ancient Greece (Myth and Poetics)*. Orion, J. (Trans.) Ithaca: Cornell University Press.

- Calame, C.** (2012) *Les Hymnes homériques comme prières poétiques et comme offrandes musicales : Le chant hymnique en acte*. 'Serments et paroles efficaces'. – Paris-Athènes : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales. Saadaval: <<http://books.openedition.org/editionsehess/2667>>. Kasutatud 6.11.2023.
- Calame, C.** (2013) 'Choral polyphony and the ritual functions of tragic songs' – Gagné R., Homan, M. G. (Ed.) *Choral Mediations in Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press. lk 35-58.
- Calame, C.** (2017) *La tragédie chorale : poésie grecque et rituel musical*. Paris: Belles Lettres.
- Cavanaugh, J. R.** (2015). 'Performativity'. – *Anthropology*. Oxford Bibliographies. Saadaval: <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199766567/obo-9780199766567-0114.xml> Kasutatud 30.05.2024.
- Courtés, J.** (2005) *La sémiotique du langage*. Malakoff (Hauts-de-Seine): Armand Colin.
- Culler, J.** (2015) *Theory of the Lyric*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- De Jong, I.** (2004a) *Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the Iliad*. B.R. Grüner Publishing Company.
- De Jong, I.** (2004b) 'Introduction. Narratological theory on narrators, narratees and narratives' – de Jong, I., Nünlist, R., Bowie, A. (Ed.) *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature.. Studies in Ancient Greek Narrative. Vol 1..* Leiden/Boston: Brill. lk 1-13.
- Derrida, J.** (1967) *De la Grammatologie*. Paris: Editions de Minuit.
- Derrida, J.** (1972) *La différence in Marges de la philosophie*. Paris: Editions de Minuit.
- Douglas, M.** (2007) *Thinking in Circles: An Essay on Ring Composition*. New Haven ja London: Yale University Press.
- Felson, N.** (2004) 'Introduction' – *The Poetic of Deixis in Alcman, Pindar and Other Lyric in Arethusa*, Vol. 37, nr 3. lk 253-266.
- Fillmore, C. J.** (1997) *Lectures on Deixis*. Stanford: CSLI Publications.
- Finglass, P. J.** (2023) 'Aeschylus, Lyric and Epic' – Bromberg, J. A & Burian, P. (Ed.) *A Companion to Aeschylus*. John Wiley & Sons Ltd. lk 27-39.
- Fleming, L., Lempert, M.** (2014). 'Poetics and performativity' – *The Cambridge Handbook of Linguistic Anthropology*. lk 485-515. DOI:10.1017/CBO9781139342872.023.
- Fränkel, H.** (1924) 'Eine Stileigenheit der frühgriechischen Literatur' – *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*. Literarische und philosophiegeschichtliche Studien hgg. von Franz Tietze. Munich, C. H. Beck. München.

- Gagné, R. Hopman, M. Govers** (2013). 'Introduction: the chorus in the middle' – *Choral Mediations in Greek Tragedy*. Gagné R., Homan, M. G. (Ed.). Cambridge: University Press. lk 1-34.
- Genette, G.** (1972) *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil. 1972.
- Genette, G.** (1983) *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil. 1983.
- Gentili, B.** (1995) *Poesia e pubblico nella Grecia antica : Da Omero al V secolo*. Roma–Bari: Editori Laterza.
- Goffman, E.** (1959) *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City & New York: Doubleday Anchor Books.
- Greimas, A. J.** (1970) *Du sens*. Essais sémiotiques. Paris: Éditions du Seuil.
- Griffith, M.** (2009). 'The Poetry of Aeschylus (In Its Traditional Contexts)' – Jouanna J., Montanari F., Hernández, A. P. (Toim.) *Eschyle à l'aube du théâtre occidental: neuf exposés suivis de discussions*. Vandoeuvres–Genève, Entretiens sur l'Antiquité classique 55. Geneva, lk 1–49.
- Henrichs, A.** (1995) '„Why Should I Dance“: Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy' – *A Journal of Humanities and the Classics*, Fall, 1994 - Winter, 1995, Third Series, Vol. 3, No. 1, The Chorus in Greek Tragedy and Culture, One. lk 56-111. Saadaval: <https://www.jstor.org/stable/20163565>. Kasutatud 29.05.2024.
- Jakobson, R.** (2012) 'Lingvistika ja poeetika' – Lopp, N. Merlai, A. (Tõlk.) *Akadeemia* nr. 10-2012. lk 1735-1741.
- Jakobson, R. Pomorska, K.** (1983) *Dialogues*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Kierkegaard, S.** (2009) 'Repetition' – *Repetition and Philosophical Crumbs*. Oxford: Oxford University Press. lk 1-83.
- Kivilo, M.** (2010) *Early Greek Poets' Lives: The Shaping of the Tradition*. Mnemosyne. Supplement 322.
- Klinkenberg, J.-M.** (1996) *Précis de sémiotique générale*. Paris: De Boeck & Larcier S. A.
- Kurke, L** (2019) 'Kummaline „laulukultuur“: arhailine kreeka luule' (Unt, K. Tlk.) – Taplin, O. (Toim.) (2000) *Kirjandus Kreeka ja Rooma maailmas*. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus. lk 73-102.
- Lausberg, H.** (1998) *Handbook of Literary Rhetoric. A Foundation for Literary Study*. Leiden, Boston, Köln: Brill.
- Lefkowitz, M. R.** (2012) *The Lives of Greek Poets*. The Jonas Hopkins University Press.
- Levinson, S. C.** (2008) *Pragmatics*. Cambridge: University Press.

