

UNIVERZITET U BEOGRADU

FILOLOŠKI FAKULTET

Aleksandra B. Žeželj Kocić

**PROZA ERNESTA HEMINGVEJA
IZ UGLA
TEORIJA RODA I RAZLIKE**

doktorska disertacija

Beograd, 2015

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Aleksandra B. Žeželj Kocić

**ERNEST HEMINGWAY'S FICTION
FROM THE PERSPECTIVE OF
THEORIES OF DIFFERENCE
AND GENDER STUDIES**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2015

Mentor:

Dr Radojka Vukčević, redovni profesor, Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

Članovi komisije:

1.

2.

3.

Datum odbrane doktorske disertacije:

Izjave zahvalnosti

Teško da bi ovaj rad bio dovršen da mi tokom izrade nije dobro došla pomoć ovih dragih ljudi, pa koristim priliku da ih spomenem.

Za podršku i strpljenje: prof. dr Radojki Vukčević, mentorki rada, zato što me je podržala pri izboru teme, bila veliki oslonac tokom izrade rada i uspela da me izvuče iz zamršenih mesta u koje sam povremeno upadala zaslepljena ljubavlju prema predmetu istraživanja; prof. dr Biljani Dojčinović, zato što me je inspirisala da se zainteresujem za teorije roda i razlike i dala niz dragocenih saveta; prof. dr Biljani Dojčinović i prof. dr Dubravki Đurić, zato što su se, i pored dovoljno drugih obaveza, prihvatile članstva u komisiji za pregled i ocenu rada; prof. dr Biljani Đorić Francuski na iskrenim, prijateljskim savetima; dr Dušku Babiću, direktoru Filološke gimnazije, na velikom razumevanju koje je pokazao tokom mojih doktorskih studija; književniku Draganu Lakićeviću na snazi koju mi je ulio tokom izrade rada; prof. dr Aleksandru Jovanoviću i pokojnom prof. dr Tihomiru Vučkoviću, na prvim podsticajima za bavljenje (američkom) književnošću; porodici Crnomarković i Jeleni Dobrić Arula na tehničkoj podršci; Srbislavu Jeličiću na nesebičnoj pomoći i stručnosti koja ne prestaje da zadivljuje; Katarini Šćepanović na podsticajnoj energičnosti; posebno sam zahvalna prijateljicama koje su razumele pravo značenje ovog rada, i pomogle mi, svaka na svoj način, da dođem do njegove poslednje rečenice: Ivani Krički, Slobodanki Gligorić i Jasmini Arsenović;

Za nabavku knjiga: najveći deo literature nabavio je dr Rade Plavšić koji živi u Londonu (Velika Britanija); zahvaljujem se bibliotekarima Katedre za anglistiku Filološkog fakulteta Univerziteta u Beogradu, Univerzitetskoj biblioteci „Svetozar Marković”, Narodnoj biblioteci Srbije, knjižari *The English Book* u Beogradu, kao i Hemingvejevom društvu u SAD, a posebno Donaldu Džankinsu, Aleksu Vernonu i Arnoldu Sabateliju; imala sam sreće da mi i prof. dr Radojka Vukčević i prof. dr Biljana Dojčinović ustupe nekoliko sopstvenih knjiga;

Zahvaljujem se Bojanu i Relji na ljubavi koja mi je omogućila da istrajem u svojim zamislima.

I, naravno, tati i sestri Ani zato što su me sve ove godine trpeli i rasterećivali od smetnji koje na ovom putu često nailaze.

A. Ž. K.

U Beogradu,
septembra 2015. godine

PROZA ERNESTA HEMINGVEJA IZ UGLA TEORIJA RODA I RAZLIKE

Rezime

Temeljeći se na pretpostavci da teorije roda i razlike danas predstavljaju nezaobilaznu kritičku perspektivu u tumačenju književnih dela, ova doktorska disertacija je u najširem smislu posvećena istraživanju predstava roda u proznom stvaralaštvu Ernesta Hemingveja. Imajući u vidu da se kritička ispitivanja Hemingvejevog opusa neprestano umnožavaju od objavljivanja piščevih prvih pesama i kratkih priča 1923. godine, ona u drugoj deceniji XXI veka dostižu nepregledne razmere. Ipak, posebno ispitivanje obimne kritičke literature pokazalo je da istraživanje društvenih konstrukcija muškosti i ženskosti u delu Ernesta Hemingveja do sada nije bilo predmet celovitog proučavanja na srpskom govornom području. Pošto tzv. tradicionalna kritika s jedne i revizionistička kritika Hemingvejeve proze s druge strane rod oprečno tumače, dolazimo do opšteg zaključka da delo Ernesta Hemingveja valja uvek iznova istraživati, kao i da kritička osvetljavanja u ovom slučaju pokazuju svoju podložnost promeni i političkom sudu koji zavisi od širih društvenih i kulturnih konfiguracija. Rad će pokazati da se kritički sud o ulozi koju rod ima u Hemingvejevom delu umnogome promenio tokom perioda od gotovo jednog veka, zbog čega je važno sistematizovati postojeće interpretativne pozicije i uvide pre nego ih dopunimo dodatnima.

Očekujemo da će doprinos ovog rada biti detaljna analiza celokupne Hemingvejeve proze iz ugla feminističke kritike, *gender* studija, istraživanja maskuliniteta i *queer* studija, čime bi se obogatila do sada objavljena kritička literatura o proznom delu Ernesta Hemingveja na polju srpske anglistike i proširilo znanje o ulozi i značaju roda za razumevanje stvaralaštva Ernesta Hemingveja u okvirima istorije američke književnosti. Pluralističkim teorijskim pristupom rad se usredsređuje na ispitivanje tema roda u piščevim zbirkama kratkih priča (*U naše vreme*, *Muškarci bez žena*, *Pobednik ne dobija ništa*, *Snegovi Kilimandžara*, „Kratke priče objavljene u knjigama ili časopisima posle *Prvih četrdeset devet*“, „Prethodno neobjavljene kratke priče“), romanima (*Prolećne bujice*, *Sunce se ponovo rađa*, *Zbogom oružje*, *Imati i nemati*, *Za kim zvono zvonilo*, *Preko reke i u šumu*, *Starac i more* (novela), *Ostrva u*

struji, Rajski vrt, Kao svitanje, U podnožju Kilimandžara) i dokumentarnoj literaturi (*Smrt u podne, Zeleni bregovi Afrike, Pokretni praznik, Opasno leto*). Osnovna pretpostavka koju ćemo pokušati da dokažemo jeste da su teme roda na karakterističan način utkane u književnoestetski svet Hemingvejevog proznog stvaralaštva.

Rad je podrazumevao nekoliko faza istraživanja. Posle temeljnog iščitavanja proze Ernesta Hemingveja, pristupilo se istraživanju društvenog i kulturnog konteksta koji je mogao presudno uticati na piščeva uverenja o rodu, tj. upoznavanju s idejama XIX veka s kojima se Ernest Hemingvej susreo u detinjstvu i mladićkim godinama, a koje su na prelasku u XX vek pretrpele do tada nezapamćenu krizu maskuliniteta s njenim trenutno vidljivim posledicama koje su se zadržale barem do sredine XX veka. Posle upoznavanja s brojnim kritičkim analizama koje se odnose kako na Hemingvejev opus u celini tako i na njegova pojedinačna prozna ostvarenja, odabrane su one naročite perspektive teorija roda i razlike za koje se veruje da bi svojim dostignućima mogle osvetliti delo Ernesta Hemingveja na nov način.

Na osnovu prethodno sačinjene bibliografije teorijskih dela i ključnih pitanja relevantnih za temu disertacije, primenjuju se određeni teorijski postulati iz okvira teorija roda i razlike na svaki od segmenata rada. U okviru feminističke kritike posebno su nam značajni uvidi Virdžinije Vulf, Simon de Bovoar, Beti Fridan, Kejt Milet, Džudit Feterli, Patrosinio Švajkart, Toril Moi, Džulijet Mičel, Adrijen Rič, Sandre Gilbert i Suzan Gubar, Elen Siks, Lis Irigaraj i bel huks. Navodimo neka od pitanja feminističke kritike koja otvaramo na primeru Hemingvejevog dela: razlika između muške i ženske rečenice; predstava žene kao neravnopravne *druge*; tzv. mistika ženstvenosti; politička dominacija patrijarhalnog diskursa, falocentrizam, androcentrizam književnosti; stereotipne predstave žena u književnosti i kulturi (*žene-anđeli* i *žene-čudovišta*); žensko pismo; muško-ženski dualizam i mogućnosti njegovog podrivanja; presek roda i rase. Feministička čitanja proze Ernesta Hemingveja kretala su se od pronalaženja dokaza njegove izražene mizoginije i maskulinizma do otkrivanja piščevog potisnutog ali nedvosmislenog feminizma, uz često kontrastiranje Hemingvejevog *muškog* udržanog stila i sentimentalnog *oticanja emocije*, zbog čega su čitaoci i čitateljke Ernesta Hemingveja raznoliki upravo koliko i piščev odnos prema ženskosti. Uzimajući, zatim, u obzir ona razmatranja Tereze de Lauretis i Džudit Batler za koja se može reći da se kreću u okviru *gender* studija (reprezentacije roda,

antiesencijalistička koncepcija roda), bavimo se performativnošću roda u Hemingvejevom delu. Takođe, ispituju se *queer* rodni identiteti Hemingvejevih junaka i junakinja uz pomoć teorijskih pozicija tzv. preteča *queer* teorije, Džon Stjuarta Mila i Mišela Fukoa, drugih istraživača *queer* društvenih vrsta kao što su Angus Maklaren i Meri Daglas, ali i *zvaničnih queer* teoretičara kao što su Džudit Batler i Iv Kosovski Sedžvik. Krećući se u okvirima *queer* studija, istražujemo značenja koja društveni koncepti heteronormativnosti, normalnosti, prirodnosti, seksualnosti, ružnoće, moralnosti i razlike nose u prozi Ernesta Hemingveja. Konačno, naša istraživanja višestrukosti maskuliniteta u delu Ernesta Hemingveja prevashodno se temelje na kritičkim uverenjima Pitera Švengera, Volfganga Šmalea, Džordža Mosea, Majkla Kimela, E. Antoni Rotunda, Majkla Kaufmana, Roberta Blaja i Artura Milera, uz čiju pomoć se usredsređujemo na istorijski razvoj (američke) muškosti, patrijarhat s naglaskom na odnos oca i sina, krizu maskuliniteta s početka XX veka, ali i na muškarce kao čitaoce Hemingvejevog dela, autorov tzv. muški stil pisanja i tipično muški vrednosni sistem. Analiza konstrukcija muškosti u Hemingvejevom delu pokazuje da se njegovi junaci mogu višestruko klasifikovati u odnosu na patrijarhat, rat, normativnu ili *idealnu* muškost kojoj teže i koju performativno, te samo povremeno, ostvaruju. Uz to, upravo putem različitih konstrukcija muškosti u svom delu, Hemingvej rodni identitet junaka i junakinja dovodi u vezu s fragmentarnošću čovekovog identiteta uopšte i njegovom žudnjom za celovitošću. Pošto to zahteva sam predmet istraživanja, rad se katkad poziva i na sekundarnu građu iz drugih nauka (seksologija, psihoanaliza, sociologija, antropologija), ili pak na druge kritičkoteorijske pozicije koje nisu obuhvaćene ovim kratkim pregledom korišćene literature.

Kako bi se ostvario cilj istraživanja, rad je koncipiran tako da osim uvodnog sadrži još šest poglavlja. Drugo poglavlje se bavi društvenokulturnim i književno-umetničkim prilikama koje su odredile delo Ernesta Hemingveja, zatim specifičnim performativnim odnosom između Hemingvejeve biografske legende i njegovog dela, dijalogom Hemingveja sa samim sobom i drugima u čijoj se osnovi nalazi borba za *pravu* muškost ili muževnost, kao i teorijskim uvidima Ernesta Hemingveja o pisanju koji se mogu dovesti u neposrednu vezu s predstavom roda u njegovom proznom delu. Treće poglavlje s njegova četiri potpoglavlja posvećeno je teorijskom okviru doktorske disertacije na koji smo prethodno ukazali. Pre sedmog poglavlja koje izvodi zaključke

rada, četvrto, peto i šesto poglavlje čine zaokruženu tematsku celinu koja se deli na niz zasebnih potpoglavlja od kojih se svako dalje grana na izvestan broj pojedinačnih odeljaka koji u najširem smislu analiziraju raznorodne konstrukcije muškosti i ženskosti u proznom opusu Ernesta Hemingveja. Posebna pažnja u radu dosledno se posvećuje raskrinkavanju Hemingvejevog *mačo* mita koji se učvrstio oko njegovog lika, a posredno i njegovog dela, kao i razotkrivanju *hemingvejevskih* vrednosti koje pretpostavljaju izraženu viktorijansku kulturu, ali istovremeno i njenu subverziju. Kompleksnost stvaralaštva Ernesta Hemingveja upućuje na postojanje više paralelnih tema i motiva unutar svakog pojedinačnog proznog dela čija će se različitost i istovremenost poštovati i u našoj analizi. Navodimo neke od širih tematskih kompleksa koji se odnose na sliku sveukupnog maskulinog i femininog identiteta u Hemingvejevoj prozi, a čijim se istraživanjem osvetljava njena jedinstvenost: stereotipne i nestereotipne predstave žene (viktorijanski *anđeli* i *demoni*, žene-muze, marginalizovane junakinje, alternativni modeli ženskosti); kreativna, seksualna i društvena muška pasivnost i/ili ženska aktivnost; subverzija viktorijanskih rodni binarnih opozicija; mogućnosti muško-ženske komunikacije; rodna performativnost i izvođenje uloga pred sobom i drugima; transgresivno i subverzivno poimanje društveno konstruisanih kategorija (seksualnost, porodica, brak); androginja; *queer* rodni identiteti; patrijarhat i pozicija muškarca, muža, oca i sina; pasivizacija muškarca ratom; eskapizam homosocijalnih muških prostora; diferenciranje ali i izjednačavanje normativne i nenormativne muškosti; različiti načini postajanja muškarcem; veza između gubitka muškosti i (modernističke) raspolućenosti.

Neki od bitnih zaključaka do kojih se u disertaciji dolazi jesu sledeći: Ernest Hemingvej se posvećuje istraživanju društvenih konstrukcija muškosti i ženskosti od početka do kraja svog proznog stvaralaštva; Hemingvejevo ispitivanje roda nije jednostrano već višeznačno, te prevazilazi ideje normativne muškosti izrazito ženomrzačke i androcentrične orijentacije; Hemingvejevo istraživanje roda nije nedvosmisleno određeno njegovim detinjstvom i odnosom s roditeljima, već se u velikoj meri temelji na podsticajima iz šireg društveno-kulturnog prostora, a naročito onog s kraja XIX i početka XX veka, koji se potom oblikuju na specifično *hemingvejevski* način; proza Ernesta Hemingveja odslikava transgresiju tradicionalnih viktorijanskih ideja, najpre onih koje se odnose na strogi muško-ženski binarizam, te

pokazuje ambivalentan odnos prema tadašnjim normativnim društvenim konstrukcijama ženskosti i muškosti; mada u neraskidivoj vezi s legendama ili mitovima koji su se oko pisca učvrstili, Hemingvejeva proza ispituje rod i bez golemog tereta biografizma; performativnost roda koja postoji u Hemingvejevom delu neretko se nalazi na tragu hronološki mlađih rodnih studija konstruktivističkog predznaka; rodni identitet Hemingvejevih junaka i junakinja jeste ambivalentan i konačno neodrediv, a u velikoj meri se može dovesti u vezu s idejom suštinske fragmentarnosti identiteta uopšte, ali i gubitka čvrstog opštevretnosnog oslonca koji se ogleda u modernističkoj američkoj književnosti. Navedenim zaključcima konačno se dokazuje da je na osnovu čitanja proznih dela Ernesta Hemingveja iz ugla teorija roda i razlike, i razumevanja piščevog specifičnog pristupa predstavama roda, moguće temeljnije i sveobuhvatnije razumeti stvaralaštvo Ernesta Hemingveja u okvirima istorije američke književnosti, i pokazati kako ono ni danas ne prestaje da iznenađuje svojom značenjskom raznolikošću.

Ključne reči:

- | | |
|--------------------------|-----------------------------------|
| 1. Ernest Hemingvej | 6. normativnost i prirodnost |
| 2. proza | 7. subverzija i transgresija |
| 3. rod i rodni identitet | 8. performativnost |
| 4. muškost i ženskost | 9. <i>queer</i> i ambivalentnost |
| 5. patrijarhat | 10. (modernistička) raspolućenost |

Naučna oblast: nauka o književnosti

Uža naučna oblast: američka književnost

UDK:

ERNEST HEMINGWAY'S FICTION
FROM THE PERSPECTIVE OF
THEORIES OF DIFFERENCE AND GENDER STUDIES

Summary

Based on an assumption that Theories of Difference and Gender Studies are an indispensable critical perspective in the interpretation of literary works today, this doctoral dissertation is largely dedicated to the research into the representations of gender in the fiction of Ernest Hemingway. Taking into account that critical views of Hemingway's works have been incessantly multiplied from the very moment of their first publication in 1923, they reach immense proportions in the second decade of XXI century. Nevertheless, the thorough overview of massive criticism in question has shown that the investigation of societal constructions of masculinity and femininity in the works of Ernest Hemingway has not been exhaustive in Serbian criticism. Since both traditional and revisionist criticism of Hemingway's fiction have been interpreting the topic of gender in opposing ways, we come to an overall conclusion that Ernest Hemingway's art is in need of being scrutinized afresh, while criticism at large, as in this instance, forever demonstrates its susceptibility to change and political taste that depends on larger social and cultural configurations. Due to the fact that the critical perception of the role of gender in Hemingway's works has considerably transformed during the period of almost an entire century, it is essential that the current critical insights be systematically examined before any new ones are added.

The expected contribution of this dissertation is a careful analysis of an entire Hemingway's fiction from the perspective of Feminist Criticism, Gender Studies, Masculinities Studies and Queer Studies, which serves the purpose of enriching the present Serbian criticism on Ernest Hemingway's works in the field of Anglo-American literature and widening the current knowledge on the role and importance of gender for a more comprehensive understanding of Ernest Hemingway's fiction within the reach of the history of American literature. Embracing the pluralistic theoretical stand, hereby we focus on the exploration of gender in the author's collections of short stories (*In Our Time*, *Men Without Women*, *The Winner Take Nothing*, *The Snows of Kilimanjaro*, "Short Stories Published in Books or Magazines Subsequent to *The First Forty-Nine*",

“Previously Unpublished Fiction”), novels (*The Torrents of Spring*, *The Sun Also Rises*, *A Farewell to Arms*, *To Have and Have Not*, *For Whom the Bell Tolls*, *Across the River and into the Trees*, *The Old Man and the Sea* (novella), *Islands in the Stream*, *The Garden of Eden*, *True at First Light*, *Under Kilimajaro*) and non-fiction (*Death in the Afternoon*, *Green Hills of Africa*, *A Moveable Feast*, *The Dangerous Summer*). The basic presupposition that we will attempt at proving is that various gender issues are embedded in the literary aesthetics of Hemingway’s fiction.

The dissertation presupposes several stages of research. After an in-depth study of Ernest Hemingway’s fiction, we investigate into the wider social and cultural context that is assumed to have exerted a vital influence on the gender notions of the author, i.e. not only the ideas of XIX century that Ernest Hemingway acquaints himself with in his childhood and young adulthood, but also their subversion he encounters at the turn of the XX century that witnesses the unprecedented crisis of masculinity, together with its immediate consequences that are felt at least by the middle of the century. After our familiarization with stupendous amount of critical analyses of Hemingway’s fiction in its totality and in parts, we have chosen only those perspectives of Theories of Difference and Gender Studies that are believed to throw new light on the fiction of Ernest Hemingway.

After a previously composed bibliography of theoretical works and key questions relevant for the dissertation argument, certain theoretical postulates of Theories of Difference and Gender Studies are applied to different segments of this paper. The dissertation draws heavily from the following theorists of Feminist Criticism: Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Betty Friedan, Kate Millett, Judith Fetterley, Patrocínio Schweickart, Toril Moi, Juliet Mitchell, Adrienne Rich, Sandra Gilbert and Susan Gubar, Hélène Cixous, Luce Irigaray and bell hooks. Some of the issues from the domain of Feminist Criticism applied to Ernest Hemingway’s fiction are as follows: difference between man’s and woman’s sentence; image of woman as (the) *other*; the so-called feminine mystique; political domination of patriarchal discourse, phallocentrism, androcentrism of literature; stereotypical representations of women in literature and culture (*angels* and *monsters*); *écriture féminine*; male/female dualism and the possibilities of its subversion; the intersection of gender and race. The Feminist readings of Ernest Hemingway have been proving his extreme misogyny and

masculinism, while later predominantly changing direction to disclosing the author's submerged but otherwise unmistakable feminism, often delineating the contrast between his typically *masculine* tight-lipped style and sentimental *release of emotions*. Consequently, Ernest Hemingway's male and female readership has been as varied as the author's general attitude to femaleness. Moreover, heeding those concepts of Teresa de Lauretis and Judith Butler that can be said to be of concern in the field of Gender Studies (representations of gender, anti-essentialist conception of gender), this paper deals with the performativity of gender in Hemingway's works. In addition, we delve into the queer gender identities of Hemingway's male and female protagonists, applying the theoretical positions of the so-called precursors of Queer Theory, namely John Stuart Mill and Michel Foucault, researchers into queer societal types such as Angus McLaren and Mary Douglas, and *official* queer theoreticians such as Judith Butler and Eve Kosofsky Sedgwick. Within the field of Queer Studies, we investigate into the meanings of socially constructed concepts such as heteronormativity, normalcy, naturalness, sexuality, ugliness, morality and difference in the fiction of Ernest Hemingway. Finally, the manifold concept of masculinity in the fiction of Ernest Hemingway is primarily centred on the critical insights of Peter Schwenger, Wolfgang Schmale, George L. Mosse, Michael Kimmel, E. Anthony Rotundo, Michael Kaufman, Robert Bly and Arthur Miller, with the aid of which we concentrate not solely on the historical development of (American) masculinity, patriarchy – notably the father/son relationship, the crisis of masculinity at the beginning of XX century, but also on the male readers of Hemingway's works, the author's so-called masculine literary style and typically masculine value system. The analysis of the constructions of masculinity in Hemingway's fiction manifests that his characters can be variedly classified with respect to patriarchy, war, normative or *ideal* manhood they strive for and performatively and only temporarily achieve. Primarily by example of diverse means of constructing masculine gender identities in his works, Hemingway links the gender identity of his male and female protagonists to the fragmentary nature of a man's identity at large and a general longing for wholeness. Since necessitated by its subjectmatter, our dissertation is at times inspired by other studies (sexology, psychoanalysis, sociology, anthropology), or miscellaneous critical and theoretical positions that are not acknowledged in this short overview of literature used.

So as to achieve our research aim, the dissertation comprises seven chapters, including the Introduction. The second chapter tackles the socio-cultural and literary conditions that seem to have affected the works of Ernest Hemingway, followed by the performative interdependence between Hemingway's biographical legend and his fiction, Hemingway's dialogue with himself and others built on the struggle for *true* manhood or manliness, as well as Hemingway's theoretical views on writing that can be directly linked to the notion of gender in his fictional works. The four subchapters of the third chapter are devoted to the abovementioned theoretical foundation of the dissertation. Before the concluding seventh chapter, the fourth, fifth and sixth chapters make a thematic unity subdivided into a number of separate subchapters that further fork into a number of parts that in a wide scope analyze diversified constructions of masculinity and femininity in the fiction of Ernest Hemingway. Special attention is consistently confined to exposing the myth of machismo that has been created around the Hemingway figure and consequently to his works, as to unmasking of *Hemingwayesque* values that are equally based on prevalent Victorian culture and its subversion. The complexity of Hemingway's fiction reveals the concurrence of many a parallel theme and motive within each individual Hemingway's fictional work whose simultaneous diversity will be observed in our analysis. Hereby we itemize some of the wider thematic units that could be said to describe the uniqueness of the integral masculine and feminine identity in Hemingway's fiction: stereotypical and non-stereotypical images of woman (Victorian *angels* and *demons*, muses, marginalized heroines, alternative models of womanhood); creative, sexual and societal male passivity and/or female activity; subversion of Victorian gender binary oppositions; possibilities of male/female communication; gender performativity and role acting before oneself and others; transgressive and subversive understanding of socially constructed categories (sexuality, family, marriage); androgyny; queer gender identities; patriarchy and the position of man, husband, father and son; men's passivization by war; the escapism of homosocial masculine spaces; differentiation and equation of normative and non-normative masculinity; various ways of becoming a man; the link between the loss of masculinity and (Modernist) dislocation.

A few of the relevant conclusions the dissertation arrives at are as follows: Ernest Hemingway is committed to the investigation of the social constructions of

masculinity and femininity from the very beginning to the end of his writing career; rather than onesided, Hemingway's research into the topic of gender is multifarious, rising above the ideas of normative masculinity and its extreme misogynist and androcentric orientation; Hemingway's exploration of gender is not undoubtedly determined by his childhood and relationship with his parents, but, to a great extent, relates to wider socio-cultural impulses, especially those at the turn of XX century, that are then molded back in a recognizable *Hemingwayesque* manner; the fiction of Ernest Hemingway demonstrates the transgression of traditional Victorian notions, mainly those associated with a strict male/female binarism, thus showing a strong ambivalence to their normative social constructions of femininity and masculinity; albeit intertwined with the legends and myths ossified round its author, Hemingway's fiction probes into gender in its own right, i.e. without the massive burden of biographism; the gender performativity in Hemingway's fiction often anticipates Gender Studies of constructionist provenance; the gender identity of Hemingway's heroes and heroines is ambivalent and ultimately indeterminate, while, at the same time, ought to be analytically coupled not only to its intrinsic fragmentarity, but also to the loss of a dependable mainstay that can be observed in Modernist American literature at large. The abovementioned conclusions are used to prove that the reading of Ernest Hemingway's fiction from the perspective of Theories of Difference and Gender Studies and the understanding of the author's specific manipulation of gender issues make it possible to re-evaluate a position of Ernest Hemingway within the history of American literature in a thorough manner, and simultaneously demonstrate that his fiction has not ceased to surprise its readers with its connotative multiplicity.

Key words:

- | | |
|-----------------------------------|---------------------------------|
| 1. Ernest Hemingway | 6. normativity and naturalness |
| 2. fiction | 7. subversion and transgression |
| 3. gender and gender(ed) identity | 8. performativity |
| 4. masculinity and femininity | 9. queer and ambivalence |
| 5. patriarchy | 10. (Modernist) dislocation |

Scientific field: literature

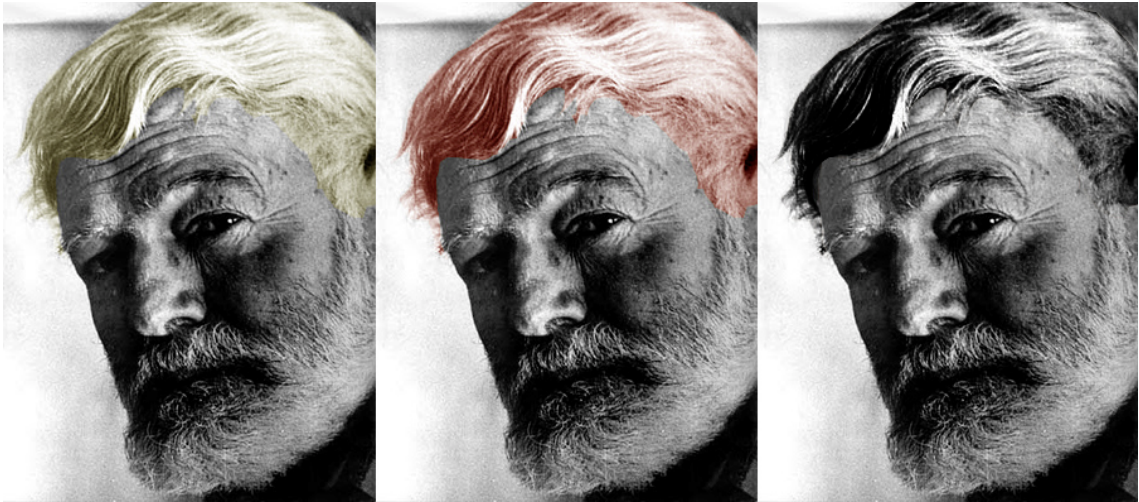
Narrow scientific field: American literature

UDC:

Spisak oznaka¹

ARIT	– <i>Across the River and into the Trees</i>
CSS	– <i>The Complete Short Stories of Ernest Hemingway</i>
DIA	– <i>Death in the Afternoon</i>
DS	– <i>Dangerous Summer</i>
FC	– <i>The Fifth Column</i>
FTA	– <i>A Farewell to Arms</i>
FWBT	– <i>For Whom the Bell Tolls</i>
GHOA	– <i>Green Hills of Africa</i>
GOE	– <i>The Garden of Eden</i>
IIS	– <i>Islands in the Stream</i>
MF	– <i>A Moveable Feast</i>
OMS	– <i>The Old Man and the Sea</i>
OW	– <i>On Writing</i>
SAR	– <i>Fiesta: The Sun Also Rises</i>
SL	– <i>Selected Letters 1917–1961</i>
TAFL	– <i>True at First Light</i>
THHN	– <i>To Have and Have Not</i>
TOS	– <i>The Torrents of Spring</i>
UK	– <i>Under Kilimanjaro</i>

¹ Oznake se drže modela započetog projekta na objavljivanju Hemingvejevih pisama (the Letters Project), kao i *Hemingvejeve revije* (*The Hemingway Review*). Na ovaj način se rešava nedoslednost skraćenica autorovih dela u korist *hemingvejevskog* minimalizma (Beegel 2011: 122–123).



After you finish a book, you're dead. But no one knows you are dead. All they see is the irresponsibility that comes in after the terrible responsibility of writing.

Ernest Hemingway
(21. VII 1899 – 2. VII 1961)

SADRŽAJ

Podaci o mentoru i članovima komisije	iii
Izjave zahvalnosti	iv
Rezime	v
Summary	x
Spisak oznaka	xvi
1. UVOD	1
2. ERNEST HEMINGVEJ: DIJALOG S VREMENOM	15
2.1 Prvi svetski rat i oko njega	15
2.1.1 Društenokulturne i književno-umetničke prilike: viktorijanizam i otvaranje ka modernizmu u Parizu dvadesetih godina XX veka	18
2.1.2 <i>Izgubljena generacija</i>	27
2.1.3 Uticaj ideja Hevloka Elisa, Sigmunda Frojda i Ota Vajningera	29
2.2 Biografska legenda Ernesta Hemingveja	35
2.2.1 Opasnost biografizma: Mihail Bahtin	38
2.2.2 Performativnost izgradnje Hemingvejevog mita: Doroti Parker, Lilijan Ros i Ernest Hemingvej	39
2.2.3 Hemingvejeva <i>bajronovska</i> biografija	46
2.2.4 Život i fikcija – „invencija iz iskustva”	48
2.2.5 Romansirana biografija i rod	51
2.2.5.1 <i>Viktorijanski</i> Ouk Park	51
2.2.5.2 Porodični portret: majka, otac, sestre, lektira	53
2.2.5.3 <i>Zov divljine</i> , zavisnost od žena i institucije braka	59
2.2.5.4 Sinovi i gubitak slobode	67
2.3 Ernest Hemingvej: ogoljavanje sebe i drugih	69
2.3.1 Ispisivanje sopstvene muškosti sa ili bez mizoginije	69
2.3.2 Rasprava s feministkinjama	73

2.3.3 Borba za muškost: Hemingvej o kritičarima ili piscima i oni o njemu .	78
2.3.4 Fransis Skot Ficdžerald i dokazivanje muževnosti	92
2.4 Ernest Hemingvej: pisanje i rod	97
2.4.1 Posvećenost pisanju i <i>opšti</i> poetički pogledi	98
2.4.2 Rodno obojeni pogledi na pisanje	102
2.4.3 Maskulini stil i sentimentalno <i>oticanje emocije</i>	105
2.4.4 Poezija pokreta i druge odlike Hemingvejeve proze	111
3. TEORIJE RODA I RAZLIKE	117
3.1 Feministička kritika	117
3.1.1 Počeci: Virdžinija Vulf	119
3.1.2 Žena kao neravnopravna <i>druga</i> : Simon de Bovoar	121
3.1.3 Napad na patrijarhalnu (frojdističku) tiraniju: Beti Fridan i Kejt Milet	123
3.1.4 Čitanje koje pruža otpor androcentričnoj književnosti: Džudit Feterli i Patrosinio Švajkart	126
3.1.5 Politička i psihoanalitička dimenzija: Toril Moi i Džulijet Mičel	128
3.1.6 Revizionistička kritika: Adrijen Rič, Sandra Gilbert i Suzan Gubar	132
3.1.7 <i>Écriture féminine</i> i smisao razlike: Elen Siksu i Lis Irigaraj	135
3.1.8 Presek rodne i rasne nejednakosti: bel huks	140
3.2 <i>Gender</i> studije	142
3.2.1 Tehnologija roda: Tereza de Lauretis	143
3.2.2 Performativna teorija: Džudit Batler	146
3.3 Istraživanja maskuliniteta	148
3.3.1 Maskuliniteti u pluralu i razvoj muškosti od XV do XX veka: Volfgang Šmale, Džordž Mose i Majkl Kimel	149
3.3.2 <i>Američka</i> muškost: E. Antoni Rotundo i Majkl Kaufman	155
3.3.3 Različiti pogledi na odnos oca i sina u patrijarhatu: Sigmund Frojd, Robert Blaj i Artur Miler	158
3.4 <i>Queer</i> studije	163
3.4.1 Preteče <i>queer</i> teorije i istraživanja prirodnosti i neprirodnosti: Džon Stjuart Mil i Mišel Fuko	164

3.4.2 Izgradnja <i>queer</i> društvenih vrsta i njihova odstupanja od norme:	
Džordž Mose, Angus Maklaren i Meri Daglas	170
3.4.3 <i>Queer</i> teoretičarke: Iv Kosovski Sedžvik i Džudit Batler	174
4. PROZA ERNESTA HEMINGVEJA U SVETLU FEMINISTIČKE KRITIKE	177
4.1 <i>Idealne</i> žene ili viktorijanski <i>kućni anđeli</i>	177
4.1.1 Važno je zadovoljiti muškarca	180
4.1.2 Važno je dopustiti muškarcu slobodu želje	186
4.1.3 Žene-muze	188
4.2 Maskuline žene ili viktorijanski <i>ženski demoni</i>	192
4.2.1 Žene s tipično muškim osobinama	194
4.2.2 Seksualno oslobođene žene i (bogate) kučke	197
4.2.3 Ne više <i>idealne</i> : rasna promena i želja za muškom kreativnošću	204
4.2.4 Prostitutke: marginalizacija junakinja	211
4.3 Žene i međuprostor: alternativni modeli ženskosti	216
4.3.1 Odsutne ali prisutne žene	216
4.3.2 Između kategorija: rasna transgresija i <i>izvođenja ludosti</i>	220
4.3.3 Skup naročitih osobina ili <i>hemingvejske</i> žene	227
4.4 Mogućnost muško-ženske komunikacije	231
4.4.1 Pogled na razumevanje	232
4.4.2 Pogled na nerazumevanje	235
4.4.3 <i>Pravi i nepravi</i> brak	238
4.4.4 Osluškivanje govora i tišine	245
5. PROZA ERNESTA HEMINGVEJA U SVETLU <i>GENDER</i> I <i>QUEER</i> STUDIJA	250
5.1 Teorija o performativnom rodu i njena primena na delo Ernesta Hemingveja:	
Tomas Strihač	250
5.1.1 Pozornica: borba s bikovima i ostali gestikulacioni rituali muškosti	253
5.1.2 <i>Ja</i> je najbolja publika	257
5.1.3 Dramatizacija pred publikom: izvođenje uloga pred drugima	260
5.1.4 Svedočenje rodnim izvedbama	268

5.2 Relativizacija stereotipnih predstava roda	272
5.2.1 Subverzija tradicionalnih ideja	273
5.2.2 Otvorene seksualne igre	275
5.2.3 Androginja i njene potkategorije	280
5.3 <i>Queer</i> i ambivalentnost	288
5.3.1 <i>Queer</i> porodice	289
5.3.2 Iščašenost ili groteskna seksualnost	294
5.3.3 Nejasnost: <i>queer</i> seksualnost i incest	299
5.3.4 <i>Neprihvatljive</i> kategorije: homoseksualnost, perverzije i homoerotičnost	308
 6. PROZA ERNESTA HEMINGVEJA U SVETLU ISTRAŽIVANJA	
MASKULINITETA	316
6.1 Očevi i sinovi u patrijarhatu	316
6.1.1 Idealizacija oca	317
6.1.2 <i>Frojdovska</i> ambivalencija sina prema ocu	320
6.1.3 Sećanje na oca	325
6.1.4 <i>Alternativni</i> očevi	329
6.1.5 Samoubistvo oca	340
6.2 Normativna muškost i <i>pravi</i> muškarci	346
6.2.1 Sami a srećni: Hemingvejevi <i>Robinzoni</i>	349
6.2.2 Homosocijalnost sveta muškaraca	351
6.2.3 Borci: bokseri i matadori	355
6.2.4 Borci: vojnici i/ili kukavice	360
6.2.5 Hrabrost ili nešto drugo	364
6.3 Jalova muškost i pasivni muškarci	370
6.3.1 Pisci i stvaralačka nemoć	371
6.3.2 Muškarci koji misle i/ili brinu	382
6.3.3 Seksualna pasivnost	388
6.3.4 Oni koji ostaju po strani: marginalizacija junaka	394
6.3.5 Čekanje i krajnja neaktivnost	403

6.4 Nastajanje muškosti ili „lov na muškost”	406
6.4.1 Presek roda i rase	407
6.4.2 Ribari	412
6.4.3 Postajanje muškarcem	415
6.4.4 Smrt kao određujući faktor identiteta	419
6.5 Posmatranje muškosti u teatru rata	420
6.5.1 Proizvodnja i subverzija muškosti za vreme rata	423
6.5.2 Groteska i rat	426
6.5.3 Posledice rata na muško sopstvo	428
6.5.4 Paradoks, žene, rat	436
6.6 Rasparčani i raspolučeni: žudnja za (rodnom) celovitošću	441
6.6.1 Ranjeni i osakaćeni: obeleženost ranom i gubitak muškosti	442
6.6.2 Seksualno nedostatni	445
6.6.3 Mrtvi ili izjednačenje rodne i druge fragmentacije	448
7. ZAKLJUČAK: ERNEST HEMINGVEJ I RODNA OPTIKA	451
LITERATURA	470
I Primarni izvori	470
II Sekundarna literatura	471
PRILOG I: Hronologija dela Ernesta Hemingveja	512
PRILOG II: Kratke priče Ernesta Hemingveja po zbirkama	513
PRILOG III: Popis književnih ostvarenja Ernesta Hemingveja koja nisu prevedena na srpski jezik	516
PRILOG IV: Popis najvažnijih biografija Ernesta Hemingveja od 1949. do 2014. ...	517
PRILOG V: Teme roda na međunarodnim izlaganjima Hemingvejevog društva od 1992. do 2014.	519
Biografija autorke	528
Izjava o autorstvu	
Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorskog rada	
Izjava o korišćenju	

1. UVOD

U intervjuu koji je Džordž Plimpton (George Plimpton)¹ objavio u književnom časopisu *Pariska revija* (*The Paris Review*) 1958. godine pod naslovom „Umetnost proze: Ernest Hemingvej” (“The Art of Fiction: Ernest Hemingway”)² Ernest Hemingvej (1899–1961) kaže:

I dalje verujem da ne valja da pisac priča o tome kako piše. On piše da bi ga oči čitale i tu nema mesta nikakvim objašnjenjima ili disertacijama. Budite sigurni da postoji mnogo više od onoga što se da pročitati na prvo čitanje, i premda je delo njegovo, pisac nije dužan da ga dodatno opisuje, kao da se radi o provinciji koju je osvojio, niti da glumi vodiča kroz složenije krajolike svog opusa.

(Hemingway, prema Brucoli 1986: 120)³

Ove reči otvaraju niz pitanja koja, čini se, stoje na početku našeg tumačenja Hemingvejeve književnosti. Prvo, Hemingvej upozorava da pisanje nije lak poduhvat, kao i da bi pisac morao biti oslobođen teškog tereta objašnjavanja nastanka sopstvenog dela. Drugo, Hemingvej, u izvesnom smislu, sukobljava figure pisca i čitaoca, kazujući da bi uloga čitaoca trebalo da se sastoji samo u tome da (budnim?) okom razumeva napisano, umesto da o tome piše disertacije. Konačno, Hemingvej očigledno podrazumeva kako se prvim čitanjem nikada ne iscrpljuju sva značenja jednog književnog teksta i na taj način nagoveštava da se jedan isti tekst pokazuje nužno drugačijim čitaocu koji mu se vrati još koji put. Mada svesni činjenice da čitalac uvek sa sobom nosi opasnost učitavanja sopstvenog sopstva ili šire društvene kulture kojoj pripada u književno delo, odvažićemo se da pristupimo prozi Ernesta Hemingveja na

¹ Jedan od osnivača književnog časopisa *Pariska revija* 1953. godine, u okviru kojeg je izlazila serija intervjuva „Pisci na delu” (“Writers at Work”) s poznatim piscima; naša transkripcija vlastitih imena iz stranih jezika dosledno koristi preporuke Pravopisa srpskog jezika koji se pridržava kombinacije izgovorenog i napisanog izvornog oblika imena (Pešikan 2011: 186–187). Oslanjamo se i na priručnik Tvrtka Prčića *Novi transkripcioni rečnik engleskih ličnih imena* koji detaljnije razrađuje model transkripcije vlastitih imena iz engleskog jezika.

² Radi doslednosti i ujednačenosti, svi prevodi s engleskog jezika, uključujući i citate iz Hemingvejevih dela, delo su same autorke, izuzev ako je drugačije naznačeno.

³ U originalu: “I still believe though that it is very bad for a writer to talk about how he writes. He writes to be read by the eye and no explanations nor dissertations should be necessary. You can be sure that there is much more than will be read at any first reading and having made this it is not the writer’s province to explain it or run guided tours through the more difficult country of his work”.

način koji bi ga bio dostojan, a koji se temelji na uverenju da se „najsubjektivnije osećanje uzima za osnov naučnog rada” i da se ono „vrlo lepo slaže s naukom – naukom o književnosti” (Štajger 1978: 206). Ovde se radi o *osećajnom nervu*, o kome govori Virdžinija Vulf, „iz kojeg se širi uzbuđenje kroz nas” (Vulf 1956: 292). S obzirom na to da je „književnost veoma kompleksna i da nema naznaka da ikada možemo da doprinesemo kritici”, delimo njeno uverenje da moramo ostati čitaoci koji imaju svoju odgovornost, čak i značaj (ibid., 293). Imajući takođe u vidu njen stav da je važno „do koje ćemo se mere opirati ili podavati simpatijama i antipatijama što ih pisac budi u nama” (ibid., 285), prozi Ernesta Hemingveja pristupamo u ulozi saučesnika i saradnika.

Ernest Hemingvej je američki, pre svega prozni, pisac i jedan od najznačajnijih predstavnika američke (modernističke) književnosti koji se često ubraja u pisce tzv. izgubljene generacije iz dvadesetih godina prošlog veka. Hemingvejev stvaralački opus (kratke priče, romani, dokumentarna literatura, žurnalistika, pisma, jedna drama i jedna novela, nekolicina pesama) očituje raznorodne društvenokulturne, filozofske ili književno-umetničke uticaje kojih se sam uglavnom otvoreno klonio ili javno podržavao, a koji bez sumnje ostavljaju trag na njegove književne i druge poglede, uključujući i one koji se tiču roda i seksualnosti. Mahom pozitivna, današnja književna reputacija Ernesta Hemingveja počiva na njegovim tzv. najboljim delima (*Sunce se ponovo rađa*, *Zbogom oružje*, *Za kim zvono zvoni*, *Starac i more*, „Mačka na kiši”, „Kratki srećni život Fransisa Makombera”, „Snegovi Kilimandžara”) u odnosu na koja se njegova poznata ili posthumno objavljena dela proglašavaju nedostojnima (*Preko reke i u šumu*, *Ostrva u struji*). Uređivanje tekstova pisca koji više nije živ obično se temelji na naglašavanju stilskih strategija po kojima je pisac bio poznat (Altman 2010: 132). Imajući u vidu da modernistička priča vremenom postaje slobodnija, ostavljajući tako veći prostor koji bi čitaoci mogli da popune, Hemingvej se u svojim posthumno objavljenim delima bavi temom seksualnosti i roda na otvoreniji način, te, paradoksalno, ovi njegovi tekstovi u kritičkim tumačenjima dobijaju poseban status, neretko i veći autoritet od dela objavljenih za piščeva života (ibid., 137; 130). Hemingvej, međutim, ostaje nepresušna autoritativna figura i inspiracija budućim

generacijama pisaca koje slede njegov istančan stil prividno jednostavne proze (Dašijel Hamet, Džejms Farel, Džon O'Hara, Nelson Algren, Džejms Džouns, Norman Mejler).

Kritičke perspektive teorija roda i razlike koje čine teorijsku potku ovog rada, ovde shvaćene četvorostruko – feministička kritika, *gender* studije, istraživanja maskuliniteta i *queer* studije, obuhvataju širok vremenski raspon, tako da se neke od njih hronološki podudaraju s nastankom Hemingvejevog dela, a neke pronalaze predmet istraživanja po smrti autora. S obzirom na to da različita istraživanja roda problematizuju upravo mesta gde se analiza najmanje očekuje, delo Ernesta Hemingveja, oličenje *muškog* stila, postaje idealno mesto za takva ispitivanja u trenutku kada se od strane nekih autora ili kritičara nipodaštava njegova književno-estetska vrednost i svodi na jednu vrednost, najčešće izrazitu muževnost, mizoginiju, nemoralnost, antiintelektualnost ili odsustvo estetičke distance između autora i njegovih junaka (Maks Istman, Vindam Luis, Virdžinija Vulf, Džudit Feterli, Siril Konoli, Filip Rav).⁴ Ernest Hemingvej uživa gotovo kultni status u američkoj književnosti imajući u vidu da je kritički opus o njegovom delu, rastući do gigantskih razmera, postao pravi interpretativni lavirint. Iako se stvaralaštvo Ernesta Hemingveja može tumačiti iz mnogo različitih uglova, njegovo čitanje iz ugla teorija roda i razlike dragoceno je jer bismo se u protivnom oglušili o autorovu intenciju da progovori o rodu koja je jasno naznačena mnogim tekstualnim signalima u njegovom delu.⁵ Rodu kao bitnom aspektu proze Ernesta Hemingveja matična srpska kritika nije posvetila dovoljno pažnje, ili je, jednostavno, zanemarila.⁶ Izborom različitih teorija roda i razlike pokazaćemo kako je Hemingvejeva proza neiscrpan izvor za plodna tumačenja roda. Upravo na mestu Hemingvejevog ukrštanja binarnih opozicija ili prevazilaženja granica između binarizama (muško – žensko, individua – društvo, privatno – javno, centar – periferija, činjenica – fikcija) nastaje polemika, ali i mogućnost našeg doprinosa sagledavanju

⁴ Detaljnije o kritičkoj recepciji Hemingvejevog dela videti Meyers 2005a.

⁵ Misli se na intenciju u smislu u kom o njoj govori Wolfgang Izer: količina neodređenosti u samom tekstu jeste „najvažniji elemenat uključivanja čitaoca u tekst” jer aktivira čitaćeve predstave radi realizovanja intencije koja je zasnovana u tekstu; čitalac je unapred predviđen „jer značenje koje se vaspostavlja u procesu čitanja svakako je uslovljeno tekstem, ali u takvom obliku koji dopušta da ga čitalac sam proizvede” (Izer 1978: 112).

⁶ Značajan deo literature o rodu u delu Ernesta Hemingveja objavljen je na engleskom jeziku, što samo oslikava nedovoljnost bavljenja ovom temom kod nas. Prof. dr Vladislava Gordić Petković odbranila je 1998. godine doktorsku tezu pod nazivom „Priča i pripovedač u kratkoj prozi Ernesta Hemingveja”, koja se ne bavi temama roda i seksualnosti. Njenu knjigu *Hemingvej: poetika kratke priče*, priređenu doktorsku disertaciju, navodimo u **Literaturi**.

Hemingvejevog dela. Analitičko-interpretativnim tumačenjem Hemingvejevih književnih ostvarenja u svetlu pomenutih teorija stižu se uslovi za osvetljavanje doprinosa Ernesta Hemingveja američkoj književnosti i svetskoj književnosti uopšte iz novog ugla. Ovaj rad počiva na ideji da nam Hemingvejeva proza može otkriti svoje nove kvalitete putem naročitog preispitivanja koje ne trivijalizuje u njoj očigledno prisustvo tema roda.

Cilj koji smo postavili jeste da se ustanovi uloga roda u proznom delu Ernesta Hemingveja, tj. pokaže da se specifične teme roda mogu prepoznati i izdvojiti, a potom detaljnije istražiti. Teme roda jesu dominantna Hemingvejevog opusa od samog početka njegovog stvaralaštva. Iako sveobuhvatne, predstave roda u njegovom delu nipošto nisu jednoobrazne i jednoznačne, već raznolike i polisemantične. Primenom teorija roda i razlike na Hemingvejevu prozu moguće je sagledati njen doprinos u društvenokulturnim i književnim konstrukcijama roda i seksualnosti s kraja XIX i početkom XX veka, ali i njeno samostalno, često subverzivno, proizvođenje značenja koja prkose konvencionalnoj moralnosti rodničkih identiteta tog doba. Hemingvejevo delo svesno zauzima stav prema temama roda, dok Hemingvej zahteva odgovornog čitaoca koji će razumeti njegovu maskiranu igru i raznolik pristup rodničkim konstrukcijama uopšte i rodničkim identitetima njegovih junaka. U istraživanju roda u Hemingvejevom delu potrebno je otići preko (beyond) sad već zastarelog i stereotipnog istraživanja njegovih ultramaskulinih herojskih kodova obuhvatnijim problematizovanjem roda, dovesti u pitanje mit o pojednostavljenoj slici neprobojne muškosti koji se oko Hemingveja i njegovog dela stvarao i naposljetku učvrstio, i pokazati u kojoj se meri, zapravo, u piščevoj maskulinoj slici javljaju pukotine. Imajući u vidu važnost uspostavljanja ravnoteže u ispitivanju Hemingvejevih junaka, rad nudi niz analiza još uvek manje istraženih ženskih likova, i pokušava da sazna zašto je Ernest Hemingvej jedan od autora koji u kritičkoj javnosti izaziva toliko oprečne stavove, i šta je to što u njegovom delu neprestano deli kritičare i čitaoce na međusobno isključive pristupe u tumačenju. Rad takođe zastupa uverenje da teorije roda i razlike obezbeđuju poglede na delo Ernesta Hemingveja kojima bi se osavremenio značaj ovog velikog pisca i dao svež uvid u kompleksnost njegovog pogleda na svet. Značajno bi, pored toga, bilo srpskoj akademskoj javnosti učiniti dostupnim mnoge kritičke izvore sa angloameričkog govornog područja i posredno uputiti na mnoge *struje* u novijem istraživanju roda u

Hemingvejevom delu, ali i na sama Hemingvejeva dela, pisma i poetičke poglede koja nepravedno izostaju iz srpske čitalačke javnosti ili, pak, ona koja nisu prevedena na srpski jezik.

Rad bi trebalo da doprinese ukupnoj do sada objavljenoj literaturi o proznom stvaralaštvu Ernesta Hemingveja, dajući svež pogled na rod, jednu od važnih dimenzija njegove književne građe. Naročitim odabirom kritičke literature, objavljivane od dvadesetih godina prošlog veka do danas, osvetliće se Hemingvejevo delo na specifičan način i ukazati na mogućnost novih istraživanja u odnosu na postojeću kritiku. Analizom će se pritom prikazati i dodatna tumačenja pojedinačnih proznih ostvarenja Ernesta Hemingveja kroz teme roda kojima se ovaj pisac u njima služio, čime bi trebalo da se postigne zaokruženost istraživanja tema roda u celokupnom proznom stvaralaštvu Ernesta Hemingveja. Očekujemo da će disertacija značajno doprineti najsavremenijim tumačenjima njegovog dela u okvirima moderne američke književnosti, a time i srpske anglistike, uz pokušaj ukazivanja na načine kojima konstantno prisutne teme roda u Hemingvejevom proznom opusu samo još jače osvetljavaju njegovu jedinstvenost i doprinose njegovom obuhvatnijem razumevanju u okvirima istorije američke književnosti. Šire razumevanje Hemingvejeve specifične upotrebe tema roda, kao i njegovo slikanje raznolikih rodnih identiteta, produbljuje i obogaćuje postojeća saznanja o tzv. izgubljenoj generaciji i modernističkoj američkoj književnosti, ali takođe dovodi do potvrde visoke umetničko-estetske vrednosti stvaralaštva Ernesta Hemingveja.

Tematska kritika će nam uz kombinovanu metodološku paradigmu biti od naročitog značaja s obzirom na to da je vezana za plan sadržine dela, tj. njegovih tema, ideja, vizija i etičkih stavova. Pažljivo čitanje (*close reading*) će poslužiti kao metod semantičke autonomije teksta kojim se mogu otkriti najfiniji preliv i značenja i najdublji slojevi smisla književnog teksta, a koji u radu neće biti u neskladu s traganjem za autorovom intencijom (iako bi nova kritika ovaj pristup odredila kao intencionalnu zabluđu),⁷ performativnošću autorovog dela, ili njegovom ukorenjenošću u političkim vrednosnim sudovima. Ukoliko se sledi hronološki princip proznih dela Ernesta uviđa se stalna preokupacija autorove proze temama roda, kao i preciznija razlika i/ili sličnost između pojedinačnih dela nastalih za života pisca i onih posthumno objavljenih. Biografski pristup će biti nužno dotaknut kada se piščevo delo bude oslanjalo na

⁷ Videti: Wimsatt and Beardsley 1995.

Hemingvejevu tehniku „invencije iz iskustva” koja implicira neodvojivost životnog iskustva i fikcije na način koji samo potvrđuje performativni karakter izgradnje svih izmišljenih priča, pa i samog piščevog života koji ništa manje nije satkan iz mitova i legendi od njegovog književnog dela. Razmatranje elemenata unutar samog dela (analiza jezika, stila, tema i junaka) ne mogu se u slučaju Ernesta Hemingveja odvojiti od razmatranja svih onih elemenata koji su van književnog dela ali su s njim u vezi (društenokulturni ambijent, piščeva biografska legenda, filozofska shvatanja i seksualna politika vremena), s obzirom na to da nas Hemingvejeva specifična veza s transatlanskim viktorijanskim nasleđem, kao i u epohom modernizma, na to navodi. Nadamo se da će ovako koncipirano istraživanje omogućiti da se minuciozno predstavi prozno delo Ernesta Hemingveja iz ugla teorija roda i razlike i na taj način ispitaju ne samo one najočiglednije crte piščevog dela (mizoginija, viktorijanski strogi rodni binarizam), već i oni manje vidljivi elementi koji su snažno prisutni u njegovoj strukturi (homoerotičnost, pasivizacija ili feminizacija muškosti).

Opus koji izučavamo obuhvata celokupnu Hemingvejevu prozu u koju se ubrajaju kratke priče,⁸ romani, jedna novela i dokumentarna literatura. Ovako širokim zahvatom pokušaćemo da ukažemo na Hemingvejevu stalnu okupiranost, ukoliko ne i opsesiju, temama roda u sledećim delima:

- zbirke kratkih priča: *U naše vreme* (1925); *Muškarci bez žena* (1927); *Pobednik ne dobija ništa* (1933); *Snegovi Kilimandžara* (1939); „Kratke priče objavljene u knjigama ili časopisima posle *Prvih četrdeset devet*”; „Prethodno neobjavljene kratke priče”;
- romani: *Prolećnje bujice* (1926), *Sunce se ponovo rađa* (1926), *Zbogom oružje* (1929), *Imati i nemati* (1937), *Za kim zvono zvoni* (1940), *Preko reke i u šumu* (1950), *Ostrva u struji* (1970), *Rajski vrt* (1986), *Kao svitanje* (1999), *U podnožju Kilimandžara* (2005);
- novela: *Starac i more* (1952);
- dokumentarna literatura: *Smrt u podne* (1932), *Zeleni bregovi Afrike* (1935), *Pokretni praznik* (1964), *Opasno leto* (1985).

⁸ Kratka priča (engl. *short story*) je fiktivni narativ čija dužina obično ne prelazi 20.000 reči, često sadrži dva ili tri junaka, i fokusira se na jednostavan događaj ili momenat trenutne spoznaje koji se prepoznaje kao epifanija (epiphany) Džejmsa Džojlsa (Quinn 2004: 313).

U tradicionalnoj kritici Hemingvejevog dela neretko se pravi razlika između dela objavljenih za života pisca i posthumno objavljenih u smislu ocene njihove književne vrednosti, a koja drži da je Hemingvej bio na izmaku kreativnih snaga već od četrdesetih godina. Imajući u vidu veliki broj intervencija Hemingvejevih izdavača u posthumno objavljenim ostvarenjima, značajno je pitanje koliko se ona uopšte mogu smatrati završenim i originalnim doprinosom autora. Tematska bliskost u predstavljanju roda između Hemingvejevih ranih i kasnijih dela, međutim, govori da bi samo analiza celokupnog Hemingvejevog korpusa mogla da obezbedi zaokruženu sliku autorovih ispitivanja roda i raznovrsnih rodnih identiteta njegovih junaka prikazanih u njemu.

Osnovu za sveobuhvatno preispitivanje tema roda u delu Ernesta Hemingveja čine kritičkoteorijski uvidi četiri uslovne potkategorije teorija roda i razlika u našem radu: feministička kritika, *gender* studije, istraživanja maskuliniteta⁹ i *queer* studije. Glavni autori feminističke kritike koji nam se čine nezaobilaznim u tumačenju roda u Hemingvejevom delu jesu: Virdžinija Vulf, Simon de Bovoar, Beti Fridan, Kejt Milet, Džudit Feterli, Patrosinio Švajkart, Toril Moi, Džulijet Mičel, Adrijen Rič, Sandra Gilbert i Suzan Gubar, Elen Siksu, Lis Irigaraj i bel huks. Među autorima čiji se predmeti interesovanja prevashodno kreću u okviru *gender* studija oslonićemo se na poglede Tereze de Lauretis i Džudit Batler, a u okviru istraživanja maskuliniteta na uvide Volfganga Šmalea, Džordža Mosea, Majkla Kimela, Pitera Švengera, E. Antoni Rotunda, Majkla Kaufmana, Roberta Blaja i Artura Milera. Pre svega zbog istraživanja koncepta prirodnosti, normalnosti i izgradnje *queer* društvenih vrsta, u našoj analizi neizostavni su uvidi Džona Stjuarta Mila, Mišela Fukoa, Angusa Maklarena i Meri Daglas, koji logično vode ka teorijskim postavkama zvaničnih *queer* teoretičarki Iv Kosovski Sedžvik i, ponovo, Džudit Batler.

Književna kritika oduvek je pokazivala veliko interesovanje za Hemingvejevo delo. S obzirom na to da se u istraživanjima Hemingvejeve proze radi o obimnom kritičkom korpusu, pokušaćemo da izdvojimo najvažnije tumače i ukratko predstavimo njihove ideje. Među onima koji se isključivo bave analizom Hemingvejeve proze, razlikovaćemo kritičare koji se čine nezaobilaznim za naše tumačenje, a bave se tzv. opštim temama, od onih kritičara koji se najviše, naročito od devedesetih godina prošlog

⁹ Iako čine deo *gender* studija, istraživanja maskuliniteta izdvajamo kao zasebno polje istraživanja zbog njihove naročite važnosti za analizu tzv. dominantno muškog Hemingvejevog dela.

veka, usredsređuju na teme roda u njegovom delu. U ovoj drugoj grupi još detaljnijom podelom mogu se razlikovati oni koji se prevashodno bave analizom junaka, odnosno junakinja u Hemingvejevom delu. U svakoj od pomenutih grupa može se uočiti tradicionalna, ali i revizionistička kritika. Kombinovanjem starijih i novijih pristupa dolazimo do temeljnijeg uvida u teme roda u delu Ernesta Hemingveja, pokazujemo suprotstavljenost stavova kritičara koji svi zajedno doprinose jasnijem osvetljavanju Hemingvejevog dela iz ugla teorija roda i razlike i gradimo sopstvene sudove.

Tradicionalna kritika Hemingvejevog dela umnogome je odredila tok njegovog istraživanja. Izvesne teorije postale su toliko dominantne da se dugo van njih u Hemingvejevoj kritici nije ni razmišljalo. Ovoj činjenici doprinosi i samo vreme nastanka *gender* studija (sedamdesete godine XX veka), njihovog daljeg razvoja (osamdesete godine XX veka) i preklapanja s *queer* studijama (devedesete godine XX veka). Neki od Hemingvejevih kritičara tzv. glavnog toka čija su tumačenja najviše zaslužna za dominantnu reputaciju Ernesta Hemingveja u američkoj i svetskoj književnosti jesu: Edmund Vilson (teorija rane, 1941), Filip Jang (junak s kodeksom, 1952. i 1966), Čarls Bejker (simbolizam, 1956), Erl Rovit (tutor – učenik, 1986), Lesli Fidler (mizoginija, potisnuta homoseksualnost homosocijalnih prostora, 1998), a u manjoj meri Alfred Kejzin, Metju Kauli, Robert Pen Voren i Džekson Dž. Benson. Izvestan broj navedenih kritičara, međutim, povremeno napušta tradicionalna tumačenja proze Ernesta Hemingveja i anticipira kasnija istraživanja roda i rodnih identiteta u njoj. Na primer, Alfred Kejzin, američki pisac i kritičar, uočava kako „čitati Hemingveja znači osećati se više živim”. Dodeljujući mu zvanje slikara po lepoti koja postoji u njegovom delu (Kazin 1985: 196; 206), on primećuje da je Hemingvej vrlo ličan autor i ističe važnost koju seksualna ranjivost ima u njegovom delu (ibid., 208; 199).

Tumači Hemingvejeve proze vremenom se sve više okreću istraživanjima roda. Do velikog zaokreta ka preispitivanju predstava roda u Hemingvejevom delu dolazi već krajem sedamdesetih godina, a tumačenja roda u Hemingvejevoj kritici odnose preimućstvo od kraja devedesetih godina prošlog veka. Nagoveštavajući različitost tema koje ćemo u radu tek istražiti, izdvojićemo neke od kritičara iz perioda tzv. Hemingvejeve renesanse koji su pokrenuli značajna pitanja i napravili najvažnije pomake u promišljanjima njegovog dela u svetlu istraživanja roda: Mark Spilka (androginija), Karl Ibi (fetišizam), Kenet Lin (lični konflikti), Džerald Kenedi (rodna i

seksualna transgresija), Debra Modelmog (*queer* porodice), Ričard Fantina (mazohizam), Nensi R. Komli i Robert Skouls (rasna transgresija), Tomas Strihač (performativnost), Robert E. Fleming (pisci i lice u ogledalu), Ejmi L. Strong (rasa), Aleks Vernon (rat i maskulinitet). Među autorima koji se prevashodno bave istraživanjima maskuliniteta u Hemingvejevom delu uzimamo u obzir uvide Toda Onderdonka, Ire Eliot, Tomasa Strihača, Roberta E. Fleminga, Ričarda Fantine, Rouzi M. Barvel, Kita Gandala, Džona S. Baka. Hemingvejevi ženski likovi naročito počinju da se analiziraju od osamdesetih godina prošlog veka, a najvažniji istraživači u ovoj oblasti jesu: Ernest Lokridž, Bikford Silvester, Linda Paterson Miler, Ketij G. Vilingam, Gejl Sinkler, Liza Tajler, En Patnam, Suzan Bigel, Čarls Nolan Mlađi, Hilari Džastis, Ejmi L. Strong, Rena Sanderson. Ovaj rad će svojom analizom pokušati da srpskoj akademskoj javnosti predstavi mnoga pitanja roda koja se već tridesetak godina postavljaju u Hemingvejevoj savremenoj kritici,¹⁰ ali i otvoriti neka nova.

Opšta teorijska literatura korišćena u radu trebalo bi da omogući razumevanje šireg društvenoistorijskog, kulturnog i književnog konteksta Hemingvejevog dela. U tom smislu, izdvajamo neke od autora koji su nam važni u tumačenju Hemingvejevog dela i navodimo njihove, za potrebe ovog rada, osnovne ideje: Hevlok Elis (seksualnost), Oto Vajninger (mizoginija), Sigmund Frojd (podsvest, cenzura, ocebustvo, patrijarhat, seksualnost), Mihail Bahtin (drugost, lice u ogledalu), Bertolt Breht (*gestus*), Džon Stjuart Mil (prirodnost), Mišel Fuko (seksualnost, društvene vrste), Artur Miler (tragedija, odnos oca i sina), Vimala Herman (dramski dijalog), Boris Tomaševski (biografska legenda), Žan-Pol Sartr (*neprihvatljive* kategorije, neautentični izbori). Kada su u pitanju ostali autori čije studije i/ili članke koristimo, podrazumeva se da ni bez njih rad na ovoj temi ne bi bio potpun, ali pošto uglavnom pokrivaju uže polje nego prethodno pomenuti, nema veće potrebe da se poimence nabrajaju u samom uvodu, već će se njihova važnost sagledati na odgovarajućim mestima u narednim poglavljima. Naš odabir sekundarne literature ima za cilj da doprinese uverenju da teorije roda i razlike jesu važne kritičke perspektive koje, u saglasju s drugim teorijskim osvrtima, pružaju neizostavno polazište u interpretaciji Hemingvejevog dela i dovode

¹⁰ Časopis posvećen istraživanju dela Ernesta Hemingveja, *Hemingvejeva revija* (*The Hemingway Review*), najznačajniji je baštinik raznovrsnih, pa i rodnih, interpretacija. Postoji od 1979. godine, štampa se dva puta godišnje u izdanju Hemingvejevog društva (the Hemingway Society) i Univerziteta u Ajdahu (University of Idaho). Videti: **Prilog V**.

do svestranijeg razumevanja Hemingvejevih preokupacija rodom i novijeg sagledavanja književno-estetske dimenzije njegovog opusa. Pokušaćemo ne samo da pokažemo da je Ernest Hemingvej u prozu svesno utkao teme roda, već da su i neki od njegovih teorijskih pogleda prožeti razmišljanjima *o* rodu i *kroz* rod. Ova analiza Hemingvejevog dela iz ugla teorija roda i razlike zastupa stanovište društvenog konstruktivizma u izgradnji rodnih i seksualnih identiteta Hemingvejevih junaka, mada bi se rasprava o tome šta konstituise rod ili seksualnost danas morala razumeti u smislu pregovaranja između različitih esencijalističkih i konstruktivističkih pozicija. Važno je, takođe, istaći razliku između razumevanja značenjskih implikacija roda na početku i sredinom XX veka, i njegovog tumačenja danas u vremenu (post-)postfeminizma i postmodernizma koje je znatno obogaćeno raznolikim kritičkim teorijama i ispitivanjima vrsta društvene utemeljenosti roda.

Rad se sastoji od sedam poglavlja s nizom potpoglavlja čiji naslovi upućuju na teme koje se u njima ispituju. Posle ovog uvodnog poglavlja, drugo poglavlje pozicionira Hemingveja u društvenoistorijskom (Prvi svetski rat, jačanje feminizma i kriza maskuliniteta, pojava Nove žene), kulturnom (transatlanski ili američki viktorijanizam, opšti relativizam filozofskih ideja, melanholija vremena, psihoanaliza, seksologija, zaokret ka subjektivnosti) i književnom (modernizam, tzv. izgubljena generacija, nova kritika, imažizam, kubizam) kontekstu, s akcentom na relevantnost svih pomenutih širih društvenih strujanja za istraživanje roda u Hemingvejevoj prozi; bavi se Hemingvejevom biografskom legendom, ukazujući na opasnost biografizma, performativnost izgradnje Hemingvejevog mita, *bajronovski* imidž autora, bliskost Hemingvejevog života i fikcije na temelju „invencije iz iskustva”, i veze između Hemingvejevog prevashodno viktorijanskog vaspitanja i porodičnih prilika s temama roda u njegovom delu; ukazuje na Hemingvejevu raspravu s feministkinjama, specifično rivalstvo prema kritičarima, piscima i prijateljima u svetlu teorije o „strepnji od uticaja” Harolda Bluma, tipično modernističke satire ili invektive, kao i viktorijanskog nadmetanja; pokazuje načine Hemingvejevog ispisivanja sebe i drugih (sentimentalnost, depresija, hvalisavost, iscrpljenost, anksioznost, osećaj inferiornosti); i, konačno, daje pregled Hemingvejevih opštih i rodno obojenih poetičkih pogleda na pisanje, opštih i onih rodno obojenih, kao i odlika njegove proze (poezija pokreta, maskulinizacija,

minimalizam, emotivna nabijenost, humor, ironija, dijalog, lirski elementi, čulnost) ključnih za razumevanje roda, objašnjava kvalitet Hemingvejevog maskulinog stila i sentimentalnog *oticanja emocije*. U trećem poglavlju dajemo pregled četiri pravca istraživanja (feministička kritika, *gender* studije, istraživanja maskuliniteta i *queer* studije) naslovnog teorijskog okvira iz čijeg ugla posmatramo Hemingvejevu prozu.

Četvrto, peto i šesto poglavlje podeljeni su na niz potpoglavlja, a svako od njih na odeljke koji tematizuju jedan dominantan aspekt Hemingvejevog dela. Ovakva sistematizacija Hemingvejevog opusa iz ugla teorija roda i razlike namerava da pokaže kako se svako njegovo pojedinačno delo može razmatrati iz više različitih uglova, a da analize roda u Hemingvejevoj prozi doprinose isticanju kompleksnosti autorovog dela. Unakrsnom analizom pojedinačnih proznih ostvarenja Ernesta Hemingveja jedno isto delo se osvetljava u različitim delovima rada iz različitih uglova, što govori u prilog tome da pojedinačni Hemingvejevi tekstovi neretko kriju više od jedne preokupacije rodom. Primera radi, u romanu *Zbogom oružje (A Farewell to Arms)*¹¹ analiziramo alternativne modele ženskosti, subverziju tradicionalnih ideja braka, *queer* muške seksualnosti, alternativnu figuru oca, mušku verbalnu tišinu, samoposmatranje junaka, androginiju, *queer* porodice, postajanje *pravim* vojnikom ili kukavicom, pasivizaciju junaka, i posledice rata na muško sopstvo. Hemingvejevo stvaralaštvo je izrazito složeno sadejstvo raznovrsnih tema i motiva, kao i njihovih međusobnih podvrsta, i upućuje na polivalentnost stvarnosti koja podrazumeva izvesne konstante, ali i dileme osećajnosti modernog čoveka. Kratak pregled nekih motivsko-tematskih kompleksa koji se u radu istražuju mogao bi da obuhvati sledeće kategorije: rat kao određujući element rodni identiteta Hemingvejevih junaka; performativnost društvenih konstrukata; patrijarhat s naglaskom na odnos oca i sina; različite konstrukcije *pravih* i pasivnih muškaraca, a zatim *idealnih* i maskulinih žena; mogućnost muško-ženske komunikacije s osvrtom na ulogu jezika u modernizmu, ali i jezika uopšte; poigravanje stereotipnim konstrukcijama roda primenom različitih vidova subverzije; mnoge *queer* kategorije; i konačno, rasparčani identitet *hemingvejevskog* junaka i aspekt njegovog fizičkog ranjavanja, ali i podeljene svesti u kontekstu rodni konstrukcija početkom i sredinom XX veka. Izdvajamo takođe i neke podmotive i teme koje se odnose na sliku

¹¹ Svi naslovi Hemingvejevih dela navode se prvo u prevodu na srpski jezik, a potom u originalu u zagradi.

sveukupnog maskulinog i femininog identiteta u Hemingvejevoj prozi: destabilizovana seksualnost, teatralnost i performativnost roda, androginija, fetišizam, anksioznost, eskapizam, mačizam, mazohizam, *drugost*, herojstvo i kukavičluk, sentimentalnost i emotivno potiskivanje, nametanje opšteobavezujućih obrazaca ponašanja, borba za istinu, rivalstvo, mogućnost ljubavi i komunikacije među polovima, raznolikost muško-ženskih/muških odnosa, *queer* porodice, homosocijalni prostor, incest, homoseksualnost, homoerotičnost, raspolućenost i celovitost, razni vidovi fizičko-emotivne fragmentacije rodnog identiteta. Teme ambivalentne seksualnosti u Hemingvejevom delu (homoerotičnost, incest, seksualna pasivnost ili jalovost, groteskna seksualnost, perverzije) ne pripisujemo krah u piščeve početne zavidne stvaralačke snage, kao što ne dovodimo u pitanje pravo pisca da u sopstvenom delu istraži i teme koje se često izpostavljaju subverzivnima ili nemoralnima u normativnom društvu njegovog, ali, po svemu sudeći, i našeg doba.

Poslednje poglavlje izvodi zaključke našeg istraživanja i sumira rezultate, dok u Prilozima I–V dajemo hronologiju proznih dela Ernesta Hemingveja, popis kratkih priča redosledom kojim su raspoređene po zbirkama u kojima su prvobitno objavljene, popis autorovih dela koja nisu prevedena na srpski jezik, popis najvažnijih biografija Ernesta Hemingveja od 1949. do 2014, kao i teme roda izložene na međunarodnim izlaganjima Hemingvejevog društva u periodu od 1992. do 2014. godine.

Mada se Hemingvejev fiktivni svet ponekad smatra „specifičnom američkom mitologijom izrazito eskapističkog opredeljenja” (Elliott 1991: 322), on se pokazuje polimorfnim u okvirima ne samo američke već i svetske književnosti. Kritičke perspektive teorija roda i razlike osvetljavaju Hemingvejevu prozu iz novijeg ugla, ali istovremeno potvrđuju koliko je ona književnoestetski vredna. Istraživanje roda i seksualnosti u Hemingvejevom delu trebalo bi da predstavi naročiti presek tipologija *hemingvejevskih* junaka i junakinja koji obitavaju u međuprostoru između stereotipnih kvalifikacija i njihove istovremene subverzije. Toril Moi upozorava da se „ironija možda nikad nije smatrala naročito femininim modusom pisanja”, kao i da je „teško nasrnuti na nekoga ko koristi ironiju baš zato što njegov tekst ne može uverljivo da se fiksira”. U ironičnom diskursu svaka pozicija na kraju dekonstruiše sopstvenu politiku (Moi 2002: 40). Oslanjajući se na ovo uverenje, Hemingvejeva ironija bi se mogla

smatrati sredstvom subverzije, u čijem svetlu piščeva preispitivanja predstava roda postaju neodrediva i ambivalentna. Verujemo da ćemo otvoriti mogućnost novog mapiranja *hemingvejevskog* rodnog identiteta koji više neće pretpostavljati pojednostavljenu sliku *mačo* protagoniste ili odsutnosti žena, sliku koja je zahvatila sva Hemingvejeva privatna i javna lica. Nameravamo da pokažemo kako proza Ernesta Hemingveja nije otelotvorenje monolitne muškosti i ženskosti, imajući u vidu i činjenicu da je u njoj prisutan raznolik rodni identitet likova. Stalnim upoređenjem s tzv. tradicionalnim tumačenjima Hemingvejevog dela, naša analiza će prevashodno dalje razvijati ideje revizionističke kritike.

Hari R. Stounbek (Harry Robert Stoneback) upozorava da je „došlo vreme da se Hemingvej-pisac oslobodi aljkavosti biografski orijentisanih tumačenja”, kao i da se prihvati slojevita kontekstualizacija Hemingvejevog dela.¹² Na temelju ovog uverenja, rad će pokušati da pokaže da je „Hemingvej koga smo učili u srednjoj školi mrtav” i da bi sada trebalo da slavimo *novog Hemingveja* (Comley and Scholes 1994: 146)¹³ koji je svestan performativnosti roda i neretko na tragu teorija roda. Osim što ćemo u tekstu muškog pisca tragati za načinima fiktivnog predstavljanja žene i muškarca, Hemingvejevo pisanje ćemo pokušati da analiziramo i kao književni diskurs koji je obeležen rodom, s obzirom na to da je i muškost kategorija koja se može problematizovati i staviti u centar diskusije o normativnim i nenormativnim konstrukcijama roda.

Ne zanemarujući pravu revoluciju koja se dogodila u kritičkim analizama proze Ernesta Hemingveja, a naročito od otkrivanja njenih rukopisnih verzija,¹⁴ naše istraživanje će pokazati kako se bezrazložno zaštitnički stav prema mitu jedinstvene mizogine muškosti Ernesta Hemingveja i njegovog dela može osporiti. Razmišljanja Ernesta Hemingveja o rodu i seksualnosti nisu nužna samo za razumevanje podsvesnih težnji autora ili njegovih junaka, već su važna za razumevanje samog predmeta

¹² Hari R. Stounbek je američki akademik, pesnik i sadašnji predsednik Hemingvejevog društva (2014–2017). Iz predavanja „Hemingvej i Venecija: pogled s Torčela” (“Hemingway and Venice: The View from Torcello”), održanog 23. juna 2014. godine na Šesnaestoj konferenciji Hemingvejevog društva, San Servolo, Venecija, Italija.

¹³ U originalu: “The Hemingway you were taught about in high school is dead. *Viva el Nuevo Hemingway*”.

¹⁴ Veliki deo Hemingvejevih rukopisa čuva se u biblioteci u Bostonu (John F. Kennedy Library, Boston, MA). Karl Ibi kaže da se uvidom u ove rukopise stiče utisak da se Hemingvej retko, ukoliko uopšte, oslobađao bilo čega što bi napisao (Eby 2014: 103), što njegovim čitaocima dozvoljava da prate sam tok nastanka njegovih dela, i uporede odbačene i objavljene verzije teksta.

istraživanja pisca koji je u svoje delo utkao teme seksualnosti i rodnog konstruktivizma. Opsesivno traženje mačizma u Hemingvejevom delu nije u skladu s njegovom mnogo složenijom strukturom i višeznačnošću roda koji je u njemu prikazan. Nedvosmislene ocene o visokom stepenu mizoginije na primeru ovog pisca ne mogu se izreći, a da pritom ne pojednostavimo njegovo delo i svedemo ga na jednu dimenziju. Normativna (heteroseksualna, bela) muškost u Hemingvejevom delu postoji, ali uvek uz njene alternativne modele utemeljene na sentimentalnosti, pasivnosti ili, čak, isteriji. Uzevši sve u obzir, Hemingvejevu kritiku ne bi trebalo preusmeriti na pravac isključivog ispitivanja roda koliko se nadovezati na ona revizionistička istraživanja koja ne zatvaraju oči pred bogatstvom Hemingvejeve proze i u njoj različitih i ambivalentnih preokupacija rodom.

Na opštijem planu, jasno je da se poetika Ernesta Hemingveja ne može razumeti van celovitog konteksta viktorijanske, postviktorijanske i modernističke kulture, ali naša vremena ga mogu obogatiti novim smislovima. Oslanjajući se na uverenje Mihaila Bahtina da je svaki autor zarobljenik svoje epohe i svoje savremenosti, kao i da ga samo potonja vremena oslobađaju tog zatočeništva (Bahtin 1992: 346), verujemo da se veliki značenjski potencijal dela Ernesta Hemingveja može ostvariti upravo analizom autorovih traganja za temama roda, kao i da ono može razbiti granice svoga vremena, živeti u vekovima, tj. u *velikom vremenu*, i to intenzivnijim i potpunijim životom nego u svoje vreme (ibid., 344). Naš vek poseduje potrebnu distancu i teorijsku aparaturu kojima može da u književnom delu prošlosti otkrije i nešto što se nije moglo razumeti u kontekstu kulture koja je Hemingvejevo delo iznedrila. Uz znanje različitih teorija roda koje se taložilo za Hemingvejeva života ali i posle njegove smrti, naše stvaralačko razumevanje Hemingvejeve proze se ne odriče svog vremena. Rečima Bahtina, stvarnu spoljašnjost Hemingvejevog dela možemo videti upravo „zahvaljujući tome što smo *drugi*” i što tuđoj kulturi možemo postaviti nova pitanja (ibid., 347).

2. ERNEST HEMINGVEJ: DIJALOG S VREMENOM

Proza Ernesta Hemingveja vezana je za ideološke strukture kojima je bila svedok i s kojima ulazi u dijaloške odnose. Početak Hemingvejevog pisanja obeležen je zbunjenošću pred jakom subverzijom nasleđenih viktorijanskih vrednosti za koje je bio siguran da su aksiomatski date. Opšta relativizacija ljudske sigurnosti i vere koja se dogodila na prelazu iz XIX u XX vek donosi mnoge promene koje, gotovo intuitivno, nalaze utočiste u delu Ernesta Hemingveja. Čak bi se moglo reći da „njegovo delo svesno i nesvesno pripada američkoj književnosti XX veka” (Sampson 1995: 882). Ernest Hemingvej jeste angažovan pisac ukoliko pod tim podrazumevamo da se „literarno određuje prema aktuelnim i akutnim problemima svoga doba” (Brajović 2005: 108).¹⁵ Ovaj pisac ne piše iz vakuuma, već zauzima aktivan odnos prema političkoj stvarnosti. Osim što njegovo delo reflektuje šire društveno-kulturne prilike svoga doba, ono takođe samostalno proizvodi značenja i učestvuje u politici definisanja ne u tradicionalnom formalnom smislu, već onako kako je razume Kejt Milet (Kate Millett) – odnosima koji su struktuirani kroz moć, uređenja u kojima jedna grupa uvek kontroliše drugu, ili zbiru lukavština koje su smišljene da održe određeni sistem (Millett 2000: 23). Kada krajem XIX i početkom XX veka dolazi do prekida s prethodnim senzibilitetom, a različite dihotomije (moralne, klasne, rasne, rodne, seksualne) postaju problematične, Hemingvej se, između ostalog, može prepoznati kao „tipični modernista po potrebi da se realnost sazna koliko god bila bolna” (Singal 1987: 16). U trenutku kada je lični identitet pre proces nego fiksiranost, Hemingvej pokazuje „da je u stanju da se uhvati u koštac s osnovnim činjenicama moderne egzistencije, prepozna feminizaciju i parodiranje muškosti” (Onderdonk 2006: 81–82).

2.1 Prvi svetski rat i oko njega

Početak XX veka obeležen je naglim industrijskim razvitkom, imperijalizmom, naoružavanjem i drugim predznacima rata i revolucije. Društvena modernizacija, političke prilike i opšti relativizam doba doprinose eroziji stabilnih vrednosti, te one

¹⁵ Modernistički tekst suštinski je zainteresovan za svet oko sebe (Dojčinović 2011: 48).

postaju duboko problematične. U širem smislu dolazi do kolapsa čitave jedne kulturne ere, sada izložene uticaju masovne tehnologije i mašine.¹⁶ Prvi svetski rat igra veliku ulogu u široj društvenoj fragmentaciji koja se dovodi u vezu s modernošću na kolektivnom nivou. Biljana Dojčinović ukazuje na suštinsku traumu koju ovaj događaj izaziva, diskontinuitet iskustva i „izazov da se nastavi posle katastrofe ili da se opiše svet u stanju pustoši, čekanja, nepokretnosti” (Dojčinović 2011: 31), te na opštem planu, Prvi svetski rat jeste prekid, paraliza (ibid., 47).

Posledice gubitka čvrstog vrednosnog oslonca mogu se osetiti i u drugačijem konstruisanju muškosti. Pošto vojnici predstavljaju vrhunac u konceptu muževnosti utkanom u konstrukciji modernog maskuliniteta, Veliki rat paradoksalno još više učvršćuje normativni ideal muškosti uprkos krizi maskuliniteta koja se dogodila (Mosse 1996: 105; 107). Stereotip hrabrosti i žrtvovanja opstaje, a muževnost se pre svega izjednačava s obavljanjem dužnosti u smislu ispunjavanja obaveza u ma koliko opasnoj situaciji. Rat nije dodao novu odliku zvaničnoj verziji maskuliniteta, ali je izgleda produbio neke njegove aspekte (ibid., 108). Militarizam postaje neodvojiv od koncepta muškosti, a muževni borac za nacionalna prava oseća potrebu da brani više ciljeve od sopstvene individualnosti. Nacionalizam i muškost postaju neraskidivo vezani kao nikad pre, dok vojnici samo obavljaju svoju dužnost (ibid., 109). Hrabrost u borbi podrazumeva potragu za očišćenjem kroz patnju, što samo intenzivira vezu između muškosti i stoičkog podnošenja bola. Biti muževan sada podrazumeva specifičnu kombinaciju bola, volje za žrtvovanjem, hrabrosti i avanture. Rat postaje veliki „edukator veštine muževnosti”, a vojnik otelotvoruje ideju „novog muškarca iz rova” (ibid., 114–115). Javlja se i socijalistički ideal novog muškarca koji predstavlja kontrast normativnoj muškosti jačanjem ideje solidarnosti i odbacivanjem nacionalizma (ibid., 119).¹⁷

Presudni uticaj Prvog svetskog rata na sve aspekte života ogleda se i u drugačije proizvedenom efektu na muškarce i žene. Muškarci su izgubili nevinost novim iskustvima, počeli više da razmišljaju o svojoj situaciji, dok su žene krenule na put

¹⁶ „Američka istorija može se zgodno podeliti u dekade”, te posle Prvog svetskog rata 1918. godine dolaze tzv. lude dvadesete (the Roaring Twenties), krah američke berze 1929. godine, period Velike depresije (the Great Depression) tridesetih godina, napad na Perl Harbor (Pearl Harbor) i početak Drugog svetskog rata 1941. godine (Bode 1992: 2).

¹⁷ Hari Morgan (Harry Morgan), protagonista Hemingvejevog romana *Imati i nemati* (*To Have and Have Not*) najtipičniji je predstavnik oba navedena tipa novog muškarca: vojnika i socijaliste.

redefinisanja svoje uloge tako što su stvarale vanporodične odnose i postajale nezavisnije. U izvesnom smislu, „apokalipsa maskulinizma dovodi do apoteoze ženskosti” (Bryfonski 2008: 11). Vojnici su pasivizirani novom tehnologijom pušaka, artiljerijom, otrovnim bojnim gasom, mecima i bombama. Modernizacija ratne opreme čini muškarce nemoćnima, što sve upućuje na njihovu imaskulinizaciju, čak i kada postoji vera da im nove mašine mogu isceliti fizičke rane, kao u Hemingvejevoj kratkoj priči „U drugoj zemlji” (“In Another Country”) (CSS: 210).¹⁸ Vojnici pate od „duševnog sloma kao posledice rata” (shellshock) koji sa sobom nosi simptome histerije koja se tradicionalno smatra ženskom osobinom. Oduzimanje vojničke muške moći podriva suštinsku aktivnost i slobodan izbor kojima se muškost u zapadnom svetu dugo definisala (Vernon 2002: 42–43). Ironično, muškarci su istovremeno maskulinizovani i feminizovani ratom, pa njihovu zbunjenost nije teško razumeti. Što se žena tiče, one su u ratu stereotipno predstavljane kao medicinske sestre i kurve (Mosse 1996: 108), za šta nam je baš Hemingvejevo delo dobar pokazatelj. Uz to, žene su tradicionalno podržavale odlazak muškaraca u rat smatrajući ga muškom dužnošću (Vernon 2002: 45). Odlaskom u rat muškarac gubi moć (agency) koja je oduvek bila siguran znak normativne muškosti, i postaje pasiviziran¹⁹ ne samo neprijateljem, već i mašinerijom (ibid., 46). Hemingvejevo lično iskustvo ranjavanja iz 1918. godine u Italiji idealno pokazuje moć mašine da rasprši telo muškarca, ali mu, kako sam kaže, „donosi veliko zadovoljstvo,” pa sebe vidi među nekolicinom odabranih, dokazavši da „ne može da bude ubijen” (SL: 18–19).²⁰ Zbog načina na koji je ranjen Hemingvej počinje da sumnja u svoju *pravu* muškost. Hemingvej je jako dobro znao da biti u službi Crvenog krsta nije isto što i biti herojski ranjen u jeku borbe.²¹ U posleratnom periodu, poznatijem kao lude dvadesete, individualna iskustva muškaraca se moraju dovesti u vezu s opštim osećanjem diskontinuiteta i prekida s tradicijom, kao i raspoloženjem „raskošne dekadencije, potrošačke energije, ideološkog vakuuma, političke inercije, kulturne

¹⁸ U originalu: “When he came back, there were large framed photographs around the wall, of all sorts of wounds before and after they had been cured by the machines. In front of the machine the major used were three photographs of hands like this that were completely restored”.

¹⁹ Engl. izraz *being done to* slikovito predstavlja pasivnost – vojnik nije neko ko čini, već neko kome (drugi) čine stvari.

²⁰ Pismo upućeno njegovoj porodici 18. oktobra 1918. iz Milana; Hemingvej je bio svedok i grčko-turskog rata (1919–1922), kao i Španskog građanskog rata (1936–1939), ali ono na šta ovde ukazujemo jeste moć rata da protrese svet iz korena, kao i na dalekosežnije posledice Prvog svetskog rata uopšte.

²¹ Hemingvej zbog lošijeg vida nije mogao da bude primljen u vojsku, te je u trenutku ranjavanja bio u službi Crvenog krsta i nosio čokolade i cigarete (Bryfonski 2008: 14).

sterilnosti, masovne proizvodnje, modernosti, nostalgичnog pogleda na ruralnu prošlost” (Bradbury 1992: 78–79). Lude dvadesete kao period društvenog, umetničkog i kulturnog dinamizma nose sa sobom „gubitak romantičnog idealizma” (Nagel 1996: 87).²²

2.1.1 Društvenokulturne i književno-umetničke prilike: viktorijanizam i otvaranje ka modernizmu u Parizu dvadesetih godina XX veka

Umesto konvencionalne podele američke istorije na „pre i posle Američkog građanskog rata (1861–1865)”, Danijel Voker Hau (Daniel Walker Howe)²³ viktorijansku kulturu razume „u kontekstu njenih vrednosti” (Walker Howe 1975: 531). Ukoliko se pod kulturom misli na „sistem uverenja, stavova i tehnika koje se prenose s generacije na generaciju, a koji dolazi do izražaja kroz mnoštvo aktivnosti kojima se ljudi uče (npr. religija, politika, vaspitanje dece, umetnost, profesija)” (ibid., 509), viktorijanizam bi se odnosio na kulturnu hegemoniju izvesnih vrednosti koja se približno poklapa s trajanjem vladavine kraljice Viktorije u Engleskoj od 1837. do 1901. godine. Samo preuzimanje imena stranog monarha kako bi se opisao jedan aspekt američke (kulturne) istorije označava veliku povezanost između ove dve zemlje u XIX veku (ibid., 507). Viktorijanizam je „skup kulturnih motiva” (ibid., 517) koji se razvijao s obe strane Atlantika, kultura koja je za govornike engleskog jezika označavala eru modernizacije koja kreće i pre 1837. godine (ibid., 510; 512). Američki viktorijanizam se odnosi na specifičan trenutak transformacije Amerike i vreme industrijalizacije, ogromnog razvoja znanja, imigracije, urbanizacije, geografske ekspanzije, promena u odnosima između rasa i najveće oružane borbe na američkom tlu (ibid., 507). Mada se angloamerički odnosi mogu objasniti velikom ekonomskom povezanošću, ne sme se pritom prenebregnuti ni podjednako dominantna kulturna veza između Velike Britanije i Amerike. Iako bi se američki viktorijanizam mogao odnositi i na provincijski status Amerike u odnosu na Britaniju, ova kultura nije isključivo izvedena iz druge, već su se

²² Neke od odlika ovog doba koje se smatraju tipičnim znacima modernosti: ekonomski rast i prosperitet, demobilizacija, nova infrastruktura, džez muzika (the Jazz Age), *art deco*, automobil, telefon, radio, film, struja, vreme heroja i superzvezda, urbanizacija, siromaškinje, tzv. izgubljena generacija, ekspresionizam i nadrealizam, Harlemska Renesansa, klubovi za ples, *speakeasies*.

²³ Profesor istorije emeritus (University of California, LA) i profesor američke istorije emeritus (Oxford University, GB).

uticaji širili u oba smera, doduše u različitim kontekstima (ibid., 508).²⁴ Američki viktorijanizam pretpostavlja kontradiktornu raznolikost i veliki broj međusobno suprotstavljenih varijanti koje bi se čak mogle nazvati i potkulturama (ibid., 518). Kulturna istorija viktorijanizma se dovodi u vezu s dominacijom buržoazije zapadne civilizacije, tj. novom urbanom srednjom klasom koja je agresivno nametala sopstvene kulturne obrasce, pre svega marljivost, tačnost i kompulzivno ponašanje uopšte (ibid., 514).²⁵

Viktorijanski kulturni sistem počiva na izvesnom broju vrednosti koje čine kolektivnu svest angloameričkog sveta i bez kojih ni društveni ni ekonomski sistem ne bi mogao da postoji. Jedan deo viktorijanske buržoazije počiva na izrazitom osećanju društvene odgovornosti, strogog ličnog morala i poštovanja kulturnih standarda (ibid., 516). Kao sredstvo društvene kontrole, izražena didaktičnost ovog perioda pretpostavlja niz metoda ubeđivanja koje su posebno isticale prednosti marljivog rada, odlaganja zadovoljstva uopšte i potiskivanja seksualnog nagona, samopoboljšanja, trezvenosti, savesnog ponašanja i kompulzivnosti (ibid., 521). Osim naglašavanja takmičarskog duha, pobornici viktorijanizma su srdačno zastupali i ideju intra-ličnog nadmetanja (intra-personal competition) koje podrazumeva nadvladavanje loših strasti u sebi, prepuštanje razumu, redu, samokontroli i samouskraćivanju (ibid., 522). Viktorijanska želja za stabilnošću, uprkos subverzivnim znanjima teorije evolucije ili teorije relativiteta, ogleda se i u opsesivnom razmišljanju o uštedi vremena, ambiciji, obrazovanju ili budućnosti (ibid., 523). Neke od reči koje su tada nosile posebnu konotaciju jesu: moralna ozbiljnost, odgovornost, vrlina, pravičnost, ispravnost, samoprekor, disciplina, volja (ibid., 525–526). Glavni cilj viktorijanske didaktičnosti bio je da izgradi osobe koje će u potpunosti moći da internalizuju propisane vrednosti i budu u stanju da same nastave život (inner-directed) vođene snažnim osećanjem

²⁴ Danijel Voker Hau ističe važnu činjenicu da se specijalno izdanje časopisa *Američki tromesečnik* (*American Quarterly*) koje se bavi ovom temom svrsishodno naziva „Viktorijanska kultura u Americi” (“Victorian Culture in America”), a ne „Kultura viktorijanske Amerike” (“The Culture of Victorian America”) zato što bi se ovaj drugi naziv odnosio samo na period vladavine kraljice Viktorije i ne bi uspeo da ukaže na veliki broj kultura i potkultura koje su se međusobno prožimale uprkos dominaciji jedne viktorijanske kulture (Walker Howe 1975: 510).

²⁵ Detaljnije o istorijskom aspektu američkog viktorijanizma (razvoj urbanog i ruralnog društva u drugoj polovini XIX veka u Americi, američka vlastela, vrste potkultura, razlika između Severa i Juga) videti Walker Howe 1975 u celini.

dužnosti (ibid., 528).²⁶ Ovakva viktorijanska mešavina vrednosti samodiscipline, samoodgovornosti i oslanjanja na vlastite snage nalazi odjeka u Hemingvejevom delu s obzirom na to da je u velikoj meri njoj bio podvrgnut u okviru svoje porodice. Kada, naročito dvadesetih godina XX veka, američki viktorijanizam gubi kulturnu prevlast, Hemingvej se našao u tzv. postviktorijanskom dobu, ničijoj zemlji (Singal 1987: 10), i kao žrtva kulturne tranzicije ostao *autsajder*, izvan viktorijanske i izvan modernističke kulture.

Period od 1880. do 1920. smatra se vrhuncem „prvog talasa” feminizma kada se oseća sve jači uticaj sifražetskog pokreta. Jedan od najznačajnijih pokretača krize maskuliniteta bio je i narušavanje viktorijanske vere u fiksirane muške i ženske identitete usled prodiranja žena u tradicionalno mušku sferu delovanja. Pojava Nove žene označila je do tada neviđenu preokupaciju rodom. Nova žena pretpostavlja nezavisnost, obrazovanost, seksualnu slobodu, okrenutost javnoj sferi (Dekoven 2009: 174).²⁷ Ona se ne javlja samo u jednom, određenom vidu – ona može biti obrazovana žena okrenuta profesiji i zato aktivna na muškim poljima, ili pak stilizovana, nesputana mlada žena koja pije i puši u javnosti, naročito ne ceni brak ili seksualnu nevinost, ne želi decu i ne smatra razvod društvenom stigmom (Reynolds 1987: 58). Nova žena u ovom drugom smislu bliska je pojmu šiparice (flapper)²⁸ – urbane mlade žene, muškobanjastog izgleda i ponašanja, atletske građe, kratke kose²⁹ i haljine, različitog nivoa seksualnog promiskuiteta. Nova figura žene koja se sada pojavljuje podrazumeva mešavinu seksualne slobode šiparice, i feminističke odlučnosti i tradicionalne *kućne* ženstvenosti. Ona je neko ko je u stanju da „pomiri zadovoljstvo, karijeru i brak” (Sanderson 1996: 172–173). Imitiranje muškarca od strane žena dovelo je do opšteg osećanja polne/rodne konfuzije. Čini se da je, između ostalog, androgina ili muška garderoba dala ženama veću moć, a konceptu roda veću fluidnost. Društvenim usredsređivanjem na različitost polova/rodova rodni binarizmi jačaju, ali i slabe, jer su u „stalnoj opasnosti od inverzije” (Tandt 1996: 641). Nova žena je od strane neprijatelja –

²⁶ Kejt Milet se bavi viktorijanskim duboko ukorenjenim patrijarhalnim pogledima o braku, majčinstvu, viteštvu, potčinjenosti žena i muškim privilegijama. Detaljnije o tome videti Millett 2000: 61–151.

²⁷ Postojalo je oko osamdeset feminističkih društava u Parizu do dvadesetih godina XX veka (Nagel 1996: 92). Videti Barać 2013, esej koji se u svom prvom delu bavi opštim određenjima Nove žene kao medijskog konstrukta i književnog lika.

²⁸ Izraz sa pozitivnom konotacijom bio bi lepršavica (Barać 2013: 737).

²⁹ Ova frizura, poznatija kao *bubikopf*, bila je siguran znak izopačene ženskosti koja se dovodila u vezu s Novom ženom (Mosse 1996: 121).

čuvara viktorijanskog ideala moćnih muškaraca i smernih žena – često „predstavljana kao žena androginih ili lezbijskih sklonosti” (McLaren 1997: 32). Očigledno se „žensko napuštanje tradicionalnih uloga odmah shvata kao napad na društvo i normativnu muškost” (Mosse 1996: 12). Ipak, podela među polovima održala se uprkos pojavi Nove žene kojom je „patrijarhat samo ulubljen” (ibid., 126). To nipošto ne znači, međutim, da kriza maskuliniteta nije ostavila neizbrisiv trag na autonomnu muškost za čijim se gubitkom u periodu modernizma ponekad „tuguje na melanholičan način” (Forter 2001: 23).³⁰ Najoštrij napad na viktorijansku kulturu izvršen je upravo na porodicu, kod kuće, kada dolazi do sve većih seksualnih sloboda i do promene pravila ponašanja za muškarce i žene.

Nezadovoljstvo viktorijanskom kulturnom hegemonijom u Americi dostiže vrhunac dvadesetih, potom šezdesetih, godina XX veka, prevashodno kao rezultat kontinuiranih napada akademskih i književnih intelektualaca na njene konceptualne osnove. Do slabljenja viktorijanizma dolazi već krajem XIX veka kada gubitak vere u opštu sigurnost civilizacije dovodi do kulturne revolucije u periodu pre Prvog svetskog rata (Coben 1975: 605; 616). Mada atmosfera kulturnog relativizma i društvene dezintegracije dovodi do oštrijeg podrivanja izvesnih viktorijanskih doktrina, početak XX veka ne uspeva da zameni duboko ukorenjene ključne aspekte kulture (ibid., 624). Mada modifikovana i/ili prebačena na plan nesvesnog, „suština viktorijanizma u Americi nastavila je i dalje da cveta u mnogim skrovištima i pukotinama” (ibid., 604).

Premda književni pravac,³¹ angloamerički modernizam mogao bi se smatrati kulturom, baš kao i viktorijanizam ili prosvećenost, tj. „skupom međusobno povezanih

³⁰ U drugoj polovini XIX i početkom XX veka dolazi do dubokih promena u filozofiji i nauci koje doprinose opštem relativizmu modernog doba i zaokretu ka novoj percepciji sveta. *Sada* postaje jedinstven momenat u kome se *Ja* suočava sa sobom i svojom prolaznošću, privremenošću i krhkošću. Neke od ličnosti koje su obeležile ovaj period, a u manjoj ili većoj meri i delo Ernesta Hemingveja jesu: Soren Kjerkegor (subjektivizam, strepnja), Čarls Darvin (poreklo čoveka), Ralf Voldo Emerson (priroda), Hevlok Elis (seksualnost, seksualna inverzija, eugenika), Alfred Kinsi (seksualno ponašanje muškaraca i žena), Fridrih Niče (protivrečnost, kult dionizijskog, smrt Boga), Anri Bergson (intuicionizam, trajanje), Edmund Huserl (fenomenologija, suština), Oto Vajninger (seksualne funkcije muškaraca i žena), Sigmund Frojd (snovi, podsvesno, seksualnost, društvo i moral), Albert Ajnštajn (teorija relativiteta), Ferdinand de Sosir (jezik i koncipiranje sveta), Osvald Špengler (propast Zapada), Karl Gustav Jung (kolektivno nesvesno, arhetipovi), Martin Hajdeger (biće i vreme), Džon B. Votson (biheviorizam), Ludvig Vitgenštajn (misao i razmišljanje).

³¹ U najširem smislu modernizam vezujemo za period od 1890. do 1940. godine, dok se vrhuncem angloameričkog modernizma smatra period od 1910. do 1925. godine (Bell 2009b: 9). Detaljnije o opštim odlikama modernizma videti Brajović 2005, a o američkom modernizmu Singal 1987. Virdžinija Vulf pominje kako se ljudska priroda nepovratno promenila oko 1910. godine. Woolf, V. “Mr. Bennett and Mrs. Brown.” 1923. <<http://www.columbia.edu/~em36/MrBennettAndMrsBrown.pdf>> – 17.01.2014.

ideja, uverenja, vrednosti i percepcija koje nastaju sredinom ili krajem XIX veka i imaju veliki uticaj na umetnost s obe strane Atlantika od oko 1900. godine do šezdesetih godina XX veka". U ovom smislu, modernistička avangarda na prelazu u XX vek predstavlja samo deo velike promene senzibiliteta i eksplozije u umetnosti koja je sebi postavila zadatak da transformiše moralne vrednosti zapadnog društva (Levenson 2009: 7). Modernistička kultura je radikalnim eksperimentisanjem umetničkim stilovima i namernim uzdizanjem dekadentnog ponašanja svrsishodno želela da šokira buržoaziju, ali istovremeno pokušavala da „vrati osećaj reda haotičnom ljudskom iskustvu" (ibid., 8). Književnost početka XX veka pokazuje zainteresovanost za svet oko sebe, te se očekivano govori o „gubitku vere, neutemeljenosti vrednosti, nasilju rata, bezimenoj anksioznosti, otuđenju, moralnom bezdnu, sterilnosti, mehanizaciji društva, osećanju izgubljenosti i teskobe, sumnji, strahu i raspolućenosti" (ibid., 5).³² Umetnici su u prvim decenijama XX veka pokušavali da pronađu nov način kojim bi opisali suštinsku promenu u društvu, te je njihova umetnost neretko i formalno eksperimentalna (Malpas and Wake 2006: 229).³³

Ernest Hemingvej pripada periodu književnog modernizma u smislu želje za oslobođanjem od viktorijskih okova. Hemingvejevo evropsko iskustvo bilo je važno za razvijanje Hemingveja-umetnika (Baker 1956: xiii), naročito Pariz, Monparnas (Montparnasse) na levoj obali Sene i književni krugovi iz dvadesetih godina prošlog veka koji su postali centar modernističke aktivnosti. Već na kraju XIX veka lezbijske grupe u Parizu bile su mnogo приметnije od svojih homoseksualnih muških pandana (Mosse 1996: 88). Do Hemingveja je nova vrsta homoseksualnih praksi došla prevashodno kroz lezbijske žene: Silvija Bič (Sylvia Beach), Adrijen Monije (Adrienne Monnier), Gertruda Stajn (Gertrude Stein), Alis Toklas (Alice Toklas), Džordžet Leblanc (Georgette Leblanc), Dženet Flaner (Janet Flanner), Margaret Anderson i druge.³⁴ Kenet Lin (Kenneth Lynn)³⁵ ističe kako je Hemingvej imao dvostruki standard prema različitim tipovima homoseksualnosti – lezbejsku ljubav je čak i uzdizao, dok se

³² O antisemitizmu kao odlici modernizma videti: Kaye 2006.

³³ Složićemo se s Hemingvejevim biografom Karlosom Bejkerom (Carlos Baker) koji tvrdi da Hemingvejevi formalni i tematski eksperimenti s formom kratke priče i dokumentarne literature posle tridesetih godina nisu znak pišćevog stvaralačkog pada, već znak promene interesovanja i sve većeg kretanja u pravcu lirskog (Baker 1956: xv–xvii).

³⁴ Iste ličnosti pominju se u Tanimoto 2012: 94.

³⁵ Autor i profesor univerziteta (Johns Hopkins University) poznat po biografskim studijama poznatih pisaca kao što su, osim Ernesta Hemingveja, Mark Tven, Teodor Drajzer i Harijet Bičer Stou.

otvoreno (i homofobično – A. Ž. K.) klonio homoseksualnih muškaraca (Lynn 1987: 320).³⁶ Šervud Anderson, Ford Medoks Ford i Ezra Paund³⁷ verovatno su najzaslužniji za Hemingvejevo otvaranje ka centru evropskog (i američkog) modernizma, dok kritika upoznavanje s Gertrudom Stajn obično naziva ključnim trenutkom za Hemingvejevu umetnost. Pošto je pišući za časopis *Zvezda Toronta* (*The Toronto Star*) savladao pravila sažete forme i verbalne ekonomije, „kratki i repetitivni stil” Gertrude Stajn (Kershner 1997: 45) nesporno ostavlja veliki uticaj na Hemingveja koji on kasnije strastveno osporava,³⁸ u svom prvom romanu *Prolećne bujice* (*The Torrents of Spring*),³⁹ a konačno u posthumno objavljenom delu *Pokretni praznik* (*A Moveable Feast*).⁴⁰ Gertruda Stajn bila je oduševljena *kiplingovskim* kvalitetom Hemingvejevih prvih pesama i kratkih priča, te je insistirala na Hemingvejevoj „koncentraciji i pisanju iz početka” (Baker 1956: 7). Međutim, čini se da ona nije toliko zaintrigirala Hemingveja svojim mentorskim savetima⁴¹ koliko svojom homoseksualnom opredeljenošću⁴² i (zauvek) usmerila na teme roda. Hemingvej se seća kako bi mu nekad po ceo dan pričala o seksualnosti i uzdizala lezbejsku ljubav nad ružnom i odvratnom varijantom muško-muške homoseksualnosti (MF: 12–13). Hemingvej u jednom pismu pominje kako je Gertruda Stajn postala *čudna* od kada je zadesila menopauza – smatra da je prethodno bila pametna, ali da se sve promenilo onog trenutka kada je sebe počela preozbiljno da shvata i postala žrtva ideje da je svako ko je

³⁶ Kenet Lin ističe kako ne samo da je Hemingvej bio fasciniran tamnom stranom lezbejske ljubavi, nego i da se identifikovao s lezbejkama (Lynn 1987: 322).

³⁷ Ezra Paund imao je veliku sposobnost da primeti umetnički talenat (Baker 1956: 7–8). On, između ostalog, pokazuje Hemingvejeve pesme Harijet Monro (Harriet Monroe), tadašnjoj urednici časopisa *Poezija* (*Poetry*), a potom uspeva da ih objavi u *Maloj reviji* (*The Little Review*) kod Margaret Anderson (SL: 62). Detaljnije o izdavaštvu tog doba u Parizu videti Lynn 1987: 148–158.

³⁸ U pismu Ezri Paundu iz 1924. godine, Hemingvej kaže kako se ne slaže s kritičkom ocenom da su uticaji Gertrude Stajn i Šervuda Andersona više nego očigledni u njegovoj zbirci kratkih priča *U naše vreme*, te njom obeshrabren pomišlja da će prestati da piše „jer nikad neće uspeti da izda knjigu” (SL: 119). Komentar Virdžinije Vulf o zbirci *Muškarci bez žena* ima na Hemingveja istorodni efekat.

³⁹ Važnost ove satirične knjige je u tome što se njom odvaja od svojih mentora. Gertruda Stajn mu se sveti u knjizi *Autobiografija Alis B. Toklas* (*The Autobiography of Alice B. Toklas*, 1933), smatrajući da je njegov motiv za pisanje pomenutog romana bila profesionalna ljubomora (Baker 1956: 42–43).

⁴⁰ Hemingvejevo posthumno delo *Pokretni praznik* bavi se Parizom od 1921. do 1926. godine. Pisao ga je od 1957. do 1960. godine, na Kubi i u Kečamu, Ajdaho.

⁴¹ U pismu Gertrudi Stajn Hemingvej kaže kako je razmišljao o njenim savetima (SL: 79), dok u *Pokretnom prazniku* napominje kako mu ona nije davala samo književne, već i majčinske savete, npr. kako da štedi na odeći ili kupuje slike (MF: 6–10).

⁴² Pošto mu je Gertruda Stajn stalno pričala o homoseksualnosti, Hemingvej bi na mahove bivao toliko uzbuđen da je povremeno pozeleo da ima seksualni odnos s njom, „što je i sama znala” (SL: 650).

queer dobar autor, a svako ko nije *queer* nije, kao i viđenja da je zapravo svako u biti *queer* ali da tu činjenicu skriva od sebe (SL: 384).⁴³

Gertruda Stajn po njemu postaje „previše patriotski nastrojena po pitanju seksualnosti, a patriotizam je najveća izopačenost” (ibid., 387–388; 862). Pod patriotizmom Hemingvej smatra njenu podršku svakom ko je homoseksualnog opredeljenja. Interesantno je da Hemingvej dok opisuje svoju mentorku i sve ostale za koje misli da ih je favorizovala u odnosu na neke druge koristi upravo reč *queer*, mada u značenju najbližoj današnjoj reči *gej*, a ne s konotacijom koju reč *queer* danas nosi. Oslanjajući se na tadašnje normative društva koji propisuju podobne i nepodobne vrste seksualnosti, Hemingvej koristi reč *queer* prevashodno u negativnom svetlu mada intuitivno oseća da se *queer* ne odnosi samo na *gej* osobe, već i na čitavo polje neuhvatljivih tipova roda i seksualnosti.⁴⁴ On, takođe, homofobično ne dopušta da se talenat za pisanje i sama književnost dovedu u ma kakvu vezu s društveno neprihvatljivim rodom, što je tema različitih poglavlja ovog rada.

Hemingvej misli da Gertruda Stajn kreće od svog lezbejskog izbora i u tom ključu posmatra ostale. Ona je, tvrdi Hemingvej, iskreno bila odana samo ljudima koji su bili inferiorniji od nje, i robovala navici da prekine prijateljstva sa superiornijim sagovornicima. Povređene sujete, ona je po Hemingvejevom mišljenju odlučila da prekine dobar odnos s njim jer nije bila u stanju sebi da prizna da je upravo od njega savladala da koristi dijalog u svom delu, baš kao što je on od nje naučio „sjajne ritmove u prozi” (ibid., 649; 664).⁴⁵ Zapravo, Hemingvej smatra da mu Gertruda Stajn, baš zbog dijaloga, nije oprostila činjenicu da je učila od njega, plašeći se da će to ljudi primetiti (GHOA: 45). Komentarišući događaj u kome je učestvovala Alis Toklas koji je učvrstio

⁴³ U originalu: “I learned much [...] from G. Stein, who was a fine woman until she went professionally patriotically goofily complete lack of judgment and stoppage of all sense lesbian with the old menopause. Until then she was damned smart. Then she started taking herself seriously rather than her work seriously and because she had always been that way began to take that seriously too rather than as an accident of what she happened to be. Then she got the idea that anybody who was any good must be *queer*, if they did not seem to be they were merely concealing it. But what was worse she got the idea that anybody who was *queer* must be good” (kurziv A. Ž. K.).

⁴⁴ Detaljnije o značenjskim implikacijama *queer*-a videti: 3.4.

⁴⁵ Hemingvej upozorava na njenu sujetu koja je naročito izlazila na videlo kad god bi se reputacija nekog pisca srozala. Ne seća se da je Gertruda Stajn ikad pričala dobro o autorima koji nisu hvalili njene knjige (MF: 17–18). Tokom celog života, u raznim pismima, Hemingvej nije skrivao od koga je sve učio zanat. Uticaj Džojse i Paunda uvek rado pominje, ali isto tako podvlači koliko je samo pisanje usamljenički posao, i kako pisac, pošto nauči toliko toga od drugih (uglavnom mrtvih) pisaca, mora da nastavi da piše sam i, naravno, nastavi da uči (SL: 650).

njegovo mišljenje o Gertrudi Stajn,⁴⁶ Hemingvej ističe kako se istovremeno s patriotskom homoseksualnom fazom njegove mentorke odigravala i njena umetnička (kvantitativna) megalomanija, tj. vera da je uspeh napisati određeni broj reči u toku jednog dana (SL: 736). Hemingvej upozorava kako su kritičari bili na njenoj strani sećajući se njene početne eksperimentalne faze, ali da joj kasnije „štampanje knjiga zapravo postaje jedina svrha pisanja” (MF: 11). Njegov odnos s Gertrudom Stajn trebalo bi konačno sagledati u kontekstu „umetničke zavisnosti koju parodija nedvosmisleno predstavlja” (Pollack-Pelzner 2010: 71), tj. činjenice da je Hemingvej osećao snažnu potrebu da se od svoje mentorke distancira, mada je verovatno razumeo da, ukoliko o njoj pogrdno govori, upravo ona postaje merilo stvari u odnosu na koje on formira sopstvene stavove.

Prijateljski razgovori s Gertrudom Stajn, Paundom, Silvijom Bič⁴⁷ i drugima omogućili su Hemingveju pristup mnogim književnim i umetničkim strujanjima. Kroz radove Pabla Pikasa, Huana Grisa (Juan Gris) i Žorža Braka (Georges Braque) Hemingvej se susreće s kubističkim tehnikama fragmentacije, simultanih višestrukih perspektiva, montaže i kolaža (Bredendick 2004: 216; Berman 2005: 9). Pogled na stvarnost s kojim se Hemingvej ovde upoznaje nema, međutim, toliko veze s principom fragmentacije koliko s kubističkom superintegracijom koja pokazuje da nema fiksirane realnosti ili istine. Mada naizgled stabilni, svi objekti percepcije kubističkog kolaža međusobno su povezani u celinu u kojoj pozadina nosi podjednako važno značenje kao i svaki pojedinačan objekat na slici. Modernizam želi da oštire viktorijanske dihotomije ukine, spoji sve što je bilo razdvojeno u specifičnoj fuziji koja će se sada temeljiti na otvaranju ka novim nivoima iskustva (Singal 1987: 13).

Insistiranje impresionističkih dela na intenzivnoj osećajnosti i čulnim kvalitetima stvarnosti nailazi na veliki odjek u Hemingvejevoj prozi. Impresionistički slikar Pol Sezan na platnu nudi više od jednog pogleda na stvari i izvodi pozadinu u prvi

⁴⁶ Hemingvej smatra da je Alis Toklas, životna saputnica Gertrude Stajn, bila ljubomorna ne samo na žene, već i na muškarce koji su se nalazili u društvu njene partnerke. Jednom je prilikom Hemingvej, u kući Gertrude Stajn čekajući je da siđe, čuo (ne svojom voljom – A. Ž. K.) vrlo neprijatan razgovor između njih dve, u kome ona moli Alis Toklas da je ne ostavi (ibid., 736). Ovaj događaj, koji Hemingvej spominje i u *Pokretnom prazniku* (MF: 68), utiče na Hemingvejev konačan sud o svojoj mentorki, dok ona o njemu iznosi sledeće mišljenje: „izgleda moderno, ali miriše na muzej” (Stein, prema Lynn 1987: 411).

⁴⁷ Silvija Bič se takođe majčinski ponašala prema Hemingveju koji napominje kako nije imala razloga da mu veruje a jeste, pošto mu je rado pozajmljivala knjige (MF: 20), ili ga podsećala da bi trebalo da vodi računa šta jede (ibid., 40).

plan (Johnston 1984a: 30).⁴⁸ U slikanju pejzaža, Sezana je odlikovala velika sposobnost pokazivanja više istovremenih interpretacija. Njegov motiv krivudavog puta Hemingvej često koristi kako bi ponovio impresionističko viđenje da su „granice zapravo ograničenja između saznatljivog i nesaznatljivog”. Premisa na kojoj se temelji ideja puta jeste da oni nekud idu, da mogu doći do granica stena, šuma, planina, ali ih ne mogu probiti.⁴⁹ Glavni problem koji brine Sezana, a koji se vidi u Hemingvejevom delu, jeste činjenica da je identitet mnogo složeniji od bilo koje njegove ekspresije, da je teško pokazati dva paralelna teksta naše vizualizacije, i da je gotovo nemoguće dati konačni sud o značenju (Berman 2005: 67–81). Hemingvej se ne ustručava da otvoreno kaže „kako u pisanju pokušava da uradi isto što i Sezan na platnu” (SL: 122).⁵⁰ Od Sezana je učio da svojim pričama mora podariti još nešto osim jedne prave rečenice, o kojoj mu je govorila Gertruda Stajn, „ukoliko misli da imaju više od jedne dimenzije” (MF: 8). Vremenom je shvatio da „gladu izoštranim čulima bolje razume Sezanove pejzaže” (ibid., 39). Hemingvej ne dobija uzalud epitet „književnog rezbara”, umetnika koji se bavi osvetljavanjem i senčenjem (Oldsey 1963: 191).

Linda Vagner-Martin (Linda Wagner-Martin) govori o Hemingvejevom dugu Ezri Paundu i imažizmu⁵¹ zbog njegovog velikog zgušnjavanja reči i emocija, brzini impresije i upotrebi konverzijskog tona (Wagner-Martin 1995: 64). Ova kritičarka naglašava da se efekat montaže postiže ostrim izborom detalja, jasnim i oskudnim opisima, te čitanje Hemingvejeve proze iziskuje intenzivnu koncentraciju, baš kao da čitamo poeziju (ibid., 66). Hemingvejev jezik odlikuju proste izjavne rečenice, tajanstvena tišina, sugestivno prećutkivanje informacija i sabijanje smisla (ibid., 70–71). Beatris P. Ibanjuez (Beatrice P. Ibañez) ističe revolucionarnost Hemingvejeve perspektive čitanja i pisanja, pa kaže kako je „Hemingvejeva tekstualna ekonomija radikalnija i od Paundove” (Ibañez 2004: 156). Uz njih, Dejvid Troter (David Trotter) smatra da ničija proza u tolikoj meri ne podseća na imažizam koliko Hemingvejeva, upravo po „bezličnosti, jezgrovitosti i usredsređenosti na javni svet” (Trotter 2009: 89).

⁴⁸ Videti Johnston 1984a, esej koji se bavi odnosom Hemingvejevog dela prema umetnosti Pola Sezana.

⁴⁹ U originalu upotrebljena je engl. reč *penetrate*, koja asocira na seksualnu penetraciju.

⁵⁰ Govori o priči „Velika reka sa dva srca: I, II” (“Big Two-Hearted River: I, II”). Pola Sezana ubraja u ozbiljne autore koji nužno ne zarađuju veliki novac od svog rada (SL: 369). Njegovu čuvenu sliku „Kupačice” protagonista romana *Ostrva u struji* pominje s obzirom na to da je i sam slikar (IIS: 382).

⁵¹ Detaljnije o shvatanjima Ezre Paunda videti Wagner-Martin 1995.

Hemingvejevi poetički pogledi počivaju i na viđenjima nove kritike. Uverenje da je književno delo samosvojan semantički sistem u potpunom je skladu s Hemingvejevim mišljenjem da je za razumevanje njegove proze potrebno pogledati unutar samog dela, a ne nalaziti objašnjenja van njega, „uz pomoć psihoanalitičkih netačnih interpretacija” (SL: 698). Hemingvejeva stilska sabijenost i tenzija ukazuju na prisustvo dvosmislenosti, ironije i paradoksa za kojima su novokritičari tragali kako bi pokazali koherentnost celine dela. Uprkos novokritičarskoj ahistoričnosti i njenom teorijskom zalaganju za mogućnost ispitivanja tekstova van njihove veze sa širom društvenom kulturom kojoj pripadaju, verujemo da Hemingvejeva upotreba pomenutih tipično novokritičarskih književnih sredstava ukazuje na „modernističku potrebu za rekonstrukcijom ljudske prirode”, rušenjem dihotomizovanih granica i jačanju ideje o istovremenosti više iskustava u jednom literarnom tekstu (Singal 1987: 14). Kao odgovor na promenljive i nepredvidive društveno-istorijske okolnosti, modernizam „paradoksalno žudi za integracijom i izbegava je”. U skladu s modernističkim konceptom da su stvari uvek deo kontinuiranog procesa koji se tek smrću završava, lični identitet se na početku XX veka ispostavlja problematičnim i punim tenzije (ibid., 15). U želji da se oslobode viktorijske konstruisane podele na tzv. više i niže instinkte, modernisti insistiraju na celom čoveku, sirovom čulnom iskustvu, iskrenosti, autentičnosti i *pravoj*, intenzivnoj samospoznaji (ibid., 15–17). Čak i kada upozorava na nužnost bavljenja samim književnim tekstom i zanemarivanja konteksta iz kog on potiče, Hemingvej razume da je njegova proza u neraskidivoj vezi s postviktorijskom i modernističkom kulturom.⁵²

2.1.2 Izgubljena generacija

Izgubljenom generacijom obično se naziva grupa američkih pisaca – Ernest Hemingvej, Džon Dos Pasos, Sinkler Luis, Fransis Skot Ficdžerald, Gertruda Stajn – koja se javlja posle Prvog svetskog rata i koja na različite načine izražava razočaranje i protest protiv rata, ali i protiv vrednosti predratnog građanskog društva koje su se

⁵² Među uticajima na Hemingvejevo delo koji potiču iz vremena pre ili posle početka XX veka, mogu se prepoznati: nihilizam Ivana S. Turgenjeva (OW: 92; Lynn 1987: 154; SL: 673); pesimistički determinizam naturalizma (Cowley 1963: 430–431); egzistencijalistička tema duševne ambivalencije (Clendenning 1962: 500); stoičko suprotstavljanje ništavilu i koncept loše vere Žan-Pol Sartra (Stoltzfus 2005: 210–211).

pokazale kao lažne (Živković 1992: 310). Teme koje tzv. izgubljena generacija često stavlja u prvi plan jesu osećanja umora, gađenja i duševne propasti. Čuveni epigraf na početku romana *Sunce se ponovo rađa* (*The Sun Also Rises*),⁵³ koji postaje njen moto, obično se tumači kao „znak bespovratne propasti i psihološke uznemirenosti” (Nagel 2008: 30–32). Karlos Bejker (Carlos Baker) isti roman naziva biblijom ove generacije pisaca, uz objašnjenje da Hemingvej opisuje „bolestan svet emotivne iscrpljenosti i seksualne frustracije, pun neurotičara i šupljih ljudi protiv kojih se zdravi i moralni (ali ranjeni) bore” (Baker 2008: 48; 59). On, međutim, ističe podvojenost koja postoji između samog Hemingveja i njegovih likova (ibid., 49). Hemingvej nije voleo *etiket* izgubljene generacije „jer se uvek samo osećao delom sveta u kom živi, znajući koliko je taj svet loše organizovan i vođen” (SL: 368).⁵⁴ U pismu Edmundu Vilsonu (Edmund Wilson) iz 1951. godine Hemingvej naglašava da je period u kome stvara „vreme nasilja, laži i kleveta” (SL: 737). Iako se *Sunce* neretko citira kao roman beznađa i otrežnjenja, Kenet Lin smatra da je Hemingvej zapravo želeo da predstavi slom junaka u liku Lejdi Bret Ešli (Lady Brett Ashley) (Lynn 1987: 337). Slično primećuje i Mirjana Rodić 1953. godine u tekstu „Padala kiša ili sijalo sunce” kada kaže da je Hemingvej tražio svetlost balansirajući „na ivicama teskobe očinskog doma i teskobe ratom opustošenog sveta i čoveka” (Rodić 1953: 2).

Zanimljivo je da upravo jedan od likova romana *Sunce se ponovo rađa*⁵⁵ kaže kako američki izgnanici gube dodir sa sopstvenom zemljom jer prihvataju lažne evropske standarde koji ih potom uništavaju, te piju do smrti, postaju opsednuti seksom, troše vreme pričajući i dangubeći po kafeima (SAR: 100). Hemingvej smatra da pisci i slikari moraju da napuste rodnu zemlju kako bi bili kreativni i izdigli se iznad nivoa

⁵³ Hemingvej, zapravo, koristi dva epigrafa:

- prvi je komentar Gertrude Stajn iz razgovora s Hemingvejem „Svi ste vi izgubljena generacija” (“You are all a lost generation”), čiji se nastanak objašnjava u *Pokretnom prazniku* (MF: 18);
- drugi epigraf ukazuje na prolaznost čoveka i neprolaznost sveta: “One generation passeth away, and another generation cometh; but the earth abideth forever... The sun also ariseth, and the sun goeth down, and hasteth to the place where he arose... The wind goeth toward the south, and turneth about unto the north; it whirleth about continually, and the wind returneth again according to his circuits... All the rivers run into the sea; yet the sea is not full; unto the place from whence the rivers come, thither they return again.” – *Ecclesiastes*.

⁵⁴ Hemingvej ne razume ovaj olako dodeljeni epitet jer smatra da su „sve generacije iz nekog razloga izgubljene” (ibid., 19). On takođe kaže da njegovo *Sunce* nije trebalo da bude reprezentativni roman „društvene istorije izgubljene generacije” (lost-generationism), ali ga on zamišlja kao „tragediju sa zemljom kao herojem koja zauvek opstaje” (Hemingway, prema Baker 1956: 79–81). Uz to, sugerisući da je zemlja trajnija od ljudi, Hemingvej zamišlja oskrnavljenju i upropašćenu Afriku kako opstaje i pošto njeni uljezi (intruders) ne budu više živi (GHOA: 193).

⁵⁵ Bil (Bill).

lokalnog (Trogdon 2004: 30). Ukoliko su zaista kritičari Metju Kauli (Matthew Cowley) i Edmund Vilson stvorili mit o izgubljenoj generaciji, kao o „grupi prognanih pisaca suočenih s propašću zapadne civilizacije, okrutnošću i zlom” (Spiller 1955: 186–187), mnogi drugi tumači se, naročito četrdesetih i pedesetih godina XX veka, među kojima i Maksvel Gajzmar (Maxwell Geismar), nadovezuju na izmišljeni mit i čitaju Hemingvejevo delo kao tipičan primer duboke izolovanosti, frustracije, patnje, samomučenja, raspada, očaja, rezignacije, tragičnog ambisa ljudske duše, pustoši individualizma i, konačno, smrti (Geismar 1942: 39–81).

Hemingvej jeste prikazivao iščašenost novonastalih vrednosti i sveopšti gubitak sigurnosti u bogoostavljenom svetu, ali ne podržavamo uverenje da pisac mora biti predstavnik tzv. izgubljene generacije kako bi osećao svet na Hemingveju sličan način. Čitava američka književnost se pre može smatrati „književnošću kritike” ili „književnošću slobode” koja se bori protiv učmalosti (Miler 1953: 8).

2.1.3 Uticaj ideja Hevloka Elisa, Sigmunda Frojda i Ota Vajningera

Objavljivana u periodu od 1890. do 1939. godine, dela Hevloka Elisa (Havelock Ellis), u izvesnoj meri, utiču na stvaralaštvo Ernesta Hemingveja.⁵⁶ Još 1897. godine Elis je bio koautor prve medicinske knjige na engleskom jeziku koja se bavila temom homoseksualnosti, narcisoidnosti i autoerotike (masturbacija, erotska sanjarenja, potencija). U vremenu kada je preovladavao biološki model seksualnosti, a devijacijama od norme smatrali npr. fetišizam, sadomazohizam i transvestija, Hevlok Elis ističe važnost ženske seksualnosti, kao i činjenicu da seksualno zadovoljstvo doprinosi životnoj sreći. Devetnaesti vek imao je jaku potrebu da disciplinuje sve što odstupa od norme, smatrao heteroseksualnost jedinim *normalnim* opredeljenjem, a homoseksualnost razvijao iz koncepta sodomita. Sasvim napredno za trenutak u kome stvara, Elis smatra homoseksualnost urođenom odlikom koju treba tolerisati ili makar

⁵⁶ Hemingvej je čitao Hevloka Elisa i bio potanko upoznat s njegovim delom. Majkl Reynolds (Michael Reynolds) pruža dokaze da je Hemingvej npr. čitao Elisova dela *Erotski simbolizam* (*Erotic Symbolism*, 1906), i *Studije o psihologiji pola* (*Studies in Psychology of Sex*, 1897–1928, 6 tomova), a čak ih i preporučivao svojoj tadašnjoj ženi Hadli (Reynolds, prema Haytock 2012: 110). Hemingvej je verovatno bio inspirisan pomenutim višetomnim Elisovim delom i idejom seksualne inverzije dok je pisao roman *Zbogom oružje* (Moddelmog 2009: 16). Hemingvej je takođe bio upoznat s Elisovim delom *Ples života* (*The Dance of Life*, 1923), kao i delom *Moj život* (*My Life*, 1939) (Reynolds 1980: 121). Hadli je sebe i muža smatrala predstavnicima muškog i ženskog pola, istovremeno se diveći Hemingvejevoj fleksibilnosti u naizmeničnom pokazivanju nežne i muževne strane (Wagner-Martin 2007: 23).

dekriminalizovati, a ne bolešću koja izlazi iz okrilja normalnosti ili kriminalnim činom (Bak 2010: 71; Modelmog 2010: 150). Po njemu postoji nešto perverzno i u tzv. normalnim seksualnostima (Mitchell 2000: 140). Ovaj seksolog sugerije da sam koncept normalnosti reflektuje društvene definicije stvari, a ne prirodne nagone, naglašavajući, pritom, da postoji kontinuitet, a ne prekid, između normalnih i abnormalnih seksualnih praksi.⁵⁷ Postavljanjem pitanja normalnog i devijantnog Elis više nego očigledno otvara mogućnost za društveno razumevanje seksualnosti (Mottier 2008: 45) – koristi na primer reč izrod (degenerate) (ibid., 97). Iako se smatra pionirom seksologije i eugenike (ibid., 85),⁵⁸ Elis „istovremeno veruje u prirodnu razliku između muškaraca i žena” (Sanderson 1996: 173), što nas uverava u to da nije bio konstruktivista mada je osetio da društvo ima izvesnu odgovornost u određivanju uloga za oba pola. Rad Hevloka Elisa treba povezati s ostalim teoretičarima na prelazu vekova⁵⁹ koji su svesni da se homoseksualnost smatra degeneracijom koja je proizašla iz naopakih izbora, kao i da se homoseksualac, osim što se drži grešnikom, smatra bliskim pesniku, osobom visoke inteligencije i umetničkog umeća (Fassler 1979: 239; 250). Sve teorije seksualnosti na kraju XIX i početkom XX veka mogle bi se svrstati u dve grupe: one koje su isticale važnost naslednih i urođenih faktora,⁶⁰ i time oslobodile homoseksualca oznake grešnika, ali mu zadržale njegovu invertiranost; i one koje su se oslanjale na ideju univerzalne biseksualnosti, tj. ideju da su sklonosti homoseksualca samo negde na pola puta između muških i ženskih osobina (ibid., 247). Očigledno, teorija je tada uz veliku pomoć nauke pronašla izgovor za seksualni izbor homoseksualca na taj način što ga je, u izvesnom smislu, oslobodila moralne odgovornosti i trudila se da ga dekriminalizuje (ibid., 241). Hevlok Elis razmatra

⁵⁷ Sami naslovi dela Elisa ukazuju na teme kojima se bavio: seksualna inverzija, društvena higijena, erotski simbolizam, autoerotika, veza seksualnosti i društva, psihičko stanje u trudnoći, snovi, preporod nacije.

⁵⁸ Snažno se razvijajući na početku XX veka, eugenika je prevashodno predstavljala biološki model ljudskog razvoja, i bavila se, između ostalog, naslednim karakterom mentalnih i fizičkih bolesti, ili moralno devijantnim bolestima, pokazujući kako su granice između medicinske dijagnoze i moralnih vrednosti nejasne (Mottier 2008: 85).

⁵⁹ Ričard von Kraft-Ebing (Richard von Krafft-Ebbing), Karl H. Ulrih (Karl Heinrich Ulrich), Džon A. Sajmonds (John Addington Symonds), Edvard Karpenter (Edward Carpenter), Goldsvordi L. Dikinson (Goldsworthy Lowes Dickinson), Ričard Berton (Richard Burton).

⁶⁰ Veliki broj teoretičara s početka XX veka verovao je da se homoseksualcem lakše postaje kada već postoji porodična istorija homoseksualnosti, histerije, ludila, slaboumnosti ili kriminalnog ponašanja (Fassler 1979: 244).

prirodu i prirodnost homoseksualnosti s namerom prevazilaženja isključivih dihotomija polova svoga doba.

Hevlok Elis anticipira Sigmunda Frojda „promovišući važnost društvenih promena” (Moddelmog 2009: 21).⁶¹ U delu *Tri rasprave o seksualnoj teoriji* (*Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905) Frojd, između ostalog, ispituje seksualne nastranosti, a među njima i odstupanja u odnosu na seksualni objekat. Govoreći o kontraseksualnim ili invertovanim osobama, on pravi razliku između tri tipa invertovanih i zapaža povremeno kolebanje među njima (Frojd 2009: 13).⁶² Frojd ističe da se inverzija u početku smatrala urođenim znakom neurotične degeneracije, ali kaže da su u shvatanju homoseksualne sklonosti antropološka gledišta zamenila patološka (ibid., 14–15). Ovaj psihoanalitičar konačno iznosi stav da se suština homoseksualnosti ne može objasniti ni pretpostavkom da je ona urođena, niti tvrdnjom da je stečena, jer se tako ne mogu obuhvatiti svi odnosi koji se javljaju kod inverzije (ibid., 17). Psihoanaliza po njemu nije potpuno objasnila poreklo homoseksualnosti, ali je ipak otkrila psihički mehanizam njenog nastanka i bitno obogatila niz pitanja kojima se još treba pozabaviti (ibid., 21). Frojd je podržavao ideju da su ljudi suštinski biseksualni, tj. da imaju veće sklonosti ka muškom ili ženskom ponašanju, kao i ka heteroseksualnoj ili homoseksualnoj ljubavi (Fassler 1979: 246).⁶³ Ipak, on odraslog homoseksualca objašnjava kao zaustavljenog u nezreloj fazi seksualnosti, čime homoseksualnost unekoliko dovodi u vezu s neurozama (ibid., 247). Frojd je takođe zastupao viđenje ostalih teorijskih istraživanja seksualnosti s početka XX veka da homoseksualac često poseduje neobičnu inteligenciju ili dar za umetnost koji se često ispoljava na taj način što svoju frustriranu seksualnost sublimira kroz umetnički izraz (ibid., 250). Važnost promišljanja Sigmunda Frojda za *gender* i *queer* studije ogleda se i u njegovom stavu da „u psihoanalizi i isključivo interesovanje muškarca za ženu predstavlja problem kome je potrebno objašnjenje i nije nešto što se samo po sebi razume ili nešto što naprosto proizilazi iz hemijske privlačnosti” (Frojd 2009: 21).

⁶¹ Detaljnije o Frojdovim pogledima na patrijarhat videti: 3.3.3.

⁶² Apsolutno invertovani (suprotni pol nije predmet polne čežnje), amfigeno invertovani (psihoseksualno-hermafroditski, tj. inverzija nema karakter isključivosti) i povremeno invertovani (pod izvesnim spoljašnjim uslovima za seksualni objekat može se izabrati osoba istog pola).

⁶³ Frojd kaže da i za inverziju dolazi u obzir biseksualna nastrojenost (Frojd 2009: 20), kao i da psihoanaliza saznaje da su svi ljudi sposobni za izbor objekta istog pola i da nesvesno vrše taj izbor (ibid., 21).

Frojdovo tumačenje ženskosti je, u najmanju ruku, ambivalentno, te kao takvo ostaje predmet mnogih rasprava u okviru feminističke kritike.⁶⁴ Mada insistira na biološkoj razlici između muškaraca i žena (izjednačavajući muškost s aktivnošću, a ženskost s pasivnošću), Frojd ženskost naziva zagonetkom (Freud 2003: 104; 106) o kojoj sve što ima da kaže „može biti samo nepotpuno i fragmentarno, a čak se povremeno učiniti i neprijateljskim” (ibid., 124). Otkriće žene da je kastrirana Frojd smatra odlučujućim trenutkom u njenom životu, koje, potom, može da dovede do različitih reakcija: seksualne inhibicije ili neuroze, kompleksa maskuliniteta ili normalne ženskosti (ibid., 116). Kada Frojd ističe da osećanje srama u životu žene jeste karakteristika koja se obično smatra unutrašnjom odlikom žene, ali da to ima mnogo više veze s konvencijom nego što se misli (ibid., 122), on zapravo postavlja pitanje društvene konstruisanosti bioloških odlika muškaraca i žena.

Njegovo delo koje je takođe, u izvesnoj meri, ostavilo traga na Hemingvejevo viđenje društva jeste *Civilizacija i njena nezadovoljstva* (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1930). Po rečima Frojda civilizacija je oprečna ljudskoj slobodi, te kao takva predstavlja izvor inhibicije, a ne razvoja (Berman 2005: 11–12). Govoreći o vezi između neuroze i modernog civilizovanog života, Frojd ističe da se društvo bazira na potiskivanju seksualnih nagona i kreiranju tzv. abnormalnosti. Ukoliko se civilizovani čovek ne nametne u društvu kao heroj, on zauzima mesto prevratnika ili prognanika (Freud 2002: 88–90). Normativno društvo na kome počiva civilizacija deli prestupnike na razvratnike ili homoseksualce, društveno označene kao beskorisne ili štetne. Društvo potiskuje svaku vrstu odstupanja od propisanih civilizacijskih standarda, te su *autsajderi* saterani u prostor nervoze (ibid., 92–94). Pošto je cilj civilizacije da zaustavi seksualnu aktivnost, a individualno seksualno ponašanje neretko određuje obrazac za sve druge vidove života pojedinca (ibid., 97; 99), marginalizovanim grupama ne preostaje ništa drugo nego da traže alternativne načine kojima bi se uhvatili u koštac s osećanjem nezadovoljstva. Seksualnost po Frojdu skopčana je s pitanjem moralnosti i higijene, te se nedozvoljene devijacije od seksualne norme čak smatraju zaraznim. Po principima civilizovane moralnosti brak bi trebalo da bude jedino mesto zadovoljenja seksualnih poriva (ibid., 101).

⁶⁴ Negativna kritika: Beti Fridan, Kejt Milet; pozitivna kritika: Džulijet Mičel, Tereza de Lauretis.

Oto Vajninger (Otto Weininger) još jedan je u nizu mislilaca čiji su uvidi izvršili uticaj na Hemingvejevo delo. U „Predgovoru” srpskom izdanju iz 1998. godine dela *Pol i karakter* (*Geschlecht und Charakter*, 1906), Vladeta Jerotić Vajningera naziva bolesnim genijem s obzirom na količinu znanja koju je usvojio za kratko vreme postavivši sebi „nemoguć zadatak da dokaže bezvrednost žene” (Vajninger 1998: 22; 39). Ukoliko ovo delo s početka XX veka podelimo na prirodno-naučni, filozofski i antifeministički deo, videćemo da je ovaj poslednji „najsporniji i najmanje prihvatljiv” (ibid., 19). Zaista, teško bi bilo dokučiti odakle izvire tolika količina mizoginije Ota Vajningera čak i ukoliko bi nam činjenice o njegovom životu bile pristupačnije. Ton kojim Vajninger govori u delu *Pol i karakter* izrazito je ženomrzački, a njegovo naglašavanje suštinske suprotnosti između muškarca i žene toliko oštro da bi kontrasti koje podvlači između ova dva principa mogli biti predmet zasebne studije. Po njemu, „muškarac je seksualan i još nešto povrh toga” imajući u vidu da svoju seksualnost može da posmatra odvojeno od nje (ibid., 149–150).⁶⁵ „Beskrajno zagonetniji i komplikovaniji od žene” (ibid., 288), muškarac je sposoban da zauzme stav prema različitim stvarima, pa i prema svojoj seksualnosti (ibid., 151). Muškarac je u stanju da ženi podari vrednost (ibid., 298), kao što je, vođen muškom individualnošću, u stanju da stvara pa tako i vernost, monogamiju ili brak (ibid., 299). Genijalnost, kao najviša dobrota i moralnost, misli Vajninger, može biti samo muško obeležje (Vajninger 1995: 46), baš kao i volja, rasuđivanje ili istina (ibid., 55; 62; 64). Muškarac ima, potvrđuje i hoće granice (ibid., 65), može da postane samo ono što jeste, on je mikrokozam u kome su sadržane sve mogućnosti uopšte. Njegova muževnost upravo počiva na njegovoj individualnosti i činjenici da u sebi sadrži i ženu, tj. materiju, koju formira (ibid., 78–79). Žena stiče egzistenciju i značaj samo kada muškarac postane seksualan, odnosno kada potvrdi svoju polnost (ibid., 84–85), zbog čega se može reći da je žena „objektivizacija muškarčeve seksualnosti, oličena polnost, njegova otelovljena krivica” (ibid., 86). Najdublji strah u muškarcu je strah od žene, od besmislenosti i primamljive provalije ništavila (ibid., 82). U ovako isključivom binarizmu polova (i rodova), Oto

⁶⁵ Mada izviru iz potpuno drugačijeg vremena, konteksta i pobuda, izvesni pogledi Ota Vajningera i francuskih poststrukturalističkih feminističkih kritičarki (Elen Siksu, Lis Irigaraj) postaju slični. Vajninger kaže da su žene seksualno mnogo iritabilnije od muškaraca i da se nalaze u stanju stalne polne nadraženosti i zazora od nadražaja dodirima (Vajninger 1998: 145–147). Imajući u vidu da je samo seksualna, ženina polnost se prostire po celom telu, tvrdi Vajninger (ibid., 150). Po Lis Irigaraj žena daje prednost dodiru nad vizualnim jer je njeno zadovoljstvo višestruko (Moi 2002: 143). Detaljnije o stavovima Elen Siksu i Lis Irigaraj videti: 3.1.7.

Vajninger ocrtava muško-ženski dualitet kroz relacije subjekt – objekt, forma – materija, nešto – ništa. Po njemu „žena nije negacija već ništavilo” (ibid., 84) pošto kao materija nastoji da se pomeša s formom i dođe u vezu s oblikom i to putem snošaja (ibid., 81). Samo zato što je „materija koja hoće da se formira”, žena može da postane sve (ibid., 77–78). Objašnjavajući da se smisao muškarca i žene može ispitati samo upoređivanjem i suprotstavljanjem (ibid., 74), Vajninger iznosi stav kojim bi se možda sve što govori moglo obuhvatiti, a to je da postoje ženini surogati za sve što ima muškarac (ibid., 72) – ženski rod je podražavanje (ibid., 52). Opšta pasivnost ženske prirode čini ženu lako prijemčivom za tuđe mišljenje i sposobnom za primanje i usađivanje mišljenja (ibid., 23–25). Pošto je već sama nesposobna za istinu, žena se natapa tuđom svešću i pobudama (ibid., 32–33). Histerične žene verovatno i više predstavljaju, nemilosrdno govori Vajninger, „smešnu mimikriju muške duše, parodiju na slobodu volje” (ibid., 49). Jer sama nije ništa drugo do strast, žena se nalazi pod vlašću falusa koji je njen najviši i neograničeni gospodar (ibid., 50–51; 84).

Ova izrazito mizogina uverenja očigledno polaze od uvrežene viktorijanske vere u suštinsku podvojenost muškog i ženskog principa, i sve većeg straha od nastupajuće krize maskuliniteta. Po Vajningeru, ne samo da su žene amoralne, alogične, pasivne, nesvesne i potpuno seksualne, već i lišene kreativnosti i nemaju mentalnu moć. Iako dobro upoznat s različitim društvenim i kulturnim strujanjima svoga doba, i, čini se, otvoren za preispitivanje društveno proizvedenih konstrukcija roda, Ernest Hemingvej, uverićemo se, do kraja života ne uspeva da prevaziđe sličan binarizam, baš kao ni izvesni njegovi junaci ili kritičari, ali u mnogo manjoj meri nego Vajninger, muškarac čiji se prenatravan antifeminizam dogodio istovremeno s feminističkim pokretom i, u određenoj meri, pokrenuo (ili samo nastavio?) talas mizoginije.⁶⁶ Da možemo govoriti o dubokoj iskrivljenosti Vajningerovog uma svedoči i sam pisac dela *Pol i karakter* kada kaže da predmet njegovog trenutnog ispitivanja za njega ostaje potpuno nerešeno pitanje, da se nešto s njegovog stanovišta samo po sebi razume (Vajninger 1998: 106; 104), da je duboko problematično (pederastija) (ibid., 137),⁶⁷ ili da je po sredi „potpuno tamna oblast u koju još nije kročila ničija noga” (materinstvo i prostitucija) (ibid., 317).

⁶⁶ Kejt Milet ukazuje na Frojdov dug mizoginom misliocu Oto Vajningeru (Millet 2000: 188; 191).

⁶⁷ Kada govori o homoseksualnosti i pederastiji, Vajninger pokazuje da je upoznat s teorijama o seksualnosti s kraja XIX i početkom XX veka (npr. Frojd), te se bavi analizom kontrarnih seksualnih

Hemingvejeva zainteresovanost za tadašnja istraživanja seksualnosti koja su se uglavnom svodila na stroga ili manje stroga, u osnovi esencijalistička, razgraničavanja između muškog i ženskog principa, nekada se više zasnivala na ispitivanju liberalnijeg pristupa Hevloka Elisa, pretežno ambivalentnog stava Sigmunda Frojda, ili, pak, jake mizoginije Ota Vajningera.

2.2 Biografska legenda Ernesta Hemingveja

Nužno je osvrnuti se na biografiju Ernesta Hemingveja zbog nedvosmislene kritičke ocene o specifičnoj skopčanosti autora i njegovog dela, gde je katkad teško razlučiti pisca i/ili njegovo delo od legende koja oko njih kruži. Hemingvej je često govorio o posebnoj vrsti prerade i preoblikovanja životnog iskustva u umetničko delo.⁶⁸ Potom, on je i sam učestvovao u stvaranju naročitog imidža (Sampson 1995: 883) koji iziskuje biografizam u tumačenju njegovog dela. U prilog ovoj tezi govore i brojne biografije Ernesta Hemingveja, od kojih samo mali broj predstavlja biografiju u njenom osnovnom značenju.⁶⁹ Mnoge biografije o Hemingveju same po sebi predstavljaju mešavinu njegovog života i fikcije, dok su kritičari istovremeno u tumačenjima njegovog dela tražili, i nalazili, život. Najslabija tačka pozitivističkog metoda i biografizma jeste zaboravljanje estetskog u delu. Umetnost nije otrgnuta od porekla, društvene sredine ili istorijskog momenta pojave pisca, ali nastavlja da živi i onda kada se promeni ukus vremena. S obzirom na to da je Hemingvej namerno usmeravao kritičare na biografska tumačenja svojih proznih ostvarenja, pitamo se da li je njegovo stvaralaštvo jedna velika autobiografija zaodenuta u beletrističku formu. U skladu s Hemingvejevom postavkom tzv. invencije iz iskustva, njegovo delo temelji se na proživljenom životu, što nije u protivrečnosti s njegovim odnosom prema pisanju uopšte. Hemingvej je podržavao tezu nužnog prerađivanja, osvežavanja, prepravljanja i preobražavanja proživljenog iskustva i smatrao da nije važno da li se događaj opisan u književnom delu zapravo odigrao ili ne. Hemingvejeve kratke priče, romani i

osećaja i prirodom homoseksualnosti (nasledni faktor, psihopatija, stečenost, biseksualnost, društvene prilike, tzv. mladalačka prijateljstva muškaraca). Detaljnije o tome videti Vajninger 1998: 99–145.

⁶⁸ Videti: 2.2.4.

⁶⁹ Biografija predstavlja pisanu istoriju nečijeg života koja se ne usredsređuje samo na događaje, već i na ličnost osobe kojom se bavi. Biografije se u XX veku često pišu iz ugla psihoanalitičke, ne samo frojdske, kritike (Quinn 2004: 37).

dokumentarna literatura mogu se čitati i bez poznavanja njegove biografije jer predstavljaju autonomne literarne tekstove koji raznolikost značenja nose unutar sebe. Hemingvej kaže da je nevažno kakav je on sam, kao i da kritika često nema veze s pravom književnošću koja uvek ostaje književnost bez obzira na onog koji je piše ili ono u šta pisac veruje (SL: 417–418).⁷⁰

Naše uverenje o performativnom karakteru Hemingvejeve biografije oslanja se, između ostalog, na koncept biografske legende Borisa Tomaševskog. Pokušavajući da razume načine na koje pišćeva biografija utiče na svest čitaoca, ovaj ruski formalista kaže da je ličnost autora pre XVIII veka bila skrivena, ali da tada dolazi do individualizacije kreativnosti i negovanja subjektivizma u umetničkom procesu (Tomashevsky 2002: 48). Autori su znali da se njihova biografija razvija uz njihova dela „što ih je prisiljavalo da o sebi stvaraju veštačku legendarnu biografiju koja se sastoji od svesno odabranih stvarnih i izmišljenih događaja”. U periodu romantizma „čitaoci zahtevaju potpunu iluziju života” (ibid., 49). Tomaševski ističe da onog trenutka kada se otvorilo pitanje preslikavanja likova iz života u umetničko delo autori zaista počinju da preuzimaju materijal iz života – „autor postaje svedok i živi učesnik u svojim delima, živi heroj” (ibid., 50). U eri romantizma veza između života i književnosti postaje toliko zamršena da je bilo teško razlučiti „da li su zapravo životni fenomeni rezultat proboja književnih klišeja u realnost” (ibid., 51). Biografske legende koje se o autoru stvaraju postaju premise koju autor uzima u obzir tokom kreativnog procesa, a pitanje da li tračevi i legende imaju osnova postaje nevažno pri razmatranju njihove funkcije (ibid., 52). Na kraju tzv. hladnog XIX veka vraća se interesovanje za autora koji u XX veku postaje poseban tip pisca s otvorenom biografijom koji uzvikuje: „Pogledaj koliko sam loš i bestidan! [...] Ogolio sam sebe i imam hrabrosti da se pojavim u javnosti i da se ne stidim” (ibid., 53). Tomaševski sada govori o nastanku izrazito intimnog stila pisca i o njegovoj biografiji koja postaje „živ i nužan komentar njegovog dela” (ibid., 54). Mada smatra da odgovor na pitanje o ulozi biografije u književnoj istoriji ne može obuhvatiti sve književnosti, on zaključuje da je ono što je književnom istoričaru stvarno potrebno jeste biografska legenda koju je izgradio sam autor – „Samo takva legenda može biti književna činjenica” (ibid., 55). Na temelju ovih uvida, biografija Ernesta Hemingveja

⁷⁰ U originalu: “What I seem to be myself is of no importance”; “None of it has anything to do with literature which is always literature, when it is, no matter who writes it nor what the writer believes”.

stoji u zamršenom naporednom odnosu s njegovim delima, dok njegovi fiktivni tekstovi ipak podrazumevaju jednu kvazistvarnost u kojoj se pisac suočava sa svojom drugošću.

Hemingvej neretko ratuje sa svojim biografima s obzirom na to da se s njima razmimoilazi u ključnim pitanjima svrhe postojanja žanra biografije, a onda i kvaliteta informacije koja se u njima nudi javnosti.⁷¹ Hemingvej Metjua Kaulija sažaljeva jer „ovaj misli da zna nešto o njegovom životu” (SL: 719). Mada tumačenja Karlosa Bejkera Hemingvejevog dela očituju gradaciju u kritičkoj oceni od pozitivne do negativne i natrag, on ostaje „zvanični Hemingvejev biograf” (Bell 1992: 231). Mark Spilka ne piše žanrovski čistu Hemingvejevu biografiju, ali se njegovim životom bavi prevashodno kroz prizmu ogoljenog detinjstva i lektire koju je Hemingvej čitao u mladosti i pronalazi njegovu tzv. ranu androginijsku. Uz njega, Kenet Lin daje psihoanalitički pogled na Hemingveja ističući važnost njegove majke i nesavladanih strahova iz detinjstva. Osim što su obeležene velikim zanimanjem za istraživanje predstava roda u Hemingvejevom delu, osamdesete godine prošlog veka donose pravi procvat Hemingvejevih biografija koje ne jenjavaju ni danas.⁷² Ogromna popularnost Hemingvejevog lika podstiče Čarlsa Pura (Charles Poore) da doba od 1929. do 1940. godine nazove „dobom Ernesta Hemingveja” (Poore, prema Strychacz 2008a: 96), ali i uslovljava brojne kritičke analize i upoređenja napisanih biografija o Hemingveju.⁷³ Mnogi tumači njegovog dela, kao što su Pol Smit (Paul Smith) i Harold Loub (Harold Loeb), bili su biografski orijentisani (Wylder 1995: 94), ili, kako bi ih novokritičari nazvali, „zaraženi biografijom” (Raeburn 1989: 207).

Mnogi istraživači Hemingvejevog dela traže objašnjenje nastanka i ključ za interpretaciju dela u piščevom životu, ne dozvoljavajući odvojivost književnog dela od života, čime se oglašuju o neke od osnovnih Hemingvejevih poetičkih načela.⁷⁴ Hemingvejev život kao da nadvladava kritičare koji ne prestaju da se nadmeću ne bi li otkrili pravo i jedino rešenje za razumevanje njegovog dela. Kao i Ivan S. Turgenjev pre njega, Hemingvej „na umnu glavu kritičara stavlja kapu pajaca” (Turgenjev 1977: 382). Po svemu sudeći, veliki umetnik stvara iz svega što mu se desilo i što nije, a umetnost prevazilazi granice pojedinačnog života iako iz njega izvire.

⁷¹ Virdžinija Vulf govori o različitim vrstama činjenica koje se nalaze u biografiji i umetnosti i koje se ne bi smele mešati. Pisac po njoj mora da izabere jedan ili drugi svet i toga se drži (Woolf 1961: 166).

⁷² Videti: PRILOG IV.

⁷³ Videti: Bell 1992; Bryer 1986; Raeburn 1989.

⁷⁴ Videti: 2.4.1.

2.2.1 Opasnost biografizma: Mihail Bahtin

Čak i danas je potrebno ukazati na nužnost interpretacije Hemingvejevog dela na način na koji ono to zaslužuje, nevezano od autorove biografije. Biografska interpretacija nekad osiromašuje delo jer zaboravlja na njegov estetski aspekt. Trebalo bi obrnuti perspektivu i postaviti pitanje unatraške, kao što ga postavlja Robert Kirnan (Robert F. Kiernan) – „da li je Hemingvejev život proračunati produžetak umetnosti?” (Kirnan, prema Gordić 2000: 28–29). Specifična sprega između Hemingvejevog života (koji je često pretpostavljao performativna pojedinačna izvođenja) i dela mogla bi se objasniti upravo shvatanjima Mihaila Bahtina o odnosu autora i junaka, umetnosti i odgovornosti, ali i čovekovom odrazu u ogledalu.

Po Bahtinu autor književnog dela jeste „momenat umetničke celine” i kao takav se u toj celini ne može podudariti s junakom, drugim njenim momentom (Bahtin 1991: 163). Između autora i junaka dela nema načelnog suprotstavljanja jer pripadaju istom vrednosnom svetu (ibid., 176). U delu se mora osetiti „živ otpor događajne stvarnosti života” pošto je delo potpuno neubedljivo tamo gde nema tog protivljenja (ibid., 213). Autor, kaže Bahtin, „mora pre svega biti shvaćen iz događanja dela kao njegov učesnik, kao čitaočev autoritativan rukovodilac u njemu” (ibid., 211). Autor se ne može i ne mora za nas odrediti kao lice, jer smo mi u njemu, uživljavamo se u njegovo aktivno viđenje (ibid., 220). Stvarni autorov vrednosno smisaoni kontekst, koji osmišljava njegovo delo, nikako se ne podudara s potpuno književnim kontekstom, a stvaralački čin mora sebe aktivno određivati (ibid., 209). Ovim idejama ukazujemo na zabludu Hemingvejevih kritičara koji procenjuju da je Hemingvej subjektivan pisac kome je „književnost autoportret za poigravanje egom” (Rahv 1963: 587).

Da *stvarni* Hemingvej ne može biti isto što i njegovi junaci postaje očigledno kada razumemo da je svest čoveka o samom sebi moguća samo uz pomoć optike *drugog*. Po Bahtinu, pisac kada piše obuzet je drugim i o njemu se ništa ne može saznati od njega samog, već samo od onog što se daje spoljašnjem saznanju, tj. njegovog odraza u ogledalu: „Ja, u odnosu prema samom sebi, nemam spoljašnju tačku gledišta, nemam pristup svom unutrašnjem liku. Iz mojih očiju gledaju tuđe oči” (Bahtin 2002: 33). I dok je razlika između *ja* i *drugog* relativna, Hemingvej svojim delom „stavlja sebe na scenu” (ibid., 35) i zahteva od nas da preispitamo granice koje se istovremeno primiču i

udaljavaju između svih učesnika dela – autora, junaka i čitalaca. Bahtin ističe da su umetnik i čovek najčešće mehanički sjedinjeni u jednu ličnost – kad je čovek u umetnosti, nema ga u životu, i obrnuto (Bahtin 2012: 5). Ličnost treba do kraja da bude odgovorna: „svi njeni delovi dužni su da se međusobno prožimaju u jedinstvu krivice i odgovornosti”. Umetnost i život uzajamno žele da olakšaju svoj zadatak, da skinu svoju odgovornost, jer, kako kaže Bahtin, lakše je stvarati ne odgovarajući za život, i lakše je živeti ne računajući na umetnost (ibid., 6). Autor iz sebe stvara nezavisna živa bića i s njima je u ravnopravnom položaju, ali, pritom, „apsolutno nije reč o tome da autor samo montira tuđa gledišta” i potpuno odustaje od svog stanovišta ili istine (ibid., 13). Iako je autor veoma aktivan, njegova aktivnost ima dijaloški karakter – to je aktivnost koja postavlja pitanja, odgovara, saglašava se ili protivi. Bahtin ukazuje na činjenicu da između autora i junaka dolazi do dramske igre u kojoj junaci vrše unutrašnji otpor, ali da su pravi dijaloški odnosi mogući samo prema junaku koji je nosilac svoje istine i koji ima značenjsku poziciju (ibid., 14). Čitava suština je upravo u tom napetom susretu između *ja* i *drugog*: „biti znači biti za drugoga i kroz njega – za sebe” (ibid., 15).

Ukoliko u ovom svetlu pokušamo da sagledamo Hemingvejeve junake, a naročito one za koje se pretpostavlja da su sam Hemingvej lično, recimo pukovnik Ričard Kantvel (Richard Cantwell) iz romana *Preko reke i u šumu* (*Across the River and into the Trees*), videćemo da umetničko delo ne može biti ništa drugo do „presecanje dvaju svesti, ili susret i uzajamni uticaj svojih i tuđih očiju” (ibid., 17). Verujemo da Hemingvejev svet nije monolog koji zatvara prikazani svet i ljude, već nezavršeni dijalog, kao što je i sam život (ibid., 21). Ima smisla složiti se s uverenjem da je autor samo učesnik dijaloga koji ima ista prava kao i junaci, osim što nosi i dopunske, veoma složene funkcije (ibid., 25–26). Naša analiza Hemingvejevog dela će se truditi da pokaže da je Hemingvej bio svestan složenosti dijaloga između umetnosti i života, kao i tananosti uvek ponovnog prelaženja iz jednog u drugi oblik postojanja.

2.2.2 Performativnost izgradnje Hemingvejevog mita: Doroti Parker, Lilijan Ros i

Ernest Hemingvej

Mirijam Mandel (Miriam B. Mandel) tvrdi da Hemingvej ume da napravi jasnu razliku između pisca (writer) koji stvara svoju umetnost i autora (author) koji gradi

odnos s javnošću (Mandel 2004a: 11). Na temelju ovog uverenja, trudićemo se da pokažemo da je Hemingvej prepoznao potrebu javnosti za *mačo* Hemingvejem. Čak i kritičari kao što je Erl Rovit (Earl Rovit), koji gradi skućeno preciznu podelu Hemingvejevih junaka na dva tipa – tutor (tutor) i učenik (tyro) – davne 1963. godine prepoznaje Hemingveja kao „žonglera s maskama,” i kaže kako se „paradoksi Hemingvejevog biografskog identiteta mogu beskonačno umnožavati” (Rovit 1963: 17–19).

Jedna od najistaknutijih stvaralaca Hemingvejevog imidža jeste Doroti Parker (Dorothy Parker). Ona je 1929. godine u magazinu *Njujorčanin* (*New Yorker*) upotrebila izraz „dostojanstveno držanje pod pritiskom” (grace under pressure) (Meyers 2005a: 81), koji postaje neizostavan sastojak Hemingvejeve legende. Kenet Lin tvrdi da je upravo ovaj članak prekretnica koja je od Hemingveja napravila živu legendu (Lynn 1987: 391). U kritici povodom objavljivanja Hemingvejeve zbirke *Muškarci bez žena* (*Men Without Women*), Doroti Parker govori o opasnom uticaju koji Hemingvej ima na druge autore i njegovoj osvetoljubivosti prema jevrejskim izdavačima (ibid., 310), čime znatno doprinosi Hemingvejevom negativnom publicitetu.⁷⁵ S druge strane, Rena Sanderson ističe da je Doroti Parker, jedna od Hemingvejevih literarnih sestara,⁷⁶ opšte uzev, dala pozitivnu ocenu pomenute Hemingvejeve zbirke – uočila njegov genije, individualnost, zavidnu tehničku veštinu – ali i ukazala na njegove muževne atribute (fizičku privlačnost, harizmu, neodoljivost), služeći se seksističko-stereotipnim slikama. Preuzimajući ulogu uviđavne kritičarke koja sudi o muškom piscu, Doroti Parker se distancira od ostalih feminističkih kritičarki i definiše sebe kao „jednu od muškaraca”, te, dok govori o Hemingveju, zapravo promoviše sebe (Sanderson 2002: 277–280). Ona koristi seksualizovanu retoriku kako bi naglasila da su muška iskustva privilegovana u odnosu na ženska i na taj način izjednačava umetničku veštinu s muškošću (ibid., 290). Slažemo se s Renom Sanderson da je Doroti Parker jedna od kritičarki koje samo potvrđuju *ugenderovljeni* stav modernizma u davanju preimućstva muškom principu.

⁷⁵ Misli se na izdavačku kuću Boni i Lajvrajt (Boni & Liveright), kasnije Horas Lajvrajt (Horace Liveright), osnovanu 1917. godine.

⁷⁶ Rena Sanderson pominje i druge dve Hemingvejeve literarne sestre: Lilijan Helman (Lillian Hellman) i Martu Gelhorn (Martha Gellhorn). Lilijan Helman je u velikoj meri zaslužna za biografski pristup Hemingvejevom delu, jer je toliko isticala Hemingvejevu *mačo* stranu da su neke žene odbijale da ga čitaju. Odnos Hemingveja i Marte, njegove treće supruge, bio je zasnovan na međusobnom nadmetanju. Marta takode učestvuje u promovisanju Hemingvejevog imidža ženskaroša kome je bila potrebna nova žena za svaku sledeću knjigu (Sanderson 2002: 286–287).

Feministkinje su želele da budu jednake s muškarcima, a zapravo su doprinele „onim modernističkim pogledima koji su umetnički rad žena smatrali inferiornim u odnosu na umetnost muškaraca” (ibid., 294).

U magazinu *Njujorčanin* 1950. godine izlazi još jedan portret Ernesta Hemingveja koji ovog puta pravi Lilijan Ros (Lillian Ross). Ona se takođe zadržava na Hemingvejevom fizičkom izgledu, navodnoj neobrazovanosti, težini uloge žene koja stoji u senci slavnog pisca,⁷⁷ njegovoj posvećenosti pisanju, popularnosti, takmičarskom duhu, svakodnevnim navikama, piscima koji su uticali na njega, odnosu prema ženama, vođenju ljubavi i smrti. Kao pandan izrazu „dostojanstveno držanje pod pritiskom”, sada se pojavljuje nova krilatica koja umnogome obeležava Hemingvejevu reputaciju do kraja života – „Šta sad kažete, gospodo?” (“How do you like it now, gentlemen?”). Lilijan Ros ironično primećuje kako „ovo pitanje izgleda ima neku naročitu važnost za Hemingveja koju on ne želi da objašnjava” (Ross 1961: 37). Skot Donaldson (Scott Donaldson) smatra da ovaj portret predstavlja najštetniji dokument koji se do tada o Hemingveju pojavio jer ga je prikazao kao egocentričnog i neotesanog (Donaldson 1996: 8). S ovim stavom se slaže i Kenet Lin jer misli da je ova knjiga još više učvrstila već prisutnu negativnu sliku o njemu. Iako je Lilijan Ros bila „vidno fascinirana Hemingvejevom pojavom te uspela da ga u potpunosti oživi na svakoj stranici” (Lynn 1987: 551), ona je, smatra Kenet Lin, potvrdila maliciozno uverenje u kritičkoj javnosti da „postoji nešto groteskno u samom Hemingveju” (ibid., 553). Zanimljivo je kako je Hemingvej proveo godine pravdajući se za iznete tvrdnje u ovom portretu, a da je ipak poštovao Lilijan Ros zato što je smatrao da „postoji nešto što je pokreće” – podsećala ga je na „prijatelja s testerom” (SL: 801). Komentare Lilijan Ros, bez obzira na opštu kritičku ocenu, smatramo pozitivno intoniranom kritikom Ernesta Hemingveja. Čini nam se da je rekavši da se uskogrudim ljudima nije sviđao Hemingvej „jer su želeli da on bude neko drugi” istakla njegovu specifičnost u odnosu na druge. Smatrala je da je Hemingvej „dobar posmatrač stvarnosti” koji joj se „sviđa baš takav kakav jeste” (Ross 1961: 19; 15–16).

Ocena Ernesta Hemingveja u medijskoj javnosti, naročito od četrdesetih godina prošlog veka naovamo, učvršćuje stereotipno lošu sliku o njemu, ali je paradoksalno i podriva svaki put kada Hemingvejevo delo pronade svog *idealnog* čitaoca. „Možda

⁷⁷ Tadašnja Hemingvejeva supruga bila je Meri Hemingvej.

imam bradu, ali, ako dobro pogledate, nisam Deda Mraz”, kaže Hemingvej (Hemingway, prema Hotchner 2008: 101), podsećajući nas da stvari nisu uvek onakve kakvima se čine.⁷⁸

Osim Doroti Parker i Lilijan Ros, sam Hemingvej doprinosi izgradnji sopstvenog mita prevashodno stavovima koje iznosi u ličnoj prepisci s drugima. U jednom od pisama Hemingvej naglašava da mrzi da priča o svom životu i da „niko živ ne bi trebalo da čita o sebi u nekoj napisanoj biografiji već da se samo bavi svojim delom” (SL: 247). Hemingvej kaže da čak ne voli ni da priča o svojim delima (ibid., 261) i brani se od najrazličitijih kritičkih i biografskih teorija koje pokušavaju da nađu jedan jedinstven ključ za složenost njegovog dela. Hemingvej se na primer oštro suprotstavlja tzv. teoriji rane Edmunda Vilsona, ili teoriji zasnovanoj na očevom samoubistvu, ili teoriji nemara prema majci.⁷⁹ Jedino što Hemingvej želi jeste da „piše ispravno” (ibid., 694–695).⁸⁰ Uz pomoć njemu svojstvenog ciničnog humora, „nada se da će svi koji pišu o njegovom životu izgubiti milione” (ibid., 706). Hemingvej objašnjava kako govori o moralnom, ne o legalnom, pravu koje bi kritičaru zabranilo da piše o piščevom životu dok je ovaj živ, jer smatra da je „javno psihoanaliziranje živih pisaca napad na privatnost” (ibid., 748). Pokušavajući i sam da se drži ovog načela, Hemingvej kaže kako je na početku karijere napisao nekoliko priča uzimajući stvarne ljude iz svog rodnog mesta za modele, „te ih je povredio iako to nije želeo”, za razliku od toga što oduvek jeste da „piše o celom svetu, samo ukoliko bi stigao da ga upozna” (ibid., 764). Izgleda da Hemingvej „nikad do kraja ne razrešava unutrašnju borbu između umetničkih zahteva i ličnih odnosa sa stvarnim ljudima” (Fleming, prema Cerrito and DiMauro 1999: 35). Hemingvej nije bio toliko netrpeljiv prema drugima ranijih godina kada je svesrdno podržavao javne slike o sebi, čak i kada nisu bile istinite. Njegova pisma pokazuju da vremenom sve više odbija da bude deo igre laži i istine, te insistira i, po ko zna koji put, ponavlja „da ga ostave na miru” (ibid., 765),⁸¹

⁷⁸ Ernest Hemingvej u Austriji dobija nadimak *Crni Hrist*, a na Ki Vestu *Maestro* (Ferrell 1984: 115; 163). Potpun austrijski nadimak je *the Black-Kirsch-drinking Christ* (MF: 122).

⁷⁹ Hemingvej insistira da „naprosto ne razume koja je to tačno njegova rana o kojoj Edmund Vilson govori” (SL: 733). Filip Jang (Philip Young) tumači Hemingvejevo delo kao proizvod piščevog unutrašnjeg osećanja prinude koje ga nagoni da iznova preživljava traumatično iskustvo ranjavanja iz Prvog svetskog rata. Po njemu, Hemingvej ponavlja obrazac rane „jer ne može drugačije” (Young, prema Donaldson 1996: 12).

⁸⁰ Reč koju koristi jeste *straight*, koja danas prevashodno nosi seksualnu konotaciju.

⁸¹ U pismu od 7. decembra 1932. godine, Hemingvej traži od urednika Maksvela Perkinsa da napiše zvanično pismo za javnost da se njegov privatni život ostavi na miru (SL: 379).

besan zbog publiciteta koji se izgradio oko njegove *Papa* figure (ibid., 782).⁸² Hemingvej takođe kaže da se oduvek nadao da će naići na inteligentnu, temeljnu kritiku sopstvenog dela, a ne na učitavanja simbolizma i ostalih nepostojećih kvaliteta u njemu (ibid., 793), jer misli da je „istina uvek zanimljivija od konstruisanog mita” (ibid., 803).

Početak XX veka, između ostalog, odlikuje i eksperimentisanje rodom i seksualnošću, te bi Hemingvejevo javno prikazivanje muževne, normativne muškosti logično moglo biti javna kompenzacija za rastuće ženskaste ili homoseksualne društvene prakse. Iako bi hipermaskulinitet mogao biti najveća maska za unutrašnje ranjivosti, Hemingvejeva biografska legenda konstruisana je i umnožavana dugi niz godina, a sam je Hemingvej, možda više od drugih, zaslužan za njenu veličinu i kvalitet. Hemingvej je na većini javnih fotografija prikazan kao avanturista, ekscentrik, gotovo nadljudski muževan, što nije moglo biti slučajno. S druge strane, kako bi uspeo da se nametne kao pisac prefinjenog umetničkog stila, morao je višestruko da učestvuje u izgradnji sopstvene legende o muževnom geniju. Skot Donaldson tvrdi da je Hemingvej želeo da se distancira od „konvencionalne predstave estete kao aseksualnog i jalovog bića” (Donaldson 1996: 9). Hemingvej se, međutim, „na književnoj sceni prvo probio kao stilista i pisac” (Hoffman 1969: 279), a potom postao žrtva sopstvenog imidža i medijske eksploatacije. Čini se da od feministkinje Virdžinije Vulf potiče dvojakost u oceni dela Ernesta Hemingveja s obzirom na to da je glavna karakteristika njegove kritike upravo dualizam pohvale i pokude. Komentar Virdžinije Vulf o njegovoj samosvesnoj muževnosti ne napušta Hemingvejevu kritiku ni danas (ibid., 281–282). Virdžinija Vulf hvali Hemingvejevu ogoljenu i treperavu lepotu, kao i stilsku iskrenost, ali negativno ocenjuje njegovu zbirku kratkih priča *Muškarci bez žena* iz 1927. godine i kaže da su Hemingvejeve priče suve i sterilne u odnosu na romane, da se njegov talenat u poslednje vreme suzio, da njegova vizija nije moderna i, naravno, kako veliki pisci ne stavljaju akcenat na svoj pol što Hemingvej čini (Woolf, prema Lynn 1987: 369). Sam naslov ove zbirke takođe doprinosi stvaranju Hemingvejevog mita o *samodovoljnosti* muškog sveta (ibid., 365). Reputacija antiintelektualca kojoj je i sam doprineo (Warren

⁸² Detaljno objašnjenje Hemingvejeve *Papa* persone videti Comley and Scholes 1994, tj. prvi deo knjige koji se bavi dekodiranjem višestrukosti *Papa* lika. Među ostalim tumačenjima, mit paterniteta povezuje se s krikom bola koji vodi do inicijacije i predstavlja znak plodnosti i sreće.

1985: 44) biva konačno narušena kada se pogleda broj knjiga koje je za sobom ostavio (Bruccoli 1986: 175).⁸³

Džekson Benson (Jackson J. Benson) smatra kako Hemingvej nikad ne uspeva da uspešno razdvoji autorsko *Ja* od svog pisanja, te iz tog razloga „gradi objektivizirana sopstva pokušavajući da razreši svoje emotivne konflikte” (Benson 1969a: 61–62). Nužno je razdvojiti *Ja*-figuru koja prolazi kroz iskustvo od figure pisca koji piše i, naposljetku, figure autora koja je obeležena javnom, profesionalnom ulogom. S druge strane, Hilari K. Džastis (Hilary K. Justice) upozorava čitaoce na problem zvan „biti Ernest Hemingvej” (Justice 2004: 253; 246).⁸⁴ Njena je samo jedna u nizu analiza koja pokušava da ukaže na „štetu koju je Hemingvejev javni status učinio njemu kao piscu” (ibid., 242), čak i među kritičarima koji bi trebalo da budu bolje informisani od *običnih* čitalaca. Jednostavno, ona tvrdi da Hemingvej-autor postaje *brend*, javna persona koja ima poguban uticaj na Hemingveja-pisca (ibid., 238). Sam lik *Autora* iz dela *Smrt u podne* kaže svojoj neukoј sagovornici da je „uvek greška poznavati autora” (DIA: 123), čime Hemingvej udvostručuje već prisutno nepoklapanje autora i pisca. Kenet Lin takođe potvrđuje da je Hemingvejev imidž dvostruk – jedna kreirana slika prikazuje ga kao nesentimentalnog, očvrslog iskustvom, a druga kao povređenog, osećajnog, namerno naivnog i mladičkog čoveka koji želi da bude hrabar (Lynn 1987: 196).⁸⁵ Ženomrzački površinski sjaj, ističe ovaj Hemingvejev biograf, nameran je, pošto pokušava da sakrije Hemingvejevu unutrašnju i mračnu nesigurnost (ibid., 436). Edmund Vilson još davno postavlja pitanje „zatočenosti Hemingveja u svom mitu i svojim mitom” (ibid., 426). Pisac Šervud Anderson Hemingveja radije naziva kulturnom konstrukcijom nego čovekom (Anderson, prema Haralson 2003: 174). Po Edvardu Stafordu (Edward Stafford) Hemingvej je od sebe napravio diva (Stafford, prema Bruccoli 1986: 167). Džon Rejbern (John Raeburn) pronalazi doslovno devet Hemingvejevih uloga koje doprinose stvaranju njegove legende: sportista, muževni muškarac, demistifikator laži, arbitar ukusa, svetski putnik, *bon vivant*, znalac, stoički veteran i, konačno, herojski umetnik (Raeburn, prema Donaldson 1996: 11). Pošto su kritičari oglašavali „Hemingvejevu reputaciju beskompromisnog i opscenog autora”,

⁸³ Popis knjiga koje je Hemingvej čitao u periodu od 1910. do 1940. godine. Videti: Reynolds 1980.

⁸⁴ U originalu: “the problem of being Ernest Hemingway” (aluzija na dramu *The Importance of Being Earnest* Oskara Vajlda).

⁸⁵ U magazinu *Njujorčanin* pojavila se karikatura s dlakavom mišićavom rukom i krupnim dlanom koji drži ružu, ispod kog je pisalo „duša Ernesta Hemingveja” (Gurko 1968: 10).

zbog čega je često morao izdavačima da objašnjava izbor reči u svojim delima (Trogon 2003: 8),⁸⁶ Hemingvej vremenom gradi imidž određenog tipa *pravog* muškarca.

Medijska slika stvorena oko Hemingvejeve ličnosti obično uključuje sledeće osobine: samostalnost, osionost, običnost, talenat, sposobnost, marljivost, šarm, prijatan fizički izgled, snalažljivost i, naravno, muževnost (Wagner-Martin 2007: 102). Rut Rubinštajn (Ruth P. Rubenstein) ističe kako je naše *Ja* takođe publika, te nam odeća omogućava da sebe posmatramo kao društvene objekte (Rubenstein, prema Elkins 2000: 94). Shodno tome, Hemingvej se osim literarnim jezikom služi i jezikom garderobe kojim ostvaruje *mačo* imidž. *Ruzveltovskom* odećom prevashodno sportske ležernosti, Hemingvej konstruiše kostim mačizma koji mu pomaže da sebe prikaže kao jakog i sposobnog muškarca-umetnika (ibid., 101). Njegova moda minimalističkog mačizma imala je za cilj da reklamira njegovu muževnost kao istorodnu jednostavnosti njegovog stila.⁸⁷ Hemingvejevo predstavljanje odećom javno odbacuje sveprisutnu androginiju i krizu maskuliniteta. U skladu s tvrdnjom da „onog trenutka kada fotografisani objekat postane svestan objektiva on postaje drugačija osoba” (Barthes, prema Hishmeh 2010: 101), Hemingvej u delu *Kao svitanje* (*True at First Light*) gaji ambivalentna osećanja prema plesu svoje afričke *verenice* jer „zna da ona zna da je posmatra” (TAFL: 183). Da nekad prirodnost, a ne pretvaranje, predstavlja suštinu stvari, Hemingvej ističe kada žali što se među gledaocima borbe s bikovima nalaze mnogi kojima je jedino važno „kako će izgledati na fotografiji” (DIA: 138).

Svestan homoseksualizacije umetnika prisutne još od XIX veka, Hemingvej namerno učestvuje u izgradnji svog antiintelektualnog stava i ultramaskuline slike o sebi, kako bi, između ostalog, otklonio svaku mogućnost bivanja homoseksualcem. Prezir prema nemušкости, međutim, nije originalna Hemingvejeva ideja, već viđenje proisteklo iz konteksta vremena, premda se time kompleksnost Hemingvejeve pozicije ne podriiva. Neprestano Hemingvejevo obitavanje u međuprostoru, među pukotinama različitih legendi, kao da ponekad zamagljuje pravu vrednost njegovog dela, čega je i

⁸⁶ Detaljnije o Hemingvejevoj autocenzuri tokom tridesetih godina, izazvanoj njegovom finansijskom situacijom, tj. činjenicom da je u tom periodu morao da misli i na novac, videti Trogon 2003.

⁸⁷ U jednom izdanju magazina *Vašar taštine* (*Vanity Fair*) iz 1934. godine mogla se naći papirna lutkica Ernesta Hemingveja koju su čitaoci oblačili. U to vreme mogao je, takođe, da se kupi Hemingvejev kačket (The Hemingway Cap), čiji je dugačak vrh bio očigledan falusni simbol. Inače, Hemingvej je uglavnom nosio vojničke pantalone i jakne, slojeve odeće, šorceve, imao bradu, često išao i bez košulje (Elkins 2000: 103; 110). O Hemingvejevom statusu zvezde (celebrity) tokom pedesetih godina XX veka, Hemingveju kao prototipu ženomrzačke muževnosti posleratne decenije i njenih magazina (*Vagabond*, *Rogue*, *Modern Man*, *Male*, *Bachelor*, *Sir Knight!*, *Gent*) videti Earle 2009.

sam bio svestan. Primera radi, Hemingvej oko 1950. godine kaže kako je „samo hteo da bude pisac, a ne lovac, neko ko je bio u ratu, ili već nešto treće” (OW: 126). Hemingvej je slavu smatrao „bolesnom kurvom”, „mlađom sestrom smrti” (Hemingway, prema Stoltzfus 2005: 227).⁸⁸ Metju Brukoli (Matthew J. Bruccoli) misli da je, u izvesnom smislu, Hemingvej zasenio svoje delo postavši najprepoznatljiviji pisac XX veka, legendarna i kulturna figura, hranivši svoju javnu predstavu o sebi uz pomoć „silnog šarma i egzibicionizma” (Bruccoli 1986: ix–xi).

Hemingvejeva neurotična želja za fizičkom, psihičkom i kreativnom snagom davno je u njegovoj kritici uočena. Osećanja anksioznosti i inferiornosti obuzimala su Ernesta Hemingveja periodično tokom čitavog njegovog života. Uz stalnu „potrebu da glorifikovanu sliku o sebi uvek iznova potvrđuje” (Tavernier-Courbin 1978: 146), Hemingvej se najviše pedesetih godina držao oslonca otelotvorenog u prošlosti koja bi mu pomogla da se izbori s prazninom ili kreativnom nemoći sadašnjeg trenutka (ibid., 151). Ideja da bi mogao da bude „samo običan čovek” bila mu je mrskija i od smrti. Želeo je da veruje u svoju veličanstvenu sliku i izmaštani lik Santijaga koji nikad nije mogao da postane (ibid., 152).⁸⁹ Hemingvejev prijatelj A. E. Hotchner (Aaron Edward Hotchner) svedoči kako Hemingvej poslednjih godina života nije imao auru golemosti kojom se ranije ponosio (Hotchner, prema Lynn 1987: 573). Depresija ga je sve češće dovodila do suicidalnih misli i nagona ka smrti. Kao i za piščeva života, Hemingvejeva biografska legenda se nastavlja i posle 1961. godine.

2.2.3 Hemingvejeva *bajronovska* biografija

Padom u ludilo pred kraj života,⁹⁰ Ernest Hemingvej potvrđuje *bajronovskog* genija koji pretpostavlja kompleksnu vezu između seksualne i kreativne moći. Opaska Erla Rovita da je „Hemingvej bez ičije pomoći oživeo bajronovski stereotip” (Rovit 1963: 19) nailazi na odobravanje Ričarda Hišmeha (Richard Hishmeh) koji se potom detaljno bavi Hemingvejevim bajronovskim poziranjem. Po njemu, Hemingvejevi bajronovski kvaliteti jesu proračunati s obzirom na to da se u okviru modernizma ispostavljaju profitabilnom strategijom (Hishmeh 2010: 89). Pozivajući se na Bajronov

⁸⁸ Hemingvejeva feminizacija stvari koje nanose štetu njegovoj karijeri. Videti Hotchner 2008: 81; 122.

⁸⁹ Protagonista novele *Starac i more* (*The Old Man and the Sea*).

⁹⁰ Detaljnije o naročitoj vezi Hemingvejevog ludila i njegove legende videti: Kottler 2006.

(George Gordon Byron) status prve književne zvezde i reputaciju plejboja, putnika i avanturiste, Hemingvej proračunatim pozama, gradi imidž sopstvenog pisanja kao da se „dešava negde između iskustava”, u skladu s idejom romantičnog genija. Hemingvej na taj način stvara sliku koja neraskidivo spaja život i delo i pokazuje kako „on samo živi život dok se pisanje odigrava negde između” (ibid., 91–92). Hemingvej je po mišljenju Hišmeha umeo sebe i svoju umetnost da uvek iznova pretvori u mit, i, pored svih drugih ljudi, odigra važnu ulogu u njegovom formiranju (ibid., 93).

Hemingvejeva strategija samomitologiziranja u potpunosti proističe iz modernizma kada se slika autora menjala. Modernizam nikad nije uspeo da se oslobodi romantičarskih postavki o ličnom veličanju figure autora, te su modernisti pokušavali da nađu „prostor za artikulaciju ličnog u vremenu kretanja ka objektivnom korelativu” (ibid., 94). Bajronovski junak klizi negde između junaka koje je Lord Bajron stvorio i samog Lorda Bajrona. Hemingvej, nastavlja Hišmeh, dobro zna kako se bajronovska poza može unovčiti u doba modernizma.⁹¹ Hemingvej uspeva da se probije kao jedan od najinovativnijih proznih pisaca, delom time što prihvata romantičarsku ideju uzdizanja genija oformljenog iskustvom. Kao Bajron pre njega, Hemingvej zamagljuje granice između autorskog *Ja* i svojih likova samo kako bi produžio mit o sebi. Upravo na ovaj način, „Hemingvejevo fiktionalno prikazivanje sebe istovremeno podriva i podržava modernističke principe” (ibid., 97). Ričard Hišmeh smatra da Hemingvejevo insistiranje na ličnosti autora nije u potpunom raskoraku s idejom T. S. Eliota o njenom izbacivanju jer Hemingvejeva umetnost ne odbacuje emocionalnu objektivnost.⁹² Poštujući Eliotovu definiciju objektivnog korelativa i „direktnu obradu stvari” Ezre Paunda usmerenu protiv apstrakcija, Hemingvej „kroz objektivno izveštavanje uspeva da pokaže emotivne valentnosti” (ibid., 98).⁹³

Hemingvej razrađuje tradiciju koja počinje s Bajronom – tradiciju izgradnje performativne muškosti. Teško je prepoznati gde se među brojnim pozama i maskama

⁹¹ Loren Glas (Loren Glass) se slaže da je konstrukcija snažnog i maskulinog *alterega*, naročito tridesetih godina prošlog veka, proračunata Hemingvejeva strategija (Glass, prema Hishmeh 2010: 99).

⁹² Stav T. S. Eliota iz eseja „Tradicijska i individualni talenat” (“Tradition and Individual Talent”, 1919) u originalu: “But very few know when there is an expression of *significant* emotion, emotion which has its life in the poem and *not in the history of the poet*. The emotion of art is *impersonal*. And the poet cannot reach this *impersonality* without *surrendering* himself wholly to the work to be done” (Eliot 1995: 16; kurziv A. Ž. K.).

⁹³ U *Pokretnom prazniku* Hemingvej kaže da ne voli hladnu jesenju kišu jer oseća da isisava život. Pošto hladna kiša ubija proleće, čini mu se da mlada osoba umire bez posebnog razloga (MF: 26).

tačno nalazi *centar* Hemingvejevog biografskog i rodnog identiteta imajući u vidu namernu sintezu činjenice i fikcije Hemingvejeve biografske legende.

2.2.4 Život i fikcija – „invencija iz iskustva”

Hemingvejeva tzv. invencija iz iskustva jeste postavka o naročitom mešanju fikcije i stvarnosti. Hemingvej tvrdi da su prozni pisci superlažovi, koji, ukoliko su dovoljno disciplinovani i poseduju određeno znanje, mogu svoje laži učiniti „istinitijim od same istine” (SL: 789). U posthumno objavljenom delu *Kao svitanje* Hemingvej ponavlja istu misao ističući, nekoliko puta zaredom, da je prozni pisac prijatan lažov koji izmišlja iz sopstvenog ili znanja drugih ljudi, i stvara „najistinitiju moguću istinu” (TAFL: 84). Još mnogo ranije, u *Zelenim bregovima Afrike* (*Green Hills of Africa*), Hemingvej jedino „ispravno ubijanje”⁹⁴ zveri poredi s iskrenim i dobrim pisanjem o nekoj temi (GHOA: 100). On smatra da su sve dobre knjige istinitije od stvarnih događaja, a pisac, pošto ih napiše, oseća kao da mu stvoreni svet pripada (OW: 3). Ispričana priča po Hemingveju mora biti toliko uverljiva da postane deo čitaočevog iskustva i sećanja (ibid., 5). Učiniti knjigu delom čitaočevog života nije lako, misli Hemingvej, ali je jedino važno, i na taj način večno (ibid., 6). Savetujući mlade pisce, Hemingvej iznosi teoriju da „što više pisac piše iz iskustva, to će njegovo delo biti bolje” (ibid., 10–11). On nebrojeno puta pominje važnost uverljivosti proznog sveta i insistira da „valja poznavati predmet o kome se piše jer samo tako nastaje iskrena proza o ljudima”.⁹⁵ Hemingvej, međutim, ističe da je za tako nešto „potreban čitav život jer čovek saznaje nove stvari dovek” (ibid., 26). U tom procesu učenja „potrebno je razgovarati s običnim ljudima, bez čega pisac ostaje na nivou žurnalistike” (GHOA: 131).⁹⁶ Želja za „stalnim otkrivanjem nečeg novog” (ibid., 192–193) upadljivo se vidi i u Hemingvejevoj geografskoj i ljubavno-seksualnoj nestalnosti kada stalno novi sadržaji zamenjuju stare.⁹⁷

⁹⁴ U originalu: *killing cleanly*.

⁹⁵ U *Zelenim bregovima Afrike* Hemingvej kaže kako „mnogo voli kad nešto vidi iz prve ruke, a ne samo da o tome sluša” (GHOA: 38).

⁹⁶ Radeći kao novinar za *Zvezdu Kansas Sitija* (*The Kansas City Star*), Hemingvej uči kako se piše prosta izjavna rečenica, i pominje kako „novinarsko iskustvo ne može naneti štetu mladom piscu samo ukoliko se ovaj iz novinarstva izvuče na vreme” (OW: 38–39).

⁹⁷ Hemingvej kaže da je nesrećno detinjstvo najbolji trening za pisca (ibid., 11).

