

# NOOR JOHANNES SEMPER PRANTSUSKEELSE LUULE TÕLKIJANA

Verhaereni juurest iseenda juurde

KATRE TALVISTE

Ma loometee alguses, võttes kokku arutlust lüürika koha üle kaasaegses maailmas, arutles Johannes Semper nõnda: „...eeldades võimet teisesse tungida, igasse läbielatavas kujusse, ja seega teise hinge mõista, avab lüürik suure valdkonna uusi ilmu...” (Semper 1912: 167). Nõnda on ta varakult sõnastanud veendumuse, mis aitab suuresti kaasa tema enese mõistmisele lüürilise luuletaja ja luuletõlkijana. Seda enam, et juba osutatud arutluseski toetub Semper lüürika mõtestamisel peamiselt Émile Verhaereni loomingule, ilmutades ka sel moel äratundmist, et luulele on omane paljuhäälsus, individuaalseid maailmu ja kultuure ühendav universaalsus, tõlgitavus ja tõlkivus. Nii Semperi algupärane luule kui ka tema viljakus luuletõlkijana seavad esiplaanile lüürilise luule reflekteeriva loomuse, luule võime kogemusi läbi ja ümber töötada, olgu kogemused siis elulised ja ainelised või vaimsed ja kunstilised. Johannes Semperi üks intensiivsemaid perioode nii lüürilise luule viljelemisel kui ka luule tõlkimisel järgneski viidatud artikli ilmumisele ja tipnes 1920. aastatega. Aastail 1917–1930 avaldas ta viis algupärast luulekogu, hulga tõkeluulenäiteid ajakirjanduses ning mitmeid mahukamaid tõkelisi luuleteoseid, nagu Aleksandr Blok „Kaksteist” (1922) ja Dante „Uus elu” (1924). Hilisemas elus tegeles Semper luule tõlkimisega väiksemas mahus, ehkki ka 1950. ja 1960. aastail kerkis esile autoreid, kes teda kütkestasid (peamiselt Pablo Neruda).

Prantsuskeelse luulega, mis on minu keskne uurimisobjekt, tegeles Semper pärast 1920. aastaid suhteliselt vähe, ehkki Teise maailmasõja järgsete kirjandusõpikute ja antoloogiate jaoks valmis uusi tekste ja lisandus valikusse mõningaid uusi autoreid (nt Pierre de Ronsard, Louis Aragon). Pea ainult ühe kümnendiga antud panus on aga märkimisväärne nii mahult, mõjult kui ka mitmekesisuselt. Semper avaldas Loomingus näiteid François Villoni, Charles Baudelaire'i, Paul Verlaine'i, Arthur Rimbaud' ja Émile Verhaereni luulest, valmistas Victor Hugo „Hernani” tõlke ning koostas ja tõlkis Verhaereni luulevalimiku. Prantsuse keelest tõlgitud eri autorite arvu poolest on Semper XX sajandil võrreldav Indrek Hirve ja Ants Orasega (neist enam on erinevaid prantsuskeelsete värsstekstide autoreid eestindanud Ain Kaalep ja Hasso Krull). Valmidus suhestuda väga erinevate poetikatega on Semperil peaaegu ainulaadne: tema kümnekond autorit esindavad ajastuid keskajast XX sajandini, žanreid lüürilistest lüroepilistest ja dramaatilisteni, vorme keskaegsest värssslulest romantilise ja postromantiliseni ning ka vabavärssi. Mõned tõlked, nt Verlaine'i luuletused 1929. aastast, käibivad tänapäevani autori tunnustekstidena eesti keeles ning püsivad krestomaatilises staatuses. Jaan Undusk on kõrvutanud Semperit luuletõlkijana Ain Kaalepiga (Undusk 2012) ning äsjaosutatud enam-vähem mõõdetavad näitajad kinnitavad seda paralleeli igati. Semperi tõlkija-hoiakul ja -panusel on Kaalepi omaga ilmseid ühisjooni.

## Vormiotsingud värsitõlkes

Üks ühine joon väljendub viisis mõelda vormiküsimustele. Eelistused lähtevormi suhtes ning leitud lahendused ise erinevad suurel määral. Juba reper-tuaari osas võib märgata, et Semperi muidu väga mitmekülgne huvi prantsuskeelse luule vastu läheb täiesti mööda klassikalisest ajastust (XVII–XVIII sajand), mis Kaalepit on kütkestanud enam kui ükski teine. Ka kahe tõlkija enda ajastud ja taustad on mõistagi erinevad: emakeeles loetud luule, kasutada olevad keelevahendid, tõlkijat mõjutavad taotlused ja ootused ei saanudki olla samad inimeste puhul, kellest ühe kirjanduslik tegevus algas 1910. aastail ning teise oma XX sajandi keskel. Kaalep ise on meenutanud mitmeid Semperi tõlkeid, mis talle on väga meeldinud, ehkki originaali lugedes tekkinud ühtlasi veendumus, et tõlkida tuleks teisiti. Ent erinevalt paljude teiste – olgu hoiakult lähedaste või vastandlike – kolleegide tõlgitud tekstidest pole Kaalep Semperi omi tegelikult ümber teinud, sest „see on Semper, seda ma ei taha torkida” (Kaalep 2004). Sümpaatialle ja respektile lisandub Kaalepi Semperi-muljete puhul selge äratundmine, et tegu on tõlke- ja kultuuriloo minevikuga, ent n-ö elava minevikuga, mille pärandile edasi ehitatakse. Vajadus teha teisiti ei ole seega vastuolude, vaid loogilise arengu allikas. Teisititege-mine ise näib aga olevat alguse saanud siiski üsna sarnaselt pinnalt: 1920. aastate Semperi viis mõelda luule tõlkimise juures vormiküsimustele on üsna lähedane 1950.–1960. aastate vahetuse Kaalepi omale.<sup>1</sup> Lähedus seisneb eelkõige tundlikkuses, millega Semper värsistuse küsimustele läheneb, ja esialgu isegi kitsamas teemas. Saatesõnas Hugo „Hernani” tõlkele esitab Semper küsimuse, mis hiljem eelkõige tänu Ants Orasele ja just Ain Kaalepile on palju tähelepanu pälvinud: mida hakata eesti keeles peale aleksandriiniga? Et „Hernani” oli esimene teos, milles eesti tõlkija XX sajandil teadlikult ja järjekindlalt aleksandriini kasutas (Andresen 1979a: 223), on tõlkija esialgne nõutus ja kompavad otsingud arusaadavad:

Esmalt: kuidas paarisriimilist aleksandriini eesti keelde ümber valada? Kas 12-silbilise paarisriimilise jambilise värssi näol? Kuid esimene katse paarisriimidega läks nurja, kuna eesti värss siis täiesti vemmälvärssina tunduks, isegi paremini õnnestunud kohtades. Nii tulid otsusele üle rea riimida, misjuures üks riimipaar mehelik, teine naiselik oleks, nagu algu-pärandiski. Prantsuse riimirikkust meie riimivaesusega võrreldes ja peale selle arvesse võttes tarvet ühes reas sama mõtet väljendada, mis algu-pärandis, jah, tihti isegi paari silbiga edasi anda paarisilbilist prantsuse värsiosa, tuli alatasa tarvitada kaasrõhulisi riime, neid pidades täieõigus-likkudeks pearõhkriimidega (Semper 1924a: 8).