- Lill, A.** (2004) *Tragöödialeksikon. Teemad ja tegelased Antiik-Kreeka teatris*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Lohmann, D.** (1970) *Die Komposition der Reden in der Ilias*. Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- Lopp, N.** (2009). 'Jacques Derrida' – Annus, E. (Ed.) *20. sajandi mõttevoolud*. Heuremata sari. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus. lk 699-726.
- Lotman, J.** (2006) Lias, P. (Tlk) *Kunstilise teksti struktuur*. Ilmunud „Avatud Eesti“ sarjas. Tallinn: Kirjastus Tänapäev.
- Martin, R. P.** (1989) *The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- Merilai, A** (2003) *Pragmapoeetika: kahe konteksti teooria*. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus.
- Monticelli, D** (2005) 'Introduction: The many places of deixis in language and theory' – Monticelli, D. Pajusalu, R., Treikelder A. (Toim.) *From utterance to uttering and vice versa. Multidisciplinary views on deixis*. Studia Romanica Tartuensis IVa Tartu: Tartu Ülikool.
- Müller, G** (1908) *De Aeschylie Supplicum tempore atque indole*. Halis Saxonum: Typis Wischani et Burkhardti.
- Muñoz, A-I.** (2010) *Rythmes et dramaturgie du chœur dans les Suppliantes d'Eschyle*. Rouen : Université de Rouen.
- Nagy, G.** (1990) *Greek Mythology and poetics*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- Nagy, G.** (1994/5). 'Transformations of Choral Lyric Traditions in the Context of Athenian State Theater'. – *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 3(1), lk 41–55. Saadaval: <http://www.jstor.org/stable/20163564> Kasutatud 29.05.2024.
- Nagy, G.** (1996) 'Myth as Exemplum' – *Homeric Questions*. Saadaval <https://chs.harvard.edu/book/nagy-gregory-homeric-questions/>. Kasutatud 24.03.2024.
- Nagy, G.** (2021) Two essays about the Epic Cycle. Ilmunud veebis <https://continuum.fas.harvard.edu/two-essays-about-the-epic-cycle/#comments> .
- Nooter, S.** (2017) *The Mortal Voice in the Tragedies of Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Novikov, K.** (2012) *Leucippe and Clitophon by Achilles Tatius: rhetorical figures, narrative tempo and genres in the Greek novel*. Tartu: University of Tartu Press.
- Ostrowicz, P.** (2003) 'Parallelismus' – Ueding, G (Ed.) *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Band 6: Must–Pop*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. lk 546-552.
- Otterlo, W. A. A.** (1948) 'De ringkompositie als opbouwprincipe in de epische degichten van Homerus' – *Verhandelingen der K. Nederlandsche Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, N.R., Deel LI, No. 1*. Amsterdam: Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij.

