

RAZGLEDI

ERNEST HEMINGWAY ALI SODOBNA AMERIŠKA ZAVEST

Bogomil Fatur

1

Začetki nacionalne ameriške književnosti padajo v tisto razdobje, ki ga v evropski kulturni zgodovini nazivamo s splošnim imenom razsvetljenstvo, racionalizem. Kar je bilo na področju literature v Ameriki ustvarjenega pred tem časom, nosi v celoti pečat kolonialne odvisnosti od matične dežele Anglije — od njenega jezika, njene tradicije, njene literarne tematike, njene idejne problematike. To je v pravem pomenu besede otroška doba ameriške beletrije, katero literarni zgodovinarji štejejo nekako od pionirskih začetkov 1588 do 1776, ki je rojstno leto velike republike združenih ameriških držav (*Declaration of Independance*, dne 4. julija 1776) ter obenem tudi začetni datum ameriške književnosti v avtohtonem, svojstvenem, nacionalno samostojnem smislu.

Imena in dokumenti prvega obdobja ameriške literature so dovolj številni, a danes že prilično daljni in pozabljeni; osredotočijo se slednjič v življenju in delu Benjamina Franklina, prvega Američana s svetovnim slovesom, ki pa že tvori očiten prehod v novi čas, v revolucijsko razdobje, v racionalizem. In Benjamin Franklin je bil tudi tisti, ki je v svoji Avtobiografiji izoblikoval enega najpopolnejših likov zgodnjega Američana, ki je na najbolj neposredni način izpovedal duhá pionirstva in kolonizatorstva, kateri je iz brezoblične nezmerne množice in mešanice ljudstev ustvarjal in ustvaril avtohtoni ameriški narod. Ko je ta znameniti mož v svojem osemdesetem letu pisal lastni življenjepis, je v njem podal obenem klasično podobo svoje rase, njenih tipičnih lastnosti, njene lahko bi rekli življenjske filozofije. To je apostol trezne stvarnosti, lahko ironičen, zavedajoč se svojih zmožnosti in svojih nalog, razumsko razsoden, meščansko moraličen, verujoč v svojega nevtralnega, ljubkega, yankeejskega boga, ki sprejme slehernega svojega zvestega in dobrega vojščaka v sveta nebesa, pa bodi kvaker, anglikanec ali katoličan. Tu je izpovedan primarni ameriški nagon praktične materialne dejavnosti, duh ekonomizma — izrazito ameriška filozofija materialističnega optimizma, romanticizem prosperitete, osebnega uspeha in moči. Kolonizator in pionir — lik prvotnega Američana — človek trde pesti in premočrtne volje, se ne more ustavljati na svoji poti, da bi kaj dosti razmišljal, se ne sme pogrezati v faustični — tipično evropski — svet človeške duševnosti, da bi poslušal čiste ali vznemirjene glasove svoje notranje zavesti in vesti. Zakaj novi kontinent okoli njega je bil vse premoogočen, preogromen in tudi prenevaren, to je bila divja celina, ki jo je treba ukrotiti, obdelati in civilizirati. Vse energije pionirja so bile obrnjene navzven, najbolj vsakdanje konkretno kolonizatorsko in civilizacijsko delo je bilo, vsa njegova izpoved, njegova vera, njegova moč in njegov ponos.

Iz tega duhá je rastle mlada ameriška književnost.

Istega duhá razodeva še dolgo, skozi desetletja, skozi dve stoletji, nemara skoraj — do danes?

S tem duhom je zmagala, z njim si je osvojila svet.

Danes — se ob krizi tega duhá zrcali v literarnem delu Ernesta Hemingwaya — pa tudi Williama Faulknerja ali Johna Steinbecka ali Nelsona Algren — nova, sodobna ameriška zavest.

2

Če lahko v sleherni literaturi govorimo o nekem njenem tipičnem junaku, potem je to v ameriški književnosti ideal mladega moža, podvzetnega in samozavestnega, nemalokdaj tudi brutalnega in primitivnega. Ta junak je neposredni potomec tistega Stezosledca, ki ga je ustvaril James Fenimore Cooper, in vseh ostalih njegovih heroičnih trapperjev, »pionirjev«, »vohunov«, »zadnjih Mohikancev« in kar je še sličnih, romantično navdahnjenih osebnosti iz pripovednega dela tega znamenitega avtorja, katerega roman *The Spie* je bil dejansko prvi zmagoslavni korak ameriške proze v svetovno literaturo. Ob njegovih zgodbah so se vse doslej pozabavali že tisoči in milijoni doraščajočih dečkov po vsem svetu in celo stari, gosposki Goethe jim je vedel povedati precejšnjo mero pohvale in priznanja. To je bilo navdušujoče, izpodbudno, izrazito mladostno pisanje, v katerem se je prvič odzrcalil tipični ameriški literarni junak; in ni zgolj slučaj, če je šel ob njem po stari Evropi val navdušenja in je na priliko Honoré de Balzac zapisal o Cooperju takele besede: »Če bi bil ta mož tolikšen mojster človeške karakterizacije, kot je mojster prirodnega elementa, potem bi bil lahko izrekel najvišjo besedo pripovedne umetnosti.«

Ta ameriški ideal brutalnega mladega moža, osvajalca in bojevnika, pionirja in kolonizatorja, je prisoten posej v ameriški književnosti vse do današnjih dni; v enaki meri se je po zakonu psihološke nujnosti pojavil tudi v ameriškem filmu, brž ko je ta umetnost na novem kontinentu dosegla določeno stopnjo zrelosti.

