

Ewa Łuczak: Ernest Hemingway. Ostatni z Wielkich Modernistów

Powrót do Hemingwaya oznacza ponowne spojrzenie na mity osnute wokół jego osoby, które niczym stereotypy, porządkują rzeczywistość, ale utrudniają dostęp do o wiele ciekawszej narracji o jednym z najbardziej znaczących pisarzy XX wieku – pisała Ewa Barbara Łuczak we wstępie do książki „Ernest Hemingway”.

Kiedy drugiego września 1952 roku periodyk *Life* opublikował w całości nowy utwór Hemingwaya *Stary człowiek i morze*, ponad pięćmilionowy nakład rozszedł się w kilka dni. W ciągu dwóch lat od wydania nowelki Hemingway otrzymał nagrodę Pulitzera i nagrodę Nobla – najbardziej prestiżowe nagrody literackie na świecie. W latach 50. pozycja Hemingwaya jako czołowego pisarza amerykańskiego pierwszej połowy XX wieku została umocniona. Cieszył się zarówno sławą będącą udziałem gwiazd Hollywood – zapewne też dzięki ekranizacji jego powieści – oraz estymą wśród nowej generacji pisarzy dochodzących do głosu po II wojnie światowej. Salinger w pamiętnikach odnotował swe wzruszenie przy spotkaniu z Hemingwayem na froncie w Normandii, gdzie autor *Pożegnania z bronią* powrócił do roli korespondenta wojennego i chętnie dzielił się z Salingerem tajnikami warsztatu pisarza[1]. Ralph Ellison, czarnoskóry autor fenomenalnego *Niewidzialnego człowieka*, innego bestselleru roku 1952 przyznał, że znajomość prozy Hemingwaya pozwoliła mu udoskonalić pióro[2], a Tim O'Brien, kultowy pisarz prozy o wojnie w

Wietnamie, wskazując na własne Hemingwayowskie inspiracje, skonstatował, iż „każdy coś warty pisarz miał świadomość Hemingwaya i uczył się od niego”[3].

To niesamowite wręcz i rzadko spotykane uznanie zwykłego czytelnika oraz wyrobionego krytyka literackiego pierwszej połowy ubiegłego wieku zdaje się być niezrozumiałe dla przeciętnego amerykańskiego czytelnika początku XXI wieku. W kraju ojczystym Hemingway został relegowany na margines literacki, a jego utwory rzadko trafiają na listy lektur w szkołach średnich czy amerykańskich college'ach. Młodzież amerykańska nie zna już dzieł Hemingwaya, a więc nie stanowi on części ich kapitału kulturowego, który niezmiennie tworzy np. Szekspir. Winny takiego stanu rzeczy jest niewątpliwie rewizjonizm kulturowy lat 70. i 80., kiedy to w USA odwrócono się od twórczości autora *Pożegnania z bronią*. Krytyka feministyczna, studia afroamerykańskie czy studia kultury Indian bezlitośnie smagały hemingwayowskie obsesyjne drażnienie tematyki białej męskości podszyte mizoginią. Natomiast jego fascynacje amerykańskimi Indianami oraz kulturami Afryki odbierane były jako przejaw egzotykcji skrywającej wyższość białego Amerykanina. Hemingway z hukiem spadł z literackiego parnasu w czeluść niebytu. Wydawałoby się, że na dobre podzieli los takich pisarzy jak Jack London czy John Steinbeck, którzy niegdyś znani i podziwiani za naturalistyczną prozę, dziś przesiadują w literackiej poczekalni. Jednakże na przełomie XX i XXI wieku szala krytyczna znów przechyliła się na stronę pisarza z Key West. Opublikowane pośmiertnie powieści: *Rajski ogród*, *To co prawdziwe o świecie*, czy nowe biografie krytyczne[4] oferują świeże, bardziej zniuansowane spojrzenie na pisarza i rewidują mity, którymi obrósł jego posąg. Hemingway powraca i ten zbiór esejów skierowany do polskiego czytelnika jest wyrazem wiary, że do tego pisarza warto wracać nawet po to, aby się z nim sprzeczać.