- Päll, J.** (2000) *Stroofipiir ja selle ületamine Sappho ja Alkaiose luules*. Magistritöö. Lotman, M. (Juh.) Tartu Ülikool. Filosoofiateaduskond, Germaani-Romaani filoloogia osakond, Klassikalise filoloogia õppetool.
- Päll, J.** (2007) *Form, Style and Syntax: Towards a Statistical Analysis of Greek Prose Rhythm: on the Example of "Helen's Encomium" by Gorgias*. Tartu: Tartu University Press.
- Parry, M** (1928) *L'Épithète Traditionnelle dans Homère: Essai sur un problème de style Homérique*. Paris: Les belles lettres.
- Pickard-Cambridge, A.** (1973): *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: the Clarendon Press.
- Porter, A.** (2022) *Homer and the Epic Cycle: Recovering the Oral Traditional Relationship*. Leiden, Boston: Brill. Saadaval: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/nlibee-ebooks/detail.action?docID=6865655>. Kasutatud 6.11.2023
- Prince, G.** (1987). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Rabatel, A.** (1998) *La construction textuelle du point de vue*. Lausanne, Paris : Delachaux et Niestlé S.A.
- Sandin, P.** (2005) *Aeschylus' Supplices. Introduction and Commentary on vv. 1-523. Corrected edition*. Lund: Symmachus publishing.
- Schechner, R.** (1988) *Performane Theory*. New York, London: Routledge.
- Scullion, S.** (2005) 'Tragedy and Religion: The Problem of Origins'. – Gregory, J. (Ed.) *A Companion to Greek Tragedy*. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing. lk 23-38.
- Shapiro, M.** (1993) 'Repetition' – Preminger, A. , Brogan, T. V. F. Warkne, F. J., Hadrison, O. B., Miner, E. (Ed.) *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: New Jersey: Princeton University Press. lk 1035-1037.
- Sommerstein, A. H.** (2008) 'Introduction'. – *Aeschylus: Persians, Seven Against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound*. Sommerstein, A. H. (Ed. Trans.) Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press. lk ix-xxxvi.
- Sommerstein, A. H.** (2008) 'Suppliants' – Sommerstein, A. H. (Ed. Trans.) *Aeschylus: Persians, Seven Against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound..* Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press. lk 270-289.
- Sommerstein, A. H.** (2019) *Aeschylus Suppliants*. Cambridge: Cambridge University Printing House.
- Stanley, K.** (2014) *The Shield of Homer: Narrative Structure in the Illiad*. Princeton: Princeton University Press.

- Stehle, E.** (1998) *Performance and Gender in Ancient Greece: Nondramatic Poetry in its Setting*. Princeton ja New Jersey: Princeton University Press.
- Stehle, E.** (2023) 'The Choruses of Aeschylus' – Bromberg, J. A. Pittsburgh (Ed.) *A Companion to Aeschylus*.: John Wiley & Sons Ltd. lk 230-241.
- Steinrück, M** (1997) *La structure annulaire et le XXe siècle: le fragment d'un discours et sa*
- Steinrück, M.** (2013) *Antike Formen. Materialien zur Geschichte von Katalog, Mythos und Dialog*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Editore.
- Storey, I. C. Allan, A.** (2005) *A Guide to Ancient Greek Drama*. Blackwell Publishing.
- Swift, L. A.** (2010) *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford: Oxford University Press.
- Taplin, O** (2019) 'Muusade lättel: Homeros ja homeroslik luule' (Unt, K. Tlk.) – Taplin, O. (Toim.) (2010) *Kirjandus Kreeka ja Rooma maailmas*. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus. lk 37-72 (tõlge originaalist *Literature in The Greek and Roman Worlds*. Oxford: UP 2000).
- Todorov, T.** (1978) 'L'Heritage formaliste' – *Cahiers Cistre 5: Jakobson*. Lausanne. lk 47-51.
- Tordesillas, A.** (1986) 'L'instance temporelle dans l'argumentation de la première et de la seconde sophistique : la notion de *kairos*' – Cassin, B. (Ed.) *Le plaisir de parler*. Études de sophistique comparé. Paris: Les Éditions de Minuit.
- van Otterlo, W. A. A.** (1944). *Eine merkwürdige Kompositionsform der älteren griechischen Literatur*. in *Mnemosyne*. Third Series, Vol. 12, Fasc. 3. (lk 192-207). Saadaval: <http://www.jstor.org/stable/4427069> Kasutatud 30.05.2024.
- Vernant, J.-P, Vidal-Naquet, P.** (1982) *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: Librairie François Maspero.
- Visvardi, E.** (2015) *Emotion in Action. Thucydides and the Tragic Chorus*. Leiden, Boston: Brill.
- VKKA=** Vanakreeka kirjanduse antoloogia. Päll, J. (Koost.). Tallinn: Varrak.
- Waugh, L. R.** (1980) – 'The Poetic Function in the Theory of Roman Jakobson'. – *Poetics Today*, 2(1a), 57–82. Kättesaadav: <https://doi.org/10.2307/1772352> Kasutatud 30.05.2024.
- Welch, J. W.** (1998) 'Chiasmus in Ancient Greek and Latin Literatures' – *Chiasmus in Antiquity: Structures, Analyses, Exegesis*. Neal A. Maxwell Institute for Religious Scholarship. Saadaval: <https://scholarsarchive.byu.edu/mi/22/> Kasutatud 30.05.2024.
- Westphal, R.** 1869. *Prolegomena zu Aeschylus' Tragödien*. Leipzig.
- Whitmarsh, T. Bartsch, S.** (2008): 'Narrative' – Whitmarsh, T. (Ed.) *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*. New York: Cambridge University Press.