Nagu näha, jääb rütmi probleem küll kohe pärast mainimist tagaplaanile. „Hernani” puhul on Semper tegelnud eelkõige riimiga ning jätnud rütmi liikuvuse tegelaskõne loomuliku prosodia ja loogika hooleks. „Hernani” värssid on üldiselt ühesilbilise rõhuintervalliga, mis tähendab, et põhimõtteliselt saab neid lugeda läbinisti jambilistena. Takistuseks saab lausete ja repliikide

<sup>1</sup> Sellest lähemalt sinse käsitluse järjena mõeldud artiklis „Eesti luuletaja päris oma prantsuse luuleraamat. August Sanga, Jaan Krossi ja Ain Kaalepi loomingust 1960. aastail” ajakirja Methis 2013. aasta sügisnumbris.

sisuline liigendus, mille tõttu esineb sageli jambilise ja trohheilise dominandi vaheldumist ühe värsi piires. Näiteks sobivad juba näidendi avavärsid:

DOÑA JOSEFA: Kas juba tema? Salatrepil astumist  
on kuulda. Kähku lahti! Tere õhtust, kenam!  
Te polegi Hernani? Seda eksimist!  
Hei appi!

DON CARLOS: Vait, kaks sõna veel, teid pole enam!

(Hugo 1924: 11–12.)

Rütmivariatsioonid on küll minimaalsed ja väga lihtsad, ent järjekindlad. Selles mõttes on Semperi lüürilise luule tõlked samast kümnendist tõesti monotoonsemad, et nende seas esineb suurel hulgal väga ühtlase rütmiga tekste. Kokku ilmus Semperilt 1920. aastail Loomingus 29 luuletust, mis esindavad Rimbaud', Baudelaire'i, Villoni (kõik 1926), Verhaereni ja Verlaine'i (mõlemad 1929) loomingut. Neist viis on Verhaereni vabavärsilised tekstid. Ülejäänud kahekümne neljast on jambilises rütmis 18, kogumahuga 420 värssi, mille puhul jambist tõsiselt kõrvale kalduma kipub kõigest 17. Noodki pole ilmselt taotluslikud variatsioonid, vaid sisulise paratamatuse või ka erineva prosoodilise taju viljad (nt kasutab Semper mitut puhku diftonge positsioonis, kus neid meetrumi mõjul tuleks kaheks silbiks poolitada). Ühtlane on rütm ka Verhaereni „Mässu” trohheilises tõlkes. Baudelaire'i „Õnnistus”, nagu Oraski märgib, on amfibrahhiline, „paiguti ühe rõhutu silbi väljajättega” (Oras 1931: 376).

Rõhutu silbi väljajätteid esineb „Õnnistuses” 12 värsis 68-st. Taotluste või juhuse eristamine ning taotluste tuvastamine saavad siin muidugi olla üksnes spekulatiivsed, kuid need rütmihetked näivad sisuliselt olulisemad kui Semperi jambiliste tekstide puhul. Osalt seetõttu, et Semperi tõlked ilmuvad üldiselt leidlikkust ajastuomaste keelevahenditega (veel lõplikult kinnistamata morfoloogiliste normide, murdejoonte, keeleuuenduslike võtetega) mängimisel, et soovitud rütm ja kõla saavutada. Seal, kus „Õnnistuses” on päris sileda rütm juurde kuuluv rõhutu silp n-ö tegemata jäänud, on selle kõrval kas prosoodiliselt eriti jõuline, kolmandavärtliline silp või siis (ka) prosoodiliselt nõrk silp värsirõhulises positsioonis, mis vajab sisulist esiletõstmist. Teisisõnu, nõrga positsiooni kao kompenseerib vajadus tugevat positsiooni eriliselt rõhutada. Printsip on õieti ju tuntud – kvantiteeriva värsi puhul –, kuid Semperil pole see kompensatsioon regulaarne ja puhtprosoodiline, vaid pisut abstraktsem, toimides kord kõla, kord semantika tasandil, kord mõlemal. Häire rütmis tekib seal, kus ongi loogiliselt põhjust peatuda ja midagi tähele panna. Näiteks „Õnnistuse” eelviimasest stroofis

Ma tean, et koht mulle valmis ju säet  
Kesk taevase maleva õnnekaid ridu,  
Et kutsute voorused, inglite väed  
Ja peate igavest rõõmude pidu. (Baudelaire 1926: 478)

poleks käepäraseid värsirõhutuid täitesõnu kursiiviga märgitud „vigastesse” fraasidesse raske leida. Komistused, olgu tahtlikud või kogemata juhtunud, täidavad aga sedasama vemmalvärsist hoidumise funktsiooni, mis Semperile ka „Hernani” puhul oluline tundus.

Ühtlasi ilmutab seesama tekstinäide, et Semperile ei lähe tõepoolest eriti korda tsesuur, mille ignoreerimisele eestikeelses aleksandriinis Oras tähelepanu juhib (1931: 377). Ka Semperi „Hernani” sajast kontrollvärsist<sup>2</sup> kannatab kuuenda silbi järelt tegelaskõnes kindla peale pausiga poolitada kõigest neljateist, viienda silbi järelt kahtekümmend kaht ning seitsmenda järelt sama paljusid. Jambiliselt algava värsirea murdumine paaritu arvulise silbi järelt toobki kaasa eespool kirjeldatud rütmii versiooni jambilt trohheusele. Kokku on taolisi värsse viiskümmend sajast (lisaks tüüpilistele 7. ja 5. silbi järelt murduvatele värssidele leidub valimis ka neid, kus paus on kas varasem, hilisem või võib langeda mitmesse positsiooni). Semper ei opereeri niisiis poolvärs sidega, vaid lubab endale lause- ja rütmiihikute paigutamisel pisut suuremat vabadust.