Mešanje Hemingvejeve biografije i fikcije postaje jasnije posle detaljnijeg osvrta na Hemingvejevu naročitu preradu iskustva i njegovo transponovanje u umetnost – „Invencija je odlična stvar, ali se ne može izmišljati nešto što se nije stvarno desilo”. Hemingvej je smatrao da pre treba iskreno nešto izmisliti,⁹⁸ tj. stvoriti tekst na osnovu nečeg što dobro poznajemo, uz neprestano gledanje i slušanje (SL: 407). U prilog tezi preklapanja života i dela, Hemingvej pominje kako je više od sedamnaest godina *živeo* s Robertom Džordanom (Robert Jordan) (ibid., 506), protagonistom romana *Za kim zvoni zvoni* (*For Whom the Bell Tolls*).⁹⁹ Da mu je delo ponekad bilo stvarnije od stvarnog života pokazuje kada u „Predgovoru” knjizi *Zeleni bregovi Afrike* tvrdi da likovi uopšte nisu izmišljeni, već da je pokušao da napiše apsolutno istinitu knjigu kako bi proverio da li je ona u stanju da se nadmeće s izmišljenim delom (GHOA, “Foreword”, bez broja strane). U Hemingvejevom smislu, životno iskustvo se isprobava u književnom delu, te ima smisla samo ukoliko se može pretočiti u umetnički izraz.

Književno delo se može čitati i bez oslanjanja na biografiju pisca. Međutim, u slučaju Ernesta Hemingveja gotovo je nemoguće ne razmisliti o načinu na koji (auto)biografski elementi utiču na kvalitet njegovog dela. Hemingvejev život i delo povremeno su kao odrazi u ogledalu – međusobno se udvostručuju, ali i izvitoperuju. Slično nam kazuje i naslov jednog eseja Dž. Dž. Bensona o Hemingveju iz 1989. godine: „Ernest Hemingvej: Život kao fikcija i fikcija kao život” (“Ernest Hemingway: The Life as Fiction and the Fiction as Life”), kojim se naglašava čitaočevo upadanje u zamku biografske zablude kojoj doprinosi sam Hemingvej insistiranjem da piše iz iskustva, kao i jakom identifikacijom sa svojim junacima. Dž. Dž. Benson naglašava da je potrebno prepoznati tri stvari kada se govori o odnosu Hemingveja i njegovog dela: drugost (otherness – autorov senzibilitet je drugačiji od čitaočevog), različitost (differentness – predmet fikcije, iako preuzet iz života, nije isto što i život) i odvojenost (separateness – autora čini nekoliko osoba). Iako je privlačnost biografizma u tumačenju Hemingvejevog dela velika, „njegova fikcija”, ističe ovaj Hemingvejev kritičar, „živi svojim samostalnim životom” (Benson 1989: 346–348; 356). Majkl Reynolds (Michael Reynolds) takođe misli da su svi Hemingvejevi junaci naposljetku izmišljeni i „da

⁹⁸ U originalu: *truly*, što je suštinski važna reč u Hemingvejevom delu. Hemingvejev pridev *true* može se prevesti sa: pravi, iskreni, jedino dobar, tačan, istinski, postojan, pouzdan, savestan, dobro postavljen, veran.

⁹⁹ Hemingvej kaže i ovo – „Jedino gore od toga je živeti sam sa sobom”.

nikakve veze nema da li se i na kojim likovima iz stvarnog života temelje” (Reynolds 2009: 79–80). Zbog podražavanja Bajronove poze zamagljivanja granica između sebe i izmaštanih likova iz književnih dela, Hemingvej se često naziva „američkim Bajronom” (Tyler 2004: 45; 43).

Primer za upadljivo mešanje života i fikcije u Hemingvejevom delu ima puno, a navešćemo samo neke od njih koji su više upućeni na teme roda. Hemingvej kaže da mu je jedan dug razgovor s Gertrudom Stajn, kada mu je kazivala o lezbejskoj ljubavi, omogućio da napiše „Posle letovanja na moru” (“The Sea Change”), po njemu „vrlo dobru priču” (SL: 795). U priči „Čudna zemlja” (“The Strange Country”) protagonista objašnjava ljubavnicu kako mu je bivša žena izgubila spise, baš kao što je Hemingvejova prva supruga, Hadli, izgubila njegove prve priče i pesme 1922. godine, što mu „veoma teško pada” (ibid., 77).¹⁰⁰ Za priču „Van sezone” (“Out of Season”) kaže da je napisana „upravo onako kako su se stvari odigrale u životu” (ibid., 180). U priči „Jedna kratka priča” (“A Very Short Story”) namerno ostavlja žensko ime Lus (Luz), da ne bi mogao biti optužen za klevetu jer je više nego očigledno napravljena po modelu Agnes von Kurovski (Agnes von Kurowsky).¹⁰¹ Hemingvejev sin Gregori, u memoarima otkriva kako je jednom prilikom osvojio nagradu na školskom takmičenju u pisanju kratkih priča pošto je praktično prepisao od reči do reči jednu Turgenjevljevu priču (Hemingway 1976: 106). Upravo se isto događa u priči „Tebe izgleda sve na nešto podseća” (“I Guess Everything Reminds You of Something”). Za roman *Ostrva u struji* (*Islands in the Stream*) kaže se da „prelazi granicu između čuvstvene vizije i psihopatije”, imajući u vidu veliki broj transparentnih sličnosti sa stvarnim životom (Updike, prema Meyers 2005a: 433).

Hemingvej eksperimentiše fikcionalnim tehnikama i preispituje odnos između jezika, istorije, stvarnosti i fikcije (Dewberry 1996: 17–18). Problematizujući granice između žurnalistike i fikcije, realnosti i mašte, Hemingvej je „svestan činjenice da su istina i istorija takođe konstruisani tekstovi i proizvodi društva”. Hemingvej razume da su granice između žanrova fluidne, te priče, stvarne i izmišljene, igraju veliku ulogu u stvaranju istine i oblikovanju sveta (ibid., 25; 34). S tim u vezi, Hemingveju se neretko zamera sve veće ništenje granica između fikcije i života u kasnijim delima, kada se ona

¹⁰⁰ Hemingvej svoja prva, sada izgubljena, dela naziva *Juvenilia* (SL: 77).

¹⁰¹ Agnes von Kurovski bila je devojka u koju je Hemingvej bio zaljubljen dok je ležao ranjen u jednoj italijanskoj bolnici 1918. godine.

od strane nekih kritičara (pogrešno?) tumače u svetlu nesrećnog gubitka talenta i inspiracije.¹⁰²

2.2.5 Romansirana biografija i rod

2.2.5.1 Viktorijanski Ouk Park

Devetnaesti vek se pamti po strogom razdvajanju muške i ženske sfere, intimnoj vezi između seksualnosti i društvenog poretka, kao i etosu naročite ljubavi prema kućnom životu. To je period duboko ukorenjenih patrijarhalnih vrednosti koje su za žene propisivale određene odgovornosti, među kojima i najvažniju obavezu majčinstva. Žene koje nisu želele da osete čari majčinstva „rizikovale su da budu proglašene ludima”. Prostitucija se „stigmatizuje kao društveno zlo” koje je, razume se, u potpunom neskladu s pristojnim ponašanjem (Howarth 2005: 163–190). S obzirom na to da se društvene restrikcije nisu ograničavale samo na žene, viktorijansko doba poznato je i po „regulaciji muškog tela”. Centri moći kroz proces medikalizacije konstruišu veliki broj društvenih antitipova ili vrsta, tj. izgnanika iz društva, među kojima se izdvajaju ženskasti muškarci, sadisti, homoseksualci ili fetišisti. Ovaj period mogao bi se okarakterisati kao doba velike pometenosti i potiskivanja seksualnih nagona. Idealni viktorijanski stereotip podrazumevao je moćne muškarce i smerne žene. Viktorijanski brak imao je zadatak da definiše društvenu strukturu, a muškarci i žene koji nisu poštovali pravila bili su u opasnosti da se njihova *prava* muškost, odnosno ženskost, dovede u pitanje. Krajem XIX veka konstruisan je nov maskulini identitet pristojnog muškarca koji je „imao obavezu da prehrani ženu i decu”, tj. bude ekonomski nezavistan (McLaren 1997: 57–58). Viktorijanskoj eri se pripisuje izum histerije kao tipično ženske bolesti i pronalazak leka u vidu lečenja mirovanjem (*rest cure*) (Howarth 2005: 190). Kao muški pandan ženskoj histeriji javlja se neurastenija, specifična vrsta seksualne iscrpljenosti, čiji su neki od simptoma zamor, anksioznost, glavobolja, impotencija i depresija (McLaren 1997: 142).¹⁰³ Uz histeriju i neurasteniju konstruiše se

¹⁰² Videti prikaze ili eseje o romanu *Preko reke i u šumu* u Meyers 2005a: 287–310.

¹⁰³ Ovaj termin skovao je Džordž M. Bird (George Miller Beard) oko 1869. godine od kada se neurastenija smatra bolešću (McLaren 1997: 142). Neki od njenih simptoma jesu: nesanica, uznemirenost, nedostatak energije, premor, zamagljen vid, loša probava, bol u leđima, glavobolja, dezorijentisanost,

i homofobija koja proističe iz moralne panike pa se homoseksualci proganjaju, dok se masturbacija smatra direktno štetnom po zdravlje (ibid., 192). U sva tri slučaja po sredi je napad na neprihvatljive vrste društvenog ponašanja. Dominantna ideologija muškosti i ženskosti, međutim, nije u potpunosti potisnula alternativne rodno-seksualne modele, te krajem XIX i početkom XX veka dolazi do tzv. krize maskuliniteta, kada, tako se barem činilo, dolazi do oslobađanja od represivne viktorijanske moralnosti.

Hemingvejevo rodno mesto, Ouk Park (Oak Park) u blizini Čikaga, bio je dobar predstavnik „građanske, elitističke sredine blagog rasizma prema američkim domorocima” (Wagner-Martin 2007: 32) koji je istovremeno razvijao paradoksalan odnos prema modernom dobu koje je nezaustavljivo prodiralo. Ovaj gradić držao se konzervativnih i puritanskih ideja o seksualnosti, kao i „*ruzveltovske* mešavine fizičkih, mentalnih i moralnih osobina koje bi morale da krase pojedinca” (Bryer 1986: 270). Hemingvejeva sredina je „u potpunosti poštovala viktorijanske vrednosti doličnosti, čistote, pobožnosti, i strogih roditeljskih načela u vaspitanju dece” (Ferrell 1984: 27; 10). Ouk Park je takođe bio poznat po anglofiliji (Lynn 1987: 289). Iako se u gotovo svim Hemingvejevim biografijama ističe restriktivnost Hemingvejeve sredine, Kenet Lin tvrdi da je „njena uskogrudost dugo uzimana zdravo za gotovo jer zapravo predstavlja deo Hemingvejevog mitologiziranja” (ibid., 19), i upozorava kako se Hemingvej nije toliko protivio stavovima svojih roditelja, koliko je više stvarao „mit o sebi kao buntovniku ili odbeglom sinu” (ibid., 21). Na primer, nema dokaza da je Hemingvej nerado išao u crkvu, ali ima da je voleo da bude poslušan i da je njegova posvećenost veri svojih roditelja bila iskrena (ibid., 22). Hemingvejev stav se, ipak, jasno vidi u pismu sestri Kerol (Carol) iz 1929. godine u kome izražava strah da će je, ukoliko bude ostala u Ouk Parku, „sredina mentalnog siromaštva otupeti” (SL: 308).

gluvoća ili paraliza (Martin 2008: 99). Naročito u periodu između 1885. i 1910. godine dolazi do intenzivne medikalizacije neurastenije kada lekari i fizijatri promovišu određene rodno obojene i klasne stavove kroz ispitivanja zdravstvenih stanja pacijenata. Bird je u delu *Američka nervoza, njeni uzroci i posledice* (*American Nervousness, Its Causes and Consequences*, 1881) ovu bolest objasnio kao nervozno stanje prouzrokovano kombinacijom prekomernog rada i naslednih karakteristika (Gosling and Ray 1986: 252). Što se žena tiče, njegove ideje išle su u prilog argumentu da žene ne treba da rade, a viktorijanska ginekologija je tako predstavljala napad na žensku seksualnost. Dakle, razlog ženinog „prava da bude bolesna” bila je njena biologija (ibid., 259–260).

Hemingvej 1943. godine kaže kako mu je imanje Vindmir (Windemere) još uvek najjasnije u sećanju, te „verovatno zbog toga tamo i ne ide” (ibid., 546).¹⁰⁴

Džon Beri John W. Berry¹⁰⁵ ističe da je Oak Park „mesto gde je Hemingvej naučio da priča priče” – za kuhinjskom stolom slušajući svog dedu kako je govorio o Građanskom ratu, i u srednjoj školi u kojoj je stekao formalno obrazovanje. Ovo jedinstveno predgrađe Čikaga ispunilo je Hemingveja „gladū da detaljno opiše svet oko sebe” (Curnutt 2015: 1), zbog čega bi njegove poglede na svet trebalo uzeti u obzir u analizi njegovog dela.

2.2.5.2 Porodični portret: majka, otac, sestre, lektira

Hemingvejev problematičan odnos s majkom Grejs (Grace Hall Hemingway) ne počinje, ali se zasigurno pooštava, njenom reakcijom na njegovu prvu zbirku priča *U naše vreme* (*In Our Time*) i roman *Sunce se ponovo rađa*. U pismu majci Hemingvej kaže da mu je iskreno žao što joj knjiga izaziva bol i mučninu, i što se oseća poniženom, ali je istovremeno „siguran da njegove priče mogu biti životne za čitaoce samo ukoliko su neprijatne”. On dalje kaže da ga nije sramota zbog svog izbora jer veruje da je uspeo da prikaže kakvi su ljudi u svojoj suštini. Hemingvej ističe da pisac ne bi trebalo da nalazi opravdanje za teme u delu, već bi „jedino možda trebalo da objasni način na koji piše”. Hemingvej objašnjava kako njih dvoje očigledno imaju različito mišljenje šta čini dobro pisanje, kao i da ne želi da razmišlja o zahtevima tržišta, već samo da na miru i iskreno piše najbolje što ume. Hemingvej je uveren da je uopšte nije osramotio, nego da će ona i otac jednog dana na njega biti ponosni (SL: 238; 243–244; 258). Sva gorčina odnosa između majke i sina doživljava vrhunac kada Grejs odluči da majčinu ljubav uporedi s bankovnim računom, podvuče paralelu između privrženosti njemu i finansija, i, konačno, proglasi bankrot sina. Obavestivši ga da je „prekoračio dozvoljeni limit”, Grejs zapravo „svodi emocije na ekonomski kvantitet” (Comley and Scholes 2008: 109–110).¹⁰⁶ Naučivši tako od majke da su „kodovi emocija i novca međusobno zamenljivi”, Ernest Hemingvej ponekad u svojoj prozi prikazuje sina koji mora da

¹⁰⁴ Vindmir je letnjikovac Hemingvejevih, podignut 1898. godine na jezeru Valun (Walloon Lake) u severnom Mičiganu, a dobio je ime po jezerskoj regiji Vindmir u Engleskoj o kome su Vilijam Vordsvort i Samjuel Tejlor Kolridž razvili romantični mitos seoskog života (Spilka 1995: 33).

¹⁰⁵ Predsednik Hemingvejeve fondacije (The Ernest Hemingway Foundation).

¹⁰⁶ Videti ovo njeno pismo Hemingveju u Lynn 1987: 117–118.

nadoknadi mentalni bol koji je izazvao majci, naglašavajući na taj način cenu koju majke moraju da plate „jer su majke” (ibid., 25–27). Oba roditelja su ga optuživala za sebičluk dok je bio u Parizu (Lynn 1987: 313), što mu je samo pojačavalo potrebu za pravdanjem sebe i želju da se profesionalno bavi pisanjem.

Mada je Hemingvej internalizovao vrednosti XIX veka preko majke, Grejs nije u potpunosti bila tipična viktorijanska žena. Ako izuzmemo usvojene, pretežno viktorijanske, ideje o tome šta bi jedna majka i žena trebalo da bude, njeno britansko vaspitanje i jaku identifikaciju s ocem, Grejs je prigrllila nov duh feminizma. Odisala je specifičnom kombinacijom staromodnih i modernih ideja, hitro menjala strogu ničim izazvanu kaznu s prekomernom ljubavlju, što je sve dovodilo do velikog osećanja smetenosti kod dece. Hemingvejevi otac i majka naglašavali su važnost doličnog ponašanja, čvrste discipline, moralnih i religioznih načela. Kroz odnos s majkom Ernest je rano naučio da sumnja u iskrena osećanja ljubavi – Majkl Reynolds čak misli da „Hemingvej nije umeo da izbegne majčino lice u ogledalu” (Reynolds 2000: 45). Grejs je verovala u koncept „mišićavog hrišćanstva” (muscular Christianity) koji je, između ostalog, „podržavao razdvajanje muškarca od ženskog uticaja” (Spilka 1995: 21–23). Feministička strana Grejs ogleda se u tome što je bila snažna osoba koja je verovala da i majke mogu podjednako učestvovati u vaspitanju dece baš kao i očevi, ulazeći čak u stereotipno muški prostor aktivnog i zdravog života u prirodi. Grejs je bila mnogo modernija nego što su joj to Hemingvejevi kritičari priznavali, dok su je opisivali kao sebičnu ženu monstruozne volje i viktorijansku kučku frustriranu neuspehom u karijeri (ibid., 25). Baš kao što Virdžinija Vulf ističe da bi „žene trebalo da se bore za pravo da pišu” (Woolf 2005: 633), Grejs se *muški* borila za sopstveni muzički talenat „uprkos društvenim i porodičnim prilikama s kojima njen sin nikad nije morao da se susretne” (Spilka 1995: 164).¹⁰⁷ Činilo joj se da je jedino razume jedna od njenih bivših učenica, Rut Arnold (Ruth Arnold) (Lynn 1987: 100). Hemingvej, međutim, kaže da njihov odnos nije razumeo (SL: 662). Pored mržnje koju je prema majci počeo da oseća zbog simboličnog kastriranja njegovog oca i njene navodne lezbejske ljubavi, Hemingvej za

¹⁰⁷ Mark Spilka upotrebljava dvosmislen izraz “*grace under pressure*” kako bi opisao Hemingvejevu majku. Kenet Lin nalazi opravdanje za njenu situaciju jer smatra da su „u njoj bili uzburkani razni emocionalni impulsi koje ni sama nije razumela” (Lynn 1987: 259).

samoubistvo oca direktno okrivljuje majku: „Mrzim je iz dna duše kao i ona mene. Ona je naterala mog oca da se ubije” (ibid., 670).¹⁰⁸

Viktorijansko doba negovalo je polarizovane ideje o muškim i ženskim prostorima moći. Žene su morale biti pobožne, čiste, pokorne i vezane za kuću, a muškarci aktivni, nezavisni, racionalni i dominantni. Hemingvej je, u izvesnoj meri, bio zbunjen obrnutom slikom koju je zatekao u odnosu svojih roditelja, zbog majčine navodne lezbejske sklonosti, feminističkih pobuda, njene dominacije nad mužem, njenih stvaralačkih poriva otelotvorenih u ljubavi prema muzici.¹⁰⁹ Izgledno je da Grejs nije bila zasenjena autoritetom svog muža, već da je „potpuno samostalno umela da sprovodi disciplinu nad decom” (Ferrell 1984: 12). Možda bi majčinu paradoksalnu glorifikaciju Hemingvejevog ranjavanja u Prvom svetskom ratu, događaja koji mu zamalo nije oduzeo život,¹¹⁰ trebalo videti u svetlu njenog kompleksa muškosti o kome govori Sigmund Frojd. S druge strane, Grejs je morala biti nezadovoljna dodeljenom ulogom tipično viktorijanske majke i žene kao nečujne domaćice (Lowder-Newton 1989: 166). Čini se da je želela više od toga.

Kako je XIX vek odmicao, trend odsutnog oca sve se više pojačavao. Poslednjih decenija veka, međutim, tiho se pojavio *kontratrend* kada su očevi želeli da se zbliže sa svojim sinovima. Zamršeni odnosi između očeva i sinova tokom XIX veka zasnivaju se delom na činjenici da je otac i dalje igrao važnu ulogu u emotivnom razvoju sina. Iako predstavlja prvi model muškarca s kojim se sin upoznaje, otac je ipak oslabljena figura, sekundarni roditelj često odsutan od kuće (Rotundo 1993: 27–28). Majka postaje odgovorna za razvoj moralnog karaktera sina, dok se u vaspitanju dečaka poziva na savest, duboko osećanje vrline i samosputavanje (ibid., 29–30). Jedan od ključnih stubova viktorijanske kulture jeste kult kućnog života (*domesticity*) koji počiva na

¹⁰⁸ Džon Dos Pasos izjavljuje da „ne zna nikog ko toliko iskreno mrzi svoju majku kao Ernest Hemingvej” (Dos Passos, prema Lynn 1987: 395). U pismu Maksvelu Perkinsu iz 1945. godine Hemingvej majku naziva kučkom (“my bitch of a mother”) (SL: 594).

¹⁰⁹ Hilari Džastis tvrdi da se Grejs Hemingvej može smatrati Hemingvejevom prvom mentorkom, s obzirom na to da je upravo preko nje „povezao muzičku estetiku s femininim”, i baš od nje naučio pravila kontrapunkta, tj. višestrukih istovremenih melodija koje zajedno čine harmoničnu celinu (Justice 2002: 222–223).

¹¹⁰ Hemingvej za pismo koje piše svojoj porodici pošto biva ranjen u Italiji kaže da „misli da je to najduže pismo koje je ikad napisao”. Videti ovo pismo od 18. avgusta 1918. godine (SL: 12–18), jer sadrži detaljan opis Hemingvejevih višestrukih rana, kao i implicitnu roditeljsku reakciju. Hemingvejeva majka bila je ponosna što je rodila heroja kada joj je sin bio ranjen 1918. godine, što Kenet Lin, uz druge faktore, smatra presudnim za Hemingvejevo kasnije osećanje nedostatnosti (Lynn 1987: 82). Hemingvej je i sam bio ponosan na svoju ranu (SL: 19).

uverenju da se upravo kod kuće deca uče ispravnim vrednostima i spremaju za svet koji se sve brže menja. Fascinirani tehnikama ubeđivanja u vezi sa stalnim poboljšanjem sebe i drugih, kao i didaktičnošću uopšte, Viktorijanci su naročito razvijali emotivnu manipulaciju i insistirali na razlici između razuma i emocije (Walker Howe 1975: 529). Zbog uzdizanja majčinstva u to vreme, majka se smatrala zaštitnikom moralnih, religioznih i drugih kulturnih vrednosti. Pošto je kuća bila najvažnija sfera njenog delovanja, majci je bilo povereno da se u okviru porodice bavi moralnim preobražajem dece (ibid., 530; 526). Prevažodno zbog njenih savršeno odigranih emotivnih manipulacija, Hemingvej je svoju majku naposljetku okrivio za sve njene uloge, bile one deo širih društvenih konstrukcija ili ne. Anksioznost koju je osećao zbog subverzije muško-ženskih uloga i poljuljanog muškog autoriteta kod kuće samo se produbila širom pojavom Nove žene i krizom maskuliniteta kojoj je bio svedok na početku XX veka. *Staromodne* vrednosti u koje su njegovi roditelji verovali – „poslušnost, marljivost, odgovornost, ambicija, doličnost, moralnost” (Gurko 1968: 1) – bile su u stalnoj opasnosti od drugačijih vrednosti koje su tinjale ispod površine konvencionalne respektabilnosti.

Hemingvejeve biografije ukazuju na uticaj perioda detinjstva na formiranje njegove ličnosti, a indirektno i formiranje njegovog dela. Hemingvejev otac, Ed (Clarence Edmonds Hemingway), bio je priznat lekar, te je Hemingvej od malena prisustvovao očevim izvođenjima veštine na porođajima i tako se učio velikom pragu bola. Uvek je želeo da ispuni očeve stroge zahteve ponašanja (Ferrell 1984: 37–38). Kroz lov i ribolov, tipično muške aktivnosti, pokušavao je da se identifikuje s ocem i tako odbaci viktorijansku sentimentalizaciju ljubavi koju je, u izvesnoj meri, dobijao od majke i sestara (Spilka 1995: 60). Dok mu je otac jačao tzv. mušku stranu, majka je davala dvosmislene signale potiskivanja ili ohrabrivanja njegove muškosti. S jedne strane, majka je Hemingveja i njegovu sestru Marselin (Marcelline) često oblačila kao blizance naizmenično muškog ili ženskog pola (što treba videti i u svetlu viktorijanskih običaja odevanja ne samo njenog ličnog hira), a s druge strane ohrabivala Hemingvejevu ljubav ka sportovima, vankućnim aktivnostima, baš kao i njegov otac. Ed je patio od manične depresije, nekakvog unutrašnjeg nemira, i sve više bio žrtva naizmeničnih izliva besa ili radosti. U svađama s Hemingvejevom majkom (oko pitanja morala, vođenja domaćinstva, kupovine kuće, prava na igranku), Ed neretko biva

nadglasen, što u glavi Hemingveja ostavlja dubok trag očevog poniženja koje se posredno i u njega usadilo (Lynn 1987: 37–38). Hemingvej vremenom prestaje da glorifikuje oca, između ostalog i zbog toga što počinje da se udaljava od njega od kada, zbog promenjenih porodičnih odnosa, tj. rođenja sestre Kerol 1911. godine, nije bio u prilici da toliko vremena provodi s njim u prirodi. Hemingvej progresivno počinje da oseća bes prema ocu, plašeći se da će i on jednog dana postati muškarac sličan njemu. Bio je zbunjen i demoralisan ponašanjem svoje majke, ali je isto tako „presta da olakšanje koje muški svet bez žena donosi smatra radosnom potrebom” (ibid., 62–63). Sva kompleksnost odnosa s majkom izlazi na videlo. Grejs je ostala „mračna kraljica njegovog unutrašnjeg sveta” jer je zauvek obeležila njegov odnos s ocem – osećao je sve veću mržnju i prezir prema majci jer je potajno krivio za očevo stanje (ibid., 64–65). Hemingvej dominaciju majke smatra neposrednim uzrokom očeve seksualne pasivnosti koja, premda, nije nužno išla na štetu njegovog *mačo* mentaliteta (Fantina 2005: 95). Hemingvej uči životnu lekciju koja je, čini se, u najvećoj meri obeležila njegov pogled na svet – aktivnost i pasivnost, muški i ženski princip, nisu strogo odvojene kategorije. Nepredvidivo ponašanje Hemingvejevog oca se pogoršavalo – uz sve zdravstvene probleme koje je imao, postao je pretežak za okolinu. Hemingvej u mladim godinama verovatno nije mogao da se nosi s očevom nervozom (Reynolds 1985: 600–601). Hvatao ga je sve veći strah da će naslediti očevu mentalnu bolest, kao što je nasledio neke druge njegove zdravstvene tegobe.¹¹¹

Hemingvej je najduža pisma pisao upravo ocu, osećajući veliku potrebu da mu objasni kako „roditelji ne mogu biti u potpunosti odgovorni za ponašanje deteta”. Često se posle negativnih reakcija roditelja „zatvarao kao rak samac, otupeo od siline emocije” (SL: 259). Samoubistvo oca u pismima prijateljima Hemingvej pominje nekako usput, ali uspeva da kaže kako mu je „jedino do oca bilo stalo” i da se „oseća veoma loše zbog toga što ga više nema” (ibid., 291).¹¹² Hemingvej je u velikoj meri posvetio život ispitivanju hrabrosti (ili kukavičluka) čina očevog samoubistva (Gurko

¹¹¹ Neke od zdravstvenih tegoba koje je nasledio od oca jesu: insomnija, promenljiv krvni pritisak, jaka glavobolja, depresija i problem s vidom (Reynolds 1985: 609).

¹¹² Hemingvejevo majstorstvo u jezičkom potiskivanju emocije vidi se u sledećim njegovim rečenicama: “I was very fond of him and feel like hell about it”; “What makes me feel the worst is my father is the one I cared about”; sav bol se vidi i u sledećem, na površini nesentimentalnom, komentaru upućenom Arturu Mizeneru, kada kaže da je Mizenerov rad na njegovoj (Hemingvejevoj – A. Ž. K.) knjizi gotovo podjednako dobar koliko i rad ljudi koji su ulepšavali očevo lice kada se ubio (SL: 717).

1968: 34),¹¹³ i razvijao se u muškarca noseći teret idealne slike očeve figure koju njegov otac nije uspeo da otelotvori. Iako su Hemingvejevi autobiografski romani konstruktivni njegove mašte, „dobro je znao kako je biti siroče dok je pisao *Zbogom oružje*” (Bell 2009a: 106). Hemingvej nije skrivao da mu je pisanje lek za ogromnu prazninu izazvanu očevom smrću (SL: 291). Količina i kvalitet Hemingvejeve patnje ostaja nesavladiva do kraja njegovog života. Očevo samoubistvo Hemingvejevom okrivljavanjem Grejs postaje ne samo freudovska krivica sina, već se (s pravom? – A. Ž. K.) stavlja na teret majke i supruge.¹¹⁴

Od tri sestre koje je Hemingvej imao, s Marselin je spoznao androginu ljubav u detinjstvu. Majka ih je isto oblačila, naizmenično u mušku ili žensku odeću što Kenet Lin smatra jednim od odlučujućih trenutaka za Hemingvejevo unutrašnje ambivalentno shvatanje polnog/rodnog identiteta (Lynn 1987: 37). On takođe misli da je Marselin bila potajno zaljubljena u brata i da joj je njegov brak s Hadli teško pao. Sva nakupljena ljubomora u njoj tinjala je sve dok u osvetoljubivoj knjizi *Kod Hemingvejevih* (*At the Hemingways*, 1962) nije razotkrila mnoge istine o detinjstvu Ernesta Hemingveja koje bi inače ostale nesaznate (ibid., 97). Hemingvejeva omiljena sestra bila je Ursula, koja je često spavala s njim po noći kad je bio mali i usamljen. Kako Hemingvej objašnjava, to je vreme kada nije mogao da spava s upaljenim svetlom ili se plašio da spava sam (SL: 697). Hemingvej kasnije podstiče glasine o njihovoj incestuoznoj vezi kazujući da su se „mnogo voleli kao mali” (ibid., 866). Hemingvej u pismima ne govori puno o sestri Kerol, osim što je „besan jer izvesni ljudi misle da imaju pravo da obelodanjuju svakakve podatke o njegovoj porodici” (ibid., 671), aludirajući na trenutak kada je *Mekolov magazin* (*McCall's*) objavio podatak da je Kerol silovana kada je imala dvanaest godina.

Osim porodice, Hemingvejeva lektira u velikoj meri obeležava njegovo detinjstvo i ranu mladost. Roditelji su Hemingveja ohrabivali da čita uglavnom britanske autore,¹¹⁵ među kojima se našao i Kapetan Marijat (Captain Marryat) pošto je

¹¹³ Otac njegove prve žene Hadli takođe se ubio 1903. godine (ibid., 43).

¹¹⁴ Detaljnije o mogućim razlozima Hemingvejevog samoubistva videti 6.1.5.

¹¹⁵ Henri Filding, Tobajas Smolet, Džejn Ostin, Vilijam M. Tekeri, Čarls Dikens, Emili i Šarlot Bronte, Radjard Kipling, Robert L. Stivenston (Spilka 1984: 121). Čitao je Džefri Čosera, kao i britanskog pesnika Džona Mejsfilda (John Masefield), čije su teme bile vezane za more, brodolome, pirate, borbe na moru i pijane mornare (Spilka 1995: 115; 157). Kenet Lin kaže da su britanski pisci vidno dominantni na spisku knjiga koje je Hemingvej čitao, te prethodnoj listi dodaje i stare engleske balade, Ser Voltera Skota,

imao reputaciju pisca za decu. Međutim, u svim njegovim knjigama uočava se zaplet koji prikazuje dečaka ili mladića koji beži od kuće, a time i od roditeljskog uticaja, otvarajući se ka svetu čije se vrednosti definišu uz pomoć drugih muškaraca (Spilka 1984: 118–120). Mark Spilka insistira da je Hemingvej vešto preuzeo ideje iz dela Kapetan Marijata, dodajući im *hemingvejevsku* specifičnost (ibid., 140). Romani Džeka Londona su u Hemingvejevoj kući bili zabranjeni zbog pasusa prepunih „žalosnog nasilja i neotesanosti” s kojima se Hemingvejevi roditelji nisu slagali (Spilka 1995: 18).¹¹⁶ Hemingvejevo adolescentno doba obeleženo je čitanjem Radjarda Kiplinga i O’Henrija (William Sydney Porter), kada je sve više razmišljao o muškoj nezavisnosti, i posledično žene smatrao odgovornim za njeno ugrožavanje. Priče o Mogliju¹¹⁷ predstavljale su za Hemingveja spoj Mark Tvena i Radjarda Kiplinga kojima je bio očaran (ibid., 92–94).

Nemoguće je ukazati na svu Hemingvejevu lektiru iz kasnijeg perioda njegovog života.¹¹⁸ Među mnogim knjigama koje je čitao izdvaja se, međutim, *Zlatna grana* (*The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, 1890. i 1900) Ser Džejmsa Džordža Frejzera (Sir James George Frazer) po velikom uticaju koji je izvršila na njega. Džefri Mejers (Jeffrey Meyers) ističe kako je Hemingvej bio naklonjen Frejzerovim motivima i slikama, a naročito konceptima sujeverja, opstanka, religije kao kulturnog fenomena, i vere da primitivna prošlost utiče na psihologiju sadašnjosti (Meyers 1988: 216).¹¹⁹

2.2.5.3 Zov divljine, zavisnost od žena i institucije braka

U XIX veku period mladosti između dečaštva i zrelije muškosti obeležen je emotivno ambivalentnom borbom između vezanosti za porodicu, tj. prošlosti, i privlačne budućnosti. Mladićima nije bilo lako da napuste dom koji je obično karakterisala ljubav, nega i specifična vrsta zavisnosti, ali su istovremeno žudeli za

Džona Banjana, Džozefa Adisona, Tomasa Karlajla, Džordž Eliot, Džona Miltona, Metju Arnolda i druge (Lynn 1987: 23–24).

¹¹⁶ U kućnoj lektiri nalazio se i Vilijam Šekspir. Roditelji su naročito poštovali delo Dajne Krejk (Dinah Craik) *Džon Halifaks, Gospodin* (*John Halifax, Gentleman*) zbog prikazanih hrišćanskih vrednosti (Spilka 1995: 18).

¹¹⁷ *Knjiga o džungli* (*The Jungle Book*, 1894).

¹¹⁸ Detaljan popis Hemingvejeve lektire od 1910. do 1940. godine videti u Reynolds 1980.

¹¹⁹ Gregori Hemingvej svedoči kako je na jednom od putovanja brodom s ocem zapamtio baš Frejzerovu *Zlatnu granu* i Tolstojev *Rat i mir*, kao i da je njegov otac „uvek više čitao nego što je pio” (Hemingway 1976: 78).

nezavisnošću koju im je moglo pružiti samo odvajanje od kuće, pa su kuću istovremeno uzdizali i prezirali (Rotundo 1993: 56–67). Čest proizvod mladosti jesu muško-muška prijateljstva, koja su po romantičnoj auri podsećala na brak, ali se od njega razlikovala po odsustvu seksualnog odnosa (ibid., 76–80). Žudeći za novim prostorom van porodičnog i društvenog okruženja, Hemingvej konačno odgovara svom *zovu divljine* prijavivši se za Crveni krst italijanske armije u Prvom svetskom ratu.¹²⁰ Nepodoban za pešadiju, Hemingvej biva ranjen tokom sasvim *nemuške* aktivnosti, tj. raznošenja potrepština vojnicima. Biti deo Crvenog krsta značilo je biti feminizovan tim iskustvom, i „svaki vojnik je ove društvene konstrukcije bio svestan”. To je vreme kada je vladalo popularno mišljenje da su uglavnom homoseksualci volontirali za Crveni krst (Vernon 2002: 38) zbog čega je Hemingvej morao biti ambivalentan prema sopstvenom načinu zadobijanja višestrukih rana, i bojao se u kojoj meri je ono oštetilo sliku njegove muškosti u javnosti. Hemingvej počinje da preuveličava herojstvo i muževnost svoje rane, a naročito što je njena priroda javno mogla da bude protumačena kao nemuževna i neherojska (ibid., 39). To iznova pokazuje kako je rod privremena konstrukcija koja se uvek iznova izvodi. Ratna moderna tehnologija je Hemingveja učinila *pravim* muškarcem, ali mu je istovremeno pokazala koliko njegov pojedinačni čin muškosti ne mora biti od značaja (ibid., 45).

Dok je ležao ranjen u bolnici u Milanu, Hemingvej započinje romansu s bolničarkom Agnes von Kurovski, presrećan što ga voli iako on „ne zna šta vidi u brutalnom Stajnu” (SL: 20).¹²¹ Pošto ga je ostavila, Hemingvej je preboleo osvetivši se „kroz jednu priču,¹²² piće i druge žene” (SL: 21; 25). Hemingvej se nadao da će se njome oženiti, a „ovaj raskid nije baš tako lako preboleo” (Ferrell 1984: 70). Ričard Fantina (Richard Fantina)¹²³ naglašava kako je Hemingvejevo iskustvo s Agnes „pogubno uticalo na njegovo osećanje muškosti” (Fantina 2005: 94), ali i odredilo njen performativni aspekt. Nensi R. Komli i Robert Skouls (Nancy R. Comley and Robert Scholes) upozoravaju da je Hemingvej izborom starije žene zapravo „odbacio sopstvenu

¹²⁰ U nostalgичnom kontrastiranju društvenih situacija s početka i kraja XX veka, Robert Blaj (Robert Bly) navodi kako je Gertruda Stajn u Parizu na Ernesta Hemingveja uspeła da prenese intenzitet discipline, kao i „osećaj začuđenosti nad novim svetovima i daljinama” koji nije mogao da usvoji od roditelja (Bly 1996: 82).

¹²¹ Hemingvej se često potpisivao samoskovanim nadimkom *Hemingstein*, ovde skraćeno *Stein*.

¹²² „Veoma kratka priča” (“A Very Short Story”).

¹²³ Profesor na postdiplomskim studijama na Univerzitetu u Majamiju (University of Miami, Florida), koji se naročito bavi viktorijanskim dobom i književnošću.

majku kroz želju da poseduje majčino telo”. Pošto njegov odnos s Agnes nije bio seksualan, Hemingvej zadržava status deteta (Comley and Scholes 1994: 34; 38).¹²⁴ Mark Spilka kaže kako se kroz ovaj odnos Hemingveju ostvarila najveća noćna mora o kojoj je do tada samo slušao – „dodir smrtonosne žene” (Spilka 1995: 109). Kenet Lin, s druge strane, opisuje Agnes kao mladu ženu koja je volela da uživa u društvu raznih muškaraca, a kao razlog njene veze s Hemingvejem navodi njenu agresivnost. Hemingvej je u to vreme, kaže on, bio „još uvek stidljiv u ophođenju s ženama”. U kombinaciji s njegovom prirodno pasivnom karakternom crtom, Hemingvej je prekidom odnosa s Agnes bio „slomljen jer je prethodno bio siguran da je osvojio” (Lynn 1987: 87–88).

Povratak kući iz Italije završava se roditeljskom ucenom da se zaposli. Ernest Hemingvej 1920. godine odlazi za Toronto, gde počinje da piše za tamošnje novine *Dnevna zvezda Toronta* (*The Toronto Daily Star*), potom se vraća za Čikago gde upoznaje Šervuda Andersona koji ga ohrabruje u pisanju, i počinje da piše za mesečnik *Zadružno zajedničko dobro* (*The Cooperative Commonwealth*). Naredne godine ženi se Hadli Ričardson (Hadley Richardson) i po preporuci Šervuda Andersona postaje evropski dopisnik pomenutog časopisa u Torontu, a uz pomoć ženinog novca odlazi za Pariz gde upoznaje sve značajnije moderniste. Pariz dvadesetih godina XX veka bio je „mnogo slobodnijih shvatanja od Amerike” (ibid., 319), a Hemingvej „izložen pričama o seksualnoj inverziji” (Tanimoto 2012: 94). Posle Pariza, Hemingvej se otvara ka svetu: Švajcarskoj, Španiji, Floridi, Kubi, Africi, da bi okončao svoj život u Kečamu, Ajdaho.

Mark Spilka među prvima uočava Hemingvejevu zavisnost od žena i institucije braka jer misli da su „njegove težnje prema momačkoj slobodi uvek više bile izmaštane nego stvarne” (Spilka 1995: 43). Njegova zavisnost od žena morala je biti u vezi s njegovom zavisnošću od reda i rutine, kao i viktorijanskog nasleđa zakonske obaveze braka. Paradoksalno, uvek je *trenutnoj* ženi nalazio zamenu pre nego bi s njom okončao brak i potom stupio u novi, verovatno uveravajući sebe u legalitet novog odnosa. Čini se da njegov muški identitet nije mogao samostalno da stoji na nogama bez ženske pomoći. Hemingvejevo osećanje usamljenosti gradacijski se povećavalo kroz odnose s

¹²⁴ Nadimci kojima mu je Agnes tepala: *Kid, Bambino, My Boy, Maestro Antico* (Comley and Scholes 1994: 38).

njegove četiri zakonske, ali i mnoge druge, žene. „Usamljenost se”, tvrdi Hemingvej, „najbolje pobeđuje zbijanjem šala, ruganjem i prezirom prema najgorem mogućem ishodu u bilo kojoj situaciji” (TAFL: 222). Kad god bi na neko vreme bio razdvojen od svojih žena, Hemingveja bi obuzeo „osećaj blizine smrti”. Na primer, Hemingvej otkriva da je jedini razlog zašto se ne ubije od bola zbog razdvojenosti od Polin (Fajfer – A. Ž. K.) taj što „zna koliko će mu biti dobro kada se pakao završi” (SL: 223), ili smatra da bi se razdvojenost dvoje ljubavnika mogla uporediti s abortusom (ibid., 234). Meri (Mary Welsh Hemingway) mu toliko nedostaje da bi „mogao da umre kao životinja u zoološkom vrtu ukoliko bi joj se nešto dogodilo” (ibid., 588). To što mora da se odvoji od Adrijane (Adriana Ivancich) Hemingvej oseća kao amputaciju (ibid., 830). Hemingvejev odnos sa ženama gradi specifični diskurs ljubavi, zavisnosti i zaštite, ali i osnovu za ženskost prikazanu u njegovom delu. Princip ljubavi nikada u Hemingvejevom delu nije daleko od smrti, gotovo po modelu *erosa* i *tanatosa*.¹²⁵

S prvom suprugom, Hadli Ričardson,¹²⁶ Hemingvej kreće na put seksualnih eksperimenata, što nam pokazuje da je još tada bio zainteresovan za *queer* seksualnosti i njima uslovljene rodne uloge muškaraca i žena. Njihove seksualne igre bile su u neskladu s njenim ranijim invalidizmom (invalidism), koji je predstavljao neku vrstu karijere za žene u XIX veku (Barlowe 2000: 132).¹²⁷ Voleo je da mu Hadli govori o bivšim vezama, ali i sadašnjim seksualnim fantazijama (Lynn 1987: 143).¹²⁸ Hadli i Hemingvej su pokazivali veliku sklonost ka izmišljanju nadimaka jedno za drugo čime su jačali svoju ljubav,¹²⁹ a Hemingvej nije propuštao da hvali njene maskuline sklonosti, nazivajući je „jednom od muškaraca” (SL: 137). Njihov odnos se, međutim, vidno pogoršava rođenjem deteta, kao i njenim nesrećnim gubljenjem njegovih prvih rukopisa, o čijim posledicama Hemingvej detaljnije govori u *Pokretnom prazniku* (MF: 42–43).¹³⁰ Period emotivnih previranja završava se otuđenošću i razvodom. Kasnije, Hemingvej u

¹²⁵ Hemingvej kaže da je ljubav nestalni pokretni praznik (TAFL: 252), a isto kaže i za sreću (ARIT: 49).

¹²⁶ U braku s Hemingvejem od 1921. do 1927. godine.

¹²⁷ Invalidizam je stanje u kojem su glavobolje, nesvestice i stomadne tegobe kontrolisale živote žena.

¹²⁸ Kenet Lin navodi kako se u njenim pismima vidi međusobna zamena stereotipno muških i ženskih uloga u seksualnom odnosu (Lynn 1987: 142). Hemingvej implicira seksualne eksperimente napominjući da su „noću bili zadovoljni znanjem koje su imali”, ali i srećni zbog novih saznanja stečenih na skijanju u Austriji posle Pariza (MF: 14).

¹²⁹ Međusobno se oslovljavaju sa *Binney*, kao u izreci: “The male Binney protects the Female – but the Female bears the young” (SL: 62). Hemingvej je rado prihvatao ulogu malog dečaka u odnosu s majčinskom Hadli: “I’m only little tiny wax puppy” (ibid., 73). Hadli je Hemingveja često oslovljavala sa *Tatie* (MF: 4).

¹³⁰ Detaljnije o tome videti Lynn 1987: 183–189.

tolikoj meri počinje da oseća grižu savesti zbog raspada ovog braka da je za Hadli spevao pesmu „Tragičnoj pesnikinji” (“To a Tragic Poetess”), obuzet osećanjima besa, samosažaljenja i panike da će bez nje biti izgubljen. Hemingvej joj je ipak, kaže Kenet Lin, bio zahvalan kad ga je pustila da ode „jer je time postala majka koju je oduvek želeo i koja mu je sve dopuštala”. Odmah po razvodu, a naročito kasnije, Hemingvej transformiše Hadli u *idealnu* ženu. Ne sasvim u realnom životu, ali „Hemingvej ni nije živio samo u realnom životu”, podseća nas Kenet Lin (Lynn 1987: 353–356). Nostalgично joj je pisao pisma i kada je ponovo bila udata žena, ponavljajući joj da je divna (SL: 555). Niko, pa ni Hadli, nije Hemingveja video kao jednostavnog čoveka. Hadli je, kaže se, verovala da je muškom pozom skrivao svoju sentimentalnu stranu, duboku osetljivost i ranjivost, koje su ga terale da se iznenada obrušava na druge (Patterson Miller 2002: 5).¹³¹ Cela knjiga *Pokretni praznik* može se smatrati nostalgичnim pogledom na Pariz dvadesetih godina XX veka kada su Hemingvej i Hadli „bili siromašni ali srećni” (MF: 27; 126), a „Hadli umela da prede umiljato kao mačka” (ibid., 105).¹³²

Polin Fajfer (Pauline Pfeiffer), Hemingvejeva druga supruga,¹³³ posle perioda velike ljubavi i dva sina postaje prototip bogate kućke u njegovim delima,¹³⁴ između ostalog i zato što baca Hemingvejevu prepisku s Fransis Skot Ficdžeraldом, onemogućivši mu „da Arturu Mizeneru pomogne u pravljenju Skotove biografije” (SL: 657). Posle braka s Polin, Hemingvej počinje da razume ljubav kao mesto nečistoće, a žene s novcem kao izopačene (Fantina 2005: 97).¹³⁵ U *Pokretnom prazniku* Hemingvej pokazuje kako se raj s Hadli pretvorio u noćnu moru jer su se pojavili bogati. Hemingvej poredi sebe s „glupim i lakovernim psom koji bi otišao s čovekom s puškom”, ili sa „svinjom koja misli da je njena prava vrednost otkrivena u cirkusu”, zbog svoje naivnosti da dopusti mladoj neudatoj ženi da postane najbolja prijateljica s njegovom suprugom pre nego odluči da joj preotme muža. Hemingvej poredi Polin i s

¹³¹ Sličan stav iznosi i Meri Hemingvej kada kaže da je Hemingvej „nežan i osetljiv čovek koji vešto skriva svoju dobru stranu” (TAFL: 139).

¹³² Identično osećanje nostalgije iznosi se i u romanu *Ostrva u struji* kada se protagonista seća „starih dobrih vremena, nevinosti i nestašice beskorisnog novca” (IIS: 446–449), posredno prizivajući vreme kada je Hemingvej bio s Hadli.

¹³³ U braku s Hemingvejem od 1927. do 1940. godine.

¹³⁴ U pismu od 26. avgusta 1940. godine Hemingvej savetuje Maksvela Perkinsa da se nikad ne oženi bogatom kućkom (SL: 515–516).

¹³⁵ O značenju novca u Hemingvejevoj prozi videti Comley 1979.

ribom, koja plivajući u društvu ajkula to postaje i sama.¹³⁶ Hemingvej kaže da „sve istinske poročnosti počinju iz nevinosti”, a sebe samoprekoreva zbog gubitka magičnih trenutaka s voljenom ženom. Obuzet idealizovanjem Hadli, Hemingvej dolazi do zaključka da „ljude privlači tuđa sreća koju potom žele za sebe, pa kad je konačno i dobiju, za sobom ostavljaju pustoš” (MF: 123–126). Hemingvej je sada osećanje krivice, u životu i delu, zbacio sa sebe i dodelio Polin, pretvarajući je u fiktivni tip bogate kučke.¹³⁷

Hemingvejeva treća supruga, Marta Gelhorn (Martha Gellhorn),¹³⁸ izdvaja se od prethodne dve po hrabrosti da mu se suprotstavi. Sam Hemingvej se slaže s ovom tvrdnjom rekavši, posle svog trećeg razvoda, da mu je kod Marti (Marthy) smetalo to što nije radila ono što on očekuje od žene – „da ga podrži i bude s njim”, i, konačno, „njemu dozvoli da bude pisac u porodici” (SL: 576). U skladu s tim, Ričard Fantina tvrdi da Hemingvej nije voleo ambiciju kod žena, već da ih je radije uzdizao kao objekte obožavanja (Fantina 2005: 91–92). Kao razlog prekida ljubavi s Martom Hemingvej navodi njen stav primadone (Wagner-Martin 2007: 143). I sama pisac, Marta je u nekoliko navrata izabrala sopstvenu kreativnost, a ne njegovu. Dve godine posle razvoda, Hemingvej se šali kako mu prija da naređuje kućnoj pomoćnici po imenu Marta (SL: 623). Ipak, čitajući jedan njen članak o ratu, Hemingvej priznaje da „Marta najbolje piše o stvarima u koje veruje” (ibid., 630). Čini se da je Martin takmičarski duh jedna od njenih osobina koje su ga njemu i privukle, a s kojima on kasnije nije mogao da se nosi.¹³⁹ Hemingvej ironično objašnjava kako se svako ko za zgodnu i ambicioznu ženu pomisli da je *Nebeska Kraljica* može smatrati budalom (ibid., 789). U svojim memoarima, Hemingvejev sin Gregori daje pozitivno intoniran portret Marte. On smatra da Marta nikad nije napustila Hemingveja, već je zapravo bila oterana njegovom megalomanijom i jakim unutrašnjim nagonom da bude prvi i najbolji u svemu. Greg svedoči da je njegov otac Martu stalno vređao i emotivno mučio sve dok nije potpuno uništio njenu ljubav (Hemingway 1976: 91–92). Po svemu sudeći, Marta je žena koja je

¹³⁶ Engl. *pilot fish*.

¹³⁷ Gregori Hemingvej direktno optužuje oca za smrt svoje majke Polin, smatrajući da je njen tumor izazvan adrenalinom posle neprijatnog telefonskog razgovora koji je vodila s Hemingvejem (Hemingway 1976: 11–12).

¹³⁸ U braku s Hemingvejem od 1940. do 1945. godine.

¹³⁹ Hemingvej pominje kako je morao da je pušta da pobeđi u tenisu jer bi posle izgubljenog meča postajala nesnosna (SL: 642). Takođe, ne dozvoljava joj da prva objavi knjigu o Veneciji, uzbuđuje se što se Marta posle razvoda druži s Polin u strahu da će njih dve početi da šire glasine o njemu (ibid., 669).

uspela da obrne objekat muškog pogleda i izgradi „svet žena bez muškaraca” (Whipple Spanier 2002: 260). Ili, po Hemingveju, žena „van kategorije koja se nije mogla klasifikovati” (TAFL: 270).

Meri Velš Hemingvej¹⁴⁰ postaje Hemingvejeva četvrta supruga u trenutku kada on „odlučuje da bude veran” (SL: 589). Meri mu je jednom prilikom rekla „da voleti nekog znači to mu i pokazati” (ibid., 600) zbog čega Hemingvej (možda prvi put?) postaje svesniji važnosti artikulacije ljubavi. Meri je njegov heroj jer je muški izdržala tešku operaciju (ibid., 645),¹⁴¹ i jer ume da piše, peca i bude žilava (ibid., 722). Hemingvej u pismima objašnjava da razume da ljubav nije isto što i seksualni odnos, mora i dalje mnogo da se trudi da bude nežan i odan suprug, mada ne uspeva sasvim u tome uprkos iskrenoj privrženosti Meri (ibid., 815). Na safariju 1954. godine u Africi upoznaje Debu (Debba), koja mu postaje verenica, „što je Meri pravilno razumela i držala se van čitave te stvari” (ibid., 826), zbog čega joj se on uvek iznova divio. Imajući u vidu da je ovo životni period kada je uglavnom govorio o ranama, povredama, nemogućnosti da piše, povremenoj seksualnoj impotenciji, teretu slave, Hemingvej kaže da Meri zauzima mesto „najhrabrije žene koju poznaje” (ibid., 839). On takođe progovara o sopstvenoj „obavezi da preživi”, mada se „katkad umori od bola svestan da je to sramotno osećanje” (ibid., 843). Pošto u njegov život ulazi i Adrijana Ivančić, Meri postaje pakosnija prema Hemingveju, što on doživljava kao dobar znak (ibid., 869). Hemingvej ističe kako „Meri dobro podnosi bol” (ibid., 899), a ta osobina je, po svemu sudeći, zadržala pored njega. Hemingvejeva pisma iz vremena braka s Meri nam svedoče o svesti pisca o beskrajnoj strpljivosti njegovih prijatelja, ali i sopstvenom izmaku telesnih i/ili kreativnih snaga. Kao što Marta nije želela, Meri je podredila svoju karijeru mužu, pretvorivši se u domaćicu koja čita sve što on napiše i mudro ga savetuje.¹⁴² Ipak, Gregori Hemingvej svedoči da se njegov otac s Meri uvek zabavljao (Hemingway 1976: 73). Kenet Lin je uveren da je Meri zaista verovala da je Ernest Hemingvej može učiniti srećnom uprkos njegovim promenama raspoloženja, pa čak i

¹⁴⁰ U braku s Hemingvejem od 1946. do 1961. godine.

¹⁴¹ Meri je jedva ostala živa zbog problema u trudnoći i pobačaja. Ričard Fantina upućuje na Hemingvejevu ogromnu empatiju koju oseća prema ženama u trenutku porođaja, koja pokazuje njegovo „strahopoštovanje pred femininim” u životu i delu (Fantina 2005: 152).

¹⁴² Gregori Hemingvej kaže da je samu sebe nazivala domaćicom (Hemingway 1976: 106). Meri je takođe prikazana u ulozi dobre, poslušne ženice u *Portretu Ernesta Hemingveja* Lilijan Ros.

„trpela batine umesto njega” (Lynn 1987: 521; 515).¹⁴³ Hemingvejeva samodestruktivna depresija išla je zajedno s bračnim seksualnim androginih fantazijama i eksperimentima. U sceni iz autobiografije Meri Hemingvej pod naslovom *Kako je bilo* (*How It Was*, 1976), Hemingvej Meri baca vino u lice, a ona preti da će otići ukoliko jedan dan bude došao trezan i zamolio je da ode. Pošto to nikada nije učinio, ona je ostala (ibid., 536). Hemingvej je vremenom sve više zanemaruje, a Meri postaje nečujna žena (ibid., 579). Sam kraj Hemingvejevog života obeležen je njegovim teškim psihičko-zdravstvenim stanjem, mračnim mislima i paranojom. Posle suprugovog samoubistva, Meri mu i dalje ostaje verna, učestvujući i na posthumnom uređenju knjige *Pokretni praznik*. Gari Brener (Gary Brenner) misli da Meri u ovoj knjizi bezrazložno sentimentalizuje Hemingvejevu prvu ženu Hadli, gradeći tako „drugačijeg Hemingveja od onog kog mi znamo”. Meri ne može biti upućena u Hemingvejevu intimu autorstva, smatra Brener, s obzirom na to da izjavljuje da, za sedamnaest godina koliko su bili zajedno, nikada s njom nije razgovarao o pisanju (Brenner 1982: 543–544).¹⁴⁴ Meri je, po svemu sudeći, zapao težak zadatak.

Mnoge druge žene promiču kroz Hemingvejev život.¹⁴⁵ Marlen Ditrih (Marlene Dietrich) bila je jedna od Hemingvejevih *ćerki* koja je 1955. godine, člankom „Najfascinativniji muškarac koga poznajem” (“The Most Fascinating Man I Know”) (SL: 677–678) učestvovala u izgradnji Hemingvejevog *mačo* mita, baš kao Doroti Parker ili Lilijan Ros.¹⁴⁶ Kenet Lin upozorava na njenu „jaku neodređenu erotičnost” kojom je Hemingvej bio očaran (Lynn 1987: 417). Hemingvej je mnogim ženama dodeljivao epitet *ćerke*, ne samo ljubavnicama. Više je to bilo, rekli bismo, dodeljivanje posebnog statusa naklonosti koju je prema njima osećao.¹⁴⁷ *Ćerke* s kojima se Hemingvej družio verovatno su bile „objekti njegove fantazije”, a ljubav koju je prema

¹⁴³ Kenet Lin Meri naziva *whipping boy*, tj. dečakom kog su kažnjavali za prestupe kraljevića.

¹⁴⁴ Premda retko, u delu *Kao svitanje* vidimo da Hemingvej jeste s Meri razgovarao o pisanju što ona smatra „drugačijom vrstom intime od divnih stvari koje joj govori noću” (TAFL: 85).

¹⁴⁵ Detaljno o Hemingvejevim zvaničnim i nezvaničnim ženama videti Kert 1983; posebno o Daf Tvajzden (Duff Twysden) videti Lynn 1987: 290–296; o Džejn Mejson (Jane Mason) videti ibid., 404–407, Wagner-Martin 2007: 105–112; o Valeri Danbi Smit (Valerie Danby Smith) videti Lynn 1987: 577–578.

¹⁴⁶ Marlen Ditrih u ovom članku osim Hemingveja pominje i E. M. Remarka (Erich Maria Remarque). Hemingvej joj 1949. godine čestita što je postala baka i žali što on time nije postao zakonski deda (SL: 677).

¹⁴⁷ *Ćerka* se inače u knjizi *Zeleni bregovi Afrike* pominje kao druga žena, „koja te voli iz neznanja i koja je privlačna, a tvoja je i nije” (GHOA: 12–13).

njima osećao „više izmaštana nego stvarna seksualna privlačnost”. Hemingvej je više žudeo za njihovom naklonošću nego seksualnom utehom (Wagner-Martin 2007: 152).

Uloga muze Adrijane Ivančić više je puta isticana kada se govori o Hemingvejevom životu. I Adrijanu naziva *ćerkom*, što daje incestuoznu notu njegovoj žudnji jer je imala devetnaest godina kada je upoznao 1948. godine u Italiji, i od kada ne prestaje da se s njom dopisuje, objašnjavajući joj svaki detalj iz svog života, i ulivajući joj snagu da i sama može postati pisac (SL: 699–700). Znak njihove bliskosti bio je i Beli toranj (The White Tower), izgrađen na Hemingvejevom imanju *La Finca Vigía* na Kubi, gde su se Hemingvej i Adrijana ponekad sastajali kao Anonimno društvo/korporacija (The Anonymous Society/Corporation) (ibid., 763; reč urednika).¹⁴⁸ Hemingvejevi biografi naglašavaju da je Adrijana prema Hemingveju bila uljudna i prijatna, ali da njihova veza nikada nije bila seksualna (Lynn 1987: 534–535). Izgleda da je i u ovom slučaju Hemingvejeva fantazija opet nadvladala stvarni život. Njegova pisma Adrijani puna su viteške retorike, a Hemingvej se uredniku i velikom prijatelju, Čarlsu Skribneru (Charles Scribner) poverava da „ni sam nije verovao da postoje takve devojke dok nije upoznao Adrijanu”.¹⁴⁹ Meri je Adrijanu, po kojoj je u velikoj meri napravljen lik Renate iz romana *Preko reke i u šumu*, nazivala jednom od Hemingvejevih vestalskih devica (Wagner-Martin 2007: 152). Gregori svedoči da je njegovom ocu Adrijana bila velika inspiracija o kojoj je sanjao i zbog koje se osećao kao mladi pastuv (Hemingway 1976: 112). On takođe smatra da su sve Hemingvejeve *ćerke* bile njim očarane, ali da sigurno nisu mogle biti zaljubljene u njega. Gregorijevi memoari podržavaju tezu da su Hemingveja žene povređivale (ibid., 113), ali i da su svi ljudi oko njega bili osuđeni da žive „na periferiji njegove veličine” (ibid., 117).

2.2.5.4 Sinovi i gubitak slobode

Hemingvej nije skrivao ogorčenost zbog gubitka slobode kada mu se 1923. godine rodio prvi sin – Džek (John Hadley Nicanor Jack Hemingway), poznatiji po

¹⁴⁸ Pismo od 31. maja 1952. godine upućeno Adrijani Ivančić Hemingvej završava sentimentalnim uzdizanjem njihovog *Anonimnog društva* na španskom jeziku: “*Viva El Torre Blanco / Viva! / Viva La Sociedad Anonima (Inc.) / (Un momento de Silencio) Viva!*”.

¹⁴⁹ Komentar iz 1950. godine kada Hemingvej pokušava da opravda tematiku i uverljivost romana *Preko reke i u šumu* u kome se pojavljuje junakinja Renata.

nadimku Bambi (Bumby).¹⁵⁰ Hemingvej pominje „kako o čarima majčinstva jedino govore oni koji to nisu iskusili”, razume kako se ljudi ubiju zbog količine posla i hvali se kako Hadli još uvek više voli njega od bebe (SL: 94–96). Džekovo plakanje mu smeta da radi, pa mora da odlazi van kuće kako bi pisao (ibid., 112; 133). Novonastaloj frustraciji doprinosi i činjenica da u to vreme Hemingvej nije dobijao kritike za svoje prve pesme i priče, zbog čega je bio „potpuno ugušen” (Lynn 1987: 221–223). Drugi sin Patrik (Patrick Hemingway) je već sa dve godine rekao da ga „tata ne voli jer nikad ne dođe da ga vidi” (SL: 331). Hemingvej je oduvek smatrao da „roditeljstvo nije celodnevni posao” (ibid., 359). Treći sin Gregori (Gregory/Gloria Hancock Hemingway)¹⁵¹ piše memoare u kojima se vidi sva ljubav i ambivalentnost odnosa sina i oca. On, naime, nikad nije prevazišao osećanje odgovornosti zbog očeve smrti (Hemingway 1976: 1), a oca se seća kao jako osetljivog, maštovitog, prijatnog, izmučenog do krajnjih granica (ibid., 3–5), koga „niko nije puštao da bude samo običan čovek” (ibid., 90).¹⁵² Zbog očevih saveta, Gregori stiče utisak da je imati talenat za pisanje isto što i dobiti na lutriji, pa je na jednom školskom takmičenju kopirao priču Ivana S. Turgenjeva kako bi osvojio nagradu i zadivio oca (ibid., 106). S druge strane, Hemingvej kaže da jeste verovao da će Gregori postati sjajan pisac i želeo da ga nauči svemu što zna (SL: 679). Očigledno se nisu razumeli. Hemingvej priznaje da nikad naročito nije voleo decu i da mu je lakše da vreme provodi pojedinačno sa svakim od svojih sinova (ibid., 434). On takođe kaže da zapravo nije siguran čemu ih može naučiti – jedino u šta su njega svojevremeno uveravali jeste sigurnost, a on vidi da toga nema (ibid., 461). Hemingvej ne misli da bi ljudima deca trebalo da budu centar sveta, a shvata i sam da je njegovim sinovima bolje s dadiljom nego s njim (ibid., 602).

Hemingvejeva pisma pokazuju da tek negde od četrdesetih godina (prošlog veka) Ernest Hemingvej postaje ponosni otac koji se zanima za ono čime se njegovi sinovi bave – „s njima čak može da razgovora i o svojim delima, što inače nerado radi” (ibid., 603).

¹⁵⁰ Drugog sina Patrika Hemingvej je zvao Miš (Mouse), a trećeg sina Gregorija Cerekavi/Jevrejina (Giggly/Jew) (SL: 488).

¹⁵¹ Patio je od jedne vrste poremećaja identiteta (Gender Identity Disorder), što psiholozi definišu kao nezadovoljstvo osoba polom/rodom koji im je dat na rođenju, a razlozi za ovakvo osećanje su razni.

¹⁵² U originalu: “But nobody would ever let papa just be human”.

2.3 Ernest Hemingvej: ogoljavanje sebe i drugih

2.3.1 Ispisivanje sopstvene muškosti sa ili bez mizoginije

Mnoga Hemingvejeva pisma su paraliterarna – uvek su nekako u blizini književnosti, a nisu književnost, i često žive paralelno s životom njegovih knjiga. Epistolarna forma otkriva različite nivoe intimnosti i opscenosti, te nam Hemingvejeva pisma mogu prikazati najrazličitije njegove uloge.¹⁵³ Ona takođe podrivaju mit o *mačo* Hemingveju-piscu i Hemingveju-autoru, i pokazuju koliko je važno ne svoditi Ernesta Hemingveja, pisca ili autora, na jednu, bilo pozitivnu ili negativnu, formulu.

Hemingvejeva književna karijera od početka je naizmenično obeležena verom u sopstvene spisateljske sposobnosti, ali i trenucima gubljenja nade. Polin Fajfer (*P.O.M. – Poor Old Mamma*) naglašava da je Hemingvej uvek bio najneprijatniji prema ljudima pre nego bi počinjao da piše, kao i da uvek kreće da stvara neposredno pošto objavi da nema više snage za pisanje (GHOA: 133). Njegova doslovna paraliza zgloba (SL: 335) može se shvatiti kao simbol paralize pisanja, posle koje dolazi period inspiracije kada su Hemingveju „potrebni samo olovka i papir” (ibid., 340). Zglobovi su, kaže Hemingvej, najvažniji deo tela u matadora (DIA: 69), čime podvlači paralelu između dve vrste umetnosti: književnosti i borbe s bikovima. Razni drugi zdravstveni¹⁵⁴ i finansijski problemi ometaju njegove kreativne nateze, a očaju se predaje svaki put kada čuje negativne kritike o svom delu (ibid., 351). Hemingvejeva sigurnost u sopstveno pisanje povremeno je opravdana, a ponekad se pretvara u hvalisavost. Na primer, za sebe kaže da kao pisac „ima gotovo savršen sluh” (ibid., 808), dok čitaocima istovremeno obaveštava kako „najbolje piše posle uspešnog čina vođenja ljubavi” (ibid., 668). Hemingvej otkriva da je oduvek hteo da bude šampion i ima samopouzdanja da to i

¹⁵³ Započeto je objavljivanje Kembridžovih (Cambridge University Press) izdanja sabranih Hemingvejevih pisama u sedamnaest tomova. Do sada su izašli prvi tom pisama 1907–1922 (ur. Sandra Spanije i Robert V. Trogdon, 2011), i drugi tom pisama 1923–1925 (ur. Sandra Spanije, Robert V. Trogdon i Albert Dž. DeFacio III, 2013) (Keener 2013: 59). Hemingvejeva pisma bila su jedna od velikih tema Hemingvejeve konferencije na ostrvu San Servolo u Veneciji, održanoj juna 2014, na kojoj se došlo do zaključka da bi se njihovom detaljnom analizom moglo doći do novih uvida u samog Hemingveja-autora/pisca, ali i njegovo delo. Treći tom pisama 1926–1929 izlazi u oktobru 2015. S obzirom na to da smo došli u posed pomenutih dvaju objavljenih izdanja Hemingvejevih pisama pred samu predaju ovog rada, dosledno koristimo izdanje Karlosa Bejkera iz 1981. godine.

¹⁵⁴ Detaljan popis Hemingvejevih zdravstvenih problema videti u Ferrell 1984: 208. Zanimljivo je da *Autor* iz dela *Smrt u podne* naglašava kako zbog svojih fizičkih nedostataka ne bi mogao da bude matador (DIA: 147).

postane (ibid., 673), a s druge strane brani se od „biografske i psihoanalitičke studije” Filipa Janga (ibid., 761). Hemingvej se ismeva akademskoj kritici koja ne razume humor ili opscenost (ibid., 767). Njegova pisma pokazuju da negde od četrdesetih godina Hemingvej postaje znatno neodmereniji u ophođenju prema drugima. Možda bi se neki kritičari iznenadili njegovom iskrenošću da ponekad pije „da bi uopšte mogao da podnese ljude, jer je inače stidljiv” (ibid., 808). Ljudi po Hemingveju uvek ograničavaju sreću, osim nekolicine koja se može uporediti s prolećem (MF: 27).¹⁵⁵

Analiza Hemingvejeve mizoginije počinje od kritičara Leslija Fiedlera (Leslie Fiedler) i Edmunda Vilsona koji su neprestano govorili o njegovom prikazivanju kučki, naročito u delima iz tridesetih godina XX veka.¹⁵⁶ Hemingvej, međutim, u životu i delu, pokazuje svoje drugo lice pasivnosti i saosećajnosti prema ženama, pa bi „velika greška bila kada bismo smatrali da je u pričama na strani muškaraca” (Sanderson 1996: 176). Hemingvejeva *ogoljena* mišljenja o ženama sakupljena iz različitih izvora, a najviše iz njegovih pisama, pokazuju kako je Hemingvej shvatao svoju muškost višestruko, zbog čega je naš stav prema nedvosmislenom prisustvu Hemingvejeve mizoginije ambivalentan. Hemingvej alternira između pozitivnih i negativnih komentara o ženama uopšte u različitim periodima života, a svoje stavove uvek dovodi u vezu s prisustvom ili odsustvom sopstvene kreativnosti u datom trenutku. Najvažnija i određujuća stvar u Hemingvejevom životu bilo je pisanje. Žene su, možda još više od muškaraca, nailazile na oštricu njegovog jezika kad god bi se zadesile u nekom od mnogih trenutaka njegove depresije i/ili kreativne nemoći.¹⁵⁷ Hemingvejeve opaske u vezi sa ženama neretko imaju opsceno-ispovedni ton, a naročito počinju da bivaju obojene mizoginijom sredinom četrdesetih godina prošlog veka, kada je posle uspeha romana *Za kim zvono zvoni* počeo da oseća slabljenje svojih seksualnih i kreativnih snaga. Verujemo da Hemingvejevu iritabilnost izraženu u stavovima o ženama treba prevashodno pripisati

¹⁵⁵ U originalu: “People were always the limiters of happiness except for the very few that were as good as spring itself”.

¹⁵⁶ DeFazio, A. J. Fitzgerald and Hemingway. In: *American Literary Scholarship*. 1998.
<http://mtw160150.ippl.jhu.edu/journals/american_literary_scholarship/v098/98.1defazio.pdf> –
11.07.2011.

¹⁵⁷ Hemingvej bi se mogao smatrati histerikom u značenju u kom ga upotrebljava Džulijet Mičel (Juliet Mitchell) – histerik svoje iskustvo opisuje obično u terminima praznine ili posesivnosti, a putem svog tela odašilje impotenciju, ljubomoru ili bes (Mitchell 2000: 233).

njegovoj usamljenosti koja ga je sve snažnije obuzimala i doprinela njegovoj insomniji (SL: 555).¹⁵⁸

Jedan od izraženo ženomrzačkih Hemingvejevih komentara jeste onaj kada se moli bogu „da ga poštedi mozgova žena i nedostatka milosti hrabrih žena”, ili kad kaže da su „kurve emotivno pouzdanije od nekih drugih žena” (SL: 823). Raspravljajući o reči kučka (bitch) koju je upotrebio da opiše Gertrudu Stajn, Hemingvej pita Maksvela Perkinsa, prijatelja i tadašnjeg urednika, „da li je možda dovoljno reći debela žena ili samo žena” (ibid., 423). Očigledno je zašto bi ga feministkinje mrzele kada govori o potrebi muškarca da pored sebe ima fizički zdravu ženu, „jer ukoliko joj nešto zdravstveno nedostaje, uskoro će joj biti još gore, pa će joj i glava postati bolesna”. Hemingvej smatra da „ukoliko muškarac ostavi ženu, trebalo bi da je posle toga ubije, a ukoliko to ne može, jer s njom ima decu, onda rešenja nema” (ibid., 553–554). Podržavajući Perkinsa, ironično izjavljuje „kako bi sve žene trebalo napiti i poševiti”, besan jer ga je bivša Perkinsonova supruga zvala posle razvoda da joj se baš on nađe kao zamena za muža (ibid., 631). Hemingvej napominje kako žene često simuliraju interesovanje za različite stvari, zbog čega mu je na primer tipično muško interesovanje za sport naročito privlačno kod žena (ibid., 137). Uticaj Ota Vajningera na Hemingvejeve ideje o ženi vide se kada savetuje Maksvela Perkinsa i Volda Pirsu (Waldo Pierce) da sa ženama treba biti čvrst, da su „žene neizlečive, kao i bolest” (ibid., 503; 553), kad je „svestan i sam da je ženu teško bilo čemu naučiti” (ibid., 828), ili kad „lično nema načina da žensku psihologiju promeni” (ibid., 350). S druge strane, kao što Frojd ženskost naziva zagonetkom (Freud 2003: 104), Hemingvej kaže da „nema definitivan sud o ženama i ženskostima” (Hemingway, prema Hotchner 2008: 90). Hemingvej naprosto misli da žene donose samo nevolje (Wagner-Martin 2007: 141), dok izvesna čitateljka njegovog dela insistira da je bezvredan, emotivno nezreo i dosadan pisac koji verovatno neće biti u stanju da napiše išta vredno pre nego umre (TAFL: 218). Da bi Hemingvejevo kreiranje imidža *pravog* muškarca moglo biti namerno slikovito nam pokazuje odlomak iz njegovog (duhovitog?) opisa raja:

Raj bi za mene bila velika arena za borbu s bikovima, s dva barrera¹⁵⁹ sedišta, jedan potok s pastrmkama ispred arene u kom niko više ne bi

¹⁵⁸ U originalu: “[...], but it is lonesome as a bastard when I’m here alone”; “I can’t sleep from having lost the habit”.

smeo da peca i dve lepe kuće u gradu; jedna u kojoj bih imao ženu i decu i bio monogaman, iskreno ih voleo i starao se o njima i druga u kojoj bih imao devet prelepih ljubavnica na devet različitih spratova, [...].

(SL: 165)¹⁶⁰

Pitamo se da li bi uopšte drugačije mogao da progovori o svojoj pasivnoj strani osim kroz štit neprobojne muškosti koji je toliko želeo. Hemingvejeva „zastrašujuća zavisnost od žena, kao i izloženost njihovoj manipulaciji” (Spilka 1995: 299) može se pokazati njegovim blagonaklonim izjavama o ženama, i priznanjem da što ih više upoznaje, sve im se više divi (SL: 493).¹⁶¹ Linda Vagner-Martin ističe kako Hemingvej zapravo posvećuje život pišući romanse, „zatočen u diskursu želje i moralne fantazije da je iskrena ljubav dovoljna” (Wagner-Martin 2002: 56). I ukoliko žena u njegovom delu jeste predstavljena samo u odnosu na muškarca, Hemingvej se pre svega vodi neostvarivom idejom idealizovane simbioze muškarca i žene, i njihove ritualizovane erotičnosti (ibid., 57).

Hemingvejev život nije bio samo avanturistički, niti bismo njegovo delo mogli isključivo razumeti glasnogovornikom normativno muških ili muževnih vrednosti. Možda najpre u pismima, Hemingvej piše raspušteno, bez ograda, dozvoljavajući tzv. ženskoj emociji da otiče. Verovatno i sam uočavajući svoju kompulzivnost, Hemingvej odaje precizne podatke o broju reči koji je u toku dana napisao, ili koliko je puta prepravljao kraj nekog romana, gde i s kim je bio, koje je najsvežije tračeve čuo, koji su njegovi najnoviji zdravstveni problemi ili preokupacije, kako se osećao povodom različitih događaja ili žena. Hemingvejevi emotivni izlivi na koje nailazimo predstavljaju, u izvesnom smislu, nadoknadu za emotivno sputavanje otelotvoreno Hemingvejevim književnim stilom. Hemingvejeva pisma nisu tipično *ženska* po isprekidanosti ili nejasnosti ženskog tela i rečenice, ali jesu po neomeđenosti njihove emocije. Potisnuta emocija iz kratkih priča i romana sada, u pismima, postaje potpuno

¹⁵⁹ Def. *barreras* = prvi red sedišta (DIA: 248).

¹⁶⁰ U originalu: “To me heaven would be a big bull ring with me holding two barrera seats and a trout stream outside that no one else was allowed to fish in and two lovely houses in the town; one where I would have my wife and children and be monogamous and love them truly and well and the other where I would have my nine beautiful mistresses on 9 different floors, [...]”.

¹⁶¹ Ova izjava nalazi se u pismu Hadli od 26. jula 1939, prvoj bivšoj ženi koju posle razvoda sve više idealizuje, skrhan grižom savesti.

ogoljena. Hemingvej se neretko izvinjavao za svoju poplavu pisama¹⁶² upućenu drugima (SL: 864), svestan da se ona ne može zauzdati.

Hemingvejeva potreba za ispisivanjem sebe u pismima se pokazuje jačom od njegovog *mačo* pretvaranja i maski. Hemingvejev lik pokazuje izvesnu neurotičnost ili anksioznost koja se može objasniti „strahom od ponovnog straha”. Hemingvejev identitet postaje „određen drugima” (other-directed) – figurama oca, supruge, sina (Tavernier-Courbin 1978: 138–142). Jednom prilikom pominje kako bi „sigurno pobedio u olimpijskoj disciplini upadanja i izlaženja iz jama bez dna” (TAFL: 205).¹⁶³ Hemingvej pisanje pisama ne može da zaustavi iako shvata da ga to „prokletstvo ometa u pisanju” (SL: 328).¹⁶⁴ Hemingvej sebi oduzima život manje od tri nedelje pošto je napisao svoje poslednje pismo (ibid., 922). Njegovo samoubistvo na taj način postaje najviši čin očajnog ispisivanja sopstvenog identiteta i nagona ka samouništenju.

2.3.2 Rasprava s feministkinjama

„Feministkinje su Hemingveja neretko čitale kao belog muškarca, kanonizovanog i mizoginog autora”, a s usponom feminizma, šezdesetih godina prošlog veka, on postaje njihov „neprijatelj broj jedan” (Sanderson 1996: 171). Paradoksalno, baš feministkinje doprinose novom interesovanju za njegovo delo (Messent 1990: 270). Šireći seksističke stereotipe o Hemingvejevoj književnosti, feminističke kritičarke dugo nisu mogle da izađu iz začaranog kruga interpretiranja Hemingveja kao mizoginog autora, zaboravljajući, pritom, na širi društveno-istorijski kontekst vremena u kome je njegovo delo nastalo. Hemingveja je potrebno sagledati u svetlu promena koje su nastale na prelazu XIX u XX vek, među kojima i specifične krize maskuliniteta koja nastaje pojavom Prvog svetskog rata, ali i sve većim uticajem žene. Svako iz svog ugla, Hemingvej i feministkinje su pokušavali da objasne novonastalu situaciju izmenjenih odnosa među polovima.

Hemingvejeva rasprava s feministkinjama počinje upravo s Virdžinijom Vulf. Od autorke *Sopstvene sobe* (*A Room of One's Own*, 1929) ne bi se ni mogla očekivati

¹⁶² U originalu: *over-lettering*.

¹⁶³ U originalu: “jumping in and out of bottomless pits”.

¹⁶⁴ U originalu: “I’m working damned hard and a letter about some bloody problem or other is only a damned interruption and curse”.

drugačija reakcija na naslov Hemingvejeve zbirke kratkih priča *Muškarci bez žena*.¹⁶⁵ Po izlasku ove zbirke Virdžinija Vulf Hemingveja hvali kao veštog i savesnog pisca, ukazuje i na trenutke ogoljene i treperave lepote u pričama, ali prevashodno ističe kako je Hemingvej svesno muževan i pun predrasuda, a da „veliki pisci nikada svoj pol ne bi stavili u prvi plan” (Woolf, prema Meyers 2005a: 78–80). Njega je ova kritika učinila depresivnim i na neko vreme onesposobila njegovu kreativnu moć, što se vidi u pismu koje piše svom tadašnjem uredniku Maksvelu Perkinsu. Hemingvej je kritikom Virdžinije Vulf bio toliko razljućen da besom zahvata i Društvo Blumzberi (The Bloomsbury Group) kojem je pripadala,¹⁶⁶ naglašavajući da su njegove pristalice previše učene i moderne i da je svako ko ima manje od četrdeset godina za njih nepodoban. Hemingvej misli da Društvo Blumzberi smišljeno uništava svakog novog ko se pojavi na književnoj sceni, „čak i kad bi taj želeo da im se pridruži” (SL: 264). Virdžinija Vulf objašnjava kako su Hemingvejevi junaci kartonski ravni i fotografski kruti (Nagel 1995: 3). Ona kaže da roman *Sunce se ponovo rađa* u čitaocima pokreće razne antagonističke i oprečne emocije (Woolf, prema Meyers 2005a: 607). Po svemu sudeći, u skladu s teorijskom postavkom E. M. Forstera o pljosnatim (flat) i okruglim (round) likovima, Virdžinija Vulf u eseju „Gospodin Benet i gospođa Braun” (“Mr Bennett and Mrs Brown”, 1923)¹⁶⁷ kaže da likovi romana moraju pre svega biti uverljivi. Ona takođe govori o mestu „susreta u tami” čitaoca i teksta koji objašnjava u pomenutom eseju:

Pisac mora da stupi u kontakt sa čitaocem stavljajući ispred njega nešto što će mu biti prepoznatljivo, što stimuliše njegovu maštu i čini ga voljnim da sarađuje u ovom daleko težem poduhvatu razmene bliskosti! I od najvećeg je značaja da se sretnu lako, skoro instinktivno, *u tami*, zatvorenih očiju.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Komentar Virdžinije Vulf na ovu njegovu zbirku pojavio se prvi put 9. oktobra 1927. u tadašnjem časopisu *Njujorkški glasnik* (*The New York Herald Tribune*).

¹⁶⁶ Krug engleskih književnika, naučnika i umetnika nazvan prema londonskoj četvrti i okupljen između 1907. i 1930. godine oko Virdžinije i Lenarda Vulfa, Vanese i Adrijana Stivena, E. M. Forstera i drugih. Videti Dojčinović 2011: 8–11.

¹⁶⁷ Woolf, V. “Mr. Bennett and Mrs. Brown”. 1923.

<<http://www.columbia.edu/~em36/MrBennettAndMrsBrown.pdf>> – 17.01.2014.

¹⁶⁸ U originalu: “The writer must get in touch with his reader by putting before him something which he recognizes, which therefore stimulates his imagination, and makes him willing to co-operate in the far more difficult business of intimacy! And it is of the highest importance that this common meeting-place should be reached easily, almost instinctively, in the dark, with one’s eyes shut” (ibid.). Biljana Dojčinović kaže da „susret u tami” čitaoca i teksta danas podrazumeva jednako bliskost i distancu (Dojčinović 2011: 118).

Hemingvej, takođe, ali iz drugačijeg ugla, govori o uverljivosti književnog lika i neizmernoj važnosti da „likovi zvuče kao da stvarno postoje” (Hemingway, prema Nolan Jr. 2001: 53). On pominje kako *ljudi* u romanu ne smeju biti „vešto konstruisani likovi”, već „moraju proizaći iz pišćevog asimilovanog iskustva, znanja, glave i srca, a ukoliko pisac ima potrebne ozbiljnosti i sreće, oni će imati više od jedne dimenzije i trajaće doveka” (DIA: 164). Možda kao odgovor na ovu opasku, Hemingvej u delu *Smrt u podne* ironično kaže kako „ne veruje u unutrašnju superiornu žensku inteligenciju koju Virdžinija Vulf pretpostavlja” (ibid., 91).

Džudit Feterli (Judith Fetterley) govori o disjunkciji između čitateljke i teksta muškog pisca.¹⁶⁹ Njena „čitateljka koja pruža otpor” razume Hemingveja kao izrazito mizoginog autora koji ženski lik prikazuje kao odraz muške psihologije i slike života koja se gradi na ideji muške moći i ženske nemoći koja se opravdava biologijom i tzv. prirodnom razlikom među polovima (Feterli 2002: 52). Smatrajući da je nužno osporiti postojeći kompleks ideja i mitova o ženama, ova feministkinja Hemingvejev roman *Zbogom oružje* čita kao idealan primer „prividne apolitičnosti američke književnosti” koju u suštini prožima muška pristrasnost (ibid., 43–44).¹⁷⁰

Hemingvej-muškarac i Hemingvej-pisac umeo je da bude jako neprijatan prema ženama različitih profesija. Svoj stav izrečen u pesmi s početka karijere „Pesnikinje s fusnotama” (“The Lady Poets with Foot Notes”, 1924)¹⁷¹ nije suštinski promenio pošto ne pravi veći pomak u percipiranju ženskog identiteta. U ovoj pesmi Hemingvej se dotiče sledećih tema: muške anksioznosti jer su žene postale vidljive u svom pisanju; mizoginog odbijanja vrednosti poezije koju su pisale žene; feminizovanja loše poezije i maskulinizacija dobre; i pokušaja maskulinizacije pisanja uopšte. Hemingvej jeste imao običaj da žene koje su se bavile pisanjem posmatra kroz pol, tj. kao seksualne objekte (Sanderson 2002: 292). U skladu s tim, Simon de Bovoar (Simone de Beauvoir) se u Hemingvejevom pismu iz 1956. godine pominje u pejorativnom smislu. Hemingvej se

¹⁶⁹ Videti: 3.1.4.

¹⁷⁰ Biljana Dojčinović ističe da je primena psihološke metode u analizi autora, likova i efekta dela na publiku najmanje ubedljiv argument ove kritike, jer se Džudit Feterli upušta u analizu „kao da je reč o stvarnom liku, a ne o liku iz književnog dela”, zaboravljajući na razliku između realnosti i fikcionalnosti (Dojčinović-Nešić 1993: 45–46).

¹⁷¹ Pesnikinje na koje se pesma odnosi su: Edna St. Vinsent Milej (Edna St. Vincent Millay), Ajlin Kilmer (Aline Kilmer), Sara Tizdejl (Sara Teasdale), Zoi Ejkins (Zoe Akins), Lola Ridž (Lola Ridge), Ejmi Lavel (Amy Lowell). Navedeno prema: Hemingway, E. “The Lady Poets with Foot Notes.” <<http://www.poetryfoundation.org/harriet/2012/05/the-ladies-behind-hemingways-the-lady-poets-with-foot-notes/>> – 15.03.2014.

pita „kako je moguće da Nelson može sebe da smatra opasnim momkom kad je u stanju da provede više od jedne večeri sa Simon de Bovoar” (SL: 863).¹⁷² Ova francuska feministkinja, međutim, u autobiografiji *U najboljim godinama* (*The Prime of Life*, 1960) hvali Hemingvejeve romane, pominjući kako su Žan-Pol Sartr i Alber Kami bili inspirisani Hemingvejevim idejama (Stoltzfus 2005: 205).

Upotrebom teorije ledenog brega Hemingvej zahteva od čitaoca da uradi baš ono o čemu se njome govori – da dopuni prazna mesta, da ume da oseti potisnutu, ali prisutnu, informaciju.¹⁷³ Velika je to odgovornost i trud dopreti preko eksplicitno vidljivog. Lajonel Triling (Lionel Trilling) ističe kako „Hemingvejeve priče zahtevaju veliki čitalački trud” (Trilling, prema Meyers 2005a: 219). Možda su čak „Hemingvejevi čitaoci stavljeni u poziciju privilegovanih *insajdera*” (Forter 2001: 35). Krajnja namera Hemingvejeve metode oduvek je bila da „podstakne veru u čitaocu” (Price 1985: 155), kao i da ga učini delom iskustva koje opisuje u delu (Josephs 1996: 228). Hemingvej je delio ljude – bili oni pisci, čitaoci ili posmatrači – na one koji razumeju i one koji ne razumeju. Postati *aficionado*¹⁷⁴ najteža je stvar, ali i jedino važna. Hemingvej kaže da kada pisac sazri i počne da piše za čitaoca (*the reader* – A. Ž. K.), pisanje postaje mnogo teže (Hemingway, prema Hotchner 2008: 2). U pismu Maksvelu Perkinsu od 9. aprila 1936. Hemingvej tvrdi da u zbirci *Pobednik ne dobija ništa* (*Winner Take Nothing*) nema ničega za tzv. običnog čitaoca (SL: 443). Ukoliko pročitamo tekst *ispod* ledenog brega, vidimo da Hemingvej kada govori o svom *idealnom* čitaocu na umu prevashodno ima čitaoca muškog pola, a ne čitateljku. Onda nije čudno što *Autor* (Author) u knjizi *Smrt u podne* uzima za sagovornika *Staru gospođu* (Old Lady),¹⁷⁵ neznalicu koja nikada neće krenuti putem prave *afición*, tj. putem pravog razumevanja stvari. *Autor* joj snishodljivo objašnjava stvari, pojmove i sam život, dok njoj njegove priče postaju nerazumljive ili, naprosto, neprijatne (DIA:

¹⁷² Nelson Algren, američki pisac i ljubavnik Simon de Bovoar. Pismo je upućeno Harviju Brajtu (Harvey Breit), američkom pesniku i uredniku za književnost *Nju Jork Tajmsa* (*New York Times Book Review*) od 1943. do 1957.

¹⁷³ Videti: 2.4.1.

¹⁷⁴ Hemingvej daje definiciju pojma *aficionado* u „Rečniku termina i fraza u vezi s borbom s bikovima” (“An Explanatory Glossary of certain words, terms and phrases used in bullfighting”) na kraju dela *Smrt u podne*: „neko ko razume borbu s bikovima u celini i u detaljima, a da mu je pritom i dalje stalo do nje” (DIA: 242).

¹⁷⁵ *Stare Gospođe* predstavljaju posebnu grupu entiteta u kulturi koju uglavnom čine tetke, rođake, sestre ili žene koje ne mogu same sebe da izdržavaju. Stereotipno su u književnosti prikazane kao teret svojim porodicama. Hemingvejeva *Stara Gospođa* naslikana je kao žena-turista ograničene percepcije, izložena *Autorovom* podsmehu (Wagner-Martin 2004: 60–61).

62).¹⁷⁶ *Autorova* kazivanja nikad se ne završavaju iznenađujućim obrtom¹⁷⁷ koji ona priželjkuje (ibid., 156). Da su Hemingvejevi neuki čitaoci uglavnom ženskog pola pokazuje turista na kraju novele *Starac i more (The Old Man and the Sea)* koja je potpuno nesposobna da sazna svrhu borbe s ribom.

Ukoliko je ipak tačno da „Hemingvejevi čitaoci vremenom moraju postati istrenirani kako bi igrali igru pismenosti u koju ih Hemingvej uvlači” (Ong 1995: 49; 51), oni u tom procesu mogu biti muškarci ili žene. U prilog tome, Hemingvej kaže kako i „žene mogu nestereotipno reagovati na borbu s bikovima” (DIA: 313), odnosno čitati suprotno od očekivane, pa čak i normativne, potke. U delu knjige *Smrt u podne* pod nazivom „Reakcije pojedinaca na pravu špansku borbu s bikovima” (“Some Reactions of a Few Individuals to the Intergral Spanish Bullfight”), Hemingvej navodi i reakciju jedne žene koja je bila umereno zgrožena, potom neke druge koja je bila toliko obuzeta sveukupnom jakom emocijom da je postala veliki ljubitelj ovih borbi (ibid., 313). Stereotipna reakcija žene bila bi da zgađena borbom napusti arenu, ili bude na bilo koji drugi način vidno uznemirena.

Važno je imati na umu i reakciju Grejs Hemingvej na njegovu prvu zbirku priča – bila je više nego uznemirena sadržinom kratkih priča svog sina, dok je on „isključivo želeo ne samo da u svom delu opiše, već i oživi sam život” (SL: 153). Njegov animozitet prema ženama možda zaista kreće od majke, te Hemingvej provodi život „iskušavajući čitateljke svog dela, ne uspevši da od sebe odbaci majčinu proto-reakciju” (Wagner-Martin 2007: 72). Ukoliko se složimo s tvrdnjom da nam se „neke Hemingvejeve junakinje ne sviđaju jer to zapravo govori više o nama samima nego o njima” (Reynolds 1988: 8), videćemo da Hemingvej-pisac nije uspeo da prevaziđe svoj pol/rod.¹⁷⁸ Ali, to nisu uspele ni feministkinje koje su se protiv njegove književnosti žestoko borile. Po svemu sudeći, Hemingvej je osećao potrebu da napravi otklon od rastućeg feminističkog uticaja, između ostalog, i tako što ga je potpuno negirao na nekoliko načina: uzimanjem za modele isključivo muške pisce, biranjem izrazito muških sportova i kreiranjem imidža *pravog* muškarca i pisca.

¹⁷⁶ Osim što *Stara Gospođa* postaje umorna od njegovih priča o smrti, između nje i *Autora* razvija se seksualizovani dijalog koji implicira njenu seksualnu uzbuđenost. Detaljnije o tome videti DIA: 153–156.

¹⁷⁷ U originalu: *the wow*.

¹⁷⁸ Aluzija na *Sopstvenu sobu* i mesto na kom Virdžinija Vulf navodi kako je Meri Karmajkl (Mary Carmichael) naučila prvu lekciju koju bi spisateljice trebalo da savladaju: žena treba da piše kao žena, ali kao žena koja je zaboravila da je žena, a njene stranice dobiju zanimljivu seksualnu notu koja se postiže samo ukoliko pol postane nesvestan sebe (Woolf 2005: 620).

Kritičarke se dugo nisu bavile njegovim delom, da bi se „od 1968. godine njihov broj uvećavao i danas dostigao jednu trećinu njegove kritike” (Broer 2002: ix). Delo Ernesta Hemingveja golem je prostor za feministička istraživanja, između ostalog i zato što se u velikoj meri služio ironijom ili humorom – mnogi su ga uzimali previše ozbiljno.

Pojavom novih feminističkih kritičarki Hemingvejevo delo progovara novim jezikom.¹⁷⁹ Kompleksnost njegovog dela izbija na videlo sve brojnijim ispitivanjima ženskih likova, čime se istovremeno ruši otpor koji postoji prema autoru. S obzirom na to da se posle Hemingvejeve smrti gotovo svi kritičari bave njegovim muškim junacima, analizom njegovih ženskih likova upravo od strane feministkinja počinje da se obogaćuje Hemingvejeva, ionako zamršena, kritika. Žene-ludakinje su tako, na izvestan način, puštene s tavana.¹⁸⁰ Džejmi Barlow (Jamie Barlowe), međutim, misli da se posle perioda odsustva ženske kritike o Hemingvejevom delu javljaju kritičarke koje „analiziraju njegove junakinje samo u odnosu na muškarca”, koje se sada predstavljaju kao problematične za muški integritet, duboko seksualizovane, protivrečne, naporne i/ili lude, pa se „takvim analizama nije mnogo odmaklo od kritike glavnog toka” (Barlowe 2002: 31–32). U svakom slučaju, otišlo se daleko od već pomenutog tumačenja Džudit Feterli.

2.3.3 Borba za muškost: Hemingvej o kritičarima ili piscima i oni o njemu

Hemingvejevo ogoljavanje drugih može biti shvaćeno dvojako – u pozitivnom i negativnom smislu – a neretko dolazi u vidu dokazivanja muškosti. Teorija Harolda Bluma o „strepnji od uticaja” (anxiety of influence) zamišlja literarnu istoriju kao proizvod edipalnih rivala koji jedan autor oseća prema divovima prethodnih vremena.¹⁸¹

¹⁷⁹ Među kritičarkama koje su se usprotivile pojednostavljenim interpretacijama muških kritičara kao što su Filip Jang, Edmund Vilson i Lesli Fidler, izdvajaju se: Suzan Bigel, Lindu Vagner-Martin, En Patnam, Lizu Tajler, Ejmi Strong, Hilari Džastis i Gejl Sinkler (Broer 2002: x).

¹⁸⁰ Aludiramo na delo *Ludakinja na tavanu* (*Madwoman in the Attic*, 1979) Sandre Gilbert i Suzan Gubar.

¹⁸¹ Harold Blum Hemingveja smatra najboljim piscem kratkih priča od Džejsma Džojse i njegovih *Dablinaca* (*Dubliners*, 1914) (Bloom 1985: 3). T. S. Eliot u eseju „Tradicija i individualni talenat” govori ne samo o prošlosti prošlosti, već i o njenoj sadašnjosti, objašnjavajući kako se svaki poredak modifikuje ulaskom novog književnog dela, pa bi svesna sadašnjost bila svesna svoje prošlosti (Eliot 1995: 12–13). Slično, Virdžinija Vulf u *Sopstvenoj sobi* kaže kako se knjige nadovezuju jedna na drugu uprkos našoj navici da o njima govorimo odvojeno (Woolf 2005: 612). U skladu s izrečenim idejama, Hemingvej želi svoje sopstveno mesto u književnosti, svestan da nova umetnost odbacuje ranija dostignuća, ali ih isto tako *preobražava* i *produžava* (Ibañez 2004: 156; kurziv A. Ž. K.).

Književnost tako postaje pobuna protiv tiranskog oca, muža, kulture i literarnog modusa (Armstrong 2006: 101). Anet Kolodni (Annette Kolodny) ovu teoriju smatra maskulinocentričnom pitajući se da li se kao univerzalna mogu prihvatiti ona tumačenja koja su očigledno zatvorena u granice svog pola/roda (Dojčinović-Nešić 2002: 38).¹⁸² U analizi Hemingvejevog odnosa prema kritičarima ili piscima, i njima o njemu, trebalo bi se fokusirati na maskulinistički aspekt Blumove teorije koji ostale pisce shvata kao rivale. Na temelju ovih ideja, ali i primenom Frojdove teze o ocebistvu na odnos kritičara prema Hemingvejevom delu,¹⁸³ Metju Kauli uočava kako „ritualno ubistvo očeva” postaje norma u književnom svetu. Hemingvej se pretvara u „naročito primamljivu žrtvu nove generacije oceubica, delimično što je sam bio previše očinski”. Ovaj kritičar se u eseju „Gospodin *Papa* i oceubice” (“Mr. Papa and the Parricides”) prvenstveno bavi Hemingvejem kao žrtvom kritike, piscem koji je ritualno ubio Šervuda Andersona i Gertrudu Stajn samo kako bi i sam postao ubijen, a njegov se kritički ugled umanjio. Kauli zaključuje kako se Hemingvejeva reputacija može samo nakratko ugasiti, ali nikad zauvek, što podseća na Frojdovu tezu da „mrtav otac svojom smrću postaje jači” (Cowley 1985: 170–171). Hemingvej, međutim, zasigurno oseća jak rivalitet prema drugima i zbog internalizovane viktorske želje za nadmetanjem (emulation), zasnovanoj na specifičnoj mešavini uzbuđenja, osećanja moći i ljubomorne zavisti (Walker Howe 1975: 522).¹⁸⁴

O kritičarima Ernest Hemingvej neretko govori u kontekstu roda. Figuru kritičara naziva evnuhom literature (Hemingway, prema Lynn 1987: 242),¹⁸⁵ ili parazitom (Hemingway, prema Meyerson 1995: 96), i otvoreno mu se podsmeva (SL: 762).¹⁸⁶ Kritičare poredi i s „vaškama koje puze po književnosti i uništavaju veru pisca u sopstvene kreativne mogućnosti” (GHOA: 73). Hemingvej smatra da pisci gube samopouzdanje verujući sudu kritičara koji ih čini impotentnim (ibid., 16). Hemingvej

¹⁸² Po mišljenju Anet Kolodni, Blumova paradigma poetske istorije, primenjena na žene, pokazuje se upotrebljivom samo u negativnom smislu. Detaljnije o tome videti: Kolodni 2002.

¹⁸³ Videti: 3.3.3.

¹⁸⁴ Engl. *emulation* se u viktorsko doba nije odnosilo na oponašanje ili imitaciju kao u XX veku.

¹⁸⁵ Hemingvej sugerise kako je V. V. Bruks (Van Wyck Brooks) homoseksualac ili evnuh. Kenet Lin kaže da je Hemingvej osetio izvesnu Bruksovu seksualnu anksioznost u njegovom eseju o Henriju Džejmsu, te se na to nadovezao (Lynn 1987: 244).

¹⁸⁶ Hemingvej ističe da se „kritičari roje oko pisca kao gomila parazita (špan. *vividores*) oko matadora” (DIA: 71), čime *pravom* matadoru daje status umetnika. Podsmeva se Filipu Jangu i njegovoj teoriji (Hemingvejevih – A. Ž. K.) neuroza, ironično komentarišući da će mu „biti žao ukoliko Jang ne bude zaradio veliki novac od svoje knjige” (SL: 762).

pominje i politizovan kritičarski kanon koji pokušava da ubedi pisce da bi uvek trebalo da staju na stranu određenog političkog interesa.¹⁸⁷ Kritičari, naglašava Hemingvej, „za svaku sezonu imaju ponekog genija”, a „niko od njih sigurno ne bi radio na koledžu kad bi samo znao da piše” (OW: 135). Nazivajući kritičare „sterilnom i moralnom svitom” (SL: 162), Hemingvej ljutito progovara: „Pisci bi trebalo da se drže zajedno kao vukovi ili cigani. Prava je ludost napadati se međusobno samo kako bi se zadovoljili ljudi koji ih iskorišćavaju ili uništavaju” (Hemingway, prema Brucoli 1986: 51). Uz sva prikazana uverenja, očigledno je da se Hemingvej trudi da o negativnim kritikama ne razmišlja, ali to ne uspeva, i želi da ga njegovi urednici razuvere da „zapravo ne piše stalno o očaju kao što se priča” (SL: 351), ubeđen da je kritika suštinski otrovna (ibid., 255).

Hemingvej 1952. godine zabranjuje Čarlsu Fentonu (Charles A. Fenton) da „objavi jednu jedinu reč o njemu i da se pre nego bilo šta učini zapita ima li savest” (SL: 787). Hemingvej kaže da je njegova knjiga *Šegrtovanje Ernesta Hemingveja* (*The Apprenticeship of Ernest Hemingway*, 1954) potpuno netačna i suluda i da je „protraćio vreme čitajući je, umesto da je pisao priče” (ibid., 805). Knjiga Henrija L. Menkena (Henry Louis Mencken) *U odbranu žena* (*In Defense of Women*, 1922) postaje „povod za Hemingvejev napad jer preispituje stereotipno uverenje da su muškarci superiorniji od žena” (Bode 1992: 59). Hemingvej gaji i dobre odnose s kritičarima. Bernardu Berensonu (Bernard Berenson) kaže kako je on jedini kritičar koga poštuje i da mu je drago ukoliko se njemu sviđa ono što piše, pa onda ni ne mari za druga mišljenja (SL: 780).¹⁸⁸ Hemingvej je uvek hvalio Ivana Kaškina pred drugima i nazivao ga divnim kritičarem zato što je smatrao da Kaškin zna bolje o njegovom delu nego on sam (ibid., 793).¹⁸⁹ Pedesetih godina Hemingvej iznosi mišljenje da je Edmund Vilson dobar kritičar, ali da je „njegov integritet pun pukotina zbog kojih mu se ne može sasvim verovati” (ibid., 694). Odnos s Vilsonom se značajno menja od početka do kraja

¹⁸⁷ Hemingvej navodi primer da je popularno reći da Džozef Konrad nije dobar pisac, a da T. S. Eliot jeste (OW: 110–111).

¹⁸⁸ Hemingvej je uglavnom poštovao samo kritičare koji su mu bili istomišljenici, dok je ljudima koje je voleo dozvoljavao i negativnu kritiku (Lilijan Ros, Fransis Skot Ficdžerald, Maksvel Perkins, Čarls Skribner).

¹⁸⁹ Ivan Kaškin zaslužan je za Hemingvejevu reputaciju u SSSR-u. Detaljnije o mogućim razlozima zbog kojih je Hemingvej Kaškinu opraštao negativnu kritiku o svom delu, koju mnogim američkim kritičarima nije, videti Levin 2013.

Hemingvejeve karijere.¹⁹⁰ Hemingvej se oštro suprotstavlja Vilsonovom tumačenju izrečenom u delu *Obale svetlosti* (*The Shores of Light: A Literary Chronicle of the Twenties and Thirties*, 1952) (ibid., 793). Možda najveće poverenje koje Hemingvej ikad nekome ukazuje jeste kada Čarlsu Skribneru daje pravo da objavi sve njegove priče kad umre (ibid., 868).

Lesli Fidler upozorava da je Hemingvej isključivo sposoban da prikaže „muški svet bez žena”, a njegove junakinje tumači kao apsurdne i nestvarne (Fiedler 1960: 304–305). Sam Hemingvej je po Fidleru tragična figura, jer je preskočio period sazrevanja i umeo da bude samo dečak ili starac (Fiedler, prema Cerrito and DiMauro 1999: 30). Iako mu priznaje „umetničko poetsko čulo”, Derek Sevidž (Derek Stanley Savage) tvrdi da Hemingvej svojom zaostalom svešću dovodi do proletarizacije literature uopšte (Savage 1950: 31). Čak ga naziva „narodskim Henrijem Džejmsom” (Savage, prema Lamb 1996: 475).¹⁹¹ Edvard Wagenknecht (Edward Wagenknecht) Hemingveja poredi s drugim avetinjskim (nocturnal) piscima, kao što su Edgar Alan Po,¹⁹² Herman Melvil ili Nataniyel Hotorn, po „simbolima unutrašnjeg sveta, osetljivosti vizije i neprijatnoj tematici” (Wagenknecht 1952: 371). Ovaj kritičar ipak primećuje da je Hemingvejevo delo „puno potisnutih značenja” (ibid., 372). Po prisutnosti prećutnog horora u delima, Metju Kauli Hemingveja stavlja u pomenutu grupu avetinjskih pisaca (Cowley, prema Benson 1969a: 136). Robert Voren (Robert Penn Warren) zamera Hemingveju što prikazuje čulni svet, a njegov postupak naziva romantičnim antiintelektualizmom (Warren 1985: 45; 54). Imajući ovaj stav u vidu, uprkos njemu verujemo da se prikazivanje čulnog sveta nužno ne kosi s intelektualizmom književnog dela. Dž. Dž. Benson ustaje u odbranu Hemingvejevog dela, pitajući se da li smo mi još uvek viktorijanska deca razapeta između prigušenog romantizma s jedne, i potrebe da pobegnemo, pobunimo se ili opovrgnemo uvrežena shvatanja s druge strane (Benson 1969a: 190).

Toni Taner (Tony Tanner) ističe Hemingvejevu duboku anksioznost u vezi sa neuspehom (Tanner, prema Meyers 2005a: 369). Hemingvejeva specifična forma

¹⁹⁰ Edmund Vilson preporučuje Hemingveja časopisu *Mala revija*, pa čak i učestvuje u nalaženju izdavača za Hemingvejeva prva dela (Wilson 1952: 117).

¹⁹¹ Derek Sevidž predstavlja onu kritičarsku struju za Hemingvejevog života koja se usredsređuje na moralnu dimenziju Hemingvejevog dela, tj. izjednačava besmisao, hladnoću i frustraciju njegovog književnog sveta s njim samim.

¹⁹² Hemingvej kaže da su Poova dela „vrlo vešto konstruisana” (GHOA: 13).

„strepnje od uticaja” primećuje se u Hemingvejevoj metafori boksterskog meča, kada u pismu savetuje Vilijama Foknera s kojim bi sve autorima mogao da boksuje i dobije ih ili ne, i na koji način (SL: 624).¹⁹³ Linda Vagner-Martin govori o intertekstualnosti Hemingvejevog dela koja podrazumeva „veliku upućenost na sve prethodno navedene autore” (Wagner-Martin 2000b: 173–192). U kontekstu samokreiranja imidža po uzoru na Lorda Bajrona Hemingvej je tim pre skrivao izvore na koje se pozivao što im je više bio naklonjen. Hemingvej je „voleo da piše intertekstualno iako je često otvoreno negirao ičije uticaje na svoje delo” (Wagner-Martin 2004: 69). To potvrđuje i sam Hemingvej pominjući svoju duboku odanost raznim autorima – čija imena ne spominje – za nastanak svoje knjige *Smrt u podne*, mada navodi tačno 2.077 knjiga i pamfleta koje je koristio pišući je (DIA: 329). Hemingvej u svoje omiljene pisce ubraja Ivana Turgenjeva, Lava Tolstoja, Gi de Mopasana, Tomasa Mana, Kapetan Marajata, Henrija Fildinga, Vilijama B. Jejtsa, Mark Tvena (SL: 179; 187–188), ali kaže da nikad nije mogao da čita Aldžernona Č. Svinberna, Džona Kitsa ili Persi Biš Šelija zbog njihove razrađene neiskrenosti (ibid., 190).¹⁹⁴ Ernest Hemingvej žali što neki autori nisu dobili Nobelovu nagradu – Mark Tven, Henri Džejms, Karl Sandberg, Ajzak Dinesen (Isak Dinesen) ili Bernard Berenson (Hemingway, prema Brucoli 1986: 78). Hemingvej pominje i imena, po njemu, velikih pisaca za koje se obično misli da nemaju pozitivan uticaj na mlade – Pol Verlen, Artur Rembo, Lord Bajron, Šarl Bodler, Marsel Prust i Andre Žid (ibid., 128).

Kad Hemingvej kaže da pisac pre nego ozbiljno počne da piše „mora da pročitava sve kako bi znao od čega treba da bude bolji” (OW: 91), on pre svega misli na sledeće autore i dela:

Trebalo bi da pročitava Tolstojev *Rat i mir* i *Anu Karenjinu*, priče o *Pomorskom kadetu Džeku Iziju*, *Frenku Mildmeju* i *Petru jednostavnom Kapetana Marijata*, Floberovu *Gospođu Bovari* i *Sentimentalno vaspitanje*, *Budenbrokove* Tomasa Mana, Džojsove *Dablince*, *Portret umetnika* i *Uliks*, Fildingovog *Toma Džonsa* i *Džozefa Endruza*, *Crveno i crno* i *Kartuzijanski manastir u Parmi* od Stendala, *Braću Karamazove*

¹⁹³ Henri Filding, Fjodor Dostojevski, Ivan S. Turgenjev, Gi de Mopasan, Stendal, Henri Džejms, Vilijam Šekspir, Migel de Servantes, Lav Tolstoj i Herman Melvil.

¹⁹⁴ U Hemingvejevim pismima mogu se naći i komentari pojedinih dela određenih autora. Na primer, Hemingvej voli pesmu Endrua Marvela (Andrew Marvell) „Sramežljivoj gospi” (“To His Coy Mistress”) (SL: 189), ali ne može da čita *Ljubavnik gospođe Četerli* (*Lady Chatterley’s Lover*) D. H. Lorensa (ibid., 320).

kao i bilo koja druga dva dela Dostojevskog, zatim *Haklberi Fina* Marka Tvena,¹⁹⁵ *Otvoreni čamac* i *Plavi hotel* Stivena Krejna, *Pozdrav i zbogom* Džordža Mura, Jejtsove *Autobiografije*, sve dobro od Mopasana, kao i Kiplinga, sve od Turgenjeva, *Daleko i davno* V. H. Hadsona, kratke priče Henrija Džejmsa, a posebno *Gospođu de Mov*, *Okretaj zavrtnja*, *Portret jedne leđi*,¹⁹⁶ *Amerikanca* –

(ibid., 92)¹⁹⁷

Hemingvej naglašava da ovo nikako ne može biti konačan popis književnih dela koja pisac mora da pročita. On kaže, međutim, da su „neke knjige toliko stvarne da pošto ih pročitate postanete drugi čovek”, misleći pre svega na Ivana Turgenjeva, Lava Tolstoja i Fjodora Dostojevskog (MF: 75), ali i na Henrija Džejmsa, Stivena Krejna i Marka Tvena (GHOA: 15).

Hemingvej još ističe da pisac ne treba da piše ako ne pronade nešto novo što će pridodati sveukupnom ljudskom znanju. Uz izrazito takmičarsku notu, Hemingvej pominje „nadmetanje s mrtvacima”, obavezu da „pisac napiše nešto prethodno nenapisano, ili da bude bolji od pisaca koji više nisu živi” (OW: 112; 93). Hemingvejevi stavovi prema drugim autorima su, shodno tome, uglavnom zasnovani na divljenju ili ambivalentnom osećanju. Ezra Paund jedan je od najzaslužnijih za Hemingvejev prodor na književnu scenu.¹⁹⁸ Hemingvej mu je zahvalan što je njegove pesme pokazao Margaret Anderson, urednici časopisa *Mala revija*, i ukazanom poverenju (SL: 62). Paundu se obraća sa *Dragi Prometej* (ibid., 110), što se može tumačiti nedvosmislenim znakom naklonosti prema „čoveku od koga je toliko puno naučio” (ibid., 648).

¹⁹⁵ Hemingvej tvrdi da celokupna moderna američka književnost proističe upravo iz ove Tvenove knjige (GHOA: 15).

¹⁹⁶ S obzirom na to da je veličao delo Ivana Turgenjeva i čitao *Portret jedne leđi* Henrija Džejmsa, Hemingvej se sigurno slagao sa Džejmsovim stavovima o Turgenevljevom pisanju. Naime, Turgenjev je smatrao da likove treba staviti u situacije koje će iz njih izvući ono što oni zapravo jesu, pokazati ih u međusobnim odnosima koji će ih istaći i pronaći im odgovarajući ambijent uz svu intenzivnost sugestije. Navedeno prema: James, H. Preface (to *The Portrait of a Lady*). <<http://ebooks.adelaide.edu.au/j/james/henry/j2p/preface1.html>> – 20.12.2014.

¹⁹⁷ U originalu: “He should have read *War and Peace* and *Anna Karenina* by Tolstoi, *Midshipman Easy*, *Frank Mildmay* and *Peter Simple* by Captain Marryat, *Madame Bovary* and *L’Education Sentimentale* by Flaubert, *Buddenbrooks* by Thomas Mann, Joyce’s *Dubliners*, *Portrait of the Artist* and *Ulysses*, *Tom Jones* and *Joseph Andrews* by Fielding, *Le Rouge et Le Noir* and *La Chartreuse de Parme* by Stendhal, *The Brothers Karamazov* and any two other Dostoevskis, *Huckleberry Finn* by Mark Twain, *The Open Boat* and *The Blue Hotel* by Stephen Crane, *Hail and Farewell* by George Moore, Yeats’s *Autobiographies*, all the good de Maupassant, all the good Kipling, all of Turgenjev, *Far Away and Long Ago* by W. H. Hudson, Henry James’s short stories, especially *Madame de Mauves*, and *The Turn of the Screw*, *The Portrait of a Lady*, *The American* –”.

¹⁹⁸ Karlos Bejker tvrdi da je Paund Hemingveja više podržavao kao prijatelj nego kao urednik (Baker 1956: 8).

Hemingvej je zajedno s Robertom Frostom, Arčibaldom Maklišom i T. S. Eliotom pokušavao da pomogne Paundu, „jednom od najboljih živih pesnika” (ibid., 548; 878), kad mu je bilo najteže i izvede ga iz bolnice (ibid., 878). Hemingvej Paunda smatra jednim od najdarežljivijih ljudi kome je oduvek bio cilj da drugima pomogne (MF: 64–65).

Uticaj Radjarda Kiplinga na mladog Hemingveja nikad nije osporavan u kritici. Edmund Vilson, koji se ozbiljnije bavio vezom Kiplinga i Hemingveja, uočava njihov zajednički „podeljen stav prema ženama”. Ono što njihove junakinje čini savršenim ljubavnicama, tvrdi Vilson, jeste njihova unutrašnja pokornost. Hemingvejev odnos prema neizbežnom neuspehu ljubavi umnogome je, međutim, mračniji od Kiplingovog, te „nije čudno što za model kratkih priča uzima sumornije *kiplingovske* teme”, kao što su samoubistvo, insomnija ili slom živaca. Radjard Kipling, T. S. Eliot i Ernest Hemingvej mogli bi se nazvati „modernim laureatima pesimizma” (Spilka 1995: 121–123). Hemingvej je uživao čitajući modernu književnost. Džozef Flora (Joseph M. Flora) upozorava na uticaj Džozefa Konrada na mladog Hemingveja (Flora 2012: 81), i navodi rečenicu iz „Predgovora” Konradovom delu *Crnac sa „Narcisa”* (*The Nigger of the Narcissus*, 1897) koja po njemu postaje središnji element Hemingvejeve poetike: „Zadatak pisca je da vas natera da čujete, osetite, da vas natera da vidite. To i ništa više, to je sve.” (Flora, prema Lynn 1987: 142). Ista pravila po Hemingveju važe i u životu – „posmatrati i ne videti suštinu stvari jeste greh”, a „ko ne vidi ne zaslužuje da živi” (TAFL: 166).

Hemingvejev roman *Prolećne bujice* tumači se kao „oproštaj od šegrtovanja”. U njemu se ismevaju sentimentalizovane rečenice Šervuda Andersona i načelo Gertrude Stajn o repetitivnom ponavljanju (Gurko 1968: 137–141).¹⁹⁹ Hemingvej ovom knjigom pokazuje svoju satiričnost, na šta upućuje odabrani epigrafi Henrija Fildinga „da će dobar posmatrač svuda oko sebe uočiti smešno” (TOS: iii).²⁰⁰ Hemingvejeva burleska je naročito usmerena protiv Andersonovog romana *Crni smeh* (*The Dark Laughter*,

¹⁹⁹ Drastično pojednostavljena rečenica Gertrude Stajn i trik ponavljanja ključnih reči otvorio je nov način prenošenja emocije u književnom tekstu (Lynn 1987: 141).

²⁰⁰ U originalu: “[...]; but life everywhere furnishes an accurate observer with the ridiculous”.

1925)²⁰¹ i u njemu prikazane „mistične i misteriozne seksualnosti”, kao i protiv njegovih banalnih i prenakićenih rečenica (Flanagan 1955: 513).

Ford Medoks Ford za prvu rečenicu romana *Zbogom oružje* kaže da „ima senzacija koje se ne daju opisati” i da je „osetio kao da je konačno pronašao nešto blistavo posle dugog rovarjenja po prašini”. „Čitati Hemingveja”, ekstatičan je Ford, „puko je uzbuđenje” (Ford 2005: 79). Hemingvejeva nezahvalnost, ali i integritet i ljubav prema književnosti, dobro se oslikava kada kaže „da bi uputno bilo ubiti Forda – a onda razapeti na krst i gospođu Ford – jer je svojim megalomanskim greškama doveo književni časopis *transatlanska revija* (*the transatlantic review*) do bankrota”. Hemingvej objašnjava da „sve to govori iz literarnih, a ne ličnih razloga – privatno mu je drag, ali je shvatio da je Ford lažov i prevarant” (SL: 116; 125–128). Uvek kad bi ga Ford nervirao Hemingvej bi se setio reči Ezre Paunda da je „Ford dobar pisac i da ne treba biti drzak prema njemu”. Hemingvej priznaje da je „pedesetih godina izgubio poštovanje koje je gajio prema Fordu kao starijem piscu” (MF: 49).

Jednom prilikom Hemingvej kaže da Džeјms Džојs nije na njega direktno uticao, ali da je „Džојsovo delo sve promenilo i svima njima omogućilo da se oslobode stega” (OW: 85).²⁰² Hemingvej potvrđuje da je, osim Ezre Paunda, Džојs jedini živi autor koga poštuje jer „može da piše bolje od svih koje poznaje” (SL: 696).²⁰³ Pohvala Džојsu nalazi svoje mesto i u romanu *Ostrva u struji* gde Hemingvejev junak kaže da je Džојs izmislio nov jezik (IIS: 66), kao i da je njegovo delo „mnogo šokantnije od slika nagih žena” (ibid., 71). Hemingvej Džојsa hvali i kao prijatelja s kojim se nije svađao, kao ni s Paundom (SL: 789). Sam Džојs je jednom rekao kako ljudi nisu svesni da se mnogo više krije iza Hemingvejeve forme nego što se misli (Lynn 1987: 162).

Od D. H. Lorensa Hemingvej „uči kako se piše o zemlji koja se voli” (SL: 385),²⁰⁴ a voleo je da čita njegovu priču „Pruski oficir” (“The Prussian Officer”), kao i romane *Sinovi i ljubavnici* (*Sons and Lovers*, 1913) i *Beli paun* (*The White Peacock*, 1911) (MF: 16). Hemingvej nije podržavao Lorensov cerebralni misticizam koji ne dozvoljava da se poveruje u ono o čemu se u knjigama povremeno govori. Hemingvej

²⁰¹ Prvi deo Hemingvejevog romana nosi ironičan naslov „Crveni i crni smeh” (“Red and Black Laughter”).

²⁰² Pisci s početka XX veka.

²⁰³ Hemingvej navodi da je Džојsova dela pažljivo čitao, ne samo iz novinskih članaka, što njegovu pohvalu čini još ozbiljnijom.

²⁰⁴ Italija (TAFL: 86).

smatra da je Lorens morao da bude razdražen da bi mogao dobro da piše (TAFL: 85). U kritici Hemingvejeve zbirke priča *U naše vreme*, Lorens pominje „kako Hemingvej nikoga ne voli i kako se ni ne pretvara da nekog voli”. Hemingvej, tvrdi Lorens, ni ne žudi za tim osećanjem, već želi da zadrži stanje ništine u sebi, ali i da negira postojanje ičeg van sebe samog (Lawrence 1962: 94). Hemingvej, po našim saznanjima, nije odgovorio na ovaj komentar.

Liza Tajler (Lisa Tyler)²⁰⁵ upućuje na homofobične delove Hemingvejevog dela *Smrt u podne*, u kojima se pominju „seksualno neodređeni autori” kao što su Oskar Vajld, Volt Vitman, El Greko, Andre Žid i Oldus Haksli (Tyler 2004: 50). Hemingvej priznaje kako nema ni strpljenja ni interesovanja da čita Hakslija jer ga smatra prevarantom koji se razmeće i egoizmom upropaštava svoje delo. Hemingvej smatra da bi pravi pisac trebalo da prikaže prave ljude, a ne vešto konstruisane karaktere, tj. karikature, kao što to čini Haksli i objašnjava da ljudi u romanu moraju proisteći iz piščevog iskustva i znanja, odnosno iz celog njegovog bića (DIA: 163–164). Hemingvej, međutim, pominje da je kao mlad voleo da čita zabavno štivo Hakslija, dok ga Gertruda Stajn nije ubedila da je to samo „naduvano đubre mrtvog čoveka” (MF: 16). U satiričnom kontrastu s Franciskom Gojom, Hemingvej El Greka naziva *Kraljem homoseksualaca* („El Rey de los Maricones”), implicirajući njegovu homoseksualnost, i istovremeno upućuje na grozno sentimentalnu, poniženu ljudskost Volta Vitmana. S druge strane, Goju uzdiže zbog njegove „prave vere u prašinu, osvetljenost, pokrete, sopstvene *cojones*,²⁰⁶ slikanje, rezbarenje, i u sve što je video, osetio, dodirnuo, pomirisao, popio i propatio” (DIA: 176). Hemingvej Goju smatra idealnim umetnikom i čovekom koji u umetnost „unosí šta zna” i element „kako je bilo” (Kinnamon 1959: 55).²⁰⁷ Hemingvej po svemu sudeći smatra da je umetnikov zadatak da iz sopstvene duše iznese *pravi* život, a ne njegov privid. Goja po Hemingvejevom mišljenju ne zatvara oči ni pred grotesknim ratnim slikama ljudskih fragmenata koji „podsećaju na raspukle saksije” (ibid., 120). Hemingvej za Džona Golsvordija misli da je „glupan u gospodskoj garderobi kog nikad nije mogao da čita” (SL: 663); govori o glupostima iz knjige Tomasa Vulfa i ironično pominje njegovu majku-sveticu (ibid., 678); naprosto,

²⁰⁵ Profesor angloameričke književnosti na koledžu u Ohaju (Sinclair Community College, Dayton, Ohio), i autor sajta Virtualni Hemingvej (Virtual Hemingway) koji se nalazi na listi međunarodnih sajtova Hemingvejevog društva koji promovišu Hemingvejev rad.

²⁰⁶ Špan. hrabrost.

²⁰⁷ U originalu: “the way it was”.

ne voli Sinkler Luisa (ibid., 660), niti „Lutriju” (“The Lottery”, 1948) Širli Džekson (ibid., 649); kudi izveštačenost Hermana Melvila (ibid., 780) i naziva ga retoričkim piscem čije znanje liči na „šljive u pudingu”, uz povremeno dobru prozu (GHOA: 14).

Odnos Hemingveja i T. S. Eliota bio je zamršen i ambivalentan, između ostalog i zato što su se jedan u drugome ogledali – „Eliot je za poeziju XX veka učinio upravo ono što je Hemingvej za prozu” (Flora 2012: 73). Hemingvej je, međutim, u velikoj meri učio o temi sterilnosti upravo od Eliota (ibid., 77), dok njegovo pisanje jasno pokazuje upućenost na Eliotovu ideju objektivnog korelativa.²⁰⁸ Ezra Paund, glavni esteta angloameričkog modernizma s početka XX veka, najviše je zaslužan što Eliot postaje Hemingvejev rani mentor prevashodno kroz *Pustu zemlju* (*The Waste Land*, 1922).²⁰⁹ Već od samog početka, Hemingvej postaje Eliotov bezobzirni učenik. Fasciniran glasinama o problemima u bračnom životu Eliotovih, Hemingvej se zabavlja dok ga ismeva²¹⁰ i istovremeno glorifikuje druge pisce, a najviše Konrada i Paunda. S obzirom na to da Hemingvej rano pokazuje svoju zainteresovanost za teme roda, razmišljanja o Eliotovoj seksualnosti nadvladavaju Eliotovo delo, pa ovaj pisac postaje „glavna Hemingvejeva meta među tzv. nejakim humanistima” (Flora 2012: 75). Sumnja u Eliotovu normativnu seksualnost može se uporediti s glasinama o Hemingvejevoj homoseksualnosti koje je širio Robert Makalmon (Robert McAlmon) (ibid., 83–84). Glasine o homoseksualnoj vezi Hemingveja i F. S. Ficdžeralda podstrekivala je i sama Ficdžeraldova supruga Zelda, osetivši seksualnu dimenziju njihovog odnosa.²¹¹

Hemingvejeva opsesija Henrijem Džeјmsom vidi se u njegovom stalnom vraćanju na Džeјmsovo traumatično iskustvo iz mladosti koje Džeјms opisuje kao

²⁰⁸ Objektivni korelativ označava autorov postupak kojim predstavlja određenu junakovu emociju u vidu izvesne objektivne osobe, stvari ili događaja. T. S. Eliot ovaj termin prvi put upotrebljava u eseju „Hamlet i njegovi problemi” (“Hamlet and His Problems”). Jedna od najistaknutijih primena ove ideje u Hemingvejevom delu vidi se u opisu loših vremenskih prilika (Stoltzfus 2005: 223).

²⁰⁹ Očigledan je uticaj Eliotove *Puste zemlje* na Hemingvejevu prvu zbirku priča *U naše vreme*, kao i na zbirku *Muškarci bez žena*, koja obiluje slikama sterilnosti i suvoće. Hemingvej je bio upoznat s Eliotovim esejima, među kojima i s esejem „Tradicija i individualni talenat”. Zajedničke teme Hemingveja i Eliota jesu: mizoginija, antisemitizam, žudnja za izgubljenom verom, strast ka pecanju, religioznost i jalovost ljubavi (Flora 2012: 76–79).

²¹⁰ Kenet Lin smatra da je Hemingvejevo ismevanje Eliotove seksualne nedostatnosti zasnovano na „osećanju sopstvene slabosti koje ga povremeno goni na pakost” (Lynn 1987: 248). Hemingvej saznaje da su Eliotovi ubrzo posle venčanja živeli sa Bertrandom Raselom (Bertrand Russell), što ga navodi da razmišlja o Eliotovoj seksualnosti. Kad god mu se ukaže prilika, Hemingvej implicira da je Eliot ženskasta devica. Priča „Gospodin i gospođa Eliot” (“Mr. and Mrs. Elliot”) nastaje po modelu bračnog života Eliotovih. Takođe, Eliot je imao urođenu kilu, koja se nije uklapala u koncept „mišićavog hrišćanstva” i snažnog muškog tela koji je podržavao (Flora 2012: 74–75).

²¹¹ Tenesi Vilijams, pisac homoseksualnog opredeljenja, srdačno je čitao Hemingvejeva dela i znao za glasine (ibid., 84).

nejasnu povredu, „ogavnu, groznu, mračnu i vrlo ličnu”, pa tako i sam podstiče glasine o sopstvenoj kastraciji.²¹² Hemingvej je upravo zbog feminizovanog muškog tela Džejsma smatrao „manjim muškarcem, a time i manjim stvaraocem” (Houston 1985: 33–34). Iako ga naziva „velikim američkim piscem”, Hemingvej Džejsma nikako nije mogao u potpunosti da prihvati, smatrajući ga svojom antitezom upravo zbog pokazane slabosti (ibid., 39). Hemingvej konačno formira protivurečan stav o Džejsmu kao o virtuelnom evnuhu – telesno impotentnom, ali i nedostatnom u svom pisanju (ibid., 43). Da je Hemingvej bio okupiran razmišljanjima o rodu govori i njegova opaska da „svi junaci Henrija Džejsma govore kao *fairies*,²¹³ osim par karikatura” (SL: 226). Hemingvej ga poredi s muškim babama pošto oseća da u njemu tinja strah od neuspeha (ibid., 703), koji Hemingvejeva paradigma maskulinih vrednosti ne dopušta. U pismu Adrijani Ivančić Hemingvej objašnjava da je Džejs bio „veliki američki pisac koji je dolazio u Veneciju i gledao kroz prozor, pušio cigaretu i mislio” (ibid., 830). Hemingvej nikada nije mario za one koji su unapred razmišljali o čemu će da pišu, a da tome nisu bili iskustveno bliski.²¹⁴ Erik Haralson (Eric Haralson) upozorava da je Hemingvejeva formativna faza (1925–1935) bila obeležena „strepnjom od uticaja”, kao i strepnjom od (pogrešne – A. Ž. K.) seksualnosti i/ili roda (Haralson 2003: 173). U skladu sa svojim teorijskim stavom o specifičnoj preradi iskustva u delo, čuvena rana glavnog muškog junaka iz romana *Sunce se ponovo rađa*, Džejka Barnsa (Jake Barnes), neodoljivo podseća na tajanstvenu povredu Henrija Džejsma. Rastrzan između nejasnosti Džejsmove telesne povrede i uverenja da Džejs jeste veliki pisac, Hemingvej ne razrešava emotivnu ambivalentnost prema ovom autoru i mentoru.²¹⁵

Igrajući ulogu velikog savetodavca, Hemingvej upozorava Džona Dos Pasosa da, pošto kao pisac ima *cojones*, ne dozvoli ikome da utiče na njegovo pisanje, kao i da ne dopusti da mu junaci postanu simboli (SL: 354). Hemingvej moralnu trulež kritike Edmunda Vilsona poredi s padom kvaliteta Dos Pasosovog dela, koji prevashodno pripisuje dominaciji žena (ibid., 557). Za razliku od Hemingvejevog negativnog osvrta

²¹² Hemingvej pominje Džejsmovu povredu Maksvelu Perkinsu 1926. godine, ironično objašnjavajući da „ne vidi kako time narušava njegovu reputaciju pošto Džejs više nije živ, baš kao ni Kits ili Bajron” (SL: 209). Džejsmov bicikl Hemingvej pominje i u romanu *Sunce se ponovo rađa* (SAR: 101).

²¹³ Pogrdna reč za homoseksualce.

²¹⁴ O istom Džejsmovom pogledu s balkona na prolaznike i utešnu cigaretu u ruci Hemingvej govori i u svom posthumno objavljenom delu *Kao svitanje* (TAFL: 223).

²¹⁵ Džozef Flora ističe kako je Džejs bio mentor Hemingveju i Eliotu (Flora 2012: 81). Hadli je volela da čita Džejsma dok je s Hemingvejem bila srećna u Parizu (MF: 22).

na njega, Dos Passos roman *Zbogom oružje* smatra „prvoklasnim romanom napisanim očiglednom veštinom pisca koji zna svoj zanat” (Dos Passos 2009: 19). Baš u pismu Dos Passosu, Hemingvej govori o svom prijatelju i slikaru Voldo Pirsu koji *cojones* menja flašicama za mleko. Hemingvej ne razume zašto Pirs postaje „pripitomljen kao krava koja brine po celi dan i noć” i ne nalazi vremena za išta drugo. Pošto je smatrao da „očinstvo nije celodnevni posao”, Hemingvej žali što je ovaj počeo da liči na „staru kokošku okruženu divljim hijenama od dece” (SL: 440; 445).

Vilijam Fokner povodom izlaska novele *Starac i more* hvali Hemingveja „kako će vreme pokazati da je jedan od najboljih naših savremenika” (Faulkner, prema Meyers 2005a: 312). Njihov odnos međutim nije bio jednostavan kao što bi prethodna izjava to mogla da nagovesti. Hemingvej i Fokner nisu se nikad upoznali premda su bili svesni jedan drugog. Oni postaju „samoproklamovani rivali u borbi za umetničku slavu”. Hemingvejeva prirodna ratobornost ga nagoni da prvi uvredi Foknera, što pokreće intenzivni rat emocija (Rovit 2006: 157–160). Gregori Hemingvej se seća kako mu je otac pričao da je Fokner najbolji, ali da u njegovom delu „treba proći kroz puno besmislica da bi se došlo do zlata” jer Fokneru „nedostaje literarna savest” (Hemingway 1976: 102). Premda je i sam zauzimao defanzivan stav prema negativnim kritikama sopstvenog dela, Hemingvej naglašava da ne treba pričati samo o dobrim stranama pisca, već i prepoznati šta ne valja. On priznaje da ga iritira kritika koja naglašava kako mu je Fokner pomogao u karijeri, i pita se da li je to možda zbog toga što je ovaj prvi dobio nagradu (SL: 772).²¹⁶ U *Portretu* Lilijan Ros, Hemingvej ismeva Foknerova religiozna shvatanja, smatrajući da „ljudi ne treba da pričaju o Bogu kao da ga poznaju” i takođe se „nada da će Fokner prestati da piše pošto je izgubio talenat” (ibid., 807). Sumnjičav prema piscima koji puno pišu, Hemingvej ne prašta Fokneru što štampa knjigu za knjigom, umesto da ostane dobar pisac kakav je bio (MF: 148). Hemingvej smatra da pisci ne treba užurbano da pišu kada nemaju šta da kažu (GHOA: 16). Hemingvej ironično pominje da povremeno, kad se umori, namerno imitira Foknera, „samo da bi mu pokazao kako se to radi” (SL: 848). Hemingvej je ideju umetničkog nadmetanja ozbiljno shvatao, a „ukoliko na to dodamo i lične probleme kroz koje su

²¹⁶ Vilijam Fokner je dobio Nobelovu nagradu za književnost 1949. godine. Hemingvej ovo pitanje postavlja u pismu od 29. juna 1952. godine.

obojica prolazili, dobijamo bujicu uvreda s jedne i druge strane” (Rovit 2006: 161).²¹⁷ Iako su oba pisca patila od duboke depresije, Fokner je u Hemingvejevoj smrti video „kraj jedne ere američke književnosti” i „nikoga ko bi Hemingveja mogao da zameni” (ibid., 168).

Hemingvej je umeo snishodljivo da se odnosi prema piscima ženskog pola, što bi se moglo dovesti u vezu s njegovim internalizovanim strahom proisteklim iz ideje s kraja XIX i početka XX veka da je umetnik ženskast ili feminizovan. Džefri Mejers smatra da Hemingvej koristi književnost kao „oružje za nadmetanje i borbu sa ženskim”, dok bi njegovo odbijanje da govori i piše kao intelektualac trebalo videti u svetlu ove borbe (Meyers 2005b: 2). Ispitujući društvene posledice Prvog svetskog rata i njegov uticaj na muškarca-pisca s početka XX veka, Džordž Mose (George Lachmann Mosse) govori o dilemi pisca (ili pesnika) i njegovog bivanja *pravim* muškarcem. Pošto novonastala situacija nameće muškarcu-vojniku obavezu da ode u rat i tako dokaže svoju muškost, jasno je zašto onda ona ne ostavlja mesta za umetničku senzibilnost. Estetika maskuliniteta pretpostavlja čvrste, odlučne muškarce spremne na stoičko podnošenje bola, ali istovremeno implicira homoseksualnost umetnika (Mosse 1996: 111–112). Da Hemingvej maskulinizuje svoj teorijski diskurs i pravi paralelu između pisanja i rata, može nam pokazati njegov uvid da „pisac mora biti inteligentan i neostrašćen, ali, povrh svega, mora da preživi i podnese sve pritiske” (GHOA: 19).

Hemingvejev odnos prema drugima trebalo bi posmatrati u kontekstu modernističke satire ili invektive. S tim u vezi, Ernest Hemingvej, Virdžinija Vulf i D. H. Lorens smatraju se „najvećim literarnim zakeralima”²¹⁸ XX veka” (Dexter 2010: 163). Hemingvej neretko ulazi u vrlo zaoštreno nadmetanje s drugima, kojim se uglavnom defanzivno brani od tuđih kritika, osećajući neprestanu potrebu da objasni sebe. Hemingvej je sebe, kao i mnogi drugi pisci, video kao original zbog čega se „distancirao ili napadao bilo kog umetnika (kopiju – A. Ž. K.) s kojim bi ga uporedili” (Brand 2004: 185),²¹⁹ ili, pak, zadavao niske udarce kritičarima i piscima od čijeg je uticaja strepeo (Lynn 1987: 461). Koncept viteškog duela ranog XIX veka koji je bio „značajna odlika modernog maskuliniteta” u smislu negovanja muške časti i ideala muževnosti (Mosse

²¹⁷ Fokner Hemingveja naziva kukavicom, „piscem bez hrabrosti”. S druge strane, Hemingvej je voleo da kaže da „njemu makar nije potrebna zaštita čopora kao Fokneru” (Rovit 2006: 162–163). Detaljnije o njihovom sukobu iz Hemingvejevog ugla videti SL: 771–772.

²¹⁸ U originalu: *faultfinders*.

²¹⁹ Prevažhodno se misli na Šervuda Andersona i Gertrudu Stajn.

1996: 18) takođe čini deo Hemingvejeve konstrukcije muškosti. Hemingvej je bio svestan različitih načina društvenog konstruisanja muškosti pa se shodno njima i ponašao.

Kao što feministkinje ne zaboravljaju na svoj pol/rod tumačeći dela pisaca muškog pola, čini se da to ne čine ni muški kritičari, barem kad je u pitanju Hemingvej. U kritici njegovog dela može se uočiti bliskost feminističkih komentara s jedne, i konzervativnih ili tradicionalnih (muških) uvida s druge strane. Njihova zajednička tačka jeste čitanje (učitavanje? – A. Ž. K.) mizoginije u delu, ili čitanje Hemingvejevih junaka kao projekcija autora (Frohock 1957: 194). Čak i ukoliko bismo se složili s mišljenjem da Hemingvej oseća potrebu da delom uvek iznova javno dokazuje svoju muškost, primećujemo da to čine i njegovi kritičari kojima Hemingvejevo, uistinu prisutno, *muško* dokazivanje neobično smeta. Ne skrivajući bes koji oseća prema Hemingveju, Vindam Luis (Wyndham Lewis) upozorava na proletarizaciju književnosti, tj. srozavanje književnosti delima autora kao što je Hemingvej, ironično dovodeći u pitanje čitavu američku kulturu „ukoliko joj je baš Hemingvej dobar pisac”. On takođe kaže kako su svi likovi iz romana *Sunce se ponovo rađa* nadrogirane marionete (Lewis, prema Meyers 2005a: 146–156).²²⁰ Luis Hemingveja naziva i „mucavcem gospođe Stajn”,²²¹ pasivnim muškarcem „kome se stvari događaju” (Lewis, prema Baker 1956: 45). Ostavljajući književnoumetnički kvalitet Hemingvejevih dela po strani, pitamo se šta je to što u Hemingvejevoj ličnosti pobuđuje ovakve subjektivne (kritičke?) komentare. Jedan od mogućih odgovora mogao bi da bude da Hemingvejev javni *mačo* imidž ne predstavlja samo spoljašnji znak unutrašnje nesigurnosti ili nepostojanja *prave* muškosti Ernesta Hemingveja, već možda i njegovih kritičara.

Opaska Oskara Vajlda da „ima nekog luksuza u samoprekoru” jer, zapravo, „samogrdnjom poručujemo da niko drugi nema pravo da nas okrivljuje osim nas samih” (Wilde 2001: 78) mogla bi se primeniti na Hemingveja. Dokazivanje kreativne i seksualne potentnosti pred publikom koja uvek iznova iznosi konačni sud o nečijoj muškosti neretko je kod Hemingveja dobijalo oblik rivalstva s drugima, specifične

²²⁰ Ironično naslovljen esej Vindama Luisa „Glupi vo” (“The Dumb Ox”) u *Muškarci bez umetnosti* (*Men Without Art*, 1934) toliko je razbesneo Hemingveja da je polomio vazu sa cvećem u knjižari Silvije Bič i osvetio se napadom na Luisa u *Pokretnom prazniku* (SL: 264).

²²¹ Gertruda Stajn se sveti Vindamu Luisu nazivajući ga „crvom koji stalno nešto meri” (The Measuring Worm), zbog toga što je neprestano premeravao stvari, smatrajući, na primer, da je kvalitet umetničke slike u njenim merama, čime je potpuno promašio pravu svrhu umetnosti (MF: 64).

borbe čiji razloge možemo pronaći i u viktorijanskom konceptu nadmetanja (Walker Howe 1975: 522).²²² Hemingvej je morao biti svestan performativnih aspekata svog ponašanja prema drugima i ispisivanja sopstvenog (rodnog) identiteta, zbog čega čitaoci iznova dobijaju vešto izvedenu sliku *ogoljenog* Hemingvejevog lika i svih drugih o kojima je razmišljao ili govorio.

2.3.4 Fransis Skot Ficdžerald i dokazivanje muževnosti

Hemingvejev odnos s F. S. Ficdžeraldom uglavnom se temelji na zajedničkim diskusijama o književnosti i davanju ili prihvatanju prijateljskih saveta. Ficdžerald se Hemingvejeva proza činila toliko dobrom da je smatrao „da je nemoguće imitirati”. Koliko god da mu je Ficdžeraldovo mišljenje laskalo, Hemingvej negde od 1929. godine posebno počinje da naglašava svoj uspeh a Ficdžeraldovu pasivnost, za koju je direktno krivio Ficdžeraldovu ženu Zeldu (Godlhurst 1963: 157–166). Hemingvej je insistirao na umetničkoj savesti koja podrazumeva da prozni pisac bude posvećen idealu savršenstva i bude u stanju da prenebregne sve smetnje koje idu na štetu njegovih umetničkih standarda. Hemingvej veruje da je pisanje priča po narudžbini časopisa podjednako nedopustivo prostituisanje talenta kao i menjanje kraja priče zarad novca (MF: 89).²²³ On umetničku savest Ficdžeralda smatra poljuljanom zbog nedovoljne discipline, pijanstva i odnosa sa Zeldom, faktora koji dovode do slabljenja Skotove popularnosti i Zeldinog mentalnog sloma (ibid., 167–169). Hemingvej drži da je Ficdžeraldovo cmizdrenje sramno i počinje da ga ponižava u javnosti i u svojim knjigama – bio je „naprosto zgrožen Ficdžeraldovim besramnim ogoljenim paradirom sopstvenog uništenja pred svetom” (Hemingway, prema Lynn 1987: 428). Umanjen *bajronovskim* intenzitetom Hemingveja, Ficdžerald se potpuno predavao

²²² Kenet Lin smatra da se Hemingvej celog života takmičio s prijateljima prevashodno zbog svog odnosa s roditeljima (Lynn 1987: 115).

²²³ Hemingvejev opis prirodnog Ficdžeraldovog talenta i načina na koji se ugasio izrazito je slikovit: „Njegov talenat bio je prirodan kao i šara od praha na krilima leptira. U jednom trenutku shvatio bi, ne više nego što bi i sam leptir, da je šara bila isprana ili da je njena lepota bila narušena. Kasnije je postao svestan svojih oštećenih krila i njihove konstrukcije, naučio je da misli, ali nije više mogao da leti zbog toga što je svetlost te ljubavi nestala, a on je mogao samo da se seća kako je nekada, s lakoćom, mogao da leti”. U originalu: “His talent was as natural as the pattern that was made by the dust on a butterfly’s wings. At one time he understood it no more than the butterfly did and he did not know when it was brushed or marred. Later he became conscious of his damaged wings and of their construction and he learned to think and could not fly any more because the love off light was gone and he could only remember when it had been effortless” (ibid., 84).

osećanju poraza i izdaje (Goldhurst 1963: 172–173). Čini se da je izvesna potisnuta seksualnost koja je lebdela u njihovom odnosu bila okidač za mnoge Hemingvejeve invektive protiv Ficdžeralda. Kenet Lin ovo javno uniženje Ficdžeralda tumači kao „Hemingvejevu opsednutost muškošću, androginijom i *queer* seksualnostima uopšte” koja ga goni da vešto koristi svog (najboljeg – A. Ž. K.) prijatelja kako bi uvećao sopstvenu sliku u javnosti (Lynn 1987: 284–285).

Pažljivo čitanje Hemingvejevih pisama pokazuje da se Hemingvej u velikoj meri bavio odnosom Skota i Zelde, Skotovim pisanjem i načinom života. Mada neretko bezobziran u izjavama, Hemingvej se prema Ficdžeraldu, čini se, ophodio iz iskrenih pobuda. U pismu iz 1925. godine, Hemingvej kaže da je *Veliki Getsbi* (*The Great Gatsby*, 1925) prvoklasna knjiga (SL: 163). Siguran da mu je roman *Blaga je noć* (*Tender is the Night*, 1934) „najbolja knjiga, ako se izuzmu neki delovi *Velikog Getsbija*” (ibid., 305), Hemingvej bodri Ficdžeralda da ga završi, hrabri da izađe iz depresije i nastavi da piše. On ga istovremeno upozorava da svi ponekad izgube inspiraciju,²²⁴ i uđu u period kada im se čini da nikada više neće biti u stanju da pišu. Hemingvej insistira da se „mora nastaviti kad je najteže, a pisanje će već postati bolje s iskustvom” (ibid., 306–307). Premda zasigurno opsednut razmišljanjima o sopstvenom stvaralaštvu i periodima kreativne nemoći, Hemingvejeva boja glasa postaje drugačija kada se obraća Ficdžeraldu što pokazuje da ga ne izjednačava s drugima. U pismima upućenim Ficdžeraldu ne izostaje čestita želja da neko u koga veruje pobedi zle misli i krene dalje. Hemingvej ističe da „nikada s Ficdžeraldом nije bio ni superioran ni inferioran jer među ozbiljnim piscima nema suparništva – svima je podjednako teško” (ibid., 310).

Da su Hemingvejevi poetički pogledi skriveni među savetima prijateljima-piscima pokazuje nam Hemingvejev predlog upućen Ficdžeraldu da „ne izmišlja za knjigu nešto što se stvarno ne bi desilo – mora se iskreno izmaštati, bez varanja”, tj. izmišljati iz nečeg što nam je poznato, posmatrati i slušati (ibid., 407). Jedna od Hemingvejevih preporuka Ficdžeraldu posebno otkriva Hemingvejev pogled na vezu između pišćevog života i njegovog pisanja:

²²⁴ Hemingvej koristi engl. *bloom* (doslovno *procvetalo*), ali i engl. *juice*, što u značenju *sok* ili *tečnost* asocira na *oticanje emocije*. Videti: 2.4.3.

Zaboravi na svoju ličnu tragediju. Svi smo ti mi surovo kažnjeni od samog početka i neizostavno moraš da doživiš ogroman bol pre nego što počneš ozbiljno da pišeš. Ali kada te neko ili nešto đavolski povredi, iskoristi to – nemoj da varaš: budi dosledan tome kao što je naučnik svom radu – i nemoj da misliš da je bilo šta što se dešava sad od velikog značaja samo zato što se to tebi, ili nekom tvom, događa.

(ibid., 408)²²⁵

Nekoliko Hemingvejevih teorijskih pogleda zaodeno je u formu ličnog saveta prijatelju – pisac ne bi trebalo da razmišlja o svojoj tragediji jer nas ona nikada ne zadesi odjednom, oduvek je tu; pisac mora da iskusi veliki bol pre nego postane pravi pisac; pisac treba da iskoristi svoj bol u svrhe književnosti; prava književnost ne sme da vara; treba biti posvećen svom delu kao naučnik; ne treba misliti da su pojedinačni ljudi i njihove sudbine uopšte važni. Ovo ne mogu biti reči hvalisavca, već reči pisca kome je stalo do sebe, svog prijatelja i, najpre, književnog dela, svog i tuđeg. Jer, kako kaže, „kad patimo ne patimo zbog sebe nego zbog drugih” (ibid., 431).²²⁶ Hemingvej žali što je Ficdžerald za ženu uzeo Zeldu koja ga, iz ljubomore prema njegovom pisanju, uništava, nadajući se ipak da „pravi pisci uvek povrate snagu, samo ukoliko nastave da pišu kako treba” (ibid., 408). Hemingvej ne prestaje da hvali Ficdžeraldov roman *Blaga je noć*,²²⁷ ali i dalje ne može da poveruje u količinu Ficdžeraldovog samoponiženja pijanstvom. Hemingvej smatra da Ficdžerald „toliko uzdiže mladost da je gotovo zaboravio da se iz nje ne ide direktno u starost” (ibid., 428). Još jednom kazujući slično – da ovaj toliko voli mladost da je preskočio zrelo doba i postao senilan – Hemingvej sugerise da Ficdžerald nije dovoljno muškarac. Pošto se Ficdžerald uvek osećao nedovoljno muževnim jer nije išao u rat, Hemingvej ga teši uveren da i „kukavice mogu biti dobri pisci” (ibid., 438).²²⁸

²²⁵ U originalu: “Forget your personal tragedy. We are all bitched from the start and you especially have to be hurt like hell before you can write seriously. But when you get the damned hurt use it – don’t cheat with it. Be as faithful to it as a scientist – but don’t think anything is of any importance because it happens to you or anyone belonging to you”.

²²⁶ Hemingvej 1936. godine piše Maksvelu Perkinsu koliko mu je stalo da Ficdžerald prebrodi krizu i izađe iz perioda kreativne nemoći (SL: 438).

²²⁷ Hemingvej donosi konačan sud o Ficdžeraldovom delu i kaže da je njegov najbolji roman *Blaga je noć*, a od priča izdvaja „Bogatog dečaka” (“The Rich Boy”) i „Ponovo u Vavilonu” (“Babylon Revisited”) (ibid., 695).

²²⁸ Hemingvej se jednom našalio s njim da bi „to što žali što nije učestvovao u ratu bilo isto kao i kad bi bio utučen što nije preživeo zemljotres u San Francisku” (ibid., 689).

Hemingvejeve konstrukcije sopstvenog imidža u javnosti jesu svesne što pokazuje npr. činjenica da Hemingvej Ficdžeralda naziva „bratom pederastom” (ibid., 267). Hemingvej takođe namerno priziva asocijacije ženskosti u opisu Ficdžeraldovog fizičkog izgleda kada se usredsređuje na njegovu „lepu, talasastu kosu, visoko čelo, ustreptale oči, prelep nos, lepe uši i, naročito, prefinjene dugačke usne koje zabrinjavaju posmatrača” (MF: 84). Implicirajući da rod njegovog prijatelja nije normativan, Hemingvej se, bez sumnje, poigrava uvreženim idejama o maskulinom i femininom. *Ogoljavanje* Ficdžeralda još više se pojačava neprijatnim Hemingvejevim pitanjem da li je sa ženom spavao pre braka, posle čega dolazi do čudne promene – Skota obliva znoj, ubledelo lice mu se grči i on konačno postaje „prava maska smrti, tu pred Hemingvejevim očima” (ibid., 86). Odnos Hemingveja i Ficdžeralda prepun je ambivalentnih seksualnih insinuacija. Ernestu je zabavno da gleda Skota kako pije vino iz flaše, a to osećanje poredi sa „uzbuđenjem devojke koja se prvi put kupala gola bez kupaćeg kostima” (ibid., 95). Hemingvej svom prijatelju posvećuje čak tri od devetnaest poglavlja knjige *Pokretni praznik* kako bi javnosti objasnio ko je zapravo Francis Skot Ficdžerald. Hemingvej tu svog prijatelja predstavlja kao pisca koji je potrošio svoj talenat nesiguran u sopstvenu seksualnost, muškarca koji je bio ljubomor na svoju ženu i pisca opsednutog zdravljem i kreativnim sposobnostima.²²⁹

Sasvim suprotno ranijoj izjavi da među dobrim piscima nema suparništva, Hemingvej priznaje da se u odnosu s Ficdžeraldом uvek osećao kao „žilavi mali dečak koji se podsmeva nežnom, ali talentovanom dečkiću” (SL: 483). On takođe kaže da nikad naročito nije imao poštovanja prema Ficdžeraldу osim što se divio njegovom velikom, ali protraćenom talentu (ibid., 689). Hemingvej odlučuje da iznova ogoljeno progovori o njemu deset godina posle njegove smrti, osećajući potrebu da ga, u izvesnom smislu, opravda,²³⁰ pa kaže da kad god bi Ficdžerald počeo ozbiljno da piše, Zelda bi mu zadala težak udarac. Po Hemingveju, jednom neprijatnom epizodom Zelda zauvek određuje muževljev osećaj seksualne nepodobnosti, iz kog je on „želeo da ga izbavi, ali nije uspeo” (ibid., 690). Hemingvej kaže da mrzi Zeldu koliko i svoju majku,

²²⁹ U vrlo humorističnom tonu Hemingvej Ficdžeralda oslikava kao zaplašenog hipohondra. Videti MF: 96–101.

²³⁰ Ficdžerald umire 1940. godine. Hemingvej navodi kako bi „voleo da je Ficdžerald živ pa da mu pokaže ovo pismo da ne pomisli da mu priča iza leđa”. Hemingvej je pomagao Arturu Mizeneru u pisanju Ficdžeraldove biografije *Daleko od raja* (*The Far Side of Paradise*, 1951).

i opisuje je kao nevernu,²³¹ šizofrenu i ljubomornu na muževljevo pisanje,²³² nikad joj ne oprostivši što je upropastila Ficdžeraldov talenat i oduzela mu seksualnu samouverenost (ibid., 834–835).²³³ Kenet Lin se pita da li je Hemingvej ogoljavanjem Ficdžeraldove intime u javnosti zapravo želeo da se osveti Zeldi, i pretpostavlja da se u Hemingvejevim napadima na nju krije „njegov sopstveni strah od takve vrste žena: manipulativnih kučki koje uništavaju piščev talenat i želju za radom”. Ovaj Hemingvejev biograf i psihoanalitički kritičar ide i dalje od toga poigravajući se idejom da je Hemingvej proučavao i iskoristio Zeldu za prikazivanje svojih junakinja (Lynn 1987: 285–288).²³⁴ Hemingvej Ficdžeralda opisuje kao romantičnog, ambicioznog, talentovanog, velikodušnog, šarmantnog (dok je bio trezan) muškarca i pisca, ali i kao „čoveka sramne potrebe da se divi herojima” (SL: 690).²³⁵ Hemingvej ističe „koliko je mrsko biti nečiji heroj kao što zna da je on bio njegov” (ibid., 717). Hemingvej je uveren da je „Skot mogao da bude bolji od bilo kog autora da je samo znao da dovrši knjigu”. Kroz davanje suda o Ficdžeraldovoj književnosti Hemingvej progovara o vrsnom pisanju:

Uživam čitajući ga kada je dobar ali se razbesnim kada nije bolji. Želim mu sreću, koja mu je svakako potrebna, jer on ima jednu veliku i *neizlečivu manu*; njega *ne možeš ponovo da čitaš*. Jer, dok ga čitaš ponovo, ti si sve vreme svestan kako te je *prevario* prilikom prvog čitanja. U istinski dobrom književnom delu, bez obzira koliko puta ga čitaš, ti ne

²³¹ Ficdžeraldovo prepričavanje njene nevere s jednim francuskim avijatičarem Hemingvej drži „jednom od najtužnijih priča koje je u životu čuo” (ibid., 102).

²³² U *Pokretnom prazniku* Hemingvej potanko opisuje kako je Zelda namerno odvajala Skota od pisanja. Videti: ibid., 106–109.

²³³ Ovaj događaj podseća na izmišljenu anegdotu: Zelda je mužu jednom prilikom otvoreno rekla da je veličina njegovog penisa razlog za njeno seksualno nezadovoljstvo, zbog čega Ficdžerald postaje toliko nesiguran u sebe da nikada nije ni uzeo u obzir mogućnost da bude s nekom drugom ženom, osim kad je Zelda, posle više nervnih slomova, potpuno poludela. Hemingvej je pokušao da ga razuveri da je veličina penisa važna za seksualno zadovoljstvo žene proverivši i sam da li je s njim sve u redu odlaskom u muški toalet (SL: 690). Hemingvej na ovaj način izvodi performativnu ulogu posmatrača i sudije. Ovaj događaj Hemingvej detaljno opisuje i u *Pokretnom prazniku*, naslovivši celo jedno poglavlje „Stvar veličine” (“A Matter of Measurements”). Videti MF: 112–114. Hemingvej priziva u svest ovu epizodu u delu *Kao svitanje* kada pominje sopstvenu s Meri i kaže da „kad se ljudi vole nema pominjanja veličine – onda su tačno kako treba da budu u krevetu” (TAFL: 298).

²³⁴ Zelda je poslužila kao model za Lejdi Bret Ešli iz romana *Sunce se ponovo rađa* zbog običaja da koketira u prošlosti, kao i za Ketrin iz romana *Rajski vrt* (*The Garden of Eden*) zbog ludila. Hemingvej je bio svestan Zeldine seksualnosti otelotvorene u „njenoj prelepoj poput zlata tamnoplavoj kosi, preplanulom dečaćkom licu i bistrim, smirenim očima jastreba” (MF: 103; 111).

²³⁵ Treznog Ficdžeralda Hemingvej opisuje kao izuzetno prijatnog i finog u ophođenju prema ljudima, a pijanog vrlo drskog (ibid., 109–110). Hemingvej Ficdžeralda pejorativno opisuje naročito pedesetih godina. Na primer, 1951. godine naziva ga „plašljivim anđelom, pijancem, lažovom i prevarantom” (SL: 726).

znaš kako je piscu pošlo za rukom da te zavara. *A to je zato što u svim velikim književnim delima postoji jedna misterija, i ona se ne da razložiti.* Ona postojano traje. I svaki put kada ponovo čitaš ovakvo delo, ti vidiš ili naučiš nešto novo. Ti, u stvari, ne vidiš taj mehanizam *prevare* na koji si naseo kod prvog čitanja. [...] Pravi pisac trebalo bi da je u stanju to da postigne, a što ne možemo da definišemo jednom prostom izjavnom rečenicom.

(ibid., 770; kurziv A. Ž. K.)²³⁶

Možda se uistinu Ficdžerald može Hemingvejevim rečima jednostavno opisati kao „američki pisac s početka XX veka koji je živeo u Parizu i inostranstvu, napisao dve sjajne knjige i jednu koja bi sigurno bila sjajna da je završena” (MF: 114).

2.4 Ernest Hemingvej: pisanje i rod

„Usuđujući se da zađe u teritoriju teoretičara” (Ibañez 2004: 158), Hemingvej je postao „kritičar iako mu to nije bila namera” (Fuchs 1965: 431).²³⁷ To što je sam često govorio da pisac ne treba da daje kritička objašnjenja svog dela urednici Čarls Skribner Mlađi i Lari Filips (Larry W. Phillips) tumače Hemingvejevim sujeverjem, s obzirom na to da je smatrao da objašnjavanje procesa pisanja ili sopstvenog stvaralaštva donosi lošu sreću. Uprkos njemu samom, Hemingvejevi komentari o pisanju razasuti su po njegovim pismima, intervjuima, delima dokumentarne literature, te delimo stav da „zajedno čine ne tako mali korpus estetičkih pogleda” (OW: ix–xi).²³⁸

²³⁶ U originalu: “I enjoy reading him when he is good but always feel like hell that he is not better. I wish him luck and he needs it because he has the one great and *un-curable defect*; you *can't re-read* him. When you re-read him you are conscious all the time of how he *fooled* you the first time. In truly good writing no matter how many times you read it you do not know how it is done. *That is because there is a mystery in all great writing and that mystery does not dissect out.* It continues and it is always valid. Each time you re-read you see or learn something new. You do not just see the mechanics of how you were *tricked* in the first place. [...] A real writer should be able to make this thing which we do not define with a simple declarative sentence”.

²³⁷ U originalu: “a critic in spite of himself”. „Diskursom o estetici pisanja” smatra se Hemingvejevo delo *Smrt u podne* (Wagner-Martin 2004: 63), u kome se pred kraj njenih potpoglavlja opis borbe s bikovima pretvara u Hemingvejeve poglede o pisanju.

²³⁸ Naše istraživanje neposredno koristi sve pomenute izvore, s izuzetkom sakupljenih tekstova četiri decenije Hemingvejeve žurnalistike i reportaže, *Novinar (By-Line)*, koje čitamo posredno iz dela *O pisanju* (ur. Lari Filips) i dosledno navodimo kao OW.

2.4.1 Posvećenost pisanju i *opšti* poetički pogledi

Hemingvejevu posvećenost pisanju nemoguće je u dovoljnoj meri naglasiti – sam kaže kako je „oduvek želeo da postane dobar američki pisac” (SL: 711), kao i da je „pisanje mnogo komplikovanije od umiranja” (ibid., 481).²³⁹ Biografska legenda koja se oko Hemingveja uobličila povremeno otežava njegov stvaralački put jer ga javnost ne predstavlja uvek kao pisca i radije se fokusira na njegove uloge vojnika, lovca ili pijanice (ibid., 712). Hemingvej rano shvata da se mora nastaviti s pisanjem uprkos svojoj buci, tj. prvenstveno ljudima koji su smetnja stvaranju. Hemingvej „uvek nosi sveščicu sa sobom u potrazi za mirom” (MF: 53) i dobro osvetljenim mestom.²⁴⁰ Hemingvejeva potreba za prepravljanjem napisanog i traženjem savršene reči neretko se pretvara u opsesiju²⁴¹ – „da bi se emocija, svaki osećaj, prizor ili mesto prenelo na čitaoca napisano mora ponovo da se pročita i da se od teksta stvori jedinstvena celina” (OW: 51; 44).²⁴² Hemingvej ističe da „treba stati baš kada pisanje ide dobro i kad se zna kako će se tekst dalje odvijati i dozvoliti podsvesti da radi” (ibid., 41–42). Posle protraćenog dana provedenog u nepisanju, Hemingvej oseća „usamljenost koja podseća na smrt” (MF: 97) jer „pisanje je jedina stvar zbog koje se uvek oseća dobro” (GHOA: 48). Svoju tzv. teoriju ledenog brega²⁴³ Hemingvej objašnjava u delu *Smrt u podne* na sledeći način:

Ako prozni pisac dovoljno poznaje temu o kojoj piše, on može i da izostavi neke njemu poznate stvari a čitalac će, ako pisac piše dovoljno iskreno, osećati te stvari toliko snažno da će delovati kao da su bile navedene u tekstu. Ledeni breg se kreće dostojanstveno zahvaljujući

²³⁹ Hemingvej ističe kako pisac mora da nastavi s pisanjem čak i „kada voda koja nadolazi preti da ga potopi dok se penje uz Staru Kulu” (SL: 473). Hemingvejeva metafora poplave ukazuje na žensku emotivnost ili nabujalost osećanja. Težinu pisanja pominje i u *Zelenim bregovima Afrike*. Videti GHOA: 72.

²⁴⁰ Metaforika priče „Čisto, dobro osvetljeno mesto”.

²⁴¹ Hemingvej prepravlja roman *Preko reke i u šumu* dvesta šesti put (SL: 711), i detaljno obaveštava urednike o tačnom broju reči koje je tog dana napisao (ibid., 489). Na Hemingveja su snažno uticali pogledi Marka Tvena o pisanju, npr. onaj kada Tven upozorava da „pisac mora da odbaci višak i upotrebi pravu reč, a neku koja će joj biti bliska” (Chase 2008: 326).

²⁴² Hemingvej kaže da je za pisanje potrebna stroga disciplina (MF: 7).

²⁴³ Hemingvejeva teorija ledenog brega verovatno je bila podstaknuta i geološkim istraživanjima i debatom koja se vodila između dve škole koje su se bavile morfologijom Zemlje i ulogom leda: glečerska škola (the land-ice/glacier school) koju je zastupao Luj Agasi (Louis Agassiz) i škola ledenog brega (the sea-ice/iceberg school) čiji je jedan od predstavnika bio Čarls Darwin. Posle 1842. godine, kada je sve više bio zaokupljen radom o životinjskim vrstama, Darwin se vraća na ispitivanje strukture ledenog brega i činjenicu da uvek samo mali njegov deo izranja iz vode (Mills 1983: 110; 122).

samo jednoj osmini koja se nalazi iznad površine vode. Pisac koji izostavlja stvari jer ih ne poznaje samo ostavlja rupe u svom književnom delu. Pisac koji toliko malo ceni ozbiljnost pisanja da je nestrpljiv da pokaže drugim ljudima svoje obrazovanje, kulturu i dobro vaspitanje, samo je jedna obična papiga. I ovo zapamti; nemoj da mešaš ozbiljnog pisca sa velikim piscem. Ozbiljan pisac može biti soko ili jastreb, čak i papiga, ali veliki pisac uvek mora biti sova.

(DIA: 165)²⁴⁴

U *Pokretnom prazniku* Hemingvej kaže da veruje u ovu teoriju jer „sve što se izostavlja priču samo osnažuje, a čitaoci osećaju mnogo više nego što razumeju” (MF: 43).²⁴⁵ U jednom od intervjua Hemingvej ističe uverenje da „ukoliko pisac izostavi izvesni deo teksta zato što temu ne poznaje dovoljno, u tekstu ostaje rupa”. Potrebno je, međutim, kaže Hemingvej, ukloniti nepotrebnu informaciju (Hemingway, prema Brucoli 1986: 125). Hemingvejova revolucionarna teorija pretpostavlja da se čitavih sedam osmina teksta može izostaviti. Po Beatris Ibanjéz minimum verbalne rečitosti Hemingvejevih priča umanjuje mogućnost lingvističkog iskrivljenja teksta. Potisnuti tekstualni sadržaji postaju podjednako važni kao i ono što je tekstom rečeno, a nepotpuna forma aktivira čitaočevu maštu. Ova kritičarka s pravom upozorava da se značenje Hemingvejevog teksta artikuliše „podjednako izrečenom i neizrečenom informacijom” (Ibañez 2004: 156–157). Hemingvejevu teoriju ledenog brega možda treba videti u svetlu piščeve idealizacije umetnosti i uzdizanja autoriteta sopstvene umetničke pozicije. Hemingvej od čitalaca traži da izerovski popune praznine teksta i dopru preko doslovno rečenog, tj. vidljivog. Imajući ovu teoriju na umu, izostavljanje najvažnije informacije moglo bi se odnositi i na teme roda u Hemingvejevom delu jer čitalac neretko naslućuje više nego što zna,²⁴⁶ iako je često u tumačenju dovoljno usredsrediti se na ono što u Hemingvejevim pričama ostaje.

²⁴⁴ U originalu: “If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an iceberg is due to only one-eighth of it being above water. A writer who omits things because he does not know them only makes hollow places in his writing. A writer who appreciates the seriousness of writing so little that he is anxious to make people see he is formally educated, cultured or well-bred is merely a popinjay. And this too remember; a serious writer is not to be confounded with a solemn writer. A serious writer may be a hawk or a buzzard or even a popinjay, but a solemn writer is always a bloody owl”.

²⁴⁵ U priči „Van sezone” (“Out of Season”) Hemingvej ne kaže da se starac obesio (MF: 43).

²⁴⁶ Karlos Bejker upoređuje Hemingvejevu teoriju ledenog brega s konceptom *nejasnog znanja* (dusky knowledge) Henrija Dejvida Toroa koji podrazumeva da stvari nose i neke druge konotacije ispod sloja prikazanih oblika i boja, kao i s *lebdećim subjektom* (the hovering subject) Henrija Džejmsa koji se nazire

Ovako opisanu tehniku izostavljanja trebalo bi takođe dovesti u vezu s uticajem slikarstva Pola Sezana na Hemingvejevo stvaralaštvo. Njegovi verbalni pejzaži, baš kao Sezanove slike, nekad „samo pojedinačnim detaljem postižu osnaženo osećanje i pojačanu bistrinu” (Gaillard 1999: 65–67). Naročito bi trebalo obratiti pažnju na „mesta u Hemingvejevim pričama koja podsećaju na delove Sezanovog platna oslikane belom bojom” (Johnston 1984a: 36).²⁴⁷ Slažemo se s kritičkim sudom koji Hemingvejevo pisanje naziva multifokalnom estetikom i poredi s „glečermom višestrukih pogleda” (Trodd 2009: 210; 216). Hemingvejeva proza istovremeno obitava na dva nivoa – eksplicitnom i implicitnom – pa ispod površinskog sloja možemo tragati za „skrivenim, potisnutim ili podsvesnim sadržajem” (Johnston 1984b: 69).²⁴⁸ Hemingvejevu veštu umetnost prikrivanja (ibid., 71) mogli bismo, mada u psihoanalitičkom ključu, razumeti kao „palimpsest brisanja i precrtavanja Hemingvejeve porodične drame” (Lynn 1987: 158). Vladislava Gordić Petković takođe pominje Hemingvejevu tišinu kojom „prećutkivanje biva rečito”, i objašnjava kako Hemingvej svojom rečenicom „iskušava donju granicu komunikativnosti”, a „tišina postaje umetničko sredstvo izražavanja” (Gordić 2000: 143; 147).

Emori Eliot (Emory Elliott) ističe kako Ernest Hemingvej ne zaslužuje epitet glupog vola,²⁴⁹ tj. naziv najneintelektualnijeg pisca među modernistima, „jednostavno zbog toga što je puno čitao” (Elliott 1991: 321). Hemingvej smatra da „pisac treba da pročita sve kako bi znao od čega da bude bolji”, kao i da nema smisla pisati nešto što je već napisano, ako se ne može biti bolji od toga. Hemingvej zato insistira da pisac ima obavezu da napiše nešto što ranije nije napisano, ili da bude bolji od mrtvih pisaca (OW: 91–93), objašnjavajući doprinos svakog sledećeg pisca ukupnom znanju na sledeći način:

putem aluzije (Baker 1956: 178; 185). Pisci po Hemingveju moraju biti nepristrasni posmatrači, a njihova vizija objektivna. Bejker ukazuje na Hemingvejev estetički princip „discipline dvostruke percepcije”, kojim se spoljašnje spaja s unutrašnjim. Do Hemingvejevih objektivnih korelativa dolazi se neposrednim iskustvom koje u sebi nosi duboke emotivne nagoveštaje, a čije prepoznavanje prevashodno zavisi od čitaočeve osetljivosti. Po njemu, postoje dve vrste objektivnih korelativa u Hemingvejevom delu: *stvari u kontekstu* (things-in-context) i *stvari u pokretu* (things-in-motion) (ibid., 55–57). Ne sme se, takođe, ni prenebrežiti uticaj Džojsove epifanije na Hemingvejevo delo, po kojoj je „istina u najboljem slučaju prolazan, kratkotrajan, intenzivno lični trenutak koji umetnik pokušava da uhvati” (Quinn 2004: 208), a stanja uma Hemingvejevih junaka i junakinja vezana za spoljašnje događaje.

²⁴⁷ Detaljnije o Sezanovoj tehnici i njenom uticaju na Hemingveja videti Gaillard Jr. 1999 ili Johnston 1984a.

²⁴⁸ Detaljnije o uticaju Sigmunda Frojda i njegovog koncepta sna na Hemingvejevo stvaralaštvo videti Johnston 1984b.

²⁴⁹ Aluzija na epitet koji mu dodeljuje Vindam Luis.

Svaki roman koji je iskreno napisan daje svoj doprinos ukupnom znanju koje se daje na raspolaganje sledećem piscu koji dolazi, ali taj sledeći mora i da plati, uvek, određenim procentom svog iskustva da bi mogao da razume i asimiluje ono što mu je po rođenju dato za pravo kao dostupno, kao i ono što, zauzvrat, mora da ostavi za sobom.

(DIA: 164–165)²⁵⁰

Hemingvej naglašava kako rani klasici američke književnosti²⁵¹ nisu shvatili da svaki novi klasik ne sme da liči na prethodnog: „Klasik ima pravo da krade od bilo kog pisca od koga je bolji, samo ne od drugog klasika. Neki pisci su rođeni samo kako bi pomogli nekom drugom piscu da napiše jednu rečenicu” (GHOA: 14).

Svakom umetniku neophodna je osama kako bi stvarao. Verujemo da stvaranje književno-umetničkog dela ne zavisi isključivo od pola samog pisca, svesni pritom istorijskog značaja feminističke kritike Virdžinije Vulf i njenog naglašavanja nužnosti zasebnog prostora potrebnog ženama da neometano pišu i izlaženja žena iz zajedničke dnevne sobe (Woolf 2005: 567; 604). Za Hemingveja „ljudi su često smetnja pisanju” (SL: 437). Kreativni čin morao bi isključiti sve druge i izolovati umetnika u sopstveni svet, jer, kako kaže, „pisanje je usamljenički posao” (SL: 649). Deo njegovog govora po prijemu Nobelove nagrade 1954. godine ukazuje, između ostalog, na usamljenost piščevog života:

Pisanje je, u najboljem slučaju, život usamljenika. Udruženja samo ublažavaju usamljenost pisca ali ja sumnjam da ona uopšte mogu i da poprave njegovo pisanje. Razvijajući svoj ugled u javnosti pisac odbacuje svoju samoću i često njegov rad postane lošiji. Jer on svoj posao radi u samoći i, ako je dovoljno dobar pisac, on mora da se suočava sa večnošću ili pak njenim nedostatkom, i to svakog dana. [...] Pravom piscu svaka knjiga trebalo bi da predstavlja nov početak, gde on ponovo pokušava da dostigne ono što mu je izvan domašaja. Pisac treba uvek da pokušava da uradi nešto što nikada niko nije, ili nešto što su drugi bezuspešno pokušavali. Tek tada će, uz mnogo sreće, on i uspeti u tome.

(Hemingway, prema Bruccoli 1986: 196)²⁵²

²⁵⁰ U originalu: “Every novel which is truly written contributes to the total of knowledge which is there at the disposal of the next writer who comes, but the next writer must pay, always, a certain nominal percentage in experience to be able to understand and assimilate what is available at his birthright and what he must, in turn, take his departure from”.

²⁵¹ Ralf Voldo Emerson i Nataniyel Hotorn. Hemingvej Emersona u *Zelenim bregovima Afrike* naziva dobrim piscem (GHOA: 14).

²⁵² U originalu: “Writing, at its best, is a lonely life. Organizations for writers palliate the writer’s loneliness but I doubt if they improve his writing. He grows in public stature as he sheds his loneliness

Hemingvejevu želju za usamljenim životom pisca možemo shvatiti i u smislu njegove (ne)omiljenosti i konstruisane slike o njemu u ne samo akademskoj javnosti. Prevažodno imajući u vidu svoj divovski imidž, Hemingvej ističe da se „književno delo kvvari uzdizanjem pisca u javnosti” (OW: 63).²⁵³

2.4.2 Rodno obojeni pogledi na pisanje

Rena Sanderson ukazuje na činjenicu da Hemingvej o pisanju razmišlja i u kontekstu roda, između ostalog i zato što feminizuje cenzuru poredeći je s procesom oduzimanja muškosti. Hemingvej se istovremeno plaši da bi ženski pisci i ženski uticaj u izdavačkoj industriji mogli da stigmatizuju profesiju književnika kao ženskastu, a time posredno obezvrede pisanje muških pisaca (Sanderson 1996: 183). Pokazujući koliko mu je cenzura mrska, Hemingvej se bori za sve reči koje se nalaze u romanu *Sunce se ponovo rađa*, objašnjavajući urednicima da je neizmerno važno knjizi „ništa ne dodati niti oduzeti” (SL: 215). Osim ove vrste feminizacije, Hemingvej feminizuje i *nepravu* vrstu pisanja koju naziva misticizmom pisca koji leži nag na krevetu i zapisuje stvari koje mu Bog javlja. Opisom koji je vidno podstaknut razmišljanjima o rodu, Hemingvej koristi termin „pisanje kao kompenzacija muškosti” (erectile writing)²⁵⁴ kako bi čitaocima objasnio pseudonaučni stil, prepun lažno misterioznih i zamagljenih izjava pisca koji nije u stanju da napiše jednu jasnu rečenicu. Hemingvej tvrdi da ova vrsta pisanja odiše falusnim slikama prepunim sentimentalizovanog lažnog misticizma. Po njemu, pravi misticizam „ne bi trebalo brkati s nesposobnošću da se piše, ili potrebom

and often his work deteriorates. For he does his work alone and if he is a good enough writer he must face eternity, or the lack of it, each day. [...] For a true writer each book should be a new beginning where he tries again for something that is beyond attainment. He should always try for something that has never been done or that others have tried and failed. Then sometimes, with great luck, he will succeed”. Govor je 10. decembra 1954. godine umesto Hemingveja pročitao Džon M. Kabot (John M. Cabot), tadašnji američki ambasador u Švedskoj.

²⁵³ U još jednom značenju samoće pisca, Hemingvej u *Zelenim bregovima Afrike* i *Pokretnom prazniku* kaže kako pisac dok piše ne treba da se sastaje s drugim piscima, niti da sluša njihove savete (ibid., 15; MF: 110).

²⁵⁴ Koristimo slobodniji prevod izraza *erectile writing*, verujući da njime dobro pokazujemo Hemingvejevo intendirano značenje. Vladislava Gordić Petković koristi izraz „erektivni pisac” (Gordić 2000: 42). Hemingvejeva maskulinizacija pisanja vidi se i u njegovom čestom pisanju stojeći (SL: 700), što nas neodoljivo podseća na sliku iz pesme „Početak” Adrijen Rič: „U susednoj sobi spava muškarac / proveo je ceo dan / stojeći, hitao kamenje u crni vir / što čuva svoje crnilo / Izvan okvira njegovog sna mi posrćemo uzbrdo / s rukom u ruci, posrćemo i vodimo jedna drugu / preko ispucale vulkanske stene” (Rič 1996: 122).

da se prikrije ili lažira nedostatak znanja ili nemoć da se stvari prikažu na jasan način” (DIA: 46–47).

Hemingvejeva „čudnovata sprega između seksualne potencije i kreativne sposobnosti” (Kottler 2006: 86) vidi se u odlomku iz *Pokretnog praznika* gde Hemingvej našu pažnju usredsređuje na lepu devojk u prolazu koju slučajno zapazi dok piše u kafeu, a koja uspeva da na trenutak zaustavi njegovu priču, samo kako bi ga potom još više podstakla na stvaranje, posle čega on nastavlja s pisanjem i oseća da mu devojka i Pariz potpuno pripadaju, a on olovci i papiru, kada priča na neko vreme nastavlja samu sebe da piše. Hemingvejevo asocijativno povezivanje stvaralačkog sa seksualnim činom vidi se kada kaže da se „posle pisanja oseća prazno kao posle vođenja ljubavi”. Po završetku priče, Hemingvej se umoran vraća stvarnom svetu i „nada da nije propustio ništa važno” (MF: 3). Hemingvejevi pogledi na pisanje očituju prenaplašeno uzdizanje seksualnog čina. Hemingvej se neretko uzdržavao od seksualne aktivnosti verujući da će time očuvati sposobnost da piše. Primera radi, Hemingvej kaže kako je jednom prilikom poslao suprugu (Meri – A. Ž. K.) na put kako bi mogao da piše (SL: 792). Po njemu, objavljene knjige jednog pisca jesu „destruktivne za samo pisanje, čak pogubnije i od prekomernog vođenja ljubavi” (ibid., 785). Suprotno mišljenje, međutim, Hemingvej iznosi kada kaže da je „fizička iscrpljenost tela od vođenja ljubavi korisna za pisanje” (MF: 15), posle kog se inače oseća emocionalno iscrpljen (SL: 778).²⁵⁵ Pošto je knjiga objekat ženskog roda, Hemingvejeva teška borba pisanja mogla bi se shvatiti i kao falusno ispisivanje po ženskom telu koje nestrpljivo očekuje (ibid., 453).²⁵⁶ Čin pisanja zaoštrenom olovkom on upoređuje s činom vođenja ljubavi s lepom devojkom, dok sam čin dodirivanja olovke i papira predstavlja kao „snažno i produktivno spajanje sila prisutnih u seksualnoj želji i kreativnoj energiji” (Pizer 1990: 174).

Hemingvej se često iznuruje od prekomernog rada i prekomerne brige, iako shvata da „mora da se odmori kako bi nastavio da piše bolje” (SL: 752). Osim samoizazvanog umora, Hemingveju i zdravstvene tegobe povremeno onemogućavaju

²⁵⁵ Hemingvej insistira da se fizičko zadovoljstvo sasvim razlikuje od zadovoljstva koje oseća dok piše (SL: 431).

²⁵⁶ U originalu: “Have been working very hard on this book. She pretty near over. [...] Going to finish this book”.

pisanje,²⁵⁷ zbog čega biva frustriran posledičnom fizičkom i kreativnom nemoći. Hemingvej hranu i piće takođe dovodi u vezu s pisanjem i priznaje da „posle dobre hrane i pića piše bolje” (MF: 4), a razmišljanje o svom delu dok je gladan dobija poseban status (ibid., 44).²⁵⁸ Hemingvej ističe da glad često oštiri njegova čula, a mnogi njegovi junaci i junakinje imaju dobar apetit i veliku žudnju za hranom (ibid., 58). Glad koju oseća za pisanjem Hemingvej *razliveno* poredi s ljubavlju prema zemlji, a time i prema ženi, koja se voli:

I kažem ti sada, dok gledam kroz ovaj tunel od stabala, preko klisure u nebo sa belim oblacima koji prelaze nošeni vetrom, da sam mnogo voleo ovu zemlju i bio srećan baš kao što si i ti nakon provedenih trenutaka sa ženom koju iskreno voliš. Kada, prazan, osećaš kako struji život ponovo kroz tvoje telo i to je to, i što znaš da je nećeš nikada imati celu a ipak ona je tu, i sada, sada možeš da je imaš, i želiš je sve više i više, da je imaš i budeš s njom, i da uživaš u njoj, da je poseduješ i imaš zauvek, toliko dugo, zauvek koje će se iznenada završiti. I tada učiniš da vreme stane, ponekad bude toliko mirno da zatim čekaš da čuješ kako ono ponovo teče, i kako se lagano pokreće. Ali ti nisi sam, jer ako si je zaista voleo srećno i netragično, ona će tebe voleti zauvek; bez obzira koga voli ili kuda ide, ona će tebe voleti još više.

(GHOA: 49)²⁵⁹

Hemingvej radije kaže da *ispisuje* Pamplonu nego da *piše o* Pamploni (DS: 77),²⁶⁰ čime potvrđuje asocijacije koje zemlju shvataju kao potčinjenu ženu, a pisanje kao muško/maskulino. O sopstvenom kapacitetu za pisanje Hemingvej govori kao o bunaru koji se na kraju dana isprazni i preko noći opet napuni (MF: 16). U skladu s metaforom vode, Hemingvej inspiraciju naziva oprobanim sokom (the old juice) (SL: 306), koji se sav troši na knjigu na kojoj trenutno radi (ibid., 606), čime, bez sumnje, upućuje na

²⁵⁷ Paraliza zgloba zbog automobilske nesreće 1930. godine (ibid., 335–336).

²⁵⁸ U originalu: *hunger-thinking*.

²⁵⁹ U originalu: “Now, looking out the tunnel of trees over the ravine at the sky with white clouds moving across in the wind, I loved the country so that I was happy as you are after you have been with a woman that you really love, when, empty, you feel it welling up again and there it is and you can never have it all and yet what there is, now, you can have, and you want more and more, to have, and be, and live in, to possess now again for always, for that long, sudden-ended always; making time stand still, sometimes so very still that afterwards you wait to hear it move, and it is slow in starting. But you are not alone, because if you have ever really loved her happy and untragic, she loves you always; no matter whom she loves nor where she goes she loves you more”.

²⁶⁰ U originalu: “I’ve written Pamplona once and for keeps”.

mušku ejakulaciju – „Bunar je mesto gde se nalazi tvoj sok. Niko ne zna odakle dolazi, a najmanje ti sam” (Hemingway, prema Brucoli 1986: 119).

Hemingvejeva jedina *prava* frustracija je ona do koje dolazi zbog sopstvene stvaralačke nemoći, dok stvari i ljude oko sebe posmatra kroz prizmu njenog pospešivanja ili ukidanja, što možemo ilustrovati njegovim poređenjem sopstvene sposobnosti da piše s konjem, „koga će da zajaše dok se ovaj ne polomi ili ne umre” (SL: 674). Pisanje je neprestano određivalo njegov život, a o njemu je neretko progovarao putem rodno obojenih slika.

2.4.3 Maskulini stil i sentimentalno *oticanje emocije*

Borba s viktorijanskim rodno-seksualnim dihotomijama (muško – žensko, civilizovano – životinjsko) ogleda se i u samom načinu pisanja u modernizmu. Modernistički stil je, između ostalog, čvrst, žilav, jezgrovit i ekonomičan zbog sopstvenog „nerešivog osećanja ambivalentnosti prema figuri svemoćne ženskosti” (Dekoven 2009: 182–183). Opsednuti ženskošću modernistički pisci žele da se nametnu kao klasično muški u kontrastu s „mekim, nejasnim, zbrkanim, kitnjastim, prelivajućim, pridevskim stilom kasnih Viktorijanaca” (ibid., 176). Pošto modernizam kroz svoj stil zapravo pokušava da se izbori sa sopstvenim strahom zbog nove moći žene i jedinstvenom preokupacijom sopstvenog doba rodom, muške modernističke pisce odlikuje naročita mešavina mizoginije i osećanja trijumfalnog maskulinizma. Sam rat znatno doprinosi maskulinizaciji američkih književnih dela i donosi teme „testiranja muških kvaliteta hrabrosti i rizika u trenucima krize” (Bercovitch 1999: 106).

Kritička istraživanja stila Hemingvejeve proze od samog početka kreću u pravcu naglašavanja njenih tipično *muških* svojstava. Naročito tridesetih godina prošlog veka, kada nastaju Hemingvejeva dela za koja se smatra da najviše promovišu normativnu muškost, kritičarska javnost nedvosmisleno ističe muškost Hemingvejevog stila. Dž. B. Priestly (J. B. Priestly) govori o „brutalnom muškom performansu” Ernesta Hemingveja (Priestly, prema Meyers 2005a: 104), Klaus Man (Klaus Mann) o njegovoj „doslednoj muškoj melanholiji” (Mann, prema ibid., 110), dok Leo Gurko Hemingveja naziva vrhunskim tehničarem zbog njegove „verbalno suvonjave, izvežbane proze” (Gurko 1968: 72). Hemingvej daje doprinos tipično modernističkom eksperimentisanju

formom²⁶¹ kroz formu kratke priče kojoj dodeljuje „epizodičnu strukturu, verbalnu štedljivost i ogoljenost duše bez otvorenog prikazivanja emocije”. Nepristrasno sažimanje u njegovom delu nije tehnika ili gramatika, već „suštinski odnos prema životu” (Spiller 1955: 204) i „proizvod sasvim specifičnog pogleda na svet” (Gordimer 1999: 91). Dž. Dž. Benson ukazuje na književni nedostatak Hemingvejevog maskulino uzdržljivog stila, jer njegov nabijen emotivni kapacitet katkad dovodi do prekomerne dramtizacije i moralisanja, kao i prenaplašene emotivne identifikacije s neshvaćenim herojem (Benson 1969a: 189). Hemingvej se služi modernističkim metodama klasične strukture, metaforičnog konteksta, dvosmislenosti ili paradoksa, i mahom koristi zajedničke imenice u kratkim rečenicama i neguje „ton maskuline neposrednosti i verbalne naivnosti” (ibid., 184). Komentarišući Hemingvejevo delo, Ilejn Šovolter (Elaine Showalter) govori o „zoni muškog iskustva” koja zabranjuje pristup ženama, ali i o stegnutom minimalizmu Hemingvejevog govora (Messent 1990: 269).²⁶² Malkolm Bredberi (Malcolm Bradbury) pominje „svet brižljivo odabranog minimuma” Hemingvejeve proze (Bradbury 1992: 94). Karlos Bejker upozorava na maskulinu jačinu njegove proze (Baker 1956: 249).

Već posle prvih objavljenih priča Ernesta Hemingveja govori se o „muškosti njegovog antiliterarnog stila” (Matthews, prema Meyers 2005a: 92). Hemingvejev jezik prepun prostih izjavnih rečenica doslovno se naziva antistilom (Elliott 1991: 319). I dalje, međutim, ostaje nerazjašnjeno pitanje u kojoj meri Hemingvejev stil podleže sentimentalnosti s obzirom na to da njegova namerna izostavljanja pojačavaju emotivni intenzitet teksta, kao i u kojoj meri iz njegove suzdržane spoljašnjosti izbija nešto što bismo mogli nazvati potisnutim romantizmom. Na primeru romana *Sunce se ponovo rađa*, Greg Forter analizira „melanholičnu mučaljivost Hemingvejevog stila” kao nadoknadu za gubitak maskulinog ideala. Hemingvej, tvrdi Forter, romantizuje neispunjenje falusne potencije i jadikuje nad muškošću koja se nikad do kraja ne može oplakati (Forter 2001: 33–34). Pozivajući se upravo na ova istraživanja, Dženifer Hejtok (Jennifer Haytock) se pita da li Hemingvejev stil zapravo ciljano „izvodi heteroseksualnost pozom koja se bavi maskulinitetom” (Haytock 2012: 103) i zaključuje da u njegovom delu muškost ipak pobeđuje svoju zamišljenu suprotnost

²⁶¹ Hemingvejevo delo odlikuje se stilskim inovacijama (Wagner-Martin 2007: 95).

²⁶² Ilejn Šovolter ističe da Hemingvej oseća anksioznost prema ženama (Showalter, prema Sanderson 1996: 183).

(ibid., 114). Hemingvejev maskulinizovani stil kompenzuje emociju koju ne spominje, čime emocija postaje još jača, ili, rekli bismo, još prisutnija u svojoj odsutnosti. Morali bismo se, u izvesnoj meri, složiti s uverenjima da se Hemingvej služi maskulinom maskom ne bi li prikazao preimućstvo muškog/maskulinog nad ženskim/femininim. Hemingvej upravo na ovaj način ukazuje na rodnu različitost, a time i na ženskost u sebi. Nestalnost roda koju Hemingvej uočava prevashodno kao posledicu krize maskuliniteta kojoj je bio svedok, pokreće Hemingvejevo interesovanje za sve opasnosti koje rodna različitost sa sobom nosi u društvu neprijemčivom za nju.

