

Krzysztof Andrzejczak: Ernest Hemingway – legenda do korekty i refleksji

Hemingway pozostaje ważny dla Ameryki, bo odnowił język prozy, zmienił jego rytmy i akcenty. Pokazał atrakcyjność języka prostego, niedopowiedzianego, ironicznego, odnajdowanego w realiach współczesnych mu wydarzeń. Wprowadził powieść w tryb niepolerowanej prostoty bliski psychologii Amerykanów, tryb, z którego nie mogą i nie chcą się wyzwolić. Pokazał zalety tworzenia bliskości z bohaterem bez rozwlekłego opisywania świata, obserwowania bez wyjaśniania. Powiedzenie, że ktoś pisze „prostą hemingwayowską prozą”, funkcjonuje ciągle jak ponadczasowy komplement. Wpisał też w prozę amerykańską niepocztówkowe, ironiczne spojrzenie na własny kraj – pisze Krzysztof Andrzejczak w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Hemingway. Pisarz (nie)stracony”.

Są lata pięćdziesiąte ubiegłego wieku. Ernest Hemingway (1899–1961) jest jednym z najbardziej znanych i podziwianych pisarzy na świecie, symbolem literackiej chwały Stanów Zjednoczonych, które właśnie odbierają Francji zaszczyt bycia czołowym literackim mocarstwem. Umieszczane na obwolutach książek zdjęcia pisarza utwierdzają jego legendę: przystojna, szorstka twarz, masywna sylwetka, nagi tors, męskie konteksty; stoi przy złowionym marlinie lub klęczy przy upolowanym lwie, rozmawia z żołnierzami hiszpańskiej wojny domowej, boksuje. Jest pisarzem globalnie atrakcyjnym i komunikatywnym, bo umieszcza fabuły swoich książek w różnych, często egzotycznych częściach świata, nie wchodzi głęboko w niuanse

historyczne, społeczne i obyczajowe Ameryki (jak jego znani rówieśnicy: Faulkner, Steinbeck czy Dos Passos). I w zasadzie apolitycznym, bo skupia się na zwykłych ludziach szukających jasnych, egzystencjalnych prawd. Uprawia styl powściągliwy, pozornie płytki, podszyty ironią, ale sugestywny w swej prostocie i symbolice. Pisze o świecie osadzonym w chaosie i rywalizacji, pięknie i brutalności życia, radości męskiej przygody i potrzebie odwagi w obliczu klęski, ludziach, których można „zniszczyć, ale nie pokonać”. Jak Santiago z powieści *Stary człowiek i morze*, znużony trudami życia kubański rybak, który choć przegrywa z morzem, z wręcz antycznym uporem wygrywa z własną słabością.

W młodości kształtowały go przygody wśród dzikiej przyrody Michigan, bunt wobec wygodnego mieszczańskiego życia i europejska wojna (pierwsza światowa) z całą jej bezsensownością i okrucieństwem. Mając dziewiętnaście lat, nie mogąc wstąpić do wojska, pojechał, jako sanitariusz amerykańskiego Czerwonego Krzyża, na front włoski. Swoje doświadczenia sfabularyzował w wydanej dużo później powieści *Pożegnanie z bronią* (1929), w której szukający sensu życia, niedoświadczony, zbuntowany wobec religii, patriotyzmu i wszystkiego, co wzniosłe, amerykański ochotnik Frederic Henry dochodzi do wniosku, że istotą każdej wojny jest niszczycielski chaos, a wiara w bohaterstwo i poświęcenie przestała mieć sens. Zniechęcenie i cynizm stają w szranki z miłością i rozsądkiem, gdy ranny Frederic, zakochawszy się w szpitalu w angielskiej pielęgniarce, próbuje wyrwać się z piekła wojny, zawrzeć z nią „odrębny pokój”. Udaje im się uciec do bezpiecznej Szwajcarii, ale tam kobieta umiera wraz z dzieckiem w czasie porodu.