Zarówno krytyka literacka ostatnich dwóch dekad, jak i wnikliwa lektura dzieł pisarza tępią ostrze studiów literackich, które prezentują Hemingwaya jedynie jako wcielenie męskości hollywoodzkich westernów (do czego on sam w dużej mierze się przyczynił, współpracując z fabryką snów), a jego twórczość jako pochwałę silnej amerykańskiej męskości wpisującej się w mit amerykańskiego pogranicza. Powrót do Hemingwaya oznacza ponowne spojrzenie na mity osnute wokół jego osoby, które niczym stereotypy, porządkują rzeczywistość, ale utrudniają dostęp do o wiele ciekawszej narracji o jednym z najbardziej znaczących pisarzy XX wieku.

*W ekstremalnych warunkach
Hemingway odnajdywał
inspirację do drążenia
tematyki egzystencjalnej i
tego, co człowiekowi
najbliższe: sensu życia i sensu
śmierci.*

Mit silnej,
patrycjuszowskiej
męskości,
promowany przez
samego pisarza,
wyrządził mu
prawdopodobnie
najwięcej krzywdy.
Hemingwayowskie
fascynacje „męskimi

rozrywkami", takimi jak walki byków w Hiszpanii (*Słońce też wschodzi, Śmierć po południu*), polowania w Afryce (*Zielone wzgórza Afryki, To co prawdziwe o świecie*), czy europejskie konflikty zbrojne (*Pożegnanie z bronią, W naszych czasach, Komu bije dzwon, Za rzekę, w cierniu drzew*) znalazły silny wyraz w jego twórczości. Sam Hemingway chętnie pozując do zdjęć z polowań czy frontu, świadomie kreował swój wizerunek jako rooseveltowskiego, anglosaskiego mężczyzny. Jednakże jego wojenne peregrynacje, udział w afrykańskich safari czy praktykowanie sportów ekstremalnych nie były powodowane jedynie

potrzebą sprawdzenia się jako mężczyzna, ale w dużym stopniu poszukiwaniem wyrazistych tematów pisarskich. W ekstremalnych warunkach Hemingway odnajdywał inspirację do drażenia tematyki egzystencjalnej i tego, co człowiekowi najbliższe: sensu życia i sensu śmierci. Wierzył, iż drastyczne sytuacje, poczucie namacalnego zagrożenia wyostrzają zmysły i zwieryć instynkt przetrwania, a więc pozwalają dotknąć prawdy o kondycji ludzkiej. Jego fascynacja po freudowsku pojmowanym konfliktem między pędem do życia a pędem ku śmierci prowadziła go do studiów toreadorów, żołnierzy czy myśliwych, którzy na co dzień ocierali się o śmierć. Opisy reakcji zachowań ludzkich w sytuacjach liminalnych pozwalały pisarzowi na dogłębną analizę fenomenu odwagi, która nie oznaczała jedynie męskiej odwagi użycia siły fizycznej w odpowiedzi na niebezpieczeństwo — co zostało zmanifestowane chyba najdobitniej w „*Krótkim szczęśliwym życiu Franciszka Macombera*” i stanowiło największy ambaras krytyczny dla „nieheroicznych czasów” drugiej połowy XX wieku — ale rozciągała się na całą postawę życiową pisarza. Hemingway pojmuje odwagę w sposób iście emersonowski: jest to odwaga życia w integracji z sobą samym, swymi przekonaniem i normami, nierzadko w izolacji od tłumów.

Odwaga oznacza wyzwanie rzucone społeczeństwu i światu mimo świadomości z góry przegranej walki. Jak pisze Hemingway: „Kiedy ludzie przynoszą tyle odwagi na świat, świat musi ich zabić, żeby ich okiełznać, a więc ich uśmierca. Świat łamie każdego, ale po tym wielu jest silniejszych w miejscu złamań. Ci, których nie można złamać, zostają zabici”[5]. Odwaga podążania wyznaczoną przez siebie drogą w zgodzie z obranym kodem etycznym często prowadzi do izolacji społecznej i wiele utworów Hemingwaya to właśnie studia nad ludzką samotnością. Mamy więc samotność Jake'a Barnes'a zmagającego się z impotencją i niespełnioną miłością wśród rozgorączkowanych tłumów