U *Sopstvenoj sobi* Virdžinija Vulf, između ostalog, govori o razlici muške i ženske rečenice i kaže kako su težina i korak muškog uma u neskladu sa ženskim bićem (Woolf 2005: 610). Hemingvejev tipično muški stil pisanja, međutim, u sebi sadrži i kontradikciju – njegova muški stroga i naizgled jednostavna rečenica povremeno prelazi u *žensku*, što je u raskoraku sa stavovima koje su feminističke kritičarke (Ilejn Šovolter, Džudit Feterli) izrecale o njegovom delu. Još davno je uočeno da je Hemingvej „jedan od nežnijih autora po prelivanju svoje duboko emotivne i nežne prirode” (O’Faolain 1962: 113).²⁶³ Sentimentalno *oticanje emocije*²⁶⁴ jeste ono što Hemingveja spaja sa ženskim pismom, oticanje koje se kontroliše oklopom stegnuto i čvrstog muškog stila. En Patnam (Ann Putnam) upozorava da se otpuštanje reči (release of words) smatra ženskim jer mora da progovori o stvarima koliko god one bile neizrecive (Putnam 2002: 128). Najupečatljiviji primer za ovakvu nezaustavljivost emocije upravo su Hemingvejeva pisma, u kojima njegova misao i rečenica nekontrolisano otiču. Nekad ovu nezaustavljivost dobro pokazuju i njegova dela – kada su ga 1959. godine zamolili da napiše članak o suparništvu dva matadora²⁶⁵ za magazine *Život (Life)*, Hemingvej nezaustavljivo piše čitavu knjigu, posthumno objavljenu kao *Opasno leto (The Dangerous Summer)* (DS: ix). Odlomak iz kratke priče „Čudna zemlja” koji opisuje seksualni vrhunac takođe se može tumačiti kao primer oticanja emocije u Hemingvejevom delu:

Dobro je. Ovde smo sad. Ovde. Gde smo. Ovde. O što je dobro, fino, divno je ovde u mraku. Baš je fino, divno ovde. Tako je divno u ovom mraku. U divnom mraku. Molim te čuj me ovde. Veoma nežno ovde

²⁶³ U originalu: “overspilling of a nature fundamentally emotional and tender”.

²⁶⁴ Zahvaljujemo se Biljani Dojčinović na sugestiji po pitanju prevoda našeg izraza *oticanje emocije*.

²⁶⁵ Antonio Ordoñez i Luis Miguel Dominguín.

veoma nežno oh molim te da pažljivo Molim te Molim te vrlo pažljivo.
Hvala ti, pažljivo ah u ovom predivnom mraku.

(CSS: 617)²⁶⁶

Sandra Gilbert i Suzan Gubar pominju mogućnost jezika da izađe iz muškog monopola pokušajem da podseti na žensko pismo Džejmsa Džojisa, kao i činjenicu da su modernisti svesno i namerno brusili svoj stil kako on slučajno ne bi postao ženskast ili rasut (Gilbert and Gubar, prema Forter 2001: 34).²⁶⁷ Hemingvej je, bez sumnje, bio upoznat s ovakvim modernističkim razmišljanjima jer često govori protiv kitnjastog stila (SL: 699).²⁶⁸ Verujemo da se u književnom delu bori sa sentimentalnošću prosute želje, ukoliko pod sentimentalnošću podrazumevamo „da emocija ima veću vrednost od iskrenosti načina koji koristimo da je predstavimo” (Benson 1969b: 23). Ženska tradicija, koja se stereotipno vezuje za emocije želje i čežnje, u Hemingvejevom delu ostaje potisnuta od strane njegove muške emotivne uzdržanosti, ali i ništa manje prisutna.

Naročito imajući u vidu Hemingvejeve kratke priče, Piter Švenger (Peter Schwenger) opisuje Hemingveja kao upadljivo maskulinog pisca čiju prozu karakteriše muževna uzdržanost (Schwenger 1979: 625).²⁶⁹ On objašnjava da Hemingvej prenosi osećanja dok ih paradoksalno izostavlja putem muških rituala praktičnosti i neangažovane opservacije. Iako se Hemingvejevo delo odlikuje uzdržanošću u izboru stila, to se po Švengeru ne odnosi na Hemingvejev izbor predmeta jer njegova proza

²⁶⁶ U originalu: “All right. We’re here. Here. Where we are. Here. Oh the good, fine, lovely here in the dark. What a fine lovely wonderful here. So lovely in the dark. In the lovely dark. Please hear me here. Oh very gently here very gently please carefully Please Please very carefully Thank you carefully oh in the lovely dark”.

²⁶⁷ Reč koju Sandra Gilbert i Suzan Gubar upotrebljavaju jeste *re-Joicing* jezika. Skrećemo pažnju na dvoznačnost ovog neprevodivog pojma na srpski jezik: prvo, njime se ukazuje na to da jezik podseća na tipično žensku Džojsovu rečenicu; drugo, pošto je engl. glagol *rejoice* neprelazan i znači *radovati se, uživati*, njim se upućuje na *jouissance*, imajući u vidu da je u tekstu gramatički nepravilno upotrebljen kao prelazan.

²⁶⁸ U pismu od 3. juna 1950. godine, obraćajući se jednoj od svojih *ćerki* Adrijani Ivančić, Hemingvej ističe kako mu je drago što njena pisma nisu ni kitnjasta ni previše ukrašena.

²⁶⁹ Piter Švenger smatra da u okviru muškog modusa ima mesta za različite stilove, pa ni autori homoseksualnog opredeljenja ne bi trebalo da iz njega budu izbačeni. Junakinje koje se pojavljuju u izrazito muškim delima po pravilu reflektuju ili ugrožavaju maskulinu seksualnost, ili pak samo čekaju, prognane iz muškog sveta. Za procenu sopstvene muževnosti muškarcu nisu merilo druge žene, već drugi muškarci (Schwenger 1979: 630–631). Pošto su reči često jače od realnosti koju predstavljaju, Švenger se pita da li je možda „nepoverenje u reči” karakteristika muškog modusa, i zaključuje da bi u donošenju konačnog suda o njegovom kvalitetu, osim socijalne mitologije, trebalo uzeti u obzir i individualno viđenje, tj. ne samo temu već i varijacije na temu (ibid., 633).

krije veliku emotivnu nabijenost. Pošto je „odnos muškarca prema sopstvenoj muževnosti uvek intimna stvar”, Hemingvejevo delo bi se moglo nazvati „ispovednim pisanjem punim rizika, čak i smrti” (ibid., 626–627). Švenger objašnjava da je maskulinitet (masculinity), zapravo, refleksivna kategorija, tj. istovremeno posmatrač i posmatrani, te razmišljati o svom maskulinitetu znači biti manje maskulin. *Pravi* muškarac je onaj koji dela, a ne onaj koji razmišlja (ibid., 630–631) – razmišljati o svojoj seksualnosti isto je što i dovesti u pitanje celovitost koja je znak muževnosti, priznati pukotinu znači da se muževnost preispituje i revidira, tj. da se suštinski stvara i da nije data, prirodna odlika (ibid., 632). Švenger ističe da iako pišćeva seksualnost može biti upisana u delo, nema pouzdanog kriterijuma koji bi mogao da objasni njegovo bogatstvo i jedinstvenost. Moraju se, naime, uzeti u obzir i tendencije svakog pojedinačnog književnog ostvarenja da kazuje protiv sopstvene seksualne potke. Svaki autor može da izabere muški ili ženski modus, ali isto ih tako može objединiti androgini umom o kom govori Virdžinija Vulf (ibid., 622). Takođe se čini važnim i pitanje koje Švenger postavlja, a tiče se muškog stila pisanja i njegove veze s eksplicitno maskulinim sadržajem – istraživanje muškosti nije apstraktno, već duboko individualno (ibid., 623).

Za razumevanje Hemingvejevog dela potrebno je i poznavanje njegove teorije ledenog brega, odnosno izostavljanja najvažnije informacije. Možda su i Hemingvejeve ideje o rodu prisutne u svojoj odsutnosti, izostavljene kako bi ih čitaoci pročitali. Prazna mesta Hemingvejevog teksta mogla bi, u tom smislu, biti prostor gde muški stil može skliznuti u ženski. Hemingvej je umeo da bude ženomrzac, ali je takođe imao veliku sposobnost uživljavanja u ženski pogled na svet koji nekad ide i do potpunog poistovećivanja – „ženski ugao gledanja ključna je tačka mnogih Hemingvejevih priča o muškarcima i ženama” (Scofield 2006: 146). Na primeru kratke priče „Gore u Mičiganu” (“Up in Michigan”), Kenet Lin ukazuje na činjenicu da Hemingvej ne samo da je umeo da prikaže stvari iz ženskog ugla, nego je „ženski ugao često i presudan za razumevanje njegovog teksta” (Lynn 1987: 110). Bes jedne Hemingvejeve junakinje iz romana *Imati i nemati* (*To Have and Have Not*) mogao bi se tumačiti kao znak Hemingvejevog razumevanja žena koje prevazilazi njegove sopstvene falocentrične želje, i mesto gde Hemingvej skriva svoj feminizam i prestaje da bude pisac-ženomrzac:

Pokušala sam da se brinem o tebi, da te zabavljam, da te pazim i da ti kuvam, da ćutim kad želiš i da budem vesela kad želiš, da trpim tvoje male ispade i da se pretvaram kako me to čini srećnom, da podnosim tvoj bes i ljubomoru kao i tvoje niskosti i sad mi je dosta.

(THHN: 130)²⁷⁰

Proza koja na ovakav način prikazuje zatočenost žene patrijarhalnim strukturama koje ne mare za njeno zadovoljstvo nije ništa manje feministički nastrojena samo zato što je piše pisac koji je istovremeno kadar i za mizoginiju. Hemingvej je imao mnoga lica, a jedno od njih pokazivalo je i izrazito razumevanje ženske situacije obojene patrijarhalnošću u najširem smislu, uprkos tome što mu je kao muškom piscu, kako kažu Sandra Gilbert i Suzan Gubar, verovatno bilo „mnogo ugodnije u njegovoj književnoj ulozi” i zbog čega je teme mogao da razrađuje svesnije i objektivnije od na primer književnica XIX veka (Gilbert i Gubar 1997: 160).²⁷¹

Uzevši ova promišljanja u obzir, pitamo se da li se onda može razmišljati i o muškom pismu koje ne bi predstavljao samo tekst koji piše muškarac, tj. osoba muškog pola. Duboko verujemo da književno-estetski eksperimenti s jezikom ne bi trebalo da se ograniče samo na pol pisca. Hemingvejev stil pisanja pozdrazumeva specifičnu kombinaciju pokazivanja i prećutkivanja, *muške* stegnutosti i *ženskog* emotivnog naboja, ali se ovakva podela može praviti samo na temelju strogog binarizma kategorija uopšte, a koje se, nesumnjivo, mogu dovesti u pitanje. Iako se Hemingvej-autor naizgled plaši *oticanja emocije*, njegova proza taj višak ne odbacuje, već, suprotno, čuva i neguje.

²⁷⁰ U originalu: “I’ve tried to take care of you and humor you and look after you and cook for you and keep quiet when you wanted and cheerful when you wanted and give you your little explosions and pretend it made me happy, and put up with your rages and jealousies and your meannesses and now I’m through”.

²⁷¹ Razlika između slika zatočeništva u delima književnika i književnica je u tome što metafore sužanjstva muških pisaca imaju očigledne zajedničke implikacije, dok autorke potajno pomoću konvencija književnih tekstova definišu vlastite živote (Gilbert i Gubar 1997: 161).

2.4.4 Poezija pokreta i druge odlike Hemingvejeve proze

Hemingvej poredi književnu umetnost s drugim tipično muškim aktivnostima, kao što su borba s bikovima (katkad u užem smislu *faena*),²⁷² lov ili pecanje. Simbiotska veza između pisanja i borbe s bikovima postaje najjasnija kada se pojavila Hemingvejeva knjiga *Smrt u podne*. Hemingvejeva ekstaza izazvana sjajnim pojedinačnim izvođenjima ove dve performativne umetnosti vidi se u njegovoj upotrebi reči *iskren, pravi, jednostavan, integralan*. Kada je u pitanju borba s bikovima Hemingvej zauzima poziciju *aficionado*, velikog poznavaoца borbe s bikovima, „ne samo spolja već i iznutra”. Insistirajući na autentičnosti španske umetnosti borbe s bikovima, Hemingvej postaje prevodilac čitave jedne kulture za angloameričku publiku. Taj kulturni *Drugi* postaje integralni deo njegovog bića, idealizovano, „zdravo merilo za obolelu modernizovanu Ameriku” (Messent 2004: 127–128). Suštinska razlika između Španije i Amerike istovetna je razlici između pravog i nepravog pisanja.

Kao što se „pisanje kao kompenzacija muškosti” ne može dovoditi u vezu s autentičnim načinom pisanja koje nikad ne krivotvori stvarnost, tako se ne mogu izjednačiti oni koji razumeju i oni koji ne razumeju, tj. *aficionados* i *turisti* u širem smislu reči, tj. upućeni i neupućeni, poznavaoци i neznalice. Ključna pitanja koja *Smrt u podne* postavlja tiču se nestalnosti, promene, gubitka, prolaznosti vremena i smrti. Beatris Ibanjuez ukazuje na razliku koju Hemingvej pravi između večnosti pisane reči i kratkotrajnosti umetničke borbe s bikovima koja ostaje u sećanju posmatrača.²⁷³ Ona smatra da Hemingvej ima nezaustavljivu želju da iskustvo učini večnim, da nešto što je u svojoj prirodi prolazno ovekoveči (Ibañez 2004: 153) – Hemingvej je svestan da iskreno pisanje može samo kreirati iluziju stvarnosti, te je pisani jezik istovremeno stvaranje i razaranje. Pošto je umetnost potčinjena iskustvenoj realnosti jer daje samo njenu reprezentaciju, pisanje Hemingveja čini „podjednako srećnim i tužnim” (ibid., 154–155). Po Hemingveju, borba s bikovima takođe može biti estetski (ne moralno)

²⁷² *Faena* predstavlja zbir svih postupaka u kojima matador koristi *muleta* (grimiznu tkaninu koju matador koristi da umori bika, pomogne mu da ga putem estetskih pokreta ubije, prethodno regulišući poziciju njegove glave i nogu, DIA: 277–278) u poslednjoj trećini borbe s bikovima (ibid., 264). Hemingvej *faena* eksplicitno naziva pisanjem (DS: 52), a izvođenje matadora Antonio Ordonjeza naziva poezijom pokreta (ibid., 104). Hemingvej ističe da posle prave borbe s bikovima gledaoci/čitaoci doživljavaju katarzu, tj. pročišćeno osećanje, kao posle gledanja tragedije (ibid., 109).

²⁷³ Hemingvej u *Opasnom letu* ukazuje na važnu činjenicu da matador nikad ne može posmatrati svoje delo, kao što to može pisac. Matador se, dok stvara umetnost, mora držati u granicama svoje veštine i znanja o biku (ibid., 127).

bezzredna – prava borba s bikovima temelji se na ideji smrti (DIA: 136), a matadorovo estetsko čulo²⁷⁴ ostvaruje svoju suštinu u trenutku istine, tj. ubijanju bika (ibid., 152).²⁷⁵ Hemingvej ističe istorodnost osobina *pravog* matadora i *pravog* pisca – tehnička veština, hrabrost u prisustvu smrti, dostojanstveno podnošenje bola, jednostavnost ispunjenja cilja, prirodnost, upravljanje opasnošću, estetska vizija, znanje, staloznost, ponos. Hemingvej kaže da bi sve prave osobine mogle stati u špansku reč *pundonor*, koja istovremeno označava „čast, hrabrost, samopoštovanje i ponos” (ibid., 78).²⁷⁶

Druga grupa reči koja se koristi da se opiše savršena borba s bikovima mogla bi se podjednako koristiti i u opisu ljubavi ili seksualne privlačnosti – magija, veština zavodjenja, strast, iskrena emocija, uzbuđenje, ranjivost zbog prevelike ljubavi, lepota, kontrola, toplina.²⁷⁷ U *Zelenim bregovima Afrike* Hemingvej iznosi jedno od mnogih poređenja lova s pisanjem. Hemingvej misli da ne bi trebalo da postoje vremenska ograničenja ni za jednu od ove dve umetnosti – treba pisati sve dok je olovke i papira, a loviti sve dok se ne ulovi prava zver. Po Hemingveju, lov, kao i pisanje, pretpostavlja stalno nadmudrivanje sebe i drugog, ali i poštovanje gonjenog objekta (GHOA: 8). Koliko je važno iskreno pisati, ili ubiti ispravno, Hemingvej ističe i kada pripremu za ubijanje bika poredi s pecanjem u Golfskoj struji Meksičkog zaliva (ibid., 300).

Iako bismo njegovu prozu mogli nazvati tipično modernističkom u smislu da u velikoj meri predstavlja književnost diskontinuiteta, svesna onog iracionalnog i nesvesnog, Hemingvej ukazuje na *opštost* svih književnih tema:

Ne postoje savremene teme. Teme su uvek bile ljubav, nedostatak ljubavi, smrt i njeno povremeno privremeno izbegavanje koje opisujemo kao život, besmrtnost ili nedostatak besmrtnosti duše, novac, čast i politika.

(Hemingway, prema Brucoli 1986: 60)²⁷⁸

²⁷⁴ Detaljnije o matadorima u Hemingvejevoj prozi videti: 6.2.3.

²⁷⁵ U originalu: “the moment of truth”.

²⁷⁶ U Španiji se bol posmatra kao „nešto što treba istrpeti”, što je veoma teško sprovesti u delo, dodaje Hemingvej (ibid., 48).

²⁷⁷ Naš odabir osobina načinjen iz dva izvora – *Smrt u podne* i *Opasno leto*.

²⁷⁸ U originalu: “There are no contemporary themes. The themes have always been love, lack of it, death and its occasional temporary avoidance which we describe as life, the immortality or lack of immortality of the soul, money, honor, and politics”.

Hemingvejevo naglašavanje važnosti svih čula u pisanju u skladu je s modernističkim zanimanjem za čula (vida, sluha, dodira), a iznad svega za „čulo za ljudsko biće”, kako kaže Virdžinija Vulf, „njegove dubine i raznolikost njegovih percepcija, za njegovu kompleksnost, konfuziju, njegovo *ja*” (Vulf 1956: 166). Hemingvej otvoreno kaže da ne ume da piše prelepo, ali ume da „piše s tačnošću koja je takode vrsta lepote”. Hemingvej je srećan kada kod ljudi uspe da izazove opipljive vrednosti. Čini se da je s pravom „ponosan na svoj sluh” (SL: 808), dok ceo život gleda reči kao da ih po prvi put vidi (Hemingway, prema Hotchner 2008: 17). Hemingvejevi pogledi na ono što bi po njemu dobro pisanje trebalo da predstavlja otkrivaju sklonost ka stapanju više čula u književnom delu: treba staviti na papir sve što je u nama izazvalo uzbuđenje, a potom to ispisati tako jasno da i čitalac može da oseti emociju (OW: 30); pisac ne treba da sudi – treba da razume, a ljudi uglavnom ne slušaju niti gledaju oko sebe (ibid., 31); važno je da pisac nađe inspiraciju u svojim prethodnim delima, vrati se na njih kad ponestane snage i oduševi se (ibid., 140). Magična sugestivnost Hemingvejeve proze (Baker 1985: 104) oseća se u (impresionističkom?) oduševljenju Forda Medoksa Forda Hemingvejevim delom – Hemingvejeve reči ga podsećaju na „blistave oblutke upravo izvađene iz potoka” (Ford 2005: 84). Delimo slično uverenje da u Hemingvejevim tekstovima ima književnih senzacija koje se ne daju opisati rečima.

Hemingvej briše granice između proze i drame, prvenstveno upotrebom dijaloga kao performativnim sredstvom u smislu u kom ga opisuje Vimala Herman.²⁷⁹ Ugledajući se na „zamaskirani i delimični dijalog Henrija Džeјmsa”, ali i na „Paundovo sažimanje, sugestivnost i aluziju” (Lamb 1996: 473–474), Hemingvej stvara savršeni primer estetskog nagoveštaja. Tihomir Vučković naglašava važnost verbalne ironije u Hemingvejevom delu kojom se kazuje jedno, a intendira drugo značenje (Vučković 1990: 113). Mark Spilka pominje Hemingvejevu tzv. prigušenu ironiju koja podseća na doslednu sarkastičnost Danijela Defoa ili Džonatana Svifta (Spilka 1995: 177). Sama ironija predstavlja postupak kojim se nešto prećutkuje, ili se kazuje manje nego što se

²⁷⁹ Iako govori o dijalogičnosti i performativnosti samog jezika u književnom žanru drame, Vimala Herman ističe da je dijalog suštinski interaktivan proces koji se zasniva na pretpostavci drugosti, kao i da se govor sastoji iz pojedinačnih govornih događaja. Po njoj, jezik je suštinski performativan jer govor ne služi samo za opisivanje, već i proizvođenje značenja (Herman 1995: 13–14). Ova teoretičarka ukazuje na obojenost govora rodom s obzirom na to da muškost obično pretpostavlja dominaciju i kontrolu, a ženskost pasivnost i podređenost (ibid., 262). Neki od termina koje koristi za opisivanje dijaloga govornika na sceni jesu: *the floor*, *turn grabs*, *turn allocation*, *turn order*, *turn size and texture*, *topic control*, *turn lapse*, *turn skips*, *gaps*.

misli. Kada na nju dodamo *hemingvejevsku* mušku pozu „dostojanstvenog držanja pod pritiskom” i prigušivanja emocije dobijamo naročitu kombinaciju govora i tišine, ili, kako kaže Vladislava Gordić Petković, „pravu tenziju redukcije” (Gordić 2000: 129). Tihomir Vučković insistira da se lirsko u Hemingvejevoj prozi ne sme smetnuti s uma, kao ni „intenzitet kojim prenosi lično viđenje”, zbog čega Hemingveja smatra suštinski lirskim, ne dramskim, piscem. (Vučković 1990: 79).²⁸⁰ Isto mišljenje deli Robert Pen Voren, nazivajući Hemingveja lirskim piscem po jačini iskustva prikazanog u njegovom delu. Zbog naglašavanja dijaloga umesto deskripcije Džefri Meyers ga izričito naziva pesnikom (Meyers 2005b: 3). Klaus Man mu takođe dodeljuje status „pesnika bez premca” (Mann, prema Meyers 2005a: 113). Slično uverenje deli i Hemingvej koji sopstvenu „lirsku veštinu primećuje još od perioda dečastva” (MF: 44).

Hemingvej se katkad svrstava u modernističku tradiciju poetskog simbolizma (Scofield 2006: 149), a zbog tehnike simboličke sugestije u asocijativni simbolizam (Carson 1972: 519). Sam pisac ne podržava pojedinačna učitavanja simbolizma u svom delu, pa kaže „da je more more, a ajkule su ajkule” (SL: 780). Jednom prilikom Hemingvej je metaforično istakao kako „simboli u delu štrče kao grožđice u hlebu – bolji je običan hleb” (Hemingway, prema Baker 1956: 323), a drugom rekao sledeće:

Pretpostavljam da simbola ima pošto ih kritičari uporno nalaze. Ako vam ne smeta, ja ne volim da govorim o njima niti da me o njima pitaju. Knjige i priče je teško pisati i bez obaveze da ih još i objašnjavate. Osim toga, to lišava one koji objašnjavaju rada. Ako pet ili šest objašnjavačaca može tako, što bih se ja njima mešao u posao? Čitajte bilo šta što pišem radi samog zadovoljstva čitanja. Šta god drugo nađete biće mera onoga što sami unosite u štivo.

(Hemingway, prema Oldsey 1963: 195)²⁸¹

Oslanjajući se na ovaj piščev stav, čini se da potisnuta značenja jednog teksta ne treba izjednačavati s književnim simbolima. Do dubljeg smisla Hemingvejevog teksta dolazi se pažljivim iščitavanjem svega što se u njemu nalazi. U analizi Hemingvejevih dela ne

²⁸⁰ Hemingvej je lirski, čak i poetičan, pisac (Miko 1991: 515).

²⁸¹ U originalu: “I suppose there are symbols since critics keep finding them. If you do not mind I dislike talking about them and being questioned about them. It is hard enough to write books and stories without being asked to explain them as well. Also it deprives the explainers of work. If five or six explainers can keep going why should I interfere with them? Read anything I write for the pleasure of reading it. Whatever else you find will be the measure of what you brought to the reading”. Intervju s Hemingvejem vodio je Džordž Plimpton.

treba prevideti ni poetsku sugestivnost njegovih naslova koji bi mogli poslužiti kao samostalan primer Hemingvejeve teorije ledenog brega.²⁸² Povodom zbirke kratkih priča *Pobednik ne dobija ništa* Hemingvej kaže da nije imao nameru da njen naslov bude zamršen, već da „u potpunosti odgovara sadržaju knjige” (SL: 393). On ukazuje na važnost nijansi naslova kojima često doprinosi i sam red reči (ibid., 506). Primera radi, Hemingvej ne skriva zadovoljstvo zbog konačnog izbora naslova romana *Za kim zvono zvoní i magijom koju on odašilje* (ibid., 504). Hemingvejeva posvećenost traženju prave reči ogleda se tako i u beskonačnom premišljanju u vezi s izborom konačnih naslova za književna dela.²⁸³ Još jedan neizostavan element Hemingvejeve proze jeste njena *fildingovska*²⁸⁴ humorističnost ili satiričnost koja podrazumeva „izvesnu dozu ravnodušnosti i podsmeha prema svojim junacima” (Benson 1969b: 26). Sam Hemingvej kaže da „nema teme o kojoj ne bi šaljivo govorio” (SL: 369).

Iako Hemingvejeva kritika neretko pravi razliku između ranog i zrelog Hemingveja, pišćeva pisma otkrivaju da smenjivanje perioda njegove kreativnosti i stvaralačke nemoći traje bezmalo celog njegovog života. Hemingvejeva kasnija dela uglavnom se uopšte estetski ne vrednuju, ili se pak čitaju kao besmislena uzbuđenja pisca na izmaku telesnih i stvaralačkih snaga.²⁸⁵ Primera radi, iako ga naziva teškim piscem,²⁸⁶ Nemi D’Agostino se mahom usredsređuje na negativne strane Hemingvejeve proze – ispovedni ton, egzibicionizam, retoričnost, sentimentalnost, apsurdnost, prenatraglašeni primitivizam, senzacionalizam ili prostotu (D’Agostino 1956: 482–483). Roman *Preko reke i u šumu* često se nalazi na udaru kritičarske oštrice i ocenjuje kao parodija autora zbog „ekstatične samoljubivosti i taštine” prikazane u njemu (Gurko 1968: 158; 155). Govoreći o istom romanu, Stenli Kaufman (Stanley Kaufmann) Hemingveja naziva genijem koji postaje „luda, lešinar gladan svoje prošlosti” (ibid., 32).

²⁸² Podrazumevano ili potisnuto značenje može se videti npr. u sledećim naslovima Hemingvejevih kratkih priča: „Jedna alpska idila”, „Nepobedeni”, „Smrti nema”, „Leptir i tenk”, „Majka jedne tetke”. Detaljnije o paratekstovima (među kojima i o naslovu) dela *Smrt u podne* videti Bredendick 2004.

²⁸³ Radni naslov romana *Sunce se ponovo rada* bio je *Izgubljena generacija* (*The Lost Generation*), a romana *Prolećne bujice*, *Novi pogubljeni vitez* (*A New Slain Knight*) (Ferrell 1984: 122; 126); priča „Snegovi Kilimandžara” prvobitno je naslovljena „Srećan kraj” („The Happy Ending”) (Fleming 1996b: 77), roman *Preko reke i u šumu*, *Stvari koje sam naučio* (*The Things That I Know*) (Hipkiss 1973: 275), priča „Deset Indijanaca”, „Slomljeno srce” („A Broken Heart”) (Young 1972: 8).

²⁸⁴ Henri Filding.

²⁸⁵ Videti Meyers 2005a: 407–448.

²⁸⁶ U originalu: “He is, of course, no easy writer”.

Opšta ocena estetske vrednosti književnog dela, međutim, ne bi trebalo da zavisi od moralnosti piščevih junaka i junakinja. *Hemingvejevski* fiktivni svet nastaje posebnom mešavinom prikazanih osobina koje treba uzeti u obzir i u tumačenju Hemingvejevih istraživanja predstava roda i seksualnosti.

3. TEORIJE RODA I RAZLIKE

3.1 Feministička kritika

Feminizam je i dalje na začelju savremene kritičke teorije (Hekman 2006: 100). U tekstu „Hoće li molim vas prava feministička teorija da se javi?” (“Will the Real Feminist Theory Please Stand Up?”) Rut Robins (Ruth Robbins) tvrdi da je teško napisati istoriju feminističke teorije s obzirom na činjenicu da ne podrazumeva jedinstvenu teoriju već u sebi sadrži „čitav niz tekućih intervencija”. Feministička teorija tako postaje eklektično mnoštvo ideja i „zapravo se tu radi o izborima koje pravimo” (Robbins 1999: 49–55).²⁸⁷ Danas se feminističke teorije konstituišu kao hibridne teorije koje kombinuju feminističke pristupe npr. s pristupima postmodernizma i studija kulture (Đurić 2009: 12). Kao pokušaj da se uvede red u mnoštvo feminizama, razlikuje se sociopolitički od akademskog feminizma. Ovaj prvi datira iz XVIII veka i predstavlja društveno i kulturno orijentisan pokret usmeren na konkretnu borbu za ravnopravnost žena i muškaraca, hronološki je sistematizovan u tri *talasa*, a i danas se razvija u vidu mnogih varijanti.²⁸⁸ „Prvi talas” nastaje između XIX i XX veka, a njegova vodeća deviza bila je (polna) ravnopravnost. „Drugi talas” vezuje se za šezdesete, sedamdesete i osamdesete godine, u kom je najbitniji postao pojam razlike. „Treći talas” započinje devedesetih godina, a čini ga nova generacija feministkinja, znatno radikalnija nego dotadašnje. Kriza feminizma koja se mogla primetiti početkom osamdesetih godina završila se na kraju veka tzv. postfeminizmom. Postfeministički pokreti za polaznu tačku uzimaju raznovrsnost, naglašavaju potrebu uzimanja u obzir kulturnih, rasnih, etičkih i seksualnih uticaja, što dovodi do poodmaklog feminističkog pluralizma i njegove dalje podele na pojedine varijante. Akademski feminizam se priključuje šezdesetih godina XX veka šireći uticaj sociopolitičkog feminizma na čitavu

²⁸⁷ Rut Robins pravi uslovnu podelu na četiri faze. U prvoj se, pre svega, istražuje žena u ulozi čitaoca teksta. Druga faza se vezuje za žene ne samo kao konzumente, već i proizvođače teksta. Za treću fazu zaslužne su francuske feministkinje koje se u analizama usredsređuju na jezik, oslanjajući se na saznanja psihoanalize i lingvističke teorije. Četvrta faza bavi se performativnim čitanjem teksta pri čemu se pisci i čitaoci odlikuju višestrukim identitetima (Robbins 1999: 49–54).

²⁸⁸ Najveća organizacija sifražetkinja u Americi (the NAWSA – the National American Woman Suffrage Association), kojoj je jedan od glavnih ciljeva bilo žensko pravo glasa na predsedničkim izborima, osnovana je 1890. godine. Više o tome videti Barlowe 2000: 117–129.

čovekovu duhovnu kulturu, poprimajući tako interdisciplinarne odlike. Akademski feminizam počeo se razvijati gotovo istovremeno s „drugim talasom” sociopolitičkog feminizma, a među prvim njegovim vidovima bile su tzv. ženske studije (Women's Studies) iz šezdesetih godina XX veka u Engleskoj i SAD, koje su se bavile kategorijom i specifičnostima ženskosti.

Feministička kritika je u najširem smislu primena principa feminističke teorije na književnost, a često se deli na britansku, američku i francusku varijantu. Od svog početka, kasnih šezdesetih godina, feministička kritika trpi niz važnih izmena, krećući se od fokusiranja na predstave žena u književnosti, preko analize zapostavljenih spisateljica (ginokritika), do raznolikih teorijskih kritika tradicionalne misli i društvene prakse. Dosledna nota tokom svih ovih promena jeste fokus na patrijarhalnosti i njegovom kulturnom korelatu falocentrizmu koji identifikuje falus kao izvor moći. Interesovanje za socijalne i političke ciljeve jeste ono zbog čega feministička kritika sebe vidi kao nastavak feminizma. Ileana Šovolter objašnjava da feminizam kao politička ideologija postoji još od XVII veka, ali da je feministička kritika relativno novo otkriće koja počinje od kada su žene (studentkinje, profesorke, spisateljice) krenule da primećuju ograničene i sekundarne uloge koje se, između ostalog, daju fiktivnim junakinjama, i postavljaju pitanje o tome kako su žene predstavljane u muškim tekstovima, koji je odnos između tekstualnog zlostavljanja žena i njihovog ugnjetavanja u društvu, i da li je pisanje muškarca određeno rodом. Iako je njen opšti cilj da analizira konstrukcije i predstavljanje roda unutar književnog diskursa, feministička kritika je po Ileani Šovolter daleko od toga da sa sigurnošću kaže koji su njeni politički ciljevi (Šovolter 1997: 175). Feministička kritika se odlikuje mnogostrukošću glasova i pozicija, i mada prelazi nacionalne granice, najznačajnije radove proizvodi u SAD, Engleskoj, Nemačkoj i Francuskoj (ibid., 176). Govoreći o najrazličitijim pitanjima (ženska estetika, ginokritika, formiranje kanona, ženski subjekt, teorije roda), Ileana Šovolter upozorava da je feministička misao uhvaćena u tzv. dilemu razlike ili „parališuće kontradikcije koje se beskrajno pretresaju u poststrukturalističkoj misli” i istovremeno izražava stav da razlike treba uvek kontekstualno definisati, ukoliko ne i dekonstruisati suprotnost jednakosti i razlike (ibid., 185).

3.1.1 Počeci: Virdžinija Vulf

Sopstvena soba Virdžinije Vulf predstavlja ključni tekst feminističke kritike koji problematizuje niz pitanja koja nam se i danas čine bliskima. Primera radi, Toril Moi visoko ceni pluralističko i destruktivno pisanje V. Vulf koje odbija da označi jedno značenje (Moi 2002: 8–9).²⁸⁹ Virdžinija Vulf pokreće pitanje teritorije i objašnjava činjenicu da ženama nije bilo dozvoljeno da uđu u biblioteke ili univerzitete, zbog čega su uvek obitavale izvan ovih velelepni zdanja (Woolf 2005: 567–568). Ona se takođe pita šta su to naše majke radile kad generacijama nisu zarađivale novac i nalazi objašnjenje u činjenici da je gotovo nemoguće istovremeno odgajati veliki broj dece i stvarati novac, a naročito u tome što žene u vlasništvu muža nisu ni imale pravo da poseduju novac koji bi zaradile (ibid., 576–577). Preplavljena temom o kojoj govori, i u pokušaju nalaženja odgovora na mnoštvo sumnji koje joj iskrsavaju u glavi, ova feministkinja ironično postavlja pitanje ženama „da li je žena možda životinja o kojoj se najviše diskutuje u univerzumu” (ibid., 579), a njoj je lično „više muka od reči *žena*” (ibid., 632).²⁹⁰ Lik superiornog profesora koji ima moć, novac i uticaj može poslužiti kao dobar primer za dominaciju patrijarhata (ibid., 584). Virdžinija Vulf tvrdi da su žene vekovima služile kao ogledala za muškarce i imale magičnu moć da ih u toj slici predstave dvostruko većim. To je upravo razlog zašto su žene muškarcima potrebne, kaže ona (ibid., 585), jer, ukoliko žena izabere da kaže istinu, muška figura se u toj slici smanjuje (ibid., 586).

Virdžinija Vulf postavlja jedno od najvažnijih pitanja feminističke kritike – šta se dešava sa ženom kada izađe iz okvira svoje zadate uloge, i zaključuje kako se „svašta može desiti ukoliko njeno ženstvo (womanhood) prestane da bude zaštićeno zanimanje”. Razmišljajući o mogućim razlozima zbog kojih nema žena pisaca na policama knjiga iz vremena pre XVIII veka, ona nadahnuto govori o zamišljenoj Šekspirovoj sestri Džudit (Judith) čiji genije ne bi nikako mogao da se ostvari u elizabetinsko doba zbog toga što bi morala da ostane kod kuće da ne bi ocu slomila srce. Ona bi, pritom, eventualno mogla da se obrazuje iz knjiga pozamljenih od brata, a ukoliko bi se i odvažila da nešto nažvrlja, svoje spise bi skrivala od drugih. Nasilje nad

²⁸⁹ Toril Moi kaže da je shvatanje jezika Virdžinije Vulf vrlo blisko konceptu Žaka Deride koji jezik razume kao beskonačnu odgodu stabilnih značenja.

²⁹⁰ U originalu: “Women – but are you not sick to death of the word? I can assure you that I am”.

srcem pesnika zarobljenog u telu žene se po njoj ne može izmeriti (ibid., 592–593). Baš kao što Virdžinija Vulf pretpostavlja da bi žene koje pišu u XVI veku izgubile „svoje zdravlje ili pamet” jer ih vodi anonimnost i želja da budu prikrivene (ibid., 594), Hemingvejeve junakinje, uverićemo se, zatiče upravo takva sudbina jer su se odvažile da zađu u maskulini prostor kreativnosti.²⁹¹ Žena koja bi se rodila sa spisateljskim darom u to vreme bi zasigurno bila nesrećna, zbog toga što bi i u finansijskom smislu zavisila od oca i nailazila ni na šta osim na smetnju i obeshrabrenje da nastavi s pisanjem (ibid., 595–596). Virdžinija Vulf ističe da ni u XIX veku žena nije podsticana da piše ili se bavi tzv. ozbiljnim stvarima, kao što je politika, zbog vrlo zanimljivog kompleksa muškarca da nad njom bude superioran (ibid., 597). Da bi umetnik stvarao kao Šekpir njegov um mora da bude užaren i nesmetan (ibid., 598). Ona, međutim, gaji nadu da će se društvo u tom smislu promeniti sve dok ima velikih žena koje pišu i kreću na put slobode uma (ibid., 602). Početkom XIX veka žene počinju da se pojavljuju na policima knjiga i uglavnom pišu romane. Pitanje pola romanopisca koje V. Vulf postavlja jedno je od gorućih tema feminističke kritike jer se u delima spisateljica primećuje patnja koja tinja ispod vidljive strasti kao rezultat ugnjetavanja žena (ibid., 607–608). Iako su vrednosti žena drugačije od vrednosti muškaraca, u delima žena zapravo preovladava internalizovani muški pogled na svet (ibid., 609). Imajući u vidu da se muška rečenica razlikuje od ženske, a težina i korak muškog uma nisu prilagođeni ženi, spisateljice bi morale da započnu stvaranje sopstvene tradicije jer „mi razmišljamo kroz majke ukoliko smo žene” (ibid., 610–611). Virdžinija Vulf je uverena da, kada se krene na ovako zacrtan put promene, žene neće više biti predstavljene samo u odnosu na muškarca kako su do sada prikazivane u delima muških pisaca (ibid., 614).²⁹² Velikom spisateljicom se postaje samo ukoliko žena uspe da zaboravi da je žena (ibid., 620) i proba da dođe do „savršene punoće celog uma”, izvesnog spajanja suprotnosti, tj. stapanja muških i ženskih principa, potrebnih da bi se uspešno odigrao umetnički čin (ibid., 627).²⁹³

²⁹¹ Videti: 4.2.3.

²⁹² Kao primer samosvesne i potpune muževnosti Virdžinija Vulf navodi Radjarda Kiplinga i Džona Golsvordija (Woolf 2005: 626).

²⁹³ Kada govori o androginom spajanju ova dva principa ona namerno koristi seksualizovani jezik – npr. “Some marriage of opposites has to be consummated”. Kao primer androginih umova navodi Vilijama Šekspira, Persi Biš Šelija i Marsela Prusta (ibid., 627).

Uz prikazivanje uznemirujuće istine o društvenom položaju žene koja oseća unutrašnju potrebu da piše i/ili ima dara za pisanje, Virdžinija Vulf *Sopstvenu sobu* završava rečima punim vere da veliki pesnici ne umiru, kao i da će se žena roditi onog trenutka kada se bude mogla osloniti na žensku tradiciju (ibid., 633).²⁹⁴

3.1.2 Žena kao neravnompravna *druga*: Simon de Bovoar

Iako se feministička kritika pojavljuje kasnih šezdesetih godina XX veka, knjiga koja se smatra najuticajnijim njenim pretkom jeste *Drugi pol* (*The Second Sex*, 1949) Simon de Bovoar koja govori o isterivanju žene iz života i književnosti na kategoriju *druge*. Simon de Bovoar se, između ostalog, bavi predstavama žene kao *drugog* u romanima Stendala (Stendhal) i D. H. Lorensa (Quinn 2004: 127).²⁹⁵ Njena čuvena rečenica „ženom se ne rađa nego se postaje” skrenula je pažnju na proces društvenog konstruisanja kategorije ženskosti, a njena knjiga izazvala različite kontroverze. Iako se odbacivanje biološkog determinizma čini važnim uvidom, osuđenost žene na status *drugog* čini se da još više pojačava muški univerzalizam i androcentričku perspektivu. Simon de Bovoar definiše ženu kao ne-muškarca – muškarac je subjekat i apsolut, a žena je neravnompravna *druga*, određena samo kao referentna u odnosu na muškarca (Kruks 1992: 100–101). Žena u njenom shvatanju je situirana, pa ovakav situiran subjektivitet svojom pozicijom istovremeno izbegava i esencijalizam i hiperkonstruktivizam (ibid., 92). Žena je zatočena imanentnošću situacije koju joj nameće muškarac, pa žene nisu izvor svog problema, „mada mnoge sarađuju sa svojim tiraninom” (ibid., 102).²⁹⁶ Žene su kao Jevreji – potlačena grupa koja je istovremeno žrtva i saučesnik svoje situacije, tj. nju muškarac u istom sistemu istovremeno tlači i štiti. Uticaj Žan-Pol Sartra više je nego vidljiv, pa tako Simon de Bovoar ističe saučesništvo žene u sopstvenom položaju jer smatra da smo ono kako sebe razumemo kroz to kako nas razumeju drugi (Kaufmann McHall 1979: 212–213). Uzevši navedeno u obzir, u njenoj teorijskoj koncepciji može se primetiti nesklad između shvatanja da je žena društveni konstrukt i istovremenog verovanja da je žena slobodna da promeni

²⁹⁴ U originalu: “Drawing her life from the lives of the unknown who were her forerunners, as her brother did before her, she will be born”.

²⁹⁵ Ileana Šovolter feminističko bavljenje tekstovima koje su pisali muškarci naziva *feminističkom (književnom) kritikom u užem smislu* (Dojčinović-Nešić 1993: 12).

²⁹⁶ O uticaju Sartrovih pogleda na *Drugi pol* videti: Kaufmann McHall 1979.

situaciju u kojoj se nalazi (Malpas and Wake 2006: 153). Uprkos njenom egzistencijalizmu, Toril Moi je naziva „majčinskom figurom francuskih feministkinja” (Moi 2002: 96).

Simon de Bovoar ističe važnost rušenja svih mitova vezanih za majčinstvo, koje je po njenom mišljenju zamka za žene jer upravo na taj način žene robuju mužu i kući. Ovakvo viđenje bi se, međutim, smatra ona, srušilo tek potpunom promenom društva (De Beauvoir 1979b: 341).²⁹⁷ U intervjuu iz 1986. godine Simon de Bovoar kaže da se „nekad zamka bračnog života nikada ne izbegne” (De Beauvoir 1986: 24). Odbacujući frojdističko stanovište, ova feministička teoretičarka seksualnost razume kao kretanje ka *drugom*. Po njoj postoje dva načina da se prevaziđe ženska erotska pasivnost: potpunim odbacivanjem muškarca biranjem lezbejske ljubavi,²⁹⁸ ili stvaranjem recipročnog odnosa između muškarca i žene (Fuchs 1980: 310). Ženska viktimizacija u okviru patrijarhalnog društva podrazumeva razrađen intelektualni sistem konstruisanih tišina (ibid., 312).

Simon de Bovoar se ne slaže s Elen Siksu (Hélène Cixous) i njenim traženjem ženskog pisma, jer smatra da je jezik nasleđen iz muškog društva i da bi bila „prava ludost praviti poseban ženski jezik” (De Beauvoir 1979a: 229). Ona doslovno kaže kako je „protiv ženskog pisma” zato što ne podržava strogo razdvajanje muških i ženskih kategorija (De Beauvoir 1979b: 342), i misli da „ne možemo iznova napraviti jezik” (De Beauvoir 1986: 11). Iako se pol nužno vidi u pisanju, ne sme se zaboraviti na univerzalnost ljudske situacije, bila ona muška ili ženska. Književnost je uvek ono što dominantna ideologija prepoznaje kao književnost, pa Simon de Bovoar ne želi getoizaciju, tj. izdvajanje, ženskog književnog prostora (ibid., 231).

²⁹⁷ Džudit Butler smatra da Simon de Bovoar, pošto prikazuje ženu kao Drugu – negativnu u odnosu na muškarca, nedostatak od kog se maskulini identitet razlikuje – zapravo označava ženski pol kao označeni (marked). Džudit Butler ističe da ova francuska feministkinja na taj način zadržava dualizam uma i tela, prizivajući kulturne asocijacije maskulinog s umom, a femininog s telom. Žensko telo je tako označeno u maskulinističkom diskursu, dok je muško telo neoznačeno (unmarked), što govori u prilog asimetričnoj dijalektici (Butler 2001: 348–350). Najveći doprinos Simon de Bovoar po Dž. Butler jeste u tome što odbija da prihvati rod kao prirodan i pravi korak od prirodnog pola ka kulturno konstruisanom (acculturated) rodu (Butler 1986: 39). Takođe, Džudit Butler majčinstvo vidi drugačije od Simon de Bovoar – Simon de Bovoar promovise majčinski instinkt kao kulturnu fikciju, obaveznu društvenu konstrukciju iz koje se ne može, dok Džudit Butler i majčinstvo vidi kao institucionalizovano, a ne instinktivno (ibid., 42).

²⁹⁸ U još jednom intervjuu iz 1979. godine Simon de Bovoar vidi žensku homoseksualnost kao alternativu za žene u seksističkom društvu koje nudi samo neautentične izbore (De Beauvoir 1979b: 336). Lezbejska ljubav po njoj takođe može biti autentična ili ne, u zavisnosti od načina na koji je izabrana (Altman 2007: 209).

3.1.3 Napad na patrijarhalnu (frojdističku) tiraniju: Beti Fridan i Kejt Milet

Uslovnim početkom „drugog talasa” feminizma najčešće se smatra knjiga Beti Fridan (Betty Friedan) *Mistika ženstvenosti* (*The Feminine Mystique*, 1963).²⁹⁹ Razmatrajući žensko pitanje u SAD autorka skreće pažnju na mehanizme mistifikacije kojima podležu američke žene pokušavajući da se prilagode zahtevima idealne ženskosti. Knjiga je izazvala veliku pometnju, između ostalog, i zbog kritike Frojdove mizoginije. *Drugi pol* Simon de Bovoar u Americi pojavio se još 1953. godine, ali je očigledno za taj trenutak bi previše radikalan, te knjiga Beti Fridan postaje neka vrsta „amerikanizovanog *Drugog pola*” (Dijkstra 1980: 294) koja je teško razumljive ideje Simon de Bovoar čitalačkoj publici učinila jednostavnijim.³⁰⁰ Zbog veće prohodnosti teksta, ideje Beti Fridan su, čini se, više uticale na javnost.

Govoreći o konfliktu žene koja je uslovljena da bira između karijere i porodice (majčinstva), Beti Fridan predlaže rešenje i tvrdi da žena može postati srećnija „ukoliko je ispunjena na polju karijere” (ibid., 299). Ukazujući na tzv. „problem bez imena”, specifično nezadovoljstvo i čežnju žene, ova teoretičarka postavlja pitanje uloge žene kojoj tradicija govori da joj je zadatak da bude uspešna supruga i majka koja će upravo *kuću* smatrati suštinskim ženskim ispunjenjem (Friedan 1983: 15; 18). Ovaj „problem bez imena” bi se stoga, misli ona, mogao nazvati i sindromom domaćice ili razlogom njenog propadanja, imajući u vidu da se žena mora prilagoditi situaciji koju ne doživljava kao svoju (ibid., 20–21) i u kojoj se oseća zatočenom kao u kavezu (ibid., 25; 28). S obzirom na to da se njeni okovi sastoje iz pogrešnih ideja, nepotpunih istina i nestvarnih izbora, njih se žena ne može lako osloboditi (ibid., 31). Beti Fridan kaže da mistika ženstvenosti kreće od Frojdove teorije ženskosti koja i danas opstaje uz pomoć nove tiranije „stvari koje bi trebalo da se ispune” (shoulds) (ibid., 104). Ona oštro kritikuje Frojdov koncept „zavisti zbog penisa” koji degradira žene i čini ih viktorijanskim *anđelima* koji se staraju o potrebama muškaraca (ibid., 113–114). Ženskost je po Frojdu nedostatna kategorija (ibid., 116), a žena inferiorna i bespomoćna bez mogućnosti da doživi sreću osim ukoliko se ne prilagodi i postane pasivni objekat

²⁹⁹ Ispitujući konstrukcije muškosti sedamdesetih godina XX veka u Americi, Majkl Kimel (Michael S. Kimmel) piše o mistici muževnosti, tj. ulozi muškarca kao gospodara svoje sudbine i odgovornog hranitelja porodice. Videti: Kimmel 2006.

³⁰⁰ Zanimljivo je da je američki magazin *Vreme* (*Time*) nazvao Simon de Bovoar „damom s kopljem” i muškim umom (Dijkstra 1980: 293).

muškarca (ibid., 119). Upozoravajući na Frojdove nastavljače koji izjednačavaju ženskost s pasivnošću, a muškost s aktivnošću (ibid., 120), Beti Fridan zapravo ukazuje na opasnost slepog pridržavanja Frojdove teorije koja od žene zahteva da „igra ulogu žene” (ibid., 124). Umesto Frojdove teorije ženskog ispunjenja i životne svrsishodnosti, tj. umesto konstrukcije pojma mistike ženstvenosti koji je Frojdovom teorijom „podignut na nivo naučne religije” (ibid., 125), Beti Fridan predlaže zrelo samoispunjenje (ibid., 122).

U okviru „drugog talasa” feminizma i opšte klime sve jačeg političkog aktivizma, Kejt Milet doktorskom disertacijom *Politika polova* (*Sexual Politics*, 1970) gotovo deceniju pre Džudit Feterli čini preokret u tumačenju književnosti neprijateljski nastrojene prema ženama (Dojčinović-Nešić 2002: 37). Po Toril Moi upravo ova knjiga prethodi eksplozivnom razvoju feminističke kritike angloameričke tradicije sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka, uz pokušaj da se premosti jaz između institucionalne i neinstitucionalne kritike (Moi 2002: 24). Ne samo da *Politika polova* pravi otklon od tadašnje kritičke tradicije, nego se i odriče kriterijuma objektivnosti – „Ova teoretičarka bila je besna i nije se trudila to da sakrije” (Quinn 2004: 128). U „Predgovoru” prvom izdanju *Politike polova*, Kejt Milet kaže kako je ovo delo svojevrsan hibrid kojem je cilj da sistematično predstavi patrijarhat kao političku instituciju, pokaže na koje je sve načine politički aspekt pola često bivao zanemaren i ukaže na širi kulturni kontekst u kom se književnost proizvodi (Millett 2000: xix–xx). U „Uvodu” napisanom povodom izdanja iste knjige 1990. godine, ona detaljnije opisuje lične i društvene okolnosti koje su prethodile nastanku knjige, otkrivajući i sama kako je tada bila „besna mlada žena s porukom” (ibid., xvii), dok povodom izdanja iz 2000. godine objašnjava kako joj je 1970. godine namera bila da istakne značaj istorijskog patrijarhata za njenu generaciju i pokaže kako je patrijarhat „kontrolišuća politička institucija koja se gradi na temelju statusa, temperamenta i uloge”, društveno uslovljeni sistem koji sebe predstavlja prirodom ili nužnošću (ibid., xi). Patrijarhat po njoj nije samo dominacija muškaraca nad ženama (tzv. unutrašnja kolonizacija), već i militaristička hijerarhija među muškarcima, čije je najjače oružje njegovo prividno trajanje (ibid., xiii).

Kejt Milet svoje istraživanje temelji na ideološkim, biološkim, sociološkim, klasnim, ekonomskim, obrazovnim i psihološkim implikacijama, i raskrinkava jedan po

jedan modus patrijarhalne moći. Definišući politiku kao šire odnose moći, ona patrijarhat predstavlja kao „najobuhvatniju ideologiju naše kulture”, instituciju koja se sprovodi različitim tehnikama kontrole (ibid., 25; 23) i koja suštinski ima kulturne, a ne biološke, korene (ibid., 28). Muškarci i žene jesu dve različite kulture zbog socijalizacije i podele moći koja pretpostavlja potpunu kontrolu jedne strane nad drugom (ibid., 31–32). Glavna institucija koja posreduje između individualne i društvene strukture jeste porodica – u patrijarhatu žene i deca nalaze se u vlasništvu oca (ibid., 33), dok brak pretpostavlja finansijski dogovor koji funkcioniše po principima ekonomske korporacije. Seksualna hijerarhija i muška prevlast kažnjava ženu koja ima status kaste uprkos utkanim konceptima dvorske i romantične ljubavi (ibid., 36). Viteštvo je, tvrdi Kejt Milet, samo tehnika koja ublažava nepravdu ženine društvene pozicije, a romantična ljubav samo ustupak koji muškarac čini dok emotivno manipuliše ženom (ibid., 37). Jedna od glavnih posledica klase u okviru patrijarhata jeste što se žene okreću jedne protiv drugih kao rivalke, dok zapravo žive kao paraziti na račun muškaraca (ibid., 38). Za razliku od feminističkih ili *queer* kritičarki koje insistiraju na uočavanju suštinske sličnosti između različitih činilaca ugnjetavanja (pol, rasa, klasa, seksualnost), Kejt Milet smatra da je seksizam jači čak i od bele nadmoći i rasizma (ibid., 39). Po njoj, moć muškarca jeste sila koja se institucionalizuje putem zakonskih sistema koji legitimizuju nasilje (ibid., 43–44). Neprijateljstvo prema ženi, međutim, najočiglednije je u mizoginoj književnosti, koja je od svih drugih njenih sredstava najviše propagandistička (ibid., 45). Ova ženomrzačka književnost se po Kejt Milet naj snažnije okreće protiv ženske podmuklosti i pokvarenosti, mada uglavnom insistira na tome da je uloga žene da zabavi, zadovolji ili povlađuje muškarcu svojom seksualnošću (ibid., 57). Važnost ovih uvida Kejt Milet prevashodno se sastoji u njenom ispitivanju tekstualnih osobenosti jačanja patrijarhalnog diskursa i ukazivanju na takvom čitanju književnih tekstova koje će odbaciti autoritet muškog autora u kreiranju smisla dela i dozvoliti čitaocu da se odupre patrijarhalnim uverenjima teksta. Za feminističku kritiku posebno je dragoceno njeno uverenje da će mehanizmi patrijarhata moći da postanu predmet diskusije i promene samo onda kada se budu raskrinkali i preispitali (ibid., 58).

Kejt Milet promoviše ideju seksualne revolucije koja bi srušila patrijarhat i načine njegove stalne obnove. Iako prve decenije XX veka umnogome predstavljaju

prekid sa seksualnim inhibicijama i tabuima (ibid., 62), one po njenom mišljenju ne dovode do prave seksualne revolucije koja bi se temeljila na radikalnoj društvenoj transformaciji, promeni braka i porodice koje su se održavale kroz istoriju, i, konačno, prekidu sa sveskolikom patrijarhalnom ideologijom koji bi doveo do drugačije socijalizacije polova u sferama statusa, temperamenta i uloga (ibid., 157).³⁰¹ Mada je liberalizacija vrednosti na početku XX veka dovela u pitanje političku strukturu patrijarhata, ona nije uspela da ispuni svoje revolucionarno obećanje, između ostalog, i zbog toga što je patrijarhat duboko ukorenjen u pojedincima i društvu (ibid., 63–64). Patrijarhat, unekoliko reformisan, opstaje i dalje, možda stabilniji nego ranije (ibid., 85). Kejt Milet je uverena da patrijarhat ostaje efikasan i suštinski neuzdrman politički sistem koji žene drži u inferiornom položaju prevashodno zahvaljući Sigmundu Frojdu kao „najjačoj individualnoj kontrarevolucionarnoj sili ideologije seksualne politike” (ibid., 177–178). Oštro kritikujući Frojduvu ulogu u jačanju ideje biološkog determinizma (ženina zavist od penisa), Kejt Milet ističe da su ženama dodeljene određene uloge (pasivnost, mazohizam, narcizam) koje su u potpunosti prenebregele njihove društvene implikacije (ibid., 193–194). Pre nego što prestanemo da se bavimo polom, apeluje ova feministkinja, moramo da napravimo „drugačiji svet od ove pustinje u kojoj se sada nalazimo” (ibid., 363). Imajući u vidu da su ove reči izgovorene 1970. godine, sumnjamo da su u potpunosti zastarele i danas, gotovo pola veka kasnije.

3.1.4 Čitanje koje pruža otpor androcentričnoj književnosti: Džudit Feterli i Patrosinio Švajkart

Knjiga Džudit Feterli *Čitateljka koja pruža otpor* (*The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, 1978) „u tolikoj je meri obeležila jednu struju feminističke misli da se ona često i naziva prema naslovu ove knjige – *čitateljka koja pruža otpor*” (Dojčinović-Nešić 2002: 38). Džudit Feterli govori o imaskulinizaciji žena od strane muškaraca, odnosno o procesu u kom se čitateljke u susretu s androcentričnom književnošću uče da misle kao muškarci. U muškom sistemu vrednosti mizoginija je jedan od centralnih principa, a žene su u kulturnoj stvarnosti otuđene od sopstvenog

³⁰¹ Kejt Milet kaže da prva faza seksualne revolucije traje od 1830. do 1930, a kontrarevolucija od 1930. do 1960. godine.

iskustva (Feterli 2002: 49). Androcentrična književnost je tim efikasnija kao instrument seksualne politike, misli ona, pošto ne dozvoljava čitateljki da potraži utočište u svojoj različitosti – žena se pretvara u drugost bez reciprociteta (Švajkart 2005: 63–64). Džudit Feterli zauzima poziciju „čitateljke koja i previše dobro zna šta joj se dešava dok čita tekst” – postoji disjunkcija između nje i teksta jer odbija da prihvati ulogu implicitnog čitaoca (Quinn 2004: 165).³⁰² Književnost za nju uvek ima politički karakter. Iako prividno apolitična insistirajući na univerzalnosti, američka književnost je za Džudit Feterli muška (Feterli 2002: 43). Konkretizujući svoje tvrdnje, ona ističe da je ova književnost prožeta muškom pristrasnošću, postavlja pitanje moći i polaže pravo da definiše nečiji identitet (ibid., 44). Rešenje po Džudit Feterli leži u razotkrivanju i osporavanju postojećeg kompleksa ideja i mitova o ženama i muškarcima u našem društvu (ibid., 48), kao i u preobraćanju književne kritike iz zatvorenog razgovora u aktivan dijalog (ibid., 50).

Patrosinio Švajkart (Patrocino P. Schweickart) se, između ostalog, bavi aktivnošću čitanja književnosti, pitanjima moći pri stvaranju ili čitanju tekstova, kao i odnosom roda i politike, ili feminističke kritike i *reader-response* teorije. Pominjući među ostalima i poglede Džudit Feterli o imaskulinizaciji čitateljki u dodiru s androcentričnom literaturom (Švajkart 2005: 63), ova feministička kritičarka ističe da je važno i *kako* čitamo, ne samo *šta* čitamo (ibid., 61). U odnosu čitateljke i teksta važni su iskustvo i subjektivnost čitateljke, ali i njen preobražaj u feministkinju. Iako je čitateljka imaskulinizirana od strane implicitnih šematizovanih aspekata androcentričnog teksta, ona je i pokretačka sila svoje sopstvene imaskulinizacije. Veliko je pitanje da li čitateljka manipuliše tekstom ili se upravo dešava obrnut proces jer imaskulinizacija biva aktualizovana samo kroz aktivnost čitateljke (ibid., 71), koja naposljetku od nje iziskuje dvosmerni odgovor – ona čita tekst i kao muškarac i kao žena pa u svakom slučaju potvrđuje svoju poziciju kao *druga*. Patrosinio Švajkart objašnjava kako preuzimanje kontrole nad iskustvom čitanja znači čitati tekst onako kako nije zamišljeno da se čita, zapravo čitati ga protiv njega samog (ibid., 72). Čitateljka se tako bori da sebi prokrči izlaz iz lavirinta patrijarhalnih konstrukata, a feministička kritika se

³⁰² Misli se na implicitnog čitaoca Volfganga Izera, tj. idealnog hipotetičkog čitaoca koji ulazi u partnerstvo s implicitnim autorom kako bi dovršio delo. Njegov zadatak je da čita i razume, i da u tom procesu, popunjavajući prazna mesta, dovrši impliciranu interpretaciju, čime postaje kreativni učesnik u proizvodnji značenja dela (Izer 1978: 99–102).

zauvek nalazi u borbi protiv patrijarhata bilo da se susreće s muškim ili ženskim tekstovima (ibid., 74). Preuzimanje kontrole nad procesima čitanja tako može dovesti do feminističkih čitanja koja su „čitanja koja se opiru” (ibid., 68). S obzirom na to da je po Patrosinio Švajkart „značenje uvek stvar interpretacije”, u čitanju ne postoji zaštita od apropijacije teksta od strane čitaoca (ibid., 75). Čitanje na taj način postaje posredovanje između autora i čitaoca koje se mora povezati s pitanjima kontrole i onoga što dolazi iz teksta, tj. onoga što potiče od nas (ibid., 76–77). Upravo ovo pitanje potčinjavanja moćima teksta, ili pak upravljanja njima, ispostavlja se važnim u tumačenju (muškog) teksta Ernesta Hemingveja.

3.1.5 Politička i psihoanalitička dimenzija: Toril Moi i Džulijet Mičel

Da feministička kritika ističe svoju političnost i utemeljenost u društveno-istorijskom kontekstu možemo videti na primeru Toril Moi, autorke knjige *Seksualna/Tekstualna politika: Feministička književna teorija (Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory, 1985)*, u čijem „Predgovoru” kaže da je glavni princip feminističke kritike oduvek bio politički – feministička kritika ima za cilj da otkriva patrijarhalne prakse, a ne da učestvuje u njihovom daljem razvijanju (Moi 2002: xiv). Glavna premisa ove kritike je u tome da „nijedan kritički sud nije vrednosno neutralan” i da svi govorimo iz pozicije koja se formira kulturnim, društvenim, političkim i ličnim faktorima (ibid., 42). Toril Moi smatra da je suština feminističke kritike borba za jednakost polova koja uzima u obzir razlike koje se neće ograničiti na različitost na temelju rase ili seksualne orijentacije. Onog trenutka kad feministkinje postanu teorijski sofisticiranije postaće i više politički osveščene, pritom svesne implikacija sopstvenih pozicija (ibid., 175). Uz glavni cilj da ponudi ozbiljnu analizu problema feminističke teorije, Toril Moi insistira na specifičnoj analizi društvenih i političkih struktura (ibid., 170), nužnosti dekonstruisanja opozicija između tradicionalno maskulinog i femininog principa (ibid., 159), kao i borbi za legitimnost različitosti koja će ostati „kritična prema homogenim, nekontradiktornim modelima subjektiviteta” (ibid., 177). U tom kontekstu, feminizam ne znači samo odbacivanje moći i prihvatanje pozicije žrtve. Pošto bi „biti protiv moći značilo prepustiti moć nekom drugom”, feminizam će morati da pitanjima ugnjetavanja i emancipacije žena priđe iz drugog ugla odakle muškarac neće više biti

shvaćen kao norma. Imajući u vidu da su istorijske konkretizacije patrijarhata uvek drugačije, feminizam mora smognuti snage da uzme u obzir istorijske i ekonomske specifičnosti patrijarhalne moći o kojoj govori (ibid., 147–148). Radikalno novi udar feminističke kritike po ovoj teoretičarki ne treba tražiti na nivou teorije ili metodologije, već na nivou politike, mada razumevanje istorijskih specifičnosti ne bi trebalo da dovede do jačanja patrijarhalnih praksi (ibid., 86).

Duboko skeptična prema humanističkim estetskim kategorijama tradicionalno muške akademske hijerarhije, Toril Moi tvrdi da je „potraga za jedinstvenim individualnim sopstvom ili rodnim identitetom ili tekstualnim identitetom u književnom delu drastično reduktivan pristup” (ibid., 10). Nazivajući Virdžiniju Vulf „najvećom britanskom autorkom XX veka, genijem, posvećenom feministkinjom i predanom čitateljkom tekstova drugih spisateljica”, Toril Moi upravo na njenom primeru izvodi niz zaključaka o pravcu u kom bi feministička kritika trebalo da se kreće. Potrebno je, stoga, prevazići onu ideologiju koja uzdiže Boga, oca ili falus (ibid., 9), osloboditi se reduktivnog čitanja književnosti ili racionalnog i logičnog pisanja, dekonstruisati opoziciju između maskulinog i femininog principa i na taj način dovesti biologistički i esencijalistički identitet u pitanje (ibid., 11–12). Toril Moi izražava jasan stav da raskrinkavanje struktura dominacije koje su upisane u književne tekstove ne znači da je dovoljno preispitati autoritet muškog autora, već da „ako ćemo zaista da odbacimo autora kao Boga Oca teksta, onda nije dovoljno odbaciti patrijarhalni autoritet, već otići korak dalje i s Rolanom Bartom proglasiti smrt autora” (ibid., 61–62). Pre nego monolitni totalitet, patrijarhalna ideologija je fragmentarna i kontradiktorna (ibid., 63).³⁰³

Ocenjujući, takođe, doprinos kritike iz sedamdesetih godina XX veka koja se naročito bavi stereotipnim prikazivanjem žena u delima muških autora (*‘Images of Women’ Criticism*), Toril Moi ističe da su književni tekstovi duboko kompleksni i da kombinuju različite odlučujuće faktore (npr. istorijske, političke, društvene, ideološke, institucionalne, psihološke). Mada smatra da književna dela treba tumačiti u svetlu ideoloških stujanja odabranih fiktivnih svetova, ova teoretičarka ne misli da ih treba mešati s tzv. stvarnim životom i svoditi vrednost književnosti na pojednostavljene forme

³⁰³ Toril Moi za primer kontradiktornosti patrijarhalne ideologije uzima Džona Stjuarta Mila i njegovo otvoreno istraživanje problema ženske potčinjenosti. Videti: 3.4.1.

autobiografije (ibid., 44–45). Jedan od najvažnijih problema na koje Toril Moi ukazuje jeste paradoks feminizma koji insistira da osim patrijarhata nema drugog prostora, a da se pritom otvoreno govori o postojanju feminističkih ili antipatrijarhalnih diskursa (ibid., 80). S druge strane, ona kritikuje francuske feminističke kritičarke zbog toga što „žena ne može da se pretvara da piše u nekom čistom feminističkom carstvu van patrijarhata” (ibid., 139). Imajući na umu Elen Siksu i njenu utopijsku viziju ženske kreativnosti u neugnjetačkom i neseksističkom društvu, Toril Moi smatra da se na taj način potvrđuje preimućstvo patrijarhata jer upravo on, a ne feminizam, insistira na obeležavanju žena kao emotivnih i intuitivnih, a muškaraca kao razumnih i racionalnih (ibid., 119; 121). Tumačeći mimetičku poziciju žena pod patrijarhatom u shvatanju Lis Irigaraj (Luce Irigaray) kao savršene reprodukcije logike istosti, Toril Moi upozorava na zamku u koju feministička kritika upada, tj. da žena koja oponaša muški diskurs postaje žena koja govori kao muškarac (ibid., 141–142). Ona ne misli da ženina pozicija treba da bude vezana samo za mimikriju ili parodiju, već da se bitke žena moraju voditi u svakodnevnom životu (ibid., 179). Osvrćući se ponovo na svoju *Seksualnu/Tekstualnu politiku* 2002. godine, Toril Moi je uverena da su feminizmu potrebne nove vizije i novi glasovi, kao i da, ukoliko želimo da budemo politički angažovani, sve što možemo da uradimo je da „kažemo šta moramo da kažemo i preuzmemo odgovornost za sopstvene reči” (ibid., 185). Na ovaj način se feministička kritika, uz izrazito političku orijentaciju, okreće revizionizmu i zalaže za rad koji će dovesti do promena u društvu.

U najširem smislu, feminističko tumačenje teksta zasniva se na razotkrivanju patrijarhalnog sistema vrednosti u književnoj kritici, kao i manifestaciji tog sistema u društvu i umetnosti. Džulijet Mičel (Juliet Mitchell) govori o nezamenljivoj ulozi žene u društvu i kaže da je njena pozicija dvostruka jer istovremeno podrazumeva neprikosnovenost i marginalnost, pa je takva za ženu fatalna (Jovanović 2012: 176). Ova feministkinja ističe da su žena i porodica šezdesetih godina XX veka bili izjednačeni, a da „drugi talas” feminizma zapravo počinje s opažanjem žene kao određenog *drugog*. Džulijet Mičel kaže da je u knjizi *Psihoanaliza i feminizam* (*Psychoanalysis and Feminism*, 1974) koristila psihoanalizu kako bi razumela subjektivnost polne razlike, činjenicu da *muževno* i *ženstveno* idu uz *muško* i *žensko* (Mičel 2006b: 11). Uverenje koje po njenim rečima pravi preokret u njenom radu jeste da nas polno različitim ne čini samo psihologija porodice, već i psihologija grupe (ibid.,

12), kao i da politički pokret mora biti grupni da bi bio uspešan (ibid., 16). U tekstu „O Frojdu i razlici između polova” (“On Freud and the Distinction Between the Sexes”, 1974) ona naglašava važnost Frojdovih uverenja jer pomoću njih možemo razumeti proces kojim se patrijarhat ugrađuje u pojedince. Imajući u vidu da su strukture mišljenja tokom ljudske istorije proizvod patrijarhalne epohe, one su time i prijemčive za promenu. Džulijet Mičel smatra da je upravo Frojd postavio kamen temeljac za analizu ženskosti, a da je njegov falocentrizam vremenom sve više preuveličavan jer, zapravo, „Frojd nikada nije otišao dalje od nagoveštaja problema” (Mičel 2006a: 66–67). Ona ističe da feministički tekstovi često pogrešno objašnjavaju patrijarhalno društvo kao društvo koje otelotvoruje moć muškarca u opštem smislu. „Po sredi je”, uverena je Džulijet Mičel, „sasvim specifična važnost oca koju patrijarhat naznačava” (ibid., 70).

U delu *Ludi muškarci i meduze – povratak histerije* (*Mad Men and Medusas – Reclaiming Hysteria*, 2000) Džulijet Mičel kreće od činjenice da je histerija naizgled nestala iz zapadnog društva XX veka, ali samo kako bi pokazala da ona i dalje postoji pod drugačijim imenima. Imajući u vidu da je histerija univerzalni ljudski fenomen (Mitchell 2000: 3; 42), ona se pita zašto se histerija dovodi u vezu sa ženom i argumentovano pokazuje da se vremenom histerija uvek iznova feminizovala njenom sve većom medikalizacijom još od XVII veka (ibid., 7). Dakle, žene su tokom XVIII veka patile od potištenosti (vapors), koja se u XIX veku pretvorila u bolest nerava (nerves), da bi se konačno učvrstila u terminu ženske histerije (hysteria) naročito s pojavom psihoanalize početkom XX veka (ibid., 11–12). Već od trenutka kada histerija postaje vidljiva bolest koja se može lečiti, smatralo se da više pristaje ženama nego muškarcima (ibid., 113; 18). Rodno obeležavanje histerije (gendering of hysteria) pokazuje da je po sredi asimetrija između polova (ibid., 21). To što se kaže da histerija u XX veku ne postoji zapravo po Džulijet Mičel znači da se ona mora povezati s porastom muške histerije od Velikog rata (ibid., 110) i njenim transformisanjem u različite poremećaje ličnosti danas (ibid., 112). Kako bi se histerija ispitala na pravi način, morali bismo da istražimo teme smrti, seksualnosti i reprodukcije, uverena je ona (ibid., 135). Pošto se muška histerija nazivala traumatskom neurozom, problem se projektovao na žene, pa je ženska seksualnost postala histerija, tj. histerija je postala „parodija ultraženskosti” (ibid., 161). Iako su se i histerični vojnici Prvog svetskog rata nalazili u

stanju bespomoćnosti, na bespomoćnost se gledalo kao na žensko stanje, pa je ljudska ranjivost i otvorenost za histeriju feminizovana (ibid., 185–186). Devetnaesti vek je izjednačio histeriju sa ženskošću pre nego je histerija slavno nestala, a karakteristike histerije postale ženske (ibid., 246).³⁰⁴

3.1.6 Revizionistička kritika: Adrijen Rič, Sandra Gilbert i Suzan Gubar

Revizionistička feministička kritika je varijanta feminističke kritike koja se pojavljuje uporedo s „drugim talasom” feminizma koja je, pre svega, usmerena na istraživanja ženomrzačkih motiva u književnosti, ali i na istraživanje i kritiku različitih formi represija nad ženama, različitih vrsta patrijarhalnih struktura i stereotipnih predstava žena u kulturi.

Govoreći o važnosti *re-vizije*, naročite vrste ponovnog čitanja, Džudit Feterli se poziva na shvatanje re-vizije Adrijen Rič (Adrienne Rich). Re-vizija je čin ponovnog gledanja, posmatranja novim očima, ulaženje u stari tekst iz novog kritičkog ugla, i, konačno, čin opstanka. Po rečima Adrijen Rič, ono što čitamo utiče na nas, potopljava nas, pa kao čitateljke moramo naučiti kako da čitamo drugačije i ne budemo izgubljene u maskulinoj divljini američkog romana. Žena u patrijarhatu je odbačena, razbaštinjena, *druga*, marginalizovana (Fetterley 1978: viii–ix). Na primer, u pesmi „Silovanje”, koja i naslovom ukazuje na povredu prava žena u patrijarhalno obojenom prostoru, Adrijen Rič problematizuje tipično žensku histeriju koja muškarcu služi kao izgovor za tlačenje i nasilje, muškarčev osećaj sigurnosti u suštinsku spoznaju žene, kao i njegovu moć da gospodari životom žene, u fizičkom i svakom drugom smislu (Rič 1996: 126).³⁰⁵ Kao predstavnica radikalnog feminističkog pokreta, ona ustaje u odbranu prava žena i govori o neophodnosti prihvatanja razlika među ženama u zavisnosti od njihove boje kože, socijalnog statusa i kulture kojoj pripadaju (Popović-Srdanović 1996: 133). Onog trenutka kada otkriva da može da piše više kao žena, Adrijen Rič ispituje poziciju žene

³⁰⁴ U XIX veku se verovalo da su žene prirodno osetljive i nervozne, pa se histeričnost, hipohondrija ili degeneracija žena objašnjavala njihovom biologijom. U viktorijansko doba bolest poznata kao neurastenija ili nervoza se kod žena naziva ženskim problemom (female trouble) (Gosling and Ray 1986: 256–257).

³⁰⁵ Odlomak iz pesme „Silovanje”: „[...] ali mu najviše godi histerija u tvom glasu. // Jedva ga znaš ali sad on misli da tebe zna: / zapisao je tvoj najgori trenutak / na mašini i smestio ga u dosije. / On zna, ili misli da zna, koliko si zamišljala; / on zna, ili misli da zna, šta si tajno želela. // On ima pristup mašineriji koja bi mogla da te odstrani; [...]”.

kao žrtve, ali i proizvođača kulture koju nju samu drži u potlačenom položaju, i dolazi do zaključka da žena koja izlazi iz situacije svoje kulture mora biti shvaćena kao čudovište (ibid., 136): „Misleća žena spava s čudovištima” (Rič 1996: 117). Adrijen Rič ne zvuči optimistično u vezi s položajem žene u društvu kada priziva u svest ženu koja odbija da bude *andeo* za muškarca, ali kao da unosi malo vere u promenu tadašnjeg sveta kada kaže da su takvih žena nebesa puna (ibid., 119).³⁰⁶

Delovanjem u okviru *queer* studija i lezbejskog feminizma, Adrijen Rič se suprotstavlja prinudnoj heteroseksualnosti (compulsory heterosexuality) naše kulture (Kershner 1997: 100), zalažući se za slobodu izbora u okvirima konstruktivizma polova i rodova. Lezbejstvo za nju predstavlja izazov instituciji heteroseksualnosti koja žene drži u potlačenom položaju: „Ono što je u nama kreativno, to je lezbejka, jer je poslušna kćer samo sledbenica” (Rič, prema Popović-Srdanović 1996: 142). Adrijen Rič heteroseksualnost ne identifikuje samo kao stvar ličnog izbora, već kao političku instituciju koja sistematski radi na štetu svih žena. Poredeći heteroseksualnost s kapitalizmom i rasizmom, ona je predstavlja kao „fundamentalnu neravnotežu moći”. Lezbejstvo tako postaje čin otpora koji feminizmu nudi model za radikalnu transformaciju (Džagouz 2007: 62–63). Adrijen Rič je oštrinom sopstvenog *ženskog* jezika pokazala da razlozi za govor i suprotstavljanje opresivnoj patrijarhalnoj kulturi putem denaturalizacije heteroseksualnosti nije samo lični, već i važan politički čin koji će jednom morati da dovede do promena u društvu.

Fokus istraživanja sa ženskih stereotipa u pisanju muških pisaca se negde od 1975. godine u okviru tzv. druge faze feminizma uglavnom prebacuje na dela žena pisaca (Moi 2002: 41; 49). Revizionističke feministkinje Sandra Gilbert i Suzan Gubar takođe se bave demaskiranjem pojava muške dominacije u teorijskom i književnom diskursu, kao i kritikom književnog kanona koji je utvrđen iz muške perspektive. U svom, sad već čuvenom, tekstu *Ludakinja na tavanu* (*The Mad Woman in the Attic*, 1979) one daju revizionističko tumačenje teorije Harolda Bluma o „strepnji od uticaja”. Blumova teorija, naime, govori o strahu stvaraoca da sam nije stvaralac i da radovi njegovih prethodnika imaju suštinski primat nad njegovim vlastitim pisanjem. Blum objašnjava da čovek može postati pesnik samo ako *obeznani* svog poetskog oca.

³⁰⁶ Odlomak iz pesme „Planetarijum”: „Žena u obliku čudovišta / Čudovište u obliku žene / nebesa su ih puna”.

Blumov model književne istorije je po njima skoro isključivo muški, a to znači patrijarhalan i seksistički (Đurić 2009: 69). Sandra Gilbert i Suzan Gubar sada govore o „strepnji od autorstva” (anxiety of authorship), ističući da su u XIX i XX veku književnice bile zaokupljene revidiranjem i dekonstruisanjem slika žena nasleđenih iz muške književnosti. One pokazuju da dominantna patrijarhalna ideologija predstavlja umetničku kreativnost suštinski muškim kvalitetom (Moi 2002: 56). Spisateljice XIX veka su unutar patrijarhalne kulture pisale tzv. palimpsest tekstove kojima su se prilagođavale patrijarhalnim standardima, ali ih istovremeno i podrivale (ibid., 58–59). Žensko pisanje, na taj način, postaje dvoglasni diskurs (double-voiced discourse) jer u sebi sadrži dominantan i učutkani glas – jedan koji kontroliše strukture artikulacije i jedan koji progovara kroz forme dominantnih struktura (Showalter 1995: 114). Pošto su muški pisci odredili dve ekstremne uloge žena, ove dve revizionističke kritičarke zalažu se za „*vulfovsko* ubijanje i anđela i čudovišta”³⁰⁷ jer bi to značilo oslobođenje od patrijarhalnog imperativa i pokušaj drugačije samodefinicije (Gilbert and Gubar 2004: 812–813). Za sada, slika koju žena vidi u ogledalu muški je konstrukt. Žena je po njima lišena kreativne moći pošto je definisana kao potpuno pasivna. Od XVIII veka naovamo promoviše se *anđeoska* predstava žene kao skromne, ljupke, čedne, nežne, povučene, prijatne, čiji je zadatak da zadovolji muškarca (ibid., 815–816). Ovom se tipu pokorne žene, zatočenice kuće, suprotstavlja *žena-čudovište*, *zla kučka*, koja označava muški zazor od ženske kreativnosti. Žena koja se oprobava u pisanju³⁰⁸ u muškoj postavci stvari postaje ništa drugo do ženska demonska nakaza koja, očigledno, plaća visoku cenu ukoliko želi sebe da definiše (ibid., 820; 823). Ova potreba za revidiranjem autoriteta muških tekstova i rušenjem patrijarhalnog binarizma koji za ženu određuje mesto pokornog anđela, ili pak čudovišta koje se opire, čini ovaj tekst Sandre Gilbert i Suzan Gubar jednim od ključnih tekstova u razvoju feminističke književne teorije.

U vezi s temom muškog stvaranja, Sandra Gilbert i Suzan Gubar u tekstu „Seksualna lingvistika, rod, jezik, seksualnost” (“Sexual Linguistics, Gender, Language, Sexuality”, 1985) govore o muškom monopolu nad jezikom i pitaju se da li postoji sintaksa ženskog *jouissance* koja ne bi bila podređena sintaksi patrijarhata (Gilbert and Gubar 1985: 517–518). Pozivajući se na žensko pismo Elen Siksu, ove kritičarke tvrde

³⁰⁷ Aluzija na *Sopstvenu sobu* Virdžinije Vulf.

³⁰⁸ U originalu: “attempt the pen,” što upućuje na falusnu simboliku olovke i pisanja.

da ukoliko je žena učutkana, tj. lingvistički *žena*, ona ostaje van istorijskog procesa, potčinjena i prognana (ibid., 521). Pominjući nejasnost pojma ženske rečenice Virdžinije Vulf i valorizaciju Džojsove rečenice od strane francuskih feministkinja, ove revizionističke kritičarke upućuju na strah muškog modusa na prelasku u XX vek od ulaska histerije u istoriju (ibid., 525). Kao primer ovog straha navode baš Hemingveja i njegovu pesmu „Pesnikinje s fusnotama”. Tekst završavaju podsećanjem da je Džejms Džojls najveći majstor lingvističke transformacije XX veka i pitanjem da li muškarci kad pišu, pišu zapravo protiv lingvističkog prvenstva majke (ibid., 534; 536). S obzirom na to da se kreativnost smatra falocentičnom, žena koja je umetnik pod patrijarhatom oseća strepnju od autorstva i pokušava da pronađe prostor iz koga bi mogla da progovori.

3.1.7 *Écriture féminine* i smisao razlike: Elen Siksu i Lis Irigaraj

Francuske poststrukturalističke feministkinje Elen Siksu i Lis Irigaraj (Luce Irigaray) ističu kako je logocentrizam našeg gledanja na svet falokratičan, sav u znaku muške dominacije, a s njima i svi modeli naše kulture, kao i jezik koji ih reprezentuje. Žena bi, stoga, trebalo da pronađe sopstveni jezik i njime progovori. Žensko pismo (*écriture féminine*) pokazuje alteritet, što je ovde ženskost onako kako je određena društvenim strukturama i kulturnim sistemima koji se zasnivaju na načinu mišljenja i postupanju muškaraca. U početnoj fazi ženskog pisma ove feministkinje pokušavale su da prodru u suštinu ženskosti u tekstu na način na koji je ona potisnuta, kao i da se posvete traganjem seksualnosti u njemu. Ovakva ispitivanja se proširuju na neotkrivenu ženskost u tekstovima muških pisaca. Sve većim ulaskom u sferu sociologije, politike i filozofije, žensko pismo razlikuje četiri bitna iskustva: prvo, iskustvo tela, jer pisanje je slično telu, pa je tekst više kazivanje tela nego što je oblikovanje slika; drugo, iskustvo s jezikom koje potvrđuje da je žena više zaokupljena ugrađivanjem semiotičkih elemenata u tekst, dok muškarac više operiše simbolima; treće, iskustvo s psihoanalizom koje zamera Sigmundu Frojdu da je njegova teorija biologistička; i četvrto, celokupno iskustvo kulture koje je različito uslovljeno (Živković 1992: 948–949). Žensko pismo bi predstavljalo alternativu maskulinog falocentričnog binarnog sistema koji ženu odvađa od njenih telesnih zadovoljstava. Ova feministička kritika smatra da žensko telo igra veliku ulogu u ženskoj upotrebi jezika, a naročito u književnom kontekstu. Ideje

francuskih feministkinja izvedene su iz psihoanalitičke kritike Žaka Lakana koja vidi tradicionalni jezik, logiku i racionalnost kao ekspresije falocentrizma. Elen Siksu i Lis Irigaraj tvrde da opisuju budući način pisanja koji će biti dostupan i muškarcima i ženama „kad se budu otarasili patrijarhalne racionalnosti falocentričnog jezika” (Quinn 2004: 358–359).³⁰⁹ Po njima jezik je sredstvo za ugnjetavanje žena, ali i potencijalni način urušavanja patrijarhalnog jezika. Bitan im je koncept *jouissance*³¹⁰ koji označava „intenzitet koji podseća na žensko zadovoljstvo van jezika” (Weil 2006: 153). S obzirom na to da se isticanjem razlike muškog i ženskog pisma *maskulino* određuje kao moćno i razumno, a *feminino* kao ranjivo, emotivno i telesno, postaje jasno zašto se američke feministkinje razilaze s njima po ovom pitanju jer smatraju da ovakva podela naglašava jednu vrstu egzistencijalizma, a time i podržava ideju tradicionalnog muškog seksizma.

Žena se oduvek u filozofiji dovodila u vezu s pasivnošću, kaže Elen Siksu. Žena je ili pasivna ili ne postoji (Cixous 2004: 349). Zbog jake veze između filozofije i književnosti, književnost je takođe falocentrična. Žena je podređena maskulinoj organizaciji, sve pod izgovorom da je to jedini način da mašinerija funkcioniše. Elen Siksu insistira da se ne smemo zavaravati: muškarci i žene uhvaćeni su u mrežu prastarih kulturnih determinanti koje gotovo da se uopšte ne mogu analizirati u svojoj kompleksnosti (ibid., 350). Pošto su muškarci i žene složena, mobilna i otvorena bića, prihvatanje drugog pola u sebe bi ih učinilo bogatijim i raznovrsnijim (ibid., 351). Elen Siksu pokazuje šta je razlika upravo svojim tekstom, čiji jedan deo navodimo kao reprezentativno *žensko pismo*.³¹¹

Muškarac mnogo teže dopušta drugom da prolazi kroz njega. A književno delo predstavlja taj prolaz, ulaz i izlaz, mesto u kome boravi to drugo u meni – koje je drugačije od onog što jesam i što nisam, za koje ne znam kako postaje, ali ga osećam kako prolazi kroz mene, i ono me čini živom. I to me razdire, uznemirava, menja me, a koje je to drugo? – žensko, ili muško, jedno – ili mnogostruko, nešto nepoznato, što me zaista nagoni da saznam istinu i daje mi snagu da se uzdižem kroz čitav život. [...] U pisanju si subjekat; u pisanju si objekat; u pisanju

³⁰⁹ Kao primer navode *Fineganovo bdenje* (*Finnegans Wake*, 1939) Džejmsa Džojlsa.

³¹⁰ Koncept *jouissance* Biljana Dojčinović prevodi kao uživanje ili seksualno zadovoljstvo (Dojčinović 1993: 28; 27), a Dubravka Đurić kao prekomerni užitek (Đurić 2009: 93).

³¹¹ Biljana Dojčinović za žensko pismo predlaže termin *tečno pismo*: Dojčinović, B. Intervju <http://libartes.com/2012/mart/intervju/biljana_dojcinovic.php> – 07.04.2014.

postavljaš pitanja (i dozvoljavaš da te ispituju) na temu istog i drugog i svega onog između bez čega nema života; [...] –

(ibid., 352–353)³¹²

Jasno je da Elen Siksus smatra da treba da se dogodi politička revolucija u kojoj će se maskulino osloboditi svoje falusne pozicije i prihvatiti mogućnost drugog – kroz pisanje koje će biti osetljivo za rodnu razliku, društvo će možda naučiti da poštuje oba pola/roda bez straha od diskriminacije (Hewson 2003: 52). Pokušaj da se izbegnu političke borbe moći kojima su maskulini modeli skloni i prihvati rodna razlika jeste smisao *écriture féminine*. Zapadna kultura stvorila je muškost na račun ženskosti, tj. hijerarhiju rodova po kojoj je ženski princip negativan. Žene se učutkuju, a muškarci primoravaju da potiskuju svoju ženskost. Elen Siksus kaže da je svesna da je potpuno ukidanje patrijarhalnog zakona nemoguće jer su ljudi zatočeni u mnoštvu slika, predstava, odraza, mitova i identifikacija.³¹³ Postoje kritičke analize koje dokazuju kako Ernest Hemingvej i Elen Siksus zapravo tuguju nad sadašnjim stanjem u svetu u kome kulturne definicije roda i seksualnosti uskraćuju razliku (ibid., 60).³¹⁴ Dubravka Đurić ističe da za žensko pismo nije važan pol autora/autorke, već pol pisanja koji se pisanjem proizvodi. Elen Siksus želi da se oslobodi stare opozicije između maskuliniteta i feminiteta, kao i termina *muško* i *žensko* jer veruje u biseksualnu prirodu svih ljudskih bića. Biseksualnost predstavlja proživljeno prepoznavanje pluralnosti, simultano prisustvo maskuliniteta i feminiteta unutar individualnog subjekta (Đurić 2009: 90). Naša analiza će pokazati kako je Ernest Hemingvej morao biti svestan ove činjenice, iako *neopremljen* upravo predstavljenom feminističkom terminologijom.

Lis Irigaraj takođe govori o *jouissance*, ženskom seksualnom uživanju, koje ne može biti predstavljeno dominantnim, logičnim muškim jezikom, pa tako zajedno s

³¹² U originalu: “It is much harder for man to let the other come through him. Writing is the passageway, the entrance, the exit, the dwelling place of the other in me – the other that I am and I am not, that I don’t know how to be, but that I feel passing, that makes me live – that tears me apart, disturbs me, changes me, who? – a feminine one, a masculine one, some? – several, some unknown, which is indeed what gives me the desire to know and from which all life soars. [...] Writing is working; being worked; questioning (in) the between (letting oneself to be questioned) of same and of other without which nothing lives; [...]”.

³¹³ Elen Siksus odbija da definiše šta *feminine* tačno znači, insistirajući da značenje tog pojma mora da ostane otvoreno pitanje, zbog čega se uočava nejasnost veze koju pravi između ženskog tela i femininog. Dok je jasno da Elen Siksus ne pokušava da feminino biološki fiksira, njene majčinske metafore pisanja belim mastilom ipak sugerišu žensku biološku suštinu (Malpas and Wake 2006: 180).

³¹⁴ Analiza Hemingvejevog romana *Zbogom oružje* kroz prizmu Elen Siksus. Videti: Hewson 2003.

Elen Siksu naglašava da je žensko pismo način izražavanja ženskog tela. *Jouissance* je po njoj način koji je u stanju da naruši pravila patrijarhalnog diskursa (Malpas and Wake 2006: 211). U vezi s misterijom muške uloge u reprodukciji, Lis Irigaraj ističe da je ženska moć stvaranja života potisnuta³¹⁵ i prebačena na muškarca kroz moć imenovanja, tj. reprezentacije koju Lakan naziva *Ime Oca* (Dekoven 2009: 179). Eksploatacija žena temelji se na seksualnoj razlici, smatra ona. Pošto je dominantna sintaksa maskulina, potrebno je promeniti jezik da bi se stvari koje jezik predstavlja promenile (Irigaray 2007: 24–27). Lis Irigaraj se zalaže za transformaciju kroz seksualnu dimenziju jezika jer „žene seksualizuju svoj diskurs” (ibid., 30). Govoreći o gramatičkom rodu u jeziku, Lis Irigaraj daje različite primere koji nam pokazuju kako se muškarci vezuju za *logos* i sunce, a žene za mesec, dok se neživi ili beživotni objekti u jeziku feminizuju (ibid., 61–64). Ovo je sve dokaz da se rod izražava u subjekatsko-objekatskim relacijama, pa se tako žena često podređuje maskulinom identitetu (ibid., 91), a njen jezik pretvara u paralizu ili ućutkanost (ibid., 101).

Lis Irigaraj objašnjava šta pojmovi maskarade i mimikrije za nju znače.³¹⁶ Maskarada se definiše kao pogrešna verzija ženskosti koja proističe iz svesti žene da je muška želja konstruiše kao *Drugu*, zbog čega ona sopstvenu želju ne definiše kroz sebe, već putem načina na koji je situira muška želja. S druge strane, mimikrija nastaje kada žena namerno preuzima nametnutu ženskost kako bi razotkrila mehanizme koji je tlače. Lis Irigaraj mimikrijom naglašava da „žena formu svoje potčinjenosti može pretvoriti u sopstvenu afirmaciju” (Traber 2005: 33). Oslanjajući se na ove uvide, žena se prema svojoj seksualnosti može odnositi kao prema igri, služeći se strateškim metodama subverzije i transgresije. Dubravka Đurić ukazuje na činjenicu da je Frojdova

³¹⁵ U njenim stavovima vidi se uticaj Simon de Bovoar, pa i Lis Irigaraj smatra da „patrijarhalni svet ograničava ženu na majčinstvo” (Irigaray 2007: 126).

³¹⁶ Franc. reč *masquerade* mogla bi se prevesti sa *prerušavanje, zabava pod maskama, licemerno ponašanje* (ali mogla odnositi i na stari pozorišni žanr s plesom i pevanjem), dok franc. *mimiquerie* sa *skup gestikulacija i grimasa, telesno izražavanje, pokreti, umešnost podražavanja*. Zahvaljujemo se profesoru francuskog jezika Milošu Prajzoviću na razjašnjenju nijansi značenja pomenutih reči s francuskog jezika, s obzirom na to da čitamo Lis Irigaraj u engleskom prevodu u kome se upotrebljavaju reči *masquerade* i *mimicry*. Termin mimikrija (*mimicry*) takođe je važan termin u postkolonijalnoj kritici jer upućuje na ambivalentan odnos između kolonizatora i kolonizovanog. Kada kolonizovani oponaša kolonizatora, prihvatajući njegovu kulturu, to ne rezultira prostom reprodukcijom njegovih vrednosti, već mutnom kopijom kolonizatora koja po njega može biti pogubna. To se dešava upravo zato što je mimikrija bliska ismevanju jer se stiče utisak da parodira ono što oponaša (Ashcroft et al. 2001: 139).

psihoanaliza postavila mušku polnost i mušku seksualnost kao merilo,³¹⁷ ali da je Lakan otišao i dalje od toga objašnjavajući da je ceo simbolički poredak falički. Falus, tj. subjekat, označitelj je svakog označavanja pa se podsredstvom simboličkog poretka izvodi drama seksualne razlike. Punoća se tako vezuje za maskulino, a manjak za feminino. Lis Irigaraj izvodi da je ženska seksualnost uvek konceptualizovana na osnovu muških parametara. Žena je predstavljena kao kastrirani muškarac, pa se njen manjak falusa nadoknađuje kroz govor koji je maskulini (Đurić 2009: 97). S obzirom na to da patrijarhat ne prepoznaje seksualnu razliku, u monoseksualnoj ekonomiji postoje samo muškarci koji poseduju falus ili kastrirani/nepotpuni muškarci. Žena se, smatra Lis Irigaraj, definiše u odnosu na muškarca, ne u odnosu prema samoj sebi – žene mogu biti majke, device ili kurve (ibid., 99).

Nadovezujući se na ideje Klod Levi-Strosa,³¹⁸ Lis Irigaraj ističe da razmena žena čini osnovu odnosa među muškarcima i zalaže za zajednički život žena bez muškaraca (Irigaray 2004b: 799). Pošto su žene utilitarni objekti, one se kategorizuju po vrednosti koju imaju za muškarca. Žene su, naposljetku, „ogledalo vrednosti muškarca i za muškarca” (ibid., 802). Ekonomija razmene jeste muški zadatak jer se dešava među maskulinim subjektima. Žene su, na taj način, roba, učestvuju u kultu oca i nikad ne prestaju da kopiraju svakog ko je njegov predstavnik. Žensko telo koje učestvuje u razmeni predstavlja mimetičku ekspresiju maskulinih vrednosti (ibid., 803–804). Žena sada nije samo Druga, već sasvim specifična druga – žena je negativna slika muškarca ili njegova slika u ogledalu (Đurić 2009: 101). Lis Irigaraj mimikriju definiše ulogom koja je tokom čitave istorije dodeljivana ženi (Irigaray 2004a: 795). Rešenje ovakve situacije se po njoj nalazi u hipotezi obrta – „sve što postoji može se izvrnuti i preokrenuti u suprotno” (ibid., 797). Lis Irigaraj veruje da će žene svojim anarhičnim viškom moći da izraze žensko zadovoljstvo izvan ekonomije logosa i falocentrizma (ibid., 796).³¹⁹ Ovo je, naime, izraz želje da maskulino više ne označava sve.³²⁰

³¹⁷ Za Frojda i druge zapadne filozofe žena nije samo *druga*, ona je *druga* u odnosu na muškarca, njegova negativna slika ili slika u ogledalu (Moi 2002: 133).

³¹⁸ Žene su roba čijom se razmenom među plemenima obezbeđuje mir.

³¹⁹ Falocentrizam upućuje na način razmišljanja i ponašanja koji izvor lične i društvene moći nalazi u falusu, a u feminističkoj kritici često se izjednačava s patrijarhatom. Međutim, falus se ne može potpuno identifikovati s penisom, pa se u tom smislu shvata kao zajednički za žene i muškarce. Žak Derida, glavni predstavnik dekonstrukcije, skovao je termin falogocentrizam (*falocentrizam* + *logocentrizam*) koji označava verovanje da je jezik utemeljen u spoljašnjem autoritetu, tj. falusu. Ovaj opis ističe da svaki aspekt jezika pokazuje mušku dominaciju i žensku potčinjenost (Quinn 2004: 254). Kazujući o binarizmu u jeziku, Derida tvrdi da je prvi član binarnog para uvek privilegovan jer se percipira kao dominantni i

Imajući u vidu stavove Elen Siksu i Lis Irigaraj, moglo bi se reći da je „ženska borba zasnovana na ženskoj razlici” (Šovolter 1997: 178), dok kategorija ženskog predstavlja privilegovano područje sa koga zapadnjačka, falogocentrična misao može biti dekonstruisana (ibid., 179). Upravo ovo isticanje izrazito ženske svesti koja odbacuje književnost koja bi se u najširem smislu mogla nazvati patrijarhalnom, međutim, pretili da feminističku kritiku postavi u teško razumljivi prostor koji je sklon da odbaci umetničku vrednost književnog teksta samo zato što ga ispisuje muška ruka.

3.1.8 Presek rodne i rasne nejednakosti: bel huks

bel huks (bell hooks)³²¹ je američka kritičarka koja, nezadovoljna nedostatkom raznorodnih glasova u feminističkoj teoriji, objavljuje delo *Feministička teorija: od margine do centra* (*Feminist Theory: From Margin to Center*, 1984). Po njoj biti na margini znači biti deo celine ali ipak van (outside) glavnog toka. bel huks se u feminističkom tumačenju zalaže za presek kategorije roda s ostalim kvalifikatorima identiteta, kao što su rasa, klasa, seksualnost, pa shodno tome stvara koncept intersekcionalnosti (intersectionality) (Jovanović 2012: 169) koji ukazuje na međusobnu povezanost polne diskriminacije, rasizma i klasnog ugnjetavanja (huks 1997: 284). Kako kaže bel huks, putevi rasizma, polne diskriminacije i klasnog ugnjetavanja predstavljaju najočiglednija sredstva učutkivanja, dok bi, s druge strane, kazivanje bilo

centralni, dok se drugi shvata kao periferni i podređeni. Jezik pokazuje nametnut sistem mišljenja u kom jedan član, u pojmovnom smislu, gospodari drugim. Ipak, dekonstrukcija pokazuje da su opozicije nestabilne, da je njihov redosled izmenljiv i da su u međusobnom odnosu zavisnosti (Jovanović 2012: 162). Pošto se feministkinje poststrukturalističkog opredeljenja zalažu za ukidanje binarnih opozicija, dekonstrukcija im obezbeđuje teorijski aparat za rušenje sistema koji ženu posmatra kao Drugo. Deridin pojam *différance* označava istovremeno odsustvo i prisustvo unutar diskursa. Imajući u vidu ove principe, Elen Siksu i Lis Irigaraj temelje svoju teoriju o ženskom pismu kao neophodnu protivtežu maskulinom principu. Takođe, Biljana Dojčinović podseća na ideju vizije *i/i* Rejčel Blau DuPlezi (Rachel Blau du Plessis), koja nasuprot isključivosti *ili/ili* ukazuje na mogućnost ukidanja dihotomija koje su izraz hijerarhijskog poretka. Dualizam je štetan jer jednoj strani dodeljuje veću vrednost nego drugoj i stvara hijerarhiju tamo gde je bilo dvojstvo (Dojčinović-Nešić 2002: 40).

³²⁰ Džudit Butler smatra da žena po Lis Irigaraj nije nedostatak ili Druga, već se ženski pol opire reprezentaciji (Butler 2006: 14; 140). Kao dokaz ove tvrdnje navodi reči Lis Irigaraj da „žena nema pol” (ibid., 1). Žena je paradoks jer njen pol nije jedan. Žena je nepredstavljiva (unrepresentable) i višestruka (multiple). Džudit Butler koristi i pridev *uncontainable*, koji upućuje na nezadrživost ženskog pisma. Pošto je ženski pol tačka lingvističkog odsustva, Lis Irigaraj pokušava da mu odredi mesto van falusne ekonomije, ističe Džudit Butler (Butler 2001: 348).

³²¹ bel huks kaže da preuzimanje imena svoje prabake kao sopstvenog feminističkog pseudonima jeste ritual inicijacije i iskušavanja hrabrosti, čin uzvraćanja izvan porodice i kuće, pomak iz prostora tišine u prostor govora, gest prkosa, oslobođeni ljudski glas (huks 1997: 273).

izraz stvaralačke moći, čin otpora, „politički gest koji stavlja izazov pred politiku dominacije koji nas čini bezimenima i bezglasnima” (ibid., 273). Kao crnkinja i feministkinja, bel huks je sigurna da „uzvratiti reč” znači obratiti se figuri autoriteta kao sebi ravnom i usuditi se na sopstveno mišljenje. Govor je odvažan čin i izranjanje iz tišine, borba protiv bola zbog degradacije i dehumanizacije, duhovnog i fizičkog izgnanstva (ibid., 270). Iako se u feminističkim krugovima ćutanje shvata kao polno diskriminisani govor ženstva, bel huks poziva crne žene na izranjanje iz tišine, na posedovanje glasa koje bi se najpre ostvarilo pisanjem (ibid., 271).³²² Insistiranje na pronalaženju jednog glasa po bel huks, međutim, predstavlja statično poimanje ličnosti i identiteta zbog čega se ona zalaže za afirmaciju razlike i raznovrsnosti. Feminističko kritičko osvešćivanje i usredsređivanje na dolaženje do glasa jeste revolucionarni gest koji označava kretanje iz sveta tišine u svet govora, prelaz iz stanja objekta u stanje subjekta (ibid., 275–276).

bel huks upravo kritičku svest vidi kao nužno sredstvo u borbi protiv mehanizama učutkivanja i cenzurisanja preovlađujućeg društva koje je belacko, kapitalističko i patrijarhalno (ibid., 277). Po njoj, problem feminizma je u tome što smatra da je patrijarhat koren svih problema i da bi se eliminacijom ugnjetavanja uslovljenog polnom diskriminacijom nužno došlo do iskorenjivanja svih formi dominacije.³²³ Očigledno na temelju promišljanja Mišela Fukoa da moć ne predstavlja samo jednosmernu represivnu silu, bel huks dominaciju definiše kao „sredstvo ispoljavanja i održavanja kontrole”, što bi značilo da žene nisu nužno samo žrtve, već i izvršioci dominacije – ženina sposobnost da dominira jedan je od načina kojima se može dekonstruisati pojednostavljena ideja o muškarcu kao neprijatelju (ibid., 281–282). Patrijarhalna dominacija, po mišljenju bel huks, poseduje iste ideološke osnove kao i rasizam i neke druge forme grupnog ugnjetavanja, tako da nema nade za njeno iskorenjivanje ako i ti drugi sistemi ostanu netaknuti (ibid., 284). Verujući u međusobnu solidarnost muškaraca i žena, ona predlaže re-strukturiranje kulturnog sistema moći i ističe važnost uključivanja muškaraca u borbu za jednakost polova. Kako bi se ovaj cilj postigao, potrebno je muškarcima dozvoliti pristup feminističkom pokretu jer bi se na

³²² Objekti u odnosu na beli maskulini subjektivitet nisu samo žene, već i crni muškarci (hooks 1995: 105).

³²³ bel huks upozorava na činjenicu da patrijarhat od njemu potčinjenih zahteva da pronađu zadovoljstvo i ispunjenje u svojoj potčinjenosti, kao i performativnom činu oponašanja gospodara (ibid., 98).

taj način izbegla separatistička ideologija. bel huks zamišlja feminizam koji ne govori samo o viktimizaciji žene, već se otvara ka većem razumevanju i toleranciji za različite polove i rodove (hooks 1995: 105). Osnova za delovanje feminističkog pokreta, izričita je bel huks, jeste razmišljanje o ispreplićućim sistemima dominacije – „feminizam je transformaciona politika, borba protiv dominacije koja stremlji promenama nas samih isto koliko i društvenih struktura” (huks 1997: 286–287). bel huks poziva žene da vole svoje ženstvo, a muškarce da se odupru dehumanizujućim konceptima muškosti kako bi stvorili novi diskurs oslobađanja (ibid., 288). Odbacujući ideju „da ličnost postoji u opoziciji prema onom drugom koje treba razoriti”, bel huks ukazuje na važnost osvešćivanja i sposobnosti samospoznaje (ibid., 290).

3.2 Gender studije

Gender studije jesu pravac interdisciplinarnih istraživanja na tlu akademskog feminizma od sedamdesetih godina XX veka, a čiju osnovu predstavlja *gender* – društveno-kulturni pol.³²⁴ *Gender* studije se služe uvidima hronološki starijih ženskih studija i feminističke kritike,³²⁵ a podstiču „osećajnost prema razlici” ili „osetljivost za drugost” (*gender sensitivity*) (Bužinjska i Markovski 2009: 483). To zapravo znači da tumači pažljivim čitanjem književnog dela postaju otvoreni i za polne/rodne razlike. Društvo ženama i muškarcima pripisuje određene uloge, pa tako društveni položaj i jednih i drugih zavisi od očekivanja i predstava u društvu koje su povezane s njihovom polnošću. U *gender* studijama pol postaje „učinak društvenih praksi”, tj. društveni

³²⁴ Mada tri godine pre nje o tome piše Kejt Milet, termin *gender* zvanično je u feministički diskurs uključila američka feministkinja Eni Oukli (Annie Oakley) u knjizi *Pol, rod i društvo* (*Sex Gender and Society*, 1972). Za formulisanje razlikovanje biološkog pola i društveno-kulturnog roda treba zahvaliti *gender* teoriji američkog psihoanalitičara Roberta Stolera (Robert J. Stoller) koji je na Kongresu psihoanalitičara u Stokholmu 1964. godine izložio koncepciju *gender* identiteta (Bužinjska i Markovski 2009: 485–486). Pojam *gender* postaje zvanično prihvaćen od 1968. godine i Stolerove knjige *Pol i rod: O razvoju muškosti i ženskosti* (*Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*) (Dojčinović-Nešić 1993: 17). Istražujući osobe koje ne pripadaju nijednoj društveno prihvaćenoj polnoj/rodnoj kategoriji, Stoler dolazi do zaključka da rod nastaje kroz proces socijalizacije čiji su mehanizmi npr. obrazovni sistem ili masovni mediji. Ipak, Stoler je isticao važnost urođene biologije u formiranju primarnog maskuliniteta ili feminiteta (Person 2009: 2) i govorio o „suštinskom rodnom identitetu” (*core gender identity*), muškom ili ženskom, koji se konstruiše iskustvom, dok je rodni identitet (*gender identity*) psihološko dostignuće i može biti obeleženo izvesnom dozom psihološkog konflikta (ibid., 10). Rodna suština (*gender core*) je po Stoleru suština koja istrajava ili *ugenderovljeno* (*gendered*) sopstvo (Butler 2006: 33).

³²⁵ Feminističke kritičarke se često fokusiraju na načine kojima književnost doprinosi „kulturnom oformljenju roda” (*gendering*), tj. „procesom kojim su društvene i kulturne norme prikazane kao prirodne” (Quinn 2004: 142).

konstrukt, koji proističe iz čina imenovanja ili pripadanja određenoj grupi, te bi se moglo zaključiti da rodni identitet nije urođena, već stečena kategorija. Rod se „formira putem učenja” (doing gender), pa tako ni maskulini ni feminini rod nisu fiksirani (Holmes 2009: 35–36). Rod nije prirodna kategorija, već, na tragu Džudit Batler, performativni čin. Može se onda očekivati kako koncept normalnosti menja svoje lice kroz vreme. Upravo na mestu ukrštanja prirodnog i stečenog, tj. biološkog i društvenog, nastaju najrazličitija stanovišta esencijalističke i konstruktivističke orijentacije. *Gender* studije su na početku, baš kao i feministička kritika, bile obeležene revizionizmom i otkrivanjem mehanizama dominacije muškog roda kao normativnog identiteta. Iako je naglašavanje polnih razlika dovelo do isticanja tradicionalnog muško-ženskog dualizma, *gender* studije, za razliku od ženskih studija, problematizuju oba pola/roda, te istraživanja maskuliniteta (Masculinities Studies) jesu njihov pravac koji se posebno bavi specifičnostima muškosti i muških uloga u društveno-kulturnom prostoru. Jedna od varijanti ovih istraživanja jeste tzv. *gender* (književna) kritika (Gender Criticism), čiji je cilj da interpretira književnost iz ugla društvene konstrukcije muških i ženskih polnih/rodnih obeležja. Tekstovi koji se tumče, pritom, često postaju rodno obeleženi (gendered), a ta njihova osobina ispoljava se utvrđivanjem pola autora/autorke, naratora ili lika u književnom tekstu. Danas su *gender* studije proširile obim istraživanja koristeći se iskustvom različitih kritičkih perspektiva (*queer* studije, studije kulture) koje se bave problemom razlika (rasnim, etničkim, nacionalnim) ili pronalaženjem načina da se problem razlika prevaziđe.

3.2.1 Tehnologija roda: Tereza de Lauretis

Tereza de Lauretis objašnjava da grupom svojih tekstova objavljenim u knjizi *Tehnologije roda* (*Technologies of Gender*, 1987) želi da pruži teoriju roda izvan granica seksualne razlike i ograničenja koja taj pojam postavlja feminističkoj misli. Imajući u vidu teoriju seksualnosti Mišela Fukoa i njegov koncept koncept tehnologije pola,³²⁶ ona smatra da je i rod istovremeno reprezentacija i samoreprezentacija, proizvod različitih društvenih tehnologija roda (npr. film, narativ, teorija) i institucionalnih diskursa, epistemologija, kritičkih praksi, kao i praksi svakodnevnog

³²⁶ Tereza de Lauretis kaže da Fukoova teorija ne uključuje ispitavanja roda (De Lauretis 1987: 3).

života (De Lauretis 1987: ix). Po njoj veza između roda i seksualne razlike mora biti dekonstruisana, bilo da se govori o razlici žene u odnosu na muškarca ili razlici u muškarcu, između ostalog i zato što se u tom slučaju ne vide razlike u samim ženama (ibid., 1–2). Njen predlog se sastoji iz četiri glavne premise: rod je reprezentacija; reprezentacija roda jeste konstrukcija; konstrukcija roda se danas sprovodi kao i ranije (npr. viktorijansko doba); i, konstrukcija roda se takođe gradi putem dekonstrukcije, tj. putem bilo kog diskursa koji će ga odbaciti kao ideološku pogrešnu reprezentaciju. Tereza de Lauretis insistira da se tu ne radi samo o učinku (effect) reprezentacije, već i o njenom višku (excess) koji ostaje van diskursa kao potencijalna trauma koja može da destabilizuje bilo koju reprezentaciju (ibid., 3). Rod ne predstavlja individuu nego odnos, i to društveni odnos, koji postoji i pre individue i koji se bazira na strogoj opoziciji dva biološka pola. Polno-rodni sistem (sex-gender system), kao simbolički sistem ili sistem značenja koji dovodi pol u vezu s kulturnim sadržajem uzimajući u obzir društvene vrednosti i hijerarhije, uvek je tesno povezan s političkim i ekonomskim faktorima društva (ibid., 5). Konstrukcija roda je „istovremeno i proizvod i proces reprezentacije”, što znači da rod ima funkciju da konstituiše konkretne individue kao muškarce i žene koji pritom i sami ulaze u polno-rodni sistem, postaju žene/muškarci i predstavljaju sebe kao žene/muškarce (ibid., 12).

Tereza de Lauretis smatra da se prihvatanjem Fukoove falocentrične teorije i njenim odbacivanjem roda ne bi uzeli u obzir društveni odnosi roda koji daju legitimitet seksualnom potčinjavanju žena, isto kao što bismo se na taj način uključili u ideologiju koja služi ciljevima maskulinog subjekta (ibid., 15). Potrebno je nešto mnogo drastičnije, tvrdi ova teoretičarka, i poziva da se izađe iz maskulinističke perspektive koja seksualnost i rod proizvodi diskursom muške seksualnosti. Ono što teorija po njoj treba da uradi jeste da „napravi razliku između pozitivnih i negativnih učinaka proizvodnje moći” (ibid., 17–18). Tehnologije roda utiču na iskustvo roda (experience of gender), tj. „skup učinaka i samoreprezentacija koji se u subjektu proizvode od strane društvenokulturnih praksi, diskursa i institucija koji se posvećuju proizvodnji žena i muškaraca” (ibid., 19). Tereza de Lauretis ukazuje na nužnost izgradnje novih prostora diskursa i prerade kulturnih narativa – trebalo bi pogledati stvari „iz drugačije

perspektive”,³²⁷ iz margina i pukotina hegemonih diskursa i aparata znanja-vlasti (ibid., 25). Upravo je taj „odnos između reprezentacije i onoga što reprezentacija čini nepredstavljivim” važan za razumevanje tenzije kontradikcije, višestrukosti i heteronomiji o kojoj govori Tereza de Lauretis. To je mesto na kome se dva prostora integrišu i zajedno postoje (ibid., 26).

S obzirom na to da su predmeti istraživanja različitih teorija roda često bliski, Tereza de Lauretis pravi važne korake u okviru *queer* teorije³²⁸ ispitujući psihoanalizu Sigmunda Frojda koja se u angloameričkom feminizmu uglavnom tumači u izrazito negativnom kontekstu. Iznoseći stav da ima dovoljno teorijskih razloga zbog kojih bi se Frojd ponovo, i doslovno, čitao (De Lauretis 1995: 217), ona navodi da je upravo Frojd „prvi stavio reč *normalan* pod navodnike kada je govorio o seksualnosti” zbog čega se njegovo istraživanje može smatrati „revolucionarnom intervencijom u medicinskim diskursima njegovog vremena” (ibid., 221; 227). Tereza de Lauretis smatra da je potrebno uočiti strukturalnu ambivalentnost i nedoslednost njegovog rada koji ne predstavlja normativnu sintezu kasnoviktorijanskih pogleda kao što se obično smatra (ibid., 229). Baveći se pitanjima normalnosti, perverzija i neuroza (negativne perverzije), Frojd, po njenom mišljenju, svojom teorijom seksualnosti „možda čak označava perverzije kao pozitivne”, imajući u vidu da neurotici i histerici imaju simptome, dok tzv. perverznjaci nemaju (ibid., 233). Uprkos nedoslednosti njegovih promišljanja, čini se da Frojd izjednačava normalno i normativno i dovodi u pitanje kategorije većine ljudi ili normalnog. Očigledno zastupajući antiesencijalističko viđenje roda, Tereza de Lauretis ističe da je teorija zasnovana na perverzijama takođe fikcija i ništa manje istinita od teorija koje su bazirane na još problematičnijem pojmu tzv. normalne seksualnosti (ibid., 234). Naročita sprega između spoljašnjih i unutrašnjih pritisaka na individuu koju je Frojd naznačio, sada, u teoriji Tereze de Lauretis, postaje iskustvo roda (kompleks navika, asocijacija i percepcija) koje proizilazi iz „semiotičke interakcije između sopstva i spoljašnjeg sveta” (De Lauretis 1987: 18).

³²⁷ U originalu: “a view from *elsewhere*”. Tereza de Lauretis takođe koristi kinematografski termin *space-off*, koji označava prostor koji se ne vidi u kadru, ali koji se može zamisliti na osnovu onoga što u kadru postoji.

³²⁸ Upravo ona uvodi termin „*queer* teorija”. Videti str. 163.

3.2.2 Performativna teorija: Džudit Batler

Džudit Batler 1990. godine pokreće pravu *gender* revoluciju knjigom *Nevolje sa rodom: Feminizam i subverzija identiteta* (*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*). U „Predgovoru” izdanja iste knjige iz 1999. godine, Džudit Batler kaže kako nije očekivala da će njene ideje biti provokativna intervencija u okviru feminističke teorije, niti da će taj tekst biti citiran kao jedan od osnivačkih tekstova *queer* teorije. Intelektualni promiskuitet njenog teksta predlaže teoriju performativnosti po kojoj rod nije jedan čin, već „ritualno ponavljanje činova”. Objašnjavajući svoju teoriju na opštem nivou, Džudit Batler pominje da je normativnost merilo koje reguliše rod, a koristi se da osigura heteroseksualnost kao jedino ispravan, tj. normativan izbor. Subverzivne prakse, međutim, takođe rizikuju da postanu kliše upravo kroz stalno ponavljanje. Džudit Batler, između ostalog, pokazuje kako je i govor performativan, što znači da u sebi, pored lingvističke, sadrži i teatralnu dimenziju. Ona ukazuje na nužnost mešanja teorija, kao i na stalno revidiranje sopstvenog dela. Džudit Batler se nada da će na taj način neka njena „nova ideja možda potpuno potisnuti neku drugu” (Butler 2006: vii–xxviii). U osnovi njene misli se tako nalaze koncepti performativnosti i fluidnosti – govora/jezika, radnji, roda.

Džudit Batler u pomenutoj knjizi iznosi sopstvenu teoriju u svojevrsnoj raspravi s drugim feminističkim, psihoanalitičkim i antropološkim teoretičarima i teoretičarkama.³²⁹ Ona smatra da se termin *žena* više ne može smatrati stabilnom kategorijom, između ostalog i zato što rod nije uvek dosledno konstruisan u različitim istorijskim kontekstima. Rod se ukršta s rasnim, klasnim, etničkim, seksualnim i drugim modalitetima diskurzivno konstituisanih identiteta. Džudit Batler se pridružuje kritikovanju ideje univerzalnog patrijarhata jer je sigurna da „univerzalnost ne uzima u obzir kulturološke specifičnosti” (ibid., 2–5).³³⁰ Insistiranjem na jedinstvu kategorije *žene* s jedne, i jedinstvu maskulinističkog ugnjetavača s druge strane, zaboravlja se na čitavo mnoštvo kulturnih, društvenih i političkih određenja roda (Butler 2001: 351). Sam rod, zapravo, postaje umnogome fluidna veština (Butler 2006: 9),³³¹ pa to onda

³²⁹ Simon de Bovoar, Julija Kristeva, Lis Irigaraj, Monik Vitig, Sigmund Frojd, Žak Lakan, Mišel Fuko, Klod Levi-Stros i Meri Daglas.

³³⁰ Isti stav iznosi u Butler 2001: 343.

³³¹ U originalu: “a free-floating artifice”.

znači kako maskulino može označiti i žensko telo. Jedan od ključnih koncepata Džudit Batler je da original nije ništa drugo do „parodija ideje originala”. Žena, na taj način, postaje diskurzivna praksa otvorena za ponovna označavanja (ibid., 43–45). Heteroseksualnost je po njoj prinudan sistem, ali istovremeno i komedija, stalna parodija same sebe (ibid., 166).

Rod po mišljenju Džudit Batler ni na koji način nije stabilan identitet, već identitet koji se konstituiše kroz „stilizovano ponavljanje činova”. Rod je samo iluzija rodno obeleženog sopstva, potpuno konstruisan identitet, performativno postignuće omeđeno društvenom sankcijom i tabuom. Subverzivno ponavljanje arbitrarnih rodnih mogućnosti čini identitet privlačnom iluzijom, objektom određenog načina mišljenja (Butler 2004: 900–901). Činovi kojima se rod konstituiše slični su onima koji se izvode u teatralnom kontekstu. Pošto je cilj Džudit Batler da ispita načine konstruisanja roda kroz telesne činove,³³² ona definiše telo kao stalnu i neprekidnu materijalizaciju mogućnosti – „mi *nismo* naše telo, mi *izvodimo* naša tela” (ibid., 902).³³³ Ne postoji rod, postoji samo ideja roda koji se izvodi kroz čitav niz činova koji se bez prestanka obnavljaju, revidiraju i konsoliduju (ibid., 903–904). Radikalni konstruktivizam Džudit Batler vidi se i u ideji da čin koji se izvodi jeste čin koji je na izvestan način „već bio prisutan i pre nečijeg stupanja na scenu, pa je tako rod uvežban postupak” (ibid., 906). Rodno oformljeno telo deo je kulturno ograđenog telesnog prostora i iziskuje interpretacije samo u okvirima društvenih granica. Rod postoji dok se izvodi, a izvesna rodna suština može biti dominantnija od druge samo u određenom trenutku (ibid., 907).

S obzirom na to da ne postoji neki prethodno određen identitet po kojem bi se rodni performativni čin merio, ne postoje pravi ili pogrešni rodni činovi. Problem je u tome, međutim, kaže Džudit Batler, što kultura kažnjava ili marginalizuje one koji ne uspeju da izvedu/izvode³³⁴ iluziju rodnog egzistencijalizma. „Uopšte ne pokušavajući da odvoji svoju teoriju od političke filozofije feminizma”, Džudit Batler određuje rodne činove kao društvene i istorijske konstrukte. Više je nego razumljivo da ova teoretičarka

³³² Njeno stanovište se zbog toga naziva korporalnim feminizmom (Bužinjska i Markovski 2009: 497).

³³³ U originalu: “One is not simply a body, one does one’s body”.

³³⁴ Engl. glagol *perform* u prevodu na srpski jezik svrsishodno ostavljamo u svršenom i nesvršenom vidu.

izražava radikalno suprotstavljen stav binarnoj restrikciji rodova i tvrdi da je rod krajnje inovativna radnja – „rod je ono što na sebe *stavljamo*” (ibid., 908–910).³³⁵

Posle Džudit Butler rod postaje imitacija originala koji ne postoji. Heteroseksualni identitet koji se imitira zapravo može biti samo „fantazmagorični ideal koji se performativno konstruiše u odnosu na regulatorni heteroseksualni binarizam”, a heteroseksualnost samo „kopija umišljenog ideala” (Thornham 2001: 46).

3.3 Istraživanja maskuliniteta

Istraživanja maskuliniteta čine pravac *gender* studija koji se od sedamdesetih (naročito od devedesetih – A. Ž. K.) godina XX veka (u SAD) posebno bavi ispitivanjem muškosti u društvenom i kulturnom prostoru. U početku su istraživanja maskuliniteta bila na marginama ženskih studija i *gender* studija koje su se bavile ženskošću. Savremena istraživanja maskuliniteta odvijaju se sve plodnije, pa su, između ostalog, usmerena na analiziranje opresivnih pojava patrijarhalne kulture prema muškarcima. Smatrajući da žene nisu jedine koje doživljavaju represiju od patrijarhalnosti, istraživanja maskuliniteta skreću pažnju na stereotipe muškosti (npr. mit *prave* muškosti) koji destruktivno deluju u procesima stvaranja muškog rodnog identiteta (Bužinjska i Markovski 2009: 495).

Naše istraživanje posebnu pažnju posvećuje ovoj potkategoriji *gender* studija i maskulinom identitetu iz dva razloga. Prvo, istraživanja maskuliniteta zaslužuju naše detaljnije ispitivanje jer se muški svet Hemingvejevog dela čini dominantnim u odnosu na ženski, ali i kako bismo ukazali na složenost maskuliniteta u Hemingvejevoj prozi. Čini se da se kritičari Hemingvejevog dela oduvek bave *hemingvejevskim* muškim herojima, govoreći protiv ili u prilog tezi o njegovom pretežno muškom svetu, pa je zauzimanje strana po ovom osnovu bezmalo počelo da liči na nadmetanje u najoriginalnijem stavu. Drugi razlog jeste činjenica da se muškost u okviru *gender* studija ispituje kvantitativno manje od ženskosti, pa smatramo da bi to trebalo ispraviti. Na temelju binarnih rodni opozicija, ženskost uvek traži muškost da bi sebe definisala

³³⁵ U originalu: “gender is what is *put on*”; neka od značenja engl. frazalnog glagola *put on* su: *staviti na sebe, obući, simulirati* (npr. osećaj, osobinu, akcenat). Iako Anamari Džagouz (Annamarie Jagose) zastupa viđenje da je pozicija Džudit Butler antivolutaristička (Džagouz 2007: 97), ovaj rad se temelji na ideji njene voljne performativnosti, koju na primer zastupa i Šejla Džefriz (Sheila Jeffreys) (ibid., 96).

(ili obrnuto), a sopstvo možemo odrediti samo upoređenjem s nečim što je izvan njega. Ovaj deo rada je, na taj način, u direktnoj vezi s istraživanjima feminističke kritike, ali se ipak usredsređuje na sledeći teorijski okvir: različiti načini konstruisanja muškosti uopšte; patrijarhat, s akcentom na odnos oca i sina; konstrukcije *američke* muškosti;³³⁶ i kriza maskuliniteta s početka XX veka.

3.3.1 Maskuliniteti u pluralu i razvoj muškosti od XV do XX veka: Wolfgang Šmale, Džordž Mose i Majkl Kimel

Naglašavanjem razlike između muškaraca i žena često se zaboravlja da maskulinitet nije jedinstven entitet. Maskulinitet mora biti shvaćen u pluralu jer pretpostavlja „veliki broj društveno konstruisanih fantazija, strahova i ideja” (Person 2009: 1).³³⁷ Vraćajući se na samu definiciju roda, ne sme se zaboraviti ni činjenica da je upravo društvo odgovorno za način na koji konceptualizujemo rod, pa se i maskulinitet, kao i feminitet, može konstituisati u mnogo različitih vidova. Muškost nije obeležje samo muškaraca, ali ćemo se u narednim redovima fokusirati na vrste muškosti koje pripadaju muškarcima. Kako bismo razumeli Hemingvejevo specifično slikanje muškosti (i ženskosti), potrebno je osvrnuti se na istoriju razvoja hegemonije ili normativne muškosti koja bi počela barem od XVIII veka. Dvadeseti vek očituje „istovremene slojeve više vekova” (Šmale 2011: 13), pa tako u delu Ernesta Hemingveja već možemo govoriti o velikoj preradi viševjekovnog konstruisanja muškosti.

Muško sopstvo u XV veku ima religijsko utemeljenje, pa se Novi Adam, predstavnik hegemonije muškosti bez alternative, odlikuje umerenošću, pravičnošću, mudrošću i hrabrošću, što dokazuje da je ideal viteza zamenjen idealom dvoranina (ibid., 26; 32–33). Crkva insistira na monogamiji i bračnom stvaranju potomstva, dok je mizoginija usmerena prema ženinom prisvajanju vlasti a ne protiv njene seksualnosti (ibid., 30). Nova muškost teorijski razdvaja muški svet od ženskog i u praksi pojačava

³³⁶ Wolfgang Šmale (Wolfgang Schmale) navodi da do XVIII veka Amerika za Evropu predstavlja „ono drugo/strano,” ali da su najkasnije od 1900. godine koncepti muškosti i ženskosti počeli da se prenose iz Severne Amerike u Evropu, pa se tako njegovo istraživanje ne ograničava samo na Evropu (Šmale 2011: 11).

³³⁷ Isto misli i Wolfgang Šmale koji ističe da muškost u svakoj epohi ima više aspekata i da se uvek kreće unutar određenih kulturnih figuracija (ibid., 9).

muško-mušku socijabilnost. Društveno sopstvo treba da pokaže objektivno viđenje stvari, ljudski život je u rukama fortune, a lepota je spoljašnji znak vrline (ibid., 39–40). Časni muškarac se može smatrati prototipom muškosti u XVI veku – on je otac, brat, prijatelj i majstor zanata (ibid., 54), a krase ga mudrost, pravičnost, hrabrost, razboritost, vera, ljubav i nada (ibid., 60). On je, pre svega, mag u širem smislu, jer magija je načelni aspekt ljudske komunikacije, pa sve zavisi od nebeskih tela, biljaka, prirodnih sokova (86–87). Model XVI veka bi se mogao nazvati jednopolnošću jer muško telo univerzalizuje oba pola (71–72). Renesansa se bavi androginihim principima, a travestija je jedna oblast kulturnog kodiranja koja ostavlja otvorene granice između muškarca i žene (ibid., 79). Vojnička muškost ili potentnost može se videti isticanjem falusa pomoću odeće, tj. odeća postaje falusni kod (ibid., 81; 83).³³⁸ Odbrana časti u borbi generalno se smatra muškim principom, a potentnost pretpostavlja mogućnost stvaranja potomstva. Pošto se muškost socijalno-kulturno konstituiše jača se veza između muškarca i časti. Brak u društvenom utemeljenju muškosti ne može se opisati pojmom patrijarhata iz XIX veka, već se temelji na časti i društvenim odnosima. Suprug je normativno uvek otac, a legitimna seksualnost, naravno, ograničena na brak (ibid., 102). Muškost i ženskost se u XVI veku profilišu, ali još uvek nisu polni identiteti. I kad uđu u brak muškarci ne prestaju da budu deo muškog habitusa (ibid., 237). Homoseksualnost predstavlja specifičan oblik prijateljstva baziran na međusobnom poveravanju, duhovnom, ne seksualnom, spajanju (ibid., 109). Sodomija se smatra grehom i biva stalno ispitivana u sudskim procesima (ibid., 110–111).

Dvorsko i potrošačko društvo XVII veka nosi sa sobom nove kulturne figuracije. Za figure heroja zaslužan je Luj XIV, francuski vladar koji objedinjuje Herkula, snažnog muškarca, i poligama (ibid., 119–120). Figura heroja, koji je sada u svojoj suštini ratnik, predstavlja ideal-tipizaciju muškosti (ibid., 136). Muškarac XVII veka muškost pokazuje kroz vladavinu nad ženom/ženama u kući, iako baš tada počinje da se govori o amazonkama, snažnim ženama, što ide u prilog tezi da je potreba za herojima obuhvatala i žene. Svojevrnsne rasprave o *femme forte* otkrivaju ugroženu muškost, kao svojevrnsno drugo lice idealnog muškarca (ibid., 142–143; 147). Uzdizanje heroja kao savršenog muškarca ukazuje na heteroseksualno normiranje, pa muško-muški prostori

³³⁸ Iako se kodovi XVI i XX veka znatno razlikuju, Hemingvej je bio svestan motiva performativnosti odeće i mogućnosti manipulacije odećom pri kreiranju maskulinog spoljašnjeg imidža. Videti: 2.2.2 i 2.3.1.

postaju, na izvestan način, supkulturni, iako često javno homoerotični (ibid., 153; 156).³³⁹ Svojevrsno raščaravanje ili rasplitanje tela moglo bi da bude i metafora za čitav ovaj vek. Već sada se u krivičnom pravu pravi razlika između muškaraca i žena, pa se muškarci okrivljuju za fornikaciju, a žene za brakolomstvo (ibid., 141). Pitanja morala i medicinski aspekti počinju da se povezuju upravo u potrošačkom društvu.³⁴⁰ Sedamnaesti vek je opšte ljudsko stavio pod lupu sumnje kojom se polako uvode termini kao što su strah i kriza (ibid., 155).

Dvopolni model, tj. podela uloga muškaraca i žena, ili tzv. identitet polova, pripisuje se dobu prosvetljenosti (ibid., 97; 114). Preduslovi za model hegemonije muškosti stvaraju se tek u XVIII veku kada se veruje da se čovek može promeniti i postati bolji (ibid., 233). Individualna muškost se meri spram hegemonog koncepta, pa je homoseksualnost predstavljena kao antitip muškosti (ibid., 160–161). Moglo bi se, stoga, reći da je normiranje heteroseksualnog muškarca počelo u XVIII veku. Stvaraju se diskursi o polovima uz pomoć medicine, književnosti i medija koji ženskost definišu u odnosu na muškarca, te pitanje polnog identiteta postaje suštinski problem prosvetljenosti (ibid., 162; 166). Diskurs o polovima i seksološki diskurs XVIII veka izdvojio je muško-muške seksualne odnose iz poretka polova. Prokreativna heteroseksualnost smatra se normativnom, dok je homoseksualnost uporno prikazivana kao protivprirodna, nemuška, bolesna i patološka. Na ovaj način, homoseksualni muškarac daljom medikalizacijom muško-muške seksualnosti XIX veka postaje vrsta, potkultura, tj. biva isključen iz hegemonog principa muškosti (ibid., 228). Normiranje i zakonsko regulisanje javnog i privatnog života nalazi se u rukama društva, crkve i politike, a u stvaranju normativne i nenormativne terminologije učestvuju, pre svih, medicina, psihologija i policija. Heteroseksualni diskurs tako stvara marginalizovane grupe koje podležu hapšenjima i detaljnim ispitivanjima. Od otprilike 1900. godine homoseksualnost se i zvanično konstruiše kao odlika manjine (ibid., 239–240). S obzirom na diskurzivno povučene granice, hegemoni princip muškosti nije priznavao nikakve alternativne varijante, već jedino antitipove kojima je osporavan karakter

³³⁹ Npr. mornarica.

³⁴⁰ Primeri u prilog ovoj tezi: lekari su počeli da govore o masturbaciji kao štetnoj za zdravlje; stvorena je metafora muškarca kao „svinje koja ždere i pijanči”, kojom se ukazuje na preterivanje i izobilje, simbole potrošačkog društva.

muškosti i koji su označavani kao patološka odstupanja od norme.³⁴¹ Normativni koncept muškosti nesumnjivo postaje implicitna paradigma nepogrešivosti koja uz pomoć esencijalistički formulisanih polnih identiteta guši sve njegove alternativne vidove (ibid., 243).

Jedna od ključnih promena u stvaranju hegemonog muškarca u XIX veku jeste i njegova militarizacija, dok se vojnički poziv vezuje za važnu sintagmu „postajanje muškarcem” (ibid., 178). Biti vojnik značilo je pretvoriti se iz dečaka u muškarca, pa se u svrhu jačanja nacionalne pripadnosti, popularisalo snažno muško telo (ibid., 184). Ideja o čeličenju tela razvijala se kroz upornost i principe nadmetanja i samonadvladavanja koji su postali osnova za dalje razdvajanje muškosti od ženskosti i konačno separatističko stvaranje identiteta. Politički prostor bio je definisan muškim, a princip aktivnosti proglašen osnovnim muškim principom (ibid., 190–192). Homosocijalni prostor postao je zatvoren muški diskurs iz kog su žene bile isključene (ibid., 195). Muški delatni akter bio je skiciran kao suprotnost ženskoj kućnoj pasivnosti, pa se ženina uloga sve više povezuje s pitanjem zadovoljenja muškog seksualnog nagona (ibid., 204–205). Hegemoni princip muškosti temeljio se na čvrstom i snažnom telu, te su svi bolesni ili slabi bili marginalizovani, a time i feminizovani. Ozvaničen je dvostruki seksualni moral – recimo, prva bračna noć za ženu je morala da znači defloraciju. Muškarci prisvajaju princip aktivnosti u svakom, pa i u seksualnom, smislu – jedino im je neumerenost u seksualnoj aktivnosti donosila negativne posledice (ibid., 223–224). Snaga muškog prostora u XIX veku mogla se naročito videti u odnosu oca i sina – asimetrija polova stvara patrijarhalnog oca, tj. očinsku figuru, koji sada zauzima središnju poziciju. Muška čvrstina u ophođenju sa sinom sasvim je suprotna ženskoj blagosti. Većinom se razlikuju četiri tipa oca – odsutni, tiranski, distancirani i usrdni. Takvom se podelom muškarac sve više lišava aktivne očinske uloge koja se progresivnije smanjuje tokom XX veka (ibid., 167; 218).

Hegemoni model muškosti znatno je oštećen na prelazu u XX vek, za šta je možda najviše zaslužan Prvi svetski rat, dok je do njegovog raspada bilo potrebno da prođe neko vreme. Prelaz s hegemonog na polimorfni model muškosti dogodio se tek

³⁴¹ Homoseksualci nisu jedini antitip. Među ostalim najpoznatijim antitipovima nalaze se Jevreji, cigani, neoženjeni muškarci, hendikepirane osobe (ibid., 241). Džordž Mose ovom popisu marginalizovanih još dodaje i ludake, okorele kriminalce, seksualne perverznejake, lutalice, nemuževne muškarce i neženstvene žene (Mosse 1996: 13; 57).

posle 1945. godine i razvijao do osamdesetih godina XX veka (ibid., 254). Alternativni modeli muškosti pokazuju kako se muškost od postmodernizma mora shvatiti u pluralu. Militarizovani model muškosti prilagođen je potrošačkom građanskom društvu, tako da se sada u centru, umesto vojnika, nalazi „muški hranitelj porodice” koji se sve više identifikuje sa svojom profesijom (ibid., 261). Detabuizacija seksualnosti i proširenje svih vrsta mogućnosti pri izboru rodnih i seksualnih uloga dozvoljava postmodernom hibridnom društvu da bira između polimorfno izgrađenih tipova muškaraca, pa se „jedan borac s bikovima ne može više smatrati simbolom španskog ultramaskuliniteta” (ibid., 288).

Baveći se stvaranjem modernog maskuliniteta, Džordž Mose ističe da se od druge polovine XVIII veka normativni ideal muškosti veoma malo promenio. Ovaj naročiti stereotip, stvoren početkom XIX veka,³⁴² doživljava procvat s modernim dobom (Mosse 1996: 3–5). Stereotipi su oduvek pokazivali tradicionalne vrednosti društva – uz normative koji se promovišu kao pozitivni stereotipi, uvek možemo računati i na postojanje negativnih stereotipa, tj. marginalizovanih grupa. Upravo antitipovi igraju važnu ulogu u konstruisanju modernog maskuliniteta jer su tačka određenja i merljivosti granica prihvatljivosti ili degeneracije. Osim naučnika, kasnije i umetnika, buržoaska klasa – konzervativna sila koja podržava tradicionalne standarde društva – odigrala je veliku ulogu u formiranju predstave idealne muškosti (ibid., 6–8). Neke od osobina koje se stereotipno vezuju za muškarce ili žene, a koje potiču od XVIII veka i nastavljaju se i danas jesu moć, čast i hrabrost (ibid., 4). Uz muškarce se, takođe, tradicionalno vezuje samosuzdržavanje – pravi muškarac mora da nauči da potiskuje emocije. Srednjovekovni dvoboji dobijaju svoj pandan u viteškim duelima pred svedocima u kojima je potrebno pokazati neustrašivost, srčanost, čestitost, postojanost i nepokolebljivost. Romantičarski vitez mora da bude istrajan, odan, pravičan, razborit i odvažan (ibid., 17–18). Dvoboji su postali deo formiranja i jačanja muškog karaktera, i, u izvesnom obliku, predstavljali proveru ili vežbu za muškarca sve do posle Prvog svetskog rata (ibid., 21–22).

Grčki uticaj doživljava svojevrсни preporod među evropskim intelektualcima druge polovine XVIII veka. Johan Joahim Vinkelman (Johann Joachim Winckelmann)

³⁴² Džordž Mose govori o vremenu nastanka idealne/normativne moderne muškosti u onom vidu u kom nam je danas poznat (ibid., 24; 39).

analizira skulpture mladih atleta koji svojim telom i držanjem predstavljaju moć i muževnost, ali i harmoniju, proporciju i samokontrolu (ibid., 29). Opisujući čuvenu skulpturu Laokonta i njegovih sinova,³⁴³ Vinkelman govori o specifičnom balansu između telesnog bola i smirenosti duše koji ona predstavlja.³⁴⁴ Po njemu, Laokont i njegovi sinovi simbolizuju samokontrolu koja postaje deo pravog muškog herojstva. Džordž Mose ukazuje na važnu činjenicu da ljubav prema lepom telu postaje neizostavan deo maskulinog modernog stereotipa. Imajući u vidu i homoseksualnost samog Vinkelmana, Mose ističe da nije slučajno što baš homoerotski senzibilitet doprinosi idealu normativnog maskuliniteta (ibid., 32). On, međutim, kaže da bi fokus na gotovo senzualnoj lepoti grčkih mladića trebalo videti i u svetlu trenutka u kome su skulpture predstavljale koncept idealne, apstraktne lepote (ibid., 33). Buržoazija s početka XIX veka obeležena je traženjem maskuline lepote i obožavanjem Grčke (ibid., 34). Žene su bile isključene iz društvenog ideala lepote, a uzvišena lepota jednog Laokonta bila muška (ibid., 35). Čvrsto, vitko muško telo ukazuje na važnost fizičke vežbe. Briga za telo na taj način postaje jedna od neizostavnih komponenti prave i snažne muškosti, dok standardi lepote isključuju marginalizovane grupe kao ružne i nemoralne (ibid., 40–41). Vežbanje muževnosti sve više ide ka militarizaciji maskuliniteta. Sredinom XIX veka govori se o posebnom tipu muškosti „mišićavog hrišćanstva”, što je zapravo učenje po kome samo telesno zdrav i krepak čovek može biti dobar hrišćanin (ibid., 49). U idealnom smislu, muškarac podseća na jakog Hrista koji se smatra otelotvorenjem specifične ravnoteže između duha i tela (Rotundo 1993: 224).³⁴⁵ Ovaj tip muškosti povezuje božansko i ljudsko čime stiče dodatnu dozu ozbiljnosti. Vojnički ideal postaje jedini *pravi* ideal muškosti koji kroz prizmu rata spaja smrt, žrtvovanje i ljubav prema otadžbini (Mosse 1996: 53). Pored drugih društvenih *autsajdera*, najveći neprijatelj ovog izrazito agresivnog tipa muškosti jeste mekušstvo, svojevrsna nemuška mekoća, koja se konstruiše kao suprotnost lepoti, odnosno kao ružna, obrnuta slika norme.

³⁴³ Rimska kopija helenskog originala, otkrivena u Rimu s početka XVI veka.

³⁴⁴ Ideal grčke lepote mogao bi se objasniti izrazom Voltera Pejtera (Walter Pater) „mirovanje u pokretu” (ibid., 39).

³⁴⁵ Hrist obično nije predstavljen kao atleta. Izuzetak je, na primer, Mikelandelova freska *Strašni sud* iznad oltara u Sikstinskoj kapeli, otkrivena 1541. godine, na kojoj je Hrist prikazan „kao sudija, lep i strašan kao Apolon, kao rušilac”. Kod Mikelandelovih figura postoji neka pritajena energija čak i kada miruju (Levi 1967: 108).

O razlozima nastanka krize maskuliniteta govori i Majkl Kimel (Michael S. Kimmel). Muškarci su zbog promene na tržištu, naročito u periodu od 1890. do 1920. godine, postali delovi birokratske mašine i morali da se bore s osećanjem sopstvene nesvrishodnosti. Feminizacija modernog urbanog života dovodi do opšte feminizacije američke kulture koja onda proizvodi duboku čežnju za muškom autonomijom, tj. fizičkom potentnošću i muževnom vlašću nad sobom (Forter 2001: 23). Kimel ističe da se u periodu modernizma govori o gubitku autonomne muškosti „na melanholičan način”, te upućuje na tekst Sigmunda Frojda „Tuga i melanholija” (“Mourning and Melancholia”, 1917) koji se bavi ispitivanjem različitih načina izlaženja na kraj s gubitkom. Dok je tuga po Frojdu proces zdravog žaljenja za gubitkom, tj. objektom kome se uspešno nalazi zamena, melanholija podrazumeva reakciju prema gubitku iz pozicije vezanosti prema objektu koja nije u stanju da razdvoji objekat od sopstva. Melanholija na taj način predstavlja neku vrstu narcisoidnog produženja ega, tj. identifikacije sa drugim. Inkorporiranjem drugog u sebe držimo tog drugog živim, a opet različitim delom ega. Ego na taj način postaje suštinski oslabljen, nesposoban da se otvori prema novoj ljubavi, strukturalno inhibiran i ravnodušan (ibid., 24). Sve nam ovo govori u prilog tezi da se nad muškošću muškarca u periodu modernizma može jadikovati.

3.3.2 Američka muškost: E. Antoni Rotundo i Majkl Kaufman

Kako bi se izbegle univerzalističke ideje o muškosti, predstavljene koncepta potrebno je dopuniti uvidima koji se specifično bave konstrukcijom američke muškosti, uzimajući u obzir da je Ernest Hemingvej američki pisac, a istovremeno ne zaboravljajući na uticaj koji je na njegovo delo izvršila Evropa. E. Antoni Rotundo (E. Anthony Rotundo)³⁴⁶ u delu *Američka muškost: transformacije muškosti od Revolucije do modernog doba* (*American Manhood: Transformations of Manhood from the Revolution to the Modern Era*, 1993) prati američki maskulinitet XVIII i XIX veka i uočava promene u njegovom rodnom konstruisanju preko nekoliko pojedinačnih vrsta muškosti. Prva faza razvoja mogla bi se opisati tzv. zajedničkom muškošću (communal

³⁴⁶ Istoričar koji se prevashodno bavi istraživanjima rase i roda i profesor na Filips akademiji u Andoveru, Masačusets (Fillips Academy, Andover, Massachusetts).

manhood) koja u prvi plan stavlja odgovornost (duty) koju pojedinac duguje društvu. Muškarcu nametnuta uloga jeste da bude glava kuće, a njeno se neispunjenje smatra društveno opasnom. Kraj XVIII veka donosi muškost obeleženu vlastitom sposobnošću muškarca (self-made manhood), što znači da muškarac gradi identitet sopstvenim trudom. Sada muške strasti izbijaju na videlo – ambicija, agresija, rivalstvo. Muškarac ima pravo na individualna interesovanja i želju za dominacijom, i počinje da bude definisan profesijom. Kasni XIX vek otkriva tzv. strastvenu muškost (passionate manhood) koja još više ukazuje na važnost muških strasti. Glorifikuje se takmičarski duh, žilavost i upornost, dok seksualna želja poprima pozitivne konotacije. S obzirom na to da je fizička spremnost postala neizmerno važna, na atletsku veštinu i jačinu tela polaže se velika pažnja. Nežnost i izražavanje emocija gotovo su zabranjeni muškarcu – samoekspresija polako postaje ženski domen (Rotundo 1993: 5–6). Ovaj tip normativne muškosti odlikuje se, pre svega, fizičkom i duševnom čvrstinom i ne odnosi se na žene i marginalizovane muškarce homoseksualnog opredeljenja. Muškost i muževnost su tehnike koje se uče, koriste i uobličavaju za života, objašnjava Rotundo (ibid., 7). Na temelju ove ideje, performativnost roda je jedina zauvek data kategorija, odnosno muškost se ne može osim trenutno odrediti.

Kult strastvene muškosti posebnog tipa javno je podržavao niko drugi do sam američki predsednik – Teodor Ruzvelt (Theodore Roosevelt, Jr.).³⁴⁷ On promoviše militarističke i sportsko-takmičarske ideje, među kojima i bes, osvetu i spremnost da se podnese žrtva (ibid., 231). Želja za dominacijom postaje deo šireg pogleda na stalno životno nadmetanje ili dokazivanje (ibid., 239). Ruzveltov kult mišićavosti (muscularity) uključivao je sportove s publikom, avanturističke romane, sve veću ljubav prema divljini, dok je herojima smatrao kauboje, boklere, vojnike i mornare (ibid., 243).³⁴⁸ Objašnjavajući načine kojima militarizam čuva naše ideale čvrstine, Vilijam Džejms navodi kako je upravo Ruzvelt govorio o tome kako ne treba dozvoliti slabićima i mekušcima da zavladaju (Džejms 2004: 202). „Mišićavo hrišćanstvo” pretpostavlja da se do prave muževnosti/mušкости dolazi „odvajanjem od žena” (Spilka 1995: 21), kao i grupnim sportovima, disciplinom i istrajnošću uprkos teškoćama (ibid.,

³⁴⁷ Teodor Ruzvelt bio je dvadeset i šesti američki predsednik (1901–1909), poznat po *kauboj* imidžu, robusnoj muškosti i stavu da je fizička hrabrost najveća vrlina, a rat najbolji test hrabrosti. Smatra se ikonom muškosti ranog XX veka (Wagner-Martin 2000b: 198).

³⁴⁸ Donnell, S. M. Hemingway's Short Fiction and the Crisis of Middle-Class Masculinity. <http://www.elcamino.edu/Faculty/sdonnell/hemingway's_masculinity.htm> – 15.10.2009.

71). Ernest Hemingvej bi se u ovom kontekstu mogao smatrati poklonikom *ruzveltovskog* modela muškosti. Neki ga čak i nazivaju „Teodorom Ruzveltom američke književnosti” (Elkins 2000: 112) zbog svesnog učestvovanja u stvaranju svoje javne, izrazito maskuline, sportske ličnosti.

U eseju „Muškarci, feminizam, i protivrečna iskustva moći” (“Men, Feminism, and Men’s Contradictory Experiences of Power”, 1999), Majkl Kaufman (Michael Kaufman) ispituje vezu muškosti i moći na primeru tipova savremenog maskuliniteta kako bi pokazao da je rod performativna kategorija, a time i oruđe koje može dovesti do društvene promene. Muškost se po njegovom mišljenju dovodi u vezu sa sposobnošću muškarca da svoju moć upotrebi. Iako ta moć predstavlja „čudnu kombinaciju moći i patnje, privilegije i nemoći”,³⁴⁹ ona sa sobom nosi i veliku otuđenost (Kaufman 1999: 59).³⁵⁰ Iskustveno proživljavanje potentnosti, pritom, zavisi od interakcije moći s klasom, rasom, seksualnom orijentacijom, etnicitetom, starosnim dobom i drugim faktorima, zbog čega se mora govoriti o iskustvima moći u pluralu. Iako nema jedinstvenog maskuliniteta, postoji vladajuća (hegemonic) i njoj potčinjene muškosti. Patrijarhalnost ne podrazumeva samo vladavinu muškarca nad ženom, već i vlast nad drugim muškarcima (ibid., 60). Moć podrazumeva i sposobnost vladanja samim sobom, odnosno sposobnost potiskivanja emocija koje se razumeju kao tipično nemuške. Dokazivanje (*ruzveltovske* – A. Ž. K.) muškosti može se smatrati odgovorom na strah od njenog gubitka, ali i na moguće rane koje nastaju u potrazi za moći. Paradoksalno, muškarci su ranjeni istim oruđem kojim uče da pokazuju i sprovode svoju moć (ibid., 65), zbog čega im se kad suzbijaju emocije dešava jedna od dve stvari: postaju još više emotivno zavisni (jer emocije koliko god potisnute i dalje vladaju), ili duboko potisnutu patnju okreću protiv sebe (koja se zatim javlja u vidu samomržnje, nesigurnosti ili samopotcenjivanja). Normativna muškost kao utvrđeni sistem vrednosti „istovremeno štiti i guši muškarce” (ibid., 66).

³⁴⁹ Majkl Kaufman se zahvaljuje Hariju Brodu (Harry Brod) jer mu je ukazao da mušku moć i muški bol ne posmatra kao dve strane jedne medalje, već da se usredsredi na njihov međusobni odnos (Kaufman 1999: 81).

³⁵⁰ Misli se na usamljenost koju potraga za moći sa sobom nosi. Kaufman pominje i samoću homosocijalnih prostora čiji je zadatak da muškarcima obezbede sigurnost (ibid., 67).

3.3.3 Različiti pogledi na odnos oca i sina u patrijarhatu: Sigmund Frojd, Robert Blaj i Artur Miler

O patrijarhatu se može govoriti kao o najrasprostranjenijoj kulturnoj ideologiji ili ustrojstvu sveta. Tumačenje patrijarhata zauzima posebno mesto u feminističkoj kritici, istraživanjima maskuliniteta, ali i u samom Hemingvejevom delu. Cilj ovog segmenta rada, između ostalog, jeste da pokaže kako se i patrijarhat performativno izvodi pred publikom, i kako, iako nestabilna kategorija, odoleva krizama u različitim razdobljima, te opstaje i danas. Temom patrijarhalnosti bavile su se pre svega feministkinje kako bi pokazale da kulturna uverenja nisu prirodna, već socijalno i ekonomski konstruisana zarad podržavanja patrijarhalnih ciljeva. Patrijarhat određuje rodne uloge za žene i muškarce polazeći od bioloških polnih funkcija, i na taj način ženama nameće kućni život i čini je potčinjenom mužu, tj. porodičnom patrijarhu. Dosledna crta feminističke kritike jeste „fokus na patrijarhatu i njegovom kulturnom korelatu – falocentrizmu – koji izjednačava Falus s izvorom moći” (Quinn 2004: 127).³⁵¹ Upravo na ovaj način feministička kritika vidi sebe kao produžetak socijalnih i političkih ciljeva feminizma uopšte. Barbara Ehrenrajh (Barbara Ehrenreich) objašnjava kako u pravom smislu te reči patrijarhat predstavlja „intimnu moć muškarca nad ženom, moć koja se istorijski sprovodi u okviru porodice preko muškarca koji donosi novac u kuću, vlasnika imanja ili naoružanog branioca žena i dece”. Ovo tradicionalno značenje patrijarhata ne podrazumeva seksizam, mizoginiju ili mušku dominaciju, već vladavinu oca, vladavinu starijih muškaraca nad mlađima, vladavinu očeva nad kćerkama, kao i muževa nad ženama (Ehrenreich 1995: 284). Patrijarhat se u najširem smislu može razumeti kao „distribucija moći, (materijalnih) sredstava i privilegija dobijenih zbog posedovanja muškog pola”, što dokazuje da je dominacija definišući kriterijum muškosti (Ducat 2008: 161; 169).

Džudit Batler se ne slaže s idejom univerzalnog patrijarhata jer se ugnjetavanje žena, bazirano na hegemonij strukturi muške dominacije, time dekontekstualizuje. Po njoj se u tumačenju patrijarhata moraju uzeti u obzir konkretni kulturni faktori koji ga određuju (Butler 2001: 343). Slično ovom uvidu, Džon Elis (John M. Ellis) u upadljivo

³⁵¹ Falocentrizam podrazumeva vrednosni sistem fokusiran na falusu kao reprezentaciji i izvoru muške moći. Na taj način, falus je odgovoran za postojanje seksualne razlike i neprekidno produžavanje patrijarhalnih normi.

antifeminističkom tekstu naglašava posebno iščašeno viđenje feministkinja po kome je patrijarhat „zavera muškaraca konstruisana isključivo zato da bi se prema ženama nepravedno ponašalo”. Po njegovom mišljenju, one kroz pogrešnu interpretaciju prošlosti stvaraju ideju zlog patrijarhata i njegove urođene mizogine predrasude prema ženama (Ellis 1997: 66–67). Opsednute patrijarhatom, feministkinje sebe stavljaju u poziciju žrtve iz koje ne vide nista osim mizoginije (ibid., 74–75). Ističući suštinsku razliku između muškaraca i žena, feminizam na taj način dolazi do tačke paralize u kojoj su i jedni i drugi stigmatizovani i stereotipizirani (ibid., 81–82). Na primer, muškarci se prikazuju kao zloradi prema Majci Prirodi koju pokušavaju da kontrolišu, čak i oskrnave, dok se žene predstavljaju kao intuitivnije i manje logične od muškaraca, više brižne a manje racionalne, više društveno a manje individualistički nastrojene (ibid., 84).

Džulijet Mičel objašnjava da neki feministički tekstovi pogrešno čitaju patrijarhalno društvo kao društvo koje otelotvoruje moć muškarca u opštem smislu. Po sredi je, tvrdi ona, sasvim specifična važnost oca koju patrijarhat naznačava. Ova feministička teoretičarka smatra da je odbacivanje Frojda kobno za feminizam jer psihoanaliza predstavlja jedno od ključnih oruđa za razumevanje patrijarhata, koji polazi od pretpostavke o prisutnosti oca, te otac, prisutan ili odsutan, uvek ima svoje mesto (Mičel 2006a: 69–70).³⁵²

Tatjana Rosić ističe kako je preovlađujući diskurs savremenih teorija maskuliniteta upravo diskurs konflikta između oca i sina (Rosić 2008: 36). Stoga nas s pravom upućuje na Sigmunda Frojda i njegovo delo iz 1913. godine *Totem i tabu* koje nudi uznemirujuću tezu o oceubistvu kao istini o patrijarhalnoj matrici svekolike zapadne kulture, tj. kulture o očevima i sinovima (Rosić 2004: 79). Frojd ističe kako je oceubistvo veliki događaj kojim je otpočela civilizacija i koji od tada muči čovečanstvo. Činjenica da je otac uklonjen predstavlja jedan tabu totemizma koji se u potpunosti zasniva na osećajnim motivima (Frojd 2009: 250).³⁵³ Pošto je otac uklonjen, sinove muči osećaj krivice pa, uz izraze kajanja i pokušaje pomirenja, ne mogu da se oslobode

³⁵² Homi Baba (Homi Bhabha) tvrdi da odsustvo oca čini princip nacionalne samoidentifikacije. Po njemu, otac zauzima poziciju falusne periferarnosti ili odsutne prisutnosti, za razliku od „imanentno previše prisutne” majke (Bhabha 1995: 59–60). Istraživanja Biljane Dojčinović pokazuju kako je u patrijarhalnom kodu prepoznavanja upravo otac oznaka porekla i početno mesto opisa (Dojčinović 2011: 66).

³⁵³ Drugi tabu jeste zabrana incesta.

sećanja na pobjedu nad ocem (ibid., 251). Zločin oćebistva se iznova ponavlja u obliku totemske životinje, pa se totem može objasniti simbolom ćežnje za ocem, tj. zamenom za oca. Sinovi su opsjednuti željom da postanu isti kao otac i Źude za oćevom svemoći. Ozlojećenost protiv oca koja ih je terala na ubistvo istovremeno se javlja s ljubavlju prema ocu. Tako je jedino mogao da nastane, kaže Frojd, ideal o apsolutnom pokoravanju tom istom ocu koji je svrgnut, ali se počeo zamišljati kao da je povratio svoju prećašnju moć (ibid., 254).³⁵⁴ Frojd objašnjava kako otac igra znaćajnu ulogu u ideji boga, te bog nije ništa drugo do „otac koji ima veće dostojanstvo” (ibid., 253). Upravo se uvoćenjemo oca-boŹanstva društvo postepeno, budući lišeno oca, preobraŹavalo u patrijarhalni poredak kojim je ponovo *postajao* otac. Oćevo prisustvo je tako dvojno – jednom se javlja kao bog, drugi put kao totemska Źrtvena životinja (ibid., 255). Odnos prema ocu je ambivalentan jer upravo oćev poraz, tj. njegovo najveće poniŹenje, daje graću za predstavljanje njegove najveće pobjede kroz sećanje na to poniŹenje. Pošto je bio svrgnut, ocu su vraćena prava i on se sada surovo sveti vršeći vlast u koju niko ne sme da sumnja, a pokoreni sinovi koriste novi odnos da bi dalje umanjili sopstveno osećanje krivice (ibid., 256). Svrgavanje praoca od strane udružene braće ostavilo je, po mišljenju Frojda, neizbrisive tragove u ljudskoj istoriji i našlo izraza u zamenskim tvorevinama kojih je bivalo tim više što se manje Źelelo da se saćuva sećanje na ovaj ćin (ibid., 260–261). Opšti Frojdov zakljućak kada je njegovo istraŹivanje patrijarhata u pitanju je da se u korenu svih civilizacijskih tvorevina nalazi osećajna ambivalencija, odnosno spoj ljubavi i mrŹnje prema istom objektu (ibid., 262). Svest o krivici i impuls neprijateljstva prema ocu jesu osećajno nasleće prethodnih generacija (ibid., 264–265) kog se ne moŹemo osloboditi.³⁵⁵ Emanuel Kaftal

³⁵⁴ Tatjana Rosić upozorava na još jednu važnu temu – pravo na javni govor. Pošto je društvo urećeno prema odnosu oca i sina, sin se smatra jedinim legitimnim naslednikom i jedinim mogućim pripovedaćem, tj. vlasnikom prava na javni govor i na pripovedanje kao javni ćin. Imajući u vidu da pripovedanje podrazumeva smrt oca koje se sinovi sećaju, oćeva figura je morala postati figura odsustva, „figura paŹljivo promišljene praznine oko koje se vrtloŹi narativni smisao” (Rosić 2004: 82–89). Tatjana Rosić se pita koja je kulturološka obaveza *biti sin* s obzirom na to da je prostor javnog govora, tj. dozvola za naraciju, i dalje u rukama sina. Sin, potencijalni pripovedać ili pisac, ne prihvata tek tako ni ime sina ni ime pisca: „on odbija identifikaciju, oklevajuć da preuzme duŹnosti srodstva i fiksiranog identiteta u patrijarhalnom simbolićkom poretku zajednice u kojoj pripovedanje, tj. naracija još uvek ima precizno epska svojstva i politićki jasne funkcije” (ibid., 91). Naposletku, „istinsko pisanje uvek je pisanje u ime usamljenosti i za usamljenost” (ibid., 90).

³⁵⁵ Źak Lakan revidira Frojdove ideje kroz pojam „Ime Oca” koji oznaćava tradicionalni simbolićki poredak, odnosno „društveni identitet koji se dobija kroz proces imenovanja u patrijarhatu” (Dojćinović-Nešić 1993: 30). *Biti Falus* se kod Lakana definiše oznaćenošću oćinskim zakonom. Za muškarce se kaže da *imaju* Falus, ali nikada ne mogu *biti* Falus (Butler 2006: 62).³⁵⁵ Po Lakanovom shvatanju figura oca je

(Emmanuel Kaftal) ističe da je intimnost između muškaraca paradoksalno iskustvo upravo zbog (f)Frojdov(sk)e – A. Ž. K.) ambivalencije između idealizacije ili obožavanja oca i neprijateljstva koje se prema njemu oseća (Kaftal 2009: 120). Otac nije samo objekat agresije i zavisti sinova. Muško-muški odnosi su za Frojda dinamična borba jer ih očeva smrt istovremeno i spaja i razdvaja. Zauvek. Čin oceubistva obeležen je protivurečnim osećanjima prema ocu, kao što su netrpeljivost, identifikacija, strah od kastracije, idolatrija i želja za bliskošću.

Istražujući društvenu situaciju pred kraj XX veka, Robert Blaj (Robert Bly) se u delu *Rodačko društvo* (*The Sibling Society*, 1996) bavi pitanjem promene uloge oca od XVIII veka do danas, muške inicijacije i raspada patrijarhalne strukture. Rodačko društvo postaje metafora masovne kulture u kojoj sve poluodrasle osobe (half-adults) liče jedne na druge i učestvuju u lažnim događajima (non-events) (Bly 1996: vii–ix). Suprotno muškim feministima koji se bore protiv duboko ukorenjene muškosti (ibid., 175), Blaj nostalgично gleda na patrijarhalnu strukturu zamenjenu nezahvalnim rodačkim društvom koje mrzi autoritet (ibid., 147; 159; 175). Danas smo deo osiromašenog pejzaža (ibid., 161),³⁵⁶ tvrdi Blaj, jer smo razorili oca kao jedinog pravog modela maskuliniteta (ibid., 127). Uništenjem hijerarhije moći (ibid., 235), rodačko društvo jeste „društvo adolescentnih siročadi” (ibid., 230), dok „stanje bez oca” (fatherlessness) narušava samu inicijaciju koja bi trebalo da dovrši razvoj individue preko neutralne bezrodnosti (genderlessness) do stanja prave muškosti (ibid., 115–116). Sinovi (i ćerke) lutaju po jednoličnom pejzažu nesposobni da odrastu s obzirom na to da su u potpunom neskladu sa svojim precima (ibid., 88). Robert Blaj, takođe, ističe da ukoliko se proces inicijacije ili mentorstva ne dovede do kraja dolazi do otupelosti bola ili produženog prisustva „straha od ženskosti” (ibid., 125–126). Ukoliko oca nema, sinu je onemogućeno da iskusi edipalni zid o kome govori Frojd, niti da se ugleda na model koji bi ga naučio kako da se izбори s besom (ibid., 50–51). Podržavajući tezu rivaliteta s ocem, Robert Blaj ukazuje i na „žudnju za ocem” koju neretko prati osećanje odgovornosti prema majci (ibid., 67).

zakonodavac, simbolički zakon, Veliki Drugi (Rosić 2008: 39). Lakan govori o funkciji Falusa kao privilegovanog označitelja u kulturi koji se dovodi u vezu s fantazijama nadmoći, celovitosti i autonomije. I muškarci i žene žele Falus, mada na različite načine. Niko ne može da ga ima, a muškarci ga neretko pogrešno izjednačavaju s penisom (Malpas and Wake 2006: 239).

³⁵⁶ U originalu: “an impoverished landscape”.

Odnos oca i sina može se posmatrati i u širem društvenom kontekstu. Baveći se prevashodno periodom Velike depresije u Americi tridesetih godina prošlog veka, „besmislenim događajima koji ponosnog čoveka pretvaraju u uplašenu i poniženu ljušturu” (Miller 1996: 178), Artur Miler se u eseju „Senke bogova” (“The Shadows of the Gods”, 1958) pita u kojoj meri svet menja čoveka i da li postoje skriveni uzročno-posledični zakoni neke nevidljive ali moćne strukture protiv koje se uzalud borimo (ibid., 179–180), i uočava preovlađujući motiv američke književnosti – „tamo gde stoji otac svet se završava, a tamo gde stoji sin svet bi trebalo da počne iznova ali ne može, jer je sin ili impotentan, ili se opire, ili beži od kuće”. Razlozi ponavljanja ovog motiva ostaju nerazjašnjeni, tvrdi Miler, iako verovatno imaju veze s frustracijom sina, propašću moralnog autoriteta ili opšte svesti o nekom tajnovitom uzroku stvari (ibid., 186). Sin odbija da postane otac i vladar sveta zato što preispituje pravo nedostojnog društva na samoobnovu. Po Mileru, ovo je pitanje tragičnih razmera – zbog čega društvo insistira na svom obnavljanju kada zna da svoje postojanje nije zaslužio (ibid., 190–191). U takvom poretku otac ustaje u odbranu društva (radi njegovog biološkog opstanka), a sin ga osuđuje. Imajući u vidu da ova ideja nipošto nije nova, te njeno utemeljenje valja tražiti još u antičkoj Grčkoj, Artur Miler u ovom kontekstu navodi upravo Ernesta Hemingveja³⁵⁷ i uređenje sveta u kojem smo svi sinovi i ćerke koji ulaze u konflikt s očevima i majkama u borbi za prevlast. Ovoj borbi, međutim, nije cilj samo da zbaci autoritet, već i da „konstituiše svet iz početka”, svet koji bi ovog puta bio zasnovan na pravičnosti. Suštinski važna tačka u Milerovim promišljanjima je da roditelj, ma koliko se činio moćnim, nije izvor društvene nepravde već njen izaslanik (ibid., 192–193) – otac nije konačni autoritet, već samo senka bogova (ibid., 194). Slažemo se s Milerom kada kaže da protest sina valja razumeti kao vapaj za nužnom promenom (samo)obezvređenog društva, dok pojedinac jedino „želi da pronade sopstveno mesto u društvu koje mu pripada” (Miller 1995: 125).

³⁵⁷ Osim Hemingveja, Miler pominje još Tolstoja i Dostojevskog.

3.4 *Queer* studije

Interdisciplinarna istraživanja *queer* studija se razvijaju iz feminističkih znanja, pokreta homofila s kraja XIX veka³⁵⁸ i gej–lezbejskih istraživanja (Gay&Lesbian Studies)³⁵⁹ u čijoj se osnovi nalaze različiti pristupi pitanjima represivnih društvenih struktura, seksualnih politika i reprezentacija roda. Zasluga za uvođenje termina *queer teorija* obično se pripisuje Terezi de Lauretis koja ga prvi put upotrebljava 1991. godine kao kritički termin raskola koji bi ukazao na predrasude prema rodu i seksualnosti koje homoseksualnost smatraju marginalnom u odnosu na dominantnu i prividno stabilnu formu heteroseksualnosti. S obzirom na to da termin *queer* ubrzo preuzimaju *mejnstrim* institucije kojima je trebalo da pruži otpor, ona se od njega ubrzo distancira zato što na taj način postaje lišen kritičke pronicljivosti koju je prvobitno obećavao (Džagouz 2007: 135–136).

Termin *queer* se iz vulgarnog i uvredljivog nadimka za homoseksualca na angloameričkom govornom području transformiše u termin prkosa i ponosa, a konotacijom neobičnosti ističe različitost *queer* pristupa od drugih teorija (Quinn 2004: 279). Na temelju društvenog konstruktivizma, *queer* teorija devedesetih godina XX veka, kao „poslednja institucionalna transformacija gej–lezbejskih iztraživanja”, postaje područje akademskog diskursa koje destabilizuje kulturne ideje o normalnosti, (hetero/homo)seksualnosti i marginalnosti, razobličuje značenja stabilnih muških ili ženskih identiteta, osporava precizne i naturalizovane opise, i sveukupno insistira na suprotstavljanju nametnutim prirodnim kategorijama. Termin *queer* pruža otpor definisanju, odbija da zauzme stav i teži da ostane zona mogućnosti (Džagouz 2007: 10). „Postajanje *queer*” (queering) ukazuje na proces, otvorenost i nedovršenost *queer* koncepta koji pretpostavlja raskid s tradicionalnim modelima roda i seksualnosti (ibid.,

³⁵⁸ Prevažadno usmeren ka dekriminalizaciji homoseksualnosti, pokret homofila krajem XIX veka nije predstavljao masovni pokret koliko različite političke pozicije koje su se borile da se homoseksualnost prizna kao prirodan ljudski fenomen. Uprkos svom konzervatizmu i veri u moć rasprave i ubeđivanja, ovaj pokret je umnogome doprineo nastanku pokreta za gej oslobođenje. Detaljnije o tome videti Džagouz 2007: 31–41.

³⁵⁹ Do raskida s politikom pokreta homofila dolazi posle 1969. godine u vidu masovnog pokreta za gej oslobođenje koji se na mnogo militantniji način bori s različitim formama represije nad lezbejkama i gej muškarcima, insistirajući na brisanju rodne asimetrije koja homoseksualnost predstavlja kao marginalizovanu i patologizovanu formu seksualnosti. Javno deklarisanje nečije homoseksualnosti sada dobija dimenziju političkog čina opiranja i suprotstavljanja heteroseksizmu. Detaljnije o tome videti: ibid., 42–52.

11). *Queer* je protivrečan, intuitivan, dvosmislen, sugestivan i nužno neodređen (ibid., 105; 107). On je otvoren splet mogućnosti, neslaganje, preklapanje, prekoračenje i rascep (ibid., 108).

Queer teorija danas podrazumeva refleksiju o svemu što je različito i nekonvencionalno, što ne pristaje na nametnute društvene obrasce. Baveći se statusom *drugih*, uz pomoć postmodernističkih i poststrukturalističkih teorijskih perspektiva, *queer* teorija podriva sam pojam identiteta, koji sad označava nešto neodređeno i promenljivo, nešto što je stalno u pokretu i izmiče normama. Baš zato što „pojam *queer* svašta obuhvata, može svašta u sebe i da primi”, te u vrlo rastegljivom smislu *queer* pokret označava politiku želje (Schoene 2006: 289; 285). Uz strah da su već postale obeležene esencijalizmom protiv kog su se borile, *queer* studije se i dalje bave načinima proizvodnje seksualne razlike i raznih vidova represije u društvenim, kulturnim i književnim diskursima.

3.4.1 Preteče *queer* teorije i istraživanja prirodnosti i neprirodnosti: Džon Stjuart Mil i Mišel Fuko

Džon Stjuart Mil (John Stuart Mill) postaje važan za *queer* teoriju prevashodno zbog ubeđenja da društvo određuje šta je prirodno a šta nije, čime postavlja kamen temeljac za sva kasnija istraživanja normalnog (Mil 2008b: 10).³⁶⁰ Mil u posthumno objavljenom eseju „Prirodno i neprirodno” (“Nature”, 1874) pokušava da sazna na šta bi reč *priroda* mogla da se odnosi, dajući čitav niz mogućih objašnjenja. Kao jednu od definicija prirode Mil nudi izraz „nešto što bi trebalo da bude” i jasno ukazuje da se reč *zakon* neretko koristi da označi baš prirodu (ibid., 30–32). On kaže da nas svaki izbor zakona koji napravimo u manjoj ili većoj meri „postavlja pod jedan skup zakona umesto pod drugi” i dolazi do zaključka da nepokoravanje jednom zakonu zapravo znači pokoravanje drugom (ibid., 34). Mil smatra da društvo maksimu o pokoravanju prirodi ne ističe samo kao razboritu, već i kao etičku maksimu (ibid., 35). Važna njegova ideja za razumevanje *queer* teorije jeste da se „svaka novina uvodi sa strahom i trepetom sve dok iskustvo ne pokaže da se s njom može nastaviti” (ibid., 39). Strah je jedno osećanje koje je svima prirodno, kaže Mil, dok svojstvo čistoće razlikuje čoveka od životinje

³⁶⁰ Reč priređivača.

(ibid., 66). On, takođe, naglašava da je veštačka usavršena priroda „plod vežbanja i kulture” (ibid., 72), pa se može primetiti kako njegovim rečenicama provejava konstruktivizam hronološki mlađe *queer* teorije. Mil je naš savremenik kada kaže da „prilagođavanje prirodi nema nikakve veze s tim da li je nešto ispravno ili pogrešno” (ibid., 80), ili kada iznosi sledeći stav:

Kada mnoštvo tvrdi da je nešto, za šta moraju da priznaju da je vredno prekora, svejedno *prirodno*, oni žele da kažu da mogu sami sebe da zamisle u tom iskušenju. Mnogi ljudi su u znatnoj meri popustljivi prema svim delima čije porive prepoznaju u sebi samima, a svoju strogost ostavljaju za ona koja ne mogu nikako da razumeju, mada su čak možda i manje loša.

(ibid., 82)

Pogledi Džona Stjuarta Mila o prirodi i prirodnosti očigledno u sebi sadrže pitanja straha i čistoće, kategorije normalnosti i devijantnosti, ali i klicu konstruktivizma i performativnosti teorija roda XX veka. Iako neopremljen bogatstvom današnjih teorijskih promišljanja, Mil odudara od konvencionalnih uverenja viktorijanske sredine između ostalog i zato što pokazuje da neprirodno zapravo znači neuobičajeno.

Osim što mogu biti polazna tačka za ispitivanje *queer* rodnih identiteta, stavovi Džona Stjuarta Mila imaju značajno mesto i u istoriji feminističke teorije zbog usredsređivanja na temu potčinjenosti žena i s njom skopčanim podtemama o braku, razvodu i drugim društvenim institucijama. Ovaj mislilac ističe da se žene odgajaju i vaspitavaju tako da budu udate i nesposobne da žive bez muškarca koji će ih izdržavati. Društvo po njemu stvara tip neudate žene kao „neke vrste izrasline na tkivu društva” od koje nema nikakve koristi. Mil misli da glavno pitanje nije šta brak treba da bude, već „šta žena treba da bude” (Mil 1995: 25). Pošto priroda nije stvorila muškarce i žene neravnopravnima, tj. nema prirodne nejednakosti među polovima, tim pre to ne treba ni zakon da radi (ibid., 26). Mada nigde eksplicitno ne pominje politike moći, njegove ideje srodne su onima Virdžinije Vulf o ekonomskoj zavisnosti žene od muža. Po Milu „žene nikad neće biti ono što treba da budu sve dok ne steknu moć da se same izdržavaju” (ibid., 28). Brak bi morao da bude stvar izbora, a ne prinudno sjedinjenje s muškarcem (ibid., 33). U društvu koje bismo mogli nazvati neslobodnim jer naviku prikazuje kao prirodnost, Mil predstavlja izuzetak koji se stavlja na stranu potlačenih.

Njegov značaj ističe i Kejt Milet analizirajući njegovo delo *Potčinjenost žena* (*The Subjection of Women*, 1869) kao jedno od dva centralna dokumenta seksualne politike viktorijanskog doba.³⁶¹ Ovaj esej ona naziva suštinski viktorijanskim, koliko god nam se modernim činilo, ali istovremeno ističe njegov revolucionarni karakter (Millett 2000: 90–91) prevashodno zbog toga što smatra da Mil razdvajanje čovečanstva na muško i žensko shvata kao politički čin koji sebe naziva prirodom (ibid., 94). Mil je razumeo, smatra Kejt Milet, da „uslovljavanje proizvodi seksualni temperament koji odgovara seksualnoj ulozi”, kao i da je žena proizvod sistema koji je tlači, a njeno vaspitanje predstavljeno tako da se i dalje kontinuirano sprovodi (ibid., 96).

Nije teško uočiti sličnost ideja Džona Stjuarta Mila s onima o kojima se promišlja u okviru različitih teorija roda već analizom izraza koje upotrebljava u delu *Potčinjenost žena*, kao što su prirodno i veštačko, navika, učenje, vaspitanje, kultivisanost, uvežbanost, oprobano, nametanje, propisivanje, usađenost, prilagođavanje, izvođenje ili vežba. Njegovo okretanje protiv uobičajenih viktorijanskih pogleda na odnos moći među polovima raskrinkava predrasude koje sprečavaju čovečanstvo da se razvija i onemogućuju jednako moralno pravo svih ljudskih bića. Žena je po Milu diskvalifikovana (Mil 2008a: 183) i unižena svojim polom (ibid., 104) koji, na taj način, uz pomoć zakona i sistema nejednakosti u društvu, biva podređen drugom (ibid., 7; 13). Institucionalizovanje potčinjenosti žena Mil naziva zakonom sile (ibid., 21) koji je ništa drugo do preinačeno i ublaženo primitivno stanje ropstva (ibid., 15). Istraživanje prirodnosti ovog mislioca postavlja važno pitanje u vezi s ovakvim sistemom privilegija, a to je da je svaka vrsta dominacije „oduvek delovala prirodno onima čija je bila” (ibid., 25). Mil insistira da sve uobičajeno i ono na šta smo navikli deluje prirodno (ibid., 27–28). Istina je, međutim, u tome da muškarci žene uporno uče da potiskuju sve što se smatra nedoličnim njihovom polu (ibid., 29), predstavljajući im npr. krotkost, pokornost ili pomirenost s time da je sva volja u rukama muškaraca, suštinski deo seksualne privlačnosti (ibid., 32). Po Milu nerazumno je da su izvesne društvene funkcije ženama nepristupačne po rođenju (ibid., 40), samo zato što doktrina o nejednakosti polova počiva na teoriji koja se pritom ne može ni objektivno dokazati jer se „drugo nije ni probalo” (ibid., 41–42).

³⁶¹ Drugi je predavanje „O kraljičinim vrtovima” (“Of Queen’s Gardens”) Džona Raskina održano 1864, objavljeno u *Susam i ljiljani* (*Sesame and Lilies*, 1865), koje predstavlja karakterističnu viktorijansku idealizaciju ljubavi, žene i kuće.

Konstruktivistički ton njegove misli možda se najbolje vidi kada kaže da „ono što se danas naziva prirodom žena jeste savršeno veštačka tvorevina” (ibid., 43). Njegova veza s pogledima bel huks može se sagledati u njegovom uverenju da do emancipacije žena neće doći sve „dok muškarci u znatnom broju ne budu spremni da im se pridruže” (ibid., 142) i dok se temelji moralnog života ne budu gradili na pravdi, razboritosti i poštovanju prava svakog drugog (ibid., 156). S druge strane, Džon Stjuart Mil upozorava da se ništa neće promeniti sve „dok žene ne kažu sve što imaju da kažu” (ibid., 49), što, u izvesnom smislu, anticipira glas kao čin otpora u tumačenju bel huks i njeno naglašavanje nužnosti izlaženja iz tišine. Po Milu žene bi pišući mogle da obelodane svoje zakonom uređeno potčinjavanje i javno istupe u protestu protiv situacije u kojoj se nalaze (ibid., 29). Mogli bismo povući i paralelu s revizionističkim teorijskim promišljanjima Sandre Gilbert i Suzan Gubar o ženskim demonskim nakazama kada Mil kaže da „žene koje čitaju, a mnogo više žene koje pišu, jesu, pri postojećem stanju stvari, protivrečnost i remetilački element” (ibid., 55). Anticipirajući, takođe, njihove ginokritičke osvrte o „strepnji od autorstva”, on kaže da su spisateljice prigušene uticajem muških prethodnika i uzora koji su pisali pre njih „jednostavno zato što su muškarci prvi došli” (ibid., 130–131). Doprinos Džona Stjuarta Mila feminističkoj i *queer* teoriji je u tome što ukazuje na to da je tzv. prirodna razlika među polovima društveno konstruisana, i, u stvari, nametnuta okolnost koja se vremenom sve više učvršćivala i zauzela samozadovoljnu poziciju. Postavljanjem pitanja uvežbanosti i kultivisanosti, Mil vidi rešenje u prihvatanju merila ravnopravnosti između muškaraca i žena, svestan da su promene društva spore (ibid., 82). Samoobožavanje kome su sve privilegovane klase i osobe podložne (ibid., 79) moralo bi da ustupi „mesto moralnosti po pravdi” (ibid., 81). Ukoliko njegov uslov o oslobađanju od neprirodnog društvenog stanja, koje se uporno naziva prirodnim, i dosezanju višeg stupnja civilizacije, primenimo na homoseksualnost, primetićemo da razmišljanja ovog viktorijanskog teoretičara nose klicu kasnijih istraživanja *queer* koncepata i *queer* rodних identiteta.

Pre nego se ispituju razlozi zbog kojih bi se Mišel Fuko mogao smatrati pretečom *queer* teorije, nužno je osvetliti neke od njegovih pogleda na samu prirodu moći koji su činili prekid s tradicionalnim viđenjima. Moć se po njemu „ne nalazi samo u višim istancama cenzure, već vrlo duboko, vrlo tanano uranja u čitavu društvenu mrežu” (Fuko 2010: 91). Moć je zagonetna stvar, istovremeno vidljiva i nevidljiva,

prisutna i skrivena, upletena svuda, koja se sprovodi preko aparata hijerarhije, kontrole, nadziranja, zabrana i prinuda (ibid., 97). Fuko naglašava da se moć ne može posmatrati samo kao sila koja govori ne, već i kao produktivna mreža koja prolazi kroz celokupno društveno telo (ibid., 151). S obzirom na to da smatra da se mehanizmi moći³⁶² nikad nisu u istoriji previše proučavali, a odnosi između moći i znanja još manje, Fuko upozorava da je nužno istražiti načine na koje sprovođenje moći stalno stvara znanje i obrnuto (ibid., 118–119). Sistem moći podrazumeva sve oblike sprovođenja i primene moći npr. nad ženama, zatvorenicima, vojnicima, bolesnicima ili homoseksualcima (ibid., 101), dok svako društvo ima svoj režim istine koja čuva uređene učinke moći (ibid. 164). Fuko sebe ne smatra ni teoretičarem ni filozofom, već eksperimentatorom koga zanima način na koji su temeljna iskustva ludila, patnje, smrti, želje i individualnosti vezani za saznanje i moć (ibid., 169–170). Iako je siguran da nikada nećemo pronaći odgovore na zadata pitanja, Fuko naglašava da zato ne treba odustati od postavljanja pitanja (ibid., 260). Po njemu ono što stalno treba činiti jeste korenito problematizovati način na koji ljudi razumeju svoje ponašanje, tj. učiniti problematičnim sve što je čvrsto (ibid., 356). Suština je u razumevanju činjenice da između odnosa moći i strategija borbe postoji uzajamni izazov, beskrajno ulančavanje i stalno preokretanje (ibid., 411).

Mišel Fuko se dovodi u vezu s *queer* teorijom zbog podrivanja tradicionalnog shvatanja seksualnosti u delu *Istorija seksualnosti* (*The History of Sexuality*, 1976. i 1984). Za Fukoa diskurs je deo same društvene strukture, te bilo koja jezička zajednica (npr. medicina) koristi istu metodologiju i frazeologiju koje čine njen diskurs,³⁶³ dok će neke jezičke upotrebe biće zabranjene, tj. označene nepodobnim, ili pak biti potpuno isključene. Jezička pravila, smatra Fuko, postaju diskurzivni režim koji ne određuje samo *šta* se govori, već i *šta sme* da se zna. S obzirom na to da diskurs stvara i sferu znanja, a i samu zajednicu za koju se smatra da poseduje to znanje, on predstavlja mesto moći (Malpas and Wake 2006: 175). Fuko se u ranijim radovima više bavi

³⁶² Oblici moći ili ekonomski i politički aparati su npr. sudski aparat, vojska, univerzitet, mediji (Fuko 2010: 95; 165).

³⁶³ Diskurs je upotreba jezika na način na koji je on ugrađen u društvenu praksu. Naglašavajući društvene i funkcionalne aspekte jezika, analitičari diskursa bave se načinima grupisanja jezičkih pravila u okviru širih društvenih struktura kontrole.

institucionalizacijom određenih diskursa društvene moći,³⁶⁴ dok se kasnije okreće ispitivanju medicinskih i pravnih diskursa o homoseksualnosti iz XIX veka koji stvaraju kontradiskurs kojim se zatim otvara mogućnost pružanja otpora (ibid., 176). Fuko tvrdi da seksualnost predstavlja moćnu silu koja uvek pretila da ugrozi autoritet, tako da je istorija seksualnosti zapravo istorija različitih formi represije u kojima se ona javlja. Po Fukou, jedan aspekt represije jeste postepena marginalizacija i kriminalizacija homoseksualnosti – homoseksualci od „kategorije zabranjenih postupaka” postepeno postaju posebna forma identiteta, tj. vrsta (Foucault 2004: 896). Fuko smatra da je seksualnost složen pojam koji nastaje kao proizvod delovanja čitavog niza društvenih praksi, istraživanja, rasprava i tekstova, odnosno diskursa i diskurzivnih praksi oblikovanih od strane lekara, sveštenika, psihologa, moralista i političara. Seksualnost kao veštačko jedinstvo postala je odlučujući faktor identiteta pojedinca, pa se XIX vek ispostavlja suštinski važnim za formiranje „naročitog tipa homoseksualca” (Kaler 2009: 15–16).³⁶⁵ Fuko ukazuje na to da seksualna neregularnost biva pripojena mentalnoj bolesti. Bračni odnosi u XVIII i XIX veku takođe su regulisani zakonom koji se drži ideje heteroseksualne monogamije, zbog čega se na listi grehova nalaze npr. razvrat, vanbračni odnosi, preljuba, silovanje, incest i sodomija (Foucault 2004: 892–893). Pošto zakon reguliše sve društvene kategorije, on do kraja XIX veka i stvara periferne seksualnosti, što je dokaz da Zapad nije izmislio perverzije, „iako im je zasigurno dao novu formu” (ibid., 896–898).³⁶⁶ Mišel Fuko smatra da se zakoni moći i zadovoljstva u velikoj meri preklapaju i međusobno potkrepljuju (ibid., 899). Kontradiskurs, iako izopšten, progovara u svoje ime istim jezikom kojim je bio odbačen. Diskurs je ovog puta strateško, a ne kontrolišuće, mesto moći, te se mora govoriti o stalnoj borbi strategija moći i strategija otpora (Malpas and Wake 2006: 176).³⁶⁷ Individualni subjekt

³⁶⁴ Kazneni sistem i protivdiskurs zatvorenika. Fuko ističe da je zatvor mesto na kojem moć može da se ispolji u ogoljenom vidu, a opravdava se kao moralna moć. Međutim, brutalna tiranija moći se baš tu pojavljuje kao dominacija Dobra nad Zlim, reda nad neredom (ibid., 94).

³⁶⁵ Džudit Batler ističe kako je za Fukoa seksualnost prožeta moći, a biti seksualizovan znači biti potčinjen velikom broju društvenih pravila (Butler 2006: 127–130).

³⁶⁶ Mišel Fuko ovim stavom ruši pogrešno shvatanje da moderno doba predstavlja istorijsku kulminaciju u izražavanju seksualnih sloboda.

³⁶⁷ Pozivajući se na model ideologije i moći novog istorizma, Alan Sinfield (Alan Sinfield), jedan od značajnijih *queer* teoretičara, izražava slično viđenje kada ističe da „neslaganje samo ide u prilog represiji”, tj. da *queer* kategorije svojim postojanjem upravo potvrđuju normative koji ih marginalizuju. Paradoksalno, antitipovi saučestvuju u određivanju granica između prihvatljivog i neprihvatljivog (Sinfield 1999: 629). Njegova istraživanja seksualnosti koriste izraz uznemiravanje sopstva (unsettling

se stvara i definiše mrežama moći i određenim znanjima o seksualnosti i seksualnim praksama (ibid., 186).

Mišel Fuko objašnjava da je njegova *Istorija seksualnosti* usredsređena na istoriju morala i razgraničenje između činova ili ponašanja i moralnih propisa (Fuko 2010: 365), kojom je pokušao da odgovori zašto se od seksualnosti pravilo važno moralno pitanje (ibid., 354).³⁶⁸ S obzirom na to da je želeo da istraži načine kojima se seksualnost konstituisala kao moralni problem, kao i načine ovladavanja zadovoljstvima i željama, Fuko postaje naročito značajan za *queer* teoriju. Čini se da najpre posle njegovih uvida ne možemo više biti zatvoreni za nestabilnost odnosa moći, a time i za mogućnost alternativnih seksualnih identiteta koji pružaju otpor. Moć po Fukou ne potiče u tradicionalnom smislu iz jednog izvora, već je rasprostranjena po celoj društvenoj strukturi kroz koju se primenjuje, dok se društvo kroz seksualni diskurs kontroliše i normalizuje. Složićemo se sa stavom da bi „njegove uvide pre trebalo koristiti nego ga optuživati za falocentrizam, evrocentrizam ili okrutnost” (Phelan 1990: 432).

3.4.2 Izgradnja *queer* društvenih vrsta i njihova odstupanja od norme: Džordž Mose, Angus Maklaren i Meri Daglas

Značenje pozitivnog stereotipa hegemone muškosti se, između ostalog, učvršćuje i obrazlaže svime što on ne podrazumeva, te negativni stereotipi, tj. marginalizovane grupe, paradoksalno postaju merilo za normu. Pošto je normalnost standard za prihvatljiv način života, konstruiše se antitip kao suprotnost društvenoj normi (Mosse 1996: 56). U marginalizovane grupe spadaju npr. Jevreji,³⁶⁹ litalice,

yourself) kojima se objašnjava da problem sa seksualnošću nije borba sa samim sobom, već s društvom (Schoene 2006: 290).