Nekaj pričevanj iz literature:

Herman Melville — višek ameriške romantike — in njegov kapitan Ahab v fantastični, demonični, skozi sto poglavij trajajoči borbi z belim kitom;

Mark Twain — njegov Tom Sawyer in Huckleberry Finn, njegove zgodbe z Mississippija. Dogodivščine Toma Sawyerja so bile prav gotovo tipična epika mlade Amerike in ni slučajno, da je junak zopet doraščajoči deček: ves karakter te literature je mladosten in mladeniški po svojem neukročeno podvzetnem duhu, po svoji neizčrpni, naravnost patetični sli po dogodkih, dognanjih in spoznanjih;

Jack London — tu nas pa preseneti kar cela galerija likov in usod, ki so živa ponazoritev tipično ameriškega pojmovanja in literarnega oblikovanja. Če se je s Twainom končala neke vrste idilična doba ameriške beletrije in je prihajala nova generacija, generacija realistov, generacija družbenih kritikov — Uptona Sinclaira, Theodora Dreiserja, Sinclaira Lewisa — potem tvori primitivna in silovita epika Kalifornijca Jacka Londona prehod iz enega razdobja v drugo. Tu je še vedno tipična Amerika, dežela silnih pustolovščin, domovina eksotičnih krajev in ljudi. Tu je njen elementarni

pisatelj, sam najbolj fantastična, nemirna, vagabundska natura. »mornar na konju«, kot ga skuša zanimivo označiti biograf Irving Stone. Tu je zopet literatura kot življenjski izraz moža volje in dejanj, apoteoza takih karakterjev, kot so Wolf Larsen, Dick Forest ali Martin Eden, sami zastopniki robustne, narurne moči. In vendarle — v nekaterih Londonovih izredno posrečenih krajših zgodbah se pripravlja tudi že novi, nekoliko razkrojeni človek kapitalistične civilizacije, celo kritik sodobnih družbenih razmer. To je nota, ki veže Jacka Londona, sicer nepresežnega slikarja eksotičnih pokrajin in dogodb, na moderne pisatelje iz epohe kapitalizma. In v vsem tem je London pravzaprav zgolj iskreni umetniški izpovedovalec svojega lastnega življenja, sam prapodoba svojih junakov, »mornarjev na konju« kakor on.

To bi bilo samo nekaj literarnih reminiscenc.

In književnost sodobne Amerike?

5

Ko je francoski eksistencialist Jean-Paul Sartre pisal o sodobnem ameriškem romanu, je označil njegovo svojevrstno modernistično tehniko kot glavni vzrok za zmagovito pot te beletrije po vsem zahodnem, zlasti po francoskem in angleškem čitajočem svetu. Toda to je zgolj formalni princip; dejanska specifičnost sodobnega ameriškega pisanja je globlja in temeljitejša, obenem pa zopet zvesta tradiciji.

Tudi sodobni ameriški književni junak — pri Faulknerju, pri Hemingwayu, pri Nelsonu Algrenu, pri Steinbecku — se prikazuje evropskemu bralcu kot svojevrstno heroizirano bitje, mladostno in na neki način skoraj pravljico, da ne rečem naravnost legendarno. To je nekdanji mladi mož Jamesa Fenimora Cooperja, seveda v okviru moderne urbanizirane civilizacije; na mesto Cooperjevih lovcev in trapperjev, ki so se borili z džunglo prirode, je stopil sodobni junak v borbo z džunglo moderne družbe. Kot njegov prednik izpred dveh stoletij je tudi on nekakšen individualistični izobčenec, ki je stresel s sebe okove družabnih norm in meril. V tej svoji divji izolaciji živi po edinem zakonu lastne volje, lastne brutalne sile in ne čisto precizne vesti. To je svojevrstna fantastična prirodnost, elementarnost človeka sredi neizmernega kontinenta, ki v očeh povprečnega Evropejca še vedno krije v sebi najbolj nenavadne in silovite možnosti. Od Faulknerjevega Joe Christmase v romanu Svetloba v avgustu pa do samotnih Hemingwayevih junakov, od Steinbeckovih ali Algrenovih bosjaških postav, ki spominjajo na osebe Maksima Gorkega, in še nazaj do junaka Dreiserjeve Ameriške tragedije ali do Lewisovega Arrowsmitha — sami tako imenovani »outlaw« tipi, ljudje izven zakona, ljudje onstran običajnega, vsakdanjega in normalnega. To je slej ko prej podoba samotnega, individualističnega, sredi brutalne prirode samemu sebi prepuščenega človeka, pionirja in kolonizatorja, ki se mora prebiti na lastno pest. Zato je v ameriškem romanu, zato je v ameriškem filmu, ki je v marsičem še bolj karakteristična, še bolj repórterška umetnost kot literatura, toliko gangsterjev ali vsaj družabnih izobčencev, ki se s sumljivo vztrajnostjo gibljejo na temni poluti življenja.

Elementarnost in brutalnost, izolacija, nasilnost in uničevalnost — lik nagonskega človeka sredi sovražne nature, to je zanesljiva signatura ame-

riškega književnega junaka od Cooperja do Hemingwaya. To je obenem nesporen dokaz, kako trdno je ameriška oblika življenja zakoreninjena v globinah neomejenega, absolutnega individualizma. Vsi veliki ameriški romanopisci so slednjič zgolj odraz življenjske resničnosti svoje rodne dežele: ameriška književnost je svetu posredovala nov tipični literarni lik, bistveno različen od angleškega, ali francoskega, ali ruskega, ali španskega — pač zato, ker je Američan sam predstavljal nov človeški lik in format. »Junaka ameriškega romana lahko mirno imenujete lovca na srečo,« pravi ameriški esejist in filozof newyorške univerze William Barrett, »pustolovca, ki stalno eksperimentira nekje ob robu novih, neomejenih, neobičajnih možnosti in usod — in vendarle je druga stran te medalje čudna praznina, pravi vacuum, kjer bi moral biti center človeškega svetá.«

Junak ameriškega romana, v nič manjši meri sodobnega romana, je stalno na preži za dogodki in doživetji, ob tem pa v stalnem iskanju svojega lastnega jaza — pomislimo spet na Faulknerjevega Christmasa, na Steinbeckovega Joada, na Hemingwayevega Roberta Jordana — ki mu je prav tako tuj in nepoznan, kakor je bila zemlja, v katero je pričel prodirati šele pred dobrimi tristo leti, ko je ladja s poetičnim imenom *Mayflower* izkrcala ob prisojni strani Massachusettsa prve naseljence — čudovito družčino vagabundov in verskih fanatikov, izobčencev starega svetá, ki so iz Evrope prinašali s seboj mimo stoterih razočaranj in tegob predvsem neizmerno voljo do življenja in naravnost pošastni pohlep po novih dobrinah, nagon osvojevanja brez tiste notranje kontrole, ki jo nad junakom evropskega romana od Tristana in Izolde dalje neprestano izvaja njegova moralna zavest.

