

Rubén Darío ja o-ga modernism hispaaniakeelses Ameerikas ehk dekadents kui võimalus kultuuriliseks iseseisvuseks

Klaarika Kaldjärv

Teesid: Hispaaniakeelse Ameerika kirjandus sõltus oma viiesaja-aastase ajaloo jooksul enamasti emamaast, kunsti- ja kirjandusvoolud jõudsid kolooniasse hiljem ja lahjendatud kujul. Esimest korda muutus see vahekord sajandivahetusel, hispaaniakeelse luule esteetilise revolutsiooniga, mis sai mõjutusi prantsuse sümbolismist ja mille nimeks oli modernism ehk hispaania keeles *modernismo*. O-ga modernismi alusepanija, Nicaragua kirjanik Rubén Darío on kogu hispaaniakeelse maailma olulisemaid luuletajaid, „luulevürst“, kelle eklektilist ja kohati vastuolulist luulet on eesti keelde tõlkinud Ain Kaalep ja Jüri Talvet. Rubén Darío mõju hispaaniakeelsele kirjandusele võimaldab samuti käsitleda keskuse ja perifeeria teemat maailmakirjanduses.

Võttesõnad: Ladina-Ameerika kirjandus, maailmakirjandus, (post)kolonialism, luuletõlge

DOI: <https://doi.org/10.7592/methis.v29i36.26290>

Tagurpidi vallutus

Kui Kolumbus 1492. aastal esimest korda Ameerikasse jõuab, algab koloniaalajastu ja ühtlasi hispaaniakeelse Ameerika¹ ajalugu. Nelisada aastat hiljem, 1892. aastal teeb Nicaragua kirjanik Rubén Darío reisi vastassuunas üle Atlandi ookeani ja külastab esimest korda Hispaaniat. Darío kaasaegne nimetas seda tabavalt „vastuvallutuseks“ (*inversa conquista*) (Díaz Rodríguez 1995, 70), kuigi sisulise „vallutuse“ alguseks võib lugeda Darío luulekogu „Azul...“ okkalist retseptsiooni Hispaanias mõned aastad varem (Mejías-López 2009, 85).

Kastiilia ja sellest kasvanud impeeriumi eesmärkideks kogemata leitud mandril olid eelkõige ristiusu levitamine ja rikkuste toomine emamaale, keeleline ja kultuuriline domineerimine olid kõige selle juures tööriistadeks, kuid mitte ainult. Kastiilia oli just lõpetanud Pürenee poolsaare „puhastamise“ islamiusulistest ja juutidest ning asus nüüd laiendama katoliikluse ja hispaaniakeelse maailma piire. Tahes-tahtmata ei olnud selline kultuuride kohtumine ühepoolne mõjutus, vaid avaldas mõju ka valluta-

1 Hispaania keeles tähistab *América* tavakasutuses Ladina-Ameerikat ning konkreetsemalt hispaaniakeelsest maailmajaost rääkides kasutatakse sõna *Hispanoamérica*. Mõneti veel ka tänapäeval, aga eriti 19. sajandil valitses ettekujutus hispaaniakeelsest Ameerikast kui tervikust ning seda mitte vaid Euroopa poolt vaadates, vaid ka ameeriklaste endi teadvuses. Kuuba luuletaja ja vabadusvõitleja José Martí kuulus essee kannab pealkirja „Nuestra América“ („Meie Ameerika“, 1891; vt Martí 2023) ning räägib panamerikanismist ja vajadusest moodustada terviklik ühiskond eurooplaste ja aafriklaste järeltulijatest ning põliselanikest. Võitlust iseseisvuse eest tajuti ühtse võitlusena Hispaania (hiljem ka Ameerika Ühendriikide) vastu, rahvuslikud identiteedid alles hakkasid toona välja kujunema. Tšiillane Pablo Neruda avaldab 1950. aastal luuletuse „América, no invoco tu nombre en vano“ („Ameerika, asjata ei võta ma suhu su nime“).

jale: „Ent sama hästi võib neid kahte aktsiooni vaadelda ka nagu vastassuunas kulgevate ning teineteist täiendavatena: ühtpidi heidetakse heterogeensus Hispaania kehast välja, teistpidi tuuakse see sinna parandamatult sisse“ (Todorov 2001, 66). Kuigi mitmete sajandite jooksul sõltusid kolooniad täielikult emamaast ja kultuuriliselt midagi tähelepanuväärset ei loonud, siis 19. sajandil iseseisvudes olid nad sunnitud tegelema identiteediküsimusega² ja enese Hispaaniast eristamisega, seda enam, et Hispaania oli pärast 17. sajandi kuldajastut nii majanduslikult, poliitiliselt kui ka kultuuriliselt perifeeria staatusesse langenud.

Alejandro Mejías-López esitab hüpoteesi, et modernism sündiski perifeerias ja justnimelt Ladina-Ameerikas, sest kuigi hilisem diskursus akadeemias seob kolonialismi ja postkolonialismi Briti teise laine ja vähemal määral Prantsuse kolonialismiga, siis tegelikult said modernsus ja koloniaalsus alguse Pürenee poolsaarelt lähtunud Ameerika koloniseerimisega 16. sajandil. Ameerikas elasid esimesed „metslased“, keda modernsus vajas omaenese defineerimiseks (Mejías-López 2009, 11, 18).³ Sellest saab alguse „õilsa metslase“ müüt ning „tsivilisatsiooni ja barbaarsuse“ teema olulisus iseseisvumisperioodil.⁴ Ladina-Ameerika intellektuaalid ei näe mitte ainult seda, et nende kodumaa ei ole enam modernsete seas, vaid ka seda, 16. sajandil veel kristlike riikidena tsivilisatsiooni hierarhia tippu kuulunud Hispaania ja Portugal on nüüd protestantliku Euroopa jaoks barbaarsed ja mittemodernsed (samas, 38).⁵ Kuna 19. sajandil oli kirjandus rahvuslikkusest lahutamatu ja prestiižiküsimus sellest suuresti sõltuvuses, oli Hispaania kirjanduskogukonna jaoks intellektuaalse metropoli staatuse kaotust raske aktsepteerida: Prantsuse mõju oli mõru pill, ent hiljutise koloo-

2 Toona ei seostatud hispaaniakeelse Ameerika identiteeti põliselanikega, kes enamasti asusid ühiskonna äärealadel, ega nende kultuuriga, vaid eelkõige Ameerikas sündinud hispaanlaste järeltulijatega (hispaania keeles *criollos*, kreoolid), kes moodustasid ühiskonna eliidi ja soovisid luua moodsaid, euroopalikke riike. Kuna aga praktiliselt kohe pärast kolonisatsiooni algust olid lubatud segaabelud, oli ka kreoolide seas palju mestiitse (põliselanike, Aafrikast toodud orjade ja eurooplaste järeltulijaid).

3 Modernismi kui termini tähenduse nihkumisest: kui 1960. aastate „Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics“ kirjutab modernismist kui hispaaniakeelsest kirjanduslikust liikumisest, mis andis olulise panuse kogu maailma kirjanduskeele moderniseerumisele, siis kümne aasta pärast on uues entsüklopeedia väljaandes märksõnaks o-ga *modernismo* ja kahekümne aasta pärast on märksõna „modernism“ all info ainult angloameerika kirjandusnähtuse kohta, vihje hispaaniakeelsele luulele on täielikult kadunud. Nii võttis modernism *modernismo* koha üle (eriti postmodernismi tulles) ja viimase puhul tuleb kasutada kursiivi rõhutamaks, et tegemist pole modernismiga (Mejías-López 2009, 1, 2).

4 See vastandite paar ei tähistanud mitte koloniste ja põliselanikke, vaid iseseisvumisperioodi poliitilisi, majanduslikke ja kultuurilisi pingeid. Tuntuimaks selleletemaliseks teoseks oli Argentiina ühiskonnategelase Domingo Faustino Sarmiento pooldokumentaalne esseeromaan „Facundo o Civilización y barbarie en las pampas argentinas“ („Facundo ehk Tsivilisatsioon ja metslus Argentiina pampas“, 1845), milles tsivilisatsiooni poolele paigutuvad Euroopa, Põhja-Ameerika, unitarism ja linn ning metsluse poolele Ladina-Ameerika, Hispaania, Aasia, föderalism ja maa (vt Sarmiento 2007).

5 Paradoksaalsel kombel toimus 19. sajandil samaaegselt nii Hispaania demoniseerimine kui ka romantiseerimine: ühest küljest primitiivne, mahajäänud, verise minevikuga (must legend), teisest küljest eksootiline ja tsivilisatsioonist rikkumata maa (Mejías-López 2009, 44).

nia esiletõus talumatu (samas, 111). Hispaania impeerium kaotas kolooniad ja Hispaania kirjandus kaotas hispaaniakeelse kirjanduse monopolit. Viimaste asumaade kaotust aastal 1898 hakati seostama sõnaga *katastroof* (*desastre del 98*) ja algas valulike enesemõtestamine. *Modernismo* oli esimene ja vististi ka ainus postkoloniaalne kirjandus, mis endiselt Euroopa metropolilt kultuurilise autoriteedi käest võttis, ning see kõik ei muutnud mitte ainult Hispaania kirjandusvälja, vaid võttis Hispaanialt ülemvõimu ka keele üle, mis oli olnud impeeriumi identiteedi keskne element. Hispaaniakeelse maailma kese liikus läände, Ameerikasse (samas, 4).