w czasie pamplońskiej fiesty; samotność Henry'ego z *Pożegnania z bronią* po utracie żony i dziecka, Roberta Jordana z *Komu bije dzwon* wypełniającego swe zadanie wśród partyzantów w Hiszpanii czy steranego życiem rybaka Santiago w pojedynkę walczącego z rekinami o swą ostatnią wielką rybę. Jest i samotność pisarska, np. w *Zielonych wzgórzach Afryki*, która była też udziałem Hemingwaya w jego willi w Finca Vigia na Kubie czy na rancho w Ketchum w Idaho. Pisarz nie tylko wierzył, iż samotność i odwaga są niezbędne przy tworzeniu sztuki, ale że są nawet miernikiem prawdziwego mistrzostwa. „Wszelka sztuka tworzona jest tylko przez jednostkę. Jednostka jest zawsze wszystkim i wszelkie szkoły służą jedynie do klasyfikowania ich członków jako niewydarzeńców” [6] – grzmiał w *Śmierci po południu*. W *Zielonych wzgórzach Afryki*, medytacji na temat Afryki, dialektyki życia, śmierci i pisarstwa, Hemingway wręcz celebrytuje samotność: „Pisarze powinni pracować w samotności. Powinni widywać się ze sobą dopiero po zakończeniu pracy, a i to nieczęsto. W przeciwnym razie stają się podobni do tych pisarzy z Nowego Jorku. Wszystkie dziedzownice w butelce, próbujące czerpać wiedzę i pokarm z wzajemnych kontaktów i z tej samej butelki” [7]. Co ciekawe, z czasem w twórczości Hemingwaya odwaga przestaje być jedynie prerogatywą mężczyzn, ale staje się i udziałem kobiet: portret Mary z *Zielonych wzgórz Afryki* czy *To co prawdziwe o świecie* oraz kobiet z *Rajskiego ogrodu* eksperymentujących z własną cielesnością i rasą, świadczą o ewolucji Hemingwaya: od uproszczonego pojmowania odwagi i utożsamiania jej z etosem męskości do rozciągania jej na kobiety oraz na wszystkie obszary życia poza tymi, które tradycyjnie zarezerwowane są dla mężczyzn.

Tematyka odwagi prowadziła Hemingwaya w stronę analiz sytuacji i postaci, które niekoniecznie wpisywały się w portrety silnych jednostek o perfekcyjnych ciałach. Badania inspirowane „studiami o

*Odwaga podążania
wyznaczoną przez siebie
drogą w zgodzie z obranym
kodem etycznym często
prowadzi do izolacji
społecznej i wiele utworów
Hemingwaya to właśnie studia
nad ludzką samotnością.*

niepełnosprawności"
(*disability studies*)
pozwołyły nowej
generacji krytyków
obalić kolejny mit
dotyczący twórczości
Hemingwaya,
mówiący, że jego
postacie to
stereotypowi
bohaterowie rodem z
amerykańskich
westernów. W rzeczy

samej zarówno wczesna, jak i późna twórczość Hemingwaya obfituje w obrazy ludzkiej ułomności, choroby czy słabości, począwszy od rodzącej w „*Obozie indiańskim*”, toreadora umierającego na zapalenie płuc w „*Banalnej historii*”, starego rybaka ze *Starego człowieka...*, Henry'ego przegrywającego walkę z gangreną w oczekiwaniu na samolot w „*Śniegach Kilimandżaro*” czy cierpiącego na poważną chorobę serca 54-letniego pułkownika z *Za rzekę, w cień drzew*. Można by szukać źródeł fascynacji ludzką ułomnością i fizyczną słabością w młodszych latach, które Hemingway spędził w Idaho, kiedy to obserwował ojca praktykującego zawód lekarza. Można by też tłumaczyć ją w sposób psychoanalityczny: jako swoistą formę autoterapii dla pisarza, który w ciągu życia doświadczył poważnej kontuzji kolana, dwóch wypadków lotniczych w czasie afrykańskich safari, a pod koniec życia zmagął się z uzależnieniem od alkoholu i silną depresją, która doprowadziła go do samobójczej śmierci, gdy miał 72 lata.

