

Ewa Barbara Łuczak

Wstęp

Ernest Hemingway: ostatni z wielkich modernistów

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 z równą 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 tajemnicami warsztatu pisarza¹. Ralph Ellison, czarnoskóry autor fenomenalnego *Niewidzialnego człowieka*, innego bestselleru roku 1952 przyznał, że znajomość prozy Hemingwaya pozwoliła mu udoskonalić pióro², a Tim O'Brien, kultowy pisarz prozy o wojnie w Wietnamie, wskazując na własne Hemingwayowskie inspira-

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

² Cyt. za: Brian Hochamn, „Ellison’s Hemingway”, *African American Review* 42.3–4 (Fall/Winter 2008), s. 513–532.

cje, skontastował, 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 egzotyzacji 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 krytyczne⁴ oferują świeże, bardziej zniuansowane spojrzenie na pisarza i rewidują mity, którymi obrósł jego posąg. Hemingway powraca i ten zbiór esejów skierowany do polskiego czytelnika

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/elmwood-park/lifestyles/ct-oak-go-web-tim-obrien-dominican-tl-0714-20160707-story.html>.

⁴ Nancy R. Comley i Robert Scholes, *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).

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.

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 cień 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 piarskich. 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 zwierzęcy 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 mierznikiem 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*

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

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

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 dzidzownice 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 niepełnosprawności” (*disability studies*) pozwoliły 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, poczynawszy 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 lotni-

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

czych w czasie afrykańskich safari, a pod koniec życia zmagał 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 piewcą 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 Spilki⁹ czy biografii Kennetha Lynna¹⁰, 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

⁸ Diane 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.

Forster, 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 Ezrą Poundem. „Jeżeli ktoś pisze dostatecznie jasno, każdy dostrzeże, kiedy bługuje” – przekonywał pisarz w *Śmierci po południu*¹³, oraz nieco dalej dowodził, iż „proza jest architekturą, a nie zdobnictwem wnętrza, 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 nie 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 obrzmiałość¹⁵.

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 ele-

¹³ Hemingway, *Śmierci po południu*, s. 58.

¹⁴ Ibidem, s. 188.

¹⁵ Ibidem, s. 57.

menty 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 przypadobać 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 nie zamieszkaliśmy na Boulevard du Temple, i przypomniałem sobie wygląd tamtego mieszkania, jak było urządzone i jakie miało tapety, i jak zamiast tego wynajęliśmy pięterko w tym pawilonie na Notre Dame des Champs, w podwórku, gdzie był tartak (*I nagły jęk pily, 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 Nobla, przyznanego w 1954 roku, a więc cztery lata po Noblu dla Faulknera, było rezultatem przekonania noblowskiego jury,

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-speech.html; data dostępu: 10 października 2016.

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 redukcjonowania 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

¹⁹ http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1954/; data dostępu: 10 października 2016.

²⁰ Hemingway, *Śmierć po południu*, s. 27.

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 kontrapunktową 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

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.

jak *Pożegnanie z bronią*, *Komu bije dzwon*, *Za rzekę*, w cień drzew niewątpliwie obarczone było ryzykiem sentymentalizmu.

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:

²⁴ Hemingway, *Śmierć po południu*, s. 270.

²⁵ Hemingway, *Zielone wzgórza Afryki*, s. 221.

Wróćę 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 wróćę tam, gdzie mi jest dobrze żyć, żyć naprawdę. Nie 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 slishmy²⁶.

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 młodzietkiej 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 konspiratorskim, bo obaj mieli wiele wspólnych tajemnic, i wyciągnął rękę, która była duża, długa, silna, o palcach spłaszczonych na końcach, dobrze utrzymana, tak jak przystoi

²⁶ Ibidem, s. 223.

[...], a pułkownik również wyciągnął dłoń, która była dwukrotnie przestrelona i lekko zniekształcona. W ten sposób został nawiązany kontakt między dwoma mieszkańcami Veneto, mężczyznami i braćmi w swojej przynależności do rodzaju ludzkiego – jedynego klubu, jakiemu i jeden, i drugi wpłacał składki²⁷.

Hemingway wierzył, iż jego twórczość ma budować mosty pomiędzy ludzkością i próbował wydobyć z prozy jej potencjał do zmieniania ludzkiego życia. Mimo że w budowniczym 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 potrafią bez siebie istnieć. Szczere i całkowite zawierzenie sztuce przebija z twórczości Hemingwaya i teraz, w okresie krańcowego sceptycyzmu i cynizmu, gdy sztuka nierzadko redukuje samą siebie do pustosławia 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.

²⁷ Hemingway, *Za rzekę, w cień drzew*, s. 56.