Wilson, P. (2019) 'Õuduse ja naeru vägi: suur draamaajastu'. – Taplin, O. (Toim.) (2000) *Kirjandus Kreeka ja Rooma maailmas*. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus. lk 103-145.

Winnington-Ingram, R. P. (1985a) 'The Origins of Tragedy'. – Easterling, P.E. Knox, B. M. W. (Ed.) *The Cambridge History of Classical Literature*. Cambridge: University Press, lk 258-263.

Winnington-Ingram, R. P. (1985b) 'Aeschylus. – P.E. Easterling. B. M. W Knox. (Ed.) *The Cambridge History of Classical Literature*. Cambridge: University Press, lk 281-295.

Summary

The present master's thesis, „Aischylose tragöödia „Palujannad“ koori avaosa ringkompositsiooni analüüs“ (The analysis of ring composition in the parodos of Aeschylus' *Suppliants*), examines the ring compositional structures in the parodos of Aeschylus' *The Suppliants*. This tragedy narrates the story of the mythical Danaides who arrive to their ancestral land of Argos, where they plead for the mercy of Zeus and of the local inhabitants in order to escape. The parodos consists of 175 verses. The master's thesis consists of three main chapters, that, first, provide an overview of the literary context of Aeschylean poetry more generally and for *The Suppliants* more specifically. The second part will explore the concept of the ring composition, its context and poetical functions. The third chapter presents a structural analysis and discusses conclusions emerging from the close reading of this choral song-dance.

By employing the traditional concept of ring composition, this dissertation explores, firstly, whether Aeschylus' *Suppliants* interested whether the tragedy employs techniques that are characteristic of Homeric poetry and ritual hymns dedicated to gods in its chorus. Specifically, the focus will be on investigating whether the traditionally accepted conception of ring composition, comprising anaphoric ringstructures and inclusive ring structures, supports storytelling through narrative devices and by being grounded in a religious-ritualistic tradition.

Anaphoric ring structures build repetitive isotopes that create the relationship between the text and the listener/reader, focusing on the repetitiveness of meaning and of phatic function in order to maintain contact with the listener. Inclusive ring structures, on the other hand, explore the diegetic world where the narrative occurs and deal with the relationship between *fabula* and the text. The primary difference between these two structures lies in the center of the ring composition. In anaphoric ring structures, the center (*inclusio*) does not necessarily have a semantical importance for the storytelling, whereas in inclusive ringstructures, the *inclusio* is closely related to the story.

Close analysis of the ringcompositional structures in the parodos of the *Suppliants* reveals that the choral section accurately reflects the traditional concept of ring composition. The anaphoric ring structure with its anaphora demonstrates a context-centered discourse in the text, which hints at the ritual background and at the performative aspect. The inclusive ringstructure shows a variety within itself, with distinctions made by different layers of the literary text. Some inclusive ring structures focus on storytelling, explaining the Danaides'

central arguments criving the tragedy's problems (narrative-centralized). Other inclusive ring structures focus on the world order and specific aspects within the story and *fabula*, indicating a deeper layer than mere storytelling and focus on the focalization (the point of view). These ring structures are *fabula*-centered.

Through these focalising ring structures, we detect that the framing parts refer to the story's context and to the diegetic world, often alluding to the mythos and the traditional tales common in Ancient Greece, which significantly impacted the community.

In conclusion, the ring compositional analysis of the parodos in Aeschylus' tragedy *The Suppliants* helps us understand the importance of ring structures in the choral entrance song-dance and assess its poetic value for the play. Firstly, ring composition renders *The Suppliants'* text and the storytelling audible for the public and easier for the singer(s) due to repetitions. It also highlights the plot's crucial parts, drawing thus particular emphasis to the predicament of the Danaides. Finally, the dissertation shows that certain ring structures frame and focus on digressive parts, emphasizing aspects related to the 5th-century Ancient Greek song-dance culture and traditions, such as praises for divinities, *mythoi*, or laments. These *fabula*-centered ring structures reflect the traditions and well-known elements of Aeschylus' contemporary moment, unveiling thus the ritualistic impact of the *The Suppliants'* chorus on its audience.