Enamikus oma 1920. aastate tõlgetes rakendab ta seda vabadust minimalistlikul, negatiivsel moel: värs on lihtne, ühtlane, aga mitte päris kogemata ja ükskõik kuidas. Semper jätab tegemata asjad, mida vorm nõuaks, kui pelgab, et nende nõudmiste nimel pingutamine hakkab teksti terviktähendust koormama või kiiva kiskuma. Mõningates tekstides aga mängib ta vormiga märksa jõulisemalt, saades tulemuseks ka mitmekesisemaid rütmilahendusi. Need tekstid on Villoni „Ballaad kadedast keeltest” (Villon 1926: 763), Verlaine'i „Aotähele”, „Sügiselaul” ja „Luulekunst” (Verlaine 1929: 1221, 1222) ning Verhaereni „London” (Verhaeren 1929a: 25). Ajakirjas Looming ilmunud meetriliselt korrastatud tekstidest moodustavad need arvult umbes viiendiku, mahult aga umbes neljandiku. Neis luuletustes domineerib kahesilbiline rõhuintervall, Villoni ballaadi puhul enam-vähem puhas daktül (ballaadi saade on aga jambiline). Verlaine'i ja Verhaereni puhul vahelduvad kahesilbilised intervallid ühesilbilistega mitmekesisel moel, nii et kindlast mõödust kõnelda ei saa, ehkki Verlaine'i lühemaid tekste liigendavad mitut värsi hõlmavate rütmivariatsioonide kordused.

Lisaks intervallide varieerimisele oskab Semper tegelikult teha ka seda, mille saavutamist prantsuse silbilise värsi tõlkes Oras ebatõenäoliseks pidas (Oras 1931: 377) – lasta pörkuda mitmel järjestikusel rõhulisel silbil. Võib muidugi soovi korral oletada ka vastupidist: et ta iga kord lihtsalt teisiti ei osanud teha, valis rõhutu positsiooni täiteks sobimatut prosoodilist materjali, ent tähenduspinge, mis nõnda tekib, väärrib sellegipoolest tähelepanu. Katset nt alljärgnevaid värsse rõhutu silbiga alustades skandeerida ei võimalda kuigi sisendusjõulist esitust, ent kui lähtuda värsi liigendamisel ühikute reaalse semantilise ja prosoodilise kaalu kooskõlast ning alles seejärel rütmiskeemist, tekib Semperi tekstides nii kõla kui ka sisu poolest värskeid liigendusi:

Miks mind just valind sa emade seast (Baudelaire 1926: 477);

Laps endalle päikesest joovastust loob (Baudelaire 1926: 477);

Puult suurilt rebis ägedalt

Tuul lehti, aknast sisse heitis (Rimbaud 1926: 285).

---

<sup>2</sup> Kontrollvärsse (kokku 100) on valitud näidendi iga vaatusel algusest, et esindatud oleks võimalikult paljud tegelashääled, pidades seejuures silmas, et tegelaskõne poolelt lauselt ei katkeks, kuid vaatused oleks siiski enam-vähem võrdselt esindatud.

Et see sageli juhtub just värsi alguses ning mõne teksti puhul pea läbivalt, sunnib tasakaalu mõttes siiski silmas pidama ka selgitust, et Semper võttis värsi esimese, originaalis rõhutu positsiooni täitmiseks kasutusele kõik vähegi võimalikud ühesilbilised sõnad. Näiteks Verhaereni „Ülevedaja” 62 värstist algab 18 prosoodilise materjali poolest iseäranis sobiva lühikese lahtisesilbilise rõhutu sõnaga (*ja, ta*) ning 24 lauserõhuliselt sobiva sõnaga (*ent, et, siis, ning, kes, mis, veel* jm), mille kogu prosoodiline potentsiaal kõnes üldiselt ei realiseeru. Ülejäänud 20 värssi, sh kõik luuletuse avastroofi värssid algavad ühesilbilise sõnaga, mis n-ö tegelikult ka midagi tähendavad:

Veest ülevedaja, käed sõudest pingul,  
Suus hoides haljast pilliroogu,  
Lõi mõladega vastu voogu (Verhaeren 1929a: 27; 1929b: 96).

Nõnda satuvad Semperil sageli kõrvuti silbid, mis foonil tajutavale värssi- skeemile vaatamata (kui selline skeem üldse olemas on) jäävadki mõlemad rõhulist positsiooni nõudlema, kas siis oma sisulise kaalu tõttu või draamateksti puhul ka dialoogi liigenduse tõttu:

DON CARLOS: Ümardaja, kohtamine on siis siin?  
DOÑA JOSEFA: Ja.  
DON CARLOS: Peida ära mind!  
DOÑA JOSEFA: Teid?  
DON CARLOS: Mind!  
DOÑA JOSEFA: Ja miks?  
DON CARLOS: Niisama.  
(Hugo 1924: 13.)

Ehkki Semper nimetab Hugo „voolavat värsvormi” oma tõlgitud näidendi kõige ajatumaks ja suuremaks väärtuseks (Semper 1924a: 7–8) ning vormi üle otsekui eraldi juurdleb, on tema taotlused seejuures eeskätt pragmaatilist laadi, esialgu kõige üldisemas mõttes: Semper tahab hea seista, et tekst tõlkes totralt ei kõlaks, ning kui ta ei usu, et see tal algupärast vormi jälgendades õnnestub, otsib ta uue vormi. Verhaereni kogu valmimise ajaks – ning kahtlemata osalt tänu sellele, et mitte ainult kogemus ja osavus ei kasvanud, vaid ka algupärandi enese poeetika oli mitmekesisem ja vabam – oli ta jõudnud luuleteksti ehituse ja instrumentatsiooni komplekssema käsituseni. Ta kõneleb küll Verhaereni värstistusest, rütmist, riimist, kõlakujunditest, kuid ei arutle enam, kuidas värsiridu või ka muid ühikuid tõlkes ühekaupa menetleda:

Siin pole tahetud edasi anda üksi paljast mõtet, vaid võimalikult ka luuletiste rütmi ja sõnalist muusikat, samuti on katsutud säilitada ka autori üksikkujutelmi. See tahe on küll olnud tõlkijal alaliseks juhiseks, kuid mõistagi luule tõlkimine on lõppude lõpuks ikkagi järeleluuletamine, mille juures vormipeenuse ette ütleb järelluuletaja enese vaist (Semper 1929: 29).