³⁶⁸ Devetnaesti vek po Fukou ostaje upamćen po podizanju velikog zdanja prostitucije (Fuko 2010: 106), naučnom kriminološkom diskursu koji postaje nezaobilazan za funkcionisanje kaznenog sistema (ibid., 114), medicinskom diskursu o homoseksualcima, diskursu represije i seksualnosti uopšte (ibid., 152) i moralu zadatom građanskoj klasi (ibid., 380).

³⁶⁹ Društveno konstruisanje Jevreja temelji se na uverenju da su prljavi, tj. pojedinci kojima čistoća nedostaje. Sve osobine antitipa su sadržane u slici Jevrejina: ružnoća, nečistoća, bolest, uznemirenost. Osobine na koje se stereotipna slika Jevrejina oslanja su kukavičluk, nemoralnost, nepostojanost, dok im se u fizičkom smislu pripisuju upale oči, isturena brada, bleđožuta boja lica, kukast nos (Mosse 1996: 63–65). S obzirom na to da je histerija poslovično ženska osobina, isticanjem histeričnosti Jevreja oni se zapravo feminizuju (ibid., 69–70). Stigmatizacija Jevrejina pokazuje pritisak da se antitip asimiluje, tj. ukine sebe i postane društveno prihvatljiv normativ (Šmale 2011: 244). Sartr smatra da bi „antisemit

kriminalci, ludaci i seksualni prestupnici (ibid., 57). Džordž Mose se, u izvesnom smislu, nadovezuje na Mišela Fukoa kada kaže da medicina promovise ideju bolesti kao spoljašnji znak unutrašnje vrednosti. Primera radi, na početku XIX veka masturbacija pretpostavlja izopačenost koja muškarce čini bledima, beživotnima i ženskastima (ibid., 27), bolest koja dovodi do ostalih bolesti (npr. ludila ili homoseksualnosti), ili nervoze koja karakteriše sve *autsajdere* (ibid., 60). Neprijatelj se, stoga, predstavlja kao *ružno* naličje lepote. Devetnaesti vek bio je fasciniran nervozom koja zadržava funkciju glavnog neprijatelja normativne muškosti do duboko u XX vek.³⁷⁰ To je vreme kada se seksualni poriv (makar na površini – A. Ž. K.) drži pod kontrolom, a obuzdavanje muških fantazija, strasti i maštarija smatra vrlinom (ibid., 61). Medikalizacijom *autsajdera* bolest se izjednačava s porokom, dok je normativna seksualnost skicirana u kontrastu s devijantnim vrstama seksualnosti (ibid., 62). Antitip nikad ne bi mogao da dosegne ideal lepote, čak i ukoliko bi bio jako blizu, jer se smatra da podriiva normativnu muškost (ibid., 67). Homoseksualci³⁷¹ su se naročito smatrali opasnim jer su mogli da žive neprimećeno, dok su kriminalci ili lutalice³⁷² prikazivani kao ružni, prljavi ili bolesni (ibid., 71–72). Žene nisu u potpunosti bile antitip zbog uloge koju brakom stiču u društvu (ibid., 74), ali su takođe morale da imaju jasnu ulogu u izgradnji muškog normativa.³⁷³ Među ženama su, primera radi, neudate majke bile označene kao antitip i, pored ženskastih muškaraca ili muškobanjastih žena, sačinjavale grupu

izmislio Jevrejina da već ne postoji” pošto su normativnim tipovima očajnički potrebni antitipovi kako bi opravdali svoje postojanje (Sartre 2009: 20). Rukovodeći se logikom strasti, antisemitizam bira da bude validan pogled na svet u stalnoj potrazi za Jevrejima „kojima bi mogao da se hrani” (ibid., 23). Antisemit beži od svoje odgovornosti i savesti, istovremeno osećajući jaku potrebu za neprijateljem koga želi da uništi (ibid., 32). Povrh svega, on je kukavica (ibid., 53) koji se okreće *Drugom* kako ne bi morao da pogleda sebe (ibid., 46). On zamera Jevrejinu što je Jevrejin (ibid., 57), dodeljujući mu ulogu stranca, neprilagođenog *autsajdera*. On tako ostaje marginalizovan, van društva koje ga je i stvorilo. Antisemit se samodefiniše kroz prisustvo Jevrejina, tj. objekat njegove mržnje, dok mu sopstvena uloga tlačitelja daje mogućnost da ljudima nameće jevrejski identitet (ibid., 79).

³⁷⁰ Džordž Mose kaže da je termin nervoze (nervousness) skovan u XVIII veku, ali da naročito označava mentalnu bolest od XIX veka. Ovaj pojam sa sobom nosi izrazito negativnu konotaciju i značenje posebne vrste razdraženosti i uznemirenosti koja je u potpunom neskladu s normativnom muškošću (Mosse 1996: 61).

³⁷¹ Angus Maklaren (Angus McLaren) otkriva da je termin *homoseksualac* skovan sredinom XIX veka, posle 1860. godine, čime je ozvaničen sve veći strah od muškog *drugog* (McLaren 1997: 30). To potvrđuje i precizniji podatak da je reč *seksualnost* prvi put uneta u rečnik (OED) 1879. godine. Reč *homoseksualnost* se prvi put u engleskom jeziku pojavljuje 1892. godine, a reč *lezbejski* 1870. godine (Mottier 2008: 31; 38).

³⁷² Kriminalci su često prikazivani s velikim ušima i debelim vratom, a lutalice kao veoma ružne, bez porodice, neintegrisane u društvo (Mosse 1996: 72).

³⁷³ Žena je u XIX veku morala biti u funkciji muškarca (lepa, čedna, nežna). U protivnom postala bi neprijatelj muškosti koji prikazuje izvitoperenu sliku muškarca u ogledalu koje se on plaši (ibid., 96).

ljudskog korova (Mottier 2008: 87) bez kog bi društvo bilo zdravije. Danas, kada govorimo o rodu, opremljeni nasleđem prethodnih vremena, govorimo o heteroseksizmu (heterosexism) kada mislimo na način kojim se heteroseksualnost predstavlja prirodnim, a homoseksualnost devijantnim određenjem identiteta (Holmes 2009: 67), ili o heteronormativnosti (heteronormativity) kada mislimo na uverenje koje heteroseksualnost konstituiše kao prirodnu i normalnu vrstu seksualnosti (ibid., 104). Baveći se promenom društvenih konstrukcija hegemonne muškosti i njegove suprotnosti u XX veku,³⁷⁴ Džordž Mose zaključuje kako su antitipovi smišljeno konstruisani tako da „svi liče jedan na drugog” (Mosse 1996: 179). O medicinskohigijenskim diskursima govori i Wolfgang Šmale u delu *Istorija muškosti u Evropi, 1450–2000 (Geschichte der Männlichkeit in Europa, 1450–2000, 2003)* naglašavajući da je homoseksualnost uporno posmatrana kao „protivprirodna, nemuška, bolesna i patološka”. Muško-muška seksualnost postaje represivni marginalizovani diskurs koji se naročito ispostavlja problematičnim jer ne ide u prilog hegemonom principu muškosti (Šmale 2011: 234–235). U temelju normativnog maskuliniteta nalazi se esencijalistički formulisan polni identitet, pa su alternativne muškosti postale patološka odstupanja od norme.

Delo *Iskušenja muškosti: određivanje seksualnih granica, 1870–1930 (The Trials of Masculinity: Policing Sexual Boundaries, 1870–1930, 1997)* Angusa Maklarena (Angus McLaren) se, osim već pomenutim antitipovima, detaljnije bavi perverzijom kao društvenom transgresijom. Angus Maklaren ističe da normativna uverenja XIX veka promovišu normalnog i zdravog muškarca koji kontroliše svoje emocije i seksualne nagone, dok se medikalizacijom poročnosti svih drugih stvaraju bolesni maskuliniteti. U grupu muške seksualne devijantnosti spadaju npr. muške prostitutke, transvestiti, egzibicionisti i podvodači i svi prikazuju kao izrazito nemuški i nezdravi (McLaren 1997: 8–16). Pridev muževan (manly) koristio se u kontrastu s pojmom ženskast/mekušan (effeminate) (ibid., 33), što sve govori u prilog velikoj anksioznosti kojoj je normativna muškost, čini se, oduvek bila sklona. Pred kraj XIX veka stvara se jedan naročiti antitip sadiste koji zapravo predstavlja dalju nadogradnju različitih seksualnih identiteta čitavog niza muških razvratnika, kao što su homoseksualac, mazohista, fetišista i egzibicionista. Sadista je kreiran uz pomoć

³⁷⁴ Muškarac-ratnik, a zatim tzv. novi fašista između dva rata.

naučnog, ali i književnog, diskursa,³⁷⁵ kada su tadašnji eksperti javnosti predstavljali raznovrsne izopačene prakse (ibid., 158–159). Pošto se mazohizam smatrao suštinski ženskom odlikom, kod muškaraca se mogao videti isključivo kao perverzija (ibid., 173–174). Značajne reči nasleđene iz XIX veka upravo su doličnost i izopačenje. Normativne granice se, ipak, kroz istoriju menjaju pokazujući da je rod rastegljiv, a *queer* neuhvatljiv pojam. Dominantna ideologija muškosti ili ženskosti nije, po svemu sudeći, u stanju da potpuno potisne alternativna čitanja roda i seksualnosti, i, sudeći po Fukou, diskursi moći mogu biti međusobno zamenljivi. Ućutkani glasovi katkad ipak progovore.

Meri Daglas (Mary Douglas) se u delu *Čisto i opasno – Antropološka analiza pojmova nečistoće i tabua* (*Purity and Danger – An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, 1966) bavi nečistoćom (dirt), koja po njoj ne predstavlja ništa drugo do nered (disorder) (Douglas 2001: 2). Društveni ideal brani se od opasnosti (preljuba, incest, politička nelojalnost, bezbožnost) konceptom higijene i poštovanjem konvencija (ibid., 3; 7). Meri Daglas, takođe, ispituje društvene zabrane i ideju zaraze (contagion) kojom se i Frojd bavi. Nečistoća se definiše kao uzgredni proizvod sistematskog proizvođenja reda sve dok on od sebe odbacuje neodgovarajuće elemente (ibid., 36). Društvo se održava kroz svoje filter-mehanizme koji ne dozvoljavaju prohodnost anomalijama. Nejasnost ili ambigviteta na taj način postaju naročito opasni po strukturu društva jer u biti dozvoljavaju više od jedne interpretacije (ibid., 38). Zavođenje reda po uverenju Meri Daglas implicira restriktivnost, a nered istovremeno simbolizuje opasnost i moć (ibid., 95). Pojedinaac koji ne nalazi svoje mesto u društvenom sistemu se marginalizuje, i, ukoliko jednom označen abnormalnim, teško ponovo biva prihvaćen u normativni diskurs (ibid., 98). Margine su opasni prostori upravo zato što nisu jasno struktuirani (ibid., 118). Nečistoća, zaključuje Meri Daglas, može biti i destruktivna i kreativna (ibid., 160), i izvodi se kao neprijatelj promene, dvosmislenosti i kompromisa (ibid., 163).³⁷⁶

³⁷⁵ Termin *sadizam* počinje da se koristi kako bi se objasnile dekadentne teme u delima Gistava Flobera i Šarla Bodlera, a širi se od osamdesetih godina XIX veka. Pominju se još neki pisci: Markis de Sad, Aldžernon Čarls Svinbern i Oskar Vajld (McLaren 1997: 169).

³⁷⁶ Istraživanja Meri Daglas o ranjivosti društva na opasnim marginama kao mestu nečistoće pominje i Džudit Batler, dalje se fokusirajući na ideju homoseksualnog zagađenja (pollution), tj. društveno zagađenom statusu homoseksualaca koji se konstruišu kao neprirodni ili necivilizovani (Butler 2006: 180).

3.4.3 *Queer* teoretičarke: Iv Kosovski Sedžvik i Džudit Batler

U eseju „Seksualne transformacije” (“Sexual Transformations”, 1984) Gejl Ruben (Gayle Rubin) ukazuje na važnu činjenicu da je moderni seksualni sistem samo rekonceptualizovani sistem XIX veka. Homoseksualnost i prostitucija oduvek su bile proganjane, samo su metode njihove marginalizacije bile drugačije. Pošto se stigmatizacija marginalizovanih bazira na seksualnoj aktivnosti, očigledno je da perversije i dalje bezuspešno pokušavaju da osvoje socijalni prostor (Rubin 2004: 889; 891). Važnost promišljanja Gejl Ruben je u tome što odvaja kategorije roda i seksualnosti objašnjavajući da, budući različiti fenomeni, zahtevaju zasebna teorijska promatranja iako su ih istorijske prilike često spajale (Vance 1995: 39). Seksualnost se danas mora razumeti kao aktivno političko i simboličko polje, regulisano najrazličitijim diskursima (ibid., 41).

Oslanjajući se, između ostalog, i na ove teorijske stavove, Iv Kosovski Sedžvik (Eve Kosovsky Sedgwick) ukazuje na doprinos teorijskog uvođenja termina *rod* kao promenljivog i performativnog društvenog konstrukta, i istovremeno ističe važnost teorijskog razgraničenja roda i seksualnosti (Sedgwick 2004: 915; 919). Rod i seksualnost se po njoj moraju razmatrati kao različite ali nerazmrsive kategorije, a svaka teorija seksualnosti se mora pažljivo odnositi prema feminističkim analizama (Džagouz 2007: 129–130). Jedan od najvažnijih doprinosa feminizma po njoj jeste što smo kao feministički čitaoci/čitateljke naučili/naučile da su dihotomije koje prepoznajemo u tekstu proizvod kontekstualizovanih pritisaka kulture i istorije, što nam, međutim, istovremeno omogućuje da preispitujemo rod u tekstovima u kojima kulturno označeni rod (ženski) nije prisutan, ni kao autor ni tematski (Sedgwick 2004: 919). S druge strane, ova *queer* teoretičarka ne bi želela da podvlačenjem diskontinuitetne bliskosti između seksualnosti i roda podvuče razliku između bilo koja od ova dva koncepta s drugim nastojanjima kao što su klasa ili rasa (ibid., 917).

U delu *Epistemologija prikrivanja* (*Epistemology of the Closet*, 1990) koje sačinjavaju najvažniji teorijski tekstovi nastali osamdesetih i devedesetih godina prošlog veka, Iv Kosovski Sedžvik, između ostalog, uvodi binarizam unutra – napolju (in/out) i problematizuje društvenu poziciju homoseksualnih marginalizovanih osoba koje su prinuđene da se skrivaju i ćute, zatvorene u osećanju tzv. nenormalnosti. Nju

prevashodno zanima ono što se dešava posle procesa njihovog razotkrivanja (coming out).³⁷⁷ Osobe koje su odlučile da se javno deklarišu kao osobe homoseksualnog opredeljenja uključuju se u prakse istog sistema diskurzivne vlasti koji je i uslovio njihovo skrivanje, te su prinuđeni da koriste isti jezik kojim govore „oni napolju”. Iv Kosovski Sedžvik zanimaju „načini ophođenja diskurzivnih mehanizama moći prema *drugima* posle njihovog razotkrivanja, ali i mogućnosti oslobađanja od opresivne vlasti jezika” (Bužinjska i Markovski 2009: 506). Ona ističe kako je skrivanje homoseksualnosti performativni čin koji se paradoksalno stvara govornim činom tišine, „one tišine koja izrasta iz pokušaja da progovori iz diskursa koji je okružuje” (Strong 2008: 86). Po Iv Kosovski Sedžvik sporno je to što je rod nečijeg seksualnog objekta na prelazu u XX vek postao i učvrstio se kao ono što danas nazivamo seksualnom orijentacijom. Ova teoretičarka kaže da njene ideje ne mogu adekvatno da objasne uzroke ove „radikalne kondenzacije seksualnih kategorija”, ali imaju za cilj da ispituju njene implikacije i posledice (Sedgwick 2004: 912). Binarne opozicije, u ovom slučaju heteroseksualnost i homoseksualnost, nisu po Iv Kosovski Sedžvik simetrične, nedelotvorne ili bezazlene, već nesigurne i dinamične. Imajući to u vidu, razumevanje njihove nestabilnosti moglo bi da ode u jednom ili drugom pravcu – da ih homoseksualizuje ili heteroseksualizuje (gay and anti-gay) (ibid., 913). U kontekstu čitave kulturne mreže normativnih definicija koje su i same nestabilne, homo – hetero razlika iz XIX veka, na kojoj počiva moderni zapadni identitet, postavila je temelje za hroničnu modernu krizu homo – hetero definicije i nastavila da utiče na našu kulturu kroz neizbrisivo označavanje oprečnih kategorija kao što su skrivanje – razotkrivanje, znanje – neznanje, privatno – javno, maskulino – feminino, većina – manjina, nevinost – inicijacija, prirodno – veštačko, novo – staro, celovitost – dekadencija, zdravo – bolesno, isto – različito, aktivno – pasivno, unutra – napolju, iskrenost – sentimentalnost (ibid., 914). Očigledno je onda da se Iv Kosovski Sedžvik zalaže za denaturalizaciju koncepata koji se predstavljaju samoočiglednim, prirodnim i neproblematičnim.

Džudit Batler smatra da treba biti kritički *queer* kako bismo ukinuli granice između feminizma i *queer* teorije, a time i dihotomiju muško/maskulino – žensko/feminino (Butler 1999: 582). Ona ističe da je identitet neophodna greška koja

³⁷⁷ Engl. “come out of the closet” doslovno znači „izaći iz ormara”, ali se ova metafora koristi da označi javno istupanje i otvoreno afirmisanje vlastite homoseksualne orijentacije.

nije proizvod izbora, već nametnuto citiranje norme koja je neodvojiva od discipline i kazne (ibid., 575). Postoji samo obavezno izvođenje roda (ibid., 581), iznuđeno od strane regulatornih aparata heteroseksualnosti koja se ponavlja. Važnost teorije citatne performativnosti (imitative performativity) Džudit Butler je u tome što se pol proizvodi kao praksa koja se ponavlja i upravo osigurava time što se uvek iznova izvodi (Đurić 2009: 248–249). Džudit Butler definiše rod kao „ritualizovano ponavljanje konvencija heteroseksualnosti”, te se rodna performativnost mora povezati s homoseksualnom melanholijom (Butler 1995: 31). Pozivajući se na Frojdov koncept melanholije ova teoretičarka ističe kako je melanholična identifikacija ključna za razumevanje nastanka roda (ibid., 22). Homoseksualna želja se pretvara u paniku roda s obzirom na heteroseksualizaciju seksualne želje (ibid., 25–26). Insistirajući na radikalnoj Drugosti homoseksualnosti, heteroseksualnost sebe kulturološki predstavlja kao prirodnu datost, dok homoseksualnu želju čini izvorom krivice (ibid., 28). Ono što je seksualno neizvodljivo (unperformable) posledično se ipak izvodi u vidu rodne identifikacije, a homoseksualne želje se pojavljuju kao „nešto nemoguće u okviru mogućeg” (ibid., 34). Ukazujući na činjenicu da je „heteroseksualnost naturalizovana performativnim ponavljanjem normativnih rodni identiteta” (Džagouz 2007: 93), Džudit Butler spori istinu samog roda i dekonstruiše uobičajene pretpostavke u vezi s rodom, seksualnošću i identitetom.

4. PROZA ERNESTA HEMINGVEJA U SVETLU FEMINISTIČKE KRITIKE

4.1 *Idealne* žene ili viktorijanski *kućni anđeli*

Čitav pravac angloameričkog modernizma može se videti i u svetlu suštinski nerešivog i nejasnog odnosa prema ženskosti, gde se žene dvojako predstavljaju – kao „grozne i izopačene s jedne, ili moćne i zanosne s druge strane” (Dekoven 2009: 182). U Hemingvejevom delu prisutan je viktorijanski binarizam *kućnog anđela* i *žene-demon*a. Hemingvejeva tradicionalna kritika je dugo, sve do pojave revizionističke kritike devedesetih godina prošlog veka, njegove junakinje svrstavala u dve grupe, upravo imajući u vidu viktorijansko uvreženo shvatanje da žene moraju biti pokorne.³⁷⁸ Hemingvejeve *idealne* junakinje, tematski pandan Hemingvejevim *pravim* junacima, stoga, prizivaju u svest jedan pol binarizma iz XIX veka i istovremeno ukazuju na njegovu subverziju. Zaoštravanje podele među polovima pripisuje se dobu prosvećenosti (Šmale 2011: 97), čiji idealni viktorijanski ženski stereotip pretpostavlja čedne, čiste, čestite i nežne žene s jasnom ulogom u stvaranju maskuliniteta. Žene nisu samo negacija muškarca – one su u funkciji muškarca (Mosse 1996: 74–76). Dok XVIII vek gradi sliku žene koja pruža podršku muškarcu, u narednom veku žena postaje ne samo potčinjena, već i odvojena kategorija od muškarca (Rotundo 1993: 180). Simon de Bovoar upozorava da žene u književnosti i kulturi dobijaju uloge Device Marije ili Eve, tj. anđeoske majke ili zle zavodnice (Lynn 2001: 198–199). Tradicionalni viktorijanski kod ženskosti naglašava skromnost, intelektualno prilagođavanje i primarnu posvećenost kući i porodici (Elliott 1991: 272). Sandra Gilbert i Suzan Gubar pominju manje-više iste dominantne stereotipe, predlažući „vulfovski čin ubijanja anđela i čudovišta” (Gilbert and Gubar 2004: 812).

Velika je razlika između ranijih i novijih čitanja Hemingvejevih junaka i junakinja. Pošto je Hemingvejeva tradicionalna kritika u velikoj meri zanemarila

³⁷⁸ Angloamerička feministička kritičarka Meri Elman (Mary Ellman) pronalazi tačno jedanaest stereotipa ženskosti u delima muških pisaca i kritičara: bezobličnost, pasivnost, nestabilnost, zatočenost, strahopoštovanje, telesnost, duhovnost, nerazumnost, pokoravanje, i, konačno, dve figure – vešticu i zlu ženu (Moi 2002: 33).

kompleksnost Hemingvejevih preokupacija rodom, započeta revizija njegovih junakinja još uvek je aktuelna. Narednim uočenim podelama Hemingvejevih junakinja pokušaćemo da istaknemo potrebu Hemingvejeve kritike za njihovim stereotipnim razvrstavanjem pre nego pokažemo da se one mogu i drugačije tumačiti.

Lajonel Trilling kaže da su Hemingvejeve junakinje „u znaku nevinosti i pokorne strasti” (Trilling, prema Wagner-Martin 2007: 134). Leo Gurko ih deli na destruktivne i nihilističke s jedne, sentimentalne i samonegirajuće s druge strane (Gurko 1968: 99). Ističući da su svi Hemingvejevi junaci „projekcije samog pisca”, V. M. Frohok (W. M. Frohock) deli mišljenje Edmunda Vilsona da ljubav u Hemingvejevom delu nikad nije dvosmerna – „žene su krotki instrumenti koji postoje samo kako bi muški heroj iskusio idilu” (Frohock 1957: 196). Džudit Feterli podvlači da su Hemingvejeve junakinje puke projekcije muških junaka (Fetterley 1978: 29) čija je smrt posledica nagomilane mizoginije autora (ibid., 62), kao i da Hemingvejeva upotreba mita romantične ljubavi doprinosi stvaranju društvenog mita o muškoj moći i ženskoj nemoći, kao i očuvanju muškarčeve potrebe da tlači (Feterli 2002: 52). Leslie Fidler tvrdi da Hemingvejevo delo „zadržava kliše junakinja svetle i tamne puti okrećući ga naopačke”. Svetlokosa žena, pritom, predstavlja sredstvo poniženja i slabljenja muškosti muškarca koji je dovoljno lud da s njom stupi u brak, dok je tamnokosa žena antidevica koja jednog muškarca lako zamenjuje drugim (Fiedler 1960: 306–307). Potpuno u skladu s Fidlerovom *nacionalnom* podelom na Amerikanke i Engleskinje,³⁷⁹ Kristof Wegelin (Christof Wegelin) ukazuje na razliku između Hemingvejevih američkih i evropskih junakinja (Wegelin 1965: 289).³⁸⁰ Filip Jang tvrdi da su „sve Hemingvejeve junakinje jedna ista figura” (Young 1964a: 167). Toni Morrison pravi podelu na bolničarke i ajkule, tj. žene koje neguju ili uništavaju muškarca (Morrison, prema Fantina 2005: 143–144). Artur Mizener Hemingvejeve heroine jednostavno smatra apsurdnim (Mizener 1961: 142). Iz nešto drugačijeg ugla, Hemingvejeve junakinje dele se na strašne majčinske figure i nezrele ćerke (Hale 1962: 634). Linda Wagner-Martin ukazuje na postojanje zajedljive starije žene, ali i prelepe, naivne *ćerke* u Hemingvejevom delu koje postoje kako bi slušale oštećene muškarce kako govore (Wagner-Martin 1991: 324). Postoji i viđenje po

³⁷⁹ Leslie Fidler Hemingvejeve junakinje deli u dve grupe: plavokose žene, uškopiteljke (castrators), većinom anglosaksonskog porekla (a ukoliko su Amerikanke postaju još veće kučke); i, tamnokose žene, iznuđivačice semena (seed-extractors), uglavnom žene druge rase, ponizne glupače (Fiedler 2008: 92–93).

³⁸⁰ Kristof Wegelin kaže da „u Hemingvejevom delu ne postoji ženska figura mlade” (Wegelin 1965: 296).

kome su Hemingvejeve *idealne* junakinje „oslobođene sposobnosti kastriranja ili uništavanja muškarca” (Sanderson 1996: 176).

Revizionistička tumačenja Hemingvejevog dela po pravilu počinju od kraja osamdesetih godina prošlog veka, mada se iskre revizionizma daju videti i ranije. Tvrdeći da Hemingvejeve junakinje imaju simbolično značenje, Karlos Bejker, još 1956. godine, upozorava da se Hemingvej oslanja na normu samo da bi je srušio i ne slaže se s postojećom kritikom koja podržava dva ekstrema u Hemingvejevom prikazivanju ženskosti, tj. dva tipa junakinje: potčinjene i poslušne ljubavnice, erotske projekcije muškaraca, žene iz muških snova, romantične ideale ženskosti nasuprot kobnim ženama, sebičnim, poročnim i proždrljivim (Baker 1956: 256; 110–111). Naglašavajući da se pojednostavljivanjem njegovih junakinja u velikoj meri naudilo Hemingvejevom delu, Bikford Silvester (Bickford Sylvester) *hemingvejevsku* heroinu smatra složenom, često bezrazložno oklevetanom, figurom (Sylvester 1986: 73). S njim se slaže i Danijel Traber (Daniel S. Traber) koji podvlači da Hemingvej koristi dominantnu kulturu, ali je jednim delom i podriva, tj. naglašava ženskost svojih junakinja, ali istovremeno problematizuje rod (Traber 2005: 30). Čarls Nolan Mlađi (Charles Nolan Jr.) pravi veliki iskorak u reviziji Hemingvejevih junakinja ispitujući njihove mentalne poremećaje – depresiju Ketrin (*Zbogom oružje*), granični poremećaj ličnosti Bret (*Sunce se ponovo rađa*) i Marijin posttraumatski sindrom (*Za kim zvono zvoni*) (Nolan Jr. 2009: 105).³⁸¹ Upozoravajući da se rod biološki i društveno određuje, Rena Sanderson kaže da je Hemingvejeva kritika dugo podržavala stereotipe koji su postojali o njegovom pisanju, među kojima i onaj o podeli njegovih junakinja na kučke/uškopiteljke i ljubavne robinje/pomagačice (Sanderson 1996: 171). Linda Paterson Miler (Linda Patterson Miller) veruje da kolektivna Hemingvejeva junakinja ne postoji, i, na ovaj način, ustaje protiv podele Hemingvejevih junakinja u tumačenju Edmunda Vilsona na boginje i kučke (Patterson Miller 2002: 10). Džeimi Barlou (Jamie Barlowe) takođe doprinosi reviziji čitanja Hemingvejevih junakinja insistirajući da je nužno kritički se drugačije na njih osvrnuti, iako to ne bi podrazumevalo da se pogledi nužno moraju iz korena izmeniti. On ističe da su se „Hemingvejeve junakinje uvek posmatrale u odnosu na muškarca i bile duboko seksualizovane i problematične za njegov integritet” (Barlowe 2002: 25–26). Linda Vagner-Martin Hemingvejevo delo

³⁸¹ Videti Nolan Jr. 2009. u vezi s terminologijom zdravstvenih poremećaja o kojima se govori.

naziva „diskursom erotike i želje” (Wagner-Martin 2002: 69), smatrajući da Hemingvej svoje junakinje ipak nije posmatrao odvojeno od muškaraca. Hemingvej je po njoj pisao romanse i stvarao idealizovane tipove žena kroz „viteški ideal dovoljnosti ljubavi, čistote i savršenstva seksualnog čina” (ibid., 57).

Kao što podstiče svoju biografsko-autorsku legendu, Ernest Hemingvej takođe ohrabruje kritiku da o njegovim junakinjama govori kolektivno. Junaku priče „Sad ja ležem” (“Now I Lay Me”) sve su se devojke o kojima je razmišljao „pomešale u glavi, počele da liče jedna na drugu i postale jedna devojka” (CSS: 282).

4.1.1 Važno je zadovoljiti muškarca

U istraživanju Hemingvejevih junakinja uzimamo u obzir stvaranje ženskog stereotipa s kraja XVIII i početkom XIX veka kojim je njegova proza duboko prožeta. Od žene kao javnog simbola očekuje se da podrži normativne vrednosti, kao što su čednost i nevinost (Mosse 1996: 9). Sada, kada razlike između muškaraca i žena postaju sve jasnije, ženina uloga više nije samo da gaji decu, već i da postane „objekat muške želje i dominacije” (ibid., 28). O muškarcima se ne može govoriti izolovano jer su žene uvek prisutne u kreiranju slike muškarca. *Pravi* vojnik mora se razumeti kao kontrast slabim ženama i nemuškim muškarcima (ibid., 53). Pošto su žene u polnoj/rodnoj hijerarhiji potčinjene muškarcu, one moraju da ostanu u toj ulozi objekta „ukoliko društvo ima nameru da zadrži sopstveno uređenje” (ibid., 55). Pošto se upravo u slici normativne muškosti ogledaju društveni imperativi, oslabljena muškost bi samo ukazala na ugroženost poretka, što je bilo nedopustivo. Tradicionalno anđeoska uloga žene, između ostalog, podrazumeva servilnost, tj. želju da se muškarcu udovolji. Savremena feministička kritičarka bel huks upozorava da se žene u patrijarhatu uče da nalaze zadovoljstvo i ispunjenje u sopstvenom činu potčinjenosti muškarcu (hooks 1995: 98). Lis Irigaraj naglašava da su žene roba, objekti kojima muškarac raspolaže u razmeni s drugim muškarcima (Irigaray 2004b: 809). Džordž Mose u liku bolničarke u književnosti Prvog svetskog rata vidi „konačnu pobedu tradicionalne ženskosti” (Mosse 1996: 130). Džudit Feterli se u analizi Hemingvejevog dela poziva na koncept usluge Hemingvejevih junakinja iza koga se krije suštinska mizoginija (Fetterley 1978: 66–67). Verujemo da bi Hemingvejevo delo bilo znatno pojednostavljeno ukoliko bismo izrekli

sud sličan njenom da su „Hemingvejeve junakinje samo odrazi muške psihologije i muške fantazije” (ibid., 66). Edmund Vilson podržava ovu struju u tumačenju kada kaže kako Hemingvejeve junakinje obožavaju svoje muškarce i žive kako bi im udovoljavale – uvek savršene ljubavnice, neke od njih ga podsećaju na amebe (Wilson, prema Baker 1956: 109).³⁸²

Iako normativni muški ideal, još od kraja XVIII veka, zavisi od jasno definisane uloge žene koja bi ga podržala, ženska situacija zatočenosti u patrijarhatu istovremeno predstavlja i prostor subverzije *prave* muškosti. Temeljeći se na načelima da bi „viktorijanska žena trebalo da jača muški moral” (Rotundo 1993: 23), Hemingvej u svom delu gradi veliki broj junakinja koje to rade – trude se da zadovolje muškarca – ali njim upravo na taj način manipulišu.

Sveštenik u romanu *Zbogom oružje* veruje da prava ljubav podrazumeva žrtvovanje (FTA: 66).³⁸³ Tragajući za književnim strategijama tlačenja žena, Džudit Feterli smatra Ketrin *idealnom* ženom i odrazom muške psihologije, verovatno imajući u vidu njene verbalne izlive pred Henrijem da će učiniti i reći sve što on želi i da se nada da će u tome uspeti (FTA: 96).³⁸⁴ Sam Henri Ketrin naziva „dobrom devojkom” (iako u početku pomalo ludom), dok Ketrin za sebe kaže da je jednostavna (ibid., 139). Ketrin savršeno igra stereotip ženske histerije i emotivno-ljubavne podređenosti muškarcu o kojima govore gotovo sve feminističke kritičarke. Ne delimo uverenja da je Hemingvej u liku Ketrin stvorio idealnu ženu (Brucoli 2009: 161), jedinstvenu Hemingvejevu heroinu čije bi naslednice bile Marija ili Renata (Young 1964a: 167), ili ženu čija je izričita funkcija da dopuni Henrija i bude emancipovana samo kroz ideal služenja (Baker 1956: 113).³⁸⁵ Milisent Bel (Millicent Bell) primećuje da je Ketrin Henriju više majka nego ljubavnica, a da razlog što se često tumači servilnom valja tražiti u „projekcijama muške fantazije o potčinjenoj ženi” (Bell 2009a: 100). Hemingvejeve junakinje dobro poznaju moć jezičke performativnosti, snagu kontradiktora i činjenicu da se reči izjednačavaju s delima čak ukoliko se nikad u dela ne sprovedu. To što Hemingvejeve junakinje dobro znaju da manipulišu verbalnim jezikom ne podrazumeva, čini se, njihovu suštinsku servilnost.

³⁸² Marija iz romana *Za kim zvono zvoni*.

³⁸³ U originalu: “When you love you wish to do things for. You wish to sacrifice for. You wish to serve”.

³⁸⁴ U originalu: “I’ll do what you want and say what you want and I’ll be a great success, won’t I”?

³⁸⁵ Karlos Bejker kaže da je uloga Ketrin u okviru romana suštinski poetska (Baker 1956: 116).

Da Hemingvejeve junakinje nisu jednodimenzionalne pokazuje primer Helen Gordon iz romana *Imati i nemati*, žene pisca koja prestaje da bude zadovoljna tipično ženskom servilnom ulogom. Iako drugi muškarci ne ostaju ravnodušni prema čarima ove „tamnokose lepotice glatke kože” (THHN: 97), Ričard Gordon ima odnos s drugom ženom koju koristi kao predmet istraživanja za sopstveno pisanje, ali koja ga kasnije ostavlja. Helenin feministički govor upućen mužu već smo navodili, ali valja se još jednom osvrnuti na ženske stereotipe koji se u njemu pojavljuju. Sada je besna jer je izgubila dragoceno vreme čekajući ga da poželi da imaju decu i podržavajući njegov sebičluk. Očekivano, muž je optužuje za melodramatičnost (ibid., 128), koja, čini se, uvek izbija na površinu zajedno s nezadovoljstvom žene svojom ulogom, s obzirom na feminizaciju histerije koju analizira Džulijet Mičel. Evocirajući još jednu Hemingvejevu feminističku junakinju – Ketrin Barkli koja za smrt govori da je prljavi trik – Helen Gordon smatra da je ljubav prljava laž (ibid., 129–130). Izvodeći tipično žensku histeriju koju joj je muž prethodno pripisao, Helen ne prestaje da plače, dobija glavobolju i priznaje da nikada nije bila seksualno zadovoljena (ibid., 133). Sudeći po njenim rečima, ova junakinja veoma dugo svojevoljno bira niz zadatih društveno konstruisanih uloga u koje konačno više ne može da se uklopi. Ričard Gordon i ovaj trenutak u kome se njegova žena slama koristi za svoju profesiju, ali sebi u ogledalu počinje da izgleda *čudno*, ne prestaje da traga za novim temama i nailazi na ljubavni par čijim odnosom odjekuju misli njegove žene. Mlada ženica koju slučajno ugleda u baru liči mu na robinju svog muža, dok svaki njegov hir za nju predstavlja zakon:

„Veruješ li da je moja ženica najbolja na svetu?”

„Što da ne?”

„E, pa jeste”, reče crvenokosi. „I luda je za mnom. Kao rob. „Hoću još jednu kafu,” kažem ja njoj. A ona će: „Evo, *Pap*, odmah.” I ja dobijem kafu. Kao i sve ostalo. Potpuno sam je zamađijao. Svaka moja, i najmanja, želja za nju je zapovest.”

(ibid., 146–147)³⁸⁶

³⁸⁶ U originalu:

‘Would you guess I got the finest little wife in the world?’

‘Why not?’

‘Well, I have,’ said the red-headed one. ‘And that girl is nuts about me. She’s like a slave. “Give me another cup of coffee,” I say to her. “O. K., Pop,” she says. And I get it. Anything else the same way. She’s carried away with me. If I got a whim, it’s her law.’

Ova slučajna prolaznica u životu Ričarda Gordona možda nema svest o tome da je, po pravilima normativnog društva, muškarca važno zadovoljiti, ali to u potpunosti čini po viktorijanskom modelu ženske poslušnosti i servilnosti, koji se unekoliko izjalovio na početku XX veka.

U priči „Snegovi Kilimandžara” (“The Snows of Kilimanjaro”) supruga još jednog kreativno impotentnog pisca Harija, a istog imena Helen, isprva je predstavljena kao bogata kučka (CSS: 43), kriva za muževljevu pasivnost. Pre nego se Hemingvej optuži za mizoginiju, trebalo bi primetiti kako se fokus mržnje, ukoliko uopšte postoji u priči, prenosi s njenog lika baš na lik Harija.³⁸⁷ Kroz formu unutrašnjeg monologa Hari sebi priznaje da je o svojoj ženi uvek razmišljao kao o „dobroj bogatoj kučki, dobronamernoj negovateljici i uništavateljki njegovog talenta” koji je, zapravo, sam uništio. Njegova razmišljanja o njenom fizičkom izgledu otkrivaju da se radi o tzv. idealnoj *hemingvejevskoj* junakinji – privlačnoj ženi prijatnog tela, ne tako lepog lica koje je voleo, zavidnog seksualnog talenta, dobrog obrazovanja, ženi koja je volela da jaše, ide u lov i pije (ibid., 45). Posle brojnih životnih nedaća,³⁸⁸ Helen upoznaje Harija smatrajući da „on tačno zna kakav život želi”, što joj je u tom trenutku bilo potrebno (ibid., 46). Harijeva „servilna hostesa” (ibid., 54) nastavlja da se o njemu stara sve do njegove smrti kada još jednom preživljava gubitak muškarca. Posle usrdnog truda da Harija zadovolji, ona to ne uspeva jer trulež ne stvara sama. Iako su je mnogi raniji kritičari smatrali *kučkom* i/ili „rušiteljkom umetničkog talenta”,³⁸⁹ ona se podjednako može tumačiti iz ugla njene darežljivosti, brižljivosti i neobične unutrašnje jačine s obzirom na to da je, iako je izgubila muža i dete, odlučila da živi život iz početka s Harijem:

Bila je spremna da mu kupi sve što poželi. To je bilo jasno. A uz to je bila i mnogo fina žena. Vrlo rado bi spavao s njom, kao i sa svakom drugom; ipak radije sa njom, jer ona je imala para, bila je više nego prijatna i zahvalna, i nikad nije dramila.

(ibid., 46)³⁹⁰

³⁸⁷ Kenet Lin ističe da Hemingvej u „Snegovima Kilimandžara” pokazuje tadašnja osećanja prema Polin Fajfer koja je izostavio iz *Zelenih bregova Afrike*, a zbog kojih Hari gaji neosnovanu mržnju prema Helen (Lynn 1987: 420).

³⁸⁸ I ona gubi svog prvog muža, kao druge Hemingvejeve junakinje – Bret (*Sunce se ponovo rađa*) i Ketrin (*Zbogom oružje*).

³⁸⁹ Edmund Vilson, Karlos Bejker, Filip Jang i Lesli Fidler (Whitlow 1978: 52).

³⁹⁰ U originalu: “She would have bought him anything he wanted. He knew that. She was a damned nice woman too. He would as soon be in bed with her as any one; rather with her, because she was richer, because she was very pleasant and appreciative and because she never made scenes”.

Hari svoju ženu Helen konstruiše kao potčinjenu *drugu* i ženu koja ne predstavlja ništa više od slike u kojoj bi se muškarac mogao ogledati samo zato što je internalizovao vrednosti maskulinocentričnog diskursa. Mada suštinski nezadovoljan sopstvenom muškošću, Hari prebacuje odgovornost na već razbaštinjenu ženu i odlučuje da zadrži privilegovanu hegemonu poziciju koja mu je *prirodno* data.

Edmund Vilson Mariju iz romana *Za kim zvono zvon*i tumači kao „objekat erotskog mladalačkog sna muškarca”, kao junakinju koja „živi da služi svom muškarcu” (Wilson, prema Meyers 2005a: 246). Rena Sanderson objašnjava kako lik Marije poseduje tipičnu komplementarnost Hemingvejevih junakinja koje su „istovremeno devojke i žene svojim muškarcima”. Njena sličnost s detetom (neplodnost – A. Ž. K.) joj omogućuje da prenebregne „problem koji u Hemingvejevom delu nastaje u vezi s konceptima trudnoće i majčinstva”. Iako bi se Mariji mogla pripisati trostruka uloga supruge, sestre i ćerke, Marija po Reni Sanderson predstavlja tišinu, jednu u nizu onih Hemingvejevih junakinja koje su zapravo „poslušna publika starijeg muškarca koji govori” (Sanderson 1996: 189). Ova tumačenja nalaze osnova u Marijinim verbalnim izlivima kada Robertu Džordanu kaže da će ga, ukoliko postane njegova žena, zadovoljiti na mnogo načina, kao i da će rado pustiti dugu kosu (FWBT: 167–168). Marija izgleda čini upravo ono što sveštenik iz romana *Zbogom oružje* preporučuje – žrtvuje se za svog muškarca. Iako ne odbacujemo činjenicu da Hemingvej iz maskulinocentrične perspektive idealizuje sliku žene, verujemo da se njegove junakinje takođe svesno i performativno poigravanju sopstvenim maskama i subverzivno odnose prema duboko uvreženim stereotipnim ulogama muškaraca i žena. Kada Marija insistira da Robertu očisti i osuši cipele, a Pilar ga tim povodom naziva „Bogom i Gospodarem” i pita Mariju da li mora prema njemu da se ponaša kao prema detetu, Marija umanjuje svoju upadljivu servilnost opaskom da bi se tako ponela prema svakom muškarcu koji je nazebao i potražio od nje pomoć (ibid., 210–212). Imajući u vidu strahotno silovanje koje je proživela, Marija nam se čini *idealnom* junakinjom nestvarne vere u ljude, zbog čega je u Hemingvejevoj kritici smatrana nerazvijenim književnim likom (Gurko 1968: 118), ili „savršenim seksualnim stvorenjem Hemingvejeve lične mitologije” (Schorer, prema Meyers 2005a: 260).³⁹¹ Sećajući se svog prošlog života, Marija ne zaboravlja da

³⁹¹ Kenet Lin misli da je Marija seksualno ambivalentna, čemu svedoči njen odnos s Pilar (Lynn 1987: 489).

joj sadašnja servilnost i poslušnost može doneti (ljubavnu?) korist i učiniti da iskustvo silovanja nestane. Ona izražava želju da sve uradi s Robertom Džordanom i bude njegova žena, dok njena požuda postaje sve nestrpljivija (FWBT: 76–77).³⁹²

Hemingvejeve junakinje danas se podrobnije ispituju kako bi se uklonili pojednostavljeni atributi koji im se u tradicionalnoj kritici pripisuju. Gejl Sinkler, jedna od revizionističkih kritičarki Hemingvejevog dela, naglašava da su Marija i Pilar nosioci „muške snage, izdržljivosti i dostojanstvenog držanja pod pritiskom”, jer je njihova unutrašnja jačina mnogo veća nego što se misli (Sinclair 2002: 96). Po njoj, Marija nije potčinjena žena zbog toga što „svesno prihvata seksualni čin” (ibid., 101).³⁹³ Sandra Spanije misli da su Ketrin Barkli, Marija i Pilar predstavnice Hemingvejevog „heroja s kodeksom” (Spanier, prema Sinclair 2002: 97), što govori u prilog tezi da njegovi nosioci nisu samo muškarci. Na tragu jezičke performativnosti, Arnold E. Sabatelli (Arnold E. Sabatelli) smatra da je Marija „na putu da postane nešto drugo”, tj. da se nalazi „usred procesa transformacije”, jer je njena čudna lepota u skladu s njenom jezičkom fluidnošću i promenljivošću (Sabatelli 1999: 154).³⁹⁴ Na temelju ovakvih tumačenja, Marija iz romana *Za kim zvono zvoni* ne predstavlja junakinju koja postoji samo kako bi zadovoljila Roberta Džordana. Ona u sebi pronalazi tipično *mušku* snagu da sa životom nastavi iako joj se on više puta pokazuje u obličju smrti – kada je siluju, kada izgubi roditelje, i kada, konačno, prihvati da napusti Roberta Džordana kako bi on mogao da umre sam. Iako ženskog pola, Marija iznova, rečju Džudit Batler, *oblači* muški rod i pokazuje da žena ne mora biti seksualni objekat muškarca, već predstavnik tipičnog muškog herojstva.

Činjenica da viktorijanski muško-ženski rodno-seksualni binarizam u Hemingvejevom delu postoji nije dokaz da ga sam pisac podržava, već samo znak da ga preispituje. Ukoliko se usredsredimo na doslovno čitanje Ernesta Hemingveja, kao što Tereza de Lauretis čita Sigmunda Frojda, njegovo delo će nam sigurno pokazati i subverziju tipično viktorijanske konstrukcije muškosti i njenog principa o primarnoj nužnosti zadovoljenja muškarca.

³⁹² U originalu: “And now let us do quickly what it is we do so that the other is all gone”.

³⁹³ Gejl Sinkler kaže da su pletenice „vizualna zamena za falus”, čijim gubitkom Marija postaje moćnija i sličnija muškarcu, sasvim suprotno uvreženoj predstavi o njenoj slabosti (Sinclair 2002: 105).

³⁹⁴ Bora Ćosić se davne 1952. godine pita „šta li sada radi Marija”: „[...] kada u tome košmaru od radosti, ludila i lepog ima mesta za jednu Mariju, Mariju Ernesta Hemingveja, Mariju Španije, Mariju celog sveta, onda ja moram da govorim o njoj i da se plašim za nju (jer ona je u mojim očima još uvek devojčica) moram da se pitam šta sada ona radi” (Ćosić 1952: 6).

4.1.2 Važno je dopustiti muškarcu slobodu želje

Kejt Milet kaže da mizogina književnost predstavlja junakinje koje zabavljaju, zadovoljavaju, razveseljavaju, laskaju i predaju se muškarcima (Millett 2000: 57). Hemingvejevo delo prikazuje junakinje koje svojim partnerima dopuštaju slobodu seksualne želje zbog čega uglavnom nose pozitivnu konotaciju. Imajući, međutim, Hemingvejevu ironiju na umu, ne možemo izvesno utvrditi u kojoj meri Hemingvej ženske likove smatra suštinskim objektom muške želje. Hemingvejeve junakinje se ponašaju po *idealnom* viktorijanskom modelu poštovanja muške želje, ali ne uvek. Iako su katkad „potpuno potčinjene želji muškarca” (Rovit 1963: 23), one umeju da budu i subjekti tipično muške seksualne oslobođenosti. Uloga žene u XIX veku nije samo da bude potčinjena muškarcu, već i da „obuzdava muške strasti” (Rotundo 1993: 25). Hemingvejevo delo otkriva i subverziju viktorijanskih vrednosti upravo podržavanjem ideje ženskog dopuštanja muške razuzdanosti.

Čarls Nolan Mlađi upozorava da je za razumevanje Hemingvejevog dela analiza tzv. sporednih junakinja od izuzetne važnosti.³⁹⁵ Junakinja Fransis Klin (Frances Clyne), verenica Roberta Kona u romanu *Sunce se ponovo rađa*, može se posmatrati u kontekstu izvođenja performativnih činova ženskosti. Odnos Kona i Fransis ukazuje, između ostalog, i na „parodiju viktorijanske konvencionalnosti i koncepata romantičnog udvaranja i braka” (O’Sullivan 2008: 131). Da je Hemingvej svestan kulturno-istorijskog trenutka sopstvenog vremena više se ne sumnja. Ali, da se moralnost Fransis ne može isključivo objasniti konceptom tipično ženske servilnosti govori činjenica da je ona „jedna od Hemingvejevih kučki” (Donaldson 1971: 409). Narator u romanu *Sunce se ponovo rađa*, Džejk Barns, opisuje Fransis kao ženu koja je čvrsto odlučila da se zarad novca i profesionalnog uspeha za Roberta Kona i uda, iako je njegovom pojavom bila svojevremeno zgađena (SAR: 4–5). Fransis Kona uspeva da pridobije dok se oporavljao od razvoda od prve žene, i mada nije isprva u nju bio zaljubljen, shvatio je (baš tada) da može biti privlačan ženama (ibid., 7). Džejk veruje da Kon nikada zapravo nije bio zaljubljen jer je živeći u fiktivnom svetu knjiga stvorio sebi još jači utisak da život brzo prolazi, što se vidi i u njegovom brzopletom izboru

³⁹⁵ Iz predavanja „Helen Ferguson i prijatelji u romanu *Zbogom oružje*” (“Helen Ferguson and Friends in *A Farewell to Arms*”), održanog 24. juna 2014. godine na Šesnaestoj konferenciji Hemingvejevog društva, San Servolo, Venecija, Italija.

žene (ibid., 9). Kao što je Džejk umeo da pretpostavi, Kon se zaljubljuje u Bret u tolikoj meri da zaboravlja na sebe i druge. Njegova sentimentalnost razlog je njegovih izliva ljubomore i besa kad god se spomene Bret. Prizivajući tradicionalnu veru u *pravu* ljubav, Fransis se jada Džejku kako je više od dve godine potrošila na Kona, a sada on neće da se njome oženi. Fransis se poigrava kulturnim predrasudama o nužnosti *dobrog* braka i dece kada kaže da je pre Kona „mogla da bira za koga će se udati”, kao i da odjednom želi decu iako ih nikada naročito nije htela, ali je uverena da bi ih zavolela kada bi ih imala (ibid., 41). Njena proračunatost upozorava na krhkost društveno konstruisanih kategorija veridbe i braka koji se uopšte i mogu temeljiti na lažnoj ljubavi i čežnji za višim klasnim statusom. Kao po definiciji Kejt Milet da je brak finansijski dogovor koji funkcioniše po principima ekonomske korporacije, Fransis se prema braku odnosi kao prema poslovnom aranžmanu. Tugujući nad svojom sudbinom, ona se Džejku poverava da bi Konu mogla biti „dobra žena” (ibid., 42) samo kad bi on smogao snage da se njome oženi. Očiglednije predstave ženske performativnosti nema nego kada Fransis verbalizuje pred publikom sopstvenu sposobnost za igranje uloge koja joj zapravo ne pripada. Sam Džejk uočava da je Fransis bilo važno da za svoje izvođenje ima publiku (ibid., 43). Važnost njenog površinskog izgleda pred drugima vidi se u njenom samosažaljenju „jer će je svi pitati šta se s Robertom Konom dogodilo”. Fransis kaže da je trebalo da pretpostavi da će i nju ostaviti kao što je svojevremeno ostavio podjednako lepu sekretaricu zbog nje. Koliko god smatrao da Kon spada u grupu *autsajdera*, Džejk zna da ovaj nije sposoban za pritvornost kao što očigledno Fransis jeste. Zatrpavajući ga sopstvenim monologom, tj. ne očekujući od Džejka nikakvu povratnu informaciju i pretvarajući ga, u izvesnom smislu, u ukočenu masu koja ćuti (ibid., 43),³⁹⁶ Fransis Džejku otkriva kako će Robert Kon verovatno i ovo iskustvo pretvoriti u materijal za knjigu, a da će ovo biti njihov kraj romanse (ibid., 44–45). Ironija je u tome što *prave* romanse nije ni bilo, a Hemingvej pokazuje kako su se finansijski planovi viktorijanske žene neplanirano izjalovili, i to zbog Bret, Nove žene s početka XX veka, koja barem otvoreno govori o svojoj bahatosti. Fransis ne ume da revidira svoje viđenje koncepta slobode želje i dopusti mogućnost izbora, sebi i drugima. Čitaočeva antipatija prema liku Fransis Klin nije, po svemu sudeći, izazvana

³⁹⁶ U originalu: “Frances was talking on to him”.

Hemingvejevom mizoginijom, koliko njegovim nezadovoljstvom mogućnostima ljubavno-seksualnih manipulacija čiji subjekti mogu biti i žene.

Hemingvej se u pismu Čarlsu Skribneru 1949. godine diči kako njegovoj tadašnjoj ženi Meri „nije stalo da li on posećuje kurve ili grofice sve dok ima sreće da piše dobro”, iako će on i dalje nastaviti da se trudi da joj bude odan muž (SL: 667). Nešto kasnije, u pismu iz 1954. godine, Hemingvej ne krije radost što se Meri „drži podalje od čitave te stvari” i što je tako „divna i puna razumevanja” (ibid., 826), aludirajući na njegov odnos s Debom koja je u međuvremenu postala njegova afrička verenica. Sudeći po tekstovima iz Hemingvejevih novootkrivenih pisama i dnevnika Meri Hemingvej, „gotovo svi važni događaji iz posthumno objavljenog dela dela *Kao svitanje* su tačni” (Strong 2008: 119). Tokom čitavog dela, Hemingvej naglašava koliko ima sreće da bude oženjen ženom kao što je Meri, uglavnom zbog toga što „ume da zaboravi bolje od bilo koga” ili da ga trpi (TAFL: 140; 28). Roman *Kao svitanje* može se smatrati primerom mizoginije u književnosti, ali i svakodnevnom životu žene, s obzirom na to da su njegovi likovi Hemingvej i Meri.

Hemingvej, međutim, ne pretpostavlja da je ženina servilnost obavezna bez obzira na društvene konstrukcije ženskosti nasleđene iz XIX veka, već stvar autentičnog izbora. Njegova pozicija je, u tom smislu, bliska uverenju Simon de Bovoar o paroksalnoj ženskoj situaciji u kojoj je žena istovremeno žrtva i saučesnik, tj. društveno konstruisana kao *druga*, ali istovremeno slobodna da promeni situaciju u kojoj se nalazi.

4.1.3 Žene-muze

Neke Hemingvejeve junakinje mogu se nazvati muzama jer podstiču kreativnost junaka. One su „umnogome napravljene po modelu Hemingvejevih supruga i ljubavnica (osim Marte – A. Ž. K.) koje su želele da budu piščeva profesionalna podrška i seksualna inspiracija” (Barlowe 2000: 137). Zbog toga što je pisanje jedina intimna veza koju je Hemingvej kontinuirano pokušavao da sačuva, on je često upotrebljavao žene iz stvarnog života za potrebe svoje književnosti, i merio ih po sposobnosti da pospeše njegovu stvaralačku potenciju ili da uguše svoju sopstvenu kreativnost. Hemingvejeve junakinje koje preuzimaju ulogu žena-muza nužno moraju biti kreativno ućutkane, u gotovo potpunom skladu s koncepcijom Sandre Gilbert i Suzan Gubar o

ženama-čudovištima. Hemingvejevo ispitivanje žena-muza u izvesnoj meri podstaknuto je njegovom „borbom sa dvema vrstama ženskih muza u sebi: jednom podsticajnom i jednom ratobornom” (Spilka, prema Cerrito and DiMauro 1999: 35).

Junakinja Marita iz romana *Izgubljeni raj* (*The Garden of Eden*) „sva je u znaku obožavanja muškarca i ohrabrivanja muškog genija”, previše savršena potčinjena devojka, „privlačan otrov” za Hemingvejeve junake, ali i samog Hemingveja (Comley and Scholes 1994: 66–67). Marita je savršena supruga pisca – pokorna, seksualno privlačna žena koja nije ljubomorna na mušku stvaralačku aktivnost (ibid., 98).³⁹⁷ Dok Ketrin pokušava da uništi Dejvidovo pisanje lezbejskom ljubavlju s Maritom, Marita odbacuje Ketrin jer je „ne zanima da učestvuje u istoriji ženske kreativne slobode” (Burwell 1993: 205). Uloga Marite sastoji se, pre svega, u tome da služi Dejvidu koji upravo uz njenu pomoć nalazi novu stvaralačku snagu (Spilka 1987: 55). Sasvim u skladu s feminističkim teorijskim uverenjima da je stvaranje suštinski muško, Marita guši *ženske* kreativne impulse, ukoliko ih je uopšte imala, u korist obnavljanja muške kreativnosti. U odnosu na monstrozni lik Ketrin, Marita zapravo predstavlja „novu verziju viktorijanskog *kućnog anđela*” zbog svoje pokornosti Dejvidu (Fantina 2005: 126). U skladu s ovim uverenjima Nensi R. Komli Maritu naziva Dobrom Devojkom koja uzurpira mesto Ketrin i postaje Dejvidova nova supruga (Comley 2002: 213), dok je Ejmi L. Strong smatra idealom žene i Dejvidovom pomoćnicom koja se žrtvuje i daje (Strong 2002: 197). Marita zauzima „granično, nedefinisano polje između diskursa roda i rase”, fluidno se krećući između naočigled oštarih dihotomija rase i roda (Strong 2008: 111). Hemingvej Maritinu seksualnost prikazuje kao ambivalentnu kategoriju koja lako može postati ono što mu u određenom trenutku odgovara, imajući u vidu da se Ketrin promenila – iako i dalje njegova tamna lepotica, Ketrin je zamenjena Maritom jer se odvažila na lingvističku slobodu koja ženi nije dozvoljena. Pošto Marita ni u jednom smislu ne predstavlja pretnju Dejvidu, ona zauzima različite pozicije u odnosu na njega, ponavlja pređašnje seksualne eksperimente ili govor Ketrin, ali s razlikom koja je čini njegovom muzom, što se vidi i u trenutku pošto joj je Dejvid dozvolio da pročita njegovu *mušku* priču koju je konačno uz njenu pomoć završio, kao što uz pomoć Ketrin nije:

³⁹⁷ Mark Spilka potvrđuje vezu koja u Hemingvejevom delu postoji između erotike, rase i kreativnosti i kaže da je Marita istovremeno dečak i devojka koja je Dejvidu-piscu potrebna kako bi opravdao svoje androgine impulse. Marita, više od Ketrin, postaje Dejvidova sestra bliznakinja (Spilka 1995: 309).

„Završio sam priču,” rekao je Dejvid.
 „Pretpostavljam da ju je Marita već pročitala?”
 „Da, jesam.”
 „Znaš, nikad ne čitam Dejvidove priče. Nikad se ne mešam. Samo sam se trudila da mu omogućim najbolje uslove da radi ono u čemu je dobar.”
 Dejvid je otpio gutljaj i pogledao je. Bila je ona ista predivna, tamnopusna, lepa devojka, sa kosom boje slonove kosti koja joj je, kao ožiljak, pokrivala čelo. Samo su joj oči bile drugačije, a njene usne su izgovarale reči koje nisu umele da izgovore.
 „Baš mi se dopala priča,” reče Marita. „Neobična je i, kako se kaže, *pastorale*. A onda postaje zastrašujuća na neki čudan način. Mislim da je *magnifique*.”
 „Pa, sad –,” reče Ketrin. „Svi govorimo francuski, znaš. Dobro je da nisi zaplakala na francuskom.”
 „Priča me je duboko dirnula,” odgovorila je Marita.
 „Zato što ju je Dejvid napisao ili zato što je zaista vrhunska?”
 „I jedno i drugo,” reče devojka.

(GOE: 155–156)³⁹⁸

Pošto Ketrin odbija da bude utopljena u svom muškarcu, Hemingvej kroz lik Marite razliva svoju „fantaziju idealizovanog seksualnog jedinstva” (Wagner-Martin 2002: 56–57). Marita trijumfalno guši svoje transgresivne homoseksualne porive i postaje pokorna žena koja oživljava Dejvidovu umetničku moć (GOE: 192). Pošto je druga *Druga* u muško-ženskom binarizmu, kao i žena koja podržava svog muža, Marita očigledno označava „razliku unutar razlike” o kojoj se govori u feminističkoj kritici, mada iz nešto drugačijeg ugla. Njeno bračno tetošenje Dejvida (ibid., 204) joj zauzvrat poklanja heteroseksualnost koju je Hemingvej uzdizao uprkos zalaženju u *queer* teritoriju. Marita je predusretljiva žena koja živi poštujući standardizovana pravila tzv.

³⁹⁸ U originalu:

“I finished a story,” David said.

“And I suppose Marita’s already read it?”

“Yes, I did.”

“You know, I’ve never read a story of David’s. I never interfere. I’ve only tried to make it economically possible for him to do the best work of which he is capable.”

David took a sip of his drink and looked at her. She was the same wonderful dark and beautiful girl as ever and the ivory white hair was like a scar across her forehead. Only her eyes had changed and her lips were saying things they were incapable of saying.

“I thought it was a very good story,” Marita said. “It was strange and how do you say *pastorale*. Then it became terrible in a way I could not explain. I thought it was *magnifique*.”

“Well –,” Catherine said. “We all speak French you know. You might have made the whole emotional outburst in French.”

“I was deeply moved by the story,” Marita said.

“Because David wrote it or because it really is first rate?”

“Both,” the girl said.

dobre žene, te biva potopljena i utišana muškim glasom. Dok Ketrin izvodi žensku histeriju i na taj način postaje stereotip koji prezire, Marita se koristi „mirnom ali efikasnom subverzijom” – u stvari pridobija Dejvida za sebe posle „izvođenja muške fantazije femininog, tj. ženskog” (Comley 2002: 216). U skladu s konceptom mimikrije Lis Irigaraj da žena formu svoje potčinjenosti može pretvoriti u sopstvenu afirmaciju, Marita uspeva da se nametne, ali samo glasom koji je i uslovio njenu potčinjenost. Skloni smo uverenju da u Maritinom ponašanju ima viška reprezentacije roda, u tumačenju Tereze de Lauretis, koji ostaje kao potencijalna trauma koja može da destabilizuje svaku reprezentaciju. Kao što je već jednom odbacila lezbejsku ljubav s Ketrin koja je trebalo da predstavlja sigurnu subverziju falocentrizma, Marita se nalazi u poziciji da odbaci i sadašnji diskurs moći koji je tlači.

U Hemingvejevoj kratkoj priči „Čudna zemlja” junakinja Helena bi se po spoljnim karakteristikama mogla smatrati poslednjom naslednicom Renate iz romana *Preko reke i u šumu*. Evocirajući pesmu Lorda Bajrona „Ona hoda u lepoti” (“She Walks in Beauty,” 1814), junak i pisac Rodžer s kojim je u seksualnoj vezi govori da je toliko lepa da mu slama srce svaki put kada je ugleda. Hemingvej, međutim, ovaj put progovara kroz žensku junakinju Helenu, a ne kroz muški lik pisca, koja misli da alkohol i vođenje ljubavi pogubno utiču na kreativnost (CSS: 641).³⁹⁹ Otkrivajući da bi za njega volela da bude „toliko dobra da Rodžer počne da piše bolje nego što je ikada pisao”, a da istovremeno bude srećan, Helena eksplicitno kaže da žudi da bude njegova inspiracija (ibid., 642). Problem nastaje kada se ona odvaži da uđe u *mušku* teritoriju kreativnosti običajem da zamišlja priče u glavi, što u Rodžeru izaziva strah i utiče na njegovu kreativnu snagu. Helena otkriva da nije uvek glavna junakinja svojih maštarija, kao ni da priče koje konačno napiše nikada nisu toliko dobre kao još nenapisane. Premda uzalud proverava da li mu smeta njena želja za samoizrazom kroz (muško) pisanje jer unapred oseća Rodžerov odgovor, Heleni postaje jasno da svoj ljubavno-seksualni život dovodi u pitanje drskošću da smišlja priče u svojoj glavi (ibid., 643). Rodžer donosi odluku da Heleni dopusti kreativnost, ali ne ume da nađe odgovarajući, već samo lažni, oblik ponašanja kojim bi to pokazao i tera Helenu u *ženski*, mada ne tipično ženski, plač zbog njene *muške* želje da piše i da s njim razgovara o pisanju:

³⁹⁹ U originalu:

“Roger, do you think I’m bad for you? Do I make you drink or make love more than you should?”

“No, daughter.”

„Rodžere, da li imaš nešto protiv da popričamo o pisanju?”

„Ma, jok.”

„Zašto si rekao ‘Ma, jok’?”

„Ne znam,” reče on. “Hajde da pričamo o pisanju. Stvarno to mislim. Šta s pisanjem?”

„Sad se stvarno osećam kao budala. Ne moraš da se ponašaš prema meni kao da smo jednaki ili kao da smo partneri. Samo sam htela da popričamo o tome ako i ti to želiš.”

„Pa hajde da popričamo o tome. Šta s tim?”

Devojka poče da plače, gledajući ga i sedeći ispravljenih leđa. Nije zajecala niti skrenula pogled. Suze su joj lile niz obraze, a ona ga je samo gledala čvrsto stegnutih usta, ne dajući usnama da se pomere ili iskrive.

(ibid., 644)⁴⁰⁰

Pošto sebično smatra da je kreativno stvaranje muška aktivnost, ne samo da Rodžer ne dozvoljava Heleni slobodu, već i sebe dovodi u stanje potpune kreativne pasivnosti. Helena je imala sve potrebne osobine kako bi postala njegova muza – lepotu, fizičku privlačnost, seksualnu otvorenost – ali kako bi to i postala nikako nije smela da izađe iz ženskog prostora *druge*. Možda se razlog zbog koga Hemingvej nije završio priču „Čudna zemlja” krije u tome što nije znao na koji način da razume žensku potrebu za kreativnošću i da ženama dozvoli slobodu govora a da ih pritom ne označi *ženama-čudovištima* na koje ukazuju Adrijen Rič ili Sandra Gilbert i Suzan Gubar.⁴⁰¹

4.2 Maskuline žene ili viktorijanski *ženski demoni*

Dominacija hibridnosti maskulinih i femininih vrednosti koja krasi Hemingvejeve junakinje povremeno popušta u trenucima kada ono maskulino u njima potisne stereotipnu žensku slabost, potčinjenost, savršenost ili čednost. Hemingvejeve

⁴⁰⁰ U originalu:

“Do you mind if we talk about writing, Roger?”

“Hell no.”

“Why did you say ‘Hell no’?”

“I don’t know,” he said. “Let’s talk about writing. Really I mean it. What about writing?”

“Now you’ve made me feel like a fool. You don’t have to take me in as an equal or a partner. I only meant I’d like to talk about it if you’d like it to.”

“Let’s talk about it. What about it?”

The girl began to cry, sitting straight up and looking at him. She did not sob nor turn her head away. She just looked at him and tears came down her cheeks and her mouth grew fuller but it did not twist not break.

⁴⁰¹ Priču „Čudna zemlja” čine četiri preliminarne poglavlja za ranu verziju romana *Ostrva u struji* koje je Hemingvej odbacio kada je promenio smer kretanja romana u toku pisanja (CSS: 605; Reč urednika).

junakinje koje nisu tipični viktorijanski *kućni anđeli* mogu se nazvati maskulinim ženama. Prenebregavanje tradicionalnih uloga žene, mešanje normativnih rodni konstrukcija i podriivanje društvenih opšteprihvaćenih načela dovodi do ugrožene muškosti. Heteroseksualno normiranje stvara antitipove, među kojima se svakako nalaze i maskuline žene koje izlaze iz okvira svojih zadatih funkcija i postaju uzurpatori muškog prostora. Maskulinizacija žena dovodi u pitanje jasne rodne kategorije na kojima društvo želi da počiva, a konačno do travestije, tj. „jedne oblasti kulturnog kodiranja koja ostavlja otvorene granice između muškaraca i žena” (Šmale 2011: 79). Hemingvejeve kratke priče, romani, dokumentarna literatura i pisma pokazuju da je Hemingvej favorizovao dominantne, neustrašive, moderne Nove žene, iako se nikada do kraja ne oslobađa tereta ideje tradicionalne smerne ženskosti. Hemingvejeva opčinjenost ženama koje su pronalazile snagu da pomiču rodne granice tu se, međutim, ne završava. Rodni i seksualni eksperimenti, koji se iz njegovog života prenose u dela (ili obrnuto?), nisu karakteristični samo za Hemingvejeva posthumno objavljena dela kao što se šezdesetih godina smatralo.

Hemingvejeva tradicionalna kritika bogata je tumačenjima koja polaze od premise da je Grejs Hol Hemingvej presudno uticala na Hemingvejeve poglede na muškost i ženskost, i razlikuju se jedino po pitanju kvaliteta majčinog uticaja. Iako se u Hemingvejevom delu prepoznaje ambivalentnost prema figuri majke koja neretko prelazi u mržnju, naše istraživanje će pokazati da tu Grejs ne predstavlja jedini biografski prototip maskuline junakinje. Složenost Hemingvejevih pogleda na maskuline žene zavisila je i od njegovog odnosa s Gertrudom Stajn, Zeldom Ficdžerald, Polin Fajfer ili Martom Gelhorn, koje sve zajedno, s mnogim drugim ženama, dobijaju svoje mesto u Hemingvejevoj prozi naročitom *hemingvejevskom* preradom iskustva. Svaka se od pomenutih žena, kojima je Hemingvej bivao istovremeno očaran i zastrašen, pretvara u jednu ili više Hemingvejevih maskulinih junakinja, a istovremeno u skladu s dvadesetim godinama prošlog veka koje jesu „kontekst divljenja prema n/Novim oslobođenim i/ili androgenim ženama” (Spilka 1995: 204).

Analizom Hemingvejevih pojedinačnih književnih ostvarenja, pokušaćemo da pokažemo kako pišćeva preokupacija temama roda počinje još od njegovih prvih dela i traje sve do njegove smrti. Hemingvejevo ispitivanje ženske sklonosti grehu ne može biti isključivo znak njegove mizoginije, već i suštinske zapitanosti nad ljudskom

prirodom. Iako vidno obeleženo viktorijanskim kulturnim nasleđem, kao i krizom maskuliniteta s početka XX veka, Hemingvejevo delo ipak poseduje vrednost koja prevazilazi precizan vremensko-prostorni trenutak, te nam (ne samo o rodu) progovara i danas.

4.2.1 Žene s tipično muškim osobinama

Žena koja odbija da bude pokorna narušava patrijarhalno društvo više nego muškarac koji se protivi normativnim načelima (Rotundo 1993: 15). Mnoge Hemingvejeve junakinje postaju žene s tipično muškim osobinama i nedozvoljeno zalaze u muški prostor odlučnosti, seksualne inicijative, hrabrosti ili bezosećajnosti,⁴⁰² ali nisu predstavljene isključivo ženomrzačkim okom jer im se Hemingvej-autor i Hemingvej-pisac često divi.

Pilar iz romana *Za kim zvono zvoni* nije tipična *hemingvejevska* junakinja iako je mešavina niza različitih kvaliteta. Kao neprivlačna žena zrelih godina i proročkih sposobnosti obično se tumači majčinskom, ali veoma seksualizovanom junakinjom (Sinclair 2002: 94), „profanom Majkom Zemljom” (Vukčević 2005: 367), „ružnom majčinskom ženom” (Greene, prema *ibid.*, 260), primitivnom silom (Pritchett, prema *ibid.*, 260) ili vešticom (Baker 1956: 253).⁴⁰³ Čini se da je zbog naročitog zbira majčinskih i muževno-lezbejskih osobina najviše napravljena po modelu Gertrude Stajne. Njena uloga dominantne majke dovodi se i u vezu s Hemingvejevom biološkom majkom, ukoliko imamo u vidu *mušku* jačinu i nezavisnost Grejs, uz razliku da je Pilar rada da progovori o seksualnosti „kao što Hemingvejevi roditelji nisu bili” (Spilka 1995: 250). Feminine odlike Pilar kao starije mudre žene zasenjene su njenom maskulinom snagom (Comley and Scholes 1994: 46), dok njen odnos s Marijom pokazuje njenu erotsku moć (*ibid.*, 49). Zbog svoje muževnosti, samosvesti, zrelosti, odlučnosti i inicijative, Pilar se čak može smatrati „potencijalnim seksualnim rivalom Robertu Džordanu” (Sanderson 1996: 188). U jednom od svojih eruptivnih izliva besa, u kojem se poredi sa snagom gejzera, Pilar Mariju naziva „kurvom koja ispunjava želje”

⁴⁰² Ne analiziramo junakinje koje po svom fizičkom izgledu liče na muškarce (engl. *butch*), s obzirom da ih u Hemingvejevom delu gotovo i nema, ako izuzmemo Pilar iz romana *Za kim zvono zvoni*.

⁴⁰³ Pilar se može smatrati „Novom ženom Španije” koja tokom Španskog građanskog rata ostvaruje veću autonomiju. Više o Hemingvejevoj podršci ovoj vrsti feminizma videti Guill 2011.

Robertu Džordanu, a pošto je bes prođe izvinjava joj se na pokazanoj zloj ćudi i ljubomori (FWBT: 156–161). Posle erotične scene u kojoj dodiruje Mariju po kosi, Pilar je vraća Robertu Džordanu „pošto je s njom završila”. Pilar sebe smatra „toliko jednostavnom ženom da bi (objašnjenje – A. Ž. K.) postalo komplikovano” i ističe da bi Mariju lako preuzela od Roberta samo da je mlađa (ibid., 163). Ambivalentnost njenog odnosa s Marijom mogla bi označiti ambivalentnost Hemingveja prema junakinjama s izrazito *muškim* osobinama. Po svemu sudeći, Hemingvej je mogućnošću postojanja izrazito maskulinih žena neprivlačnog izgleda kao što je Pilar bio zastrašen. Hemingvej i ovom pričom ukazuje na napuklost i performativnost rodnog identiteta. Osim što Mariji daje instrukcije kako da se prema Robertu ponaša, Pilar rado govori o sopstvenim brojnim seksualnim iskustvima, prevashodno s matadorima-kukavicama, ali i o svom kukavičkom mužu Pablu koji je nekada predstavljao otelotvorenje muškosti. Drugi junaci u romanu opisuju je „hrabrijom od Pabla” (ibid., 28), strahotnom (ibid., 146), „nesnosnom, glupom i brutalnom ženom otrovnog jezika” (ibid., 309) ili kurvom (ibid., 399). Pilar drži varjaču kao da maše falusnom palicom i uzvikuje da ona komanduje (ibid., 59) i za sebe kaže da je „vrlo ružna žena koja bi bila dobar muškarac da nije ženskog pola” (ibid., 102). Pilar objašnjava da su je mnogi muškarci voleli, isprva zaslepljeni ljubavlju, sve dok ne bi uočili njenu ružnoću, a potom odlazili kada bi i ona počela da internalizuje njihova uverenja (ibid., 103). Ova titanska žena stereotipno muških osobina ponižava sopstvenog muža verbalnom i seksualnom dominacijom, dok s druge strane brine o Mariji i Robertu Džordanu i pospešuje njihovu ljubav. Pilar bi, u najširem smislu, mogla da predstavlja mušku snagu u ženskom obličju, nedozvoljenu nenormativnu mešavinu rodnih uloga koja preti da podrije strogi viktorijanski binarizam protiv kog se feministička kritika i dalje bori.

Već od 1944. godine kada je upoznao, Hemingvej svoju četvrtu suprugu Meri naziva hrabrom i inteligentnom (SL: 560). Iako je obeležava ženskim nadimcima koji ukazuju na njenu sitnu građu i umiljatost mačke,⁴⁰⁴ Hemingvej je u pismima od samog trenutka njihovog upoznavanja, a naročito u delu *Kao svitanje*, opisuje kao izrazito maskulinu. Ovo Hemingvejevo posthumno objavljeno delo prikazuje „divljenje prema njenoj izdržljivosti, hrabrosti i žestokoj lepoti” (Putnam 2006: 133). Pozitivno intoniran portret Meri Velš Hemingvej može se videti u svetlu Hemingvejevog revidiranog

⁴⁰⁴ *Pickle* (SL: 565), *Kittner* (ibid., 598), *Kitten Pickle* (ibid., 601), *Kitten* (TAFL: 47).

koncepta muškosti pedesetih godina XX veka koji mu zapravo omogućava da Meri prikaže „asertivnom ženom i autonomnim lovcem na zveri” (Armengol-Carrera 2011: 53). Mada Hemingvejev pokušaj da ženu ne prikaže *drugom* u ovom romanu možda nije autentičan, Meri osvaja vidljiviju slobodu od njene prethodnice Polin, Hemingvejeve druge supruge i ženskog lika iz *Zelenih bregova Afrike*. Ističući da Meri uživa u lovu (SL: 613), Hemingvej govori da postoje žene koje umeju da obavljaju stereotipno muške poslove. U skladu s uverenjem Džona Stjuarta Mila da su žene podjednako u stanju da se bave višim ciljevima kao i muškarci, i da je njihova tobožnja nesposobnost društveno konstruisana, Hemingvej Meri dopušta da izađe iz tipično ženskog prostora zatočeništva. Meri je neizmerno važno da samostalno ubije *pravog* lava (TAFL: 8), čime postaje pobornik Hemingvejeve estetike,⁴⁰⁵ ali i žena-muškarac koja insistira da joj nije potrebna pomoć (ibid., 9), kao i da joj je „dosadilo da se za nju stalno neko brine” (ibid., 10; 15; 112). Meri u delu *Kao svitanje* sebe definiše kao Hemingvejevog „ratnika, ženu i ljubav” (ibid., 29). Hemingvej je, s druge strane, čak poredi s „matadorom koji ponovo pronalazi snagu i pošto su svi izgubili veru u njega” (ibid., 146). On joj se divi i zbog toga što uz svoju maskulinu snagu uspeva da zadrži želju da se o njemu zaštitnički brine (ibid., 65; SL: 570) i vodi računa o njegovoj seksualnoj snazi (TAFL: 28; 125; 216). Kada, međutim, njena želja za pravim lavom poprimi veće razmere, Meri se izvinjava zbog svoje *ženske* razdražljivosti (ibid., 79).⁴⁰⁶

Kao što se Meri ne oseća ugroženom zbog prisustva Debe, Hemingvej ni na jedan način ne smatra sopstvenu mušku dominaciju urušenom muškošću svoje zakonite supruge, upravo zbog toga što njena maskulinitet ne ugrožava njegovu, već se uvek konačno pretvara u specifičnu utišanost. Pored ogromne želje za lovom, ili hrabrosti pokazane posle teške operacije zbog koje umalo gubi život (SL: 611), Meri, ipak, ne želi da ugrozi Hemingvejevu *mušku* kreativnost, iako sama piše dnevnik i „ima bujnu maštu” (TAFL: 222). Time što voli da sluša Hemingveja kada govori o pisanju (ibid., 85) i podstiče ga na kreativnost, Meri sugerise da je njena maskulina snaga samo ustupak koji joj Hemingvej pravi kako bi je pretvorio u utišanu ženu, ili, rečima Džudit Feterli, ženu imaskuliniziranu androcentičnom pričom. Hemingvej je ponosan na Meri (ibid., 242), a konačno je naziva „čudnom devojkom” (ibid., 140). On kao da uzdiže

⁴⁰⁵ Hemingvej razmišlja da je možda previše od jedne žene očekivati da ubije lava na stari, *pravi* način koji se temelji na složenim etičkim standardima (ibid., 36).

⁴⁰⁶ U originalu: “I’m sorry I was cross”.

njenu maskulinu stranu zato što mu je blizu dve decenije života bio potreban muški drug u ženskom obličju. Imajući u vidu način na koji je Meri prikazana u *Portretu Hemingveja* Lilijan Ros, Hemingvej njenu muškost ne izjednačava s, po njega pogubnom, snagom Grejs, Polin ili Marte. Muškost Meri Hemingvej kao da postoji istovremeno s njenom ženskom ućutkanošću koja uvek dođe u pravom trenutku, tj. kada njen maskulini princip preti da nadvlada i unizi muškarca.

Pilar i Meri nisu jedine Hemingvejeve junakinje koje bismo mogli nazvati „ženama s tipično muškim osobinama”. Gotovo sve Hemingvejeve junakinje poseduju neke od kvaliteta koje njihov tvorac smatra *muškim* – hrabri odnos prema smrti, seksualna dominacija, inicijativa, dostojanstveno držanje pod pritiskom, posvećenost principima – te zauzimaju mesto u međuprostoru. On Pilar i Meri, međutim, čini većim muškarcima od drugih junakinja, i, na primeru specifične mešavine njihovih osobina, pokazuje šta je to što njegovim pasivnim junacima katkad nedostaje.

4.2.2 Seksualno oslobođene žene i (bogate) kučke

Iako dolazi do tematskog preklapanja odlika među različitim kategorijama Hemingvejevih junakinja, njihovim preciznijim razvrstavanjem dobija se jasnija slika ženskosti u Hemingvejevom delu. Hemingvej subverziju viktorijanskih i patrijarhalnih načela pokazuje putem seksualno oslobođenih žena koje pokazuju hrabrost da izađu iz propisanih društvenih uloga koje se tiču njihove seksualnosti. Uz prostitutke, „žene koje osećaju strastvenu želju” takođe stoje van normativnih rodni uloga (Greven 2005: 29). Žene, naime, tradicionalno ne obeležava seksualna želja u meri u kojoj je to slučaj s muškarcem.⁴⁰⁷ Hemingvejevo delo sadrži niz junakinja koje bi se mogle smatrati tzv. izgubljenim ženskim dušama. Naslovna seksualna oslobođenost podrazumevaće Novu ženu ili *šiparicu* s početka XX veka, koja se ne plaši svoje seksualnosti, dominira muškarcem u seksualnim igrama, bira lezbejsku ljubav ili blud i prevazilazi žensku erotsku pasivnost između ostalog i na jedan od načina koji predlaže Simon de Bovoar – biranjem lezbejske ljubavi.

⁴⁰⁷ Viktorijansko doba proizvelo je mnogo tekstova koji su se bavili temom aseksualnih žena (Zisowitz Stearns and Stearns 1985: 627).

Terminom *kučka* opisivane su mnoge Hemingvejeve junakinje, doduše uz različitu konotaciju. Bez obzira na mnoga njegova značenja, ovaj termin će se u našem istraživanju odnositi na junakinje pogubne po maskulini integritet muških junaka. Nasuprot slatkoj kućnoj heroini, lik zle kučke po Sandri Gilbert i Suzan Gubar izaziva strah muškaraca, nesigurnost koja se temelji na uverenju da su „žene u stanju da koriste veštine pretvaranja kako bi zatočile i uništile muškarca” (Gilbert and Gubar 2004: 819–820).⁴⁰⁸ Govoreći o seksualnoj politici u književnosti, Džudit Feterli tvrdi da je kučka najpostojaniji književni prototip kojim dolazi do omuževljavanja žena ili kastriranja muškaraca (Fetterley 1978: xx). Društvenu formulu za bogatu kučku u Hemingvejevom delu čini posebna kombinacija seksualnosti, i novca ili moći. Hemingvejevu bogatu kučku odlikuje „nezasita želja za seksom”, dok joj novac olakšava manipulisanje muškarcem (Comley and Scholes 1994: 40–41). Hemingvej je često govorio o pogubnom uticaju luksuznog života bogatih, naročito američkih, žena (Goldhurst 1963: 208).⁴⁰⁹ Neke od Hemingvejevih junakinja su posebno agresivne, dominantne, egocentrične, razvratne, prevrtljive – sve u svemu, „vrlo gadne” (ibid., 196). Neka imena Hemingvejevih kučki frekventnija su od drugih – imenom *Helen* (Helen, Helene) najčešće se označavaju kučke i zavodnice u Hemingvejevom delu, a varijante imena *Marija* (Maria, Marie, Mary, Marita) koriste se da označe *idealne* ženske figure. Iako bi imenovanje Hemingvejevih muških i ženskih protagonista mogao biti predmet posebnog istraživanja, trebalo bi, svakako, obratiti pažnju na imena Hemingvejevih junaka i junakinja jer „imena i imenovanje u Hemingvejevom delu označavaju moć” (Flora 2004: 8).

Nepremostiva razlika između Hemingvejeve tradicionalne i revizionističke kritike mogla bi se jasno pokazati u mnogim tumačenjima Lejdi Bret Ešli iz romana *Sunce se ponovo rađa*. Iako zasigurno nije prva ženska figura u američkoj književnosti koja se oslobađa propisanih rodni uloga i seksualnih stega tradicionalnog društva,⁴¹⁰ Bret predstavlja radikalnu varijantu Nove žene i „prvu potpuno razvijenu dominantnu

⁴⁰⁸ Osim reči *kučka* ove teoretičarke koriste i druge termine, kao što su: *čudovište*, *nakaza*, *neman*.

⁴⁰⁹ Najveće gnušanje prema američkim ženama Hemingvej pokazuje kada progovara kroz lik Harolda Krebsa (Harold Krebs) iz priče „Vojnikov dom” (“Soldiers Home”). Takođe, Rinaldi iz romana *Zbogom oružje* smatra da će Ketrin biti pogubnija za Henrija baš zato što je Engleskinja, te se zahvaljuje Bogu što on sam nema posla s njom (FTA: 31).

⁴¹⁰ Prethodnicama Lejdi Bret Ešli u američkoj književnosti smatraju se Hester Prin (Hester Prynne) u *Skarletnom pismu* (*The Scarlet Letter*, 1850) Nataniijela Hotorna, Neli (Nellie) u romanu *Megi* (*Maggie*, 1893) Stivena Krejna ili Edna Pontelije (Edna Pontellier) u *Buđenju* (*The Awakening*, 1899) Kejt Šopen (Kate Chopin) (Nagel 1996: 93).

ženu Hemingvejeve proze” (Fantina 2005: 101). Hemingvejevi tradicionalni tumači najčešće je smatraju kučkom ili nimfomankom (Rovit 1963: 156; Baker 2008: 57; Tate 1995: 43; Ganzel 1968: 41). Bret sama kaže kako se „nikada nije osećala većom kučkom” nego kada je bila s matadorom Pedrom Romerom, te odlučuje da ga napusti (SAR: 160). S obzirom na to da je ovi atributi ne mogu potpuno obuhvatiti, Bret se može opisati i kao „emancipovana Nova žena koja se oslobađa viktorijanskih struktura” (Wylder 1995: 91–93). Reflektujući krizu maskuliniteta s početka XX veka i svest o rastućim promenama rodni uloga, Bret zauzima poziciju samosvesne sigurnosti koja se tipično vezuje za muškarca. Zajedno s elementima jedne šiparice ili lepršavice, Bret odbacuje ideje o ženskoj čistoti, pobožnosti ili potčinjenosti i traga za većom slobodom, ispunjenjem i samoekspresijom. Bret je seksualno oslobođena žena koja subverzivnim ponašanjem podriva koncept ženske seksualne pasivnosti i pokornosti. Nazivajući je boginjom-kučkom, Leslie Fidler ističe da je Bret „sredstvo poniženja muškaraca”, ali da, pošto duboko mitologizovana, „nikada ne postaje žena” (Fielder 2008: 92–94). Karlos Bejker je smatra čarobnicom Circom, ženskim demonom Lamijom ili mračnom Venerom u prostoru paganizovane puste zemlje (Baker 2008: 53; 55; 58). Edmund Vilson je naziva destruktivnom silom društva koje više ne gaji romantične iluzije (Wilson 2008: 46). Uz dosledno sprovođenje metafore borbe s bikovima, Donald Dejker (Donald Daiker) Bret tumači kao bika koga Džejk u ulozi matadora mora potčiniti i konačno se osloboditi njegove snage (Daiker 1995: 77; 83). Bret, s druge strane, može biti *vaquilla*,⁴¹¹ koja, iako objekat muške želje, poseduje borbenu snagu da se muškarcima suprotstavi (Ganzel 1968: 37–39). U biografskom tumačenju Hemingvejevog prvog romana, Kenet Lin upozorava da je Bret specifična simbolična mešavina više žena iz Hemingvejevog života – Daf Tvajzden, Agnes von Kurovski, Zelde Fildžerald i Grejs Hol Hemingvej (Lynn 1987: 324).⁴¹² Karlos Bejker *Sunce se ponovo rađa* smatra romantičnom studijom seksualne i društvene frustracije, emotivne iscrpljenosti, bolesti i praznine (Baker 2008: 59; 48).

Kada o Bret počnemo da razmišljamo kao o spoju tipično muških i ženskih karakteristika dolazimo na početak revizionističkih čitanja koja je smatraju složenom figurom, zanimljivom mešavinom muške snage i ženske ranjivosti (Watkins Fulton

⁴¹¹ Ženka borbenog bika.

⁴¹² Protagonista priče „Čudna zemlja” za svoju majku doslovno kaže da je bila kučka i pokušava da ubedi sebe da ne moraju sve žene biti kučke (CSS: 635).

2008: 115–116) u potrazi za samodefinicijom (ibid., 124). Po hrabrosti i izlaganju opasnosti Bret bi mogla predstavljati tzv. heroja s kodeksom, dok se osobine kojima se opisuje matador Pedro Romero mogu podjednako odnositi i na nju (Willingham 2002: 47). Blisko našem uverenju, Rena Sanderson misli da Bret nije zaista oslobođena žena, već prelazna figura, hibrid između dva tradicionalna tipa žene – supruge i prostitutke (Sanderson 1996: 178–179). Bret ni u finansijskom smislu nije potpuno oslobođena, s obzirom na to da zavisi od novca muškaraca (Reynolds 1988: 65; Martin 2008: 103) i tako zadržava tradicionalnu ulogu žene. Nesklad njenog identiteta mogao bi se opisati i kontrastom između njene spoljašnje slike i njene unutrašnjosti. Linda Paterson Miler naglašava da je Bret „zatočena svojom lepotom” (Patterson-Miller 1995: 173), tj. da se nalazi u zamci pogrešne slike koju joj drugi dodeljuju, a zbog koje se sve više oseća izolovanom (ibid., 171).

Iako pretežno muški Hemingvejevi kritičari i dalje zanemaruju mnoga značenja njegovih heroina robujući i sami viktorijanskim uverenjima, Bret bi trebalo sagledati u svetlu istovremene pripadnosti dvema kulturama – (post)viktorijanskoj i modernističkoj. Bret je idealizovana žena izvanredne lepote, ali i moderna žena koja žudi za autonomnošću ne hajući za posledice. Greh Lejdi Bret Ešli ne postaje veći time što se iznova ponavlja jer „Bret svoj pakao nosi sa sobom” (Helbig 1993: 100). Na osnovu kraja romana kada Džejk ironično odgovara na pitanje koje mu Bret postavlja zar nije moglo da im bude divno (SAR: 216),⁴¹³ Bret dvosmisleno ostaje više herojska (ili tužnija?) žena upravo zato što je svesna sopstvene situacije. Mogli bismo obrnuti tezu pri njenoj analizi i da umesto da od Bret zahtevamo da prihvati Džejkovu seksualnu nedostatnost i posledičnu mušku pasivnost, počnemo da od Džejka očekujemo da prihvati njenu (žensku?) hibridnost. Hemingvej se poigrava idejom rodne inverzije kada njegov „heroj s kodeksom” nije više samo simbol maskuline dominacije i nadmoći, i kada Bret postaje jedna od njegovih junakinja čiji identitet nije jedan. Mada se poigrava osećanjima muškaraca (Pedra Romera, Roberta Kona), Bret se vraća na normativni ideal muškosti koji je definiše (Džejk) i ne uspeva da pruži otpor maskulinocentričnom diskursu. Bret konačno žali što nije uspela da pronađe prostor van reprezentacije roda

⁴¹³ U originalu: “Oh Jake, we could have had such a damned good time together.” – “Isn’t it pretty to think so”?

onako kako ga definiše Tereza de Lauretis – kao proizvod društvenih tehnologija roda i kritičkih praksi.

Za „bračni pakao” (Gordimer 1999: 94) u priči „Kratki srećni život Fransisa Makombera” (“The Short Happy Life of Francis Macomber”) obično se krivi Margot, američka lepa kučka-preljubnica koja (slučajno?)⁴¹⁴ ubija muža tako što ga simbolično kastrira. Margot se neretko smatra primerom mržnje američkih muškaraca srednje klase prema američkim ženama uškopiteljkama,⁴¹⁵ ali i ženom nezadovoljnom kulturno definisanim ulogama koje poživaju na ideji muške aktivnosti i ženske pasivnosti, tj. pokornom ženom koja konačno uspeva da postane dominantna. U tom svetlu Margot je maskulina žena uprkos muževljevoj tiraniji, jer ga pored njegovog sopstvenog javnog izvođenja kukavičluka, intimno povređuje seksualnim odnosom s *pravim* muškim lovcem Robertom Vilsonom:

„Gde si bila?” Makomber je pitao u mraku.
„Zdravo”, rekla je. „Jesi li budan?”
„Gde si bila?”
„Samo sam malo izašla na vazduh.”
„Kako da ne.”
„Šta hoćeš da kažem, dušo?”
„Gde si bila?”
„Izašla sam na vazduh.”
„To se sad tako kaže? Ti *jesi* kučka.”
„Ti si kukavica.” [...]
„Ti misliš da ću ja baš sve da trpim.”
„Znam da hoćeš, srce.”
„E, pa, neću.”
„Molim te, dušo, hajde da ne razgovaramo. Toliko mi se spava.”
„Rekla si da nećeš biti takva. Obećala si.”
„E, sad jesam”, rekla je umiljato.

(CSS: 18–19)⁴¹⁶

⁴¹⁴ Da li Margot ima svesnu nameru da ubije muža Fransisa Makombera predmet je mnogih kritičkih analiza. Detaljnije o tome videti Spilka 1995: 325, ili Brandt and Renfroe 2014 (pravni aspekt lova u Keniji tridesetih godina XX veka).

⁴¹⁵ Donnell, S. M. Hemingway’s Short Fiction and the Crisis of Middle-Class Masculinity. <http://www.elcamino.edu/Faculty/sdonnell/hemingway's_masculinity.htm> – 15.10.2009; osim kučke, Margot može predstavljati lik zle majke (Rovit 1963: 73). Zanimljivo je da su američke kučke u Hemingvejevoj drami *Peta kolona* junakinje koje junake odmah po upoznavanju nagnaju da se nečega odreknu (FC: 24), kao i da se jedna junakinja koja ostavlja junaka u romanu *Ostrva u struji* humorno naziva Kučkom Velikom (IIS: 100).

⁴¹⁶ U originalu:

“Where have you been?” Macomber asked in the darkness.

“Hello”, she said. “Are you awake?”

Ova priča tematizuje mizoginiju i Hemingvejevo prikazivanje destruktivne moći žena.⁴¹⁷ U svetlu krize maskuliniteta s početka XX veka i pojave moderne žene čija fizička privlačnost, sebičluk, samosvest i seksualna proždrljivost doprinose tzv. uništenju muškaraca, Margot Makomber je tipična predstavica ženskog lika razorne kučke koja odbija da ostane poslušna viktorijanska žena koja društveno zadatu poziciju ne sme da napusti. Hemingvejeva priča „Kratki srećni život Fransisa Makombera”, u tom smislu, jeste patrijarhalna i seksistička politika roda kojoj treba pružiti otpor i protiv koje treba zauzeti besan stav Kejt Milet.

Opis Polin u delu *Zeleni bregovi Afrike* takođe može biti primer Hemingvejeve mizoginije. Polin ne voli njeno upoređenje s terijerom – Hemingvej zlurado kaže da je njena hrabrost automatska jer nikada ne razmišlja o opasnosti (GHOA: 44). Hemingvej opisuje njenu „terijer fazu” kao period kada Polin pritajeno naglašava svoju skromnost ili smirenost (ibid., 104) i baš tada postaje opasna. Hemingvejeva mizoginija se, s druge strane, može tumačiti u kontekstu njegove kreativne nemoći. Sama Polin ističe kako Hemingvej uvek postaje težak pre nego počne da piše (ibid., 133), i kako će ga ona podržavati uprkos njegovom izvođenju uloge nerazumne kučke (ibid., 140).⁴¹⁸ Zanimljivo je da ovom njenom opaskom Hemingvej-autor koncept kučke prenosi i na Hemingveja-muškarca/muža i pokazuje kako je koncept kučke performativni čin, a ne prirodna odlika žena.

Hemingvejevi ženomrzački impulsi, međutim, katkad skliznu u feminističku odbranu ženske situacije. Doroti Bridžiz (Dorothy Bridges) iz drame *Peta kolona* (*The Fifth Column*) se pita čija je greška to što žene postanu kučke uvek kada muškarci

“Where have you been?”

“I just went out to get a breath of air.”

“You did, like hell.”

“What do you want me to say, darling?”

“Where have you been?”

“Out to get a breath of air.”

“That’s a new name for it. You *are* a bitch.”

“Well, you’re a coward.” [...]

“You think that I’ll take anything.”

“I know you will, sweet.”

“Well, I won’t.”

“Please, darling, let’s not talk. I’m so very sleepy.”

“There wasn’t going to be any of that. You promised there wouldn’t be.”

“Well, there is now”, she said sweetly.

⁴¹⁷ Kenet Lin ovo Hemingvejevo delo tumači kao „priču o opasnostima samonadvladavanja”, kao i o želji muškarca da se pokaže maskulinim (Lynn 1987: 436).

⁴¹⁸ U originalu: “his unreasonable bitchiness”.

priželjkuju nešto što nemaju, dok ih brže zamenjuju novim ženama što su žene prema njima bolje (FC: 168). Doroti se smatra „karikaturom Marte Gelhorn” (Comley and Scholes 1994: 40), ili pretečom Ketrin iz romana *Rajski vrt* jer ne uspeva da podstakne stvaralaštvo muškarca (Fleming 1996b: 87). Da je Hemingvej za sopstvenu kreativnu sterilnost okrivljavao bogate kučke pokazuje upravo Doroti, „najbljutavija žena Hemingvejevog opusa” (Comley 1979: 246).

Seksualna oslobođenost Hemingvejevih junakinja ogleda se i u njihovom svesnom izboru lezbejske ljubavi zbog koga su prikazane kao „moćne, opasne i poželjne žene” (Eby, prema Hewson 2003: 107). Hemingvej narušava tradicionalni muško-ženski binarizam povezivanjem tema umetničke istine i seksualne transgresije. U trenutku kada bi žena tradicionalno trebalo da podrži prirodnu heteroseksualnost utemeljenu na njenoj poniznosti, junakinja u priči „Posle letovanja na moru”, ili ona u romanu *Rajski vrt*, bira homoseksualnu želju koju potom lik muškog pisca koristi za sopstveno pisanje. Mit o Hemingvejevom mačizmu mora biti odbačen jer njegove junakinje izražavaju volju da dominiraju svojim muškarcem i konačno uspeju da ga feminizuju. Iako otvoreno protiv homoseksualnosti, Hemingvej u nekim svojim delima pokazuje seksualno poniženog junaka „podeljenog maskulinog identiteta” (Fantina 2003: 97). Aproprijacija muškog falusa od strane Hemingvejevih junakinja ukazuje na zastrašujući fenomen ženske seksualnosti, svesnu želju muškarca da bude potčinjen ženi, ili žensku želju za penetracijom muškog tela (Fantina 2005: 72).

Iako se i sam često vraća na viktorijanski esencijalizam, Hemingvej protivreči onim svojim kritičarima koji ostaju neprijemčivi za očiglednu subverziju u njegovom delu. Krajnju rodno-seksualnu nejasnost Hemingvejevih junaka i junakinja ne možemo isključivo pripisati kontradiktornim impulsima samog Hemingveja, njegovom nesrećnom detinjstvu ili dominantnoj ulozi njegove majke, već uzeti u obzir i društveno-kulturni kontekst u kome se njegovo delo razvijalo. Uz stalni pokušaj da se oslobodi viktorijanskog tereta, Hemingvej je umeo da osluškuje trenutke s početka XX veka i preradi ga u delo – vreme kada su lepe i mlade devojkice bile nespokojne i pokazivale svoje grudi ili kratku kosu pred starijim umetnicima prljavog uma (MF: 60), ili svojevoljno postajale njihove zarobljenice (DS: 79), kao u poglavlju iz *Pokretnog praznika* u kome Hemingvej prikazuje slikara Žila Pasena (Jules Pascin) sa dve devojkice, i deo iz *Opasnog leta* kada Hemingvej opisuje druženje s mladim devojkama u pauzama

borbi s bikovima. Imajući u vidu jačinu uticaja viktorijanske kulture i njenih vrednosti na Hemingvejevo delo, stavovi prema tipu seksualno oslobođene žene ili kučke izraženi u njemu temelje se na hegemonij ideji prirodnosti i moralnosti. U skladu s uverenjem Džona Stjuarta Mila da društvo ne podržava promene sve dok ne vidi da se s njima može nastaviti, Hemingvej, uz svu svoju mizoginiju, nije u potpunosti ubeđen u prirodnu potčinjenost žena.

4.2.3 Ne više *idealne*: rasna promena i želja za muškom kreativnošću

Promena Hemingvejeve junakinje, tj. prelaz ili transformacija iz jednog stanja ili uloge u nešto sasvim drugo, dogodi se često na takav način da ona pogubno deluje na junaka. Hemingvej na ovaj način upućuje na performativnost društvenih uloga uopšte, kao i obitavanje žena u procesu, ne u datosti. Rodni identiteti Hemingvejevih junaka nisu jednostavni. Edmund Vilson ističe da su u Hemingvejevoj prozi prikazane kao dobre žene „samo one junakinje koje ne mogu da povrede junaka” (Wilson 1985: 31). U ovakvom kritičkom sudu očigledno je prisutno rasprostranjeno uverenje, naročito pojačano feminističkim pokretom i krizom maskuliniteta na početku XX veka, da „žena postaje antitip čim izađe iz njoj društveno propisanog mesta” (Mosse 1996: 102), tj. čudovište ili demonska nakaza (Adrijen Rič, Sandra Gilbert i Suzan Gubar).

Imajući to u vidu, uočavamo dva ženska tipa u Hemingvejevom delu. Prvi tip čine junakinje koje su bile *idealne*, ali to više nisu, jer sebe na različite načine maskulinizuju tako što se usuđuju da uđu u tipično *muški* prostor, najčešće putem ljubomore prema muškom pisanju, nepodržavanjem muškog stvaranja ili smelosti da se i same oprobaju u kreativnosti ili barem izraze želju da to učine. Biografski prototipi za ovu podgrupu Hemingvejevih junakinja su razni. Osim Grejs Hol Hemingvej, Hemingvej se u njihovom prikazivanju oslanja i na sliku Zelde Ficdžerald, prema kojoj gaji naročiti animozitet zbog njene opsesivne ljubomore prema muževljevom pisanju,⁴¹⁹ Hadli jer (namerno?) gubi njegove prve rukopise; Marte koja bira sopstveno pisanje umesto njegovog; i Polin jer baca njegovu prepisku s Ficdžeraldom. Hemingvej je pisanje smatrao muškom aktivnošću, sasvim u skladu s koncepcijom Sandre Gilbert i

⁴¹⁹ Hemingvej naglašava kako Zeldu potpuno uništava svog muža jer je ljubomorna na njegov rad (SL: 408), a krivi je i za odumiranje njegovih kreativnih moći (ibid., 527).

Suzan Gubar koje razotkrivaju i danas dominantnu patrijarhalnu ideologiju koja umetničku kreativnost predstavlja kao suštinski muško obeležje. Ove kritičarke ukazuju na muški prezir prema ženskoj kreativnosti koji od žena čini demonske nakaze (Gilbert and Gubar 2004: 823). Hemingvejevo delo, takođe, trpi uticaj teorijske misli Ezre Paunda koji je kreativnu misao smatrao maskulinim određenjem, poredeći je s falusom ili spermatozoidom koji juriša na žensku životnu haotičnost (Pound, prema Lynn 1987: 164). Tomas Strihač pominje tabu žena koje u Hemingvejevom delu odvažno stupaju na mušku teritoriju i sebe često konstruišu kao muškarce, čime pokazuju da je muškost prvenstveno funkcija igranja uloga (Strychacz 2003: 215). Hemingvejev transgresivni postupak u prikazivanju rodni uloga najbolje se vidi u zamagljivanju rodni granica i razotkrivanju krhkosti i trenutnosti maskulinih identiteta. Pošto se muškost dekonstruiše u vidu pojedinačnih izvođenja roda, maskulini identitet se ne može objasniti polom, već društvenom ulogom muškarca ili žene. Hemingvejova junakinja koja želi da piše ili uzmiče od pospešivanja muške kreativnosti za junaka postaje destruktivna sila koje on želi da se oslobodi, odakle kreće stalna tema upropašćenog pisca u Hemingvejevom delu.

Drugi tip žena postaje maskulin usled rasne promene do koje obično dolazi potamnjivanjem tela suncem, kojom Hemingvej progovara o vezi seksualnosti i roda, odnosno „telesnim izvođenjima roda” (Lyon 2005: 230). Hemingvej rasu smatra „simptomom ili kofaktorom promenljive seksualnosti”, povezuje belu kožu koja postaje tamna s normativnom seksualnošću koja postaje *queer*, tj. spaja rasni i seksualni alteritet (ibid., 238). Analiza rasnog elementa Hemingvejeve proze može se dovesti u vezu s terminima postkolonijalne kritike, kao što su „poistovećivanje s domorocima” (going native) ili „mešanje rasa” (miscegenation).⁴²⁰ Na promenu rase najčešće se u

⁴²⁰ Sintagmom „poistovećivanje s domorocima” označava se strah kolonizatora od zagađenja prihvatanjem životni običaja domorodaca. Domorodačke kulture se konstruišu kao primitivne ili izopačene u binarnom diskursu kolonizatora i kolonizovanih, upravo zbog straha od „poistovećivanja s domorocima” u kolonijalnim društvima. Ova pretnja najviše je izražena opasnošću od međurasne seksualnosti kojom se spajaju civilizovana i divlja (ili izopačena) rasa. Drugo značenje ovog termina podrazumeva učestvovanje u domorodačkim ceremonijama, ili prihvatanje, ili čak uživanje u lokalni običajima, uključujući način odevanja, hranu ili zabavu (Ashcroft et al. 2001: 115). Mešanje rasa, tj. seksualno spajanje različitih rasa, kolonizatora i kolonizovanih, dovodi do ideološke destabilizacije imperijalne moći i pitanja političke kontrole. Sam proces insistiranja na rasnoj razlici često skriva suprotnu fascinaciju jer kolonizator prepoznaje preteću ambivalentnost u načinima na koje kolonizovani jeste i nije sličan njemu (ibid., 142).

Hemingvejevom delu ukazuje sintagmom *morska promena* (sea change) koju Hemingvej preuzima iz *Bure* (*The Tempest*, 1623) Vilijama Šekspira.⁴²¹

Hemingvejeve junakinje koje su se odvažile da pišu, ili sebi dopuštaju želju za kreativnošću, bivaju na jedan ili drugi način prognane iz *muškog* narativa, ili čak proglašene ludima. Helena iz priče „Čudna zemlja” svoj odnos s piscem Rodžerom dovodi u pitanje običajem da „zamišlja priče u svojoj glavi” (CSS: 643). Feministička kritika drži da se žena pisanjem pretvara u maskulinu figuru jer se pisanje smatra muškom aktivnošću. Ketrin iz romana *Rajski vrt* je Hemingvejev prototip one vrste žena koje imaju (pod)svesnu nameru da unište muškarca, a koji predstavlja još Ketrin iz romana *Zbogom oružje*. U trenutku kada Frederik Henri izjavljuje Ketrin ljubav, ona mu odgovara da će ga *uništiti* (FTA: 270) i time anticipira Ketrin iz Rajskog vrta koja objavljuje da je destruktivni tip i da će Dejvida *uništiti* (GHOA: 5; kurziv A. Ž. K.). Virdžinija Vulf u *Sopstvenoj sobi* govori o problemu poetskog srca zatočenog u telu žene – rastrgnuta kontradiktornim impulsima, žena koja piše bi u XVI veku izgubila pamet ili zdravlje jer je žrtva želje da bude anonimna (Woolf 2005: 594). Ketrin iz Hemingvejevog *Rajskog vrta* deo je istorijske borbe za žensku kreativnost. Kada Ketrin odluči da uđe na mušku teritoriju, ona ruši društveni tabu i mora da postane luda i/ili homoseksualna, u svakom slučaju marginalizovana kao *druga*. Nensi Komli i Robert Skouls kažu da se njena transgresija u Hemingvejevom delu kodira kao ludilo, tj. kažnjava jer je nedopustiva (Comley and Scholes, prema Strychacz 2003: 214).⁴²²

Da je muškost konstrukcija upravo se može videti na primeru Ketrin jer nisu svi maskulini likovi u Hemingvejevom delu muškarci. Kada Ketrin sebe konstruiše kao muškarca, ona pokazuje da se maskulini identitet temelji na ulozi, ne biološkom polu, kao i da je muškost funkcija izvođenja ili performativni čin pre nego muškost koja postoji po sebi. Sopstvenim stvaralačkim stremljenjima Ketrin, zapravo, pokušava da

⁴²¹ *Morsku promenu* Frojd pominje u delu *Totem i tabu*, u odlomku gde govori o svrgavanju oca od strane udružene braće:

Full fathom five thy father lies:	Otac tvoj leži pet hvati duboko.
Of his bones are coral made	Kosti mu sada postaju korali;
Those are pearls that were his eyes	Onaj biser tamo njegovo je oko;
Nothing of him that doth fade	Smrtne delove menjaju ti vali
But doth suffer a sea-change	U nešto tako divno, dragoceno;
Into something rich and strange.	Posmrtno mu zvono nimfe zvone eno.

(Prejev Živojina Simića i Sime Pandurovića; Frojd 2009: 261)

⁴²² Eksperimenti Hemingvejevih junakinja koji narušavaju društvene normativne uloge završavaju se smrću (Ketrin, *Zbogom oružje*), ludilom (Ketrin, *Rajski vrt*), neverstvom i razvodom (Hadli) (Haytock 2012: 112).

prekorači svoju ženskost. Ulaskom na teritoriju kreativne tekstualnosti, Ketrin postaje rival Dejvidu i više mu ne može biti *idealna* žena. Edgar L. Doktorov (Edgar Lawrence Doctorow) upravo lik Ketrin smatra velikim iznenađenjem romana i važnom stepenicom u razvoju samog Hemingveja, imajući u vidu u kojoj meri ova junakinja dominira pričom. On upozorava da je Hemingvej izabrao da Ketrin prikaže kao ženu zatočenu u kreativnosti muškarca i time stvorio najimpresivniju junakinju svoje proze (Doctorow, prema Spilka 1995: 304).⁴²³ Ketrin je, rečima Džudit Feterli, izgubljena u maskulinoj divljini američkog romana, Hemingvejeve književnosti koja je prožeta muškom pristrasnošću.

Pošto Ketrin spali Dejvidove *muške* spise, Dejvid uspeva da nadomesti njenu destruktivnost ispisivanjem novog narativa uz pomoć druge žene Marite i vraća moć muškom pisanju. Slažemo se s Ejmi L. Strong kada kaže da Ketrin iz ovog Hemingvejevog romana podseća na junakinje priča Šarlot Perkins Gilman (Charlotte Perkins Gilman) zbog njenog „osećanja zatočenosti okvirima granica svog roda i izvođenja destruktivnih činova koji su znak re-vizije” (Strong 2002: 191).⁴²⁴ Ketrin obitava na nestabilnoj teritoriji između binarizama, mestu koje stvara tenziju, anksioznost i nesigurnost (ibid., 192). Ova kritičarka kaže da je Hemingvej u liku Ketrin, svesno ili nesvesno, kreirao svoju prvu feminističku junakinju (ibid., 193; 203).⁴²⁵ Ketrin svojom performativnošću pokazuje da postoji razlika između diskurzivne predstave žene i njenog individualnog iskustva ženskosti. Hemingvejeva Ketrin želi da izađe iz ženskih stereotipa kojih je svesna i koje otvoreno pominje – ženska histerija, lažne optužbe, česte promene raspoloženja, želja da ima bebu (GOE: 70–71). Ona je podeljeno sopstvo koje vapi da pobegne od društveno nametnute kategorije žene i „tereta kulturne normalnosti” žene koja robuje uverenju da svoje želje

⁴²³ Mark Spilka *Rajski vrt* smatra „doprinosom teoriji androgine kreativnosti”, a naročito njegovu rukopisnu verziju, jer odiše visokim nivoom samoposmatranja, ali i borbom s ženskim muzama u sebi (Spilka 1995: 333). Ispitujući produktivnu tenziju između stvaranja i uništenja u *Rajskom vrtu*, Karl Ibi naglašava da Ketrin nije jedini destruktivni lik. Dejvid izbacuje jedan pasus iz svog narativa medenog meseca, dok, još važnije, sam Hemingvej uništava čitave delove rukopisa ovog romana. Detaljnije o tome videti Eby 2014. Hemingvejevi kritičari su od osamdesetih godina XX veka jednoglasni u stavu da je urednik *Rajskog vrta*, Tom Dženkins (Tom Jenks), napravio „sanitiziranu verziju romana” izabrao tzv. srećni kraj i time odstupio od tmurnijih refleksija Hemingvejevog dela (Fleming 1989: 263–369; Comley and Scholes 1992: 283; Spilka 1987: 35; Strong 2008: 106). Oni se u svojim analizama više odlučuju za rukopisnu, još uvek neobjavlenu, verziju ovog romana.

⁴²⁴ Ejmi L. Strong se poziva na re-viziju Adrijana Riča (Strong 2008: 96).

⁴²⁵ Ričard Fantina Ketrin naziva „feministkinjom trećeg talasa” (Fantina 2005: 82). Sasvim drugačije stanovište, da je Ketrin transrodna osoba u smislu njenog nezadovoljstva ženskim polom, mada ta reč u Hemingvejevo vreme nije postojala, videti Long 2013.

može ostvariti uz pomoć muža (Strong 2002: 198; 205). Da li će Ketrin biti uspešna ili neuspešna supruga „zavisí od toga da li će njen muž prihvatiti ili odbaciti njena stremljenja” (Strong 2008: 97), jer on je vrhovni sudija njene uspešnosti (ibid., 105). Dejvid prepoznaje da je njegovoj ženi umetnička kreativnost prioritet, zbog čega njegove afričke priče za nju predstavljaju pretnju.⁴²⁶ Ketrin ne pronalazi rivala u Mariti, već u njegovim spisima koje on skriva pa čak i doslovno zaključava u zasebnoj prostoriji. Dejvid, na taj način, svoju radnu sobu pretvara u „prostor oslobođenja od seksualnog i društvenog učešća žena” (Burwell 1993: 204). Dejvid konačno daje Mariti ključ od sobe kako bi mogla da pročita njegovu priču, a on je za to vreme posmatra (GOE: 153), da bi se posle toga ponovo osetio celim (ibid., 183). Dejvid zanemaruje tzv. narativ medenog meseca koji čini njegov bračni i seksualni život s Ketrin i na kraju ućutkuje Ketrin koja u međuvremenu za njega postaje luda i opasna. Tokom čitavog romana pritisak da se ponaša normalno za Ketrin predstavlja izvor frustracije. Ketrin želi da izađe van okvira ženi zadatog prostora i dokaže (pred publikom) da je žena nestabilna kategorija koja ne mora biti ispisana njenim polom. *Rajski vrt* pokazuje da je rod privremeni kvalitet, otvoren za stalne re-vizije i preispitivanja i istovremeno upozorava na opasnosti koje hrabrost ženske subverzije stereotipno prihvaćenih rodni uloga sa sobom nosi.

Hemingvejeva opsesija temom samopotamnjivanja kože smatra se njegovom „erotizacijom crne rase i interracialne seksualnosti” (Comley and Scholes, prema Armengol-Carrera 2011: 58), a najbolje se vidi na primeru njegove priče „Posle letovanja na moru” i romana *Rajski vrt*.⁴²⁷ Revizionistički tumači Hemingvejeve proze Nensi R. Komli i Robert Skouls koriste termin „plemenske stvari” (tribal things) kako bi označili *pravo* znanje o Africi koje je nedostupno belom posetiocu i koje nosi erotsko značenje i potragu za estetskom istinom. Hemingvejeva zainteresovanost za tzv. primitivne rase,⁴²⁸ tamnije od evropsko-američkih dovodi se u vezu s njegovom fascinacijom transgresivnom seksualnošću i vezom koju gradi između seksualnosti i istine. Seksualne istine se za Hemingveja nalaze na marginama, tj. na strani onoga što bi

⁴²⁶ Džerald Kenedi ne misli da je Ketrin važno da učestvuje u kreativnom procesu (Kennedy, prema Burwell 1993: 217).

⁴²⁷ O izvođenju Afrike noću s Meri videti: 4.1.2.

⁴²⁸ Primitivizam se definiše kao „shvatanje po kome su tzv. primitivna društva superiorna u odnosu na savremeni svet”. Na temelju ideja Rusoa, Kupera, Melvila i Toroa, povezivanje koncepata prirodnosti i dobrote igra važnu ulogu u američkoj književnosti XX veka (Quinn 2004: 269).

se moglo nazvati perverzijom ili „mešanjem rasa” (Comley and Scholes 1994: 75–77). U delima koja se bave rasom, Hemingvej pokazuje fascinaciju pretećom ambivalentnošću druge rase koja jeste i nije slična njemu. Hemingvej se vezom između seksualnih transgresija i umetničke istine dosledno bavi kroz motive farbanja kose ili samopotamnjivanja kože, a koji predstavljaju javni znak unutrašnjih previranja njegovih junaka. U romanu *Rajski vrt* čin sunčanja Dejvida, Ketrin i Marite predstavlja spoljni znak promene do koje dolazi zbog tamnih „plemenskih stvari”, tj. seksualnih eksperimenata koji se dešavaju noću, ali i eksperimentisanja dužinom i bojom kose, garderobom, rečima, gestovima i delima.⁴²⁹ Urednik ovog posthumnog dela je epizodu u kojoj Rodenova (Auguste Rodin) statua dve ljubavnice koje vode ljubav pravi zaokret u pogledu bračnog para na život upadljivo izbacio iz objavljene verzije romana, i, na ovaj način, uklonio Hemingvejevo „preispitivanje zabranjenih misterija i uznemirujućih seksualnih dvosmislenosti” (Spilka 1987: 35).⁴³⁰ Hemingvej, međutim, čak i u objavljenoj verziji *Rajskog vrta*, pokazuje da je bio opčinjen temama erotske i seksualne fluidnosti. Namera junakinje Ketrin jeste da bude što tamnija, „toliko tamna da Dejvid to neće moći da podnese” (GOE: 31). Ona oseća da „sunce samo pojačava ono što ona već poseduje u sebi” (ibid., 64), čime sugerise da se transgresivna seksualnost nalazi u osnovi *prave* ljudske prirode i priziva f/Frojdov(sk)o problematizovanje tzv. normalne seksualnosti i perverzija. Kada seksualni eksperimenti s Dejvidom dostignu vrhunac, Ketrin više ne može njihovu tajnu da drži u sebi, već počinje da pokazuje „plemenske stvari” po danu, deli ih s drugima (ibid., 67) i pokreće lavinu želje koju ne može da zaustavi. Pošto upravo ona uvodi Maritu u svoj bračni život, Ketrin u razgovoru s Dejvidom anticipira da će biti proglašena ludom:

„I ko je ona?”
 „Nisam joj pregledala dokumenta. Ti je ispitaj ako želiš.”
 „Pa, dobro, barem je prijatna za oko. Ali čija je devojka?”
 „Ne budi takav. Ničija.”
 „Budi iskrena.”

⁴²⁹ Suzan Gubar smatra da se Dejvid kroz lik Ketrin, tj. njeno samopotamnjivanje kože i njenu transgresivnu seksualnost, identifikuje s mračnim silama žene (Gubar, prema Fantina 2005: 149).

⁴³⁰ U rukopisnoj verziji Ketrin pita Dejvida da li se seća statue dve ljubavnice od kojih jedna liči na muškarca, a u stvari je žena s isto tako kratkom kosom kao što je njena. Statua iz *Kapije pakla* (*The Gates of Hell*), koja se zasniva na Ovidijevim *Metamorfozama* i Bodlerovom *Cveću zla*, bila bi, da je ostavljena u romanu, „jedan od finih znakova unutrašnjeg putovanja na koje su protagonisti krenuli”, kao i njihovih preobražujućih moći (Spilka 1995: 285).

„Dobro, de. Zaljubljena je u nas oboje, osim ako nisam skrenula s uma.”
„Nisi skrenula.”
„Možda još uvek nisam.”

(ibid., 100)⁴³¹

U skladu s uverenjem bel huks da, ako ste žena, ludilo često predstavlja kaznu za govor (huks 1997: 272), Hemingvejeva junakinja žrtvuje sigurnost i duševno zdravlje zato što pruža otpor. Pošto i sama zna da je plivala predaleko, u šta je i Dejvid uverava (GOE: 124),⁴³² Ketrin počinje da oseća grizu savesti svesna da samo sebe može da krivi za rodne eksperimente, u koje Dejvid počinje sve više da sumnja (ibid., 119) i češće posmatra svoje lice u ogledalu, u potpunoj neverici šta je učinio (ibid., 178), baš kao i Fil u priči „Posle letovanja na moru” kada pomisli da je homoseksualni oblik ponašanja njegove devojke zahvatio i njegovo biće:

„Ja sam drugi čovek, Džejms”, rekao je barmenu. „Ti u meni vidiš jednog potpuno drugačijeg čoveka.”
„Da, gospodine?” rekao je Džejms.
„Porok”, rekao je smeđi mladić, „je veoma čudna stvar, Džejms.” Pogledao je napolje. Video ju je kako ide niz ulicu. Videvši odraz u staklu, shvatio je da je zaista drugačiji čovek. Dvojica muškaraca za šankom su se pomerila kako bi mu napravili mesta.
„Tu ste, gospodine”, rekao je Džejms.
Ona dvojica su se pomerila još malo, da bi mu bilo još udobnije. Mladić je ugledao svoj odraz u ogledalu iza šanka. „Rekao sam da sam drugi čovek, Džejms”, rekao je. Gledajući u ogledalo uvideo je da je to zaista tako.
„Odlično izgledate, gospodine,” rekao je Džejms. „Verujem da ste se izvršno proveli tokom leta.”

(CSS: 305)⁴³³

⁴³¹ U originalu:

“But who is she?”

“I haven’t examined her papers. You interrogate her if you need to.”

“Well, she’s decorative at least. But whose girl is she?”

“Don’t be rough. She’s nobody’s.”

“Tell me straight.”

“All right. She’s in love with us both unless I’m crazy.”

“You’re not crazy.”

“Not yet maybe.”

⁴³² U originalu: “You swam a long way,” David said.

⁴³³ U originalu:

“I’m a different man, James,” he said to the barman. “You see in me quite a different man.”

“Yes, sir?” said James.

Ernest Hemingvej je, po svemu sudeći, znao da postoji razlika između čovekovog javnog i privatnog (rodnog) identiteta, ali i osećao, kao i bel huks posle njega, da je „istina jednaka osećanju celovitosti” i da biti istinit znači biti stvaran (huks 1997: 269). S obzirom na to da Fil sebe i dalje s čuđenjem posmatra, sumnjamo da je spreman da istinu o svom rodu i seksualnosti prihvati. S druge strane, Hemingvejev roman *Rajski vrt* ili priča „Posle letovanja na moru” kao da potvrđuju matricu zapadne patrijarhalne svesti o vezi žene, seksualnosti i greha u tumačenju Kejt Milet, po kom je biblijska priča o padu muški mizogini mit koji ženu drži uzrokom ljudske patnje i Evu osuđuje za Adamovo učestvovanje u seksualnom činu (Millet 2000: 52–54).

4.2.4 Prostitutke: marginalizacija junakinja

Iako je Hemingvejevo odrastanje u velikoj meri obeleženo viktorskim nazorima oca i majke, u kontakt sa svetom seksualnih izazova dolazi prevashodno u Kansas Sitiju (Kansas City), poznatom po otvaranju mnogih striptiz barova baš u trenutku Hemingvejevih mladićkih godina (Lynn 1987: 71).⁴³⁴ Do krize maskuliniteta početkom XX veka jednim delom dolazi i zbog sudara represivnih viktorskih načela i (samo površinske) seksualne slobode. Uzimajući u obzir da se javna kuća smatra „jednom od tradicionalnih obreda muške inicijacije” (Hatten 1993: 83), implikacije Hemingvejevog prepuštanja seksualnoj oslobođenosti kojoj je bio svedok postaju jasnije. Ne treba, međutim, izgubiti iz vida to što prostitucija konačno ograničava mušku želju tako što paradoksalno urušava muški identitet – žene na ovaj način osvajaju teritoriju tipično muškog iskustva, tj. postaju jednake muškarcima (ibid., 88–89).⁴³⁵

“Vice,” said the brown young man, “is a very strange thing, James.” He looked out the door. He saw her going down the street. As he looked in the glass, he saw he was really quite a different-looking man. The other two at the bar moved down to make room for him.

“You’re right there, sir,” James said.

The other two moved down a little more, so that he would be quite comfortable. The young man saw himself in the mirror behind the bar. “I said I was a different man, James,” he said. Looking into the mirror he saw that this was quite true.

“You look very well, sir,” James said. “You must have had a very good summer.”

⁴³⁴ Kenet Lin pretpostavlja da je Hemingvej svoju fantaziju sproveo u delo i posećivao ova mesta. Hemingvejeva pisma pokazuju da je uživao u prostituciji tokom čitavog života: Hemingvej pominje jevrejske prostitutke (SL: 187); humoristično kaže kako mu je žao što je odbio da s jednom prijateljicom otvori javnu kuću, „iako bi tako imao zabavu za po podne” (ibid., 587); druži se s jednom starijom prostitutkom, a prijatelj mu dovodi „jednu mladu i prelepu kurvu dok Meri nije tu” (ibid., 679).

⁴³⁵ Zanimljivo je da Kejt Milet objavljuje knjigu serije intervjua s prostitutkama *Prostitucija, spisi* (*The Prostitution Papers*, 1973) (Malpas and Wake 2006: 228).

Temeljeći se na strogim podelama muškog i ženskog principa prethodnog veka, dvadeseti vek od samog početka dalje razvija dvostruki seksualni moral, kao i represivni stav prema prostitutkama. Beti Fridan i Kejt Milet prevashodno optužuju Frojda za načelno prihvatanje ženske pasivne seksualnosti i učestvovanje u proizvodnji društvenih značenja po kojima se ženska seksualna aktivnost smatra nedozvoljenom subverzijom. Pošto je ženama određena uloga *kućnih anđela*, prostitutke čine grupu „najstrašnijih viktorijanskih društvenih čudovišta” (Greven 2005: 29), koje, uz npr. sodomita ili masturbatora, manifestuju demonsko zagađenje (ibid., 18). Žena se tradicionalno na Zapadu dovodi u vezu s bolešću, a prostitutka smatra „nosiocem zagađenja muškarca” (Mottier 2008: 59).⁴³⁶ Prostitutke su ranjivi deo konvencionalnog viktorijanskog braka ili njegova parodija pošto se koriste u svrhe „seksualnog oduška, eksperimentisanja ili erotskog uživanja muškaraca” (O’Sullivan 2008: 132). U vreme Prvog svetskog rata žene su stereotipno predstavljane u ulozi bolničarke ili prostitutke. Kit Gandal (Keith Gandal) ističe da tadašnja moralizatorska Amerika demonizuje prostitutke i razlikuje se npr. od Francuske koja ih je svojim trupama obezbeđivala (Gandal 2008: 149).⁴³⁷ Debra Modelmog govori o kampanjama protiv prostitucije, naročito prve decenije XX veka u Americi, kojima su se ljudi borili protiv razvrata, nelegalnog seksa, alkohola i veneričnih bolesti. Gonoreja je simbolizovala opšteprihvaćenu kaznu za strastvene noći koje su se prikazivale u kontrastu s pravom ljubavlju i seksualnim iskustvom u braku (Modellmog 2009: 9–10). Čini se, međutim, da tipično viktorijanska degradacija prostitutki zasnovana na kazni za promiskuitet žena, odmazdi koju pominje Kejt Milet kako bi dokazala dvostruki standard patrijarhata (Millett 2000: 123), nije na snazi u Hemingvejevom delu. Hemingvej ustaje u odbranu prostitutki nalazeći da su neretko emotivno i ekonomski pouzdanije od žena koje nisu rađale decu (SL: 823–824). Hemingvej objašnjava da prostitutke odlikuje „ista vrsta ignorisanja posledica” koja često navodi vojnika, boksera ili matadora da izabere svoju profesiju, ali i da oboli od sifilisa. Hemingvej smatra da muškarci ne misle na budućnost koliko na svoje seksualno zadovoljstvo (DIA: 86–88).

⁴³⁶ Hemingvej je svestan ove društvene konstrukcije kada kaže da „što je neko u Africi lepši, oboleva od više bolesti” (TAFL: 263).

⁴³⁷ Prostitucija u Italiji bila je regulisana zakonom do 1958. godine (Modellmog 2009: 21). Džefri Viks (Jeffrey Weeks) ukazuje na ratnu nimfomaniju koja dovodi do moralne panike i anksioznosti u Velikoj Britaniji tokom ratnih godina (Weeks, prema ibid., 22).

Džudit Feterli govori o Hemingvejevoj naglašenoj mizoginiji, koja se, između ostalog, ogleda i u njegovom prikazivanju žene kao komada mesa, tj. prostitutke ili antiteze osećajnosti, nežnosti, idealizma i, konačno, znanja (Fetterley 1978: 51). Ne slažemo se sa stavom koji izbor prikazivanja jednog dela stvarnosti izjednačava sa stavom pisca. Hemingvejeva estetika svedočenja, međutim, ne bi bila potpuna ukoliko ne bi uključila i prostitutke. Hemingvej pokazuje veliku empatiju prema prostitutkama – marginalizovanom, nenormativnom modelu ženskosti.

Prostitutke po Hemingvejevom delu šetaju kao neke ludakinje po ulicama, predmet u rukama muškaraca gladnih oslobođenja od ne samo seksualnih frustracija. U priči „Che Ti Dice La Patria” prostitutke u Musolinijevoj Italiji subverzivno oživljavaju viktorijanski model ženske doličnosti, u romanu *Zbogom oružje* stalno su prisutne (FTA: 9; 95), a u *Petoj koloni* čine neodvojiv deo Španskog građanskog rata. „Zagrljaj s uzgrednim ženama” (Vučković 1990: 28) u ratu Hemingvejevim junacima donosi seksualno olakšanje, ali on ne predstavlja samo to. Prostitutke u Hemingvejevom delu mogu označiti strah od tzv. dobrih devojaka kao u romanu *Ostrva u struji* (IIS: 269) ili nerazumevanje razloga zbog koga su „ljudima kurve smešne” (ibid., 251). Hemingvej se poigrava društvenim konstrukcijama prostitutki i osoba homoseksualnog opredeljenja kada *kurvi* iz ovog romana prema kojoj se svi odnose s poštovanjem dodeljuje nadimak Iskrena Lil (Honest Lil) (ibid., 266), dok ona povlači razliku između svoje profesije i perversije, i dodaje da sama nema lezbejskih sklonosti (ibid., 276). Hemingvej, bez sumnje, progovara kroz ženski lik koji, uz očiglednu homofobiju, prostituciju smatra marginalizovanom društvenom konstrukcijom koja ima tzv. viši status od homoseksualnosti. Prostitucija u romanu *Zbogom oružje* dobija groteskne obrise kada se kurve iz javne kuće premeštaju u kamion s vojnicima, jedna od njih pokušava da izazove vojnike palcajući jezikom (FTA: 168), dok dve mlade device-kurve dok plaču liče na divlje ptice (ibid., 174–175). Prevazišavši na trenutak rodnu obeležnost marginalizovanog diskursa prostitucije, Hemingvej ovog puta ukazuje na nemoć seksualnog, pa i uzgrednog, zadovoljenja pred ratom kao negacijom pozitivnog principa.⁴³⁸

⁴³⁸ U priči „Čisto, dobro osvetljeno mesto” šetnja prostitutke i vojnika ulicom dok rat traje podseća na ništavilo, a vojnik na duha (Bennett 1970: 78–79).

Gotovo na samom početku romana *Sunce se ponovo rađa*, posle uvodne priče o Robertu Konu i njegovoj verenici Fransis Klin, pripovedač Džejk Barns posmatra privlačnu devojkicu na ulici, za koju čitaoci ubrzo saznaju da se govori o prostitutki Džordžet Hobin (Georgette Hobin) koju Džejk potom izvodi na večeru „zbog sentimentalne ideje da bi bilo lepo da ne večera sam”. Džejk vrlo brzo odbija njenu seksualnu ponudu objašnjavajući joj da je bolestan i povređen u ratu, na šta mu ona odgovara da su svi bolesni (SAR: 13–14). Na *bal musette* na kome su se okupili i neki od ostalih protagonista romana, Džejk je predstavlja imenom Džordžet Leblank (Georgette Leblanc) (ibid., 15).⁴³⁹ Hemingvejeva *queer* teoretičarka Ira Eliot ukazuje na to da je njeno ime feminizovana verzija muškog imena Džordž koje označava univerzalnog muškarca (Elliott 1995: 81–82). Homoseksualni muškarci koji se oko Bret okupljaju dovode se u vezu s Džordžetom i ukazuju tako na koncept rodne i seksualne nepostojanosti. Džejk muškarce nežnih ruku, belih lica i talasaste kose (SAR: 17) čita kao homoseksualce, što nam pokazuje da homoseksualnost ne zavisi samo od veze s objektom seksualne želje, već i koncepta performativnosti roda. Kao što društvo stvara ideju pogrešnog roda, prostitutke se smatraju izvitoperenom seksualnošću ili formom izopačene želje. Pošto u romanu junakinju Džordžet uvodi neposredno pre Bret, Hemingvej pokazuje u kojoj je meri spoljašnjost varljiva kategorija koja često prikriva stvarni rodni identitet. Funkcija prostitutke Džordžet u romanu nalazi se, između ostalog, i u tome da svojom usamljenošću pojača utisak Džejkove usamljenosti i uvede Bret kao Novu ženu, ali i da ukaže na „ideju pretvaranja i imitacije” (Patterson-Miller 1995: 171–172). Lepa spoljašnjost se u ovom ključu uvek ispostavlja lažnom, kao što lepa devojkica s početka romana postaje prostitutka Džordžet s lošim zubima (SAR: 14), a Bret previše liberalna Nova žena koja ne zavređuje Džejkovu, Robertovu ili Majkovu ljubav. Uzimajući u obzir da Bret dosledno oponaša prostitutku, ona u izvesnom smislu vrši funkciju Džordžet, čime se ove dve junakinje povezuju u jedan lik.

Da Hemingvejeve konstrukcije žena nisu jednolične pokazuje i priča „Svetlost sveta” (“The Light of the World”), u kojoj je očigledno „poštovanje prema prostitutkama” (Fantina 2005: 112) ili saosećanje prema ženama koje se ne odlikuju normativnom fizičkom lepotom. U ovoj priči svedočimo raznolikoj grupi od pet kurvi

⁴³⁹ Džordžet Leblank (1869–1941) je francuska operna pevačica i glumica, sestra romanopisca Morisa Leblanca (Maurice Leblanc), popularna u pariskim umetničkim društvenim krugovima.

od kojih je jedna nestvarno velika, dve takođe velike i priglupе, a dve dostojanstvene. U grotesknom opisu, dva muškarca vide prostitutku Alis (Alice) kao „odvratnu gomilu mesa” ili „plast sena”, dok narator priče uočava njen lep glas (CSS: 293–294), „najlepše lice koje je do tada video, lepu glatku kožu, prijatan glas, prijateljsku narav, ali ženu veliku kao tri žene” (ibid., 297). Hemingvejevo poigravanje društvenim konstrukcijama tipa prostitutke temelji se na subverziji stereotipnih ideja o njihovoj ružnoći. Isticanje lepog glasa Alis sugerіše da se njoj može verovati – ona uspeva da ubedi čitaoce u verovatnost svoje priče, nasuprot laži iskaza druge kurve, nazvane Izblajhana (Peroxide), s kojom se spori oko prava na sećanje na sada pokojnog bokferskog šampiona Stiva Kečela (Steve Ketchel) (ibid., 295). Prostitutke zauzimaju prostor koji se istovremeno nalazi van javne i privatne sfere. Kao što se žene tradicionalno vezuju za domen kuće, a muškarci za javni domen, prostitutke ne polažu pravo ni na jedan od njih. Dok objašnjava da je trebalo da se za Stiva uda, Izblajhana sanjari o kućnom životu i za sebe stvara „daleki svet koji postoji van njenog tela”, tj. svet koji joj dozvoljava da bude supruga ili kaluđerica. Ona odbacuje sopstveno telo „kako bi prigrllila duhovni brak i spajanje dvaju duša” (Strong 2008: 54). Optužujući je da laže, Alis Izblajhanoj razbija iluzije i primorava je da preispita svoja uverenja i shvati kako je „jedini dom koji će ikada imati njeno telo, što je vizija praznine”. Kao što Izblajhana mašta o tradicionalnom kućnom životu i želi da postane *kućni anđeo*, ona istovremeno sanja o beloj boji kože (ibid., 55). Prenaglašenim isticanjem Stivove beline i čistoće, kao i izbeljivanjem svoje kose, Izblajhana pokazuje da želi da bude bela i postane deo ljudi svetle puti (CSS: 295–296).⁴⁴⁰ Alis i Izblajhana pokazuju kako pojedinačna izvođenja identiteta zavise ne samo od nas samih, već i od publike koja posmatra, tj. reprezentacije i samorepresentacije roda.

Hemingvej poručuje da se rodni identitet, kao i kategorije društvene normativnosti (kućni anđeli) i društveno marginalizovanog diskursa (prostitutke), konstruišu, pre nego da naprosto postoje. *Teatar rata* ne uspeva da prevaziđe viktorijanske ideal-tipove moćnih muškaraca i čednih žena, niti mu je to bila namera. Ukoliko rat, pre svega, pojačava *carpe diem* motiv i žensku prijemčivost za seksualno zadovoljenje muškarca, uloga prostitutke se ne može ograničiti na ovaj njegov aspekt.

⁴⁴⁰ Ejmi L. Strong insistira da se „Svetlost sveta” čita u kontekstu rasne dihotomije između svetlog i tamnog (Strong 2008: 56).

Iako ih je zasigurno poljuljao, Prvi svetski rat nije iskorenio duboko ukorenjene viktorijanske nazore o moralnoj ispravnosti i normalnosti.

4.3 Žene i međuprostor: alternativni modeli ženskosti

Izvesne Hemingvejeve junakinje zauzimaju neodredivo značenjsko polje ili međuprostor jer svojim osobinama ukazuju na istovremenu pripadnost različitim vrednosnim kategorijama. Njihovom uslovnom podelom na nekoliko podvrsta, pokušaćemo da u okviru tri zasebna odeljka pokažemo kako su tzv. odsutne žene u Hemingvejevom delu i dalje strukturalno prisutne u svesti autora ili junaka; kako ne mogu biti više od rasnih ili seksualnih hibridnih identiteta; i kako gotovo uvek lebde u pukotinama jasnih obrisa sopstvenog fizičkog izgleda, i tipično maskulinih ili femininih oblika ponašanja. Umesto da se njegovi ženski likovi označe jednim ili drugim imenom, trebalo bi uočiti „alternativne modele femininog ponašanja” (Nagel 1996: 99) koje Hemingvej prikazuje.

4.3.1 Odsutne ali prisutne žene

Iako bi nas provokativni naslov Hemingvejeve zbirke kratkih priča *Muškarci bez žena* mogao odvesti u pravcu analize eskapističkog muškog sveta gde žena nema, stvari u Hemingvejevom delu nisu jednostavne da bismo odsutnost Hemingvejevih junakinja samo na ovaj način mogli da razumemo. Hemingvej nudi objašnjenje ovog naslova i kaže da je u zbirci „ublažujući”⁴⁴¹ ženski uticaj odsutan na više načina: putem vežbe, discipline, smrti ili neke situacije” (Hemingway, prema Tyler 2004: 55). Hemingvejevo delo može biti prostor za ispitivanje dve uslovne kategorije ženskog odsustva. Prvo, junakinje koje nisu fizički prisutne u životu junaka, sopstvenom smrću ili nekim drugim razlogom, upravo zbog toga junacima nedostaju ili nastavljaju da postoje u njihovom nostalgičnom sećanju ili sećanju novih žena koje su ih zamenile. Ženska figura se ovde može smatrati strukturalnim odsustvom, s obzirom na to da su Hemingvejeve junakinje izraženo prisutne u svojoj odsutnosti. Naša analiza oslanja se na uverenje da su „žene uvek prisutne u muškoj samopredstavi” (Mosse 1996: 53), imajući u vidu da junak

⁴⁴¹ U originalu: *softening*.

svoju muškost gradi upoređenjem sa ženama ili drugim muškim antitipovima. Žene su u ovom slučaju fizički nevidljive, ali dominantne u svesti muškaraca. Druga kategorija odsutnih junakinja podrazumeva žene smišljeno izbačene iz Hemingvejevih priča koje u ovom slučaju pretpostavljaju visok nivo mešanja biografije i fikcije.

U noveli *Starac i more* žena glavnog junaka Santijaga nije više živa, ali pošto se s njenom slikom na zidu osećao previše usamljenim, Santijago je premešta na policu u ćošku sobe i drži ispod čiste košulje (OMS: 10). Fetišizacija Santijagove mrtve drage postaje tim izraženija što ženinu sliku ne drži na vidnom mestu – njeno prisustvo u Santijagovom životu se pojačava zbog toga što je doslovno potisnuto. Ponašanje Santijaga prema svojoj umrloj dragoj bi, takođe, trebalo dovesti u vezu s njegovom feminizacijom mora i njegovim „punim poštovanja odnosom prema femininom prisustvu” (Stephens and Cools 2013: 77). Santijago more naziva *la mar*, imenicom ženskog roda kojom Španci oslovljavaju more kada ga vole, za razliku od varijante *el mar* kada more predstavlja protivnika ili neprijatelja (OMS: 20).⁴⁴² Santijago je more uvek video kao feminino, nešto što pruža ali i oduzima naklonost, znajući da ne može protiv sebe jer na nju utiče mesec baš kao i na ženu (ibid., 21).⁴⁴³ Dok Rena Sanderson ističe Santijagovu mitologizaciju mora jer more vidi kao Veliku Majku, bezvremenu i vanistorijsku (Sanderson 1996: 192),⁴⁴⁴ Suzan Bigel upozorava da su mnogi Hemingvejevi kritičari prevideli činjenicu da se moćna ženska figura nalazi već u samom naslovu novele kojim se more po važnosti izjednačava sa Santijagom (Beegel 2002: 131).⁴⁴⁵ Santijago bi, u tom smislu, mogao da predstavlja muški princip koji je suprotstavljen ženskom od čije ćudi zavisi, ali koji pokušava da pobedi. Santijago, međutim, otkriva da više ne sanja ni žene ni svoju ženu, već samo mesta ili mlade lavove koji se igraju na obali (OMS: 17), kao u poslednjoj sceni novele:

⁴⁴² More ima pozitivnu konotaciju i u romanu *Ostrva u struji* (IIS: 240), dok je okean u negativnom smislu prikazan kao prevrtljiva žena (ibid., 371).

⁴⁴³ Pošto je mesec lišen vlastite svetlosti i pošto samo predstavlja odraz sunca, kao i zbog toga što prolazi kroz razne mene i menja oblik, on često simbolizuje zavisnost i ženski princip (Gerbran i Ševalije 2009: 568).

⁴⁴⁴ More je simbol rođenja, preobražaja i dinamike života – sve dolazi iz mora i sve se u more vraća. Kao voda u kretanju, more predstavlja situaciju ambivalentnosti, te u isti mah može biti slika života i slika smrti (ibid., 585).

⁴⁴⁵ Suzan Bigel kaže kako je Santijago oženjen morem, dok ga gubitak supruge ispunjava dodatnim saosećanjem prema (doduše muškoj – A. Ž. K.) ribi (Beegel 2002: 138).

Gore u kolibi, starac je ponovo spavao. Još uvek je spavao lica zagnjurenog u jastuk, a dečak je sedeo pored njega, posmatrao ga. Starac je sanjao lavove.

(ibid., 92)⁴⁴⁶

Santijagova borba pretpostavlja dokazivanje muškosti koja se zasniva na tipično muškoj aktivnosti, fizičkoj snazi i izdržljivosti, samodokazivanju i potiskivanju ženskog drugog.

Potiskivanje femininog prisustva vidi se u priči „Velika reka sa dva srca” koja sugerše da je „feminino najbolje potpuno izbegavati” (Comley and Scholes 1994: 71). Junak Nik Adams ne nalazi hrabrosti da uđe u močvaru, između ostalog, zato što duboka močvara predstavlja „emociju, opasnost od zavisnosti ili izgubljenosti, duboko nesvesno ili majčinski izvor” (Hale 1962: 637). Ljubav je vidno odsutna u životu Nika Adamsa, baš kao i rat iz koga se vratio. Nik potiskuje sećanje i izbacuje žene iz svoje sadašnjosti. Feminino odsustvo u ovoj priči jeste strukturalno, zapravo je i dalje negde u pukotinama Hemingvejevog teksta, premda doslovnog femininog uticaja (žene ili majke) nema.

U romanu *Ostrva u struji* ili priči „Čudna zemlja” prva supruga junaka prisutna je u njegovoj svesti iako se od nje davno razveo, dok su na njenu idealizovanu sliku njegove sadašnje, prelepe i mlade, devojke ljubomorne. Ovo ide u prilog tezi Kejt Milet o seksualnoj hijerarhiji i muškoj patrijarhalnoj prevlasti pod kojom se žene okreću jedna protiv druge kao rivalke a zapravo su kažnjene. Tom Hadson u pomenutom romanu još uvek je zaljubljen u svoju prvu ženu (IIS: 8), a svako njegovo sećanje na nju obojeno je neizmernom nostalgijom (ibid., 220). Kada ona sasvim slučajno u njegov život ulazi ponovo, on shvata u kojoj su meri sve druge žene njena imitacija (ibid., 305). Njen fizički izgled i dalje lomi njegovo srce kao u ranije pomenutoj Bajronovoj pesmi (ibid., 311), a njegovo osećanje pripadanja njoj ostaje neukaljano i pored svih *kurvi* u čijem je društvu bio (ibid., 316). Suprotno uverenju da *hemingvejevski* junak uvek prvi ostavlja ženu, Toma Hadsona je njegova jedina ljubav ostavila jer joj je postao dosadan (ibid., 324). Kao u nekom delu tzv. niske književnosti, prava ljubav je osuđena na kraj, a *pravi* muškarac na sopstveno sećanje na ženu koja je tu i kada fizički nije prisutna. Rodžer u „Čudnoj zemlji” izbegava da Heleni izjavi ljubav (CSS: 607), između ostalog i zato što

⁴⁴⁶ U originalu: “Up in the road, in his shack, the old man was sleeping again. He was still sleeping on his face and the boy was sitting by him watching him. The old man was dreaming about the lions”.

bi tom laži izneverio ljubav koju i dalje oseća prema svojoj prvoj ženi s kojom život više nije bio moguć pošto je ona izgubila njegove prve rukopise, a on zbog toga gotovo „presta da diše” (ibid., 647).

U svetlu mešanja Hemingvejeve biografije i fikcije, Džerald Kenedi (J. Gerald Kennedy) ukazuje na Hemingvejev metod izostavljanja kojim se ukida autobiografski element. Hemingvej, naime, izbacuje Hadli Ričardson iz romana *Sunce se ponovo rađa* koja se, potom, pretvara u „skriveno žensko prisustvo” (Kennedy 1996: 200–201). Dok druge biografske žene obezbeđuju prisustvo u romanu, kao na primer Daf Tvajzden u ulozi Lejdi Bret Ešli,⁴⁴⁷ Hadli se, prognana iz Hemingvejevog prvog romana, vraća u romantizovanom i idealizovanom obliku u *Pokretnom prazniku*:

Kada sam ponovo ugledao svoju ženu kako stoji pored šina dok je voz ulazio u stanicu prolazeći pored gomile drva, zažalio sam što nisam umro pre nego što sam u životu voleo bilo koga osim nje. [...] Voleo sam nju i nikog drugog i bilo nam je predivno kad smo bili sami. Posao mi je dobro išao i odlazili smo na sjajna putovanja; pomislio sam da smo ponovo nedodirljivi, i tek kad smo se u kasno proleće vratili iz planina u Pariz, ono je ponovo počelo.

(MF: 126)⁴⁴⁸

Simbolička eliminacija tzv. uškopiteljke Hadli iz Hemingvejevog *Sunca* smatra se „Hemingvejevom osvetoljubivom kaznom za njen tajni sporazum s Daf koji je Hemingveja sprečio da doživi seksualno iskustvo” (Barlowe 2002: 29). Hadli, na taj način, postaje odsutno prisustvo u ovom romanu, ali prisutno odsustvo u drugim delima. Glas Hadli je ućutkan u priči „Velika reka sa dva srca”, a njeno odsustvo omogućuje „glorifikaciju usamljeničkog uživanja bez zamršenosti zatočeništva ljubavnog odnosa” (Mandel 2002: 243). Hemingvej, zapravo, dozvoljava Hadli da govori ćutanjem (ibid., 255). Kada Hemingvej s jednim svojim prijateljem govori o pisanju, Hadli povremeno učestvuje u njihovom razgovoru ali se oseća uključenom, tj. delićem njihove bliskosti, za razliku od trenutaka njegovih razgovora s Gertrudom Stajn kojima nije pripadala

⁴⁴⁷ Linda Vagner-Martin takođe kaže da se lik Bret temelji na Daf Tvajzden (Wagner-Martin, prema Barlowe 2002: 28).

⁴⁴⁸ U originalu: “When I saw my wife again standing by the tracks as the train came in by the piled logs at the station, I wished I had died before I ever loved anyone but her. [...] I loved her and I loved no one else and we had a lovely magic time when we were alone. I worked well and we made great trips, and I thought we were invulnerable again, and it wasn’t until we were out of the mountains in late spring, and back in Paris that the other thing started again”.

(MF: 31; 19). Na začelju niza žena kojima je Hemingvej bio oduševljen, Hadli Ričardson do kraja Hemingvejevog života ostaje žensko prisustvo u koje je (pogrešno?) upisivao nevinost i iskrenost.

Hemingvejeva teorija ledenog brega, odnosno izostavljanje najvažnije informacije, se, po svemu sudeći, odnosi i na njegove junakinje koje su prisutne u svojoj odsutnosti, izostavljene kako bi čitaoci pročitali njihov učinak na muškarčevu samoreprezentaciju roda.

4.3.2 Između kategorija: rasna transgresija i *izvođenja ludosti*

Hemingvejeva dela naglašavaju i ambivalentnost ženskog identiteta Hemingvejevih junakinja, tzv. sivu zonu njihovog postojanja, svojevrsno međustanje koje se suprotstavlja njihovoj jasnoj klasifikaciji na kojoj je Hemingvejeva tradicionalna kritika dugo insistirala. Pokušaćemo da pokažemo kako mnoge Hemingvejeve junakinje nije lako smestiti u precizno odeljive kalupe.

Analizirajući Hemingvejevo stvaralaštvo, Mark Spilka skreće pažnju na ženske hibride koji čine mešavinu nesebičnih ljubavnica i otmenih heroína (Spilka 1995: 79). Danijel Traber ukazuje na Hemingvejev subverzivni postupak pozivajući se na teoriju transgresije i diskurzivnih praksi Mišela Fukoa, po kojoj se transgresija sastoji iz ogoljavanja ili otkrivanja granica koje ne bi mogle da postoje ako ne bi bile nepremostive, a transgresija ne bi imala smisla ukoliko bi se granice sastojale iz iluzija i senki. Samo ukoliko idemo do granica, u stanju smo da zamislimo šta nedostaje ili šta je izbačeno (Traber 2005: 33).⁴⁴⁹ U izvesnom smislu, Hemingvejevo delo pokazuje opsednutost graničnim područjima i nejasnim prelazima iz jednog roda u drugi. Radi jasnije analize Hemingvejevih junakinja, naslovni međuprostor će se oslanjati na dva kriterijuma. Polazeći od pretpostavke da se rasa u Hemingvejevom delu dodiruje s drugim obeležjima (rodnog) identiteta, naša analiza će pokušati da prikaže Hemingvejevu naročitu fascinaciju transgresivnom seksualnošću, koja potom poprima oblik privlačnosti ili odbojnosti za njegove junake. Nensi R. Komli i Robert Skouls naglašavaju činjenicu da se seksualne istine za Hemingveja ne nalaze u centru

⁴⁴⁹ Granična područja su proizvod anksioznosti, način kojim se reguliše šta je dozvoljeno, a šta nije (Traber 2005: 34).

standardnih heteroseksualnih praksi, već na marginama. Seksualne istine u Hemingvejevom delu leže na mestu perversije ili „mešanja rasa”, odnosno „tamo gde seksualnost prelazi rasne granice ili narušava društvene tabue” (Comley and Scholes 1992: 269–270). Hemingvejevo delo takođe prikazuje junakinje obolele od neke vrste zdravstvenog poremećaja i pritom se prevashodno poigrava Frojdovim idejama ženske histerije koje ženskost često drže „principom tame, misterije i obmane” (Rosić 2008: 32). Histerija junakinja u Hemingvejevom delu može poprimiti oblik otupelosti, prigušenog nervnog sloma, tipično ženske promene raspoloženja ili nimfomanije, a može se smatrati odgovorom na kućnu zatočenost, odnosno pandanom muškog duševnog sloma izazvanog ratom.

Imajući u vidu Hemingvejevo gradacijsko odvajanje od ekonomije stereotipa ili metonimijskog premeštanja u prikazivanju afričkih domorodaca u delima iz pedesetih godina prošlog veka, konceptima o kojima govori Toni Morison, lik Debe u delu *Kao svitanje* postaje primetan, a Patrik Hemingvej upozorava da bi „svakako trebalo obratiti pažnju na ovu junakinju” (TAFL: 304). Hemingvejeva fascinacija rodnim transformacijama često je povezana s tzv. afričkom primitivnošću. Hemingvej primitivnu Afriku smatra „idealnim mestom seksualnih fantazija” (Fantina 2005: 131), uz stalnu „erotizaciju rasne drugosti” (Eby 2002: 150). Hemingvejev odnos s Debom, afričkom verenicom koja mu obezbeđuje ulaz u Vakamba pleme, od početka ima naglašenu erotizovanu notu. Ona voli da dodiruje kožnu futrolu njegovog pištolja i da je drži čvrsto uz butinu (TAFL: 23; 132; 238). Fetišizacija falusnog pištolja dopunjuje se i fetišizacijom njegovih ožiljaka, a u obrnutom smeru njene glave, vrata i ušiju koje Hemingvej voli da dodiruje (ibid., 52), ili njenih prelepih tvrdih ruku u kojima uživa (ibid., 53). Opis odnosa Hemingveja i Debe prikazuje u kojoj meri je Hemingvej umeo da erotizuje pasuse dela *Kao svitanje* i postavi pitanja prelaženja granica seksualne doličnosti u Africi, s obzirom na to da njegovo udvaranje biva ograničeno prisustvom Udovice (the Widow), Debine majke (ibid., 304):

Devojka je spustila glavu na moje krilo i prstima prelazila preko drške pištolja. Znao sam da želi da prstima idem po liniji njenog nosa i usana i da joj zatim nežno pređem preko linije brade i osetim liniju tamo gde je posekla kosu tako da joj uokviruje lice i da onda pod prstima osetim njene uši i pređem preko temena. U tome je sva delikatnost udvaranja i to

je sve što sam mogao da uradim ako bi Udovica bila prisutna. Ali, i ona je mogla da istražuje, nežno, ukoliko bi to želela.

„Lepoto grubih ruku.”

„Biti dobra žena.”

„Kaži Udovici da ode.”

„Ne.”

„Zašto?”

Rekla mi je i ja je još jednom poljubih u teme. Veoma nežno je istraživala rukama, a onda me je uzela za desnu ruku i prinela je tamo gde je želela da je dodirnem. Privio sam je uz sebe i spustio drugu ruku tamo gde joj je bilo mesto.

„Ne”, rekla je Udovica.

(ibid., 132)⁴⁵⁰

Premda Hemingvej Debi posvećuje čitave pasuse i povremeno je čini *prvom* ženom, on ne zaboravlja na njenu rasnu drugost, a time i njenu dvostruku potlačenost – ona nije samo žena, već i žena nebele rase. Pošto je Deba žena, ali i žena druge rase, čini se da joj Hemingvej s većom lakoćom dopušta seksualnu dominaciju, znajući da je ona kratkog daha. Upravo u trenucima svoje seksualne dominacije, Deba izražava želju da postane Hemingvejeva „poslednja žena, korisna žena, ne samo žena-igračka koju će ostaviti” (ibid., 133). Dok Deba pored Meri „stoji mirno kao vojnik” (ibid., 183), Meri joj ne pridaje mnogo značaja jer nije bele rase, a Hemingvej Debu napušta svaki put kada s Meri „pravi posebnu Afriku” (ibid., 282), i, konačno, kada se po završetku safarija vrati za Ameriku.

Hemingvej spaja pitanja rase, kolonijalizma i roda i u ovom delu koje fikcionalizuje njegov safari u Keniji. Deba, Hemingvejeva afrička verenica, zapravo je njegova ulaznica u svet Vakamba (Wakamba) plemena čiji deo želi da postane. Ejmi.

⁴⁵⁰ U originalu:

The girl had laid her head in my lap and was fingering the pistol holder. I knew she wanted me to trace the outline of her nose and her lips with my fingers and then touch the line of her chin very lightly and feel the line where she had her hair cut back to make a square line on the forehead and the sides and feel around her ears and over the top of her head. This was a great delicacy of courtship and all I could do if the Widow was there. But she could explore too, gently if she wished.

‘You hard-handed beauty’.

‘Be good wife’.

‘You tell Widow go away’.

‘No’.

‘Why?’

She told me and I kissed her on the top of the head again. She explored very delicately with her hands and then picked my right hand up and put it where she wished it. I held her very close and put the other hand where it should be.

‘No’, the Widow said.

Strong ističe da razlog zbog koga se Meri ne opterećuje njegovim odnosom s Debom jeste zato što Deba nije bele rase. Meri instinktivno veruje u sopstvenu privilegovanu poziciju bele američke heteroseksualnosti koja će je zaštititi od seksualne privlačnosti Hemingvejeve afričke ljubavnice, uverena da Deba ne može da ugrozi njenu kulturnu poziciju (Strong 2008: 126). Verujemo da Meri zato kaže da joj ne smeta ukoliko je njen muž s Debom „samo ukoliko nju voli više”, a ionako je odustala od toga da ga disciplinuje jer je potpuno beznadežan (ibid., 215). Želeći i sama da postane deo Afrike koja je toliko opčinila njenog muža, Meri se ošiša tako da liči na žene Vakamba plemena (ibid., 280). Hemingvej ni na koji način ne oseća da bi frizura Meri mogla da zameni Debu, njegovu afričku ženu, razmišlja kako je njegova dužnost da bude s obe žene (ibid., 270), i pravi jasnu razliku između dve Afrike koje Meri i Deba predstavljaju:

Posle izvesnog vremena gospođica Meri došla je u krevet, i ja sam *negde sklonio drugu Afriku i mi smo ponovo napravili našu Afriku*. Bila je to druga Afrika iz koje sam došao i, u početku, osećao sam crvenilo⁴⁵¹ kako mi se razliva do grudi i prihvatio to, i nisam uopšte razmišljao nego samo osećao ono što sam osećao kao i to kako se Meri lepo oseća u krevetu. Vodili smo ljubav jednom, i još jednom, i nakon trećeg puta, tihi i mračni, bez reči i razmišljanja, kao pljusak meteora koji može da se pojavi u jednoj hladnoj noći, otišli smo na spavanje.

(ibid., 282; kurziv A. Ž. K.)⁴⁵²

Kada je bio s Meri, Hemingvej je „morao da uguši autentičnost svog afričkog iskustva”, jer bi tada postajao „samo posetilac u Africi, konstrukcija britanskih kolonista, belih lovaca i zakupnik lovišta” (Strong 2008: 132). Meri ne prihvata lako Hemingvejevu potrebu da se Vakamba plemenu vizualno prikloni i pokušava da zaštiti njegovu reputaciju koju ima u američkoj literarnoj tradiciji i koja se zasniva na jakoj reprezentaciji bele muškosti. Razlog zbog kog nije želeo da ovo delo objavi za života

⁴⁵¹ U delu *U podnožju Kilimandžara* se umesto “the red spilling” navodi izraz “the old splitting” (doslovno: „stara podvojenost”) (UK: 410), kojim se ukazuje na Hemingvejev običaj iz prošlosti da voli dve žene istovremeno.

⁴⁵² U originalu: “After a while Miss Mary came in to the bed and *I put the other Africa away somewhere and we made our own Africa again*. It was another Africa from where I had been and, at first, I felt the red spilling up my chest and then I accepted it and did not think at all and felt only what I felt and Mary felt lovely in bed. We made love and then made love again and then after we had made love once more, quiet and dark and unspeaking and unthinking and then like a shower of meteors on a cold night, we went to sleep”.

možda se krije u potencijalno problematičnoj tematici dela – „mešanju rasa, prihvatanju kulture afričkog plemena i potrebi da se odbaci bela rasa” (ibid., 134). Hemingvej razume da bi se njegovo shvatanje sopstva promenilo u zavisnosti od izbora jedne ili druge žene: Deba mu obezbeđuje zvaničan ulaz u Vakamba pleme preko njihove veridbe, a Merina uloga sastoji se u tome da ga kao glas bele kulture, podseti da ne bi trebalo da „ode predaleko”. Meri je razumela Hemingvejevu potrebu da postane deo sredine u kojoj bi se u određenom trenutku našao pa je tolerisala njegovu afričku romansu. Meri, međutim, u naletu ljubomore piše zamišljeni govor kojim se obraća svim ženama koje misle da njenog muža mogu usrećiti više od nje. Meri naglašava da je govor namenjen isključivo belim ženama i da se ne odnosi na njegovu verenicu ukoliko će Deba zadržati status „dodatne žene” (TAFL: 98), kao i da joj je drago što Hemingvej ima takvu verenicu i što je „sve tako jednostavno u podnožju planine” (ibid., 99). Ništa nije jednostavno u Hemingvejevoj prozi, koja i ovog puta preispituje stanovišta esencijalizma, i, u izvesnoj meri, podržava performativni konstruktivizam po kome ne postoje suštinski jasni atributi muškaraca ili žena, roda ili rase.

Debina seksualna oslobođenost ne čini se *stvarnom* u smislu da nije istorodna seksualnoj oslobođenosti Novih žena s početka XX veka. Njena erotska privlačnost pojačana je Hemingvejevom namernom erotizacijom teksta, a u osnovi njegovom fetišizacijom žena druge, nebele rase. Osim ukoliko detaljnije ne istražimo seksualne običaje Vakamba plemena, što prevazilazi okvire ovog rada, ne možemo sa sigurnošću tvrditi u kojoj meri je seksualna sloboda afričke Debe *realna*, a Hemingvej nam kaže kako su „stvari u Africi istinite samo u ranu zoru, a lažne već do podneva” (ibid., 179). Osim Hemingvejevih uživanja u seksualnim zadovoljstvima u Africi, Hemingvej se zadržava i na drugim rasnim opisima. Očigledno na strani imperijalističkih kolonizatora, Hemingvej vidi Afriku kao „igralište na koje polaže apsolutno pravo” (Fantina 2005: 134). Premda bismo u ovakvom Hemingvejevom stavu mogli prepoznati strah od *drugog*, Hemingvejevo delo *Kao svitanje* implicira Hemingvejev „neodređen pokušaj da sebe učini drugim” (ibid., 140–141),⁴⁵³ ali i njegovu prostu ravnodušnost (ibid., 143). Podržavajući ovo tumačenje koje se umnogome razlikuje od rasističkih optužbi na račun pisca, verujemo da se odgovor na pitanje kako Hemingvej razume Afriku nalazi baš u

⁴⁵³ U originalu: “an attempt at self-othering”.

njegovim rečima da je „afrički svet nestvarnosti okrutan stvarni svet koji je sazdan iz nerealnosti realnog” (TAFL: 118).

Osim rasom, ženina drugost može biti označena nejasnošću koja je bliska *ženskom problemu*. Američka bezimena žena iz priče „Mačka na kiši” (“Cat in the Rain”) može biti predstavница prigušene ženske histerije ili tzv. mistike ženstvenosti za koju je po Beti Fridan odgovorna Frojdova biologistička teorija. Hemingvej mističnost ženskog iskustva u priči kontrastira s verbalnom tišinom Džordža, muža junakinje. Džordžovo potpuno odsustvo empatije, sada postaje odbrana od poplave njenih tipično ženskih emocija koje god one bile.⁴⁵⁴ Priča „Mačka na kiši” mogla bi se čitati u ključu *Sopstvene sobe* Virdžinije Vulf jer američka žena zapravo ne želi da bude samo refleksija svog muža. Dok Džordž insistira na njihovoj identičnosti, „žena zahteva razliku” (Tyler 2002: 71). I dok tzv. ginekološka čitanja priče u kojima mačka predstavlja „dete koje žena priželjkuje” (Lodge, prema ibid., 73) i dalje u tradicionalnim tumačenjima priče preovlađuju, fokus priče potrebno je skrenuti s ispitivanja mogućih simboličnih značenja mačke i razumeti da je Hemingvej kadar da stvori feminističku junakinju nezadovoljnu tipično ženskom situacijom, odnosno njenim zatočeništvom.

Naglašavajući tumačenja Hemingvejevih tzv. sporednih junakinja, Čarls Nolan Mlađi upozorava da pri analizi Helen Ferguson, bolničarke u romanu *Zbogom oružje*, postoji više mogućih pristupa. Njeni emotivni ispadi mogli bi se pripisati prijateljskom brigom za Ketrin, prethodnim lošim ljubavno-seksualnim iskustvima, seksualnom ambivalencijom, homoerotskim nagonima ili nekontrolisanim tipično ženskim promenama raspoloženja.⁴⁵⁵ Ne verujući u iskrenost ljubavi između Ketrin i Frederika Henrija, Helen se čini očvrsлом od prošlih iskustava jer upozorava da se njih dvoje nikada neće venčati „jer će se svadati pre braka, ili će najpre umreti, ili će se svadati pa onda umreti” (FTA: 98). Helen pokazuje čudnovatu brigu za zdravlje Ketrin (ibid., 99), nije oduševljena kada se Henri vrati s fronta i preotme joj Ketrin, sva se zacrveni od plača posle histeričnog napada kada objavljuje da Henrija mrzi jer je „bestidni lažni Amerikanac u italijanskoj uniformi” (ibid., 220), smiruje svoju samoprozvanu

⁴⁵⁴ U biografskom čitanju priče, glavna junakinja za Keneta Lina predstavlja samog Hemingveja jer je u vreme pisanja priče bio vrlo depresivan zbog narušene životne rutine rođenjem prvog sina Bambija (Lynn 1987: 252–253).

⁴⁵⁵ Iz predavanja „Helen Ferguson i prijatelji u romanu *Zbogom oružje*” (“Helen Ferguson and Friends in *A Farewell to Arms*”), održanog 24. juna 2014. godine na Šesnaestoj konferenciji Hemingvejevog društva, San Servolo, Venecija, Italija.

nerazumnost samo kako bi ponovo postala nerazumna prijateljica koju Ketrin teši i kojoj obećava da je neće ostaviti samu (ibid., 221). Helen Ferguson idealno oslikava performativnost rodnog identiteta i svesno manipulisanje stereotipnim ulogama žene. Baš kao Ketrin u odnosu s Henrijem, Helen zauzima međuprostor ili sivu zonu upravo svojim „izvođenjima ludosti” (Traber 2005: 32). Njeno stanje, u izvesnoj meri, nastaje kao posledica rata jer muškarci umiru, a njena se uloga svodi na brigu o ranjenicima. Helen Ferguson konačno biva zatočena između kategorija jer njeno ponašanje asocira na narušeno zdravlje, stanje u koje ne dospeva zbog samo jednog uzroka. Tumačeći Hemingvejeve junakinje Bret, Ketrin i Mariju, Čarls Nolan Mlađi postavlja psihijatrijske dijagnoze jer svaka od njih tri pati od jednog tipa traumatske neuroze. U tom ključu, Ketrin iz romana *Zbogom oružje* pati od depresije, s obzirom na njeno slabo psihofizičko stanje, razbijene iluzije, morbidnu opsesivnost smrću, tmurnost i razdražljivost (Nolan Jr. 2009: 106–110). Bret iz romana *Sunce se ponovo rađa* pati od poremećaja ličnosti⁴⁵⁶ zbog koga se pokazuje impulsivnom, nestabilnom, usamljenom, depresivnom, anksioznom, samodestruktivnom i izrazito promenljivom (ibid., 112–115). Marija iz romana *Za kim zvono zvoni* pati od „duševnog sloma kao posledice rata”, traume koja je na početku bila manifestovana njenom verbalno-emotivnom paralizom i otupelošću (ibid., 116–117).

Neujednačenost u Hemingvejevom prikazivanju ženske figure pokazuje da njegove junakinje nisu samo objekti muške seksualne fantazije, već i žene rastrojene ratom i sveopštom krizom vrednosti na početku XX veka. Mnogo posle nastanka ovih junakinja, Hemingvejeva priča „Smrti nema” (“Nobody Ever Dies”) gradi još jednu Mariju koja, pošto joj rođeni brat pogine a nju uhvate kao ratnog taoca, histerično uzvikuje da će joj mrtvi pomoći. Iako se drugima čini ludom, ona pronalazi neku čudnu veru upravo u trenutku kad joj je potrebna:

Sedela je, leđa prikovanih za naslon sedišta. Na čudan način, delovala je samopouzdanom. Bilo je to isto ono samopouzdanje koje je jedna njena vršnjakinja pre nešto više od petsto godina osećala na trgu grada Ruana. Marija nije o tome razmišljala. Niti je iko drugi u kolima o tome razmišljao. Dve devojke, po imenu Jovanka i Marija nisu imale ništa zajedničko do tog iznenadnog i čudnog samopouzdanja koje ih je

⁴⁵⁶ Neki od drugih naziva poremećaja ličnosti – *Borderline Personality Disorder* – u originalu: nymphomania, sexual deviation, psychosexual disorder, sexual addiction (Nolan Jr. 2009: 114).

obuzelo kada im je bilo potrebno. Ipak, svim policajcima u kolima bilo je neprijatno povodom Marije sad kada je sedela pravih leđa, lica obasjanog svetlošću lampe.

(CSS: 480)⁴⁵⁷

Prethodna analiza izvesnih Hemingvejevih dela potvrđuje istraživanje Džulijet Mičel o društvenoj konstrukciji i rodnom obeležavanju ženske histerije. Iako uvek iznova feminizovana još od XVII veka, histerija se naročito od Velikog rata transformisala u parodiju ultraženskosti, imajući u vidu da je muška histerija morala da nestane i dobije naziv traumatske nervoze. Hemingvejeve junakinje koje se transgresivno odnose prema sopstvenoj seksualnosti pokazuju da su karakteristike histerije postale ženske.

Svaka vrsta transgresivnog ponašanja Hemingvejevih junakinja im donosi neku vrstu kazne, tj. epitet histerije, bolesti ili ludosti, s obzirom na to da njihov autor uvek ima u vidu viktorijanske društvene normative u vezi s konstrukcijama muških i ženskih sfera delovanja.

4.3.3 Skup naročitih osobina ili *hemingvejske* žene

Hemingvejske junakinje koje se odlikuju mešavinom naročitih osobina mogle bi se, radi sistematičnog razumevanja Hemingvejevog dela, razdvojiti u tri zasebne kategorije. Prvo, junakinje u Hemingvejevom vrednosnom sistemu mogu biti *idealne* pre svega po fizičkom izgledu, ali osim lepote moraju imati i neka druga svojstva zbog kojih su privlačne junacima i zbog kojih se najviše približavaju Hemingvejevoj kategoriji *ćerke*.⁴⁵⁸ Zatim, junakinje mogu biti idealizovane od strane junaka koji njihove nedostatke pretvaraju u mesta seksualne radosti, što Hemingveju dozvoljava mogućnost da se opovrgne važnost normativno priyatnog fizičkog izgleda žene. Treću

⁴⁵⁷ U originalu:

“She sat there holding herself very still against the back of the seat. She seemed now to have a strange confidence. It was the same confidence another girl her age had felt a little more than five hundred years before in the market place of a town called Rouen.

Maria did not think of this. Nor did anyone in the car think of it. The two girls named Jeanne and Maria had nothing in common except this sudden strange confidence which came when they needed it. But all of the policemen in the car left uncomfortable about Maria now as she sat very straight with her face shining in the arc light”.

⁴⁵⁸ Hemingvej kaže da čitavog života žali što nema ćerku (SL: 280; 343; 555).

grupu junakinja čini specifičan skup tipično maskulinih i femininih osobina.⁴⁵⁹ Seksualna oslobođenost Nove žene samo je jedna od tema na koje Hemingvej upućuje, s obzirom na to da Hemingvejeve junakinje prikladno pokazuju ambivalentnost graničnih područja, po pravilu imaju osobine oba pola viktorijanskog binarizma – *andela* i *čudovišta*.

Hemingvejeve junakinje-lepotice ne mogu se samo odlikovati privlačnim fizičkim izgledom da bi bile *hemingvejevske*. Pored plave ili crne kose, dugih nogu ili pak androginog izgleda (Fantina 2005: 113), one često traže potvrdu ljubavi od svojih muškaraca ili su, pak, seksualno oslobođene. Ketrin iz romana *Zbogom oružje* je visoka, plava žena, zagasitog tena, sivih očiju (FTA: 18), ali ona Henrija ne osvaja samo lepotom. Ona „podrhtava u Henrijevom naručju” (ibid., 84) i upravo je to ono što je čini naročitom. Dok vešto manipulira svojom ludošću, Ketrin razume da prepuštanjem muškarcu paradoksalno zauzima poziciju dominacije jer on tako postaje žrtva njene igre. U skladu s konceptom mimikrije Lis Irigaraj, Ketrin smišljeno preuzima nametnutu ženskost kako bi na trangresivan način razotkrila mehanizme koji je tlače. Njeno obitavanje u međuprostoru uloga majke, sestre, bolničarke⁴⁶⁰ i ljubavnice čini je, možda, predmetom muške fantazije, ali i samosvesnom ženom neobične mešavine osobina. Uprkos analizama Džudit Feterli ili Leslie Fidera koji je označavaju kao jednodimenzionalnu i pokornu, možemo je smatrati nezavisnom, samosvesnom ženom koja svesno bira da voli Henrija. U novijim istraživanjima romana *Zbogom oružje*, Ketrin predstavlja „unapređenu verziju Bret, koja objedinjuje majčinske i erotske attribute” (Sanderson 1996: 180).

Mari i Hari u romanu *Imati i nemati* predstavljaju „jedini sredovečni ljubavni par u Hemingvejevom delu, a možda i celokupnoj američkoj književnosti” (Spilka, prema Moreland 2002: 83). Za razliku od mnogih drugih Hemingvejevih junakinja,⁴⁶¹ Mari je seksualno zadovoljena žena kojoj muž želi da se vrati uprkos njenim fizičkim nedostacima (THHN: 44). U kontrastu s lepim Hemingvejevim junakinjama, Mari je „velika žena”, dugačkih nogu ali velikih šaka i širokih kukova (ibid., 81). Ono zbog

⁴⁵⁹ Hemingvej podeljen stav prema ženama nasleđuje od Radjarda Kiplinga (Wilson, prema Spilka 1995: 122).

⁴⁶⁰ Biti bolničarka znači postati deseksualizovana žena-majka (Paulin, prema ibid., 216). Iako je mnogi kritičari smatraju nerealnim književnim likom, Mark Spilka upozorava da je Ketrin istovremeno „objekat i subjekat muških fantazija u koje verujemo” (Spilka 1995: 220).

⁴⁶¹ Margot („Kratki srećni život Fransisa Makombera”), bezimena žena („Mačka na kiši”), Helen Ferguson (*Zbogom oružje*), Helen („Snegovi Kilimandžara”), Helen (*Imati i nemati*).

čega ona zauzima posebno mesto u Hemingvejevom delu jeste činjenica da se i „na samu pomisao na svog muža seksualno uzbudi” (ibid., 82). Već po samom izlasku ovog romana primećeno je da je Hemingvejevo „histerično uzdizanje seksualne snage forma sentimentalizma”, kao i da Hemingvej prikazuje ženu „onakvom kakvom bi je sam želeo” (Kronenberger, prema Meyers 2005a: 184). Ne samo da Hari idealizuje svoju ženu zbog njenog odnosa prema njemu, već i Hemingvej seksualno idealizuje Harija kako bi veličao mušku moć. Već ukoliko ga uporedimo s drugim Hemingvejevim ljubavnim parovima u okviru istog romana, autentičnost prenaglašene ljubavi Harija i Mari čini se lažnom. Ali, kriterijumi uverljivosti književnog lika jesu promenljivi, osim što neretko zavise od moralnih uverenja samih čitalaca. „Mrtva iznutra” posle Harijeve smrti, Mari je „ispunjena mržnjom i prazninom”, sećajući se trenutaka kada je s mužem „grcala od sreće” (THHN: 177–178). Svesna Harijeve idealizacije njenog „velikog i ružnog tela”, Mari sluti da neće upoznati nijednog drugog muškarca koji bi joj se na isti način obraćao, a „već će vremenom dokučiti šta noću da radi u ovom prokletom životu” (ibid., 179). Da je patnja književno uverljivija od sreće, pa i seksualne, možda je pre znak modernog doba nego stvaralačke sposobnosti Ernesta Hemingveja. Posle uverenja feminističke kritike o izrazito ženomrzačkim tekstovima muških pisaca gotovo da je nemoguće poverovati da Mari može uistinu biti slobodna žena, neunižena i nezatočena glorifikacijom muške seksualne snage. Ako roman *Imati i nemati* čitamo na primer u svetlu istraživanja Kejt Milet, Harijevo viteštvo i romantično-seksualna ljubav predstavljaju samo ustupak koji muškarac čini kako bi mogao da emotivno manipuliše ženom. Ukoliko, međutim, ljubav Mari i Harija posmatramo kao primer uspešnog recipročnog odnosa između muškarca i žene koji predlaže Simon de Bovoar, onda junakinja uspeva da prevaziđe žensku erotsku pasivnost.

Renata u romanu *Preko reke i u šumu* predstavlja *hemingvejevsku* mešavinu viktorijske i Nove žene. Kritičke ocene njenog lika koje pokušavaju da je kategorizuju podsećaju na „Hemingvejev pokušaj da odvoji dolično od sramotnog ponašanja” (Keener 2013: 44). Možda je Hemingvej podsvesno anticipirao podelu kritike u vezi s Renatinim likom na dve grupe koje je već dugo drže kurvom ili groficom (ibid., 58). Tradicionalna tumačenja posmatraju ovu junakinju kao „simbolično udvostručavanje Ričardove mladosti” (Baker 1956: 283; Fleming 1996: 129), „nežnu obezličenu muzu” (Wagner-Martin 2007: 173), ili ženu koja se u

potpunosti pokorava željama ljubavnika (Rovit 1963: 23). Pre nego viktorijanski *kućni anđeo*, Renata bi mogla biti „žena koja oseća strastvenu želju” (passionately desiring woman) koja stoji van normativnog društva i prkosi pravilima koja su joj određena. Njena seksualna nezasitost čini je sličnom prostitutki, „jednom od najstrašnijih viktorijanskih društvenih čudovišta” (Greven 2005: 29). Renata svesno razotkriva granice viktorijanske ženske doličnosti, mita romantične ljubavi protiv koga se snažno bore Džudit Feterli i Kejt Milet. Ona, takođe, pokazuje da rod nije ništa drugo do proces ponavljanja u značenju u kom ga upotrebljava Džudit Batler. Renata nudi Ričardu fantaziju koju želi, ali istovremeno transgresivno izvodi sopstvenu seksualnost smatrajući je „strateškom igrom” (Traber 2005: 33). Baš kao Ketrin iz romana *Zbogom oružje* ona „verbalno menja svoje kostime” (ibid., 31) i dekonstruiše svoj rod koji se neprestano izgrađuje. Pošto je seksualna želja stereotipno muška, njena seksualna glad se ispostavlja subverzivnom. Renata je Ričardu inspiracija, poslednje otelotvorenje mladosti i seksualnosti koje vidi pred smrt koju očekuje. Naša ispitivanja pokazuju da se Ričard nada da će „uz pomoć svog saosećajnog slušaoca da postane besmrtni” (Sanderson 1996: 190). Nismo skloni da ovaj roman posmatramo kao „objekat piščeve samoizdaje” (Rosenfeld, prema Meyers 2005a: 300), već pre kao studiju rodnih i kulturnih konstrukcija koje se suprotstavljaju čovekovim podsvesnim, ne samo seksualnim, željama. Mark Spilka Renatu iz romana *Preko reke i u šumu* naziva „hibridnim likom” (Spilka 1984: 129), a Bikford Silvester „složenom figurom” (Silvester 1986: 73). Slažući se s njihovom ocenom, verujemo da Renata zauzima značenjski međuprostor u Hemingvejevom delu koji bi se mogao opisati zbirom stvarnih i izmaštanih međusobno suprotstavljenih atributa. Nije li čovekova suštinska neodredivost njegova glavna osobina, baš kao što Hemingvejeve junakinje mogu istovremeno posedovati tipično muške i tipično ženske osobine?

Karmen (Carmen), Hemingvejeva junakinja dela *Opasno leto*, a žena matadora Luisa Migela Dominkina i sestra matadora Antonija Ordonjeza, izuzetno je „lepa i smirena, radosna spolja” (DS: 101), dok iznutra ima snagu *pravog* muškarca da izdrži borbu između muža i brata. Postoji nešto u Hemingvejevim junakinjama što se ne može tumačiti u svetlu moralnosti i normalnosti utemeljenih još u XIX veku, nešto što bi mogla biti njihova konačna neodređenost ili „skup naročitih osobina”.

Mada je teško odoleti traženju više ili manje direktnih paralela između Hemingvejevih junakinja i vraćati se na one junakinje koje hronološki u njegovom delu prve nastaju, njegovim kasnijim ženskim likovima trebalo bi dozvoliti pravo na specifičnu različitost. Ukoliko Hemingvej svojom unutrašnjom intertekstualnošću poziva čitaoce da njegovu junakinju koja se zove Ketrin, Marija ili Helen nazove kolektivnom junakinjom, ona je, ipak, mnogostruka. Možda je baš višestrukost Hemingvejeve junakinje osobina na osnovu koje Hemingvej podriva sliku žene kao ogledala za muškarca i dozvoljava razliku unutar razlike.

4.4 Mogućnost muško-ženske komunikacije

Kvalitet muško-ženskog sporazumevanja u Hemingvejevom delu, uz autorovo dramsko tretiranje dijaloga, uvodi sumnju u mogućnost komunikacije između muškaraca i žena uopšte. Dijalog bi po svojoj definiciji trebalo da podrazumeva uspostavljanje komunikacije, ali u Hemingvejevom delu on je često sredstvo razdvajanja onih koji se njime služe. Kompleksnu Hemingvejevu prozu pokušaćemo da ispitamo kroz uža polja komunikacije: uspešno i neuspešno razumevanje među junacima; značenje i vrste braka; i razliku između verbalizovanih i neverbalizovanih sadržaja svesti junaka, izgovorene i neizgovorene misli.

Hemingvejev govor ćutnje objasniće se u kontekstu uloge jezika u modernizmu, Hemingvejevog tzv. muškog stila, i dijalektike pokazivanja i prećutkivanja. Hemingvejev fiktivni svet emotivno je intenzivan uprkos njenoj verbalnoj tišini. Na opštem planu Hemingvejevo delo pokazuje da „intenzivno iskustvo izbegava jezik” (Simić 1999: 113), a na individualnom da se otežanost suštinskog sporazumevanja muškaraca i žena može dovesti u vezu s pokušajima verbalizacije nesvesnog. U Hemingvejevom delu postoji „ironični jaz između očekivanja i ispunjenja, pretvaranja i činjenice, namere i pojedinačnih postupaka, poslate i primljene poruke” (Halliday 1962: 65). Hemingvejeve priče vrve od „nervoznih pritisaka pojedinačnih konverzacija” (Gurko 1968: 191), stalno se vraćaju na izjalovljenu komunikaciju između muškaraca i žena i „hvataju momente u kojima muškarci i žene prestaju da slušaju jedni druge” (Sanderson 1996: 190).

4.4.1 Pogled na razumevanje

Razumevanje ili dobra komunikacija među Hemingvejevim junacima i junakinjama obično se javlja u dva vida: protagonisti od svog odnosa grade posebnu *kliku* i definišu je po principu kontrasta u odnosu na sve *druge* koji tu ne pripadaju; ili upravo činjenica da se odlično razumeju počinje da predstavlja problem jer ne znaju šta bi sa saznatom istinom, proisteklom iz tog međusobnog odnosa, činili.

U romanu *Sunce se ponovo rađa* Lejdi Bret Ešli se dosledno, kad god je u nedoumici, okreće Džejku Barnsu kao nekom ko je najbolje razume. Dok se sami voze taksijem, Bret Džejka uspeva da obavesti da se „već neko vreme oseća očajno” (SAR: 21), i moli da razume zašto s njim ne može ni da pokuša da bude bliska jer se „sva istopi kada je on dodirne” (ibid., 22). Pošto zna da „ne postoji ništa drugo u šta bi gledala na isti način kao u njegove oči”, Bret se plaši i „ne želi da kroz isti pakao ponovo prolazi”. Imajući u vidu prirodu Džejkove seksualne rane,⁴⁶² Bret sugerije da nikad neće moći da svoju strast i aktualizuje, a on je moli da o tome ne govore jer bi „to što mu se dogodilo trebalo da bude smešno” (ibid., 23). Posle vremena provedenog s grofom Mipipopolosom, Bret posećuje Džejka usred noći kako bi mu rekla da je grof „jedan od njih” (ibid., 28) i na taj način podvukla dihotomiju *mi* i *drugi*, ali i kako bi Džejku, još jednom, priznala da je zaljubljena u njega, doslovno se tresla od sentimentalnosti i ponovo otišla (ibid., 29). Kada odlazi s Robertom Konom na izlet, Bret se ne pojavljuje na dogovoreni sastanak s Džejkom (ibid., 36) jer je sigurna da se njihov odnos time nimalo neće promeniti. Kada se obrnu uloge i Džejk njoj izjavljuje ljubav, Bret sada njega moli da ne razgovaraju o tome (ibid., 49). Molba da se s pričom prestane ovde je siguran znak da se junaci, zapravo, veoma dobro razumeju, premda to gotovo nikad ne znači da zbog te činjenice njihov odnos postaje zreliji. Razumevanje koje postoji između Džejka i Bret Hemingvej prikazuje instinktivnom odlikom koje se junaci ne mogu osloboditi uprkos spoljašnjim događajima u njihovim životima. U eskapističkoj epizodi pecanja s Bilom, Džejk ne želi da govori o Bret (ibid., 108), a jednom drugom prilikom kada posmatra prelepu Bret „ima osećaj da se dešavaju stvari koje on ne može da spreči” (ibid., 127) i tako govori čitaocima da nad svojim emocijama prema Bret nema kontrolu. Džejk počinje da mrzi Roberta Kona jer ga podseća na (njegovu

⁴⁶² Videti: 6.6.2.

sopstvenu) patnju (ibid., 158). Bret ponovo u Džejku pronalazi slušaoca pošto se zaljubi u matadora Pedra Romera. Ona, inače, Džejku obrazlaže zašto se oseća kao kučka i naglašava da „žena ima najrazličitije probleme” (ibid., 159–160). Šta god da čini i kuda god da ide, Bret se dosledno vraća Džejku, i uvek zastane na istoj tački razumevanja. Ona dolazi kod njega i kada želi da s njim podeli sreću izazvanu Pedrovim uspesima (ibid., 180). Čak i ukoliko se fizički distancira od Bret, Džejk dobija njen telegram da je u nevolji (ibid., 209) i ne može od nje ni doslovno da pobegne. Pošto ga obavesti o razlozima prekida veze s Pedrom, tj. o Pedrovoj želji da od nje napravi pravu ženu, Bret, po ko zna koji put, moli Džejka da ne govore više o tome (ibid., 212–213).⁴⁶³ Asocijativno vraćajući čitaoce na scenu u taksiju s početka romana, Hemingvej poslednji razgovor Džejka i Bret ponovo stavlja u taksi i bira ironičan kraj:

„O, Džejk,” reče Bret, „moglo nam je biti tako divno zajedno.”
 Pred nama je bio jedan saobraćajac u suroj uniformi koji je s postolja upravljao. Podigao je palicu. Auto naglo uspori i Bret se privi uz mene.
 „Da”, rekao sam. „Zar nije lepo misliti tako?”

(ibid., 216)⁴⁶⁴

Ambivalentnost navedenog dijaloga s kraja romana *Sunce se ponovo rađa* se, jednim delom, sastoji u paradoksalnim tekstualnim signalima. Ukoliko je podignuta palica policajca falusni simbol, Džejku nije dozvoljeno da zaboravi na sopstvenu nedostatnu muškost. Bret, s druge strane, ne može u potpunosti da bude oslobođena maskulinocentričnog diskursa koji je podređuje jer se privija uz Džejka i izražava želju da se s njim spoji.

U romanu *Zbogom oružje* Hemingvej slika ljubavni par koji svojim ujedinjavanjem čini celinu odvojenu od drugih likova u romanu. Pošto Frederika Henrija obavesti o trudnoći, Ketrin izražava želju da njih dvoje ne dozvole da se „nikada namerno pogrešno razumeju”. Ketrin insistira da se njih dvoje razlikuju od

⁴⁶³ U originalu: ‘Oh, hell!’ she said, ‘let’s not talk about it. Let’s never talk about it’; ‘Oh, let’s not talk about it; ‘Don’t let’s ever talk about it. Please don’t let’s ever talk about it; ‘But, oh, Jake, please let’s never talk about it’.

⁴⁶⁴ U originalu:

‘Oh, Jake,’ Brett said, ‘we could have had such a damned good time together.’

Ahead was a mounted policeman in khaki directing traffic. He raised his baton. The car slowed suddenly pressing Brett against me.