19. sajandil ei sõidetud paremat elu otsima mitte Ladina-Ameerikast Hispaaniasse, vaid vastupidi. Ladina-Ameerika tegi tollal läbi suured majanduslikud, sotsiaalsed ja kultuurilised muutused, eriti nähtav oli see suurlinnades. Buenos Aires oli märksa kosmopoliitsem ja elavama kultuurieluga kui Madrid ja seal elas ka rohkem inimesi. Kontrast suurlinnade ja maapiirkondade vahel oli endiselt suur, aga see oli nii terves maailmas. Sajandilõpu jõukus tekitas nõudlust raamatute järele ja trükikunsti areng võimaldas trükkida kirjandusajakirju.⁶ Siit ka ajakirjanduse keskne roll *modernismo* ühiskondliku olulisuse juures. Kõige selle koostoimel tekkis kirjanduslik plahvatus, mis viis muuhulgas ka kirjandustraditsiooni mõistmiseni täiesti uuel viisil ja kus asendamatut rolli mängisid massikommunikatsioon, lugejaskonna laiendamine ja majandussfääris osalemine (Reynolds 2018, 25). *Modernista'd*⁷ ei tegelenud niisiis mitte ainult luulega, vaid ka ajaleheartiklite kirjutamisega, tervel mandril levivate ajakirjade väljaandmisega, reisimise, sidemete loomise, loomingu tutvustamisega, lastekirjanduse ja tõlkimisega.

Modernismo retseptsioon

Hispaania meetrika oli olnud rangelt reglementeeritud alates 16. sajandist, kui itaalia luule eeskujul hakati kasutama üksteistsilbikut (varem peamiselt kas 12 silpi tähtsamate teemade või 8 rahvalikumate jaoks). Isegi kõige eksperimentaalsemad barokiluuletajad, kaasa arvatud Luis de Góngora, kirjutasid vastavalt nendele reeglitele. Rubén Darío mitte ainult ei laiendanud hispaaniakeelse luule võimalusi, vaid muutis ka arusaama meetrikast kui õigete normide õpetusest ja uurimisest. Meetrika muutub normatiivsest kirjeldavaks ja luuletaja otsustab nii luule vormi kui ka teemade üle ise (Kristal 2002, 64–65). *Modernismo* katsetab uute värsimõõtudega, proovitakse imiteerida antiikluule kvantiteerivat ehk vältelist süsteemi, kuigi hispaania

6 Nii ütleb ka Jaan Undusk (2017) dekadentsi kohta: „Esiteks sai see kultuur tekkida üksnes kõrgelt arenenud industriaalses ümbruses, kodanliku heaolu rüpes. Ta vastandus sellele ühiskonnale kontrakultuurina, aga ta elas ka selle ühiskonna arvel.”

7 Kasutan hispaaniakeelset terminit *modernista* – *modernismo* esindaja.

keeles õigupoolest saab olla ainult rõhulis-silbiline süsteem. Sõnavaras kasutatakse neologisme, arhaisme, kreeka ja ladina keele otsetuletisi, eksotisme. Olulised olid värvid (eriti sinine), muusika, sünesteesia; põgenemine fantaasia- ja unenäomaailma, minevikku: Antiik-Kreeka, keskaeg, printsessid, luiged, järved, aiad; dekadents: linnade armetud urkad, lõbumajad, pööningukambrid, haiglad; ühelt poolt harmoonia-ihalus, teiselt poolt ühiskonnast võõrdumine, eraldatus, melanhoolia, tühimus; kosmopoliitsus, aristokraatsus, erootika, armastuse ja naise idealiseerimine.⁸

Uue stiiliga katsetavat luulet nimetati selle vastaste poolt halvustavalt nii dekadentlikuks kui ka mandunuks (Olivares 1980, 60), halvustav oli ka nimetus „esteet“ (Phillips 1977, 231). Umbes 1893. aastal tuli kasutusele sõna *modernismo*, mida asjaosalised kasutasid nii dekadentsi sünonüümina kui ka asendusena, sest esteetilise uuenduse põhimõtte ei haakunud nende jaoks dekadentsi ehk allakäiguga (Olivares 1980, 60). Ka Darío ise ei tee algul hästi vahet dekadentsil ja parnassiliikumisel, väidab, et ta dekadent ei ole, kuigi imetleb neid, peagi aga nimetatakse teda juba „dekadentsiliikumise liidriks“ (Phillips 1977, 235; Olivares 1980, 74). *Modernista*’des segunesid -ismid, mis teoreetiliselt sümbolismi või dekadentsiga kokku ei sobinud, nagu naturalism, realism, kreolism (*criollismo* – Ladina-Ameerika regioonide eripära – looduse, kommete jne – kujutamine kirjanduses) (Phillips 1977, 230), kuid mis Ameerikas olid üsna klassikalisel kujul endiselt elujõulised, kuna kirjandus pidi täitma rahvusliku ajaloo ja identiteedi looja rolli.⁹ Ameerika tegelikkusest jäi see aga kohati üsna kaugele, kuigi kasutati eksootiliste kultuuride legende ja religioosseid mütoloogiaid (Kolumbuseealsed kultuurid olid nende jaoks sama eksootilised kui Oriendi omad), näiteks José Asunción Silva päevik-romaanis segunevad sajandilõpu dändi maailmas dekadents ja ühiskondlik progress, asteenid ja sõda, renessansilik ikonograafia ja ketšua kultuuri jumalused ning närvihaigused (Montaldo 1994, 286). *Modernismo* raames võis leida nii dekadentlikku kui idealistlikku (nt Rubén Darío) ja ka tõsise moraalse pühendumuse ja eesmärgiga esteetikat (nt kuubalane José Martí) (Morales 2000, 111).¹⁰

8 Hiljem tekitas selline estetism, õigemini sellega liialdamine ka tugeva vastureaktsiooni, kuid üks uuendustele oli siiski avatud. Olulisimaks sümboliks oli luik kui valge puhtuse sümbol, luige kael kui küsimärk, müüt Leda vägistamisest luigeks muutunud Zeusi poolt, Lohengrini müüt paati vedavast luigest (Wagner), luige aristokraatlik hoiak. 1911. aastal kirjutab Darío jünger Enrique González Martínez luuletuse „Tuércele el cuello al cisne“ („Keera luigel kael kahekorra“), mis oli pigem suunatud jälgendajate ja epigoonide vastu, keda tekkis hulgaliselt ja mis märkis sümboolselt *modernismo* lõppu, kuigi selleks ajaks oli majesteetlik luik juba ammu „tumeduse valda asunud“ (Roses 2016, 232); Darío kirjutas süngemalt ja filosoofilisemalt ning lõpetas elu alkohoolikuna.

9 Sarnaselt ütleb Talvet ka Eesti konteksti kohta: „19. sajandi lõpu lääne kirjanduses orienteeruda ei ole kuigi lihtne. Näib, et Noor-Eesti võttis sellest üle eeskätt positivismi üldise taustakontuuri – tugeva mõistuse- ja teaduselembelise. Võiks väita isegi nii, et peale tormava moodsa kultuuri segadikus-hämarikus haarati millegi järele, mida iga noor kultuur esmajärjekorras vajab – hariduslik-valgustusliku aluse järele“ (Talvet 2008, 59).

10 Darío esimene kriitik Hispaanias ütleb oma kirjas luuletajale: „Teie ei jäljenda kedagi, te pole ei romantik ega naturalist ega *neurootik* ega dekadent ega sümbolist ega parnassist. Te olete kõik segamini pööranud, selle oma aju destillaatorisse keema pannud ja sellest kummalise kvintessentsi saanud. Seega on siin üks Nicaragua kirjanik, kes pole

Modernista'del oli vähemalt algul ka üsna palju kriitikuid ja kahtlejaid, nii Ameerikas kui ka Hispaanias. Olivares väidab, et Ameerika traditsionalistide arvates ei olnud mingit põhjust istutada Ameerikasse selliseid kunstivoole, mis Euroopas võisid õigustatud olla, sest Ameerika polnud veel jõudnud sellisesse arengufaasi, kus oleks põhjust rääkida kustumisest ja allakäigust, niisiis saab see olla ainult tühi poosetamine ja esteeditsemine. Sest dekadents on küpsuseni jõudnud kultuuri loojang, sealt keerukas stiil, keele võimaluste viimine viimase piirini, kõikide värvide, vormide ja helide kasutamine, kõikide neurooside, ekstravagantsuste ja hulluste praktiseerimine (Olivares 1980, 61–62).¹¹ Dekadentsile lisandus halvustava sünonüümina „prantsuspärasus“, *afrancesamiento*,¹² võõra laenamine ja oma põlastamine (samas, 71).¹³ Kui ilmus Oswald Spengleri „Õhtumaade allakäik“ („La decadencia de Occidente“, hispaania keeles niisiis „Lääne dekadents“, 1918) ei tundnud ameeriklased, kes olid ühelt poolt küll Hispaania tsivilisatsiooni pärijad, teisalt aga ka põlisameeriklaste (ja aafriklaste) järeltulijad, et nemad kuulusid nende kultuuride hulka, mis on juba hääbumas. Noored Ameerika dekadendid küll nõustusid, et neid ei ümbritse sama kontekst mis Euroopas, kuid oleks ekslik arvata, et nad on jäänud puutumata teisel pool ookeani valitsevatest meeoleoludest (sest ka nemad elasid keset „lämmatavat kodanlust“, kes kunsti milleski ei pidanud) (samas, 72–73).