Aleksandriinis draama puhul oli Semper lugemiselamuse adekvaatse taasloomise juures pidanud konkreetset värsvormi tähtsaks komponendiks tõsiseltvõetava dramaatilise pinevuse kõrval. Verhaereni puhul oli ta enese

lugemiselamus nii eredam kui ka komplekssem ning poetika tuuma tabamise ülesanne seega keerukam, näis esialgu isegi võimatu. „Kuid võimatu on siin ette tuua neid etteloetud poeme, mis proosa tõlkes kõige oma energia kaotavad,” kahetses Semper pärast mõningate luuletuste kuulmist Verhaereni enese esituses (Semper 1914: 76), ehkki sealsamas oma vaimustuse ajal ikkagi põgusalt üritas kuulnud teoste sisu edastada ning avaldas peatselt ka oma esimesed värsistatud tõlked. Viisteist aastat hiljem Verhaereni kogu saatesõnana ilmunud käsitlus (Semper 1929) ei näita, et ta kriitiku ja kirjandusloolasena oleks vahepeal Verhaereni kohta midagi sootuks uut välja mõelnud või teada saanud – aeg kuluski ilmselt pigem adekvaatse poetika, verhaerenliku „energia” määratlemisele ja sellele väljenduse leidmisele.

Selle aja jooksul mõtles Semper selgeks ka ühe üldisema positsiooni prantsuskeelse luule eesti keelde tõlkimise ajaloos – positsiooni, mis peab oluliseks tõlkevastete otsimist kõigepealt üldise vaimuse tasandilt ning lubatavaks küllaltki ulatuslikke vabadusi nii vormivõtete kui ka üksikkujundite tasandil. Tema positsioonile oponentis sisuliselt juba viidatud artikkel Orase sulest, ehkki Orase arutlused ja veendumused tõukusid eelkõige Semperi tõlkepraktikast, mitte aga tema avaldatud mõttekäikudest. Praktika juures piirdus Oras pealegi Semperi (ja mõningate teiste tõlkijate) Baudelaire'i-eestindustega, mainimata tema kõige suuremas mahus tõlgitud autoreid isegi mitte võimalike mõjuallikate või taustana. Tegelemine vaheldumisi keskaegse, romantilise ning sümbolistliku ja sümbolismijärgse värsiga mängib aga tõlkija poetika kujunemisel kahtlemata oma rolli. Samuti ei tarvitse olla tähtsusetu värsistuspõhimõtete areng prantsuse luules eneses noort Semperit huvitanud kahe perioodi – romantismi ja sümbolismi – vahel. Oras küll isegi mõnab, et romantilise aleksandriini väljavaated oleks eesti keeles ilmselt lootusrikkamad kui klassikalise omad (Oras 1931: 377), kuid ei süvene eriti tõsiasjasse, et mahukaim kaasaegne eestikeelne tõlge esindabki pigem esimest neist ning et Baudelaire'il tuleb ette mõlemat. XIX sajandi lõpust tõlkimiseks valitud luuletajate, iseäranis Verhaereni puhul on vormiküsimused veelgi mitmekesisemad. Semperi viljakuse just selle modernsema poetika vallas tagabki aga tõenäoliselt tema tagasihoidlik huvi mingite kindlate vormide ja nende ekvivalentide vastu ning suur tundlikkus vormi kui elava, iga uue teksti ja autori puhul värsket tähelepanu nõudva nähtuse suhtes.

## Sisulised lähenemised ja loobumised

Romantism ja sümbolism, kust Semper ammutas suurema osa oma tõlgitud prantsuskeelseid värsstekste, olid teda paelunud juba üliõpilaspõlves (Semper 1978: 177–179). 1920. aastad kujunesid nende huvide seisukohalt omamoodi kokkuvõtte-, vabanemis- ja edasiliikumisajaks. Erna Siirak on märkinud, et voolulooline mõtlemine, mis Semperit nooruses huvitas, ammandas end tema jaoks hiljem üldisemalt (Siirak 1987: 68). Semperi tõlkijate Hugost Verhaerenini näitab, et ei toimunud mitte üksnes kaugenemine uurimis- ja kirjelduspõhimõttest, vaid ka sel põhimõttel omal ajal välja joonistunud objektidest endist. Kaugenemine polnud aga järsk ega programmiline, vaid aegamisi küpsev ja valikuline. Lähedus, mille tõlkija tekstiga saavutab, toimis seejuures proovikivina. Mitmete autorite, sh Hugo puhul tuli ilmselt välja sügavama

loomingulise kontakti võimatus. Verhaereniga aga side säilis, andes 1929. aastal vahetuks tulemuseks sügavalt läbimõeldud ja suure põlemisega loodud tõlkevalimiku „Valik luuletisi”. Juba eespool viidatud ettekandes Semperi juubelikonverentsil väljendas Jaan Undusk veendumust, et see on üks paremaid ühe-autori-tõlkekogusid eesti kirjanduses üldse (Undusk 2012). Juubelikõnes on jõuline kiitus ootuspärane, aga seepärast pole veel põhjust kahelda selle siiruses, seda enam, et teosel on terviklikkust ja intensiivsust selle õigustamiseks. Et 1979. aastast pärinevat valikut Semperi Verhaereni-tõlgetest Heino Mandri esituses veel tänavugi raadiost kuulata on võinud (Verhaeren 1979; 2013), osutab, et kunstilist veenvust on neil tekstidel ka laiema nüüdispubliku jaoks.

Ka Semperi enese jaoks ei kadunud Verhaereni aktuaalsus pärast valimiku ilmumist. Verhaeren oli olnud tema luuletõlkedebüüt (Siirak 1969: 119), tema modernse aja ideaalluuletaja (Semper 1912: 158–160) ning huvitava- maid ja Semperi mõistes üks küpsema taju ja poetikaga sümboliste (Semper 1910/1911: 457–458). Pärast Teist maailmasõda valmisid tal mõnest Verhaereni-tõlkest uued, põhjalikult ümbertöötatud redaktsioonid: „Ülestõus” (1929. aasta kogus pealkirja all „Mäss”), „Ülevedaja” ja „Tuul”; samuti kaks uut tõlget: „Leivaküpsetamine” ja „Tehased”. Need tekstid ilmusid 1950. ja 1960. aastail ajakirjanduses ning kirjandusõpikutes. Kohtumisel lugejatega 1967. aastal Eesti Raadio saates „Kirjanduslik klubi” meenutas ta samuti Verhaerenit kui eluaegset, juba koolipõlve tagasi ulatuvat kiindumust (Hein 1967). Kiindumus sai tublisti toitu õpiajast Peterburis. Semper on meenutanud kirglikku sümbolismi avastamist Peterburi-päevil (Semper 1978: 177–179) ning Verhaerenit ennast, kelle sisendusjõulise esinemise mõjul kahvatusid ka kõige värskemad ja dramaatilisedki eluseigad (Semper 2013: 209).

