

ERNEST HEMINGWAY

Rapa Šuklje

»Ko greš, kamor moraš iti, in storiš, kar moraš storiti, in vidiš, kar moraš videti, otopi in se skrivi orodje, s katerim pišeš. Toda ljubše bi mi bilo, ko bi se orodje upognilo in otopelo in bi ga moral ponovno položiti na nakovalo in ga kovati v pravo obliko in ga spet položiti na brus, pa bi vedel, da imam o čem pisati, kot pa, ko bi bilo moje orodje ostro in sijoče, pa ne bi imel kaj reči, ali gladko in lepo naoljeno, pa neuporabljeno v omari.«

Tako je Ernest Hemingway v uvodu k eni izmed svojih knjig prikazal odnos med svojim življenjem in pisanjem. Že površen pogled na njegova poglobljena dela pove, da vsaj v eni točki ni pretiraval. Hemingway je potreboval neposredne izkušnje, da je mogel pisati. Doživetja šoferja ambulante v prvi svetovni vojni so botrovala romanu *Zbogom orožje*; povojni vrtinec pariškega življenja in prva srečanja s španskim *corridami Fiest*; afriški veliki lov in letalska nesreča sta navdihnili *Kratko srečno življenje Francisa Macombra* in *Sneg na Kilimandžaru*; izzivu tridesetih let, ki so terjala socialni roman, je odgovoril Hemingway z zgodbo mornarja s Key Westa *Ce imaš in če nimaš* in ji vtisnil vse svoje poznavanje floridskih razmer; dopisništvo s krvavih tal španske državljanske vojne je rodilo dramo *Peta kolona* in sprožilo zapleteni ustvarjalni proces romana *Komu zvon* in končno je življenje na Kubi, kjer je bival ostareli pisatelj vrsto let, da bi bil kolikor mogoče blizu lovu na velike ribe, izzorilo vsebinsko in oblikovno dognanost novele *Starec in morje*. Vsi ti pisateljski mejniki — nemara z edino izjemo romana *»Če imaš in če nimaš«* — so močno avtobiografični; veliki problem vsakogar, ki se ukvarja s Hemingwayevim delom, pa je prav vprašanje, do katere mere so zares avtobiografski.

Hemingway je pisatelj, ki dojema predvsem s čuti: kar je videl in slišal, kar je ovohal, otipal, okusil, to mu je nepozabno, to posreduje spet in spet — v spremenjenem časovnem zaporedju in izmenjanih okoliščinah (pisana življenjska pot mu nudi bogato izbiro variacij) — a zmerom z neposrednostjo dejanskega doživetja. In ta neposrednost je nevarna in

varljiva, prav kakor »jaz« njegove pisateljske prve osebe; za njo se skriva Hemingwayeva resnična osebnost, njegov osrednji življenjski problem kot za prosojno, a neprebojno zaveso. Tostran zaveso je legenda, ki so jo ponavljale tri generacije in ki ji strel, s katerim se je 2. julija letos končalo pisateljevo življenje, ni škodoval: Hemingwayevo življenje »viteza brez strahu in graje« je najbolj burno, največkrat obravnavano, najbolj pisano izmed življenj junakov »izgubljene generacije«. A brž ko se mu skušamo s katerekoli strani približati, smo v nevarnosti, da zadenemo na legendo, ne na Hemingwaya, temveč na njegovega junaka, ne na človeka, kakršen je pisatelj bil, temveč na tistega, kakršen bi hotel biti. Dokler ne bo napisana kritična Hemingwayeva biografija, bodo edini zanesljivi podatki o njem datum njegovega rojstva — 21. julij 1899 — in njegove smrti in še letnice izdaje njegovih knjig; glede vsega drugega smo navezani bolj ali manj na ugibanje.