We wczesnych latach dwudziestych Hemingway pojawia się w Paryżu, gdzie poznaje grono młodych, ambitnych twórców: Jamesa Joyce'a, Ezra Pounda, Scotta Fitzgeralda i Gertrude Stein. Tu spędza najszcześniejszy okres swojego życia, tu osadza swoją pierwszą, szybko napisaną, niekonwencjonalną stylistycznie powieść *Słońce też wschodzi* (1926), utwór dla wielu młodych Amerykanów tamtej doby wręcz kultowy, swoisty literacki manifest „straconego pokolenia”, jak nazwie amerykańskich ekspatriantów w powojennej Francji Gertrude Stein. Bohater-narrator, Jake Barnes, jak jego koledzy, jest gwałtownie odarty z wiary w sens życia. Poharatany przez pocisk, nie może współżyć z pociągającą go Lady Brett Ashley, która odwzajemnia jego uczucia i sygnalizuje cierpiętnicze gesty, ale trafia w ramiona innych mężczyzn. Jake nie skarży się i nie filozofuje, w powojennym chaosie szuka prawd najprostszych: „Może jeżeli ktoś się dowie, jak trzeba żyć na świecie, wywnioskuje z tego, o co w ogóle chodzi” (przeł. Bronisław Zieliński).

*Interesował się wojną, bo
wydawała się ona generować
takie proste pytania*

Interesował się
wojną, bo wydawała
się ona generować
takie proste pytania.
Rejestrował jej
karykaturalne pozy,

ironie i przypadkowość, pokazywał, jak przetwarza ją i odnawia ludzka wyobraźnia. Opisywał ją, używając zwykłych, oszczędnych słów i niegłębokich refleksji. W *Zielonych wzgórzach Afryki* przyznał, że w wojennych zmaganiach widział „jeden z ważniejszych tematów i na pewno jeden z najtrudniejszych do rzetelnego opisanie, [...] coś zupełnie niezastąpionego” (przeł. Bronisław Zieliński). Choć wcześniej dostrzegał globalną groźbę faszyzmu i przekonywał, m.in. w *Komu bije dzwon* (1940), że wojna „w dobrej sprawie” godna jest ran i ofiary z

życia, nie idealizował jej i nie szukał w niej politycznego sensu. Właściwie unikał obrazów walki, skupiał się na jej konsekwencjach, na traumach, obrażeniach, szpitalnych kuracjach, rozmowach z żołnierzami, którzy chcą wyrwać się z pól śmierci, wrócić do domu, młodości, przygody, bezpieczeństwa. Był pewien, że wojna nie szanuje idealistów. Bohater *Komu bije dzwon*, Amerykanin Robert Jordan, zakochany w prostej, tragicznie skrzywdzonej przez wojnę dziewczynie, umiera, wspierając oddziały sabotujące faszystowskie siły Franco.

W latach trzydziestych, oprócz angażowania się w wojnę domową w Hiszpanii, której poświęca kilka innych utworów i liczne reportaże, Hemingway w roku 1933 odwiedza Afrykę. Przywozi z niej myśliwskie trofea i materiał na *Zielone wzgórza Afryki* (1935), a także kilka znakomitych opowiadań. *Zielone wzgórza Afryki*, jak sam na początku zaznacza – „absolutnie prawdziwa książka”, to wygłaszane przy ognisku i alkoholu, przeplatane myśliwskimi wspominkami refleksje z podróży, ukazujące, dosadniej niż dawniej, pragnienie pisania o sobie z mieszanią chępliwości i niepewności, zazdrości i pokory, zarówno w tropieniu zwierzyny, jak i dążeniu do literackich triumfów. To także wyraz podziwu dla realistów takich jak Stephen Crane, Henry James, a nade wszystko Twain, i pogardy dla romantyków, Emersona czy Hawthorne’a, którzy, czytamy, posługiwali się słowami nieużywanymi przez ludzi, a zamiast ciała „mieli umysły [...] grzeczne, suche, czyste umysły” (przeł. Bronisław Zieliński). Jest też w *Zielonych wzgórzach Afryki* krytyka Ameryki, za którą Hemingway nie tęskni, bo jej dobry czas już minął. W opowiadaniach „Śniegi Kilimandżaro” (1936) i „Krótkie szczęśliwe życie Franciszka Macombera” (1936) powraca motyw mężczyzny zranionego, niespełnionego, ale uparcie szukającego prostych życiowych rozwiązań i jasnych odpowiedzi. Bohaterowie, zanim umrą, bronią własnego wizerunku, męskości, głoszonych

ideałów. Dochodzą obawy własne Hemingwaya o niszczycielską moc pieniędzy i kobiet, utratę męskich ambicji, atrofię artystycznej potencji, a także „firmowy” wątek pisarza – godność w obliczu śmierci.