Et Verhaeren siis Peterburis esines, tuli tema juba ligi paarikümneaas- tasest menükusest Venemaal, millele oli aluse pannud Valeri Brjussov ja uut hoogu lisanud 1905. aasta revolutsioon ning mille kõrghetkeks kujunesidki Verhaereni 1913. aastal Peterburis ja Moskvas peetud loengud (Blankoff 1999: 788–790). 24. novembri loengust „Entusiasmi kultuur”, mida Semper külas- tas, avaldas ta hiljem ülevaate ajakirjas Vaba Sõna (Semper 1914). Brjussov, kes oli vene Verhaereni-vaimustuse alustala, on peetud Semperi enesege va- rase luule eeskujuks (selle mõju ulatuse ja piiride kohta vt Andresen 1979b) ning igal juhul kujunes Brjussov Semperi üheks varasemaks tõlkeobjektiks Verhaereni kõrval. Kaasaegse vene kirjanduselu ja -maitse roll oli Verhaereni avastamisel seega kindlasti oluline ning vene luule enesega tekkis samuti in- tensiivseid loomingulisi kokkupuuteid. Kõnealuse kümnendi lõpu poole järg- nes sama innukas ja viljastav ekspressionismi ning Walt Whitmani avastami- ne. Kuid ehkki kõigist neist noorpõlvevaimustustest sündis luuletõlkeid ning jäi jälgi Semperi enese poetikasse, ei anna miski eriti märku aastatepikku- sest juurdlemisest nende üle, nagu sellist vaimset kooselu lubab aimata 1929. aastal ilmunud Verhaereni-kogu.

Semperi algupärasest loomingust oli „Hernani” tõlke (1924) ja Verhaereni valikkogu (1929) vahele jäänud aeg viljakas ja kirev periood. Vahetult selle eel oli Semper osalenud Tarapita rühmituses ja avaldanud oma ajaluulekogu „Maa ja mereveersed rytmid” (1922). Sellele sotsiaalse võitluslikkuse ning noorluule poetikast väljarabelemise ajale järgnes 1920. aastail periood, mida Erna Siirak oma Semperi-monograafias (Siirak 1969) tähistab pealkirjaga

„Lähemale elule”. Siiraku käsitluses joonistub välja erinevaid elule lähenemise tasandeid. Kõigepealt lähenes Semper mitmesuguste uute või siis vahepeal mõneks ajaks kaugemale jäänud kogemusvaldade – perekonnaelu, suurlinna elu, Berliini ning hiljem Pariisi ja Rooma kunsti- ja kultuurielu – kaudu. Lähenemine toimus ka elule kui kirjanduse allikale. „Kui otsida ligikaudsetki üldnimetajat Semperi kirjandusliku mõtte liikumisele kahekümnendatel aastatel, siis võib selleks pidada järjekindlat suundumist realismi poole,” arutleb Siirak (1969: 113), seostades taolist arengut, vähemalt mis Semperi luule poeetikasse puutub, muuhulgas Verhaereni mõjuga:

Verhaereni koolitusest läbikäinud Semper teeb nüüd katseid värsistada seni proosapooles arvatud aineid. See aga nõuab ekspressionistliku sisenägemuse kõrval ka ümbritseva maailma silmaspidamist. „Rütmides” saab alguse luulevõõt, mis „Viies meeles” ja järgnevaltki laieneb ja süveneb. See on suurlinna-poesia oma erilise kujundite arsenaliga ja rütmiväärtusega (Siirak 1969: 101).

Whitmani ja Verhaereni rollile Semperi loomingus pöörab Siirak iseäranis palju tähelepanu, kuid nendib põgusalt ka, et 1920. aastail – nende kahe nii mahult kui ka formaadilt eriti kaaluka autorikäsitluse vahel – ilmus Semperilt veel hulk teistegi kirjanike elu ja loomingu käsitlusi, eelkõige prantsuse kirjanike portreid (Siirak 1969: 110). Ehkki Semperi puhul on vormel „elu ja looming” alati mingil moel problematiseeritud ning samasse perioodi jääb ka olulisi mittebiograafilisi kirjanduskäsitlusi, tähendavad kahekümnendad aastad ka järjekindlama biograafilise või igatahes loominguloolise huvi ilmumist Semperi kirjanduskriitikasse.

Verhaereni kogu on kahtlemata üks selle huvi jõulisemaid teostusi. Kogu saadab põhjalik elu- ja loomingulooline esse ja tekstivalik ja kompositsioon on kavandatud essees selgitatud arengut illustreerima. Ent Verhaereni kohta öeldust huvitavamadki on paralleelid Semperi Verhaereni-käsitluse ning selle loometee vahel, mis ta ise 1920. aastate lõpuks oli läbinud. Lugu Verhaerenist liigendub üldjoontes nõnda: uudishimulik, otsiv ja eklektilisevõitu noorukipõlv erinevate elualade, ametite, paikade ja kaaslaste katsetamiseks; lähenemine Noor-Belgia liikumisele ning seejärel omas kontekstis ebatüüpiline luuledebüüt; sügav hingeline ja hoiakuline kriis koos järsu poeetilise murranguga, mis kannab autori varasemaga võrreldes hoopis teise esteetilise taustsüsteemi; kriisi ületamine koos avanemisega ümbritsevale elule ja ühiskondlikele küsimustele ning lõpuks tasakaalu rajamine isiklikele helgetele väärtustele, mis aja jooksul on selginenud. Täpsed detailid on Semperi puhul muidugi teistsugused, aga teekonna ülesehituses on nii mõndagi sarnast: mitmekesised, esiti isegi heitlikuvõitu õpingud; küllaltki kontekstiväline luuledebüüt; järsk pööre ajaluule ning ühiskondliku värvatuse poole ning seejärel tagasitõmbumine tasakaalukusse ning vormilt lihtsamasse ja hoiakult helgemasse luulelaadi.