Navdušen sprejem, ki ga je doživelo Hemingwayevo pisanje precej spočetka, menda priča, da je bilo v ustvarjanju mladega pisatelja obilo črt, ki jih je novi ameriški rod spoznal za svoje ali si jih vsaj z veseljem prisvojil. »...knjiga je postala prava modna norost. Fantje so si prizadevali, da bi pili prav tako hladnokrvno kot glavni junak knjige, in mlade ženske so prebirale ljubimce s prav tako zlomljenim srcem kot glavna junakinja. Vsi so govorili s Hemingwayevim jezikom...« (M. Cowley, *Exile's Return*, 1951). Generacija, h kateri sodi Hemingway po letnici rojstva in zgodnji življenjski usodi, je prav ta čas občutila živo potrebo, da najde svoj obraz — vsaj v književnosti. Bila je dezorientirana in brez korenin; in mimo tega je bila obremenjena z dedno slabostjo ameriškega značaja — ki je zavoljo nje trpel tudi Hemingway — da namreč ne more priznati poraza. V teh mladih ljudeh — naj so bili bivši frontni vojaki ali še za nekaj let mlajši — je bil svet njihovih očetov površno zasidran. Tega ni povzročila samo prva svetovna vojna. Malcolm Cowley v svoji zanimivi študiji o »izgubljeni generaciji« zelo ilustrativno pripoveduje, koliko silnic se je združilo, da so povzročili mentaliteto izkoreninjenosti, ki je tako značilna ravno za Hemingwayevo pisateljsko pot. Bil je tu najprej gospodarski faktor — dejstvo, da je začela Amerika proizvajati več in več potrošnih dobrin in da torej stara »etika pridobivanja in varčevanja« ni bila več smotrna; nadomestila jo je nova »potrošniška etika«, ki pa je zasekala prepad med pojmovanja očetov in sinov; potem tip ameriške vzgoje, ki je odtrgal mladega človeka z rodnih tal, ga presadil v mnogonacionalno mesto in mu posredoval »humanistično« znanje, čimbolj brezbarvno, čimbolj mednarodno, tesneje povezano z zgodovino in tradicijo stare Evrope kot mlade Amerike; puritanski domači vzgoji sta stopili

nasproti materialistična znanost in sočasna evropska književnost in spodrezali temelje nekdanjega verovanja in seksualne morale; in nato je prišla še prva svetovna vojna in dopolnila duhovno odtujenost s fizično oddaljenostjo. Iz daljne Evrope je bil videti dom majčken, tesen in neresničen. Varčevanje? Zakaj, ko pa si v trenutku zgubil lahko vse — z življenjem vred — za sprotne potrebe pa je poskrbela armada? Odgovornosti? Kako bi jih mogel prevzeti v času, ko te drugi predstavljajo po svoji volji iz kraja v kraj — in zakaj bi jih prevzemal pozneje, ko si se že naučil, da se jim lahko izogneš tako, da kratko malo odpotuješ? Varnost in stanovitost? Kje pa je varnost — in zakaj stanovitnost, ko pa je pustolovščina toliko zanimivejša in bolj prijetna? Beseda, ki je imela prej v slovarju podrejeno mesto, je zdaj stopila v ospredje — v samo središče zanimanja: »fun« — zabava. »*It isn't fun any more*« — ni več zabavno, pravi Hemingwayev junak svojemu dekletu, ko se ga hoče otresti (*The End of Something*). In tako mogočna je postala ta beseda, da dekleta na to pokazilo brez besed odide — ven iz sterilnega, izrazito moškega sveta »izgubljene generacije«, proč od izkušenj, spoznanj in vodil, pri katerih ženske nimajo notranjega deleža.

Kar je manjkalo profilu tega rodu, mu je dodal Pariz. Kipeči, radostni, nemirni, potrti Pariz prvih povojnih let s pisanim vrtincem svojih zabav in nemirnim utripom mednarodne bohéme; pa tudi tradicionalna kulturna prestolnica Evrope, Pariz Prousta in Gida, Rimbauda in Mallarméja, kjer so od angleških pisateljev prebiralí Joycea in poangleženega Američana Eliota in kjer je mladi ameriški rod lahko govoril o francoskih avtorjih 19. stoletja, ki jih je spoštoval; predvsem o Flaubertu. O ameriških avtorjih preteklosti mladi Američani večinoma niso diskutirali, razen nemara o Twainovem *Huckleberryju* in o Melvillovem *Belem kitu*; drugih niso poznali.