4

Oglejmo si v luči zgornjih ugotovitev, ki so po naši presoji važne za tipologijo ameriške literature, pisateljski opus danes nedvomno najpomembnejšega ameriškega prozaista Ernesta Hemingwaya. To je pisatelj, v čigar romanih in novelah* prihaja do polnega izraza dosedanja tradicija ameriškega pisanja, a se mimo tega v njih razodeva bistveno višja stopnja sodobnega ameriškega duhá, se zreali kriza, ki jo na moralnem področju preživlja sodobna ameriška zavest.

Ni čuda torej, če je Ernest Hemingway, zlasti še spričo izrednih umetniških kvalitét svojega dela, danes najbolj slavljene ameriški pisec; toda to svojo

* Hemingwayeva bibliografija obsega do danes naslednja poglavitna dela (glej Fr. B. Millett, *Contemporary American Authors*, 1944): *Three Stories and Ten Poems*, Tri povesti in deset poezij, 1925. — *In Our Time*, O naši dobi, 1924. — *The Torrents of Spring*, Vrelci pomladi, 1926. — *The Sun Also Rises*, In vstalo je sonce, 1926. — *Fiesta*, 1926. — *Men Without Women*, Možje brez žená, 1927. — *A Farewell to Arms*, Zbogom orožje, 1929. — *Death in the Afternoon*, Smrt sredi popoldneva, 1932. — *Green Hills of Africa*, Zeleni bregovi Afrike, 1935. — *To Have and Have not*, Eni imajo, drugi nimajo, 1937. — *The Fifth Column*, Peta kolona, 1938. — *For Whom the Bell Tolls*, Komu zvoní, 1940. — *Across the River and into Trees*, Preko reke in po gozdovih, 1951. — *The Old Man and the Sea*, Stari mož in morje, 1952. — To bi bila poglavitna knjižna dela, izmed novel je posebej omeniti zlasti mojstrsko Sneg na Kili-mandžaru, ki jo imamo tudi v slovenskem prevodu. (Op. pis.)

slavo je dosegel pravzaprav že kot čisto mlad avtor, brž po prvi svetovni vojni, ko se je z ostalimi pesniki in umetniki tako imenovane »izgubljene generacije« — z Gertrudo Steinovo, z Ezra Poundom, s F. Scott Fitzgeraldom, z Johnom O'Hara, s Fordom, z Williams Carlos Williamsom in drugimi — naselil v Parizu. In kar je slučaj le pri prav redkih ameriških literatih, ta Hemingwayeva slava traja skozi dve desetletji, vse do današnjega dne. Številno njegovih epigonov v Ameriki, v Angliji in na evropskem kontinentu še vedno raste, kar je nedvomen dokaz za dejstvo, da je Hemingway izrazito sodoben, izrazito aktualen pisatelj, da je prirojeno občutje sodobnosti v njegovem pisanju intenzivnejše kot v katerem koli drugem. Pa vendarle ta skrajno prefinjeni način tempiranja pri Hemingwayu nima ničesar sličnega z običajnim ameriškim literarnim žurnalizmom, ki je v toliki meri in pri toliko avtorjih od Irvinga Washingtona do Sinclaira Lewisa nemalokdaj huda cokla na poti do umetniške popolnosti.

Hemingway pa je umetnik najpristnejšega kova; vedno je naravnost religiozno oboževal stil in čistost pripovedovanja, ali kakor sam značilno pravi v nekem svojem uvodu: »Hotel bi zvedeti, kaj je mogoče doseči v prozi, če ima pisec resen namen in vsaj malo pisateljske sreče... Mislim na četrto in peto dimenzijo, ki sta ostvarljivi... To je dosti težje od poezije. To je proza, kakršna nemara še ni bila nikdar napisana... Pa bi jo bilo treba napisati brez vsakih trikov in literarne prevare... brez vsega tistega, kar literaturo tako rado popači in pokazi.« (The Green Hills of Africa, Zeleni bregovi Afrike, 1955.)

Ernest Hemingway se je rodil leta 1898 v Oak Parku v državi Illinois. Bil je potomec staroameriške priseljeniške rodbine, ki je živela na novem kontinentu že blizu dvesto let. Oče je bil mestni fizik in je sina pogosto jemal s seboj, ko je kot zdravnik obiskoval Indijance v taboriščih, hodil na lov in ribolov; življenje v prirodi, ribarjenje in lovska strast so ostale Hemingwayu vse poslej osnovne dobrine fizičnega ugodja. Bil je vzgojen svobodno, popolnoma nepuritansko, moško in skoraj divje. Od doma je šel že kot deček in s petnajstim letom je od blizu spoznal brutalno življenje po michiganskih gozdovih. Pred prvo svetovno vojno si je služil kruh kot poljski delavec, kot boksar, kot časopisni repórter.

Devetnajstleten se udeleži prve vojne kot prostovoljec na italijanski fronti; ranjen in odlikovan. Toda vojna mu ni zgolj šport in zabava — doživlja jo kot silovito klavnico človeških usod, kot anarhijo, kot brezumno anomalijo, kot anonimno umiranje brez lepote in dostojanstva. Edina pozitivna postavka: na ozadju tolikšnih strahot se še jasneje odraža edinstvena dragocenost človeškega življenja.