‘Yes.’ I said. ‘Isn’t it pretty to think so?’

drugih i kaže da „ne želi da radi stvari na način na koji to rade drugi”, kao i da ukoliko se bilo šta ispreči između njih, imaće i dalje svet koji su stvorili (FTA: 125). Ketrin i Henri se nalaze na jednoj strani, a svi ostali na drugoj. Kada nije s njom Henri se oseća „kao da nema ničeg na svetu” (ibid., 228) i pita se da li bi se osećao gore ukoliko bi ona umrla, i zapravo otvara pitanje zavisnosti od nje i dovođenja sebe u poziciju potpune pasivnosti. Za razliku od Džudit Feterli koja roman *Zbogom oružje* vidi kao instrument seksualne politike koji ženu pretvara u *drugost* bez reciprociteta, verujemo da je Henri žrtva prekomerne svesti o smrti na opštem nivou, saznanja koje prevazilazi njegov pol i rod.

U priči „Posle letovanja na moru” devojka obaveštava svog mladića Fila da ga ostavlja na neko vreme zbog druge devojke. Pošto Fil nije spreman da odmah prihvati ovu promenu, „žena prva razbija tišinu” (Nolan Jr. 2001: 56). Ova priča dobija epitet malog remek-dela zbog dubine psihološkog prikaza ljubomore muškarca (ibid, 64). Pretežno se koristeći dijalogom, Hemingvej podvlači vezu između homoseksualnosti i izdaje, i vraća čitaoce na pitanja rodnog esencijalizma i konstruktivizma. Ono što po mišljenju junakinje iz priče čini njihovu situaciju nepodnošljivom jeste činjenica da se jako dobro razumeju – ona *zna* da on *zna* da nikada ne bi mogla da ga ostavi zbog drugog muškarca, kao i da „kada se već tako dobro razumeju ne bi trebalo da se pretvaraju da se ne razumeju”. Dok se njoj srce slama što mora da ga ostavi, on „zna da ona mora da ide” (CSS: 303). Pozivajući se na važnost stvari koje su radili zajedno, Filova devojka zahteva od njega da razume i ovaj njen čin, podsećajući ga da se „ljudi sastoje od raznih stvari”, mada uverena da on to već zna. Premda Fil nije u stanju da odmah savlada svoja pomešana osećanja – njegova ogorčenost proističe iz ubeđenja koje podvrstu seksualnog ponašanja označava perverzijom – on razume da će se ona konačno vratiti njemu i ispričati mu kako je bilo (ibid., 304). Koliko god Filu bilo teško da kao *pravi* muškarac razume lezbejske porive svoje devojke, on prihvata njenu potrebu za novim seksualnim uzbuđenjima jer bi upravo na taj način njegovo pisanje moglo da bude kreativnije. Iako štetan za njegovo osećanje normativne muškosti, njen izbor lezbejske ljubavi mu omogućuje novi materijal za buduću priču, ali i još veće razumevanje seksualne ambivalencije, svoje i tuđe. Fil internalizuje društvenu konstrukciju perverzija kao marginalizovanih u okvirima heteroseksualnog

monogamnog braka, ali je istovremeno očaran mogućnostima alternativnih reprezentacija seksualnosti.

U gotovo direktnoj vezi s ovom pričom, pisac Filip u priči „Uzmi psa vodiča” (“Get a Seeing-Eyed Dog”) predlaže svojoj ženi da nekud otputuje i, pošto se vrati, ispriča mu o novim iskustvima. Iako razume da on želi da ona ode zato što bi se tako zabavila umesto da se pretvori u psa vodiča slepom muškarcu, ona počinje da plače jer ne želi da ga ostavi „da sam spava s tim jastukom” (ibid., 490). Pošto je uveri da će se sve srediti, Filip nastavlja da razmišlja kako da je pošalje na put, a da je ne povredi (ibid., 491). Hemingvejev junak ovde pokazuje da zna da razumeti znači videti istinu, kao i da istina nosi pretežak teret bola.

Do uspešne komunikacije među Hemingvejevim junacima ne dolazi samo unutar ljubavno-seksualnih parova, već i u okviru bratsko-sestrinskih incestuoznih odnosa. Odnos Nika i njegove sestre Litles (Litless) u priči „Poslednja dobra zemlja” (“The Last Good Country”) temelji se na odvojenosti njihove klike od *drugih*. Litles naglašava kako su njih dvoje „drugačiji od drugih” (ibid., 534), kao i da su „drugi možda ljubomorni na njih” (ibid., 538).

Gotovo u skladu idejom bel huks da muškarci i žene treba da dele zajedničko razumevanje stvari (huks 1997: 284), ali i da je „kontekst tišine raznolik i višedimenzionalan” (ibid., 273), dijalog između Hemingvejevih junaka i junakinja nije uvek izraz oslobođanja. Možda bi se oni približili sopstvenoj celovitosti kada bi poslušali savet bel huks da je „ljubav značajan izvor snage u trenucima kada se čovek susreće s pitanjima pola” (ibid., 287).

4.4.2 Pogled na nerazumevanje

Nerazumevanje među Hemingvejevim junacima i junakinjama često se javlja u vidu razbijenih iluzija, seksualne nelagode, lingvističke konfuzije, „pričanja različitim jezicima” ili straha od promene.

S obzirom na njen eksplicitno seksualni sadržaj, Hemingvej je 1938. godine bio primoran da Maksvelu Perkinsu objasni zbog čega priču „Gore u Mičiganu” (“Up in Michigan”) ne želi da izbac iz zbirke *Snegovi Kilimandžara*. Hemingvej, naime, insistira da je priča tužna, „nipošto prljava kako bi se nekim čitaocima mogla učiniti”

(SL: 468). Priča se odigrava u Hortons Beju (Hortons Bay), palanačkoj sredini poznatoj po uzgajanju stoke i drvodeljskoj industriji. Junakinja Liz Kouts (Liz Coates) sve češće razmišlja o Džimu Gilmoru (Jim Gilmore) koji joj „uopšte ne liči na kovača”. Već na samom početku priče, Hemingvej kontrastira opise njihovog fizičkog izgleda i naglašava da je Liz „najčistija devojka”, a da Džim ima velike brkove i velike ruke (CSS: 59). Iako i sama već neko vreme priželjkuje seksualno iskustvo s njim, Liz konačno biva preplašena, a njen se strah pojačava zajedno sa senzacijama bola i neprijatnosti (ibid., 61). Neuobičajeno za Hemingvejev stil koji je poznat po specifičnoj vrsti verbalnog potiskivanja, ova priča se zadržava na opisima seksualnog čina. Prvo seksualno iskustvo moralo je biti veoma važno za Liz, doličnu devojku iz male sredine koja se prvi put zaljubljuje u muškarca i zbog toga se na trenutak čak oseti bolesnom i slabom (CSS: 60). Kada se sve konačno završilo, njen plač, kao i izmaglica koja se spustila, sigurni su znaci njene unutrašnje hladnoće i bede. Osećala se „kao da više nema ništa” (ibid., 62). Imajući u vidu njegovo nabusito pokazivanje lovine pred drugim muškarcima koji mu se zbog toga dive i alkohol pod čijim je dejstvom bio, Džim, predstavnik normativne falocentrične muškosti, zasigurno je nije mogao razumeti. U liku Džima Hemingvej je prikazao muškarca koji svoju falusnu moć sprovodi ne obazirući se na potrebe žene koju konstruiše kao potčinjenu *drugu*. Uz „veliku sposobnost uverljivog prikazivanja ženskog pogleda na stvari” (Fantina 2005: 94), Hemingvej se ovde projektuje u svest žene i prikazuje njena osećanja za vreme i posle seksualne penetracije pijanog muškarca koji se ne obazire na njenu *žensku* situaciju:

Bila je uplašena. Džim joj je jednu ruku zavukao pod haljinu i mazio joj grudi, a druga mu je ruka bila u njenom krilu. Bila je veoma uplašena i nije tačno znala šta će on da uradi, ali se priljubila uz njega. A onda se njegova velika ruka pomerila iz njenog krila i počela da joj se penje uz nogu.

„Nemoj, Džime,” reče Liz. Džimova ruka nastavi da klizi nagore.

„Ne smeš, Džime. Stvarno ne smeš.” Ni Džim ni njegova ruka nisu obraćali pažnju na nju.

Daske su bile tvrde. Džim joj je podigao haljinu i pokušavao da joj nešto uradi. Plašila se ali je to i želela. Morala je to da dobije ali ju je to istovremeno i plašilo.

„Ne smeš to da radiš, Džime. Ne smeš.”

„Ali moram. I hoću. Znaš da moramo.”

„Ne, ne moramo, Džime. Ne moramo. O, ovo nije u redu. Ah, toliko je velik i toliko boli. Ne smeš. Ah, Džime. Džime. Ah.”

(ibid., 62)⁴⁶⁵

Ova priča tematizuje „žensku bespomoćnost pred nezaustavljivim seksualnim nasiljem” (Lynn 1987: 213) i potvrđuje uverenje Kejt Milet da se patrijarhalna sila oslanja na formu izrazito seksualnog nasilja koje se tradicionalno predstavlja kroz silovanje žene. Fizička povreda žene jeste jedan od oblika seksualne politike koji se zasniva na emocijama agresije, mržnje, prezira i želje za povredom ličnosti, i pokazuje da patrijarhalna društva povezuju okrutnost sa seksualnošću (Millett 2000: 44).

U najširem smislu, Hemingvejeva zbirka *U naše vreme* bavi se gubitkom vremenskih, geografskih i kulturnih koordinata modernog doba. Njena priča „Van sezone” otkriva mnoge nivoe jalove komunikacije. Nesporazum između bračnog para prethodi radnji s početka priče kada oni s italijanskim ratnim veteranom Arturom Peduzijem (Arturo Peduzzi) odlaze u lov *van sezone*.⁴⁶⁶ Bezimena supruga korača iza dvojice muškaraca vidno mrzovoljna, kada njen muž predlaže da i ona popije nešto u kafeu „kako bi se osećala bolje” (ibid., 135–136). Kada muž i žena na trenutak ostanu sami, on joj se izvinjava što je ranije bio takav, ali da je uveren da su zapravo govorili o istoj stvari samo iz različitih uglova, na šta žena glumi ravnodušnost uverena da stvari neće biti bolje kako god da se završe:

„Žao mi je što se osećaš tako grozno, Malecna,” reče. „Žao mi je što sam bio takav za ručkom. Oboje smo zapravo govorili o istoj stvari samo iz različitih uglova.”

⁴⁶⁵ U originalu:

She was frightened. One of Jim’s hands went inside her dress and stroked over her breast and the other hand was in her lap. She was very frightened and didn’t know how he was going to go about things but she snuggled close to him. Then the hand that felt so big in her lap went away and was on her leg and started to move up it.

“Don’t, Jim,” Liz said. Jim slid the hand further up.

“You mustn’t, Jim. You mustn’t.” Neither Jim nor Jim’s big hand paid any attention to her.

The boards were hard. Jim had her dress up and was trying to do something to her. She was frightened but she wanted it. She had to have it but it frightened her.

“You mustn’t do it, Jim. You mustn’t.”

“I got to. I’m going to. You know we got to.”

“No, we haven’t, Jim. We ain’t got to. Oh, it isn’t right. Oh, it’s so big and it hurts so. You can’t. Oh, Jim. Jim. Oh.”

⁴⁶⁶ Posle gotovo jednog veka od nove kritike, Čarls Nolan Mlađi ističe važnost pažljivog čitanja baš na primeru ove priče koja već naslovom simbolično dovodi u vezu brak mladog para i nelegalnog pecanja (Nolan Jr. 1999: 46).

„Nije ni važno,” rekla je. ‘Ništa od toga nije važno.’

(ibid., 137)⁴⁶⁷

Njihov nesporazum se u metaforičnom smislu udvostručava njihovim doslovnim nerazumevanjem onoga što Peduzi govori, s obzirom na to da im se obraća na više jezika jer ne zna na koji način bi im bilo najbolje prići. Vidno uznemiren jer je postao deo nelegalnog lova, mladi muž konačno uspeva da nagovori ženu da se vrati kući, ali ne pre nego što ona besno kaže da „on naravno mora da nastavi dalje kako bi se dokazao”. I dok je Peduzi „šokiran” činjenicom da je otišla, muž je osetio dvostruko olakšanje – zato što sada pred njom ne mora da izgubi svoju muškost, ali i zato što se lov izjalovio (jer smišljeno nije poneo štapove za pecanje), pa ne mora ni pred Peduzijem da se osramoti (ibid., 138).⁴⁶⁸ Imajući u vidu da se muškost performativno ostvaruje, on može da zadrži sliku idealne ili prave muškosti sve dok se pred publikom stvari ne pokažu drugačijima. Muž s Peduzijem ugovara sledeći lov, mada se, sudeći po tekstualnim signalima priče, na ugovoreno mesto neće pojaviti (ibid., 139). Opšta lingvistička konfuzija u priči postaje metafora za razdor između muža i žene.⁴⁶⁹

Konačno, priče „Gore u Mičiganu” i „Van sezone” jesu primeri Hemingvejevih priča koje ispituju temu (suštinskog?) nerazumevanja između muškaraca i žena, jalovosti u braku i tzv. lingvističke muško-ženske konfuzije.

4.4.3 *Pravi i nepravi brak*

Brak je oduvek predstavljao jedan od najvažnijih društveno konstruisanih sporazuma. Mišel Fuko u *Istoriji seksualnosti* ističe kako su bračni odnosi regulisani zakonom, kao i da se tokom XVIII i XIX veka sve druge seksualnosti u odnosu na heteroseksualnu monogamiju konstruišu kao neprirodne (Foucault 2004: 893–894). Naročito od XIX veka kada je potvrđena stroga podela među polovima, brak se smatra svojevrsnom odbranom od antitipova normativne muškosti – nemuževnih muškaraca,

⁴⁶⁷ U originalu:

‘I’m sorry you feel so rotten, Tiny,’ he said. ‘I’m sorry I talked the way I did at lunch. We were both getting at the same thing from different angles.’

‘It doesn’t make any difference,’ she said. ‘None of it makes any difference.’

⁴⁶⁸ Nedostatak falusnih štapova za pecanje označava impotenciju muža (ibid., 52).

⁴⁶⁹ Razlogom njihovog razdora obično se smatra abortus, ili njihova odluka da se rastanu (ibid., 51).

neženstvenih žena ili homoseksualaca, štitom koji „zaustavlja razvoj poročnosti” (Mosse 1996: 101). Sigmund Frojd naglašava da bi brak, sudeći po civilizovanoj moralnosti, trebalo da predstavlja „jedino mesto na kom su seksualne žudnje dozvoljene” (Freud 2002: 101). Viktorijanska podela na mušku i žensku sferu dovodi se u vezu s „pritiskom ka ujedinjenju dve individue” (Rotundo 1993: 130). Devetnaesti vek seksualno iskustvo smatra spajanjem dva oprečna principa koje za ženu nosi „teret reprodukcije i dužnost da zadovolji muža”, a za muškarca tipično mušku inicijativu utemeljenu na ženskom opiranju. Znajući da se ne mogu svi nadati seksualnoj harmoniji u braku, muškarci su prema instituciji braka bili ambivalentniji od žena, te su ga često smatrali zamkom i simboličnim krajem muške slobode (ibid., 158–166). Simon de Bovoar takođe govori o zamkama bračnog života u kontekstu ženskog pitanja (De Beauvoir 1986: 24). Ona smatra da je institucija braka izvitoperena od samog početka jer znači jednu stvar za muškarca, a sasvim drugu za ženu (Dijkstra 1980: 296). Pošto se žena definiše u odnosu na muškarca, ona nije autonomno biće, već *druga* u odnosu na muškarca koji je subjekt. Brak se, takođe, smatra fazom muškosti koja predstavlja oslobođenje od oca, a bračna seksualnost tabuom (Šmale 2011: 48). Zanimljivo je stanovište Džona Stjuarta Mila po kome bi se uz stav o tzv. prirodnoj vokaciji žena da budu supruge i majke mogao izvesti i suprotan stav s obzirom na to da je neophodno žene primorati na brak (Mil 2008a: 53). Muškarci, u stvari, koriste silu jer „strahuju da bi žene od duha i sposobnosti radije učinile bilo šta drugo nego što bi se udavale i udajom sebi odredile gospodara” (ibid., 55). U kontekstu specifične društveno-istorijske situacije s početka XX veka, Nova žena odlikuje se „slobodom izbora u odnosu na brak” (Kolontaj, prema Barać 2013: 738) i narušava model po kome žena pasivno prihvata ulogu koju joj brak dodeljuje da bi u njoj uživala.

Hemingvejevo delo pravi razliku između tzv. pravog i nepravog braka, tj. građanskog i fiktivnog, tako što problematizuje na površini društveno prihvatljiv monogamni odnos u građanskom braku i pokazuje da nije zaštićen od subverzije. Dok zakonski brak u Hemingvejevim delima može biti mesto *queer* seksualnih praksi ili otuđenja, fiktivni brakovi Hemingvejevih junaka upućuju na performativni karakter svih društvenih institucija, tj. mogu se izgraditi individualnom odlukom muškarca i žene. Pogledi Hemingvejevih junaka i junakinja na brak i razvod, kao i veza žena i dece s njihovim osećanjem muškosti, u saglasju su sa strahom od prekida dečakog života.

Džudit Feterli ističe da su brak, porodica i očinstvo u romanu *Sunce se ponovo rađa* predstavljeni kao „nepodnošljivi teret za muškarca” (Feterli 2002: 46). U nekim Hemingvejevim pričama postoji „jaka asocijativna veza dece s patnjom, nesrećom, završetkom slobode i nevinosti, čak i smrću” (Moddelmog 1988: 605). Ova Hemingvejeva ideja da je „brak sasvim specifična forma smrti” javlja se još u njegovim prvim pesmama o ratu (Lynn 1987: 133–134). Hemingvejevo delo se na specifičan način oslanja na prethodno naznačene poglede na brak. Nestabilnost institucije braka i porodice prikazana je najpre u Hemingvejevim tzv. pričama o braku (marriage stories) (Moddelmog 1988: 605),⁴⁷⁰ u kojima je česta tema razvod braka ili raskid ljubavne veze, te bi se mogla napraviti i podvrsta priča o razvodu.

U priči „Jedna čitateljka piše” (“One Reader Writes”) seksualno-emotivna otuđenost između muža i žene biva razotkrivena sasvim slučajno, kada žena saznaje da je on oboleo od sifilisa, ali odlučuje da veruje mužu i ništa ga ne pita. Osim očigledne nekomunikacije koja se među njima razvila (usled razdvojenosti?), žena bira da bude neiskrena prema samoj sebi i prećutno podrži činjenicu da homosocijalni ratni prostor podrazumeva prostituciju. Ova bezimena žena želi da veruje Mužu, ali istovremeno želi da veruje i Ocu koji joj kaže da je „bolje biti mrtav nego bolovati od te bolesti” (CSS: 320). U pismu lekaru, nadajući se objašnjenju sifilisa, ova žena uloge muža i oca piše velikim slovom, što nedvosmisleno ukazuje na njenu internalizaciju patrijarhalnih vrednosti koje je drže potčinjenom. Dok se muž posle rata leči od sifilisa, ova žena se brine o njihovoj u međuvremenu rođenoj ćerki, pitajući se „zašto je uopšte morao da se razboli” (ibid., 321). Njena (tipično viktorijanska?) vera u brak poljuljana je muževljevom nebrigom za porodicu koju je odlaskom u rat ostavio kod kuće, nemarom koji je njegovoj ženi doneo uznemirenost, tugu i još više pasivnosti.

Kratka priča „Nešto se završilo” (“The End of Something”) predstavlja jednu od onih koje na pritajen način izražavaju Hemingvejeve lične stavove o braku, ali i njegova neodređena osećanja prema životu s Hadli (Lynn 1987: 255). Linda Peterson Miller naglašava da su Hemingveja „kritičarke prerano odbacile kao mizoginog autora”, s obzirom na to da pokazuje veliku veštinu u prikazivanju ženskog pogleda na svet (Patterson-Miller 2002: 7). Kao što je Hortons Bej postao ruina grada koji je nekada bio,

⁴⁷⁰ Pol Smit u ove priče ubraja: „Gospodin i gospođa Eliot”, „Mačka na kiši”, „Van sezone”, „Kanarinac za nekoga”, „Bregovi kao beli slonovi”, „Lekar i njegova žena”, „Nešto se završilo”, „Trodnevni vetar”, „Vojnikov dom” (Smith 1996: 44–45).

veza Nika i Mardžori „nije više zabavna” (CSS: 79). Dok pecaju zajedno, Nik i Mardžori uglavnom ne govore, a reči koje izuste pune su ironije, ljutnje i tuge jer je „sve otišlo dođavola”. Nik ne misli da je ljubav dovoljna, ne ume da objasni šta nije u redu osim da Mardžori povremeno okrivljuje za njihovu situaciju, dok ga ona moli da ne bude takav ili da začuti. Njeno „tiho prisustvo” i zavidna veština pecanja omogućuju Mardžori da, u izvesnom smislu, gospodari ovom Hemingvejevom pričom, nadvladavajući čak i Nikovu verbalnu *nemušku* govorljivost i priznanje da im zajedno više nije zabavno (ibid., 81). Performativni činovi glavnog junaka ove priče mogli bi se videti u kontekstu „Nikovog straha da će se Mardžori pokazati većim muškarcem od njega” (Strychacz 1996: 66). Nik nju smatra jednakom sebi zbog njenog znanja i žilavosti koji se tradicionalno smatraju muškim atributima. Hemingvejeva subverzija muškosti sastoji se u tome što Mardžori pokazuje da „biti muško nije isto što i biti muškarac” (ibid., 67), s čim se Nik ne miri. Izvođenja muškosti Hemingvejevih junakinja donose raskid veze ili braka upravo zato što se transgresivno odnose prema normativnim društvenim pravilima i ne nalaze ispunjenje u braku.

Priča „Trodnevni vetar” govori o problemima kreiranja muškosti kroz ambivalentno osećanje glavnog junaka Nika prema raskidu s devojkom Mardžori. Dok provodi vreme s prijateljem Bilom, u svetu bez žena, eskapističkom dečaćkom raj, Nik postaje žrtva griže savesti. Osećajući svoju bespomoćnost u čitavoj toj stvari, Nik neminovno rastajanje od Mardžori poredi s posledicama vetra koji duva tri dana i pokida lišće s drveća. Bil započinje razgovor o Mardžori pretpostavljajući da Nik deli njegova uverenja u vezi s brakom. Bil je, naime, siguran da su svi „završili sa životom” čim se ožene jer žene na taj način upropaste muškarca i optimistički ističe da Nik sada neće morati da sakuplja novac za venčanje, da ide nedeljom kod njenih roditelja na ručak i da neće morati da radi mnoge stvari koje se od njega očekuju. Bil nastavlja da će Nik ovako imati priliku da nađe neku novu devojk, a Mardžori moći da se uda za drugog muškarca i bude srećna. Pošto Nikova anestezija alkoholom ne uspeva da umrtvi njegova čula, Nik pokušava da verbalizuje razloge zbog kojih Mardžori nije više tu, a on više ne može da se drži istih životnih planova (CSS: 90–91). Imajući u vidu da *prava* muškost u velikoj meri počiva na verbalnoj uzdržljivosti i potiskivanju misli ili emocija, Nik oseća da će ukoliko nastavi da o tome govori doći u opasnost da se predomisli, i daljim razmatranjem svoje situacije uspeti da pogleda stvari iz drugog ugla. Verujući

ipak da njegova veza s Mardžori nije nepovratno izgubljena, Nik odjednom oseti da „nije sve gotovo” (ibid., 92). Priča „Trodnevni vetar” ispituje društveno konstruisanje maskulinih kodova imajući u vidu da se dečačko utočište bez ženskog uticaja opire svetu posledica sopstvenih izbora. U Hemingvejevom delu junaci žele zauvek da ostanu dečaci, u svetu bez tereta odgovornosti koji heteroseksualni odnosi sa sobom nose. Karlos Bejker nesklad između ljubavno-seksualnog odnosa sa ženom i slobode koju muškarac priželjkuje smatra „vrstom šizofrenije muškog mozga” (Baker 1956: 136). Hemingvej u liku Nika prikladno obuhvata nepomirljivost između ta dva principa – alkohol bi trebalo da obavi svoju eskapističku funkciju, ali Nik priznaje da „od toga nema ništa” (CSS: 92).

U priči „Njive i polja pod snegom” (“Cross-Country Snow”) Nikov prijatelj, ovog puta nazvan univerzalnim angloameričkim muškim imenom Džordž, zaključuje da situacija u kojoj je devojka trudna sigurno predstavlja pakao za muškarca (ibid., 146). Naglašavajući temu straha od gubitka dečačkog raja, neopterećujućih *muških* razgovora i aktivnosti, Džordž Niku priznaje da bi voleo kada bi jedan drugome mogli da obećaju da se zajedničkog skijanja neće odreći (ibid., 147), čak i pošto se Nikova devojka Helen porodi. Ovaj Hemingvejev junak trudnu ženu smatra opasnom jer život muškarca drži u rukama i ima moć da prekine njegov dečački san.

U Hemingvejevoj priči „Sad ja ležem” vojnik pati od nesanice, leži ranjen u bolnici i pokušava da dozove sećanja pre rata, ima ženu i tri ćerke koje ga čekaju kod kuće, i robuje društveno konstruisanom uverenju da bi „svaki muškarac trebalo da se oženi” (ibid., 281). Stanovište ovog vojnika da će „brak sve srediti” se u priči ubrzo, na ironičan način, podriva kada nadređeni ovog vojnika iznosi sopstveno mišljenje o braku:

Bilo mi je drago što nije tu, jer bi to bio veliki teret za mene. Nekoliko meseci kasnije, došao je u bolnicu u Milanu da me poseti, i bio je veoma razočaran što se još nisam oženio; znam da bi se osećao veoma loše da sazna da se ni dan danas nisam oženio. Trebalo je da se vrati u Ameriku i bio veoma rešen po pitanju braka – bio je ubeđen da će brak sve da reši.

(ibid., 282)⁴⁷¹

⁴⁷¹ U originalu: “I was glad he was not there, because he would have been a great worry to me. He came to the hospital in Milan, to see me several months after and was very disappointed that I had not yet married, and I know he would feel very badly if he knew that, so far, I have never married. He was going back to America and he was very certain about marriage and knew it would fix up everything”.

Mladi vojnik, po svemu sudeći, pati od naivnog ubeđenja da je brak znak zrelosti muškarca koji će još, pritom, doneti sreću. Odluka nadređenog, starijeg i iskusnijeg muškarca, međutim, govore suprotno.

Priča „Gospodin i gospođa Eliot” (“Mr. and Mrs. Elliot”) predstavlja oštar Hemingvejev napad na društvenu instituciju braka, imajući u vidu da je upravo ovde brak mesto seksualne i kreativne jalovosti, a ne snaga uz pomoć koje se društvo razvija.⁴⁷² Gospodin Eliot je pasiviziran svojom seksualnom i kreativnom impotentnošću, ali stvaralačku energiju ponovo pronalazi tek pošto njegova supruga počne da živi u zasebnoj sobi s drugom ženom. Hemingvej takođe pokazuje kako i sam čin vođenja ljubavi u braku može da predstavlja mukotrpan trud koji ne donosi željene rezultate i u kome se ne rađaju deca (CSS: 123). Seksualne prakse u okviru zakonom određenog braka ne moraju biti uzorne kakvima ih društvo često prikazuje. Priča „Gospodin i gospođa Eliot” nam govori da je to što monogamija postaje *queer* pre prećutna norma nego društveno konstruisana perverzija (Tanimoto 2012: 97). Ironija moderne seksualnosti je u tome što se brak smatra nosiocem normalnosti, a to, zapravo, često nije. Brak u prvoj polovini XX veka prolazi kroz ubrzan proces modernizacije kada se sve više govori o idealnom spajanju dve individue, ali stavlja akcenat i na seksualnost žene. Uz očiglednu subverziju mita o ženskoj seksualnoj pasivnosti (Moddelmog 2009: 12–13), brak u Hemingvejevom delu postaje seksualizovan isticanjem važnosti seksualnog zadovoljstva žene.

Marija iz romana *Za kim zvono zvoni* ne smatra da je potrebno da se Robert Džordan oženi njome jer bi njegova vernost njoj više značila od ovog društveno prihvaćenog znaka (FWBT: 357). Još u romanu *Zbogom oružje*, slično uverenje iznosi Ketrin kada kaže da ne želi formalnosti koje bi nju i Frederika Henrija samo razdvojile. Henri priznaje da joj je predložio brak iz uverenja da sve žene žele da se udaju. Ketrin, međutim, insistira da „s njim više od ovog ne može biti venčana”, aludirajući na njihovo androgino spajanje u ljubavi i Henrijev pokušaj da ih tim predlogom razdvoji jer „ona je on” (FTA: 103).⁴⁷³ Na Henrijevo insistiranje da se ipak uzmu ukoliko se njemu nešto desi ili zbog deteta, Ketrin odgovara da „ne pokušava da od nje napravi poštenu ženu”

⁴⁷² Ističući da Hemingvej ovom pričom „baca satiričnu mrežu” (Strychacz 1996: 75), Tomas Strihač poredi gospodina Eliota s dva matadora iz Poglavlja IX i X iz zbirke *U naše vreme* koje publika isprati povicima negodovanja zbog jadnog izvođenja muškosti (ibid., 76).

⁴⁷³ U originalu: “There isn’t any me. I’m you. Don’t make up a separate me”.

(ibid., 104).⁴⁷⁴ Henri i Ketrin sklapaju fiktivni brak, koji u njihovoj mašti postaje jedino validan, a time i snažniji od onog koje društvo prepoznaje. Kada pobegne s Henrijem u Švajcarsku, trudna Ketrin za trenutak poklekne pred uvreženom idejom da muškarac i žena koji čekaju dete moraju biti u braku i predlaže da se venčaju, što on prihvata, ali se ona opet predomisli (ibid., 260). Ideja da dete sve menja u odnosu muškarca i žene provejava Hemingvejevim delima. U trenutku kad Frederika Henrija obavesti da je trudna, Ketrin proverava da li se on zbog toga oseća zarobljeno (ibid., 125). Pokazujući da dobro poznaje pravila dečaćkog života muškarca, Ketrin potvrđuje stav da deca sve komplikuju i počinje zlorado da se šali da bi joj „život bio jednostavniji ukoliko bi se veslom udarila u stomak” (ibid., 245). Da se Ketrin odnosi prema braku kao prema konstrukt koji se izvodi vidi se još na samom početku romana kada žali što se nije udala za verenika koji je poginuo jer je „makar to mogla za njega da uradi” (ibid., 18). Ketrin, naime, pokazuje da je brak performativni čin koji može dobiti značenje čak i ukoliko ne nastaje iz iskrenih pobuda. Performativnost njenih činova još više se naglašava njenim „pokušajem da od Henrija napravi svog umrlog verenika” (Nolan Jr. 2009: 110–111). Aludirajući na još jedan stereotip po kome se očekuje da žena bude lepa na svom venčanju, Ketrin izražava želju da se za Henrija uda posle porođaja, kada opet bude mršava, a oni bili zgodan mladi par (FTA: 261).

Odnos Ričarda Kantvela i Renate iz romana *Preko reke i u šumu* primer je izmaštanog braka Hemingvejevih junaka. Ričard i Renata brak smatraju igrom koja se kreće u okvirima različitih seksualnih praksi. Njihove fantazije o zajedničkom životu prepunom putovanja imaju funkciju njihovog još većeg zbližavanja. Renatina „glad za (seksualnim – A. Ž. K.) znanjem i obrazovanjem” (ARIT: 156) ogleda se u njenom učenju američkih fraza (ibid., 147; 156) ili zamišljaju da su bogati par koji neprestano putuje (ibid., 187). Renata postaje Ričardova žena u imaginarnom američkom prostoru, a njihovo fiktivno putovanje ujedno za Renatu predstavlja „kulturnu i lingvističku lekciju” (Keener 2013: 57). Njihova rodna performativnost odjekuje i kroz lažna izvođenja bračnih uloga Rodžera i Helene u priči „Čudna zemlja”, kad se njih dvoje po hotelima u kojima odsedaju predstavljaju uvek novim imenima.⁴⁷⁵ Mari i Hari iz

⁴⁷⁴ Ketrin ne želi da se uda za Henrija i zbog toga što bi u slučaju braka s njim morala da bude premeštena iz njegove bolnice, imajući u vidu da po pravilima Crvenog krsta bolničarke nisu smele da se udaju za vojnike o kojima su se starale (Moddelmog 2009: 10).

⁴⁷⁵ Gospodin i gospođa Glič (Glich), gospodin i gospođa Hačins (Hutchins) (CSS: 606; 614).

romana *Imati i nemati* predstavljaju gotovo jedini primer uspešnog braka u Hemingvejevom delu, braka koji nije postao *queer* samo time što koncepti *queer* i *normalno* zamenjuju mesta, već i seksualnim perversijama i fetišima.⁴⁷⁶

Junaci u Hemingvejevom delu nisu isključivo glasnogovornici ideja o braku samog Hemingveja ili kulture kojoj je pripadao, već i predstavnici one subverzivne grupe koja smatra da je brak društvena norma koja podjednako tlači muškarce i žene, institucija koja pod izgovorom normalnosti krije perversije, ili šou koji se igra pred publikom.

4.4.4 Osluškiivanje govora i tišine

Oslanjajući se na shvatanje jezika u modernizmu, Hemingvejev minimalistički stil, kao i na dijalektiku između verbalnog pokazivanja i prećutkivanja, u analizi Hemingvejevih pojedinačnih dela bavimo se implikacijom u govoru, artikulacijom bola, neverbalnom komunikacijom, rodno obojenom gluvoćom, pričanjem i tišinom. Književni modernizam se, između ostalog, odlikuje svešću o nemoći umetničkog izraza uopšte i često govori o ćutljivosti modernog subjekta, saopštivosti poruke i otuđenosti ljudske jedinice od sebe i drugih. Okupiran jezičkim granicama i verbalnim mogućnostima iskrivljenja realnosti, Hemingvej progovara o nedostatnosti jezika da izrazi sliku sveta i deli stav D. H. Lorensa da „jezik osposobljava, ali i frustrira” (Gordon 1981: 372).⁴⁷⁷ S obzirom na to da je „istina samo funkcija našeg konceptualnog sistema” (Lakoff 2003: 185), jezik se sastoji iz niza metafora koje skrivajući neke aspekte onog o čemu govorimo naglašavaju druge (ibid., 149). Hemingvejova ironija upravo pokazuje kako je ljudska namera iza izgovorenih reči češće maskirana nego što se misli.⁴⁷⁸ Hemingvejev svet „pun je tenzije i osećanja koja su skrivena, nikad do kraja izrečena” (Bradbury 1992: 94).⁴⁷⁹

⁴⁷⁶ Videti: 5.2.3.

⁴⁷⁷ Pisanje je po Lorensu samo simbolička ekspresija realnosti koja postoji van reči, ali je ipak ekspresija. Lorens smatra da bi seksualno iskustvo trebalo da otkrije svetove koji su jeziku nedostupni (Gordon 1981: 363). Popis Lorensovih dela koja je Hemingvej čitao videti u Reynolds 1980: 147.

⁴⁷⁸ Analizirajući više Hemingvejevih dela (npr. *Sunce se ponovo rađa*, „Čisto, dobro osvetljeno mesto”), Roland Berman uočava Hemingvejevu primenu sledećih ideja Ludviga Vitgenštajna: nemogućnost jezika da prikaže stvarnost ili objasni proživljeno iskustvo; pošto jezik iskrivljuje stvari, valja uočiti vrednost tišine, ne samo reči; jezik je dvosmislen, nedovoljan; jezik neretko predstavlja barijeru misli; jezik postavlja zamke; sama komunikacija je problematična (Berman 2003: 75–94). Osim što insistira da je sve

Raspravljajući o Hemingvejevom stilu, Piter Švenger dolazi do zaključka da je možda „nepoverenje u reči” karakteristično za muški modus uopšte, pa tako i Hemingvejev (Schwenger 1979: 632). Iz nešto drugačijeg ugla, Mark Šorer (Mark Schorer) govori o muškom stilu Ernesta Hemingveja i naglašava njegovo potiskivanje verbalnih ukrasa, kratkoću sintaksičkih konstrukcija, prećutkivanje informacija, oštrinu repetitivnih efekata, a sve u kontekstu svesti o važnosti muške slobode (Schorer, prema Meyers 2005a: 257). Hemingvejeva teorija ledenog brega takođe objašnjava da se njegovi tekstovi oslanjaju na minimum rečitosti, gde je potisnuto podjednako važno kao i rečeno. Ne baveći se doduše E. Hemingvejem, već postupcima Henrija Džejmsa i Virdžinije Vulf, Biljana Dojčinović govori o nadgradnji uvek ambivalentnog smisla, „neprocenjivoj vrednosti podrazumevanja” i o tišini koja predstavlja doprinos radnji teksta (Dojčinović 2011: 100–101) – atributima kojima bi se mogao opisati i Hemingvejev stil. Na tragu stava Alana Sinfielda, izrečenog, doduše, gotovo pola veka od Hemingvejeve smrti i u drugačijem društveno-istorijskom kontekstu, da tekst ne može biti idealna celina (bez praznina, prostora tišine i pukotina ne bi mogao ni da postoji), tj. da upravo *tišine* teksta pokazuju tenziju smisla i upućuju na alternativne priče koje tekst pokušava da potisne (Sinfield 1999: 639), komunikacija između Hemingvejevih junaka neretko se odvija na nivou podrazumevane ili neverbalne svesti. Negde između pukotina reči, Hemingvej progovara tišinom.⁴⁸⁰ Hemingvejeva proza sastoji se od verbalnog pričanja, ali i vapaja njegovih junaka da se s pričom prestane. Primera odsustva uspešne komunikacije među junacima ima mnogo. Naročito kroz dijalog junaka, Hemingvej pokazuje kako jezik često ne uspeva da ostvari svoj konativni karakter.⁴⁸¹ Nadin Gordimer kaže da je „naučila da sluša sve ono što Hemingvejevi junaci ne govore” (Gordimer 1999: 86). Pored opšteg zaključka o nemogućnosti jezika da izrazi svet, komunikacija između junaka u Hemingvejevom delu često je uslovljena društvenim konstrukcijama roda. Tipično mušku verbalnu uzdržanost i ženske histerične emotivne napade možemo videti u kontekstu propisanih

što je važno jezikom neiskazivo, Vitgenštajn takođe smatra da se njime ne može prodreti ni u čovekovu unutrašnjost (Bartley 1983: 175).

⁴⁷⁹ Da je jezik za Hemingveja „necelovit i grešan” videti Hediger 2011.

⁴⁸⁰ U skladu s idejama francuskog filozofa Morisa Merlo-Pontija (Maurice Merleau-Ponty), Hemingvejeva dela govore da je komunikacija jezikom, putem reči ili znakova, mnogo dinamičnija i fluidnija nego što smo voljni da priznamo (Sabatelli 1999: 148). Merlo-Ponti tvrdi da je jezik tišina (Merleau-Ponty, prema *ibid.*, 149).

⁴⁸¹ U pismu upućenom Meri Velš iz 1945. godine Hemingvej objašnjava da je oduvek bio pomalo neartikulisano, uprkos tome što puno priča (SL: 598).

rodnih uloga muškaraca i žena u društvu XX veka koje ostaje bez čvrstog opštevednosnog oslonca.

Iako bismo sa sigurnošću mogli da kažemo da je tema priče „Mačka na kiši” raskol između muža i žene, „ne možemo da budemo saglasni u vezi s razlogom njihovog nerazumevanja” (Lodge 1980: 13). Priča je prevashodno ambivalentna zbog muža koji odbija da na emotivno-verbalne izlive žene odgovara i njegove dosledne gluvoće obojene muškim rodom. Leo Gurko s pravom uočava da prekomerni govor junakinje priče i prekomerna tišina junaka proizvode vakuum u njihovoj komunikaciji (Gurko 1968: 88). Zbog toga što žena u patrijarhalnom društvu mora da progovori jezikom tlačitelja koji je i uslovio njenu potčinjenost, žena u priči ne može da pronađe sreću sve dok se i dalje nalazi u prostoru koji je konstruiše *drugom*.

Još jedno remek-delo Hemingvejevog potisnutog jezika jeste priča „Snegovi kao beli slonovi” (“Hills Like White Elephants”) koja obuhvata mnoge kategorije govora i tišine: govor donosi nerazumevanje, a tišina razumevanje; komunikativna tenzija; implikacije govora; duboka ironija koja proističe iz dubina tuge; performativnost govora. Vladislava Gordić Petković ističe da je jedna od tema ove priče različitost reakcija muškaraca i žena u trenutku promene i prekretnice, kao i suočavanje destruktivnog mehanizma regresije i životvornog mehanizma progresije (Gordić 2000: 71).⁴⁸² Zbog toga što devojka iz priče „ne ume svoju želju da brani rečima”, ona bira ogorčenost i ironiju (Trilling 1967: 307). Njeni pokušaji da se s muškarcem razume ne uspevaju, te ga doslovno sedam puta moli da prestane da govori, pre nego zapreti da će vrištati (CSS: 214).⁴⁸³ Uz sve prećutkivanje predmeta razgovora samih junaka, Hemingvej odbija i da o njima samima progovori, čime udvostručuje verbalnu tišinu ove kratke priče i istovremeno pokazuje ekstremno oblik sopstvene teorije ledenog brega. Priča „Mačka na kiši” i „Bregovi kao beli slonovi” pokazuju razliku muškog i ženskog govora, ali i ograničenja samog jezika koji nije u stanju da ispriča iskustvo, te govori kroz patnju i teskobu tišine.

Nemoćna muškost se u romanu *Zbogom oružje* prikazuje kroz nesposobnost Frederika Henrija da svoju priču ili bol artikuliše. Ovaj Hemingvejev junak nalazi se u

⁴⁸² Kenet Lin ističe da je Hemingvej od Hadli napravio mitologizovano biće, te da je ona zapravo potisnuta tema priče, a da frustracija zbog rođenja sina Bambija dobija fiktivni oblik belih slonova (Lynn 1987: 363–364). Beli slon je, međutim, sveta životinja koja može predstavljati „bilo šta što ima neprocenjivu vrednost” (Trilling 1967: 307).

⁴⁸³ U originalu: „Can you please please please please please please stop talking”?

procepu između želje da saopšti svoj bol i osećanja da to, poštujući kod muške verbalne tišine, neće uspeti. Njegova umrtvljenost i anestetiziranost vidi se posle smrti Ketrin kada „postaje isto tako tih kao i ona”, naučivši da ne oseća (Price Herndl 2001: 49). Da jezik ne može da saopšti unutrašnje iskustvo dokazuje i Henrijeva prenatrpana molba Bogu da spase Ketrin – Henri ravno deset puta zamoli Boga da mu usliši želju (FTA: 291), dok Hemingvej podvlači paralelu s mnogim drugima junacima koji mole, vrište ili čute, a jezik zapravo ne pomaže. Delimo uverenje Roberta Stivena da „jezik postaje naročito apstraktan ili vulgaran kada izgubi dodir s realnošću” (Stephens 1973: 276).

Povratnik iz rata Harold Krebs iz priče „Vojnikov dom” (“Soldier’s Home”) u početku nije želeo da progovori o svom ratnom iskustvu, a kasnije kada je osetio potrebu da govori „više niko nije hteo da ga sluša”, ili ga je pak slušao samo kada je lagao (CSS: 111). Kao što tumači Džulijet Mičel, njegova histerija bi najpre morala da se tim imenom i nazove kako bi se lečila. Harold Krebs se nalazi u procepu između različitih reprezentacija i samoreprezentacija roda, mrskog ratnog iskustva i još mrsnije sadašnjosti koja nije spremna za njegovu artikulaciju. Njegova dilema ostaje nerešena – da li da se prilagodi, počne da laže i živi neautentično, ili da ostane po strani i pokuša da sačuva delić integriteta.

Renata iz Hemingvejevog romana *Preko reke i u šumu* mogla bi da se tumači kao Ričardova pasivna slušateljka pred kojom prepričavanje ratnog iskustva ima posebno terapeutska svojstva. Ričard, međutim, ne uspeva da se rata oslobodi i pored pokušaja da o svojim fizičkim i psihičkim ranama zadobijenim u ratu progovori. Ričard bi mogao da bude pravi primer „jezika povrede” u književnosti o kojem govori Dženifer Travis (Jennifer Travis), s obzirom na to da mu je teško da artikulise svoju emotivnu ranu (Travis 2005: 27; 9). Pošto zapadno društvo pati od ideje da je muškost bezosećajna ili emotivno potisnuta, kod muškaraca postoji „opasnost od sentimentalnog subalternog identiteta” (ibid., 16) kojom se artikulacija problema ili izražena osećanja smatraju sentimentalnim ili ženskim (ibid., 43). S druge strane, „Hemingvej toliko mrzi sentimentalnost da povremeno i sam postaje sentimentalna napadajući je” (Benson 1969a: 122). Ukoliko ne pretpostavimo da je Hemingvejeva opčinjenost temom smrti i gubitkom muškosti sama po sebi sentimentalna, teško je razumeti zašto Hemingveju ne bi bila dozvoljena mogućnost da svesno postane drugačiji pisac od onog kakvim ga stereotipno smatraju, ili od onog pisca kakav je bio dvadesetih godina XX veka.

Hemingvejev stil u romanu *Preko reke i u šumu* nije tipično verbalno uzdržljiv, što se, u izvesnom smislu, može tumačiti znakom Hemingvejeve sentimentalizacije njegovog tipično muškog stila.⁴⁸⁴ Ovaj roman alternira između dva suprotna registra – dvorske ljubavi i erotske želje (Keener 2013: 44). Prevažodno uz pomoć dinamičnog dijaloga, Hemingvej stvara „suptilnu seksualnu tenziju” između Ričarda i Renate (ibid., 58), i ponovo pokazuje da je rodni identitet samo fluidna poza.

Hemingvejevi junaci se katkad služe jezičkim tehnikama koje podsećaju na Hemingvejeve poetičke principe koje jezik dovode do granice komunikabilnosti, ali i emotivnog pucanja sopstva iznutra.

⁴⁸⁴ Piter Švenger kaže da Hemingvej nikada nije suzdržan u predmetu istraživanja (Schwenger 1979: 627).

5. PROZA ERNESTA HEMINGVEJA U SVETLU *GENDER I QUEER* STUDIJA

5.1 Teorija o performativnom rodu i njena primena na delo Ernesta Hemingveja: Tomas Strihač

Teorijska promišljanja Tomasa Strihača,⁴⁸⁵ na koja se naše istraživanje jednim delom oslanja, podstaknuta su uvidima Džudit Batler⁴⁸⁶ i Bertolta Brehta,⁴⁸⁷ a podržavaju ideju da se rodni identitet zasniva na izvođenju ili performativnom konstruisanju pojedinačnih činova koji slede ili narušavaju društvene matrice ponašanja. Teatralnost je četrdesetih godina u Hemingvejevoj kritici imala negativni predznak i nosila značenje neuverljivosti ili izveštačenosti književnog postupka ili Hemingvejevih junaka. Danas tumačenja dela Ernesta Hemingveja izgledaju sasvim drugačije. Iako Dž. Benson još 1969. godine deli Hemingvejeve protagoniste na „glumce i one koje drugi percipiraju kao glumce” (Benson 1969a: 73), tek posle teorije Tomasa Strihača, koja podriva mnoga feministička istraživanja iz prošlog veka, Hemingvejevo delo postaje mesto izvođenja performativnih maskulinih i femininih uloga.⁴⁸⁸

⁴⁸⁵ Profesor angloameričke književnosti na Mils koledžu u Kaliforniji (Mills College, Oakland, California).

⁴⁸⁶ Džudit Batler smatra da ne postoji unapred određeni identitet u odnosu na koga bi se neki čin mogao meriti, te ne postoje pravi ili pogrešni, stvarni ili izvitopereni rodni činovi. Rodna stvarnost se, insistira ona, kreira i održava putem društvenih performativnih izvođenja (Butler 2004: 908), tj. rod pretpostavlja ništa više do „ritualizovana ponavljanja konvencija nametnute heteroseksualnosti” (Butler 1995: 31).

⁴⁸⁷ Koncept *gestus* Bertolta Brehta ne podrazumeva samo gestikulaciju, niti su svi performativni činovi društveno validni (Brecht 2013b: 104). Reč *gestus* s nemačkog jezika može se prevesti sa *gest* ili *gestikulacija*, ali prevod sužava njeno značenje. Društveno konstruisan *gestus* jeste performativni čin koji je relevantan za društvo u kom se pojavljuje, dozvoljavajući formiranje zaključaka o društvenoj situaciji u kojoj se proizvodi. Jezik je gestikulacioni kada je utemeljen u *gestusu* i kada prenosi određene stavove govornika prema drugima. Svaki umetnik zna da je predmet njegovog istraživanja prazan i banalan, ali da dobija smisao upravo putem društvenog *gestusa* i stava koji sam zauzima (npr. kritika, veština, ironija, propaganda). Stav umetnika prema svom tekstu pokazuje u kojoj meri je dostigao političku i ljudsku zrelost. Breht ljudsko ponašanje shvata kao promenljivo jer čovek zavisi od određenih političkih i ekonomskih faktora, ali je istovremeno u stanju i da ih promeni (Brecht 2013c: 86). „Područje *gestusa*” čine fizički stavovi, boja glasa, izrazi lica i uopšte ponašanja ljudi prema drugima, među kojima i izražavanja fizičkog bola u bolesti ili religiji. Breht ove društvene stavove smatra komplikovanim i kontradiktornim (Brecht 2013a: 198), dok stav smatra „društveno usmerenom mentalnom i telesnom pozom”. Svojim postavkama on ukazuje na činjenicu da se ponašanje može naučiti, a time i promeniti (Mumford 2009: 55).

⁴⁸⁸ Skot Donaldson ističe da niko pre Strihača nije tako duboko razumeo vezu Hemingvejevog dela i tema roda, a Majkl Kimel da teorijska promišljanja Tomasa Strihača pokazuju da je Hemingvej bio svestan

U tumačenju dela Ernesta Hemingveja Tomas Strihač podržava koncept performativnog maskuliniteta (masculinity-in-performance) koji prkosi ranijem kritičkom isticanju Hemingvejeve autentične muškosti. Strihač za svoje istraživanje kaže da se kosi s (pro)feminističkim ispitivanjima roda u modernizmu zato što „dovodi u pitanje i sam koncept maskulinističkog modernizma”, koji se sad čini mnogo problematičnijim i neuhvatljivijim nego ranije (Strychacz 2008a: 13). On ukazuje na činjenicu da je na prelazu vekova, u periodu tzv. visokog modernizma, maskulinitet prožet jakim osećanjem anksioznosti usled promene društvenih uslova, konkurencije u vidu ženskih pisaca, jačanja feminističkog pokreta i nastanka Nove žene, sve veće otvorenosti homoseksualnih praksi i feminizovane masovne kulture (ibid., 1). Modernizam se smatra rodno obeleženim s obzirom na to da predstavlja vidno anksiozno maskulinistički diskurs. Strihač naglašava da poza jake muške nezavisnosti nije specifično obeležje Hemingvejevog dela – „celi se modernizam bavi problemima muške snage ili poniženja, autoriteta ili nesigurnosti” (ibid., 2). Autori poput Ernesta Hemingveja ranije su se isključivo smatrali pristalicama prave/hegemone/normativne muškosti zato što kritičari nisu prihvatili mogućnost da je muškost socijalno konstruisano izvođenje.⁴⁸⁹ Činjenica da je rod fluidna i kontradiktorna društvena kategorija ispostavlja se vrlo onespokojavajućim otkrićem (ibid., 6).

Svojim teorijskim promišljanjima Strihač otkriva subverzivni potencijal muških modernista, pa tako i Hemingveja. Njegova se teorija temelji na gestikulacionoj konstrukciji narativa i performativnom rodu (ibid., 8) i podržava uverenje Džudit Batler da se rod neprestano izvodi i da su mogućnosti rodnih transformacija nepregledne (ibid., 21). Po njemu, rodne konstrukcije jesu retoričke pošto su uslovljene društvenim kontekstima kojima se proizvode (ibid., 28). Hemingvejevo predstavljanje muškosti pokazuje da se muškost izvodi iz kopija, tj. već ponovljenih pojedinačnih izvođenja (ibid., 50). Društveni performativni činovi su retorički i dijaloški, a društveni konteksti raznovrsni (ibid., 52). Ovaj teoretičar tvrdi da ne možemo sa sigurnošću razlikovati kopiju od originala, mada bi se moglo reći da postoji „trop izvođenja”, ili „trop maskuline samodramatizacije” (ibid., 72–73). Muškost je, stoga, kod ili diskurs koji značenje dobija strukturalnim odnosom između koda, heroja i publike (ibid., 103).

društvenih konstrukcija izvođenja muškosti (na koricama Strihačove knjige *Hemingvejeva pozorišta muškosti*, 2003).

⁴⁸⁹ Engl. reč *performance* ima više značenja: *izvođenje, nastupanje, igra, gluma, predstava, čin*.

Junaci u delu na taj način učestvuju u „drami procenjivačkih pogleda” (Strychacz 2003: 214) ili pozorištu samoreprezentacije u kojoj se definicije muškosti stalno menjaju. Pošto je rod arbitrar, fluidan i privremen, kaže Strihač, možemo govoriti o velikoj fleksibilnosti rodnih uloga koje se proizvode društveno i teatralno. Stalna žudnja Hemingvejevih junaka za maskulinim identitetom samo potvrđuje suštinski gubitak centra o kome su primorani da uvek iznova pregovaraju (ibid., 219–220). Pošto ne postoji jedinstveni rodni identitet, muškarac (ili žena) mogu biti samo trop čije trenutno značenje zavisi od načina na koji ga posmatramo.

Krećući već od Hemingvejevog lika, Tomas Strihač sumnja da se Hemingvejevo izvođenje ekscentrične uloge može razlikovati od njegovog postajanja te uloge, ili pravi Hemingvej od njegove legende, zato što smatra da je neodvojivost Hemingvejeve biografije od njegove estetike ključna za razumevanje Hemingvejevog lika i dela (ibid., 2). Stavljajući Hemingvejevu biografiju u kontekst pišćeve samodramatizacije, kao i kontekst performativnog roda (ibid., 10), Strihač teorijom o retoričkim izvođenjima analizira načine na koje se „muškost ispostavlja skandalozno kontradiktornom” (ibid., 11). Sam Hemingvej najviše je odgovoran za biografski pristup svom delu s obzirom na činjenicu da je više od svega, želeći javnu pažnju, negovao sliku o sebi u javnosti. Hemingvejevo namerno skidanje košulje i pokazivanje muževnih grudi pred Maksom Istmanom pokazuje da je „Hemingvej svestan svoje publike od koje očekuje da ga interpretira kao *pravog* muškarca” (Strychacz 2003: 6). Hemingvej je, međutim, ponizio Istmana, ali nije mogao da dozvoli da ovaj širi laži o njemu, što samo potvrđuje tezu da istina verovatno i nije važna koliko njena predstava pred drugima.⁴⁹⁰ Hemingvejeva glumatanja za osnov uzimaju muževne radnje (mačizam, fizičko nasilje, sport, rat) koje se izvode pred publikom koja posmatra i ocenjuje.⁴⁹¹ Ističe kako su svi Hemingvejevi postupci unapred smišljeni pozorišni činovi. Hemingvejeva biografska legenda se tako pretvara u pravo pozorište muževnosti, posebno kreirano za procenjivačku publiku.

Tomas Strihač ističe ideju da se stvaranje muškosti mora čitati kao „deo retoričke, teatralne strukture”, a svi pojedinačni činovi takvog izvođenja muškosti kao

⁴⁹⁰ Videti različite verzije tog događaja u Brucoli 1986: 14–15.

⁴⁹¹ Kenet Lin uočava da je Hemingvejevo naglašavanje sopstvenog talenta za sport rano primećeno u kritici (Lynn 1987: 262). Hemingvej kaže da Metju Kauli ima teoriju da je Hemingvej samouki atleta (SL: 706). Razlika između Hemingvejeve spoljašnje pojavnosti i stvarne unutrašnjosti vidi se npr. u tome što su „ljudi mislili da je on bokser pošto je imao običaj da trenira ujutru” (ibid., 809). Tomas Strihač iznosi tezu da je Hemingvej umeo da prostituise svoj talenat kako bi postao zvezda (Strychacz 2003: 3).

društveno konstruisani (ibid., 3–6). Hemingvejeva samodramatizacija pokazuje kako je muškost samo moćan trop. Teatralna reprezentacija muškosti najbolji je dokaz da je muškost privremeno određenje muškarca, a stoga i zauvek promenljivo. Dok je oblikovanje maskulinog sopstva zapravo „funkcija teatralne performativnosti” (uvek se nalazi u trenutnom pregovaranju s publikom), nostalgija za čvrstim i trajnim maskulinitetom jeste funkcija naročitih poza svih učesnika u procesu stvaranja muškosti (ibid., 4).

5.1.1 Pozornica: borba s bikovima i ostali gestikulacioni rituali muškosti

Dramatizacija roda u Hemingvejevom delu najočiglednija je u borbi s bikovima i njenom performativnom ponavljanju rituala (Vondrak 2004: 264). U *Smrti u podne* Hemingvej pominje kako je borba s bikovima nepostojana i nestalna umetnost (DIA: 84), planirana i organizovana smrt (ibid., 234). Iako vidno subjektivan u svojim opisima borbe s bikovima, Hemingvej tvrdi da osećanje prkosa prema smrti ovu borbu čini tragedijom (ibid., 200). *Smrt u podne* usmerava naše viđenje borbe s bikovima i ruši naša standardna očekivanja.⁴⁹² Hemingvej podvlači kako se uživanje u umetnosti povećava sa znanjem o njoj (ibid., 8) i ukazuje na nužnost revidiranja znanja neupućenih čitalaca.⁴⁹³ U nemilosrdnom traganju za istinom, Hemingvej namerno udaljava od sebe tzv. običnog čitaoca. Hemingvej kaže da borbu s bikovima treba posmatrati očima matadora, ne (običnog – A. Ž. K.) gledaoca (DIA: 43). Hemingvejeva arena za borbu s bikovima predstavlja svet reprezentacije, orkestrirani spektakl, koji se, između ostalog, koncentriše na posmatranje (Ibañez 2004: 144–145). Hemingvej insistira da se borba s bikovima mora razlikovati od spektakla, a izjednačiti s pravom tragedijom po čistoj, klasičnoj lepoti, emotivnom i duševnom intenzitetu, ali i osećanju besmrtnosti kome se matador približava igrajući se sa smrću (DIA: 178; 183).⁴⁹⁴

⁴⁹² Borba s bikovima za Hemingveja predstavlja celinu života i „emocionalnu zamenu za rat” (Cowley, prema Meyers 2005a: 128).

⁴⁹³ Detaljnije o literaturi koju je čitao radeći na ovoj knjizi videti u Mandel 2004: 83, u kojoj se navodi i delo Ser Džeјmsa Freјzera *Zlatna grana*, koje govori o biku kao inkarnaciji Dionisa uživaocu bikova (Frazer 1993: 392). Bik može biti simbol stvaralačke snage i plodne muževnosti (Gerbran i Ševalije 2009: 58).

⁴⁹⁴ Mnoga Hemingvejeva dela jesu tragedije upravo po „interesovanju za smrt” (Baker 1956: 152).

Alen Džozefs (Allen Josephs)⁴⁹⁵ borbu s bikovima naziva „Hemingvejevim romantičnim⁴⁹⁶ teatrom” (Josephs 1996: 235), zbog toga što oslikava njegovu veru u netaknutu Španiju koja podseća na prave vrednosti koje smo u modernom dobu izgubili (ibid., 239).⁴⁹⁷ *Toreo* je osa oko koje se okreće Hemingvejeva poetika dok pretvara čulno iskustvo u umetnost (ibid., 232; 229). Samim tekstom, ali i foto-esejem u knjizi *Smrt u podne*, vidi se da Hemingvej naglašava performativni aspekt borbe s bikovima utoliko što mu je stalo da „čitaocima primora da vide” (Brand 2004: 168) i istovremeno usmeri u kom pravcu da gledaju (ibid., 170). Arenu za borbu s bikovima Tomas Strihač naziva „Hemingvejevom stopostotnom teatralnom arenom” – izvođenja matadora dešavaju se pred drugima, publikom koja posmatra dok on glumi (Strychacz 2008b: 75–77). Samo izvođenje, međutim, ne garantuje muškost, već se ona mora ostvariti putem uspešnog izvođenja, u (uvek novom – A. Ž. K.) trenutku stvaranja intenzivnog iskustva autoriteta ili poniženja (ibid., 78). Neke od Hemingvejevih definicija ključnih španskih pojmova koji su u vezi s borbom s bikovima iz dela *Smrt u podne* direktno upućuju na performativnost matadorovog nastupa: *adorno* – kitnjasta teatralnost koju matador izvodi da bi publici pokazao svoju dominaciju nad bikom (DIA: 241); *bravucón* – bik koji blefira, a zapravo nije hrabar (ibid., 248); *camelo* – matador prevarant, matador koji koristi trikove (ibid., 252); *desplante* – matadorov teatralni gest (ibid., 261); *engaño* – trik bilo koje vrste (ibid., 262); *trampas* – trikovi i ostali lažni načini simuliranja opasnosti (ibid., 305).

S druge strane, nije samo matador objekat Hemingvejevog posmatranja, već i bik koji bi se mogao smatrati „alegorijom ljudskog raspadanja i konačne smrti”. Hemingvej pokazuje kako smrt u borbi s bikovima postaje „jedina istina u svetu utvara” (Ibañez 2004: 146). Smrcu bika se figure matadora i bika stapaju u emotivnom, estetskom i umetničkom klimaksu borbe. Osim što borba s bikovima može da se tumači kao „metafora ideologije moći i dominacije” (ibid., 148), ona može da predstavlja i rat među polovima ili rodnu interakciju – crni i mišićavi bik bi vidno u njoj bio muškarac, a

⁴⁹⁵ Alen Džozefs jedan je od najznačajnijih poznavalaca Hemingvejevog razumevanja španske borbe s bikovima. Videti: Josephs 2014.

⁴⁹⁶ Hemingveja nazivaju romantičarem zbog nesposobnosti da prihvati smrt, koja ga gotovo fizički vređa podsećajući ga na intimnog, ličnog neprijatelja (Coates, prema Meyers 2005a: 123–124).

⁴⁹⁷ Hemingvej je već od 1923. godine intenzivno prisvajao španske i odbacivao moderne zapadne vrednosti (Josephs 1996: 227).

matadorovo telo feminizovano i pogledom publike pretvoreno u objekat spektakla.⁴⁹⁸ Matador, na taj način, predstavlja ženu koja učestvuje u kulturno i društveno određenim ulogama koje nisu zauvek fiksirane, već predmet pregovora (ibid., 149).

Osim što borba s bikovima sa sobom nosi mističnost drevnog rituala, ona ukazuje na performativnost čovekovog sveta. Hemingvej od junaka gradi *prave* i *neprave* učesnike spektakla. Važnost Hemingvejeve metafore borbe s bikovima je u tome što se može dovesti u tematsku vezu sa gotovo svim Hemingvejevim proznim ostvarenjima, dok Hemingvejevi čitaoci postaju posmatrači izvođenja različitih uloga njegovih junaka i junakinja.

U romanu *Preko reke i u šumu* Hemingvej opšti princip performativnosti ostvaruje se putem jezika romana, rodni uloga protagonista, kao i stava koji zauzimaju autor i čitaoci.⁴⁹⁹ Performativna izvođenja rituala muškosti, međutim, Hemingvej ne vezuje samo za muškarce, već i za žene. Baš kao da se nalaze na pozorišnoj sceni, glavni junaci romana *Preko reke i u šumu* izvedu rodne rituale pojedinačno (pred sobom), dijaloški (pred drugima ili zajedno učestvuju u aktivnostima) i kolektivno (zajedno nasuprot drugima). Nebrojeno se puta gledajući u ogledalu, pukovnik Ričard Kantvel neodoljivo podseća na uverenje da je ogledalno posmatranje sebe poseban tip posmatranja sopstvene spoljašnjosti.⁵⁰⁰ Dok se posmatra u ogledalu Ričard vidi ružno lice (ARIT: 54), rane na svojoj glavi, polomljeni nos i ljubazne usne koje mogu postati okrutne (ibid., 79). Njegovo samoposmatranje je kritičko i iskreno jer vidi starog lupeža unakaženog tela (ibid., 127; 119). Ričard kao da je otuđen od sebe prisustvom posmatračkog Drugog.⁵⁰¹ Osim toga, on postaje predmet muškog pogleda (koji tradicionalno pretpostavlja ženu) kad, primera radi, njegov vozač Džekson počinje da sumnja da je Ričard „možda zaista lud kao što se priča” (ibid., 41), ili kada neznanci na ulici pomisle da je impotentan stariji vojnik (ibid., 131). Ričarda, takođe, odlikuje prekomerno razmišljanje, koje gotovo uvek u Hemingvejevom delu znači i feminizaciju, tj. pasivnost. Dok vodi dugačke unutrašnje monologe, ovaj Hemingvejev junak

⁴⁹⁸ Matadorovo odelo (špan. *traje de luces* – odelo svetlosti) i golo telo bika skreću pažnju na muški falus.

⁴⁹⁹ Kasnija Hemingvejeva dela pokazuju volju za formalnim eksperimentom i „osvajanjem nove teritorije” (Fleming 1996a: 128). Za razliku od tradicionalne kritike koja naglašava Hemingvejevu stilsku samoparodiju, samoimitaciju, izopačenje kreativne snage i beskrajni narcizam (Strychacz 2008a: 88; 97), parodija u prozi takođe može imati književnu vrednost jer je gestikulaciona i samosvesno retorička (ibid., 99).

⁵⁰⁰ Mihail Bahtin kaže da mi vidimo refleksiju svog spoljašnjeg izgleda, ali ne i sebe u njoj, pošto nas „naša spoljašnjost ne obuhvata u celosti” (Bahtin 1991: 34).

⁵⁰¹ Gestikulacioni pogled (Strychacz 2003: 159).

naizmenično preuzima ulogu žrtve ili hvalisavca. Ričard vodi i unutrašnje dijaloge s Renatom dok ona spava kako je njegove „negramatičke misli ne bi povredile” (ibid., 178–180). Konačno ambivalentan po pitanju svog muškog sopstva, Ričard igra najrazličitije uloge – *Vrhunski Narednik* (ibid., 43), *Gospodin Dante* (ibid., 174) ili *neubijeni lik* (ibid., 77).⁵⁰²

Ričard i Renata učestvuju u interaktivnim dramskim dijalozima i pritom se smenjuju u ulogama govornika i slušaoca. Uprkos mišljenju Hemingvejeve tradicionalne kritike da je Renata „potčinjeni instrument” (Frohock 1957: 196) ili pokorno dete (Dauwen Zabel, prema Meyers 2005a: 288), roman prikazuje da Renata zapravo inicira svoje uloge. Ona insistira da joj Ričard govori o svom ratnom iskustvu ili ga ohrabruje da nastavi s pričom kad ovaj posustaje:

„[...] i volela bih da slušam o Parizu. Kad voliš nekog i on je tvoj heroj, tada voliš da slušaš o mestima i raznim stvarima.”
„Okreni glavu, molim te”, reče pukovnik, „i ja ću ti pričati.”

[...] „Da li ovo zvuči previše tehnički? Da li te zamara?”
„Ne.”
„Bilo bi bolje da imamo mapu.”
„Nastavi.”

(ARIT: 99)⁵⁰³

Da se i Hemingvejeva revizionistička kritika ne udaljava uvek od tradicionalne pokazuje Rena Sanderson kada junakinju Renatu opisuje kao „saosećajnu žensku publiku”, slušaoca kome muški protagonista mora da ispriča svoju priču kako bi zalečio psihološke rane (Sanderson 1996: 190). Iako Renata zasigurno predstavlja njegovu *omiljenu* publiku, ne delimo ovo uverenje jer Ričard svoj prošli život izvodi na sceni svaki put iznova i pred drugom publikom.

⁵⁰² U originalu: *Supreme Commander, Mister Dante i un-killed character*.

⁵⁰³ U originalu:

‘[...] and I would like to hear about Paris. When you love someone and he is your hero, you like to hear about the places and the things.’

‘Please turn your head’, the Colonel said, ‘and I will tell you.’

[...] ‘Is this too technical and does it bore you?’

‘No.’

‘It would be better with a map.’

‘Go on.’

Ričard i Renata postaju Hemingvejevi prepoznatljivi likovi-posmatrači zbog toga što dosledno u romanu posmatraju druge. Njih dvoje, naime, svesno odlučuju da gledaju i analiziraju ljude, „ali ne iz zlobe, već najbolje što znaju” (ARIT: 60). U jednom od Hemingvejevih homofobičnih pasusa, Renata usmerava Ričardovu pažnju na jednog mladića koji je, u stvari, jako dobar slikar, osim što je *pédéraste*:

„Da li vidiš momka s talasastom kosom, prirodno talasastom? Samo malo je sklanja, vešto, kako bi izgledao još lepše?”
„Vidim ga”, rekao je pukovnik.
„On je veoma dobar slikar, ali ima veštačke prednje zube jer je jednom prilikom bio malo *pédéraste* a drugi *pédérastes* su ga jedne noći punog meseca napali na Lidu.”

(ibid., 68)⁵⁰⁴

Nekom drugom prilikom, Ričard posmatra čoveka kao da je Gojin crtež i pokušava da dokuči da li je žena u njegovom društvu njegova supruga, majka ili ćerka, jer i „lica su takođe slike” (ibid., 63–64). Pošto je čovekova spoljašnjost sama po sebi performativna i samo delimično tačna, čitaoci Hemingvejevog dela u ulozi publike ne mogu sa sigurnošću biti sigurni da je predstava koju o nekome formiraju *prava*. Naša tumačenja ne mogu biti više od aproksimativnih pokušaja da dosegemo propadljivu istinu.

5.1.2 *Ja* je najbolja publika

Užim poljem analize dramatizacije pred publikom moglo bi se smatrati samoposmatranje ili proces kojim sopstvo postaje samom sebi publika, iako ono istovremeno ne isključuje interakciju s društveno-kulturnim okruženjem. Hemingvejevo delo podržava uverenje da sebe moramo pogledati očima drugog, odnosno „postati drugi u odnosu na samog sebe” (Bahtin 1991: 16). Hemingvejevi junaci ne mogu da se odupru posmatranju svoje spoljašnjosti i unutrašnjosti.

⁵⁰⁴ U originalu:

‘Do you see the boy with the wave in his hair, that is natural, and he only pushes it a little, skillfully, to be more handsome?’

‘I see him’, the Colonel said.

‘He is a very good painter, but he has false teeth in front because he was a little bit *pédéraste* once and other *pédérastes* attacked him one night on the Lido when there was a full moon.’

Pošto dezertira iz vojske, Frederik Henri iz romana *Zbogom oružje* počinje da se oseća kao prurušeni muškarac u civilnoj odeći. Kada kaže da mu „nedostaje osećaj da ga uniforma grli” (FTA: 217),⁵⁰⁵ on prolazi kroz krizu rodnog identiteta jer više nema mušku profesiju koja bi ga odredila. Dok sebe u novoj odeći posmatra u ogledalu, shvata da za njega „nema više rata” i oseća se pomalo kao begunac iz škole koji razmišlja šta se tamo dešava dok on nije tu (ibid., 219). Nešto kasnije u romanu, kada je Ketrin već trudna, Henri prolazi kroz još jednu krizu – osećaj nedovoljnosti po pitanju sportske muške fizičke izdržljivosti zbog čega odlazi da trenira boks. Pošto prethodno na nagovor Ketrin pusti bradu, Henri se na jednom od treninga samoposmatra u ogledalu i vidi „čudnog čoveka s bradom” (ibid., 275). Dok se Ketrin porađa, Henri ulazi i izlazi iz bolnice više puta i u jednom navratu ponovo ugleda sebe u ogledalu i tamo nekog „varalicu s bradom” (ibid., 282).⁵⁰⁶ Iako verovatno frustriran tom činjenicom, Hemingvej postaje zainteresovan za alternativne seksualne i rodne identitete još na početku svog stvaralaštva, a ne tek po gubitku svojih kreativnih moći kako to njegova tradicionalna kritika voli da kaže. Robert Solotarov (Robert Solotaroff) Henrijevu predaju ženi smatra „propadanjem u ponor, regresijom na infantilno stanje bespomoćnosti pred životnim pretnjama”. Iako brada poslovično označava muževnost, Henri svoju bradu ne voli i ne misli da doprinosi njegovoj većoj muškosti. Zato se Henri okreće boksu, profesiji koja se (kao i vojnički poziv – A. Ž. K.) tradicionalno vezuje za muškarce, ali ostaje „sumnjičav po pitanju sopstvenog rodnog identiteta jer se očigledno oseća *lažnim muškarcem*” (Solotaroff, prema Hewson 2003: 59; kurziv A. Ž. K.). Henri nije više vojnik, a brada, siguran znak muškosti, čini da sebi izgleda smešno i neiskreno.

Ne možemo pouzdano da znamo da li je navedenim pasusima iz romana Hemingvej želeo da ukaže na opasnost koja nastaje prelaskom dozvoljenih granica percepcije muškosti, ali verujemo da u određenim trenucima Hemingvejeve junakinje postaju veći muškarci od samih junaka. Iako se u ulozi feminističke čitateljke osećamo pomalo neprijatno što se naša pažnja u trenucima ženskih porođajnih bolova i konačne smrti junakinje u romanu *Zbogom oružje* usredsređuje na očaj muškarca, Hemingveja držimo prikrivenim feministom kada muškost prikazuje kroz ženski lik.

⁵⁰⁵ U originalu: “He missed the feeling of being *held* by your uniform” (kurziv A. Ž. K.), pri čemu engl. *hold* u ovom kontekstu može značiti i *držati*, *pridržavati*, *obuhvatiti*.

⁵⁰⁶ Inače tradicionalno intoniranom kritikom iz 1963. godine, Erl Rovit anticipira izvesna istraživanja roda u Hemingvejevom delu, pominjući da Henri izvodi dvostruku maskaradu uz motiv prurušavanja (Rovit: 1963: 101).

Mada Santijago, protagonista novele *Starac i more*, teatralno izvodi uloge muškosti i pred drugima – mladićem Manolinom, morem, ribarima, turistima⁵⁰⁷ – on je prevashodno sam sebi publika. Santijago se ne seća kad je prvi put počeo da priča sam sa sobom (OMS: 27), ali jeste. To što priča s ribama (ibid., 29) ili pticama (ibid., 39) ne znači da nije sam jer Santijago se s njima oseća spojeno, „daleko od ljudi” (ibid., 36), potpuno svestan da ima samo sebe (ibid., 37). Ispitujući granice sopstvene fizičke i mentalne izdržljivosti, Santijago se obraća svojoj zgrčenoj levoj ruci s gađenjem i prekorom (ibid., 41), kao da je odvojeni deo njegovog tela koji se urotio protiv njegove odlučnosti.⁵⁰⁸ Svestan da ruka ne može da vodi samostalan život van njegove volje, Santijago je moli da bude strpljiva (ibid., 42). Da performativno izvođenje muškosti ne iziskuje drugu publiku van nas samih najbolje se vidi u činjenici da Santijago grč ruke smatra izdajom sopstvenog tela koji „ponižava muškarca naročito kada je sam” (ibid., 44). Njegovi činovi podnošenja neljudskog bola, međutim, istovremeno se na trenutke izvide i pred muškom⁵⁰⁹ ribom koju pokušava da ulovi, pred publikom koja ne sme da vidi njegovu zgrčenu ruku. Hemingvej s velikom preciznošću pokazuje Santijagova unutrašnja previranja i smenu osećanja nedovoljnosti i tipično maskuline snage. Hemingvejev „čudni starac” zna da sebi mora uvek iznova da dokazuje svoju jačinu, sasvim u skladu s idejom rodne performativnosti i premisama rodnog konstruktivizma uopšte (ibid., 47).⁵¹⁰ Mada misli da čovek nije dorastao velikim pticama ili zverima, Santijago bi radije da bude „zver na moru” (ibid., 49). Posle svog najvećeg poraza i pobede, Santijago uzvikuje da su ga (bezlični?) *oni* uistinu pobedili (ibid., 90), čime Hemingvej dodatno komplikuje razumevanje performativnosti.

Mada Hemingvejevi junaci izvide svoje uloge pred sobom, jer uvek su zapravo sami, naposljetku moraju da izvide uloge i pred drugima, koji često nisu na njihovoj strani.

⁵⁰⁷ Manolin misli da je Santijago najbolji ribar od svih (OMS: 15); ostali ribari ismevaju Santijaga i smatraju njegov poraz u lovu tužnim (ibid., 6), a na kraju im biva iskreno žao jer nikada nisu videli veću ulovljenu ribu, mada sada raskomadano (ibid., 89); Santijago more smatra femininom silom zato što ume da bude dobra i lepa, ali i okrutna – more čini dobre stvari, ali ih i uskraćuje, samo zato što ne može protiv svoje ženske prirode vođene Mesecom (ibid., 20–21); muškarac-kelner i žena-turista na kraju novele svedoci su Santijagovog neuspeha, iako nisu razumeli njegovu borbu na pravi način (ibid., 92).

⁵⁰⁸ U originalu: “What kind of a hand is that, he said. Cramp then if you want. Make yourself into a claw. It will do you no good”. Santijago ruku još na jednom mestu naziva izdajicom (ibid., 51), mada počinje da se oseća krivim što je takva te odlučuje da je odseče „ukoliko takva i ostane” (ibid., 61).

⁵⁰⁹ Santijago se ribi obraća u muškom rodu (ibid., 34), naglašava njenu mušku snagu (ibid., 35), pominje njen falusno uspravni rep (ibid., 48).

⁵¹⁰ U originalu: “Each time is a new time” (ibid., 47).

5.1.3 Dramatizacija pred publikom: izvođenje uloga pred drugima

Hemingvejevi junaci i junakinje izvode rodne uloge na različite načine, kao da se oslanjaju na ideju da „time što s nekim drugim govorimo, mi sebe razotkrivamo ne samo u odnosu na nekog drugog nego i spram nas samih” (Ingarden 1981: 258). Samoiskazivanje pred drugima u Hemingvejevom delu ponekad se temelji na „konceptu viteštva kao neodvojivom određenju muškosti” (Mosse 1996: 18). Muškost ili ženskost izvode se ponavljanjem rituala pred procenjivačkom publikom, tj. posmatračima i ne mogu se osim trenutno uspostaviti. Ovakav tip performativnosti zahvata i samu publiku zbog čega ona može i ne mora biti perceptivna, a zasigurno ostaje promenljiva. Pisanje, borba s bikovima, dokazivanje muškosti kroz fizički obračun ili sportsku aktivnost, lov, rivalstvo ili učestvovanje u ratu, postaju teatralni, samosvesni činovi dramatizacije roda pred publikom u Hemingvejevom delu. Uzimajući u obzir da „muškarci stalno moraju sebe re-kreirati kao muškarce jer je muška seksualnost uvek u opasnosti da nestane”, Džudit Feterli misli da bi u maskulinocentričnom društvu trebalo razlikovati proces „postajanja muškarcem” (male becoming) od „ženskog bivanja ženom” (female being) (Fetterley 1978: 176). Ova feministička kritičarka ovim uvidom zaboravlja da se i kategorija ženskog može performativno uspostavljati, kao i da nije bespovratno pasivizirana. Iako njena ideja s pravom ukazuje na performativnost muškosti, ona zaboravlja na preobražujuću odliku ženskosti. Analiza Hemingvejevog dela pokazuje kako binarnost polova ne podrazumeva uvek jasnu omeđenost rodni uloga.

Autor iz dela *Smrt u podne* na sebe stavlja⁵¹¹ autoritativnu ulogu Dr. Hemingstajna (DIA: 46), tj. ozbiljne publike koja se razume u borbu s bikovima i zbog koje matadori moraju biti iskreni (ibid., 37) u svojim izvođenjima muškosti. U kontrastu s njim, figura *Stare Gospođe* postaje nepristojno i dosledno poražena na kraju borbe znanja i neznanja u koju ulazi s *Autorom*.⁵¹² Nekompetencija u Hemingvejevog muškarca se ne prašta, a „kada se ponos jednom pred publikom izgubi veoma ga je teško povratiti” (ibid., 78). Pošto muškost znači „biti tumačen kao muškarac”, upotpunjenje muškog sopstva ne može biti završeno bez publike koja posmatra. Muškarac dramatizuje svoju muškost pred drugima, tj. publikom koja ima moć da

⁵¹¹ Termin Džudit Batler (engl. *put on*).

⁵¹² Zanimljivo je da Leo Gurko, koji u svojim analizama zanemaruje rod, primećuje da *Stara Gospođa* „igra ulogu heteroseksualnog muškarca” (Gurko 1968: 207).

legitimizuje ili potvrđuje. Mnoge se situacije u Hemingvejevim pričama i romanima mogu smatrati metaforičnim arenama, pravim „dramama moći i/ili poniženja” (Strychacz 1989: 249–250).

Hemingvejeva tradicionalna kritika se povremeno oglašuje o tekstualne signale Hemingvejevog teksta koji kritikuju naturalizovane rodne uloge. Njegovi junaci pokazuju da njihovi pojedinačni činovi pretpostavljaju samosvesna izvođenja roda, kao i da su maskulini i feminini identiteti društvene konstrukcije. Lik Roberta Kona iz romana *Sunce se ponovo rađa* postaje naročito zanimljiv kada se posmatra iz ovog ugla. Roberta Kona tradicionalna kritika neizostavno tumači kao žrtvu Hemingvejevog antisemitizma i mržnje prema marginalizovanim grupama uopšte. Izvesni kritičari ga smatraju plačljivcem (Kaye 2006: 45) koji postoji kako bi oslikao koje sve osobine *pravi* Hemingvejev junak sebi ne sme da dopusti. Imajući u vidu društvenu feminizaciju Jevreja,⁵¹³ Robert Kon se stereotipno smatra suprotnošću belom normativnom maskulinitetu koji se temelji na konceptima fizičke i moralne snage, dostojanstvenog podnošenja bola, emotivne suzdržanosti i heteroseksualnosti. Roman *Sunce se ponovo rađa* počinje upravo ambivalentnim opisom Roberta Kona – bio je boksterski šampion srednje kategorije na Prinstonu (Princeton), navikao je na svoj izgled s naočarima, savladao je u izvesnoj meri svoju (jevrejsku) nesigurnost tako što je u Kaliforniji postao jedini urednik časopisa zbog čega i privlačan ženama, odlučuje da se preseli u Evropu gde upoznaje Džejka (SAR: 3–4). Pošto marginalizovane grupe, međutim, raspolazu subverzivnim i transgresivnim mogućnostima izražavanja, Kon može postati „centralna figura romana, subjekat, a ne objekat, jevrejskog maskuliniteta”. Kao dokaz za ovu tezu može poslužiti činjenica da je Kon „lik o kome se najviše raspravlja u romanu”, kao i da u izvesnoj meri preuzima kontrolu nad fiktivnim narativom (Kaye 2006: 46–47). Kon se zbog mišićavog tela savršeno uklapa u hegemonu belu američku muškost iz dvadesetih godina prošlog veka, tj. ne može se reći da on imitira belu muškost već da je zapravo izvodi, „a često to čini i bolje od Džejka” (ibid., 51). Njegovo mišićavo telo, zavidno obrazovanje i visok društveni status govore nam da je on „bolji izvođač dominantne

⁵¹³ Društvo po Sartru konstruiše individualni identitet kroz njegovu identifikaciju s pogledom *drugog* i „dimenziju bivstvovanja za drugog” (Sartre 2009: 90). Pojedinci postaju objekat pogleda *drugog* čak i ukoliko taj pogled kreira sliku koja im ne pripada. Nečiji pravi identitet nije ono što on jeste, već „šta se misli da jeste”. Neko ko postaje objekat tuđeg pogleda takođe je u poziciji da recipročno *drugog* učini objektom. Navedeno prema: Martinot, S. The Sartrean Account of the Look as a Theory of Dialogue. <<http://www.ocf.berkeley.edu/~marto/dialogue.html>> – 25. 02. 2013.

muške kulture od ostalih muških likova u romanu.” Konova heteroseksualnost, agresija i nasilje toliko su bliski normativnom idealu muškosti da on ne samo da liči na Džejka već mu postaje i pretnja. Robert Kon u romanu „nije omraženi objekat rasne razlike”, već predstavlja upravo to što je Džejku potrebno kako bi bela muškost ostala stabilna kategorija. Ukoliko biti beo znači imati falus, Džejk to nije u stanju da bude bez Kona, odnosno „Robert Kon je fetiš koji Džejku omogućuje integritet” (ibid., 52). S obzirom na to da Džejku (doslovno) nedostaje falus, on samo uz Konovu pomoć može ponovo postati ceo (ibid., 53).⁵¹⁴

Izvođeci maskuline rituale, Kon obelodanjuje suštinsku performativnost roda i pokazuje da se ne zna šta bi ideal ili original roda predstavljao. Svojim prisustvom on dovodi u pitanje mit o maskulinoj celovitosti i subverzivno pokazuje ne samo da je muškost nestabilna konstrukcija, već i da Hemingvej nije pisac koji se isključivo bavi jednim tipom idealizovanog ili autoritativnog maskuliniteta. S obzirom na to da, po svemu sudeći, ne postoji *pravi* model muškosti u Hemingvejevom delu, nesposobnost Roberta Kona da izabere jednu vrstu muškosti pokazuje da su u romanu svi njeni modeli pogrešni. Kao što po Džudit Batler ne postoji rod već samo ideja roda, ovaj lik sebe formira uvežbanim postupcima koji su u kulturnom prostoru postojali i pre njega, i izvodi trenutnu rodnu suštinu.

Lik Ketrin iz romana *Zbogom oružje* se do sredine XX veka čita kao idealni primer Hemingvejeve trivijalizacije ženskih likova, tj. njihovog predstavljanja u fiksnim ulogama seksualnih igračaka, negovateljica ili muza za muškarce.⁵¹⁵ Danas postoje sasvim suprotna tumačenja koja Ketrin drže „odlučnom ženom koja pokušava da pronađe smisao i psihološki balans uprkos ratnom okruženju” (Traber 2005: 29).⁵¹⁶ Ketrin izvodi svoju ženstvenost i ženskost na više načina. Prvo, oslanjajući se na dominantni diskurs tradicionalnih romantičnih predstava, Ketrin problematizuje rod tako što „varijantu zaljubljene žene sprovodi kao taktiku kojom bi nekako zakrčila svoj život”. Nimalo luda,⁵¹⁷ ona svesno oponaša očekivane predstave ženskosti. Ketrin je žena zdravog razuma koja koristi pukotine u društvenim kodovima dominantne kulture

⁵¹⁴ Iako Džejk nema penis, on može da zadrži falus kroz fetišizirane objekte kao što je jevrejsko poreklo Roberta Kona – Džejk ima falus bez penisa, Kon ima penis bez falusa (Kaye 2006: 56).

⁵¹⁵ Videti: 5.2.1.

⁵¹⁶ Sandra Spanier (Sandra Spanier) kaže da „Ketrin mora da nađe validnu alternativnu realnost kako bi preživela kaos raskomadnog univerzuma” (Spanier, prema Traber 2005: 29).

⁵¹⁷ Više o njenoj ludosti videti: 4.3.2.

kako bi ostavila prostora za cinizam (ibid., 30). Poigravajući se idejama romantične fantazije, Ketrin igra rodno obeleženu ulogu ucveljene drage i Henrija oblači u ulogu njenog mrtvog verenika – dok mašta da uživa s Ketrin u hotelu u Milanu, Henri sam pomišlja kako bi „možda i pristao da glumi njenog ubijenog dečaka” (FTA: 36). Ketrin manipuliše dominantnim predstavama ženskosti, dekonstruiše rod tako što pokazuje da je otvoren za čitanja i ponovna konstruisanja. Ketrin u potpunosti razume da postoje stereotipi i njima pripisana različita očekivanja, ali i da je rodni identitet samo performans koji se može izabrati ili parodirati. Ukoliko se identitet može konstruisati, on se isto tako može i re-konstruisati. Kao po modelu performativnih *gender* teorija, Ketrin manipuliše osećanjem sopstvenog identiteta kroz ponavljanje signala, tj. parodijom, subverzijom ili transgresijom kojima se pravila fiksiranog rodnog identiteta ukidaju. „Ketrin zamagljuje granicu između maskarade i mimikrije o kojima govori Lis Irigaraj na taj način što Henriju nudi fantaziju koju on priželjkuje, tj. ponaša prema svojoj seksualnosti kao prema igri i „menja svoje verbalne kostime” (Traber 2005: 33). Kada Ketrin uverava Henrija da ne mora više da joj govori da je voli „jer je s tim završila” – „imala je dobru predstavu,⁵¹⁸ ali sada više ne moraju da glume” (FTA: 30) – ona pokazuje da je svesna performativnosti sopstvenih postupaka. Na samom početku, dok se Henri još uvek zaljubljuje u nju, Ketrin svesno odlučuje da ga ne vidi na neko vreme izmišljajući da se ne oseća dobro, samo kako bi ga ostavila samog da se oseti neizmerno praznim (ibid., 39). Možda se najsnažnije poigravanje ove junakinje vidi u njenim brzim prelazima iz diskursa ženske nesigurnosti u diskurs ženske dominacije. S jedne strane, Ketrin kaže da se plaši da je Henri neće više želeti ukoliko stalno bude u njegovoj blizini (ibid., 93), tj. manipuliše stereotipom da žene muškarcima brzo dosade, ili se, pak, boji se da mu više neće biti lepa kad se ugoji u trudnoći i već ne želi da je on posmatra dok se presvlači (ibid., 237), tj. manipuliše stereotipom da žene muškarcima nisu privlačne ukoliko nisu fizički lepe. Ketrin, s druge strane, potencira svoju ludost s početka njihovog odnosa i inicira seksualne igre:

Nećemo misliti o tome sve do tvog odlaska. Vidiš da sam srećna, dragi, i da nam je lepo zajedno. Dugo nisam bila ovoliko srećna. Kada sam te upoznala skoro da sam bila luda. Možda sam i bila luda. Ali sada smo srećni i volimo se. Samo budimo srećni. Ti si srećan, zar ne? Ima li nešto

⁵¹⁸ U originalu: *show*.

što ti se ne sviđa? Mogu li nešto još da uradim da bih te zadovoljila? Da li bi voleo kada bih spustila kosu? Hoćeš da se igraš?

(ibid., 105)⁵¹⁹

Njene subverzivne metode pomažu joj da nađe oslobođenje, premda samo kratkotrajno, od ratom izazvane pustoši.

U romanu *Imati i nemati* gotovo čitavo devetnaesto poglavlje posvećeno je liku Ričarda Gordona (Richard Gordon) i njegovom pogrešnom čitanju sredovečne žene Mari (Marie) koje se može smatrati „neuspehom njegove mašte” (Moreland 2002: 85). Šetajući od bara do bara, Ričard ugleda veliku, plavooku ženu izblajhane plave kose i crvenih očiju od plača i postaje zgrožen njenom veličinom. S obzirom na to da ga Mari podseća na „ogromnog vola” ili „ratni brod”, on nagađa „šta bi njen muž kod kuće mogao s njom da radi kad je takva”. Došavši kući svojoj ženi u atmosferu nepopravljive otuđenosti, Ričard, *igrajući* se pisca, odlučuje da ženu koju je tog dana video na ulici iskoristi kao temu za roman, pokaže kako je odvratna svom mužu i uporedi je s nekom mlađom ženom sa čvrstim grudima (THHN: 122). Hemingvej Ričardovim viđenjem ženske lepote pokazuje kako se rodno-seksualni identitet društveno konstruiše i da ne postoje *pravi* ili *nepravi* identiteti. Ženskost ili muškost mogu biti samo trenutna izvođenja roda koja se legitimizuju posmatračkim okom budne publike. Hemingvej na ovom mestu, između ostalog, upozorava na činjenicu da ne postoji druga istina osim one koja se smatra istinom, imajući u vidu da Mari i Hari Morgan, zapravo, predstavljaju jedini zadovoljan sredovečni par u Hemingvejevoj prozi, i da Ričardova ubeđenja nisu potkrepljena tzv. realnom, *pravom* slikom stvari.

Renata iz romana *Preko reke i u šumu* može se takođe uvrstiti u red Hemingvejevih junakinja koje se svesno poigravaju rodnim stereotipima. Njen dijalog s Ričardom pokazuje da Renata oseća kako njena neobuzdana kosa ne može da se uklopi u sliku viktorijanskog *kućnog anđela*:

„Da li voliš kada je uredna?”

„Nije previše uredna, ali je strašno lepa.”

⁵¹⁹ U originalu: “We won’t think about that until you go. You see I’m happy, darling, and we have a lovely time. I haven’t been happy for a long time and when I met you perhaps I was nearly crazy. Perhaps I was crazy. But now we’re happy and we love each other. Do let’s just be happy. You are happy, aren’t you? Is there anything I do you don’t like? Can I do anything to please you? Would you like me to take down my hair? Do you want to play?”

„Mogla bih da je podignem i svašta da uradim s njom ako voliš da izgleda uredno. Ali ja slabo baratam šnalama a i izgleda mi blesavo.”

(ARIT: 80)⁵²⁰

I u drugačijim situacijama Renata ogoljava granice viktorijanske doličnosti i mita romantične ljubavi. Ona problematizuje ženski stereotip duge kose nudeći Ričardu da je pusti onako kako on želi i kako bi mogla više da podseća na njen portret koji mu je toliko drag (ibid., 104).⁵²¹ Baš kao i Ketrin Barkli pre nje, Renata manipuliše osećanjem sopstvenog rodnog identiteta i pokazuje da je rod samo proces ponavljanja i da se verbalnim jezikom, kao i odećom, mogu menjati kostimi. Pošto je ekonomija želje tipično muški prostor, Renatina seksualna glad ispostavlja se subverzivnom. Njeno insistiranje na dodirivanju njegove unakažene ruke ide zajedno s njenim mazohizmom kada želi da je dugmići Ričardove uniforme povrede „ali samo malo” (ibid., 77). Ambivalentnost njenog lika može se opisati i ulogama koje joj Ričard dodeljuje, čime Hemingvej podvlači činjenicu da junaci jesu ono čime ih smatraju drugi. Renata je u njegovim očima *čudna devojka*, *Nebeska kraljica*, i *Ćerka*. Pošto je Ričard nazove čudnom devojkom, Renata kaže da je „svesna te činjenice već neko vreme” (ibid., 167). Ričardovo idealizovanje njene lepote podseća na koncept dvorske ljubavi srednjovekovnih romansi gde strast za nedostižnim idealom baca ljubavnika na emotivne muke:

Ušla je u sobu, blistavo mlada i lepa, nemarnog izgleda pošto se vetar poigrao njenom kosom. Koža joj je bila bleđa, skoro maslinasta. Njen profil bi lako mogao slomiti vaše ili srce bilo kog drugog muškarca. Neposlušna tamna kosa padala joj je preko ramena.

(ibid., 57)⁵²²

⁵²⁰ U originalu:

‘Do you like it neat?’

‘It is not too neat but it is damn lovely.’

‘I could put it up and all sorts of things if you value neatness. But I cannot manage hairpins and it seems so silly’.

⁵²¹ O fetišima u Hemingvejevoj prozi videti: 5.2.3.

⁵²² U originalu: “Then she came into the room, shining in her youth and tall striding beauty, and the carelessness the wind had made of her hair. She had pale, almost olive colored skin, a profile that could break your, or anyone else’s heart, and dark hair, of an alive texture, hung down over her shoulders”.

Renatina idealizovana slika u izvesnoj meri biva umanjena njenim nazivom *Ćerke* kojim se sugerise incest, a kog se Ričard u jednom trenutku pribojava, a Renata opet podseća da „to (incest – A. Ž. K.) nije tako strašna stvar u Veneciji” (ibid., 69). Renata izvodi kontradiktorne tipično ženske rodne uloge, alternira između diskursa potčinjenosti i dominacije, servilnosti i kontrole. Ona uverava Ričarda da ne želi da mu naređuje već da mu služi, dok on misli da je sasvim prirodno da ljudi žele da naređuju (ibid., 102). S druge strane, Renata žudi da bude „mesec s puno problema” (ibid., 70–71) i na taj način prihvata ženski princip nekontrolisane emocije.⁵²³ Ona čak uspeva da Ričarda ubedi da mesec može biti „njihov majka i otac” (ibid., 81). Imajući u vidu uverenje Kejt Milet da je viteštvo tehnika kojom se samo ublažava nepravda ženske društvene pozicije a koja je zapravo pojačava (Millett 2000: 37), Renata i Ričard naizmenično manipulišu idejom romantične ljubavi, svesni njenih subverzivnih mogućnosti.

Priča „Kratki srećni život Fransisa Makombera” započinje osramoćenjem naslovnog junaka koji se pred svojom ženom i drugim lovcem pokazao velikom kukavicom jer nije uspeo da u lovu ubije lava (CSS: 6). Fransis je svestan da se uplašio kao zec, želi da se iskupi za ono što je uradio, mada zna da će biti teško da bilo ko od njih troje zaboravi šta se desilo (ibid., 8). Čin gubitka muškosti se u Hemingvejevom delu ne prašta jer predstavlja javnu sramotu pred drugima. Iako je Fransisova samosigurnost iz temelja poljuljana, njegova žena Margaret jedva čeka da ponovo svedoči narednom izvođenju nemušкости svoga muža (ibid., 9). Fransis pred publikom verbalizuje da nije nimalo prijatno ukoliko vas sopstvena žena uhvati u kukavičluku koji ostavlja neizbrisiv trag, „nekakav šupalj strah”, „hladnu ljigavu prazninu u mesnatosti gde je nekada bila njegova sigurnost.” Fransisu je toliko loše da mu postaje muka dok leži sam i napušten, pored Margaret koja spava. Narednog dana, Fransis se još više plaši – mrzi sve zvuke koje osluškuje, doslovno se trese od straha koji ne može da kontroliše, dok iskusni lovac Vilson misli da Fransis ne bi trebalo toliko o tome da priča jer „to se jednostavno ne radi” (ibid., 10–11). Dok posmatra Fransisov jadni izraz lica, Vilsonu postaje neprijatno i počinje da se oseća „kao da je upravo otvorio vrata od hotela i tamo ugledao nešto sramotno”. Neobično za Hemingvejeve junake, Fransis Makomber naglas izgovara da je „naprosto uplašen” (ibid., 15). Preznojanje i mučnina su neki od

⁵²³ Mesec, između ostalog, simbolizuje zavisnost i ženski princip (Gerbran i Ševalije 2009: 568).

znakova kojima se njegov strah dočarava čitaocima (ibid., 16), kao i njegova noćna mora u kojoj lav krvave glave stoji iznad njega (ibid., 18). Hemingvejevi junaci retko insistiraju da pričaju o nemiloj situaciji u kojoj su se našli, kao što Fransis želi da govori o noći koju njegova žena provodi s Vilsonom (ibid., 19). Od prevelikog besa i gađenja, Fransis postaje neprijatan, ućutkava ženu (ibid., 20) koja do tada dosledno uživa u njegovom poniženju pred publikom, a Vilson odmah primećuje Fransisovu transformaciju, tj. postajanje muškarcem i time biva iskreno dirnut. Fransis više ne oseća strah – mržnja prema Vilsonu (ibid., 22) podstiče ga da se oseti „gutačem vatre ozarenog lica” (ibid., 25). U vezi s temom izvođenja uloga pred publikom, Vilson i Margaret nedvosmisleno *čitaju* novog Fransisa – Vilson primećuje da ova promena verovatno označava i „kraj Fransisovog kukavičluka, što je veća promena od gubitka nevinosti”. Očekivano, Fransis ima potrebu da svoju sreću naglas iskaže, što samo pojačava bes Margaret, i njenu novonastalu brigu koju Vilson bez greške zapaža. Fransisov ranije naznačen strah zamenjuje se njenim „strahom od nečega” (ibid., 26) – možda Fransisove *prave* muškosti? Ova priča pokazuje da su višestruka izvođenja roda pred drugima predmet Hemingvejevih istraživanja, imajući u vidu da „Fransisovo poniženje raste upravo zbog prisustva publike koja njemu svedoči” (Strychacz 1989: 252), a istim načinom se njegova vera u *pravo* muškog *Ja* vraća ili, čak, iznenada stvara.

U priči „Troдневni vetar” Nik pokušava da demonstrira u kojoj je meri u stanju da podnese alkohol pred svojim najboljim prijateljem Bilom (CSS: 89); Harold Krebs iz priče „Vojnikov dom” igra ulogu sina kome je stalo da majku ne povredi, iako je upravo otvoreno obavestio da je ne voli (ibid., 116); nesigurni u sebe, junaci traže potvrdu svoje fizičke spremnosti od drugih muškaraca, kao što to čini Džek (Jack) u „Pedeset hiljadarki” (“Fifty Grand”) (ibid., 233); u priči „Dojava” (“The Denunciation”) muškarac učestvuje u neistini samo kako bi prijatelja zaštitio od gubitka vere u pravo prijateljstvo i profesiju kelnera (ibid., 428).

Čitave Hemingvejeve knjige mogu biti u znaku teme dramatizacije muškosti kao što je na primer *Pokretni praznik* u kojoj Hemingvej demonstrira sopstvenu muževnost svesno je poredeći s Ficdžeraldovim osećanjem seksualne nedostatnosti, ili delo *Opasno leto* u kome dva matadora izvode međusobno rivalstvo pred mnogobrojnom publikom čiji je deo najpre sam Hemingvej. Performativnost pojedinačnih izvođenja roda

Hemingvejevih junaka i junakinja nemoguće je naglasiti u dovoljnoj meri. Čitava Hemingvejeva proza prepuna je, rečima Džudit Batler, primera inovativnih rituala, stilizovanih ponavljanja rodnih činova i imitacija ideala.

5.1.4 Svedočenje rodnim izvedbama

Svedočenje performativnim događajima zapravo je potkategorizacija teme izvođenja uloga pred drugima, ali se analizira zasebno jer pretpostavlja nijansiranu specifičnost. Hemingvejevi junaci sada preuzimaju uloge doslovnih *svedoka* različitim konstrukcijama roda i ljudskim situacijama, te Hemingvejevo delo odaje još jači utisak dramske pozornice. Dramatizacija muškosti (i ženskosti – A. Ž. K.) događa se pred drugim svedocima koji potvrđuju ili odbacuju rituale muškosti koje posmatraju i procenjuju. Hemingvejevi čitaoci su primorani da zauzmu stav svedoka, odnosno publike, koja ima pravo ozakonjenja performativnih činova čija suštinska teatralnost ne garantuje celu muškost, već samo trenutak muškosti koji potvrđuje autoritet (moć) ili razotkriva sramotu (Strychacz 2008b: 76–78). Junake koje dovodi u položaj svedoka Hemingvej razume u kontekstu estetike svedočenja, zbog čega junaci ne smeju skrenuti pogled od ma koliko neprijatnih slika – Hemingvej kaže da se „pred nekim stvarima ne smeju zatvarati oči” (DIA: 2).⁵²⁴

U „Indijanskom logoru” (“Indian Camp”), prvoj priči zbirke *U naše vreme*, Nik svedoči porođaju indijanske junakinje koji izvodi njegov otac, a kome takođe prisustvuju Nikov ujak Džordž i drugi Indijanci, uključujući i muža žene koja se porađa. Žena na porođaju sve vreme vrišti da bi u nekom trenutku usled neizdrživog bola ujela ujakovu ruku. Za vreme čitave operacije koja mu se čini neobično dugom, Nik odlučuje da ne gleda šta njegov otac radi, kao što ne sme da gleda dok ujaku ušivaju ruku (CSS: 68–69). Ne svojom voljom, međutim, Nik postaje svedok samoubistva muža koji je sebe zaklao jer nije više mogao da podnese situaciju u kojoj se njegova supruga nalazi i samu neizvesnost porođaja. Ovaj strašan čin povlači sa sobom bujicu Nikovih pitanja ocu koja se odnose na stoičku izdržljivost bola muškaraca i žena, kao i težine umiranja uopšte (ibid., 70). Osim što Hemingvej ovom pričom ukazuje na različita izvođenja muškosti i ženskosti, on kroz lik Nika ukazuje na važan koncept svoje proze – gledanje

⁵²⁴ U originalu: “Some things cannot be done with any shutting of the eyes”.

ili posmatranje. Kao što Nik bira da ne gleda muke teškog porođaja, on nema izbora kada ugleda svu grozotu samoubistva. Hemingvejeva estetika svedočenja ponovo stupa na scenu jer „postoji razlika između svesnog posmatranja okrutnosti života i njihovog izbegavanja” (Cirino 2010: 44), kao što postoji razlika između prikazivanja groteske rata i njenog zanemarivanja, tj. istine i laži u Hemingvejevom sistemu vrednosti. Važnost usmeravanja pogleda vidi se i u romanu *Zbogom oružje* kada Henri odlučuje da ne gleda u Ketrin dok se porađa, okrećući pogled na drugu stranu, kroz prozor (FTA: 289). Hemingvej se više zadržava na opisu Henrijevog stanja kao svedoka nego na situaciju Ketrin. Svedočenje neprijatnim performativnim činovima zauvek određuje rodni i ne samo rodni identitet Hemingvejevih junaka, čime njihova uloga posmatranja, svesno odabrana ili ne, postaje važna za razumevanje Hemingvejevog dela.⁵²⁵

U priči „Borac” (“The Battler”) Nik je prikazan kao svedok *queer* porodice koju čine Ad Fransis (Ad Francis), bivši šampion u boksu, i crnac Bagz (Bugs). Ad ima unakaženo lice, jedno čitavo uvo, zadebljale zglobove, a za sebe kaže da nije sasvim svoj i da je lud (CSS: 99). Prethodno već isprebijan, Nik nabasa na Ada koji s glavom u rukama i piljeći u vatru počinje da govori o svojoj i tuđoj žilavosti, iskustvu u borbama zbog kojih je postao čudno fizički deformisan, ali i psihički lud. Usred tog razgovora pojavljuje se Bagz kome ne smeta da se pretvara da je lud, jer, u stvari, ima funkciju da Ada drži podalje od ljudi pošto ovaj povremeno postaje po njih opasan. Tako biva i u ovoj slučajnoj epizodi iz Nikovog života – Ad ne može da kontroliše rastući bes prema Niku i konačno ga izaziva na borbu, kada ga Bagz udari posebno napravljenim oružjem po glavi kako bi ga onemogućio da Nika povredi, ali kako ga i sam ne bi ubio (ibid., 102). Nik otkriva da su razlozi za nestabilnost Ada Fransisa mnogi – tuče koje je iskusio, ali i glasine o incestu s njegovom sestrom koja mu verovatno i nije bila sestra. Bagz moli Nika da nestane iz njihovih života pre nego se Ad probudi, što Nik i čini nastavljajući dalje svojim putem (ibid., 104). Nik je na trenutak postao svedok opštoj neprijatnosti života i načinu na koji koncepti porodice i ljubavi mogu postati *queer*, ali i zamalo izgubio sopstveni život. Po ko zna koji put.

Nik postaje svedok još jedne neobične situacije u priči „Ubice” (“The Killers”) kada dvojica junaka, Al i Maks (Max) provociraju barmena Džordža s kojim Nik

⁵²⁵ Nik zbog ovog jezivog iskustva rođenje deteta dovodi u vezu sa smrću muža, tj. oca (Vernon 2002: 49).

razgovara u trenutku kada oni odluče da uđu u bar (ibid., 216). Njihova provokacija se udvostručuje rasističkim i seksualnim komentarima koji sada obuhvataju i Nika, te on na trenutak postaje i učesnik, a ne samo posmatrač. Pošto saznaje da su njih dvojica došli s namerom da ubiju bivšeg bokserskog šampiona Ola Andresona, Nik odlučuje da rizikuje svoju sigurnost i pokuša da spreči ubistvo. Ne mogavši da podnese činjenicu da se šampion pomirio sa sopstvenom smrću bez namere da ikud beži, Nik odlučuje da ode iz grada (ibid., 222), čime se njegovo svedočenje prekida. Stiče se utisak da neki Hemingvejevi junaci lutaju po trenutnim epizodama života drugih samo kako bi videli grozotu iz više različitih uglova i shvatili da van nje ničeg nema.

Sunce se ponovo rađa obiluje scenama performativnih činova. Džejk u romanu uglavnom zadržava poziciju posmatrača, a ne učesnika događaja i pritom se odlikuje posebnom vrstom percepcije – „moćnim svedočenjem” (Strychacz 1989: 256). Zanimljivo je kako se upravo Robert Kon, koga Hemingvej (samo na površini?) postavlja van granica idealizovane muškosti, fizički obračunava s Džejkom, razljućen jer Džejk ne želi da mu saopšti gde je Bret i vidno skrhan ljubomorom što joj prethodni odlazak s njim nije ništa značio. Primivši nekoliko udaraca od Kona, Džejk i njegov drugar Majk (Mike) odjednom uloge povlašćenih svedoka zamene ulogom isprebijanih muškaraca koji u doslovnom smislu gube čvrsto tlo pod nogama: Džejk se oseća kao da nema noge i vrti mu se u glavi (SAR: 165).⁵²⁶ Čitaoci romana postaju svedoci i Konovog masakriranja matadora Pedra Romera (ibid., 174), oličenja normativne muškosti, a junaci romana postaju svesni da im muškost nije zauvek data, čak i ukoliko je sam Hemingvej na njihovoj strani. Normativna muškost se u Hemingvejevom delu lako može pretvoriti u svoju suprotnost kao po Fukoovom modelu produktivne mreže moći i strategija borbe koje se bes krajno ulančavaju i preokreću.

Bezimena žena u priči „Kanarinac za nekoga” (“A Canary for One”), određena samo svojom nacionalnošću – Hemingvej je naziva „američkom damom” (CSS: 258) – izvodi pravu pozorišnu predstavu pred slučajnim svedocima u vozu, bračnim parom za koji ni ne sluti da se razvodi jer ih nije pitala da kažu i jednu stvar o sebi. Njeno očajničko pravdanje za prekidanje veze svoje ćerke s čovekom koga je neizmerno volela ali koji nije bio Amerikanac, a to je po njoj jedini kriterijum sreće u ljubavi i braku, izvodi pred pomenutim parom polako i sigurno dok voz juri. Iako čitalac ove priče ima

⁵²⁶ U originalu: “I tried to get up and felt I did not have any legs”; “My head’s a little wobbly”.

osnova da smatra da se verbalni ritual američke žene ne izvodi pred publikom prvi put, čini se da ona ovom prilikom traži konkretnu presudu sudije o činu koji je muči, tj. potvrdu za svoju grešku. Ironično, američki par ne može da joj pruži razrešenje jer se i sami, iako Amerikanci, razvode (ibid., 261).⁵²⁷ Ukoliko je „slab sluh (američke žene – A. Ž. K.) simbol” (Baker 1956: 138), njena gluma pred nepoznatim ljudima svakako nije.

Kelner Pako (Paco) u priči „Prestonica sveta” (“The Capital of the World”) pred peračem sudova Enrikeom (Enrique) gubi život na groteskan način – imitirajući najcenjeniju vrlinu u Španiji, *pravu* hrabrost *pravog* matadora.⁵²⁸ Pošto stolica, noževi i svedok-učesnik Enrike postanu njegov bik, Pako ne može da veruje koja se cena plaća za maštu, a Enrike ostaje u neverici jer je samo želeo da Paku pokaže koliko je igra s bikovima opasna (CSS: 35–37). Ova priča može se posmatrati u kontekstu problematizacije „transtekstualnog ideala muškosti koji leži negde u Hemingvejevom univerzumu”, tj. ideala herojske muškosti koji se nalazi van priče u liku Pedra Romera iz romana *Sunce se ponovo rađa* (Strychacz 2008a: 59).⁵²⁹ Pošto je rana znak kojim dečaci postaju muškarci, dilema romana bila bi u tome što Pedro nije ranjen. Ne može se rešiti problem priče ukoliko posmatramo ideal muškosti van nje jer bismo u tom slučaju morali uzeti u obzir i slučaj matadora-kukavice. Oslanjajući se na ideju performativnosti roda, svaka vrsta (samo)predstave pred publikom postaje usiljena, parodična i imitativna. Matador mora uvek iznova da izlazi na scenu i dokazuje svoju muškost pred publikom koja svedoči i procenjuje. Nesrećno izvođenje muškosti pomenutog mladića jeste komična, opasna kopija originala koji ne postoji jer je rod sam po sebi imitacija za koju ne postoji original. Hemingvejevu scenu u kuhinji u priči „Prestonica sveta” treba čitati kao „palimpsest koji problematizuje jasne definicije muškosti” (ibid., 69). Ukoliko je muškost trop koji se izvodi, „ponavljanje s razlikom” (ibid., 72), s pravom možemo sumnjati u jedinstven ideal roda. Delimo uverenje Tomasa Strihača da je „teatralnost ili trop maskuline samodramatizacije opasan za zdravo izražavanje muškosti” (ibid., 73). Podrivajući hijerarhiju između kopije i originala, Pako pokazuje da centra rodnog identiteta nema.

⁵²⁷ U originalu: “We were returning to Paris to set up separate residences”.

⁵²⁸ Videti Elliott 1995 radi analize performativnosti roda u delu Ernesta Hemingveja koja se prevashodno fokusira na sledeće teme: performativne greške, pogrešne seksualnosti, seksualna transgresija, rodno određena želju i perversija.

⁵²⁹ Kritičar Stiven Kuper (Stephen Cooper) veruje u ovaj ideal.

Imajući u vidu da patrijarhalna kultura konstruiše žensko telo, a žena predstavlja „objekat muškog privilegovanog pogleda” (Quinn 2004: 39), Hemingvejeva subverzija tradicionalnih rodnih uloga ogleda se i u tome što su junaci često pasivizirani i objektivizirani pogledom, i nisu u povlašćenoj poziciji posmatrača. Muško-ženski binarizam se u Hemingvejevom delu podrija svaki put kada njegovi junaci i junakinje podjednako učestvuju u ritualima arene života. Hemingvejeva proza čini poseban teatar izvođenja performativnih i trenutnih rodnih činova pred publikom koja je isto tako promenljiva, ali koja poseduje jedinstveno pravo da procenjuje legitimitet muškosti ili ženskosti junaka i junakinja.

5.2 Relativizacija stereotipnih predstava roda

Hemingvejevo delo pokazuje naročitu vrstu performativnog roda o kome tri decenije po piščevoj smrti govori Džudit Batler tvrdeći da su „protivrečna bića ona koja ne uspevaju da se prilagode normama kulturnog roda kojima se obično definišu” (Butler 2006: 23). Ovde istražujemo poigravanje stereotipnim predstavama muškosti i ženskosti, sporenje jednog bića sa samim sobom i elastičnu relativizaciju granica među rodnim konstrukcijama. Hemingvejevo istraživanje alternativnih seksualnosti pokazuje raznolikost seksualnih ponašanja i društvenih posledica izbora seksualnosti njegovih junaka i junakinja koji se nalaze u stalnom performativu.

Mada se nikada do kraja ne oslobađa viktorijanskog nasleđa razlikovanja javnog od privatnog prostora, Hemingvejeva proza otvara mogućnost za subverziju tradicionalne muškosti i ženskosti. Hemingvej, naime, svojim junakinjama dozvoljava izuzetan manevar u privatnoj, tajnovitoj sferi, dok takvu subverziju stereotipnih rodnih uloga smatra destruktivnom po muškarca u javnom prostoru, tj. pred publikom, muškom ili ženskom. Performativno i seksualno najsnažnije uloge njegovi junaci izvode daleko od očiju javnosti, uglavnom po hotelskim sobama. Neke od tema koje Hemingvejeva dela istražuju su: subverzija tradicionalnog braka i monogamije; muškost predstavljena kroz ženski lik; homoseksualnost; feminizacija muškarca; mazohizam; seksualni eksperimenti; androginija i njene podvrste (fetiš kose, fetiš boje kože, *la gloria*, spajanje bika i matadora u „trenutku istine”).

5.2.1 Subverzija tradicionalnih ideja

Česta tema Hemingvejevog dela jeste neispunjavanje roda, tj. subverzija očekivanih i/ili propisanih društvenih predstava koje se za rod vezuju. Dok junaci i junakinje u Hemingvejevom delu žele nešto što se od njih ne očekuje, muškost katkad progovara kroz ženski lik.⁵³⁰ Ne samo da Hemingvej okreće rodne uloge naopačke, već ih i spaja, a drugarske veze ili strasti u njegovom delu pojavljuju se u misterioznim oblicima (O'Sullivan 2008: 135; 138). Približavajući se uverenju Elen Siksu da je potpuno ukidanje patrijarhalnog zakona nemoguće, Hemingvej „tuguje nad stanjem sveta u kome kulturne definicije roda i seksualnosti ne dopuštaju razliku” (Hewson 2003: 60). Duboko uvrežene društveno konstruisane ideje ne prevazilaze se lako ni u Hemingvejevom delu koje se pre bori sa sopstvenim kontradiktornim impulsima nego što je spremno da ih otvoreno podrži.

Da subverzija tradicionalnih koncepata postoji još u Hemingvejevim ranim delima pokazuje roman *Zbogom oružje*. Uprkos čitanjima koja lik Ketrin drže tipičnom žrtvom Hemingvejeve mizoginije (Fetterley 1978: 47), „projekcijom muške adolescentne fantazije” ili „pokornom ženom” (Lockridge 1988: 170), ona bi se mogla čitati kao inteligentna žena čiji su pojedinačni činovi svesno teatralni ili performativni. Debra Modelmog ističe da Hemingvej, u životu i delu, „napušta tradicionalne kodove muškosti i ženskosti, heteroseksualnosti i homoseksualnosti” (Modelmog 2008: 141), predstavlja rod i seksualnost u stalnom kretanju, dok kategorije želje i ponašanja junaka potpuno destabilizuje (Modelmog, prema Bak 2010: 99). Upravo na primeru romana *Zbogom oružje*, vidi se da „Hemingvej krije homoerotičnost na mestu gde se najmanje očekuje”, tj. upravo u odnosu Frederika Henrija i Ketrin (Modelmog 2009: 22). Imajući u vidu višeznačnost pojma *queer*, njihov odnos se može čitati kao subverzija tradicionalnog braka i monogamije. Debra Modelmog objašnjava da se termin *queer* u Hemingvejevom delu, osim što upozorava na abnormalne ili nemoralne seksualne prakse, može odnositi i na antinormalnost, koja se namerno opire normalnom, naročito

⁵³⁰ U Hemingvejevom delu čak i životinje katkad ne ispunjavaju svoj rod, kao u priči „Verni bik” kada se bik zaljubljuje u jednu kravu, umesto da posluša vlasnika i semenom oplodi više njih (CSS: 486). Đakomo Ivančić (Giacomo Ivancich) otkriva da je „Verni bik” jedna od dve priče koje je Hemingvej poklonio njegovoj sestri Adrijani Ivančić. Druga priča je „Crni konj” (“The Black Horse”) koja nikada nije objavljena; iz govora održanog 23. juna 2014. godine na Šesnaestoj konferenciji Hemingvejevog društva, San Servolo, Venecija, Italija.

kada je u pitanju rod. U ovom drugom slučaju, *queer* postaje superiorni koncept u odnosu na normalno, nešto što daje prednost inverziji (ibid., 8).⁵³¹

Otpor prema tradicionalnim rodnim i seksualnim oblicima ponašanja u Hemingvejevom delu u velikoj je suprotnosti s opšteprihvaćenim društvenim konstrukcijama i konvencijama iz kasnog XIX veka. Ketrin tokom čitavog romana postavlja uslove koje Henri pasivno ispunjava, ili transgresivno izražava želju da bi volela da je i ona iskusi gonoreju kako bi bila ista kao on, odnosno da bi volela da ima odnos sa svim njegovim bivšim devojkama samo kako bi mogla da ih ismeva (FTA: 265). Ketrin svesno manipuliše njegovim osećanjima kada mu ostavlja poruku da se neće pojaviti na ugovorenom sastanku (ibid., 39), inicira seksualne igre (ibid., 105), insistira da on pusti dužu kosu kako bi mogli da liče jedno na drugo (ibid., 265) samo kako bi se kasnije poigrala idejom spoljašnje transformacije, a on počeo da sumnja da li ona uopšte želi da on pusti dugačku bradu (ibid., 266). Kritikujući naturalizovane društvene uloge, Hemingvej stvara junakinju koja igra najrazličitije rodne uloge, manipuliše dominantnim društvenim predstavama i zamagľuje značenjsku granicu između maskarade i mimikrije o kojima govori Lis Irigaraj.

U skladu s teorijom transgresije i diskurzivnih praksi Mišela Fukoa, Ketrin pokazuje kako su „granice proizvod anksioznosti tako što sama postaje figurativni prognanik roda” (Traber 2005: 34). Prizivajući *écriture féminine* i koncept ispisivanja tela, Ketrin „predlaže ponovno ispisivanje svog identiteta tako što prihvata subjektivitet koji je lociran van normalnih rodnih matrica” (ibid., 35). Primenom teorije Elen Siksu na Hemingvejevo delo, Mark Hjuson (Mark Hewson) ističe da ne samo da se Hemingvej nije mirio s društveno-političkim konstrukcijama roda njegovog vremena, nego je i pokušavao da razume kako je to uticalo na njega kao muškarca i pisca. Njegovo pisanje može se smatrati „pokušajem da se izbegnu političke borbe moći” kojima su maskulini modeli skloni, kao i da se prihvati rodna razlika (Hewson 2003: 52). Eksperimenti Ketrin Barkli, u velikoj meri, podsećaju na rodne odnose o kojima govori Elen Siksu kada traži pomirenje dva pola (ibid., 55). Želja Ketrin da učestvuje u prošlosti Frederika Henrija pokazuje „njenu želju da se uzburkaju razlike” (ibid., 58). S obzirom na falocentrični imidž koji kao autor i pisac ima, Hemingvej, paradoksalno,

⁵³¹ Detaljnije o romanu *Rajski vrt* i Hemingvejevog preispitivanja koncepta normalnog i abnormalnog iz ugla kritičke perspective studija normalnosti (normality studies) videti Modellmog 2010.

ostaje otvoren za alternativne seksualne i rodne identitete.⁵³² Da se muškost gradi i ne postoji po sebi, Hemingvej pokazuje npr. uvođenjem teme kolapsa viktorijanskih normi udvaranja i muške inicijative, ženskog svojevotlnog ulaska u arenu seksualne želje, njenog izvođenja muške hrabrosti i muškog odnosa prema smrti – Ketrin doslovno kaže da mrzi to što zna će umreti (FTA: 292). Najsnažnija subverzija tradicionalnih ideja u romanu *Zbogom oružje* možda se nalazi u činjenici da je muška moć prikazana kroz ženski lik, a muškost postala krhka i ranjiva. Ketrin, „oplemenjena Lejdi Bret Ešli”, katkad se smatra „apoteozom hrabrosti u ženskom obličju” (Matthews 2009: 16). Jednom prilikom, ne misleći da čine bilo šta pogrešno, Ketrin izražava želju da „urade nešto baš grešno” jer je sve što ona i Henri rade tako nevino i jednostavno (FTA: 138). Imajući u vidu njen odnos prema braku (ibid., 18), njenu prvobitnu ludost (ibid., 105; 139), ili brzi prelazak iz stanja ženske nesigurnosti u žensku (mušku?) dominaciju (ibid., 261), pitamo se nije li onda ona svesna da se rod stvara rečima i delima. Pre nego seksualna igračka u rukama muškarca, Ketrin je Nova žena osveščena promenama određenog društvenog trenutka, ali i žena koja zna da rod ne može biti više od imitacije ideje roda.

Seksualnost koja se u Hemingvejevom delu bazira na tradicionalnim društvenim konstrukcijama se ne glorifikuje, već suprotno, pokazuje jalovom i, čak, smešnom.

5.2.2 Otvorene seksualne igre

Hemingvejeva lična ambivalencija prema krizi maskuliniteta s početka XX veka njegovo delo ispunjava specifičnom seksualnom tenzijom, koja, mada potisnuta, izbija uvek novom svežinom. Sukob viktorijanskih i modernističkih kulturnih vrednosti koji obeležava Hemingvejev život ne uspeva da bude razrešen ni u njegovom delu. Sve učestalija istraživanja roda Hemingvejevog dela od osamdesetih godina XX veka se, u velikoj meri, fokusiraju na Hemingvejeve lične seksualne ili rodne eksperimente. Primera radi, Hemingvej je pedesetih godina uživao u zameni seksualnih uloga s Meri (Haralson 2003: 204), dok je 14. maja 1947. godine ofarbao kosu u jarkocrveno, tvrdeći, pritom, da je greškom uzeo bočicu šampona svoje bivše supruge Marte (Spilka 1995:

⁵³² Ričard Fantina kaže da Ketrin iz romana *Rajski vrt* anticipira teoriju Elen Siksu jer piše telom i seksualnošću, dok istovremeno zbog toga doživljava frustraciju (Fantina 2005: 127).

291). Karl Ibi napominje da je Hemingvej u tom periodu sebe nazivao Ketrin, baš kao i 1953. godine kada je obrijao glavu u Africi (Eby 2014: 104). Mark Spilka smatra da se androginija u Hemingvejevom životu i delu može smatrati „mešavinom ili razmenom tradicionalno muških i ženskih osobina, uloga, aktivnosti i seksualnih pozicija” (Spilka 1995: 4). Hemingvejevo delo, i u ovom slučaju, pretpostavlja preradu životnog iskustva koje se ne bi smelo u potpunosti zanemariti čak ni u analizama koje se isključivo oslanjaju na autorov tekst.

Čuveno po izrazito *muškom* stilu i *mačo* temama, Hemingvejevo delo manje je poznato po svojim seksualizovanim pasusima. Iako vezane prevashodno za geografiju privatnog prostora, otvorene seksualne igre Hemingvejevih junaka i junakinja upućuju na subverziju društvenih normi koje od XIX veka propisuju strogo određene uloge za muškarce i žene. Mnogo je u Hemingvejevom delu junaka koji učestvuju u rodnim i seksualnim eksperimentima čiji su inicijatori obično ženskog pola. S druge strane, ukoliko seksualne aktivnosti Hemingvejevih junakinja i pasivnosti Hemingvejevih junaka izađu na videlo, tj. pređu iz tajnog ili privatnog prostora u javni, to neretko ide na štetu Hemingvejevih junakinja koje onda, na različite načine, bivaju prognane iz *muških* prostora moći. Mada mu to potpunosti ne uspeva, Hemingvej pokušava da rodnim eksperimentima junaka prevaziđe tradicionalne kategorije muškosti i ženskosti. Hemingvejevi opisi seksualnih igara podležu autorovoj tehnici verbalnog ublažavanja ili izostavljanja, kojom se često samo pojačava efekat orgazmičnih delova teksta.

Suprotno mitu koji se u široj čitalačkoj publici oko Hemingveja oformio, njegovo delo se bavi temom seksualnih eksperimenata i prikazuje čitav niz pasiviziranih junaka koji (manje ili više) svojevoljno ulaze u najrazličitije seksualne igre s junakinjama – Ketrin Barkli i Frederik Henri, Mari i Hari Morgan, Ričard i Renata, Dejvid i Ketrin, Tomas Hadson i bezimena prva žena, Rodžer i Helena, Meri i Ernest Hemingvej. Sintagma „muškarci bez žena” ne može se primeniti na čitav niz Hemingvejevih dela u kojima su junakinje ne samo fizički prisutne nego i dominiraju seksualnim životom junaka.

U romanu *Rajski vrt* Dejvid pokušava da učutka *Đavola* u liku Ketrin (GOE: 115; 196),⁵³³ dok Tomas Hadson u delu *Ostrva u struji* svoju ženu naziva „noćnim đavolom” (IIS: 344). Sentimentalizovanjem seksualnog iskustva i glorifikacijom

⁵³³ U originalu: “You’re talking crazy, Devil;” “Go to sleep, Devil”.

seksualne potentnosti muškarca i ženske seksualne radoznalosti, Hemingvej katkad prikazuje junakinje neobuzdanih strasti, kao što je sporedna ženska figura u istom romanu koja „više ne drži stvari pod kontrolom”, već se strastveno predaje Tomasu Hadsonu (ibid., 227). Bežeći od impotentnog muža, ona je toliko seksualno uzbuđena (ibid., 228) da, bez sumnje, oslikava poslovični erotski san muškarca, koji postaje još jači ukoliko se spoji s idejom *prave* ljubavi. Kada Tomasova prva (sada bivša) žena ponovo uđe u njegov život, u trenutku kada je zaljubljena u drugog muškarca, ona se predaje starom osećanju velike ljubavi prema Tomasu, simbolično predstavljenom njenom željom za velikim krevetom (ibid., 312). Imajući u vidu nezasitu seksualnost nekih Hemingvejevih junaka i junakinja, ali ne zaboravljajući Hemingvejev humor i ironiju, Hemingvej je morao biti svestan prenatrpanosti sopstvenih pasusa koji opisuju seksualne činove. Jedan odlomak iz romana *Ostrva u struji* kroz san Tomasa Hadsona pokazuje način kojim Hemingvej spaja pitanja podsvesti i seksualnosti, ženske dominacije, seksualnih fetiša i zamene rodničkih uloga:

Sanjao je da Tomova majka spava s njim i da spava preko njega, kao što je ponekad to volela da radi. [...]

Onda je jednom rukom ovlažio 357 magnum i ubacio ga lako i čvrsto na mesto. A zatim nastavi da leži ispod njenog tela, lica prekrivenog njenom svilenom kosom, kao zavesom, i počeo da se pomera lagano i ritmično.

„A ko će s kim voditi ljubav?”

„Pa oboje ćemo”, reče ona. „Osim ako ne želiš da bude drugačije.” [...]

„Bilo je onda baš onako kako i treba da bude”, i onda reče „Hoću li ja biti ti ili ćeš ti biti ja?”

„Biraj ti prva.”

„Ja ću biti ti.”

„Ja ne mogu biti ti. Ali mogu da pokušam.”

„Zabavno je. Probaj. Uopšte ne pokušavaj da se spaseš od ovoga.

Pokušaj da izgubiš sebe potpuno. Pokušaj da izgubiš sve i uzmeš sve.”

„Dobro.”

„Radiš li to?”

„Da”, reče on. „Divno je.”

(ibid., 343–344)⁵³⁴

⁵³⁴ U originalu:

He dreamed that Tom's mother was sleeping with him and she was sleeping on top of him as she liked to do sometimes. [...]

Zbog otvoreno prikazanih ili samo nagoveštenih seksualnih igara, čak se i zvanična verzija romana *Rajski vrt* smatra „objavljenim literarnim zločinom” (Solomon, prema Fantina 2005: 13). Ovo Hemingvejevo delo otvoreno prikazuje androgine eksperimente mladog bračnog para koji živi u Francuskoj dvadesetih godina prošlog veka, a ujedno istražuje „piščevu hrabrost u svakodnevnoj borbi da prenebregne sramne zavisnosti i pasivnosti uz pomoć sopstvenih životnih boli” (Spilka 1987: 47). Već na samom početku romana Ketrin upozorava Dejvida da će se promeniti i proverava da li je spreman za njeno „divno opasno iznenađenje” (GOE: 12). Pre nego Dejvid počne da brine kako će to uticati na njihov odnos, Ketrin se vraća s kosom ošišanom na kratko bez kompromisa (ibid., 14–15). Prava dečaćka frizura joj omogućava drugačiju ulogu tokom noći zbog koje u tolikoj meri Dejvid oseća promenu „da ga je bolelo” (ibid., 20). Stalna zamena rodni i seksualnih uloga koju Ketrin pokreće u Dejvidu izaziva nelagodnost i strah da će se sve nepovratno izmeniti (ibid., 21). Ketrin postaje sve destruktivnija i konačno spaljuje njegove spise, i tamnija sve većim potamnjivanjem kože. Uprkos njenoj jakoj želji da ne rade stvari kao svi drugi (ibid., 27), Dejvid nije spreman da seksualne eksperimente kojima se s Ketrin podvrgava noću i obelodani, što razdor među njima čini sve snažnijim. Dejvid voli što je ona sve tamnija, ali se pita „koliko tamna zapravo može da postane” (ibid., 31). Posle seksualne dominacije samoprozване divlje devojke Ketrin tokom noći, Dejvid pokušava da promenu koju oseća uoči i na svojoj spoljašnjosti i kritički se gleda u ogledalu (ibid., 47–48). Ketrin dosledno ne prestaje da uverava Dejvida da „ne želi da mu uradi išta loše” (ibid., 50), što pojačava čitaočev utisak da će se Dejvid njoj konačno suprotstaviti. Njeno insistiranje da bude dečak u krevetu nailazi na Dejvidov predlog da je možda ipak bolje

Then with one hand he moistened the .357 Magnum and slipped it easily and sound asleep where it should be. Then he lay under her weight with her silken hair over his face like a curtain and moved slowly and rhythmically. [...]

‘Who’s going to make love to who?’

‘Both of us,’ she said. ‘Unless you want it differently.’ [...]

‘Then it was all the way it should be’ and she said, ‘Should I be you or you be me?’

‘You have first choice.’

‘I’ll be you.’

‘I can’t be you. But I can try.’

‘It’s fun. You try it. Don’t try to save yourself at all. Try to lose everything and take everything too.’

‘All right.’

‘Are you doing it?’

‘Yes,’ he said. ‘It’s wonderful.’

da se pretvori u devojčicu (ibid., 55) i na taj način, nedvosmisleno, zadržava želju da se vrati u vreme viktorijanskog binarizma strogo odvojenih muških i ženskih uloga. Razlika između javnog i privatnog domena postaje još izrazitija kada Ketrin obećava da neće biti dečak preko dana kako Dejvida ne bi osramotila (ibid., 56). Koliko god Hemingvejevi junaci uživaju u seksualnim igrama koje podrazumevaju njihovu pasivizaciju ili (tipično žensku) potčinjenost, oni se opiru javnom izvođenju pasivnih uloga u strahu da time ne izgube muškost. Dejvid se ne oseća prijatno ni kada noću oboje igraju uloge dečaka (ibid., 67), čime otkriva svoju homofobiju, ali i strah od ženske dominacije. Ketrin postaje sve veći *Đavo* (ibid., 69), priziva stereotip histerične žene koja muškarcu pravi scene (ibid., 70), i saopštava da „nije lako biti žensko” (ibid., 86). Kada naposletku bude razočarana Dejvidovim stavom prema promenama u kojima je i sam učestvovao, Ketrin uvodi Maritu u njihov bračni život i tako Dejvidu omogućuje da ponovo uspostavi muškost. Sve belje kose i tamnije kože, Ketrin bi volela da je Dejvid kriv za sve što se dogodilo i shvata da su ubili sigurnost koji su imali (ibid., 119). Ketrin Maritu simbolično naziva Naslednicom (ibid., 120) i „ženom dana” (ibid., 124), a Dejvid je pušta u svoju radnu sobu (ibid., 126). U jednom od trenutaka odustajanja od zamene rodni i seksualnih uloga, umorna od svega, Ketrin, moli Dejvida da je primi nazad „sada kada više nije kučka” (ibid., 134–135). Njihov medeni mesec ipak ustupa mesto muškoj priči koju Dejvid ispisuje uz Maritinu pomoć, jer su mu se „smučile ludosti” (ibid., 196). Dejvid počinje da se oseća dobro (ibid., 204), između ostalog, i zato što Marita odbacuje važnost lezbejskih eksperimenata s Ketrin jer ne želi da bude neverna Dejvidu (ibid., 212). Pošto Ketrin spali njegove spise, Dejvid žali što se njome oženio (ibid., 224) i potpuno je izbacuje iz svoje glavne priče. Bez (samo)destruktivnosti Ketrin, Dejvid postaje tradicionalan muškarac uz dobru devojku koja ga voli (ibid., 245) i koja iznosi mišljenje da je žena zaslužila da je muškarac udari ukoliko nije poslušna (ibid., 243).⁵³⁵

Hemingvejevo slobodno prikazivanje seksualnih igara, koje njegovi junaci uglavnom izvode noću jer ženskoj seksualnoj moći nije mesto u javnom prostoru, nije svojstveno samo njegovim posthumno objavljenim delima. Pažljivo čitanje njegovih

⁵³⁵ Karl Ibi tvrdi da se Hemingvejevi romani mogu čitati ahronološki, tj. čitati unazad, imajući u vidu doslednost Hemingvejevog erotskog scenarija. Iz predavanja „Čitanje Hemingveja unazad: *Zbogom oružje* u senci *Rajskog vrta*” (“Reading Hemingway Backwards: *A Farewell to Arms* in the Shadow of *The Garden of Eden*”), održanog 24. juna 2014. na Šesnaestoj konferenciji Hemingvejevog društva, San Servolo, Venecija, Italija.

dela pokazuje neprekinutu nit bavljenja rodom i seksualnošću koja se bezmalo pretvara u opsesivnost. Žene ostvaruju stalno prisustvo u Hemingvejevoj prozi, a isključivo „muški svet muškaraca bez žena” prisutan je samo u eskapističkim trenutnim epizodama. Mada bi nekim čitaocima moglo biti teško da razumeju da se Hemingvej, ikona muškosti književnosti XX veka, često bavi istraživanjem tema muške feminizacije (premda uz nelagodu), čitanje Hemingvejevog dela pokazuje i ovakve autorove preokupacije rodom. U prilog tome da Hemingvej shvata rod kao performativnu igru govori lakoća kojom Hemingvejevi junaci i junakinje prelaze iz jednog u drugi rod i urušavaju tradicionalno prihvaćene muške i ženske rodne uloge.

S druge strane, iako svojom prozom umnogome ruši rodne stereotipe nasleđene iz viktorijanske prošlosti pristajući na rodne igre koje mu se nude s početka dvadesetog veka, Hemingvej nema dovoljno (muške?) snage da alternativnim seksualnostima svojih junaka dozvoli da izađu iz privatnog i zaposednu javni prostor. Seksualna dominacija Hemingvejevih junakinja tako ostaje u diskursu intime i zatvorenih prostorija, a pasivizirani junaci ne napuštaju (uglavnom hotelske) sobe i svoju feminizaciju ne predstavljaju javno pred publikom. Ženska seksualna dominacija, na taj način, nije *prava* dominacija i ostaje predmet Hemingvejevog istraživanja koje se povremeno odeva mizoginijom kako bi samog sebe moglo da razume.

5.2.3 Androginijska i njene potkategorije

Hemingvejevo delo pokazuje potpuno različite načine stapanja, spajanja ili preplitanja muškosti i ženskosti u jednu celinu. Ukoliko androgini ideal žudi za njihovom integracijom (a ne polarizacijom),⁵³⁶ Hemingvejeva proza izražava želju da skloni pregrade koje postoje između polova i/ili rodova. Kraj XIX veka obeležen je snažnijom otvorenošću prema različitim vrstama seksualnosti koje su se suprotstavljale normativnom društvu (Mosse 1996: 90). Stroga podela među polovima postaje smetnja prevashodno homoseksualcima koji su rado učestvovali u stvaranju maskuliniteta.

⁵³⁶ Govoreći o mitu o androginom biću na primeru *Orlanda* Virdžinije Vulf, Slobodan Vukobrat ukazuje na nejedinstvenost čovekovog *ja* i žudnju ličnosti za centrom, jedinstvom, celovitošću (Vukobrat 1997: 154). Uprkos shvatanju muškog i ženskog principa kao aktivnog i pasivnog, Frojd ističe da je svaka osoba mešavina, ujedinjenje aktivnosti i pasivnosti (Frojd 2009: 89). Sufiksom *-ance* koncepta *différance* Žaka Deride ukazuje se na nemogućnost razlikovanja aktivnog i pasivnog principa (Derrida 2004: 284). Po Deridi, svi objekti naše percepcije u sebi sadrže tragove drugih entiteta, te su određeni alteritetom, tj. drugošću (ibid., 278).

Njihovo divljenje prema androginom idealu lepote polazi od ideje o savršenoj harmoniji, iako se androgino još uvek smatralo simbolom poročnosti i seksualne perversije (ibid., 91–92). Umetnička avangarda na kraju XIX veka imala je za cilj da kroz lik androginog prevaziđe podelu na dva pola i suprotstavi se rodnim stereotipima (ibid., 93). Svestan ovih društveno-kulturnih rodnih konstrukcija, Hemingvejevo delo pokušava da razreši dilemu između esencijalističkog i konstruktivističkog pristupa rodnom identitetu.

Hemingvejeva okupiranost temama roda, ali i njegova težnja za uspostavljanjem čovekove celine, ogleda se i u njegovom ispitivanju androginije. Među nezaobilaznim kritičarima koji su se bavili ovom temom u Hemingvejevom delu izdvajaju se Dž. Džerald Kenedi i Mark Spilka. U eseju „Hemingvejeve nevolje s rodom” (“Hemingway’s Gender Trouble”, 1991)⁵³⁷ Džerald Kenedi smatra da Hemingvej briše jasne granice među rodovima, a naročito istraživanjem androginije. Po njemu, Hemingvej obitava u nestabilnom prostoru seksualne ambivalencije i pokazuje višestruke forme želje i naizgled arbitrarnu prirodu roda (Kennedy 1991: 191). Hemingvej je dugo sakrivao svoje „nevolje s rodom” interesantnom tenzijom između sakrivanja i pokazivanja (ibid., 194). Zanimljivo je da Kenedi i Hemingvejevu teoriju ledenog brega tumači u ključu piščeve nesigurnosti u vezi sa sopstvenom muškošću (ibid., 200) – privlačnost androginije se za Hemingveja sastoji u tome što on u sebi nosi tragove rodne ambivalencije i međusobno suprotstavljenih želja, te zauvek alternira između osećanja naklonosti i neprijateljstva prema sebi i drugima (ibid., 201). Androginom željom Hemingvej želi da postigne prvobitnu sreću muško-ženske komplementarnosti, a dilema u vezi s rodom javlja se, po svemu sudeći, iz pukotine u njegovoj svesti. Kenedi upozorava da Hemingvej doslednim ispitivanjem teme androginije pokazuje strah od sopstvene podvojene ličnosti, koji ga, između ostalog, dovodi do samodestruktivnog očajja (ibid., 204; 207).

Mark Spilka Hemingvejevu ranu androginije definiše kao njegovu identifikaciju sa ženama i ženskim u sebi, gotovo neizdrživom ranjivošću, skrivenim osećanjem kastracije, gubitkom muškog identiteta i, naposljetku, samoizdajom (Spilka 1995: 222). Svi Hemingvejevi umetnički napor se u tumačenju ovog kritičara vide u kontekstu

⁵³⁷ Iako Džerald Kenedi nigde eksplicitno ne pominje Džudit Batler, jasno je da svojim naslovom aludira na njeno delo *Nevolje sa rodom*.

pišćevih androginih sklonosti, a njegovo samoubistvo u svetlu njegove životne borbe s androginijom (ibid., 335–336). Androginija samog Hemingveja se po Spilki može tumačiti kao borba pisca s dve muze u sebi, tj. bitka koju je konačno izgubio. Bliže nam je, međutim, antipsihoanalitičko čitanje Donalda Džankinsa (Donald Junkins)⁵³⁸ po kome je androgini Hemingvej svojom umetnošću uspeo da spoji muškog i ženskog Hemingveja, uprkos činjenici da Hemingvej-muškarac to nije u svom neumetničkom životu (Junkins 1994: 64). Hemingvejeva androginija se po njemu ne bi smela objašnjavati razmenom seksualnih uloga kao u interpretaciji Marka Spilke (ibid., 59), već se dovesti u vezu s alhemijском prirodom kreativnog procesa i ritmičnom međuzavisnošću muškog i ženskog principa unutar jedne individue (ibid., 63).⁵³⁹

Podvlačenjem paralela između Hemingvejevog života i dela kada je u pitanju tema androginije otvara se prostor za (privlačna) mitologizovana tumačenja Hemingvejevog dela, kome ipak treba dopustiti pravo da postoji i zasebno, odvojeno od svog autora. Temeljeći se na prethodno naznačenim teorijskim uvidima, ali i pažljivom čitanju Hemingvejeve proze, temu androginije u Hemingvejevom delu možemo ispitati u nekoliko potkategorija: fetiš kose, fetiš boje kože, fetiš muške rane,⁵⁴⁰ koncept *la gloria*, specifično spajanje bika i matadora u „trenutku istine”.

Mark Spilka naglašava kako je kosa u Hemingvejevom delu simbol pišćeve opsesije androginijom, ženskom manipulacijom i muškom ranjivošću kojima je bio svedok još u detinjstvu (Spilka 1987: 39). Tomas Strihač se ne slaže s ovim stavom zato što smatra da sve veća fizička sličnost između Hemingvejevih junaka i junakinja označava „zamenu rodnih uloga pre nego želju za androgini spajanjem” (Strychacz 2003: 220).⁵⁴¹ Karl Ibi Hemingveja smatra klinički narcisoidnim muškarcem koji odbija da prihvati *drugost* drugih, s tendencijom da se prema njima odnosi kao prema delovima sebe (Eby, prema Forter 2001: 24). Po njemu, fetiš za fetišistu predstavlja „zamišljeni

⁵³⁸ Donald Džankins je pisac, pesnik, kritičar Hemingvejevog dela i jedan od osnivača Hemingvejevog društva, kome se zahvaljujemo na razgovorima o Hemingvejevom delu na Šesnaestoj konferenciji o Hemingveju, održanoj juna 2014. godine, San Servolo, Venecija, Italija.

⁵³⁹ Donald Džankins se prevashodno poziva na značenje androginije u tumačenju jungovske (Carl Gustav Jung) analitičarke Džun Singer (June Singer).

⁵⁴⁰ Hemingvejeve fetiše razumemo kao podvrstu androginije, iako na primer Frojd fetišizam svrstava u seksualne nastranosti (Frojd 2009: 28). U Hemingvejevom delu portret i pištolj takođe su fetišizirani predmeti, ali nisu dominantni kao prethodno navedeni zbog čega ih ne analiziramo zasebno. Falusna simbolika pištolja može se videti u romanu *Ostrva u struji* (IIS: 337; 343) ili u delu *Kao svitanje* (TAFL: 132).

⁵⁴¹ Po Strihaču glavna tema romana *Rajski vrt* jeste potraga Ketrin za maskulinim identitetom koji se pokazuje samo trenutno određenim.

ženski falus kojim se suzbija strah od kastracije” – za fetišistu žene su istovremeno falusne i kastrirane, *druge* i ne u potpunosti *druge* (Eby 1998: 207).⁵⁴² Hemingvej kroz slikanje fetiša postiže nedostižnu simbiozu ili spajanje dvojnih identiteta. Kosa čini neodvojiv deo seksualnog zadovoljstva Hemingvejevih junaka koji se (ne)rado predaju transseksualnim igrama i koristi kosu kao sredstvo potčinjavanja junakinjama. Između ostalog i zato što se Hemingvejevo delo oslanja na tradicionalno viktorijansko uverenje po kome je duga kosa znak ženstvenosti, u njemu se često manipuliše dužinom kose, a junaci i junakinje naizmenično pretvaraju u muškarce ili žene. Kosa je za Hemingveja javna ekspresija njegove privatne opsesije androginijom.

Frederik Henri u romanu *Zbogom oružje* se u kosi Ketrin Barkli „oseća kao unutar šatora ili pod vodopadom” (FTA: 102). Ketrin izražava želju da skрати, a Henri da pusti svoju kosu, kako bi mogli da liče jedno na drugo, a Ketrin se oslobodila svog tipično ženskog zatočeništva. Iako se Henri slaže da već čine *jedno*, on njenu želju da budu pomešani ne oseća u istoj meri (ibid., 266). Junakinja u ovom slučaju poziva na androginiju, a muškarac joj se opire premda na kraju popušta. Ketrin insistira na njihovom potpunom spajanju koje, između ostalog, podrazumeva nepoštovanje tradicionalnog koncepta braka da moraju zakonski biti venčani (ibid., 103). Mada je Hemingvej Henrija i Ketrin izvesno smatrao „dvema polovinama jedne androgine celine” (Lynn 1987: 389), želju za androginiim spajanjem Hemingvejeve junakinje poseduju u većoj meri nego njegovi junaci. Kosa u Hemingvejevom delu „vidljivi je znak seksualne transgresije, javno nepristajanje na seksualnu doličnost”. Hemingvejevo heteroseksualno spajanje tipične muškosti i ženskosti ostvaruje se putem Frojdove ideje identifikacije, tj. želje da se postane *drugi* i želje da se poseduje *drugi* (Moddelmog 2009: 19).

Kosa je fetiš i u romanu *Imati i nemati* kada se Mari seća prvog farbanja kose, kao i osećanja neizmerne sreće i seksualne uzbuđenosti kojom su ona i Hari bili ispunjeni zbog te promene (THHN: 178). Hariju se dopada njena kratka kosa koju će Mari rado još više posvetliti ukoliko on želi (ibid., 82). Pošto je kosa Marije iz romana

⁵⁴² Teorija o fetišizmu mogla bi da se čita kao „studija o melanholiji” jer je fetiš u suštini melanholičan objekat, narcisoidna odbrana od gubitka i grčevito držanje za „sliku majke ili drugog” ((m)other) koji je sličan muškom sopstvu. Melanholija je istovremeno i društveno određena. U trenutku velike društvene krize, melanholičan proces postaje opšte, kolektivno stanje jer je američko društvo izgubilo maskulinu moć. Hemingvej se „melanholično fiksira na izgubljeni maskulini ideal” i ne dozvoljava sebi da se izbori s gubitkom (Forter 2001: 25).

Za kim zvono zvoni nasilno ošišana kada je silovana, ona se nada da će moći da je pusti kako bi Roberta Džordana zadovoljila (FWBT: 168). Kada Robert predlaže da je odvede kod frizera kako bi je ošišali na kratko i kosi dozvoli da lepo raste, Marija misli da bi tako više ličila na njega i onda poželeva da takva i ostane. Robertova fetišizacija njene kose podrazumeva talasastu kosu do ramena i izgled sličan Greti Garbo (ibid., 359). Kosa u Hemingvejevom delu jeste znak kojim se kulturni kodovi rekontekstualizuju, a koncepti pasivnosti i aktivnosti okreću naglavačke.

Hemingvejeva fascinacija seksualnom transgresijom i nepristajanje na normative društva ogleda se i kroz fetiš boje kože koji se dovodi u vezu s temom „mešanja rase”. Potamnjenje kože u Hemingvejevom delu nalazi se u kontekstu fluidne i promenljive prirode roda. Vidljive transformacije na telu Hemingvejevih junaka i junakinja znak su podrivanja jedinstvenog identiteta i fleksibilnosti uloga koje se performativno proizvode:

„Da li si mislio da ću ikada biti ovako tamna?”

„Ne, zato što si plavuša.”

„Pa mogu zato što imam tu lavlju žutu boju a ona može da ode i u tamno. Želim da svaki deo mene bude taman i to polako i biva; a i ti ćeš biti tamniji od Indijanca i to nas izdvaja od ostalih. Vidiš zašto je to važno.”

[...]

„I koliko ćeš tamna postati?”

„Koliko god uspem. Moraćemo da sačekamo da vidimo. Volela bih da imam indijanske krvi. Ja ću biti toliko tamna da nećeš moći to da podneseš.”

(GOE: 30–31)⁵⁴³

Fetiš muške rane podrazumeva da se fizički nedostatak junaka erotizuje, tj. koristi u svrhu pojačavanja seksualne želje junakinja i ubrzavanja dostizanja seksualnog vrhunca junaka. Ričard Fantina je uveren da „Hemingvejev mačizam koegzistira s

⁵⁴³ U originalu:

“Did you think I could ever be this dark?”

“No, because you’re blond.”

“I can because I’m lion color and they can go dark. But I want every part of me dark and it’s getting that way and you’ll be darker than an Indian and that takes us further away from other people. You see why it’s important.”

[...]

“How dark are you going to get?”

“As dark as I can. We’ll have to see. I wish I had some Indian blood. I’m going to be so dark you won’t be able to stand it.”

alternativnom, mazohističkom seksualnošću” (Fantina 2005: 1). Ovaj kritičar naglašava pišćev „dvostruki maskulinitet” (dual masculinity) koji u sebi osim tradicionalno muških, stoičkih vrednosti sadrži i protivtežu u obliku mazohizma (ibid., 9), zbog čega Hemingvejeva seksualnost podrazumeva mnogo progresivniju rodno-političku poziciju nego što je sam Hemingvej bio spreman da prizna (ibid., 40). U ovom ključu, ostavlja se mogućnost „da Hemingvejev mazohizam zapravo pokazuje doktrinu muške superiornosti time što je obavija maskom potčinjenosti i nemoći” (ibid., 41). Za razliku od Dejvida Savrana (David Savran) koji smatra da su muški mazohisti latentni homoseksualci, Ričard Fantina upozorava da se Hemingvejev mazohizam fokusira na seksualne želje i prakse, a ne na sam autoritet falusa, tj. na ideološku orijentaciju (ibid., 44). Zanimljivo je viđenje Ota Vajningera, s kojim je Hemingvej izvesno bio upoznat, da svi genijalni ljudi razvijene seksualnosti pate od najjačih perverzija (od mazohizma pate oni još genijalniji) s obzirom na to da im je zajedničko izbegavanje telesne zajednice i snošaja koji je svrha ženinog života (Vajninger 1995: 65). Zbog svoje verenice Debe koju upoznaje u Africi, Hemingvej brije glavu jer „ona voli da oseti rupe na njoj”, rane koje su mu ranije bile sramne (SL: 827), a sada barokne (TAFL: 233). Unakažena ruka Ričarda Kantvela u romanu *Preko reke i u šumu* postaje fetišiziran objekat ženske erotske želje koji falusnu moć prenosi s muškarca na ženu. Renata je dodiruje tokom čitavog romana (ARIT: 100; 112; 154; 161; 173) i zamišlja da je i dalje čulno osetljiva, iako je Ričard uverava da nije. Ričard svoju izobličenu ruku posmatra s gađenjem, sećajući se dva događaja koja su je takvom učinila (ibid., 60). Svoja ratna iskustva Ričard Renati ne može ni vizualno da objasni, s obzirom na to da verbalno svakako ne može.⁵⁴⁴

Koncept *la gloria* predstavlja snažan izraz androginije među Hemingvejevim junacima i junakinjama koji podrazumeva i njihovo seksualno spajanje. Tihomir Vučković ovo ekstatičko sjedinjavanje, tj. potpuno uzajamno predavanje, muškarca i žene dovodi u vezu s epifanijom Džejsma Džojisa, naprasnim otkrovenjem štagstva (whatness) nečega, trenutkom kome osnovno obeležje daje osećanje ispunjenosti ili strasnog predavanja (Vučković 1990: 32–33). *La gloria* predstavlja „ništenje granice *ja* i *ti*”, stapanje u jedno biće, s konotacijom osporavanja posebnosti identiteta *onog*

⁵⁴⁴ Značenjski pandan Renatine ljubavi prema njegovoj ruci mogao bi biti diskurs viteškog obožavanja koji on gradi oko njenog portreta s kojim razgovara i koji mu lomi srce kao i sama Renata (ARIT: 122).

drugog (ibid., 108). Dok prvi put vode ljubav, Robert Džordan i Marija u romanu *Za kim zvono zvoni* osećaju magično pomeranje zemlje (FWBT: 165–167). Kasnije, za vreme druge *la gloria*, Marija izražava želju da budu toliko blizu da ne mogu da razluče ko je ko, dok Robert žudi da zadrži pravo na njihovu podvojenost:

„Posle toga ćemo biti kao jedna životinja u šumi, toliko bliski da nijedno neće moći da kaže da je jedan od nas on a ne ovaj drugi. Zar ne možeš da osetiš kako je moje srce tvoje srce?”

„Da. Nema razlike.”

„Evo, oseti. Ja sam ti i ti si ja i svako od nas je onaj drugi. I ja te volim, o, toliko te volim. Zar mi nismo jedno? Zar ne možeš to da osetiš?”

„Da”, reče on. „To je istina.”

„I oseti sad. Ti nemaš drugo srce, osim mogeg.”

„Niti ijednu drugu nogu, ni stopala, ni telo.”

„Ali mi jesmo različiti”, reče ona. „A ja bih upravo volela da smo isti.”

[...]

(Robert Džordan) „Ja ne želim da se promenim. Bolje je da predstavljamo jedno, a da svako od nas bude ono što zaista jeste.”

(ibid., 271–272)⁵⁴⁵

Robert Džordan drži Mariju čvrsto kako bi barem trenutno zaustavio vreme (ibid., 394). U analizi značenja *la gloria* Hemingvejeva tradicionalna i revizionistička kritika počinju da liče jedna na drugu. Dok sredinom prošlog veka Džon Oldridž (John W. Aldridge) smatra da je misticizam u opisu *la gloria* usiljen jer za Hemingveja seksualna ljubav može predstavljati samo „trenutno oslobođenje od straha od smrti” (Aldridge 1951: 40), Gejl Sinkler mistično ujedinjenje ljubavnika vidi kao „udruženje protiv smrti i fizičkog nestajanja” (Sinclair 2002: 103). Arnold Sabateli uočava gradacijsko pojačavanje ujedinjenja ljubavnika u romanu jer se konceptom *la gloria* „sigurno korača ka smrti” i sadašnji trenutak pretvara u *ništa*. Pre nego se zauvek spoje u smrti, Marija i Robert

⁵⁴⁵ U originalu:

‘Afterwards we will be as one animal of the forest and be so close that neither one can tell that one of us is one and not the other. Can you not feel my heart be your heart?’

‘Yes. There is no difference.’

‘Now, feel. I am thee and thou art me and all of one is the other. And I love thee, oh, I love thee so. Are we not truly one? Canst thou not feel it?’

‘Yes,’ he said. ‘It is true.’

‘And feel now. Thou hast no heart but mine.’

‘Nor any other legs, nor feet, nor of the body.’

‘But we are different, she said. ‘I would have us exactly the same.’ [...]

(Robert Jordan) ‘I do not wish to change. It is better to be one and each one to be the one he is.’

Džordan se u androginom spajanju nalaze van vremena i prostora (Sabatelli 1999: 153). Erl Rovit smatra Mariju sredstvom kojim se postiže potpuna samorealizacija Roberta Džordana koji postajanjem *drugim* dostiže besmrtnost (Rovit 1963: 144). Rena Sanderson, međutim, sugerije da se transcendentalnom fuzijom ljubavnika naglašava retkost pravog organskog ujedinjenja među polovima, koji Hemingveju služi da zadrži tradicionalni rodni binarizam i istovremeno pokaže ličnu žudnju za savršenim partnerom (Sanderson 1996: 189).⁵⁴⁶ Spajanje ovo dvoje ljubavnika odvija se u stalnoj blizini smrti – Robert Džordan razmišlja kako je „više naučio za ta četiri dana nego za sve prethodno vreme”, pitajući se da li je čoveku suđeno da vremenom nauči više, ili, pak, da primi samo određenu količinu znanja (FWBT: 396–397).

Hemingvejevo izražavanje želje za smrću vidi se u androginičnom poslednjem erotskom zagrljaju čoveka i bika, spajanjem kojim su isprepleteni razaranje, seksualnost i smrt. „Erotični zagrljaj čoveka i zveri” jeste trenutak u kome dolazi do spajanja koncepta uništenja, smrti i seksualnosti (Davidson and Davidson 1987: 96). Spoj matadora i bika smatra se emocionalnim i umetničkim klimaksom borbe s bikovima čiji je jedini cilj tragična smrt. Smrt bika trebalo bi uporediti s vođenjem ljubavi jer je i ono „čin postajanja jednim” (Backman 1963: 205).⁵⁴⁷ Svako androgino spajanje ljubavnika se u Hemingvejevom delu može dovesti u vezu s vrednosnim sistemom koji se temelji na *pravoj* smrti, performativnosti moći i ujedinjenju matadora i bika u „trenutku smrti”:

[...], ali on mora da doživi duhovni užitek u trenutku ubijanja. Ubiti čisto i na naročit način koji donosi estetsko zadovoljstvo i ponos oduvek je predstavljao jedan od najvećih užitaka izvesnog dela ljudske rase.

(DIA: 199)⁵⁴⁸

Mada na različite načine, sve Hemingevejeve potkategorije androginije pokušavaju da stvore trenutak u kojem bi se prenebregla ograničenja koja strogi

⁵⁴⁶ Mark Spilka romantično androgino spajanje Marije i Roberta Džordana dovodi u vezu s protagonistima viktorijanskog romana Emili Bronte *Orkanski visovi* (*Wuthering Heights*, 1847) (Spilka 1995: 139).

⁵⁴⁷ Bikford Silvester govori o „paradoksalnom spajanju ljubavi i nasilja” u Hemingvejevom delu (Silvester 1966: 134).

⁵⁴⁸ U originalu: “[...], but he must have a spiritual enjoyment of the moment of killing. Killing cleanly and in a way which gives you aesthetic pleasure and pride has always been one of the greatest enjoyments of a part of the human race”.

društveno konstruisani rodno-seksualni binarizam nameće, i u kojem bi došlo do ništenja granica identiteta.

5.3 *Queer* i ambivalentnost

Oslanjajući se na konstruktivističku premisu nestabilnosti roda i nemogućnosti donošenja konačnih sudova u vezi s rodnim identitetom, pokušaćemo da na još neke načine pokažemo da Hemingvejevo delo očituje ambivalentan stav prema prirodi roda. S obzirom na njegovu „romantičarsku fascinaciju seksualnom transgresijom i homoseksualnošću” (Tyler 2004: 45), reč *queer* za Hemingveja nosi izvestan teret. On je upotrebljava, na primer, kada opisuje Gertrudu Stajn, boksera iz priče „Borac” ili u delu „Smrt u podne” kada govori o likovima na El Grekovom platnu. *Queer* značenja u Hemingvejevom delu gotovo nikad nisu otvoreno, tj. bez samocenzure, prikazana, već se javljaju u stalnim nagoveštajima, potpuno u skladu s njegovom teorijom ledenog brega. Hemingvej namernom zatamnjenošću značenja gradi mesta tekstualnih neodređenosti koja potom obuhvataju i njegove teme roda, normativne i alternativne seksualnosti. Džon S. Bak pominje Hemingvejevu kulturnu šizofreniju koja se ogleda u borbi muškarca i umetnika zatočenih u istom telu (Bak 2010: 201–202) – moglo bi se pretpostaviti da Hemingvejeva preuveličana heteronormativnost ukazuje na izrazitu homoerotičnost, ako ne i na homoseksualni senzibilitet (ibid., 220). Mada ne donoseći definitivni sud o Hemingvejevoj ličnoj seksualnoj opredeljenosti, ovaj kritičar s velikom sigurnošću zaključuje da su heteroseksualnost i homoseksualnost u Hemingvejevom delu fluidne kategorije (ibid., 221). Hemingvej-autor bi se, stoga, mogao smatrati muškarcem koji odgovara tipu sasvim specifičnog američkog homoseksualizovanog muškarca (*the Homo Americanus*) – „heteroseksualnog Amerikanca modernističkog perioda čiji *queer* maskuliniteti poriču njegov seksualni identitet koji je društveno konstruisan putem psihoseksualnih ideja vremena” (ibid., 59).

Ambivalencija roda u Hemingvejevom delu može se istražiti u okviru više pojedinačnih tema: *queer* porodice (skitništvo, specifična bliskost, trenutna porodica, vojska); iščašenost (inverzija, nesklad sa svetom, groteska); nejasnost (homosocijalnost, incest, čudnovatost); i *neprihvatljive* kategorije (homoseksualnost, perverzije).

5.3.1 *Queer* porodice

Pojam *queer porodice* potiče od Hemingvejeve kritičarke Debre Modelmog kojim se označavaju društveno konstruisane porodice u Hemingvejevom delu koje ne zavise od biološkog porekla junaka. *Queer* porodice se, zapravo, istovremeno nalaze unutar i van biološke porodice, s obzirom na to da Hemingvejevo delo raskrinkava njene nedostatke i perversije. Hemingvej doslovno kaže da biološke porodice mogu biti opasne na više načina, kao i da su „u stanju da rade *grozne* stvari i nanesu *intimnu* štetu” (MF: 63; kurziv A. Ž. K.).⁵⁴⁹ Hemingvejevo viđenje porodice trebalo bi sagledati i u kontekstu erozije viktorijanskih vrednosti i nostalgije za idealom muške autonomije koji je polako nestajao s pojavom Prvog svetskog rata, ili tzv. istorijskom traumom (Silverman, prema Fantina 2005: 26). Imajući u vidu Hemingvejevu rekonfiguraciju ideje pripadanja i ljubavi, za mnoge junake u njegovom delu biološka porodica ne simbolizuje podršku ili sigurnost, već, naprotiv, „opasnost ili pretnju”. Upozoravajući na različita značenja reči *queer* – seksualno ambivalentan, nekonvencionalan, ekscentričan, bizaran, čudan, neobičan, sumnjiv – Debra Modelmog naglašava da su za Hemingveja „sve ljudske veze društveno konstruisane”, a time i podložne promeni (Modelmog 2002: 174–175). Hemingveja zanima mogućnost redefinisanja porodice uz promišljanje kakav tip porodice bi „trebalo da bude institucionalizovan” (ibid., 188).

Na temelju ove ideje, pokušaćemo da pokažemo da u Hemingvejevom delu postoji nekoliko ravni *queer* porodice. Temom skitništva određujemo fluidnost i performativnost koncepta doma (home), s obzirom na to da ga u tradicionalnom smislu u Hemingvejevom delu nema. Dom se pojavljuje i nestaje, premešta s mesta na mesto, od junaka do junaka. Hemingvejeve domove čine „specifične grupe, ponašanja i porodice koje su lišene jedinstvenog porekla ili teritorije” (Monk 1978: 132). Karlos Bejker, još pedesetih godina prošlog veka, ukazuje na „ritual kućenja” Hemingvejevih skitnica (Baker 1956: 126). Hemingvejeve junakinje nose sliku doma kud god da idu – „nikada nisu kod kuće” (ibid., 257). Iako bi se ovakav stav mogao dovesti u vezu s bežanjem od odgovornosti, hoteli, šume, gondole, barovi, železničke stanice i ostala *queer* mesta ponekad označavaju Hemingvejevu potrebu za *pravim* domom na koji

⁵⁴⁹ Zanimljiv je uvid Mihaila Bahtina da u frejdizmu dolazi do potpune seksualizacije porodice, njenog oneobičavanja, kada ona, oslonac i tvrđava kapitalizma, postaje „malo razumljiva i tuđa srcu” (Bahtin 2009: 99).

retko nailazi.⁵⁵⁰ Hemingvejevi likovi se samo kreću unutar nestabilnih fizičkih prostora određene zemlje, kafea ili hotela i „nikad ih zapravo ne poseduju” (Graham 2008: 543). Bliskost Hemingvejevih junaka zasniva se na specifičnom odnosu koji odstupa od užeg značenja porodice u smislu bioloških roditelja i dece. Hemingvejevi junaci povremeno nailaze na druge junake i s njima zasniva tzv. trenutne porodice u *hemingvejevski* prepoznatljivim isečcima života. Vojska se može smatrati najvišim vidom *queer* porodice u Hemingvejevom delu, između ostalog, i zato što „hegemoni model isključuje istovremenost homoseksualnosti i vojništva” (Šmale 2011: 270), a homosocijalni prostori ne.

Pogrešno bi bilo reći da porodice u Hemingvejevom delu nema. Ona je prisutna, ali u drugačijem vidu od onog koji bi čitaoci možda očekivali. Dobar primer *queer* porodice u Hemingvejevom delu jeste priča „Borac” u kojoj Bagz i Ad Fransis žive van normativnog društva, ali i fizički lutaju po zemlji. Njihova društvena izopštenost metaforično je prikazana oznakama na njihovim telima – lice bivšeg boksera je unakaženo, dok je njegov saputnik crnac. Jedan od konvencionalnih načina da se pojedinac marginalizuje jeste da bude ružan ili pripadnik nebele rase, ili i jedno i drugo:

Pri svetlosti vatre Nik je ugledao svoje izobličeno lice. Nos mu je bio skršen, oči tek uzani otvori, a usne vrlo čudnog oblika. Nik nije sve ovo odmah spazio, nego samo lice muškarca čudnog oblika, unakaženo. Izgledalo je kao git u boji, jezivo je izgledao pri svetlosti vatre.

(CSS: 98–99)⁵⁵¹

Bagz i Ad Fransis predstavljaju društveno neprihvatljive prognanike koji utehu pronalaze jedan u drugome i istovremeno pokazuju da „društvo odbacuje iskrenu naklonost” (Moddelmog 2002: 176).⁵⁵² U najširem smislu, postojanje *queer* porodica u Hemingvejevom delu ukazuje na društvenu konstruisanost prihvatljivih i neprihvatljivih oblika ponašanja, kategorija normalnosti i abnormalnosti.

⁵⁵⁰ Hemingvej je mnoga mesta smatrao svojim duhovnim domom – Španiju, Ki Vest, Kubu (Josephs 1996: 221).

⁵⁵¹ U originalu: “In the firelight Nick saw that his face was misshapen. His nose was sunken, his eyes were slits, he had queer-shaped lips. Nick did not perceive all this at once, he only saw the man’s face was queerly formed and mutilated. It was like putty in color. Dead looking in the firelight”.

⁵⁵² Priča „Borac” pokazuje da bolničarke u značenju u kom ih upotrebljava Toni Morison mogu biti muškog pola (Fantina 2005: 143).

S ovom idejom može se povezati slika alternativnog doma Hemingvejevih prognanika. Roman *Sunce se ponovo rađa* tipični je primer američke *izgubljene generacije* koja provodi vreme u Parizu dvadesetih godina prošlog veka, ali junak Džejk Barns svedoči da *pravo* izgnanstvo nema veze s geografskim prostorom kada kaže da se u Španiji, za razliku od Francuske, „iskrena ljubav makar ne kupuje novcem” (SAR: 204). Prostor u kome junaci na železničkoj stanici u priči „Svetlost sveta” obitavaju mogao bi se smatrati *queer* prostorom koji, iako trenutno, ispunjava *queer* porodica. Vidno zgrožen ovom Hemingvejevom pričom, Filip Jang ističe da „Svetlost sveta” prikazuje „ružno carstvo prostitucije i homoseksualnosti” (Young 1964a: 157), kao i „propast svetla” (Young 1972: 9). Ne podržavajući stav da je tema homoseksualnosti nedostojna književnog dela, primećujemo da su seksualne dvosmislenosti u priči „Svetlost sveta” u funkciji teme mogućnosti ljudskog razumevanja bez obzira na seksualnu orijentaciju. Prostitutke Alis i Izblajhana bore se za pravu istinu u vezi s muškarcem u čiju heteroseksualnost se na osnovu tekstualnih signala, može sumnjati.⁵⁵³ Dok Alis pokušava da iluzije Izblajhane potpuno razbije, ova ostaje verna divnim sećanjima, dok svedoke njihove rasprave obuzima neprijatno i tužno osećanje (CSS: 296–297). Međusobno vredanje i pokušaj da se opravda sopstveni izbor (lažne?) vere u prošlost grade svet koji podseća na biološku porodicu iz Hemingvejevog dela,⁵⁵⁴ što pokazuje da, povremeno, jasnih granica između bioloških i fiktivnih društvenih kategorija nema. Priča „Svetlost sveta” pokazuje bezimenog naratora i njegovog prijatelja Toma kako trenutno postaju deo sveta koji čine prostitutke, beli muškarci različite seksualnosti i Indijanci, samo kako bi se, posle izvesnog vremena, od tog sveta odvojili i krenuli svojim putem. Imajući u vidu konstruisanost moći u fukoovskom smislu, kao i jednu od vodećih ideja *queer* teorije da je identitet mit ili fantazija, Hemingvejevi junaci učestvuju u borbi protiv institucionalizovanih mehanizama moći na taj način što pokazuju da lako može doći do transformacije iz normativnog u marginalizovano ili zdravog u bolesno.

Tema besciljnosti i skitništva vidi se u priči „Mačka na kiši” čiji su protagonisti „turisti bez turizma” koji, zatočeni kulturnim stereotipima diskurzivnih modela

⁵⁵³ Kuvar u priči „Svetlost dana” nazvan je pogrđnim izrazom *sister* koji označava muškarca homoseksualnog opredeljenja (CSS: 295), dok barmen mešovitu grupu naziva *punks*, omiljenom Hemingvejevom rečju za homoseksualce, plašeći se da li će da plate račun (ibid., 292).

⁵⁵⁴ „Indijanski logor”, „Vojnikov dom”, „Moj stari”.

ponašanja, žude za nečim što nemaju (Strychacz 1996: 76–77). Bezimena žena iz priče želi da se skrasi – hoće da jede svojim ličnim priborom uz sveće, hoće proleće dok češlja kosu ispred ogledala i hoće mačku i novu garderobu (CSS: 131). Iako joj hotelska soba postaje klaustrofobična i ona izlazi napolje kako bi spasla mačku od kiše, Hemingvej ne nudi više od parodije bajkovitog kraja. Žena je osuđena na paralizuju prouzrokovanu društvenom represijom žene i fantaziju da može biti spasena (Strychacz 1996: 78–79).

Da društvo u ovom smislu ne vrši pritisak samo na žene vidimo u pričama „Putovanje vozom” (“A Train Trip”) i „Konduktar” (“The Porter”). Dečak Džimi (Jimmy) koji kreće na put brodom s ocem radije bi da živi u šumama koje vidi iz voza nego da stalno menja boravište (CSS: 561). Njegova razmišljanja o životu osuđenom na skitništvo ukazuju na nametnutu nestalnost života Hemingvejevog junaka kojoj pokušava da se odupre:

Lišće je s drveća oborila jesen, tako da bi se ponekad kroz grane stabala videla reka. Ona nije bila od onih staromodnih, što liče na ilustracije: umesto toga izgledala je kao mesto za život gde biste mogli da pecate, ručate i gledate voz kako prolazi. Uglavnom, ta slika je izgledala mračno i nestvarno i tužno i strano i klasično, poput duboreza. A možda je tako izgledala samo zato što je kiša upravo prestala, a sunce još nije granulo.

(ibid., 578)⁵⁵⁵

Pošto još uvek nisu postali muškarci, dečaci iz Hemingvejevog dela su katkad marginalizovani, prognani na teritoriju *drugosti* kao i žene, i nesposobni da iz mesta tame pobegnu. Skitništvo u Hemingvejevom delu može se vezati i za svojevolumno premeštanje dvoje ljubavnika iz jednog mesta u drugo, život po hotelima ili gondolama. Trenutnost fizičkog prostora junaka u vezi je s Hemingvejevim sveprožimajućim osećanjem da je smrt blizu, život trenutna i da suštinske razlike između kućenja i skitništva zapravo nema.

⁵⁵⁵ U originalu: “The leaves on the trees were turned by the fall and sometimes you saw the river through the branches of the trees and it did not seem old and like the illustrations but instead it seemed like a place to live in and where you could fish and eat your lunch and watch the train go by. But mostly it was dark and unreal and sad and strange and classical like the engravings. That may have been because it was just after a rain and the sun had not come out”.

Roman *Zbogom oružje* vešto kombinuje više značenjskih ravni Hemingvejeve *queer* porodice. S obzirom na to da Frederik Henri beži od sećanja na svoju biološku porodicu, vojska i bolnica postaju njegova *prava* porodica. Kada Henri pominje kako ponovo nije pisao svojim kod kuće, opaska Ketrin da joj je „drago što ona nije njegova porodica” pojačava bliskost između nje i Henrija. Henri objašnjava da mu jednom jeste bilo stalo do porodice, ali da su se toliko svadali da su se istrošili, kao i da ne želi više o njima da razmišlja jer će samo početi da brine (FTA: 269–270). Henrijevo potiskivanje emocija koje ga tište u velikoj meri definiše Hemingvejev stav da su biološke porodice opasne. U Hemingvejevom delu postoji razlika između igranja porodice dvoje ljubavnika i *prave* porodice. Henri i Ketrin žive „u nedodijeli gde nema pravih zaduženja ili problema”, u idiličnom izolovanom svetu koji je trenutni i veštački (Brucoli 2009: 161–162). Kada Henri i Ketrin odlaze u hotel da tamo provedu noć, Ketrin kupuje spavaćicu zbog potrebe za imitacijom topline doma. Pošto je hotelska soba puna pliša, satena i ogledala, Ketrin se „po prvi put oseća kao kurva, iako zna da to nije” (FTA: 137). Poigravajući se ženskim stereotipima, Ketrin priznaje da se iz histerične žene vraća u dobru devojkicu, poziva Henrija da joj priđe, a soba postaje njihov dom. Odjednom, ogledala postaju privlačna, a hotelska soba postaje sjajna, iako se ne zna kako će izgledati ujutru:

„Lepa je soba”, reče Ketrin.
 „Prelepa je. Trebalo je ovde da budemo sve vreme dok smo u Milanu.”
 „Smešna je, ali je lepa.”
 „Porok je jedna čudesna stvar”, reče Ketrin. „Čini se da ljudi koji su mu skloni imaju i dobar ukus. Crveni pliš je zaista lep. U tome je čitava stvar. I ogledala izgledaju veoma primamljivo.”
 „Ti si divna devojkica.”
 „Ne znam kako bi izgledalo probuditi se u ovakvoj sobi. Ali je zaista divna.”

(ibid., 138)⁵⁵⁶

⁵⁵⁶ U originalu:

‘It’s a fine room’, Catherine said. ‘It’s a lovely room. We should have stayed here all the time we’ve been in Milan.’

‘It’s a funny room, but it’s nice.’

‘Vice is a wonderful thing’, Catherine said. ‘The people who go in for it seem to have good taste about it. The red plush is really fine. It’s just the thing. And the mirrors are very attractive.’

‘You’re a lovely girl.’

‘I don’t know how a room like this would be for waking up in the morning. But it’s really a splendid room.’

Marija iz romana *Za kim zvono zvoni* sanjari kako će se zagrljena s Robertom Džordanom gledati u ogledalu u sobi čuvenog hotela u Madridu, dok je Robert zbog osećanja bliskosti smrti svestan da se to neće obistiniti, ali se nadovezuje na njena sanjarenja i kaže kako će njih dvoje imati apartman u Madridu i šetati po parku (FWBT: 360). Njihovo skitništvo nije lišeno želje za tradicionalnim domom i stereotipnim ulogama muškarca i žene koji razmišljaju o tome da se venčaju u crkvi, da budu zauvek zajedno i ne dozvole drugima da im upropaste ljubav (ibid., 357–358). Da Hemingvejevi tzv. sporedni junaci često dele stavove glavnih pokazuje Andres koji bi voleo kad bi mogao da gaji golubove u sopstvenom dvorištu, i radi sve sitne i obične stvari, „umesto da ima brata koji sutra ide u rat” (ibid., 384). Veza Roberta Džordana s biološkom porodicom postoji kroz pisma s njegovom sestrom koja su „puna religije” i zbog toga njemu strana, a njihova, ne samo fizička, distanciranost ogleda se u različitom stavu koji su prema životu razvili (ibid., 313). Posle očevog samoubistva i sopstvenog odlaska u rat, Robert Džordan ima novu porodicu „na vrhu planine, gde nalazi razlog da živi” (Adair 1989: 432).

Hemingvejeva *queer* porodica snažan je primer autorovog problematizovanja načina na koje ljudi razumeju svoje ponašanje, što je upravo ono što je po Fukou najvažnije – „učiniti problematičnim sve što je čvrsto” (Fuko 2010: 356).

5.3.2 Iščašenost ili groteskna seksualnost

Seksualno ili ljubavno osećanje junaka često se u Hemingvejevom delu prikazuje kroz motive inverzije, nesklada sa svetom ili groteske. Pod inverzijom podrazumevamo „sliku humorno-ironičnog i grotesknog preokretanja sveta” (Živković 1992: 339), ili duboki nesklad između osećanja seksualnosti Hemingvejevih junaka i sveta koji ih okružuje. Pomenuti nesklad sa svetom katkad se u Hemingvejevom delu pretvara u grotesku, koja je u svojoj suštini „siguran znak otuđenosti od sveta”, suštinski nesporazum, „izraz suprotstavljanja opšteprihvaćenim shvatanjima i verovanjima koja prelaze granice racionalno i moralno prihvatljivog”, izraz koji otvara posebne uvide u prirodu realnosti, depatetizira ono što predstavlja i u tome otkriva izvestan sarkastični nesklad (ibid., 248). Groteskna seksualnost se u Hemingvejevom delu može smatrati najvišim stupnjem *queer* čudnovatosti ili izobličenja stvarnosti.

Povremeno se, takođe, zaboravlja na Hemingvejev humor, burlesku i satiru, kojima se „romantična priviđenja junaka i njihov prenatrpani ponos” izvrću ruglu (Benson 1969a: 47; 50). Svom morbidnom, mračnom i destruktivnom humoru Hemingvej se teško odupirao i pored sve profesionalne discipline (ibid., 54–56). Teme koje je Hemingvej najčešće izlagao humoru jesu smrt i osakaćenje, romantična iluzija, sentimentalni stereotipi, seksualna impotencija i seksualne perversije, dok su komično predstavljeni uglavnom lekari, kritičari, političari, nesposobni sportisti, pseudoumetnici, homoseksualci i sredovečne žene (ibid., 57). Skot Donaldson koji se, između ostalog, naročito bavio Hemingvejevim humorom, ističe kako Hemingvejeva dela čine „zamršenu mešavinu ozbiljnih i humorističnih elemenata” (Donaldson 1987: 24), ali i činjenicu da Hemingvejev humor vremenom postaje sve mračniji (ibid., 39). Gotovo sledeći postupak očuđavanja ruskog formaliste Viktora Šklovskog po kome je „funkcija umetnosti i književnosti da naruši percepciju realnosti kod publike i preokrene osećaj za stvarno i važno” (Quinn 2004: 83), Hemingvejeva dela dovode u pitanje čitalačko iskustvo.

Priča „Jedna alpska idila” (“An Alpine Idyll”) pokreće mnoga pitanja upravo putem „deautomatizacije čitaočevog opažajnog života” (Lešić 2008: 61). Bezimeni narator i njegov prijatelj Džon razgovaraju u gostionici i pominju slučajno svedočenje činu sahranjivanja koji se po lepom majskom danu čini nestvarnim. Umesto da ih sunce okrepljuje, oni sunčevu svetlost toga dana opisuju kao veoma napornu i upornu, od koje ne mogu da pobegnu – za njih ima „previše sunca za to doba godine” (CSS: 262–263). Gostioničar im, potom, ispriča priču o seljaku i vojnom veteranu Olcu (Olz) koji sahranjuje ženu mesecima pošto je umrla jer, kako kaže, nije mogao da je donese dok se sneg nije otopio. Olc čudan izgled lica svoje žene pri sahranjivanju objašnjava time što je držao zakačenu na zidu s fenjerom koji je visio iz njenih razjapljenih usta dok je on obavljao poslove u šupi. Na sveštenikovo pitanje zašto je to radio, Olc odgovara da ne zna, ali kaže da je voleo (ibid., 265–266). Imajući postupak Olca u vidu, gostioničar seljake naziva zverima (ibid., 264). Olc biva izopšten iz društva zato što niko više ne želi s njim da sedi za istim stolom. Aleks Vernon (Alex Vernon) priču čita u kontekstu Prvog svetskog rata i groznih uslova života po rovovima na frontu kada su vojnici doslovno gazili po leševima kako bi mogli da hodaju po blatu. Pošto je vojnički život „život s leševima”, Olc je kao vojni veteran „naučio da razlikuje osobu koju je

poznavao od hrpe beživotnog tela”. To što je Olc potpuno neshvaćen u društvu samo znači da gostioničar nikada nije išao u rat. Vernon naglašava da groteska ne leži u onome što je Olc radio, već u samoj reakciji civila, tj. u njihovom nerazumevanju proživljenog ratnog iskustva. Vojnik stvara odbojnost prema civilima i počinje da ih krivi zato što nisu bili u ratu i nisu propatili, zato što ne razumeju i zato što dozvoljavaju neljudskosti da se nastavi (Vernon 2002: 51–52). Možda bismo leš žene u priči mogli tumačiti u svetlu tzv. biološke zamke, tj. uverenja da ljudi mogu biti samo statue posle smrti, kao što Frederik Henri u romanu *Zbogom oružje* ima utisak da se „pozdravlja sa statuom” kada ostane sam u bolničkoj sobi s beživotnim telom Ketrin (FTA: 293). Vidna razlika kraja ovog romana i priče „Jedna alpska idila”, međutim, nalazi se u tome što Henri gasi svetlo, a Olc *pravi* svetlo koje onda sija iz ženinih usta. Kenet Lin kaže da je „Jedna alpska idila” samo „brutalna priča puna Hemingvejeve griže savesti i okrutnog ponašanja prema Hadli” (Lynn 1987: 342). Ovo uverenje, međutim, ne dozvoljava snažnoj simbolici svetlosti da u ovom Hemingvejevom tekstu progovori. Verujemo da način na koji je svetlost u priči prikazana ne može biti slučajna i samo biografska. Mada se, takođe, pri tumačenju ove priče Hemingvejeva ironična primena simbola snega i njegove čistote, kao i „parodija stanja zamrznutosti” (Oldsey 1963: 185), ne bi smeli prenebregnuti, priča „Jedna alpska idila” ne može se svesti ni samo na tzv. meteorološku analizu. Ukoliko dozvolimo poetsku dimenziju priče, a na trenutak potisnemo navedena *praktična* tumačenja, Olc nije spreman da se oslobodi (tela) svoje žene, zbog čega ona, premda na groteskan način, nastavlja za njega da živi i posle smrti, ili poprima poseban oblik smrti a života.⁵⁵⁷ Olc pokazuje da njegova žena svetli i dalje, kao i da „svetlost ne može ostariti” (Lakićević 2011: 58).

Još jedna groteskna priča tiče se dečaka koji se zbog dubokog nesklada sa svetom oko sebe i njegovim društvenim konvencijama o grehu i požudi samokastrira žiletom. „Gospod vam podario radost i veselje, gospodo” (“God Rest You Merry, Gentlemen”) priča je o mladiću koji u tolikoj meri internalizuje društveno osećanje krivice zbog osećanja seksualne želje da konačno kažnjava sebe ne znajući zapravo ni šta čini:

⁵⁵⁷ Zahvaljujemo se književniku Draganu Lakićeviću na razgovoru o mogućim značenjskim aspektima priče „Jedna alpska idila”.

„Želim da me kastriraju,” reče momak. [...]
 „To kakav postajem. Kakav ne mogu da prestanem da budem. Molim se da prođe po celu noć.”
 [...]
 „Ali to je pogrešno,” reče momak. „To je greh nad čistotom. To je greh prema našem Gospodu i Spasitelju.” [...]
 „Ja ne mogu to da sprečim,” reče momak. „Molim se čitavu noć i molim se po ceo dan. To je greh, konstantan greh protiv čistote.”

(CSS: 299–300)⁵⁵⁸

Ovo Hemingvejevo prozno delo progovara o nemogućnosti jezika da prenese emocije kroz prikazivanje nemogućnosti komunikacije između lekara i pacijenta. Mladić je pokušao da se, u grotesknom činu samokastriranja žiletom, oslobodi grozne požude koju je smatrao grešnom (CSS: 299), ali protiv koje nije mogao da se bori, upravo zato što njegovo insistiranje da mu lekari pomognu nije naišlo na njihovo razumevanje. Mada ih je „više puta pitao za pomoć” (ibid., 301), oni su ga uveravali da je s njim sve u redu i istovremeno sumnjali u ozbiljnost njegove namere da se samopovredi (ibid., 300). Ova priča, između ostalog, pokazuje da do suštinskog nerazumevanja nekad ne dolazi samo između muškaraca i žena, već da se patrijarhalna moć represivno sprovodi i nad svima onima koji nisu u stanju da joj se na subverzivan način odupru. Samokastrirani mladić potiskuje seksualnost, homoseksualnu ili prekomernu, zbog sopstvene internalizacije viktorijanskih vrednosti o rodu i seksualnosti. Hemingvej i ovom pričom ukazuje na konstruisanost moralnih i seksualnih vrednosti, kao i na suštinsku razliku između privatnih osećanja pojedinaca i javnih društvenih zakona koji imaju moć da marginalizuju. Pored toga što Hemingvej ovde govori o motivima samopovređivanja, kao i o seksualnosti, važno je istaći da sam „Hemingvejev tekst pati od povređivanja” (Comley and Scholes 1992: 271), ostavljajući čitaocu slobodu da popuni prazna mesta. Hemingvejeva proza traži aktivnu čitalačku pažnju i čitaočevu volju da dopuni tek naslućeni smisao.

⁵⁵⁸ U originalu:

“I want to be castrated,” the boy said. [...]

“The way I get. The way I can’t stop getting. I pray all night about it.” [...]

“It is wrong,” said the boy. “It’s a sin against purity. It’s a sin against our Lord and Saviour.” [...]

“I can’t stop it happening,” the boy said. “I pray all night and I pray in the daytime. It is a sin, a constant sin against purity.”

U priči „Majka jedne tetke” (“The Mother of a Queen”)⁵⁵⁹ posle pet godina isteka ugovora o majčinom grobnom mestu koji je napravio sa tadašnjim menadžerom Rodžerom, matador Pako morao bi da plati određeni iznos kako bi njegova majka mogla da ostane u istom grobu. Iako Rodžer smatra da ovaj „ne zaslužuje da ima majku” i ujedno se pita kakvu to krv ima, Pako insistira da je samo njegova stvar šta će s majkom da radi, kao i da će mu na ovaj način majka biti još draža, „razbacana svuda oko njega” umesto da bude na jednom mestu (CSS: 316–317). Pošto je potrošio sav zarađeni novac od povremenih borbi s bikovima na žene, u pokušaju da igra lažni život heteroseksualnog muškarca, Pako ostaje bez novca, ali umesto da odluči da dug vrati Rodžeru, novac daje nekom sirotanu kome je majka bolesna (ibid., 318). Rodžer se iseli iz stana u kome su zajedno živeli i sreće Paka slučajno u Madridu posle dve godine. Pako se ne osvrće na najveću uvredu koja se nekome može izreći u Španiji da nema majku – „zaista bi mogao da kaže da nema majku” jer je umrla kad je on bio još sasvim mlad. Iako možda i sam homoseksualnog opredeljenja, Rodžer se pita kakvu krv *tetke* imaju – ne možeš im prići, troše novac na sebe, ali ih ne možeš naterati da plate:

To su ti tetke. Ništa im ne možeš. Ništa pod milim bogom ih ne dotiče. Troše na sebe i svoju taštinu, ali nikad ne plaćaju. Probaj da nateraš nekoga od njih da nekad nešto plati. Rekao sam mu šta mislim o njemu onomad na Gran Via, pred trojicom drugara, ali on mi se i dalje obraća kao prijatelju kad se sretnemo. Kakva to krv teče venama takvog čoveka?

(ibid., 319)⁵⁶⁰

Priča se završava uverenjem naratora Rodžera da je gotovo „nemoguće uvrediti muškarca koji odbija da govori na muževan način” (Comley and Scholes 1994: 137). Sam naslov priče je ambivalentan jer se ne može sa sigurnošću utvrditi na koga se reč *majka* odnosi – na Pakovu majku ili Rodžera u funkciji majke. Čarls Nolan Mlađi se pita zašto u priči toliko saznajemo o liku Rodžera ukoliko je Pako njen glavni fokus, kao i zašto priča do kraja ne otkriva da li je Rodžer žrtva latentne homoseksualnosti i u

⁵⁵⁹ Engl. *queen* je pogrdna reč za homoseksualca, naročito onog koji likom podseća na ženu. S obzirom na to da u priči jedan homoseksualac naziva drugog homoseksualca ovim imenom, prevodimo je sa *tetka*, rečju koja na srpskom nosi potrebnu konotaciju.