Zdaj, ko so spoznali sodobno francosko književnost, so želeli ustvarjati približno enakovredne podobe svojega časa; a v ta namen jim je manjkal jezik. Klasična angleščina britanskih avtorjev 19. stoletja je bila tem mladim ameriškim ljudem bolj odmaknjena in bolj tuja kot sodobna francoščina — bila jim je brezbarvno jezikovno sredstvo, ki ga v vsakdanjem, živem življenju niso nikoli uporabljali. Ernest Hemingway je bil med prvimi obnavljalci knjižnega jezika in nemara največji med njimi: našel je voljno orodje novega izraza v pogovornem jeziku Srednjega ameriškega Zahoda in vpeljal v svoje kratke, odsekane stavke ritem ljudskega izražanja. Od tega v prevodih ne ostane veliko; zanesti se moramo pač na pričevanje strokovnjakov. A tudi laiku, ki mu je kdaj zašel v roke Twainov *Huck*, je jasno, kje je dobil Hemingway navdih za svoje nenavadno spretno in izredno žive — čeprav do kraja nerealistične — dialoge; Twain

se je bil že pred njim oprl na ameriški pogovorni izraz: v dialogih *Huckleberryja Finna* so že malodane vsi obrati in jezikovni triki, ki jih je Hemingway nato izpilil do dovršenosti. Izvori znamenitega Hemingwayevega jezika — njegovega nemara največjega prispevka ameriški književnosti — so torej v veliki meri literarni in plod trdega dela in študija; ta jezik je rafiniran, zasidran v tradiciji in zelo daleč od reportažne brezbarvnosti, ki mu jo velikokrat pripisujejo. Res pa je, da nam »vse zaupa in ničesar ne pojasni«; a ta ukana je že stilna, ne več jezikovna Hemingwayeva značilnost.

Voljno orodje, ki si ga je skoval Hemingway v letih pariškega študija — v Pariz je prišel leta 1921 kot stalni dopisnik nekega ameriškega lista — je bleščeče uporabil v dveh romanih, ki ju v okviru njegovega dela lahko označimo kot »romana generacije«, saj v njiju izrazito odseva vse tisto, kar veže pisatelja s sodobniki in rojaki: v *Fiesti* ali *Sonce še zmerom vzhaja* (*The Sun also Rises*, 1925) in v romanu *Zbogom orožje* (*A Farewell to Arms*, 1929). Prvi kaže razpuščeno življenje ameriških »emigrantov« dvajsetih let in je katekizem »izgubljene generacije«; drugi obnavlja skupne izkušnje ameriških prostovoljcev v tedaj pravkar minuli vojni. A hkrati sta oba romana pisateljeva zelo osebna izpoved in verjetno ključ za razumevanje vsega, kar pomeni Hemingwayevo individualno usodo in njegov centralni problem. Oba sta zasnovana okoli rane in poškodbe, ki jo dobi junak v vojni in oba ostro nakažeta vodilni motiv Hemingwayevega pisanja in njegovo poglavitno moralno vodilo: dostojanstvo pod pritiskom — »*Grace under pressure*.«

Jack Barnes, junak *Fieste*, je zaradi dobljene rane impotenten; njegova ljubezen do lepe Angležinje Brett Ashley, nekdanje bolničarke, je dvojna tragedija; Brett si išče utehe v pijači in zmerom novih ljubimkanjih, Jack je ribič in »affizionado« španskih bikoborb; njegova močatost ni ugasnila z moškostjo.

V romanu *Zbogom orožje*, nastalem nekaj let pozneje, se pisatelj spogleda s samim trenutkom, ko je rano dobil — s hipi, ko je trepetal za življenje in tesnobnimi urami, ko se je verjetno resno bal, da bo usoda Jacka Barnesa njegova — in ko nemara ni bil tako »dostojanstven«, kot bi hotel biti. Dokler ne dobimo v roke Hemingwayevega pisanja preden je prišel na evropsko bojišče in bil neslavno ranjen na soški fronti, težko z gotovostjo trdimo, da je bil pretres ob tem dogodku njegovo osrednje življenjsko doživetje; a vse, kar nam je njegovega dostopno, kaže na to.