Po vojni je Ernest Hemingway nekaj časa novinar v Grčiji in na Bližnjem vzhodu. Potem odide v Pariz kot korespondent časopisa Toronto Star. V družbi z ameriški pisatelji in umetniki, ki so prebivali v Parizu in se po neki definiciji Gertrude Stein nazivali »The Lost Generation«, je tudi Hemingway v desetletju od 1920 do 1930 preživel svoje življenje po pariških kavarnah, hodil na konjske dirke, rad pogledal čez Pirenceje v Španijo, obiskoval biko-borbe, pozimi smučal, poleti potoval. Tako je dodobra spoznal Evropo, Afriko in bližnjo in daljno Azijo. Med špansko državljansko vojno je bil repórter v Madridu. V drugi svetovni vojni se je pridružil francoskim makijevcem in tako pripomogel, da je bilo spet osvobojeno mesto njegove mladosti — Pariz.

Vse to nemirno, vse to vagabundsko, vse to do skrajnosti angažirano in aktualizirano življenje je Hemingway z vso prizadetostjo odražal v svojih delih. Od brutalnosti, ki jo je kot nedorasel deček srečal v severnoameriških gozdovih, preko brutalnosti, kot jo je na vsakem koraku izpričevala evropska vojna — vtisi surove energije, stvarnost brez olepšavanja, resničnost sodobnega življenja in njegovih ljudi. To je bila vsebina, ki je pisatelja najprej zaprepastila; na dnu porušeni iluzij je iskal katarzo v umetnosti, rešitev v prečiščajočem ognju ustvarjanja in oblikovanja. Umetnost je postala skrajna in morda tudi edina obramba.

Idejno pa je bila to najprej kapitulacija. Celokupna generacija, ki je izšla iz strahot prve imperialistične vojne in padla v kaos povojne Evrope, se sprva ni mogla znajti. Ameriški intelektualci, ki so preživeli vojno na evropskih tleh, so jo določno občutili kot orkan, v katerem je poedinec izgubljen brez sleherne lastne volje, brez moči, da bi delal dobro in odvrčal zlo. To je bil fatalizem in nihilizem povojnih ljudi, katerega popolni izraz v takratni ameriški književnosti je postal Francis Scott Fitzgerald. To je bil tisti rod, o katerem je dejala Gertruda Stein: »Vi vsi ste izgubljena generacija.« In ta pojem je Hemingway uporabil kot motto svojemu romanu *The Sun Also Rises*, In vstalo je sonce, 1926, ki pomeni historični datum v razvoju sodobne ameriške proze. Ta pojem pa je postal obenem tipološka karakteristika za skoraj celokupni rod mladih ameriških pisateljev, ki so nastopili tik po prvi svetovni vojni.

Toda Ernest Hemingway je šel dalje. Nihilizem povojnih dni se slej ko prej odraža v namenoma banalnem, slehernemu patosu tujem tonu njegovega literarnega izražanja. Toda Hemingway, mladi Američan, žejen življenja, žejen ljubezni in strasti, je ob prizorih tolikokratne smrti, kot jo je mogel od blizu gledati od Piave do Španije — strastno vzljubil življenje. Tu, ob dotiku s smrtjo, so zrastle najboljše strani njegovega bitja, tu je odkril svoje najlepše sile. Ker ni nikoli hotel, da bi »abstrakcija stopila na mesto človeškega izkustva«, kot je sam dejal, je tako v dobi med obema vojnama lahko trdno vkorakal na most, ki pelje k rešitvi najbolj usodnih socialnih vprašanj in k dvigu vsečloveških vrednot. Strast do življenja, ljubezen do ljudi, vitalnost in plemenitost so bili elementi njegovega prebujenja. *Farewell to Arms*, Zbogom orožje, 1929 — *To Have and to Have not*, Eni imajo, drugi nimajo, 1937 — *For Whom the Bell Tolls*, Komu zvoní, 1940: to bi bile v desetih letih tri glavne postaje te Hemingwayeve človeške poti.

5

Svoje prvo literarno delo v prozi — po nepomembnih poskusih na področju poezije v zbirki *Three Stories and Ten Poems*, Tri povesti in deset pesmi, 1923 — je Hemingway izdal v Parizu leta 1924. To je bila knjiga *In Our Time*, O naši dobi. Šele čez dve leti je izšla izdaja v Ameriki. Tu imamo vrsto novel o mladosti Nicka Adamsa, povezanih med seboj s krajšimi literarnimi vinjetami, nekakšnimi aktualnimi zapisi, v katerih avtor v prvi osebi pripoveduje različne vojne dogodke in doživlja. Nova in originalna knjiga v pogledu kompozicije, sveža in živahna po stilu in jeziku. Tudi v glavni osebi Nicka Adamsa avtobiografska — kot bomo videli še kasneje, so Hemingwayevi junaki

vedno ena in ista oseba, delani po enem vzoru, pravzaprav vedno in vedno znova avtorjeva lastna izpoved. Tipičen primer tautologije umetniškega lika.

Tu je bila objavljena na priliko tudi noveleta *Indijanski tabor*, ki je ob začetku Hemingwayevega literarnega ustvarjanja dovolj značilna za oris avtorjevega odnosa do človeških reči: zgodba pripoveduje o težavnem porodu Indijanke, ki se zvija že dva dni v strašnih krčih. Potreben je cesarski rez, ki ga zdravnik izvrši z navadnim kuhinjskim nožem. Ves čas teh strašnih muk, ki jih trpi Indijanka, leži njen mož brez besede na drugem ležišču, kot da se ga stvar popolnoma nič ne tiče. Zdravnik izreže in reši otroka, potem se iz radovednosti obrne k preponosnemu molččemu očetu. Ko potegne z njega pokrivalo, zapazi zdravnik, da mu je roka vlažna. S svetilko pogleda k Indijancu — ležal je z licem proti zidu, njegov vrat je bil prerezan od ušesa do ušesa. V postelji se je kri nabrala v veliko mlakužo. Poleg Indijanca je ležala odprta britev, s katero si je prerezal vrat... Tako je storil, ker ni mogel več prenašati ženinih muk.*

In *Our Time*. Zgodbe našega življenja, kot bi mogli najtočneje podati smisel tega naziva — to je realistično nazorna podoba krvavih človeških usod na ozadju vojne strahote, ki je vladala v Evropi. Nadaljevanje te prve knjige predstavljajo *The Torrents of Spring*, *Vreclci pomladi*, 1926.