Elemendid on eraldi võttes muidugi arhetüüpsed, aga nende taoline koos või järjest esinemine osutab lähedusele vaimulaadis: väljapoole suunatud noorusrahutusest ja -nõudlikkusest saab nii Semperi kui ka Verhaereni puhul rahutus ja nõudlikkus iseenese suhtes, vajadus varasemate energiliste otsingute vilju kriitiliselt vaagida ja suur osa neist otsustavalt hüljata, kuid sellele introspektiivsele korraloomisele järgneb äärmise avatuse aeg, kus kord



püsib suhteliselt lihtsatel põhiväärtustel edaspidi üsna kõigutamatult. See ekstensiivsuse ja intensiivsuse koostoime on Semperi looja- ja mõtlejanatuuri põnevamaid omadusi. Küpsemine ja eneseleidmine ei toimu mitte eksimatu intuitsiooni, õnneliku juhuse, ühe suure selginemise kaudu, vaid pingeliste katsetuste ja eksituste varal. Olles jõudnud proovida ja kogeda palju erinevat, saab öelda, mis ei sobi ja mis ei taheta olla; ühtlasi õnnestub välja selgitada isiklik fundamentaalne toimiv ja toitev aluspind, mida edaspidi enam eriti ot-sima või tõestama ei pea ja kust võib seega lubada endale ekskursse mis tahes küsimuste või poetikate juurde.

1930. aastate Semper toetub juba üsna selgesti taolisele pinnale. Aeg, asjaolud ja kirjandus muutuvad muidugi edasi ning Semper uurib ja võtab seisukohti, aga see, mis põhiväärtustest seejuures lähtuda, mis „asja ajada”, enam palju ei muutu, ka mitte sõja, okupatsiooni, hilisemate represseerimiste ja rehabiliteerimiste käigus. Semperi autorihääl on märkimisväärselt kohe-rentne. Seda siin igakülgsest illustreerida mõistagi ei jõua, kuid tähistan lühidalt paar pika aja vältel jälgitavat mõtte-, hoiaku- või kujundiliini (lisaks vt nt Lepsoo 2004). Semperit saadab püsiv kahtlus avangardse ja/või koolkondliku kirjanduse kunstilise veenvuse ja uuenduslikkuse suhtes. See skepsis on eos juba Semperi esimeses, sümbolismi ja saksa romantismi käsitlevas artiklis (Semper 1910/1911), väljendub suures osas 1920. aastate artiklites ning taas näiteks uue romaani avastamise aegu juba pärast Teist maailmasõda (Semper 1963). 1920. aastate keskpaigast alates iseloomustab Semperit üldse hoidumine igasugusest liialdatud käremeelsusest. Siirak nendib, et Tarapita-järgne Semper väljendab end üsna vaguralt ja vaoshoitult (Siirak 1969: 86), ehkki veendunult, kui ta ühiskondlik ja ilmavaateline positsioon seda nõuab. Seda vaoshoitust ja tasakaalu on ka 1940. aastate kõige piinlikumalt nõukogulikes tekstides, mis maksavad kõvasti lõivu ajastu ideoloogilistele normidele ja tunnustatud kirjanduskaanonile, aga ei lasku räuskavatesse üldistustesse ega vaenlaste ja süüdlaste otsimisse, vaid püüavad püsida tekstide, mitte inimeste kritiseerimise tasandil. Inimlike kategooriate puhul on Semperile omane pigem empaatia ja tähelepanelikkus, mis võib luules pika aja tagant väljenduda üllatavalt sarnaste kujundite kaudu. Vörreldagu näiteks „Viies meeles” sisalduvat luuletust „Lauk” (Semper 1926: 25) ja 1948. aasta teksti „Esimesed sammud” (Semper 1958: 37–45), millega kõlab omamoodi kokku ka Verhaereni „Lehm” (Verhaeren 1929b: 36–38). Kõik need tekstid ilmutavad võimet märgata lihtsat, kuid sellepärast mitte vähem valusat kannatust ja ahistust n-ö suure pildi servadel, olgu varsa surmast kõneväärselt häirimata taluelu taustal kurvastavat last või kolhooside rajamise tuhinas armsast kariloomast lahkuma sunnitud eidekest.

Tervik, mis neist tasanditest ning napiks näiteks toodud elementidest moodustub, on mitmekülgne – Semper on nii võitlev vasakintellektuaal, lihtsustusi ja pealiskaudsust põlgav mõtleja kui ka tagasihoidliku, ent eheda emotsionaalse kogemuse suhtes tundlik lüüririk. Kuid see tervik ei ole heitlik ega oportunistlik. Kõike seda korruga on Semper järjekindlalt ja püsivalt ning 1920. aastad näivad olevatki selle koherentse hääle kujunemise aeg. Verhaereni luulekogu eessõna ilmutab, et ehkki Semper ei tarvitsenud selgesti ette teada, et ta sellise isikliku selginemiseni jõuab, huvitas teda sel perioodil taolise arengu küsimus. Essee Verhaerenist räägib, kuidas inimene ümbritsevast põnevate, toredade, jubedate ja keeruliste asjade virvarrist oma asjad

üles leiab. Raamat ise kujutab endast samuti üht äravisatava ja mahajäetava materjali hulgast välja nopitud oma asja – ligi kaksikümmend aastat kestnud loominguulise dialoogi väljaarendamist. Verhaereni kogu ja sellele kohe järgnenud omaenda „Päikesega rentsliis” saab Semperil isiklike asjade inventuur valmis. Kui selles loogikas vaadelda ka Hugo „Hernanid”, millele Semperi loomingu on märksa vähem tähelepanu pööratud, siis tundub, et „Hernanist” ja üldisemalt „Hernaniga” töötamise ajal see inventuur algas. Mitmed Semperi 1920. aastate algupoole tõlked on tagasivaade tema esimesele sügavamalt läbi vaetud huviobjektile – romantismi-sümbolismi tunnetuslikule ja poetilisele kompleksile.

Verhaeren esindab seda, mis Semperile selles kompleksis olulisim ja lähedasim paistis, Hugo aga toimib pigem toetuspunktina distantseerumisel. „Jumalaema kiriku” eessõnas puudutab Semper suurema kaasaelamisega Hugo noorusliku käremeelsuse ilminguid ja ühiskondlikku võitluslikkust – taas midagi, mille on ise äsja läbi elanud –, loomingu käsitleb pigem selle ajaloolisest väärtusest, mitte esteetilisest või tunnetuslikust aktuaalsusest lähtudes. Pisut aga leiab ta Hugoski neidsamu jooni, mis teda Verhaereni poole tõmbavad, näiteks võimet „liikuma ja elama panna” linnaruumi ja elutuidki objekte (Semper 1924b: 12).