Zbogom orožje vsebuje nekaj najboljših strani sodobnega ameriškega pisanja; opis fronte, umik italijanske vojske sta veličastna. Ljubezenska zgodba je tipično hemingwayevska — junakinja nima ne obraza ne osebnosti, »ženska« je, kakršno vidi egocentrični junak, bolniška strežnica in

voljna, pogumna ljubica, združitev vsega, kar potrebuje: zavetja in užitka. Z njo se spusti v pustolovščino, ki se konča s tragedijo — in je potemtakem zrealna podoba junakovega srečanja z vojno, čeprav je sklenil v vojni »separatni mir«. Skozi ves roman dežuje — zadržane solze junaka, ki je moški in ne sme jokati.

Kje je dobil Hemingway idealni lik svojega ciničnega, možatega, popivajočega »sodobnega« junaka, čigar temeljna poteza in življenjski cilj je, da je dostojanstven v stiski? Čeprav ga je današnja književnost z navdušenjem prevzela, ima človek vtis, da življenjsko ni zasidran v idejno močno angažirani sodobnosti, temveč da je v rodu z reprezentanti razdobj, ki so bila glede svojih verovanj veliko bolj v dvomih; z »gentlemen« ameriškega Juga med secesijsko vojno na primer ali z obubožano evropsko aristokracijo v mrzli resničnosti poznega 19. stoletja. Lahko si predstavljamo, da ga je dobil mladi Hemingway kot dediščino od očeta, velikega lovca in vestnega zdravnika, verjetno pozitivista, ki si je končal življenje s strelom in dal sinu svobodomiselnost vzgojo, kakršne večina Američanov v očetovi hiši ni užila. Od očeta je dobil pisatelj še kot deček prvo puško, z njim je prebil cele mesece počitnic v gozdovih ob Michiganskem jezeru in odkril svojo lovsko in ribolovsko strast; bržčas z njegovo vednostjo je pri indijanskih dekletih ob Michiganu tudi zelo mlad spoznal ljubezenske užitke — vsaj če smemo verjeti pričevanju pisateljevih kratkih zgodb. (Pričevanje je verjetno, saj pri Hemingwayu ne čutimo sledov puritanske seksualne morale — čeprav seveda ne pozna ljubezni in spola kot druževalne in ustvarjalne sile in čeprav previdno izbira partnerice svojih junakov po možnosti med Neameričankami.)

Lahko si zamišljamo, kako je prosvetljeni, med sosedi osamljeni oče z zgledom in besedo posređoval sinu romantično usedlino svojega treznega življenja. Kako je na brezkončnih lovskih pohodih, na katerih je fant z očmi mladosti in živo dojemljivostjo vseh čutov na novo ustvarjal svet, naprezajoč za zabavo do zadnjih meja svoje mlade mišice (ta strast po trošenju sil pri vseh mogočih opravkih, ki jih ni mogoče imenovati delo, mu je ostala), z besedo in zgledom gradil v njem ideal »moža«. In če je res, da je mladi Hemingway na fronti, kamor je šel iskat dogodivščin in izpričevati svojo moškost, doživel trenutek, ko je stal iz oči v oči s svojo šibkostjo, lahko razumemo, kako globoko je moral biti užaljen in kako nujna je postala v njem potreba, svojo moškost spet in spet potrditi in dokazati.