V letih svojega bivanja v Parizu je hodil Ernest Hemingway v visoko šolo literarne tehnike; neprestano je izpopolnjeval svoj stil, svoj literarni métier. Podrobno je študiral mojstrska dela svetovne književnosti od *Odiseje* do *Twainovega Huckleberryja Finna*, ki ga je smatral za najboljše v vsej dotedanji ameriški prozi. S trdo muko si je ustvarjal svoj izraz, ki je postal do danes klasična vrednota sodobnih literatur.

The Sun also Rises, *In* vstalo je sonce — roman iz leta 1926 je bil prvi dokument Hemingwayevega stilističnega šolanja. Mojstrovina forme, novost po drznosti vsebine, edinstveni dosežek literarne psihologije, obenem v idejnem in človeškem pogledu eno izmed Hemingwayevih najbolj črnih del. Z njim se je v ameriški literaturi pojavil roman, ki ga označuje popolno pomanjkanje pozitivnih likov, galerija nihilistične karakterologije. Tu je Hemingway pravi »glas izgubljene generacije«, cinik in nihilist, prerok najbolj brezupnega pesimizma. Vse osebe je razkrojila vojna: nimfomanko Ashleyevo, njenega zaročenca Mike Campbella, malega žida Roberta Cohna — vsi se potapljaajo v skrajnem alkoholiziranju, katero ustvarja med njimi svojstven klimat smrti in uničevanja. V njih ni ljubezni ne poželenja, razen v izključno fizičnem smislu. Dejanje se dogaja v mondenem svetu, tu je Pariz, Italija, Španija, Mediteran. Tu je klasična družba povojne velikomestne buržoazije.

Iz istega okolja črpa in isto socialno podobo podaja tudi Hemingwayev roman *Fiesta*, nastal prav tako leta 1926. Pestra slikanica scen iz razbrzdanega življenja ameriške boheme v Parizu in Španiji, z vrhunskim prizorom v opisu celega tedna bikoborb, ki je resnično stilistična mojstrovina prve vrste. Sicer pa — *The Lost Generation*, zares »izgubljena«, oziroma bolje: propala generacija.

* Ta zgodba je objavljena tudi v lepem srbskem izboru Hemingwayevih novel, ki je izšel lansko leto pri Matici Srpski pod skupnim naslovom *Prestonica sveta*. — Op. pis.

Če prikazuje *The Sun also Rises* posledico, potem je *A Farewell to Arms*, Zbogom orožje, 1929, podoba vzroka. Vojna. To delo je še boljše po kompoziciji, še bogatejše, še bolj raznoliko po vsebini. Pravzaprav ga sestavljata dva vzporedna pripovedna tokova — pripovedovanje o vojnih dogodkih, zmagah, porazih, in pripovedovanje o ljubezni med poročnikom Henryjem ter bolničarko Katarino. Ko dodobra spozna vso nesmiselnost imperialistične vojne, sklene Henry »separatni mir«, to je pobegne iz boja. Nad dogajanjem začasno triumfira silovitost fizične ljubezni, toda — Katarina rodi mrtvega otroka in tudi sama ob tem pogine, Henry pa je obsojen, da sam — kakor vsi Hemingwayevi junaki — brez osebne sreče živi dalje, ker je živeti treba. Zbogom orožje — zbogom separatni mir! Pod široko epiko življenja zveni dalje kot prej v sordinu hladna melodija smrti.

Prvi roman, katerega dejanje se vrši na ameriških tleh, je objavil Hemingway šele leta 1957 — *To Have and Have not*, Eni imajo, drugi nimajo. V letih velike krize, ki je zajela ameriški kontinent, se je pisec po nujnosti družbenih razmer vsaj delno odvrnil od strogo individualističnega gledanja na stvari, namreč v tem smislu, da življenja ni več obravnaval izključno skozi psihično prizmo posameznika. Na ta način je v liku Morgana, ki predstavlja osrednjo figuro novega romana, Hemingway ustvaril, kot pripominja ameriški kritik Alfred Kazin, »neke vrste modernega Robina Hooda ali če hočete gusarja byronskega tipa, toda brez pompoznosti njegovega jezika in čustvovanja«.

Istega leta 1957 odhaja Ernest Hemingway ponovno v Evropo, v Španijo. Ta svojevrstna dežela ga je vedno na čuden način privlačevala. Španija — zemlja na robu evropskega kontinenta, samo ozek morski prehod in globus se prelije v vročo afrikansko celino; dežela halucinacij, kjer zagori domišljija; pokrajina okamenelega morja, polnega neba; enolična v nasprotjih sence in luči; nikjer nežnih, zabrisanih prehodov, nikjer nobene ubranosti, zgolj vpijoči prepadi, zemlja brez vode in drevja, samota vseh samot... V taki podobi je skušal svojo rodno deželo orisati znameniti Španec Miguel de Unamuno, v taki podobi jo je gledal in zopet slikal Amerikanec Ernest Hemingway, ki ga prenekatera pisateljska sorodnost druži z njim.

Že v svojem romanu *Death in the Afternoon*, Smrt sredi popoldneva, leta 1932, je Hemingway zapisal, da je obsesija nasilne smrti v tej deželi najbolj prezentna; in smrt je slej ko prej Hemingwayev vodilni pisateljski motiv. »Edini kraj, kjer si mogel — odkar je bilo vojne konec — kot na dlani gledati življenje in smrt, namreč nasilno smrt, je arena. Zato me je vleklo v Španijo, zaradi študija smrti.«

Toda položaj leta 1937 je bil bistveno drugačen. Revolucija, Franco, državljanska vojna, Fašizem. Na drugem kongresu Združenja ameriških pisateljev istega leta je Hemingway pogumno branil stvar svobodoljubnega španskega ljudstva. Ne samo kot družbeni pojav — fašizem pomeni smrt tudi za umetnost, tudi za literaturo: če je namen in dolžnost pisatelja, da piše resnico, potem fašizem, ki temelji na najbolj ostudni laži, ne more roditi dobre literature.