Po drugiej wojnie, której koniec śledził w Europie (i twierdził, że był jednym z pierwszych wśród wyzwolicieli Paryża), Hemingway jest już powszechnie rozpoznawany, jako twórca posiadający osobliwie męską optykę i własny, siermiężny, charakterystycznie niedopowiedziany, czasami, jak na tamte czasy, ostry język[1]. W jego życiu i prozie coś jednak zaczyna się zmieniać. Wzór pisarskiej dyscypliny i pewności siebie coraz intensywniej przeżywa duchowe konflikty i utratę wiary w to, co robi. W kolejnych, długo i z mozołem pisanych teraz powieściach i opowiadaniach, których nie chce publikować, Hemingway z trudem szuka stylu adekwatnego do skomplikowanej powojennej rzeczywistości, a dawne doświadczenia postrzega, jako nieprzydatne. Gdy wraca do ulubionego dawniej tematu wojny – np. w powieści *Za rzekę w cień drzew* (1950) – pisze o niej inaczej. Wydaje się parodiować samego siebie i ośmieszać mit, który tworzył. Pułkownik Richard Cantwell widzi brzydotę przemocy, dostrzega wrażliwość i piękno miłości, sens analizowania pamięci. Dawne hemingwayowskie pozy rozpadają się też w niewydanych za życia *Wyspach na Golsztromie* (1970) czy w opublikowanej dopiero w 1999 roku *To co prawdziwe o świecie*, gdzie Bwana lub Papa, czyli on sam, niby twierdzi, że jest szczęśliwy, że powinien (będąc tam wcześniej, w latach trzydziestych) na stałe pozostać w Afryce, ale nie śpi po nocach, cierpi na senne koszmary, walczy z widmem nowych nieokreślonych niebezpieczeństw, nagłej śmierci.

Najbardziej chyba zaskakuje długo chowana, wydana (wbrew jego wcześniejszym prośbom) w roku 1986, powieść *Rajski ogród*, nad którą pracował, z dłuższymi przerwami, przez ostatnie piętnaście lat życia. Jej narrator, młody, podobny do Hemingwaya pisarz, weteran pierwszej wojny, podróżując ze swoją młodą żoną po Francji, jest świadkiem „diabelskich rzeczy”: jej potrzeby bycia „także chłopcem”, relacji z inną kobietą i zmuszania go do udziału we wspólnym seksie. Godzi się na nie, ale potem chowa w świecie wspomnień i stworzonej przez siebie, wyidealizowanej „krajnie pisania”. Życie postrzega, jako groźny splot knowań, namiętności i egzystencjalnej pustki. Przyznaje, „jak bardzo jest rozdarty, jak oderwany od rzeczywistości”, „cały zatopiony w nierzeczywistości, w jaką przemieniła się ich rzeczywistość” (przeł. Mira Michałowska). Powieść zawiera zaskakująco dużo, jak na Hemingwaya, scen łóżkowych, a odniesienia do fantazji, których bohater się boi, ale które go pociągają, to możliwe zainteresowanie się pisarza możliwościami budzącego się właśnie, otwartego na erotykę literackiego postmodernizmu. Po przeczytaniu *Rajskiego ogrodu* E.L. Doctorow napisze, że jej autor jest „odważniejszy niż myśleliśmy”, a powieść jest niewątpliwie oznaką tego, że próbował on „przetwarzać” wcześniejsze poglądy, że chciał „mniej literackiej bigoterii, a więcej prawdy”. A Kenneth Lynn będzie przekonany, że zawarte w powieści „transseksualne fantazje” świadczą, że Hemingway nie był pisarzem, ani człowiekiem, za jakiego był brany, że był źle odczytywany i interpretowany zarówno przez swoich miłośników, jak i wrogów”.