Dva zelo osebna motiva smo našli že v obeh »romanah generacije«: motiv kastracije in častnega soočenja s smrtjo. Prvi motiv pozneje zbledeva: najvažnejši je v *Fiesti*, v romanu *Zbogom orožje* je zgolj nakazan,

zadnji odmev najdemo v romanu *Če imaš in če nimaš*, kjer junaku amputirajo roko. Zato pa v prihodnjih desetletjih vse bolj narašča pomembnost drugega. Spet in spet išče Hemingway — v življenju in književnosti — priložnost, da se spogleda s smrtjo; vsa njegova simpatija velja ljudem, ki žive od izzivanja smrti. Ne tistim, ki tvegajo življenje, opravljajoč nujno delo ali izpolnjujoč neizbežno človeško dolžnost; Hemingwayev socialni čut je šibko razvit. Pač pa tistim, ki zastavljajo življenje za zabavo — pri bikoborbah, na velikem lovu in ribolovu —, tvegajoč smrt in pri našajoč smrt, zaradi skrajnega, bolečega užitka v trenutku, ko stojiš pred obličjem smrti in »obdržiš obraz«.

Brezkončna je vrsta njegovih kratkih zgodb o jockeyjih, boksarjih, potapljačih, lovcih na velike zveri in vojaki, ki dožive skrajno nevarne trenutke v svojih poklicih. A naravnost neizčrpen je v opisovanju biko-borb, mračne lepote bikov, spretnosti pikadorjev in nedosegljivega dostojanstva in slave matadorjev. Tu smo na področju njegovega bogoslužja: možje, ki vsak trenutek namenoma izpostavljajo telo pokončanju, so svečeniki; bik je sovražnik, simbol smrti; pokončan je hkrati uničeni nasprotnik in žrtvena žival na oltarju Življenja. Tako daleč gre v svojem zamaknjenju, da imenuje v neki kratki zgodbi (*The Capital of the World*) bika »prekletstvo španskega ljudstva«; potrebno jih je pobiti individualno, vse, do iztrebljenja — popolnoma prezirajoč, da gre v resnici za žive, mučene živali in ne za simbole.

Vendar sta razvojno zanimivejši dve »noveli lova«: *Kratko srečno življenje Francisa Macombra* (*The Short Happy Life of Francis Macomber*), kjer Hemingway v okviru safarija radostno in podrobno opisuje, kako junak, ki ga je pri lovu na leve premagal strah, prihodnjič pogumno obstane pred enako nevarnostjo, ki mu preti od bizonov — lepo preiskujejoč anatomijo poguma, in pa *Sneg na Kilimandžaru* (*The Snows of Kilimanjaro*), kjer prvič prizna, da ima tudi »gracija pod pritiskom« svoje meje in da človek ne izgubi nič dostojanstva, če je kdaj tudi poražen. Prvič tudi njegov junak trpi pod nečim, česar je pravzaprav kriv sam, ne pa, da mu je v celoti prizadeto od zunaj, od »sovražnega sveta«, ki neprestano ograža nevrotike.

Hemingwayev poskus »socialnega romana« *Če imaš in če nimaš* (*To have and have not*, 1937) velja za njegov najbolj »občudovanja vredni neuspeh«. Z vidika pisateljske tehnike je roman dober, čeprav bi mu lahko očitali preohlapno gradnjo. Idejno in vsebinsko je zgrešen; zakaj revni lastnik čolna s Key Westa, ki prevzame najrazličnejše nemoralne naloge, da bi »prehranil ženo in deco«, se loči od tistih, ki »imajo«, od bogatih lastnikov jaht ob floridski obali, samo po tem, da pri vsej svoji