Najnowsze studia biografii i twórczości Hemingwaya kwestionują też krytyczne założenie o całkowicie świadomym wyborze modelu męskości tak obsesyjnie poszukiwanej przez pisarza. Diane Prince Herndl twierdzi na przykład, iż Hemingway raczej nie był w pełni świadomym piewą etosu silnej męskości, ale znalazł się w „pułapce modeli męskości z początku XX wieku”[8]. Po publikacji studium *Hemingway's Genders* autorstwa Nancy R. Comley i Roberta Scholesa, analizy krytycznej Marka Spilki[9] czy biografii Kennetha Lynna[10], które odczytują twórczość Hemingwaya poprzez pryzmat jego pośmiertnie wydanych powieści wprowadzających płciową ambiwalencję i grę z tożsamością, trudno jest o jednoznaczną ocenę modelu męskości wyłaniającego się z prozy autora. Feministyczny wyrok Judith Fetterley wygłoszony w słynnej wypowiedzi, iż u Hemingwaya „dobra kobieta to martwa kobieta. A nawet i wtedy są problemy”[11], jest znacznie złagodzony w świetle ostatnich publikacji podkreślających zmaganie się Hemingwaya z porządkiem społecznym relegującym kobiety na margines. Konflikt między społeczną normą a wątpliwościami pisarza dotyczącymi ról społecznych są według krytyków odzwierciedlone w stylu Hemingwaya charakteryzującym się prostotą, zwięzłością i odrzuceniem sentymentalizmu. To, co przez jednych jest odbierane jako „następstwo męskich wartości [...] emocjonalna powściągliwość, sztywność, macho hermetyzm”[12] przez innych odczytywane jest zgoła odmiennie. Greg Forter, zwolennik tezy o ambiwalencji męskości Hemingwaya, upatruje w jego stylu manifestacji napięcia między modelem męskości, jaki wybrał, a nie do końca uświadomioną niepewnością jednoznacznych wyborów ról społecznych, jakie towarzyszyły płciom w pierwszej połowie XX wieku.

W tym miejscu należałoby zwrócić uwagę na następny z Hemingwayowskich mitów: przekonanie, że tworzył on zawsze w zgodzie z jedną konwencją pisarską. W istocie Hemingway wypracował własny styl, który wykorzystywał w opowiadaniach i głównych powieściach. Opierał się on na minimalizmie, zasadzie powtórzeń zapożyczonych od Gertrudy Stein jeszcze w okresie jego pobytu w Paryżu w latach 20., formule dziennikarskich depesz znanych Hemingwayowi z czasów pracy jako korespondent dla Toronto Star, prostym dialogu i bezlitosnej redukcji wszystkich przymiotników mającej rzekomo źródło w paryskich rozmowach z Ezra Poundem. „Jeżeli ktoś piszę dostatecznie jasno, każdy dostrzeże, kiedy blaguje” - przekonywał pisarz w *Śmierci po południu*[13], oraz nieco dalej dowodził, iż „proza jest architekturą, a nie zdobnictwem wewnątrz, a barok już się skończył”[14]. Ponadto Hemingway przestrzegał przed „pisarstwem erekcyjnym”, które utożsamiał z ową tak napiętnowaną barokową twórczością i męską potrzebą dominacji (sic!): „Jest dobrze wiadomo albo nic wiadomo — co kto woli — iż pewne przekrwienie sprawia, że na przykład drzewa wyglądają inaczej dla mężczyzny znajdującego się w owym imponującym stanie niż dla takiego, który w nim nie jest. [...] Otóż w Ameryce powstała czy powstawała szkoła pisarzy, którzy [...] usiłowali, jak się zdaje, zachowując owe przekrwienie, nadać wszystkim przedmiotom tajemniczość przez lekkie zniekształcenie widzenia, powodowane przez ową nieodprężoną obrzmiałość”[15].

Rygor stylistycznej dyscypliny nie oznaczał jednak, że Hemingway nie poszukiwał stylu, który byłby mniej naturalistyczny a bardziej improwizacyjny. Młodzieńcze *Wiosenne potoki* ukazują go jako wytrawnego satyryka zdolnego do surrealistycznego zestawiania obrazów i scen oraz wzbogacającego swą prozę o elementy autotematyczne. Hemingway powraca do autoreferencyjności i