Üldisem probleemi põhjustaja oli asjaolu, et Ladina-Ameerika kirjanduse ja kultuuri nägemine Hispaaniast eraldi seisvana ei olnud kõigile sugugi vastuvõetav. Ühelt poolt traditsionalistid, kes pidasid kõige olulisemaks kõike hispaaniapärasust, teiselt poolt rahvuslased, kes ei näinud Ameerika dekadentsis seda vajalikku jõudu Ameerika oma kirjanduse ülesehituseks, kuna sel polnud seost sajandilõpu Ameerika tegelikkusega. Hispaania kriitikute jaoks oli see lisaks kastiilia keele „puhtuse“ rüvetamine – nakkus, tõbi, katk (Mejías-López 2009, 99). Hispaanias märgatakse ka Darío eksootilist

reisinud kuhugi peale Tšiili ja kes on Pariisis niivõrd moes ja nii šikk ja noobel, et on moest eeski ja võiks seda suunata ja käskida“ (Valera 2001; rõhutus originaalis).

11 Nagu näeme ka *modernismo* puhul, ei olnud tegemist ainult ühiskondliku arengu põlgusega, kuid ettekujutus negatiivsusest on ometi valdav. „Eri kunstiliikides, mis väljendavad dekadentlikku modernsust, leidub sageli eksplitsiitselt nii progressi ja positivismi jaatust kui eitust. Viimast on rohkem, mistõttu dekadents ja modernism seotakse sageli pealtnäha paradoksaalselt antimodernsusega“ (Hinrikus ja Kirikal 2024).

12 Prantsuspärasustajateks nimetati Hispaanias halvustavalt 18. sajandil Prantsuse valgustuse pooldajaid, hiljem ka neid, kes Hispaania Iseseisvussõjas (1808–1814) prantslaste poole hoidsid.

13 Prantsuse-sõltuvusest kirjutab Mehhiko *modernista* Amado Nervo 1896. aastal essee „Meie tähtsusetus“ („Nuestra insignificancia“): „Iga päev, iga kell ja igal moel korrutatakse, et Mehhikos pole kunsti, et Mehhikos pole kirjandust, et Mehhikos pole mitte midagi. Et me pole muud kui üks armetu planeet, mis peegeldab laenatud valgust: tolle kunstilise, tolle intellektuaalse, tolle ainulaadse, Euroopa ja kogu maailma mõistuse, Prantsusmaa valgust? Meil siin pole isegi mitte mõtlemise õigust. Mõtted tulevad meile Pariisist, elegantse kirjapea ja ümbrikuga. Olen endalt palju kordi küsinud: miks prantslased on nii palju väärt? Miks meie pole midagi väärt? Prantslased on lõpmatult rohkem väärt kui meie, sest meie, kõik ladinlased, kes me pole prantslased, oleme pähe võtnud, et nad on palju väärt: sest nad räägivad palju, ilukõnelevad palju, dogmatiseerivad palju, ent teevad seda elegantsemalt“ (Nervo 1993, 95).

päritolu ehk võõrapärasust: indiaanlane, tumedanahaline, mongoliidne, öeldakse tema kohta (samas, 107–108). Väidetavalt olid tema vanemad mulatid (Ramírez 2015). Ka Darío ise küsib ja vastab retooriliselt: „Kas on minu veres mõni tilk Aafrika, tšoro-teegi või nagrandaani verd? Võib olla, vaatamata minu markiikatele“¹⁴ (Darío 1901a). Sisuliselt ei olnud *modernista*'del ameerika põlisrahvastega suurt midagi ühist, Darío teadis rohkem antiikkultuurist kui indiaani kultuurist, ometi seostati neid Hispaanias kohati indiaanlastega, arvatavasti seetõttu, et nad esindasid anti-hispaanlust, hispaaniaavastasust endistes koloniaalmaades. Samuti heideti *modernista*'dele ette seda, et nad imiteerivad prantslasi, aga mitte hispaania suuri kirjanikke.

Samal ajal Eestis

Tuhandete kilomeetrite kaugusel teisel pool ookeani tehti umbes samal ajal või natuke hiljem samuti katseid liikuda kultuurilise iseseisvumise poole. Mõneti lihtsam ja loomulikum on näha nii erineva ajalootaustaga rahvaste vahelisi erinevusi, ent leidub ka sarnasusi. Underi ja Tuglase Kirjandusinstituudi projekti „Tsiliviliseeritud rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940“ kodulehel (<https://dekadents.utkk.ee/projektist/>) võib lugeda: „[. . .] ebaküps kultuuriorganism ehk noor rahvus ehitab ennast vana, kurnatud maailma varemetele; dekadents kui allakäik teiseneb totaalseks uuestisünniks“. Sarnasus *modernismo*'ga on nii selles, et Ladina-Ameerika riigid olid kõik noored rahvused, kui ka selles, et dekadentsist võib võrsuda midagi uut.

Jüri Talvet (2017, 239) nimetab Nicaraguat „kaugeks väikerahvaks“ ja seostab *modernismo* eestvedajat Juhan Liiviga: „Liivi ja Darío elujooks oli ajas rööbitine, Liivil algas see vaid kolm aastat varem. Liiv jäi Eestis erandlikuks ja erakuks, nooreestlased otsisid temas asjata rahvuslikku eelkäijat oma sümbolistlikele aadetele.“ Ladina-Ameerika kirjandusliikumise seletamiseks tõlgib Talvet selle varamodernismiks ja sümbolismiks. Nicaragua ei olnud muidugi perifeerne väikeriik keele mõttes, küll aga kauguse ja tundmatuse mõttes. Arvesse tuleb võtta sedagi, et *modernismo* taga oli siiski kogu Ladina-Ameerika kümnete ja kümnete miljonite lugejatega. Ent nii ühel kui teisel oli vaja mööda pääseda koloniaalriikide kultuurilis-poliitilisest mõjust. Nooreestlaste puhul oli „vaenlaseks“ eesti kultuuri saksapärasus ning ka vene mõjud, uut laenati eklektiliselt nii prantsuse, itaalia kui ka põhjamaade ja soome kultuurist. *Modernista*'de takistus on pisut teist laadi: keelel, milles nad elasid ja kirjutasid, oli juba sajanditepikkune ajalugu ja kirjandustraditsioon, kuid see justkui polnud ameeriklaste endi oma, see ei võimaldanud iseseisvunud riikidele nende oma identiteeti. Pealegi oli Hispaania kultuur ja kirjandus madalseisus ning sealtki polnud võimalik

14 Tsitaat jätkub tähendusrikkalt „ent näete minu värssides hoopis printsesse, kuninga, aristokraatlikkust, kaugeid või olematuid maid: mis ma saan sinna teha! ma põlgan seda ajastut, kuhu mulle sai osaks sündida“.

eeskuju võtta. Dekadents oli seega mõlema „väikerahva“ jaoks võimalus olla moodne, uuenduslik ja kosmopoliitne. Mehhiko luuletaja Octavio Paz kirjutas, et *modernista*’d ei tahtnud saada prantslasteks, nad tahtsid kõigest olla moodsad, modernsed. Tehniline progress oli tunduvalt vähendanud geograafilist vahemaad Ameerika ja Euroopa vahel ja see lähedus tegi Ameerika ajaloolise kauguse ja mahajäämuse veelgi ilmsemaks. Sõit Ameerikast Londonisse või Pariisi ei olnud mitte reis teisele mandrile, vaid hüpe teise sajandisse. *Modernismo* oli justkui põgenemine Ameerika kohalikust, anakronistlikust reaalsusest, et otsida midagi universaalsemat, nende jaoks olid modernsus ja kosmopolitism sünonüümid. Nad ei põlastanud oma kodumaad, vaid tahtsid, et Ameerika oleks nagu Pariis ja London (Paz 1976, 19). Kuigi Ladina-Ameerika oli tol ajal majanduslikult tõusuteel ega olnudki Euroopaga võrreldes nii mahajäänud, eriti linnades, siis teatud eskapismi selles liikumises siiski ilmselt oli (vt märkus 14).