Keywords: Aeschylus, chorus, ring composition, anaphoric ring structure, inclusive ring structure, ritual

Lisa 1

Kuivõrd käsikirja traditsioon edastab teistsuguse värsside järjestuse, võib sel puhul oletada, et Rudolf Westphalil oli kindel taotlus ja põhjendatud veendumus, et just seesugune järjestus on õige. Veel enam ei kujune käsikirja versioonist RK-i niiviisi, nagu Westphali parandatud versioonist, sest korduvad mõtted ei raamista kindlat keset. Küll aga on antud stroofid ja antistroofid lihtsamatest anafoorilistest kordustest ja ringstruktuuridest rikkad – olgugi et üheringiline anafooriline RS (skeemiga ABA) ei too semiootiliselt esile oma keset, esineb ta eelkõige mehaaniliste korduste mängus, millel on eelkõige lugejakeskne funktsioon, kus korratakse seda, mis on tähtis, seda, mis peaks lugejale enim *hic et nunc* kõrvu jääma ning mis tõendab rohkem suulise kirjanduse olemust, kus kordus mängib rolli afektiivse seisundi ja paatose valdkonnas (Lausberg 1998: 275) kui ka hetke taasloomisel (Foley 2015: 84).

	στρ. δ
εἶθ' εἴη 'κ + Διος+ εὖ παναληθῶς	
Διὸς ἡμερος οὐκ εὐθήρατος ἐτυχθη. 87	
πάν ται τοι φλεγέθει 88	
κάν σκότῳ μελαίναι	
ξὺν τύχαι μερόπεσσι λαοῖς . 90	
	ἀντ. δ
πίπτει δ' ἀσφαλῆς οὐδ' ἐπὶ νό- 91	
τωι, κορυφαῖ Διὸς εἰ	
κρανθῆι πρᾶγμα τέλειον. 92	
δαυλοὶ γὰρ πραπίδων 93	
δάσκιοίτε τείνου-	
σιν πόρπο κατιδεῖν ἄφραστοι. 95	
	στοφ. ε
ιάπτει δ' ἐλπίδων	
ἀφ' ὑψιπύργων πανώλεις βροτούς ,	
βίαν δ' οὐτὶν' ἐξοπλίζει.	
πᾶν ἄπονον δαιμόνιν. 100	
ἦμενος ὄν φρόνημά πωσ	
αὐτόθεν	
ἐξέπραξεν ἔμπαρς ἐδράνων ἀφ' ἀγῶν.	
	ἀντ. ε
ιδέσθῳ δ' εἰς ὑβριν	
βρότειον , οἷα νεάζει , πυθμῆν 105	
δι' ἀμὸν γάμον τεθαλωσ	
δυσπαραβούλοισι φρεσίν,	
καὶ διάνοιαν μαινόλιν	
κέντρον ἔχων ἄφυκτον , + ἄ 110	
ταὶ δ' ἀπάται + μεταγνούς .	

Nagu näha on siinsetes värssidest kordused pigem stroofisisesed või asuvad tekstis üksteisele lähemal kui suures kiastilises versioonis. Seda võiks seostada korduste tekstisese funktsiooniga, mis aitab nii teksti meenutada kui ka põhipunkte kindlas hetkes rõhutada. Egbert J. Bakkeri (1993) järgi näitavad aga anafoorilised kordused – eelkõige esituskontekstis – vastandust puuduse ja kohalolu vahel ning selle loogika järgi loovad anafoorilised kordused „taas“-kohalolu ning muutub seeläbi kuulajas- ja nägijaskonnas reaalseks ehk ka deiktiliseks. Seega on märgatavad ringid väiksemad, aga see-eest ka tihedamad ja rohkemad.

Ka siinses osas, ilma suurema süstemaatilise RK-ita tuleb välja ideede ehk isotoopide progressioon ehk kuidas üks isotoop aktiveerib teise isotoobi, mis võib tekstis kaugemal asuda. Näiteks arusaam, et surelikud asuvad pimeduses v. 89-90, kus asuvad ühel süntagmaatilisel teljel nii „pimedus“ *σκότῳ μελαίναι* kui ka „surelikud“ *λαοῖς* tekitavad nende isotoopide vahel kindla seose, hiljem aga v. 95 on verb „nägema“, mis võiks analoogiateljes kaasata surelike vastandina jumalust.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Beatrice Veidenberg,

1. Annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „Aischylose tragöödia “Palujannad” koori avaosa ringkompositsiooni analüüs“, mille juhendaja on Janika Päll, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

autori nimi Beatrice Veidenberg

pp.kk.aaaa 02.06.2024