metafikcji wiele lat później w *Śmierci po południu*, gdzie rozdziały zamykają rozmowy pisarza (*alter ego* Hemingwaya) ze starszą panią niewinną w swym odbiorze świata i sztuki oraz monologi zaadresowane do czytelnika: „Czy chcecie rozmowy? O czym? Coś o malarstwie? Coś, żeby przypodobać się panu Huxleyowi? Żeby ta książka była coś warta? W porządku, jest koniec rozdziału, możemy to wstawić”[16]. W *Zielonych wzgórzach Afryki* Hemingway okazuje się być mistrzem poetyckiego reportażu, a zdania takie jak te, przypominające raczej morderczo długie opisy strumienia świadomości w prozie Faulknera, pokazują, jak bogatym warsztatem pisarskim dysponował: „Potem Sewastopol nasunął mi na myśl Boulevard w Paryżu i to, jak nim jechałem w deszcz na rowerze, wracając ze Strasburga do domu, i śliskość szyn tramwajowych, i to uczucie jechania w deszczu po tłustym, śliskim asfalcie i brukowcach wśród ruchu ulicznego, i jak w tym czasie o mało nic zamieszkaliśmy na Boulevard du Temple, i przypomniałem sobie wygląd tamtego mieszkania, jak było urządzone i jakie miało tapety, i jak zamiast tego wynajęliśmy piętterko w tym pawilonie na Notre Dame des Champs, w podwórku, gdzie był tartak (I nagły jęk piły, zapach trocin i kasztan nad dachem, i ta obłąkana kobieta na dole) i tamten rok kłopotów pieniężnych (wszystkie moje opowiadania zwracane w poczcie, którą wsuwano przez szparę w drzwiach tartaku, i zaopatrzone notatkami odmownymi, w których nigdy nie nazywano ich opowiadaniem tylko zawsze anegdotami, szkicami, *contes* itd.)”[17].

Mit jednego stylu Hemingwaya idzie ręka w rękę z innym mitem - Hemingwaya nihilisty. Przekonanie iż proza Hemingwaya to manifestacja jego krańcowego sceptycyzmu i cynizmu, pozwoliło rywalizującemu z nim Faulknerowi w mowie noblowskiej złośliwie określić twórczość pisarza jako mającą źródło „w gruczołach”[18]. Długie i upokarzające oczekiwanie przez Hemingwaya na literackiego

Mimo takiego redukowania prozy Hemingwaya do obrazów nihilistycznego brutalnego świata pozbawionego duchowości rzesze czytelników i krytyków bardziej dla pisarza łaskawych pod warstwą społecznego darwinizmu dostrzegały nostalgię za absolutem i światem prostych wartości.

Nobla, przyznanego w 1954 roku, a więc cztery lata po Noblu dla Faulknera, było rezultatem przekonania noblowskiego jury, że jego wczesna proza przedstawiała „brutalną, cyniczną i twardą rzeczywistość”, co było w konflikcie z „noblowskimi wymogami stawianymi przed

twórczością o idealnych tendencjach”[19]. Mimo takiego redukowania prozy Hemingwaya do obrazów nihilistycznego brutalnego świata pozbawionego duchowości rzesze czytelników i krytyków bardziej dla pisarza łaskawych pod warstwą społecznego darwinizmu dostrzegały nostalgię za absolutem i światem prostych wartości. Odnotowywano też jego zapętlenie w koncepcyjnej pułapce.

Z jednej strony pisarz unikał języka zorganizowanej religijności czy politycznej agitacji, z podejrzliwością łypiąc na ich łatwość uwodzenia często powierzchowną, religijną czy humanistyczną nadzieją. Z drugiej jednak pragnął wierzyć, że może jednak jakaś forma duchowości istnieje i wydobywa życie ludzkie z animalistycznej walki o przetrwanie. O ile poszukiwanie absolutu w utworach takich jak *Słońce też wschodzi* czy *Stary człowiek i morze* zdaje się być dla niektórych oczywiste, dowody na zainteresowanie tematyką duchowości w innych

tekstach już tak oczywiste nie są. Stoneback jest jednym z krytyków, którzy zwracają uwagę na duchowe pielgrzymki w prozie autora *Komu bije dzwon*, szczególnie po jego przejściu na katolicyzm po I wojnie światowej. Jednakże jednoznaczny osąd duchowości Hemingwaya jest wręcz niemożliwy i zapewne na zawsze pozostanie obszarem nie do końca zbadanym. Jest szczególnie utrudniony w obliczu niekonwencjonalnego i burzliwego życia pisarza, naznaczonego w tej samej mierze cynizmem w stosunkach międzyludzkich, którego symbolem były jego liczne romanse, zdrady oraz paranoiczna i narcystyczna zazdrość o innych pisarzy, co zdolnością do głębokich uczuć i przeżywania stanów duchowej euforii. Sam Hemingway unikał wypowiedzi na tematy duchowe oraz przestrzegał przed wielkimi sformułowaniami, których źródeł upatrywał w „konieczności blagowania, ażeby pokryć brak wiedzy czy umiejętności jasnej wypowiedzi”[20].