Daniele Monticelli arvamus Noor-Eesti kohta kõlab kokku sellega, mis kehtib ka *modernismo* kohta – avatus, uuenduslikkus:

[...] „nooreestlust“ tuleb käsitleda kui ekstsentrilisusel rajanevat kultuurilis-poliitilist diskursust. Seega ei üritanud Noor-Eesti tuua võõrast (euroopa) kultuuri, et sellega oma (eesti) kultuuri asendada. Pigem viis Noor-Eesti eesti kultuuri sees ja selle piiridel läbi laiahaardelise lahingu kultuurilis-poliitilise konservatismi hegemoonia kõigutamiseks ning selle asendamiseks välisele avatud, uuendustele orienteeritud ja erinevusi soodustava eesti kultuuri enesekirjeldusega. (Monticelli 2008, 279)

Huvitav on ka Ladina-Ameerika postkolonialistliku konteksti vaatamine läbi Hennoste isekoloniseerumise prisma: kui Hennoste nimetab Noor-Eesti projekti enese-koloniseerimiseks, enese vaatamiseks „mentaalse kolonisaatori silmadega“ (Hennoste 2006, 14), siis ladinaameeriklased on ise kolonisaatorite järeltulijad, kes üritavad koloniaalminevikust lahti saada läbi emamaa naabri ja konkurendi Prantsusmaa.

Keskus ja perifeeria, puud jaained

Ladina-Ameerika modernismi ja Rubén Darío olulisus ja tähendus oli näitena kasutusel ühes käesoleva sajandi algul toimunud maailmakirjandusega seotud arutelus. Pascale Casanova, Franco Moretti, Efrain Kristal ja mitmed teised on *modernismo*’s püüdnud näha kinnitust oma arusaamale keskuse ja perifeeria suhetest kirjandusmaailmas. Casanova seab kogu kirjandusmaailma sõltuma keskusest, mille järgi kõik joonduvad, mis omab monopoli moodsuse alal ja mille tunnustust tuleb perifeerial pälvida, et nähtavaks saada. Selleks tsentriks on Pariis, mis saab tingliku nimetuse „Greenwichi meridiaan“: kokkuleppeline paik, nullpunkt, mis on kõikide arvestuste algus. Kvaliteedimärgi saavad teosed, mida peetakse siin parasjagu moodsaks, need kuulutatakse „olevikuks“, need „jätavad jälje ja suudavad teisendada käibivaid este-

tilisi norme“ (Casanova 2005, 128). Kogu maailmakirjandusruumi, mille „põhitunnuseks on hierarhilisus ja ebavõrdsus“ (samas, 135), nimetab Casanova „kirjasõna maailmavabariigiks“, mis 19. sajandil tänu dekoloniseerumisprotsessile ja herderlikule rahvusliikumisele laienes ka väljaspoole Prantsusmaad ja Inglismaad, kui kirjanduslik olemasolu hakkas seostuma rahvusliku enesemääramisega (samas, 125).

Moretti (2000) võrdleb mõjutusi maailmakirjanduses puu harude või lainetega, lähtudes oma analüüsis eelkõige romaani arengust (mis annab Euroopale eelise), arvesse võtmata asjaolu, et mitte kõigis rahvuskirjandustes ei ole see žanr olnud alati kõige olulisemal kohal. Ladina-Ameerika on siin heaks näiteks, kuna veel 20. sajandi esimestel kümnenditel on seal peamiseks kirjandusžanriks luule või traktaat ühiskondlikel teemadel. Kristali sõnul välistab luulest mitterääkimine igasuguse kirjandusdiskussiooni, sest luuletajad ja luulekriitikud olid need, kes määrasid kirjanduse toimimise eeldused ja reeglid, lugejate ootused, ning nendeta ei oleks ka olnud võimalik kuulsate romaanikirjanike esilekerkimine (Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes) ning romaani suhteline marginaalsus ühiskondliku fenomenina aitab seletada Ladina-Ameerika kirjanduse avatust segažanritele (nt Jorge Luis Borges) (Kristal 2002, 63–64).

Kriitikat on Casanova ja Moretti mudelid saanud teisteltki autoritelt. Benjamin Loy nimetab selliseid seisukohti irooniliselt uueks „maagilise globalismi“ buumiks (Loy 2017, 76), sest mõlemad lähtuvad ikka ja ainult keskuse olemasolust, ilma milleta ei toimu mitte midagi. Moretti kasutatud puude ja lainete metafoor on laenatud loodusteadusest ja peaks seega kehastama justkui abstraktseid loodusseadusi, mis kehtivad eranditeta igal ajal ja igas kohas. Nii ei saa väljaspool keskust olev kirjandus kunagi olla midagi muud kui suure tüve haru või laine, mis loksub randa kusagil keskusest kaugel.¹⁵ Casanova aga rakendab majandusteaduse ja geograafia mõistestikku, seostades kirjandusliku väärtuse kaugusega Pariisi meridiaanist (samas, 82).

Keskuses sündiv kaanon Casanova tõlgenduses vastab sellesse kuuluvate teoste kvaliteedile ja teosed omakorda on välja valitud Pariisis platseeruva bourdieu'liku maailmakirjandusvälja autonoomsete ja objektiivsete standardite järgi (D'Haen 2015, 55). Kumbki mudel ei võta arvesse teisi kirjandust mõjutavaid tegevusvaldkondi, mis veelgi rõhutab ettekujutust, et teosed sünnivad ja neid hinnatakse justkui tühjuses ja seega objektiivselt. Nii Casanova, kes arvestab vaid nende autoritega, kes tunnistavad Pariisi kui kirjasõna vabariigi pealinna, kui ka Moretti poolt välja pakutud „kaugluge-

15 Sellise määratlusega on kooskõlas ka Tiit Hennoste „koloniaaldiskursuse matkimine“ (Hennoste 2006, 14) ja „hüpped modernismi poole“ (Hennoste 2016), millele Indrek Ojam on ette heitnud europotsentrismi, universalismi ning täieliku ja mittetäieliku kultuuri vastanduse alalhoidmist ja taastootmist (Ojam 2023, 1114) ning kirjutanud: „Hüpetega seoses tuleb aga paratamatult meelde mingisugune latt, mis on kellegi teise, tavaliselt mõne isandafiguuri poolt üles seatud ja mille suhtes on paratamatult ainult kaks võimalust – kas see ületada või lati alt läbi joosta“ (Ojam 2016).

mine“ (*distant reading*), mis põhineb kirjanduslugude massikaupa hindamisel, jätavad tähelepanuta asjaolu, et kirjanduskriitikas valitsev ebavõrdsus on samasugune kui kirjanduse enda puhul ja toetub seetõttu samuti keskuses valitsevatele kriteeriumitele (Sánchez Prado 2006, 21). Constanza Ternicier aga heidab Casanovale ette, et too ei pööra peaaegu mingit tähelepanu kahele olulisele tegurile kirjandusruumis: harrastusteemile ja kirjastamisele (Ternicier 2014, 193).

Ülemäärase Prantsuse- või Pariisi-kesksuse eest saadud kriitika tõttu muutis Casanova perspektiivi ja aktsepteeris võimalust, et kirjanduslik perifeeria võib keskuse kultuurilist kapitali ära kasutada võitluses kirjandusliku iseseisvumise (või ka muud laadi iseseisvumise) eest semiperifeeriast (milleks siinsel juhul oli Hispaania):

Kuidas seletada asjaolu, et seda voolu, mis pööras kogu hispaaniakeelse luule traditsiooni pea peale, dikteeris luuletaja Hispaania koloniaalimpeeriumi kaugest sopist Nicaraguast? Rubén Darío, keda juba poisipõlves oli lummanud Pariisi kirjanduslik legend, asus sinna 1880. aastate lõpul elama ja igati loogiliselt vaimustus just laineid lööma hakanud prantsuse sümbolistlikust luulest. Seejärel viis ta läbi hämmastava operatsiooni, mida ei saa nimetada teisiti kui kirjanduskapitali eksproprieerimiseks: ta impordis hispaania luulesse neidsamu protseduure, teemasid, sõnavara ja vorme, mille olid lendu lasknud prantsuse sümbolistid. Niisugust eksproprieerimist kinnitati üsna otsesõnu ning hispaania luule tahtlikku prantsuspärastamist kuni foneemide ja süntaktiliste vormideni välja hakati nimetama „vaimseks gallitsismiks“. Säärane kapitali diversioon, kus olid lahutamatu poimunud kirjanduslikud ja poliitilised eesmärgid, ei avaldunud niisiis passiivse „retseptisioonina“, ammugi mitte „mõjustatusena“, nagu väidab traditsiooniline kirjandusanalüüs. Vastupidi, selline hõivamine oli keeruka võitluse aktiivne vorm ja instrument. Võitlemaks ühtaegu nii Hispaania poliitilis-keelelise domineerimise vastu oma koloniaalimpeeriumis kui ka skleroosiga, mis oli halvamas hispaaniakeelset luulet, toetas Darío avalikult Pariisi tollast kirjanduslikku domineerimist. Paljud 19. sajandi ja 20. sajandi kirjanikud kasutasid oma kirjanduslikes võitlustes relvana Pariisi kui kultuuritsitadelli ja potentsiaalselt neutraalsemat poliitilist territooriumi, võrreldes teiste imperiaalsete ja natsionaalsete võimsubjektidega. (Casanova 2005, 139–140)