V obkoljenem Madridu, v mednarodnem hotelu Florida, ki je bil večkrat bombardiran, je Hemingway ustvaril svoje prvo dramsko delo *The Fifth Column*, Peta kolona, 1938. Hemingway ni dramatik; njegov odrski prvenec je ostal v glavnem surova dramatična snov. Poudaril pa je Hemingway že v tem svojem delu, v uvodu, nujnost »bodočih dram in romanov, ki jih bo treba šele napisati,

ko bo vojne konec, in v katerih bo šele podana podoba plemenitosti in dostojanstva španskega ljudstva.

To je bila preroška napoved velikega romana o španski državljanski vojni Komu zvoní, For Whom the Bell Tolls, 1940.

Če prevladuje v Hemingwayevem vojnem romanu Zbogom orožje atmosfera poraza, potem je nad njegovim revolucijskim delom Komu zvoní razlita luč vere v življenje, vere v ljudi in v smisel njihove borbe. Literarna kritika v Ameriki in po svetu je z različnimi občutki sprejela to novo Hemingwayevo izpoved, toda v pre mnogih negativnih kritikah je bilo čutiti zgolj odmev nasprotnega političnega mišljenja. Trdili so, da je avtor Komu zvoní prav toliko izgubil na svojem sicer tako izrednem umetniškem artizmu, kolikor se je v njem okrepila njegova humanost, njegova simpatija do preprostih ljudi; da je zaradi politične aktualnosti in angažiranosti tega romana pri njem popustila sila moralne analitičnosti in umetniške celovitosti; da delo tehnično ni dovršeno, marveč napisano na dušek, v naglici; da ni simetrično, ker se razblinja na celo vrsto epizod, ki sicer pri skrbnem konstruiranju ne zaslužijo tolikšne pažnje, nasprotno pa prehitro prehaja preko delov, ki bi morali biti obširneje izvedeni; dokler je pisec prikazoval svojo lastno, svojo izgubljeno generacijo, je bil zmožen, da vtiske takega življenja oblikuje slikovito, krepko in obenem neposredno; v Komu zvoní pa se opira na splošne fraze, ki niti niso originalne niti toliko nove, da bi nas mogle prepričati.

Na prvi pogled je jasno, da so vsi ti očitki ideološkega, ne pa estetskega izvora. Ko je pisateljica in novinarka Rebecca West kritizirala Hemingwayev roman, so idejni argumenti udarili še bolj na dan: vsak ateist bo nekega dne postal pobožen, pravi Rebecca West, da se bo prikupil »svojemu ljudstvu«; vsak cinik bo zaplaval v čustvih, vsak nihilist bo izpovedal svoj credo, vsak eksotrik bo postal socialni pisec kat exohén. Poslednji monolog junaka Roberta Jordana, v katerem so na primer take besede: »Ti véruješ v svobodo, ti véruješ v življenje, véruješ, da je mogoče najti srečo... Če izgubimo to vojno, potem je vse izgubljeno... Če pa zmagamo tukaj, bomo zmagali vsepovsod... Svet je lep in vreden tudi najtežje borbe, in le nerad ga zapuščam...« — ta izrazito humanistični epilog označuje Rebecca West kot evforično konstrukcijo, ki je življenjsko neresnična, kot krasnoslovje brez čustvene podloženosti in doživljajske nosilnosti.

Tako so pisali leta 1940. Skozi vso drugo svetovno vojno pa so milijoni borcev, tudi ameriških, občutili in dokazali življenjsko resničnost Hemingwayevega humanizma.

Roman Komu zvoní imamo v slovenskem prevodu. Vsebina je znana. Zaplet je v bistvu zelo enostaven: ena sama epizoda iz borbe španskih revolucionarjev in internacionalnih borcev zoper fašizem. Robert Jordan, mladi Amerikanec, poprej predavatelj španskega jezika na ameriški univerzi, se poveže s skupino partizanov in izvrši težavno, toda strateško nujno nalogo. Takoj nato je ranjen na smrt.

V okviru tega osnovnega dogajanja se prepleta ljubezen med Jordanom in Marijo, ki so jo fašisti mučili in posiljevali, ji pred očmi pobili starše. To je nepozabna figura. Mojstrski in izredno življenjski pa so tudi liki Pabla, njegove žene Pilar, El Sorda, Fernanda, Anselma — mojstrska je atmosfera, v kateri se odvija namenoma nebogata, skoraj asketična zgodba.

Mojstrski je slednjič, kot je že običaj pri Hemingwayu, stil tega dela. Če je nekoč Hemingway govoril o prozi, ki »bi jo bilo treba napisati brez vsakih trikov in literarne prevare«, o četrti dimenziji, o prozi = poeziji, potem je Komu zvonil te želje v veliki meri uresničil, vsaj na svojih najboljših straneh. Hemingwayu ne gre za opisovanje faktov in doživetij, marveč mu gre za doživetja kot taka, dokler je na njih še fluid nastajanja — gre mu za ritmično prelivanje čustev in predstav. Zato številni dialogi in tako imenovani notranji monologi, retrospektivna razmišljanja, spominjanja na pretekle dogodke, časovne relacije in povezave, prepletanje stvarnosti in sanj — samo da se ustvari čimbolj dinamična, čimbolj dramatična podoba junakove zavesti. Kratke, pretrgane, živčne in brutalne besede Hemingwayevih protagonistov odlično podajajo osnovno tematiko dela in oblikujejo tisti svojevrstni staccato stil, ki je tako značilen za pisatelja, da ga epigoni in imitatorji nikakor niso mogli posneti. Tehnični in jezikovni prijemi Hemingwayevega pisanja so neponovljivi, ker so neločljivo povezani z avtorjevo osebnostjo, z njegovo muzikalno čustvenostjo, z njegovim načinom gledanja na stvari. Prizori, ko Hemingway popisuje strahotno uničenje fašistov v mestu Avili, so enakovredni slikarskim realizacijam Francisca de Goye. Dinamika zaključnih poglavij presega vse, kar je bilo v sodobni ameriški literaturi, celo v detektivkah, napisanega. To je dinamika, to je simultanost in polidimenzionalnost filma.