⁵⁶⁰ U originalu: “There’s a queen for you. You can’t touch them. Nothing, nothing can touch them. They spend money on themselves and vanity, but they never pay. Try to get one to pay. I told him what I thought of him right there on the Gran Via, in front of three friends, but he speaks to me now when I meet him as though we were friends. What kind of blood is it that makes a man like that?”

kojoj meri se može smatrati pouzdanim pripovedačem (Nolan Jr. 2003: 88–89).⁵⁶¹ Hemingvej ovu priču izvesno dovodi u vezu sa svojim odnosom s majkom koji se temelji na emotivnom bankarstvu, osim što u liku Paka stvara „komično nezahvalno čudovište koje se konačno odvaja od majke” (Comley and Scholes 1994: 34).⁵⁶² S druge strane, ukoliko je priča komična, Hemingvejev humor bi predstavljao sredstvo jednog običnog književnog ruganja majci i/ili društvu. Čini se da su priče „Majka jedne tetke” i „Jedna alpska idila” srodne kada je u pitanju odnos prema ženi – to što junaci obe priče nisu spremni da lik žene zauvek stave u grob kao da označava nešto više od Hemingvejeve mizoginije. Nespremnost Hemingvejevih junaka da supruge ili majke puste iz sopstvenih života očigledna je, čak i kada je zaodenuta u grotesknu formu, jer označava nepristajanje na završetak života i prestanak *sunca*.

Queer identiteti Hemingvejevih junaka osporavaju opšte prihvaćeno razumevanje moći i otpora, između ostalog, i na taj način što pokazuju da se razlika nalazi unutar subjekta, a ne samo između subjekata. Priče „Jedna alpska idila”, „Gospod vam podario radost i veselje, gospodo” i „Majka jedne tetke” naročito snažno predstavljaju Hemingvejevu upućenost na sve što je *queer* – nekonvencionalno, netradicionalno i nekoherentno – i što može pružiti otpor represivnim društvenim normativima.

5.3.3 Nejasnost: *queer* seksualnost i incest

Sugerisani obrisi seksualnog identiteta ili nerazjašnjeni odnosi među Hemingvejevim junacima mogu se nazvati (povremeno homofobičnom) nejasnošću koja na taj način obuhvata različite kategorije rodnog identiteta u koje se u okviru Hemingvejevog dela više sumnja na osnovu tekstualnih signala, nego što se o njima otvoreno govori. Poznato je da izostavljanja Hemingvejevog minimalističkog stila stvaraju „mesta neprijatnosti” (Aldridge 1987: 128). Imajući u vidu upravo ovako shvaćena prazna mesta Hemingvejevih romana i kratkih priča, kategorija nejasnosti se može ispitati unutar tema *queer* seksualnosti, seksualne čudnovatosti i incesta.

⁵⁶¹ Rodžer sirotana koga Pako dovodi jedne večeri naziva *punk*, imenom koje se u Hemingvejevo vreme odnosilo na mladića koji je bio neka vrsta seksualnog roba starijem muškarcu (Nolan Jr. 2003: 87).

⁵⁶² Kenet Lin smatra da se priča „Majka jedne tetke” na simboličan način bavi Hemingvejevom svađom s majkom oko novca (Lynn 1987: 408).

Homosocijalnost po uverenju Iv Kosovski Sedžvik označava muško zbližavanje koje nije homoseksualno, ali se zasniva na poricanju mogućnosti homoseksualnosti (De Baedermaecker 2007: 71). Muška heteroseksualna želja po njoj uvek za model uzima želju drugog muškarca, te je homosocijalno određena, i potiče od junakove identifikacije s rivalom i oponašanja njegove želje (Kaler 2009: 132).⁵⁶³ U okvirima heteroseksualnog normiranja muško-muški prostori postaju supkulturni. S obzirom na to da homosocijalna intimnost sa sobom nosi obrise homoseksualnosti, ona se može smatrati društveno opasnom upravo zato što je homoseksualnost uporno u društvu posmatrana kao protivprirodna i nemuška (Šmale 2011: 234). Hemingvejevo delo u velikoj meri ispituje *queer* identitete koji svojom dvosmislenošću nagoveštavaju mušku ili žensku homoseksualnost, homoseksualnu paniku, kao i izraženu homoerotičnost, koje su umele da budu „skrivena na neočekivanim mestima”, odnosno u heteroseksualnim romansama junaka (Modellmog, prema Vernon 2002: 39).⁵⁶⁴

Seksualna čudnovatost u Hemingvejevom delu podrazumeva različite načine na koje seksualne prakse Hemingvejevih junaka postaju *queer*, i čija rodna i seksualna ambivalentnost ukazuje na autorovu okupiranost mogućnošću zamene rodova. Mnogi Hemingvejevi likovi mogu se videti u kontekstu muških, i obrnuto. Pri ispitivanju njegovih *queer* identiteta treba imati na umu važnost Hemingvejeve reči *strange* (čudan, čudnovat ili začudan). Motivi ili činovi ponašanja Hemingvejevih junaka često su čudni i nejasni. Hemingvejeva tehnika izostavljanja podrazumeva i „Hemingvejeva seksualna prazna mesta” (Comley and Scholes 1992: 275). Iako ne verujemo da bi nas istina o Hemingvejevom ličnom seksualnom opredeljenju odvela i jedna korak bliže tumačenju njegove proze jer razrešenje nedoumica književnog dela ne može zavisiti (samo) od izbora seksualnosti pisca, predstavljena seksualna želja se u njegovim pričama, u svakom slučaju, nalazi u neskladu s tradicionalno-normativnim predstavama muškosti. Incestualne veze između braće i sestara uglavnom su u Hemingvejevim delima nagoveštene, tj. mogle bi se više objasniti prisustvom njihove želje za spajanjem sopstvenih identiteta i prenebregavanjem strogog muško-ženskog binarizma, nego što se

⁵⁶³ S druge strane, lezbejke su dvostruko ugnjetavane – ženskim polom i seksualnošću (Rivkin and Ryan 2004a: 887).

⁵⁶⁴ Smatrajući da se Hemingvejev seksualni identitet nalazi u stalnoj tenziji između heteroseksualnosti i homoseksualnosti, Debra Modellmog citira Majkla Vornera (Michael Warner) i njegovu definiciju homoerotičnosti – „neprepoznata verzija autoerotike, tj. narcizma, kojom se pokazuje veće interesovanje za sebe nego za drugog” (Modellmog, prema Vernon: 40). Majkl Verner je književni kritičar i profesor angloameričke književnosti na Univerzitetu Jejl (Yale University).

tu može govoriti o *stvarnom* incestu.⁵⁶⁵ Incestuozni odnos u Hemingvejevom delu, međutim, dobija obrise romantične, nežne naklonosti, koja se, između ostalog, temelji na ideji XIX veka da su jaka braća zaštitnici slabih sestara, „što zapravo jača nejednakost među polovima” (Rotundo 1993: 93).

Priča „Gospodin i gospođa Eliot” jedan je od Hemingvejevih primera za niz seksualnih praksi koje ne mogu da se smeste u tradicionalno označene okvire roda i seksualnosti, i koje direktnije naznačuju prisutnost homoseksualnosti pod okriljem heteroseksualnog braka. Ovde je lezbejska ljubav pokretač perioda kreativnosti muža koji nije pronalazio snagu da stvara sve dok druga žena nije našla mesto u krevetu njegove žene. Na temelju istraživanja Mišela Fukoa, društvene perverzije su zapravo seksualne prakse koje se smatraju neprirodnima u odnosu na dominantni diskurs prirodne heteroseksualne želje. Na tragu ove ideje, Hemingvej perverznu želju predstavlja normalnom i poželjnom u kontrastu sa seksualnim ponašanjem bračnog para koji se sastoji od mukotrpnih pokušaja da dobije dete, ili da doživi seksualno i/ili kreativno zadovoljstvo. Iako zadržava binarizam između heteroseksualnosti i homoseksualnosti, Hemingvej pokazuje da seksualna panika ne mora isključivo biti vezana za društveno marginalizovanu formu seksualnosti. Podjednako *queer* erotični odnosi uspostavljaju se između Frederika Henrija i sveštenika, Frederika Henrija i Rinaldija, ili Ketrin Barkli i Helen Ferguson u romanu *Zbogom oružje*. Ovi odnosi mogu se smatrati stubom *queer* erotskih sugestivnih seksualnih senzibiliteta pre nego čistom heteroseksualnom željom. Ira Eliot ističe da fizička bliskost između ovih junaka „prevazilazi okvire koji se smatraju normalnima” (Elliott, prema Modellmog 2009: 15). Kada sveštenik posećuje Henrija u bolnici on posramljeno gleda kroz prozor, i, po svemu sudeći, oseća *queer* nelagodu. Sveštenik Henrija smatra tananim, i „drugačijim od ostalih vojnika” (FTA: 63–65).⁵⁶⁶ Sveštenikova iskrena ispovest da nikada nije voleo neku ženu, osim možda majke, pokreće *queer* razgovor među njima:

⁵⁶⁵ Incest se definiše kao „simbolična težnja za sjedinjenjem sa sebi sličnim, uzdizanje svoga bića, pronalaženje i čuvanje svog najdubljeg ja” (Gerbran i Ševalije 2009: 291). U psihoanalizi incest se tumači kao nesvesna ili potisnuta sklonost koja oblikuje Edipov ili Elektrin kompleks, izraz nemoći ili regresije, obuzetost, zaplet, zastoje u moralnom i duševnom razvoju osobe i društva (ibid., 292). Incest je jedna od društvenih transgresija (Douglas 2001: 3) i smatra se abnormalnom i društveno opasnom (ibid., 40).

⁵⁶⁶ Kajetano iz priče „Kockar, kaluđerica i radio” može se smatrati *queer* muškarcem imajući u vidu njegove prelepe ruke i tananu prirodu (CSS: 357–358). Naslovna kaluđerica je *queer* jer joj prenose rezultat fudbalske utakmice dok se moli za Kajetanov život koga su ranili (ibid., 359), podsećajući na kaluđericu iz Čoserovog „Prologa” *Kenterberijskih priča* (General Prologue, *The Canterbury Tales*, 1475) koja se stara o psima iako to ovim ženama nije bilo dozvoljeno (Chaucer 1986: 4).

„Da li si uvek voleo Boga?”
 „Još otkad sam bio mali.”
 „Dobro,” rekoh. Nisam znao šta da kažem. „Dobar si ti momak,” rekao sam.
 „Ja sam momak,” reče on. „A možeš da me zoveš ocem.”
 „Ma to je iz učitivosti.”
 On se osmehnu.
 „Moram da idem, zaista,” rekao je on. „Nisam ti više potreban?”, upitao me je s puno nade.
 „Ne. Samo da razgovaramo.” [...]
 „Onda dođi opet da me vidiš.”
 „Da. Zbogom.” Potapšao me je po ruci.

(ibid., 67)⁵⁶⁷

U romanu *Zbogom oružje* očigledna je Rinaldijeva infantilizacija Frederika Henrija. Rinaldi se Henriju raduje, rado mu daje ljubavno-seksualne savete i razume njegovu potrebu da bude s Ketrin (ibid., 25; 62; 72), a sve iz pozicije sigurnosti u sopstvenu ljubav s Henrijem koja ničim ne može biti narušena. Rinaldijevo obraćanje Henriju prikazano kroz Henrijevo nejasno sećanje pokazuje da se njihov odnos može tumačiti u kontekstu homoerotičnosti ili homoseksualne želje:

Ne budi tako glasan, dušo, reče Rinaldi.
 O, ljubavi moja, a šta ću ja da radim kad ti ne budeš tu?
 Ovo sad već postaje sentimentalno.
 Kako ti se to sviđa, dušo? Dobro, a?
 Rinaldi me poljubi.
 Shvatio sam da sam se prilično napio i otišao sam na spavanje.

(ibid., 71–72)⁵⁶⁸

⁵⁶⁷ U originalu:

‘Did you always love God?’
 ‘Ever since I was a little boy.’
 ‘Well,’ I said. I did not know what to say. ‘You are a fine boy,’ I said.
 ‘I am a boy,’ he said. ‘But you can call me father.’
 ‘That’s politeness.’

He smiled.

‘I must go, really,’ he said. ‘You do not want me for anything?’ he asked hopefully.

‘No. Just to talk.’ [...]

‘Come and see me again.’

‘Yes. Good-by,’ he patted my hand.

⁵⁶⁸ Rinaldijevo obraćanje je isprekidano drugim rečenicama koje ovde svrsishodno izostavljamo.

U originalu:

Don’t be so loud, baby, Rinaldi said.

Oh, you fine baby, what will I do while you are gone?

This becomes sentimental.

Mada kroz nejasnu viziju pijanog čoveka, Henri oseća jako prisustvo homoerotičnosti u svom odnosu s Rinaldijem, ali mu se ne opire na način na koji bi to heteroseksualna društvena norma zahtevala, tj. uz homoseksualnu paniku.

Razlozi ljubomore Helen Ferguson prema ljubavi Henrija i Ketrin takođe ostaju nerazrešeni, iako Helenin tzv. zdravstveni poremećaj može biti jedan od razloga. Helen se iz nerazumne žene pretvara u razumnu nekoliko puta, ali se umiruje tek kada je Ketrin uveri da je „neće ostaviti samu” (ibid., 221). Čini se da Helen Ferguson teši to što veruje u (homoseksualnu?) neraskidivu vezu s prijateljicom Ketrin.

Dok Ričard Fantina tvrdi da Hemingvej potiskuje ljubavne scene i na taj način stvara visokostilizovanu i često erotsku prozu (Fantina 2005: 24), Lesli Fidler, sasvim na pogrešnom tragu, naglašava da Hemingvej ima zavisnost od prikazivanja seksualnog čina (Fiedler 1960: 304). Hemingvej, naime, seksualizuje svoje tekstove ostavljajući sedam osmina ledenog brega ispod površine, zbog čega se njegovi junaci često služe potisnutim rečenicama koje govore tišinom, kao što naredni dijalog između vojnika i majora iz priče „Jednostavno ispitivanje” (“A Simple Enquiry”) ilustruje:

„I sasvim si siguran da je devojka ta koju voliš?”
„Jesam.”
„I siguran si”, major ga je brzo pogledao, „da nisi nastran?”
„Ne znam na šta mislite kad kažete nastran.”
„U redu”, major reče. „Nema potrebe da budeš snishodljiv.”

(CSS: 251)⁵⁶⁹

Kao što naslov priče sugeriše, pitanje o tome da li neko voli devojku ili ne trebalo bi da bude jednostavno, ali ono to nipošto nije, jer se oslanja na duboko ukorenjene (post)viktorijanske društvene konstrukcije o polu i rodu. Homoseksualnost se u XIX veku smatra nastranošću, tj. seksualna žudnja prema objektu istog pola dugo je

How do you like that, baby? All right. Yes?
Rinaldi kissed me.
I found I was quite drunk but went to sleep.

⁵⁶⁹ U originalu:

“And you are quite sure that you love a girl?”
“I am sure.”
“And”, the major looked at him quickly, “that you are not corrupt?”
“I don’t know what you mean, corrupt.”
“All right”, the major said. “You needn’t be superior.”

konstruisana kao neprirodna i kontradiskurzivna. Mladi vojnik iz priče oseća nelagodu da na postavljeno pitanje majora odgovori, verovatno što je, u izvesnom smislu, već internalizovao ovakva društvena ubeđenja, ili zato što je u ratu svedočio nenormativnim seksualnim praksama. U homofobičnom svetu negativna konotacija reči *homoseksualan* toliko je jaka da se mora skrivati iza prihvatljivijih formi govora. Potiskivanje seksualnih nagona ili želja, međutim, često pretpostavlja nemogućnost samoprihvatanja ili strah od razotkrivanja, izlaženja iz privatnog u javni prostor. Kada se uz ovu samoreprezentaciju uzme u obzir i tipično muška verbalna stegnutost, ne možemo biti sigurni u čiju normativnu seksualnost je Hemingvej najpre smatrao da treba sumnjati u priči – vojnikovu ili majorovu. Imajući, takođe, u vidu da *queer* zadržava neučvršćeno mesto osporavanja heteronormativnih društvenih konstrukcija, vojnik i major u prethodno navedenom dijalogu izražavaju sumnju u pogledu standarda *normalne* seksualnosti i homogenih kategorija identiteta. Na temelju Fukoove ideje da je seksualnost diskurzivna proizvodnja pre nego prirodno stanje, ali i poststrukturalističkog promišljanja identiteta kao jednoj od naturalizovanih kulturnih kategorija, ovi likovi pokazuju da je moguće dekonstruisati uobičajene pretpostavke određenih rodova i seksualnosti, mada na drugačije načine – vojnik još uvek iz pozicije nesigurnosti u vezi sa svojim *queer* identitetom, a major iz pozicije osvešćenosti i sigurnije vere u *queer* rastegljivost.

Džulijet Mičel upozorava da većina kultura incest zabranjuje u tolikoj meri da ga ne nalazimo ni u mašti (Mičel 2006b: 12). Hemingvejevi junaci i junakinje žude za nedostižnom simbiozom, tj. spajanjem dva identiteta u jedno, a Hemingvejeve priče tematizuju incestualnu želju između brata i sestre. Sestra Harolda Krebsa u priči „Vojnikov dom” izražava želju da joj Krebs bude *beau* iako joj je brat, „sada kada je porasla” i „ukoliko bi on hteo.” Pošto od njega konačno dobije odgovor koji želi, sestra postaje „njegova devojka”, a on obećava da će je zauvek voleti (CSS: 114). Kada Krebs odluči da odbaci autoritet roditelja, tako što majci otvoreno kaže da je ne voli i ogлуši se o njenu molbu da razgovara s ocem, on odnos sa sestrom označava glavnim principom kada odlazi da je gleda kako igra bejzbol (ibid., 116). Njegovo nepristajanje na društvene norme pojačava se izborom ideje incesta nasuprot traženju žene među američkim devojkaama „s kojima mu se uopšte ne razgovara” (ibid., 113). U priči „Borac” Bagz objašnjava kako se govorilo o mogućem incestu između boksera Ad

Fransisa i njegove sestre koja mu je ujedno bila i menadžer (ibid., 102). Iako misli da njih dvoje zapravo ni nisu brat i sestra, Bagz kaže kako je Ad poludeo upravo onog dana kada je ova devojka (njegova sestra) otišla i nije se više vratila. Isticanjem da su njih dvoje toliko ličili da su ljudi mislili da su blizanci (ibid., 103), Bagz zapravo u kontekst Hemingvejevog dela uvodi temu seksualnih androginih igara, kojima Hemingvejevi ljubavnici žele da budu jedno, a njihov fizički izgled postaje siguran znak njihove unutrašnje *morske promene*. U priči „Očevi i sinovi” (“Fathers and Sons”) u kojoj se junak Nik Adams seća svog oca sada kada je i sam otac, ali i svog seksualnog iskustva s Trudi, on otkriva da je u detinjstvu „jedino voleo miris svoje sestre” (ibid., 375). Premda prizivaju njegovo identično oblačenje sa sestrom Marselin u detinjstvu, Hemingvejeve priče više upozoravaju na piščevu želju za simboličnom celovitošću rodnog identiteta nego što zapravo podržavaju koncept seksualnog incesta.

Najpoznatiji primer Hemingvejevog istraživanja teme incesta jeste priča „Poslednja dobra zemlja” koju Mark Spilka smatra razotkrivanjem ženskog uticaja na Hemingveja iz perioda detinjstva, s kojim je celog života pokušavao da se izbori (Spilka 1995: 263). Ovaj kritičar smatra da bi Hemingvejev koncept greha i rođačke bliskosti uvek trebalo dovesti u vezu s njegovom porodicom i internalizovanom lekcijom da se neke stvari kažnjavaju (ibid., 266–267). Odnos brata i sestre u Hemingvejevom delu gotovo se uvek nalazi između senzualne bliskosti prijatelja i seksualne bliskosti ljubavnika (ibid., 271), dok Hemingvej, pošto nikad nije naučio da voli drugog iz pozicije jednakosti, plaća *viktorijansku* cenu za bliskost koju oseća (ibid., 273). Mada Filip Jang ističe zabranjenu ali nevinu ljubav između brata i sestre u Hemingvejevom delu (Young, prema ibid., 274), bratsko-sestrinski incestuozni odnos namerno je ostavljen nejasnim. To što Nik i njegova sestra Litles u „Poslednjoj dobroj zemlji” beže od čuvara, porodičnih okova i posledica seksualnih izbora, pokazuje da je Hemingvej iznova pokušavao da redefiniše porodicu kroz njene alternativne modele. Osim što se bliskost između junaka u njegovoj prozi može uspostaviti van tradicionalne porodice ili braka, ona je katkad predstavljena intenziviranim odnosom između brata i sestre. Fokus Hemingvejevih priča, sasvim romantično, ovde postaje fantazija izbora pojedinaca, nasuprot društvenim stegama kojima su obasuti.

U pomenutoj priči ljubav između Nika i Litles postoji nasuprot *drugima*: „Ona i Nik su se voleli i nisu voleli druge. Uvek su ostale iz porodice smatrale drugima” (CSS:

504). Sestra insistira da s bratom ide kuda god on želi, i nudi da skрати kosu ukoliko je potrebno da liči na „dečaka koji je oduvek želela da postane” (ibid., 505). Ovde je istaknuta uzajamna želja brata i sestre da jedno drugom pomognu – ona da igra ulogu servilne žene, on zaštitničkog muškarca. Insistiranje Litles na potvrdi njihove sreće (ibid., 511) u velikoj meri podseća na ponašanje drugih Hemingvejevih *idealnih* junakinja. Asocijativna veza između Litles i drugih Hemingvejevih ženskih likova jasnije se u priči uspostavlja kada Litles insistira da čuje da li je Nik zadovoljan što baš ona ide s njim daleko od kuće, a ne Trudi, devojka čije ime unosi trenutni razdor među njima (ibid., 513). Litles koristi nelagodnu situaciju kako bi još jednom podvukla da želi da mu bude „korisna i dobra partnerka s kojom će se zabaviti i biti zadovoljan” (ibid., 514). Nik pre Litles nije dovodio nikoga na ovo tajno skrovište, „poslednje dobro mesto” koje postoji na svetu, ali se, u ovom eskapističkom raju oseća *čudno* (ibid., 516; kurziv A. Ž. K.), što je uvek znak nejasnosti u Hemingvejevom delu. Nik nije u stanju da u potpunosti savlada to što svoju potrebu za osamom sada deli sa sestrom. Paralelno s razlogom zbog koga Nik beži od kuće, tj. njegovim lovom *van sezone* i ubijanjem jelena (ibid., 525), odnos Nika i Litles sve više poprima obrise ljubavno-seksualnih odnosa Hemingvejevih fiktivnih parova. Kao Ketrin iz romana *Rajski vrt* koja Dejvida upozorava na opasno iznenađenje koje mu sprema, Litles se šiša na kratko kako bi istovremeno mogla da bude njegova sestra, ali i dečak (ibid., 531). Dok mu leži u krilu i grli ga oko vrata, Litles kroz priče koje smišlja uvodi temu moralne propasti i nesklada između njihove privrženosti s jedne, i ostatka sveta s druge strane (ibid., 532). Pošto je posmatra dok spava, kao što drugi Hemingvejevi junaci to često čine sa svojim ljubavnicama, Niku Litles liči na divlju životinju koju voli (ibid., 535). Kada se probudi, Nik je naziva đavolom (ibid., 536),⁵⁷⁰ a ona ističe da „nije beli muškarac”, izražava želju da tu ostane zauvek i postane njegova zakonska supruga po Nepisanom Zakonu, ili pak zakonska žena pošto mu izrodi nekoliko dece (ibid., 537). Posle svega, Nik pomišlja kako je srećan sa svojom sestrom (ibid., 538), beskrajno gladan odlazi da lovi ptice *van sezone*, i odlučuje da sestri čita viktorijanski roman *Orkanski visovi*.

Hemingvej ovom nezavršenom pričom „piše *van sezone*” s obzirom na to da odnos brata i sestre gradi na temama koje vezujemo za ostale njegove tzv. literarne

⁵⁷⁰ Nensi R. Komli i Robert Skouls ističu da Hemingvej ne može da se suzdrži od upotrebe termina *đavo* koji obično koriste njegovi odrasli ljubavnici, kao što su Dejvid i Ketrin u romanu *Rajski vrt* (Comley and Scholes 1994: 70).

zločine kao što je roman *Rajski vrt* – androgino spajanje muškarca i žene, žed za drugošću ili za bliskošću s drugim, „mešanje rasa”, fetišizacija, bogohulno shvatanje braka, seksualna glad i mogućnost alternativnog sveta u kome neće važiti falocentrični i patrijarhalni zakoni. Poslednje dobro mesto, međutim, za Nika može biti samo trenutni eskapistički raj u kome se dve osobe spajaju, jer on zna da „postoji samo sadašnji trenutak”.⁵⁷¹

Hemingvejevo delo obiluje tenzijom između heteroseksualnih i homoseksualnih stremljenja. Biti *queer* u Hemingvejevom delu ne označava samo latentnu homoseksualnost. Biti *queer* znači biti drugačiji od norme i normalnosti koje propisuje društvo, ali se u toj razlici takođe oseća snažno prisustvo *queer* elemenata unutar samih *normalnih* kategorija. Pošto društvo insistira na jasno odeljivim kategorijama, mada ne ume uvek da ih i ostvari, ono marginalizuje sve njegove forme koje od njih odstupaju. Društvo žudi da rod i seksualnost nazove jednim imenom. Mogli bismo, međutim, da posumnjamo u Bilovu heteroseksualnost u romanu *Sunce se ponovo rađa* imajući u vidu činjenicu da je on „jedini koga Bret nije seksualno privukla” (Ganzel 1968: 33). Ne postoji način kojim bi moglo da se dokuči da li mladi vojnik Pinin iz priče „Jednostavno ispitivanje” crveni pred pitanjima svog nadređenog zato što je sam *queer* ili zato što oseća da je ovaj *queer*. To što je „drugačiji” posle razgovora s njim (CSS: 252) može se tumačiti njegovim iznenadnim shvatanjem (ne i prihvatanjem) sopstvene seksualnosti, ili pak razumevanjem da su ljudi drugačiji od onih koji nam se na prvi pogled mogu učiniti.

Doprinos *queer* teorije nalazi se prevashodno u problematizovanju normativnog učvršćivanja pola, roda i seksualnosti, kao i raskrinkavanju tzv. prirodnih ili normalnih kategorija. *Queer* označava kritiku i pregovaranje o samom konceptu identiteta koji ne može da se stabilizuje, već je uvek u procesu konstituisanja i obitavanja u području stalnog postajanja (Džagouz 2007: 138–139). Hemingvejevo delo govori, ali ne dovoljno jasno kako bismo u njemu prisutne rodne i seksualne ambivalencije mogli konačno razrešiti. Seksualna anksioznost koja postoji u Hemingvejevom delu ne može biti samo posledica pišćeve lične seksualne neodređenosti ili dvosmislenog izbora objekta seksualne želje pisca. Seksualna nelagoda u Hemingvejevom delu morala bi

⁵⁷¹ U originalu: “He had already learned there was only one day at a time and that it was always the day you were in”.

ujedno biti znak vremena na početku XX veka koje je Hemingvej umetnički verno umeo da prikaže. U oceni Hemingvejevog dela ne bi se smeo prenebregnuti Prvi svetski rat koji je muško-muški homosocijalni prostor učvrstio i tako uneo sumnju u jasnu heteroseksualnost. S obzirom na to, kao i na činjenicu da su heteroseksualnost i homoseksualnost nesigurne i dinamične opozicije (Sedgwick 2004: 913), Hemingvej je imao osnova da rodno-seksualni identitet svojih junaka pokaže problematičnim i nejasnim.

5.3.4 *Neprihvatljive* kategorije: homoseksualnost, perverzije i homoerotičnost

Društvene strukture upravo su „najranjivije na marginama” (Douglas 2001: 122), a strateška moć kontradiskursa može da pruži otpor autoritativnom diskursu koji ga kriminalizuje ili izopštava. Medicinsko-higijenskim diskursima nenormativne, alternativne seksualnosti postaju periferne i transgresivne, a antitipovi prljavi, ružni i oboleli što nam pokazuju gotovo sva istraživanja *queer* teoretičara koja se temelje na konceptu diskurzivnih praksi Mišela Fukoa. Čitav niz popularnih pejorativnih termina na angloameričkom govornom području kojima se, na primer, označava muškarac homoseksualnog opredeljenja kasnog XIX i ranog XX veka govori nam da sam jezik igra veliku ulogu u izgradnji društvenih koncepata.⁵⁷²

Neprihvatljive kategorije u Hemingvejevom delu odnose se na društveno marginalizovane, prognane grupe ili pojedince koji su dosledno konstruisani kao abnormalni i opasni na osnovu parametara društvenih moralnih načela po pitanju izbora roda ili seksualnosti. Najdominantniju grupu marginalizovanih u Hemingvejevom delu čine muškarci i žene homoseksualnih sklonosti zbog čega će prevashodno oni biti predmet naše analize, uz povremeno istraživanje i drugih *queer* oblika ponašanja Hemingvejevih junaka koje se oslanja na tipologiju perverzija Sigmunda Frojda.⁵⁷³ Hemingvej pravi razliku između muške i ženske homoseksualnosti i ne priznaje subverzivni kvalitet muške homoseksualnosti kao što to čini s lezbejskom ljubavi.

⁵⁷² *Miss Nancy, sissy, fairy* (Rotundo 1993: 272–275), *fruits* (Wagner-Martin 2004: 62). Hemingvej se u svojoj prozi vraća na termin *punk* kako bi označio homoseksualca (Bak 2010: 75), *fairy* ženskastog homoseksualca (ibid., 86), *sissy* ili *Miss Nancy* prevashodno mladiće nesposobne za muške sportove (ibid., 106). U svakodnevnom govoru reč *sissy* odnosi se na dečaka ili mladića kome se drugi muškarci smeju jer misle da je slab ili uplašen, što samo potvrđuje heteronormativni koncept muškosti o nužnoj jačini muškarca.

⁵⁷³ Inverzija, fetišizam, sadizam, mazohizam.

Hemingvejeva izražena homofobija ogleda se u istovremenoj privlačnosti koju oseća prema lezbejskoj ljubavi. Najupečatljiviji homofobični pasusi mogu se videti u delima *Smrt u podne* i *Kao svitanje*,⁵⁷⁴ što takođe ukazuje na srodnost Hemingvejevih ranijih i kasnijih dela kada je u pitanju njegovo istraživanje roda i seksualnosti.

Hemingvej objašnjava da je Gertruda Stajn znatno doprinela njegovom pozitivnom odnosu prema ženskoj homoseksualnosti i pominje koliko je bio seksualno uzbuđen posle njene višesatne priče o razlici između muške i ženske homoseksualnosti (SL: 795). Strah od starijih muškaraca lepih manira ali izvitoperene seksualnosti Hemingvej takođe stiće od Gertrude Stajn. U delu *Pokretni praznik* Hemingvej daje primer jednog razgovora s njom u kojem ona objašnjava razliku između muške i ženske homoseksualnosti. Hemingvej do kraja života u velikoj meri robuje uverenju Gertrude Stajn da je muška homoseksualnost ružna i ogavna, kao i da se posle takvog seksualnog čina muškarci „gade sami sebe, opijaju, prepuštaju drogama, menjaju partnere jer su nesposobni da budu srećni”. Gertruda Stajn tvrdi da je sa ženama drugačije pošto se posle vođenja ljubavi „osećaju srećno i mogu da nastave da žive zajedno”. Da Hemingvejeva mentorka internalizuje medicinske diskurse XIX veka, uključujući i definiciju sodomije, najbolje pokazuje njeno insistiranje da su muški homoseksualci kriminalci i bolesnici. Čak i ukoliko nam Hemingvej ne bi sam kazao da je „tada (u Parizu početkom XX veka – A. Ž. K.) puno učio od nje” (MF: 13), to bi nam njegova dela sama kazala. Suprotno shvatanju Iv Kosovski Sedžvik da je lezbejska ljubav obeležena dvostrukom potčinjenošću, koja podrazumeva da su žene Druge istovremeno zbog svog pola i seksualnosti, Hemingvej žensku homoseksualnost, na temelju ideja Gertrude Stajn, smatra zanimljivijom formom seksualnosti od njenog muškog pandana. Lezbejska ljubav u Hemingvejevom delu podstiče mušku kreativnost, kao u priči „Posle letovanja na moru” ili u romanu *Rajski vrt*, što dokazuje da Hemingvej vidi njenu funkciju u kontekstu muškog normativnog heteroseksizma. Ira Eliot smatra da ima naznaka da je Hemingvej lezbejsku ljubav smatrao urođenom, dok je za mušku homoseksualnost vezivao koncept performativnosti (Elliott 1995: 90). Ukoliko je ovo tačno, Hemingvej je osuđivao izbor muškaraca da budu izvitopereni, a podržavao

⁵⁷⁴ Hemingvejeva homofobija vidi se i u njegovim pismima, kao kada se plaši da će njegov prijatelj Arčibald Makliš pomisliti da je *fairy* ukoliko bude nastavio da hvali njegove pesme (SL: 262), ili u delu *Kao svitanje* kada Hemingvej, sada junak ovog romana, naglašava da Vakamba pleme mrzi homoseksualnost (TAFL: 256).

prirodnost žena u lezbejskoj ljubavi. Premda opčinjen seksualnim oblicima transgresije društvenih diskursa, Hemingvejevi pogledi o lezbejskoj ljubavi razlikuju se, primera radi, od uverenja Džudit Butler po kom ne možemo s tačnošću da utvrdimo šta je lezbejska ljubav upravo zbog toga što je heteroseksualnost nametnut sistem, komedija i sopstvena parodija (Butler 2006: 166). Perverzije u Hemingvejevoj prozi neretko se vezuju za homoseksualnost, mušku i žensku podjednako, kao u priči „Gospodin i gospođa Eliot”, u kojoj se nagoveštava čin masturbacije žene posle razočaravajućeg seksualnog iskustva sa mužem: „Oboje su bili razočarani ali je Kornelija konačno zaspala” (CSS: 124).

Scena romana *Sunce se ponovo rađa* u kojoj Lejdi Bret Ešli ulazi na *bal musette* s grupom mladih muškaraca prikazuje Džejkovu (Hemingvejevu?) homofobiju. Policajac koji stoji na ulazu bala s razumevanjem se osmehuje Džejku kao da dele tajnu o ovim muškarcima belih lica,⁵⁷⁵ čiste kose i nežnih ruku. Džejk priznaje da, iako zna da bi trebalo da bude tolerantniji prema njima, oni u njemu uvek pobuđuju bes, prevashodno zbog njihovog superiornog, cerekavog stava (SAR: 17). Homoseksualni muškarci primer su Hemingvejeve transgresije tradicionalnih granica seksualnosti s obzirom na to da parodiraju normativnu muškost i pokazuju da nije jedinstvena i da može biti feminizovana. Na temelju uverenja Džudit Butler da je rod imitacija originala koji ne postoji, sam Džejk, predstavnik heteronormativne muškosti u romanu, nije zaštićen od feminizacije. Imajući u vidu prirodu njegove falusne rane, on se u romanu izjednačava s homoseksualnim muškarcima jer ni on ne može da poseduje žensko telo. Pošto Džejka sopstveno telo sprečava da aktualizuje ili izvede *pravu* muškost s Bret, ni on ne može na *pravi* način da predstavlja muškost. Istražujući način na koji se Džejkov osećaj polomljenog sopstva dovodi u vezu s homoseksualnošću i homoseksualnim muškarcima, Ira Eliot kaže da to što Džejk degradira i smatra homoseksualne muškarce rivalima ukazuje na činjenicu da su seksualne i rodne kategorije nestalne konstrukcije (Elliott 1995: 78). Džejk muškarce na balu *čita* kao homoseksualne, dok oni sami izvode ulogu homoseksualne vrste. Dok ovi muškarci otvoreno pokazuju tipičnu žensku sklonost ka ulepšavanju, Džejk i policajac se udružuju kako bi ih konstruisali kao *druge*. Pozivajući se na performativnu teoriju Džudit Butler, ova Hemingvejeva kritičarka

⁵⁷⁵ Bledilo homoseksualnih muškaraca trebalo bi dovesti u vezu sa strahom od koncepta homoseksualnog zagađenja u tumačenju Meri Daglas (Elliott 1995: 92).

ističe da čitanje tela podrazumeva čitanje znakova na telu, koje se temelji na uverenju da gestovi i određeni oblici ponašanja ukazuju na homoseksualnost (ibid., 79), koja se ne pripisuje muškarcu na osnovu objekta seksualne žudnje, već na osnovu performativnosti – „Džek ne čita seksualnost ovih muškaraca nego njihov rod” (ibid., 80). Društveni konstrukt homoseksualnosti ugrožava muško-ženski tradicionalni binarizam i upozorava na postojanje tzv. pogrešnog roda. Razlika između Džeka i pomenutih muškaraca u velikoj meri nestaje, jer samom Džeku nedostaje znak muževnosti zbog čega ulazi u prostor perversije. Ironija romana *Sunce se ponovo rađa* je u tome što seksualno fragmentirani Džek pogledom raščlanjuje homoseksualne muškarce, tj. prikazuje kao fragmente muškaraca (Comley and Scholes 2008: 111). Džek je homofobičan muškarac koji svojim uverenjima podjednako feminizuje sebe i druge. Homoseksualni muškarci na balu, u izvesnom smislu, predstavljaju „višestruke verzije samog Džeka” – seksualno impotentnog muškarca koji ne poseduje *pravu* muškost (Bak 2010: 77). Nije slučajno što Hemingvejev prvi roman ima više seksualno-tekstualnih praznih mesta. Termin *homoseksualan* izostaje iz Hemingvejevog romana, tj. ostaje *u ormanu*, pokazujući da se homoseksualnost konstruiše kao neimenovana falinka (Davidson and Davidson 1987: 89). Homoseksualni muškarci su tako cenzurisani i optuženi, a da pritom nisu ni spomenuti, jer se „znakovi cenzure ne vide na površini” (ibid., 90). Stiče se utisak da bi se Džekov tajni kod muškosti morao onda zasnivati na neodređenosti seksualnosti. Džek konstruiše homoseksualne muškarce kao *druge*, otkriva sopstvenu pripadnost normativnim rodnim i seksualnim diskursima, ali istovremeno nagoveštava da je ženski promiskuitet prihvatljiv sve dok se ograničava na *prave* muškarce i ne obuhvata feminizovane muškarce.

Iako često homofobična, Hemingvejeva proza podriva tradicionalne društvene kodove tako što pokazuje da su rod i seksualnost promenljive kategorije, kao i da *negativne* perversije nisu nešto odvojeno od *pozitivne* normalnosti, već da su često unutar nje. Hemingvejeva homofobija i mizoginija bi se možda mogle tumačiti u svetlu autorovog konstruisanog *mačo* mita koji predstavlja „javnu predstavu njegovog unutrašnjeg konflikta” (Fantina 2005: 158). Možda zaista čoveka čini ono što skriva? Verujemo da Hemingvej jeste zatočenik sopstvenog mita, neprestanog previranja između nasleđenih i stečenih uverenja, manifestacija tradicionalnog patrijarhata i krize maskuliniteta s početka XX veka.

Viktorijanska heteronormativna seksualnost temelji se na izgradnji perverzija kao što su masturbacija,⁵⁷⁶ sodomija⁵⁷⁷ i prostitucija (Greven 2005: 18). Masturbacija se smatra vrstom virusa koji svojom antiprokreativnom seksualnošću (ibid., 24) preti da podrije uverenja na kojima se normativno društvo temelji. U viktorijanskom dobu se verovalo da je masturbacija samozagađenje⁵⁷⁸ koje će muškarce učiniti ženskastima, tj. oduzeti im falusnu moć (ibid., 16). Sigmund Frojd upozorava da se masturbacija smatra perverznom društvenom praksom koja „umanjuje seksualnu potentnost u braku”. Konstruisane ideje moralnosti i higijene počivaju na postojanju perverzija i tzv. infekcija kojih se društvo mora osloboditi (Freud 2002: 101). Povezujući pitanja medicine i morala, lekari još od XVII veka ukazuju da je masturbacija „štetna za zdravlje čoveka” (Šmale 2011: 128). Isticanjem da ova seksualna praksa zapravo predstavlja bolest zbog koje masturbatori postaju bledunjavi i ženskasti, vremenom se sve više naglašava veza između unutrašnjeg i spoljašnjeg (Mosse 1996: 27). Uzevši sve navedeno u obzir, društvo proizvodi „fobiju od masturbacije” (Rotundo 1993: 122), sasvim u skladu s ideologijom seksualne represije. Sadizam se, s druge strane, konstruiše kao simptom kasnog XIX veka i krize maskuliniteta, zajedno s čitavim nizom muških perverzних seksualnih praksi, kao što su mazohizam, homoseksualizam, fetišizam i egzibicionizam (McLaren 1997: 158). Po Frojdu pojam mazohizma obuhvata sve pasivne stavove prema životu i seksualnom objektu – mazohizam je nastavak sadizma jer se okreće protiv sopstvene ličnosti, a zajedno s njim ima posebno mesto među perverzijama jer se u njihovoj osnovi nalazi suprotnost između aktivnosti i pasivnosti (Frojd 2009: 33). Ukoliko se prethodno navedenim vrstama perverzija doda fetišizam,⁵⁷⁹ dobija se popis tzv. *queer* seksualnih oblika u Hemingvejevom delu.

Seksualna perverzija u Hemingvejevim delima obično je „usko skopčana s intelektualnom i moralnom izopačenošću”, imajući u vidu da se ono u velikoj meri temelji na medicinsko-higijenskim diskursima o homoseksualnosti iz XIX veka (Elliott 1995: 85). Hemingvejeva dela jasno upućuju na arbitrarnost znakova i nejasnost koncepata roda i seksualnosti. Zanimljivo je kako u romanu *Sunce se ponovo rađa*

⁵⁷⁶ Viktorijanci su smatrali da masturbacija ili prečesti seksualni odnosi (tzv. seksualni višak) dovode do mentalnog poremećaja i, konačno, do ludila. Seksualna neurastenija se, na taj način, dovodi u vezu sa degeneracijom (Gosling and Ray 1986: 256).

⁵⁷⁷ Sodomija u XVIII veku pokriva razne oblike seksualnih izopačenja (Mottier 2008: 22), dok se i kasnije, u XIX veku, takođe smatra izopačenom praksom i zločinom (McLaren 1997: 125).

⁵⁷⁸ Greh Onana (Mottier 2008: 27).

⁵⁷⁹ Normalni seksualni objekat zamenjuje se nekim drugim koji je s njim u vezi (Frojd 2009: 28).

Džejk pokušava da definiše sopstvenu *pravu* muškost oslanjajući se na isto tako nepostojanu konstrukciju homoseksualnosti. Premda insistira na jedinstvenom maskulinom kodu, Džejk doslovno i metaforički ne poseduje falus, čime pokazuje da su kodovi bilo koje vrste nedosledni i kontradiktorni. Njegov status normativnog ali nedostatnog muškarca dokaz je da Hemingvejevo delo ne prikazuje samo mačizam, već „raznolikost tipova seksualnosti” (Martin 2008: 106). Odnos Džejka i Bret može se tumačiti u kontekstu gubitka maskulinog autoriteta i subverzije tradicionalnih patrijarhalnih društvenih matrica. Promena rodних uloga na početku XX veka, između ostalog, pokazuje da je rod konstrukcija kojoj društvo dodeljuje kulturno značenje.

Zainteresovanost Hemingveja za temu homoerotičnosti više nije nepoznanica u njegovoj kritici. Nensi R. Komli i Robert Skouls među prvima uočavaju vezu koja u njegovom tekstu postoji između muške seksualnosti i borbe s bikovima (Comley and Scholes 1994: 109; 129). Na primeru nekoliko Hemingvejevih kratkih priča,⁵⁸⁰ ovi kritičari naglašavaju da su Hemingveja neobično zanimali načini kojima se seksualnost definiše i menja, tj. normalni i alternativni oblici seksualnog ponašanja (ibid., 137). U Hemingvejevom delu ne postoji samo *mačo*, falusni (cojonic) glas koji homoseksualnost kodira ženstvenošću koja narušava muško telo, već i homoseksualni (mariconic) ton (ibid., 111). Hemingvejova homofobija i konstruisanje muških homoseksualaca kao *drugih* vidi se u njegovoj definiciji španskog termina *maricón*, date u „Rečniku pojmova” (“An Explanatory Glossary”) na kraju dela *Smrt u podne*. Hemingvej ovu reč izjednačava s ostalim pogrđnim rečima za homoseksualca koje postoje u engleskom jeziku,⁵⁸¹ i kaže kako ovih muškaraca ima i u Španiji, ali da on zna da postoje samo dvojica među borcima s bikovima. Hemingvej, potom, šaljivo dodaje da veruje da bi oni koji dokazuju kako su Leonardo da Vinči ili Vilijam Šekspir bili homoseksualci verovatno pronašli još neke primere, kao i da ima nekih „veoma, veoma smešnih španskih priča u vezi s homoseksualcima” (DIA: 272–273). Imajući u vidu da borba s bikovima vrednosno stoji na vrhu njegove estetike, Hemingvej ne dozvoljava mogućnost da ona homoseksualnom drugošću, rečima Meri Daglas, bude zagađena.

Zanimljivo je da se homofobija u romanu *Za kim zvono zvoni* predstavlja uglavnom kroz ženski lik Pilar, kao kada ona uz smeh imitira ženskast glas jednog od

⁵⁸⁰ „Nepobedeni”, „Svetlost sveta”, „Majka jedne tetke”.

⁵⁸¹ Engl. *sodomite, nance, queen, fairy, fag*.

matadora-kukavica (FWBT: 58). U delu *Smrt u podne* Hemingvej spominje El Greka koga smatra „Kraljem homoseksualaca” (“El Rey de Los Maricones”) s obzirom na to da svi njegovi *queer* likovi na platnu po svom fizičkom izgledu podsećaju na San Sebastijana (DIA: 176).⁵⁸² Zanimljivo je, takođe, da u istom delu poslednji dijalog koji *Autor* vodi sa *Starom Gospodom* otvara temu homoseksualnosti kroz priču o mladiću koji postaje izvitoperen homoseksualnom inicijacijom i koji farba kosu u crveno zbog starijeg gospodina s novcem, iako se prethodno kleo da će se „pre ubiti nego se vratiti u tu sobu” u kojoj je shvatio pravu nameru svog starijeg prijatelja (ibid., 154–156).

Premda je tradicionalna kritika gotovo bez izuzetka u Hemingvejevom delu nalazila samo ekstremnu mizoginiju i mačizam,⁵⁸³ u njemu se dosledno ispituju alternativne ili nenormalne seksualnosti kao što su homoseksualnost ili incest. Karlos Bejker smatra da Hemingvej zadržava društveno konstruisane ideje o ružnoći i lepoti iz XIX veka – ružnoća se dovodi se u vezu s abnormalnim i neprirodnim pojavama (npr. nemuževni muškarac, neženstvena žena), a lepota s hrabrim, iskrenim i uzvišenim (Baker 1956: 65).⁵⁸⁴ Iako je ovo delimično tako, Hemingvejevo delo biva pojednostavljeno tumačenjima koja ne uključuju istraživanja *queer* tema i raznih graničnih područja rodних identiteta njegovih junaka.⁵⁸⁵

Hemingvejevi romani i kratke priče obiluju primerima seksualnih nastranosti, suprotno od uvreženog mišljenja u široj čitalačkoj javnosti koja njegovo delo smatra tipičnim predstavnikom mačizma i jedinstvene normativne muškosti. Hemingvejevo delo valja tumačiti u kontekstu specifične mešavine raznolikih društvenih konstrukcija iz XIX i XX veka i ne osporavati mu, pritom, njegovu specifičnost. Ukoliko insistiramo da Hemingvejeva dela od pedesetih godina pokazuju autorov potpuni gubitak kreativne moći i parodiju (pravog? – A. Ž. K.) sebe, nećemo uspeti da uočimo više značenjskih slojeva onog *queer* kojim ume da prkosi društveno konstruisanim rodno-seksualnim

⁵⁸² Jedini primer Hemingvejeve upotrebe reči *queer* u delu *Smrt u podne*. U originalu: “Did you ever see more classic examples anywhere than he painted? Do you think that was all accident or do you think all those citizens were queer? The only saint I know who is universally represented as built that way is San Sebastian. Greco made them all that way. Look at the pictures. Don’t take my word for it”.

⁵⁸³ Virdžinija Vulf (Woolf, prema Meyers 2005a: 79), Tomas Stenli Metjuz (Matthews, prema ibid., 92), Džon Bojnton Pristli (Priestley, prema ibid., 104), Klaus Man (Mann, prema ibid., 110), Luis Kronenberger (prema ibid., 183), Lajonel Triling (Trilling, prema ibid., 216), Ajzak Rozenfeld (Rosenfeld, prema ibid., 295).

⁵⁸⁴ Karlos Bejker kaže da Hemingvej prezire perversije bilo koje vrste (Baker 1956: 68).

⁵⁸⁵ Dž. D. Hart (J. D. Hart) smatra da se ljubavni par u romanu *Rajski vrt* rastaje „zbog ozbiljnih seksualnih razlika” (Hart 1995: 285), čime potpuno zanemaruje *queer* implikacije ovog dela.

normama. Uverenju Džona Stjuarta Mila da ljudi strogost ostavljaju za ona dela čije porive ne mogu da prepoznaju u sebi samima valjalo bi dodati i ono koje drži da ljudi strogost ostavljaju i za ona dela čije porive *mogu* da prepoznaju u sebi, ali ih se plaše. Hemingvej nijednu od ove dve vrste strogosti nije imao, što je, verujemo, jedan od razloga kompleksnosti njegovog dela.

6. PROZA ERNESTA HEMINGVEJA U SVETLU ISTRAŽIVANJA MASKULINITETA

6.1 Očevi i sinovi u patrijarhatu

Hemingvejev odnos s biološkim ocem, koji je bio „emotivni centar njegovog života” (Wagner-Martin 2007: 34), završen očevim samoubistvom, doprinosi velikom mešanju života i fikcije, i strukturalno utiče na sliku figure patrijarhalnog oca Hemingvejevog fiktivnog sveta.⁵⁸⁶ Na tragu nešto kasnijih rodni istraživanja, Dž. Dž. Benson krajem šezdesetih godina prošlog veka ističe da je problem maskuliniteta u Hemingvejevom delu u velikoj meri povezan s figurom oca, a da se muška sentimentalnost prikazuje kao kastracija ili slabost zbog potčinjenosti femininom (Benson 1969a: 10). Mora se govoriti o figuri oca u Hemingvejevom delu, a ne samo o seksualnim ulogama Hemingvejevih junaka, misli on, i naglašava da bi se čitava grupa Hemingvejevih kratkih priča mogla nazvati „pričama o ocu” (ibid., 13).

Hemingvej romantizuje oca i dodeljuje mu uloge tutora, učitelja ili vodiča prema kome gaji ambivalentna osećanja. Figura oca prožeta je razmišljanjima o dvojnosti muškog rodnog identiteta koji oscilira između heroja i žrtve. Hemingvejeva zabrinutost za normativni muški autoritet najbolje se vidi u njegovom prikazivanju „emotivne viktimizacije figure oca pod pretnjom nasilnog sveta koji često predstavlja ženska figura” (ibid., 15). Hemingvejeva preokupacija maskulinitetom može se tumačiti „potragom za fizičkim, moralnim i duševnim opstankom”, a sve u skladu sa zbrkanim osećanjem nesklada između emotivne slobode i uzdržanosti, muškog i ženskog principa, ili viktorijanskog i modernog doba (ibid., 16–17). U pričama koje tematizuju patrijarhat Hemingvej sentimentalizuje ulogu muškarca i oca jer žali za izgubljenim jakim patrijarhatom jasno određenih uloga, nepoljuljanih krizom maskuliniteta s početka XX veka. U njima takođe postoji veza između očinstva i smrti, jer „trudnoća žene ili rođenje sina često preti da doslovno ugrozi život oca” (Comley and Scholes 1994: 16–18).

⁵⁸⁶ Turgenevljevo delo u engleskom prevodu koji je Hemingvej čitao nosi naslov *Fathers and Sons* (Očevi i sinovi). Poslednja priča Hemingvejeve zbirke *Pobednik ne dobija ništa* upravo nosi naslov „Očevi i sinovi” (“Fathers and Sons”).

Odnos oca i sina u Hemingvejevom stvaralaštvu se velikim delom može videti u kontekstu *frejdovske* krivice sina.

6.1.1 Idealizacija oca

Ambivalentan odnos između oca i sina u Hemingvejevom delu ponekad se naglašeno prikazuje kroz njegov pozitivan pol, tj. idealizaciju oca kojom bi se objektivno izgubljeni patrijarhalni autoritet povratio i ponovo učvrstio. Hemingvejeve priče otkrivaju trenutke iskrenosti u odnosu oca i sina, prijatne emocije prema ocu, izbor naklonosti prema ocu a ne majci, kao i blagonaklonost oca prema sinu. S obzirom na to da sinovi u Hemingvejevim pričama retko postaju muškarci uz pomoć bioloških očeva ili postaju spremni da govore o sopstvenim osećanjima ili seksualnosti, idealizacija figure oca istovremeno budi jako osećanje gorčine Hemingvejevih čitalaca jer primera za negativni pol pomenute ambivalencije ima mnogo više. Jedna od tema koju Hemingvej ispituje jeste nostalgija Hemingvejevih junaka za najboljim trenucima provedenim s ocem, kao i žal za pravom očinskom muškošću koja pretpostavlja dominaciju, autoritet, *pravu* muževnost i neustrašivost.

Henri, naslovni lekar iz priče „Lekar i njegova žena” (“The Doctor and the Doctor’s Wife”) je Nikov otac koji se pred poluindijancem Dikom (Dick Boulton) obrukao zbog krađe drvenih klada. Medicinski časopisi razasuti svuda po kući govore da se lekar dugo nije bavio svojom profesijom (CSS: 75), a njegovo uporno čišćenje sačmare ukazuje na nervozu zbog novonastale situacije, možda i njegovu seksualnu impotenciju. Imajući u vidu da je model hegemonije muškosti početkom XX veka počivao na sve većoj identifikaciji muškarca s profesijom, Henri počinje da se oseća nedovoljnim muškarcem. Uprkos majčinih molbama da Nik razgovara s njom, Nik pravi *autentičan* izbor da ostane s ocem posle čega njih dvojica odlaze zajedno u lov na crne veverice. Nik bira oca i odbacuje majku, „iako su muške vrednosti koje otac predstavlja iskrene, realne, ali moralno problematične” (Hale 1962: 626). Hemingvej se u ovoj priči bavi „pitanjem maskulinog autoriteta i njegovim gubitkom” (Strychacz 1996: 64). Dok „Dik izvodi falusnu moć”, Henri podseća na seksualno i profesionalno frustriranog muškarca. Lekarovo poniženje jeste veliki udarac na njegovu samouverenost, dok se „njegovo repetiranje puške može smatrati pokušajem nalik

masturbaciji da se povrati vera u sopstvenu muškost” (ibid. 65). S obzirom na to da je ovo jedna od Hemingvejevih priča koje mešaju pitanje rase i roda, belci se ne pokazuju uvek dominantnijim od nebelih rasa – Nikov otac je i pored svoje kulturno-tehnološke prednosti osramoćen. Iako lekar, međutim, gubi muški autoritet kroz lošu komunikaciju sa svojom ženom i drugim muškarcima u priči, on uspeva da ga uspostavi preko sina. Nik bi radije proveo vreme s ocem negde u prirodi na otvorenom, nego što bi se zatočio s majkom u kući koja predstavlja zagušljiv ženski domen kontrole.⁵⁸⁷ Kroz interpretaciju istraživanja maskuliniteta koja govore o performativnosti roda, „biti muškarac” bila bi semantički nepravilna sintagma jer se može govoriti o različitim, i samo trenutnim, izvođenjima muškosti ili o postajanju muškarcem. Lekar u priči „Lekar i njegova žena” svoju muškost konačno izvodi uz podršku sina:

„Tvoja majka želi da dođeš da je vidiš”, reče doktor.
 „Želim da idem s tobom”, reče Nik.
 Otac ga pogleda.
 „Dobro. Hajdemo, onda”, reče oštro.
 „Daj mi knjigu. Staviću je u džep.”
 „Znam gde su crne veverice, tata”, reče Nik.
 „Dobro”, reče otac. „Idemo.”

(CSS: 76)⁵⁸⁸

Još jedna priča koja tematizuje iskrenu i pozitivno intoniranu emociju sina prema ocu jeste „Moj stari” (“My Old Man”). Evocirajući korumpirane društvene posleratne sisteme, Hemingvej psihološki duboko nijansira izrazito subjektivan stav sina prema ocu koji je objektivno prevarant koji se kladi na konje. Imajući u vidu da se još od XVI veka gradi tip muškarca koji se temelji na časti, otac u ovoj priči ne ispunjava kriterijum *pravog* koncepta muškosti i paradigmu njene nepogrešivosti. Veličanje oca temelji se na uzdizanju tradicionalno muških vrednosti – fizičke spremnosti (džogiranje, preskakanje konopca), dominacije u društvu i usmeravanje tema u muškim

⁵⁸⁷ Mark Spilka u dečakovom odbacivanju majke vidi „odbijanje majčinskih izvora kulture” koje izvore iz Hemingvejeve lične mržnje prema sopstvenoj majci-uškopiteljki (Spilka 1995: 130–131).

⁵⁸⁸ U originalu:

‘Your mother wants you to come and see her’, the doctor said.
 ‘I want to go with you’, Nick said.
 His father looked down at him.
 ‘All right. Come on, then’, his father said. ‘Give me the book, I’ll put it in my pocket.’
 ‘I know where there’s black squirrels, Daddy, Nick said.
 ‘All right’, said his father. ‘Let’s go there.’

razgovorima, aktivnosti (stalne selidbe). I pre očigledne transformacije oca (nebriga za telo, pijančenje, gubljenje novca na trkama) sin uočava brigu na očevom licu (CSS: 152), dobija mučninu kada mu oca psuju (ibid., 153), i počinje da se oseća „jako čudno” kada ocu krene po zlu (ibid., 157). Priča „Moj stari” tematizuje obožavanje figure oca. Sinovljeva idealizacija ogleđa se u tome što želi svuda s ocem da ide, pomaže mu, dodvorava mu se, postaje ponosan zbog pojedinačnih očevih uspeha, uživa u očevim savetima u vezi s devojkama, mada do njegove seksualne inicijacije uz očevu pomoć ne dolazi.⁵⁸⁹ Sin ume da čita kod emotivne muške suzdržljivosti jer veruje da je otac uzbuđen oko kupovine konja iako to ne pokazuje (ibid., 159). Sin od oca dobija naočari kako bi bolje video očevu poslednju trku u simboličnom podešavanju sinovljeve vizure i pada s iluzije na istinu. Potpuno poražen dok gleda mrtvog oca, sin nekontrolisano plače, okružen dvema spoljašnjim slikama oca – jednom u kojoj bi mu razni ljudi sigurno naudili da je preživeo, i drugom u kojoj je otac „sjajan čovek” (ibid., 160). U prostoru *hemingvejevskog* patrijarhata sin u ovoj priči grčevito se drži ulepšane predstave očevog autoriteta jer melanholijom kojom se vodi ne može da prevaziđe istinu da je taj autoritet izgubljen. U skladu s Frojdovim istraživanjima konflikta između oca i sina, sin je ovde opsednut željom da postane isti kao otac jer žudi za njegovom svemoći.

Mada se priča „Čudna zemlja” sastoji od odbačenih poglavlja nezavršenog posthumno objavljenog romana *Ostrva u struji*, ona se može smatrati zaokruženom celinom i analizirati, između ostalog, u kontekstu očeve nostalgije za vremenom provedenim sa svojim sinovima. Rodžerova putovanja s mnogo mlađom devojkom Helenom prošarana su osećanjem čežnje za sopstvenom ulogom oca, nasuprot ulogama pisca ili ljubavnika koje uglavnom igra. O svojoj deci razmišlja u trenucima odmora od prekomerne seksualne aktivnosti s Helenom (ibid., 620; 623; 638) ili pred njom verbalizuje svoje nostalgичno osećanje da je zašao u period života „kada se stvari moraju izgovoriti naglas da bi bile istinite” (ibid., 609–610). U trenucima kada postane žrtva kreativne nemoći, Rodžer asocira period svoje nekreivnosti s patrijarhalnom obavezom (koja je naročito bila na snazi krajem XIX veka) da finansijski izdržava sinove (ibid., 620), odnosno da bude hranitelj porodice. Njegova nelagodnost radi neispunjenja jedne od osnovnih dužnosti svakog muškarca tradicionalnog patrijarhata

⁵⁸⁹ Smišljajući način kako da s devojkom u prolazu započne razgovor, sin je izgubi iz vida, pitajući se, vidno nesiguran u svoju muževnost, da li bi ona uopšte prihvatila njegov poziv da izađu (CSS: 157–158).

udvostručuje se njegovom nelagodom povodom uživanja sa ženom godina njegovih sinova (ibid., 630). Posle dva Rodžerova razvoda, Helena ima funkciju da na mahove ispunji prazninu koju Rodžer oseća jer život ne provodi sa sinovima koje „jedino nije uništio” (ibid., 634–635). Priča „Čudna zemlja” potvrđuje čudan odnos očeva i sinova u Hemingvejevom delu koji ume da bude pun ljubavi, ali samo izdaleka, jer, kada je otac doslovno blizu, njegova se ljubav prema sinu na izvestan način pounutrava, steže verbalnom muškom suzdržanošću, ili nestaje, skrhana važnijim aktivnostima.

Hemingvejeva dela se uglavnom fokusiraju na pogled odozdo, tj. od sina prema ocu, što bi se moglo objasniti sinovljevom nemogućnošću da životnu ulogu sina odbaci i postane otac, osim kada za zdravo izražavanje te ljubavi postane prekasno. U osnovi velike ljubavi sinova prema očevima u Hemingvejevoj prozi, jednim delom, nalazi se melanholična tuga za izgubljenim muškim, tradicionalno patrijarhalnim autoritetom. Ovi sinovi namerno zatvaraju oči pred očevim pogrešnim pojedinačnim postupcima jer i dalje biraju da veruju u ideal koji oponašaju, a koji zapravo nikada nije ni postojao. Prethodna analiza pokazuje da u Hemingvejevom delu dolazi do subverzije barem tri prototipa hegemonije muškosti koji su se gradili od XV do XX veka – časni muškarac, nepogrešivi otac i hranitelj porodice.

6.1.2 *Frojdovska ambivalencija sina prema ocu*

Hemingvejev nerazjašnjen stav prema figuri oca aktualizuje se kroz oblik dvosmerne neiskrenosti, nepoštenja ili izdaje u odnosu između oca i sina. Sin, učeći od oca, ali i sam postajući otac, ne ume otvoreno da pokaže (očinsku) nežnost. Pošto se muško emotivno suzdržavanje ustoličilo u društvu već krajem XIX veka, muškarci su se učili potiskivanju osećanja, a žene uživanju u emocijama (McLaren 1997: 133). Muška moć ostvaruje se uz emotivnu izolaciju (Aronowitz 1995: 320) koja pojačava ionako prisutnu distancu između oca i sina. Nedostatak bliskosti uvek u sebi sadrži klicu rivalstva kojom sin želi da nametne svoju volju i uspostavi patrijarhat iznova. To što Hemingvej svom biološkom ocu nije oprostio njegove slabosti kojima ga je naučio da muškost nije celovita, kao ni nametnut osećaj krivice što kao sin nije uspeo da ga zadovolji, uz pomoć Hemingvejeve tehnike prerade iskustva, odnos Hemingveja i

njegovog oca se transponuje u priču „Čudna zemlja” u vidu Rodžerovog shvatanja sopstvene slabosti:

Bilo je i drugih stvari koje su ga sputavale a koje nije još mogao da razume. Bile su to slabosti koje su se razvijale uporedo s njegovom snagom, kao pukotine u glečeru ispod snežnog pokrivača ili, ako to poređenje zvuči previše pompezno, kao masne naslage između mišića. Ove slabe tačke bile su deo snage ukoliko nisu izrasle toliko da postanu dominantne nad njima. Bile su uglavnom skrivene, a on ih nije razumeo, niti je znao kako da ih koristi.

(ibid., 620)⁵⁹⁰

Hemingvejeva ambivalentnost prema ocu gotovo je tipski *frojdovska* – želeo je da postane upravo on, prevashodno zbog očevog sportskog duha i otvorenosti ka prirodi, ali je istovremeno osuđivao njegovu roditeljsku strogoću i poniznost pred ženskom snagom. Jedna od uverljivijih metafora za njihov odnos bilo bi Hemingvejevo „odazivanje na očev zvižduk” (Tyler 2006: 45). S obzirom na to da su se „odela Hemingvejevog oca osećala na znoj čak i pošto bi bila oprana” (Lynn 1987: 34), Nik u priči „Očevi i sinovi” žudi za sopstvenom garderobom i ne može da podnese miris očevog odela (CSS: 375).

U priči „Vojnikov dom” odnos Harolda Krebsa prema roditeljima duboko je problematičan. Ovaj bivši vojnik sopstvenu ravnodušnost prema svetu u koji se vraća posle rata dosledno pokazuje kroz emotivnu distancu od majke, ali i „konačan čin otpora prema ocu” (De Baerdemaeker 2007: 67). Harold razgovara s ocem doslovno kroz majku koja igra ulogu prevodioca i prenosi očeve poruke i strepnje. Majka mu prenosi da otac želi da mu pozajmi automobil, brine što njegov sin više nema životne ambicije, žudi da ovaj nađe pošten posao i oženi se. Osim što ne pokazuje ni najmanju nameru da usliši očeve molbe (zahteve?), Harold ne ispunjava ni najmanju želju majke – da poseti oca u kancelariji. Pošto stoji van društvenih normi kako bi ih posmatrao, Harold se oglašuje o pravila porodice tako što ne sluša majčine reči i čini još veći greh

⁵⁹⁰ U originalu: “There were other things that held him back too he did not understand yet. They were the weaknesses that developed alongside his strengths like the crevices in a glacier under its covering of snow, or, if that is too pompous a comparison, like streaks of fat between muscles. These weaknesses were a part of the strengths unless they grew to dominate them; but they were mostly hidden and he did not understand them, nor know their uses”.

odlukom da gradi incestuozni odnos sa sestrom.⁵⁹¹ Harold Krebs, naime, odbacuje autoritativnu figuru oca iz nekoliko razloga. Oca nikada ni nisu naročito zanimali njegovi problemi ni pre rata, a u međuvremenu otac nije ništa postigao kako bi mu se Harold divio. Harold ne želi da postane isti kao njegov otac i utopi se u rutinu posleratne sredine u kojoj se ništa ne menja:

Do trenutka kada je otišao u rat Krebsu nikada nije bilo dozvoljeno da vozi porodični auto. Njegov otac bio je u poslu s nekretninama i uvek je želeo da auto bude pri ruci kada je bilo potrebno da vozi klijente na selo da bi im pokazao neki komad zemlje s farmom. Auto je uvek stajao ispred zgrade Prve nacionalne banke u kojoj je njegov otac imao kancelariju na drugom spratu. Sada, posle rata, auto je još uvek bio isti.

(CSS: 112)⁵⁹²

Harold ne želi da bude deo patrijarhalne kulture čija se jedina snaga temelji na činjenici da naprosto postoji. Imajući u vidu uverenje Kejt Milet da je upravo porodica „izvršilac društvene strukture” (Millet 2000: 33), Harold pokušava da podrije porodični patrijarhalni poredak, tj. ogлуši se o autoritet oca, prezre majku i podrži ideju incesta, jednog od najtežih povreda postojećeg društvenog uređenja.

Priča „Deset indijanaca” (“Ten Indians”) izaziva oprečna i ambivalentna tumačenja o figuri Nikovog oca, lekara Adamsa, kao i o mnogim drugim nerazjašnjenim mestima u priči. Pošto slučajno biva svedokom epizode u kojoj se devojkа Nika Adamsa, Prudens Mičel (Prudence Mitchell, *Trudie*), „jako lepo provodila” s nekim drugim mladićem koji nije bio njegov sin, lekar Adams o tome obavesti sina neuzbuđenim glasom i uz mali broj reči (ibid., 256). Lekar Adams se može smatrati blagonaklonim ocem koji samo želi da zaštiti svog sina iako zna da istina boli (Tilton 2000: 88; 84),⁵⁹³ ili prevejanim muškarcem koji je možda i sam otišao do indijanskog logora da poseti Trudi ne hajući za osećanja sina (ibid., 85). Očeva vidna nelagoda dok Niku saopštava vesti da je njegova devojkа bila s drugim muškarcem jeste tipični

⁵⁹¹ Videti: 5.3.3.

⁵⁹² U originalu: “Before Krebs went away to the war he had never been allowed to drive the family motor car. His father was in the real estate business and always wanted the car to be at his command when he required it to take clients out into the country to show them a piece of farm property. The car always stood outside the First National Bank building where his father had an office on the second floor. Now, after the war, it was still the same car”.

⁵⁹³ Džozef Flora.

primer ekstremne muške verbalne tišine Hemingvejevog stila koju otac, poštujući maskulini kod mučaljivosti, ne ume da nadvlada, pa čak i za dobrobit sopstvenog sina. Drugi par roditelja i sinova u priči dodatno upotpunjuje složenost značenjskog sloja priče i pokazuje da pitanje iskrenosti između oca i sina u Hemingvejevom delu nikad nije jednostavno. U skladu s istraživanjem Majkla Kaufmana da hegemonu muškost ne podrazumeva samo vladavinu nad ženama ili drugim muškarcima već i vladavinu nad samim sobom, mučaljivost oca u ovoj priči ostavlja mnoga značenjska prazna mesta i mogućnost sinovljeve nelagode. Još neka od pitanja na koja ne dobijamo konačan odgovor zbog Hemingvejeve namerne zatamnjenosti teksta jesu: simbolična kastracija sina od strane oca ili majke, rasizam i međurasna seksualnost,⁵⁹⁴ postajanje muškarcem kroz ljubavnu patnju i iskustvo, razbijene iluzije, roditeljska izdaja i licemerno roditeljstvo, neočekivana zloba, odsustvo majčinske ljubavi i tajnovitost. I dok otac ni na koji način sinu ne pomaže da zakrpi slomljeno srce („Ako se ovako osećam mora da mi je slomljeno srce”), jak vetar i morski talasi čine da Nik bar na neko vreme odloži bol (CSS: 257).

U priči „Dan čekanja” (“A Day’s Wait”) devetogodišnji dečak provodi dan „u tihom hororu detinjstva” (Oldsey 1963: 182) jer misli da će doslovno umreti od groznice, dok njegov otac, pošto mu je čitao iz knjige Hauarda Pajla (Howard Pyle) *Knjiga o piratima* (*Book of Pirates*, 1921), odluči da izađe napolje uveren će dečaku tako biti lakše.⁵⁹⁵ Suzan Bigel naglašava da ova Hemingvejeva priča „preispituje vrednosti muškog dostojanstvenog podnošenja bola i emotivno-verbalne suzdržanosti koju Hemingvej tipično podržava”, i objašnjava da „lingvistička i emotivna izolacija u odnosu oca i sina” ne počiva isključivo na mučaljivosti oca, već i na verbalnoj suzdržanosti sina. Piratski kod stoicizma u susretu sa smrću ovde poprima hiperbolične dimenzije, a otac postaje primer „surove roditeljske ravnodušnosti” koji prenebregava realnu hrabrost sina zbog sopstvenog poistovećenja s fiktivnim svetom. Koncepti

⁵⁹⁴ Iako gospođa Garner (Mrs. Garner) čak dva puta kaže „Ti Indijanci” u pejorativnom smislu i aludira da je teško razaznati jednog Indijanca od drugog jer svi nose iste pantalone (CSS: 253), ona ne dozvoljava jednom od sinova da pogrдно govori o Nikovoj indijanskoj devojci, dok se njen muž smeje na sinovljevu opasku da se Indijanci osećaju (ibid., 254).

⁵⁹⁵ Suzan Bigel ukazuje na važnost podteksta *Knjige o piratima* za razumevanje priče „Dan čekanja”, kao i na činjenicu da niko od kritičara do sada još nije analizirao ovu Hemingvejevu priču u svetlu ove knjige koja je bila deo Hemingvejeve lektire. Ovi i naredni pogledi Suzan Bigel navedeni su prema: Beegel, S. F. Howard Pyle’s *Book of Pirates* and Male Taciturnity in Hemingway’s “A Day’s Wait.” 1993. <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2455/is_n4_v30/ai_14762851/> – 12.11.2009.

smrtnosti, piratskog koda maskulinog ponašanja i odsustvo roditeljske utehe imaju za cilj da pokažu kako Hemingvej „baca sumnju upravo na one ideale koje na površini veliča” i pokazuje svoju „mekšu, žensku stranu”. Kao i u gotovo svim Hemingvejevim delima koja pokazuju dijalog između oca i sina, otac ovde ne koristi više reči nego što mu je potrebno da objasni činjenice. U ovom slučaju, otac sinu objašnjava da su trideset i sedam stepeni po jednoj vrsti skale za merenje telesne temperature isto što i devedeset osam stepeni po drugoj, baš kao što se inače pravi razlika između milja i kilometara. Sinovljevo olakšanje dolazi postepeno tek sledećeg dana kada mu je „lako da zaplače i zbog najmanje, nebitne sitnice” (CSS: 334). Teško je nekada odgonetnuti da li Hemingvej pokazuje verbalnu stegnutost svojih fiktivnih očeva s namerom da nam ukaže na njenu surovost ili pak njenu nužnost u vaspitavanju dečaka i njihovom postajanju muškarcem. Jezički kvantitativni minimalizam Hemingvejevih muških junaka naročito je zastrašujući ukoliko na umu imamo jačinu njegovog uticaja na one koji još nisu postali *pravi* muškarci.

Do još izrazitijeg mešanja fikcije i života dolazi u priči „Tebe izgleda sve na nešto podseća” zbog situacije koja se dogodila s njegovim sinom Gregorijem. U svojim memoarima Gregori otkriva kako je, u senci slavnog oca-pisca, smatrao da je „imati talenat za pisanje gotovo isto kao i dobiti na lutriji” jer mu je otac neprestano naglašavao kako je pisanje najteži zanat (Hemingway 1976: 105). Plagijat Turgenjevljeve priče Gregoriju donosi prvo mesto na školskom takmičenju u pisanju priča, neizmernu očevu radost zbog te nagrade, ali i gorčinu odnosa s ocem kada ovaj saznaje da sinova veština nije prava. Negde u pukotinama govora i tišine, otac i sin ne uspevaju da uspostave komunikaciju. Hronologija Hemingvejevih dela pokazuje da se Hemingvej odnosom oca i sina bavi bezmalo celog svog života, ali da je poslednje dve decenije opsednut „dubokom grižom savesti zbog načina na koji se bavio svojim sinovima i zbog sopstvenog roditeljskog neuspeha” (Fleming 1996: 128). Ovo je priča u kojoj Hemingvej tematizuje sebe u ulozi oca a ne sina i često osvetljava način na koji su život videli njegovi sinovi. Otac iz priče „Tebe izgleda sve na nešto podseća” raduje se sinovljevom talentu za pisanje i želi da mu pomogne korisnim nenametljivim savetima i pravilima pisanja koja su istorodna onima koje je sam Hemingvej poštovao – pisati iz iskustva, tj. o nečemu što se poznaje iz prve ruke, poštovati svoj talenat, ali marljivo raditi na preciznosti putem discipline i stalnog vežbanja (CSS: 597). Sin iz priče se

zahvaljuje ocu što ga ne pritiska previše kada je pisanje u pitanju (ibid., 600) jer je svestan da pravog talenta nema. Kada se otac seti priče koju je dečak lažno prisvojio sa sve naslovom i shvati prevaru, otac sinu ne priznaje više ni veštine koje oduvek jeste posedovao, kao što je veština pucanja u streljaštvu (ibid., 601). Jedina stvar koju je sin želeo jeste da otac bude ponosan na njega, a ponos je imao samo na izvesno vreme. Njegov osećaj nedovoljnosti i nemogućnost ispunjenja očevih visokih životnih i profesionalnih standarda sopstvenim maskiranim predstavljanjem samo se udvostručio u trenutku razotkrivanja. Pitanje je da li je zapravo sin imao drugu mogućnost jer se iz prevelike želje da udovolji ocu od njega još više udaljio. U skladu s konceptom pojave performativnosti, sin je na trenutak postao ono što njegov otac misli da jeste.

Neiskrenost između oca i sina u Hemingvejevom delu temelji se na dubokom neskladu dva principa koja se međusobno ogledaju i antagonistički bore. Hemingvej ambivalenciju prema biološkom ocu prikazuje kroz nerazjašnjene odnose između fiktivnih očeva i sinova, često izazvanih strahom od svega što bi iskrenost donela – još više boli nego što je proizvodi verbalno-emotivna izolacija oca i sina. Možda više nego u delima koja se bave muško-ženskim ljubavno-seksualnim odnosima ili *queer* rodnim identitetima, u pričama o ocu Hemingvej naglašeno impresionistički slika patrijarhalnu figuru oca i posebno iskušava prag objektivnosti svojih čitalaca koji su tu uvek u opasnosti da zađu u biografsko čitanje i u njegovim junacima prepoznaju Eda Hemingveja. Od nekoliko tipova patrijarhalnog oca koji su se tokom XIX veka razvijali,⁵⁹⁶ Hemingvejevi junaci-očevi su većinom distancirani. Gotovo na tragu stava Emanuela Kaftala da je intimnost između muškaraca paradoksalno iskustvo zbog ambivalencije između obožavanja oca i animoziteta koji se prema njemu oseća, Hemingvejevi junaci u ulozi sina prema ocu osećaju kontradiktorne emocije – netrpeljivost, identifikaciju ili želju za bliskoću.

6.1.3 Sećanje na oca

Figura sina u Hemingvejevoj prozi često je tzv. senzibilizovani pripovedač⁵⁹⁷ koji može biti Nik Adams, ali ne uvek. O očevoj odsutnoj figuri u Hemingvejevom delu

⁵⁹⁶ Odsutni, tiranski, distancirani i usrdni (Šmale 2011: 167).

⁵⁹⁷ Narator afektivno blizak prikazanom svetu (Brajović 2005: 136).

govori se kroz sećanja sina koja izvitoperuju sadašnjost ili prošlost umanjujući ili povećavajući njihov značaj. Kao što po Džulijet Mičel psihoanaliza polazi od pretpostavke o prisutnosti oca koji uvek obezbeđuje svoje mesto u patrijarhatu, Hemingvejevo delo se temelji na specifičnoj važnosti patrijarhalnog oca koji je konstantna prisutna sila.

Glavni fokus priče „Trodnevni vetar” jeste Nikov pokušaj da razume razloge raskida sa svojom devojkom Mardžori putem razgovora s najboljim prijateljem Bilom u njegovoj kolibi. Bil i Nik indikativno počinju razgovor diskusijom o knjigama koje vole ili ne vole da čitaju, a koje u jednom ili drugom vidu tematizuju figuru oca. Bil ukazuje na važnost knjige *Muke Ričarda Feverela: Istorija oca i sina* (*The Ordeal of Richard Feverel: A History of Father and Son*, 1959) Džordža Meredita (George Meredith),⁵⁹⁸ uzdiže Hju S. Volpola (Hugh Seymour Walpole) i podseća na njegov roman *Snaga* (*Fortitude*, 1913),⁵⁹⁹ dok Nik klasikom radije smatra G. K. Čestertona (Gilbert Keith Chesterton). Bil potom predlaže da se napiju jer njegov otac neće imati ništa protiv sve dok piju iz otvorenih flaša jer je upravo „otvaranje flaša ono što čini pijanice” (ibid., 88). U tipičnom *hemingvejevskom* dijalogu muške verbalne uzdržanosti, Nik i Bil izuste ponešto o svojim očevima i u svega nekoliko rečenica teksta čitaoci mogu mnogo da naslute o odnosu sinova i očeva. Iako su im očevi živi, dva dečaka se prisećaju svojih očeva u sadašnjosti i na taj način ističu zavisnost sopstvenih identiteta od očevih i svoj još uvek nezavršen proces postajanja muškarcem:

„A kako je tvoj tata?” upita on s puno poštovanja.
„Dobro je”, reče Bil. „Ponekad malo podivlja.”
„Sjajan tip”, reče Nik. [...]
„Nego šta nego sjajan,” reče Bil.
„Matori je okej,” reče Nik.
„Jašta,” reče Bil.
„On tvrdi da nikad nije okusio piće u svom životu,” reče Nik, kao da izgovara neku naučnu činjenicu.
„Pa, on je doktor. Moj stari je slikar. A to je drugo.”
„Mnogo je propustio,” reče Nik tužno.

⁵⁹⁸ Knjiga govori o strogom i autoritativnom roditeljstvu samohranog oca, kao i borbi sina da se oslobodi proždrićeg oca (Drabble and Stringer 1996: 427).

⁵⁹⁹ Nik pamti da je u ovom delu otac sinu „stalno za petama” (CSS: 87). H. S. Volpol je bio homoseksualac u trenutku kada je praktikovanje homoseksualnosti bilo nelegalno u Britaniji, a u delima se bavio psihologijom dečastva. Henri Džejs ga 1914. godine izrazito hvali i svrstava među mlade nade engleske književnosti (Sampson 1995: 872).

„E to ne možeš da kažeš", rekao je Bil. „Sve može nekako da se nadoknadi.”
„On i sam kaže da je mnogo propustio,” priznao je Nik.
„Pa, tata jeste prošao kroz jedan težak period”, reče Bil.
„Na kraju uvek sve dođe na svoje”, reče Nik.
Sedeli su i gledali u vatru, i duboko razmišljali koliko je ta činjenica istinita.

(ibid., 88–89)⁶⁰⁰

Negde u pukotinama njihovih reči kriju se teme potiskivanja negativne emocije prema figuri oca, ulivanja vere u vrednost oca (svog i tuđeg), stereotipnih predstava profesija lekara i slikara, nezadovoljstva očevim izborom profesije, tipično dečачke opsesivnosti očevim postupcima i postignutim uspehom u društvu. Figura oca u ovoj Hemingvejevoj priči predstavlja standard u odnosu na koji dečaci promišljaju o svojoj ulozi u društvu koje se temelji na patrijarhalnom idealu koji je u svakodnevnom životu neostvariv.

Sećajući se života pre rata, poručnik Nik Adams u priči „Sad ja ležem” (“Now I Lay Me”) priziva događaj kada je majka, dok je otac bio na putu, pravila veliko spremanje kuće i spalila sve očeve stvari, uključujući i alat po kojem otac kasnije čeprka nadajući se da će ponešto moći da spase. Jedna od ključnih tema ove priče jeste oduzimanje očeve muškosti od strane destruktivne majke, tj. žene, kroz „simbol detaljnog čišćenja i spaljivanja” (Comley and Scholes 1994: 29). Simbolično kastriranje oca ostaje jedna od duboko urezanih slika u sećanju glavnog junaka koja ga zauvek čini anksioznim:

„Sredila sam podrum, dragi”, rekla je majka. Stajala je na tremu, dočekujući ga s osmehom. Moj otac je pogledao u vatru i počeo da je

⁶⁰⁰ U originalu:

“How is your dad?” he asked respectfully.

“He’s all right,” Bill said. “He gets a little wild sometimes.”

“He’s a swell guy,” Nick said. [...]

“You bet your life he is,” Bill said.

“My old man’s all right,” Nick said.

“You’re damn right he is,” said Bill.

“He claims he’s never taken a drink in his life,” Nick said, as though announcing a scientific fact.

“Well, he’s a doctor. My old man’s a painter. That’s different.”

“He’s missed a lot,” Nick said sadly.

“You can’t tell,” Bill said. “Everything’s got its compensations.”

“He says he’s missed a lot himself,” Nick confessed.

“Well, dad’s had a tough time,” Bill said.

“It all evens up,” Nick said.

They sat looking into the fire and thinking of this profound truth.

razgrće stopalom. Onda se nagnuo i izvadio nešto iz pepela. „Donesi mi grabulju, Nik”, rekao mi je. Sišao sam u podrum i doneo mu grabulju, kojom je otac počeo pažljivo da pročešljava pepeo. Iz pepela je izgrabuljao kamene sekire, kamene noževe za dranje, alat za pravljenje vrhova strela, komade keramike i mnogo vrhova strela. Sve je bilo garavo i oštećeno vatrom. Otac je sve pažljivo izgrabuljao i poredao na travu kraj puta.

(CSS: 278)⁶⁰¹

Specifičnom preradom svoje autobiografije, Hemingvej gradi junaka koji još od detinjstva biva svestan moći kažnjavanja i dominacije žene nad muškarcem zbog čega mu se slika poniženog oca koji grabulja po ostacima svojih stvari i alata zauvek urezuje u sećanje.

Poslednja priča zbirke *Pobednik ne dobija ništa* nosi naslov „Očevi i sinovi” i udvostručuje odnos oca i sina time što se glavni junak Nik seća svog oca u trenutku kada se, i sam otac, vozi sa sinom u kolima.⁶⁰² Ova priča, možda i najviše od svih njegovih „priča o ocu”, pokazuje u kojoj je meri Hemingvej bio „uhvaćen u mreži nerazjašnjene emocije prema ocu” (Lynn 1987: 395). *Frojdovska* ambivalencija sina prema ocu u ovoj priči naročito dobija na snazi jer Nik, glavni junak priče, istovremeno uzdiže i mrzi oca. Nik se seća kako su očeve oči „videle mnogo više od drugih”, ali kako je otac, kao i svi ostali koji imaju neku nadljudsku sposobnost, bio nervozan i sentimentaln, a „svi sentimentalni ljudi budu žrtve izdaje više puta”. Ponovo putem naročitog mešanja fikcije i života, Hemingvej Nika prikazuje u ulozi sina koji je od oca naučio sve što zna, a naročito da strastveno peka i lovi na čemu mu je posebno zahvalan (CSS: 370; 376). Nik se seća očevog mirisa koji je mrzeo, a posebno mu je bio neprijatan jednom prilikom kada je morao da nosi očev kaput koji je kasnije smišljeno izgubio i dobio batine zbog laganja posle kojih je želeo da ubije oca. Nikov bes prestaje kada dim cigarete uspe da ublaži očev miris (ibid., 375). Bez sumnje, Hemingvej oslikava žudnju dečaka da doslovno i metaforično izađe iz očeve senke, postane

⁶⁰¹ U originalu: ‘I’ve been cleaning out the basement, dear’, my mother said from the porch. She was standing there smiling, to meet him. My father looked at the fire and kicked at something. Then he leaned over and picked something out of the ashes. ‘Get a rake, Nick’, he said to me. I went to the basement and brought a rake and my father raked very carefully in the ashes. He raked out stone axes and stone skinning knives and tools for making arrow-heads and pieces of pottery and many arrow-heads. They had all been blackened and chipped by the fire. My father raked them all out very carefully and spread them on the grass by the road.

⁶⁰² Filip Jang ukazuje na činjenicu da se baš ovom pričom u kojoj je sin postao otac završavaju *Prvih četrdeset i devet* (Young 1972: 17).

muškarac i prevaziđe sopstvenu zavisnost od očeve moći. Iako sada i sam otac, Nik u sećanjima ostaje sin koji je još uvek nespreman da o svom ocu piše, iako zna da bi se pre svega pisanjem oslobodio očevog samoubistva, sopstvene griže savesti i neizdrživog osećanja odgovornosti. Još neke su stvari presudno uticale na formiranje Nikovog rodnog identiteta – saveti koje mu otac daje u vezi sa seksualnošću, ali i Nikovo prvo seksualno iskustvo s Indijankom Trudi. Otac nije neposredno učestvovao u Nikovoj seksualnoj inicijaciji, ali mu zato jeste zauvek ugradio društveno konstruisane ideje o sodomiji, masturbaciji i prostituciji iz XIX veka. Otac opštenje sa životinjama naziva „ogavnim zločinom” (Nik time ostaje zgrožen i uzbuđen), masturbaciju objašnjava praksom koja izaziva slepilo, ludilo i smrt, a prostituciju uzrokom veneričnih bolesti (ibid., 371). Uzimajući u obzir jačinu društvene medikalizacije kategorija prirodnog i neprirodnog, implikacije ovih ideja na Nikove pogled na život morale su biti velike. S druge strane, Nik i posle toliko vremena može živopisno da dozove sećanje na svoje prvo (intenzivno, međurasno) seksualno iskustvo s Trudi. Sada, u ulozi oca, Nik ponovo uspostavlja istu vrstu patrijarhata kome je i sam bio izložen. U komunikaciju sa sinom Nik koraća tragom očeve tipično muške površinske mučaljivosti, dok u sebi zadržava žestoka emotivna previranja koja ni sa kim ne deli. Mada iz njega i dalje izbija nesigurnost po pitanju sopstvenih lovačkih sposobnosti jer je njegov otac bio razočaran načinom na koji puca (ibid., 376), sva je prilika da će isti stav nezadovoljstva zauzeti i prema svom sinu kroz kojeg nastavlja patrijarhalnu lozu. Pošto Nikov sin nekoliko puta izrazi žaljenje što nikada ne ide da poseti dedin grob, Nik nagoveštava da će mu popustiti i upravo uz pomoć sina oživeti sopstvenog oca i s njim se konačno, ponovo, suočiti (ibid., 377). Dečakova nada da bi sva trojica mogli biti sahranjeni na istom mestu ukazuje na mogućnost izmirenja očeva i sinova koji za života ostaju nepomireni, ali i na sigurnu budućnost vladavine patrijarhata.

6.1.4 *Alternativni očevi*

Junaci koji su savetodavci starije generacije s iskustvom predstavljaju dominantni tip zamene za figuru oca ili tzv. alternativne očeve u Hemingvejevom

delu.⁶⁰³ S obzirom na to da su *pravi* očevi distancirani, verbalno ili emotivno uzdržani, i *muški* stegnuti, njihovi sinovi osećaju potrebu za alternativnim patrijarhalnim modelom koji bi im dozvolio veću slobodu, više pokazanih emocija i bezbroj saveta. Pošto ni zamenski očevi sinovima ne donose potrebno olakšanje, Hemingvejev fiktivni svet ostaje stegnut, hladan i pun tenzije. Tamo gde stoji sin svet bi trebalo da počne iznova ali ne može jer je sin, između ostalog, impotentan – kaže Artur Miler. Sin, naime, odbija da postane otac u društvu nedostojnom postojanja, ali, s druge strane, želi da zaštiti patrijarhalni ideal u koji i dalje veruje.

U romanu *Zbogom oružje* čak dva junaka igraju ulogu alternativnih očeva Frederiku Henriju. Daleko od biološke porodice, Henri gradi nove odnose koji podsećaju na *pravu* porodičnu bliskost. Među njegovim dobrim prijateljima nalazi se i hirurg Rinaldi koji mu daje pregršt saveta u vezi sa ženama uopšte, a pre svega s Ketrin. Rinaldi ume da proceni kako se Henri oseća u datom trenutku, što Hemingvejevi *pravi* očevi obično ne znaju. Rinaldi uočava da je Henri zbunjen posle performativne verbalne igre Ketrin u kojoj ga obaveštava „da je s glumom završila” (FTA: 30). Obraćajući mu se kao detetu, Rinaldi se uvek nađe u Henrijevoj blizini pošto se ovom dogode važne stvari i rado se o njemu brine. Po povratku Henrija u bolnicu posle ranjavanja, Rinaldi ne krije radost što se ovaj vratio, uviđa Henrijev jak osećaj vojničke nedostatnosti, ohrabruje ga i pronalazi razloge zbog kojih bi Henri trebalo da se smatra pravim herojem koji je zaslužio srebrnu medalju i veliča njegove junačke rane (ibid., 60). Rinaldi ne krije da se njegova radost što se Henri vratio delimično temelji na sebičluku jer kada Henri nije tu „nema nikog kog bi slušao pošto se vrati iz noćnih avantura, nikog da mu pozajmi novac, nikog da mu bude brat ili cimer” (ibid., 61). Ono što Rinaldija najpre kvalifikuje za ulogu Henrijevog alternativnog oca jesu saveti u vezi sa seksualnošću. Rinaldi upozorava na razliku vođenja ljubavi s devicom ili sa ženom, samo kako bi Henrija, u izvesnom smislu, unapred zaštitio od života. Naredni dijalog

⁶⁰³ Kenet Lin smatra da „posle očevog samoubistva Hemingvej intenzivnije traži surogat očeve” (Lynn 1987: 414), što nam i sam pisac potvrđuje nazivajući Bernarda Berensona mnogo posle samoubistva Eda Hemingveja, 1954. godine, svojim „bratom i ocem”, a sebe „lošim dečakom ponavljačem” (SL: 828). Savetodavci ili zamenski očevi, tj. učenici ili zamišljeni sinovi, mogu u Hemingvejevom delu biti obeleženi ženskim (pogrešnim? – A. Ž. K.) polom, te nisu predmet naše analize koja se bavi očevima i sinovima. Gospođa Garner u priči „Deset indijanaca” ima ulogu surogat majke junaku Niku, na šta se ukazuje u Tilton 2000. Da učenici savetodavaca nisu uvek muškog pola, vidi se u liku Renate iz romana *Preko reke i u šumu*, koja „neodoljivo podseća na Manolina iz novele *Starac i more*” (Sylvester 1986: 80).

između Rinaldija i Henrija oslikava srž njihovog odnosa utemeljenog na iskrenom razumevanju i jakoj homoerotičnosti:

„I nikad ne znaš da li će se to devojci stvarno dopasti.”
„Nemoj da se ljutiš.”
„Ne ljutim se. To ti samo kažem, dušo, za tvoje dobro. Da bih te poštdeo neugodnosti.”
„Samo je u tome razlika.”
„Jeste. Samo što milioni budala poput tebe to ne znaju.”
„Lepo od tebe što si mi to rekao.”
„Nećemo se svađati, dušo. Isuviše te volim. Samo nemoj biti budala.”
„Neću. Biću mudar kao što si ti.”
„Ne ljuti se, dušo. Nasmelj se. Popij nešto. Sad stvarno moram da krenem.”
„Divan si.”
„Sad vidiš. Svi smo mi u suštini isti. Braća po oružju. Poljubi me za rastanak.”
„Ne umeš da se ljubiš.”
„Ne, samo sam nežniji.”
Osetio sam njegov dah kako mi se primiče. „Zbogom. Doći ću da te obiđem uskoro.” Nisam više osećao njegov dah. „Neću te poljubiti ako ne želiš. Poslaću ti malu Engleskinju. Zbogom, dušo. Konjak ti je pod krevetom. Ozdravi brzo.”
Otišao je.

(ibid., 62)⁶⁰⁴

U ulozu *idealnog* alternativnog oca koji nije emotivno suzdržan, Rinaldi pospešuje Henrijeve ljubavno-seksualne inicijacije, jer je ovaj isključivo seksualnih imao i ranije i

⁶⁰⁴ U originalu:

‘And you never know if the girl will really like it.’

‘Don’t get angry.’

‘I’m not angry. I just tell you, baby, for your own good. To save you trouble.’

‘That’s the only difference.’

‘Yes. But millions of fools like you don’t know it.’

‘You were sweet to tell me.’

‘We won’t quarrel, baby. I love you too much. But don’t be a fool.’

‘No. I’ll be wise like you.’

‘Don’t be angry, baby. Laugh. Take a drink. I must go, really.’

‘You’re a good old boy.’

‘Now you see. Underneath we are the same. We are war bothers. Kiss me good-by.’

‘You’re sloppy.’

‘No. I’m just more affectionate.’

I felt his breath come toward me. ‘Good-by. I come to see you again soon.’ His breath went away. ‘I won’t kiss you if you don’t want. I’ll send your English girl. Good-by, baby. The cognac is under the bed. Get well soon.’

He was gone.

nestaje iz romana na neko vreme, što Hemingvej razrešava njegovim profesionalnim odsustvom zbog zahuktalog rata i velikog broja ranjenih (ibid., 150).⁶⁰⁵ Mnogo *queer* elemenata ima u odnosu između Rinaldija i Henrija, ali ima i očinske ljubavi, koliko god da je postala *queer*, prema detetu kome su potrebni saveti.

Pošto Henri dezertira a pre nego što s Ketrin ode za Švajcarsku, ulogu njegovog alternativnog oca-savetodavca dobija grof Grefi (Count Greffi), devedesetčetvorogodišnji starac čije su igranke u Milanu svojevremeno bile naširoko poznate (ibid., 226). U trenutku sopstvene velike krize maskuliniteta, Henri crpi snagu upravo iz eskapističke epizode pećanja s grofom, kada mu ovaj daje nekoliko očinskih saveta. Grof uverava Henrija da će biti svedok mnogih čudnih stvari, ali da se vremenom, osim što telo postaje starije, ne dobija na mudrosti, već na opreznosti i „veoma neprivlačnoj mudrosti” koja je zapravo cinizam (ibid., 232–233). Nekada i sam pogrešno verujući da vremenom vera u Boga može biti veća, grof je uvideo da je „ljubav jedino religiozno osećanje” (ibid., 234).⁶⁰⁶ Posle sveštenika koji je Henriju već objasnio razliku između strasti ili požude i prave ljubavi (ibid., 66),⁶⁰⁷ grof Grefi ispunjava ulogu oca kakvog Henri priželjkuje kada mu daje snagu da u ljubav poveruje pre nego se s Ketrin uputi van Italije. Da saveti grofa Grefija sveukupno ne predstavljaju optimističan pogled na budućnost koji se sinu prikazuje, međutim, govori i njegovo isticanje važnosti dela francuskog autora Anrija Barbisa (Henri Barbusse) *Oganj* (*Le Feu*, 1916), inspirisanog događajima Prvog svetskog rata i poznatog po surovim naturalističkim opisima života vojnika na frontu.⁶⁰⁸

Ernest Hemingvej u „Predgovoru” *Zelenim bregovima Afrike* objašnjava kako, za razliku od mnogih njegovih romana, ovde likovi nisu izmišljeni jer je „pokušao da napiše apsolutno iskrenu knjigu kako bi proverio da li se jednomesečne aktivnosti u određenoj zemlji mogu nadmetati s fikcijom”.⁶⁰⁹ Džekson Filip (Jackson Philip), zvani *Pap*,⁶¹⁰ predstavlja Hemingvejevog alternativnog oca utoliko što njegovi saveti postaju

⁶⁰⁵ Rinaldi se od XXVI poglavlja romana ne pojavljuje.

⁶⁰⁶ Zanimljivo je da Džek Barns takođe za sebe kaže da nije pravi vernik, ali ironično dodaje da će možda postati religiozan sledeći put (SAR: 85).

⁶⁰⁷ U originalu: “When you love you wish to do things for. You wish to sacrifice for. You wish to serve”.

⁶⁰⁸ Anri Barbis se 1914. godine prijavio kao dobrovoljac i tokom rata vodio dnevnik koji će mu poslužiti kao osnova za roman *Oganj* (engl. prevod *Under Fire*, 1916) koji postiže veliki uspeh još za vreme rata, i koji autoru donosi prestižnu Gonkurovu nagradu 1916. godine.

⁶⁰⁹ Videti: GHOA (“Foreword”, bez broja strane).

⁶¹⁰ *Pap* je napravljen po modelu Filipa Persivala (Philip Percival, 1886–1966), poznatog belog lovca i safari vodiča, koji se u Hemingvejevom delu *Kao svitanje* pojavljuje pod svojim pravim imenom, ali istog

neobično važni u kriznim situacijama Hemingvejevog lova na zveri. *Pap* se u ulozi oca u Hemingvejevom delu javlja dva puta: jednom je prisutan dok traje Hemingvejeva inicijacija u lov, a drugi put je fizički odsutan, ali prisutan u Hemingvejevom sećanju u posthumno objavljenom romanu *Kao svitanje*. *Pap* Hemingveja upoznaje s osnovnim pravilom u lovu da se treba suzdržavati od „dekorativnog ubijanja”, tj. da ne treba ubijati sa strane, već samo kada je to neophodno. On mu, takođe, otkriva da je taktika od suštinskog značaja u lovu, kao i da životinje nisu toliko pametne koliko se ponekad misli (GHOA: 11). Hemingvej se seća i njegovog saveta da bude strpljiv dok čeka plen (ibid., 157). Često odsutan zbog lova dok Polin i *Pap* čitaju i pričaju, Hemingvej na mahove postaje ljubomoran na *Papa* – s obzirom na to da Polin sve više uzdiže *Papa* što više vremena provodi s njim⁶¹¹ – i postaje žrtva *frejdovske* žudnje sina da ubije oca. Doslovno po modelu sinovljevog ambivalentnog osećanja prema ocu, Hemingvej istovremeno uživa u prijatnim muškim razgovorima s *Papom* (ibid., 137), oseća se naročito ponosno kada ga *Pap* hvali (ibid., 53) i ima neizdrživu potrebu da baš njemu prizna da je neki drugi muškarac bolji od njega u lovu (ibid., 183; 198). S druge strane, *Pap* ispunjava očinske dužnosti – teši ga da se seti sopstvenih uspeha kad god je trenutno neuspešan (ibid., 198), hrabri ga da će sigurno uspeti da ostvari svoje ciljeve (ibid., 143), želi da mu Hemingvej ispriča dogodovštine s piscima jer zna da su to trenuci u kojima se ovaj oseća naročito ponosnim (ibid., 133). Kad god bi postao nesiguran u sopstvenu muškost, Hemingvej se rado seća da *Pap* nije učestvovao u ratu (ibid., 41; 104), kao da će verbalizacijom te činjenice *Pap* biti manje celovit. Hemingvej i sam asocira *Papa* s ocem kada kaže da je „s njim učio sve novo”, dok je s prijateljem Činkom (Chink) „otkrivao svet zajedno” (ibid., 191).

U zapisima sa safarija iz Kenije 1953. i 1954. godine Hemingvej se seća *Papove* očinske figure s nostalgijom koju sada s njim deli Meri.⁶¹² Osim što prikazuje Hemingvejev revidiran odnos prema muškosti, delo *Kao svitanje* oslikava *Papa* kao muškarca s kojim su teškoće bile podnošljivije. Hemingvej započinje ovo delo

nadimka *Pap*. Hemingvej ga naziva i drugim imenima kojima naglašava njegov patrijarhalni autoritet – *Papa*, *Big Kitten*, *General* (UK, Reč urednika: 446).

⁶¹¹ Poigravajući se Hemingvejevim egom, Polin u delu *Zeleni bregovi Afrike* naglašava *Papovu* fizičku privlačnost i činjenicu da se sama oseća dostojanstveno kada je pored njega (GHOA: 44), hvali njegove literarne sposobnosti (ibid., 132), ističe koliko je čaroban (ibid., 135) i priznaje da joj prijaju njegovi komplimenti (ibid., 104).

⁶¹² Meri nostalgiju za *Papom* iskazuje bezmalo u čitavom delu (TAFL: 12; 13; 16; 49; 65). Od *Papa* joj je ostalo uverenje da „započeto treba savršeno dovršiti” (ibid., 147).

doslovnim kazivanjem kako je ovog belog lovca „poštovao mnogo više nego što je sopstvenog oca ikada” i beskrajno mu verovao ne plašeći se da mu priča o svojim greškama (TAFL: 1). Razmišljajući o *Papu*, Hemingvej zna da je ovaj uvek bio u pravu u vezi sa svim o čemu je govorio (ibid., 30), jasno pamti njegove savete, na primer „da nikada ne treba verovati muškarcu dok ga ne vidimo kako puca u opasnu životinju” (ibid., 38), nedostaju mu (muški) razgovori s njim pored vatre (ibid., 74). S druge strane, Hemingvejeva žudnja za ubistvom oca, koga se istovremeno pribojava i poštuje, otelotvoruje se i kroz Merin san da su Hemingvej i *Pap* mrtvi (ibid., 90; 95). Mada se razvoj Hemingvejevih ličnih izvođenja muškosti može pratiti od *Zelenih bregova Afrike* do dela *Kao svitanje*, Hemingvej ne zatvara pukotinu sopstvenog osećanja nedovoljnosti u lovu, za šta mu je bila potrebna zamena za oca.

Primer da alternativni otac u Hemingvejevom delu može biti ženskog pola jeste Pilar, maskulina junakinja iz romana *Za kim zvono zvoni*. Od trenutka kada upoznaje Roberta Džordana i gleda mu u dlan sluteći njegovu smrt, Pilar se zaštitnički odnosi prema njemu i očinski mu stavlja ruku na rame (FWBT: 61). Nije slučajnost što upravo posle te scene Hemingvej uvodi ciganina simboličnog imena *Primitivo* koji pevuši pesmu o očevom nasleđu koje nikada ne prolazi:

*Otac mi je ostavio nasledstvo,
Mesec i sunce
I premda lutam belim svetom
Nikako da ga potrošim*

(ibid., 62–63)⁶¹³

Pilar igra ključnu ulogu u spajanju Roberta i Marije. Ona ugovara njihov prvi susret po sopstvenom nahođenju i posredno savetuje Roberta preko Marije. Marija mu prenosi savete Pilar da će njena sopstvena grozna iskustva nestati uz pomoć njegove prave ljubavi, kao i da „niko sebi ne čini ništa na šta sam nije pristao” (ibid., 76). Odnos Pilar i Roberta nastavlja se i neposredno u mnogim razgovorima čime Hemingvej uvodi motiv blizine smrti u ratu i čovekove nemoći protiv mašina, a onda i važnosti osobe s kojom se može iskreno razgovarati (ibid., 94). Očinska mudrost progovara i iz prošlih

⁶¹³ U originalu: “I had the inheritance from my father, / It was the moon and the sun / And though I roam all over the world / The spending of it’s never done”.

iskustava Pilar koja takođe utiču na Robertova razmišljanja. Pilar voli da govori zato što je to „jedina civilizovana stvar koju ljudi poseduju”, dok Robert stiče utisak da se nalazi u učionici u kojoj ona predaje (ibid., 103). Zanimljivo je da je Hemingvej odlučio da neke od pogleda na svet koje je, po svemu sudeći, delio sa svojim junacima (autentičnost izbora, važnost govora), stavi u usta žene. Odnos Pilar i Roberta Džordana nije jednosmeran odnos između učitelja i učenika, ili oca i sina. Robert povremeno preuzima ulogu staratelja kada se posle njenih *queer* izliva besa i ljubomore brine za njeno zdravlje (ibid., 164). Sva njegova ambivalentnost prema ocu izbija na videlo kada Pilar naziva „besramnom sujevernom kućkom” (ibid., 358). Pred sam čin izvršenja Robertove ratne dužnosti da sruši most, Pilar ga iskreno i s puno ljubavi hrabri da će sve biti u redu i da ne treba da brine (ibid., 404).

Nesposoban da se odbrani od sećanja na samoubistvo svog oca, Robert Džordan se rado seća svog dede, a razmišljanje o tome „šta bi njegov deda uradio” u kriznoj situaciji mu pomaže da iznova pronade snagu u sebi. Robertov deda postaje snažan očinski model u funkciji zamene pravog oca „koga se stidi” (ibid., 350). Roman *Za kim zvono zvoni* mogao bi se, u izvesnom smislu, smatrati porodičnim romanom jer tematizuje pad porodice, tj. oca (Adair 1989: 430). Osim Pilar i svog dede, Robert ima još jednog alternativnog oca. Sećajući se jednostavnijeg života u Madridu pre Španskog građanskog rata, Robert doziva u sećanje i Karkova, ruskog političkog izveštača, „najhrabrijeg i najžilavijeg muškarca koga poznaje, odličnog ukusa za žene” (FWBT: 238–239). Karkov je novinar koji žudi da postane pisac (ibid., 253), te, s obzirom na to da je poznavalac pisane reči, on uverava Roberta da je to što on piše dobro jer je potpuno iskreno i veruje da će Robert pisati još bolje „kad doživi izvesna iskustva” (ibid., 257). Upravo u liku Karkova krije se tehnika prerade iskustva u pisanju o kojoj je Hemingvej govorio, tj. pisanju o nečemu što se dobro poznaje, ali i savet bez koga Robert Džordan ne može ni da odluči da nastavi da piše i u jednom se trenutku čak odvaži da piše o svom ocu. Madridski hotel u kome upoznaje Karkova i druge pripadnike Kominterne za Roberta predstavlja upravo ono što mu je potrebno kako bi zaokružio svoje obrazovanje – s njima je naučio „kako se stvari zapravo rade, a ne kakve bi trebalo da budu”. Kao što to nije učinio uz biološkog oca, Robert prolazi kroz inicijaciju muškosti uz pomoć hlabrog Rusa i za sobom ostavlja obmanu i lažna, naivna uverenja (ibid., 238–239).

Novela *Starac i more* kontrastira odnos Manolina i njegovog biološkog oca s odnosom Manolina i njegovog *pravog* oca Santijaga. Ova razlika od suštinskog je značaja za razumevanje figure oca i patrijarhata u Hemingvejevom delu. U vezi s opasnošću biološke porodice o kojoj je Hemingvej za života govorio, Manolin svog oca smatra čovekom bez vere, neosetljivim na sinovljeve potrebe i veštine. Svog oca „mora da poštuje”, dok Santijaga „voli” (OMS: 6).⁶¹⁴ To što Manolinov otac ne deli Santijagove kriterijume za sportske heroje jedan je od znakova različitosti vrednosti dvojice odraslih muškaraca, koja se naročito podvlači kada Manolin uzvikuje da za njega postoji samo Santijago (ibid., 15).⁶¹⁵ Dečak bi voleo Santijagu da služi kad već ne može s njim da lovi ribu, dok ga ovaj starac uverava da to što mu je doneo pivo već označava njegovo postajanje muškarcem (ibid., 7).⁶¹⁶ Hemingvejevim obrtanjem uloge staratelja, Manolin se o Santijagu brine, vodeći pre svega računa da ovaj sačuva fizičku snagu (ibid., 12–13) znajući da je Santijagu „dosadno da jede” (ibid., 19).⁶¹⁷ Samo u trenucima najveće iscrpljenosti Santijago doslovno podseća sebe da mora da jede ili spava (ibid., 40; 55), u skladu s jakim osećanjem dužnosti u konstrukciji hegemonije (američke) muškosti. Santijago nagađa da je verovatno prvi put počeo da priča sam sa sobom kad je ostao sam bez dečaka (ibid., 27), a dečak mu intenzivnije nedostaje u trenucima najvećeg fizičkog napora (ibid., 40). Pošto su ribu koju lovi već gotovo u potpunosti raskomadale ajkule, Santijago razmišlja o dečaku znajući da ovaj veruje u njega i to mu daje novu snagu da izdrži sve jači bol (ibid., 83). Posle završetka borbe s ribom, Manolin plače i gleda Santijagove ruke dok ovaj spava i iznova mu donosi okrepljenje (ibid., 89). Premda svestan da Santijago neće više biti u stanju da se iznova bori na isti način (ibid., 91), Manolin žarko želi da ide s njim na pecanje jer ima od njega puno toga da nauči (ibid., 90). Odnos dečaka i starca davno je Leo Gurko objasnio odnosom tutora i učenika (Gurko 1968: 166). Njihova veza, međutim, prevazilazi okvire mentorstva imajući u vidu njihovu međusobnu zavisnost – dečak neguje Santijaga i „prekoreva ga baš kao roditelj svoje dete” (Stephens and Cools 2013: 80). Mnogostrukost Manolinovih uloga ogleda se u tome što je on istovremeno Santijagov

⁶¹⁴ Manolinova poniznost pred biološkim ocem mogla bi se videti i „u kontekstu kubanske patrijarhalnosti da je sinovljev život pod zakonom oca sve dok se ovaj ne oženi i ne obezbedi sopstveni krov nad glavom” (Sylvester 1996: 256).

⁶¹⁵ U originalu: “There is only you”.

⁶¹⁶ U originalu: “You bought me a beer”, the old man said. “You are already a man”.

⁶¹⁷ Robert Džordan takođe na prvo mesto stavlja dužnost, pa tek onda jede (FWBT: 5).

učenik, publika, naslednik i žena, a „njihova zavisnost prevashodno emotivna” (Benson 1969a: 178). Zbog toga što može biti Santijagov alternativni otac, Manolin zapravo ima dvostruku ulogu – on je istovremeno Santijagov *pravi* sin i *pravi* otac. Odnos Manolina i Santijaga označen je snažnim patrijarhalnim kodovima istovremeno više tipova muškosti – herojskom, zajedničkom ili onom koja se zasniva na vlastitoj sposobnosti i snazi.

Hemingvejev roman *Ostrva u struji* uvodi *doppelgänger* lika koji igraju slikar Tomas Hadson (Thomas Hudson) i pisac Rodžer Dejvis (Roger Davis), junaci građeni s mnogo autobiografskih elemenata. Hadson se nostalgично seća svoje prve žene u koju je i dalje zaljubljen i s kojom je dobio jednog sina, radom je naučio da odagna brigu, a strogom disciplinom da se skradi, ili da se više ne svađa sa ženama niti da se njima ženi. On konačno otkriva i sam ono što su mu supruge govorile – da je nemilosrdan jedino u odnosu prema svom poslu (IIS: 7–9), ali da makar nikada ne pije dok slika (ibid., 20). Rodžer, s druge strane, zna da puca i da se potuče kao *pravi* muškarac i u tuči ponizi drugog muškarca (ibid., 31; 46). Kad god oseti grižu savesti zbog svojih postupaka, Rodžer voli da se povuče i čita (ibid., 49). I mada se prerada Hemingvejeve autobiografije u fikciju u ovom romanu nastavlja u nedogled,⁶¹⁸ Hemingvej odlučuje da ova dva lika i doslovno spoji kada Rodžer izabere da provede vreme u Hadsonovoj kući kada mu dođu tri sina u posetu na pet nedelja. Rano u romanu saznajemo da je Hadsonu umetnost preča od ljudskih odnosa pa i sopstvenih sinova, kada, na primer, razmišlja „kako bi njihova slika izgledala dok plivaju” (ibid., 69) umesto da aktivno učestvuje u njihovom životu. Dok Rodžer s Hadsonovim sinovima odlazi u lov na ribe, Hadson ih pasivno posmatra (ibid., 83). Iako je srećan dok je s njima, Hadson istovremeno oseća kako mu sinovi narušavaju rutinu sigurnosti koju je za sebe izgradio (ibid., 95). Dok srednji sin Dejvid postaje muškarcem loveći mušku ribu (ibid., 128), Hadson ponovo na sebe preuzima ulogu posmatrača, za razliku od Rodžera koji Dejvida savetuje kako da se prema ribi postavi, bodreći ga do kraja (ibid., 114; 119; 133). Za vreme lova dečak Dejvid se očekivano obraća Rodžeru za pomoć, ne svom *pravom* ocu (ibid., 116). Pošto se borba završila, a Dejvid izgubio ribu, dečak odlazi s Rodžerom u šetnju, a Hadson shvata da Rodžer njegovog rođenog sina razume bolje od njega (ibid., 143). Hadson je jedino u stanju da na sinovljeve radnje reaguje uz pomoć umetnosti, te želi da naslika

⁶¹⁸ Hadson hrabri Rodžera da piše (IIS: 77), kao što je Hemingvej Fildžeralda.

Dejvidovu borbu s ribom i učini je istinitijom od same fotografije (ibid., 148). I prvi sin Tom odlazi s Rodžerom da pije (ibid., 163). Hemingvejev junak Hadson ne učestvuje u *muškim* razgovorima i aktivnostima – on sinove samo posmatra i posmatrajući ih i razmišljajući o njima neizmerno voli.

Roman *Ostrva u struji* prikazuje najveću količinu Hemingvejeve lične griže savesti zbog odnosa koji je imao sa svoja tri sina. Jedino u ovom romanu njegov junak Hadson otvoreno ispoljava ljubomoru prema Rodžeru i objašnjava mu da su „životi njegovih sinova samo njegova lična odgovornost, jer očinska dužnost nije nešto što se na nekog drugog može prebaciti” (ibid., 153). Imajući u vidu da se njegova samoreprezentacija roda određuje prema načinu na koji se odnosi prema svojoj profesiji, Hadson se ne odlučuje za stvarni svet i još više se povlači u svet umetnosti jer rad za njega predstavlja „sigurnost koju želi da zadrži” (ibid., 190). Kada mu kasnije dva sina poginu u nesreći s majkom (ibid., 195), Hadson žali što ih je toliko puno voleo i doveo se u situaciju da sve izgubi, i iz koje ga jedino sopstvena smrt može spasti (ibid., 199; 197). Kada mu i prvi sin Tom pogine (ibid., 262), Hadson postaje „skupljač tuge” (ibid., 271), kakvim ga jedan uzgredni junak romana nazove. Očajnički srećan s mnogim ženama u životu, Hadson nikada ni sa kim nije bio toliko srećan kao sa svojom decom (ibid., 286). Posle smrti sinova i osećanja potpune utrnulosti (ibid., 321), Hadson nalazi smrt kada ga pogodi granata, a on napusti i poslednje ljude koji su ga voleli – svoje drugove iz rata. Figura alternativnog oca u ovom romanu, u kome patnja gotovo opipljivo narasta do sentimentalizma kog se Hemingvej užasavao, još više mrsi odnos između Hemingvejevog života i fikcije. U romanu *Ostrva u struji* nemamo junaka koji svog *pravog* oca menja nekim drugim muškim ili ženskim likom koji će tu ulogu prikladno odigrati. Alternativni *pravi* otac se, zapravo, nalazi unutar biološkog oca i neizmerno mu je teško da se za života sina i ostvari. Osim što tematizuje Hemingvejevu ličnu grižu savesti zbog neispunjenih obaveza prema svojim sinovima, ova priča ukazuje na konstrukciju patrijarhalne muškosti i njenih manifestacija.

U dvema kratkim pričama, „Putovanje vozom” i „Konduktar” može se analizirati odnos oca i sina u kontekstu teme alternativnog oca. U „Putovanju vozom” sin Džimi i otac putuju vozom na neko drugo mesto gde se ponovo neće dugo zadržati, i na tom putu postaju svedoci ubistva. Za vreme neprijatnih scena u vozu, otac čita, mnogo više uključen u taj izmišljeni svet od tzv. stvarnog sveta u kome bi trebalo da

otkloni sinovljeve nedoumice, zaštititi ga kada je uplašen i pomogne mu da razume. Otac mnoge sinovljeve sumnje ne razrešava, ukoliko uopšte i govori (CSS: 569). Jedinu utehu koju sin dobija od oca, mada obavijenu velom misterije jer mu otac ne odaje mnogo, jeste objašnjenje da bi poslovicu „krv nije voda” trebalo razumeti u doslovnom smislu, što je otac sam iskusio nekada davno kada mu je topla i gusta krv ušla u cipele (ibid., 570).⁶¹⁹ U priči „Konduktar” i novom isečku iz života oca i sina, Džimi objašnjava konduktaru kako njegov otac „u tolikoj meri drži sve u sebi da će uništiti utrobu”. Na ovoliko ekstremnu emotivno-verbalnu suzdržanost retko nailazimo i u Hemingvejevom delu koje se smatra prototipom *muške* stegnutosti. Dok otac, „svetski šampion u pijančenju”, čita (ibid., 573), konduktar Džordž postaje Džimijev alternativni otac i objašnjava mu koje su veštine potrebne da bi se čovek ubio žiletom – jednostavnost izvođenja pokreta i sigurnost manipulacije oružjem. S obzirom na to da slične veštine poseduju *pravi* matadori u borbi s bikovima i *pravi* pisci, Hemingvej pokazuje da se u osnovi *prave* muškosti nalazi, između ostalog, kriterijum samodovoljnosti, snalažljivosti i veština upotrebe znanja. Džordž Džimija uči da je pogled na svet jedino što čovek može dobiti od života, kao i da ništa nema nikakvu vrednost (ibid., 575–576). On mu, takođe, kazuje kako muškarac od žene može očekivati samo dve stvari – bolest ili da ga napusti zbog drugog muškarca. Nastavljajući sa svirepim razbijanjem dečakovih iluzija, konduktar pominje ograničeni broj orgazama u životu i osećaj mučnine posle alkohola (ibid., 577). Očeva neuključenost i nebriga za sinovljeva unutrašnja previranja u sinu izazivaju kovitlac razmišljanja i jaku želju da se „negde skrasi”, daleko od „mračnog i nerealnog i tužnog i čudnog i poput rezbarenja klasičnog sveta” (ibid., 578).

Čitaoci postaju svedoci kako su alternativni očevi u Hemingvejevom delu katkad istovetni *pravim* očevima – hladni, nepristupačni i okrutni, dok sinovi žude za patrijarhalnim centrom koji bi im obezbedio sigurnost.

⁶¹⁹ U originalu: “blood is thicker than water”, što doslovno znači „krv je gušća od vode”.

6.1.5 Samoubistvo oca

Oslanjajući se, između ostalog, na ideje Sigmunda Frojda i Hevloka Elisa da su psihoneuroze nasledne bolesti,⁶²⁰ Hemingvej vremenom postaje opsednut očevim nasleđem. U pismu Hadli Ričardson, Hemingvej ne skriva zabrinutost nad zamršenom prirodom života i kaže da mu je najvažnije da ne pođe putem njihovih očeva jer samoubistvo pre svega vidi kao kukavičluk (SL: 493).⁶²¹ U delu *Smrt u podne* Hemingvej ističe da „nema saosećanja za matadorovo klečanje pred bikom, kao ni za samoubistvo” (DIA: 17). Uz svu racionalizaciju čina samoubistva, samoubistvo oca ne razrešava Hemingvejevu ambivalenciju koju prema ocu oseća. Veliko je pitanje u kojoj meri Hemingvej uspeva da snagom pisane reči doživi katarzu, uzimajući u obzir činjenicu da je samoubistvo oca u Hemingvejevom životu postalo samoubistvo sina i pretvorilo se u vrhunski primer Hemingvejeve tehnike prerade iskustva.⁶²² Sam Hemingvej, zajedno sa svojim junacima, postaje žrtva psihoanalitičkih tehnika za odbranu od iskustva kojih se gnušao.⁶²³ Hemingvej, na primer, koristi tehniku izolacije kada u pismima prijatelje veoma kratko obaveštava o smrti svog oca (SL: 291) zbog čega se stiče utisak da očevo samoubistvo ignoriše. Hemingvejev obračun s ocem i život u očevoj senci traje sve do njegovog sopstvenog izvođenja čina samoubistva. Samoubistvo oca, čini se, postaje krajnji primer bezočinskog stanja o kojem govori Robert Blaj. Ono, naime, pojačava osećanje krivice ne samo sina prema ocu, već i, kasnije, roditelja prema sinu. Hemingvejev bes zbog odsustva oca – jednom pasiviziranog od strane žene, drugi put poništenog smrću – možemo opisati rečima Roberta Blaja da „bes ljudima daje životnu snagu, ali im privremeno sužava viziju” (Bly 1996: 167), imajući u vidu da je Hemingvej krivicu prebacio na majku.⁶²⁴

Tumačenja Hemingvejevog samoubistva ima bezmalo koliko i interpretacija o njegovom delu, a važna su, između ostalog, za razumevanje Hemingvejevog koncepta

⁶²⁰ U delu *Civilizacija i njena nezadovoljstva* Frojd ukazuje na činjenicu da su psihoneuroze verovatno nasledne (Freud 2002: 89); Elis se bavi naslednim faktorom mentalnih i fizičkih bolesti, kao i moralno devijantnih obrazaca ponašanja (Mottier 2008: 85).

⁶²¹ Otac Hadli Ričardson je izvršio samoubistvo 1903, a Hemingvejev otac 1928. godine (SL: 494; Reč urednika).

⁶²² Mihail Bahtin samoubistvo vidi kao svesnu smrt kojom čovek završava sam sebe iznutra (Bahtin 2012: 24).

⁶²³ Definicije ovih i drugih psihoanalitičkih tehnika (represija, izolacija, sublimacija, projekcija, intelektualizacija) videti u Lynn 2001: 173–178.

⁶²⁴ Robert Blaj upozorava da se „prebacivanje krivice na majku sprovodi vekovima” (Bly 1996: 172).

rodne performativnosti, kao i prirode rodnog identiteta muških junaka određenim samoubistvom oca. Kenet Lin tvrdi da se Hemingvej konačno predao samoubistvu iako ga je smatrao kukavičkim i nemuževnim činom zato što se čitavog života obračunavao sa samodestruktivnim osećanjima.⁶²⁵ On ističe da je Hemingvejev unutrašnji pejzaž bio prava noćna mora, kao i da je nosio „veliku breme anksioznosti koje bi manjeg čoveka odavno savladalo” (Lynn 1987: 107). Otac ostaje njegov internalizovani kritičar sve dok nije odlučio da sam sebi oduzme život.⁶²⁶ Skot Donaldson Hemingvejevo samoubistvo razume kao „konačnu fragmentaciju intimnog i javnog imidža” koja se pojavljuje kao rezultat paranoje, depresije i samomržnje (Donaldson 1996: 14–15). Gregori Hemingvej kazuje da je njegov otac, delimično svojom voljom, izabrao ništavilo jer se „nikada nije previše plašio smrti, a žudeo je za mirom u životu” (Hemingway 1976: 118–119). Postoji i objašnjenje da je Hemingvej oduvek želeo da postane Santijago, ali da nikad nije mogao da bude on i ostvari svoju najveću životnu pobedu baš pred smrt (Tavernier-Courbin 1978: 152). Majkl Reynolds, međutim, naglašava kako Hemingvejev poslednji destruktivni čin „na čudan način potvrđuje njegovu ljudskost” (Reynolds 2000: 48). Erl Rovit tumači Hemingvejevo samoubistvo kao „ironično upravljanje brojnim maskama i pozama” (Rovit 1963: 28). U svetlu istraživanja roda, Mark Spilka njegovo samoubistvo razume kao „izdaju ženskog u sebi” (Spilka 1984: 139). Po njemu, androginiya je bila Hemingvejeva kreativna snaga „s kojom se celog života borio, pre nego je tragično izdao” (Spilka 1995: 336).⁶²⁷ Uz sve navedeno, treba ukazati na Hemingvejev *nada*-koncept, princip stalnog mračnog prisustva, ništavila i krajnjeg užasa, protiv koga se borio „čistim, dobro osvetljenim mestom” koje izgleda nije našao.

Hemingvejevo samoubistvo može se dovesti u vezu s njegovom stvaralačkom sposobnošću i umetnošću. Dž. Dž. Benson kaže da „Hemingvej bira da ode kao pesnik” i zameni život književnošću (Benson, prema Cerrito and DiMauro 1999: 34). U skladu s T. S. Eliotovim shvatanjem poezije kao „bega od ličnosti”,⁶²⁸ bliži smo uverenjima koja Hemingvejevo samoubistvo dovode u vezu s njegovom stvaralačkom nemoći koja mu je

⁶²⁵ Posle razlaza s Hadli, Hemingvej u pismu upućenom Polin Fajfer navodi da je razmišljao o samoubistvu, ali je odustao „znajući koliko život može biti dobar pošto se pakao završi” (SL: 223).

⁶²⁶ Hallengren, A. A Case of Identity: Ernest Hemingway. 2001. <http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1954/hemingway-article.html> – 28.10.2010.

⁶²⁷ Mark Spilka smatra da Hemingvej oduzima sebi život zato što je sebe smatrao „samodestruktivnim androginiim muškarcem” (Spilka 1995: 314).

⁶²⁸ T. S. Eliot poeziju ne razume kao oslobađanje od emocije, već kao „beg od emocije”, dok poeziju ne drži izrazom ličnosti, već „begom od ličnosti” (Eliot 1995: 16).

u naletima dolazila u životu, kao i shvatanjima da „Hemingvej pred kraj svog života nije mogao da održi sliku koju je o sebi i sebi stvorio” (Lynn 1987: 593).⁶²⁹ Blisko nam je, takođe, romantizovano viđenje piščevo samoubilačkog kukavičluka koje pretpostavlja pisca koji odlučuje da sebi raznese glavu zarad umetnosti i život napusti uz prasak. Reči Ernesta Hemingveja jasno pokazuju kada ima smisla da pisac prigrli smrt:

Šta ako više ne možeš da odgovaraš zahtevima koji ti se postavljaju, ako ne možeš više da se uključuješ, ako si istrošio sve svoje snove? Šampion ne može da se penzionise kao bilo ko drugi. Kako onda, dodavola, može pisac da se penzionise? Javnost mu neće to dozvoliti. Kada čovek izgubi centar svog bića, onda izgubi i svoje biće. Penzija? To je najgora psovka u engleskom jeziku. Ona te polako priprema za grob. Ako ne mogu da postojim pod mojim uslovima, tad je postojanje nemoguće. Upravo tako *sam živeo* i tako *moram* da živim – ili neću živeti.

(Hemingway, prema Hotchner 2008: 122)⁶³⁰

Analizirajući intimnu štetu koju otac sinu može da nanese na primeru priče „Indijanski logor,” Liza Tajler raspravlja o sposobnosti empatije i s tim u vezi o izboru junaka Nika da svoja osećanja prema Indijanki koja se porađa izgradi po očevom modelu, zbog čega bira „objektivnost, samokontrolu i nezainteresovanost”. Osim da indijansku ženu drži nebitnom, Nik je imao još barem dva izbora – mogao je da se poveže s njenim bolom, preda se njenom identitetu i prestane da postoji, doslovno i metaforično; ili da čuje njeno vrištanje, uoči važnost njene patnje i pokuša da se s njom poveže (Tyler 2006: 39). Uzimajući u obzir ideju somatofobije feminističke filozofkinje Kerol Dž. Adams (Carol J. Adams),⁶³¹ koju u Hemingvejevom delu najčešće

⁶²⁹ Osim što razlog Hemingvejevog samoubistva pronalazi u njegovoj stvaralačkoj sterilnosti, Čarls Bukovski (Charles Bukowski) u pesmi „Mržnja za Hemingveja” (“the hatred for Hemingway”) okrivljuje i Hemingvejevu kritiku (Bukowski 2007: 243). Arčibald Makliš povodom Hemingvejeve smrti piše pesmu „Hemingvej” (“Hemingway”), koja u originalu glasi: “Oh, not inexplicable. Death explains, / that kind of death: rewinds remembrance, / backward like a film track till the laughing man / among the lilacs, peeling the green stem, / waits for the gunshot where the play began; / rewinds those Africas and Idahos and Spains / to find the table at the Closerie des Lilas, / sticky with syrup, where the flash of joy / flamed into blackness like that flash of steel. / The gun between the teeth explains, / The shattered mouth foretells the singing boy” (McLeish, prema Patterson Miller 2002: 17–18).

⁶³⁰ U originalu: “What if you can no longer measure up, no longer be involved, if you have used up all your fantasies? A champion cannot retire like anyone else. How the hell can a writer retire? The public won’t let him. When a man loses the center of his being, then he loses his being. Retire? It’s the filthiest word in the English language. It’s backing up into the grave. If I can’t exist on my own terms, then existence is impossible. That is how I *have* lived and *must* live – or not live”.

⁶³¹ Šokantno osećanje neprijateljstva prema marginalizovanom *drugom* (žene, deca, nenormativni muškarci i životinje).

predstavljaju Indijanke, sam Nik Adams, konji i kobile, Liza Tajler ističe kako je odnos prema patnji u ovoj priči rodno obojen jer vrsta empatije zavisi od pola žrtve bola (ibid., 38). Hemingvej se od oca rano učio potiskivanju emocija i dostojanstvenom podnošenju bola. Da Nikova narušena sposobnost empatije potiče upravo iz detinjstva i odnosa s ocem,⁶³² vidi se u očevim usputnim objašnjenjima radnji koje kao lekar izvršava na porođaju žene. Uprkos njenom vrištanju, a onda i ćutnji i bledilu prouzrokovanim bolom koji trpi, otac smireno obavlja radnje koje mora, seče i zašiva joj utrobu, čini se, bez trunke saosećanja, a onda, po samoubistvu njenog muža kojem je Nik takođe bio svedok, isto tako neuključeno i kratkim rečenicama odgovara na Nikova pitanja o razlozima čitave te situacije (CSS: 68–69). Iz drugačije perspektive, prostor u kome se žena porađa može se smatrati „arenom u kojoj se odvija borba za muški autoritet”, s obzirom na to da muški identitet predstavlja performativni čin koji se izvodi pred publikom koja procenjuje (Strychacz 1989: 247–248). Sama operacija jeste naročiti čin izvođenja u kojoj učestvuje otac (lekar, beli muškarac) i insistira da njegov sin posmatra njegovu veštinu. Umesto tradicionalnog tumačenja koje se oslanja na tezu da Hemingvej podržava maskuline stereotipe, Tomas Strihač naglašava Hemingvejevu transgresiju u prikazivanju samoubistva indijanskog oca/muža koji publici ne dozvoljava da bude svedok njegovoj degradaciji – indijanski otac pravi ritual od svog samoubistva jer lekaru dodeljuje ulogu posmatrača, i pokazuje da njegov autoritet nije konačan (ibid., 249). Autoritet lekara može biti samo trenutni, zavistan od okolnosti i uloga koje mu se dodeljuju, a ne neku opštu muškost. Nikova pitanja u vezi s pragom bola muškaraca i žena, ili života i smrti, ostaju nerazrešena, Nik ne dobija sigurnost koju traži, a njegov otac prestaje da bude autoritet koji sin očekuje.

Oslanjajući se na koncepte Meri Daglas, Džefri Mejers upozorava da muž indijanske žene preuzima na sebe njenu slabost i njenu krv asocira sa sopstvenom smrću zbog toga što je žrtva verovanja da je trudna žena nečista i ranjiva (Meyers 1988: 217). Ovaj Hemingvejev kritičar ukazuje i na uticaj Ser Džejmsa Frejzera i njegove koncepte sujeverja i opstanka na Hemingvejevo delo – indijanski muž ostaje u zasebnom prostoru kako bi potvrdio svoje očinstvo, osetio ženin bol i zaštitio novorođenog sina. Pošto je Indijancima potrebna stručnost belih muškaraca koji su primorani da se prema trudnoj

⁶³² Bernard Oldsi kaže da je „Nik još uvek vezan pupčanom vrpcom za oca, ne majku” (Oldsey, prema Tyler 2006: 50).

ženi brutalno ophode, njen muž ne može da podnese njeno sknavljenje, ženina krv postaje njegova rana, a on se samokažnjava zbog povrede tabua (ibid., 219). Feministička kritičarka Kejt Milet, takođe, u jednom segmentu *Politike polova* analizira patrijarhalne tabue usmerene protiv žena i kaže da su u religiji, kulturi i književnosti široko rasprostranjene ideje o nečistoći ženskih seksualnih funkcija, kao i da se na ženske genitalije gleda kao na ranu ženine kastracije (Millet 2000: 47). Hemingvej ovom pričom postavlja pitanje nestabilnosti rasnog i rodnog identiteta, ali i pitanje govora, tišine i medicine. Osim što se samoubistvo tradicionalno smatra kukavičkim činom, indijanski muž sebi prereže grkljan bez glasa, tiho, što se direktno može suprotstaviti ujedu njegove žene i snazi koju on pretpostavlja.⁶³³ Podnošenje bola bez zvuka, s druge strane, moglo bi se smatrati stoičkim podnošenjem bola, ili „stoicizmom vrednim divljenja” (Flora, prema Lizut Helstern 2000: 66).

Nik u priči „Očevi i sinovi” je pisac koji se pisanjem oslobađa stvari koje ga tište. Jedina stvar o kojoj još uvek nije spreman da piše jeste samoubistvo oca, iako često o tome razmišlja, a naročito sada kada je i sam otac. Njegova razmišljanja o ocu skupčana su s pitanjem naslednih porodičnih gena što se vidi kada Nik uverava sebe da „nema ničeg zajedničkog s ocem”. Nik oseća veliki pritisak sopstvenog osećanja krivice zbog očeve smrti, ali istovremeno daje (samo na površini okrutan) podatak da su pogrebници očevu lice „dobro sredili” posle samoubistva, aludirajući na užasan očev fizički izgled pošto se ubio (CSS: 371).⁶³⁴ Hemingvej deli težak zadatak s nekim svojim junacima – kako predstaviti kukavičkog oca koga je toliko voleo i kako konačno tumačiti sopstvenu osećajnu ambivalenciju prema njemu. Oslobađanje od ovog naročitog tereta na papiru, međutim, Hemingveju se nije dogodilo. Naprotiv, čini se da je postalo mnogostruko, tj. ne više samo njegovo lično iskustvo, već i iskustvo njegovih junaka.⁶³⁵ Sin očev put srama ne zaboravlja iako želi, i, konačno, dolazi do otupelosti

⁶³³ Samoubistvo Indijanca katkad se tumači i njegovom sramežljivošću ili porazom pred medicinskim napretkom belaca. Primitivni carski rez koji doktor izvodi u prvoj deceniji XX veka bila je napredna medicinska tehnologija. Iako su se operacije abdomena radile vekovima, tek pred kraj XIX veka smrt porodilje prestaje da bude izvesna. Moć Nikovog oca predstavlja spoj njegove veštine baratanja nožem i nove tehnologije (Lizut Helstern 2000: 68).

⁶³⁴ Hemingvej isto kaže za svog biološkog oca. Kao što Hemingvej u nekim svojim pismima samo kratko obaveštava o očevom samoubistvu, njegov junak gospodin Haris (Mr. Harris) u trećem delu priče „Priznanje Švajcarskoj” (“Homage to Switzerland”) isto čini, nagoveštavajući pritom da takav čin nije očekivao (CSS: 331).

⁶³⁵ Junak u romanu *Ostrva u struji* samoubistvo smatra „putem zaborava” (IIS: 157).

bola o kojoj govori Robert Blaj u kontekstu nezavršenog procesa inicijacije kada oca nema.

Roman *Za kim zvono zvoni* predstavlja možda i najpoznatiji primer samoubistva oca u Hemingvejevom delu. Kad Robert Džordan prvi put spomene (baš Mariji) da mu se otac ubio, on to čini nekako uzgred, ali navodi mogući razlog tog čina – otac je to učinio „kako bi izbegao mučenje” (FWBT: 70). Posle sve većeg osećanja dužnosti prema zadatku koji mu je poveren, kao i mnogih drugih događaja i sopstvenog prekomernog razmišljanja, Robert, po ko zna koji put, uverava sebe da ne bi trebalo da brine niti postane žrtva straha koji bi potom zarazio i druge. Upravo u trenucima najveće sumnje u ishod svog profesionalnog cilja u ratu, on crpi snagu iz sećanja na dedu i njegovu sablju, ali istovremeno pomišlja kako bi se on i deda u očevom prisustvu osećali osramoćeno. U opširnom unutrašnjem monologu Robert Džordan deli svoja razmišljanja o samoubistvu sa čitaocima. On veruje da čovek ima pravo da to uradi, ali otkriva da se on sam ne slaže s tom idejom i dolazi do zaključka da bi čovek koji je u stanju da se ubije morao biti okupiran sobom (ibid., 347–350). Sad već opsednut očevim nasleđem, Robert želi sebi da dokaže da je drugačiji od oca. On ocu ne dodeljuje epitet kukavice na maternjem jeziku (coward) (ibid., 351), već to čini na španskom (cobarde), plašeći se da bi taj epitet verbalizacijom mogao da postane još jači i tako obuhvati i njegov identitet. On kaže da oca razume, oprašta mu, sažaljeva ga, ali da ga se prevashodno stidi (ibid., 352). Smatrajući bes gorim od straha, Robert pokušava da odagna sve *nemuške* emocije i ne prestaje da se plaši da kojim slučajem ne postane kukavica kao otac (ibid., 402). Posle trenutka slabosti, uveren je da u suštini nije kukavica (ibid., 406). Kada biva ranjen i ostaje sam u nadljudskim bolovima, Robert Džordan žali što mora da napusti „svet za koji se vredi boriti” (ibid., 485) i razmišlja kako može biti srećan zbog ubrzanog procesa učenja o životu (ibid., 486). Smatrajući da je umiranje loše samo ukoliko predugo traje, a bol postane ponižavajući (ibid., 487), Robert se najviše približava tački kada bi mogao da uradi isto što i njegov otac jer ni sam „nije dobar u podnošenju bola” (ibid., 488). Prozom koja gotovo doslovno sugerise ubrzano lupanje srca i previranja čoveka koji nije siguran da li je u stanju da svoja uverenja ne izneveri, Hemingvej čini da se ovaj njegov junak obrati i samom čitaocu

očajnički tražeći razumevanje čina samoubistva koji će možda izvršiti.⁶³⁶ Moleći se da ga drugi ubiju pre nego i dalje nastavi da se bori sa samim sobom, Roberta Džordana ti drugi ugledaju i izbavljaju iz nedoumice (ibid., 490). Proveo je život boreći se s očevom figurom, samo da bi joj se pred smrt najviše približio. Kroz lik Roberta Džordana Hemingvej pokazuje da ne postoji muškost po sebi, već samo performativna izvođenja muškosti u koja se ubraja i samoubistvo oca.

Hemingvejova proza ističe važnost figure oca i pokazuje svu kompleksnost odnosa oca i sina. U njoj sin uvek usmerava pogled ka patrijarhalnom ocu i gotovo bez izuzetka postaje žrtva osećajne ambivalencije koja rađa divljenje, poštovanje, strah, nevericu, osramoćenost ili mržnju. Žal Hemingvejevih junaka za čvrstim očevim autoritetom samo je jedan od znakova da su vrednosti pravog patrijarhata poljuljane, ali da istovremeno postoji mogućnost njihovog ponovnog uspostavljanja. Ukoliko sledimo nit promišljanja Artura Milera o frustraciji sina ili propasti moralnog autoriteta, Hemingvejevi junaci-sinovi ne žele samo da zbacе autoritet, već i da konstituišu svet iz početka .

6.2 Normativna muškost i *pravi* muškarci

Normativna muškost u Hemingvejevom delu obuhvata muške junake koji su nosioci dominantne kulture ili privilegovane forme maskuliniteta – patrijarhata, falocentrizma, heteroseksizma. Uz ovako označene *prave* muškarce Hemingvej istovremeno upućuje na nužnost revizije pojednostavljene slike heroja u svom delu, u kome se *pravi* muškarci moraju tumačiti zajedno s pasivnim ili s onima koji su u stalnom procesu postajanja muškarcem. Kategorije pravi ili pasivni/nepravi mogu se shvatiti samo uslovno, s obzirom na to da u Hemingvejevom stvaralaštvu nisu datost, već fluidno kretanje. Analizom koja sledi pokušaćemo da pokažemo da Hemingvej dosledno ispituje proces izgradnje muškarca, pre nego muškarca u smislu konačnog, gotovog proizvoda.

Leo Gurko veruje u postojanje jednog Hemingvejevog heroja, te kaže da su „svi Hemingvejevi junaci u biti jedan isti muškarac” (Gurko 1952: 373). Džefri Mejers

⁶³⁶ U originalu: “Listen, if I do that now you wouldn’t misunderstand, would you?” (FWBT: 488); “I think it would be all right to do it now? Don’t you?” (ibid., 489).

Hemingveja smatra nastavljajem Džozefa Konrada kada su u pitanju teme stoicizma, herojskog etosa, časti ili pobeđe u porazu (Meyers 1990: 188). Filip Jang Hemingvejevo podržavanje muške strane u priči naziva hirovitim antifeminizmom (Young, prema Fetterley 1978: 11). Njegova teorija o Hemingvejevom „junaku s kodeksom” (the code hero) pretpostavlja kod po kome bi heroj mogao da nastavi da živi po svojim pravilima u svetu nasilja, nereda i bede u kome se obreo. Hemingvejev „junak s kodeksom” podržava izvesne principe časti, odvažnosti i istrajnosti, koji u životu punom tenzije i patnje čine čoveka muškarcem u bici zvanoj život, i pokazuje „dostojanstveno držanje pod pritiskom” (Young 1964a: 18).⁶³⁷ *Hemingvejevski* heroj neguje tipično muške vrline, teži kodu i svom očvršćivanju putem nemilog iskustva.⁶³⁸ Iako u samom Hemingvejevom delu nema jasne verbalizacije *hemingvejevskog* koda, unekoliko se zna koje osobine on podrazumeva: „ljubav, ne samo strast, prema ženi; čast i odanost među drugovima ili saborcima; stoicizam; odvažnost; rezignaciju, ali ne lični poraz; izbegavanje sentimentalizma ili prekomerne emocije; nužnost ličnog izbora; samostalno utvrđivanje istine; ponos; samodisciplinu; prezir prema lažnim vrednostima” (Hand 1966: 871). Malkolm Bredberi *hemingvejevskog* heroja vidi kao heroja s iskustvom koji se nalazi „u stalnom konfliktu između ostataka romantične nade i rastućeg očajja” (Bradbury 1992: 104). Robert P. Voren ga objašnjava pojmom „onog koji je uveden u članstvo” (the initiate), a koji predstavlja određeni tip plemenitog paganskog muškarca koji pokušava da živi u suštinski neprijateljskom paganskom svetu i rukovodi se muškim vrlinama časti i poštenja (Warren, prema Glasser 1966: 453). Prelazeći na nivo Hemingvejevog celokupnog pisanja, Markus Kanlif (Marcus Cunliffe) ističe da se Hemingvejev stil može izjednačiti s pomenutim kodom jer se vodi emotivnom i govornom uzdržljivošću (Cunliffe 1955: 272).

Hemingvejev herojski junak se unekoliko transformisao od početka do kraja piščevog stvaralaštva. Još se krajem šezdesetih godina prošlog veka primećuje da Hemingvej stvara poseban tip modernog heroja – „heroja koji funkcioniše unutar fasade antiheroja” (Gurko 1968: 65). Sam Hemingvej naglašava kako zapravo „pravih heroja u

⁶³⁷ Definiciju „junaka s kodeksom” Filipa Janga videti u Young 1964b: 11. Osim što govori o junaku s kodeksom, Jang pominje i *adamsovske* junaka (otelotvorenog u liku Nika Adamsa), ali strogo razgraničenje između ova dva tipa ne može se napraviti. Jang objavljuje izdanje priča pod nazivom *Priče o Niku Adamsu* (*The Nick Adams Stories*, 1972), dok ideju heroja predstavlja javnosti još 1952. godine.

⁶³⁸ Dejvid Lodž (David Lodge) kaže da su se mnogi bavili pitanjem *hemingvejevskog* „junaka s kodeksom” (Lodge 1971: 45).

Prvom svetskom ratu nema” – svi muškarci nude svoja tela, samo su neki odabrani i svi pravi heroji su mrtvi (SL: 19; 21). U jednom od pisama Hemingvej pominje nešto što se može tumačiti neizostavnom osobinom *hemingvejevskog* tzv. pravog muškarca – „obavezu da se preživi” (ibid., 843).⁶³⁹ Hemingvejev poziv na dostojanstveno podnošenje bola jeste pokušaj borbe protiv nehumanog i bezbožnog sveta u kome su se ljudi obreli. Ali, ne samo to. Iako je poraz izvestan, „*hemingvejevski* heroj insistira da bude poražen pod sopstvenim uslovima” (Brooks 2008: 520). Biti *hemingvejevski* heroj znači „učiniti više od drugih muškaraca, izložiti se većoj opasnosti i rizikovati mogućnost poraza” (Gurko 1968: 165). Hemingvejevi *pravi* muškarci poseduju još neke odlike: oslanjaju se na koncept „mišićavog hrišćanstva” koji povezuje hrišćanski duh s muškom žestinom, samokontrolom i spremnošću na borbu, i internalizaciju *ruzveltovskih*⁶⁴⁰ vrednosti čvrstine, muževnosti i borbenosti.

Možda bi se sve pomenute osobine mogli obuhvatiti pojmom „potpune muškosti” (Strychacz 2003: 7), muškosti koja zapravo ne postoji jer se muškost izvodi. Premda svestan da potpuna muškost može biti samo fantazija, Hemingvej svojim junacima dodeljuje izvestan stepen muške autonomije, želje za nezavisnošću i tihog trpljenja. Pitanje *pravog* muškarca u Hemingvejevom delu skopčano je s pitanjem u kojoj meri *hemingvejevski* junak može samostalno da dela, bez pripadanja kolektivnosti. Nejasne su i fluidne granice *hemingvejevskog* koda, dok znaci potvrđivanja muške potentnosti istovremeno mogu biti i značke njenog urušavanja. Junaci *prave* muškosti u Hemingvejevom delu uvek se iznova moraju dokazivati – pred sobom i drugima. U daljoj analizi pokušaćemo da objasnimo na koji način Hemingvejevi *pravi* muškarci ne predstavljaju jedan tip. Hemingvejevo delo predstavlja specifičnu mešavinu različitih tipova *pravih* muškaraca, sastavljenu iz raznolikih društvenih konstrukcija muškosti, pre svega onih s kraja XIX i početkom XX veka.

⁶³⁹ Hemingvej isto pokazuje kada kaže: „Napoleon je bio pobednik. Šta ti zapravo može nautiti kad si pobednik?” (Hemingway, prema Brucoli 1986: 19).

⁶⁴⁰ Teodor Ruzvelt predstavlja hipermaskulinu figuru koja, pretvarajući se iz kauboja u vojnika, nalazi svoje mesto u Hemingvejevoj prozi (Bak 2010: 85).

6.2.1 Sami a srećni: Hemingvejevi *Robinzoni*

Mnogi Hemingvejevi junaci uživaju dok su sami, daleko od žena, biološke porodice ili drugih tzv. omči oko vrata. Šezdesetih godina XX veka, Lesli Fidler ukazuje na činjenicu da klasici američke književnosti govore o begu muških junaka od zrele heteroseksualnosti, tj. žena. Po njemu muškost označava slobodu, kretanje i avanturu, a žene obmanu, stagniranje i civilizaciju (Ehrenreich 1995: 286). Simon de Bovoar smatra da muškarci zaziru od žena jer ih podsećaju na smrt (De Beauvoir 1979b: 340). Iako se ne bismo složili da Hemingvej predstavlja „tematski ograničen prostor” u svojim delima, delimo mišljenje da Hemingvejevi muškarci ponekad čine „svet pun *Robinzona* koji žive na pustim ostrvima” (Edel 1962: 170). Izvesne Hemingvejeve priče bi se, u izvesnom smislu, mogle smatrati robinzonadama, iako mahom trenutnim, jer prikazuju pojedince u stanju izolacije od ljudskog društva.

Ambijent je važan u svakoj Hemingvejevoj priči. Neko nepoznato okruženje tu postaje „svet čistote ili zamena za dom, posebna mešavina divljine i prefinjenosti” (Monk 1978: 135–139). Prirodu u Hemingvejevom delu obično čine šume, potoci i brda, tj. mesta obnove i bega od društva, koje se u performativnom ključu mogu nazvati „arenom iskustva” (Gurko 1968: 61). Hemingvejevi junaci, međutim, ne ostaju u prirodi zauvek, tj. njihov beg je vremenski ograničen. Ima u Hemingvejevom delu i rusoizma u smislu isticanja lepote pejzaža i traganja za autentičnom ličnošću van civilizacije. Osim što priroda za Hemingveja označava „primitivne vrednosti slobode i samodovoljnosti”, njegova proza prožeta je naročitom „erotikom mesta” – Hemingvej feminizuje divljinu i voli tlo o kojem piše (Beegel 2000: 55; 57).⁶⁴¹ Mičigan, Španija, Ki Vest, Afrika ili Kuba predstavljaju „*melem* koji valja odbraniti od surovosti” (ibid., 58; kurziv A. Ž. K.) i koji se u Hemingvejevom delu ogleda u motivu zova divljine.

U gotovo potpuno spaljenoj zemlji Nik u priči „Velika reka sa dva srca” pronalazi jedno sačuvano mesto na kom podiže šator i dolazi do eskapističkog osećanja neizmernog uzbuđenja u samoći. Sada, „na dobrom mestu”, Nik se predaje starom

⁶⁴¹ Suzan Bigel žali što važnost prirode za Hemingvejevu prozu u kritici nije shvaćena na vreme, naročito Hemingvejeva veza s idejama Luja Agasija ili naturalističkom tradicijom s kojom se upoznao preko oca. Hemingvej ideju o čovekovoj nužnoj osami usvaja i preko Emersona: u šumi zauvek vlada mladost; u šumi ljudi iznova pronalaze razum i veru; poštovalac prirode jeste osoba međusobno usklađenih spoljnih i unutarnjih čula; priroda ima lekovito dejstvo; reka podseća na kretanje svih stvari; priroda je metafora ljudskog uma. Navedeno prema: Emerson, R. W. Nature. <<http://oregonstate.edu/instruct/phl302/texts/emerson/nature-emerson-a.html#Chapter%20I>> – 27.04. 2014.

osećanju sreće i spokoja (CSS: 167; 164), ne verujući ni sam ekstazi kojoj se predao (ibid., 168) i zbog koje čak počinje da oseća mučninu (ibid., 177).⁶⁴² Analizirajući ovu priču, Lesli Fidler naglašava „neartikulisane sentimentalnost glavnog junaka koja postaje suviše nelagodna jer puca od čiste maskuline ljubavi” (Fidler 1960: 351). Malkolm Kauli ističe temu „bega od realnosti koja je postala užasna”, kao i natprirodnu vrednost koju pecanje za Nika označava. Po njemu, Nik se predaje egzorcizmu (Cowley 1962: 42–43). Nik se na „dobrom mestu” obračunava s noćnim morama društva, ratom i ženama, dok odmara, puši, pije kafu, spava, razmišlja, lovi i seća se dečaćkih sanjarenja o budućnosti (CSS: 169). Gubitak raja jedna je od stalnih tema Hemingvejevog dela. Njegovi junaci nalaze se u potrazi za pastoralnim skrovištem koja bi se mogla izjednačiti s „potragom za ličnom celovitošću” (Sanderson 1996: 175). Hemingvejev raj može poprimiti oblik transcendentalnog ujedinjenja s prirodom, kao što se u drugim delima izražava fantazijom androgino spajanja junaka i junakinje u ljubavi (Marija i Robert Džordan u romanu *Za kim zvono zvoni*).

Da se priča „Velika reka sa dva srca” može dovesti u vezu s femininim vidi se u njenom drugom delu kada Nik odlučuje da ipak ne uđe u močvaru. Oslanjajući se na uverenje Keneta Lina po kome močvara predstavlja „mračno feminino mesto” ili pretnju majčinskog, En Patnam (Ann Putnam) kaže da u ovoj priči dolazi do sudara dva značenja prirode koja se inače javljaju u Hemingvejevom delu – prirode kao darežljive majke i prirode kao ljubavnice koju treba pokoriti (Putnam 2002: 113–114). Rajska priroda se ovde prikazuje u kontrastu s tamom močvare u kojoj se ništa jasno ne vidi. Ukoliko močvara predstavlja žensko *drugo*, a pecanje mušku aktivnost kojoj pretil upad ženskog, onda postaje jasno da po Hemingveju pisanje ne bi smelo da isključuje ženskost jer do pisanja tada ne dolazi (ibid., 124–126).

Nik ne uspeva da bilo šta napiše jer odlučuje da nema posla s močvarom. Znajući da je barem na kratko zaštićen od rata, sveta i žena, Nika „odbija ideja da gaca po vodi koja mu dolazi do pazuha” (CSS: 180). Nik predstavlja onaj naročiti tip Hemingvejevog junaka koji je srećan ukoliko je sam sa sobom, u eskapističkom okruženju koje za njega donosi element duševne terapije (Durham 1976: 428). Nikovo

⁶⁴² Tomas Strihač smatra da su u ovom kontekstu Nikovi duhovni preci američki transcendentalisti Emerson i Toro (Strychacz 1996: 82). Međutim, Hemingvej u *Zelenim bregovima Afrike* pominje da „nikada nije mogao Toroa da čita, ali da to ništa ne znači jer nije mogao da čita ni druge naturaliste osim ukoliko nisu bili veoma precizni, a manje literarni” (GHOA: 15).

„dobro mesto” je ono koje je sam stvorio, u izolovanom prostoru u kome je sam sebi dovoljan, ali uvek uz saznanje da je u specifičnoj sprezi s prirodom koja ga okružuje. Nik možda beži od rata ili žena, ali uživa u sopstvenim osećanjima proizvedenim pecanjem van tame močvare. Ukoliko priču čitamo u kontekstu „tame skrovišta ili bega od sveta žena” (Odlsey 1963: 183), Nik je predstavnik one normativne muškosti koja se zasniva na potpunom razdvajanju muškog sveta od ženskog i koja pretpostavlja samodovoljnost, samokontrolu, snalažljivost i smirenost duše.

6.2.2 Homosocijalnost sveta muškaraca

Homosocijalna sredina u Hemingvejevim tzv. muškim pričama podrazumeva idilični beg junaka od trenutnog doživljaja stvarnosti, kao i proterivanje ili izbacivanje junakinja. Na primeru romana *Zbogom oružje* Džudit Feterli pokazuje da smrt žene u Hemingvejevom delu „muškarca oslobađa odgovornosti uloge muža i oca” (Fetterley 1978: 60), čime implicira da su muškarci najsrećniji bez žena. Leslie Fidler ističe da je tema dečastva stalno mesto u američkoj prozi još od Džejsma Fenimora Kupera (Fiedler 1960: 175). Hemingvej se, po njemu, savršeno uklapa u ovaj model književnosti jer je „najbolji kada prikazuje muški svet bez žena” (ibid., 304). Daleko od kućnog i građanskog života, Hemingvejevi junaci su u toj „Nedodijeli muškaraca bez žena” ponovo dečaci, svojevrsna mešavina dvojice junaka Marka Tvena – Tom Sojera (Tom Sawyer) i Haklberi Fina (Huckleberry Finn) (Fiedler 2008: 96).⁶⁴³ Leslie Fidler objašnjava da su u Hemingvejevom delu prisutna dva tradicionalna tipa izbegavanja kućnog života – ribarenje i odlazak u rat, dok, s druge strane, život u civilizaciji sa sobom nosi obavezu ženskog prisustva, a Hemingvej „ne zna šta da radi sa svojim ženskim junakinjama osim da ih odvede u krevet” (ibid., 305). Hemingvej u pismima često poziva svoje prijatelje „da se manu kuće i pođu s njim na pecanje” (SL: 343),⁶⁴⁴ ili priznaje da mu je druženje s muškarcima draže, jer „s ženama uvek upadne u neki problem” (ibid., 535). Naglašavanjem muškog druženja i nužnog odsustva žena Hemingvej gradi autorski imidž *mačo* muškarca. Njegova dela odišu „jakim osećanjem muške prisnosti i drugarstva” (Ong 1995: 50), a njegovi junaci bez žena i dece žive

⁶⁴³ Zanimljivo je da Robert Vilson, jedan od Hemingvejevih junaka iz priče „Kratki srećni život Fransisa Makombera”, kaže kako su američki dečaci-muškarci „čudna vrsta” (CSS: 26).

⁶⁴⁴ Hemingvejevo pismo iz 1931. godine u kome se obraća prijatelju i slikaru Voldo Pirsu.

„muški avanturistički život pirata” (Ferrell 1984: 142) i pribegavaju „tipično muškim ritualima: pijančenju, lovu, fizičkom obračunu ili vođenju ljubavi” (Bradbury 1992: 104). U slikanju svog muškog fiktivnog sveta, Hemingvej se oslanja i na *džeksonovski* (Andrew Jackson)⁶⁴⁵ kult muškosti iz sredine XIX veka koji se, insistirajući na samokontroli i samodovoljnosti muškaraca, oštro suprotstavlja svakoj vrsti rodne nestabilnosti, seksualnog odstupanja od norme ili rasne *drugosti*. Američki predsednik Endru Džekson postaje „mitologizovani simbol novog američkog identiteta muškarca”, time što odbacuje ženskost, slabost ili homoseksualnost (Greven 2005: 4–5).

Pokušaćemo, međutim, da pokažemo da se ovaj tip muškosti, zajedno s ostalima, često pretvara u svoju suprotnost. Uporedo s borbom protiv *neprihvatljivih* kategorija institucionalizuje se homosocijalnost koja sa sobom nosi stalnu homoerotičnost. Nenormativna heteroseksualna želja podjednako je opasna za normativnu muškost kao i sama homoseksualnost (ibid., 6–8). Heteroseksualni, beli muškarci *antebellum* perioda⁶⁴⁶ ženu izlažu muškom pogledu, te posledično pogled koji od muškarca čini erotični objekat preti da mu oduzme moć koju ima, tj. da ga liši muškosti (ibid., 9–10). Homosocijalizacija Amerike XIX veka stvara paniku u vezi s mnogostrukim formama seksualnosti u koje se ubrajaju prostitucija, onanija, sodomija i druge vrste neumerenosti (ibid., 17). Homosocijalizacija dovodi do sve veće pojave autoerotičnosti i homoerotičnosti zbog čega se među muško-muškim odnosima javlja i veća mogućnost za jačanje homoseksualnosti (ibid., 24–25). S obzirom na to da se Hemingvej oslanja na nasleđene društvene prakse XIX veka,⁶⁴⁷ njegovo delo pokazuje prisustvo homosocijalizacije i raznorodnih fobija od nenormativne muškosti. Područje prijateljstva među muškarcima jeste homoerotično – objavljuje se javno i ne skriva se za razliku od omražene homoseksualnosti (Šmale 2011: 153). Trebalo bi ipak razumeti da heteroseksualno normiranje teži ka stalnom stvaranju potkulturnih prostora, uključujući i muško-muške odnose (ibid., 156). U skladu s tim, institucionalizacija modernog tzv. normalnog muškarca podrazumeva *pravu* muževnost simbolizovanu u slici zdravog društva (Mosse 1996: 133–134). Pošto je moral skopčan s fizičkim bolestima (ibid., 138), muškarci su u stalnoj opasnosti da budu pogrešno označeni. Na početku XX veka

⁶⁴⁵ Endru Džekson – američki predsednik od 1829. do 1837. godine.

⁶⁴⁶ Od 1781. do 1860. godine.

⁶⁴⁷ Do delimičnog odvajanja muških i ženskih prostora dolazi još u XVI veku (da bi se u XVII veku ponovo spojili) kada se stvaraju obrisi muškog habitusa, tj. muško-muške socijabilnosti, npr. u gostionicama (Šmale 2011: 106).

muškarac je sklon bežanju od tereta kuće, ali je zato „u izričito muškom okruženju mogao biti optužen za homoerotičnost” (ibid., 144). O značaju homosocijalnosti za potvrđivanje patrijarhata govori i Lis Irigaraj kada homosocijalnu želju tumači kao potisnutu seksualnost koja se u svojoj suštini tiče odnosa među muškarcima i sprovodi putem heteroseksualne razmene žena (Butler 2006: 55).

Heteroseksualnost i homoseksualnost u Hemingvejevom delu prepunom homoerotične tenzije (Bak 2010: 194) uvek su fluidne kategorije (ibid., 221) imajući u vidu da je „Hemingvej gajio mnogo više homosocijalne želje nego što je želeo da prizna” (ibid., 190).⁶⁴⁸ Pošto su se muško-muška prijateljstva odlikovala svojevrsnom romantičnom aurom, tj. često su jako podsećala na bračnu zajednicu osim po odsustvu seksualne aktivnosti (Rotundo 1993: 79–80), Hemingvejev muški svet treba videti u kontekstu ambivalencije prema porodičnom životu i ženama, kao i nostalgije za mladićkim životom pre braka. Hemingvejevo potiskivanje ženskog uticaja, takođe, treba čitati u svetlu sve nestabilnijih definicija normativne muškosti (Spilka 1995: 63–64). Hemingvejev muški svet prikazuje sve pomenute uticaje – društvenokulturno nasleđe devetnaestog i krizu maskuliniteta s početka dvadesetog veka, izazvanu izmenjenim okolnostima, tj. prevashodno pojavom Prvog svetskog rata i Nove žene.

Priča „Trodnevni vetar” uvodi tipično *hemingvejevsku* temu eskapističkog *muškog* sveta kada Nik provodi vreme u kolibi svog prijatelja Bila i s njim razgovara o piću, sportu, knjigama i očevima. Iako odlučan da se napije i zaboravi na raskid s Mardžori i svoju grižu savesti, Nika alkohol napušta „ostavljajući ga samog” (CSS: 91). Koliko god se trudio da se izmesti iz sebe, Nik vidi sopstveni odraz u ogledalu i svoje lice koje mu se odatle kezi (ibid., 89). Da je njegov eskapizam uzaludan pokazuje nam Nikova i Bilova želja za još jačim eskapizmom kada maštaju da odvedu omiljene pisce na pecanje (ibid., 88). Pošto ga misli o realnom životu opsedaju i dalje, Nik predlaže još alkohola ili plivanje, ali mu glava i dalje ostaje bistra. Jedino kad izađe napolje i vetar oduva njegove misli, Niku se raskid sa ženom ne čini više toliko tragičnim (ibid., 91–92). Ova priča, između ostalog, kazuje kako Hemingvejevi junaci osećaju potrebu za oslobađanjem od teškoća stvarnog života, ali i kako im muški svet ne donosi uvek to izbavljenje, čak ni trenutno.

⁶⁴⁸ Tenesi Vilijams ističe da Hemingvej pokazuje neverovatno interesovanje i razumevanje homoseksualnosti za muškarca koji sam nije homoseksualac (Williams, prema Bak 2010: 219), čime podstiče radoznalost kritike po pitanju *pravog* Hemingvejevog seksualnog opredeljenja.

U priči „Njive i polja sa snegom” Nik i prijatelj Džordž uživaju u eskapizmu koji je ovde predstavljen skijanjem. Nik se najbolje oseća dok skija, a voleo bi kad bi njih dvojica mogli da „zajedno obilaze mesta, putuju, skijaju, jedu štrudlu od jabuka i piju” (ibid., 145). Pošto je Nikova devojka Helen trudna, Džordž uporno verbalizuje *muški* strah da nikada više neće moći da skijaju zajedno. Žal za mladićkim dobom pre braka u ovoj priči više je nego očigledan, kao i nada Hemingvejevih junaka da će uspeti da zadrže barem jedan deo *muškog sveta* za koji se grčevito drže jer, kao što Nik kaže, „ništa ne vredi ukoliko to ne možemo” (ibid., 146).

Među tipičnim slikama tzv. izgubljene generacije, *Sunce se ponovo rađa* prikazuje epizodu u španskom gradu Burgetu (Burguete) gde Džejk i Bil odlaze na pecanje. U Hemingvejevom prvom romanu postoji „kvalitativna razlika između idiličnosti vremena koje njih dvojica provode zajedno i ostatka romana” (Daiker 1995: 75). Njihovo opuštanje u prirodi, čitanje knjiga i prijatni muški razgovori smatraju se regenerativnim uticajem pre svega na Džejka koji sada otkriva vrednosti normalnosti i zdravlja (Wilson 1995b: 189). Idila u kojoj može da se pliva ili igra bridž biva narušena njihovim razgovorom o Bret, koji Džejk nestrpljivo prekida napominjući da „radije ne bi pričao o tome” (SAR: 108). Mada „gube pojam o vremenu” (ibid., 110), Džejk i Bil dobiju pismo da moraju da se vrate za Pamplonu, čime Hemingvej podvlači činjenicu da je *stvarni* svet jači od sna. Osim što obezbeđuju trenutni beg od (ratne) stvarnosti, male eskapističke epizode pecanja u Hemingvejevom delu, mogu poslužiti i testiranju *muških* sposobnosti veštine i znanja o borbi s ribom (FTA: 227), kao kada Frederik Henri u romanu *Zbogom oružje* provodi vreme s grofom Grefijem u Stresi (Stressa). Na trenutak okrepljen prirodom, Henri „pokušava da ne misli”, ali se vraća *stvarnom* životu, istini da više nije vojnik, i da bez Ketrin „više ničeg nema” (ibid., 228).

Muški homosocijalni prostori jesu muške potkulture čiji je cilj afirmacija dominantnog maskulinocentričnog društva. Paradoksalno, muški svet u Hemingvejevom delu nije isključivo muški jer je zaražen ženskim prisustvom. Mada uz izraženu homoerotičnost, ili žal za dečaštvom, odlazak Hemingvejevih junaka u prirodu s muškim prijateljima ne uspeva sasvim da izleči njihove psihološke rane jer ovi junaci negde tamo o ženama i dalje razmišljaju ili o njima razgovaraju.

6.2.3 Borci: bokseri i matadori

Istraživanje Hemingvejevih junaka ne bi bilo potpuno bez osvrta na njihovu privrženost sportskim igrama i potrebu za pravilima i granicama, koju Edmund Vilson naziva „principom sportskog duha” (Wilson, prema Warren 1985: 40). U vrednosnom sistemu Hemingvejevog fiktivnog sveta važno je biti atleta – bokser ili matador, u potpunom skladu s modelom tzv. strastvene muškosti s kraja XIX veka koja glorifikuje atletsku, veštinu, takmičarski duh, žilavost, upornost i jačinu tela.

Profesionalni boks se u Hemingvejevom delu može smatrati metaforom izvođenja uloga muškosti. Preciznost boksterskog udarca Hemingvej poredi s tačnošću bika koncentrisanog na cilj. Zrelost i iskustvo donose snagu, veštinu i znanje, potrebne kako bi se postigla iskrenost borbe (DIA: 108).⁶⁴⁹ Priča „Pedeset hiljadarki” prikazuje boksera Džeka kao gundala nervoznog od nesanice i nesigurnog u svoje borilačke sposobnosti. To što Hemingvejev junak „glavu pokriva rukama” (CSS: 238) siguran je znak njegovog budućeg pada. Iako u sebi pronalazi dovoljno snage kojom bi uspeo da pobedi protivnika „najširih ramena” (ibid., 243), Džek zbog novca mora da izgubi borbu, a pošto to i čini, kladeći se na svog protivnika, oseća se „potpuno upropašćeno iznutra” (ibid., 249) jer je ljubav prema boksu i automatski osećaj za borbu izdao. Džek je takođe jedan od retkih Hemingvejevih boraca koji dobrobit svoje žene i ćerki stavlja ispred osećanja dužnosti (koja definiše tzv. zajedničku američku muškost s kraja XVIII veka), premda posle toliko ranijih odsustvovanja od kuće (ibid., 239).⁶⁵⁰

Matadori, s druge strane, čine dominantnu grupu Hemingvejevih *pravih* muškaraca koji predstavljaju autentičnost tragedije, tj. *pravu* umetnost borbe s bikovima. Matador se nalazi u centru rituala koji leži u osnovi španskog kulturnog života, a koji za Hemingveja znači neukaljanu istinu. Piter Mesent (Peter Messent) objašnjava kako je matador kulturni heroj – model gracioznosti, moći i autoriteta, istovremeno mađioničar, umetnik i herojska maskulina figura (Messent 2004: 131; 133).⁶⁵¹ Beatris Ibanjuez ukazuje na matadorova protivrečna osećanja koja izranjaju iz

⁶⁴⁹ Detaljnije o Hemingvejevim tzv. boksterskim pričama videti Fenton 1952.

⁶⁵⁰ U originalu: “And being away from home so much. It don’t do my girls any good”.

⁶⁵¹ Borbeni bik na naslovnoj strani *Smrti u podne* prikazan je kao maskulina figura: moćan, agresivan i muževan (Brand 2004: 171). U borbi s bikovima ne učestvuju svi bikovi. Nekima je dodeljena drugačija uloga: *cabestro* je kastrirani bik koji mami borbenog bika na borbu (DIA: 92). Videti: Ganzel 1968, analizu koja roman *Sunce se ponovo rađa* tumači u ovom ključu, te lik Džejka Barnsa posmatra kao

tenzije između destruktivnih i konstruktivnih impulsa muškarca i umetnika. U trenutku ubijanja bika, matadorova umetnička kreacija istovremeno izaziva tugu i ushićenje (Ibañez 2004: 152). *Faena*,⁶⁵² na taj način, postaje spoj stvaranja i razaranja, ili, preciznije, stvaranja unutar razaranja. Hemingvej je svestan da umetnost može stvoriti samo efekat stvarnosti, tj. da jezik pokušava da prolazni život ovekoveči putem tekstualne verbalizacije (ibid., 154).

Matadorovo izvođenje muškosti u Hemingvejevom delu trebalo bi čitati u svetlu Hemingvejevog ambivalentnog odnosa prema umetnosti koja može da donese samo trenutnu radost. Imajući u vidu društvenokulturni kontekst Hemingvejevog dela, Hemingvej je morao biti svestan nestabilnosti i višestrukosti jezika, njegove nedovoljnosti da prenese suštinu stvari. Tomas Strihač smatra da prava stvar (the real thing) po Hemingveju ne može biti više od njenog privida (Strychacz 2003: 134; 129). Matador vlada dramskom pozornicom, izvodi ulogu retoričara i ugovara odnos između stila i muškosti. Hemingvejeva dela pokazuju da matadorova izvođenja jesu „modus samokreiranja muškosti” koja je suštinski teatralna, stilizovana i zavisna od procenjivačke publike (ibid., 127). U nestabilnom kontekstu u kome se muškost izvodi sve se uvek iznova utvrđuje (ibid., 137). Hemingvej promovise kontradiktorne istine, a njegovi junaci učestvuju u retoričkim igrama (ibid., 143). Muškost u Hemingvejevom delu jeste metafora, a *cojones* zauvek dati u procesu označavanja (ibid., 151–152).⁶⁵³ Performativna teorija Tomasa Strihača značenje matadorove arene ispisivanja i kontekst određivanja muškosti objašnjava na sledeći način:

Činjenica da se izvođenje (radnja) u areni ne može razdvojiti od dramskog izvođenja (pokazivanje) jeste od ključnog značaja za razumevanje estetskih, etičkih i intelektualnih implikacija Hemingvejeve metafore borbe s bikovima, naročito u vezi s konceptom maskuliniteta.

(ibid., 159)⁶⁵⁴

kastriranog bika, Roberta Kona kao borbenog bika, a lik lejdi Bret Ešli kao *vaquilla*, tj. ženku borbenog bika.

⁶⁵² Niz matadorovih pokreta koji se izvode u poslednjoj trećini borbe s bikovima (ibid., 264).

⁶⁵³ Matadorova *coleta* takođe se smatra tradicionalnim simbolom muškosti i ove profesije (Oldsey 1963: 197).

⁶⁵⁴ U originalu: “The fact that performance (doing) in the arena cannot be separated from dramatic performance (showing) is crucial to an interpretation of the aesthetic, ethical and intellectual implications of Hemingway’s bullfight metaphor, particularly with respect to the issue of masculinity”.

Matador predstavlja maskuline vrednosti – stoičku izdržljivost, hrabrost uprkos opasnosti, disciplinu – u dinamičnom odnosu izvođača i publike, te nikada ne uspeva da izbegne teatralnost ili da svoju muškost jednom zasvagda utvrdi. Hemingvej borca iz priče „Borac” prikazuje kroz lik fizički unakaženog i ludog boksera s jednim uvetom. Jedan od razloga takvog opisa borca mogao bi biti njegovo poigravanje konceptom *prave* muškosti. Ukoliko se muškost izvodi, postavlja se pitanje zašto nam se borac Ad čini izrazito grotesknim likom. Jedan od mogućih odgovora bio bi taj što još uvek robujemo stereotipima normativne muškosti po kojima muško telo ne može biti *queer*.⁶⁵⁵ Ova priča evocira sporna granična područja i pretnju od poniženja u simboličnom ringu u kome se muškarci bore da pokažu svoju muškost (Strychacz 1996: 69). Kao i na mnogim drugim mestima, Hemingvej uvodi temu prostora dominacije i transgresije, autoriteta koji se neprestano osvaja i gubi.

Pedro Romero, mladi matador iz romana *Sunce se ponovo rađa*, jedan je od najdiskutovanijih muških likova Hemingvejeve proze. Alen Džozefs ga smatra „centrom romana” (Josephs 1995: 130), Karlos Bejker „zdravom normom nepoljuljanog integriteta” (Baker 1956: 86) ili „ikonom prirodne muškosti” (Baker 1954: 108), Mark Spilka „slikom nezavisne *prave* muškosti” (Spilka 1985: 115–117), Volfgang Rudat „falusnim simbolom” (Rudat, prema Nagel 1995: 17), Leo Gurko „očiglednom figurom herojstva” u odnosu na Džejka koji predstavlja skrivenog heroja romana (Gurko 1968: 55–56).⁶⁵⁶ Tomas Strihač, s druge strane, ukazuje na to da matadori u areni borbe s bikovima ostvaruju ili gube svoju muškost pred publikom koja potvrđuje ili negira njihovu inicijaciju. Hemingvejevo delo opsednuto je muškim autoritetom i ritualima muškosti kojima se on može preokrenuti u poniženje. Pedrov lik je „dosledno teatralna, ali i nepotpuna herojska figura”, s obzirom na to da na kraju romana „ne postoji velika razlika između *mačo* heroja i slabog muškarca” (Strychacz 2008b: 72–78).

Nekompatibilnost ovakvog konstruktivističkog tumačenja s pomenutim tradicionalnim analizama Hemingvejevog dela je u tome što se sada smatra da Hemingvejevi matadori uvek iznova moraju da dokazuju *pravu* muškost koja je pod stalnom pretnjom da će se pretvoriti u svoju suprotnost. U kontekstu modernizma i krize muškosti koja se dogodila na prelazu iz XIX u XX vek, Hemingvej prikazuje

⁶⁵⁵ Hemingvej u opisu lica Ada Fransisa koristi sintagmu *queerly formed* (CSS: 99).

⁶⁵⁶ Majkl Reynolds ukazuje na sličnost između Pedrovih uskih pantalona i istaknutog falusa bika (Reynolds 1988: 35).

odsečenost muškarca od normativne maskuline snage. Pedro Romero je u opasnosti da svojim romantičnim stremljenjima postane „zaražen tradicionalnim formama nemuževnosti” (Forter 2001: 29). U pokušaju da oživi falusnu muškost Hemingvej melanholično idealizuje Džejkovu ranu i istovremeno slavi Pedrovo ritualizovano ponašanje zbog gubitka smisla u modernom svetu (ibid., 30–31). Pedro posvećuje život ritualima opstanka i ostaje veran španskom vrednosnom sistemu koji „ženu drži na hijerarhijski nižem mestu od njegove profesije” (Comley 1979: 251).

Pedro je istovremeno feminizovan muškim i ženskim pogledima, ali i Džejkovim opisom koji pronalazi da je ovaj „najlepši i najzgodniji dečak koga je ikad video”, kao i da se s njim niko ne može porediti (SAR: 141–142). Pedro svoju ženstvenu stranu kompenzuje prirodnim talentom za borbu s bikovima, maksimalnom izlaganju opasnosti, pravom emocijom, čistotom pokreta i smirenošću kojom izvodi svoju borbu (ibid., 145–146). Pedro zadržava veličanstvenost, postaje još sigurniji u sebe „znajući da nikada neće umreti” (ibid., 161). Njegovo spajanje s bikom izvodi se bez trikova i mistifikacija (ibid., 190–191). Džejk uočava kako Pedrova borba ostaje netaknuta iako je ujedno i Bret posvećena (ibid., 187). Robert Kon Pedra u naletu ljubomore masakrira, ali on uzvraća udarce (ibid., 175), što govori u prilog tome da Pedro zadržava muškost pred publikom iako je prethodno izubijan, i mada ga Bret ostavlja odbijajući da postane *prava* žena s dugom kosom u kakvu bi on želeo da je pretvori (ibid., 212). Imajući u vidu da su junakinje u Hemingvejevom delu u stanju da nanesu rane junacima, junaci oko Pedra počinju da brinu za njegovu veštinu u borbi s bikovima onog trenutka kad upoznaje Bret. Džejk opisuje Bret kao „američku ženu koja sakuplja matadore” (ibid., 150). Lice Majka, muškarca za koga bi Bret trebalo da se uda u trenutku kada započinje odnos s Pedrom, podseća na „masku smrti” zbog osećanja koje gaji prema Bret (ibid., 182). Bret je hipnotisana Pedrovim fizičkim izgledom (ibid., 143), ali uspeva i ona njega da privuče te on seče uvo bika u njenu čast (ibid., 172). Pedro je personifikovani falus, ali i „demitologizovana figura falusa” jer u odnosu s Bret postaje samo mladić (Comley and Scholes 2008: 113). Pedrova želja da se Bret uda za njega pod uslovom da najpre pusti kosu potpuno je u skladu s tradicionalnim uverenjem da se žena mora ponašati prema opšteprihvaćenim patrijarhalnim pravilima, u ovom slučaju da poštuje koncept građanskog braka i bude ženstvena. Iako je možda mogla da promeni Pedrova uverenja, ili ih makar na trenutak odloži, Bret odlučuje da nagovori

Pedra da ode, a ona ne bude „jedna od kučki koje upropaštavaju decu” (SAR: 211–213).⁶⁵⁷ Ukoliko Pedrova falusna moć i uspeva da prenebregne njegovu ljubav prema Bret, on ostaje neobebežen ranom koja u Hemingvejevom vrednosnom sistemu mora da postoji kako bi junak dokazao svoju muškost. Konačni test jednog borca s bikovima čini njegova reakcija na ranu, tj. „ono što on čini pošto je smrtno ranjen” (Hipkiss 1973: 277).⁶⁵⁸ Pedro se ispostavlja nepotpunim jer mu je potreban Džejk kako bi ga paradoksalno svojom ranom učinio celovitim.

Matador Manolo je nepobeđeni iz priče istoimenog naslova „Nepobeđeni” (“The Undefeated”) zbog toga što u trenucima najvećeg poniženja kada ga gađaju praznim flašama pokazuje odlučnost koja krasi samo Hemingvejeve *prave* muškarce (CSS: 203). Manolo insistira na svojoj *matadorskoj* suštini jer je samo borba s bikovima ono što ga određuje i posle mnogih doživljenih poraza. Hemingvej, međutim, ni u ovoj priči ne podržava koncept neukaljane muškosti jer bira da *pravog* muškarca predstavi kroz lik fizički oslabljenog borca, umanjene vrednosti pred publikom, koji pokazuje kako se katkad *pravo* izvođenje muškosti dešava iznutra, tj. bodrenjem sebe do smrti (ibid., 205).

Hemingvej u *Opasnom letu* kroz opisivanje rivalstva dva borca s bikovima podvlači svoju (i špansku) definiciju dobrog matadora – *pravi* se matador odlikuje hrabrošću, profesionalnom veštinom i dostojanstvenim držanjem u prisustvu smrti (DS: 7). Matador mora da ima dobre reflekse, čitav niz pokreta, enciklopedijsko znanje o bikovima (ibid., 10), ali pre svega mora da zna kako da kontroliše opasnost (ibid., 13). Asocijativno vezujući borbu s bikovima s umetnošću ili vođenjem ljubavi, Hemingvej insistira na rečima koje označavaju apsolutnu istinu, magiju ili dominaciju (ibid., 32–34). Kao i svako umetničko delo ili seksualni čin, susret matadora i bika „mora da nešto pokrene u nama” (ibid., 40). U trenutku prave opasnosti matador je u obavezi da pred publikom usmerava bika da sarađuje i pokaže *jasnoću* stila koja podseća na matematiku, ali i na uzbudljivost i toplinu ljubavi (ibid., 73). Matador se svakodnevno približava smrti i suočava sa svojim izvođenjem kao i svaki umetnik, dok se pred samu borbu ne prepušta anksioznosti već kontrolisanoj patnji (ibid., 82). Istinsku borbu s bikovima Hemingvej naziva „poezijom pokreta” (ibid., 104), ili tragedijom po pročišćenoj emociji

⁶⁵⁷ Bret u tom trenutku ima trideset i četiri, a Pedro devetnaest godina (SAR: 213).

⁶⁵⁸ Špan. *cornada* (rana zadobijena rogom bika) za razliku od špan. *varetazo* (površinska ogrebotina) (DIA: 256).

koju u posmatračima izaziva (ibid., 109). Razliku između *pravog* i *nepravog* odnosa prema smrti Hemingvej podvlači kontrastom između okupiranosti smrću i „nošenja smrti u džepu” (ibid., 118). Hemingvejev pravi matador izrazite hrabrosti u stanju je ne samo da ignoriše moguće posledice, već da ih potpuno prezre (DIA: 51).⁶⁵⁹ Samo odbacivanjem straha od smrti borac s bikovima može napraviti zaštitni oklop (DS: 124). I tako svaki put.

6.2.4 Borci: vojnici i/ili kukavice

Militarizacija muškarca devetnaestog veka prenosi se u dvadeseti vek. Muškarac kao delatni akter najbolje se ogleda u procesu postajanja vojnikom i bivanja vojnikom (Šmale 2011: 206). Vojnici čine jedan od najistraženijih *tipova* muškaraca, kao što su na primer skorojevići, ženskaroši, porodični muškarci, sodomiti ili heteroseksualci (ibid., 13). Ukoliko modernu muškost smatramo „nastavljačem viteške tradicije” (Mosse 1996: 42), vojnika s pravom možemo tumačiti kao nosioca *prave* muške odvažnosti ili srčanosti. Vilijam Džejms ističe kako su vojnička osećanja preduboko ukorenjena da bi tako lako abdicirala sa svog mesta među našim idealima (Džejms 2004: 199). Po njemu, vojska najbolje pothranjuje ponos (ibid., 205), a izgradnjom atmosfere služenja, saradnje i časnog nadmetanja boji se nestanka muževnih vrлина, te od muškarca očekuje da zasluži priznanje odricanjem, a ne sebičnošću (ibid., 208). Hemingvejevo delo jasno pokazuje da se vojska temelji na koncepcijama reda i discipline, tradiciji poslušnosti, odanosti, fizičke spremnosti i neograničenih naprezanja (ibid., 209). Hemingvejev junak Robert Džordan upravo pokazuje najveći dar koji može krasiti jednog vojnika – sposobnost da zaustavi imaginaciju u sadašnjem trenutku (FWBT: 254). U trenucima depresije, Hemingvej žali što je samo kukavički pisac, a ne vojnik (SL: 589), dok u svom delu „implicitno kontrastira vojnika-učesnika u ratu s piscem-parazitom” (Fleming 1996: 10). Nisu, međutim, svi vojnici u Hemingvejevom delu hrabri – u njemu postoji svojevrsni vojnički ideal u odnosu na koji junaci-vojnici odmeravaju svoju muškost ili muževnu dovoljnost. Pošto je i sam vojnički ideal nestabilan, pojedinačna izvođenja muškosti Hemingvejevih vojnika ispostavljaju se veoma nesigurnim.

⁶⁵⁹ Robert Džordan iz romana *Za kim zvono zvoni* identičnu osobinu pominje kao „talenat koji ga čini podobnim za rat” (FWBT: 410).

U tumačenjima Hemingvejevog dela pravi se pojednostavljena podela njegovih muških junaka na hrabre i kukavice (Kirstein, prema Colvert 1955: 379). Za prikazivanje vojnika koji su u ratnoj borbi kukavice ili polumuškarci u odnosu na *prave* vojnike,⁶⁶⁰ važno je Hemingvejevo shvatanje kukavičluka: „Za razliku od panike, kukavičluk gotovo uvek pretpostavlja nesposobnost da se suspenduje mašta” (Hemingway, prema Hotchner 2008: 15). Po Hemingveju, biti vojnik pretpostavlja aktivno delanje i svestan izbor herojskog vojničkog poziva.⁶⁶¹ Hemingvej ne saoseća s „nekontrolisanom nervozom” koju kukavice pokazuju suočene sa smrću (DIA: 17) i „ne može sa sigurnošću da utvrdi koji su to sve znaci hrabrosti, ali ume da ukaže na kukavičluk” (ibid., 24). Hemingvej naglašava da hrabar čovek, ne samo da privremeno zaboravlja na moguće loše posledice, već ih u potpunosti prezire (ibid., 51). Iako u ovim navodima Hemingvej za model najveće hrabrosti uzima matadora, izloženi koncepti kukavičluka ili hrabrosti mogu se podjednako odnositi i na vojnike, a odvažnost definisati kao „neobraćanje pažnje na bol” (ibid., 68). *Prava* muškost nije čin razmetljivosti, već izbora muškarca, kaže Hemingvej u delu *Smrt u podne* (ibid., 71).⁶⁶²

U delu *Kao svitanje* Hemingvej se pita da li se pravi i talentovani vojnik može nadati čemu drugom osim da bude uništen (TAFL: 129). U priči „U drugoj zemlji” junak postavlja pitanje zasluženosti spoljašnjeg znaka herojstva s obzirom na to da je dobio medalju iako je sasvim slučajno ranjen (CSS: 206). Svestan da je odlikovan jer je Amerikanac koji se borio na italijanskom frontu, on priznaje da se zapravo plašio da ne umre (ibid., 208). U samo jednom od primera Hemingvejeve „unutrašnje intertekstualnosti”,⁶⁶³ ovaj vojnik snažno oseća sopstvenu vojničku nedostatnost koja se pojačava stavom Frederika Henrija prema herojstvu u romanu *Zbogom oružje*, kada, dok posmatra druge vojnike, Henri uviđa da bi se sve ionako odvijalo bez njega, a stvari koje on čini daju „lažan osećaj vojništva” (FTA: 16). Frederik Henri ne misli da treba da dobije medalju za to što je raznesen granatom dok je jeo sir u rovu (ibid., 59). Mada Rinaldi pokušava da mu vrati veru u sebe jer je dostojanstveno podneo bol i

⁶⁶⁰ Kukavičluk u Hemingvejevom delu ne mora biti obeležje ljudi – bikovi-kukavice su takođe u stanju da potpuno poremete sklad iskrene i prave umetničke borbe (DIA: 124).

⁶⁶¹ Engl. glagol *to soldier* ne može se prevesti na srpski, a da pritom zadrži aktivnost vojničkog poziva (*soldiering*).

⁶⁶² U originalu: “[...] not as an act of bravado, but from choice”.

⁶⁶³ Naš pojam kojim oslikavamo stalne motive i teme ili postupke i osećanja junaka u Hemingvejevom delu, kojima se zapravo od čitaoca traži da se iz jednog teksta transponuje u drugi i revidira svoje zaključke.

istovremeno dopustio drugim ranjenicima da budu zbrinuti pre njega (ibid., 60), Henri zadržava osećaj sopstvene umanjenosti. Razmišljajući o ratu, Henri otkriva da je oduvek bio posramljen rečima *sveti*, *slavan* ili *žrtvovanje*, jer nikakvog dostojanstva u njima ne vidi. Apstraktne reči uvek su mu se činile praznim i opscenim u odnosu na konkretna imena sela ili bataljona (ibid., 165). Pošto je prethodno više puta pokušao da uz pomoć alkohola dobije žuticu kako ne bi morao da ponovo ode na front (ibid., 129), Henri odlučuje da više ne učestvuje u spasavanju zemlje i napušta vojsku (ibid., 200). Sada u ulozi dezertera oseća se kao kriminalac (ibid., 224) i samo produbljuje osećaj sopstvene nedovoljnosti za vojnički poziv.