Jeśli jednak zgodzimy się, że mistycyzm w prozie autora *Słońce też wschodzi* jest nie tylko wyczuwalny, ale obecny, to zdaje się on być pojmowany na sposób Joyce'owski: jako dotyk epifanii, ulotny moment objawienia i odsłonięcia tajemnicy istnienia. Jest ściśle powiązany ze wspomnianym wyborem drastycznych tematów, które, stawiając bohatera w sytuacji liminalnej, paradoksalnie czynią go bardziej podatnym na odbiór tajemnicy. Przekonany, iż „tajemnic jest wiele, ale nie należy do nich nieudolność, zaś rozgadane dziennikarstwo nie staje się literaturą przez zastrzyk fałszywej epickości”[21], Hemingway stosuje oszczędne środki literackie, kiedy owe epifaniczne momenty sugeruje: może to być np. opis krystalicznego chłodu śnieżnego poranka po nocy spędzonej z ukochaną tuż przed walką w *Komu bije dzwon*. Przy czym często wprowadza kontrpunktową ironię, która ma ustrzec przed sentymentalizmem — pisarstwem ckliwym i nastawionym na wywołanie u czytelnika łatwego emocjonalnego

odbioru. Baldwinowskie ostrzeżenie przed popadaniem w sentymentalizm, który, odwołując się do afektacji i współczucia, raczej spełnia funkcję czytelniczego *catharsis* niż pogłębia więź z przedstawioną postacią, a więc nie zbliża czytelnika do ludzi, ale paradoksalnie go od nich oddala, jest dobrze znane Hemingwayowi. I tak np. śmierć pułkownika z *Za rzekę, w cień drzew* kończy fragment służbowej notatki skierowanej do kierowcy i ironiczne zdanie: „Odeślą to na pewno, drogą urzędową — pomyślał Jackson i włączył bieg” [22], a obraz bezsensownej śmierci młodego Paco, który odgrywając walkę toreadora, przypadkiem nadziewa się na rzeźnicze noże imitujące rogi byka, kończy wzmianka o tym, jak „nie zdążył też rozczarować się filmem Greta Garbo, który przez tydzień rozczarowywał Madryt” [23]. Jednakże, mimo konsekwentnie stosowanej ironii i kontrapunkcji, w odczuciu wielu krytyków Hemingway nie był w stanie do końca uciec od sentymentalizmu. Jego powracanie do dwóch podstawowych doświadczeń ludzkich: miłości i śmierci oraz częste splatanie ich ze sobą w powieściach takich jak *Pożegnanie z bronią*, *Komu bije dzwon*, *Za rzekę, w cień drzew* niewątpliwie obarczone było ryzykiem sentymentalizmu.

*Można by rzec, że Hemingway
to ostatni z wielkich
modernistów, przekonanych,
iż sztuka może oferować nam
momenty wglądu w istotę
człowieczeństwa*

Innym sądem
towarzyszącym
odbiorowi
Hemingwaya jest
przekonanie o jego
poczuciu wyższości
w stosunku do kultur
innych niż
amerykańska. W

rzeczy samej, przykładów na imperialno-patriarchalny stosunek pisarza do reszty świata znaleźć można w jego prozie wiele.

Hemingwaya zawsze fascynowała kulturowa odmienność, poczynając od jego doświadczeń na froncie włoskim w czasie I wojny światowej, pobytu w Paryżu w latach 20., podróży po Hiszpanii przed wojną domową i w jej trakcie, safari w Afryce wschodniej, po jego osiedlenie się w Finca Vigia na Kubie, gdzie mieszkał w latach 1939-1960. Jednakże odbiór innych kultur i krajów przez Hemingwaya nigdy nie był jednoznaczny. Z jednej strony z jego prozy przebija fascynacja egzotyką inności i potrzeba nawiązywania dialogu ponad podziałami kulturowymi, z drugiej wyczuwalne jest przekonanie, że amerykański system wartości we współczesnym świecie sprawdza się najlepiej.