brezobzirnosti ni mel sreče. Popolnoma drugače je z romanom *Komu zvoni* (*For Whom the Bell Tolls*, 1940), ki je zrasel iz globoke pisateljeve prizadetosti in katerega široko platno — španska državljanska vojna — je nudilo bogate možnosti epskemu talentu, ki ga je Hemingway dokazal že pri opisu vojnih prizorov v romanu *Zbogom orožje*. Za jezik si je izbral starinsko obarvan izraz in težko špansko sintakso. Čeprav po svojem bistvu ni mislec in ni ne socialen ne političen pisatelj, je v španskem konfliktu nedvomno na strani naprednih sil; razen tega je prizadeta Španija, zemlja, ki jo ljubi in katere ljudi pozna in z njimi sočustvuje. Gradivo se mu kar ponuja, na kraju samem je, vidi, sliši, voha z lastnimi čutili. Pričevanja čutov Hemingwaya nikoli ne izdajo, z njihovo pomočjo dosega vse viške svojega pisanja. In razen tega je ves roman srečevanje s smrtjo — tako zahrbtno, tako razbrzdano in krvavo, kot je sploh mogoče — je preizkušnja poguma, pri kateri človek obstane ali ne, a če obstane, pomeni to nekaj več, kot da je samo sebi dokazal, kaj zmore; že naslov *Komu zvoni* priča, da se je pisatelj rešil svojega začaranega kroga in možnosti »separatnega miru«. »Vsaka človeška smrt me zmanjšuje, ker sem del človeštva. In zato nikoli ne vprašuj, komu zvoni; zvoni tebi.« Ta izrek moža, ki je živel veliko pred Hemingwayem, je moto njegovega daleč najbolj človečanskega romana.

Pisateljevo razvojno pot zaključuje novela *Starec in morje* (*The Old Man and the Sea*, 1952). Z vidika pisateljske tehnike je to pravi *tour de force*, ekshibicija zmogljivosti jezika in sloga, ki so mu pogosto očitali, da je maniriran in da priganja pisatelja k iskanju nasilnih tem, ki jih ta jezik lahko obvlada — namesto narobe. *Starec in morje* ni novela nasilja; res gre spet za spopad, pri katerem oba nasprotnika zastavita življenje — a raven je tokrat druga. Spremenjen je že junak: stari Santiago ni niti postarani Barnes, Henry ali Jordan, niti brat Hemingwayevih matorjev. Lahko bi rekli, da je nekaka kombinacija obojih — nekako zlitje obeh tipov Hemingwayevega junaka, idealiziranega samega sebe in njegovega primitivnega dvojnika. Tudi njegov lov na veliko ribo krije elemente obojnega boja: tistega »za zabavo« in tistega veliko bolj krvavega, ki ga poznajo delavci in vojaki, boja iz nuje. To je tedaj zlitje izkušenj celega velikega, dozorelega življenja, konec koncev pogumnega življenja, saj je zadnji spopad, ki ga opiše Hemingway in ki se ves razvija na robu smrti — spopad z življenjem. Ne gre več za izzivanje; človekovo samoljubje se je uklonilo spoznanju življenjskih stisk in potreb, življenjskih nujnosti. Starec je, ne da bi bil poražen, pripravljen sprejeti poraz — in v tem je njegova veličina.

Za *Starca in morje* je dobil Hemingway najprej Pulitzerjevo in nato Nobelovo nagrado (1954); zato je to eno od njegovih najbolj znanih del.

A nedvomno je najmanj »popularno« v običajnem pomenu besede. Tukaj je pisatelj odvrigel vse všečne cenenosti. Združujoč svojo stilistično silo, izkušnje generacije in spoznanja samotnega, bojevniškega življenja, je napisal prozo, ki živi na mnogih ravneh in izpričuje resničen, od znotraj razsvetljen življenjski pogum. Z njo je pisatelj organsko zaključil svojo življenjsko izpoved.

VIDEL SEM SVOJO SENCO

Ludvik Mrzel

Videl svojo senco, ki je dahnila na sivi zid veže, ko sem iz jesenskega dne stopil vanjo čez prag.

Videl sem črno podobo divjega kostanja, ki jo je julijsko sonce risalo na beli tlak.

Gledal sem v jutrih in večerih, kako se druga v drugo prelivata svetloba in tema.

O, vse odtenke časa poznam.

Sonce je name sijalo kdaj z vrha nebes

in v zadnjem, najbolj črnem dnu sem kdaj našel zavetje.

Gledal sem nebo brez zvezd

in noč poznam brez neba.

Blagor ti, človek.

Kadar te luč zaščemi v očeh, le vedi, da zavoljo mraka, ki v tebi ždi.

In brez skrbi — nikdar ti ne bo zagrnila srca vsa mrka tema, kar je je zbrane v brezdanjih prepadih neznanega.