Naziv realizem je pri Hemingwayu pravzaprav odveč in nezadosten. Ta pisec nikoli ne gradi svojih likov po vzorcu klasičnih realistov, po vzgledu Fieldinga ali Tolstoja. Pri vsej aktualnosti obravnavane snovi mu zunanja akcija ne predstavlja končnega smisla pripovedovanja. Kar tega pisca končno zanima, je dramatizacija nekaterih temeljnih emocij človeškega bitja in žitja. To je igra, v kateri sta glavna protagonista Eros in Thanatos, ljubezen in smrt.

Po epopeji Komu zvonil je Hemingway deset let molčal. Pojavil se je spet šele leta 1951 z novim »povojnim« romanom *Across the River and into the Trees*, Preko reke in po gozdovih. Kot da je bilo bogastvo človeških vrednot preveliko, pomeni Preko reke znova padec v cinizem, v življenjsko prenasičenost, v nečloveški prezir, v impotenco sreča. Nejevolja, s katero je čitajoče občinstvo skoraj povsod po svetu sprejelo to Hemingwayevo delo, je bila živ odraz razočaranja spričo moralnega zaupanja, kot ga lahko uživa samo največji pisatelj.

Vendarle Hemingway ni razočaral. Nista še minili dve leti, ko je na jesen 1952 izdal novelo *The Old Man and the Sea*, Stari mož in morje. To pa je zopet mojstrovina izrednih kvalitiet, s katero je spravil avtor svoje kritike dobesedno ob glavo. Kakor je Hemingway dosegel umetniške viške predvsem v novelistiki, tako je Stari mož in morje poleg novele *Sneg na Kilimandžaru** nemara doslej najboljše pisateljevo delo.**

6

Kakšno je mesto, ki ga Ernest Hemingway kot pisatelj zavzema v dosedanjem razvoju ameriške literature? V uvodu tega poskusa smo dejali, da se je avtohtona ameriška književnost začela v prosvetljenstvu, kar je vtisnilo svojstven prakticistični, pragmatični značaj vsemu njenemu bistvu. Vse prepogosto

* Slovenski prevod J. G. je bil objavljen v *Novem svetu*, 1952/11.

** Glej o tem Gloslo o sodobni ameriški literaturi, *Naša sodobnost*, 1953/2—3. — Op. pis.

se je poslej ameriški pisatelj ustavljal ob najbolj grobem materialnem realizmu, v njegovem pisanju je bilo vse preveč žurnalizma, proze, repórterstva — bežnega hlastanja po najbolj konkretni, prijemljivi snovnosti. Njegovo delo je bilo kaj pogosto tako zelo realistično, da je na las točno odražalo konkretna dejstva, ljudi, pripetljaje in stvari. Bilo je realizem, ni pa bilo višja umetniška realizacija; fotografija, toda ne portret. To je kulturni utilitarizem, ki je skozi vse 18. in 19. stoletje predstavljal integralni del ameriškega duhá.

V svoji zadnji konsekvenci je bila ta pretežno kvantitativna metoda ameriške beletrije sociološko pogojena: v deželi brez družbene tradicije se je pričela zgodovina šele z vzponom poslovne buržoazije; književnost kot odraz družbe je spričo popolnega pomanjkanja kulturne preteklosti nujno sprejela do neke mere površno in banalno obliko.

Živec Hemingwayeve literarne umetnosti pa leži v tistem brezprostornem klimatu duše, iz katerega je ustvarjal ves evropski moderni roman od Flauberta in Tolstoja do Thomasa Manna in Andréja Gidea, Prousta in Joycea. V ameriški tradiciji ima Hemingway pravzaprav enega samega predhodnika: to je Nathaniel Hawthorne in njegov poskus ameriškega problemskega psihološkega romana v delu *Škrlatna črka*, *The Scarlet Letter* iz leta 1850. V vsem devetnajstem stoletju je bil Hawthorne edini ameriški romanopisec, ki se je bavil prvenstveno z vprašanji človekove moralne zavesti, ljubezni in strasti.

Ljubezen in smrt — to sta oba pola Hemingwayevega umetniškega svetá; ura smrti — osnovna téma, izrazito moralna téma, vedno prisotna v vseh njegovih delih kot vodilna nit. Prav tako kot pri Hawthornu. Toda če je Hawthorne obravnaval smrt kot dramatični prehod iz tostranstva v onostranstvo, pač v smislu svoje puritanistične ideologije, potem je Hemingwayu, nekdanjemu ciniku in nihilistu, smrt zgolj uničenje in dokončno izginotje človekove osebnosti. Skrajni tostranski individualizem ameriškega buržoaznega človeka je tu našel svojega strastnega razsodnika. V neprestanem dotiku s problemom smrti je za Hemingwaya dokončno padla tradicionalna ameriška življenjska morala, razkrojil in razdrobil se je lik brutalnega mladega junaka, ki je bil vse do današnjih dni ameriški literarni prototip, izraz ideala ameriške demokracije, progressa in prosperitete.

Tudi Hemingwayevi junaki so skrajno elementarni, dejal bi, da je njihovo čustvovanje bolj fiziološkega kot psihičnega značaja; njihova vsakdanja potreba so puška, buteljka, pipa in bordel. Toda na vsej črti jih premaguje misel na smrt, kakor jih premaguje sila ženske ljubezni. Borba Hemingwayevih junakov se odigrava v moralnih sferah, v teh junakih (in še v osebah Hemingwayevega sodobnika Williama Faulknerja, ki ga odlikuje edinstveno razumevanje tragičnega v življenju) se v polni meri odraža sodobna ameriška moralna zavest. V Hemingwayevih romanih in novelah smo priča silovitemu konfliktu, ki trga na dvoje sodobnega intelektualnega Američana: na eni strani njegova strastna želja po materialni sreči, po miru, po uživanju — dedščina vseh dosedanjih ameriških rodov; odtod silovita dejavnost Hemingwayevih junakov, njihova moškost, njihov pogum v vojni, njihova strast do lova, njihov tihotapski instinkt. Na drugi strani neke vrste veličastna in nihilistična rezignacija, miselnost pojavnega »izgubljenega«
rodú.