W autobiograficznych pracach Hemingway przyznawał się do fascynacji czy nawet przywiązania do innych miejsc niż Ameryka, a w szczególności do Hiszpanii i Afryki wschodniej. W *Śmierci po południu*, będącej studium walki byków w Hiszpanii, pisarz przyznaje, iż dobrze jest pisać o kraju, „który kocha się tak bardzo”[24], a w *Zielonych wzgórzach* osadzonych w Afryce wschodniej wyznaje: „Kochałem ten kraj i czułem się jak u siebie, a gdzie człowiek czuje się jak u siebie, poza miejscem swego urodzenia, tam powinien iść”[25]. Jednakże śledząc opisy afrykańskiej przyrody i polowań, w trakcie których otoczony tłumem lokalnych tragarzy i przewodników Hemingway odgrywa rolę białego przywódcy, trudno nie zapytać, czy źródłem fascynacji Afryką była wyjątkowość kontynentu, czy może raczej nostalgia za Ameryką, która już przeminęła, gdzie biały mężczyzna był przekonany o swym kulturowym i cywilizacyjnym przywództwie. Cytaty takie jak ten nie rozwiewają wątpliwości dotyczących związku Hemingwaya z ukochanym czarnym kontynentem: „Wrócę jeszcze do Afryki, ale nie po to, żeby się z niej utrzymywać, to potrafię robić za pomocą dwóch ołówków i paruset kartek najtańszego papieru. Ale wrócę tam, gdzie mi jest dobrze żyć, żyć naprawdę. Nic tylko pozwolić życiu, żeby przemijało. Ludzie naszego narodu ściągali kiedyś do

Ameryki, bo wówczas ona właśnie była odpowiednim miejscem. Był to dobry kraj, a myśmy z niego zrobili diabelne paskudztwo, więc teraz udam się gdzie indziej, tak jak zawsze mieliśmy prawo pójść gdzie indziej i jak zawsze tam szliśmy”[26].

Jednocześnie, zżymając się na wyrażnie patrycjuszowski ton Hemingwaya, nie można nie zauważyć w jego prozie obrazów ludzkiej solidarności ponad podziałami i nierzadkiego niekłamane podziwu i pokory wobec tych, którzy zostali ukształtowani w odmiennych warunkach. Tak dzieje się np. w opublikowanym pośmiertnie *To co prawdziwe o świecie*, gdzie Hemingway relacjonuje swą inicjację w afrykańskim plemieniu Kamba, którą przeszedł w dojrzałym wieku 54 lat, kiedy jego fascynacje egzotyką lat 20. były już tylko wspomnieniem. Z książki przebija autentyczna pokora w obliczu nowo odkrywanego świata oraz fascynacja kulturą plemienia i jego członkami, która przyjmuje kształt uczucia do młodziutkiej Debby.

Niełatwe poszukiwanie solidarności w obszarze prostych stosunków międzyludzkich, tam gdzie nie mają wstępu ideologia czy polityka, widoczne jest nie tylko we wczesnych kosmopolitycznych powieściach takich jak *Słońce też wschodzi* czy *Komu bije dzwon*, chociaż ta ostatnia napisana była w okresie czasowego zauroczenia retoryką komunistycznego internacjonalizmu, ale i w późniejszych dekadach. I tak np. powieść *Za rzekę, w cień drzew* osadzona jest w powojennych Włoszech, gdzie stary pułkownik amerykańskiej armii, jedno z wielu *alter ego* pisarza, z pokorą nieprzystającą do tonu zwycięzcy opisuje pokonany kraj. Spotkanie pułkownika z przyjacielem jeszcze z czasów I wojny światowej staje się symbolem wiary, iż porozumienie między podziałami jest możliwe, a nawet jeśli osłabione w skutek działania czasu, może być zawsze odnowione: „Podszedł z uśmiechem

serdecznym, ale konspiracyjnym, bo obaj mieli wiele wspólnych tajemnic, i wyciągnął rękę, która była duża, długa, silna, o palcach spłaszczonych na końcach, dobrze utrzymana, tak jak przystoi [...], a pułkownik również wyciągnął dłoń, która była dwukrotnie przestrzelona i lekko zniekształcona. W ten sposób został nawiązany kontakt między dwoma mieszkańcami Veneto, mężczyznami i braćmi w swojej przynależności do rodzaju ludzkiego — jedyne klubu, jakiemu i jeden, i drugi wpłacał składki"[27]. Hemingway wierzył, iż jego twórczość ma budować mosty pomiędzy ludzkością i próbował wydobyć z prozy jej potencjał do zmieniania ludzkiego życia. Mimo że w budownictwie mostów Hemingway często widział jedynie białego Amerykanina, założenie co najmniej problematyczne dla współczesnego czytelnika, warto pochylić się nad jego kapłańskim podejściem do sztuki. Twórczość Hemingwaya zbudowana jest na przekonaniu, że sztuka i rzeczywistość żyją w symbiozie: życie bez sztuki jest po freudowsku zdefiniowanym cierpieniem, ale sztuka bez życia jest fałszywą nutą. Sztuka i życie to swoiści kochankowie, którzy nie umieją bez siebie istnieć.