Nie mając jeszcze sześćdziesięciu lat, Hemingway jest człowiekiem schorowanym, tracącym wiarę w to, co robił. Cierpi na liczne choroby, także na postępującą utratę pamięci i głęboką depresję. Nie leci do Sztokholmu by odebrać Nagrodę Nobla. Na początku roku 1961 nie jest w stanie napisać jednego zdania, jakie wcześniej przyrzekł dodać do

księgi upamiętniającej inaugurację prezydentury Johna Kennedy'ego. Kilka miesięcy później wkłada w usta (jak 2 lipca 1961 roku podał tygodnik *Life*) lufę swojej ulubionej, potężnej, kupionej w Abercrombie & Fitch dubeltówki. Ale i ten szczegół zostanie po latach podważony – strzelił z broni na gołębice i kaczki.

Hemingway pozostaje ważny dla Ameryki, bo odnowił język prozy, zmienił jego rytmy i akcenty. Pokazał atrakcyjność języka prostego, niedopowiedzianego, ironicznego, odnajdowanego w realiach współczesnych mu wydarzeń. Wprowadził powieść w tryb niepolerowanej prostoty bliski psychologii Amerykanów, tryb, z którego nie mogą i nie chcą się wyzwolić. Pokazał zalety tworzenia bliskości z bohaterem bez rozwlekłego opisywania świata, obserwowania bez wyjaśniania. Powiedzenie, że ktoś pisze „prostą hemingwayowską prozą”, funkcjonuje ciągle jak ponadczasowy komplement. Wpisał też w prozę amerykańską niepocztówkowe, ironiczne spojrzenie na własny kraj.

*Właśnie między wizjami, jak i
stylistykami Hemingwaya i
Faulknera rozwinęła się
unikalna literacka formuła
powojennej prozy
amerykańskiej*

Celebrował styl jakże inny od tego, jaki ciągle obowiązywał, a jaki mistrzowsko odnawiał jego rówieśnik William Faulkner (1897-1962), drugi, najbardziej chyba

wpływowi pisarz amerykański drugiej połowy dwudziestego wieku[2]. Prozy rozległej, gęstej i wieloznacznej, pełnej pedantycznych rozmyślań, treści podświadomych i historycznych odniesień. Do dziś

literatura amerykańska oscyluje między takimi odmiennymi postawami, a Hemingway i Faulkner pozostają w niej jak wzorce miar. Definiując prozę McCarthy'ego w *To nie jest kraj dla starych ludzi*, czołowa recenzentka „New York Timesa” Michiko Kakutani lokuje ją pomiędzy „czystą prozą hemingwayowską i pseudofaulknerowską górnolotnością”, co może dodatkowo sugerować, że łatwiej jest sięgać po „czystego” Hemingwaya niż skomplikowanego Faulknera. Pisząc o twórczości Tima O'Briena, ta sama krytyczka dostrzega nakładanie się „ostrzych, pozbawionych sentymentów rytmów Hemingwaya z opisami bardziej lirycznymi”. Właśnie między wizjami, jak i stylistykami Hemingwaya i Faulknera rozwinęła się unikalna literacka formuła powojennej prozy amerykańskiej. Nie tylko męskiej. Jej podszyta absurdem i dowolnością nonszalancja idzie w kierunku albo prostego, ironicznego i muskularnego opisu życia, albo przenikliwej i nostalgicznej miłości do sensu, całości i korzeni. Czasami łączy obie możliwości lub modyfikuje je nasilającymi się od lat sześćdziesiątych wpływami postmodernizmu.