Veel enne seda möödust oli Kristal vastuses Moretti artiklile „Conjectures ...“ väitnud, et Darío ei kopeerinud prantsuse vorme, vaid lõi uued, mis on omased ainult hispaania keelele, ja uuendas just seda, kuidas hispaania keeles on üldse võimalik luulet kirjutada. Pärast teda oli paljudel, nagu Pablo Neruda, Cesar Vallejo, Jorge Luis Borges, Gabriela Mistral ja Octavio Paz, kergem uskuda, et Euroopa kirjandus ei pea määrama nende loomingulisuse piire. Ka Hispaania enda luules algas pärast seda lainet rikkalik uuendusperiood ja Juan Ramón Jiménez või Federico García Lorca tunnistasid oma võlga Ladina-Ameerika luule arengu ees (Kristal 2002, 65). Sellega nõustub põhimõtteliselt ka Casanova: „Pärast seda, kui Rubén Darío oli mänginud esteetilise kiirendaja rolli, muutus *modernismo* täiesti omaette hispaaniakeelseks luulevooluks,

mis leiutas juba ilma Prantsusmaale toetumata omad koodid ja normid“ (Casanova 2005, 140). Mejías-López kinnitab samuti, et väited, nagu oleks *modernismo* kõigest Ladina-Ameerika versioon Prantsuse sümbolistist ja parnassiliikumisest, vaatavad mööda kogu nähtuse tegelikust tähendusest: uuest vaatest kirjandusele, kirjanduse enesemõtestamisest, selle suhtest kogu moderniseeruva maailmaga ja mitte ainult oma maailmajaoga (Mejías-López 2009, 77–78).¹⁶

Veel üheks vaidlusaluseks küsimuseks sai Casanova väide, et moodsaks saamiseks on kõigepealt vaja traditsiooni ja vaid see, kes omab pikka rahvuslikku minevikku, võib taotleda täielikku kirjanduslikku tunnustust olevikus: „[. . .] on vaja olla vana, et üldse omada võimalust olla moodne või otsustada, mis on moodne“ (Casanova 2004, 89–90). Kuidas aga sobitub sellesse mudelisse Ladina-Ameerika, kus polnud sajanditepikkust omakirjanduse traditsiooni, väljakujunenud kirjandussüsteemi, millele toetuda, kuid kus ometi sai alguse moderniseerumine, mis mõjutas kogu hispaaniakeelset kultuuriruumi ning hiljem kogu maailmakirjandust? Üheks võimalikuks seletuseks on justnimelt traditsiooni puudumine või nõrkus ja kohaliku kultuurivälja avatus ja vastuvõtlikkus kogu maailmale. Kas ei viita asjaolu, et Ladina-Ameerikas toimunud ei ole päriselt võimalik selle teooria abil kirjeldada, hoopis sellele, et teooria on puudulik ja ei kehti ning tuleks ümber mõelda? Perifeeriat oodatakse enamasti kõigest kohaliku tegelikkuse valamist lääne vormi ning kogu maailmakirjandust uuritakse variatsioonidena lääne teemadele (Kristal 2002, 61). Ent kas võiks ette kujutada detsentraliseeritud kultuuripraktikat, milles Aasia, Aafrika ja Ladina-Ameerika võiksid otseselt mõjutada USA ja Euroopa esteetilisi struktuure, ilma et see mõju tuleks nende kirjanduste sobitumisest vastavaks suurte metropolide kaanonitele (Loy 2017, 85)? Üks võimalus oleks võõraste maailmade ja tekstide omakstegemine Rubén Daríost ja Jose Martíst Oswald de Andrade „Antropofaagia manifesti“ ja Haroldo de Campose uusbarokini, teine aga lahustumine või destillatsioon. Need on Ladina-Ameerika strateegiad, et lõhkuda läänemaailma kaanoni kõva koorik (samas, 87–88), et omastada väidetavalt võõrad traditsioonid.¹⁷ *Modernista*’d löid kirjanduse, mis suudaks võistelda Euroopa kirjandustoodangu prestiižiga, kuid

16 On ka neid, kes ei pea prantsuse sümbolistide mõju sugugi nii määravaks, sest nad olla paljude ameeriklaste jaoks hoopis tundmatud, ja defineerivad Ameerika dekadentsi kui „ameerikaliku kujutlusvõime poolt üles piitsutatud romantismi“ (Olivares 1980, 64). Kuigi selline arvamus oli mõeldud negatiivse ja tühistavana, on seda võimalik näha ka kultuurinähtuste suhteliselt sõltumatu esilekerkimise näitena eri keskustes, mille juures võib võrdlusena mainida dekadentsi ilmnemist Põhjamaade kirjanduses: „Just dekadentsiajastul tõusid Skandinaavia kirjandused maailma-areenile ja just neis saavutas dekadents mõnes mõttes oma tõsiduse lae [. . .]. Kui palju on dekadentlike kontraste ja konflikte näiteks Henrik Ibseni või August Strindbergi näidendeis! Ent neile seltsib veel terve plejaad taani, norra ja rootsi kirjanikke. Mõtlemapanev on tõik, et ka ajaliselt käivad Skandinaavia kirjandused – just proosa vallas – prantsuse keeles tähtsast isegi ees“ (Hinrikus ja Undusk 2024).

17 „Ja teiseks, muuta oma hübriidsus positiivseks ideeks. See peaks tähendama loosungit: olgem eestlased ja olgem eurooplased, aga saagem lõpuks koopiast originaaliks“ (Hennoste 2006, 36).

pidasid oluliseks ka omaenese „erinevust“. Nad segasid kokku kolm komponenti: kosmopoliitsuse, hispanoamerikanismi¹⁸ ja modernismi, kusjuures hispanoamerikanism tähendas muuhulgas seda, et hispaaniakeelsed ameeriklased ei ole mitte ainult kirjanduse teemaks ja objektiks, vaid võivad olla ka subjektiks. Just *modernismo* andis hispaaniakeelse Ameerika kirjanikele õiguse kirjutada ükskõik millest, defineerida ise ennast ja teisi (Mejías-López 2009, 74–76).

„Filosoofia“

Rubén Darío luuletus „Filosoofia“ ilmus 1905. aastal kogus „Cantos de vida y esperanza“ („Elu ja lootuse laulud“; vt Darío 1905a). Jüri Talvet (2017) nimetab seda sarkastiliseks lühipalaks, mis paistab silma erilise mõttetihedusega. Talvet on ka ühe tõlkevariandi autor, teiseks tõlkijaks on Ain Kaalep. Tegemist on kaheksarealise aleksandriiniga ühes stroofis (varem ka kahes neljarealises) ning riimiskeem ei vasta ühelegi tavaliselt hispaania keeles kasutatavale vormile. Erinevalt Darío varasemast luulest, ei ole „Filosoofia“ nii harmoonia-keskne, vähe on ka värvitemaatikat ja omadussõnu, see on pigem kontseptuaalne luuletekst, mis räägib elust, eksistentsist ja võimastusest seda ratsionaalselt seletada (Roses 2016, 218–219).

Luuletuse teemaks on annete jagamine loomadele, omadused, mis igaüks jumalalt on saanud, ning laiemas mõttes ka erinevused inimeste vahel, nii kehalised kui vaimsed. Kuidas saab sellise ebaõiglusega leppida? Darío luuletus on lohutu vastus sellele küsimusele ja vastuse ideoloogilised juured on katoliiklikus leppimises, konformismis (mida näeme ka Pedro Calderón de la Barca teostes, nt näidendis „Suur maailmateater“ – igaühel on oma roll ja seda peab täitma) (samas, 223–224). Elu on illusioon, pettekujutelm, uni, on teater, kus igaühel on oma osa, mida igaüks täidab nii hästi, nagu suudab. Vaba tahe on samuti unenägu, inimese vabadus on jumala kätes. „See on keskaja vaimu võrse, mis Daríos peitub. Luuletaja on tuttav keskaja bestiaariumitega ja kasutab Huysmansi „Katedraali“ nagu erudeeritud entsüklopeediat“ (Marasso 1934, 222–223). Keskaegsete bestiaariumite sõnum oli justnimelt moraalne: kõik on jumala looming ja igal olevusel on oma koht ja roll. Darío on nn alamaid olendeid ülistanud ka luuletuses „Seda parem...“ („Tant mieux...“, 1907): „au kärnkonnale ja ämblikule ja tema mürgile; au prussakale“ (Darío 1907). Normidest, mõistatustest ja määratud rollidest on juttu „Kentauride kõneluses“ („Coloquio de los centauros“, 1896): „Ei ole tuvi hea, ei vares paha, nad on Mõistatuse vormid, nii üks kui teine“ (Darío 1901b). Luuletuses „Luiged“ („Los cisnes“, 1905) räägitakse jumalate ja elajate

18 Hispaniakeelse Ameerika olemus, identiteet (hisp k *hispanoamericanismo*).

vahelisest lepingust, mille kohaselt lõoke sai päevavalguse, öökull tarkuse, ööbik muusika, lõvi võidu, kotkas uhkuse ja tuvid armastuse (Darío 1905b).¹⁹

Luuletus algab manitsustega „koledatele“ elajatele olla piisavalt alandlikud. Ämblik on esimene, tema on kõige koledam ja pealegi veel tumedate jõudude käsilane ning peab seetõttu alluma päikesele (ilule ja valgusele) ja aktsepteerima seda välist vormi, mis talle on antud. Kärnkonn on samuti saatana teisik, kes peab olema jumalale tänulik. Moodustuvad paarid kurjast ja koledast ning heast ja ilusast, see viimane peab koledale olendile lohutuseks olema: ämblik ja päike, kärnkonn ja jumal, karvane krabi ja roos, mollusk ja naine. Sellele järgneb filosoofilis-teoloogiline selgitus selle kohta, kuidas maailm üles on ehitatud: elajad on kuju võtnud mõistatused, kes ei pea oma olemasolu ega väljanägemise eest vastutama, selle eest hoolitsevad Normid, kellel ei ole siiski samuti täit kontrolli, vaid nende üle valitseb Kõigevägevam (jumal). Normid on justkui Platoni ideed, jumaliku mõtte tööriistad, mis loovad mõistatuslikke vorme, ent vastutuse võtab siiski Kõikvõimas (Marasso 1934, 223).