Na premnogh mestih, na vseh ključnih pozicijah Hemingwayevih romanov in novel razmišljajo pisateljevi junaki o smrti. To je svojevrstna filozofija, ki

je v popolnem nasprotju z običajnim ameriškim pojmovanjem tega pojava. V Ameriki, pravi na nekem mestu Gertruda Stein, smrti ni; Amerikanci ne umirajo, vsaj ne v tistem smislu kot Evropejci. Amerikanec je ubit. Amerikanec izgine brez veliko besed. Evropejec se na smrt pripravlja vse svoje življenje, se z njo bori, se ji upira, ob njej besni in jo slednjič sprejema. Amerikancu je smrt samo postavka v bilanci poslovnega svetá.

Tu gre seveda za občutek časa. Evropejec živi z vso svojo preteklostjo v bodočnost; Amerikanec pa pozna edinole sedanji čas. Temelj njegovega življenja je sedanjost; vsakokratni trenutek je edina časovna dimenzija, ki jo ta človek resnično doživlja in obvlada. Zato nekdo, ki je mrtev, več ne eksistira zanj. O njem se več ne govori.

Ernest Hemingway je v Ameriki prvi pisatelj, ki mu je smrt v svojih tragičnih oblikah postala umetniški problem, smrt in ljubezen. V svojem delu *Death in the Afternoon* primerja na priliko občutje smrti pri Špancih in Američanih. Spanec preživi življenje v nekakšni vročici, ki jo v njegovi duši izvaja stalna obsesija smrti; Američan se trudi, da bi svoj živi dan niti enkrat ne pomislil nanjo; zato zanj sploh ne obstoji vprašanje, kaj bi bilo onstran meje, ki loči življenje in smrt. Ker torej »onstran« ni važen, potem je edino, kar Američana pritegne: pogumna in častna, meščansko dostojna, popolnoma nevišeska civilna smrt. »Smrt, konec koncev, to je kot aspirin.«

Ni slučaj, da se večina Hemingwayevih zgodb dogaja na evropskih ali pa vsaj na eksteritorialnih, izvenameriških tleh. To so refleksi stare Evrope na ameriških ljudeh.

Enako kot smrt dobiva tudi ljubezen v Hemingwayevi analizi nov, ne-ameriški prizvok. Če je v epohi visokega kapitalizma ljubezen za povprečnega Američana zgolj družabna igra po zaključku delovnega dne, flirt, potem je pri Hemingwayu prikazana ljubezen kot tragična borba, kot manifestacija okrutnosti življenja, spricho katere končno podleže sleherni mož; okrutnosti, ki zoper njo ni nobenega zdravila. Vedno in vedno znova so pri Hemingwayu ženske sredstvo za uničenje moških in šele smrt je tista, ki slednjič reši Hemingwayevega junaka iz usodnega antagonizma spolov in krvi.

7

Tako se nam Ernest Hemingway, čigar zunanji lik po besedah francoskega kritika Pierra Brodina niti malo ni sličen običajnemu pojmu, ki ga imamo o književniku, in niti malo predstavi, ki jo imamo o Amerikancih, razodeva kot pisatelj svojevrstno sentimentalnega tipa. Kot mladi mož je v Parizu po prvi svetovni vojni vzbujal pozornost, po besedah istega Brodina, s svojimi širokimi rameni, z gostimi brki, z gibkim korakom borca in s svojimi mogočnimi rokami — preje tip *condottiera* iz renesančnega petnajstega stoletja kot pa *homo americanus* modernega časa; na licu je nosil širok nasmeh, kot je to navada pri ljudeh mediteranske rase, rad je imel dobro kapljico, ljubil je surovo in slikovito izražanje, ob ženskah se je ustavljal bolj z latinskim kot z anglosaksonskim pogledom. Kazal je izreden smisel za potepanje in čustvene eksplozije, ves njegov temperament je bil obenem mešanica sile in nežnosti, brutalnosti in neverjetne

finese; mimo tega pa je bil pravi Amerikanec po svojem smislu za humor in po vsej svoji bučni mladosti.*

Tej zunanji podobi ustreza v marsičem tudi Hemingwayev pisateljski obraz. Njegov temeljni čut je gotovo nekak romantični sentiment, »el sentimiento tragico de la vida«, kot bi dejal njegov filozof, Španec Miguel de Unamuno. Čustvene reakcije ob doživljanju ljubezni in smrti so osnove vsega Hemingwayevega pisateljskega dela in njegovo surovo in kruto stvarstvo je samo plašč, pod katerim skriva svoj občutljivi sentiment. To je moška, to je tradicionalna ameriška poza v njegovih literarnih likih. Mnogi kritiki pa so poudarili, kako je pri Hemingwayu njegova trmasta upornost, da ne bi pokazal nikake emocije, samo dokaz njegove izredno razvite čustvenosti.

Pravzaprav imamo pred sabo dva Hemingwaya: enega, ki ima svoj pogled uprt v izgubljenega individualističnega človeka, plen smrti in ljubezenske strasti; in drugega, ki išče in najde afirmacijo življenja v zmagovitem občutju harmonije posameznika in vsega borečega se človeštva. Na eni strani »glas izgubljene generacije«, na drugi strani navdušena izpoved, da je konec jalo- vosti in nihilizma, da je premagana impotenca srcá.

Čustvena iskrenost, s katero je Hemingway povezoval svoj izredni smisel za modernost in aktualnost, je bila tisti človeški element, ki je pisatelju omogočil, da je s svojim delom strastno posegel v sodobno življenjsko stvarnost in podal v njem umetniško polnokrvno podobo konfliktov, ki jih preživlja sodobna ameriška zavest.

* Pierre Brodin, ob petdesetletnici Ernesta Hemingwaya, *Les nouvelles littéraires*, 1948. — op. pis.