Choć już w latach sześćdziesiątych krajobrazy prozy amerykańskiej ulegają wyraźnej przebudowie dzięki młodym, zdobywającym światowy rozgłos już pierwszymi utworami pisarzom, jak Jack Kerouac, J.D. Salinger, Norman Mailer, John Updike i Philip Roth czy zuchwałym eksperymentatorom, jak John Barth czy Donald Barthelme (którzy celebrowali to, co tak podnieca i przeraża Hemingwaya w *Rajskim ogrodzie* – „nierzeczywistość, w jaką przemieniła się...rzeczywistość” (przeł. Mira Michałowska), pouczające jest śledzenie tego, jak ci i inni młodzi twórcy – czasami wręcz powołując się na niego, jak robił to młody Mailer – wydobywali i korygowali odcienie propagowanej przez Hemingwaya prostoty, jak wymuszali jeszcze większą skrótowość i

sugestywność, jak wkładali jego ostry, ale dość tradycyjny realizm w bunt, protest lub cyniczną grę. I jak, obalając narodowe mity, powielali jego frustracje, niepewności i obawy.

Już w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku wiadomo było, że nie tylko biali będą kształtować jej rozwój. Począwszy od lat pięćdziesiątych przejmująco i gniewnie przemawiają Afroamerykanie: Ralph Ellison i James Baldwin, a w kolejnych dekadach m.in. Alice Walker, Gloria Naylor, Toni Cade Bambara i John Edgar Wideman. I oczywiście zmarła kilka lat temu Toni Morrison. Innym ważnym, budzącym się jeszcze za życia Hemingwaya nurtem literatury amerykańskiej jest twórczość pisarzy pochodzenia żydowskiego. Isaac Bashevis Singer, Bernard Malamud, Philip Roth i Saul Bellow, łącząc zuchwałą satyrę z obyczajową przenikliwością, realizm z autotematyczną brawurą, politykę z farsą, wpisują w nią niedostrzeganą dawniej żydowską magię, smutek i humor, a także śmiałą erotykę.

Są też inne ważne zmiany. Od początku lat sześćdziesiątych prozę amerykańską w sposób wyraźny i często gniewny zaczynają kształtować kobiety. Powieść *Szklany klosz* Sylvii Plath, której bohaterka dusi się w banałach narzucanej jej mieszczańskiej rutyny i komercji, równie mocno wstrząsa Ameryką, co pochodzący z tego samego roku manifest nieposłuszeństwa i gniewu zawarty w manifestie *Mistyka kobiecości* Betty Friedan. Kolejne dekady przyniosą coraz bardziej gniewne głosy feministek postulujących odrzucenie społecznych i kulturowych ograniczeń Amerykanek, a także potrzebę stosowania nowych pojęć i słów w odniesieniu do kobiecej seksualności. Widzą potrzebę obalania istniejących dotąd sposobów oceniania kobiet na podstawie wyglądu, wprowadzają do literatury

tematy takie jak otyłość czy LGBT. Czasami akceptują skrajności, jak robi to aktywistka Andrea Dworkin, przekonywująca, że seks to akt patriarchalnego podporządkowania kobiety, a celem pornografii jest erotycznie maskowana potrzeba dominacji i przemocy wobec kobiet. Białym feministkom wtórują, zmęczone paternalizmem ich własnych kręgów kulturowych, pisarki etniczne, jak Alice Walker czy inicjatorka tzw. Ruchu Literackiego Czarnych Kobiet Maya Angelou. Proza jednych i drugich szybko staje się czołowym nurtem prozy amerykańskiej. W roku 2017 wzbogaci ją (sprowokowana skandalami producenta filmowego Harveya Weinsteina) „powieść #MeToo” skupiona na molestowaniu i krzywdzeniu kobiet przez ich pracodawców i partnerów.

Sam przecież, już jako zaledwie dwudziestokilkuletni autor, mówił: „Nie mówcie ani słowa więcej, niż jest to absolutnie konieczne”

Jak komentowałyby te, i inne nurty prozy amerykańskiej – na przykład przebudowujący zarówno literaturę, jak i mentalność Amerykanów

postmodernizm – szukający tradycyjnego porządku i prostych przyziemnych prawd realista Hemingway? Czy akceptowałyby ich ideologie i nietradycyjne postawy? Czy może wolałyby podkreślać swój wpływ na minimalizm, ruch, jaki wyłonił się w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku, którego przedstawiciele (jak Raymond Carver czy Ann Beattie), pisząc w sposób prosty i niedomówiony, najczęściej o zwykłych przyziemnych wydarzeniach, świadomie jedynie sugerowali głębsze emocje i znaczenia. Sam przecież, już jako zaledwie dwudziestokilkuletni autor, mówił: „Nie mówcie ani słowa więcej, niż jest to absolutnie konieczne”