See võime on Semperil endalgi lüürikuna tähelepanuväärne ning jõuab küpsuseni kogus „Viis meelt”, mille juures, nagu ka Semperi 1920. aastate lüürikas üldisemalt, on sageli osutatud paralleelidele Verhaereniga nii temaatikas kui ka vormi- ja kujundikeeles (vt nt Kärner 1925: 31–32; Siirak 1969: 122–123; Andresen 1979a: 218–219; 1979b: 244, 251). „Viie mee” suurlinna-de-tsükliks on need paralleelid kindlasti kõige ilmsemad, esinedes mitmel tasandil (linnaruumi kujutamises, jõulistes ja isegi vägivaldsetes dünaamilistes kujutluspiltides, vormivõtetes). Osa neist elementidest jääb Semperi hilisemas luules tagaplaanile, kuid seda selgemaks saab tagantjärele, milliseid neist võib pidada Semperi lüürikale sügavamalt omaseks, milliseid aga mööduvate otsingute väljenduseks. Linn kui niisugune näiteks köidab (või veenab) Semperit üldkokkuvõttes märksa vähem kui Verhaerenit, kuid oma eripärast viisi vaadata linna ning hiljem samal moel ka kõike muud on ta kindlasti mingil määral arendanud Verhaereni toel ja kasutanud seejärel ka Verhaereni loominguule eesti keeles sisendusjõulise väljenduse leidmisel. Eripära seisneb detailitundlikkuses ja empaatias, mille varal Semperi lüürikas (aga ka Verhaereni omas) tekivad järjekindlalt momendid, kus mõni põhiteema seisukohalt kõrvaline taustadetail või luulevälises tegelikkuses elutu, abitu või eiratud instants korraks eheda omaolemise saavutab ning kaastunnet äratav. „Viie mee” suurlinnade-tsüklist pärineb üks küllap kuulsamaid näiteid – „Veduri enesetapp”:

Langesid ta löögist trammi tulbad loogu,  
Plakatpostid aina põlvitasid järgi.  
Inimesi, koeri triigiti kui märgi  
Kraesid laperguseks asfaltpinna külge.  
Kohkusid kõik börsid, pangad, poed ja baarid,  
Seinte ligi tõmbasid end trotuaarid.  
Aknail lasti kiirelt alla silmalauad.  
Lukun usten lödisesid põõnarauad.

Kananahkne hirm käis üle seinte selja.  
Ajast hoolimata sellest hobu nelja,  
Sattus marru masin, vändad hullult käisid,  
Kannud vehkisid silindriten, mis näisid  
Vabadusest joobnumad kui aurupaisust (Semper 1926: 110).

Ent ka veel palju hilisemates tekstides tuleb järjekindlalt ette kohti, kus asjad saavad intensiivse hääle ja hingeelu, ükskõik millest tekst siis laiemas mõttes kõneleb või mis teemasid arendab. Luuletus „Veerand sajandit” (1942) on valminud igas mõttes teistsugustes tingimustes kui „Veduri enesetapp” ning esialgu võiks seda pidada korrakohaseks kolhoosi- ja tehasetöö kiitmiseks küllalt triviaalsete isikustamiste ja võrdluste abil. Ent siis kaldub Semper programmilisest sõnumist kõrvale ning hakkab kaasa mõtlema hoopis kraanaga:

Sööstis traktoreid söötidele,  
vooris kombaine nurmevöötidele  
põimima ühissaaki.  
Vaata, seal kumavad sulatusahjud  
vastu taevakõrgust,  
kuumutades maaki,  
ja need valukojad  
kui tulikahjud.  
Otsekui põrgust  
voolavad malmiojad.  
Ja seal, ennäe,  
oma küüsjä käe  
sirutab tõstevinn,  
rutates minema terasest talaga  
kui maiuspalaga (Semper 1962: 241).

Programmilisust ennast see muidugi ei kahanda, kuid osutab nagu üldse Semperi luule ning suur osa tema tõlkeluulet, et kraanad (ja vedurid, lehmad, taimed, lepatriinud, aga muidugi ka inimesed) mõtlevad mingeid oma mõtteid, himustavad loomukohaseid maiuspalu või satuvad omal kombel meeleheitesse igasuguste programmide taustal, igal pool ja kogu aeg. Need pisikesed mõtted ja mured pole sugugi vähem ehedad kui ümbritsev „suur pilt” ning tegelda tuleb mõlemaga. 1920. aastatel õppis Semper tasapisi kätte, kuidas seda kompleksset ülesannet elus ja loomingus lahendada. Tõlgitud prantsuskeelne luule, iseäranis Verhaeren, täitis seejuures nii poeetilise töövahendi kui ka elulise ja tunnetusliku mudeli rolli. Seejuures oli mudelisse ilmselgelt kätketud kõigepealt probleem ja alles siis, mudeli läbimõtleamise järel, lahendus. 1913. aastal Verhaerenit esinemas nähes oli Semper lisaks vaimustusele tajunud ka nõutust ja kimbatust:

Alguses paistsid silma ta äkilised liigutused ning riivas toon, mis vähem näis kanda jõudvat, kui ta vaimustus nõudis. [...] Pidi tõesti end suggeerima, et harmooniasse liiduta Verhaeren'i vägivaldseid luuletusi ja seda

hääsüdamlisest vanameest sääli estraadil. [...] Mõtlen, et niisugused kirjani-  
kud, kes oma tööd oma isikuga ei suuda tasakaalu panna, esinedes mitte  
kõige harmoonilisema mulje ei jäta, vähemalt esialgu. Meele tuleb Balmont  
[...] Ta ise, omas eraelus, on kehastunud luule. Mitte seesugune pole Verhae-  
ren. Ta näib enam teadlik olevat, intellektuaalsem. Kuid, nagu ütlesin, kaob  
dissonans, mille ta oma isiku ja oma luule näiva vastamatusega esialgselt  
sünnitab, nii pea kui oled kohanenud (Semper 1914: 77).

Järgmised viisteist aastat, iseäranis nende viimane pool, viisid välja osku-  
seni keerukate loojanatuuride, sh küllap iseenesegagi, kohaneda. Samuti töid  
need kätte vilumuse ja veendumused, mille varal võis teiste luuletajate „ener-  
giale” leida poeetilise väljenduse, tundmata enam seda frustratsiooni, mida  
1914. aastal Verhaerenit proosas ümber jutustada püüdes, või seda kimbatust,  
mida 1924. aastal Hugo tõsiseltvõetavuse kallal pusesid.