Viimases reas sulgudes on juba maine episood, mis toimub kuuvalgel. Karu on inimese moodi, sest on imetaja ja olend, kes on võimeline tõusma kahele jalale. Luuletuse lõpus tantsib ta „harmoonilises hulluses“, tants on midagi eluliselt inimlikku, kogu elu kui tants. Karu tants võib aga sümboliseerida ka inimest kui marionetti, kes on sunnitud kuuvalguse (mis on päikese hale peegeldus) all tantsima muusika rütmis, mille päritolu pole talle teada. Niisiis mõistatuse ees (miks on olendid sellised, nagu nad on?) on meie võimalus elada, laulda ja tantsida ja samal ajal oleme karud, kes tantsivad mõttetul peol (Roses 2016, 231–232). Sulgudes olev viimane rida tähendab ka esimese seitsme rea optimismi ja konformismi lõhkumist ja ambivalentsuse rõhutamist, sest vaatamata optimismile peab inimene ikkagi leppima oma tantsiva karu või marioneti staatusega (samass, 233). Inimese elu ja looming, mis tahaks ulatuda tähtedeni, pole muud kui karu tatsumine, nagu kirjeldab Gustave Flaubert „Madame Bovarys“: „[. . .] inimkeel on nagu mõranenud pada, kus me trummeldame viise, mille järgi on paras karusid tantsitada, ehkki me ise tahaksime nendega taevatähti heldima panna“ (Flaubert 2004, 209).²⁰

19 Sidudes dekadentsi ökokriitikaga, ütleb Hasso Krull oma dekadentsi ökoloogia manifestis, et „kõige radikaalsem progressivastane liikumine on 19. sajandist peale olnud dekadents, oma kõige estetistlikumas vormis“, kusjuures estetismi tähendus muutub ja kõige olulisemaks saab „häälestumine asjade ja olevuste sisemusele, kus igaüks neist on „mina“. [. . .] Ilusad asjad, ilusad olevused on ilusad iseeneses, üksnes sellepärast, et nad on olemas, mitte sellepärast, et nad oleksid millekski kasulikud, ja neil kõigil on olemas oma sisemus, kättesaamatu intiimsus, mis seestpoolt vaa-dates võib olla niisama inimlik kui meie enese sisemus, kui me vaid saaksime seda niimoodi näha“ (Krull 2023, 56).

20 „[. . .] que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles“ (Flaubert [1857] 2021, 147).

Saluda al sol, araña, no seas rencorosa.
Da tus gracias a Dios, ¡oh, sapo!, pues que eres.
El peludo cangrejo tiene espinas de rosa
y los moluscos reminiscencias de mujeres.
Sabed ser lo que sois, enigmas siendo formas;
dejad la responsabilidad a las Normas,
que a su vez la enviarán al Todopoderoso...
(Toca, grillo, a la luz de la luna, y dance el oso.)

Tervita päikest, ämblik, ära ole vimmane.
Anna oma tänud Jumalale, oo kärnkonn, sest see sa oled.
Karvasel krabil on roosiokkad
ja molluskitel sarnasused naistega.
Osake olla, mis te olete, mõistatused olles vormid;
jätke vastutus Normidele,
kes need omakorda saadavad Kõigevägevamale...
(Mängi, kilk, kuuvalgel, ja tantsigu karu) (minu tõlge – K.K.)

Tervita päikest, ämblik, ja ära haudu kurja.
Täna Jumalat, kärnkonn, et sind elama loodi.
Ehivad roosiokkad sinikrabide turja
ja eks natuke naised ole molluski moodi.
Mis te olete, teadke. Saagu saladus vormi.
Mis siis, et teie teinud pole ühtegi normi.
Te Kõigeväelisele ei pea ju andma aru.
Tsikaad kuuvalgel laulgu ja tantsigu karu. (Ain Kaalep; Darío 2005)

Päikest tervita, ämblik, ja ära kanna viha.
Täna taevast, oh kärnkonn, et sa oled just see.
Krabil karvaselgi on roosakad luud ja liha
Ning naistes lähedust leida võib molluskile.
Olge need, kes te olete, mõistatuse vormid;
Jätke vastutus, jah, las seda kannavad Normid –
Neist jääb see Tollele, kel kõige kõrgem on aru...
(Tirts, mängi kuuvalgel pilli, las tantsu lööb karu.) (Jüri Talvet; Darío 2017)

Nii Kaalepi kui ka Talveti tõlge järgivad ühtviisi hispaaniakeelse teksti riimiskeemi, viimase nelja rea riimid on kokkulangevad: vorm/norm, aru/karu. Riimimise vajadu-

sed mõjutavad sellise homomeetrilise-homorütmilise tõlkeviisi puhul pea paratamatult ka kontseptuaalset poolt. Sisulist poolt vaadates leiame ka mõned tõlgetevahelised erinevused, kuigi mitte suured. Kaalepi ämblik on pahatahtlikum, sest „haudub kurja“, Talveti oma manitsetakse tagantjärele mitte viha kandma, mis on ka Darío tekstis pigem nii. Kaalepi kärnkonn peab olema Jumalale tänulik, et ta üldse loodud on, Talveti oma aga taevale selle eest, et ta selline on, nagu on. Daríol käib jutt ilmselt karvasest krabist (*Romaleon setosum*), kellel on tõepoolest palju okkaid ja karvakesi, Kaalepi elukas on sinikrabi (*Callinectes sapidus*), kasutatud ilmselt sobiva silbiarvu saamiseks, kuid siiski samuti ogadega. Talveti krabi on küll karvane, ent tal ei ole seost roosiga (meenutagem, et *modernista*'de jaoks olid lilled ilu sümbolitena väga olulised) ega seega ka lunastust läbi sarnasuse õilsa taimega. Talvet asendab lille lihaga ja taime värviga. *Modernista*'dele olid olulised muidugi ka värvid, ent kui mõelda sellele, et roosa on krabiliha eelkõige keedetud kujul, siis vaevalt inetu olend sellest lohutust leiab. Järgmise rea jätame praegu vahele, et pöörduda selle juurde hiljem tagasi.

Kaalepi sõnul peavad inetud teadma, kes nad on, Talvetil aga lihtsalt olema, olema mõistatuse vormid. Kaalepil ei ole otsest seost loomade ja „saladuse vormi“ vahel, viimane on mõistatuslikult eraldi. Kaalepil pole need loomad ei norme teinud (ei ole saanud teha, ei lubatud teha?) ega pea ka nad ka kõigeväelisele aru andma, seega on nad tõeliselt tähtsusetud tegelased, kellest mitte midagi ei sõltu. Talveti variandis on lohutust natuke rohkem: elukad on vastutusest vabad, vabadus on tasu inetuse eest. Jumalat pole otseselt mainitud, see on peidetud epiteedi „kõige kõrgema aruga“ taha. Viimases reas mängib Talvetil tirts pilli ja Kaalepil laulab tsikaad. Taas on tegemist eri liikidega, isegi eri seltsidega: kilgid ja tirtsud kuuluvad sihktiivaliste, tsikaadid aga sarnastiivaliste seltsi ning laulmine ehk hääle tekitamine käib neil kahel täiesti erineva mehhanismiga. Siiani oleme näinud, et väga suuri erinevusi kahe variandi vahel ei ole, Talveti on kontseptuaalselt ehk mõnevõrra selgem ja lähtetekstile sarnasem, välja arvatud roosaka lihaga krabi ja kõrgema aruga olend. Neljas rida aga on mõlemas tõlkevariandis ühtviisi sarnane ja samal ajal erinev nii konkreetse rea sisu kui ka luuletuse üldise kontseptsiooni poolest. Nimelt on Daríol inetute olendite hulgas lisaks ämblikule, kärnkonnale ja krabile mainitud ka molluskeid, kellele peaks pakuma lohutust sarnasus naistega. Tungimata süvitsi selle sarnasuse üksikasjadesse, tuleb kindlasti mees pidada naiste, naisekeha ja erootika olulisust *modernista*'de seas. Positiivsete tegelaste nimekirjas on seega päike, jumal, roos ja naine – kaks taevast asja, kaks maist. Mõlemas tõlkes ent näeme, et mollusk ja naine on kohad vahetanud: inetute ja pahade sekka on sattunud naine, kes peab oma saatusega lihtsalt leppima. Moodustuvad paarid: ämblik–päike, kärnkonn–jumal, krabi–roos/roosa, naine–mollusk. Lisaks on molluskil eesti keeles ka veel negatiivne lisatähendus, mida hispaania keeles ei ole ja mis õnnetule naisele just kuigi palju lohutust ei suuda pak-