A może widziałby się ojcem agresywnej prozy, jaką pisze urodzony rok po śmierci Hemingwaya Chuck Palahniuk, w której mężczyźni bohaterowie czując, że są lekceważonym, nawet wykastrowanym pokoleniem, marzą o narodowej insurekcji, Dniu Korekty, akcjach takich, jakie miały miejsce na Kapitolu w ostatnich dniach prezydentury Trumpa (w *Dniu prawdy*, 2019) czy chcąc „uwolnić świat od historii” tworzą kluby walczących na pięści, które szybko zamieniają w organizacje terrorystyczne atakujące korporacyjną Amerykę (*Podziemny krąg*, 1996). Palahniuk, jak Hemingway, pisząc głównie o świecie mężczyzn, brutalnych prawach przetrwania i jednostkowej odwadze, oferuje skrótowych bohaterów, fabuły niedopowiedziane, morały zaledwie sugerowane, uproszczony język. Jest jednak znacznie bardziej cyniczny. Odrzuca prostolinijność, odwagę, wiarę w siłę jednostki.

A jak sześćdziesiąt lat po śmierci oceniają Hemingwaya jego rodacy? Ci, którzy go czytają, niewątpliwie widzą jego trwały wpływ na literaturę i język naszych czasów. Pamiętają, że był dla ich kraju ważnym i przełomowym pisarzem, a próby podważania jego literackiej wielkości, szczególnie w czasach ideowego chaosu, nie mają sensu. Jednak patrząc nerwowo na pomniki swojej kultury i historii, czują potrzebę rozliczenia się także z nim. Pamiętają o jego macyzmie, przejawach antysemityzmu i rasizmu, o alkoholizmie, no i o tym, że dla zabawy zabijał tyle lwów i słoni. W *To co prawdziwie o świecie* pisał przecież bez żenady o przyjemności, jaką dawały mu padające zwierzęta, i o tym, jak „ta cudowna rzecz, polowanie” przynosiła mu spokój, bo była „dużo starsza niż religia”.

Jak reagowałby dziś Hemingway na tak zmieniające się poglądy swojego społeczeństwa? Czy w Ameryce rozrywanej przez skrajności liberalizmu i konserwatyzmu zmieniłby swoje przekonania i styl, czy bardziej otwarcie wyznawałby sugerowaną, ale skrywaną pod koniec życia „genderową płynność”? Czy akceptowałby świat rozszalałej technologii i bezustannej komunikacji społecznej? Wreszcie, jak patrzyłby na odradzanie się nacjonalizmów, wywijających amerykańską flagą patriotów wzywających do obalenia instytucjonalnej Ameryki i proliferację szaleńców strzelających nie do zwierząt, ale własnego otoczenia? Czy powiedziałałby znów (jak w *Zielonych wzgórzach Afryki*), że nie lubi Ameryki, „bo myśmy zrobili z niej diabelne paskudztwo”.

Krzysztof Andrzejczak

Amerykanista, literaturoznawca, emerytowany profesor UŁ, autor, m.in., wydanej w 2022 roku *Od Hemingwaya do powieści #MeToo* (Universitas).

Przypisy:

[1] Pisarz wpadł w furję (dowiadujemy się w ujawnionej w 2020 roku korespondencji), gdy dowiedział się, że w brytyjskim wydaniu jego *Śmierci po południu* „nieakceptowane przez angielskich czytelników” wulgaryzmy zastąpiono grzeczniejszymi formami.

[2] To Faulkner na spotkaniu ze studentami stwierdził (co podchwyciła prasa i co rozzłościło Hemingwaya), że twórcy Komu bije dzwon brak jest pisarskiej odwagi w używaniu słów trudnych, takich, „które trzeba

by sprawdzić w słowniku”.

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



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