Szczerze i całkowite zawierzenie sztuce przebija w twórczości Hemingwaya i teraz, w okresie krańcowego sceptycyzmu i cynizmu, gdy sztuka nierzadko redukuje samą siebie do pustostwa i banalności zgrywy. Można by rzec, że Hemingway to ostatni z wielkich modernistów, przekonanych, iż sztuka może oferować nam momenty wglądu w istotę człowieczeństwa. To, czy udało się to prozie Hemingwaya, należy już do oceny czytelnika.

Ewa Barbara Łuczak

Foto: domena publiczna

Publikowany fragment pochodzi z książki: *Ernest Hemingway*,
Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017, s. 7 - 19.

Przypisy:

[1] David Shields, Shane Salerno, *Salinger*, przeł. Hanna Baltyn-Karpińska, Malwina Zremba Skulimowska (Warszawa: PWN, 2014).

[2] Cyt. za: Brian Hocham, „Ellison's Hemingway”, *African American Review* 42.3-4 (Fall/Winter 2008), s. 513-532.

[3] Bruce Ingram, „The Things They Carried' Author Tim O'Brien to Share Personal Reflections on Ernest Hemingway”. *Chicago Tribune* (July 7, 2016). <http://www.chicagotribune.com/suburbs/clmwood-park/lifestyles/ct-oak-go-web-tim-obrien-dominican-tl-0714-20160707-story.html>.

[4] Nancy R. Comley i Robert Scholcs, *Hemingway's Genders* (New York: Yale University Press, 1994); Kenneth Lynn, *Hemingway* (Cambridge, MS: Harvard University Press, 1995); Michael Reynolds, *Hemingway: The 1930s* (Princeton: Princeton University Press, 1997); Michael Reynolds, *Hemingway: the Final Years* (Princeton: Princeton University Press, 1999).

[5] Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms* (New York: Scribner's: 1929), s. 248. Wszystkie cytaty z tekstów anglojęzycznych w tłumaczeniu autorki.

[6] Ernest Hemingway, *Śmierć po południu*, przeł. Bronisław Zieliński (Warszawa: PIW, 1971), s. 11.

[7] Ernest Hemingway, *Zielone wzgórza Afryki*, przeł. Bronisław Zieliński (Warszawa: Iskry, 1965), s. 24.

[8] Dianc Prince Herndl, „Invalid Masculinity: Silence, Hospitals, and Anesthesia in a Farewell to Arms”, [w:] Hemingway: *Eight Decades of Hemingway Criticism*, red. Linda Wagner Martin (East Lansing: Michigan State University Press, 2009), s. 19.

[9] Mark Spilka, *Hemingway's Quarrel with Androgyny* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1990).

[10] Kenneth S. Lynn, *Hemingway* (Harvard University Press, 1995).

[11] Judith Fetterley, *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction* (Bloomington: Indiana UP, 1978), s. 71

[12] Peter Schwenger, *Phallic Critiques: Masculinity and Twentieth Century Literature* (London: Routledge and Kegan Paul, 1984), s. 50.

[13] Hemingway, Śmierć po południu, s. 58.

[14] Ibidem, s. 188.

[15] Ibidem, s. 57.

[16] Ibidem, s. 201.

[17] Hemingway, Zielone wzgórza Afryki, s. 60.

[18] William Faulkner Banquet Speech.

https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1949/faulkner-specch.html/.

[19]

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1954/.

[20] Hemingway, Śmierć po południu, s. 27.

[21] Ibidem.

[22] Ernest Hemingway, Za rzekę, w cień drzew, przeł. Bronisław Zieliński (Warszawa: Muza, 2000), s. 289.

[23] Hemingway, 49 opowiadań, przeł. Bronisław Zieliński, Mira Michałowska i Jan Zakrzewski (Warszawa: PIW, 1966), s. 64.

[24] Hemingway, Śmierc po południu, s. 270

[25] Hemingway, Zielone wzgórza Afryki, s. 221.

[26] Ibidem, s. 223.

[27] Hemingway, Za rzekę, w cień drzew, s. 56.

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