kuda. Alternatiiviks oleks limune, millest küll palju abi poleks olnud, pigem vastupidi. Rohkem kui sada aastat tagasi kirjutatud luuletuses on naine küll objektistatud, kuid asub ühes päikse, jumala ja roosiga headuse ja ilu poolel. Naise „kolimisel“ teisele poole mõttelist joont heade ja pahade vahel ei ole tõlkijatel võibolla olnud algselt sügavamat kontseptuaalset tagamõtet, ent nüüd öeldakse siin midagi siiski hoopis naistele lohutuseks, ühes ämbliku, kärnkonna ja krabiga. Filosoofia seegi.

Ladina-Ameerika modernismis oli olemas kõik Euroopa dekadentsile omane: mitmete kirjandusvoolude segunemine, progressiidee ja selle kriitika, intellektuaalse aristokraatia teke, keeleuuendus ja ambivalentsus, ent selle eripärad olid tingitud vastandumisest nn emakultuurile, kõrvalekaldumisest loogiliselt kultuurilise arengu rajalt ning vajadusest kultuuriliseks ja poliitiliseks enesekehtestamiseks. Kui Vana Maailma dekadentsi iseloomustab teatud korratuse sisenemine korrastatusse: „Kastikord käib alla, väärtused lähevad segamini ja ähmastuvad enneolematul määral. [. . .] dekadents ilmneb spirituaalsuse uuel sissetungil naturalistlikult determineeritud maailma“ (Undusk ja Hinrikus 2024), siis Uues Maailmas lagunes nõrgalt juurduda jõudnud kastikord (või üldse kord) koloniaalvõimu lahkumisega veelgi ja „naturalistlikult determineeritud maailm“ ei seisnud nii kindlatel jalgadel, et seda oleks tahetud lammutama hakata. Ka Eestis oli pigem vaja uuendada ja luua kui õõnestada. Ameerika ja Eesti (või Põhjamaade) võrdlus näitab muuhulgas ka seda, et uuenemise tõukejõud võib küll lähtuda mingist keskusest, mida parasjagu moodsaks peetakse, kuid uuenemise vajadus ja alged võivad olla „ootel“ ka perifeersetes kultuurides endis ja kujuneda isejõulisteks kultuurinähtuseks. Kirjandusmaailm on küll hierarhiline, ent *modernismo* juhtum kinnitab, et tõukejõud uuendusteks võib tulla ka äärealadelt, kui nood on orienteeritud avatusele, uuenduslikkusele ja hübriidsusele. *Modernismo* isa, Rubén Darío luuletus „Filosoofia“ manitseb kehvena väljapälgemise ja staatusega elukaid olema leplikud ning võrdleb neid lohutuseks looja kaunima loomingu, naiste ja lilledega, see kontseptuaalne tehe on mõlemas analüüsitud eestikeelses tõlkes veidi teistsuguse kuju võtnud ning naised on tahtsi või tahtmata sattunud elukate poolele.

Allikad

Casanova Pascale. 2004. *The World Republic of Lettres*. Tõlkinud M. B. DeBevoise. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press.

———. 2005. „Kirjandus kui maailm.“ Tõlkinud Märt Väljataga. – *Vikerkaar* 20 (10/11): 125–141.

Darío, Rubén. 1901a. „Palabras liminares.“ – *Prosas profanas y otros poemas*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/prosas-profanas-y-otros-poemas--0/html/fedc2602-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html.

- . 1901b. „Coloquio de los centauros.“ – *Prosas profanas y otros poemas*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/prosas-profanas-y-otros-poemas--0/html/fedc2602-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#l_21_.
- . 1905a. „Filosofía.“ – *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros cuentos*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cantos-de-vida-y-esperanza/html/>.
- . 1905b. „Los cisnes.“ – *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros cuentos*. – Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cantos-de-vida-y-esperanza/html/>.
- . 1907. „Tant mieux...“ – *Canto errante*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-canto-errante--0/html/>.
- . 2005. „Filosoofia.“ Tõlkinud Ain Kaalep. – *Vikerkaar* 20 (10/11): 1.
- . 2017. „Filosoofia.“ Tõlkinud Jüri Talvet. – *Looming* 2, 239.
- D'Haen, Theo. 2015. „Latin American Literature Between World Literature and Géocritique.“ – *América Latina y la literatura mundial: mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*, toimetanud Gesine Müller, Dunia Gras Miravet, 55–66. Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft.
- Díaz Rodríguez, Manuel. 1995. *Camino de perfección y otros ensayos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Flaubert, Gustave. (1857) 2021. *Madame Bovary*. Sercib-Ligaran. <https://www.vousnousils.fr/casden/pdf/id00119.pdf>.
- . 2004. *Madame Bovary*. Tõlkinud Henno Rajandi. Tallinn: Eesti Raamat.
- Hennoste, Tiit. 2006. „Noor-Eesti kui lõpetamata enesekoloniseerimisprojekt.“ – *Noor-Eesti 100. Kriitilisi ja võrdlevaid tagasivaateid*, toimetanud Elo Lindsalu, 9–38. Tallinn: TLÜ Kirjastus.
- . 2016. *Eesti kirjanduslik avangard 20. sajandi algul. Hüpped modernismi poole I*. Heuremata. Humanitaarteaduslikke monograafiaid. Tallinn–Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Hinrikus, Mirjam ja Jaan Undusk. 2024. „Dekadents kui ambivalentside esteetika. Segunemised ja sünteesid.“ – *Keel ja Kirjandus* 67 (1–2): 3–25. <https://doi.org/10.54013/kk794a1>.
- Hinrikus, Mirjam ja Merlin Kirikal. 2024. „Dekadents ja elu. Nietzsche-lik-bergsonlik liikumise ning voolamise esteetika Tammsaare ja Semperi varases proosas.“ – *Keel ja Kirjandus* 67 (1–2): 109–142. <https://doi.org/10.54013/kk794a6>.
- Kristal, Efraín. 2002. „Considering Coldly...“ – *New Left Review*, nr 15, 61–74.
- Krull, Hasso. 2023. „Dekadentsi ökoloogia. Manifest.“ – *Vikerkaar* 38 (6): 54–57.
- Loy, Benjamin. 2017. „La (in)soportable levedad de la tradición: hacia una lectura latinoamericana de la literatura mundial.“ – *Revista de literatura hispánica*, nr 85, 75–91.
- Marasso, Arturo. 1934. *Rubén Darío y su creación*. La Plata: Universidad de Plata.
- Martí, José. 2023. *Nuestra América y otros escritos*. Cancillería Argentina. https://cancilleria.gob.ar/userfiles/ut/marti_nuestra_america_y_otros_escritos.pdf.
- Mejías-López, Alejandro. 2009. *The Inverted Conquest. The Myth of Modernity and the Transatlantic Onset of Modernism*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Montaldo, Graciela. 1994. „El terror letrado (Sobre el modernismo latinoamericano).“ – *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, nr 40, 281–291. <https://doi.org/10.2307/4530771>.

Monticelli, Daniele. 2008. „Noor-Eesti projektist tänapäeva Eesti kultuurilis-poliitilise diskursuse taustal. Kriitilised ülestähendused.“ – *Methis. Studia humaniora Estonica* nr 1–2. *Noor-Eesti kümme aastat: esteetika ja tähendus*, koostanud Marin Laak, Sirje Olesk, 276–287. <https://doi.org/10.7592/methis.v1i1-2.470>.

Morales, Carlos Javier. 2000. „Dos versiones del modernismo: la conciencia del modernismo en Rubén Darío y Antonio Machado.“ – *Revista de Literatura* 62 (123): 107–131. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2000.v62.i123.527>.

Moretti, Franco. 2000. „Conjectures on World Literatures.“ – *New Left Review*, nr 1, 54–68.

———. 2003. „More Conjectures.“ – *New Left Review*, nr 20, 73–81.

Nervo, Amado. 1993. *Cuentos y crónicas de Amado Nervo*. México: UNAM.

Ojam, Indrek. 2016. „Eestipärase modernismi võimalikkusest.“ – *Sirp*, 29. juuli.

———. 2023. „Modernsus ja autentsus, paralleelid ja hüpped.“ – *Looming* 8: 1112–1117.