Ka Semperi enese loomingu, elu ja tegevuse ning retseptiooni lugu läbi-  
vad paljudel tasanditel dissonantsid, mis esmapilgul võivad tekitada segadust  
ja koguni riivata. Kuid Semperi enda Verhaereni-teekond näitab, et kui sü-  
veneda, esialgse lihtsa lummuse ja nõutuse juurest edasi mõelda, on selgus  
saavutatav. Selgus ei pea ise olemas olema, selgus tuleb endale teha. Lootus,  
millega Semper teekonda alustas (Semper 1914: 77), ei petnud teda ega peta  
tingimata ka tema enese suhtes: „Siis näed, tunned oma ees järsku üht ime-  
likku sõlme, imelikku ristteed, kuhu maaalused ilmotsata soonekesed kokku  
jooksevad, sinust enesest, teisest inimesest, uulitsast, majast, vabrikust, tae-  
vast, mullast veest, tulest...”

*Artikkel on valminud Eesti Teadusagentuuri Mobilitase programmi grandi nr  
MJD108 toel.*

## Kirjandus

- Andresen, Nigol 1979a. Johannes Semper väliskirjanduse vahendajana. – Nigol Andresen, Terendus. Tallinn: Eesti Raamat, lk 217–233.
- Andresen, Nigol 1979b. Johannes Semperi noorusluule. – Nigol Andresen, Terendus. Tallinn: Eesti Raamat, lk 234–252.
- Baudelaire, Charles 1926. Kurja lilledest. [Õnnistus. Ilu. Vastavused. Don Juan põrgun. Aabel ja Kain.] – Looming, nr 5, lk 477–480.
- Blankoff, Jean 1999. Émile Verhaeren et la Russie. – Revue belge de philologie et d'histoire, kd 77, nr 3, lk 787–793.
- Hugo, Victor 1924. Hernani. Tlk J. Semper. Tartu: Eesti Kirjanduse Seltsi Koolikirjanduse toimkonna kirjastus.
- Kärner, Jaan 1925. Eesti uuemad luuletajad. Tartu: Sõnavara.
- Lepsoo, Tanel 2004. Intellektuaal muutuvast ajast: Sartre'i ja Semperi peale mõteldes. – Õpetatud Eesti Seltsi aastaraamat 2002. Tartu: Õpetatud Eesti Selts, lk 9–21.
- Oraas, Ants 1931. Prantsuse süllaabilise värsimõõdu, eriti aleksandriini, edasiandmisest eesti keeles. – Eesti Kirjandus, nr 7, lk 373–379.
- Rimbaud, Arthur 1926. Viis luuletust. [Mu boheem. Seitsmeaastased luuletajad. Päätsijannad. Komöödia kolmen suudlusen. Unistus talveks.] – Looming, nr 3, lk 282–285.

- S e m p e r, Johannes 1910/1911. Sümbolismus ja Saksa romantismus. – Noor-Eesti, nr 5/6, lk 445–467.
- S e m p e r, Johannes 1912. Lüürik ja meie aeg. – Noor-Eesti IV. Tartu: Noor-Eesti, lk 146–167.
- S e m p e r, Johannes 1914. „Entusiasmi kultur”. – Vaba Sõna, nr 2, lk 74–77.
- S e m p e r, Johannes 1924a. Eessõna. – Victor Hugo, Hernani. Tartu: Eesti Kirjanduse Seltsi Koolikirjanduse toimkonna kirjastus, lk 5–8.
- S e m p e r, Johannes 1924b. Victor Hugo. – Victor Hugo, Jumalaema kirik Pariisis. Tartu: Eesti Kirjanduse Seltsi Koolikirjanduse toimkonna kirjastus, lk 5–12.
- S e m p e r, Johannes 1926. Viis meelt. Tartu.
- S e m p e r, Johannes 1929. Émile Verhaeren. – Émile Verhaeren, Valik luuletisi. Tartu: Eesti Kirjanduse Seltsi Kirjastus, lk 5–29.
- S e m p e r, Johannes 1958. Kuidas elaksid? Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- S e m p e r, Johannes 1962. Luuletused. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- S e m p e r, Johannes 1963. Väitlusi ja võitlusi romaani ümber. – Looming, nr 11, lk 1707–1714.
- S e m p e r, Johannes 1978. Teosed XII. Mälestused. Tallinn: Eesti Raamat.
- S e m p e r, Johannes 2013. Päevaraamatud. Tartu: Ilmamaa.
- S i i r a k, Erna 1969. Johannes Semper. Tallinn: Eesti Raamat.
- S i i r a k, Erna 1987. Semperist stiiliprobleemide taustal. – Erna Siirak, Talendi maagia. Tallinn: Eesti Raamat, lk 68–78.
- V e r h a e r e n, Émile 1929a. Seitse luuletist. [London. Fataalne taim. Karjatus. Mäss. Pää. Ülevedaja. Daam mustas.] – Looming, nr 1, lk 25–30.
- V e r h a e r e n, Émile 1929b. Valik luuletisi. Tartu: Eesti Kirjanduse Seltsi Kirjastus.
- V e r l a i n e, Paul 1929. Kuus luuletist. [Minu tee. Serenaad. Aotähele. Sügiselaul. Romanss sõnadeta. Luulekunst.] – Looming, nr 10, lk 1220–1222.
- V i l l o n, François 1926. Ilusa kiivrimüüjanna kaebus. Ballaad kadedast keeltest. Nelirida. – Looming, nr 7, lk 762–763.

## Suulised allikad ja audiomaterjalid

- H e i n, Peeter 1967. Kirjanduslik klubi. Johannes Semper. – Eesti Raadio, eetris 22. IX, fonoteegi nr ASCDR-7261.1, <http://arhiiv.err.ee> (3. III 2013).
- K a a l e p, Ain 2004 = Telefoniintervjuu Ain Kaalepiga, Tartu/Elva, 15. XI.
- U n d u s k, Jaan 2012. Sissejuhatuseks Johannes Semperi kohast meie kultuuriloos. Ettekanne Johannes Semperi 120. sünniaastapäeva seminaril sarjast „Siuru kevad” Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse muuseumiosakonnas, 20. VI.
- V e r h a e r e n, Émile 1979. Keskkööprogrammi luulekava: Émile Verhaereni luulet. – Eesti Raadio, eetris 2. IV, fonoteegi nr RMARH-59041, <http://arhiiv.err.ee> (9. III 2013).
- V e r h a e r e n, Émile 2013. Luuleroom: Émile Verhaereni luulet. – ERR, eetris 2. I – <http://vikerraadio.err.ee/kuularhiiv?saade=44&kid=100> (9. III 2013).