Psihološki dubokim zahvatom Hemingvej uspeva da Henrija osvetli kao tzv. pravog muškarca i pored njegovih prethodno naznačenih kukavičkih uverenja i postupaka. Da se muškost izvodi vidi se u činjenici da „ranjavanje mora podrazumevati svesnu odluku” (Benson 1969a: 91). Ironija Henrijeve rane je u tome što do rane kao znaka *prave* hrabrosti ne dolazi u herojskom činu napada na neprijatelja. U nemogućnosti da se sa besmisлом rata nosi, Henri od slučajnog heroja svesno postaje kukavica. Ukoliko Henrijevo bivanje vojnikom posmatramo kao tzv. onesposobljenu muškost, „Henrijeva bolest bila bi zapravo njegova muškost” (Price Herndl 2001: 39). Dilema koju Hemingvej kroz lik Henrija postavlja jeste pitanje nesklada između onog što vojnici osećaju i onog što bi trebalo da osećaju. Henri ima istovremenu potrebu da govori i čuti, a zna da se po kodu muškosti ne sme odati sentimentalizmu ili drugim tipično ženskim odlikama, kao što je plakanje ili kukanje (ibid., 40). U ovom ključu, Henri se izjednačava sa ženskom histerijom jer pati od depresije kao posledice rata, a njegov alkoholizam sa samolečenjem koje pospešuje njegovu tišinu (ibid., 41). Oslanjajući se na koncept tehnologija roda Tereze de Lauretis, Henrijeva ćutanja postaje tehnologija roda, tj. reprezentacija koja određuje rod dok ga predstavlja. Henrijeva dosledna ćutanja konstituišu muškost kao utrnulost i nedostatak osećaja. Pravila roda ne obespravljaju samo žene u Hemingvejevom delu – rukovodeći se stoicizmom i muškom verbalnom uzdržanošću, Frederik Henri se odlučuje za tzv. mušku tišinu i sprečava samog sebe da govori.

Henrijev kukavički stav prema ratu nije jedinstven u Hemingvejevom delu jer se njegov lik, na izvestan način, umnožava primerima drugih junaka koji se plaše rata. U istom romanu jedan vojnik se u tolikoj meri boji smrti da pokušava sam sebe da povredi

kako bi izbegao ponovni odlazak u rat. Iako mu Henri pomaže u nameri da izbegne rat, ovaj u tome ne uspeva (FTA: 33–34). Priča „Noć pred bitku” problematizuje izvesne junake koji „ne znaju da budu vojnici” (CSS: 443), nesposobne tenkiste (ibid., 454) ili beskorisno umiranje (ibid., 459). Priča „Skrovište” (“Under the Ridge”) uvodi lik mladog vojnika koji je sebi pucao u ruku kako bi bio oslobođen vojne obaveze, ali se toliko povredio da su morali da mu amputiraju ruku, a onda i da ga za nauk drugima brutalno ubiju (ibid., 466–467).

Vojnicima-kukavicama u Hemingvejevom delu pridružuju se i matadori-kukavice koji doslovno „povraćaju od kukavičluka” (FWBT: 118), ili oni junaci koji ni ne umeju da postanu matadori zbog nesavladivog straha (ibid., 139). Pilar, žena maskuline snage iz romana *Za kim zvono zvoni*, priča priču o svojoj vezi s jednim matadorom koji se toliko plašio bikova da je morao stalno da pije kako bi podneo svoju profesiju (ibid., 192–194). Kako kaže Pilar – „unutrašnje povrede ne mogu da zacele” (ibid., 196). Robert Džordan smatra da strah stvara zle slutnje, da opsesije nastaju iz straha i da postoji „miris smrti” koji neki ljudi nose sa sobom (ibid., 259–260). Robert Džordan se zbog ovakvih razmišljanja smatra „viteškom figurom” Hemingvejevog dela, „predanim vojnikom-vitezom koji ne odustaje od svog poziva” (Adair 1989: 439).⁶⁶⁴ Robertovo isticanje važnosti dužnosti i odgovornosti bezmalo je razasuto po čitavom romanu. U jednom od svojih unutrašnjih monologa, Robert Džordan pokušava sebi da prizna da je i sam naučio da voli da ubija „jer je upravo to ono što vojnici rade – ubijaju ljude” (FWBT: 297).⁶⁶⁵ Drugom prilikom, razmišljajući o ocu, on pomišlja da ne želi da bude vojnik, ali se predomisli jer su vojnici retko dobri u nečemu drugom (ibid., 352). U jednom od trenutaka griže savesti izazvane neuspehom da spase tuđ život, Robert Džordan dolazi do (Hemingvejevog?) uverenja kojim *nepravi* vojnici ili kukavice postaju *pravi* heroji:

⁶⁶⁴ Dvajt Makdonald (Dwight McDonald) Roberta Džordana smatra neuspehom, Hemingvejevim glasnogovornikom i čudovištem (McDonald, prema Meyers 2005a: 250).

⁶⁶⁵ Naročito se neke osobine Hemingvejevih *pravih* muškaraca ponavljaju iz dela u delo. Tako, Filip Rolings, glavni junak drame *Peta kolona*, osvetljava ideju Roberta Džordana da se dužnost naprosto ispunjava – u originalu: “There’s one thing about duty. You have to do it. And there’s only one thing about orders. They are to be obeyed” (FC: 18). Edmund Vilson Filipa vidi produžetkom Džejka (*Sunce se ponovo rađa*) ili Frederika Henrija (*Zbogom oružje*) jer su vrednosti koje podržava prevashodno date u negacijama: *ne* kukati, *ne* predati se, *ne* izdati (Wilson, prema Meyers 2005a: 204; 210).

Kada je pogledao prema gore s mesta na kome je ležao šćućuren, i video Anselma mrtvog, ponovo je osetio bes i prazninu, kao i mržnju koje su došle s razočarenjem još nakon mosta. U njemu je bilo i očaj, nastalog iz tuge zbog toga što se vojnici okreću mržnji da bi mogli i dalje da budu vojnici. A sada, kada je sve gotovo, on je usamljen i ravnodušan, nesvestan da ima veze sa svim tim i mrzeo je svakog koga je video.

(ibid., 465)⁶⁶⁶

Vojnička muškost i odbrana časti u borbi postaje važna odlika *prave* muškosti još od XVI veka, a sve veće vežbanje muževnosti dovodi do militarizacije muškosti koja najviše dolazi do izražaja sredinom XIX veka u konceptu *mišićavog hrišćanstva*. Ovaj vojnički ideal se u Hemingvejevom delu, zajedno s veštinom matadora, konstruiše po principu kontrasta s mekuštvom ili obrnutom slikom norme. Imajući to u vidu, Hemingvejevi junaci pokušavaju da dosegnu zadati ideal naročite fizičke čvrstine, ali se na tom putu često susreću s njegovim osujećenjem.

6.2.5 Hrabrost ili nešto drugo

Ideje u vezi s konceptom normativne muškosti u Hemingvejevom delu moguće je, u izvesnom smislu, zaokružiti ukazivanjem na različite osobine razasute po prethodno ocrtanim kategorijama Hemingvejevih *pravih* muškaraca. Zbog „nezavršenosti ili arbitrarnosti *hemingvejevskih* kodova” (Davidson and Davidson 2008: 71) nije do kraja jasno šta tzv. pravi muškarci zapravo označavaju. Iako postoji skup osobina koje Hemingvejev junak mora posedovati, on ne mora nužno imati *sve* osobine, niti u svakom trenutku. Različiti su kriterijumi *prave* muškosti u Hemingvejevom delu – njegovi junaci mogu da budu istrajni, čvrsti u ophođenju prema ženama, borbeni, hrabri, okrutni, hladni, emocionalno ili verbalno nekomunikativni ili već nešto sasvim drugo. Mnoga nepisana pravila grade neuhvatljiv kod Hemingvejeve *prave* muškosti i nesiguran svet u kome su vrednosti neizvesne.

⁶⁶⁶ U originalu: “The anger and the emptiness and the hate that had come with the let-down after the bridge, when he had looked up from where he had lain and crouching, seen Anselmo dead, were still all through him. In him, too, was despair from the sorrow that soldiers turn to hatred in order that they may continue to be soldiers. Now it was over he was lonely, detached and unrelated and he hated every one he saw”.

Još za Hemingvejeva života uočeno je njegovo dosledno bavljenje „novom moralnošću u akciji” (Colvert 1955: 385) ili „samostalnom borbom usamljenih individualnih muškaraca koji pokušavaju da (uvek iznova – A. Ž. K.) potvrđuju svoju muškost” (Waldmeir 1962: 164). Grupa Hemingvejevih junaka koja se odlikuje *pravom* muškošću proizvoljno je zamišljena kao skup željenih osobina koje se mogu tražiti u različitim delima. Hemingvejevi *pravi* muškarci moraju imati minimum *hemingvejevskih* osobina da bi zaslužili ovaj epitet, ili, pak, ne smeju imati osobine koje bi ih klasifikovale kao pasivne. Hemingvejevi *pravi* muškarci ne misle, već samo delaju i prate arbitrarno ali prepoznatljivo unutrašnje čulo. Muževnost u ratu pretpostavlja izvršenje dužnosti i ispunjavanje nametnutih obaveza, uzimajući u obzir da je veza između militarizma i muškosti izuzetno jaka na početku XX veka, kada je stvoren muškarac-ratnik koji oseća potrebu da „služi višem cilju” zanemarujući sopstvene individualne želje (Mosse 1996: 108–109). Izvesne profesije u Hemingvejevom delu kao da više zaslužuju epitet *muški* od drugih – matadori, bokseri, ribari, konobari, lovci, a izvesni junaci prikazani su s više simpatije od nekih drugih, iako su vidno pasivizirani tuđom ili svojom voljom.⁶⁶⁷ Koliko god Hemingvej svoje *prave* muškarce proizvoljno konstruiše, nekim junacima nije dozvoljeno da uđu u ovu kategoriju. Jedno je ipak izvesno – svi oni koji ne uspeju da postanu deo koda *prave* muškosti, ostaju van njega. Raznorodne osobine *pravih* muškaraca ipak se mogu podvesti pod jedan pojam – *hemingvejevski* – koji već svojim nazivom pretpostavlja gestikulacionu performativnost.

U odnosu junaka prema junakinjama u Hemingvejevom delu emotivno-verbalna zatvorenost predstavlja gotovo neizostavan deo Hemingvejevog *pravog* muškarca. Dž. Dž. Benson ističe kako muž (simbolično nazvan Džordž kako bi možda svojim imenom obuhvatio i druge junake? – A. Ž. K.) iz priče „Mačka na kiši” idealno prikazuje emotivnu gluvoću (Benson 1969a: 118). Skot Donaldson naglašava Džordžovo „potpuno odsustvo empatije”⁶⁶⁸ prema ženi koja se pred njim slama dok nabraja svoje neostvarene želje. Kada bezimena „američka žena” odluči da spase mačku od kiše koja se sklopčala ispod stola u bašti italijanskog hotela, njen muž, poduprt jastucima na krevetu, čita, ne obazirući se na njenu odluku da izađe napolje. Pošto joj sobarica i

⁶⁶⁷ Džejk Barns (*Sunce se ponovo rađa*) i Frederik Henri (*Zbogom oružje*).

⁶⁶⁸ Komentar Skota Donaldsona na predavanju Kevina Vesta (Kevin West) „Šta on kaže o Mački: Enrike Vila-Matas o Hemingvejevoj priči „Mačka na kiši”” (“What He Says about the Cat: Enrique Vila-Matas on Hemingway’s ‘Cat in the Rain’”), održanog 26. juna 2014. na Šesnaestoj konferenciji Hemingvejevog društva, San Servolo, Venecija, Italija.

vlasnik hotela uliju osećaj izuzetne važnosti načinom na koji žele da joj služe, Džordž i dalje na krevetu čita, samo nakratko odmara oči od čitanja i pokazuje lažno interesovanje za mačku. Njegova ekstremna nezainteresovanost za ženine radnje i stanje uma u njoj pokreću lavinu želja, među kojima i žudnju da pusti dugu kosu. Pošto je saslušao, Džordž izusti da mu se njena kratka kosa sviđa i da ona prelepo izgleda. Njeno insistiranje na dodatnom pojašnjenju sopstvenih želja – da bi volela da napravi punđu, da mazi mačku koja joj sedi u krilu, da jede svojim priborom, da ima sveće, proleće, mačku, novu garderobu – Džordž prekida, učutkuje svoju ženu, kaže joj da nađe nešto za čitanje, i nastavlja da čita. Posle njenog ponavljanja istih ideja, Džordž prestaje da je sluša. I ponovo čita (CSS: 129–130). Iako je Džordž fizički prisutan dok ona govori, „američka žena” pred očima čitaoca izvodi pravi feministički, nezaustavljivi govor nezadovoljne žene.

Osim što pokazuje izuzetnu Hemingvejevu sposobnost da prikaže ženski ugao gledanja, ova priča preispituje ulogu *pravog* muškarca u modernom društvu. Ukoliko se Hemingvej posmatra isključivo u ključu njegove mizoginije (Džudit Feterli), ne bi bilo lako dokazati da on mizoginiju, koja nesporno postoji u njegovom delu, i podržava. U tumačenju priče „Mačka na kiši” trebalo bi ostaviti mogućnost da Hemingvej iskazuje svoje nezadovoljstvo zbog postojanja muške emotivne hladnoće koja se i dalje smatra važnom u konstrukciji modernog maskuliniteta. Lični stavovi autora, uostalom, ne smeju se izjednačiti sa stavovima njegovih junaka jer autor „mora da postane van sebe” kako bi uopšte počeo da piše, tj. mora da postane *drugi* i pogleda sebe očima *drugog* (Bahtin 1991: 15–16). Džordžovo potpuno odsustvo empatije jeste proizvod društveno konstruisanog maskulinocentričnog diskursa koji žene drži u potčinjenosti i tenziji.

U priči „Čisto, dobro osvetljeno mesto” (“A Clean, Well-Lighted Place”) Hemingvej pokazuje kako starac od osamdeset godina koji je upravo pokušao da se ubije može zaslužiti epitet *pravog* muškarca. O starcu saznajemo iz dijaloga mlađeg i starijeg kelnera koji se odvija u baru u kome starac provodi noći u senci lišća, na čistom i prijatnom, dobro osvetljenom mestu. Za razliku od nestrpljivosti mladog kelnera da ode kući svojoj ženi i njegovog nerazumevanja suštine situacije u kojoj se starac nalazi, na primer njegove predrasude da bogat čovek ne bi trebalo da ima razloga za samoubistvo, svedoci smo važnosti komentara starijeg kelnera koji ima veće životno iskustvo. On, naime, razume usamljenost starca, primećuje da je starac neobično „čist” i

da pije bez prosipanja (CSS: 289), a povrh svega jasno vidi njegovo dostojanstvo. Iako bi se zbog pokušaja samoubistva mogao smatrati kukavicom, starac je prikazan s velikom simpatijom starijeg kelnera (i Hemingveja?) jer pripada grupi ljudi kojima je svetlost potrebna. Starac se upravo na jednom osvetljenom mestu bori protiv ništine, španskog koncepta *nada* „koji je tako dobro poznavao”. Sve što mu je bilo potrebno je svetlost, izvesna čistoća i red (ibid., 290–291). Hemingvejev vrednosni sistem se, između ostalog, temelji na snazi borbe protiv tame, praznine, sveprisutne strave života, te čisto, dobro osvetljeno mesto postaje „metafora za stav prema sopstvu” (Hoffman 1985: 176–177), „stoička hrabrost u senci praznine” (ibid., 185) ili ispunjenje ništine nečim što odoleva i traje (ibid., 191).⁶⁶⁹ Mada pokušaj samoubistva označava nesposobnost da se dobro osvetljeno mesto nađe, starac iz pomenute Hemingvejeve priče razume kolika je čast biti znalac i da je svest o nužnosti borbe protiv ništine jedino važna.

Hari Morgan, protagonista romana *Imati i nemati*,⁶⁷⁰ odlikuje se čitavim nizom osobina zbog kojih bi se mogao smatrati Hemingvejevim *pravim* muškarcem. Hari je jedini Hemingvejev junak koji snažno oseća obavezu normativne muškosti da bude hranitelj porodice. Na samom početku romana Hari je predstavljen kroz želju da finansijski obezbedi ženu i ćerke, ali i kroz svoju profesiju – ilegalno prevoženje stranaca na Kubu (THHN: 3). Hari će sve uraditi da ne dozvoli da one gladuju (ibid., 19) jer „jedino na šta čovek ne sme da pristane je gladovanje” (ibid., 69). Na tom putu do novca koji mu je potreban, Hari je opisan kao neljudski čovek koji ne preza ni od čega i koji se prema drugima „ponaša kao prema psima” (ibid., 50; 62). Shvatajući da se ne može živeti od poštenog rada, Hari je takođe svestan rizika koji njegov posao nosi. Uprkos njegovoj moralnoj problematičnosti, Hari je prikazan kao neustrašiv, žilav, drzak, odlučan i nepopustljiv. Za razumevanje Hemingvejevih junaka važno je uočiti „unutrašnje previranje muškarca koji sebe disciplinuje kako bi došao do iskrenog osećanja” (Benson 1969a: 43). Društvo se u Hemingvejevom delu oslanja na individuu, dok su grupe pojedinaca manje uočljive. Da su njegovi junaci, u velikoj meri, individualisti pokazuje i borba sopstva kroz koju prolazi Hari Morgan. Premda zna da

⁶⁶⁹ Hemingvejev *nada*-koncept može se dovesti u vezu s „bolešću sveta” (world sickness) Vilijama Džejmsa, kao i njegovom „obolelom dušom” (the sick soul) koja bi označila čoveka koji se predaje posebnoj vrsti očaja (Bluefarb 1971: 4).

⁶⁷⁰ Kratke priče „Putovanje preko granice” (“One Trip Across”) i „Povratak trgovca” (“The Tradesman’s Return”) čine prvih osam poglavlja romana *Imati i nemati*, te se ne obrađuju zasebno.

njegovi postupci ne zavise samo od njega i da su umnogome prouzrokovani spoljašnjim događajima, i premda se pretežno oslanja na svoju nepogrešivost, Hari „ne misli da će moći da uspe sam” (THHN: 74–75). Zbog toga što „ne oseća da ima izbor” (ibid., 104), Hari napušta luksuz dostojanstva i mržnje i „počinje da planira” (ibid., 111). On biva smrtno ranjen na jednom od svojih brojnih pohoda (ibid., 117), I, usred unutrašnjeg krvarenja, izusti rečenicu da „muškarac nema šanse sam” (ibid., 155),⁶⁷¹ implicirajući da mu je potrebna pomoć drugih čak i da bi preživeo. Dok pokušava da se sa svetom izbori metaforično i doslovno jednom rukom, Hari je romantična individua, tj. žrtva ideje sentimentalne samodovoljnosti, jer „prelazi iz individualnog emotivnog stanja podvojenosti ka stanju povezanosti s drugima” (Benson 1969a: 151). Zbog svih njegovih osobina, Hari se može smatrati i „pomalo šizofrenim” (Fantina 2005: 99).

Maskulinitet Harija Morgana pokazuje da pomirenje oprečnih principa unutar jednog muškarca može skliznuti u šizofrenu neodmerenost. Roman *Imati i nemati*, najočiglednije Hemingvejevo ispitivanje društveno-političke pozadine Velike depresije tridesetih godina XX veka, bavi se temama fragmentacije i prekinutosti sveta koji se urušava. Pošto se Hari Morgan, izraziti pojedinac, ispostavlja „nepripremljenim za nova vremena”, ovaj roman sugerise da „uspeh pojedinca zavisi od kolektivne aktivnosti” (Gurko 1968: 147–148). Hari Morgan je simbolično „impotentan srednjovekovni vitez koji je izgubio svoj mač, ili kauboj koji je ostao bez svog konja” (ibid., 149).⁶⁷² Harijeva priča se može smatrati studijom o propasti društva ili kulturnom sinegdohom – Hari je „osuđeni individualista koga pobeđuje društvena prisila” (Baker 1956: 211). Priče ostalih likova u romanu očigledno se nalaze u funkciji naglašavanja Harijeve muškosti. Brak Harija i Mari predstavlja „jedinu sredovečnu ljubavnu aferu Hemingvejeve proze” (Spilka 1995: 243), a Hari je redak Hemingvejev junak koji se „oseća dobro kada se vraća kući” (THHN: 44) i koji svoju ženu smatra posebnom (ibid., 82).⁶⁷³ Pošto Hari ne uspeva da preživi uz sve svoje normativno muške osobine, Mari „dobro zna kako je izgubiti takvog čoveka” (ibid., 179), dok se drugi supružnici svađaju, vređaju i nalaze alternativne muškarce i žene. Lik Harija pokazuje da Hemingvejev *pravi* muškarac ume

⁶⁷¹ U originalu: “No matter how a man alone ain’t got no bloody fucking chance”.

⁶⁷² Hari Morgan dobija ime po slavnom gusaru i kapetanu oružanog broda iz XVII veka Henriju (Henry, velški: Harii) Morganu, koji se proslavio na Karibima uglavnom pljačkajući španske naseobine.

⁶⁷³ U originalu: “You’re some old woman”.

da zadovolji svoju ženu, za razliku od drugih koji su, kako kaže Mari, „većinom mrtvi za života” (ibid., 180).

Svojevrsan nastavak tragičnog individualizma Hemingvej gradi kroz lik Santijaga iz novele *Starac i more*, koji se smatra „ponovno oživljenim i ostarelim Harijem Morganom” (Burhans 1960: 447). Poredeći Santijaga s likom Don Kihota, Serhio Bokaz (Sergio H. Bocaz) se pita „zar želju da se borimo protiv okrutnog sveta kad znamo da ćemo izgubiti ne možemo smatrati ludošću” (Bocaz 1971: 54). U Hemingvejevom delu prisutna je i *konradovska* tema „pobede u porazu” na koju nam ukazuje Džefri Mejers. Oprobavajući se u stoicizmu i testiranju sopstvenih snaga do krajnjih granica u ekstremnim situacijama, Hemingvejevi junaci „biju usamljene bitke u mraku” (Meyers 1990: 188). Inicijativa ili strah od pasivnosti čini jednu od ključnih osobina Hemingvejevih *pravih* muškaraca koja se u liku Santijaga pretvara u samu „romantizovanu sliku starosti” (Cooperman 1965: 220). Ovakvo romantizovano viđenje starosti upotpunjuje se (i narušava?) komentarima koje Hemingvej iznosi u *Portretu* Lilijan Ros kada kaže da bi „voleo da ne bude dosadni starac, već onaj koji će moći da vodi ljubav do svoje osamdeset i pete godine” (Ross 1961: 47). Hemingvejev *pravi* muškarac mora da pokaže svoju muškost tako što će je uvek iznova dokazivati pred sobom i drugima. Zrelja muškost koju Hemingvej sada predstavlja u liku Santijaga može se čitati i kontinuiranom „tenzijom između principa matadora i razapetog muškarca”, tj. specifičnim odnosom između velike snage koja se kontrolisano otpušta u trenutku izvršenja smrti s jedne, i trpljenja bola ili izdržljivosti sve do smrti s druge strane (Backman 1963: 201). Osvrtom na Hemingvejevu novelu *Starac i more*, Svetlana Velmar-Janković se pita da li se to naziva pesimizmom kada čovek pobedi, bar u trenutku, starost, prirodu i sebe (Velmar-Janković 1953: 6). Hemingvejevi *pravi* junaci uvek „odlaze predaleko” (OMS: 19; 84; 87)⁶⁷⁴ i testiraju sopstvene granice, ali i granice društva. Santijago postaje poslednji Hemingvejev *pravi* muškarac, iako muškarac revidirane muškosti, zbog čitavog niza osobina: poniznosti, vere, pravog ponosa, iskrenosti, odlučnosti, preciznosti, istrajnosti, nepriznavanja bola, bistrine uma i vizije, izrazite fizičke i moralne izdržljivosti. Santijago ohrabruje sebe „da umre kao muškarac” (ibid., 67), i to upravo čini poštujući Hemingvejev neuhvatljivi kod muškosti. Hemingvejev *pravi* muškarac bori se dok u njemu postoji i najmanji tračak

⁶⁷⁴ U originalu: “going out too far”.

snage koja se konačno ne ocenjuje po tome da li je muškarac preživeo, već *kako* je našao smrt.

Imajući u vidu da Hemingvejevi *pravi* muškarci nisu prikazani bez pukotina, možda bismo ih sve mogli podvesti pod grupu „odvažnih muškaraca golemog kapaciteta za strah” koji se pominju u priči „Smrti nema” (CSS: 472). Hemingvejevo delo, po svemu sudeći, podržava konstruktivističku izgradnju muškosti zato što pokazuje da su mogućnosti stvaranja *pravog* muškog entiteta mnoge, i zato što se dosledno fokusira na *kako*, a ne na *šta*. Način, želja ili unutrašnja potreba za ostvarenjem zamisli važnija je, u ma kom Hemingvejevom pojedinačnom proznom delu, od samog rezultata, zbog čega se Hemingvejevi junaci paradoksalno mogu nazivati *pravima* i posle pada, neuspeha, fizičkog osakaćenja ili osujećenja njihovog bića.

6.3 Jalova muškost i pasivni muškarci

U skladu s idejom da je muškost fluidna i nesigurna kategorija koja se mora uvek iznova potvrđivati, jalova muškost može se smatrati logičnim nastavkom ili dopunom *prave* muškosti. Hemingvejevim pasivnim junacima „stvari se dešavaju”, pre nego što stvari aktivno kontrolišu (Brooks 1953: 182), te u širem smislu čine naličje herojstva. Njihova pasivnost, međutim, nije prouzrokovana samo ratom. U Hemingvejevom delu „delanje je znak zdravlja i snage, a mirovanje početak propadanja i nadolaska smrti” (Gordić 2000: 200). Stih Vilijama Blejka nedvosmisleno pokazuje koncept pasivnosti u Hemingvejevom delu: „Ko ne dela kako žudi, samo pošast rađa” (Blake 2000: 198).⁶⁷⁵ Postoje mnoge forme pasivnosti Hemingvejevih junaka koje pokazuju da Hemingvej ispituje različite rodne manifestacije i na taj način odstupa od sopstvenog (u javnosti) uvreženog imidža *mačo* pisca koji prikazuje samo tzv. prave muške heroje, i predstavlja načine kojima se muškost konstruiše kao suštinski fluidna, trenutna i performativna odlika muškaraca.

⁶⁷⁵ U originalu: “He who desires but acts not, breeds pestilence” (“Proverbs of Hell”).

6.3.1 Pisci i stvaralačka nemoć

Osim što stavove u vezi s pisanjem iznosi bezmalo svuda u svojim delima,⁶⁷⁶ pismima i intervjuima, Ernest Hemingvej progovara o pisanju i kroz svoje junake-pisce. Robert Fleming posvećuje celu knjigu *Lice u ogledalu: Hemingvejevi pisci* (*The Face in the Mirror: Hemingway's Writers*, 1994) istraživanju „Hemingvejeve netipično modernističke sklonosti da problem figure pisca učini velikom temom” i tvrdi da se Hemingvej veštinom pisanja bavi na metaforičan način, kao i da „ništa ne bi bilo toliko netačno koliko nazvati ga antiintelektualnim ili primitivnim piscem” (Fleming 1996b: 1–2). Opšti zaključak pomenute studije jeste da „Hemingvej objektivizuje umetnikovu etičku dilemu kroz repetitivnu upotrebu lica u ogledalu ili pisaca s falinkom” (ibid., 11).

Ideja da su Hemingvejevi pisci njegovi *doppelgänger*s nije nova. Čini se, međutim, da paralele koje Hemingvej podvlači između sebe i svojih junaka dolaze iz njegovog sveprisutnog parališućeg straha da će postati jalov umetnik, straha koji dovodi do samosažaljenja, samokritike i samopravdanja. Čitav njegov život može se posmatrati u kontekstu smene perioda stvaralačke moći i sterilnosti.⁶⁷⁷ Delimo uverenje da je čin pisanja za Hemingveja oduvek predstavljao „pobedu nad simboličkom impotencijom” (Stoltzfus, prema Wagner-Martin 2007: 102). Hemingvej je profesiju pisca vezivao za pasivnost,⁶⁷⁸ što nam ne pokazuje samo njegova opsednutost pisanjem, već i njegov strah od feminizacije umetnosti s početka XX veka.⁶⁷⁹ Hemingvej, takođe, smatra da „briga uništava sposobnost pisanja” (Hemingway, prema Hemingway 1976: 114). Nesklad između aktivnog/maskulinog i pasivnog/femininog principa nije do samog kraja Hemingvejevog života razrešen. Hemingvej je posvetio život profesiji u čiju muškost je bez prestanka sumnjao.

⁶⁷⁶ *Smrt u podne, Zeleni bregovi Afrike, Pokretni praznik.*

⁶⁷⁷ Hemingvej u pismima ne skriva da je neretko bio žrtva stvaralačke nemoći: ističe kako oseća nezaustavljivu potrebu da piše, ali istovremeno i blokadu baš kao i njegovi junaci (SL: 450); ne može da piše dok mu se ne vrati Meri koja trenutno nije s njim (ibid., 589); kad ga prekinu u pisanju oseća se kao da ga je neko prekinuo u razvratu (ibid., 843); drago mu je što je prevazišao period depresije i kreativne nemoći posle negativne kritike Virdžinije Vulf (ibid., 265); ne može da piše posle smrti Čarlsa Skribnera (ibid., 749); posle očeve smrti radi do iznemoglosti – između šest i deset sati dnevno (ibid., 292).

⁶⁷⁸ Osim profesije pisca, Hemingvej i profesiju lekara vezuje za pasivnost, kao u priči „Gospod vam podario radost i veselje, gospodo” (“God Rest You Merry, Gentlemen”).

⁶⁷⁹ Sandra Gilbert i Suzan Gubar u trilogiji *Ničija zemlja* (*No Man's Land* – 1989, 1991, 1994) govore o anksioznim muškim modernistima koji su bili odlučni da sačine ekskluzivno mušku estetiku. Rodom modernizma i njegovom maskulinističkom perspektivom bavila su se mnoga kritička dela, naročito devedesetih godina XX veka. Njihov popis videti u Strychacz 2008a: 223.

Priča „Gospodin i gospođa Eliot” (“Mr. and Mrs. Elliot”) upadljivo ujedinjuje teme seksualne i kreativne nemoći. Hjubert (Hubert)⁶⁸⁰ i Kornelija (Cornelia) Eliot su bračni par koji putuje po svetu i „jako pokušava da dobije bebu”. Muž je pesnik koji je oduvek polagao na „čistotu uma i tela”, a isto zahtevao od svoje supruge (CSS: 123). Iako je Korneliju ta ideja svojevremeno često uzbuđivala, prva bračna noć ispostavlja se razočaravajućim iskustvom za oboje. Dug sterilni period, u kome Hjubert ne stvara nove pesme a Kornelija ne ostaje trudna, prekida se ulaskom Kornelijine prijateljice u njihov život, posle čega Hjubert pronalazi inspiraciju i počinje da piše, a Kornelija postaje srećna. Tradicionalna ideja braka u Hemingvejevom delu postaje *queer* novom preraspodelom muških i ženskih uloga jer Kornelija sada spava s prijateljicom na velikom srednjovekovnom krevetu u drugoj sobi, a Hjubert noću piše poeziju (ibid., 125). Kroz satiru društva po kome bi prokreativnost trebalo da predstavlja jedini razlog seksualne aktivnosti i transformacijom erotske igre u mukotrpan trud, Hemingvej „u ovoj pustoj zemlji izjednačava pisanje poezije s masturbacijom” (Comley and Scholes 1994: 86). U priči koja se temelji na strahovima od različitih vrsta nemoći, sopstvenih i tuđih,⁶⁸¹ Hemingvej izvitoperuje i samu perverznu želju. Imajući u vidu dihotomiju dobrih i loših seksualnih praksi, priču bismo mogli čitati „u kontekstu neuspeha tzv. dobrih seksualnih oblika ponašanja” (Tanimoto 2012: 90) u čije ime bračni par zapravo „izvodi čudnovate radnje” (ibid., 91).⁶⁸² Hemingvej, na taj način, ukazuje na ironiju moderne seksualnosti s obzirom na to da dobar seks postaje znak praznine, a heteroseksualnost gubi epitet normalnosti (ibid., 97). Nagoveštavajući da dobar seks u sebi sadrži klicu lošeg, Hjubertova umetnost paradoksalno nastaje iz perverzije – samo kada je sam sa svojom maštom i pošto je njegova žena iskusila lezbejsku ljubav. Iako počinje da stvara, Hjuberta ne možemo držati pesnikom i *čistim* muškarcem, već impotentnim čovekom povređene muškosti. Priču „Gospodin i gospođa Eliot” trebalo bi dovesti u vezu s Hemingvejevim razmišljanjem o ulozi pisca, kao i njegovim konceptom „pisanja kao kompenzacije muškosti” upravo zbog toga što Hjubert „postaje produktivniji pesnik baš kada se njegovi seksualni neuspesi u braku intenziviraju” (Fleming 1996b: 23). Sterilnost u braku postaje metafora za kreativnu nemoć, a

⁶⁸⁰ Nensi R. Komli i Robert Skouls upozoravaju na Hemingvejevo namerno okretanje Hjubertovih i sopstvenih inicijala – **H**jubert **E**liot i **E**rnst **H**emingvej – kojim ukazuje na različitost njegove ličnosti od Hjubertove (Comley and Scholes 1994: 84).

⁶⁸¹ Problemi u braku T. S. Eliota.

⁶⁸² Fetišizam, masturbacija, onanija i mogućnost homoseksualnosti (Tanimoto 2012: 95).

Hjubertovo pisanje literarna masturbacija (ibid., 25). Hemingvej i u ovoj priči s početka svog stvaralaštva tematizuje vezu između umetničkog stvaranja i maskuline heteroseksualnosti i otkriva opsednutost postizanjem umetničke i seksualne celovitosti.

U Hemingvejevoj kratkoj priči „Velika reka sa dva srca” pojavljuje se pisac jake želje da ispriča prošlost. Sličnost između Nikovog i Hemingvejevog odnosa prema pisanju ogleda se u Nikovom mišljenju da je pisanje, u izvesnom smislu, borba s vremenom s obzirom na to da bi „trebalo da traje sve dok je ljudi” (OW: 6). Mada svestan činjenice da pričanje o nečemu dobrom to nešto upropaštava i da je čitanje prošlosti problematično, „Nik zna da iskustvo mora pretvoriti u fikciju kako bi ga učinio besmrtnim” (Lamb 1991: 169). Očiglednim poređenjem veština pecanja i pisanja, Nik razume da velika umešnost dolazi posle discipline i talenta, kao i da se uz malo sreće postižu zavidni rezultati (ibid., 173).⁶⁸³ Ukoliko je riba koju Nik lovi metafora za uspešne priče, pastrmka koja se ne da lako uhvatiti mogla bi da predstavlja „tekstualizaciju traume rata ili njegovog detinjstva o čemu još uvek nije spreman da piše” (ibid., 179). Ova priča mogla bi biti parabola o pisanju. Debra Modelmog uočava da Nik predstavlja „posebnu vrstu Hemingvejeve maske” jer je granica između života i fikcije upravo tu, smišljeno, u velikoj meri narušena (Modelmog 1988: 593–594). Zanimljiva je njena opaska da Hemingvej ima običaj da u svoju prozu „prokrijumčari svoje iskustvo” (ibid., 602).⁶⁸⁴ U neskladu s idejom da Nikov strah da zagazi u močvaru predstavlja Nikov susret sa strašnim i mračnim ženskim *drugim*, priča „Velika reka sa dva srca” mogla bi se zasnivati na premisi Nikove pasivnosti i ustručavanja da piše kako zauvek ne bi ovekovečio sopstveno sećanje na rat ili žene. Hemingvej ovu priču završava Nikovim osećanjem da bi pecanje u močvari bila „tragična avantura” i odlukom da se vrati u kamp (CSS: 180) – trenutno mesto neizmerne sreće koju nije voljan da napusti zarad teškog posla *ispisivanja* sebe.

Kroz lik Ričarda Gordona iz romana *Imati i nemati* Hemingvej uvodi temu odgovornosti pisca. Ričardov dijalog sa njegovom suprugom pokazuje kako on doslovno posmatra ljude kao društvene fenomene koje koristi zarad svog pisanja i kako

⁶⁸³ Hemingvej je u velikoj meri bio frustriran nemogućnošću da artikulise svoju inspiraciju Sezanom, a njegovo delo obeleženo „konstipacijom” pričama koje čekaju da se ispišu” (Lamb 1991: 176–177; kurziv A. Ž. K.).

⁶⁸⁴ Debra Modelmog se načelno ne slaže s interpretacijom Filipa Janga koji u mnogim Hemingvejevim bezimenim pripovedačima vidi upravo Nika (Modelmog 1988: 600), kao ni Džozef Flora zato što „Hemingvej jeste običavao da koristi bezimene naratore” (Flora 1993: 75).

smatra da valja otkrivati i iskustva koja nisu isključivo vezana za sopstvenu (buržoasku – A. Ž. K.) klasu (THHN: 98). Njegova veza s bogatom i lepom Helen Bredli (Helene Bradley) mu, u izvesnom smislu, omogućava dopunu iskustva koja mu je potrebna, ali mu istovremeno daje oznaku sebičnog pisca koji gubi osnovne ljudske vrednosti, kao što je toplina muža zbog koje bi se njegova žena osećala zadovoljnom i seksualno zadovoljenom (ibid., 130).⁶⁸⁵ Čitaoci postaju svedoci Ričardovog odsustva empatije prema ženinom gubitku vere u ljubav kada njeno lice dok plače posmatra kao zgodan objekat za svoje pisanje (ibid., 131–133). Ričard se više puta posmatra u ogledalu i tamo nalazi „čudno lice” (ibid., 136; 145). Ričardovo neprestano razmišljanje o svom pisanju oglašuje se o Hemingvejev stav da pisac nužno mora da napravi predah od sopstvenog pisanja kako bi dozvolio podsvesti da radi. Ričard Gordon piše neverovatnom brzinom čime još više postaje negativni pandan Hemingvejevom idealnom piscu. Robert Fleming nam s pravom ukazuje na činjenicu da je Ričard groteskna parodija svega što bi pisac trebalo da predstavlja jer svoje pisanje pretvara u perversiju, a biološku decu zamenjuje knjigama (Fleming 1996b: 74–75). Oslanjajući se na Hemingvejeve kriterijume dobrog pisca, Ričardova jalovost u braku mogla bi se uporediti s njegovom lažnom kreativnom aktivnošću. Posle fizičkog obračuna s profesorom s kojim njegova supruga posle svih njegovih prevara zasniva odnos, Ričard se onesvešćuje na ulici koja simbolično označava njegov (njihov?) život jer nosi naziv „put prepun trzavica” (THHN: 152).⁶⁸⁶

Uz analizu intelektualne i emotivne paralize, Hemingvej negativnu sliku pisca produbljuje i temama pišćeve društvene neangažovanosti, kao na primer u priči „Leptir i tenk” (“The Butterfly and the Tank”) kada pisac sve vreme razmišlja kako bi scene kojima prisustvuje, pa i slike nasilja i ubijanja, iskoristio kasnije za svoje stvaralaštvo. Hemingvejeva ironija i humor dolaze do izražaja kada menadžer kafea (u kojem se pomenuti događaji odigravaju) insistira na pišćevoj ulozi ispisivanja iskustva, i, po njegovom mišljenju, čistoj literaturi i veoma elegantnom naslovu „Leptir i tenk” kojim se kontrastira ljudska vedrina pijančenja u društvu s ozbiljnošću rata (CSS: 435). Hemingvejeva proza vrvi od muških likova koji su po profesiji pisci, ali koji ne provode vreme pišući, kroz koje Hemingvej pokazuje svoju ambivalentnost prema ulozi

⁶⁸⁵ Njegova žena mu se s najvećim gađenjem obrati sa „Ti piscu” (THHN: 130).

⁶⁸⁶ U originalu: *The Rocky Road*.

pasivnog pisca koji stoji po strani i posmatra ratne i druge događaje, sam neuključen u njih ukoliko za trenutak zanemarimo voajersku aktivnost. Hemingvejevi pisci često samo razmišljaju o tome kako bi jednog dana mogli napisati priču i zasnovati je na sopstvenom iskustvu čime bi se njihovo iskustvo posmatranja pretvorilo u iskustvo učestvovanja.⁶⁸⁷

Protagonista Hemingvejeve kratke priče „Snegovi Kilimandžara” jeste pisac Hari (Harry) koji pati od gangrene noge i doslovno čeka da umre predajući se alkoholu, sećanjima na prošli život i razmišljanjima o situaciji u kojoj se trenutno nalazi. Dok okrivljuje svoju suprugu – bogatu kučku, koja mu, kao i sve prethodne, udovoljava – ili samu smrt za sopstvenu pasivnost u pisanju, Hari shvata da više nema nade da će ikada ponovo pisati. On čak ne želi ni da pokuša da se fizički pomeri jer je upao u stanje duboke ironije i potpune predaje. Količina njegove kreativne jalovosti ne bi se mogla sa sigurnošću izmeriti imajući u vidu brojna životna iskustva koja je mogao pretočiti u knjige, a nije. Harijeva jalovost se pojačava Hemingvejevim naizmeničnim opisima njegovih blokova sećanja na sopstveni život (Pariz dvadesetih godina XX veka, svade s prethodnim ljubavnicama, grčko-turski rat, kockanje, detinjstvo, pecanje, razne groteskne slike) i razmirica sa svojom suprugom. Hari počinje da plače u trenutku kada sebe potpuno ogoli i prizna da postoji barem dvadeset priča koje je mogao da ispriča a nije zbog izdaje sopstvenog talenta, lenjosti i predrasuda (ibid., 53). Smatrao je da će na neki način ipak uspeti da „skine salo sa sopstvene duše”, ali pred smrt sebe vidi „ispunjenim trulom poezijom” (ibid., 43). Hari razume da je prodao vitalnost (ibid., 44–45) i dospeo u stanje moralne i kreativne truleži koja je predstavljena neprijatnim gangrenoznim mirisom njegove noge. Robert Fleming kaže da priča kroz Harijev žal za neispričanim pričama govori o književnoj besmrtnosti (Fleming 1996b: 78). Iako je oduvek osećao da je njegova *dužnost* da piše (CSS: 49), Hari ne uspeva da iskustva pretoči u pisanu reč. A, kako sam kaže, sve bi moglo da stane samo u jedan pasus kada bi smogao snage da ispiše svoje iskustvo „kako valja” (ibid., 50). Harijeva spoljašnja i unutrašnja gangrena mogla bi se opisati slikovitom sintagmom „duševno samoubistvo” (Baker 1956: 187), kojeg je sam junak svestan čak i kada nehumanim rečima okrivljuje ženu za umrtvljenost sopstvenih sposobnosti, vrhunsku stvaralačku nemoć i potpuno

⁶⁸⁷ Hjubert („Gospodin i gospođa Eliot”), Nik („Velika reka sa dva srca”), Hari („Snegovi Kilimandžara”), Filip („Uzmi psa vodiča”), Rodžer (*Ostrva u struji*).

odsustvo volje za životom. Na temelju Sartrove „loše vere” kojoj se predajemo kada skrivamo istinu od sebe ili ne preuzimamo odgovornost za izbore koje pravimo, „Hari se ne može smatrati autentičnom osobom zato što ne živi u harmoniji sa samim sobom” (Stoltzfus 2005: 218–220). Hari beži od sebe, postaje samodestruktivni pisac koji se parazitski hrani duševnom truleži i lažima, sve dok mu se smrt nije spustila na glavu, zauzela mesto na njegovim grudima i tu se šćućurila:

Još malo mu se približila i sada nije mogao da joj se obrati, a kada je videla da on ne može da govori, prišla je još bliže, i onda je on pokušao da je otera bez reči, ali je ona sada već bila celom težinom na njegovim grudima, i dok je tako čučala, a on nije mogao ni da se pomeri, ni da izusti reč, čuo je ženu kako govori: „Bvana sad spava. Veoma pažljivo podignite krevet i unesite ga u šator.”

(CSS: 54)⁶⁸⁸

Hemingvejev roman *Ostrva u struji* prikazuje *doppelgänger* umetnika – slikara Tomasa Hadsona i pisca Rodžera Dejvisa. Pošto smo u jednom od prethodnih potpoglavlja ukazali na Hadsonovu umetničku narcisoidnost i apsolutnu posvećenost likovnom stvaralaštvu, pozabavićemo se likom Rodžera, „mračnom Hemingvejevom stranom u koju se plašio da se pretvori” (Baker, prema Fleming 1996a: 134).⁶⁸⁹ Dok se Hadson potpuno predaje profesiji i sinove posmatra u kontekstu upotrebljivosti za sopstvenu umetnost, Rodžer postaje otelotvorenje opasnosti dominacije stvarnosti nad fikcijom u životu pisca. Iz Hadsonovog ugla, Rodžerov jedini talenat je da bude veran drugima, te se pominju njegova raznovrsna iskustva sa ženama i vreme kada su one ostavljale njega ili on ostavljao njih (IIS: 100). Hadson duboko veruje da je Rodžer zloupotrebio svoj stvaralački talenat, ali ga istovremeno bodri da pronađe novu snagu u sebi i iskoristi ono što je „otupeo, izopačio ili obezvredio” (ibid., 103). Rodžer je jedino u stanju da se uključi u život, svoj i tuđ, uz pomoć alkohola, zaboravljajući na obećanje

⁶⁸⁸ U originalu: “It moved up closer to him still and now he could not speak to it, and when it saw he could not speak it came a little closer, and now he tried to send it away without speaking, but it moved in on him so its weight was all upon his chest, and while it crouched there and he could not move, or speak, he heard the woman say, ‘Bwana is asleep now. Take the cot up very gently and carry it into the tent’.”

⁶⁸⁹ Karlos Bejker smatra da Tomas Hadson predstavlja idealizovanu sliku Ernesta Hemingveja. Sledeći tzv. Narcisov princip Hemingvejeva dela predstavljaju skrivene autobiografije jer imaju mnogo sličnosti sa samim autorom, ali uvek uz površinske izmene – primera radi, Hadson je slikar, a ne pisac (Baker, prema Fleming 1996b: 107). Ričard Fantina upozorava da je Tomas Hadson ultramaskulina figura kojom Hemingvej prikazuje nelagodu u vezi sa svrsishodnošću umetnika i uverenje da je umetnost zapravo nemuževna i ženska (Fantina 2005: 159).

koje je sebi dao da će ponovo da piše. Hadsonov najstariji sin Tom primećuje mnogo nedoslednosti u romanu na kome Rodžer trenutno radi i prijateljski mu ukazuje na važnost koncentracije pri pisanju (ibid., 167). U paradoksalnom neskladu s Hemingvejevom idejom o važnosti prerade iskustva u fikciju, Rodžer je uronjen u život, ali iz njega umetnost ne izlazi. Zanimljivo je uočiti kontrast između Rodžerove tzv. geografske terapije (ibid., 102), jer misli da će promenom mesta boravka uspeti da pobegne od trenutnih ljubavno-seksualnih problema, i svojevrsnog „lečenja mirovanjem” kome su se podvrgavale žene u XIX veku kako bi ostale zatočene normativima društva, a o kome govori Šarlot Perkins Gilman u „Žutom tapetu” (“The Yellow Wallpaper,” 1892).⁶⁹⁰ S obzirom na to da ni Hadson ni Rodžer ne uspevaju da uspostave ravnotežu između stvarnog života i (još stvarnije?) umetnosti, možda bi ovo posthumno objavljeno Hemingvejevo delo trebalo pročitati kao parodiju koja se humorno osvrće na neke od stereotipa koji o umetniku postoje, a koji su se svakako uvrežili oko tada već kultne ličnosti Ernesta Hemingveja, kao što su ozbiljno pisanje pod dejstvom alkohola ili otuđenost umetnika od sveta o kojem piše, a najpre od svoje porodice. Uzevši sve u obzir, Rodžer Dejvis predstavlja sliku pasivnog umetnika koji ne stvara iako bi za svoje stvaranje mogao koristiti iskustva sa ženama ili brojne fizičke obračune s muškarcima u kojima je učestvovao. Njegova svesna odluka da piše bolje (ibid., 76) ⁶⁹¹ nije dovoljna jer se pasivno razmišljanje o umetnosti, sledeći *hemingvejevski* kod aktivne muškosti, mora pretvoriti u delanje.

Dejvid iz romana *Rajski vrt* može se smatrati Hemingvejevim portretom umetnika kao muža i sina. Ovaj junak sebe prevashodno definiše kroz pisanje, a ne kroz brak s Ketrin, tj. priču medenog meseca. Njegov maskulini kontranarativ zapravo predstavlja „pisanje oca” (Fleming 1996b: 151), isključivo muški tekst kojem žene nemaju pristup, a u kome prepričava afričku priču kada je kao osmogodišnji dečak lovio slona s ocem i očevim prijateljem. Dejvid se zaključava u sobu na samom kraju hotela kako bi mogao nesmetano da piše i ne bude izložen ženskom uticaju. Zaključana soba postaje simbol samoizolacije pisca. Robert Fleming usmerava našu pažnju na

⁶⁹⁰ Sandra Gilbert i Suzan Gubar analiziraju čest motiv ženske zatočenosti i bekstva u delima književnica XIX veka koja su bila definisana patrijarhalnim poretom. Iako žensku figuru tu odlikuje velika želja da izađe na otvoreni prostor vlastitog autoriteta, daleko od tzv. specijalista za nerve, nametnute nervne ispljenosti, bolesti i nelagode (dis-ease), ona sve više ulazi u ono što svet naziva ludilom (Gilbert i Gubar 1997: 162–163). Džon Stjuart Mil takođe objašnjava kako se tzv. preosetljivošću nerava žena opravdava njihova nepodobnost za određene političke i druge dužnosti u društvu (Mil 2008a: 112).

⁶⁹¹ U originalu: “I’m not going to fight and I’m going to be some good and quit writing junk”.

Hemingvejevu opsesiju samim činom pisanja, temom svojevolumnog izopštenja pisca iz sveta kome u stvari pripada, kao i na piščevu sklonost ka voajerizmu (Fleming 1996a: 144–145). Dejvid postaje jedan od onih junaka-pisaca kojima se Hemingvej služi kako bi označio velika iskušenja kroz koja pisac prolazi: piščeva okrutnost pri potčinjavanju pravog umetničkom životu; nehumana samoizolovanost i neosetljivost za druge; kompulzivna želja za pisanjem; perverzija življenja u književnoj fikciji; umetnička i seksualna moć; usamljenost pisca; umetnička paraliza i inspiracija.

Hemingvej potvrđuje koncepciju Sandre Gilbert i Suzan Gubar o maskulinističkom diskursu pisanja po kome su žene koje su se odvažile da pišu postale *čudovišta* imajući u vidu da maskulinizuje samo pisanje, zabranjuje junakinjama da uđu u kreativni raj ili, pak, prikazuje kako su žene junaka posebno štetne za piščeve stvaralačke sposobnosti. U trenutku kada Dejvidova žena Ketrin spaljuje njegove priče ili kada uvek iznova ima poguban uticaj na njegovu umetničku snagu, ona postaje ženska *nakaza*. Da je i samog Hemingveja mučila ovakva podela rodni uloga, međutim, pokazuje jedan od Dejvidovih unutrašnjih monologa, posle provedene noći s Ketrin na samom početku njihove ljubavne sreće, kada on razmišlja kako je „pisanje nevažno u poređenju s iskrenim osećanjem ljubavi prema ženi” (GOE: 13), iako ovo njegovo stanje uma uskoro biva narušeno kada odluči da pokaže šta je njegova glavna priča, kada odbacuje prisustvo žene kao svojevrsan upad u *muško* pisanje i odlazi u sobu koja je ništa drugo do „mesto otklona od seksualnog i socijalnog angažmana” (Burwell 1993: 204). Prestanak medenog meseca opravdava „paradigmu motiva očinstva literarnog teksta” (ibid., 208). Hemingvej, takođe, koristi Dejvida kao glasnogovornika sopstvenih pogleda na pisanje kada Dejvid objašnjava da priča počinje bez ikakvih problema kada je spremna da se ispiše, dok bi pisac trebalo da je ostavi do narednog dana kada bi počinjao sve iz početka, prethodno obnovljene potrebe za pisanjem (GOE: 93), ili kada kaže da ukoliko se priča ne završi, „ništa ne vredi ni pet para” (ibid., 108). Pošto Ketrin veruje da Dejvid intenzivno oseća svoju maskulinu priču, ona ljutito kaže: „To je knjiga zbog koje ćeš umreti i zbog koje si morao da budeš potpuno uništen” (ibid., 112). Jasno je onda da Dejvid pripada nizu Hemingvejevih junaka-pisaca koji za sopstvenu kreativnu pasivnost ili jalovost okrivljuju žene.

Mada potpuno izbacuje Ketrin iz svoje maskuline priče, Dejvid ponovnu stvaralačku snagu paradoksalno pronalazi uz pomoć druge žene Marite. To, međutim,

ne znači da pisanje u Hemingvejevom delu isključuje žene niti da Marita ima funkciju tipično servilne *idealne* junakinje. En Patnam kaže da „Dejvid koristi feminino samo kako bi kreirao androgini narativ medenog meseca, ali i kako bi obezbedio potrebnu kreativnu snagu za svoju afričku priču” (Putnam 2002: 129). Iako možda Hemingvej ne dozvoljava svest o dvostrukom glasu modernizma koji pretpostavlja i žensko kontrastiranje, on Dejvidovu kreativnost ponovno omogućuje kroz lik žene, mada znatno drugačije od Ketrin. Potrebno je ukazati i na tzv. androgine rizike koje Ketrin na sebe preuzima izmišljajući razne opasne (prevashodno seksualne) igre, a na koje nam skreće pažnju E. L. Doktorov (Edgar Lawrence Doctorow) i ističe da Hemingvej ovim romanom „pokazuje smelost da krene novim putem” (Doctorow, prema Spilka 1987: 50). Iako ne smatramo da Hemingvej tek ovim romanom kreće put tematskih inovacija, za šta nam može poslužiti priča „Posle letovanja na moru”, slažemo se da Hemingvej ovim romanom i Dejvidovim likom „duboko ulazi u unutrašnji svet žene i njene patnje” (Spilka 1987: 52), bilo za kakav kraj romana bi se Hemingvej konačno odlučio. Ne deleći stav Marka Spilke da je „Marita istovremeno muškarac i žena koji su Dejvidu potrebni zarad njegovih androginih radnji” (ibid., 54), podržavamo uverenje da roman *Rajski vrt* „ispituje destruktivnu moć pisca” (Fleming 1996b: 138), a koja je, između ostalog, predstavljena razasutim slikama u ogledalu. Posle mnogih androginih eksperimenata Dejvid uporno posmatra svoj odraz u kupatilskom ogledalu u potpunoj neverici nad onim šta je učinio, a njegov osećaj stvarnog (muškog?) identiteta postaje razbijen sopstvenim pogledima (GOE: 84). Dejvid se dosledno posmatra u ogledalu kao da tamo pokušava da pronađe znakove unutrašnje izvitoperenosti i moralne truleži, ali ne uočava nikakvu spoljašnju transformaciju. Hemingvej ne koristi lice u ogledalu kao „objektivizaciju umetnikove etičke dileme” (Fleming 1996b: 11) samo u ovom delu. Ogledalo kao simbol koji se kod njega ponavlja ne može uvek precizno da reflektuje unutrašnja osećanja junaka, ali može da obezbedi refleksiju realnosti koja je često okrutnija od slike koju o sebi protagonisti kreiraju. Ketrin se gleda u ogledalu tokom čitavog romana i na taj način udvostručuje značaj Dejvidovog samoposmatranja. Ona kritički gleda sebe dok je sama (GOE: 48), veruje da joj je potrebno veliko ogledalo i u baru u kome s Dejvidom provodi vreme (ibid., 102), posle nezajažljivog poriva da vodi ljubav s Maritom manično traži nekakav izraz u ogledalu, ali ga ne nalazi (ibid., 115). Opsesija Hemingvejevih junaka i junakinja idejom reflektovane slike neće im dozvoliti

da gledaju jedno drugo i tamo pronađu fizičku ili psihološku promenu. S obzirom na to da „gledati emocije nikako nije isto što i biti aktivno u njih uključen” (Fleming 1996b: 144), Hemingvejevi muški junaci-pisci su pasivizirani ili samopasivizirani.

Žrtva samoposmatranja u ogledalu postaje i Fil, pisac iz priče „Posle letovanja na moru” koja se poigrava normativnim društvenim idejama i homoseksualnost povezuje s izdajom. Pošto ga prođe tipično muški bes kad saznaje pravi razlog njenog odlaska, Fil smatra da bi ona trebalo da mu ispriča svoje iskustvo pošto mu se vrati. Čak i promenjenog glasa pošto je zamolio da ode, Fil se više ne oseća istim čovekom. Drugaćijeg sebe vidi najpre u čaši pića koju drži, da bi još jednom potvrdio novostvorenu sliku o sebi u velikom ogledalu bara. Iako barmen na njemu ne uočava nikakvu spoljašnju promenu, Fil posumnja da se porok i perverzija daju primetiti i na površini njegovog bića (CSS: 304–305).⁶⁹² Zanimljivo je kako se Hemingvej oslanja na ideju duševnog izopačenja koji oseća lik Dorijana Greja iz romana *Slika Dorijana Greja* (*The Picture of Dorian Gray*, 1891) Oskara Vajlda, homoseksualnog pisca čije se „lenje, umišljene razuzdanosti” (samo na površini? – A. Z. K.) gnušao (DIA: 176). Robert Fleming ukazuje na važnu činjenicu da se, zapravo, ne radi o tome da Hemingvejevi junaci ne prepoznaju sebe u ogledalu, već da sebe pogrešno tumače (Fleming, prema Nolan Jr. 2001: 62).⁶⁹³ Filova želja da svoje ljubavno-seksualno iskustvo iskoristi kao kreativni impuls za svoje stvaranje može se smatrati nehumanom (ibid., 63). Tema priče bi, uzevši sve u obzir, mogla da bude dilema da se životno iskustvo iskoristi u umetničke svrhe, s nagoveštajem da je uloga muškarca kao ljubavnika sekundarna u odnosu na njegovu ulogu pisca. Hemingvej, između ostalog, kazuje da se umetnička i lična savest često ne poklapaju. Hemingvej je voleo da kaže da je „važno da pisac prigrli sve ono što ga povređuje kako bi uopšte mogao ozbiljno da piše” (Hemingway, prema Hotchner 2008: 85). U priči „Posle letovanja na moru”, Fil nije pisac koji svoju patnju ili promenu sam inicira, već pasivno čeka da se njegovo pisanje ostvari i to tek uz pomoć ženskog iskustva.

⁶⁹² Fil pogrešno citira deo iz *Eseja o čoveku* (*Essay on Man*, 1733–34) Aleksandra Poupa koji u originalu glasi: “Vice is a monster of so frightful mien / As to be hated needs but to be seen; / Yet seen too oft, familiar with her face, / We first endure, then pity, then embrace.” Detaljnije o značenjskim implikacijama ovog pasusa za razumevanje priče videti Bennett 1991.

⁶⁹³ Čarls Nolan Mlađi kaže da Hemingvejova kritika često govori o mogućem Filovom preobražaju seksualne opredeljenosti (Nolan Jr. 2001: 63). Liza Tajler nalazi da Fil sebe asocira s homoseksualcima jer gubi ogledalo koje je do tada njegova devojka predstavljala (Tyler 2002: 77–78).

Hemingvejeva manje poznata priča „Uzmi psa vodiča” (“Get Seeing-Eyed Dog”) tematizuje doslovno slepilo junaka-pisca kako bi govorila o „metaforičnom slepilu pisca i njegovoj samovoljnoj izolaciji u društvu” (Fleming 1996b: 146).⁶⁹⁴ Posle nemilog događaja koji mu oduzima vid, pisac Filip i njegova žena dolaze na Torčelo (Torcello), venecijansko ostrvo u Italiji, kako bi on ponovo pronašao svoju inspiraciju, a ona ga nežno negovala i podsticala njegove stvaralačke sposobnosti. Mada bi trebalo da piše bolje nego što je ikad mogao, Filip oseća da neće biti u stanju da proizvede dela osim ukoliko ženu ne pošalje na kraći put (CSS: 489). Iako nedvosmisleno obuzet grižom savesti da svojim prisustvom sputava slobodu mlade žene, Filip, takođe, oseća sebičnu želju – da mu ona pošto se vrati ispriča o novim iskustvima (ibid., 490), a on od njih napravi dela. Paralela s Filom iz priče „Posle letovanja na moru” više je nego očigledna. Hemingvejevi junaci se mogu osloboditi svoje stvaralačke nemoći samo uz pomoć žena. A možda ni tad.

Postoji i mnogo drugih junaka u Hemingvejevom delu koji su pisci. Kroz lik Džejka Barnsa, seksualno povređenog muškarca iz romana *Sunce se ponovo rađa*, Hemingvej pokazuje kako, uprkos sopstvenoj feminizaciji, snagu za stvaranje, kao i umetničku istinu i literarni smisao može pronaći samo poseban tip umetnika – *hemingvejevski* umetnik. Džejk predstavlja „surogat autora” upravo povredom maskulinog autoriteta i paradoksalnim stavom istovremene inferiornosti i superiornosti. Hemingvej Džejkovim dostojanstvom pokazuje da je „feminizacija univerzalno stanje muškarca” (Onderdonk 2006: 66–67). Džejkov status pisca se dodatno kontrastira (ili samo naglašava?) Bilovim osećanjem kreativne nedostatnosti, tj. sramote, u odnosu na *mušku* i *pravu* umetnost matadora Pedra Romera (SAR: 153), ili s kreativnom nemoći Roberta Kona koja naročito nastupa pošto upozna Bret (ibid., 33; 43).

Kroz lik gospodina Frejzera u priči „Kockar, kaluđerica i radio” (“The Gambler, the Nun, and the Radio”) Hemingvej postavlja pitanje pasivnosti umetnika koji prema životu zauzima stav sterilnog posmatrača pre nego aktivnog učesnika u događajima (CSS: 367). Pričom „Očevi i sinovi” Hemingvej ukazuje na podeljenu odgovornost umetnika koji ima obavezu da katarzično piše o svojim iskustvima, ali je istovremeno i muškarac koji preživljava samoubistvo oca. Svojevrсна terapija junaka Nika kojom bi

⁶⁹⁴ Posle povrede oka koju mu nanosi sin Bambi, Hemingvej sve više počinje da se pita kako bi pisao da je slep (SL: 269–270).

se oslobodio potisnutih emocija ne odvija se ni uz pomoć njegovog pisanja ni pročišćujućeg razgovora sa sopstvenim sinom. Na temelju Hemingvejeve ideje da najbolje pisanje proističe iz davanja emocije (DIA: 68), Nik se može smatrati impotentnim umetnikom. Enrike, pisac iz priče „Dojava”, oseća se krivim što mu je posao da „poseduje želju za posmatranjem ljudi koji se nalaze u emotivnom konfliktu” (CSS: 426). Ideje izložene u „Banalnoj priči” (“Banal Story”) tiču se pisanja o životu a da se pritom iskustva o kojima se piše ne prožive. Hemingvej ovde „tematizuje potencijalnu perversiju uloge pisca koji ne piše iz proživljenog iskustva” (Fleming 1996b: 29) u kontrastu s matadorom koji je „u areni mogao uvek da izvede ono što oni mogu ponekad”, mada sada i sam paradoksalno umire od upale pluća (CSS: 275). Hemingvej se, između ostalog, bavi „motivom umetnika-savršenog muškarca”, imajući u vidu njegovu opterećenost temama pisanja i ulogama pisca (Fleming 1996b: 166).

Hemingvej uočava pukotine u savršenstvu ili celovitosti pisanja uprkos povremenoj idealizaciji književnog zanata. Premda bez mane u svetlu njegove *hemingvejske* romantizacije, pisac u Hemingvejevom delu postaje pasivan putem seksualne ili kreativne nemoći, fizičke rane zadobijene u ratu, prostitucije talenta zarad novca, moralne degradacije i svakog drugog vida neautentičnog ponašanja.⁶⁹⁵ Podižući važnost uloge pisca na kolektivni nivo, Hemingvej govori o strahu da tuđa pasivnost ne *zatruli* druge (FWBT: 288; kurziv A. Ž. K.).⁶⁹⁶ Po Hemingveju, osim što pisac mora da obavezu pisanja ispuni prema sebi, on mora da postane kadar da sagleda posledice svog ponašanja na društvo čiji je deo.

6.3.2 Muškarci koji misle i/ili brinu

Hemingvejevi junaci pasivizuju sebe putem razmišljanja i/ili brige. Uz uverenje da je Ernest Hemingvej antiintelektualni pisac, postoji i predrasuda da je Hemingvejev fiktivni svet izričito delatni, kao i da u njemu nema „težine mišljenja” (Gurko 1968: 232). Sasvim suprotno, Hemingvej o nekim temama razmišlja do opsesivnosti, ali čini se da smatra da razmišljanje mora biti podređeno iskustvenom proživljavanju. Lajonel Triling naglašava da je za Hemingveja um „vrsta kastrirajućeg noža koji ljude lišava

⁶⁹⁵ Aludiramo na Sartra i njegovo shvatanje neautentičnih izbora.

⁶⁹⁶ U originalu: “Pablo has rotted us here with inaction”.

hrabrosti i ljubavi čineći ih razumnim, tj. lažnim” (Trilling 2008b: 533). Hemingvej i njegovi junaci kao da primoravaju sebe da ne misle, vodeći se društveno prihvaćenom „sumnjom u samo razmišljanje” (Rotundo 1993: 224). Polazimo od pretpostavke da je Hemingvej morao biti svestan društvenokulturnih konstrukcija muškosti koje stigmatizuju i feminizuju refleksivnog muškarca. Uz tradicionalno *mušku* emotivnu samouzdržanost, *hemingvejevskog* junaka odlikuje i naročita vrsta unutrašnje uznemirenosti koja se pretvara u sumnju i razmišljanje.⁶⁹⁷ Razmišljanje ili briga se u Hemingvejevom delu može dovesti u vezu s motivom podeljene svesti. Hemingvejevi junaci skloni su preispitivanju sebe i stvarnosti kojom su okruženi, što može biti znak njihove rasparčanosti u smislu istovremenog pripadanja različitim uverenjima. Pokušaćemo da istražimo njihove suicidalne misli, grižu savesti i Hemingvejev *nada*-koncept u svetlu ogoljenog ljudskog straha od noćne more života. Kada se Hemingvej gadi sopstvenog kukanja i negodovanja, nazivajući sebe „gundalom, svecem i mučenikom” (MF: 41), on potvrđuje stav da, u životu i delu, valja misliti, ali performativno izvesti svoj čin razmišljanja tako da niko ne posumnja da uopšte razmišljate. Hemingvejevim junacima nije dozvoljeno da misle ili brinu ukoliko nameravaju da zadrže društveno prihvaćenu, normativnu muškost. Hemingvej različitim junacima pripisuje identičnu misao da „samo naivčine brinu”, što je još jedan primer Hemingvejeve tzv. unutrašnje intertekstualnosti.⁶⁹⁸ Hemingvej doslovno kaže da „briga uništava sposobnost pisanja” (Hemingway, prema Plimpton 1985: 124), kao i da je „potpuno beskorisna jer nikome ne pomaže” (SL: 590). Na pitanje kako se uči da ne

⁶⁹⁷ Baveći se uticajem pogleda Ludviga Vitgenštajna na Hemingvejevo delo, Ronald Berman upozorava da, mada Hemingvej i sam učestvuje u proizvodnji mita koji ga drži antiintelektualnim piscem koji je u stanju da stvara samo izuzetno delatne junake, postoji puno nagoveštaja u njegovim delima koji bi podržali upravo suprotnu ideju. Hemingvejeva proza ukazuje na važnost posmatranja, kao i veze gledanja i razmišljanja. Razlika koju Vitgenštajn pravi između osećanja s jedne, i načina ili mogućnosti izražavanja osećanja s druge strane, pruža Hemingveju novi konceptualni vokabular kojim preispituje sam proces razmišljanja. Sasvim suprotno preovlađujućoj predstavi o Hemingvejevom antiintelektualizmu, Ronald Berman naglašava njegov autoritet misli i činjenicu da Hemingvejevo delo obiluje „razmišljanjima o razmišljanju”, tj. o procesu, vrednosti i svrsi razmišljanja (Berman 2005: 58–59). Ukoliko Hemingvej i odbacuje razmišljanje, to nipošto ne znači da time odbacuje i samu misao (ibid., 66). Reči *misli* i *znati* su u Hemingvejevom delu varljive (ibid., 60), te bi trebalo dobro razmisliti pre nego Hemingveja proglasimo „glupim volom”. Naročita vrsta posmatranja (the authority of seeing and watching) podjednako je skopčana s idejom mišljenja kod Vitgenštajna i Hemingveja. Ne uspeti videti u vezi je s razmišljanjem i razumevanjem stvari (ibid., 63–64). Neka od dela koja Berman analizira jesu: kratke priče „Vojnikov dom”, „Ubice” (“The Killers”), „Nepobeđeni”, roman *Sunce se ponovo rađa*, i delo *Smrt u podne*.

⁶⁹⁸ Ova ideja se u različitim Hemingvejevim delima javlja na sličan način: “Only suckers worry” (THHN: 164); “Don’t worry. You mustn’t worry” (FWBT: 169); “Only suckers worry” (IIS: 43); “Only suckers worry about saving their souls” (Hemingway, prema Ross 1961: 48).

brine o stvarima, Hemingvej odgovara „tako što ne misli o tome ili počne da razmišlja o nečemu drugom” (OW: 42).⁶⁹⁹

U Hemingvejevoj tradicionalnoj kritici obično tumačen kao *hemingvejevski* junak koji svoju muškost potvrđuje površnim vezama s različitim junakinjama pre nego upoznaje Ketrin, ali i kao muškarac zbog koga ona mora da izgubi život, Frederik Henri iz romana *Zbogom oružje* u tolikoj meri razmišlja da se čak uočava da „zvuči kao žena” (Baker 2009: 65). Pripisivanjem tolike količine razmišljanja jednom junaku Hemingvej stvara konfuziju u vezi s normativno prihvaćenim muškim i ženskim ulogama u društvu. Narušavanjem muško-ženskog binarizma Hemingvej izaziva nelagodu u čitaocu jer Henri u romanu iznova gubi *pravu* muškost samo da bi je opet potvrdio. Robujući ideji da bi žena trebalo da pažljivo obavesti muškarca o trudnoći jer zbog nje muškarac ostaje bez dečачke slobode, kada i sama ostane trudna Ketrin moli Henrija da ne brine i da će sve biti u redu, da će se ona pobrinuti za sve i da je dete sasvim prirodna stvar (FTA: 124). Ističući da se i dalje oseća *jedno* s njim, Ketrin pokazuje da se plaši u kojoj će meri ova (biološka?) promena uticati na njihov odnos. Vest o budućem roditeljstvu u ljubavnicama pokreće lavinu razmišljanja o hrabrosti, a Henri naredne noći oseća izrazitu mučninu (ibid., 128). Posle iscrpnog razgovora s Henrijem o njegovom odnosu s Ketrin, Rinaldi se oseća kao „zmija razuma” koja ne voli kada Henri od njega napravi „italijanskog mislioca” (ibid., 153). Rinaldi se umori od prekomernog razmišljanja, dok Henri smatra da ovaj ima „predivan čist um” (ibid., 154). Henri se posle razgovora sa sveštenikom u vezi s ratom (koji ne pokazuje znake da će se uskoro završiti) oseća depresivnim, pa zato „odlučuje da o stvarima ni ne razmišlja” (ibid., 161). To, naravno, ne ume. Pri velikom povlačenju vojske pre nego dezertira, Henri razmišlja kako je rat nehumano mesto za device-kurve, koje su verovatno, pritom, još i religiozne (ibid., 175).

Pošto i zvanično nije više vojnik, Henri potpuno sam, u bekstvu, razmišlja o mnogim stvarima, a i o samom razmišljanju. Razmišljajući kako telo ranjenog muškarca postaje vlasništvo doktora jer prestaje da bude njegovo, a jedino što mu ostaje je glava,

⁶⁹⁹ Dž. Dž. Benson pominje (posve neodredivu – A. Ž. K.) prigušenu paniku u Hemingvejevim delima, (Benson 1969a: 131) koju bismo mogli objasniti stihovima Roberta Frosta iz pesme „Pusta mesta” (“Desert Places”): “And lonely as it is, that loneliness / Will be more lonely ere it will be less – / A blanker whiteness of benighted snow / With no expression, nothing to express. // They cannot scare me with their empty spaces / Between stars – on stars where no human race is. / I have it in me so much nearer home / To scare myself with my own desert places” (Frost 2001: 296; kurziv A. Ž. K.).

ali ne kako bi njome razmišljao već se samo sećao, a i to samo u određenoj meri, Henri otvara važno pitanje pripadnosti sopstvenom telu i umu. On razmišlja kako voli nekoga ko nije blizu njega, razmišlja o odgovornosti prema budućem životu jer nema osiguranje, razmišlja kako će ljudi možda proglasiti da se utopio ili da je mrtav iz nekog drugog razloga, razmišlja o Rinaldiju koji ima sifilis. Posle *ženskog*, rasplnutog razmišljanja koje ne može da zaustavi Henri uverava sebe da nije stvoren da razmišlja, već da jede, pije i spava s Ketrin (ibid., 205–206). To što Hemingvejevi junaci odlučuju da ne misle ili brinu ne oslobađa ih procesa razmišljanja, a time ni feminizacije ili pasivizacije njihovih rodničkih identiteta. U trenucima kada se najviše plaši za sopstveni život i život Ketrin, Henri se umori od razmišljanja o ratu i njegovim posledicama, ili se opire razmišljanju (ibid., 223–224). Izraz koji bi se mogao podjednako primeniti i na druge Hemingvejeve junake, ne samo Frederika Henrija, jeste „trud da se ne misli” (ibid., 228), jer oni uvek svesno pokušavaju da ne misle, ali se taj njihov napor izjalovi. Henrijeva pasivizacija razmišljanjem se uvećava kroz čitav roman da bi dostigla vrhunac u trenucima kada se Ketrin porađa i kada on razmišlja da je možda bolje da nije unutra s njom i sažaljeva Ketrin jer smatra da je njen bol cena koju žene plaćaju kada vole muškarca, kao i da je to „kraj zamke”, a dete samo proizvod ljubavi (ibid., 283). Pošto saznaje da je dobio mrtvorodenu bebu-dečaka, Henri razmišlja o neizbežnosti smrti:

To si i uradio. Umro si. Nisi znao o čemu se radi. I nikad nisi imao vremena da shvatiš. Ubacili su te u igru, upoznali s pravilima i, prvi put kada su te uhvatili izvan baze, oni su te ubili. Ili su te ubili tek onako, kao Ajma. Ili ti dali sifilis, kao Rinaldiju. Na kraju te ubiju. Računaj na to. Ostani tu i ubiće te.

(ibid., 289)⁷⁰⁰

U Henriju sve nestaje kada shvati da će i Ketrin izvesno umreti, pa ne može i ne ume da razmišlja, već se samo očajnički moli Bogu za njen spas (ibid., 291). Doktor na porođaju ostaje bez reči kada Henrija obavesti o smrti Ketrin, a Henri misli da nema šta

⁷⁰⁰ U originalu: “That was what you did. You died. You did not know what it was all about. You never had time to learn. They threw you in and told you the rules and the first time they caught you off base they killed you. Or they killed you gratuitously like Aymo. Or gave you the syphilis like Rinaldi. But they killed you in the end. You could count on that. Stay around and they would kill you”.

da se kaže, kao i da ne želi da govori o tome (ibid., 293). Gotovo da nas Hemingvej uverava da je smrt jedina prava tema književnosti. A kako o njoj govoriti?

Uprkos Hemingvejevim tekstovima, Leo Gurko kaže da u Hemingvejevom delu ima malo razmišljanja i objašnjava da Hemingvej tek s romanom *Za kim zvono zvoni* junaku daje moć razmišljanja (Gurko 1952: 372). Iz nešto drugačijeg ugla, Mark Spilka uočava da se ovim romanom Hemingvej priklanja tradiciji romana toka svesti kojoj pripadaju Džojls, Fokner ili Virdžinija Vulf, a najviše time što se čitaoci nalaze unutar uma glavnog junaka Roberta Džordana (Spilka 1995: 255; 253). Već na samom početku romana *Za kim zvono zvoni* Robert ne želi da zna više nego što mu je potrebno kako bi mogao da obavi vojničku dužnost i zadatak koji mu je poveren, a rado se seća ideje svog nadređenog da briga samo otežava stvari i da je zapravo istorodna strahu (FWBT: 9; 11). U potpunoj korelaciji s Hemingvejevim drugim junacima koji prekomerno misle, Robert razmišlja o svakoj osobi koju upoznaje i pokušava da uđe u suštinu njihovih vidljivih osobina. *Mozgajući* o Pablu, Robert Džordan dolazi do zaključka kako veseli ljudi nose besmrtnost sa sobom dok su još živi. On, međutim, naglo prekida tok misli i bodri sebe da on nije mislilac, već raznosac mostova (ibid., 19). Posle razmišljanja o dužnosti, Robert ponovo primorava sebe da prestane da brine i skrene misli na nešto drugo (ibid., 47). Izuzetno prijateljsko ponašanje stranaca prema njemu u novoj sredini ga prisiljava na intenzivno razmišljanje o defetizmu i pobeđivanju u ratu, jer „niko ne poseduje naš um”, dok istovremeno shvata da će sve priče koje sluša moći da iskoristi kao materijal za pisanje (ibid., 142). Posle ponovnog uveravanja sebe da ne treba da brine jer „samo naivčine brinu”, Robert još intenzivnije razmišlja o odgovornosti i izvršavanju naređenja bez preispitivanja (ibid., 169). Kroz unutrašnji monolog Roberta Džordana, toliko dugačak da ga je suvislo navoditi u celini ili delovima, Hemingvej pokreće nezaustavljivu lavinu razmišljanja o najrazličitijim temama: ljubavi prema bližnjima, ratu, političkom fanatizmu, nevinosti i razvratu, Mariji kao o devojci koju će oženiti, razlici između španskih i američkih žena, svojoj budućoj knjizi, sreći i ljubavi, vremenu i trajanju, intenzitetu upravo proživljenih iskustava, sadašnjosti i prošlosti (ibid., 170–177). Zanimljivo je da Robert Džordan, u duhu feminističkih promišljanja, počinje da razmišlja čak i o tome da se posveti istraživanju žena posle rata i možda baš krene od analize Pilar (ibid., 183), izuzetno maskuline žene.

Posle svih unutarnjih previranja, ovaj junak kaže da je „njegov um privremeno obustavljen dok ne dobiju rat” (ibid., 254),⁷⁰¹ čime ukazuje na sopstvenu posvećenost cilju, ali i nagoveštava zavisnost uma od spoljašnjih faktora. Okolnosti iz čoveka izvlače raznorodne misli, kao što pismo koje dobija od svoje biološke sestre, tamo kod kuće, pokreće drugi po redu najduži niz Robertovih misli o nužnosti ubijanja, veri u ljubav u materijalističkom svetu, slobodi, potrazi za srećom i njenom ostvarenju (ibid., 314–315). Robert je opsednut očevim nasleđem i očevim kukavičkim samoubistvom, „očevom slabošću koja mu je uvek na pameti” (Gurko 1968: 123). Razmišljanja o smrti neizostavan su deo ratne književnosti, a ovaj Hemingvejev junak jedan je od onih koji prekomerno razmišljaju o blizini smrti i intenziviranju, ne samo čulnog, iskustva u kontekstu rata (ibid., 369). U još jednom dugačkom monologu Robert Džordan takođe razmišlja o politici, fašistima i komunistima, hrabrosti, jednostavnom životu bez rata, izdaji, okrutnosti, pravičnosti, čovekovoj suštini, uvek se iznova uveravajući da nema potrebe da brine (ibid., 382–387). U duhu mislioca ili filozofa, Robert Džordan razmišlja da li čovek u životu može da usvoji samo određenu količinu znanja, kao i da li je sam postao čovek tananih čula upravo zbog kratkoće vremena kojom u ratu raspolaže (ibid., 397). Kada se njegova dužnost da raznese most približi, Robert zna da će mu razmišljanje o Mariji biti samo smetnja (ibid., 411). Kako se ratno puškaranje pojačava, on razmišlja o usamljenosti i potrebi za bliskim dodirima (ibid., 450–451) i oseća uzbuđenje koje mu pokreće nove misli koje, ponovo, pokušava da zaustavi (ibid., 455). Čitav bi se kraj romana *Za kim zvono zvoni* mogao citirati kao primer razmišljanja junaka o smrti.

Imajući u vidu da je smrt jedno od ključnih pitanja Hemingvejeve proze, odnos Hemingvejevih junaka prema smrti određuje njihovo osećanje sopstvenog maskuliniteta. Dilema Roberta Džordana da „nećemo valjda da ga pogrešno razumemo ukoliko kukavički izvrši samoubistvo kao njegov otac jer nije dobar u podnošenju bola” (ibid., 488) može biti znak naprsle muškosti Hemingvejevog junaka. Pisac Rodžer iz priče „Čudna zemlja” neprestano razmišlja o prošlosti, bivšim ženama, sinovima, protraćenom vremenu, sadašnjoj sreći s mladom devojkom i ljubomori zbog njenih kreativnih impulsa, sopstvenoj stvaralačkoj nemoći, usamljenosti, dužnosti prema bližnjima, ožiljcima koji ostaju posle velikih nesreća. Pošto zapada u stanje jake

⁷⁰¹ U originalu: “My mind is in suspension until we win the war”.

potištenosti koje ga naginje da misli kako je samo „ranije sve bilo moguće” (CSS: 610), Rodžer ne uspeva da se unutrašnjih monologa oslobodi i počinje otvoreno da razgovara sa svojom savešću, ubeđujući sebe da će u jednom trenutku ipak početi da piše (ibid., 621).

Mada ne odustaju od ideje da je razmišljanje samo za naivčine, Hemingvejevi junaci razmišljaju mnogo više nego što bi trebalo ukoliko žele da po pravilima koda tipično muške verbalne mučaljivosti ostanu *pravi* muškarci. Njihova prekomerna razmišljanja o različitim temama pokazuju da je Hemingvej bio opsednut tumačenjem života i smrti, kao i samog razmišljanja. Iz neumoljivog straha da se ne pretvore u pasivne i nedovoljne muškarce Hemingvejevi junaci paradoksalno razmišljaju o dubokim posledicama razmišljanja ili brige na njihovo osećanje muškosti u tolikoj meri da bi se po definiciji histerije Džulijet Mičel mogli nazvati histericima. Ukoliko je takođe uvid Pitera Švengera da za muškarca razmišljati o svom maskulinitetu znači biti manji muškarac tačan, Hemingvejevi junaci su pasivizirani ženskošću koju nose u sebi, definisani prosutom željom, kao što je njihov autor prevashodno u svojim pismima.

6.3.3 Seksualna pasivnost

Do potpune ili delimične seksualne onesposobljenosti Hemingvejevog junaka dolazi uglavnom usled jednog od dva faktora pasivizacije muškarca – rane koju Hemingvejev junak zadobija u ratu utiče na njegovu seksualnu performativnost,⁷⁰² ili junakinje postaju seksualno dominantne u odnosu s junacima, najčešće muževima. Ovaj odeljak bavi se različitim načinima dominacije junakinja u Hemingvejevim delima, kao što su autoritet u govoru, uvođenje ili nametanje seksualnih eksperimenata i seksualna objektivizacija muškarca.

Pabla, muža maskuline junakinje Pilar u romanu *Za kim zvono zvoni*, Robert Spiler (Robert E. Spiller) naziva slabićem iako njegova analiza ne ispituje teme roda u Hemingvejevom delu (Spiller 1955: 206). Pablova podređenost ženi uspostavlja se već na samom početku romana kada je Pilar predstavljena kao autoritativna ženska figura koja se prema mužu ponaša s nipodaštavanjem. Iako se u osnovi Pablovih političkih uverenja nalazi „važnost očuvanja sigurnosti ljudi”, Pilar njegovo mišljenje naziva

⁷⁰² Videti: 6.5.3.

kukavičlukom (FWBT: 57), dok i ostali junaci romana (Anselmo) odlučuju da nastave rat „bez te kukavice” (ibid., 55). U sceni u kojoj Pilar simbolično drži varjaču kao da je palica i izvikuje da *ona* komanduje, odigrava se prava borba muškog i ženskog autoriteta, u kojoj Pablo popušta i dozvoljava joj verbalnu pobjedu, a Robert Džordan primećuje da Pilar ipak ne ostvaruje potpunu dominaciju nad Pablom i ne vidi da je Pablo naročito uznemiren zbog ovakvog njenog ponašanja (ibid., 59–60). Hemingvej na ovaj način unosi sumnju u autoritet žene koji je prethodno uspostavio, žene koja se i veličinom tela razlikuje od njegovih sićušnih i lepih junakinja. Pilar u razgovoru s Robertom Džordanom otkriva kako je „sa svojim mužem završila jer je bio neko pre nego je postao obična pijanica”. Prepričavajući intimne detalje sinoćnjeg seksualnog iskustva s Pablom, Pilar ističe kako je Pablo, sada samo ruina od čoveka, plakao na tako ružan način „kao da u njemu živi neka životinja zbog koje podrhtava”. Dok se Pablo plaši smrti, Pilar mu poručuje da „u krevetu nema mesta za njegov strah”. Njena maskulina figura, međutim, ponovo biva umanjena opaskom Roberta Džordana da nju nadvladava izvesna tuga uprkos odlučnosti koju nepobitno poseduje (ibid., 95). Pošto prepriča mnoga iskustva s matadorima-kukavicama koja je doživela, Pilar postaje ženska figura čija je funkcija, između ostalog, da podrije muški autoritet, pa čak i u kontekstu tipično muškog ratnog homosocijalnog prostora. Sukobljavajući Pablov strah sopstvenoj neustrašivosti i seksualnoj radoznalosti, Pilar pokazuje da nisu svi muški junaci u Hemingvejevom delu heroji i *pravi* muškarci. O gubitku Pablove muškosti Pilar iznova progovara kada ističe da joj se više sviđao kada je bio „svirep”, nego sad kada je „obična pijanica čiji se organi tope u alkoholu”. Pošto Pablo priznaje da bi voleo da može da promeni prošlost i oživi sve ljude koje je ubio, Pilar s gađenjem konstatuje da od njenog muža više nije ostala „ni trunka muškosti od koje bi se mogla napraviti bolesna mačka” (ibid., 217). Mada roman ostavlja prostora da se barem posumnja u istinitost svih reči ove Hemingvejeve junakinje, Pilar pasivizira svog muža verbalnom jačinom i autoritetom u govoru dostojnog jednog silnog tradicionalno patrijarhalnog muškarca.

Analiza seksualne dominacije junakinja u Hemingvejevom delu može početi analizom priče „Gospodin i gospođa Eliot” koja tematizuje mušku seksualnu impotenciju i ranjivost muškosti uopšte. Osim što je već infantilizovan svojim nadimkom Hjubi (Hubie), Hjubert Eliot je dodatno pasiviziran sopstvenim izborom

čistog i doličnog života zbog koga su njegove bivše devojke gubile interesovanje (CSS: 123). Iako kaže da je u početku to što se za nju čuvao seksualno uzbuđivalo, Kornelija Eliot prve bračne noći biva razočarana izvođenjem svog „dragog dečaka” (ibid., 124). Zbog prisutne subverzije tradicionalno i stereotipno prihvaćenih ideja o dobrim i lošim seksualnim praksama, ova priča zamagľuje granice između perverzije i zdravog oblika seksualnog života. Ovde se plodnost bračnog para dovodi u pitanje jer Hjubert i Kornelija nisu u stanju da naprave bebu, već postaju „žrtve fetišizma, masturbacije i onanije” (Tanimoto 2012: 95). Hemingvej pokazuje ne samo da je građanski brak *queer* institucija, već takođe sugerise da je izbor lezbejske ljubavi za ženu možda jedino rešenje, slažući se tako sa stavom Simon de Bovoar da je jedan od načina da se prevaziđe ženska erotska pasivnost odbacivanje muškarca biranjem lezbejske ljubavi. Hjubert uspeva da povрати svoju stvaralačku moć i u posebnoj sobi piše pesme tek pošto izgubi muškost i veliki bračni krevet (CSS: 125). Hemingvej pokazuje da sreća koju njegovi junaci i junakinje osećaju zbog novouspostavljenog ljubavno-seksualno-kreativnog aranžmana dolazi samo uz gubitak normativne muškosti i muževnosti, i ukazuje na činjenicu da društvene norme ne mogu biti više od obmane ili mita u koji ljudi moraju da veruju.

Pasivna pozicija muškarca u seksualnom odnosu junaka i junakinje u Hemingvejevom delu uvek je „sigurni znak feminizacije muškarca” (Vernon 2002: 41). Ketrin u romanu *Zbogom oružje* poseduje veštinu koja je tipično muška jer, u izvesnom smislu, Frederiku Henriju vraća zdravu muževnost negujući i zadovoljavajući ga. Ketrin, međutim, ne doprinosi Henrijevoj seksualnoj pasivnosti samo kroz povremenu seksualnu dominaciju nad njim. Posle čina vođenja ljubavi, od koga se Henri „oseća bolje nego ikada u životu”, Ketrin odlazi iz njegove bolničke sobe i kaže da „ne želi više ništa da mu radi” (FTA: 85). Ona se žestoko podsmeva načinu na koji Henri drži veslo (ibid., 243), što, ukoliko veslo tumačimo falusnim simbolom, ukazuje na Henrijevu pasivizaciju, feminizaciju ili infantilizaciju. Zbog sve izraženijih majčinskih odlika, Henri gubi status odrasle muške osobe koji je aktivan, delatan i dominantan. Ketrin ima moć da utiša Henrijevu uznemirenost čak i kada samo leže jedno pored drugog i nežno se dodiruju (ibid., 103). Da se ona svesno poigrava svojom majčinskom ulogom može se videti kada insistira da se ne uda za Henrija dok izgleda „kao neka

starija gospođa” (ibid., 261).⁷⁰³ Već pasiviziran ratom, njenom seksualnom dominacijom, manipulativnim tehnikama uopšte, a konačno i njenom smrću, Henri je zavistan od Ketrin.

Pobornici normativnog muškog ideala – koji pretpostavlja moć, čast, smelost, hrabrost, emotivnu i verbalnu suzdržanost, viteštvo, samokontrolu i heteroseksualnost – ne prihvataju činjenicu da je muškost koju oni konstruišu samo performativno dostignuće. Ukoliko biti čestit i moralan znači ponašati se u skladu s vladajućim društvenim diskursom, Hemingvejev roman *Preko reke i u šumu* podriva stabilna viktorijanska uverenja o rodu i pokazuje da postoje ozbiljne pukotine u maskulinom rodnom identitetu. Kada govori o ovom romanu, Hemingvejeva tradicionalna kritika se obično fokusira na zamagljene granice između Hemingvejevog života i fikcije, temu nemoralnosti starijeg muškarca koji vodi ljubav sa od sebe mnogo mlađom ženom s kojom nije u braku, ili pak izraženo samožaljenje i egoizam glavnog junaka, pukovnika Ričarda Kantvela, koji je samo bolestan muškarac nesposoban da voli (Rosenfeld, prema Meyers 2005a: 300). Načelno se ne slažući s ovakvim uvidima, pokušaćemo da pokažemo da Hemingvej ovim romanom preispituje neke od duboko ukorenjenih kulturnih pretpostavki, među kojima i čvrst muški i ženski rodni identitet.

Društvene promene na početku XX veka dovode do ponovnog uspostavljanja seksualne hijerarhije među polovima i doprinose konceptu iluzornog i nestabilnog rodnog identiteta. Ričard Kantvel pokazuje mnoge znake gubitka hegemonije muškosti – on je ranjeni vojni veteran koji povremeno dozvoljava svojoj devojci da seksualno dominira u njihovom odnosu, pokazuje suvišnu emociju tipičnu za histerične žene, previše razmišlja, i, konačno, lebdi između osećanja sramote i ponosa. Ričard Fantina, u ovom smislu, definiše tok Hemingvejeve revizionističke kritike kada kaže da Hemingvejevo delo prikazuje dvostruku muškost koja istovremeno počiva na tradicionalno maskulinim stoičkim vrednostima, ali i mazohističkoj kontrastrani (Fantina 2005: 9). Smatrajući da je „mazohizam sam po sebi fluidan koncept koji možda samo maskira mušku dominaciju pod velom potčinjenosti, bespomoćnosti ili viktimizacije” (ibid., 41), Hemingvej istovremeno žudi za falusnom uzurpacijom žena I plaši je se (ibid., 35). Iako se oglašuje o patrijarhalne vrednosti, Hemingvej zadržava razliku između društvenog domena i domena spavaće sobe (ibid., 35–37). Koliko god

⁷⁰³ U originalu: “I’m not going to be married in this splendid matronly state”.

da pričaju seksualnoj muškosti, „Hemingvejevi fetiši, tj. simbolične slike ili zamene za ženski falus, ispostavljaju se opasnim za društveni maskulinitet” (Fantina 2003: 103). Subverzivni potencijal Hemingvejevog dela leži u činjenici da ono kreira dominantne junakinje koje stoje na suprotnoj strani od viktorijanskih *kućnih anđela*. U romanu *Preko reke i u šumu* Ričard Kantvel dozvoljava Renati da nametne sopstvene seksualne želje. Ona, tokom čitavog romana, određuje koju će hranu njih dvoje poručiti u restoranu, o čemu će razgovarati, kojim aktivnostima ili seksualnim pozicijama će se prepustiti. Jedan od dijaloga između Ričarda i Renate pokazuje na koji se način muške i ženske uloge u Hemingvejevom delu mogu transformisati iz transgresivnih u tradicionalne i obrnuto:

„O moraćeš da mi ih ispričaš kasnije.”

„*Moraću?*” reče pukovnik s okrutnošću i odlučnošću koje su se videle u njegovim čudnim očima toliko jasno, kao kada poluzatvorena topovska cev na tenku skreće prema vama.

„Da li si to to rekla *moraćeš*, Kćeri?”

„Rekla sam. Ali nisam tako mislila. Ili, ako sam pogrešila, izvinjavam se. Htela sam da kažem, da li bi, molim te, hteo da mi ispričaš još neke istinite anegdote kasnije? I da mi objasniš stvari koje ne razumem?”

„Možeš da koristiš *moraćeš* ako želiš, Kćeri. Nek ide život.”

(ARIT: 101–102)⁷⁰⁴

Osećajući da postoji nesklad između onoga šta oseća i šta bi trebalo da oseća po *zakonu* normativne muškosti, Ričard dozvoljava svojoj „poslednjoj i pravo i jedinoj ljubavi” da ga nadvlada, mada samo u domenu spavaće sobe. Hemingvejevi junaci često podležu tenziji i rastrzanosti zbog svojih oprečnih emocija. Ričard Fantina s pravom primećuje da „pukovnik Kantvel svoje seksualno zadovoljstvo potčinjava Renatinom” (Fantina 2005: 60) i ne zahteva reciprocitet (ibid., 31), što se može videti u sceni kada on samo asistira, ili je pak samo fizički prisutan „u jedinoj misteriji u koju veruje osim u hrabrost čoveka” (ARIT: 108). Ukoliko, međutim, stvari pogledamo očima Kejt Milet da se

⁷⁰⁴ U originalu:

‘Oh you are going to have to tell them to me later.’

‘*Have to?*’ the Colonel said and the cruelty and resolution showed in his strange eyes as clearly as when the hooded muzzle of the gun of a tank swings towards you.

‘Did you say *have to*, Daughter?’

‘I said it. But I did not mean it in that way. Or, if I did wrong, I am sorry. I meant will you please tell me more true episodes later? And explain me the things I do not understand?’

‘You can use *have to* if you want, Daughter. The hell with it.’

književna mizoginija, između ostalog, ogleda u predstavljanju mazohizma muškarca kao „suštinskog igranja ženske uloge, tj. žrtve” (Millet 2000: 44), ili u korišćenju viteških koncepata u svrhu prikrivanja mržnje prema ženama (ibid., 37), Ričard Kantvel svojim ponašanjem samo doprinosi jačanju patrijarhata obojenog mizoginijom.

Premda nije prvo Hemingvejevo delo koje se bavi konstrukcijama muškosti i ženskosti, niti temama lezbejske ljubavi i bračnim prevarama, roman *Rajski vrt* i dalje je jedna od glavnih tema današnjih istraživanja Hemingvejeve proze.⁷⁰⁵ Feminizacija glavnog muškog junaka prikazana je kroz skraćivanje i farbanje kose, ili usmeravanje muške seksualne želje od strane junakinje. Ne uvek voljan da odmah prihvati seksualne igre svoje žene Ketrin, Dejvid se ipak pokorava njenim željama i predlozima. *Rajski vrt* prikazuje „sodomiju žene nad muškarcem koju romanopisci retko prikazuju” (Fantina 2003: 97). Hemingvejeva konstrukcija središnje ženske junakinje kao seksualno dominantne žene narušava tradicionalnu binarnu podelu polova i rodova, „ukoliko naposljetku ne obezbeđuje alternative patrijarhalnoj dominaciji” (ibid., 100). Koristeći se fetišima kose i rase, roman prikazuje falusnu ženu koja penetrira muško telo (ibid., 103).⁷⁰⁶ Oslanjajući se na moć diskursa normativne muškosti Dejvid, međutim, nije spreman da javno pokaže ovako oslabljen identitet, što pokazuje njegovo neodobranje odavanja tajne seksualnih igara s Ketrin pred drugima. Zbog toga što jedan njegov prijatelj saznaje od Ketrin da je na sebe preuzela ulogu dečaka u seksualnom odnosu sa svojim mužem, Dejvid gotovo prestaje da diše (od homofobije?) i oseća kao da su mu „grudi okovane gvozdenom šipkom” (GOE: 67). On nije rad da poništi opoziciju privatnog i javnog domena jer se plaši da bi tako naneo štetu svojoj hegemoniji i doveo do potpunog gubitka sopstvenog muškog identiteta. Njegova pasivnost i zavisnost od žena istovremeno otkrivaju njegov ambivalentan stav prema seksualnosti. Dejvid je „žrtva manipulacije žena koje su mu očajnički potrebne i s kojima se potajno identifikuje” (Spilka 1995: 299). Pisanje je jedini način na koji Dejvid može da pruži otpor, ali ovog puta s Maritom. Pokazujući da posle perioda Dejvidove seksualne pasivnosti i svrgavanja njegovog patrijarhalnog maskuliniteta dolazi doba ponovo rođenog patrijarhata u kome Dejvid iznova uspostavlja muški delatni princip,

⁷⁰⁵ Videti: Eby 2014, Strong 2008 ili PRILOG V.

⁷⁰⁶ Ričard Fantina ukazuje na, za Hemingveja nekarakterističan, opis fizičkog bola koji Dejvid trpi zbog Ketrin, tj. njegovu svojevolsjnu feminizaciju (Fantina 2005: 118–119).

Hemingvej govori da autentični ili hegemoni maskulinitet ne postoji, već samo performativna, teatralna muškost.⁷⁰⁷

Ukoliko se podrži dominantna feministička struja po kojoj je patrijarhat zavera muškaraca konstruisana isključivo da bi se žene držale u potčinjenom položaju, i po kojoj su tekstovi muških pisaca oruđe kojim se oni koriste za stereotipno negativno prikazivanje ženkog principa, Hemingvejevi tekstovi, po definiciji stvari, ne mogu da pruže nadu da će se patrijarhat pretvoriti u bilo kakvo drugačije društveno uređenje. Ukoliko, s druge strane, dozvolimo mogućnost da je seksualna pasivnost Hemingvejevih junaka iskreno prikazana, Hemingvejeva dela postaju prostor za izjednačenje statusa muškaraca i žena, ali i za neograničenu performativnost muških i ženskih rodni identiteta.

6.3.4 Oni koji ostaju po strani: marginalizacija junaka

Vodeće društvene strukture stvaraju antitipove koji im ne pripadaju pod izgovorom normalnosti kao standarda prihvatljivog načina života. Antitip predstavlja „naličje društvene norme” koje se dosledno konstruiše (Mosse 1996: 56). Različite teorijske kritičke perspektive postavljaju pitanje u kojoj se meri govor marginalizovane grupe može čuti. Uz sliku normativne muškosti u Hemingvejevom delu može se uočiti i njeno marginalizovano naličje jer Hemingvejevo stvaralaštvo u velikoj meri deli junake u dve grupe: *pripadnike* i *autsajdere*, tj. one koji pripadaju određenoj grupi ili kategoriji, i one koji ostaju po strani (Colvert 1955: 381).⁷⁰⁸

Hemingvejeve marginalizovane grupe ovde shvatamo četvorostruko. Prvo, u Hemingvejevom delu postoje junaci koji nisu uklopljeni u društvene šablone, tj. koji se smatraju nenormalnim ili negativnim kategorijama društva u skladu s razlikom koju Frojd pravi između prestupnika i heroja.⁷⁰⁹ Drugu grupu Hemingvejevih izopštenih likova čine junaci koji nose izvesnu vrstu neuklopljenosti unutar sebe, a koju smatramo

⁷⁰⁷ Rodna realnost se formira kroz održavanje društvenih performansi (Butler 2004: 901), a muškost ne može biti više od performativnog tropa (Strychacz 2008b: 72).

⁷⁰⁸ Engl. termini za označavanje onih koji ostaju po strani su: *outsiders*, *countertypes*, *outcasts*, *the belong-nots*. *Pripadnici* i *autsajderi* nazivaju se i „onima koji su uvedeni u članstvo” (the initiate) i „onima koji to nisu” (the uninitiate), tj. svesnima i nesvesnima, disciplinovanima i nedisciplinovanima (Warren 2009: 32).

⁷⁰⁹ Prognanik ili zločinac je „svako nedovoljno savitljiv da potisne svoje nagone”, a heroj je „neko ko društvenim položajem ili neverovatnim sposobnostima uspe da se nametne društvu” (Freud 2002: 90).

vidom tragičke krivice jer junak prolazi kroz teškoće sopstvenom zaslugom.⁷¹⁰ Treća grupa Hemingvejevih junaka koji ostaju po strani može se formirati na osnovu kriterijuma rase neuklopljenosti koju u Hemingvejevom delu uglavnom čine Jevreji, Indijanci ili crnci, tj. pripadnici nebele muškosti. Pri stvaranju antitipa na osnovu rase društvo se priklanja njegovoj medikalizaciji, tj. procesu kojim se antitip dosledno konstruiše ružnim, prljavim ili zaraznim, ili se feminizuje, odnosno izjednačava sa ženom kao *drugom*. Iako uočava Hemingvejevu sklonost ka sporadičnim rasnim klevetama, Leo Gurko Hemingveja ne smatra antisemitom (Gurko 1968: 77). Na temelju ideje da je potrebno razlikovati stavove fikcionalnih junaka od stavova njihovog autora, Toni Morison ne misli da je Hemingvej bio rasista, kao i da bi ga bilo „nepravедno optužiti za ideje koje podržavaju njegovi junaci” (Morrison, prema Lamb 1996: 476–478). Podržavajući nužnost sagledavanja Hemingvejevog dela iz novog ugla, kao i ne zatvarajući oči pred temama koje jeste u njima otvorio, Ejmi Strong naglašava da danas revizionistička kritika „ne samo da mora da revidira razumevanje Hemingveja i u njegovom delu prikazanog heteroseksualnog maskuliniteta, već i razumevanje belog heteroseksualnog maskuliniteta” (Strong 2008: xiii). Važno je usprotiviti se rigidnom mitu stvorenom oko pišćeve javne figure, misli ona, i Hemingvejeva rana dela videti u kontekstu spajanja tema roda i rase, a njegova posthumno objavljena dela u kontekstu Hemingvejeve želje da se od bele muškosti distancira. Ova revizionistička kritičarka objašnjava da su čitaoci, zaslepljeni Hemingvejevim imidžom velikog belog američkog pisca, „imali običaj da marginalizuju, zanemare ili potpuno ignorišu njegove junake nebele rase” (ibid., 143). Četvrtu grupu čine tzv. turisti ili neznalice, muškarci koji u *hemingvejevskom* vrednosnom sistemu nisu *aficionados*. Hemingvej je često feminizovao neupućenost u *prave* stvari, mada neupućeni u Hemingvejevom delu nisu uvek ženskog pola.

Harold Krebs, junak priče „Vojnikov dom”, postaje *autsajder* po povratku iz Prvog svetskog rata. Ponovo kod kuće, okružen društvenim normama u koje više ne može da se uklopi, on shvata da su njegove vrednosti postale iščašene, a osećanje muškosti promenjeno. Pošto Krebs „gubi talenat za jednoobraznost” i „ne ume da vrati osećaj pripadnosti društvu i porodici” (De Baerdemaeker 2007: 57), on je primoran da

⁷¹⁰ Ovaj naš stav je u suprotnosti s uverenjem da Hemingvej prikazuje „neminovnu tragediju života” (Merrill 1974: 571–572).

zauzme teatralnu pozu kojom bi pokušao da savlada prošlo ratno iskustvo u sadašnjosti. Krebs nije u stanju da verbalnim govorom *prevede* iskustva u paradigme koje bi jedan gradić u Americi mogao da pročita (ibid., 58–59; kurziv A. Ž. K.). Postoji nekoliko faktora koji doprinose njegovoj neuklopljenosti. Van ratnog okruženja Krebs više ne može da se osloni na homosocijalne veze muškog sveta vojske koje su odredile njegov seksualni identitet koji sad postaje ambivalentan. Kao što sam misli, vojska ga je naučila da mu devojka nije potrebna, već da je važno zauzeti *pozu* da jeste. U ovom trenutku Krebs ne želi da prolazi kroz proces udvaranja, intriga ili beskrajnih razgovora s devojkaama jer „nije vredno truda”. Krebs se seća da bi se u ratu na kraju uvek našla neka Francuskinja ili Nemica, pa ne razume zašto bi s Amerikankama morao da priča (CSS: 113).⁷¹¹ Gubitak homosocijalnosti na koju je navikao, a koju Iv Kosovski Sedžvik definiše kao muška druženja koja nisu homoseksualna ali koja počivaju na poricanju mogućnosti homoseksualnosti, čini ga neopremljenim za tzv. normalnu heteroseksualnu ljubav.

Odnos Harolda Krebsa s roditeljima duboko je problematičan. S obzirom na to da smo na njegov neiskren odnos s ocem već ukazali, zadržaćemo se na njegovom odnosu s majkom Helen.⁷¹² Dok ona pokušava da ga vrati u normalan porodični život, Harold Krebs se emotivno distancira od sveta koji njegova majka predstavlja. Izigravajući posrednika između oca i sina, majka prenosi očevu brigu da je njihov sin izgubio životni cilj, ali i iznosi nadu da će se njen sin skrasiti i naći čestit posao (ibid., 115). Pošto kod sina ne uspeva da izazove željenu reakciju, ona se služi emotivnom učenom pitajući ga da li je voli, a on direktno negira ljubav prema njoj. Njena ucena se produbljuje tehnikom manipulativnog plakanja i pozivanjem na vreme kada je bio beba, što kod Krebsa izaziva mučninu. Pošto istina ne funkcioniše, Krebs ulazi u prostor laži i obećava da će biti njen „dobar dečak” (ibid., 116). Svoju neuklopljenost u porodici i društvu potvrđuje neodlaskom u očevu kancelariju i posetom svoje sestre, s kojom gradi incestuozni odnos tako što potvrđuje da je ona sada njegova devojka i da će je zauvek voleti (ibid., 114). Delimo uverenje da Krebsova samovoljna paraliza ili emotivno mrtvilo predstavlja alternativu za laži roditelja i provincijalne sredine koje ne može da

⁷¹¹ Junak u priči „Noć pred bitku” takođe „ne želi američke devojke ako s njima mora da razgovara” (CSS: 443).

⁷¹² Zbog simboličnog imena, Krebsova majka Helen jednim delom predstavlja mitološku figuru Helenu Trojansku, poznatu po lepoti i veštini zavođenja (De Baerdemaeker 2007: 67).

podnese (Strychacz 1996: 73–74). Krebs je zapravo pasivan jer ostaje van društvenog obrasca⁷¹³ koji je pretvorio u predmet istraživanja, jer previše misli, a već smo pokazali kako trenutak kada Hemingvejevi muški likovi misle ili brinu postaje opasan po njihovu celovitu, normativnu muškost.

U analizi Roberta Kona iz romana *Sunce se ponovo rađa* polazimo od pretpostavke da postoji više razloga njegove neuklopljenosti. Prvo, on se može smatrati *donkihотовskom* figurom zbog otmenog (na početku XX veka zastarelog – A. Ž. K.) odnosa prema ženi i pripadnosti romantičnoj tradiciji (Stephens 1961: 216).⁷¹⁴ Mark Spilka ga vidi kao „poslednjeg branioca istrošene vere” (Spilka 1985: 109) i kao „romantičnog glupana” koji u roman unosi temu „raspadanja romanse” (Spilka 1995: 209). V. M. Frohok ga takođe smatra „nesnosnim romantičnim klipom” (Frohock 1957: 171), a Leo Gurko naglašava njegovu upornu romantičnost (Gurko 1968: 66). Kon se uklapa u *hemingvejevski* tip „heroja s burlesknim elementima” imajući u vidu da je Hemingvejev tipični heroj utemeljen na poricanju ženskih vrednosti kao što su osećajnost, empatija ili intuicija (Fuchs 1965: 448). Ovaj Hemingvejev junak ume da plače, ne može da obuzda emocije koje gaji prema Lejdi Bret Ešli i saosećajno misli na druge. Zaslepljen zaljubljenošću, on je po *hemingvejevskom* kodu *prave* muževnosti vredan sažaljenja zato što, uprkos činjenicama koje mu Džejk saopštava, veruje da se Bret nikada ne bi udala za nekog koga ne voli, ne dozvoljavajući Džejku da je vređa iako je, po svemu sudeći, ovaj dobro poznaje (SAR: 34). U ulozi naratora kome se tokom razvoja romana veruje bez obzira na to što su mu pogledi subjektivizirani, Džejk primećuje da se Kon mnogo promenio od kada je upoznao Bret. Premda formiran od strane dvaju žena koje su ga „istrenirale”, Kon po Džejkovom mišljenju zadržava „finu dečaku razdraganost” koja mu se ne može oduzeti (ibid., 39). Pošto Hemingvej pravi razliku između *pravih* i *nepravih* muškaraca, prizivajući koncepte autentičnosti, imitacije i aproksimacije, Robert Kon predstavlja „rodno obojenu slabost i sentimentalnost, tj. seksualnu razliku” (Onderdonk 2006: 72–73). Njegovom marginalizovanom statusu doprinosi činjenica da ne predstavlja model *hemingvejevskog* maskuliniteta koji se ponosi emotivnom uzdržanošću. Ovaj junak je „cmizdravac”

⁷¹³ Oslanjajući se na koncept duševnog viška Džudit Batler koji se ne može uhvatiti normama i pravilima, tj. „koncept da društvene stegove uvek proizvode više nego što su u stanju da obuhvate”, Krebsa sredina u koju se vratio ne može da obuhvati (ibid., 64).

⁷¹⁴ Hemingvejevo delo povremeno pripada burlesknoj tradiciji Migela de Servantesa, Henrija Fildinga i Šervuda Andersona (Fuchs 1965: 432).

(Kaye 2006: 45), „nemuževni predstavnik tzv. izgubljene generacije” (Backman 1963: 204), i implicitno feminizovani junak zbog svoje „vere u besmisleni sentimentalnost u vremenu brutalne moderne seksualnosti” (Forter 2001: 27). Njegova ljubaznost se omalovažava zato što on pokazuje slabost, vidljivu falinku (Stallman 1961: 178), kojom njegova muškost biva očigledno naprsla. Kon ne pronalazi svoje autentično mesto i ostaje po strani „u društvu za koje je potrebna lozinka” (Beaver 1953: 327). On ne pripada okolnom svetu i zbog toga što je nezreli knjiški moljac koji se distancira od realnosti. Dovodeći u pitanje njegovu smelost da npr. otputuje u Afriku i lično doživi drugačije iskustvo, Džejk ga zadirkuje kako bi umesto toga „onda mogao da pročitati neku knjigu punu ljubavnih događaja s prelepim, blistavim crnim princezama”. Kon ima jak osećaj da traći sopstveni život (SAR: 9)⁷¹⁵ i da mu se ništa ne dešava (ibid., 10). Uzevši sve u obzir, on je neobičan Hemingvejev junak čija se nepodesnost zasniva na specifičnoj vrsti nekakve unutrašnje neuklopljenosti koju on nosi sa sobom kud god da krene.

Na Roberta Kona u velikoj meri podseća lik Karla Odgara (Carl Odgar) iz priče „Ljudi leta” (“Summer People”) koji je beznadežno zaljubljen u devojku Kejt (Kate). Hemingvej Odgara implicitno osuđuje kontrastirajući ga s likom *pravog* muškarca Nika. Možda Odgar i ostaje po strani zbog toga što više voli ideju ljubavnice od same ljubavnice – on počinje da sija kada mu Kejt kaže da je fin (CSS: 496), ni ne sluteći da ona verovatno nije *idealna* kakvom je zamišlja. Podelu na *prave* i *neprave* muškarce priziva upravo narator priče Nik koji Odgara sažaljeva jer je ružan i „zastrašujuće dobar”. Nik veruje da Kejt ne podnosi da je Odgar dodiruje, ali istovremeno zna da je Odgar voli dovoljno da tu zauvek ostane. Verujući da je „pričanje najveća Odgarova greška” (ibid., 497) i da je „ljubav najstrašnija stvar na svetu”, Nik pokazuje da razume da to svoje osećanje ne može nikome da isprika sve dok poštuje kodeks muške verbalno-emotivne uzdržljivosti. Dok Odgar i Kejt razgovaraju, Nik razmišlja kako bi i sam voleo da bude s Kejt, ali je, izašavši iz vode posle plivanja, obaveštava kako se nikad neće oženiti osim možda morskom sirenom (ibid., 498–499).⁷¹⁶ Nikovo verbalno odbacivanje društveno prihvatljive kategorije građanskog braka kod Kejt izaziva

⁷¹⁵ U originalu: “Don’t you ever get the feeling that all your life is going by and you’re not taking advantage of it”?

⁷¹⁶ Osim što morska sirena može da bude simbol i same smrti, ona prevashodno simbolizuje smrtonosno zavođenje i iluziju strasti (Gerbran i Ševalije 2009: 832).

seksualno uzbuđenje te se njih dvoje povlače kako bi se u tajnosti prepustili seksualnom uživanju, dok Odgar čeka u kući (ibid., 500–502). Kao i kod drugih Hemingvejevih junaka koji se odlikuju *pravom* muškošću,⁷¹⁷ seksualni vrhunac u Niku pokreće nezaustavljivu lavinu misli. Sada, kada „sve jasno vidi”, Nik odlazi da bude sam u kući, beži od budućeg emotivnog vezivanja i ponovo žali Odgara jer „ne postoji ništa što bi kod njega moglo da se uradi, ni jedna jedina stvar” (ibid., 503).⁷¹⁸ Hemingvejeva priča „Ljudi leta” sugerise da ova nemogućnost promene podjednako obuhvata Nikov eskapizam i Odgarovu *romantičnu* tragičku krivicu.

Lik Roberta Kona u romanu *Sunce se ponovo rađa* dobar je primer Hemingvejevog prikazivanja rasne *drugosti* s obzirom na to da je Jevrejin. Bezobzirno predstavljanje ovog izopštenog lika moglo bi biti namerno, kao i razlika koju Hemingvej pravi „između svoje očigledne lične predrasude prema Jevrejima i jednog mogućeg filozofskog principa” (Meyerson 1995: 104). Kon bi u tom ključu bio samo „žrtva generalizovanog ružnog Jevrejstva koje Hemingvej želi da prikaže” (ibid., 101). Pitanje rase, međutim, u Hemingvejevom delu trebalo bi povezati s antisemitskim osećanjem Hemingvejevog vremena koje, u izvesnoj meri, jeste obeleženo diskriminacijom protiv Jevreja, a koja je podrazumevala društveno poniženje, prezir i klasnu predrasudu. Konovo nasilno prisustvo usred izgnaničke grupe moglo bi se posledično videti „u svetlu rastućeg jevrejskog problema” (Strong 2008: 126). Na početku XX veka antisemitski stereotip Jevrejina kao prljavog, podlog i gramzivog biva revitalizovan, tako da Kon zapravo evocira upadljivu figuru tog doba (ibid., 129). Veliki deo romana posvećen je ritualu izbacivanja Kona na marginalizovani položaj *autsajdera*. Pošto je Robert Kon rasni *drugi*, njegov seksualni identitet oslikava se u skladu s njegovom *drugošću*.⁷¹⁹ Njegovo naivno ili čak patetično podržavanje tradicionalnih standarda ženske čestitosti moglo bi se videti i u kontekstu njegove obavezne *drugosti* jer je Jevrejin i samo zato što je Jevrejin.⁷²⁰

⁷¹⁷ Robert Džordan (*Za kim zvono zvoni*), Ričard Kantvel (*Preko reke i u šumu*).

⁷¹⁸ Nik odbija da ostane s Kejt posle seksualnog odnosa nazivajući je droljom, engl. *slut* (CSS: 503), što njoj ne smeta. Zbog tekstualne greške dolazi do sumnje u značenje ovog dela Hemingvejeve priče jer je u rukopisnoj verziji upotrebljena reč *stut*, što je zapravo nadimak za njeno prezime *Butstein*, a Hemingvej je ovim imenima nazivao svoju prvu ženu Hadli (Griffin 1978: 472–473).

⁷¹⁹ Jevrejin je istovremeno *insajder* i *autsajder* – u originalu: “the insider’s outsidersness” (Bhabha 1995: 62).

⁷²⁰ Antisemitska strast ide ispred činjenica koje bi trebalo da izazovu njeno rađanje – ona kreće u potragu za njima da bi se njima hranila, čak mora da ih tumači na svoj način kako bi one odista bile uvredljive (Sartre 2009: 23).

Uzimajući u obzir da je Hemingvej pisac koji je gotovo definisao belu muškost u XX veku, rasa nepravedno ostaje jedno od najneistraženijih pitanja Hemingvejevog dela. Ejmi Strong jedna je od revizionističkih kritičarki koja prekida s tradicijom zanemarivanja Hemingvejevog eksperimentisanja pitanjima rasnog i rodnog identiteta, a u čemu joj pomažu novootkriveni Hemingvejevi rukopisi i pisma. Ova kritičarka ukazuje na važnost uloge koju Indijanci u Hemingvejevom delu imaju u stvaranju američkog identiteta koji se temelji na rasnoj dominaciji (Strong 2008: 16–17). Lekar Adams u priči „Indijanski logor” suštinski se distancira od indijanske žene koju porađa „sve do tačke u kojoj ona gubi odliku čovečnosti”. Ono što njen muž (koji izvršava samoubistvo) vidi jeste žensko telo koje se pretvorilo u „teritoriju koja se nalazi pod potpunom kontrolom belih muškaraca” (ibid., 19). Kada lekar Adams kaže da „njeni krici nisu bitni i da ih on ne čuje pošto nisu bitni” (CSS: 68), on pokazuje da ima status privilegovane rase. Ne bismo smeli, pritom, da zanemarimo nužnost njegovog uspostavljanja otklona prema pacijentu koje god rase on bio ne bi li uopšte mogao da se uspešno bavi lekarskom profesijom. Pošto indijanska žena nema moć da se jezikom izrazi, uzvici koje ona proizvodi nemaju smisla, a „njen identitet izjednačen je s njenim telom” (Strong 2008: 21). Jedina trenutna obustava bele dominacije i indijanske pasivnosti ili ućutkanosti dolazi u trenutku kada ona, sasvim komično, ugriže jednog drugog Belca koji je svedok njenog porođaja (CSS: 68). Priča „Lekar i njegova žena”, u izvesnom smislu, predstavlja odgovor na „Indijanski logor”, ali dosledno obrnutih uloga Belaca i Indijanaca. Sada, autoritet Nikovog oca, koji je sa zadovoljstvom unajmljivao Indijance da za njega seku drva i olakšaju mu život (ibid., 73), biva narušen kada se jedan muškarac poluindijanske krvi usudi da ga optuži za krađu. Hemingvej još više unižava belачku moć kada Nikov otac razmišlja koliko je ovaj polubelac krupan i srećan, a naročito onda kada govori na Odžibvej (Ojibway) jeziku⁷²¹ kojim se distancira od naizgled privilegovane belачke rase i izlaže je podmehu (ibid., 74).

Priča „Borac” može se tumačiti u kontekstu stvarnog događaja kada crnac na takmičenju boksera teške kategorije s početka XX veka u Americi po prvi put postaje

⁷²¹ Odžibvej jezik, poznat još i kao Čipeva (Chippewa), jedan je od domorodačkih jezika kojim se govori u Severnoj Americi.

pobednik.⁷²² Glavni protagonista priče je Ad Fransis, bivši beli bokser na čijim se fizičkim deformitetima Hemingvej zadržava sve do „potpunog ukidanja njegove beline”. Dok je i slučajni prolaznik Nik Adams obeležen masnicom ispod oka, crnac Bagz, koji se o Adu brine, zauzima „ulogu posmatrača, komentatora i sudije” (ibid., 49). Rasni status svih junaka priče progresivno postaje promenljiv i fluidan (ibid., 50), a označitelji bele, crvene ili crne boje kože dobijaju istu vrednost kao i rod u Hemingvejevom delu, tj. pokazuju „fluktuacije identiteta i kulturne moći” (ibid., 51). Rasa u Hemingvejevoj prozi jeste „nestabilan i decentriran kompleks društvenih značenja koji se zauvek transformišu političkom borbom” (Strong 2008: 25). Naočigled bela proza u sebi sadrži jako prisustvo druge nebele rase koje je urezano u strukturu Hemingvejevih priča duboko ispod površine (ibid., 29). Jedna vrsta normativne, ali i marginalizovane, muškosti u Hemingvejevom delu, morala bi se videti u svetlu društvenih (američkih) konstrukcija rase.⁷²³

Roman *Sunce se ponovo rađa* daje definiciju španskog termina *aficionado* koji se, između ostalog, temelji na pretpostavci o postojanju „tajne koju *outsajderi* ne razumeju” (SAR: 114). Ovaj koncept koji potiče iz borbe s bikovima mogao bi se podjednako primeniti i na druge društvene sfere iz Hemingvejevog dela koje, od samog početka, prave podelu na pripadnike i nepripadnike, zaljubljenike u *pravu stvar* i *turiste*. Hemingvej u tolikoj meri asimiluje španske vrednosti da one postaju „odlučujući faktor njegovog koncepta moralnosti” (Kinnamon 1959: 45). Njegove vrednosti špansko iskustvo posmatraju *iznutra*, a „njegova *afición*, tj. strast prema borbi s bikovima, dobija status estetskog iskustva” (Josephs 1996: 227). Španija postaje *Drugo* koje se oslikava u kontrastu s modernizovanom Amerikom na početku XX veka i za kojim se žudi (Messent 2004: 128). Hemingvejevi junaci se u skladu s ovim uvidima mogu podeliti na one koji pripadaju *pravim* vrednostima i one koji ostaju po strani. Hemingvej insistira na razlici i tenziji između dve kulture, između osećanja pripadnosti i nepripadnosti. Iako Hemingvejevi *turisti* ipak učestvuju u menjanju sredine u kojoj su se obrelili, do potpunog kulturnog prevođenja ne dolazi jer „turisti zauvek ostaju stranci i nikad do kraja ne mogu pripadati” (Moddelmog, prema Messent 2004: 136). Hemingvejevi *turisti*

⁷²² Afroamerikanac Džek Džonson (Jack Johnson) pobedio je 1908. godine belog Australijanca Tomija Bernsa (Tommy Burns), zbog čega nekoliko belih boksera 1910. godine preuzima na sebe ulogu da vrati titulu belog pobednika (Strong 2008: 47).

⁷²³ Više o tome videti Dudley 2010.

nisu uvek doslovno stranci na nekoj geografskoj teritoriji (Amerikanci u Francuskoj ili Španiji).

Dobar primer ovog Hemingvejevog tipa turista jeste *Stara Gospođa* iz dela *Smrt u podne*, koja zbog ekstremnog nerazumevanja *pravih* stvari postaje „karikatura, jedna od običnih čitalaca” (Justice 2004: 251). Ona je poslušan učenik *Autora* koji je predstavlja „sve iritantnijom da bi je konačno izbacio iz svoje priče” (Wagner-Martin 2004: 66–69). Dosledni antagonizam prema *Staroj Gospođi* ne gradi se isključivo na činjenici da je žena. *Stara Gospođa* ima neoprostivu falinku – ona je rasejana neznalica i zbog toga ostaje po strani i ne pripada krugu tzv. privilegovanih. Da *turisti* u Hemingvejevom delu nisu samo žene pokazuju svi borci s bikovima koji učestvuju u amaterskim borbama, okrutnim igrama bez ikakvog reda, ne razumejući važnost smrti i konačnog čina rituala čovekove borbe sa smrću. Oni koji razumeju, tj. oni koji pripadaju, znaju da je nužno blizinom smrti biti opčinjen i biti u stanju da se smrt izbegne (DIA: 19). I tako svaki put iznova. Na temelju ideja o performativnosti roda, *prava stvar* se ne može izjednačiti sa spektaklom. Hemingvej kaže da je borbu s bikovima važno videti iz ugla matadora, a ne „običnog gledaoca” (ibid., 43). *Pravi* gledaoci moraju biti spremni da „ispravno ubijanje”, izvedeno bez trikova i mistifikacija (ibid., 139), shvate na pravi način. Nacionalna pripadnost nekada s tim ima veze. Smrt u borbi s bikovima obično izaziva gađenje Amerikanaca,⁷²⁴ Britanaca (ibid., 168) ili Francuza, koji, ukoliko su neznalice, posmatraju borbu s bikovima kao da je *cirkus* (ibid., 227).

Hemingvejevi junaci ostaju po strani ukoliko ne vide, ne razumeju, ne slušaju ili ne osećaju *pravu stvar*. Imajući u vidu različite načine njihove marginalizacije (otpor prema asimilaciji u društvo koje im je postalo tuđe, prihvatanje tzv. pogrešnog roda, rasna neuklopljenost, neprepoznavanje *pravih* vrednosti), ovi *autsajderi* doprinose detaljnijem istraživanju tema roda u Hemingvejevom delu, jer jedino se i njihovim ispitivanjem možemo približiti značenjima koja Hemingvejevi koncepti *pravog* i pasivnog maskuliniteta nose.

⁷²⁴ Izuzetak je američki matador Sidni Frenklin (Sidney Franklin) kome Hemingvej posvećuje zasebno poglavlje u okviru dela *Smrt u podne* pod nazivom „Kratka procena Amerikanca, matadora Sidnija Frenklina” (“A Short Estimate of the American, Sidney Franklin, as a Matador”).

6.3.5 Čekanje i krajnja neaktivnost

Izvesni Hemingvejevi junaci odlikuju se nečim što bismo nazvali „pasivnošću najvišeg reda”, kada odlažu život ili stvaraju trenutak koji zapravo ne postoji. Prvu grupu karakteriše *bodlerovsko* osećanje splina – nekakve melanholije, praznine u dehumanizovanom svetu, kojim oni koji doslovno i pasivno čekaju smrt ne mareći za posledice. Njihovo potišteno duševno stanje pokrenuto je pre svega ratom, koji naprasno stvara pasivnog muškarca koji čeka da bude ubijen.⁷²⁵ Uz narušavanje vere u stare modele muškosti i istovremeno stvaranje okolnosti pasivnosti, neracionalnosti i bezumlja, Prvi svetski rat se može nazvati „apokalipsom maskulinizma”, zato što smrt dolazi nasumice i ne osvrće se na odvažnost ili srčanost muškaraca (Gilbert, prema Price Herndl 2001: 42–43). Malo toga Hemingvejev vojnik, *pravi* ili ne, može da uradi pred modernom ratnom mašinerijom, pa bira da ne uradi ništa, osim da čeka. S pravom se nedostatak reda u ratu naziva „vrstom nemoći” (Hoffman 1962: 103). Drugi tip krajnje naslovne neaktivnosti jeste anesteziранost Hemingvejevih junaka uz pomoć alkohola – za koji Hemingvej kaže da je „jedina mehanička uteha za isto tako mehaničku teskobnost modernog života” (SL: 420)⁷²⁶ – ili uz pomoć medicinske anestezije koja se koristi da ublaži bol muškarca-ranjenika.

U priči „Ubice” bivši bokser teške kategorije, Šveđanin Ol Andreson, čeka da ga plaćene ubice ubiju jer je „završio s bežanjem”, a u svom životu „nema više šta da uradi”. Iako zna da će ga neprijatelji konačno pronaći, on ne želi da napusti sobu (CSS: 221). Hemingvej u ovoj priči, između ostalog, preispituje koncepte aktivnosti i pasivnosti, hrabrosti i kukavičluka i nagoveštava da je čekanje sopstvene smrti pošto je smisleni život završen jedino ispravno rešenje. Nešto drugačijoj vrsti pasivnosti predaje se preumorni starac bez snage u priči „Starac na mostu” (“Old Man at the Bridge”), koji usred zahuktalog rata čeka da umre na mostu umesto da proba da se spase od fašista. Pošto se brine šta će biti sa životinjama o kojima se pre rata starao, starac nalazi utehu u rečima da će „barem mačka umeti da se stara o sebi” (ibid., 57–58). Prava tema ove priče mogao bi biti „pisac koji svoju umetnost mora da zanemari dok učestvuje u

⁷²⁵ Sporedni muški likovi iz romana *Za kim zvono zvoni* smatraju da im je Pablo svojom neaktivnošću doneo trulež (FWBT: 288).

⁷²⁶ Alkohol u Hemingvejevom delu može se nazvati „ubicom tuge” (Bluefarb 1971: 4), tj. sredstvom kojim se barem trenutno umanjuje jačina okrutne stvarnosti.

aktivnom životu koji od njega zahteva rat” (Fleming 1996b: 89). U ovom ključu, život ne vredi bez aktivnog umetničkog stvaranja – čovek bez umetnosti ionako je mrtav.

Čitavo jedno poglavlje pred kraj romana *Imati i nemati* obeleženo je slikama bogataša s problemima, među kojima se nalazi i portret Henrija Karpentera (Henry Carpenter), junaka koji odlaže samoubistvo (THHN: 161). Posle mnogo godina pretvaranja, on se razvodi od žene s kojom je bio samo zarad novca i koju odbacuje čim je uspeo da udvostruči svoj početni kapital, iako su ženina seksualna vitalnost i nemoralnost nastavili da laskaju njegovoj muškosti (ibid., 162). Henri je postao seksualno impotentan muškarac nesposoban da oseti kajanje ili sažaljenje. Ove emocije, međutim, pronalaze pukotinu i uvlače se u njega (ibid., 163), a on postaje žrtva nesanice i brige kojih se toliko užasavao (ibid., 164). Dok Henri pasivno čeka smrt, njegove misli pred Hemingvejevim čitaocem postaju gotovo doslovno gnjile, prepune očaja koji se polako pretvara u smrt.

Pukovnik Ričard Kantvel iz romana *Preko reke i u šumu* takođe „čeka sopstvenu smrt umesto da joj se suprotstavi” (Cooperman 1965: 216). Vrednosti *hemingvejevskog* heroja oduvek su bile vezane za mladost jer po Hemingveju nije bilo ničeg strašnijeg od starenja (ibid., 217). Strah od pasivnosti, nedostatak volje, mogućnost postajanja objektom i prestanak aktivnog delovanja Hemingvej asociira s gubitkom muškosti (ibid., 218). Ričardovo čekanje sopstvene smrti izvodi se s razlikom, imajući u vidu da se svojevolejno prepušta Renatinoj seksualnoj inicijativi, čak i ukoliko to sa sobom nosi njegovu još veću pasivnost. Dok vode ljubav, Ričard pristaje na Renatine molbe i „prestaje da misli na neko vreme” (ARIT: 110).

Kajetano Ruiz, meksički kockar iz priče „Kockar, kaluđerica i radio,” ranjen umire u bolnici jer su pucali u njega iz osvete. Za razliku od jednog Rusa koji u kavzi slučajno biva ranjen i koji bez prestanka vrišti od bola, Kajetano dostojanstveno podnosi bol, mada ga je sramota od sopstvenog mirisa (CSS: 357). *Queer* kaluđerica iz priče svakodnevno se moli da se nerv Kajetanove paralizovane noge oporavi (ibid., 364). Hemingvej Kajetana u određenoj meri predstavlja herojem s obzirom na to da ovaj svoje herojstvo ne preuveličava, ali je istovremeno muškarac koji se nada da će „čekanjem možda dočekati da mu se promeni sreća, sa ili bez jedne noge” (ibid., 366).

Junak priče „Brzinska trka” (“A Pursuit Race”) Vilijam Kembel (William Campbell), bivši pobednik biciklističkih trka, jedan je u nizu Hemingvejevih junaka koji

ne žele da se izleće, ne prestaju da piju iako se time brže približavaju smrti. Vilijam pokazuje kako i ludilo može biti posledica pasivnosti. On sa svojim menadžerom, gospodinom Tarnerom (Mr. Turner), počinje da priča doslovno kroz čaršav, pokušavajući „da istera vuka iz sobe”. Vilijam zbog tog vuka i pije jer „vuk ne voli alkohol” (ibid., 268–269). Premda ga gospodin Tarner ubeđuje da mlad muškarac ne bi trebalo da se preda već nađe načina da se s problemom izbori, Vilijam ne veruje da za sve ima leka, ljubi čaršav i oseća mučninu. Kada nešto kasnije počne da priča sam sa sobom, on otkriva razloge svoje predaje, i kaže da „čime god da se čovek bavi na kraju će se njegov rad izjaloviti” (ibid., 270). Vilijam postaje „nikad srećniji” jedino pod dejstvom alkohola, a njegov menadžer ga ne budi dok spava „znajući koje su stvari zaista važne” (ibid., 270) – eskapizam i odmor od života.

U delu *Kao svitanje* Hemingvej objašnjava šta prepuštanje alkoholu predstavlja:

Ali Dž.K.⁷²⁷ i ja smo pili, i ja sam znao da se tu ne radi o pukoj navici ili nekoj vrsti eskapizma. Bilo je to *smišljeno zatupljivanje receptivnosti* koja je, poput nekog filma, senzitivizovana do te mere da bi postala nepodnošljiva ako bi stalno bila na istom nivou.

(TAFL: 166; kurziv A. Ž. K.)⁷²⁸

Frederik Henri iz romana *Zbogom oružje* pokazuje da „alkoholizam predstavlja formu tišine” (Price Herndl 2001: 41). Kako bi se izborio s duševnim slomom kao posledicom rata, gubitkom muškosti i činjenicom da je smrt nerazumna i nepredvidiva, Henri se vidno prepušta alkoholu. Njegova svojevolsjna anestezičnost alkoholom može se pratiti tokom čitavog toka romana, kao kada razmišlja o tome da je „veoma pijan” (FTA: 72). Iako ga Rinaldi upozorava da je alkohol „samouništavanje” (ibid., 154), Henri se ne obazire i za viski kaže da je „jedna od prijatnijih stvari u životu” (ibid., 274). Čini se da Frederik Henri ne pije samo kako bi dobio žuticu i tako izbegao vojničku dužnost. Henri pije da bi mogao da podnese stvarnost koja se *prozlila*. U prilog tome, Hemingvej predstavlja vezu između (medicinske) anestezije i alkohola koji imaju za cilj da umanje bol, ili da učine da pacijent više ne oseća i ne misli. Ukoliko kraj romana pročitamo u

⁷²⁷ U originalu: G.C. (skraćeno od Gin Crazy), lovučuvar koji je u ime britanske vlade bio zadužen za Kajiado distrikt, tadašnju koloniju u Keniji (TAFL: 301).

⁷²⁸ U originalu: “But G.C. and I were drinkers and I knew it was not just a habit nor a way of escaping. It was a *purposeful dulling of a receptivity* that was so highly sensitized, as a film can be, that if your receptiveness were always kept at the same level it would become unbearable”.

ovom ključu, Henri posle smrti Ketrin prestaje da govori i dostiže tišinu, tj. smrt, kao i ona, i konačno nauči da ne oseća.

Hemingvejevi junaci piju i tako stvaraju sopstveni eskapistički svet. Hemingvej i njegov alternativni otac *Pap* u *Zelenim bregovima Afrike* razgovaraju o tome koliko alkohol prija (GHOA: 137). Jedna od ideja koja se iznosi u romanu *Imati i nemati* jeste da su „ljudi toliko utučeni da jedino nalaze utehu u alkoholu, a njihov jedini ponos je to što mogu da podnesu udarce” (THHN: 143). Jedan sporedni junak iz istog romana se pita „zašto se sve operacije u životu obavljaju bez anesthetika” (ibid., 153). Robert Džordan iz romana *Za kim zvono zvoni* oseća „finu anesteziju” dok pije (FWBT: 54). Kad stvari postanu neizdržive, od pića se jasnije vidi, kaže jedan junak u priči „Noć pred bitku” (“Night Before Battle”) (CSS: 438). Hari u „Snegovima Kilimandžara” namerno pije kako bi gangrenu noge još više ubrzao, a on za korak bio bliži smrti. Nik u priči „Trodnevni vetar” očajnički želi da se napije, ali njegova anestezija alkoholom popušta (ibid., 90).

Pasivna predaja alkoholu ili doslovno čekanje smrti Hemingvejevih junaka pokazuju da eskapizam može biti samo trenutak, a strahota života večna do smrti. Pasivnih muškaraca u Hemingvejevom delu ima verovatno i više od *pravih*, osim ukoliko ne pretpostavimo da su tzv. pravi junaci po svojoj specifičnoj definiciji takođe pasivni zbog toga što *pravu* muškost performativno određuju i pokazuju da se s lakoćom i svakog sledećeg trenutka može pretvoriti u svoju antitezu.

6.4 Nastajanje muškosti ili „lov na muškost”

Proza Ernesta Hemingveja često tematizuje sam proces nastajanja *pravih* muškaraca. Pokušaćemo da pokažemo kako se do muškosti u Hemingvejevom delu, između ostalog, može doći i putem eksplicitne slike lova na zveri ili ribe pred muškarcima bele ili nebele rase, ali i kako Hemingvej pred kraj života revidira svoj prvobitni koncept muškosti iz tridesetih godina prošlog veka. Hemingvejevi muški junaci „učestvuju u društvenim ritualima stvaranja muškosti, punim znakova i označiteljskih pogleda” (Strychacz 2003: 212). Lov je po Hemingveju jedan tip „dobrog života” (Hemingway, prema Ross 1961: 64) ili „provera izdržljivosti, pribranosti i oštine vida” (Gurko 1968: 148). Lov je specifična forma inicijacije u muškost i tipičan

primer Hemingvejeve *mačo* poze „koju su feministkinje volele da mrze kada su ranih sedamdesetih godina prošlog veka počele da se bave pomnim ispitivanjem kulturoloških značenja američke književnosti” (Stoltzfus 2005: 207). Osim putem doslovne slike lova na muškost, muškarcem se može postati i inicijacijom potpomognutom drugim (često starijim) muškarcima, ili, paradoksalno, smrću koja predstavlja konačan sud na kraju „lova na muškost” – junaci muškost ostvaruju u trenutku ili procesu umiranja.

6.4.1 Presek roda i rase

Poredeći ga s umetničkim stvaranjem Hemingvej o lovu na zveri progovara na sličan način kojim objašnjava estetiku borbe s bikovima. U *Zelenim bregovima Afrike*, on kaže kako je potrebno da lovac sebe dovede u bezlično stanje kako bi mogao da puca (GHOA: 51), što asocira na koncept T. S. Eliota o poeziji po kome se umetnik uvek iznova predaje nečemu vrednijem od sebe, zauvek se žrtvuje i u izvesnom smislu nestaje (Eliot 1995: 13).⁷²⁹ Oslanjajući se na jak sopstveni osećaj drugarske pripadnosti dok lovi, Hemingveju se čini da su svi lovci istog kova (ibid., 170). On kaže da od lova ne želi da zaradi novac, već „samo da u njemu živi i potpuno mu pripada” (ibid., 192). Izvesni Hemingvejevi čitaoci, među kojima i Maks Istman, drže da je Hemingvej bio sklon „ekstatičnom zadovoljstvu prema ubijanju” koje proističe iz njegovog očiglednog straha od muškog seksualnog neuspeha (Eastman, prema Meyers 2005a: 135–137). U tumačenju Hemingvejevog dela se ne treba oslanjati na njegovu ličnu seksualnu nedostatnost ili biografiju, već na metaforu lova koja označava postajanje muškarcem, sam proces pre nego konačnu muškost. Proces lova se u Hemingvejevom delu, u izvesnom smislu, udvostručuje. Nije dovoljno da muškarci performativno dokazuju i pokazuju da su muškarci, već to obično moraju učiniti pred muškim predstavnicima druge, nebele rase. Rasa, a naročito presek roda i rase koji bel huks smatra nužnim predmetom feminističkih istraživanja, nedovoljno je istražena tema u Hemingvejevom delu. Hemingvej primećuje da se, „iako Amerikanac, u Africi izjednačava s Evropljanima, belim kolonizatorima” (TAFL: 168) i implicitno postavlja pitanje autentičnosti, povlašćenih ili dominantnih rodnih i drugih uloga. Hemingvejeva sklonost

⁷²⁹ U originalu: “What happens is a continual surrender of himself as he is at the moment to something which is more valuable. The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality”.

ka identifikaciji sa zemljom u kojoj se trenutno nalazi, prisiljava ga da grižu savesti smatra izumom belaca, a nepokazivanje bola plemenskom osobinom (ibid., 258). U Hemingvejevom delu trofeji iz lova označavaju muževnost i normativnu muškost (Strychacz 2003: 11). Bik, slon, lav ili antilopa predstavljaju znak teatralne konstrukcije rodnog identiteta muškog junaka, baš kao glava bika ili sabljarka u kontekstu borbe s bikovima, tj. pecanja. U užem smislu Hemingvejevo delo prikazuje promenljivost definicija muškosti, a u širem arbitrarnost i fluidnost roda. Metafora lova jasno ukazuje na stalnu potragu Hemingvejevih junaka za *pravom* muškošću i njihovo razočaranje kada iznova otkriju „dubok gubitak centra” (ibid., 220).

Bela muškost u Hemingvejevom delu nije lako određiva kategorija. Iako bismo mogli reći da je Hemingvejev protagonista tipično imućniji predstavnik bele rase, *hemingvejevski* junak često ima mnogostruk identitet koji, između ostalog, artikuliše muško poniženje, gubitak moći i seksualnu razliku (Onderdonk 2006: 67–69). Premda kontinuirana razlika između autentičnih i neautentičnih maskuliniteta u Hemingvejevom delu postoji, i dalje je teško dokučiti šta tačno za Hemingveja *prava* muškost predstavlja. Možda bi rečju *queer* mogla da se opiše posebna vrsta kombinacije između mačizma i osetljivosti, heteronormativnosti i homoerotskih impulsa, verbalne uzdržljivosti i ekspresivnosti. U analizi Hemingvejevih pasivnih junaka pokazali smo kako se oni mogu opisati tipično ženskim atributima. Kada se na to doda Hemingvejevo interesovanje za pitanja rase (boja kože, performativnost rasnog identiteta, odnos bele i nebele rase, „mešanje rasa”), i njegova opsesivnost rodnom performativnošću, dobijaju se subverzivna dela koja otkrivaju kompleksan stav prema pitanjima rodnog identiteta. S obzirom na to da je Hemingvej glavni junak svojih dvaju dela dokumentarne literature, *Zelenih bregova Afrike* i *Kao svitanje*, tj. *U podnožju Kilimandžara* (*Under Kilimanjaro*),⁷³⁰ njegovo shvatanje muškosti se vidno transformiše od tridesetih do pedesetih godina prošlog veka.

U *Zelenim bregovima Afrike* koja dokumentuju Hemingvejevo iskustvo sa safarija iz 1933/34. godine, Hemingvejeva želja za dokazivanjem sopstvene muškosti (pred muškarcima bele rase) dobija obrise sentimentalne narcisoidnosti i javnog *mačo*

⁷³⁰ Radi se o jednom istom delu – *Kao svitanje* nastaje pod uredništvom Patrika Hemingveja, dok su *U podnožju Kilimandžara* uredili Robert V. Luis (Robert W. Lewis) i Robert E. Fleming koji u uvodu svog izdanja objašnjavaju razlike između jednog i drugog dela, ističući da Patrik Hemingvej „mudro nije tvrdio da zna kako bi njegov otac završio ovo delo”, te je shodno tome izbacio nekoliko pasusa i skratio kraj (UK, Introduction, x).

imidža. Hemingvej ovde nikada ne lovi bez prisustva publike koja bi trebalo da uveća sliku njegove muškosti, a često uz tlačenje marginalizovanih pripadnika druge, nebele rase. Premda Hemingvejeva tradicionalna kritika primećuje da ovo delo predstavlja okorele maskulinističke i rasističke poglede, ona zaboravlja da „Hemingvejeve predstave o rodnoj i rasnoj razlici vremenom postaju kompleksnije i dvosmislenije”, kao i da se „njegov odnos prema ženi i Africi kao *Drugom* menja” (Armengol-Carrera 2011: 45). Delo *Zeleni bregovi Afrike* prikazuje tzv. lov na trofeje (trophy hunting) koji pretpostavlja „homosocijalno nadmetanje među (belim) muškarcima” (ibid., 46). Ova vrsta lova ima funkciju individualnog testa muškosti i izvođenja falusne moći pred drugim (belim muškim) lovcima. Pošto je lov na trofeje suštinski muški homosocijalni ritual, žene su iz njega isključene. Tako je i Polin (P.O.M. – Poor Old Mamma) dodeljena uloga potčinjene žene koja je ostavljena po strani da čeka, služi i retko govori (ibid., 47). Polin se ne buni ni kada je žuljaju cipele, već trpi bol zarad učestvovanja u lovu (GHOA: 81–82). U skladu s viđenjem Simon de Bovoar o ženskoj *drugosti*, žena je u ovom Hemingvejevom delu predstavnik potlačene, marginalizovane grupe, koja nema sopstveni glas ili autonomiju, ali zato slavi (belu) muškost. Pojmom „ekonomija stereotipa” (economy of stereotype) Toni Morison ukazuje na to da su Hemingvejevi domoroci bezimeni i bezlični, stereotipno prikazani likovi kojima nedostaje identitet. Pripadnici bele rase nose garderobu, dok se istovremeno uspostavlja direktna veza između golotinje i divljaštva, a afrički domoroci povezuju s konceptima „kulture inferiornosti, prljavštine i izopačenosti” (Morrison, prema Armengol-Carrera 2011: 48). Hemingvejeva predstava crne rase obojena je stereotipom koji afričke crnce prikazuje kao „priglupе i gole divljake neprijatnog mirisa”. Osim ekonomije stereotipa, Toni Morison ukazuje i na „metonimijsko premeštanje” (metonymic displacement), lingvističku strategiju kojom boja kože i druga rasna obeležja postaju metonimi koji afrički identitet premeštaju na određene attribute umesto da ga označavaju, što se može videti na primeru Hemingvejeve fetišizacije ili erotske fiksacije na crne žene, i veze koja se gradi između crne rase i animalnosti (ibid., 49). Hemingvej uzdiže fizički izgled domorodaca – naziva ih divljacima (GHOA: 42), ali „najvišim, najbolje građenim i najprivlačnijim ljudima koje je ikada video” (ibid., 150). Premda nalazi da je dugo iščekivanje željene zveri u lovu uzbudljivo (ibid., 8), Hemingvej je već na samom početku *Zelenih bregova Afrike* prikazan kao muškarac koji nestrpljivo čeka da pokaže

svoju muškost pred publikom. Hemingvej uživa da se pokazuje pred drugima,⁷³¹ brine da li će postići hitac na način na koji to želi, ali istovremeno zna da je samosigurnost važna i da upravo ona može biti njegov spas (ibid., 42–43). Kada njegov mentor *Pap* hvali njegov hitac, Hemingvej bi želeo sertifikat (ibid., 53), tj. opipljivu potvrdu svoje *prave* muškosti. On ne krije ushićenost kada misli da je pogodio zver i kada je u stanju da nastupi kako ume. Kada Hemingvej, međutim, sazna da to nije bik koga je želeo, on odbija da o svom neuspehu govori pred drugima (ibid., 77–79).⁷³² Zbog izraženog osećanja neuspeha posle nekoliko jalovih dana, Hemingvej na trenutke gubi superiornost koju mu njegova bela muškost obezbeđuje i pre nego krene u lov, a za dane bez *pravog* ulova počinje da krivi nesposobne vodiče koje naziva „farsičnim nitkovima” (ibid., 120). Iako očajnički želi da svoju muškost dokaže pred publikom, Hemingvej priznaje da nije ponosan već posramljen zbog neuspešnog hica (ibid., 177). On nije u stanju da se pomiri s činjenicom da bi neki drugi muškarac umeo bolje od njega da lovi i žali „jadne, beskorisne, teatralne nitkove” (ibid., 189) koji, kao i on, takođe žele da pokažu svoju muškost. Hemingvejev opis trofeja drugog muškarca zbog koga biva potpuno razočaran u svoje osećanje muškosti pokazuje u kojoj se meri Hemingvej bori s osećanjem rodne nedostatnosti:

„Sjajno”, rekoh. Znao sam da imam mužjaka kojeg niko nije mogao da pobedi i nadao sam se da i on ima jednog dobrog. „A koliko je velik?”
 „Uf, pedeset-sedam,” reče Karl.
 „Da ga vidimo,” rekoh, osećajući hladnoću u stomaku.
 „Eno ga tamo”, reče *Pap*, i predosmo preko. Bio je to najveći, najširi, najtamniji, najduže izuvijani, najteži i najneverovatniji par rogova kudu antilope na svetu. Iznenada, otrovan zavišću, nisam više želeo da vidim svog; nikad, nikad više.

(ibid., 197)⁷³³

⁷³¹ U originalu: *a show-off*.

⁷³² Zbog očigledne veze s konceptom izvođenja muškosti, navodimo ove Hemingvejeve reči iz *Zelenih bregova Afrike* u originalu: “[...] no responsibility except to perform something you feel sure you can perform [...]” (GHOA: 77).

⁷³³ U originalu:

‘Swell,’ I said. I knew I had one no one could beat and I hoped he had a good one, too. ‘How big was he?’

‘Oh, fifty-seven,’ Karl said.

‘Let’s see him,’ I said, cold in the pit of my stomach.

‘He’s over there,’ Pop said, and we went over. They were the biggest, widest, darkest, longest-curling, heaviest, most unbelievable pair of kudu horns in the world. Suddenly poisoned with envy, I did not want to see mine again; never, never.

Kada Hemingvej izađe iz stanja neutemeljene samosigurnosti i ugleda trofej drugog muškarca mnogo većeg od njegovog, njegova novostvorena umanjenost podseća na nesigurnost Fiedžeralda zbog veličine falusa. Hemingvej kroz sopstveni lik prikazuje kako se muškost izvodi pred procenjivačkom publikom i potpuno zavisi od svog označitelja, tj. (veličine) trofeja.

Delo *Kao svitanje* pokazuje Hemingvejevu reviziju koncepta muškosti i lova. Sada se lov na trofeje u funkciji testa muškosti gubi, a Hemingvej postaje samouvereniji i smireniji. U ovom delu nema više muškog homosocijalnog rivalstva u kome su trofeji simboli falusne moći, a Hemingvej ne krije zadovoljstvo pri posmatranju divljine, ali i uverenje da se „lov na zveri odlikuje posebnim etičkim standardima” (Armengol-Carrera 2011: 52). Pošto uspe da prevaziđe svoju razmetljivost, Hemingvej se pokazuje zrelijim muškarcem koji rekonceptualizuje svoj stav prema lovu na zveri, ali i poglede na muškost. Lov više nema funkciju dokazivanja muškosti jer Hemingvej nema potrebu da potvrdi svoju muškost pred drugima. Pedesetih godina XX veka dolazi do „popuštanja Hemingvejevog maskulinizma” koje se vidi u njegovom promenjenom odnosu prema ženama, ali i prema rasnoj razlici (ibid., 53). Hemingvej se udaljava od „ekonomije stereotipa” i ranijeg kolonijalnog viđenja Afrike tako što iz pozicije belog američkog muškarca samovoljno prelazi u status posetioca koji bi želeo da postane autentični deo afričkog plemena.⁷³⁴

Dugo sam se identifikovao s Vakamba plemenom i sad sam konačno prevazišao i poslednju važnu barijeru, što moju identifikaciju čini potpunom. Ne postoji drugi način da se ova identifikacija ostvari.

(TAFL: 103)⁷³⁵

Njegova redefinicija rase može se videti u opisu različitosti bele i crne rase kada humorno navodi prednosti crne boje kože i kaže da „mladeži na beloј koži žene podsećaju na preteče gube”, kao kada mu se čini da je „biti beo u Africi glupo” (ibid., 191). Za razliku od svoje predašnje konstrukcije Afrike, Hemingvej ima novu svest koja

⁷³⁴ O Hemingvejevoj tzv. imperijalnoj tekstualnosti i uronjenosti u britanski kolonijalizam (iako je Amerikanac) i autentičnosti Vakamba plemena videti Reynolds 2008.

⁷³⁵ U originalu: “For a long time I had identified myself with the Wakamba and now had passed over the last important barrier so that the identification was complete. There is no other way of making this identification”.

ga približava autentičnoj Africi (Strong 2008: 132) i naginje da prigrli njenu plemensku kulturu (ibid., 134). Premda mu reputacija velikog belog američkog pisca i omogućuje da u Afriku dođe, Hemingvej želi da ga Vakamba pleme smatra Bratom (ibid., 131).⁷³⁶ Posle dela *Kao svitanje* Hemingvejeva reputacija više se ne može temeljiti na predrasudama o njegovom belom maskulinizmu koji društveno marginalizovanim grupama, tj. pripadnicima drugog pola ili rase, ne dozvoljava seksualnu ili rasnu razliku. Sada Hemingvej žarko želi da Meri ubije svog sopstvenog lava, kao što želi da bude „deo stvari u Africi koje ranije nije razumeo” (TAFL: 95).

6.4.2 Ribari

U Hemingvejevom vrednosnom sistemu pecanje se izjednačava s lovom na zveri ili borbom s bikovima po istorodnom suočavanju sa smrću koja se pretvara u „ritual ili složenu igru” (Allen 1964: 97).⁷³⁷ U pismu iz 1952. godine Hemingvej ističe da pecanje iziskuje veliki napor čak i od onih muškaraca koji su u dobroj fizičkoj formi (SL: 773). Iako značajno revidira svoj odnos prema lovu od tridesetih do kraja pedesetih godina prošlog veka, Hemingvej još u *Zelenim bregovima Afrike* nagoveštava promenu svog stava prema lovu kada kaže kako ubijanje životinje nije nešto što se može s drugima deliti jer čoveka posle toga „obuzme nekakva unutrašnja tišina” (GHOA: 79).⁷³⁸ E. Antoni Rotundo s pravom ukazuje da su lov i pecanje ostaci ranih obaveza muškaraca, kao i da ih valja dovesti u vezu s konceptom moći i statusom odraslih muškaraca (Rotundo 1993: 35). Odnos Hemingvejevih junaka prema ribi u čvrstoj je vezi s Hemingvejevim konceptom „lova na muškost”. *Pravi* ribari iskušavaju *pravu* mušku snagu u borbi s ribom koju poštuju, a najviše u samom trenutku njene smrti. Junak Anselmo u romanu *Za kim zvono zvoni* kaže da „ljudi love podjednako koliko i bivaju ulovljeni” (FWBT: 17). Hari Morgan iz romana *Imati i nemati* zna da postoje *pravi* i *nepravi* načini da se lovi riba, kao u bilo kojoj drugoj vrsti umetnosti. Pecanje je po njemu povezano s pitanjima neznanja, sreće, veštine, nemara i prepuštanja opasnosti od

⁷³⁶ Hemingveja je britanska vlada angažovala kao počasnog lovočuvara (Honorary Game Warden) čija bi uloga bila da revitalizuje turističku industriju. Američki magazin *Pogled (Look)* platio je njegov safari u Afriku, takođe s ciljem da promoviše safari turizam u Africi (Strong 2008: 122–123).

⁷³⁷ Zanimljiva za teme roda jeste Hemingvejeva opaska koja se tiče jedne vrste riba – muške *soldier fish* zamahuju na sve oko sebe kako bi ubile, dok je ženke lako uhvatiti jer samo otvore usta i progutaju mamac (SL: 773).

⁷³⁸ U originalu: “[...] you feel a little quiet inside”.

smrti (THHN: 13–16). Svi ribari mogu se prepoznati po rukama s dubokim ožiljcima i flekama od sunca (IIS: 209). U centru Hemingvejeve poetike nalazi se borba da se život potčini volji čoveka, kao i da se čovek svojevolumno izloži mogućnostima poraza.

Santijago iz novele *Starac i more* postaje prototip herojske odvažnosti, između ostalog, i zbog svog odnosa prema ribi. On sa ribom razgovara (OMS: 29), voleo bi da je vidi kako bi znao sa kim se bori (ibid., 33), počinje da je sažaljeva kada ona zagrije mamac (ibid., 34), a u jeku borbe s njom uspostavlja androgino spajanje, „daleko od ljudi” (ibid., 36). Ovo osećanje apsolutnog jedinstva lovca i plena važan je koncept Hemingvejeve estetike jer postavlja pitanje svrhe postojanja, ubijanja, nasilja i ljubavi. U direktnom obraćanju ribi Santijago kaže da mora da je ubije iako je izuzetno ceni (ibid., 38). Kao što matador mora da ubije bika u trenutku najveće ljubavi prema njemu, tako i Santijago zna da njegova borba vredi jedino ukoliko pred sobom ima valjanog neprijatelja. Ribu naziva svojim „bratom” (ibid., 45), a voleo bi da pred njom „pokaže svoju muškost” (ibid., 46).⁷³⁹ Izvođenje muškosti uvek pretpostavlja procenjivačku publiku, stalnu potvrdu i uvek novi zadatak. Osim možda sebe, Santijago nema vrednijeg posmatrača. On je odlučan da ribi pokaže šta je muškarac u stanju da uradi i šta čovek može da izdrži (ibid., 47). Santijago misli da čovek nije mnogo bolji od zveri s kojima se poredi, ali ipak žudi da baš on postane „morska zver”. Kada ajkule konačno napadnu, Santijago počinje da se istovremeno moli za sebe i ribu (ibid., 49) i jasno pokazuje da bi njegovo dokazivanje muškosti bilo besmisleno bez objekta njegovog lova.

Svrha lova se u Hemingvejevom delu ne ostvaruje samo rezultatom, tj. time da na kraju lova muškarac odlazi sa ili bez ulova. Važno je ribu razumeti i proniknuti u njene porive, kao što Santijago razmišlja da li je njegova riba postala ljutita (ibid., 52). U kojoj meri Santijago oseća dostojanstvo ribe najbolje pokazuje njegovo osećanje izbavljenja što ne mora da ubije sunce ili mesec (ibid., 54). Već je dovoljno teško što lovac mora da ubije zver s kojom gradi erotičan odnos. Santijago se pita da li pošto ubije ribu mora i on da umre, mada smatra da „time ništa ne bi bilo postignuto” (ibid., 66). Pošto je riba koju Santijago osvaja najuzvišenija i najlepša od svih koje je video (ibid., 67), Santijago se približava poslednjem činu izvođenja muškosti. Pre nego ribu konačno ubije, on svedoči njenoj vrhunskoj lepoti, želi da je dodirne i oseti (ibid., 68–

⁷³⁹ Santijago uočava falusno podignut rep ribe u vodi po noći (OMS: 48).

69). Kada riba postane raskomadana Santijago oseća kao da je on sam napadnut (ibid., 74). Spojenost sa sopstvenim objektom žudnje, na taj način, dostiže vrhunac jer Santijago oseća kao da počinju da mu nedostaju delovi tela. U monologu o prirodi greha, on razmišlja kako možda nije greh ubiti nekog ako ga voliš, dok njega lov na ribu istovremeno „ubija i čini živim” (ibid., 76–77). Pošto je njegov partner i (ne)prijatelj uništen, Santijago se već oseća mrtvim (ibid., 84). Hemingvej u noveli *Starac i more* podvlači motiv raskomadanosti čoveka jer Santijago zna da je poražen i da je situacija u kojoj se nalazi nepopravljiva. Iako krivicu za svoj poraz nalazi u sebi jer je „otišao predaleko” (ibid., 87), Santijago uzvikuje da su *oni* zasigurno pobedili (ibid., 90). Hemingvej se pita da li ima smisla boriti se kada znamo da nas na kraju puta čeka smrt. Glava ribe postaje trofej i sigurni znak Santijagove muškosti, koja, verujemo, ne bi bila veća i da je ostalo ponešto od mesa ribe. Hemingvej poručuje da je važan put čoveka ili muškarca do smrti iako je smrt jedino izvesna. Po njemu, važan je sam proces „lova na muškost”, a ne ulov.

Da se „lov na muškost” nikada do kraja ne ostvaruje pokazuje primer dečaka Dejvida iz romana *Ostrva u struji* koji, u duhu Santijaga, na put inicijacije u muškost kreće upravo lovom na ribu. Iako mu verbalna podrška alternativnih očeva znači, Dejvid ne želi ničiju pomoć jer žudi da sam ulovi ribu (IIS: 112–113). Uprkos sve većem bolu koji nastaje kao posledica njegovog napora da se samostalno izbori s iskušenjem, Dejvid ne želi da ispadne nezalica ili kukavica pred publikom i odlučuje da poslušava savete ohrabrenja i nastavi borbu (ibid., 124). Njegov stariji brat Tom uočava da je Dejvid oduvek bio „čudan dečak” koji stalno iskušava sopstvene granice (ibid., 127; 125). Simbolično, riba je muška baš kao i Santijagova, a Dejvid kao i Santijago krvari jer „dode vreme kada dečaci moraju da urade neke stvari ukoliko misle da postanu muškarci” (ibid., 131). Kako postaje sve žilaviji, Dejvid dostiže istorodno osećanje Santijagovom – on voli ribu, ne mrzi je (ibid., 134). Samo što doživi početak svog vrhunca kada ugleda ribu iznad vode, Dejvid ribu izgubi, a posmatrači izvođenja njegove muškosti počinju da se prepuštaju osećanjima sažaljenja i ljubavi (ibid., 138–139). Iako ih uverava da se oseća dobro (ibid., 140), Dejvidu je teško da govori o svom gubitku (ibid., 141). Pošto prevaziđe bol zbog gubitka objekta svoje žudnje i u tom trenutku jedinog životnog cilja, Dejvid progovara o borbi i činjenici da je ribu u jeku borbe počeo da voli „više od ičega na svetu” – toliko je voleo u trenutku kada je izašla

iz vode da sve što je tada želeo je da je pogleda izbliza (ibid., 142–143). Ukoliko je važno da Hemingvejevi junaci osećaju žudnju za *pravom* muškošću, onda je Dejvid performativno, ali samo na trenutak, uspeo da je i ostvari, a njegovo erotično spajanje s ribom preostaje da se dogodi neki drugi put.

Ukoliko maskuline rituale inicijacije (sport, vojevanje) definišemo kao „prilike za hvalisanje” (boasting sessions) ili glorifikaciju muškog drugarstva i solidarnosti uz česte homoseksualne motive (Millett 2000: 48–49), postaje očigledno da Hemingvej u velikoj meri učestvuje u proizvodnji patrijarhalne ideologije i uzdizanju muževnosti daleko od inferiornog društva žena.

6.4.3 Postajanje muškarcem

Suprotno ideji da muškarac naprosto postoji, Hemingvejeva proza pokazuje različite načine kojima junaci mogu postati muškarcem. Izgradnja muškarca jeste proces koji i ukoliko ostvari svoj trenutni cilj mora pronaći drugi i tako u nedogled, jer „muškost se uči, koristi i oblikuje tokom celog života muškarca” (Rotundo 1993: 7). Na Hemingveja i njegovo slikanje muškosti uticali su izvesni pogledi XIX veka kada je vladalo mišljenje da „ukoliko muškarac nije muškarac, onda mora biti dečak”. Stigma dečaka pretpostavljala je strogu razliku između dečaka i muškarca, a dečak je imao zadatak da postane odlučan muškarac. U odsustvu drugih starijih muškaraca, dečaci se međusobno druže i prolaze školu muškosti sledeći delimično propisana pravila. Muškost je u XIX veku bilo „pitanje roda i starosnog doba”. Dečaci su se smatrali „muškarcima koji moraju da se razviju” (ibid., 20–22). Dečaćki svet bio je svojevrsna supkultura koja se stvarala u prisustvu budnih odraslih muškaraca koji su morali da potvrde proces postajanja muškarcem (ibid., 32).⁷⁴⁰ S obzirom na to da je borba između dečaštva i muškosti (ili očinstva) velika tema Hemingvejevog dela, pokušaćemo da ispitamo prevashodno dva tipa postajanja muškarcem.

Trenutak postajanja muškarcem u Hemingvejevom delu ne može se uvek dovesti u vezu s godinama starosti ili punoletstvom junaka.⁷⁴¹ Inicijacija muškaraca predvođena

⁷⁴⁰ Na prelazu u XX vek društvo nije toliko insistiralo na razlici između dečaka i muškarca, već muškarca i žene, te se stigma dečaka iz XIX veka sada zamenjuje „stigmom muške ženskosti” (Rotundo 1993: 262; 270).

⁷⁴¹ Engl. izraz *come of age* implicira da punoletstvo ima veze s iskustvom.

je drugim, često starijim, muškarcima koji preuzimaju ulogu alternativnih očeva. Podela Hemingvejevih junaka na tutore i učenike koju pravi Hemingvejev kritičar Erl Rovit nalazi se i danas u osnovi mnogih tumačenja Hemingvejevog dela. Tutor po njemu pretpostavlja muškarca koji naizgled nema životnih nedoumica, a učenik dečaka ili mladića koji se nalazi u stanju zbunjenosti, divi se samostalnosti tutora i nikako ne uspeva da dostigne željeno spokojstvo (Rovit 1963: 55). Tutor se čini mnogo jednostavnijom osobom od učenika koji je žrtva osećanja patnje, straha i/ili otuđenja (ibid., 57–59).⁷⁴² S druge strane, postajanje muškarcem može preuzeti oblik izmaštanog lova i dogoditi se u svesti junaka, ne u njegovom tzv. realnom svetu. Oslanjajući se na performativnu teoriju Tomasa Strihača koji rod tumači kao aproksimaciju, muškarci jesu original, kome dečaci, tj. kopije, teže. Imajući u vidu da između pravih muškaraca i dečaka postoji nepremostiv jaz, kopije ne mogu biti više od parodije ili lažne slike originala (Strychacz 2008a: 67–68).

Grof Mipipopolos (Count Mippipopolous) iz Hemingvejevog romana *Sunce se ponovo rađa* može se smatrati ranim prototipom tutora, ili „anticipacijom junaka s kodeksom” (Fleming 1995: 141; 144). Donald Decker smatra da grof nikako ne bi mogao da bude tutor jer se njegov primer ispostavlja irelevantnim za Džejka Barnsa (Daiker 1995: 76). Džejkovi tutori bi, u izvesnom smislu, mogli da budu njegov prijatelj Bil ili matador Pedro Romero (Baskett 2008: 87). U svakom slučaju, Hemingvej već na samom početku svog stvaralaštva stvara junake kojima je pomoć drugih muškaraca (ili žena) potrebna kako bi postao muškarcem. Nik Adams i Karl Garner, dečaci u priči „Deset indijanaca”, prolaze kroz bolan proces odrastanja uz pomoć svojih roditelja – jedan uz pomoć oca, drugi uz pomoć majke, čime Hemingvej nagoveštava kako „majke mogu biti isto tako opasne kao i očevi u trenutku kada dečak postaje muškarac” (Tilton 2000: 87). Tajnovitim kikotanjem svoje majke Karl biva izopšten iz sveta odraslih, dok Nikove iluzije o ljubavi s Indijankom Trudi bivaju razbijene očevim kratkim obaveštenjem da je slučajno nabasao na nju i video je s drugim (CSS: 256). Hemingvejeve tekstualne praznine pred tumače njegovog dela postavljaju težak zadatak imajući u vidu da bi se gospodin Adams i gospođa Garner mogli smatrati primerom

⁷⁴² Edmund Vilson pravi (konzervativnu) razliku između dečakog sveta fantazije i realnog sveta odraslih (Wilson, prema Strychacz 2008a: 69).

roditeljske izdaje ili pak iskrene ljubavi.⁷⁴³ Slažemo se s Filipom Jangom kada kaže da ono što zasigurno ukazuje na dečakovo postajanje muškarcem jeste „svest o zlu” i tome da su naša očekivanja izneverena, sasvim u skladu s američkim mitom o izgubljenom raju (Young 1964a: 185–186). Ležeći na krevetu s glavom u jastuku, Nik Adams oseća da mu je srce polomljeno (CSS: 257).

Reč *dečak* se u našoj analizi odnosi na „osobu muškog pola koja prolazi kroz poslednji stadijum inicijacije u kompleksan svet odraslih” (Sylvester 1996: 257).⁷⁴⁴ Odmah po izlasku novele *Starac i more* primećeno je da se odnos Santijaga i dečaka Manolina temelji na reciprocitetu tutora i učenika – Manolin se nalazi „na samoj ivici postajanja muškarcem” (Baker 1956: 305). Posle Santijagovog poraza on pred sobom vidi rezultat patnje kojoj je i sam doprineo tako što je popustio pred društvenim pritiscima i dozvolio Santijagu da se bori sam. Manolin plače i zato što shvata koju cenu muškarac mora da plati ukoliko „ode predaleko”. Ulazak u svet pravih muškaraca uvek ima visoku cenu jer se paradoksalno ostvaruje uz suze muškarca, tj. siguran znak njegove inicijacije, ali i feminizacije.

Hemingvejeva „Afrička priča” (“An African Story”) čini deo romana *Rajski vrt* u kome glavni junak Dejvid „ispisuje svoju afričku priču kao kontranarativ za narativ medenog meseca s Ketrin” (Spilka 1995: 295). Vođen *kiplingovskim* impulsom, Dejvid izmišlja dečake priče o lovu na slona i kroz njih prikazuje razočaranje svojim ocem. Dejvidova priča o muškarcima bez žena u Africi zapravo predstavlja „muški otpor prema izopačenjima androginog bračnog života”, tj. otvoreno odbijanje da učestvuje u ženskim stvarima. Kao što je „Hemingvej celog života oscilirao između neuspelih seksualnih veza sa ženama i priča o muškom dostojanstvenom podnošenju bola” (ibid., 299), ova priča pokušava da ženski uticaj prenebregne putem ispisivanja isključivo muške teritorije. U „Afričkoj priči” Dejvid lovi s ocem i Džumom (Juma), još jednim profesionalnim lovcem i očevim prijateljem, uz pratnju psa Kiba (Kibo). U poređenju s njihovim iskustvom i znanjem u lovu Dejvid se oseća nedostatnim znajući da još uvek ne mogu biti ponosni na njegovu lovačku veštinu, osim možda na sposobnost da lovi ptice, ali i beskorisnim jer zna da im njegova pomoć nije potrebna. Dejvidovo osećanje

⁷⁴³ Više o kritičarima koji podržavaju jednu ili drugu struju u tumačenju uloge roditelja u ovoj priči videti Tilton 2000: 88–89.

⁷⁴⁴ Bikford Sylvester metodom dedukcije dolazi da zaključka da Manolin ima dvadeset i dve godine, te sugeriše da ni u doslovnom smislu ne bi mogao da bude dečak (Sylvester 1996: 254).

nepripadanja svetu lovaca na velike zveri se slikovito poredi s prljavom tajnom koju s njima ne deli (CSS: 549). Pošto im je sam ukazao na mesto na kom se slon nalazio, Dejvid postaje žrtva griže savesti zbog saučestvovanja u ubistvu životinje (ibid., 550). Svedočeći slonovim neverovatno „živim” očima u trenutku umiranja, Dejvid posmatra i kako slon postaje samo „ogromna naduvana zgužvana masa” pošto je izgubio sav ponos i veličanstvenost koje je imao (ibid., 552). Odjednom, njegov heroj nije više očeva figura, već sam slon. Neizreciva tuga koju oseća prema slonu označava početak njegovog poznavanja usamljenosti (ibid., 553), odnosno sam začetak postajanja muškarcem. Svestan da mu otac i Džuma ne mogu više biti heroji, Dejvid postaje svestan da povratka u dečačku nevinost nema. Dejvid je iskustvom lova postao muškarac i doprineo da se održi kontinuitet muške priče.

Primer da je maskulinitet samo društveno konstruisani performativni čin mogao bi biti lik Paka iz priče „Prestonica sveta” koji iskrvari od uboda zamišljenog bika, a doslovno stolice i noža, jer je pozeleo da postane *pravi* muškarac, tj. matador, stereotipno prihvaćena slika ultramaskuliniteta. Koncept konstruisanja muškosti preispituje se kroz lik Paka jer upravo on pokazuje da su kodovi normativne muškosti opasni i destruktivni. Hemingvej ovom pričom i njenom analizom ideje kopija i originala dovodi u pitanje samu reprezentaciju muškosti jer pokazuje da i ono što se smatra *pravom* muškošću takođe proizilazi iz kopija, različitih performativnih činova i diskurzivnih ponavljanja (Strychacz 2008a: 50).⁷⁴⁵ Ispitivanjem kopija i originala *prave* muškosti Hemingvej učestvuje u podrivanju esencijalističke koncepcije prirodnih kategorija roda. U „Prestonici sveta” *pravi* matador ne može biti samo jedan model muškosti – ne može se pouzdano saznati ko je prvoklasni borac, a ko njegova imitacija:

Nije imao pojma kako su zapravo živeli, niti kako su skončali. Nije ni znao da su skončali. Umro je, kao što bi to rekli Španci, prepun iluzija. Za svog života nije našao vremena da izgubi ni jednu od njih, niti da se, pred smrt, do kraja pokaje.

(CSS: 38)⁷⁴⁶

⁷⁴⁵ Tomas Strihač insistira na različitosti svoje kritičke pozicije od shvatanja kopija i originala Džudit Batler, koja o njima govori imajući u vidu homofobičnu konstrukciju loše kopije u odnosu na heteroseksualni original. Strihač smatra da se u mnoštvu entiteta ne može sa sigurnošću tvrditi šta je kopija ili original, ukazujući tako na doslednu nejasnost rodni granica i važnost performativnog tropa uopšte, ne samo u vezi sa seksualnim opredeljenjem izvođača rodnih rituala (Strychacz 2008a: 67–71).

⁷⁴⁶ U originalu: “He had no idea how they really lived nor how they ended. He did not even realize they ended. He died, as the Spanish phrase has it, full of illusions. He had not had time in his life to lose any of them, nor even, at the end, to complete an act of contrition”.

Pako imitira ideju *pravog* matadora koga odlikuje nadljudska hrabrost pred smrću, ali zaboravlja da *pravih* matadora zapravo nema, jer se u jednom trenutku kada postoje mogu lako pretvoriti u svoju suprotnost. Pako doslovno gubi život zbog iluzije o jednoj savršenoj i nedodirljivoj muškosti.

„Postati muškarac” krajnji je cilj Hemingvejevih junaka. Problem je u tome što Hemingvej samu sintagmu pokazuje problematičnom s obzirom na to da kategorija jednog, *pravog* maskuliniteta ne može da se sa sigurnošću utvrdi. Bez želje da se postane *pravi* muškarac, međutim, nema svrhe postojanja.

6.4.4 Smrt kao određujući faktor identiteta

Temeljeći se na ideji presudnog uticaja smrti na rodni identitet Hemingvejevih junaka, ovaj odeljak rada mogao bi se smatrati uslovnim zaključkom celog potpoglavlja koji se bavi „lovom na muškost.” Ukoliko se u Hemingvejevom delu paradoksalno smrću postaje muškarac, onda i njegove junakinje mogu ostvariti muški rod. Smrt je za Hemingveja „konačni izraz ega i savršen zaštitnik ličnosti” (Trilling 2008a: 542), dominantna sila ili određujući faktor identiteta koji se može posmatrati u kontekstu modernističke kulture, ali i specifičnog sistema vrednosti koji pretpostavlja svedočenje ili posmatranje ogledalne tuđe smrti.

Hemingvej kaže da „samo veliki čovek može naći smisao umiranja” (Hemingway, prema Ross 1961: 48). U skladu s ovim uverenjem, muškost u Hemingvejevom delu može se određivati u odnosu na stav koji njegovi junaci i junakinje prema smrti zauzimaju. Možda je baš zato Hariju Morganu iz romana *Imati i nemati* potreban ceo život da nauči da koliko god muškarac može da se protiv sveta bori sam, ipak mu se neće pružiti šansa da sam i preživi (THHN: 155).⁷⁴⁷ Ukoliko Hemingvej sugerise da muškarac umire u trenutku kada nauči šta je potrebno činiti, onda smrt pojačava njegov identitet, a posredno i njegovu *pravu* muškost. Robertu Džordanu iz romana *Za kim zvono zvoni* je žao što mora da napusti „svet za koji se vredi boriti” (FWBT: 485), mada nas prethodno, posle Marijine priče o silovanju, uverava da „ne želi da donosi decu na svet kakav je ovaj” (ibid., 367). Kao što mrzi stalno

⁷⁴⁷ U originalu: “No matter how a man alone aint got no bloody fucking chance”.

„odbacivanje sebe” koje rat nužno iziskuje (ibid., 465),⁷⁴⁸ sledeći tipično *hemingvejske* vrednosti, ovaj junak svojom smrću paradoksalno potvrđuje život, ali i svoju *pravu* muškost.

Pošto je smrt jedino izvesna Hemingvejevim junacima postaje važno kakvima sebe vide pred njom, što se pokazuje na primeru više matadora u delu *Opasno leto* koji se razlikuju upravo po tome što u trenucima najveće opasnosti bivaju „okupirani smrću” ili „nose smrt u džepu” (DS: 118). Ukoliko se idealna muškost u Hemingvejevom delu izvodi performativnim radnjama, smrt Ketrin iz romana *Zbogom oružje* nije stereotipno ženska. Kada na porođaju prolazi kroz nadljudske bolove, Ketrin ne misli da na dobar način izvršava zadatu ulogu biološke uloge žene (FTA: 279).⁷⁴⁹ Premda se Frederiku Henriju više puta izvinjava što joj ispunjavanje društvenih očekivanja ne polazi za rukom (ibid., 280), ona shvata da je „besmisleno umreti” (ibid., 282) i da su uspeali da je polome (ibid., 285). Ketrin kaže da „mrzi što će umreti” i iznosi ideju da je smrt samo „prljavi trik” (ibid., 292). Njenu smrt možemo tumačiti „poslednjom fazom njene inicijacije” (West 1962: 149). Koliko je god njenu smrt teško jednoznačno protumačiti, interpretacija Džudit Feterli, koja drži da je Hemingvej žudeo da prikaže smrt žene a ne muškarca, biva nerazumna. Nije li upravo Hemingvej dostojanstveno podnošenje bola prikazao kroz ženski lik, i nije li smrću Ketrin umro i Frederik Henri?

Sopstvenim „lovom na muškost” Hemingvejevi junaci pokazuju da je objekat njihove žudnje, tzv. normativna muškost, promenljiva i neuhvatljiva kategorija koja prevashodno zavisi od posmatrača koji procenjuje. Koliko god bi njihov tvorac i oni sami želeli da veruju u postojanje jednog hegemonog maskuliniteta, Hemingvejevi junaci pokazuju da za muškošću mogu samo juriti dok im ona izmiče.

6.5 Posmatranje muškosti u teatru rata

Metaforična slika XX veka mogla bi biti „eksplozija” (Rovit 1970: 350) zbog decentriranosti subjekta i svekolikog iščašenja sveta. Naše prethodno istraživanje pokazuje dvostrukost implikacije rata za individuu – muškarac ratom biva maskuliniziran jer odlaskom u rat dobija priliku da pokaže tipično muške osobine

⁷⁴⁸ U originalu: “[...] the always ridding of self that you have to do in war”.

⁷⁴⁹ U originalu: “I’m not doing much”.

(hrabrost, srčanost, odgovornost), ali istovremeno postaje pasiviziran, tj. feminizovan, modernom tehnologijom koja u samo jednom trenutku može raspršiti njegovo telo. Dž. Benson ukazuje na važnu činjenicu da „rat anestezira individuu”, kao i da se muškarcima „manipuliše tuđom igrom” (Benson 1969a: 88–89). Po njemu, rat je „neracionalna igra” u kojoj se gubi razum i koja proizvodi iščašene vrednosti kao što su panika, kukavičluk, brutalnost, patnja, razaranje i smrt (ibid., 98). Imajući u vidu ovo pronicljivo tumačenje rata, izlišno bi bilo dalje objašnjavati u kojoj meri nas rat može otrgnuti od sebe i drugih.

U delu Ernesta Hemingveja (pre svega Prvi svetski) rat postaje paradigma modernosti i pretećeg sveta u kome je čovek doslovno i metaforično fragmentiran, nesposoban da zadrži svoju celovitost i autonomiju u okviru šireg društvenog konteksta. Rat i ratno okruženje važni su u stvaranju identiteta Hemingvejevih junaka, a ideje o ratu razasute su bezmalo u svim Hemingvejevim proznim ostvarenjima, te sa sigurnošću kažemo da je rat u njima sveprisutan i višeslojan. Džon Oldridž kaže da je rat „zajednički imenilac Hemingvejeve proze, barikada protiv svake vrste emocije” (Aldridge 1951: 40). Filip Jang ukazuje na „dvojnost Hemingvejevog sveta u ratu” – Hemingvejeva proza zahvaćena je fizičkim ratom, ali i „metaforičnim nasiljem i opštom atmosferom neprijateljstva”. Iako pominje Hemingvejevo uporno istraživanje ove teme, on takođe ističe da „nam ne bi bilo lako da dokažemo da to nije svet u kome i dalje ne živimo” (Young 1964a: 187–188). Kao jasan primer dominacije rata u Hemingvejevoj prozi može poslužiti dijalog iz romana *Zbogom oružje* između Frederika Henrija i Ketrin:

„Pusti rat, Ketrin.”
„Teško je. Ne mogu da ga pustim.”
„Ipak, pusti rat.”
„U redu.”

(FTA: 24; kurziv A. Ž. K.)⁷⁵⁰

⁷⁵⁰ U originalu:

“Let’s drop the war, Catherine.”

“It’s very hard. There’s no place to drop it.”

“Let’s drop it anyway.”

“All right.”

Hemingvejevo delo pokazuje kako su teme rata i roda međusobno povezane. Aleks Vernon naglašava kako „rat doprinosi konstrukciji rodnog identiteta, a Hemingvej tu činjenicu predstavlja u kontekstu roda” (Vernon 2002: 37). Zamršena rodna dinamika s početka XX veka i kriza maskuliniteta, kojoj osim Prvog svetskog rata doprinosi jačanje feminizma i pojava Nove žene, utiču na Hemingvejevu percepciju muškosti i ženskosti. Muškosti je potrebna „drama rata, konflikta i rizika” kako bi potvrdila svoje postojanje, imajući u vidu da se oduvek zasnivala na ideji hrabrosti i srčanosti (Mansfield 2008: 180).⁷⁵¹ Hemingvej se u prikazivanju rata oslanja i na koncept „mišićavog hrišćanstva” koji, putem spajanja smrti i žrtvovanja za otadžbinu, savršenu muževnost vidi kroz prizmu rata, a od heroja i mučenika pravi stereotip ideala muškosti (Mosse 1996: 51–53). U Prvom svetskom ratu rat postaje simbol maskuliniteta, a patnja i ranjavanje pojačavaju asocijativno povezivanje muškosti sa velikom sposobnošću da se podnese bol (ibid., 111–112). Iako Hemingvejevo delo sugerše da je dostojanstveno držanje pod pritiskom suštinski španska stvar, herojsko trpljenje u ratu moralo bi biti opštiji kvalitet muškosti šireg društvenog konteksta od španskog.⁷⁵²

Uzimajući u obzir složenost rata u Hemingvejevom delu, teško je složiti se s Džudit Feterli da „rat sve pojednostavljuje”, uključujući i odnos muškaraca prema ženama (Fetterley 1978: 49). Sasvim suprotno, Hemingvej „u velikoj meri doprinosi metafizici rata XX veka” jer rat predstavlja kao „stalnu dimenziju ljudske situacije” (Nakjavani 2009: 111–112). Hemingvejevo viđenje rata nijansirano pokazuje svu kompleksnost njegovog znanja o ovoj temi (ibid., 114), te rat ne možemo smatrati njegovom opsesijom, već „brigom za osnovnu dimenziju života” (ibid., 118).⁷⁵³ Trebalo bi razumeti da Hemingvejevo delo nedvosmisleno podvlači razliku između nasumičnog i besmislenog ubijanja u ratu s jedne, i organizovanog ritualnog ubijanja s druge strane.⁷⁵⁴ Čitavo delo *Smrt u podne* govori u prilog ovoj tezi. Borba s bikovima dobija status umetničke *tragedije* koja predstavlja autentično „osećanje života i smrti, smrtnosti i besmrtnosti” (DIA: 5; 3).

⁷⁵¹ Značaj grčkih pojmova *thumos* i *andreia* za moderno doba.

⁷⁵² Hemingvej kaže da je u Španiji *pundonor* (ponos, čestitost, srčanost, samopoštovanje) istinska stvar, kao voda, vino ili maslinovo ulje (DIA: 79).

⁷⁵³ Detaljnije o specifičnosti Hemingvejeve metafizike rata videti Nakjavani 2009.

⁷⁵⁴ Slična ideja izneta je u Vondrak 2004, mada se ovaj esej prevashodno bavi Hemingvejevom tehnikom filmske montaže i kubističkog kolaža.

Ernest Hemingvej navodi da je „rat jedna od najvažnijih tema o kojoj je svakako teško iskreno pisati, dok oni koji ne učestvuju u ratu ne prestaju da pokušavaju da rat učine nevažnom, abnormalnom i bolesnom temom” (GHOA: 47). Ponavljajući da je o ratu teško pisati, Hemingvej kaže da „želi da o njemu piše iz različitih uglova – heroja, dezertera, hrabrih ljudi i kukavica, izdajica i onih koji to nikad ne bi mogli da budu” (SL: 480). U slikanju rata Hemingvej bira „estetiku svedočenja” koja pretpostavlja „umetnikovu odgovornost da prikaže nasilje iskreno” i ne zatvara oči pred ljudskom ranjivošću (Cirino 2010: 35–36). Hemingvej zauzima „pozu okorele i okrutne objektivnosti”, verujući da moderan pisac mora da prikaže smrt na autentičan način, tj. posmatra iskustvo nasilja i preradi ga u fikciju (ibid., 39). Potpuno u duhu modernističkog nepristrasnog pogleda, Hemingvej predstavlja „neostrašćenu etiku vizije” (ibid., 40), koja insistiranjem na minucioznom posmatranju posredno postavlja pitanje „granice između sadizma i zdravog interesovanja za grozotu života” (ibid., 45).

Kako bismo pokazali različite konstrukcije maskuliniteta u Hemingvejevoj prozi, pokušaćemo da istražimo sledeće njene teme: naročito značenje i doživljaj rata; često ambivalentan stav junaka prema ratu; grotesku rata; višestrukost ženskog delovanja u ratu, s akcentom na seksualnost, ljubav, iščupanost ili trenutnost osećanja; i paradoks rata, tj. njegovu sposobnost da istovremeno maskulinizuje muškarce, ali im i oduzme muškost. Mada je rat prevashodno muški homosocijalni prostor, naša analiza će obuhvatiti i odsustvo, odnosno prisustvo, žena u ratu. Hemingvejeve junakinje u ratu dobijaju stereotipne uloge ljubavnica, bolničarki, savetodavaca i prostitutki, ali nisu na njih ograničene ili osuđene. Ove junakinje neretko od ratnog muškog prostora stvaraju mesto subverzije tradicionalnih rodni konstrukata. Rat u Hemingvejevom delu treba dovesti u vezu s konceptom *prave* i *neprave* muškosti, ali i moderne ljudske rasparčanosti uopšte.

6.5.1 Proizvodnja i subverzija muškosti za vreme rata

Mnoga Hemingvejeva dela pokušavaju da se izbore s velikom temom rata i njegovom suštinskom zamršenošću čiji se opisi iznose i kroz stavove njegovih junaka prema ratu. Hemingvej podvlači kolektivnu destruktivnost rata, a njegovi junaci osećaju „gađenje prema ratu” (FTA: 64), misle da „nema ničeg goreg od rata”, osim možda

poraza (ibid., 47), ili su, jednostavno, „preumorni od rata” (ibid., 147–149). Jedan uzgredni junak iz romana *Imati i nemati* smatra da je „rat pročišćujuća i oplemenjujuća snaga”, a da zapravo treba postaviti pitanje koliko je svako od njih kadar da bude vojnik (THHN: 143). Iako se normativna muškost u ratu potvrđuje izvođenjima pozitivnog osećanja vojništva, odgovornosti, hrabrosti i dužnosti, Hemingvejevi junaci često postaju žrtve osećanja nedovoljnosti, straha ili kukavičluka, čime njegovo delo učestvuje u proizvodnji *prave* muževnosti, ali i u njenoj subverziji. Sveštenik u romanu *Zbogom oružje* deli muškarce na „one koji bi započeli rat i one koji ne bi” (FTA: 65). Hemingvejevi junaci ipak ne mogu se podeliti samo na hrabre heroje ili strašljive kukavice, već se, pošto njihov raznolik odnos prema ratu čini važnu crtu njihovog rodnog identiteta, može govoriti o njihovoj krajnjoj neodredivoj muškosti.

Osim u gotovo svim Hemingvejevim pojedinačnim delima, opštu atmosferu rata možemo tražiti već u Poglavljima (Chapters), vinjetama datim između kratkih priča njegove prve zbirke *U naše vreme*, u kojima su predstavljene jukstaponirane upečatljivije ratne, impresionističke ili dramske, slike.⁷⁵⁵ Zajedno s Konradom, Hemingvej se smatra „piscem ekstremne situacije” jer nasilje prikazuje kao „situaciju na koju je čovek osuđen” (Allen 1964: 93). Pomenute vinjete moraju se videti i u kontekstu ostalih zbirki kratkih priča koje takođe doprinose slikanju važnosti rata, kao što to, na primer, čini kratka priča „Starac kraj mosta” iz zbirke *Pobednik ne dobija ništa*. Iako svoje junake posmatra kroz prizmu njihovih odnosa prema smrti, te ih shodno tome pozitivno ili negativno intonira, Hemingvej nedvosmisleno oslikava besmislenost ubijanja u ratu, bilo ono masovno ili intimno.