Olivares, Jorge. 1980. „La recepción del decadentismo en Hispanoamérica.“ – *Hispanic Review* 48 (1): 57–76. <https://doi.org/10.2307/472490>.

Paz, Octavio. 1976. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz.

Phillips, Allen W. 1977. „A propósito del decadentismo en América: Rubén Darío.“ – *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 1 (3): 229–254.

Ramírez, Sergio. 2015. „Tambor olvidado [Mulatez y mulatidad].“ – *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tambor-olvidado-mulatez-y-mulatidad/html/f73b2c06-2591-450e-98b1-b88b145bb78f_2.html.

Reynolds, Andrew. 2018. „Bourdieu's Imposition of Form and Modernismo: The Symbolic Power of a Literary Movement.“ – *Pierre Bourdieu in Hispanic Literature and Culture*, toimetanud Ignacio M. Sánchez Prado, 17–43. London; New York: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-319-71809-5_2.

Roses, Joaquín. 2016. „„Filosofía“ de Rubén Darío, emblema de la renovación modernista.“ – *Anales de Literatura Española*, nr 28, 217–235.

Sarmiento, Domingo Faustino. 2007. „Facundo o Civilización y Barbarie en las Pampas Argentinas.“ – *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/facundo-o-civilizacion-i-barbarie-en-las-pampas-argentinas--0/>.

Sánchez Prado, Ignacio M. 2006. „„Hijos de Metapa“: un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción).“ – *América Latina en la „literatura mundial“*, toimetanud Ignacio M. Sánchez Prado, 7–46. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.

Talvet, Jüri. 2008. „Mis Noor-Eesti Liivi-kaanonisse ei mahtunud.“ – *Methis. Studia humaniora Estonica* nr 1–2. *Noor-Eesti kümme aastat: esteetika ja tähendus*, koostanud Marin Laak, Sirje Olesk, 58–70. <https://doi.org/10.7592/methis.v1i1-2.475>.

———. 2017. „Rubén Darío.“ – *Looming* 2: 239–240.

Ternicier, Constanza. 2014. „El boom latinoamericano y la movilidad de los polisistemas: una discusión a la propuesta de Pascale Casanova.“ – *Mitologías hoy*, nr 9, 184–200. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.173>.

Todorov, Tzvetan. 2001. *Ameerika vallutamine. Teise probleem*. Tõlkinud Mirjam Lepikult. Tallinn: Varrak.

Valera, Juan. 2001. „Cartas americanas. A don Rubén Darío.“ – *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cartas-americanas--0/html/ff3939d2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#l_10_.

Undusk, Jaan. 2017. „Dekadentsi tunnetuslikust tähtsusest.“ – *Sirp*, 8. september.

Klaarika Kaldjärv – PhD, töötab Tartu Ülikooli Maailma keelte ja kultuuride instituudis romanistika osakonnas hispaania kirjanduse ja tõlketeaduse lektorina. 2007. aastal kaitstud doktoritöö „Autor, jutustaja, tõlkija. Borgese autofiktsioonid eesti keeles“ käsitles häälte segunemist narratiivses struktuuris fiktsionaalse maailma ülesehitamisel. Peamisteks uurimissuundadeks on ilukirjanduse tõlgete retseptsioon vastuvõtvast kultuuris ja tõlkija hääle funktsioon ilukirjandusliku teose tõlkes. Klaarika Kaldjärv on tõlkinud hispaania keelest eesti keelde muuhulgas Julio Cortázeni ja Roberto Bolaño teoseid.

E-post: [klaarika.kaldjarv\[at\]ut.ee](mailto:klaarika.kaldjarv[at]ut.ee)

Rubén Darío and Modernismo in Spanish-speaking America: Decadence as an Opportunity for Cultural Independence

Klaarika Kaldjärv

Keywords: Latin American literature, world literature, (post)colonialism, poetry translation

The article examines *modernismo*, a literary movement that emerged in Spanish America at the turn of the 20th century, as the first culturally autonomous literary current within the Spanish-speaking world. Unlike earlier periods when artistic trends arrived in the colonies belatedly and in diluted form, *modernismo* marked a reversal in cultural direction, whereby the periphery—particularly Latin America—began shaping and exporting its own aesthetic innovations. Central to this movement was the Nicaraguan poet Rubén Darío, whose eclectic and often contradictory poetry introduced a new poetic sensibility inspired by French Symbolism, Decadence, and Parnassianism, yet uniquely adapted to the Latin American context.

The article frames *modernismo* within the broader (post)colonial condition of Spanish America. Drawing on Alejandro Mejías-López's hypothesis, it argues that modernity itself was born not in Europe but through the Iberian colonization of the Americas in the 16th century. Spanish American intellectuals thus faced a dual displacement: while inheriting the legacy of Spanish civilization, they were also marginalized by the emerging Eurocentric hierarchy that labelled Iberia—and by extension, its former colonies—as premodern and backward. In this context, *modernismo* became a means of reclaiming agency: culturally displacing Spain by appropriating European avant-garde aesthetics while simultaneously provincializing the former imperial centre. Spain's loss of its last colonies in 1898 was both a geopolitical and symbolic rupture, which coincided with the shifting centre of the Spanish-language literary world from Madrid to Latin America.

Modernismo was characterized by its highly stylized language, metrical experimentation, and synesthetic imagery. It merged seemingly incompatible currents—symbolism, decadence, realism, *criollismo*—often drawing from exotic, mythological and archaic sources. While critics in both Spain and the Americas derided it as overly aesthetic and “Frenchified,” its internal contradictions allowed it to function as both an escape from underdevelopment and a critique of modernity. It was denounced for its supposed alienation from local realities and for corrupting Castilian purity. Yet, paradoxically, this very marginality enabled *modernismo* to challenge imperial linguistic hegemony and construct a new cultural identity for Spanish America, rooted not in imitation, but in creative transformation.

At the turn of the 20th century, both Estonia and Latin America—despite their vastly different historical and geographical contexts—sought cultural emancipation. In Estonia, the *Noor-Eesti* (Young Estonia) movement challenged Germanic and Russian cultural dominance, aiming to modernize Estonian culture by selectively borrowing from a wide array of European traditions. Both movements represent “young nations” striving to assert cultural identity through innovation rather than imitation. Scholars such as Jüri Talvet have drawn parallels between Rubén Darío and Estonian poet Juhan Liiv, emphasizing their temporal synchronicity and shared cultural marginality. Talvet refers to Nicaragua as a “distant small nation,” and characterizes *modernismo* as early modernism and symbolism. While

Spanish was not a minor language, Latin American writers still had to liberate their literary voice from European (specifically Spanish) dominance.

Theoretical models by Pascale Casanova and Franco Moretti have framed world literature in terms of centre-periphery dynamics, with Paris as the literary “Greenwich Meridian.” However, critics argue that such models overlook the agency of peripheries. For example, Darío’s creative appropriation of French symbolism was not passive imitation but an active expropriation of literary capital that transformed Spanish-language poetry. His innovations enabled a broader literary modernization across Latin America and even influenced Spanish poets like García Lorca. Critics such as Efraín Kristal and Mejías-López contend that Latin American *modernismo* should not be reduced to a derivative version of French aesthetics but recognized as a movement with its own philosophical and aesthetic goals. These goals included cosmopolitanism, the redefinition of literary authority and the assertion of Latin American subjectivity.

Rubén Darío’s poem *Filosofía* (1905) explores themes of life, existence and the human inability to rationally explain them. Unlike his earlier, more harmonious and colourful works, this eight-line alexandrine poem is dense and conceptual. It reflects a Catholic worldview of acceptance and conformity: life is an illusion, a theatre where each creature plays a divinely assigned role. Darío draws on medieval bestiaries, emphasizing that all beings—both beautiful and ugly—are part of God’s creation and must accept their fate without question. The poem pairs creatures associated with evil or ugliness (spider, toad, crab, mollusc) with symbols of beauty or divinity (sun, God, rose, woman), suggesting a cosmic order governed by mysterious Norms under the Almighty’s control. The closing image of a bear dancing in moonlight symbolizes humans as puppets compelled to live and perform in this enigmatic world. Estonian translations by Ain Kaalep and Jüri Talvet reflect subtle differences in tone and interpretation but maintain the poem’s philosophical core. *Filosofía* exemplifies *modernismo*’s engagement with metaphysical questions and illustrates how Latin American literature innovatively reinterpreted European traditions.

Klaarika Kaldjärv (PhD) works as a lecturer in Spanish literature and translation studies in the Department of Romance Studies at the Institute of World Languages and Cultures, University of Tartu. Her doctoral dissertation, defended in 2007 and entitled *Author, narrator, translator. The autofictions of Borges in Estonian*, focused on the blending of voices in narrative structure in the construction of fictional worlds. Her main research areas include the reception of literary translations in the target culture and the function of the translator’s voice in literary translations. She has translated works by, among others, Julio Cortázar and Roberto Bolaño from Spanish into Estonian.

E-mail: [klaarika.kaldjarv\[at\]ut.ee](mailto:klaarika.kaldjarv[at]ut.ee)