Sačinjena iz dramskog dijaloga trojice vojnika, priča „Danas je petak” (“Today is Friday”), u izvesnom smislu, postavlja okvir za sva Hemingvejeva dela koja se bave ratom. U njoj se vojnici osećaju emotivno i fizički iscrpljeno, i odaju se konačnom utisku da rat naprosto „predugo traje” (CSS: 273). Iako za polaznu osnovu uzima bombardovanje Madrida u Španskom građanskom ratu, priča „Noć pred bitku” može se takođe smatrati opštim komentarom o ratu kojim Hemingvej ovde ponovo progovara kroz svoje junake. Priča nam otkriva da najhrabriji prvi poginu (ibid., 442), da je

⁷⁵⁵ Poglavlja I–VIII imaju tehničku ulogu povezivanja kratkih priča, ali i pojačavanja sveopšte moći rata, npr. kroz scene evakuacije, ubijanja vojnika, barikada, ranjavanja, straha pod bombama ili umiranja od ratom izazvanih bolesti (tifus). Sam Hemingvej naziva vinjete „vežbom kondenzacije” (Hemingway, prema Hoffman 1962: 91).

umiranje uzaludno, da neki muškarci ne umeju da budu vojnici (ibid., 443),⁷⁵⁶ kao i da je „preporučljiva reakcija na rat možda upravo bes” (ibid., 459). Vojnici skriveni u rovu vode *muške* razgovore i raspravljaju o strahu, samouverenosti, budalaštini i beznadežnosti umiranja u neuspehom napadu, ili o važnosti discipline u ratu. Kroz nekoliko primera, Hemingvej jasno pokazuje da smrt čeka svakog, i to mnogo pre nego se i nasluti, a pobeda traje samo jedan sićušni trenutak pre nego se nepovratno izgubi (ibid., 460–469).⁷⁵⁷ Priča „Pejzaž s figuracijom” (“Landscape with Figures”) već naslovom upućuje na eksplozije bombardovanja koje odnesu mnoge živote samo u jednom blesku, i ne prave polnu razliku među žrtvama, razruše kuće i naprave svojevrsnu preraspodelu pejzaža. U ratu dođe trenutak kad svi plaču bez obzira na vojnički čin kojim su odlikovani (ibid., 593). Nasuprot masovnom ubijanju, priča „Greška iz zaseda” (“Black Ass at the Cross Roads”) donosi intimno pucanje u vojnika na biciklu izbliza (ibid., 582), kao i posmatranje groteskno velikih plavih muva i žutih ili belih leptirova koji se skupljaju oko krvi mrtvih. U ratu se muve skupljaju i oko ranjenih, poluživih, umornih od ratovanja i samoprekora zbog učestvovanja u ubistvu mladića pogrešne nacionalnosti, tj. svog saborca, ili ubistvu dečaka s *prave*, suprotne strane, ali još dečaka (ibid., 583).

U Hemingvejevoj jedinoj drami *Peta kolona* glavni junak Filip Rolings (Philip Rawlings) ima veliko osećanje odgovornosti prema vojsci kojoj pripada, čime se savršeno uklapa u grupu ostalih Hemingvejevih proznih junaka. Filip smatra da se vojnikom postaje već oblačenjem uniforme (FC: 17), a da je dužnost nešto što „samo treba sprovesti”, baš kao što se naređenja moraju izvršiti (ibid., 18). Ironičan po pitanju mogućnosti normalnog, srećnog bračnog života, čini se da on ni ne priželjkuje da se rat završi jer bi time izgubio glavno određenje sopstvenog maskuliniteta. Mada sklon uživanju u ljubavi s ženama, Filip se povlači u svet dužnosti čim mu se žene približe dovoljno blizu da bi mogle preokrenuti njegove prioritete. Filip stalno mora nekud da ide, dalje od žena (ibid., 24), postaje ljut kada uhvati nekog vojnika da spava na dužnosti (ibid., 34), robuje preciznim uverenjima šta se u ratu sme a šta ne sme.⁷⁵⁸ Potrebu da nastavi borbu za kolektivne ideale smatra svojom „unutrašnjom zveri” (ibid.,

⁷⁵⁶ U priči „Skrovište” (“Under the Ridge”) pominje se da se neki vojnici samo nazivaju vojnicima, ali da to zapravo nisu (CSS: 461).

⁷⁵⁷ Jednog vojnika ubiju zbog kukavičluka za primer drugima, drugog dok je izlazio iz rova, a treći pogine iako je bio siguran da će preživeti.

⁷⁵⁸ Filip smatra da se u ratu ne govori ‘hvala’ (FC: 36).

52), mada vidno rastrzan između želje za sjedinjenjem s voljenom ženom i nastavka obaveza koje je prigrlio (ibid., 65). Na kraju drame, Filip očekivano potvrđuje privrženost profesiji i ratu, i ne dozvoljava ljubavnoj romansi da nadvlada (ibid., 80). Ispravnost njegovog izbora potvrđuje lik iz priče „Dojava” koji, uz dominantno osećanje da se uvek mora napraviti pravi izbor, tvrdi da je „dužnost snažna stvar” (CSS: 427). Uz svu besmislenost rata i rane koje je u ratu zadobio, mladić u priči „Smrti nema” i dalje želi da bude dobar vojnik, smatra da je rat svrsishodan, da mora da se zaustavi terorizam i romantizam, kao i da je normalno da na tom putu oslobođenja svi budu ranjeni ili ubijeni, jer umiranje je nužnost zarad slobode (ibid., 474–475).

Kratka priča „Leptir i tenk” već svojim *šendističko*⁷⁵⁹ humorim naslovom i njegovim objašnjenjem u tekstu priče, podvlači nesklad između neshvaćene ljudske *veselosti* i smrtno *ozbiljnosti* rata, oprečnost koja čoveka pretvara u leptira ili mrtvog vrapca (ibid., 435; kurziv A. Ž. K.). Piscu iz priče ne preostaje ništa drugo nego da pokuša da opiše komično ubijanje koje ljude pretvara u karikature. Analiza Hemingvejevog dela zahvaćenog ratom iz ugla istraživanja maskuliniteta otkriva junake ambivalentnog stava prema vrsti muškosti koja se od njih u ratu očekuje. Hemingvejevi junaci osećaju da u rat moraju otići kako bi sebi i drugima dokazali sopstvenu *pravu* muškost, ali tamo ne postaju više od muškaraca rastrzanih između osećanja dužnosti prema vojničkom pozivu i besmisla koje rat podrazumeva.

6.5.2 Groteska i rat

Ukoliko ne pretpostavimo da je rat sam po sebi groteskan, Hemingvejevo delo se bavi ratom podignutim na nivo groteske predstavljajući jačinu *trenutnih* ratnih slika i njihovu važnost u konstrukciji muškosti. Naše razumevanje groteske oslanja se, između ostalog, na stav Pitera Švengera da je groteska „skriveni užas koji potiče iz osećanja da su se stvari otele kontroli” (Schwenger 1979: 629).

Objavljena kao zasebna priča u zbirci *Pobednik ne dobija ništa*, priča „Prirodopis smrti” (“A Natural History of the Dead”) čini integralni deo *Smrti u podne* kojim Hemingvej iznosi svoje poetičke stavove. U ovoj priči groteskne slike umiranja

⁷⁵⁹ Hemingvejev humor u ovoj priči nas po ličnoj asocijaciji podseća na modernistički šendizam, tj. specifičnu mešavinu humora, ironije, suzdržljivosti i sentimentalnosti.

imaju funkciju podvlačenja razlike između *pravog* i *nepravog* načina ubijanja, a posredno i načina života. Držeći se načela da „umetnik ima odgovornost da verno svedoči nasilju” (Cirino 2010: 31), Hemingvej se udaljava od razvodnjenog načina pisanja (ibid., 36) i ističe da je nužno opisivati nasilnu smrt sa što većom tačnošću i autentičnošću (ibid., 38). Svojim nepristrasnim i okrutnim okom, Hemingvej pokušava da iskustvo nasilja pretvori u fikciju, i s tim ciljem odbacuje sve što je ukras ili višak u opisu (ibid., 40).⁷⁶⁰ Mada je nekada teško povući granicu između sadizma i zdravog interesovanja za posmatranje detalja, Suzan Bigel drži da Hemingvej u „Prirodopisu smrti” otkriva svoj „delimično sadistički kreativni impuls”, nesentimentalnost i svirepost (Beegel, prema ibid., 45). Ričard Fantina upućuje na Hemingvejevu morbidnu zainteresovanost za smrt i nasilje, njegovu sklonost da „upije nasilje istovremeno kao posmatrač i primalac”, ističući da Hemingvejev kod herojstva uključuje mazohizam ili svestan izbor trpljenja bola (Fantina 2005: 67). Liza Tajler ukazuje na sličnost između Hemingvejevog besa nad grotesknostima i besa Lorda Bajrona, koji takođe nije zazirao od opisivanja mrtvih ljudskih tela koja se raspadaju (Tyler 2004: 48).

Pre nego pokuša da čitaocu približi zanimljive činjenice o umrlima, Hemingvej u priči „Prirodopis smrti” izražava čuđenje nad očiglednom nezainteresovanošću Boga za patnju živih bića. Hemingvej kaže da je pejzaž zahvaćen ratom potpuno nadrealan, prepun raznesenih i razbacanih ljudskih fragmenata koji, pošto nesahranjeni, postaju crni i sve veći, „okrugli kao baloni” (CSS: 337). Hemingvej ne skriva užas koji oseća pred ovakvim slikama, za koje smatra da bi bili „pravi predmet Gojinih rezbarenja”. Životinje idu polomljenih nogu, gotovo moleći za slikovnu reprezentaciju sopstvenog bola. Jedna od prvih lekcija koju po Hemingveju treba naučiti jeste da „ljudi u ratu umiru kao životinje” (ibid., 338), čime se nesumnjivo ističe besmislenost i nasumičnost rata, kao i nevažnost čoveka u njemu. Još veći je šok videti mrtve žene imajući u vidu da su „ljudi svikli na muško umiranje”. Ljudske glave pucaju kao saksije, mozgovi su raspršeni čelikom, ljudi se raspravljaju da li da ubiju čoveka na neizdrživim mukama. Uzalud, misli jedan lekar iz priče, s obzirom na to da se „u ratu ne raspravlja jer svi

⁷⁶⁰ Mark Čirino kaže da bi Sezana takođe trebalo dovesti u vezu s estetikom svedočenja. Omiljena Sezanova pesma bila je „Strvina” iz Bodlerove zbirke *Cveće zla* (1857), za koju je Rilke rekao da u sebi „sadrži ključ za razumevanje razvoja objektivnosti u književnom izražavanju” (Rilke, prema Cirino 2010: 47). Ilustracije radi, navodimo jedan njen deo u srpskom prevodu: „I gledalo je nebo kako te divne kosti / raskriljuju se poput cveta. / Pred smradom ti bezmalo pade od klonulosti, / gađenjem snažnim obuzeta. // Zunzorile su muve iznad utrobe gnjile, / odakle crva ćete sive / navirale su kao gustom reke mile / niz ove dronjke tobož sive” (Bodler 1991: 43).

ionako umiru” (ibid., 341). Priča „Prirodopis smrti” neobično je važna za strukturu dela *Smrt u podne* s obzirom na to da je njen predmet „društvena fragmentacija koja se dovodi u vezu s modernošću na kolektivnom nivou” (Messent 2004: 130). Ona ukazuje na grozotu i grotesknost rata koji smrt seje nasumice i pretvara živa bića u deliće. Celovitost modernog čoveka postaje neodrživa jer rat izaziva lom bez ikakvog reda ili pravila, te je u direktnom kontrastu s ritualizovanom predstavom ubijanja u borbi s bikovima.

Doslednu iskrenost u prikazivanju istine, ma koliko svirepe, Hemingvej dopunjuje i grotesknim slikama u priči „Na pristaništu u Smirni” (“On the Quai at Smyrna”), gde u čitaocima izaziva jezu zbog gotovo opipljivih opisa žena koje vrište, nespornih da svoje mrtve bebe napuste, ili starica koje u samom trenutku smrti postaju nestvarno ukočene, ili mrtvih kobila polomljenih prednjih nogu koje plutaju u plitkoj vodi zajedno sa svima ostalima (CSS: 63–64). Koliko god nam slike rata iz njegovih priča izazivale mučninu ili se njihova grotesknost činila još jezivijom i odurnijom, one imaju neizmernu važnost u okviru Hemingvejeve poetike. Hemingvej uspeva da kod čitaoca izazove gađenje prema prikazanim vizualnim predstavama, ali optužbe morbidnosti valja svaliti na tzv. celi život. A on, zahvaćen ratom, nije prijatan. Groteska rata ne ostavlja prostor Hemingvejevim junacima da pokažu *pravu* mušku hrabrost i snagu jer se prema njima odnosi s omalovažavanjem. Maskuliniteti u pluralu u Hemingvejevom delu se zbog grotesknosti rata, u izvesnom smislu, ponovo pretvaraju u maskulinitet u singularu, ili u muškost koja se smrću vidno umanjuje.

6.5.3 Posledice rata na muško sopstvo

Pod posledicama rata podrazumevamo psihičke posledice na muškost junaka, tj. neuroze ili strahove koji se obično nazivaju „duševnim slomom kao posledica rata”, kao i sećanje na rat, tj. doživljaj rata koji se ponovo odvija u svesti junaka, biva potom verbalizovan ili se, pak, ponovo odigrava u svom odsustvu u vidu drugih aktivnosti kao što su pecanje ili lov.⁷⁶¹

Istraživanje maskuliniteta u Hemingvejevom delu pokazuje da Hemingvej nasleđuje fascinaciju nervozom iz XIX veka kojom se histerija dovodi u vezu sa ženama

⁷⁶¹ Detaljnije o fizičkim posledicama rata, tj. ranama, videti: 6.6.1.

ili drugim društveno *neprihvatljivim* kategorijama. Nervoza Hemingvejevih junaka neretko izvire iz neurastenije kao obeležja muške sramote. Vidljive rane još i ne moraju biti u neskladu s održanjem normativne muškosti, ali „nevidljive rane nipošto ne mogu” (Bak 2010: 90). Neurastenija je muški pandan ženske histerije koji pasivizira muškarca. „Duševni slom kao posledica rata” feminizuje muškarca-vojnika i manifestuje se putem nekontrolisanih napada plakanja ili nervoze, depresije i noćnih mora (McLaren 1997: 233). U potpunom neskladu s modelom muškosti XIX veka koji se zasniva na samokontroli i jakoj volji (ibid., 235), Prvi svetski rat donosi drugačije vrednosti. Zanimljivo je spomenuti da Ilejn Šovolter u knjizi *Ženska bolest: žene, ludilo i engleska kultura, 1830–1980* (*Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830–1980*, 1987) muški duševni slom drži istorodnim ženskoj histeriji i definiše ga kao prikriveni muški protest uperen ne samo protiv rata, već i protiv koncepata muževnosti uopšte (Price Herndl 2001: 40–41).⁷⁶²

Muška nervoza je danak koji muškarci plaćaju zbog prevelike izloženosti ratu. Ispitujući manifestacije histerije kod muškaraca Džulijet Mičel upozorava da su histerični muškarci zapravo asimilovani i od vremena Velikog rata dovedeni u poziciju onih koji su traumatizovani ratom (Mitchell 2000: x) i pate od traumatske neuroze (ibid., 37). Ključni argument Džulijet Mičel jeste da histerija sudeći po psihoanalizi nestaje upravo tako što se označava drugačijim terminima, mada su njeni simptomi (noćne more, paraliza, amnezija, insomnija) znak šoka, straha od smrti i nepristajanja na činjenicu da je smrt apsolutna i besmislena (ibid., 33). Ukoliko se oslonimo na njen stav da u histeriji dolazi do spajanja sećanja/amnezije, traume i smrti, onda bismo mnoge Hemingvejeve junake mogli nazvati histericima. Muška histerija se nije slagala sa standardnom slikom *pravog* muškarca – histerične muške osobe se nisu mogle tako i nazvati zato što nisu smele da se dovedu u vezu sa ženskim (ibid., 127–128). Džulijet Mičel naglašava da nepovezivanje histerije sa seksualnošću dovodi najpre do termina „duševni slom kao posledica rata” (shell shock) kojim se podvlači uticaj rata na muško sopstvo. Onaj koji doživljava šok je, međutim, po definiciji pasivan jer šok predstavlja penetraciju tela i uma (ibid., 141). Traumatska neuroza vojnika vrtloži se oko nasilja, anksioznosti i straha od smrti, ali ne i oko seksualnosti, što pokazuje da je histerija

⁷⁶² Džulijet Mičel kaže da je po Ilejn Šovolter faktor koji leži u osnovi histerije odgovor na situaciju koja se doživljava kao neodrživa i misli da njeno tumačenje promoviše bespomoćnost prestravljenog vojnika (Mitchell 2000: 32).

postala sinonim za ženskost (ibid., 160). Vojnici su postali bespomoćni muškarci koji osećaju grižu savesti zato što su ubijali ili zato što su preživeli (ibid., 185). Potiskivanje muške histerije dovodi do njenog normalizovanja (normalizing) kao odgovora na traumu koja kratko traje što onemogućuje njeno lečenje (ibid., 246).

Frederik Henri iz romana *Zbogom oružje* može se smatrati žrtvom duševnog sloma izazvanog ratom zato što sopstvenim iskustvom rata postaje izuzetno „ranjiv, promenljivog raspoloženja i navika” (Reynolds 1996: 120). Henri ne uspeva da lako zaspi, budi se sav u znoju od košmara koji ga ne napušta ni pošto se probudi (FTA: 81), ima mučninu od ranog jutra (ibid., 128), nekad se budi u toku noći s osećanjem izrazitog nemira (ibid., 259). Njegova neizmerna potreba za pićem i kada mu to njegovo loše zdravstveno stanje ne dopušta (ibid., 82) dobar je primer želje za begom iz stvarnosti. Mada je Henrijevo ranjavanje fizičko, u samom trenutku eksplozije rova minobacača on oseća kako izlazi iz sopstvenog tela. Znajući da je pogođen, Henri se uplašen moli Bogu da ga izbavi odatle (ibid., 51–52). I ranije svedok tuđe patnje i zlokobnih posledica rata, Henri posle sopstvenog gubitka čvrstog utemeljenja u neokaljanoj fizičkoj i psihičkoj muškosti počinje u potpunosti da shvata svoju necelovitost i zavisnost od drugih.

Kratka priča „Takav ti nikada nećeš biti” (“A Way You’ll Never Be”) obično se čita kao autobiografska priča o Hemingvejevom iskustvu ranjavanja u Fosalti, Italija, zato što njen glavni junak Nik Adams nosi ožiljke od višestrukih rana. Priča dočarava stanje na ulicama Italije posle pucnjave gde su na sve strane razbacani mrtvi naduveni od sunca, municija, oružje, đubre i mnogo papira među kojima i ratno-propagandni materijal koji prikazuje austrijskog vojnika kako siluje ženu (CSS: 306). Nik oseća neuhvatljivu *queer* nervozu – ne želi da priča o sebi jer mu je to neprijatna tema, lakše mu je kad je pijan, ne može da spava bez svetla, povremeno nekontrolisano plače i plaši se stvari kojih se ranije nije plašio. Nikov lik se precizno kontrastira s drugim Amerikancima koji su, Nikovim rečima, možda još uvek zdravi, koji nikad nisu bili ranjeni, koji su još uvek verni svojim devojkama i nikad nisu dobili polno prenosivu bolest, ili koji spavaju noću (ibid., 311). Nikova uloga jeste da „demonstrira američku uniformu” (ibid., 308; 312) kako bi privukao druge Amerikance da se vrate. Nikov duševni slom Hemingvejevim opisom biva jasno naznačen. Nikovo fizičko i moralno posustajanje dalje se u priči razrađuje njegovim strahovima da ne liči na ludaka (ibid., 310), kao i njegovim insistiranjem na potankom objašnjenju jedne vrste američkih

skakavaca na koje će, smatra on, američki vojnici početi da liče kad ih bude bilo na milione. Uz molbu drugih da pokuša da se smiri, Nik i sam razume da mu to neopisivo osećanje nadolazi ponovo i ne uspeva da se kontroliše. Potpuno skrhan svojim duševnim slomom, Nik preuzima ulogu govornika koji upozorava na najbitniju stvar za čovečanstvo – skakavce i mreže za skakavce (ibid., 313). Paralela između skakavaca i neljudski razbacanih mrtvih više je nego očigledna. Svesni su Nik i ostali da mu nije dobro. A nije dobro ni drugima iako u priči nisu u Hemingvejevom primarnom fokusu. Nikovo nezaustavljivo *oticanje* reči upućuje na višestruku feminizaciju muškarca ratom. Penetracija muškog tela ranom ne označava samo fizički slom muškarca, već i gubitak normativno muške emotivne suzdržanosti i svakog oslonca u jasnom centru rodnog identiteta. Uzevši sve u obzir, Hemingvejevi junaci ne prestaju da pričaju iako više i ne mogu da se sete vremena i prostora određenih događaja:

„Poslaću kurira s tobom.”
„Više bih voleo da ne ide. Poznajem put.”
„Hoćeš li se vratiti uskoro?”
„Apsolutno.”
„Dozvoli mi da pošaljem –”
„Ne”, reče Nik. „Neka bude to znak poverenja.”
„Pa, *ciao* onda.”

(ibid., 314)⁷⁶³

Nik postaje predstavnik mnogih Hemingvejevih junaka koji mogu biti samo delimični i polovični jer pasivizirani ratom i njegovim posledicama ne mogu biti celi.

U priči „Kockar, kaluđerica i radio” gospodin Frejzer je pacijent u bolnici koji, među ostalima, pokušava da dokuči ko, kako i zašto je pucao u Kajetana Ruisa, naslovnog kockara. Iako iskidanih nerava, gospodin Frejzer se navikao na bolničku atmosferu te je zahvalan što ima sobu s pogledom, ali i radio čijim pesmama pokušava da prikrije ili onemogući sopstveno razmišljanje. Iako obično izbegava da razmišlja

⁷⁶³ U originalu:

“I’ll send a runner with you.”

“I’d rather you didn’t. I know the way.”

“You’ll be back soon?”

“Absolutely.”

“Let me send –”

“No, said Nick. As a mark of confidence.”

“Well, *ciao* then.”

(ibid., 367), a razmišljanje u Hemingvejevih muškaraca siguran je znak pasivnosti, lik gospodina Frejzera postavlja mnoga pitanja – religije i vere, obrazovanja, znanja, revolucije, praga bola i operacija bez anesthetika.⁷⁶⁴ Mada se drugi likovi posle razgovora s njim osećaju bolje, gospodin Frejzer plače kad ostane sam jer ga to opušta:

Sestra Sesilija ih je zadovoljno posmatrala.

„Kaže mi da se nikad ne čuješ”, reče gospodin Frejzer.

„Toliko je ljudi na odeljenju”, reče Meksikanac osuđujućim tonom.

„Koliko te boli?”

„Dovoljno. Jasno da nije toliko loše kao kod tebe. Kada bolničarka izađe, ja se isplačem sat ili dva. I to me odmori. Trenutno sam slab sa živcima.”

„Imaš radio. Ja da imam privatnu sobu i neki radio, plakao bih i vikao čitavu noć.”

„Sumnjam.”

„*Hombre, sí*. Zdravo je to. Ali ne možeš tako pred ovolikim svetom.”

(ibid., 365)⁷⁶⁵

Zbog toga što je rukovodio jedinicom na koju je pala bomba i ubila četvoricu vojnika, komandant iz priče „Dojava” oseća posledice rata – zujanje ili zvonjavu u glavi (ibid., 426; 423). U prikazivanju muškosti Hemingvej otvara glavno pitanje koje bismo po ugledu na koncept mistike ženstvenosti Beti Fridan mogli nazvati „mistikom muževnosti” ili „problemom bez imena”, pošto muškarci tradicionalno ne artikulišu svoj problem i nemaju adekvatnu aparaturu za njegovu artikulaciju. Znajući da se od njih očekuje dostojanstveno podnošenje bola, muškarci ne razumeju kako fizička eksplozija uopšte *sme* da ostavi trajne psihičke posledice niti kako to sebi da objasne. Crnac iz priče „Smrti nema” preživeli je ranjenik koji se skriva u kući preplašen od ponovnog neprijateljskog napada. Posle onog šta je u ratu doživeo, ostale su mu posledice, fizičke i psihičke. Svoj strah od zvuka sirene, prekomerno znojenje i

⁷⁶⁴ Neke od ideja gospodina Frejzera – religija je opijum siromašnih (CSS: 362), kao što je i obrazovanje, ekonomija, vođenje ljubavi, alkohol, ambicija, kockanje, hleb (ibid., 367); revolucija je katarza, ekstaza koja se samo može produžiti tiranijom (ibid., 368).

⁷⁶⁵ U originalu:

Sister Cecilia was observing them happily.

“She tells me you never made a sound”, Mr. Frazer said.

“So many people in the ward”, the Mexican said deprecatingly. “What class of pain do you have?”

“Big enough. Clearly not as bad as yours. When the nurse goes out I cry an hour, two hours. It rests me. My nerves are bad now.”

“You have the radio. If I had a private room and a radio I would be crying and yelling all night long.”

“I doubt it.”

“*Hombre, sí*. It’s very healthy. But you cannot do it with so many people.”

neprijatne brideće zvuke koje i dalje čuje shvata simboličnim ostatkom nekadašnjeg kapaciteta za strah i jedinom mogućom reakcijom na opasnost (ibid., 472). Hemingvejeve priče pokazuju kako rat podriva i dalje u svesti muškaraca prisutne ideale muškosti koji se temelje na konceptima herojske srčanosti.

Sećanje na rat prisutno u svesti junaka Hemingvej, u izvesnom smislu, postavlja kao ponovno odvijanje rata, tj. njegovo ponovno postavljanje na pozornicu.⁷⁶⁶ U potpunom skladu s uverenjem Džulijet Mičel da sećanja uvek predstavljaju načine razmišljanja pre nego doslovna transponovanja stvarnih iskustava (Mitchell 2000: 31), u romanu *Preko reke i u šumu* pukovnik Ričard Kantvel se priseća rata i izvodi rod kroz verbalno prepričavanje svog ratnog identiteta pred Renatom, vozačem Džeksonom i drugom publikom. Umesto tumačenja ovog romana u svetlu „Hemingvejevog gubitka kreativnih snaga, njegove samoparodije ili samoizdaje” (Meyers 2005a: 289; 300), ukazujemo na konačnu performativnost Hemingvejevog dela koje se temelji na uverenju izvođenja uloga pred procenjivačkom publikom. Rat u Ričardovim mislima ne prestaje, već se neprestano otkriva potvrđujući svoj primat. Ričard ima jaku potrebu da o proživljenom ratu progovori, istovremeno svestan problema jezičke artikulacije, te do samog kraja romana ne razrešava svoju sumnju u mogućnost jezika da dočara proživljeno ratno iskustvo. S obzirom na to da reči nekada mogu „kreirati ekvivalente koji uzurpiraju mesto realnosti” (Schwenger 1979: 632), Ričard sa jednim starim ratnim drugom kreira fiktivni Red (Order) uz čiju pomoć ponovo proživljava prošlost i uči da trpi sadašnju grozotu života (ARIT: 41). Ričard je svestan da se njihova kreacija nalazi u domenu imaginarnog, tj. da je mašta katkad stvarnija od života:

Ta vremena su prošla, pomisli pukovnik i prekinu čaroliju.
Dodavola, možda čarolije nije ni bilo, pomisli pukovnik. Ma, teraj se
dodavola, reče on u sebi. Prekini i ponašaj se kao čovek kada si već
prevalio pola veka.

(ibid., 45)⁷⁶⁷

⁷⁶⁶ Aludiramo na engl. *re-enactment* – ponavljanje radnji koje su već bile deo neke scene ili događaja.

⁷⁶⁷ U originalu:

“There aren’t any such times any more, the Colonel said and the spell was broken.
What the hell, maybe there never was any spell, the Colonel thought. The hell with you, he said to himself. Cut it out and be a human being when you’re half a hundred years old”.

Rat u Ričardovoj svesti postoji i putem trajnih ožiljaka i rana na njegovom telu koje su paradoksalno nedvosmisleni znak muške snage, ali i gubitka muškosti, feminizacije napaćenog tela i pukotina u muškoj celovitosti. Iako jednom prilikom u restoranu Ričard poredi jastoga s Džordžom Patonom (George Patton),⁷⁶⁸ verujemo da svojim opisom upućuje na samog sebe jer mu je „oštrina nestala kuvanjem te sada liči na sopstveni spomenik” (ibid., 82). Pukovnik Ričard Kantvel je svestan da njegova muškost nije više netaknuta. On fetišizira svoje rane zadobijene u ratu (Fantina 2005: 31), saoseća sa svakim ko je u ratu „dobro pogođen” (ARIT: 51)⁷⁶⁹ i definiše rane kao gubitak besmrtnosti (ibid., 24).⁷⁷⁰

Rat u Hemingvejevom delu često ponovo istupa na scenu u svojoj odsutnosti. Priču „Njive i polja pod snegom” možemo smatrati postratnom pričom, imajući u vidu da u zbirci *U naše vreme* dolazi posle vinjeta koje se bave ratom, a predstavlja idilu prožetu prijateljstvom, poverenjem i razdraganošću životom. Njom se naglašava kratkotrajnost života, vrednost sadašnjeg trenutka, a prevashodno činjenica da se „svako mora suočiti s kaosom i ratom kako bi razumeo pravu vrednost reda i mira” (Vernon 2002: 50). Tako se Nik, jedan od junaka priče, mada uživa u skijanju, oseća kao ustreljeni zec kada padne u sneg (CSS: 143).⁷⁷¹

Hemingvej u pismu iz 1953. godine kaže da je priča „Velika reka sa dva srca” priča o dečaku koji se vratio iz rata, ali da je upravo njena jača strana to što rat nigde nije spomenut (SL: 798). Poglavlje XV, umetnuto u zbirci *U naše vreme* između dva dela priče, čuva rat od zaborava tako što pominje čoveka pogubljenog na vešalima (CSS: 171). Ova priča bavi se temom „sporog, tihog oporavljanja ljudskog uma od traume Prvog svetskog rata”, uma koji od šoka postaje tanan. Funkcija glavnog junaka Nika sastoji se u „pronalaženju mira i obnove u prirodi” (Strychacz 1996: 81–82). U potrazi za „dobrim mestom”, Nik se bori s velikom ribom, tj. svetom neizdrživih pritisaka koji se menja pre nego Nik može da se njegovim strašnim promenama prilagodi (ibid., 83). Zloslutni ton priče ne obećava preporod Nikove duše niti svirepog društva u *njegovo vreme*, prepunog raznolikih iščašenja. Aleks Vernon se nadovezuje na Hemingvejevu intenciju s početka ovog pasusa da se rat u priči uopšte ne pominje i

⁷⁶⁸ Američki general (1885–1945).

⁷⁶⁹ U originalu: “So I’m a sucker for crips, he thought, drinking the unwanted drink. And any son of a bitch who has been hit solidly, as every man will be if he stays, then I love him”.

⁷⁷⁰ U originalu: “the loss of the immortality”.

⁷⁷¹ U originalu: “feeling like a shot rabbit”.

naglašava da je akcenat priče na Nikovom pokušaju da rat zaboravi putem pecanja, „njegove omiljene preratne adolescentske aktivnosti”.⁷⁷² Nik se trudi da pobjegne od sopstvenog vojničkog identiteta, iako ne može da se odupre „jeziku vojnika koji se sav pretvorio u glagol” (Vernon 2002: 34). Rat, međutim, nije jedino strukturalno odsustvo u priči. Pošto vojska i rat utiču na osećanje rodnog identiteta muškarca, „Velika reka sa dva srca” otkriva „tekstualne performanse muškog roda”, dok ženske ljubavi u priči nema (ibid., 35) – čak su i pastrmke koje Nik lovi muške (CSS: 177–178). Osim rata, Nikova majka predstavlja još jedno skriveno, potisnuto prisustvo u priči. Nik, po svemu sudeći, ratuje na dva fronta – u Evropi i kod kuće (Stewart, prema Vernon 2002: 35).⁷⁷³ U priči je primetno i odsustvo opštefemininog principa u priči „jer ga je kao i močvaru najbolje zaobići” (Comley, prema ibid., 36). Posle bistre reke, Niku se u močvaru ne ulazi – ne sviđa mu se ideja da mu voda dopire do pazuha. Uveren da bi pecanje u močvari bila tragična avantura, Nik odlučuje da tog dana ne nastavi s pecanjem (CSS: 180).⁷⁷⁴

U Hemingvejevom delu rat može biti doslovna tačka preseka u životu njegovih junaka. Bivši vojnik Nik Adams u priči „Sad ja ležem” uspeva da dozove sećanja na događaje koji su prethodili njegovom odlasku u rat – pecanje, dedinu kuću, svadbenu tortu njegovih roditelja, majčino spaljivanje očevog alata, lov na zveri s ocem, devojke koje je poznavao. Njegov život posle rata kao i da ne postoji. Nik samo živi, pokušava da dozove sećanja kad već ne može da spava, i ne zna ni sam da li je trebalo da ide u rat (CSS: 280). U ovoj priči dvosmislenog naslova,⁷⁷⁵ Hemingvej pokazuje kako rat ima snagu da postane najvažniji događaj u životu muškarca čak i kada on više u njemu ne učestvuje. Možda i najviše tada jer se promalja kroz sva druga sećanja kao nevidljiva prožimajuća utvara. Nekada vojnik, a sada muškarac s ratnim iskustvom, Nik pati od

⁷⁷² Nik se već na početku priče eskapistički seća pecanja s prijateljima Hopkinsom i Bilom (CSS: 163).

⁷⁷³ Bern Olds i takođe ističe da se priča „Velika reka sa dva srca” može čitati kao „beg ne samo od rata, već i od sveta žena” (Oldsey 1963: 183). Postoje, međutim, analize koje oštro kritikuju učitavanje rata u ovoj Hemingvejevoj priči. Videti: Miko 1991.

⁷⁷⁴ U originalu: “Nick did not want to go in there now. He felt a reaction against deep wading with the water deepening up under his armpits, to hook big trout in places impossible to land them. In the swamp the banks were bare, the big cedars came together overhead, the sun did not come through, except in patches; in the fast deep water, in the half light, the fishing would be tragic. In the swamp fishing was a tragic adventure. Nick did not want it. He did not want to go down the stream any further today”; Nika obuzima panika od ulaska u duboku mutnu vodu, „žensko srce tame” (Stein 1960: 556). Detaljnije o simbolici priče (srcu tame, nesvesnom, nalaženju smisla u neredu i haosu) videti Stein 1960 u celini.

⁷⁷⁵ Osim što engl. prelazni glagol *lay* znači „postaviti nešto negde,” on takođe znači „predstaviti nešto javnosti”, „staviti na razmišljanje”, zbog čega Hemingvej odabranim naslovom priče očigledno želi čitaocima da pokaže trajne posledice rata na jednog mlađeg i jednog starijeg vojnika.

jake nesanice, osluškuje svilene bube u lišću (ibid., 276) i plaši se da će mu duša izaći iz tela ukoliko zaspi:

I ne sećam se nijedne noći kada se ništa nije čulo. Ako bih imao svetlo, nisam se plašio da spavam, jer sam znao da ću ispustiti dušu samo ako bude mrak. Zato sam, naravno, brojne noći provodio tamo gde je bilo svetla i onda sam spavao, pošto sam skoro uvek bio umoran, a često i veoma pospan. I sigurno sam mnogo puta zaspao a da nisam ni znao – premda nikad nisam spavao a da sam toga svestan. Te noći sam osluškivao svilene bube. Svilene bube možeš jasno da čuješ dok noću jedu i ja sam ležao otvorenih očiju i osluškivao ih.

(ibid., 279)⁷⁷⁶

Lik Roberta Vilsona iz priče „Kratki srećni život Fransisa Makombera” trebalo bi videti u svetlu njegove prošlosti, s obzirom na to da je ratni veteran koji vešto barata oružjem i ima „poguban uticaj na sliku muškosti koju o sebi zbog toga stvara glavni junak priče Fransis” (Vernon 2002: 45). Vilsonova samosigurnost, jednim delom, crpi snagu iz njegovog predašnjeg ratnog iskustva, ne samo znanja o lovu. Hemingvej ga možda zbog toga prikazuje kao muškarca „ekstremno hladnih plavih očiju” (CSS: 6) koji smatra da se „udarci, ovako ili onako, podnose svakodnevno” (ibid., 7).

Posledice rata u Hemingvejevom delu nesagledive su jer je rat muškarcima doneo *žensku* histeriju u raznim oblicima. Posle povrede muškosti izazvane Prvim svetskim ratom Hemingvejevi junaci rat više ne mogu izbeći jer je prisutan i u svojoj odsutnosti, zbog čega se dodatno iscrpljuju i sve više udaljavaju od ideala nerazbijenog muškog autoriteta.

6.5.4 Paradoks, žene, rat

Premda je rat izrazito homosocijalni prostor, Hemingvejeva dela prikazuju različite konstrukcije ženske figure u ratu. Ukoliko učestvuju u ratu, Hemingvejeve junakinje, osim što imaju stereotipne uloge majki, bolničarki, ljubavnica ili

⁷⁷⁶ U originalu: “And I do not remember a night on which you could not hear things. If I could have a light I was not afraid to sleep, because I knew my soul would only go out of me if it were dark. So, of course, many nights I was where I could have a light and then I slept because I was nearly always tired and often very sleepy. And I am sure many times too that I slept without knowing it – but I never slept knowing it, and on this night I listened to the silk-worms. You can hear silk-worms eating very clearly in the night and I lay with my eyes open and listened to them”.

prostitutki,⁷⁷⁷ samostalno učestvuju u proizvodnji specifične ženskosti koja se opire ovim epitetima i subverzivno kontrolišu svoje uloge. Hemingvejeva subverzija normativnog patrijarhalnog diskursa ostvaruje se kroz moć žene nad muškarcem koja se u svesti muškarca asocijativno izjednačava s prevlašću rata, ili kroz netradicionalna shvatanja smrti samih junakinja koje time pokazuju kako i žene mogu biti muškog roda. Hemingvejeva ratna proza može se čitati i kao „diskurs želje zbog isticanja regenerativne moći ljubavi ili strastvenog seksualnog iskustva junaka, u odnosu na čiji romansirani jezik seksualizovane ljubavi rat postaje sekundaran” (Wagner-Martin 2002: 66). *Trenutnost* rata u Hemingvejevoj prozi poprima obrise sveprisutnosti, te rat, osim što jeste samo isečak iz života, predstavlja bezmalo celi život.⁷⁷⁸

Iako tradicionalno shvaćen kao odsustvo tzv. normalnog života muškarca i žene, rat u Hemingvejevim delima ne može biti u potpunosti objašnjen *carpe diem* motivom, tj. intenziviranjem iskustva, korišćenjem svakog životnog trenutka kao da je poslednji i pojačavanjem ženske prijemчивosti na veću seksualnu slobodu. Zanimljivo je kako Robert Džordan iz romana *Za kim zvono zvoni* objašnjava kako nedostatak formalnosti u njegovom odnosu s Marijom postoji zbog rata i kratkoće vremena (FWBT: 302), ali se pita da li je možda previše osetljiv zbog nedovoljno vremena (ibid., 397). Ratom zahvaćena sredina u Hemingvejevoj prozi postaje *realan* fiktivan prostor za konstrukcije muškosti i ženskosti, kao i za mnoge paralele između ljubavi i rata, čime Hemingvej prevashodno ističe njihov podjednako destruktivni uticaj na njegove junake i junakinje.⁷⁷⁹

Rat je u kontekstu Hemingvejevog dela suštinski paradoksalan. Društveno i kulturološki konstruisan kao prevashodno muški delatni princip, rat istovremeno lišava muškarce muškosti i pokazuje im beznačajnost njihovih života. Rat ima sposobnost da

⁷⁷⁷ Rinaldi iz romana *Zbogom oružje* smatra da devojke i prostitutke postaju „ratni drugovi” vojnika (FTA: 60), čime implicira da gube status žena.

⁷⁷⁸ Hemingvejeva upotreba sinagoge najbolje se ogleda u njegovom prikazivanju rata ili borbe s bikovima.

⁷⁷⁹ Sandra Gilbert i Suzan Gubar se u eseju „Vojnikovo srce” (“Soldier’s Heart”, 1983) bave rodnom antagonizmom inspirisanim ratom, objašnjavajući da ratna borba dovodi do opšte seksualne anksioznosti, ali i do besa usmerenog protiv žena zbog njihovog uživanja u slikama žrtvovanog muškog vojnika (Gilbert and Gubar, prema Vernon 2002: 37; 43). Šeron Markus (Sharon J. Marcus) smatra da bi predmet istraživanja „trebalo da bude ideološka mašina koja je proizvela mitske slike žena u ulogama majki ili bolničarki” (Marcus 1989: 136), i skreće pažnju na „antajske ludnice”, tj. stvarna ili izmišljena mesta koja žene pretvaraju u lude (Antaj se ovde smatra arhetipom patrijarhalnog etosa rata, herojstva i smrti, koji sebe naziva civilizacijom) (ibid., 134). Veza žene, rata i ludila prvenstveno se ostvaruje putem ideologije muške hrabrosti, jer se „žene stide da govore o svojoj mentalnoj patnji”, smatrajući da se ne bi mogla uporediti s ranjavanjem ili smrću na bojištu (ibid., 138).

delimično ili potpuno uništi muškarca u jednom blesku i podrije njegovo herojstvo, srčanost ili muževnost. Već pasivizirani ratom, ranjeni Hemingvejevi junaci često padaju u ruke junakinja, čime se njihova pasivizacija pojačava imajući u vidu da „žene značajno slabe moć muškarca kao i rat” (Comley 1979: 244). Rat je prostor velike mogućnosti za dokazivanje muškosti, ali i mesto feminizacije muškarca pošto mu neprestano pretila opasnost od smrti ili zavisnosti od ženske pomoći. U svetlu ispitivanja homosocijalnosti rata i maskuliniteta uopšte otvaraju se mnoga druga pitanja roda. Homofobija, konstruisana još u XIX veku, u ratu dobija na intenzitetu zbog naglašene homosocijalnosti ratne sredine, kao i česte otrgnutosti od žena. U kontekstu rata muškarci dokazuju svoju muškost pred drugim muškarcima, ali im konačna uspešnost muževnosti zavisi od žene, tj. tradicionalnog objekta žudnje. Kada žene nema, ili je ima u izvitoperenom vidu, muškarci se prepuštaju razmišljanjima o svom maskulinitetu čime se dodatno feminizuju.⁷⁸⁰

Hemingvejevo autobiografsko delo „Jedna kratka priča” postaje njegova priča osвете, namenjena Agnes von Kurovski, koja uspeva da poveže koncepte bola, gubitka i nesreće (Pfeiffer 2001: 101).⁷⁸¹ Kao što rat može iznenada da uzme nečiji život, žena ima moć da nasumice (putem pisma) i okrutno ostavi muškarca koga je volela, ili, pak, da mu prenese gonoreju. Osim naivnosti vere u *pravu* ljubav, neimenovani narator želeo je da se oženi kako bi imao nešto „što neće moći da izgubi” (CSS: 107) u ratom obojenom prostoru gde je sve osim dugog života zagarantovano. U romanu *Sunce se ponovo rađa* Bret se dovodi u vezu s ratom jer je u poziciji da iznova povređuje Džejka. Džejk dugo nema snage da ljubav prema Bret prevaziđe, kao što nije mogao da utiče na prirodu svoje ratom izazvane rane. Suprotno tumačenjima Hemingvejevih junakinja kojima se one smatraju glupavim seksualnim igračkama muškaraca, Ketrin iz romana *Zbogom oružje* dokazuje kako žene mogu biti muškog roda. Svojom herojskom smrću ona potvrđuje svoju muškost i istovremeno podseća na važnost rata u određenju rodnog identiteta junaka u Hemingvejevom delu. Milisent Bel smatra da se ovaj roman morao završiti smrću jer „od početka ide u pravcu zemlje mrtvih” (Bell 2009a: 103–104), dok Džudit Feterli ističe „kako su suze muškarca luksuz” jer Hemingvej prikazuje smrt žene (Fetterley 1978: 48). Ketrin umire u konačnom izvođenju „onog šta žene rade”, tj. žene

⁷⁸⁰ Misliti o svom maskulinitetu znači biti manje maskulin (Schwenger 1979: 631).

⁷⁸¹ Hemingvejeva veza sa Agnes von Kurovski trajala je od jula 1918. do marta 1919. godine (Pfeiffer 2001: 100).

istovremeno ubija ono što je za njih prirodno, a „Hemingvej nema drugog načina da razreši kulturne konstrukte” (Traber 2005: 36).⁷⁸² Roman se može smatrati i „pričom o Henrijevom traumatizovanom odnosu prema smrti Ketrin” (Oldsey 2009: 84–85). Hemingvejev roman *Zbogom oružje* pokazuje da se smrt glavne junakinje nalazi u funkciji junaka utoliko što Ketrin umire kako bi Hemingvej pokazao koliko je velika Henrijeva zavisnost od nje. Kraj romana u ovom ključu označava i Henrijevu smrt, a ne samo potvrdu maskulinocentričnih vrednosti.

Složenost vojnike pozicije je u tome što je vojnik u ratu izložen podnošenju bola, ali je istovremeno oslobođen društvenih stega oličenih u ženi i deci. Sloboda muškarca od kućnih, ekonomskih i društvenih obaveza potvrđuje mušku autonomiju „paradoksalno zahtevajući od muškarca da nesebično žrtvuje svoj život” (Vernon 2002: 47). Dok su žena i deca nekada motivacioni faktori za vojnikov odlazak u rat, vojnik se upravo od njih mora oprostiti jer su „oličenje nužne društvene odgovornosti, kao i muške patnje”. Muškarac ide u rat kako bi postao muškarac, a upravo tamo gubi moć i samodefiniciju jer je izložen zapovedništvu i neprijateljskom oružju (ibid., 49–50). Frederik Henri odlazi u rat koji pojačava njegovu rodnu ambivalentnost imajući u vidu nemuški način na koji je ranjen. Njegovo ratno iskustvo, u tom smislu, ne može da bude stub njegovog pozitivnog shvatanja sopstvene muškosti. Pasiviziran ranom, tj. penetracijom tela šrapnelom,⁷⁸³ Henri biva dodatno feminiziran svojom pasivnošću i zavisnošću od bolničarki, a naročito od Ketrin. Dok ranjen leži u bolnici, Henrija podjednako infantilizuju muškarci i žene – Rinaldi ga više puta naziva *bebom* (FTA: 30; 39; 58; 59; 72; 150), a bolničarke ga oslovljavaju sa *dečak* (ibid., 41; 80).⁷⁸⁴ Pre nego se iskreno i divlje zaljubi u Ketrin (ibid., 85), Henri je nemaran prema ženama s kojima gradi „nerealni svet u mraku” (ibid., 13). Sada, kada se Ketrin njemu ponovo vrati posle samo nekoliko dana, Henri njeno prisustvo oseća snažno, „kao da je bila na nekom

⁷⁸² Karl Ibi kaže kako još uvek nije razrešio smrt Ketrin na kraju romana – iz predavanja „Čitanje Hemingveja unazad: *Zbogom oružje* u senci *Rajskog vrta*” (“Reading Hemingway Backwards: *A Farewell to Arms* in the Shadow of *The Garden of Eden*”), održanog 24. juna 2014. godine na Šesnaestoj konferenciji Hemingvejevog društva, San Servolo, Venecija, Italija.

⁷⁸³ Zbog mnogo stranih delova u telu, „groznih, brutalnih i ružnih” (FTA: 86), Henri razmišlja o stvarima koje doktori rade pacijentima sve dok njihova tela ne prestanu da budu njihova (ibid., 205).

⁷⁸⁴ Pošto ga jedna bolničarka okupa i previje mu rane, Henri se oseća „jako dobro” (ibid., 78), jer mu je „nešto vrlo vešto uradila” (ibid., 80). Hemingvej ovim rečima istovremeno podvlači njenu sličnost s figurom majke i prostitutke. Kada Henri dezertira, Ketrin ga teši da će sve biti u redu, iako je već u tom trenutku trudna (ibid., 224). Rinaldi Henrija naziva „anglosaksonskim dečakom” zbog njegove veze s Ketrin (ibid., 151).

dalekom putovanju” (ibid., 100; 102). Neposredno pred njenu smrt, Henrijeva zavisnost od Ketrin postaje prevelika jer ovaj junak ne vidi ni najmanju mogućnost oporavka:

U meni više ničeg nije bilo. Nisam razmišljao. Nisam bio u stanju da razmišljam. Znao sam da će umreti i molio se da ne umre. Ne dozvoli da umre. Bože, molim te, ne dozvoli da umre. Učiniću sve što želiš, samo da ne dozvoliš da umre. Molim te, molim te, molim te, Bože, ne dozvoli da umre. Bože, ne dozvoli da umre. Molim te, molim te, molim te, ne dozvoli da umre. Bože, molim te, ne daj joj da umre. Učiniću sve što od mene tražiš, samo joj ne daj da umre. Bebu si uzeo sebi, ali ne dozvoli da ona umre. Ne zameram ti za to, ali ne dozvoli da umre. Molim te, molim te, Bože, ne daj joj da umre.

(ibid., 291)⁷⁸⁵

Marija i Robert Džordan iz romana *Za kim zvono zvoni* tvore diskurs želje u okrilju rata i pokazuju kako se dolazi do androginičnog spajanja. Stereotipno prikazana u ulozi ženske žrtve okrutnog silovanja u ratu, Marija uspeva da, iz u jednom trenutku potpuno urušenog sopstvenog identiteta, prenebregne svoju emotivnu utrnutost i izgradi ljubav, ali je ponovo gubi Robertovom smrću. Iako je Robert uverava da „sve dok jedno od njih postoji, postoje oboje”, Mariji nije dopušteno da bude deo njegove smrti jer „mora da umre sam”:

Zahvaljujem ti se na tome. Ideš dobro i brzo i daleko i u tebi oboje idemo. Stavi sad svoju ruku ovde. Sad spusti glavu. Ne, spusti je. Tako. A sada ja spuštam svoju ruku tamo. Dobro. Ti si tako dobra. Ne misli više. Radi ono što misliš da treba. Poslušna si. Ne slušaš mene, slušaš oboje. Mene u tebi. Sada kreni za nas oboje. Stvarno. U tebi oboje odlazimo. Obećao sam ti to. Veoma si dobra što ideš, i veoma draga.

(FWBT: 481–482)⁷⁸⁶

⁷⁸⁵ U originalu: “Everything was gone inside of me. I did not think. I could not think. I knew she was going to die and I prayed that she would not. Don’t let her die. Oh, God, please don’t let her die. I’ll do anything for you if you won’t let her die. Please, please, please, dear God, don’t let her die. Dear God, don’t let her die. Please, please, please don’t let her die. God please make her not die. I’ll do anything you say if you don’t let her die. You took the baby but don’t let her die. That was all right but don’t let her die. Please, please, dear God, don’t let her die”.

⁷⁸⁶ U originalu: “Now I thank thee for it. Now you are going well and fast and far and we both go in thee. Now put thy hand here. Now put thy head down. Nay, put it down. That is right. Now I put my hand there. Good. Thou art so good. Now do not think more. Now art thou doing what thou should. Now thou are obeying. Not me but us both. The me in thee. Now you go for us both. Truly. We both go in thee now. This I have promised thee. Thou art very good to go and very kind”.

Kao što bi Mariju bilo teško zamisliti u ulozi žene koja mrtvog Roberta Džordana zamenjuje novim muškarcem, Manolita iz priče „Noć pred bitku” vodi ljubav s nepoznatim Englezom, mada joj je verenik ubijen, plašeći se da je ne uhapsu jer nema potrebna dokumenta (CSS: 447; 459). Hemingvej na primeru Manolite pokazuje kako junakinje koje su u ratu izgubile svoju ljubav ne mogu više sebi da priušte visoke moralne vrednosti.

Rat određuje performativnost rodnog identiteta Hemingvejevih junaka i junakinja. Vezom između rata i roda Hemingvej pokazuje koliko je moderan čovek fragmentiran, a njegova vera u budućnost i postojanu rodnu, i svaku drugu, celovitost iz temelja poljuljana. Već svojim postojanjem, rat zahteva da se prema njemu zauzme stav. Dužnost muškarca je da postane učesnik u ratu, jer bi u protivnom potvrdio svoju nemuškost. Ali, odlaskom u rat Hemingvejev junak postaje pasiviziran ženama, nadređenim muškarcima i neprijateljskim oružjem, a tako i polovičan muškarac u čiju muškost se lako sumnja. Imajući u vidu da je dužnost žene u tradicionalnom smislu da odlazak muškarca u rat podrži i pomogne mu da osećaj nedostatnosti izazvanog kukavičlukom ili ranom prevaziđe, izvesne Hemingvejeve junakinje subverzivno se odnose prema duboko ukorenjenim vrednostima viktorijanske kulture i pokazuju visok nivo tipično muškog stoicizma pred bolom, koriste ili infantilizuju muškarca.

6.6 Rasparčani i raspolučeni: žudnja za (rodnom) celovitošću

Žudnja za celovitošću ili jedinstvom Hemingvejevih junaka može se objasniti sledećim D. H. Lorensovim uvidom: „Problem s čovekom je u tome što insistira da bude gospodar svoje sudbine i što insistira na sopstvenom jedinstvu” (Lawrence 1977: 71–72). Hemingvejev melanholični bol zbog izgubljenog, ne samo rodnog, centra obično se u njegovom delu manifestuje u vidu hipertrofije fizičke rane i/ili podeljene svesti. U duhu povezivanja spoljašnjeg i unutrašnjeg,⁷⁸⁷ označenost fizičkim nedostatkom ukazuje na izvesnu unutrašnju nesavršenost (strah, nedostatak samopouzdanja, pasivnost), ali i istovremeno obitavanje jedinke u dva sveta. Hemingvejevi junaci prava su slika telesne i duševne razbijenosti, slomljenosti,

⁷⁸⁷ Ideja da je znak na telu usko skopčan s identitetom javlja se još od klasične književnosti: Odisejev ožiljak, Edipovo stopalo, Ahilova peta, Filoktetova rana (Quinn 2004: 38).

smrskanosti, rasturenosti, prekinutosti, razorenosti, raščlanjenosti, raspetosti, podvojenosti, istrošenosti i slupanosti – na ličnom i društvenom planu.

Hemingvejev „nativ trauma” ukazuje na dosledne vidljive/telesne i nevidljive/duševne rane Hemingvejevih protagonista. Uprkos „traumatičnom pucanju sopstva” (Dodman 2009: 185–189), Hemingvejevi junaci i dalje pokušavaju da se od osećanja fragmentiranog identiteta distanciraju i iznova ostvare svoj integritet (ibid., 192). Oni, međutim, ostaju razmrskani, a njihove rane ne mogu da zacele (ibid., 198–199). Frederik Henri u romanu *Zbogom oružje* progovara o vezi hrabrosti i razbijenosti (rodnog) identiteta na sledeći način:

Ako ljudi donesu toliko puno hrabrosti na ovaj svet, onda ovaj svet mora da ih ubije da bi ih slomio, pa ih tako, naravno, i ubije. Ovaj svet lomi svakog čoveka nakon čega mnogi od njih dobiju snagu baš na tim polomljenim mestima. Ali on ubija one koje nije slomio. On ubija svaki dobar i svaki nežan i veoma hrabar deo u čoveku, i to nepristrasno. Ako ne pripadate nijednom od pomenutih možete biti sigurni da će ubiti i vas, samo bez posebne žurbe.

(FTA: 222)⁷⁸⁸

Društveno-istorijski kontekst s početka XX veka učvršćuje Hemingvejevo uverenje da svet ne mari ni za koga, a naročito ne za odvažne koji samo postaju njegova tužnija slika. Naročito posle Velikog rata i sveopšteg nedostatka reda, Hemingvejev junak, u izvesnom smislu, počinje da živi život sopstvene nemoći.

6.6.1 Ranjeni i osakaćeni: obeleženost ranom i gubitak muškosti

Kritičko ispitivanje jedinstvene formule veze između fizičke rane i mentalne aktivnosti Hemingveja kreće od Edmunda Vilsona koji je smatrao da su hrabrost i snaga u Hemingvejevom delu uvek prikazani fizičkim pojmovima (Wilson 2008: 47). Aludirajući na delo ovog kritičara *Rana i luk* (*The Wound and the Bow*, 1941), Hemingvej oseća gnušanje prema teoriji o sopstvenim skrivenim ranama, i humornim

⁷⁸⁸ U originalu: “If people bring so much courage to this world the world has to kill them to break them, so of course it kills them. The world breaks every one and afterward many are strong at the broken places. But those that it will not break it kills. It kills the very good and the very gentle and the very brave impartially. If you are none of these you can be sure it will kill you too but there will be no special hurry”.

tonom kaže kako „ima tačno dvadeset i dve vidljive rane ne računajući tu jednu skrivenu” (SL: 697). U istraživanju Hemingvejevog dela Filip Jang takođe razvija svojevrstu teoriju rane ili traume. On smatra da su Hemingvejevi neizbrisivi ožiljci iz Prvog svetskog rata stvorili junake koji su uvek u opasnosti da postanu sam Hemingvej (Young, prema Lamb: 1991: 162). U pismu iz 1951. godine Hemingvej otvoreno osporava i ovu teoriju pre nego što je Jang predočio u okviru knjige *Ernest Hemingvej* 1952. godine (SL: 744). Malkolm Bredberi, s druge strane, proširuje značenjski kontekst Hemingvejevog ranjavanja u Italiji – on misli da je Hemingvej sopstvenu ranu pretvorio u glavnu metaforu tzv. izgubljene generacije (Bradbury 1992: 75). Nensi R. Komli i Robert Skouls se ne slažu s predočenim pojednostavljenim tumačenjima Hemingvejeve proze (Comley and Scholes 1994: 8) i predlažu pristup koji bi je sagledao „u širem kontekstu kulturnih kodova koje Hemingvej uočava” (ibid., 9).⁷⁸⁹

F. Dž. Hofman (F. J. Hoffman) objašnjava kako je telesna povreda vrsta smrti – jednom proživljeno, traumatično iskustvo kompulzivno se vraća u vidu psihičkih posledica (Hoffman 1959: 322). Ovaj kritičar upozorava kako se simbolična rana ili „naglo oduzimanje sigurnosti” nalazi u osnovi gotovo svih Hemingvejevih romana i kratkih priča. Rana je nerazumna (unreasonable) jer žrtva nije u stanju da razumno shvati šta joj se dogodilo (ibid., 323). Pošto rana i dalje opstaje, problem smrti ostaje nerešiv (ibid., 330–331), a život predstavlja prerusenu smrt (Hoffman 1962: 92). Rana je upad nasilja u sopstvo, moderna izloženost smrti i razaranju (ibid., 99), ali i, po Džulijet Mičel, preživljavanje nasilnog šoka (Mitchell 2000: 331). Rana se smatra pretnjom sopstvu, metaforom za gubitak duha koja oduzima osećaj samouverenosti i ukazuje na postepeno raspadanje izvesnih čovekovih funkcija, kao i na unutrašnji deo koji nedostaje (Benson 1969a: 130).⁷⁹⁰

Govoreći o društvenim ulogama muškaraca, Emanuel Kaftal upozorava da mladići upravo ranom postaju muškarci i potvrđuju svoju muškost, jer rana predstavlja „herojski obred inicijacije” (Kaftal 2009: 109). Tomas Strihač objašnjava da je rana „znak kojim se dečaci odvajaju od muškaraca”, kao i da je za postajanje muškarcem

⁷⁸⁹ Teorije rane u tumačenju Hemingvejevog dela danas se smatraju prevaziđenima zbog pojave drugačijih uvida, na primer Keneta Lina (nesrećno detinjstvo) ili Marka Spilke (androginja) (Lamb 1991: 163).

⁷⁹⁰ Hemingvej je za života bio sklon nezgodama: ostao mu je trajni ožiljak na čelu od nezgode iz 1928. godine kada je udario u krovni prozor (SL: 277); imao je dve uzastopne avionske nesreće u Africi 1954. godine.

osim rane potrebna i „odgovarajuća reakcija na ranu” (Strychacz 2008a: 60). Hemingvej u delu *Smrt u podne* ističe kako se rane moraju videti (DIA: 10), čime podržava ideju o performativnoj muškosti. Vidljive rane Hemingvejevih junaka znak su pojedinačnih izvođenja ponosa ili srama, muževnosti ili ženskosti, odraz duboko proživljenog iskustva koje utiče na junakovo shvatanje sopstva i osećaj gubitka celovite muškosti. Rasparčanost tela junake pasivizuje jer na taj način prestaju da budu sposobni za samostalne *herojske* poduhvate.

Ukoliko je zdravo muško telo nosilac normativne muškosti ili muževnosti, muško telo obeleženo ranom negativno utiče na (samo)percepciju rodnog identiteta. Hemingvej fizičke nedostatke, ožiljke⁷⁹¹ ili rane uglavnom vezuje za svoje muške likove. Izuzetak su carski rez Ketrin iz romana *Zbogom oružje*, ožiljak kao posledica silovanja junakinje Marije iz romana *Za kim zvono zvoni*, ili niz Hemingvejevih junakinja koje su rasparčane smrću svojih muškaraca, a time i posredno obeležene ranom – Bret (*Sunce se ponovo rađa*), Meri (*Imati i nemati*) i Renata (*Preko reke i u šumu*). Gotovo da nema junaka u Hemingvejevom delu koji nekom vrstom rane nije obeležen. „Rana donosi oslobođenje”, kaže Tomas Hadson u romanu *Ostrva u struji* (IIS: 416). U *Zelenim bregovima Afrike* Hemingvej kaže da je ranom „osakaćen i zbrisan s lica zemlje”, baš kao i zveri koje lovi (GHOA: 99). Rane Hemingvejevih junaka i junakinja ogoljavaju granice reprezentacije. Lice jedne sporedne junakinje se „raspada” dok plače (FTA: 132; kurziv A. Ž. K.), muškarci u ratnoj eksploziji ostaju bez noge (ibid., 52), a oni koji nose ranjenike liče na mesare (ibid., 53). Mada se Hemingvej povremeno „ruga ranama” (Baker 1956: 268), rat donosi traumu, a ideal muške autonomije nestaje. Santijago iz novele *Starac i more* razmišlja „da li osakaćenje donosi još više osakaćenja” (OMS: 80).

Sve od Nika Adamsa, Hemingvejevi junaci se od svojih rana ne oporavljaju, već ostaju obeleženi višestrukim ranama, modricama, paralizom, gangrenom, sifilisom, slepilom, ožiljcima, ogavnim mirisom, amputacijom ili drugim označiteljima njihovog unutrašnjeg nemira rodne i suštinske necelovitosti.⁷⁹² To što veštački udovi škripe dok muški junaci hodaju (TOS: 70) samo ukazuje na činjenicu da je rana začetak

⁷⁹¹ Za Elizabet Gros (Elizabeth Grosz) ožiljci su „znaci razmene između unutrašnjosti i spoljašnjosti” (Grosz, prema Dodman 2009: 197).

⁷⁹² Leo Gurko je uveren da se ispod galerije Hemingvejevih amputiranih likova krije „afirmativan stav prema životu da se smrt mora prihvatiti” (Gurko 1968: 181; 178).

nepovratnog puta ka smrti i telesne izdaje kojom se muškost podriva. Uzimajući u obzir da muškarci uglavnom pasivno čekaju smrt u rovovima, sama muškost u Prvom svetskom ratu predstavlja samodestruktivnu ranu, a ranjeni vojnik izvođenje muškosti (Price Herndl 2001: 42; 39). Sada već očigledne „pukotine u Hemingvejevom maskulinom oklopu” (Forter 2001: 22) pokazuju da mit o otelotvorenju neranjive muškosti u njegovom delu više ne može da opstane.

6.6.2 Seksualno nedostatni

Izvesni Hemingvejevi junaci obeleženi su fizičkom ranom na mestu muškog falusa, tj. ranom izazvanom ratom ili samopovređivanjem, koja je u posebnoj vezi s njihovim duševnim stanjem. Seksualno nedostatni junaci u delu Ernesta Hemingveja zauzimaju posmatrački, neaktivan odnos prema svetu koji dovodi do njihove društvene pasivizacije, feminizacije ili seksualne ambivalencije. Seksualna nedostatnost ovde pretpostavlja odsustvo zaštite od traume, kao i osećanje *opšte* seksualne ranjivosti iako je prevashodno prikazana kroz muške likove.⁷⁹³

U jednom intervjuu Hemingvej objašnjava prirodu rane Džejka Barnsa iz romana *Sunce se ponovo rađa*, i precizira da Džejkovi testisi nisu oštećeni, da je Džejk sposoban da poseduje normalna osećanja kao i svaki muškarac, ali da nije u stanju da ih aktualizuje. Hemingvej kaže da je važno to što je Džejkova rana fizička, ne psihološka, kao i da ranom nije kastriran (Hemingway, prema Plimpton 1985: 129). S obzirom na to da ne pokazuje prezir prema Džejkovoju muškosti, Hemingvej čini se govori da je seksualna želja važnija od samog izvođenja seksualnog čina.⁷⁹⁴ Hemingvejevi kritičari često raspravljaju o muškosti i seksualnoj nedostatnosti junaka Džejka Barnsa. Dok je tradicionalna kritička struja njegovu ranu oduvek videla kao „siguran simbol tzv. izgubljene generacije” (Spiller 1955: 205),⁷⁹⁵ Hemingvejeva revizionistička kritika usložnjava tumačenja Hemingvejevog dela. Ira Eliot ističe kako Džejkovo telo stoji između njegovih želja i njega samog na temelju ideje da telo muškarca kome nedostaje siguran znak muževnosti postaje perverzija (Elliott 1995: 84). Džejkova rana ima

⁷⁹³ Analizirajući roman *Sunce se ponovo rađa*, Mark Spilka uočava Hemingvejevu „paradu seksualnih bogalja nesposobnih za ljubav” (Spilka 1985: 108).

⁷⁹⁴ Strašna figura kastracije pojavljuje se svuda u Hemingvejevim delima, kao i veza između seksualne i stvaralačke nemoći (Haralson 2003: 186).

⁷⁹⁵ Džejkova rana označava otuđenje, razdvajanje tela od tradicionalnog društva (Allen 1964: 95).

funkciju preispitivanja njegove muškosti jer američko društvo zahteva dokaz seksualnog identiteta (Bak 2010: 92).⁷⁹⁶ Nensi R. Komli i Robert Skouls skreću pažnju na Džejkovu pasivnu poziciju koja se tipično vezuje za žene i podvlače paralelu između njega i homoseksualnih muškaraca – on je lišen muškosti, a oni su nemuževni (Comley and Scholes 1994: 44). Sam Džejk o svojoj rani ne govori mnogo, iako često o njoj razmišlja kao o „groznom načinu da se bude ranjen” (SAR: 27). On pominje da bi rana trebalo da mu bude smešna, ali ipak odlučuje da ne priča o tome s Bret kada mu razgovor postane mučan (ibid., 23). Paradoksalna priroda Džejkovog nedostatka je u tome što označava gubitak muške moći i snage, ali i prekid sa sentimentalnom muškošću. Džejkov gubitak falusa ujedno je i znak njegove *prave* muškosti jer tako „ne može biti otvoren za sentimentalna i ljubavna iskustva koja bi ga u protivnom mogla feminizovati” (Forter 2001: 27). Džejk, u izvesnom smislu, stoji po strani u odnosu na druge junake koji se u romanu bore oko naklonosti Lejdi Bret Ešli. Premda je Džejk za njom „lud” (SAR: 48) zbog čega „iznova prolazi kroz isti pakao” (ibid., 56), Bret tokom čitavog romana zadržava moć da muškarcima, pa i Džejku, oduzme muškost. Osim što je obeležen ranom, Džejk je ujedno njome i zaštićen, tj. spasen od seksualne neperformativnosti. Rena Sanderson takođe smatra da Džejkova impotencija ima dvojako značenje – ona je fatalna prepreka, ali i znak muške hrabrosti (Sanderson 1996: 178).

Džejkova rana reflektuje seksualne i rodne konflikte Hemingvejevog vremena i paradoks same prirode rata koji istovremeno muškarcu daje muškost, ali ga i pasivizuje. Džejk je „jedan od najusamljenijih i najranjivijih likova američke književnosti” zbog specifičnog procesa učenja kroz koji prolazi (Nagel 1996: 90). Tipično muškom verbalnom uzdržanošću Džejk gotovo negira svoju ranu, on je ujedno doživljava na izuzetno ličan način. Hemingvej Džejka prikazuje kao pravog *hemingvejevskog* muškarca upravo zbog njegovog „dostojanstvenog držanja pod pritiskom”. Uprkos bolu koji mu fizička rana donosi, on konačno uspeva da se s emotivnom ranom koju mu nanosi Bret izbori s ironijom. Džejk postaje *pravi* muškarac imajući u vidu jedino merilo koje je Hemingveju važno, a to je „sposobnost da bude gospodar sopstvenog života” (Daiker 1995: 86), ili moć da prenebregne patnju koju mu nanosi Bret (Fantina 2005: 58). Dvostrukost tumačenja Džejkove rane ide u pravcu nalaženja simbola

⁷⁹⁶ Više o odnosu Džejka i Bret iz ugla Lakanove teorije videti Bak 2010: 91–99.

umanjenog osećanja muškosti u kontekstu mehanizovane vojske i rastuće moći Nove žene, ali i simbola umanjene muškosti pred implicitnom mogućnošću da Džejk bude odbijen za vojsku (Gandal 2008: 143). Višeznačnost Džejkove rane ogleda se i u zaštiti od seksualnog nereda i nove androgine seksualnosti, ali i držanja junaka u okvirima muškog sveta bez žena gde svoju muškost ne može da izgubi (Bradbury 1992: 99). Džejk se može smatrati „arhetipskim posmatračem” koji zbog svog strastvenog svedočenja i perceptivnosti preuzima ulogu procenjivačke publike (Strychacz 2008b: 73). Džejk posmatra seksualna iskustva drugih s Bret, dok sam ne obavlja performativne seksualne funkcije.

Mladić koji kastrira sopstveno telo u priči „Gospod vam podario radost i veselje, gospodo”, baš kao Džejk Barns, ukazuje na mit o Kralju ribara (the Fisher King) i njegovoj seksualnoj impotenciji koja se ogleda u neplodnosti njegove zemlje – „njegova odluka pre je rezultat sterilne zemlje nego što je njen uzrok” (Smith, prema Whitlock Levitzke 2010: 24). Nepovezanost između njega i dvojice lekara, a na opštijem nivou među ljudima uopšte, prikazana je mladićevim jezičkim ili komunikativnim neuspehom. Samokastracija može biti „ekstreman vid nepristajanja na svet u kome se živi i pouzdan znak razdaljina koje onemogućavaju dobru komunikaciju”. Imajući u vidu melanholičnu mučaljivost Hemingvejevog stila koja pokušava da nadomesti gubitak maskulinog ideala, mladić iz priče „melanholično produžava svoju tugu”. Baš kao i Džejk, mladićeva želja je neispunjiva jer njegova rana ne može biti zaboravljena niti oplakana i „zauvek ostaje gubitak na njegovom telu” (Forter 2001: 33).

Seksualna osakaćenost je tema još jedne Hemingvejeve priče. Junak u priči „Smrti nema” ne može da vodi ljubav zbog svog grotesknog ožiljka koji izaziva veliki bol kad god ga neko dodirne ili kada drhti (CSS: 476). Jedino što mu preostaje je da se zatvorenih očiju seća trenutaka ljubavno-seksualne sreće bez bola, trenutaka koje mu ratna sirena neumoljivo oduzima:

Tada, u tami kreveta, pridržavajući se pažljivo zatvorio je oči, a njihove usne su se spojile u sreći i bez boli, kao da si iznenada kod kuće i ne osećaš bol, da si živ i vraćaš se i ne osećaš bol, osećaš se udobno jer si voljen, a pritom i dalje ne osećaš nikakav bol. Postojala je tako jedna praznina u ljubavi, ali nje sada više nema osim usana u tami, koje su se tako snažno spojile srećne i meke, osećajući mrak i toplinu kod kuće, a ne bol u mraku, a onda se iznenada začula sirena koja je to presekla i rasla kao sav bol ovog sveta. Bila je to prava sirena, ne ona s radija. I nije

bila samo jedna. Bila je još jedna. Približavale su se iz oba pravca niz ulicu.

(ibid., 477)⁷⁹⁷

Seksualno nedostatni Hemingvejevi junaci lišeni su mogućnosti izvođenja muževne veštine. Uprkos tome, krasi ih osobina koja im dozvoljava epitet *pravih* muškaraca – želja da postanu *pravi*.

6.6.3 Mrtvi ili izjednačenje rodne i druge fragmentacije

Hemingvejova opsjednutost smrću nije isključivo podstaknuta njegovom pripadnošću književnom periodu modernizma, već i njegovom specifičnom osetljivošću zbog koje žudi za maskulinom snagom i svetlošću uopšte. Neizbežnost smrti vidi se u svakom pojedinačnom Hemingvejevom proznom ostvarenju, a metafora rane upućuje na performativnost čovekovog tela i bića. Nestalnost i trenutnost smatramo rasparčanošću jer Hemingvejevi junaci ne poseduju sebe i sopstveno telo osim možda u jednom trenutku.

Smrt se može smatrati konačnom rasparčanošću čoveka. Velika, ako ne i najveća, tema modernizma nalazi svoje posebno mesto u Hemingvejevom delu. Hemingveju se pripisuje vrlo intiman odnos prema smrti – „razmišljanje o njoj ga gotovo doslovno povređuje” (Coates, prema Meyers 2005a: 123–124). Karlos Bejker ukazuje na paradoksalnu činjenicu da je „smrt za Hemingveja centar života”, kao i da mnogi kritičari nisu razumeli da njegova dela jesu „prave tragedije po interesovanju za smrt” (Baker 1956: 152). Suprotno ovom uverenju, Maks Istman, na primeru borbe s bikovima, navodi „kako nema ničeg tragičnog u mučenju zbunjene životinje, poludele od straha, besa i fizičke agonije” (Eastman, prema Meyers 2005a: 134), već da Hemingvej doživljava ekstazu činom ubijanja (ibid., 136). Ne samo da smrti posvećuje veći deo svojih proznih ostvarenja, Hemingvej o njoj rado progovara nazivajući je

⁷⁹⁷ U originalu: “Then, in the dark on the bed, holding himself carefully, his eyes closed, their lips against each other, the happiness there with no pain, the being home suddenly there with no pain, the being alive returning and no pain, the comfort of being loved and still no pain; so there was a hollowness of loving, now no longer hollow, and the two sets of lips in the dark, pressing so that they were happily and kindly, darkly and warmly at home and without pain in the darkness, there came the siren cutting, suddenly, to rise like all the pain in the world. It was the real siren, not the one of the radio. It was not one siren. It was two. They were coming both ways up the street”.

„neizbežnom realnošću i jedinom sigurnošću u životu čoveka” (DIA: 228),⁷⁹⁸ ili suverenim lekom za sve nedaće (ibid., 89). Hemingvej ističe kako je „bolje umreti mlad dok je čovek još uvek pun iluzija” (SL: 19), i kako „ne vidi zašto se smrti daje toliki značaj kad svi ionako moraju umreti” (ibid., 812). Smrt je za Hemingveja, po svemu sudeći, bila zastrašujuća stvar. Muškost Hemingvejevog junaka procenjuje se na osnovu „načina kojim je sposoban da umre” (Aldridge 1951: 36). Pošto su mnogi Hemingvejevi protagonisti mrtvi na kraju njegovih dela, oni svojim (muškim?) umiranjem potvrđuju da je smrt jedino izvesno razrešenje života, ali i da je neizmerno važno *šta* i *kako* se nešto čini za života. Iako moderan čovek nije celovit, Hemingvej u potrazi za istinom žali što ne može da izrazi čoveka u njegovoj celosti, rodnoj ili drugoj. Svojim istraživanjem teme smrti Hemingvej pokazuje kako i rodna necelovitost njegovih junaka doprinosi opštoj slici raspuklosti čovekovog identiteta. Performativni aspekti roda i seksualnosti Hemingvejevih junaka postaju nevažni u poređenju s performativnim licima same smrti koja predstavlja jedino izvesno i konačno izvođenje.

„Jedina stvar s kojom ništa ne može da se uradi je smrt”, kaže Tomas Hadson u romanu *Ostrva u struji* (IIS: 296) i ponavlja da je samo smrt konačna (ibid., 449). Jedan drugi Hemingvejev junak ističe kako se smrt teško prihvata – mada zna da mora umreti, mrzi celu tu stvar i nema neku određenu sliku smrti (FWBT: 323). Vrlo opipljivo lice smrti Hemingvej prikazuje u priči „Snegovi Kilimandžara” kada Hari kaže da smrt ne dolazi samo s kosom i lobanjom, već se može javiti u vidu policajca na biciklu, ptice ili hijene. Smrt za njega gubi određeni oblik i jednostavno „zauzima prostor” (CSS: 54).

Hemingvej je svojom književnošću i u svojoj književnosti tražio savršenstvo, mir, koji je samo povremeno pronalazio. U prikazu novele *Starac i more* iz 1953. godine, Svetlana Velmar-Janković se pita „zar je to pesimizam kad pobeđuje čovek”, i zaključuje da nije, već da je ovo delo „velika poema lepote uopšte” (Velmar-Janković 1953: 6). Hemingvej je odlučio da se smrti prepusti verovatno onog trenutka kada ga je umor zbog potrage za nečim uzaludnim u potpunosti savladao. Iste godine, samo nešto kasnije, Mirjana Rodić kaže:

U trenucima kada stvara koncepciju svoje pripovetke Hemingvej ponire u sopstvene dubine, u ponore svoje misli, u provalije svog iskustva, svog

⁷⁹⁸ U jednom pismu iz 1949. godine upućenom Čarlsu Skribneru Mlađem Hemingvej iskazuje slično mišljenje – da se sve može preboleti osim smrti (SL: 669).

života, da bi izneo na površinu nekad drhtaj, nekad reči, katkad ćutanje shvatljivije od svega, a uvek u suštini samo nemir.

Taj nemir što ga je vukao svuda gde je hteo i gde nije hteo da svedoči, nemir što ga je gonio da razbistri mutno, da tražeći svetlost okružujućeg pronade najviši stepen svetlosti koju nosi u sebi, u svom stvaranju, omogućio mu je da u ovim pričama balansira na ivicama teskobe očinskog doma i teskobe ratom opustošenog sveta i čoveka, a pritom gotov da i iz jednog i iz drugog bude odmamljen u još neviđeno, nepreosećano.

(Rodić 1953: 2)

Delimo uverenje da je nemir ono što bi u najkraćem mogla biti odlika Hemingvejeve proze, ali i njegovih istraživanja roda. Mada junaci i junakinje u njegovom delu osećaju potrebu za celinom sopstva, oni istovremeno znaju da bi se njihovo traganje završilo baš onda kada bi je pronašli. Koliko god žudeo za preciznim odgovorima kada je u pitanju rod, seksualnost ili čovek, Hemingveju je bila dragocena nedokučivost pitanja koja je postavljao. Rodni i *opšti* identitet Hemingvejevih fiktivnih likova i sveta ostaje otvoreno polje za dalja razmatranja osim ukoliko ih isključivo ne posmatramo kao pasivne objekte smrti.

7. ZAKLJUČAK: ERNEST HEMINGVEJ I RODNA OPTIKA

Polazeći od pretpostavke da se književna kritika zasniva na politički angažovanoj spekulaciji, kao i da je svako književno delo zauvek otvoreno za različita kritička ispitivanja, tumačenje proze Ernesta Hemingveja iz ugla teorija roda i razlike može doprineti reuspostavljanju njene reputacije monolitne muškosti u širem kontekstu odnosa modernističke američke književnosti prema konceptu roda i kulturnim ulogama roda koje se društvu, posredno i književnosti, pripisuju. Hemingvejevo istančano osluškivanje sveta punog previranja i majstorsko nijansiranje najrazličitijih značenja iziskuje oprez u tumačenju. Ukoliko se rod nalazi u centru našeg istraživanja, Hemingvejevo delo nužno pokazuje ono lice koje zauzima stav prema viktorijanskom nasleđu, ali i društvenokulturnoj situaciji s početka i sredine XX veka kada dolazi do tada nezapamćene krize maskuliniteta i podrivanja duboko ukorenjenih esencijalističkih kategorija i potkategorija muškosti, ženskosti i seksualnosti. S obzirom na to da se feministička, *gender* ili *queer* teorija, u najširem smislu, bave pitanjima političkog aspekta stvarnosti zasnovanoj na polno-rodnoj razlici – ukoliko politiku na temelju ideja Kejt Milet definišemo kao odnose moći i vladavinu jedne grupe ljudi nad drugom – njihova primena na delo Ernesta Hemingveja nam može pomoći da razumemo kako se ovaj pisac odnosi prema društvenom konstruisanju pola, roda, seksualnosti, porodice, patrijarhata i književnosti.

Hemingvejevo delo pokazuje veliku prijemчивost za lične porodične okolnosti, ali i šira društvenokulturna pomeranja s početka XX veka. Osim što je u velikoj meri obeleženo anksioznim detinjstvom, majčnim sifražetskim naporima i dominacijom nad mužem, očevim mentalno-zdravstvenim problemima, prevashodno viktorijanskom lektirom, konvencionalnim moralom srednjozapadne američke srednje klase, *ruzveltovskim* nasleđem muškosti, ono je posebno osetljivo na opštu krizu maskuliniteta i rastući ženski uticaj na prelazu vekova, podrivanje viktorijanskog nasleđa strogog rodno-seksualnog binarizma, Prvi svetski rat, i, konačno, nove teorije o čovekovoj seksualnosti, biologiji i psihologiji.

Društveno konstruisanje muškosti i ženskosti taloži se vekovima i zavisi od specifičnog, ne samo geografskog, konteksta. Istraživanja Džordža Mosea i Volfganga

Šmalea pokazuju kako se normativni ideal zapadne muškosti veoma malo promenio od druge polovine XVIII veka do danas. Stereotip ovog hegemonog oblika muškosti – koji se, pre svega, temelji na konceptima moći, časti i neustrašivosti – naročito se učvrstio početkom XIX veka i ostao neprikosnoveni model maskuliniteta do duboko u naredni vek. S obzirom na to da se svaki ideal vremenom pokaže lažnim, ili barem nestabilnim, nagla modernizacija i industrijalizacija društva transatlanske viktorijanske kulture početkom XX veka dovodi do borbe muškaraca s osećanjem sopstvene svrsishodnosti, kako pokazuje Majkl Kimel, s obzirom na to da su gubili muževnu autonomiju i vlast nad sobom. S druge strane, sve jači društveni aktivizam žena, veća vidljivost androginih ili homoseksualnih praksi, i pojava Nove žene dovodi do destabilizacije apsolutne muške prevlasti i ženske potčinjenosti, imajući u vidu da su žene počele da iskazuju veću seksualnu slobodu nego što im je prethodno vreme omogućavalo, ili pripisivalo, ukoliko uzmemo u obzir činjenicu da se seksualna želja žene u viktorijansko doba institucionalno potiskuje. Ženi je XIX vek učvrstio nametnutu ulogu supruge i majke, a s Prvim svetskim ratom dodatno definisao mesto *druge* koja se nalazi u funkciji muškarca i podržava njegov odlazak u rat, prostor gde će on još jednom dokazati svoju muževnost. Militarizacija muškosti počiva na specifičnoj kombinaciji osećanja dužnosti, bola, volje za žrtvovanjem, srčanosti i avanturističkog duha, te muškarci sada za osnovu prave muževnosti uzimaju i više ciljeve od sopstvene individualnosti. Diskontinuitet muške samosigurnosti, međutim, počinje sa saznanjem da hrabrost muškaraca više nije dovoljna. Osim što im je pokazao da muško telo može biti ranjivo, povređeno ili raskomadano, Veliki rat je kroz modernizaciju ratne opreme feminizovao muškarce, oduzeo im tipično muški aktivni princip i slobodan izbor. Nekada moćni subjekat, muškarac postaje pasivizirani objekat neprijateljskog oružja, mašinerije, traumatske neuroze, ali i sve prodornije ženske sile. Prvi svetski rat doveo je do porasta muške histerije, koja se, kako objašnjava Džulijet Mičel, nikada nije nazivala tim imenom zbog podrške konstruisanoj asimetriji polova, feminizaciji histerije i insistiranju da se na bespomoćnost gleda kao na žensko stanje. Strogi viktorijanski rodni binarizam, koji je izgovor za sopstveno postojanje pronalazio u tzv. prirodnoj razlici među polovima, na početku XX veka posustaje, mada se ne urušava potpuno, i otkriva svoju zavisnost od društvenih diskursa i mehanizama vlasti.

Ukoliko viktorijansku kulturu, na temelju tumačenja Danijela Vokera Haua, razumemo u širem kontekstu hegemonije njenih vrednosti druge polovine XIX veka, Hemingvejevo delo nalazi se u tzv. postviktorijanskom periodu, *ničijoj zemlji*, izvan viktorijanske i izvan modernističke kulture. Hemingvejeva sredina čikaškog Ouk Parka, njegova porodica i britanski pisci koje je čitao u mladićkim godinama veličali su viktorijanski sistem vrednosti koji, između ostalog, pretpostavlja želju za stabilnošću, moralnu ozbiljnost, društvenu odgovornost, vrlinu, samouskraćivanje, samoprekor, disciplinu, takmičarski duh i volju. U trenutku kada se oslobađa američkog viktorijanizma i otvara ka Evropi, Hemingvej se dvadesetih godina XX veka našao u centru modernističke aktivnosti. Prevažodno uz pomoć Gertrude Stajna, Ezre Paunda, Forda Medoksa Forda i drugih, Hemingvej postaje svedok većih seksualnih sloboda, lezbejske ljubavi, kubističkih i impresionističkih višestrukih perspektiva, imažističkih tehnika jezičke koncentracije i novokritičarskog zalaganja za koherentnost celine dela. Posle Prvog svetskog rata u okviru tzv. izgubljene generacije Hemingvej počinje da govori ne samo o geografskoj izmeštenosti već i o beznadi u samoj ljudskoj duši.

Do osećanja duboke izolovanosti i patnje, međutim, Hemingvej dolazi usled više faktora – emotivne ucene roditelja, destabilizacije rodno-seksualnih uloga u okviru sopstvene porodice i van nje, i promenjenih društvenokulturnih i naučno-filozofskih okolnosti koje su pokazale da čvrstog, stabilnog vrednosnog oslonca nema, kao ni vere u jedinstven muški ili ženski rodni identitet. Nova istraživanja seksualnosti, posebno u radovima Hevloka Elisa, Sigmunda Frojda i Ota Vajningera, nalaze svoje mesto u delu Ernesta Hemingveja. Sve šira razmatranja razlike između prirodnog i perversnog, normalnog i devijantnog, civilizovanog i degenerativnog, predstavljaju podsticaj za Hemingveja i njegovo istraživanje društvenih konstrukcija seksualnih i rodni uloga. Uprkos mitu samosvesne *prave* muževnosti jakog mizoginog predznaka koji se oko Hemingvejeve figure autora i pisca oformio, njegovo delo preispituje samodovoljnost viktorijanske kulture i njenu odlučnost da strogo razdvoji muške i ženske sfere delovanja. Mada se jedan od ciljeva koje su teorije roda sebi postavile da se suštinski dovede u pitanje podvojenost muškog i ženskog principa i danas pokazuje neostvarivim, Hemingvejevo delo je paradoksalno, sve do osamdesetih godina prošlog veka, trpelo kritiku za nešto što nije postavilo kao originalnu ideju. Ono postaje žrtva feminističkih napada delimično i zato što nastaje u trenutku velikog feminističkog buđenja na čelu s

Virdžinijom Vulf, a delimično i zbog toga što često tematizuje moćni stereotip muževne, heteroseksualne i agresivne muškosti. Pomno čitanje celokupne Hemingvejeve proze, međutim, pokazuje da nema elemenata na osnovu kojih bismo zaključili da Hemingvejeva književnost učestvuje isključivo u promociji, a ne i u destabilizaciji, ovog stereotipa i urušavanju maskuline sigurne pozicije. Na temelju različitih filozofskih i književnih ideja vremena, delo Ernesta Hemingveja ispituje koncepte koji su se na početku XX veka pokazali sumnjivim – priroda i prirodnost, homoseksualnost i heteroseksualnost, zdravlje i bolest, normalnost i inverzija, svesno i nesvesno, heroizam i prevratništvo, moralnost i izopačenost, norma i devijacija – ali se zbog toga ne može smatrati pobornikom tradicionalnih vrednosti i pored svog lamenta nad gubitkom patrijarhalnog autoriteta koji nedvosmisleno pokazuje.

Uz svu podozrivost prema biografskom tumačenju osobenosti njegovih književnih dela, čini se da ipak nije moguće poreći značaj performativne izgradnje Hemingvejeve biografije u kojoj su učestvovali podjednako drugi i sam pisac. Na temelju ideja Borisa Tomaševskog o biografskoj legendi koju zajedno konstruišu autor i čitalačka publika, za razumevanje književnog dela Ernesta Hemingveja nisu nam potrebni podaci iz piščeve biografije koliko biografska legenda koju je pisac stvorio i koja s njegovim tekstom stoji u naporednom odnosu. Ovo stanovište može se podržati i Hemingvejevom tehnikom „invencije iz iskustva” po kojoj se lično iskustvo transponuje u umetnost na takav način da se fikcija čini i stvarnijom od stvarnih događaja na kojima se zasniva. Po Hemingveju, pisac je prijatan lažov koji izmišlja na osnovu nečeg što mu je blisko, a ne na osnovu svesne odluke da o nečemu piše. Životno iskustvo postaje važno samo ukoliko pronađe svoj glas u okviru književnosti. Ne skrivajući ni sam da su njegovo detinjstvo i lična porodična dinamika umnogome uslovili izvesne teme njegovog dela (ženska dominacija, očevo samoubistvo, incestuozni ili androgini odnosi sa sestrama, ranjavanje), Ernest Hemingvej, u izvesnom smislu, *razrađuje* život zarad svoje fikcije i u svojoj fikciji. Ukoliko obrnemo perspektivu i prestanemo da tražimo biografiju u njegovom delu, videćemo da je Hemingveju život bio priprema, vežba ili uvod za njegovo stvaralaštvo, ili, kako kaže Robert Kirnan, „proračunati produžetak umetnosti”.

U prilog ovoj tezi govori i Hemingvejevo svesno učestvovanje u izgradnji mita hegemonu muškosti sopstvenog lika, privilegovane pozicije američkog belog

heteroseksualnog pisca koji koristi sve privilegije vladajućeg muškog i patrijarhalnog diskursa. Pažljivom analizom Hemingvejevih pisama uočava se Hemingvejeva svest o prisili heroizma i *prave* heteroseksualne muškosti u vremenu s početka i sredinom XX veka. Uz njegovo smišljeno i performativno *oblačenje* različitih muževnih uloga, međutim, Hemingvej istovremeno internalizuje viktorijanski strogi rodni binarizam, te, u tom smislu, ne uspeva da ga prevaziđe i ode u pravcu zalaganja za veća prava i slobode žena. Zanimljivo je kako su uglavnom žene (Doroti Parker, Lilijan Ros, Lilijan Helman, Marta Gelhorn) doprinele izgradnji slike o Ernestu Hemingveju kao o seksističkom i muževnom geniju sportskog duha čija je mržnja prema ženama bila podstaknuta ličnom nesigurnošću, homoerotičnim impulsima ili bolesnom narcisoidnošću. Naša istraživanja ne poriču prisustvo ovih ili nekih drugih Hemingvejevih strahova, ali ukazuju na nužnost složenijeg pristupa njegovoj ličnosti, kao i tumačenja njegovih dela koja u analizi ne polaze od činjenice da je Hemingvej pisac muškog roda koji je imao više žena ili, pak, otac koji se nemarno ophodio prema svojim sinovima. Hemingvejeva slikovita, ne možda i najreprezentativnija, rečenica „Možda imam bradu, ali, ako dobro pogledate, nisam Deda Mraz” ukazuje na svesno usmeravanje pogleda čitaoca ili posmatrača u željenom pravcu, neretko daleko od onoga u kom je Hemingvej smatrao da bi pogled odgovornog ili *pravog* čitaoca trebalo da ide. Traženje jedinstvenog razloga za kvalitet njegove proze u detinjstvu, majci, suprugama ili ljubavnicama, ranjavanju u ratu, izvesnoj unutrašnjoj bolesti, androgenim impulsima, seksualnom potiskivanju ili nedorečenosti, značilo bi pojednostavljenje njene kompleksnosti i konačno zauzimanje protiv njenog samosvojnog estetskog sveta. Problem, međutim, nastaje onog trenutka kada Ernest Hemingvej gubi snagu da svesno učestvuje u proizvodnji značenja njegove *Papa* figure i počinje da misli da jedini polaže pravo na nju. Negde u pukotinama između svojih i tuđih maski, profitabilnih *bajronovskih* strategija i poza, Hemingvej gubi život, ali ne i umetnost.

Pogled na Hemingvejev odnos prema drugim piscima ili kritičarima potvrđuje stav da je Hemingveju književnost bila važnija od *stvarnog* života. Hemingvej je vremenom odbacio svoje mentore (Šervuda Andersona, Gertrudu Stajn, Forda Medoksa Forda, T. S. Eliota, Henrija Džejmsa), otvoreno se obračunavao s negativnim ili po njegovom mišljenju izvitoperenim kritikama svog dela (Virdžinije Vulf, Edmunda Vilson, Filipa Janga), ulazio čak u fizičke sukobe kako bi dokazao određene stavove i

branio svoju muškost (Maks Istman). On se naročito okretao protiv figure *parazitskog* kritičara, *evnuha literature*, koji bi i sam postao pisac „samo ukoliko bi bio u stanju”. Hemingvejev odnos prema drugim piscima u skladu je s maskulinocentričnom teorijom o „strepnji od autorstva” Harolda Bluma po izrazitom rivalstvu koje pokazuje prema „divovima prethodnih vremena”. Sa ili bez metafore bokferskog meča koju koristi kako bi *odmerio snage* s izvesnim piscima kojima se divio (Henri Filding, Fjodor Dostojevski, Lav Tolstoj, Ivan Turgenjev, Gi de Mopasan, Stendal, Gistav Flober), Hemingvej se nije oslobađao nadmetanja s drugima ni u kontekstu tipično viktorijskog koncepta nadmetanja (emulation) s drugima i njegove specifične podvrste koja se zasnivala na stalnom savonadvladavanju. Tokom mnogih, uglavnom samoproklamovanih, *takmičenja* s drugima, Hemingvej je uporno konstruisao svoju *pravu* muževnost u kontrastu s mekuštvom ili već nekim drugim oblikom feminizovane muškosti, što se najbolje vidi na primeru njegovog odnosa s Fransis Skot Ficdžerald. Analiza Hemingvejevih opaski na račun različitih pisaca pokazuje da je često sam bio žrtva svega za šta ih je okrivljivao – egoizma, straha od umetničke ili seksualne nemoći, moralne truleži, ratobornosti, samoprekora, samoponiženja i gubitka vere u sopstvene sposobnosti.

S druge strane, uverava nas Donald Džankins, „Hemingvej uspeva da u umetničkom delu uradi ono što ne uspeva u svom neumetničkom životu” – pokaže nezadovoljstvo postojećim stanjem stvari, pa i društvenim konstrukcijama roda i neravnopravnom preraspodelom uloga muškaraca i žena. Na temelju razdvajanja *autora* i *junaka* u teorijskim promišljanjima Mihaila Bahtina, Hemingvej se ne može izjednačiti sa svojim junacima iz više razloga. Osim što je autor jedan od učesnika *događanja* dela, on je dok piše obuzet *drugim* i samo mehanički sjedinjen sa stvarnim čovekom u jednu ličnost. Koliko god se Hemingvej približio svojim junacima, on ne može biti oni, niti se njegovi pogledi mogu izjednačiti s njihovim pogledima. U tom smislu, optužiti autora za mizoginiju, moralnu izopačenost, seksualnu perversiju, hladnokrvnost ili uživanje u ubijanju, bilo bi podjednako pogrešno kao i hvaliti ga zbog drugačijih vrednosti ili osobina. S obzirom na to da je Hemingvejev svet, rečima Bahtina, nezavršeni dijalog, potrebno ga je na taj način i posmatrati.

Hemingvejeva izuzetna posvećenost pisanju i kritičkom promišljanju književnosti odavno nije nepoznata akademskoj čitalačkoj javnosti. Uprkos sopstvenom

uverenju da pisac ne treba da objašnjava kako nastaje njegovo delo, Hemingvej je, uglavnom u intervjuima, pismima ili delima dokumentarne literature (*Smrt u podne*, *Pokretni praznik*, *Zeleni bregovi Afrike*) govorio o nužnoj usamljenosti pisca, potrebi za stalnim obrazovanjem i osluškivanjem drugih, mogućim smetnjama procesu stvaranja, svojoj teoriji ledenog brega, tzv. idealnom čitaocu ili težini književne profesije uopšte. Manje su poznati, međutim, njegovi pogledi na umetničko stvaranje koji su prožeti razmišljanjima o rodu. Hemingvej je maskulinizovao *pravo* pisanje kontrastirajući ga s misticizmom „pisanja kao kompenzacije muškosti” (erectile writing) i pravio otklon od misterioznih, lažnih i *ženskastih* načina pisanja (Oskar Vajld, Oldus Haksli, El Greko). Jasan primer za Hemingvejevu čudnovatu spregu između seksualne potencije i kreativne sposobnosti nalazi se u njegovim direktnim poređenjima stvaralačkog i seksualnog čina, ili povezivanju kapaciteta za pisanje s muškom ejakulacijom ili *ženskom* vodom koja preti da se izlije. Njegova borba s viktorijanskim rodno-seksualnim dihotomijama, ali i njegova tipično modernistička opsednutost femininim, ogleda se u dvojnosti između njegovog *muški* uzdržanog stila i *ženskog* „oticanja emocije”. Istražujući odlike tipično muškog stila pisanja, Piter Švenger s pravom nalazi da Hemingvej nikada nije suzdržan u predmetu istraživanja. Osim verbalnom mučaljivošću njegove rečenice i samo površinskom *muškom* hladnoćom, Hemingvejeva dela obeležena su erupcijama emocije i sentimentalnosti koje, čini se, postaju još vidljivije jer su potisnute. Hemingvej uspeva da prenese snažna osećanja paradoksalno ih izostavljajući putem maskulinih rituala neangažovane opservacije ili tzv. objektivnog prikazivanja stvari. Književno-estetska vrednost Hemingvejevog dela se, između ostalog, nalazi u tome što uspeva da pomiri naizgled nepomirljivo – mizoginiju ili otpor prema svetu odgovornosti koji često predstavljaju žene s izuzetnom sposobnošću uživljavanja u ženski pogled na svet. Potpuna iskrenost i jednostavnost *prave* autentične borbe s bikovima, koja predstavlja androginično spajanje matadora i bika u „trenutku istine”, postaje metafora za sinestezijsko sjedinjavanje svih čula u *pravom* pisanju, usaglašavanje magijske sugestivnosti pisane reči i opipljivih vrednosti.

Istraživanja kompleksnosti Hemingvejevog dela i složenosti njegovih junaka i junakinja ne moraju nužno ići u pravcu ispitivanja roda. Ukoliko, međutim, rod postavimo kao glavni fokus u tumačenju, Hemingvejevo delo pokazuje veliku prijemčivost za viševjekovna društvena konstruisanja muškosti i ženskosti. U skladu s

uverenjem Iv Kosovski Sedžvik da postoji „pritisak roda” sve dok razmišljamo u binarizmima zapadne patrijarhalne ideologije, proza Ernesta Hemingveja dosledno pokušava da spozna mnogostruke naslage roda, dokuči različite reprezentacije i samoreprezentacije roda u smislu u kom ih razume Tereza de Lauretis, odašilje nezadovoljstvo jasnim klasifikacijama roda, odbacuje ograničenja roda, pa čak ide i do opsednutosti temama seksualne transgresije i homoseksualnosti.

Uprkos tradicionalnim ili konzervativnim tumačenjima Hemingvejevih tekstova koja se temelje na isključivom pronalaženju njegovih ženomrzačkih tekstualnih strategija i svesnog učestvovanja u maskulinocentričnom vladajućem društvenokulturnom diskursu, naše tumačenje kreće od pretpostavke da Hemingvejev fiktivni svet nije tako jednostavan kao što bi se na prvi pogled možda mogao učiniti.

Analiza bezmalo svih Hemingvejevih pojedinačnih dela pokazuje da maskulinitet nije jedan jedinstven entitet oličen u tzv. pravoj muškosti, već mnoštvo različitih rodnih, sasvim performativnih, mogućnosti i praksi. Ukoliko je rod, kao što misli Majkl Kaufman, aktivan proces koji uvek iznova stvara rod ili „nestatična forma komunikacije sa svetom” (Kaufman 1999: 64), Hemingvejevo delo pokazuje da je odnos snaga između moći i patnje na početku XX veka poremećen, te se uz njegov heteroseksizam barem mora govoriti o homoseksualnoj panici i homofobiji kao odgovoru na sve veći upliv rodno-seksualnih različitosti i nenormativnih čitanja roda. Na temelju performativne teorije Džudit Batler i njene dalje razrade u delu Tomasa Strihača, *prava* muškost u singularu ne postoji, niti se može govoriti o bilo čemu drugom osim o pojedinačnim izvođenjima muškosti, maskulinim „retoričkim ritualima” kojima je cilj da jedinstvenu muškost na trenutak uhvate i imenuju. Hegemona muškost, koja počiva na istrajnim osobinama izvesne rodne muževne suštine koja se naročito ustoličila u XIX veku, u Hemingvejevom delu uvek ide zajedno s predstavljanjem njenog naličja u vidu muške pasivizacije ili feminizacije. Teatralni kontekst izgradnje muškosti u Hemingvejevim proznim delima jasno ukazuje na činjenicu da su muški heroizam i ugrožena muškost bliski pojmovi. Ukoliko i pretpostavimo, kao što to čini Greg Forter, da se Hemingvejeva proza prema gubitku hegemonog maskuliniteta odnosi s osećanjem snažne melanholije, ne možemo isključiti mogućnost da je Hemingvej prikazao muškost kao promenljivu kategoriju zavisnu od „gestikulacionog pogleda” procenjivačke publike i pojedinačnih činova

roda. S obzirom na to da je nemoguće u potpunosti spoznati autorovu intenciju uz sav čitalački napor, i, u kontekstu našeg istraživanja, saznati Hemingvejeve lične porive da muškost prikaže na određene načine, njegova dela svedoče o istovremenom postojanju hegemonije i anksiozne muškosti. Ova dva tipa muškosti nisu, međutim, odvojeni entiteti koje njegovi junaci poseduju, već čine splet trenutnih okolnosti i izvođenja roda unutar jednog sopstva. Ukoliko Hemingvej i jeste polno obeležavao svoje tekstove, u neskladu s (kritičkom?) preporukom Virdžinije Vulf, on jeste pokazao da se može govoriti o izvođenjima muškosti ili ženskosti, autentičnim i neautentičnim kopijama originala kojeg nema, performativnim rodnim *greškama* i ponašanjima. Svako nenormativno izvođenje roda Hemingvejevih junaka uspešno podriva mizogini mačizam, herojstvo, mušku autonomiju, dostojanstveno podnošenje bola, samodovoljnost ili želju za nezavisnošću.

Hemingvejeva proza shvata rod kao mesto stalnog dokazivanja i pregovaranja u vezi s njegovim konstitutivnim elementima. Muškost u Hemingvejevom delu pokazuje se retoričkim sredstvom društveno konstruisanih izvođenja, činova i kodova u teatralnom kontekstu pred publikom koja posmatra. Još preciznije, muškost je diskurs i stalno mesto subverzije samo trenutno fiksiranih društvenih konstrukata. Samo u tom smislu, može se napraviti podela Hemingvejevih junaka na *prave* i pasivne muškarce, hrabre vojnike ili kukavice, one koji su verbalno ili emotivno stegnuti i one koji prekomerno misle ili brinu, seksualno ili kreativno aktivne i pasivne, heteroseksualne, homoseksualne, homoerotične ili *queer* muškarce. Naglašavanjem razlike između muškaraca i žena često se zaboravlja da maskulinitet nije jedinstven entitet i da se može konstituisati u mnogo različitih vidova. Kroz prizmu istraživanja istoričara E. Antoni Rotunda koji se naročito bavi konstrukcijom američke muškosti od XVIII veka naovamo, Hemingvejevi junaci su predstavnici različitih modela maskuliniteta: tzv. zajednička muškost u prvi plan stavlja odgovornost koju pojedinac duguje društvu i ulogu da bude glava kuće; muškost definisana vlastitom sposobnošću muškarca temelji se na ambiciji, agresiji ili rivalstvu; strastvena ili *ruzveltovska* muškost kasnog XIX veka glorifikuje nadmetanje, žilavost, upornost, fizičku spremnost i seksualnu želju muškarca, dok istovremeno potiskuje nežnost i izražavanje emocija koji sve više postaju ženski domen ekspresivnosti. Paradoksalna situacija muškarca, međutim, nalazi se u tome što se, kako nam pokazuje Majkl Kaufman, dokazivanje muškosti može smatrati

odgovorom na strah od njenog gubitka. Suzbijanje emocije, na taj način, dovodi do još veće emotivne zavisnosti muškarca ili, pak, do samomržnje, nesigurnosti i samopotcenjivanja. U ovom ključu, kod Hemingvejevih junaka očigledna je njihova uniženost istim oruđem kojim i sprovode svoju moć. Ernest Hemingvej, tzv. Teodor Ruzvelt američke književnosti, prikazuje junake u svetlu stalne borbe između vladajućeg maskuliniteta i njemu potčinjenih muškosti.

Hemingvejev fiktivni svet je istaknuto patrijarhalan, ukoliko patrijarhat pre svega razumemo u tradicionalnom smislu kao vladavinu oca, a ne kao mizoginiju ili mušku dominaciju. Oslanjajući se na stav Džudit Batler o nužnosti kontekstualizacije patrijarhata i izbegavanja njegovog univerzalnog značenja, Hemingvejeva proza se, osim što istražuje *frejdovsku* osećajnu ambivalenciju sina prema ocu, bavi pitanjem promene uloge oca na početku XX veka. Središnja pozicija očinske figure i muška čvrstina u ophođenju sa sinom iz XIX veka polako se urušavaju zbog sve većeg ženskog uticaja, „straha od ženskosti”, kako kaže Robert Blaj, ali i besmislenih društvenih događaja koji ruše patrijarhalni autoritet i pokazuju mu da je, rečima Artura Milera, samo „senka bogova”, a ne i konačni autoritet. Figura oca u Hemingvejevom delu unižena je usled različitih faktora – dominacije supruge, tj. majke, Velikog rata i Velike depresije. Hemingvejevi junaci često tuguju nad gubitkom apsolutnog patrijarhalnog autoriteta i posledično idealizuju oca, u stvarnosti ili kroz sećanje, biraju alternativne patrijarhalne modele ukoliko oca nema, ili, pak, pokušavaju da se izbore s dubokom pustoši koju im samoubistvo oca ostavlja. Istraživanja maskuliniteta Hemingvejevog dela pokazuju kako se tu pre može govoriti o lamentu nad gubitkom oca, u doslovnom i metaforičnom smislu, nego što se tuguje nad gubitkom normative muške prevlasti nad ženom. Čini se da se sintagma „biti muškarac” u Hemingvejevom delu ne može shvatiti statično, već samo kao „postajanje muškarcem”, za razliku od sintagme „biti otac”, koja pretpostavlja izvesnu čvrstu suštinu. S druge strane, ukoliko preuzmemo definiciju patrijarhata od Kejt Milet i označimo ga kao najrasprostranjeniju ideologiju zapadne kulture koja moć drži u muškim rukama (Millett 2000: 25), Hemingvejev svet se, nasuprot reputaciji koju u široj čitalačkoj javnosti ima, ne može nazvati isključivo patrijarhalnim. Hemingvejev patrijarhalni fiktivni svet svedoči o ženskoj potčinjenosti i muškoj nadmoći, ali istovremeno vrvi od pasiviziranih muškaraca i maskulinih žena u smislu njihovog izvođenja rodno-seksualnih uloga. Čak

i kada grade svoj, samo kratkotrajni, eskapistički „muški svet bez žena”, Hemingvejevi muški junaci ostaju obeleženi ženskim principom: kroz sećanje na žene ili kroz prisustvo femininog u sebi.

Mada u prikazivanju ženskosti polaze od viktorijanske podele na *anđele* i *demone*, tipično muške fantazije o ženskoj pasivnosti i servilnosti, Hemingvejeva dela ispituju transgresivne i subverzivne modele ženskosti koji za osnov ne uzimaju žensku poziciju marginalizovane *druge*, koja se teorijski obrazlaže u najrazličitijim feminističkim kritikama, već voljnu performativnost mimikrije Lis Irigaraj i trenutke kada žena smišljeno preuzima nametnutu ženskost da bi razotkrila mehanizme koji je tlače. Hemingvejeve junakinje se svesno poigravaju tipično ženskim stereotipima (duga kosa, čednost, histerija, zadovoljenje muškarca, podstrek muškoj kreativnosti ili seksualnosti, tradicionalno viđenje braka) i stvaraju prostor u kome postaju njihova izvitoperena suprotnost. Problem je, međutim, u tome što Hemingvej žensku subverziju i dalje, čini se, smatra nepoželjnim vidom izvođenja ženskog roda, s obzirom na to da su seksualno ili kreativno oslobođene žene u njegovom delu često saterane u skućeni prostor hotelskih soba, ili javni prostor izvođenja ženske histerije i ludila, sasvim u skladu s tipizacijom ženskosti o kojoj govore Adrijen Rič, Sandra Gilbert i Suzan Gubar. Alternativni modeli ženskosti u Hemingvejevom delu ne postoje kako bi ukazali na buduću, dugo očekivanu promenu društvenokulturnih struktura roda i situaciju u kojoj žena neće biti ogledalo muškarca, već, čini se, kako bi pokazali da je tradicionalno društvo umnogome urušilo jasne standarde na kojima je dugo počivalo.

Teatralnost ženske pozicije Hemingvejevih junakinja, međutim, dovodi do stalne mogućnosti inverzije viktorijanskog rodnog binarizma, i, u tom smislu, Hemingvejevi čitaoci jesu svedoci različitih izvođenja *prave* i *neprave* ženskosti. Složenost njegovih junakinja se dodatno komplikuje u trenucima kada se Hemingvejev pogled saobražava sa ženskim pogledom na svet i dostiže nivo delimične ili potpune identifikacije. Konflikt žene zatočene svojom ženskom situacijom, ili rečima Beti Fridan, „mistikom ženstvenosti”, Hemingvej verno prikazuje mada ga ne razrešava. Ali, rešenje ne nude ni feminističke kritičarke (Džudit Feterli, Kejt Milet) koje se bave razotkrivanjem mizoginih elemenata u delima muških autora i zahtevaju da se pruži otpor procesu imaskulinizacije. Do promene patrijarhalne matrice seksualne politike doći će, međutim, kao što predlaže savremena feminsitička teoretičarka bel huks, samo

onda kada se i muškarci budu uključili u borbu za jednakost polova, i kada se podjednako muškarci i žene budu otvorili ka većem razumevanju i toleranciji za različite polove i rodove. Imajući u vidu činjenicu da u Hemingvejevom delu postoji samo jedan bračni par koji uspeva da izbegne polno-rodnu nejednakost (Hari i Mari Morgan u romanu *Imati i nemati*), kao i da je komunikacija između Hemingvejevih muških i ženskih protagonista otežana ili sasvim onesposobljena, Hemingvej, po svemu sudeći, ne smatra da je izjednačenje muških i ženskih rodnih uloga moguće na početku i sredinom XX veka.

Tradicionalna kritika Hemingvejevog dela dosledno se drži viktorijanskog ženskog binarizma u tumačenju, tj. podele Hemingvejevih junakinja na *kućne anđele* i *žene-demone*. S jedne strane, ona o njima govori kao o krotkim instrumentima u rukama muškaraca, samonegirajućim bolničarkama, prelepim i nezrelim ćerkama, nevinim ogledalima za muškarce, a s druge kao o destruktivnim i nihilističkim ženama, strašnim majčinskim figurama ili ajkulama, vešticama i uškopiteljkama. Uprkos privlačnosti ovakvih tumačenja, Hemingvejeve heroine se pokazuju složenim figurama, i, kako kaže Bikford Silvester, „često bezrazložno oklevetanim” (Silvester 1986: 73). Tumačenje Hemingvejevog dela mora poći od pretpostavke o viktorijanskom dvojakom shvatanju žene, ali i dopustiti mogućnost da Hemingvej u prikazivanju junakinja koristi dominantnu kulturu i istovremeno problematizuje rod. Premda su Hemingvejeve junakinje konačno ambivalentne, pre nego tipično viktorijanske žene, one jesu uvek prikazane u odnosu na muškarca i u poređenju s njim – muškarac je merilo njihove ženskosti ili muškosti. Njihov konačni autoritet, međutim, čini se da je sam Hemingvej, imajući u vidu simpatiju s kojom prikazuje izvesne društveno marginalizovane ili prognane antitipove (prostitutka), i prezir koji pokazuje prema društveno prihvaćenim oblicima ženskosti (majka). Hemingvejeve junakinje su beskrajno zanimljive, nipošto jednolične, s obzirom na to da su njihove reprezentacije i samorepresentacije roda fluidne i promenljive.

Hemingvejeve konstrukcije muškosti i ženskosti oslanjaju se na koncept društvene izgradnje i medikalizacije antitipova. Frojdova istraživanja o društvenom potiskivanju seksualnih nagona i kreiranju tzv. abnormalnosti nalazi odjeka u teorijskim promišljanjima Mišela Fukoa koji govori o kontradiktorskom i društveno nepodobnim diskurzivnim praksama. Po njemu, društvo XIX veka postepenom kriminalizacijom i

medikalizacijom zabranjenih postupaka stvara posebne forme identiteta ili vrste. Pošto zakon reguliše sve društvene kategorije, periferne seksualnosti bivaju pripojene bolesti, perversiji ili seksualnoj neregularnosti. Dalje razvijanje ovih ideja u okviru antropologije, istraživanja maskuliniteta ili *queer* teorije (Meri Daglas, Džordž Mose, Angus Maklaren) pokazuje da heteronormativnost konstituiše heteroseksualnost kao prirodnu i normalnu vrstu seksualnosti. Imajući to u vidu, Hemingvejevo delo istražuje perversiju kao društvenu transgresiju, seksualne devijantnosti, koncept seksualne higijene i čistoće, abnormalne opasne prostore koji prete da podriju normative društva. Norma kao hegemoni diskurs moći definiše sebe pre u smislu šta ona nipošto *nije*, nego u smislu nedvosmislenog ozakonjenja šta *jeste*. Hemingvejeva proza balansira između stereotipnih predstava *prave* muškosti/ženskosti i njene subverzije. Na tragu *queer* studija (mada u potpuno drugačijem društveno-istorijskom kontekstu od poslednje decenije XX veka), Hemingvejevo delo, neopremljeno teorijama koje su od početka XX veka do danas nastale, pretpostavlja raskid s tradicionalnim modelima roda i seksualnosti, podriva tzv. prirodne kategorije i razobličuje značenja stabilnih muških i ženskih identiteta, prevashodno kroz ispitivanje *queer* seksualnosti, muške homoseksualnosti i lezbejske ljubavi, homoerotičnosti, perversija, incesta, fetišizma, muškog mazohizma, androginije i *queer* porodica. S tim u vezi, Hemingvejev junak može predstavljati jedan tip *queer* heteroseksualnog muškarca (the Homo Americanus) koji stoji van heteronormativne konstrukcije muškosti i koji bi mogao da podrije tradicionalnu sliku heteroseksualnog maskuliniteta. Hemingvej predstavlja muški rodni identitet kao krajnje arbitrarno značenjsko polje zavisno od trenutnog kulturnog konteksta. Imajući, takođe, u vidu da su antitipovi marginalizovani i na osnovu kriterijuma rase, Hemingvejevo delo pokazuje interesovanje za rasnog *drugog*, oličenog, pre svega, u Jevrejima, afričkim crncima ili Indijancima. Mada rekonceptualizuje svoj prvobitni beli maskulinizam pedesetih godina prošlog veka, Hemingvejevo slikanje druge nebele rase zasniva se na konceptima kulturne nečistoće, izopačenosti i seksualne razlike.

U izvesnom smislu, sve što bismo rekli za Hemingveja sadrži klicu svoje suprotnosti. Njegovi junaci i junakinje preuzimaju na sebe različite performativne strategije kojima destabilizuju normativne i tradicionalne muške i ženske uloge. Kao što nam pre svih pokazuje feministička kritika, oduvek je bilo opasno kada muškarac ili

žena prekorače normativni prag dopustljivosti. Ne možemo očekivati da se viševjekovna izgradnja muškosti i ženskosti, a naročito njihovo institucionalno utemeljenje u XIX veku, s lakoćom prenebregne ni danas, a svakako ne početkom XX veka kada je došlo do prekida sa seksualnim inhibicijama i tabuima, ukoliko ne i do prave seksualne revolucije, koja bi da se dogodila, kao što misli Kejt Milet, potpuno srušila patrijarhat i ideologiju muške nadmoći. Paradoks same feminističke kritike je u tome što insistiranjem na ženskoj razlici doprinosi daljem produbljivanju ženske *drugosti* i potlačenosti. Uz to, nema načina da se sa sigurnošću utvrdi da li Hemingvej podržava obespravljenost žena ukoliko o njoj progovara u svom delu. Hemingvejeva dela problematizuju sintagmu „biti muškarac/žena” na taj način što umesto konačnih odgovora i rigidnih granica identiteta postavljaju pitanje „postajanja muškarcem/ženom” kroz naglasak na konceptu rodne fluidnosti, performativnosti, ambivalentnosti i nejasnosti. Prisustvo rodno obeleženog *drugog* u Hemingvejevim junacima ne može se u potpunosti objasniti borbom samog Hemingveja sa ženskim u sebi kao što pretpostavlja Mark Spilka. Hemingvejevi junaci i junakinje prihvataju *drugo* u sebi jedino ukoliko prihvate svoje *queer* sopstvo koje istovremeno čuva normativni ideal, ali i njegovu subverziju. Dvostrukost Hemingvejeve vizije, ili stalnog obitavanja između želje za očuvanjem i rušenjem tradicije, temelji se prevashodno na jakom, svesnom ili nesvesnom, osećanju prisustva *tudjeg* u sebi koje može biti prihvaćeno ili ne. U skladu s uverenjem Mišela Fukoa da je moć sveprožimajuća sila koja podjednako obuhvata vladajuće i marginalizovane diskurse, to *drugo* progovara u okviru strategija borbi protiv različitih oblika institucionalizacije uz stalnu mogućnost preokretanja odnosa moći. *Pravi* muškarac ili *prava* žena, stoga, u Hemingvejevom delu ne postoje, osim u trenutnim izvođenjima roda.

Rod je u Hemingvejevom delu uvek usko vezan sa smrću i izrazom nemoći da se nadvlada prolaznost. Po Hemingveju, suštinska tragedija čoveka nalazi se u njegovom gubitku centra ili celovitosti. Tipično modernistička sumnja u postojani identitet pojedinca, fragmentarnost modernog čoveka i ambivalentnost seksualnog identiteta upućuju na konačnu, rodnu i drugu, raspolućenost Hemingvejevih junaka. Istraživanja roda u Hemingvejevom delu deo su njegovog konstantnog istraživanja istine i samospoznaje. Činjenica da su njegovi junaci i junakinje obeleženi spoljašnjom ili unutrašnjom ranom ne ukazuje samo na gubitak autoritativne muškosti i gubitak rodnog

identiteta. Njihov bol izazvan sopstvenim seksualnim *neredom*, kastracijom ili amputacijom, govori u prilog tome da Hemingvejev svet žudi za celovitim jedinstvom i jedinstvenim identitetom uprkos svemu. Smrt se u Hemingvejevom delu može smatrati jednim konačnim izvođenjem roda, imajući u vidu da je izvesna, ali i da je važno *kako* se do nje dolazi.

Kritička tumačenja Hemingvejevog dela su od samog početka ambivalentna i vremenom se sve više dele na tzv. tradicionalna i revizionistička, mada se opseg i teme njihovog interesovanja često ne razlikuju. Već od objavljivanja Hemingvejevih prvih priča i pesama dvadesetih godina prošlog veka, kritika je paralelno obojena izrazito negativnim ili pozitivnim tonom. Pozitivna kritika se uglavnom zasniva na isticanju veličanstvenog Hemingvejevog književnog dara i posebno istančanog senzibiliteta, dok negativna kritika naglašava nemogućnost razlikovanja autora od njegovih junaka, kao i nemoralnost ili nihilizam Hemingvejeve vizije. S jedne strane, govori se o „blistavosti” Hemingvejevih reči (Ford 2005: 79), njegovoj „osetljivosti bez premca” (Wilson 2008: 47), a s druge o tome kako je Hemingvej „zamorani, mrzak, zbunjen, uplašen i dosadan čovek koji se nalazi u stalnoj paničnoj potrazi za sopstvenom slikom” (Howe 2008: 39–40). Ne bi bilo moguće nabrojati sve varijante ove dve struje u Hemingvejevim tumačenjima, a da se pritom o tome ne napiše zaseban rad. Ono što je, međutim, važno jeste da ono što je danas ostalo u Hemingvejevim tumačenjima nije izgubilo gotovo ništa od istog tog kritičkog žara kojim su se zanosili jedni i drugi Hemingvejevi čitaoci. Od dvadesetih pa sve do pedesetih godina XX veka oseća se, takođe, veliki uticaj biografizma u tumačenju Hemingvejevog dela, toliko dominantan da savremena kritika i u drugoj deceniji XXI veka, na poslednjoj konferenciji Hemingvejevog društva 2014. godine, ima potrebu da oslobađa Hemingveja od biografskih okova (Hari Stounbek). Kako su za Hemingvejevog života izvesni kritičari počeli da važe za autoritete Hemingvejevog dela kojima se verovalo (Lesli Fidler, Edmund Vilson, Metju Kauli, Filip Jang, Karlos Bejker, Toni Taner), Hemingvejevo delo dugo je bilo obeleženo odgonetanjem razloga njegovog postojanja (teorije rane ili trauma, heroizam, klasifikacije muških junaka). Uvid u kritičku recepciju Hemingvejevog dela koju je sakupio Džefri Mejers pokazuje da se malo šta promenilo posle Hemingvejevog samoubistva, ukoliko se akcenat na vezi između njegove osetljive vizije i psihopatije

nije povećala (Meyers 2005a: 427).⁷⁹⁹ Novija Hemingvejeva kritika, međutim, naročito od sve popularnijih *gender* i *queer* studija osamdesetih godina prošlog veka, u velikoj meri ispituje rod u Hemingvejevom delu, ali istovremeno pravi otklon od ranijih konzervativnijih tumačenja. Među kritičarima čiji su nam uvidi bili dragoceni ubrajamo: Tomasa Strihača, Aleksa Vernona, Skota Donaldsona, Mark Spilku, Donald Džankinsa, Karla Ibija, Dž. Džerald Kenedija, Ričarda Fantinu, Roberta Fleminga, Toma Onderdonka, Džona Baka, Čarlsa Nolana Mlađeg, Roberta Skoulsa i druge. Njihova posvećenost raskrinkavanju Hemingvejevog *mačo* mita i monolitne muškosti njegovog dela bila je veliki podstrek za našu analizu, istovremeno nam ukazavši na pravac koji treba slediti u daljem produbljivanju mnogostrukosti Hemingvejeve vizije.

Istraživanje Suzan Bigel pokazuje kako se, od sedamnaest žena koje su pisale o Hemingveju deset godina posle njegove smrti, samo jedna žena na postdiplomskim studijama 1968. godine bavila Hemingvejevim junakinjama i usudila da se usprotivi tzv. muškom fokusu muških kritičara. Broj Hemingvejevih kritičarki se sedamdesetih godina udvostručio, ponovo udvostručio posle objavljivanja *Rajskog vrta* 1986. godine, i danas čini jednu trećinu Hemingvejeve kritike (Beegel, prema Broer and Holland 2002: ix). Danas, u drugoj deceniji XXI veka, Hemingvejev lik i delo ponovo postaju predmet istraživanja žena – knjiga *Pariska žena* (*The Paris Wife*, 2011) Pole Maklejn (Paula McLain) bila je više od trideset nedelja na bestseler listi *Nju Jork Tajmsa* (Sinclair 2012: 119). Pokušavajući da u intervjuu, koji je vodila Gejl Sinkler, objasni razloge popularnosti ovog romana, ova autorka kaže da je veliki izazov pisati o Hemingveju imajući u vidu da je sebe „namerno izlagao ispitivanjima i napadima” (ibid., 124).

Među Hemingvejevim kritičarkama čijim analizama najviše dugujemo nalaze se: Debra Modelmog, Rena Sanderson, Sandra Spanije, Ejmi Strong, Ira Eliot, Nensi Komli, Linda Paterson Miler, Gejl Sinkler, Liza Tajler, En Patnam, Suzan Bigel, Hilari Džastis, Linda Vagner-Martin i druge. S obzirom da u radu stavljamo naglasak na performativnost rodničkih identiteta Hemingvejevih junaka i junakinja, i istovremeno zastupamo stanovište Hemingvejevog konstruktivističkog pristupa, ili barem mešovine

⁷⁹⁹ Tumačenje Džona Apdajka povodom objavljivanja Hemingvejevog romana *Ostrva u struji* 1970. godine.

esencijalizma i konstruktivizma u građenju njegovih likova, bilo je potrebno uvažiti savremenu, prevashodno angloameričku, kritiku u našem tumačenju, i suprotstaviti je s tzv. tradicionalnom koja se temama roda nije bavila ukoliko izuzmemo stroga razvrstavanja i podele Hemingvejevih muških i ženskih likova. Svaka dalja analiza Hemingvejeve proze danas nužno kreće s tumačenjem na temelju uvida o njenoj višeznačnosti, raznovrsnosti i bogatstvu ispitivanja različitih izvođenja roda i seksualnosti, društvene norme i njene subverzije.

Sedamdesetih godina prošlog veka, kada se sve više razvija svest o odnosu između književnosti i života, a naročito književnosti i iskustva čitateljki, feministička kritika se uglavnom bavi ženskim stereotipima u pisanju muških pisaca. Feministkinje su Hemingveja čitale kao mizoginog autora, i, premda im to nije bila namera, u velikoj meri su doprinele revitalizaciji njegove književnosti. Džudit Feterli Hemingvejeve junakinje smatra odrazom muške psihologije i fantazije, pasivnim predmetom romantične ljubavi koja ih drži u još nepovoljnijem položaju. Ova feministička kritičarka smatra da je američka književnost prožeta muškom pristrasnošću, a čitateljke otuđene od sopstvenog iskustva jer su *imaskulinizovane* muškim tekstovima. Ukoliko je, međutim, pravo feminističko čitanje ono koje se temelji na otporu rodnom binarizmu i zaboravljanju (ženskog) pola pri čitanju, Džudit Feterli ne zaboravlja ni svoj ni Hemingvejev pol/rod. *Pravo* pružanje otpora maskulinocentričnoj književnosti, kao i preuzimanje kontrole nad procesima čitanja, moralo bi početi od privremene suspenzije sopstvenog i tuđeg/pišćevog pola i krenuti putem otkrivanja različitih slojeva smisla književnog dela. Hemingvejeva izrazito maskulina poza, životni stav i muževne persone koje je dosledno gradio, često predstavljaju prepreku *pravom*, tj. neostrašćenom, čitanju njegove proze. Ukoliko pogledamo preko mizogine maske i ne dozvolimo joj da našim čitanjem Hemingveja dominira, postaćemo, u stvari, „čitateljke koje pružaju otpor”. Preispitivanje stereotipnih reprezentacija i samoreprezentacija roda u Hemingvejevom delu pokazuje da se tu često može govoriti o skrivenom feminističkom protestu. Za razliku od otvorenog besa Kejt Milet koji je pokušao da razotkrije patrijarhalne strukture koje ženu kroz istoriju drže u potlačenom položaju, Hemingvejeva borba sa strogim rodnim dihotomijama zasniva se na diskursa moći (belog, kanonizovanog američkog pisca), ali zbog toga nije manje prisutna. Izvesna Hemingvejeva anksioznost, transponovana iz života u delo, unekoliko je prouzrokovana pritiskom normativne

zapadne muškosti koji je snažno osećao. Hemingvej je, u izvesnom smislu, bio imaskuliniziran svojim sopstvenim imidžom i tekstovima. Otuda i dominacija njegove tzv. unutrašnje intertekstualnosti, upućenosti na sopstvena dela, dijalog sa samim sobom, razgovor i pregovaranje o *pravoj* muškosti od prvih do posthumno objavljenih proznih dela. Hemingvejeve priče skrivaju tehniku kojom se od čitaoca/čitateljke povremeno traži da interpretira tekst na temelju njegove teorije ledenog brega, ironije ili humora. Metonimijski kvalitet Hemingvejevih dela otkriva putokaze koje treba slediti kako bi se popunile praznine u tekstu.

Hemingvejeva proza, između ostalog, predstavlja kontinuirano, sasvim specifično, ispitivanje roda koje se uvek nalazi u saglasju s istraživanjem suštinske ogoljenosti čoveka i njegove raspolućenosti. U skladu sa stavom Toril Moi da „na pitanje o političkoj, etičkoj ili egzistencijalnoj vrednosti nečijeg dela ne mora da postoji samo jedan odgovor” (Moi 2002: 184), Hemingvejevo delo pokazuje svu nestabilnost i neuhvatljivost koncepata, maskulino, feminino i *queer*. Ernest Hemingvej je imao jasan stav da književna dela svoju svrhu ostvaruju pomoću čitaočevog čina posmatranja, a ne njegovih objašnjenja ili disertacija.

Debra Modelmog ističe da Hemingveju, književnoj kultnoj ličnosti s izrazito *mačo* reputacijom, sigurno nije bilo lako da osamdesetih godina XX veka objavi roman *Rajski vrt* u trenutku represivnih napada na nenormativna rodna i seksualna ponašanja (Modelmog 2010: 148).⁸⁰⁰ Karl Ibi, takođe, naglašava da je „tenzija između privatnog i javnog Hemingveja, tj. pisca i zvezde, oduvek bila centralno pitanje Hemingvejeve kritike, kao i u njegovo vreme” (Eby 2010: 149). Piščev imidž bio je, čini se oduvek, zasnovan na mizoginiji i hipermaskulinitetu, ali ne treba izgubiti iz vida da je popularna reprezentacija Hemingveja takođe društveno izgrađena. Sledeći konstruktivističku nit promišljanja o rodu, granice rodnog identiteta morale bi biti barem više iluzorne nego što nam se na prvi pogled čini, ukoliko se uopšte mogu jasno odrediti. Ukoliko je jedna od funkcija književnosti da podstakne čitaoce da sebe pogledaju tuđim očima, Hemingvej se približava slici pisca koji doprinosi istraživanjima roda i seksualnosti tonom koji konstantno pokušava da se od viktorijanskog nasleđa odvoji i približi otvorenijim tumačenjima.

⁸⁰⁰ Debra Modelmog objašnjava da osamdesete godine XX veka jesu bile liberalnije od dvadesetih, ali se homoseksualnost ili sodomija i dalje nisu smatrale normalnima.

S obzirom na to da nijedna teorija ne bi bila dovoljna da opiše svu kompleksnost Hemingvejevog dela, na pravom smo putu ukoliko smo uspjeli da čitanjem Hemingvejeve proze iz ugla teorija roda i razlike ukažemo na *novog Hemingveja*, podrijemo njegovu mizoginu i hipermaskulinu javnu predstavu, i istovremeno skrenemo pažnju na činjenicu da je proza Ernesta Hemingveja „pravi dar čitaocima” (Gordimer 1999: 99).

LITERATURA

I Primarni izvori

1. Hemingway, E. (ed. Carlos Baker). *Selected Letters 1917–1961*. New York: Charles Scribner's Sons, 1981.
2. Hemingway, E. (ed. Larry W. Phillips). *On Writing*. New York: Scribner, 2004.
3. Hemingway, E. (ed. Patrick Hemingway). *True at First Light*. London: Arrow Books, 2004.
4. Hemingway, E. (eds. Robert W. Lewis and Robert E. Fleming). *Under Kilimanjaro*. Kent, Ohio: The Kent State University, 2005.
5. Hemingway, E. *A Farewell to Arms*. London: Vintage Books, 2005.
6. Hemingway, E. *A Moveable Feast*. London: Arrow Books, 2004.
7. Hemingway, E. *Across the River and into the Trees*. London: Arrow Books, 2004.
8. Hemingway, E. *Dangerous Summer*. London: Hamish Hamilton Ltd., 1985.
9. Hemingway, E. *Death in the Afternoon*. London: Arrow Books, 2004.
10. Hemingway, E. *Fiesta: The Sun Also Rises*. London: Arrow Books, 2004.
11. Hemingway, E. *For Whom the Bell Tolls*. London: Arrow Books, 2004.
12. Hemingway, E. *Green Hills of Africa*. London: Arrow Books, 2004.
13. Hemingway, E. *Islands in the Stream*. New York: Charles Scribner's Sons, 1970.
14. Hemingway, E. *Ten Poems*. <www.rpo.library.utoronto.ca/poet/154.html> <www.momentswithpoetry.blogspot.com> – 17.01.2011.
15. Hemingway, E. *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway – The Finca Vigía Edition*. New York: Scribner, 2003.
16. Hemingway, E. *The Fifth Column and Four Stories of the Spanish Civil War*. New York: Charles Scribner's Sons, 1969.
17. Hemingway, E. *The Garden of Eden*. New York: Scribner, 2003.

18. Hemingway, E. "The Lady Poets with Foot Notes".
<<http://www.poetryfoundation.org/harriet/2012/05/the-ladies-behind-hemingways-the-lady-poets-with-foot-notes/>> – 15.03.2014.
19. Hemingway, E. *The Old Man and the Sea*. Oxford: Heinemann Educational Books Ltd., 1977.
20. Hemingway, E. *The Torrents of Spring*. London: Arrow Books, 2006.
21. Hemingway, E. *To Have and Have Not*. London: Arrow Books, 2004.

II Sekundarna literatura

1. Adair, W. *For Whom the Bell Tolls* and *The Magic Mountain*: Hemingway's Debt to Thomas Mann. In: *Twentieth Century Literature*, Vol. 35, No. 4, 1989, 429–444.
2. Adair, W. *The Sun Also Rises*: A Memory of War. In: *Twentieth Century Literature*, Vol. 47, No. 1, 2001, 72–91.
3. Adams, R. P. Sunrise Out of the Wasteland. In: Nagel, J. (ed.). *Critical Essays on Ernest Hemingway's "The Sun Also Rises"*. New York: G. K. Hall & Co., 1995, 53–62.
4. Aldridge, J. W. Afterthoughts on the Twenties and *The Sun Also Rises*. In: Wagner-Martin, L. (ed.). *New Essays on "The Sun Also Rises"*. New York: Cambridge University Press, 1987, 109–129.
5. Aldridge, J. W. Chapter III: Hemingway – Nightmare and the Correlative of Loss. In: Aldridge, J. W. *After the Lost Generation: A Critical Study of the Writers of Two Wars*. New York: McGraw-Hill Book Company, Inc., 1951, 23–43.
6. Allen, W. *Tradition and Dream: The English and American Novel from the Twenties to Our Time*. London: Phoenix House, 1964.
7. Altman, M. Posthumous Queer: Hemingway Among Others. In: *The Hemingway Review*, Vol. 30, No. 1, 2010, 129–141.
8. Altman, M. Simone de Beauvoir and Lesbian Lived Experience. In: *Feminist Studies*, Vol. 33, No. 1, 2007, 207–232.

9. Armengol-Carrera, J. M. Race-ing Hemingway: Revisions of Masculinity and/as Whiteness in Ernest Hemingway's *Green Hills of Africa* and *Under Kilimanjaro*. In: *The Hemingway Review*, Vol. 31, No. 1, 2011, 43–61.
10. Armstrong, N. What Feminism Did to Novel Studies. In: Rooney, E. (ed.). *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, 99–118.
11. Aronowitz, S. My Masculinity. In: Berger, M. et al. (eds.). *Constructing Masculinity*. New York & London: Routledge, 1995, 307–320.
12. Ashcroft, B. et al. *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. London & New York: Routledge, 2001.
13. Backman, M. Hemingway: The Matador and the Crucified. In: Litz, A. W. (ed.). *Modern American Fiction: Essays in Criticism*. New York: Oxford University Press, 1963, 201–214.
14. Bahtin, M. (V. N. Vološinov). *Frojdizam – kritička studija*. Beograd: Logos, 2009.
15. Bahtin, M. *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1991.
16. Bahtin, M. Kratki tekstovi (prev. Milica Nikolić). u: *Treći program*, Broj 92–95, 1992, 340–375.
17. Bahtin, M. Retorika po meri svoje lažljivosti; Čovek u ogledalu; Ka pitanjima samosvesti i samoocene (prev. Dušan Radunović). u: *Istočnik – časopis za veru i kulturu*, Broj 42, 2002, 26–41.
18. Bahtin, M. Umetnost i odgovornost (prev. Mirjana Grbić). u: *Istočnik – časopis za veru i kulturu*, Broj 81/82, 2012, 5–29.
19. Bak, J. S. *Homo Americanus – Ernest Hemingway, Tennessee Williams, and Queer Masculinities*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2010.
20. Baker, C. *Hemingway: The Writer as Artist*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1956.
21. Baker, C. The Moral and the Neurotic Are Two Sets of Characters in *The Sun Also Rises*. In: Bryfonski, D. (ed.). *Male and Female Roles in Ernest Hemingway's "The Sun Also Rises."* Detroit: Greenhaven Press, 2008, 48–59.

22. Baker, C. The Way It Was. In: Bloom, H. (ed.). *Modern Critical Views: Ernest Hemingway*. The USA: Chelsea House Publishers, 1985, 85–106.
23. Baker, C. Twenty-Eight Years of a Hemingway Classic. In: Brown, F. (ed.). *Highlights of Modern Literature*. New York: The New American Library, A Mentor Book, 1954, 106–109.
24. Baker, S. Frederic Henry and the Undefeated. In: Bloom, H. (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: Ernest Hemingway's "A Farewell to Arms"*. New York: Infobase Publishing, 2009, 55–70.
25. Barać, S. Nova žena kao medijski konstrukt i književni lik: Stvaranje feminističkog mita. u: *Književna istorija – časopis za nauku o književnosti*, XLV 2013, 151. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 733–754.
26. Barlowe, J. Engendering Hemingway: Hemingway – The Postwar Years and the Posthumous Novels by Rose Marie Burwell. In: *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 30, No. 1, 1996, 138–140.
27. Barlowe, J. Hemingway's Gender Training. In: Wagner-Martin, L. (ed.). *A Historical Guide to Ernest Hemingway*. Oxford & New York: Oxford University Press, 2000, 117–153.
28. Barlowe, J. Re-Reading Women II: The Example of Brett, Hadley, Duff, and Women's Scholarship. In: Broer, L. R. and Holland, G. (eds.). *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 2002, 23–32.
29. Bartley, W. W. Wittgenstein and Homosexuality. In: *Salmagundi*, No. 58/59, 1983, 166–196.
30. Baskett, S. S. The Education of Jake Barnes. In: Bryfonski, D. (ed.). *Male and Female Roles in Ernest Hemingway's "The Sun Also Rises"*. Detroit: Greenhaven Press, 2008, 79–90.
31. Beaver, J. "Technique" in Hemingway. In: *College English*, Vol. 14, No. 6, 1953, 325–328.
32. Beegel, S. F. Conclusion: The Critical Reputation of Ernest Hemingway. In: Donaldson, S. (ed.). *The Cambridge Companion to Hemingway*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 269–299.

33. Beegel, S. F. Editorial: A Foolish Consistency, Hobgoblins, and the Need for Standard Abbreviations of Hemingway Works. In: *The Hemingway Review*, Vol. 31, No. 1, 2011, 120–123.
34. Beegel, S. F. Eye and Heart: Hemingway's Education as a Naturalist. In: Wagner-Martin, L. (ed.). *A Historical Guide to Ernest Hemingway*. Oxford & New York: Oxford University Press, 2000, 53–92.
35. Beegel, S. F. Howard Pyle's Book of Pirates and Male Taciturnity in Hemingway's "A Day's Wait". 1993. <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2455/is_n4_v30/ai_14762851/> – 12.11.2009.
36. Beegel, S. F. Interview – On Riding Off into the Sunset and into New Territories. In: *The Hemingway Newsletter* – Publication of the Hemingway Society, No. 65/66, 2013-2014, 4–5.
37. Beegel, S. F. Santiago and the Eternal Feminine: Gendering *La Mar* in *The Old Man and the Sea*. In: Broer, L. R. and Holland, G. (eds.). *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 2002, 131–156.
38. Bell, M. Pseudoautobiography and Personal Metaphor. In: Bloom, H. (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: Ernest Hemingway's "A Farewell to Arms"*. New York: Infobase Publishing, 2009a, 95–110.
39. Bell, M. Review: Hemingway Redux. In: *Modern Philology*, Vol. 90, No. 2, 1992, 226–242.
40. Bell, M. The Metaphysics of Modernism. In: Levenson, M. (ed.). *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009b, 9–32.
41. Bennett, W. Character, Irony, and Resolution in "A Clean Well-Lighted Place". In: *American Literature*, Vol. 42, No. 1, 1970, 70–80.
42. Bennett, W. That's Not Very Polite: Sexual Identity in "The Sea Change". In: Beegel, S. F. (ed.). *Hemingway's Neglected Short Fiction: New Perspectives*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 1991, 225–245.
43. Benson, J. J. Ernest Hemingway: The Life as Fiction and the Fiction as Life. In: *American Literature*, Vol. 61, No. 3, 1989, 345–358.

44. Benson, J. J. *Hemingway: The Writer's Art of Self-Defense*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1969a.
45. Benson, J. J. Literary Allusion and the Private Irony of Ernest Hemingway. In: *Pacific Coast Philology*, Vol. 4, 1969b, 23–29.
46. Bercovitch, S. War and the Novel: From World War II to Vietnam. In: Bercovitch, S. *The Cambridge History of American Literature, Volume 7, Prose Writing, 1940–1990*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 103–134.
47. Berman, R. Hemingway's Plain Language; Hemingway's Limits. In: Berman, R. *Fitzgerald – Wilson – Hemingway: Language and Experience*. Tuscaloosa and London: University of Alabama Press, 2003, 75–100.
48. Berman, R. *Modernity and Progress – Fitzgerald, Hemingway, Orwell*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2005.
49. Bhabha, H. K. Are You a Man or a Mouse?. In: Berger, M. et al. (eds.). *Constructing Masculinity*. New York & London: Routledge, 1995, 57–65.
50. Blair Bonds, P. Hemingway, Gender Identity, and the “Paris 1922” Apprenticeship. In: *The Hemingway Review*, Vol. 29, No. 1, 2009, 123–133.
51. Blake, W. (ed. Dr Bruce Woodcock). *The Selected Poems of William Blake*. London: Wordsworth Editions Limited, 2000.
52. Bloom, H. Introduction. In: Bloom, H. (ed.). *Modern Critical Views: Ernest Hemingway*. The USA: Chelsea House Publishers, 1985, 1–5.
53. Bluefarb, S. The Search for the Absolute in Hemingway's “A Clean, Well-Lighted Place” and “The Snows of Kilimanjaro”. In: *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*, Vol. 25, No. 1, 1971, 3–9.
54. Bly, R. *The Sibling Society*. New York: Vintage Books, 1996.
55. Bocaz, S. H. “El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha” and *The Old Man and the Sea*: A Study of the Symbolic Essence of Man in Cervantes and Hemingway. In: *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*, Vol. 25, No. 2, 1971, 49–54.
56. Bode, C. (ed.). *American Perspectives: The United States in the Modern Age*. Washington: Forum Reader Series, 1992.
57. Bodler, Š. „Strvina”. u: Bodler, Š. *Poezija Proza – Veštački rajevi*. Novi Sad: Svetovi, 1991, 43–45.

58. Bradbury, M. *The Modern American Novel*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1992.
59. Brajović, T. *Oblici modernizma*. Beograd: Društvo za srpski jezik i književnost Srbije, 2005.
60. Brand, A. "Far from Simple": The Published Photographs of *Death in the Afternoon*. In: Mandel, M. B. (ed.). *A Companion to Hemingway's "Death in the Afternoon"*. New York: Camden House, 2004, 165–187.
61. Brandt, K. K. and Renfroe, A. M. Intent and Culpability: A Legal Review of the Shooting in "The Short Happy Life of Francis Macomber". In: *The Hemingway Review*, Vol. 33, No. 2, 2014, 8–29.
62. Brecht, B. A Short Organum for the Theatre. In: Willett, J. (ed.). *Brecht on Theatre – The Development of an Aesthetic*. New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2013a, 179–205.
63. Brecht, B. On Gestic Music. In: Willett, J. (ed.). *Brecht on Theatre – The Development of an Aesthetic*. New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2013b, 104–106.
64. Brecht, B. On the Use of Music in an Epic Theatre. In: Willett, J. (ed.). *Brecht on Theatre – The Development of an Aesthetic*. New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2013c, 84–90.
65. Bredendick, N. "¿Qué tal, hombre, qué tal?": How Paratexts Narrow the Gap between Reader and Text in *Death in the Afternoon*. In: Mandel, M. B. (ed.). *A Companion to Hemingway's "Death in the Afternoon"*. New York: Camden House, 2004, 205–234.
66. Brenner, G. Are We Going to Hemingway's Feast?. In: *American Literature*, Vol. 54, No. 4, 1982, 528–544.
67. Broer, L. R. and Holland, G. Introduction. In: Broer, L. R. and Holland, G. (eds.). *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 2002, ix–xiv.
68. Brooks, C. and Warren, R. P. The Discovery of Evil: An Analysis of "The Killers." In: Weeks, R. P. (ed.). *Hemingway: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1962, 114–117.

69. Brooks, C. Ernest Hemingway: Man on His Moral Uppers (taken from *Vision of Good and Evil*). In: Vukčević, R. (ed.). *Perspectives on American Literature*. Beograd: Filološki fakultet, Beograd, 2008, 517–528.
70. Brooks, V. W. *The Writer in America*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1953.
71. Bruccoli, M. J. (ed.). *Conversations with Ernest Hemingway*. Jackson & London: University Press of Mississippi, 1986.
72. Bruccoli, M. J. Class Ten: *A Farewell to Arms*. In: Bloom, H. (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: Ernest Hemingway's "A Farewell to Arms"*. New York: Infobase Publishing, 2009, 143–166.
73. Bryer, J. R. Review: Hemingway: A Thrice-Told Tale. In: *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 19, No. 3, 1986, 270–274.
74. Bryfonski, D. Introduction. In: Bryfonski, D. (ed.). *Male and Female Roles in Ernest Hemingway's "The Sun Also Rises"*. Detroit: Greenhaven Press, 2008, 9–20.
75. Bukowski, C. the hatred for Hemingway. In: Bukowski, C. (ed. John Martin). *The People Look Like Flowers at Last – New Poems*. New York: HarperCollins Publishers, 2007, 240–243.
76. Burhans, Jr. C. S. *The Old Man and the Sea*: Hemingway's Tragic Vision of Man. In: *American Literature*, Vol. 31, No. 4, 1960, 446–456.
77. Burwell, R. M. Hemingway's Garden of Eden: Resistance of Things Past and Protecting the Masculine Text. In: *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 35, No. 2 (Anxieties of Identity in American Writing), 1993, 198–225.
78. Burwell, R. M. West of Everything: The High Cost of Making Men in *Islands in the Stream*. In: Broer, L. R. and Holland, G. (eds.). *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 2002, 157–172.
79. Butler, J. Critically Queer. In: Wolfreys, J. (ed.). *Literary Theories: A Reader and Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, 570–590.
80. Butler, J. *Gender Trouble – Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge Classics, 2006.

81. Butler, J. Melancholy Gender/Refused Identification. In: Berger, M. et al. (eds.). *Constructing Masculinity*. New York & London: Routledge, 1995, 21–36.
82. Butler, J. Performative Acts and Gender Constitution. In: Rivkin, J. and Ryan, M. (eds.). *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, 900–911.
83. Butler, J. Sex and Gender in Simone de Beauvoir's Second Sex. In: *Yale French Studies*, No. 72 (Simone de Beauvoir: Witness to a Century), 1986, 35–49.
84. Butler, J. Subjects of Sex/Gender/Desire. In: Doring, S. (ed.). *The Cultural Studies Reader, Second Edition*. London & New York: Routledge, 2001, 340–353.
85. Bužinjska, A. i Markovski, M. P. *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
86. Carson, D. L. Symbolism in *A Farewell to Arms*. In: *English Studies*, Vol. 53, No. 6, 1972, 518–522.
87. Cerrito, J. and DiMauro, L. *Modern American Literature, Volume II, H–O/Ernest Hemingway*. Detroit & London: St. James Press, 1999, 29–36.
88. Chase, R. Mark Twain and the Novel (taken from *The American Novel and Its Tradition*). In: Vukčević, R. (ed.). *Perspectives on American Literature*. Beograd: Filološki fakultet, Beograd, 2008, 321–328.
89. Chaucer, G. General Prologue. In: Chaucer, G. *The Canterbury Tales*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1986, 1–22.
90. Cirino, M. “You Don’t Know the Italian Language Well Enough”: The Bilingual Dialogue of *A Farewell to Arms*. In: Bloom, H. (ed.). *Bloom’s Modern Critical Interpretations: Ernest Hemingway’s “A Farewell to Arms”*. New York: Infobase Publishing, 2009, 167–184.
91. Cirino, M. Beating Mr. Turgenev: “The Execution of Tropmann” and Hemingway’s Aesthetic of Witness. In: *The Hemingway Review*, Vol. 30, No. 1, 2010, 31–50.
92. Cixous, H. The Newly Born Woman. In: Rivkin, J. and Ryan, M. (eds.). *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, 348–354.
93. Clendenning, J. Hemingway’s Gods, Dead and Alive. In: *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 3, No. 4, 1962, 489–503.

94. Clifford, S. P. *Beyond the Heroic 'I' – Reading Lawrence, Hemingway, and Masculinity*. London: Associated University Presses, 1998.
95. Clifford, S. P. Hemingway's Fragmentary Novel: Readers Writing the Hero in *In Our Time*. In: *The Hemingway Review*, Vol. 13, No. 2, 1994, 12–23.
96. Coben, S. The Assault on Victorianism in the Twentieth Century. In: *American Quarterly*, Vol. 27, No. 5 (Special Issue: Victorian Culture in America), 1975, 604–625.
97. Colvert, J. B. Ernest Hemingway's Morality in Action. In: *American Literature*, Vol. 27, No. 3, 1955, 372–385.
98. Comley, N. and Scholes, R. *Hemingway's Genders – Rereading the Hemingway Text*. New Haven & London: Yale University Press, 1994.
99. Comley, N. Hemingway: The Economics of Survival. In: *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 12, No. 3, 1979, 244–253.
100. Comley, N. R. and Scholes, R. The Complex Character of Lady Brett Ashley. In: Bryfonski, D. (ed.). *Male and Female Roles in Ernest Hemingway's "The Sun Also Rises"*. Detroit: Greenhaven Press, 2008, 108–114.
101. Comley, N. R. and Scholes, R. Tribal Things: Hemingway's Erotics of Truth. In: *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 25, No. 3, 1992, 268–285.
102. Comley, N. R. The Light from Hemingway's Garden: Regendering Papa. In: Broer, L. R. and Holland, G. (eds.). *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 2002, 204–217.
103. Cooperman, S. Hemingway and Old Age: Santiago as Priest of Time. In: *College English*, Vol. 27, No. 3, 1965, 215–220.
104. Cowley, M. A Natural History of American Naturalism. In: Becker, G. J. (ed.). *Documents of Modern Literary Realism*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1963, 429–451.
105. Cowley, M. Mr. Papa and the Parricides. In: Bloom, H. (ed.). *Modern Critical Views: Ernest Hemingway*. The USA: Chelsea House Publishers, 1985, 161–171.

106. Cowley, M. Nightmare and Ritual in Hemingway. In: Weeks, R. P. (ed.). *Hemingway: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1962, 40–51.
107. Cunliffe, M. Fiction since World War I. In: Cunliffe, M. *The Literature of the United States*. Baltimore: Penguin Books, 1955, 263–291.
108. Curnutt, K. With Venice 2014 in the History Books, Planning Turns to Oak Park 2016. In: *The Hemingway Newsletter* – Publication of the Hemingway Society, No. 67, 2015, 1.
109. Ćosić, B. Šta li sada radi Marija. u: *Mlada kultura*, Godina 1, Broj 1, 1952, 6.
110. D'Agostino, N. The Later Hemingway. In: *The Sewanee Review*, Vol. 68, No. 3, 1956, 482–494.
111. Daiker, D. A. “Brett Couldn’t Hold Him”: Lady Ashley, Pedro Romero, and the Madrid Sequence of *The Sun Also Rises*. In: *The Hemingway Review*, Vol. 29, No. 1, 2009, 73–86.
112. Daiker, D. A. The Affirmative Conclusion of *The Sun Also Rises*. In: Nagel, J. (ed.). *Critical Essays on Ernest Hemingway’s “The Sun Also Rises”*. New York: G. K. Hall & Co., 1995, 74–88.
113. Davidson, A. E. and Davidson, C. N. Hemingway Challenges the Heroic “Code” in *The Sun Also Rises*. In: Bryfonski, D. (ed.). *Male and Female Roles in Ernest Hemingway’s “The Sun Also Rises”*. Detroit: Greenhaven Press, 2008, 60–71.
114. Davidson, A. E. and Davidson, C. N. Decoding the Hemingway Hero in *The Sun Also Rises*. In: Wagner-Martin, L. (ed.). *New Essays on “The Sun Also Rises”*. New York: Cambridge University Press, 1987, 83–107.
115. De Baerdemaeker, R. Performative Patterns in Hemingway’s “Soldier’s Home”. In: *The Hemingway Review*, Vol. 27, No. 1, 2007, 55–73.
116. De Beauvoir, S. Interview (ed. Alice Jardine). In: *Signs*, Vol. 5, No. 2, 1979a, 224–236.
117. De Beauvoir, S. Interview (ed. H. V. Wenzel). In: *Yale French Studies*, No. 72 (Simone de Beauvoir: Witness to a Century), 1986, 5–32.
118. De Beauvoir, S. Interview (eds. Margaret A. Simons and Jessica Benjamin). In: *Feminist Studies*, Vol. 5, No. 2, 1979b, 330–345.

119. DeFazio, A. J. Fitzgerald and Hemingway. In: *American Literary Scholarship*. 1998. <http://mtw160150.ippl.jhu.edu/journals/american_literary_scholarship/v098/98.1defazio.pdf> – 11.07.2011.
120. Dekoven, M. Modernism and Gender. In: Levenson, M. (ed.). *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 175–193.
121. De Lauretis, T. Freud, Sexuality, and Perversion. In: Stanton, D. S. (ed.). *Discourses of Sexuality – From Aristotle to AIDS*. Ann Harbor: University of Michigan Press, 1995, 216–234.
122. De Lauretis, T. The Technology of Gender. In: De Lauretis, T. *Technologies of Gender – Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987, 1–30.
123. Derrida, J. Différance. In: Rivkin, J. and Ryan, M. (eds.). *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, 278–299.
124. Dewberry, E. Hemingway's Journalism and the Realist Dilemma. In: Donaldson, S. (ed.). *The Cambridge Companion to Hemingway*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 16–35.
125. Dexter, G. (ed.) *Poisoned Pens – Literary Invective from Amis to Zola*. London: Frances Lincoln Limited, 2010.
126. Dijkstra, S. Simone de Beauvoir and Betty Friedan: The Politics of Omission. In: *Feminist Studies*, Vol. 6, No. 2, 1980, 290–303.
127. Dodman, T. "Going All to Pieces:" *A Farewell to Arms* as Trauma Narrative. In: Bloom, H. (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: Ernest Hemingway's "A Farewell to Arms"*. New York: Infobase Publishing, 2009, 185–207.
128. Dojčinović-Nešić, B. „Feministička čitanja i preispitivanje književnog kanona”. u: *Genero – časopis za feminističku teoriju*, Broj 1, 2002, 37–42.
129. Dojčinović-Nešić, B. „Rod i književne teorije glavnog toka”. u: *Genero – časopis za feminističku teoriju*, Broj 6/7, 2005, 33–39.
130. Dojčinović-Nešić, B. *Ginokritika – Rod i proučavanje književnosti koju su pisale žene*. Beograd: Književno društvo „Sveti Sava”, 1993.
131. Dojčinović, B. Intervju. <http://libartes.com/2012/mart/intervju/biljana_dojcinovic.php> – 07.04.2014.

132. Dojčinović, B. *Susreti u tami – Uvod u čitanje Virđžinije Vulf*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
133. Donaldson, S. Gertrude Stein Reviews Hemingway's Three Stories & Ten Poems. In: *American Literature*, Vol. 53, No. 1, 1981, 114–115.
134. Donaldson, S. Hemingway's Morality of Compensation. In: *American Literature*, Vol. 43, No. 3, 1971, 285–399.
135. Donaldson, S. Humor in *The Sun Also Rises*. In: Wagner-Martin, L. (ed.). *New Essays on "The Sun Also Rises"*. New York: Cambridge University Press, 1987, 19–41.
136. Donaldson, S. Introduction: Hemingway and Fame. In: Donaldson, S. (ed.). *The Cambridge Companion to Hemingway*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 1–15.
137. Donnell, S. M. Hemingway's Short Fiction and the Crisis of Middle-Class Masculinity.
<http://www.elcamino.edu/Faculty/sdonnell/hemingway's_masculinity.htm> – 15.10.2009.
138. Dos Passos, J. Books. In: Bloom, H. (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: Ernest Hemingway's "A Farewell to Arms"*. New York: Infobase Publishing, 2009, 19–21.
139. Douglas, M. *Purity and Danger – An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London & New York: Routledge, 2001.
140. Dowd, M. The Death of Feminism. In: Bryfonski, D. (ed.). *Male and Female Roles in Ernest Hemingway's "The Sun Also Rises"*. Detroit: Greenhaven Press, 2008, 171–179.
141. Drabble, M. and Stringer, J. (eds.). *Oxford Concise Companion to English Literature – Revised Edition*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1996.
142. Ducat, S. J. Male Conservatism Is Linked to a Fear of Femininity. In: Bryfonski, D. (ed.). *Male and Female Roles in Ernest Hemingway's "The Sun Also Rises"*. Detroit: Greenhaven Press, 2008, 158–170.
143. Dudley, M. Killin'em with Kindness: "The Porter" and Hemingway's Racial Cauldron. In: *The Hemingway Review*, Vol. 29, No. 2, 2010, 28–45.

144. Durham, P. Ernest Hemingway's Grace under Pressure: The Western Code. In: *Pacific Historical Review*, Vol. 45, No. 3, 1976, 425–432.
145. Đurić, D. *Poezija Teorija Rod – Moderne i postmoderne američke pesnikinje*. Beograd: Orion Art, 2009.
146. Džagouz, A. *Queer teorija: Uvod*. Beograd: Centar za ženske studije, 2007.
147. Džejms, V. Moralni ekvivalent rata. u: *Gradina – časopis za književnost, umetnost i kulturu*, Broj 3, 2004, 199–209.
148. Earle, D. M. *All Man! – Hemingway, 1950s Men's Magazines, and the Masculine Persona*. Kent, Ohio: The Kent State University Press, 2009.
149. Eby, C. *All Man! – Hemingway, 1950s Men's Magazines, and the Masculine Persona* (review). In: *The Hemingway Review*, Vol. 29, No. 2, 2010, 149–152.
150. Eby, C. Hemingway, Tribal Law, and the Identity of the Widow in *True at First Light*. In: *The Hemingway Review*, Vol. 21, No. 2, 2002, 146–151.
151. Eby, C. Rabbit Stew and Blowing Dorothy's Bridges: Love, Aggression, and Fetishism in *For Whom the Bell Tolls*. In: *Twentieth Century Literature*, Vol. 44, No. 2, 1998, 204–218.
152. Eby, C. Who is the Destructive Type?: Re-Reading Literary Jealousy and Destruction in *The Garden of Eden*. In: *The Hemingway Review*, Vol. 33, No. 2, 2014, 99–106.
153. Edel, L. The Art of Evasion. In: Weeks, R. P. (ed.). *Hemingway: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1962, 169–171.
154. Ehrenreich, B. The Decline of Patriarchy. In: Berger, M. et al. (eds.). *Constructing Masculinity*. New York & London: Routledge, 1995, 284–290.
155. Eliot, T. S. Tradition and Individual Talent. In: Vučković, T. (ed.). *Moderna američka književnost 4 – teorija književnosti*. Beograd: Kultura, 1995, 11–16.
156. Elkins, M. The Fashion of *Machismo*. In: Wagner-Martin, L. (ed.). *A Historical Guide to Ernest Hemingway*. Oxford & New York: Oxford University Press, 2000, 93–115.
157. Elliott, E. (ed.) *The Columbia History of the American Novel*. New York: Columbia University Press, 1991.

158. Elliott, I. Performance Art: Jake Barnes and “Masculine” Signification in *The Sun Also Rises*. In: *American Literature*, Vol. 67, No. 1, 1995, 77–94.
159. Ellis, J. M. Gender, Politics, and Criticism. In: Ellis, J. M. *Literature: Social Agendas and the Corruption of the Humanities*. New Haven & London: Yale University Press, 1997, 60–88.
160. Emerson, R. W. Nature.
<<http://oregonstate.edu/instruct/phl302/texts/emerson/nature-emerson-a.html#Chapter%20I>> – 27.04. 2014.
161. Fantina, R. *Ernest Hemingway: Machismo and Masochism*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
162. Fantina, R. Hemingway’s Masochism, Sodomy and the Dominant Woman. In: *The Hemingway Review*, Vol. 23, No. 1, 2003, 84–105.
163. Fassler, B. Theories of Homosexuality as Sources of Bloomsbury’s Androgyny. In: *Signs*, Vol. 5, No. 2, 1979, 237–251.
164. Fenton, C. A. No Money for the Kingbird: Hemingway’s Prizefight Stories. In: *American Quarterly*, Vol. 4, No. 4, 1952, 339–350.
165. Ferrell, K. *Ernest Hemingway: The Search for Courage*. New York: M. Evans and Company, Inc., 1984.
166. Feterli, Dž. „O političkoj prirodi književnosti” (prev. Dragana Starčević). u: *Genero – časopis za feminističku teoriju*, Broj 1, 2002, 43–53.
167. Fetterley, J. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
168. Fiedler, L. A. *Love and Death in the American Novel*. New York: Criterion Books, Inc., 1960.
169. Fiedler, L. A. Men Without Women. In: Weeks, R. P. (ed.). *Hemingway: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1962, 86–92.
170. Fiedler, L. A. The Mythical Role of Brett Ashley. In: Bryfonski, D. (ed.). *Male and Female Roles in Ernest Hemingway’s “The Sun Also Rises”*. Detroit: Greenhaven Press, 2008, 91–96.

171. Flanagan, J. T. Hemingway's Debt to Sherwood Anderson. In: *The Journal of English and Germanic Philology* (John Jay Parry Memorial Issue), Vol. 54, No. 4, 1955, 507–520.
172. Fleming, R. E. Hemingway's Late Fiction: Breaking New Ground. In: Donaldson, S. (ed.). *The Cambridge Companion to Hemingway*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996a, 128–148.
173. Fleming, R. E. The Endings of Hemingway's Garden of Eden. In: *American Literature*, Vol. 61, No. 2, 1989, 261–270.
174. Fleming, R. E. *The Face in the Mirror – Hemingway's Writers*. Tuscaloosa & London: The University of Alabama Press, 1996b.
175. Fleming, R. E. The Importance of Count Mippipopolous: Creating the Code Hero. In: Nagel, J. (ed.). *Critical Essays on Ernest Hemingway's "The Sun Also Rises"*. New York: G. K. Hall & Co., 1995, 141–145.
176. Flora, J. M. Ernest Hemingway and T. S. Eliot: A Tangled Relationship. In: *The Hemingway Review*, Vol. 32, No. 1, 2012, 72–87.
177. Flora, J. M. Names and Naming in Hemingway's Short Stories. In: *South Atlantic Review*, Vol. 69, No. 1, 2004, 1–8.
178. Flora, J. M. Saving Nick Adams for Another Day. In: *South Atlantic Review*, Vol. 58, No. 2, 1993, 61–84.
179. Ford, M. F. Predgovor za „Zbogom oružje”. In: Ford, M. F. *O iluminativnom preterivanju: eseji*. Beograd: Karganović, 2005, 79–88.
180. Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. London: Penguin Books, 1990.
181. Forter, G. Melancholy Modernism: Gender and the Politics of Mourning in *The Sun Also Rises*. In: *The Hemingway Review*, Vol. 21, No. 1, 2001, 22–37.
182. Foucault, M. The History of Sexuality. In: Rivkin, J. and Ryan, M. (eds.). *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, 892–899.
183. Frazer, Sir J. Dionysus. In: Frazer, Sir J. *The Golden Bough – A Study of Magic and Religion*. London: Wordsworth Editions Limited, 1993, 385–392.
184. Freud, S. *Civilization and Its Discontents*. London: Penguin Classics, 2002.
185. Freud, S. Femaleness. In: Freud, S. *An Outline of Psychoanalysis*. London: Penguin Classics, 2003, 102–125.
186. Friedan, B. *The Feminine Mystique*. New York: Laurel, 1983.

187. Frohock, W. M. Ernest Hemingway: The River and the Hawk. In: Frohock, W. M. *The Novel of Violence in America – 2nd Edition*. Boston: Beacon Press, 1957, 166–198.
188. Frojd, S. *O seksualnoj teoriji; Totem i tabu*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2009.
189. Frost, R. *The Poetry of Robert Frost* (ed. Edward Connery Lathem). London: Vintage, 2001.
190. Fuchs, D. Ernest Hemingway, Literary Critic. In: *American Literature*, Vol. 36, No. 4, 1965, 431–451.
191. Fuchs, J–A. Female Eroticism in *The Second Sex*. In: *Feminist Studies*, Vol. 6, No. 2, 1980, 304–313.
192. Fuko, M. *Spisi i razgovori*. Beograd: Fedon, 2010.
193. Gaillard, Jr. T. L. Hemingway's Debt to Cézanne: New Perspectives. In: *Twentieth Century Literature*, Vol. 45, No. 1, 1999, 65–78.
194. Gandal, K. The Sun Also Rises and “Mobilization Wounds”. In: Gandal, K. *The Gun and the Pen: Hemingway, Fitzgerald, Faulkner and the Fiction of Mobilization*. Oxford: Oxford University Press, 2008, 123–149.
195. Ganzel, D. Cabestro and Vaquilla: The Symbolic Structure of “The Sun Also Rises”. In: *The Sewanee Review*, Vol. 76, No. 1, 1968, 26–76.
196. Geismar, M. Ernest Hemingway: You Could Always Come Back. In: Geismar, M. *Writers in Crisis: The American Novel, 1925–1940*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1942, 39–85.
197. Gerbran, A. i Ševalije, Z. *Rečnik simbola – mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Novi Sad: Stylos Art & IK Kiša, 2009.
198. Gilbert, S. and Gubar, S. The Madwoman in the Attic. In: Rivkin, J. and Ryan, M. (eds.). *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, 812–825.
199. Gilbert, S. M. and Gubar, S. Sexual Linguistics: Gender, Language, Sexuality. In: *New Literary History*, Vol. 16, No. 3 (On Writing Histories of Literature), 1985, 515–543.
200. Gilbert, S. M. i Gubar, S. Zaraza u rečenici – žena pisac i strepnja od autorstva (prev. Radmila Nastić). u: *Profemina*. Broj 9/10, 1997, 160–164.

201. Glasser, W. A. "A Farewell to Arms". In: *The Sewanee Review*, Vol. 74, No. 2, 1966, 453–469.
202. Goldhurst, W. Ernest Hemingway. In: Goldhurst, W. F. *Scott Fitzgerald and His Contemporaries*. Cleveland and New York: The World Publishing Company, 1963, 155–216.
203. Gordić, V. *Hemingvej: poetika kratke priče*. Novi Sad: Matica srpska, 2000.
204. Gordimer, N. Hemingway's Expatriates. In: *Transition*, No. 80, 1999, 86–99.
205. Gordon, D. J. Sex and Language in D. H. Lawrence. In: *Twentieth Century Literature*, Vol. 27, No. 4, 1981, 362–375.
206. Gosling, F. G. and Ray, J. M. The Right to Be Sick: American Physicians and Nervous Patients, 1885–1910. In: *Journal of Social History*, Vol. 20, No. 2, 1986, 251–267.
207. Graham, J. Ernest Hemingway: The Meaning of Style. In: Vukčević, R. (ed.). *Perspectives on American Literature*. Beograd: Filološki fakultet, 2008, 543–559.
208. Greven, D. *Men Beyond Desire: Manhood, Sex and Violation in American Literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
209. Griffin, P. M. A Substantive Error in the Text of Ernest Hemingway's "Summer People". In: *American Literature*, Vol. 50, No. 3, 1978, 471–473.
210. Guill, S. Pilar and Maria: Hemingway's Feminist Homage to the 'New Woman in Spain' in *For Whom the Bell Tolls*. In: *The Hemingway Review*, Vol. 30, No. 2, 2011, 7–20.
211. Gurko, L. *Ernest Hemingway and the Pursuit of Heroism*. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1968.
212. Gurko, L. The Achievement of Ernest Hemingway. In: *College English*, Vol. 13, No. 7, 1952, 368–375.
213. Hale, N. Hemingway and the Courage to Be. In: *The Virginia Quarterly Review*, Vol. 38, No. 4, 1962, 620–639.
214. Hallengren, A. A Case of Identity: Ernest Hemingway. 2001. <http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1954/hemingway-article.html> – 28.10.2010.

215. Halliday, E. M. Hemingway's Ambiguity: Symbolism and Irony. In: Weeks, R. P. (ed.) *Hemingway: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1962, 52–71.
216. Hand, H. E. Transducers and Hemingway's Heroes. In: *The English Journal*, Vol. 55, No. 7, 1966, 870–871.
217. Haralson, E. "The other half is man": The Queer Modern Triangle of Gertrude Stein, Ernest Hemingway, and Henry James. In: Haralson, E. *Henry James and Queer Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 173–204.
218. Hart, J. D. Ernest Hemingway. In: Hart, J. D. *The Oxford Companion to American Literature – 6th Edition*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1995, 284–285.
219. Hart, R. C. Hemingway on Writing. In: *College English*, Vol. 18, No. 6, 1957, 314–320.
220. Hatten, C. The Crisis of Masculinity, Reified Desire, and Catherine Barkley in *A Farewell to Arms*. In: *Journal of the History of Sexuality*, Vol. 4, No. 1, 1993, 76–98.
221. Haytock, J. Hemingway, Wilhelm, and a Style for Lesbian Representation. In: *The Hemingway Review*, Vol. 32, No. 1, 2012, 100–118.
222. Hediger, R. The Elephant in the Writing Room: Sympathy and Weakness in Hemingway's 'Masculine Text', *The Garden of Eden*. In: *The Hemingway Review*, Vol. 31, No. 1, 2011, 79–95.
223. Hekman, S. Feminism. In: Malpas, S. and Wake, P. (eds.). *The Routledge Companion to Critical Theory*. New York: Routledge, 2006, 91–101.
224. Helbig, D. A. Confession, Charity, and Community in *The Sun Also Rises*. In: *South Atlantic Review*, Vol. 58, No. 2, 1993, 85–110.
225. Hemingway, G. H. *Papa – A Personal Memoir*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1976.
226. Herman, V. *Dramatic Discourse – Dialogue as Interaction in Plays*. London & New York, 1995.
227. Hewson, M. The Real Story of Ernest Hemingway: Cixous, Gender, and *A Farewell to Arms*. In: *The Hemingway Review*, Vol. 22, No. 2, 2003, 51–62.

228. Hipkiss, R. A. Ernest Hemingway's The Things That I Know. In: *Twentieth Century Literature*, Vol. 19, No. 4, 1973, 275–282.
229. Hishmeh, R. Hemingway's Byron: Romantic Posturing in the Age of Modernism. In: *The Hemingway Review*, Vol. 29, No. 2, 2010, 89–104.
230. Hoffman, F. J. Ernest Hemingway. In: Bryer, J. R. *Fifteen Modern American Authors: A Survey of Research and Criticism*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1969, 275–300.
231. Hoffman, F. J. No Beginning and No End: Hemingway and Death. In: Feidelson, C. and Brodtkorb, P. *Interpretations of American Literature*. New York: Oxford University Press, 1959, 320–331.
232. Hoffman, F. J. The War and the Postwar Temper. In: Hoffman, F. J. *The Twenties: American Writing in the Postwar Decade*. New York: Collier Books, 1962, 67–107.
233. Hoffman, S. K. *Nada* and the Clean, Well-Lighted Place: The Unity of Hemingway's Short Fiction. In: Bloom, H. (ed.). *Modern Critical Views: Ernest Hemingway*. The USA: Chelsea House Publishers, 1985, 173–192.
234. Holmes, M. *Gender and Everyday Life*. London & New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2009.
235. hooks, bell. Doing it for Daddy. In: Berger, M. et al. (eds.). *Constructing Masculinity*. New York & London: Routledge, 1995, 98–106.
236. Hotchner, A. E. *The Good Life According to Hemingway*. New York: HarperCollins Publishers, 2008.
237. Houston, N. B. Hemingway: The Obsession with Henry James, 1924–1954. In: *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol. 39, No. 1, 1985, 33–46.
238. Howarth, J. Gender, Domesticity, and Sexual Politics. In: Matthew, C. (ed.). *The Short Oxford History of the British Isles – The Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2005, 163–193.
239. Howe, I. Hemingway and the Test of Manhood. In: Bryfonski, D. (ed.). *Male and Female Roles in Ernest Hemingway's "The Sun Also Rises"*. Detroit: Greenhaven Press, 2008, 38–42.

240. huks, b. Uzvratiti reč – govor žene feministkinje, govor crnkinje. (prev. Ana Gorobinski). u: *Profemina*, Broj 9/10, 1997, 267–302.
241. Ibañez, B. P. “Very Sad but Very Fine”: *Death in the Afternoon*’s Imagist Interpretation of the Bullfight-Text. In: Mandel, M. B. (ed.). *A Companion to Hemingway’s “Death in the Afternoon”*. New York: Camden House, 2004, 143–164.
242. Ingarden, R. O funkciji govora u pozorišnoj predstavi. u: Miočinović, M. (ur.). *Moderna teorija drame*. Beograd: Nolit, 1981, 244–263.
243. Irigaray, L. *Je, Tu, Nous – Toward a Culture of Difference*. New York & London: Routledge Classics, 2007.
244. Irigaray, L. The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine. In: Rivkin, J. and Ryan, M. (eds.). *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004a, 795–798.
245. Irigaray, L. Women on the Market. In: Rivkin, J. and Ryan, M. (eds.). *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004b, 799–811.
246. Izer, V. Apelativna struktura tekstova. u: Maricki, D. (ur.). *Teorija recepcije u nauci o književnosti*. Beograd: Nolit, 1978, 94–115.
247. James, H. Preface (to *The Portrait of a Lady*).
<<http://ebooks.adelaide.edu.au/j/james/henry/j2p/preface1.html>> – 20.12.2014.
248. Johnston, K. G. Hemingway and Cézanne: Doing the Country. In: *American Literature*, Vol. 56, No. 1, 1984a, 28–37.
249. Johnston, K. G. Hemingway and Freud: The Tip of the Iceberg. In: *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 14, No. 1, 1984b, 68–73.
250. Josephs, A. Hemingway’s Spanish Sensibility. In: Donaldson, S. (ed.). *The Cambridge Companion to Hemingway*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 221–242.
251. Josephs, A. *Toreo*: The Moral Axis of *The Sun Also Rises*. In: Nagel, J. (ed.). *Critical Essays on Ernest Hemingway’s “The Sun Also Rises”*. New York: G. K. Hall & Co., 1995, 126–140.
252. Josephs, A. *On Hemingway and Spain – Essays & Reviews 1979–2013*. New Street Communications, LLS: Wickford, Rhode Island, 2014.

253. Jovanović, A. *Glasovi i tišine – u kritičkom diskursu o britanskoj književnosti dvadesetog veka*. Beograd: Mono i Manjana, 2012.
254. Junkins, D. Mythmaking, Androgyny, and the Creative Process, Answering Mark Spilka. In: Rosen, K. (ed.). *Hemingway Repossessed*. Westport, Connecticut: Praeger, 1994, 57–67.
255. Justice, H. K. “Prejudiced through Experience”: *Death in the Afternoon* and the Problem of Authorship. In: Mandel, M. B. (ed.). *A Companion to Hemingway’s “Death in the Afternoon”*. New York: Camden House, 2004, 237–256.
256. Justice, H. K. Alias Grace: Music and the Feminine Aesthetic in Hemingway’s Early Style. In: Broer, L. R. and Holland, G. (eds.). *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 2002, 221–238.
257. Kaftal, E. On Intimacy Between Men. In: Reis, B. and Grossmark, R. (eds.). *Heterosexual Masculinities: Contemporary Perspectives from Psychoanalytic Gender Theory*. New York & London: Routledge, 2009, 105–126.
258. Kaler, Dž. *Teorija književnosti – Sasvim kratak uvod*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
259. Kaufman, M. Men, Feminism, and Men’s Contradictory Experiences of Power. In: Kuypers, J. A. *Men and Power*. Halifax: Fernwood Books, 1999, 59–83.
260. Kaufmann McHall, D. Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, and Jean-Paul Sartre. In: *Signs*, Vol. 5, No. 2, 1979, 209–223.
261. Kaye, J. The Whine of Jewish Manhood: Re-Reading Hemingway’s Anti-Semitism, Reimagining Robert Cohn. In: *The Hemingway Review*, Vol. 25, No. 2, 2006, 44–60.
262. Kazin, A. Hemingway the Painter. In: Bloom, H. (ed.). *Modern Critical Views: Ernest Hemingway*. The USA: Chelsea House Publishers, 1985, 193–209.
263. Keener, A. S. Is It Unmaidenly?: Courtly and Carnal Language in Hemingway’s *Across the River and into the Trees*. In: *The Hemingway Review*, Vol. 33, No. 1, 2013, 44–60.
264. Kennedy, J. G. Hemingway, Hadley, and Paris: The Persistence of Desire. In: Donaldson, S. (ed.). *The Cambridge Companion to Hemingway*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 197–220.

265. Kennedy, J. G. Hemingway's Gender Trouble. In: *American Literature*, Vol. 63, No. 2, 1991, 187–207.
266. Kershner, R. B. *The Twentieth-Century Novel: An Introduction*. Boston & New York: Bedford Books, 1997.
267. Kert, B. Jane Mason and Ernest Hemingway: A Biographer Reviews Her Notes. In: *The Hemingway Review*, Vol. 21, No. 2, 2002, 111–116.
268. Kert, B. *The Hemingway Women*. New York & London: W. W. Norton & Company, Inc., 1983.
269. Kimmel, M. S. The Masculine Mystique. In: Kimmel, M. S. *Manhood in America – A Cultural History, Second Edition*. New York & Oxford: Oxford University Press, 2006, 173–191.
270. Kinnamon, K. Hemingway, The Corrida, and Spain. In: *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 1, No. 1, 1959, 44–62.
271. Kolodni, A. „Mapa ponovnog čitanja: Rod i interpretacija književnih tekstova” (prev. Biljana Dojčinović-Nešić). u: *Genero – časopis za feminističku teoriju*, Broj 1, 2002, 55–68.
272. Kottler, J. A. Ernest Hemingway: Living up to His Legend. In: Kottler, J. A. *Divine Madness: Ten Stories of Creative Struggle*. San Francisco: Jossey-Bass, 2006, 77–101.
273. Kruks, S. Gender and Subjectivity: Simone de Beauvoir and Contemporary Feminism. In: *Signs*, Vol. 18, No. 1, 1992, 89–110.
274. Lakićević, D. „Svetlost u avgustu”. u: Lakićević, D. *Pesma je tako blizu*. Smederevo: Meridijani, 2011, 58.
275. Lakoff, G. and Johnson, M. *Metaphors We Live By*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2003.
276. Lamb, R. P. Fishing for Stories: What “Big Two-Hearted River” is Really About. In: *Modern Fiction Studies*, Vol. 37, No. 2, 1991, 161–181.
277. Lamb, R. P. Hemingway and the Creation of Twentieth-Century Dialogue. In: *Twentieth Century Literature*, Vol. 42, No. 4, 1996, 453–480.
278. Lawrence, D. H. Edgar Allan Poe. In: Lawrence, D. H. *Studies in Classic American Literature*. New York: Penguin Books, 1977, 70–88.

279. Lawrence, D. H. In Our Time: A Review. In: Weeks, R. P. (ed.). *Hemingway: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1962, 93–94.
280. Lešić, Z. *Teorija književnosti*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
281. Levenson, M. Introduction. In: Levenson, M. (ed.). *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 1–8.
282. Levi, M. *Istorija slikarstva od Đota do Sezana* (prev. Dragica Pervaz). Beograd: Izdavački zavod „Jugoslavija”, 1967.
283. Levin, E. In Their Time: The Riddle Behind the Epistolary Friendship between Ernest Hemingway and Ivan Kashkin. In: *The Hemingway Review*, Vol. 32, No. 2, 2013, 95–108.
284. Levin, H. Observations on the Style of Ernest Hemingway. In: Bloom, H. (ed.). *Modern Critical Views: Ernest Hemingway*. The USA: Chelsea House Publishers, 1985, 63–84.
285. Link, A. Rabbit at the Riverside: Names and Impossible Crossings in Hemingway’s *For Whom the Bell Tolls*. In: *The Hemingway Review*, Vol. 29, No. 1, 2009, 134–139.
286. Lizut Helstern, L. Indians, Woodcraft, and the Construction of White Masculinity: The Boyhood of Nick Adams. In: *The Hemingway Review*, Vol. 20, No. 1, 2000, 61–78.
287. Lockridge, E. Faithful in Her Fashion: Catherine Barkley, the Invisible Hemingway Heroine. In: *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 18, No. 2, 1988, 170–178.
288. Lodge, D. Analysis and Interpretation of the Realist Text: A Pluralistic Approach to Ernest Hemingway’s “Cat in the Rain”. In: *Poetics Today* (Narratology II: The Fictional Text and the Reader), Vol. 1, No. 4, 1980, 5–22.
289. Lodge, D. Hemingway’s Clean, Well-Lighted, Puzzling Place. In: *Essays in Criticism*, Vol. 21, No. 1, 1971, 33–56.
290. Long, S. Catherine as Transgender: Dreaming Identity in *The Garden of Eden*. In: *The Hemingway Review*, Vol. 32, No. 2, 2013, 42–57.

291. Lowder-Newton, J. History as Usual? Feminism and the “New Historicism”. In: Veesper, H. A. (ed.). *The New Historicism*. New York: Routledge, 1989, 152–167.
292. Lynn, K. S. *Hemingway*. New York: Simon and Schuster, 1987.
293. Lynn, S. *Texts and Contexts – Writing About Literature with Critical Theory*. New York: Addison-Wesley Educational Publishers Inc., 2001.
294. Lyon, J. Gender and Sexuality. In: Kalaidjian, W. (ed.). *The Cambridge Companion to American Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 221–241.
295. Malpas, S. and Wake, P. *The Routledge Companion to Critical Theory*. London & New York: Routledge, 2006.
296. Mandel, M. B. A Lifetime of Flower Narratives: Letting the Silenced Voice Speak. In: Broer, L. R. and Holland, G. (eds.). *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 2002, 239–255.
297. Mandel, M. B. Introduction. In: Mandel, M. B. (ed.). *A Companion to Hemingway’s “Death in the Afternoon”*. New York: Camden House, 2004a, 1–17.
298. Mandel, M. B. Subject and Author: The Literary Backgrounds of *Death in the Afternoon*. In: Mandel, M. B. (ed.). *A Companion to Hemingway’s “Death in the Afternoon”*. New York: Camden House, 2004b, 79–119.
299. Mansfield, H. C. A Defense of Manliness. In: Bryfonski, D. (ed.). *Male and Female Roles in Ernest Hemingway’s “The Sun Also Rises”*. Detroit: Greenhaven Press, 2008, 180–192.
300. Marcus, S. J. The Asylums of Antaeus: Women, War, and Madness – Is There a Feminist Fetishism?. In: Veesper, H. A. (ed.). *The New Historicism*. New York: Routledge, 1989, 132–151.
301. Martin, W. Lady Brett Ashley as the New Woman. In: Bryfonski, D. (ed.). *Male and Female Roles in Ernest Hemingway’s “The Sun Also Rises”*. Detroit: Greenhaven Press, 2008, 97–107.
302. Martinot, S. The Sartrean Account of the Look as a Theory of Dialogue. < <http://www.ocf.berkeley.edu/~marto/dialogue.html> > – 25. 02. 2013

303. Matthews, T. S. Nothing Ever Happens to the Brave. In: Bloom, H. (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: Ernest Hemingway's "A Farewell to Arms"*. New York: Infobase Publishing, 2009, 13–17.
304. McLaren, A. *The Trials of Masculinity: Policing Sexual Boundaries, 1870–1930*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1997.
305. Merrill, R. Tragic Form in "A Farewell to Arms". In: *American Literature*, Vol. 45, No. 4, 1974, 571–580.
306. Messent, P. "The Real Thing?" Representing the Bullfight and Spain in *Death in the Afternoon*. In: Mandel, M. B. (ed.). *A Companion to Hemingway's "Death in the Afternoon"*. New York: Camden House, 2004, 123–141.
307. Messent, P. Review Essay – Reconstructing Papa: New Directions in Hemingway Criticism. In: Donaldson, S. (ed.). *New Essays on "A Farewell to Arms"*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, 269–275.
308. Meyers, J. (ed.). *Ernest Hemingway: The Critical Heritage*. London & New York: Routledge, 2005a.
309. Meyers, J. Conrad's Influence on Modern Writers. In: *Twentieth Century Literature*, Vol. 36, No. 2, 1990, 186–206.
310. Meyers, J. Hemingway's Primitivism and "Indian Camp". In: *Twentieth Century Literature*, Vol. 34, No. 2, 1988, 211–222.
311. Meyers, J. Introduction. In: Meyers, J. (ed.). *Ernest Hemingway: The Critical Heritage*. London & New York: Routledge, 2005b, 1–39.
312. Meyers, J. Kipling and Hemingway: The Lesson of the Master. In: *American Literature*, Vol. 56, No. 1, 1984, 88–99.
313. Meyerson, R. E. Why Robert Cohn? An Analysis of Hemingway's *The Sun Also Rises*. In: Nagel, J. (ed.). *Critical Essays on Ernest Hemingway's "The Sun Also Rises"*. New York: G. K. Hall & Co., 1995, 95–105.
314. Mičel, Dž. O Frojdu i razlici između polova. u: *Sigmund Frojd – Kritičke evaluacije: Zbornik radova povodom 150 godina od rođenja S. Frojda (1856–1939)*. Beograd: Zuhra, 2006a, 59–70.
315. Mičel, Dž. Razmišljanja o feminizmu, psihoanalizi i bratsko-sestrinskoj traumi (prev. Biljana Dojčinović-Nešić). u: *Genero – časopis za feminističku teoriju*, Broj 8/9, 2006b, 11–16.

316. Miko, S. The River, the Iceberg, and the Shit-detector. In: *Criticism*, Vol. 33, No. 4, 1991, 503–525.
317. Mil, Dž. S. *Potčinjenost žena*. Beograd: Službeni glasnik, 2008a.
318. Mil, Dž. S. *Prirodno i neprirodno*. Loznica: Karpos, 2008b.
319. Mil, Dž. S. Rani ogledi o braku i razvodu – Ogled Džona Stjuarta Mila. u: Mil, Dž. S. i Tejlor Mil, H. *Rasprave o jednakosti polova*. Beograd: Filip Višnjić, 1995, 21–33.
320. Miler, P. Snaga i stvarnost u američkoj prozi. u: *Mlada kultura*, Godina 2, Broj 14, 1953, 8.
321. Miller, A. The Shadows of the Gods. In: Martin, R. A. and Centola, S. R. (eds.). *The Theater Essays of Arthur Miller*. New York: Da Capo Press, 1996, 175–194.
322. Miller, A. Tragedy and the Common Man. In: Vučković, T. (ed.). *Moderna američka književnost 3 – drama*. Beograd: Kultura, 1995, 125–127.
323. Millett, K. *Sexual Politics*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 2000.
324. Mills, W. Darwin and the Iceberg Theory. In: *Notes and Records of the Royal Society of London*, Vol. 38, No. 1, 1983, 109–127.
325. Mitchell, J. *Med Men and Medusas – Reclaiming Hysteria*. New York: Basic Books, 2000.
326. Mizener, A. The Two Hemingways. In: Bode, C. (ed.). *The Great Experiment in American Literature: Six Lectures*. London: William Heinemann Ltd., 1961, 133–151.
327. Modelmog, D. A. Hemingway Challenges Sexual and Cultural Codes. In: Bryfonski, D. (ed.). *Male and Female Roles in Ernest Hemingway's "The Sun Also Rises"*. Detroit: Greenhaven Press, 2008, 141–149.
328. Modelmog, D. A. Queer Families in Hemingway's Fiction. In: Broer, L. R. and Holland, G. (eds.). *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 2002, 173–189.
329. Modelmog, D. A. The Unifying Consciousness of a Divided Conscience: Nick Adams as Author of "In Our Time". In: *American Literature*, Vol. 60, No. 4, 1988, 591–610.

330. Modellmog, D. A. We Live in a Country Where Nothing Makes any Difference: The Queer Sensibility of *A Farewell to Arms*. In: *The Hemingway Review*, Vol. 28, No. 2, 2009, 7–24.
331. Modellmog, D. A. “Who’s Normal? What’s Normal?”: Teaching *The Garden of Eden* through the Lens of Normality Studies. In: *The Hemingway Review*, Vol. 30, No. 1, 2010, 142–151.
332. Moi, T. *Sexual/Textual Politics – Feminist Literary Theory*, 2nd Edition. London & New York: Routledge, 2002.
333. Monk, D. Hemingway’s Territorial Imperative. In: *The Yearbook of English Studies – American Literature* (Special Number), Vol. 8, 1978, 125–140.
334. Moreland, K. To Have and Hold Not: Marie Morgan, Helen Gordon, and Dorothy Hollis. In: Broer, L. R. and Holland, G. (eds.). *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 2002, 81–92.
335. Morris, L. Warfare in Man and among Men. In: Nagel, J. (ed.). *Critical Essays on Ernest Hemingway’s “The Sun Also Rises”*. New York: G. K. Hall & Co., 1995, 44.
336. Mosse, G. L. *The Image of Man – The Creation of Modern Masculinity*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1996.
337. Mottier, V. *Sexuality: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
338. Mumford, M. *Bertolt Brecht*. London & New York: Routledge, 2009.
339. Nagel, J. Brett and the Other Women in *The Sun Also Rises*. In: Donaldson, S. (ed.). *The Cambridge Companion to Hemingway*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 87–108.
340. Nagel, J. Introduction. In: Nagel, J. (ed.). *Critical Essays on Ernest Hemingway’s “The Sun Also Rises”*. New York: G. K. Hall & Co., 1995, 1–31.
341. Nagel, J. The Life of Ernest Hemingway. In: Bryfonski, D. (ed.). *Male and Female Roles in Ernest Hemingway’s “The Sun Also Rises”*. Detroit: Greenhaven Press, 2008, 22–37.

342. Nakjavani, E. Hemingway on War and Peace. In: Bloom, H. (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: Ernest Hemingway's "A Farewell to Arms"*. New York: Infobase Publishing, 2009, 111–142.
343. Nolan Jr., C. J. A Little Crazy: Psychiatric Diagnoses of Three Hemingway Women. In: *The Hemingway Review*, Vol. 28, No. 2, 2009, 105–120.
344. Nolan Jr., C. J. Hemingway's "Out of Season": The Importance of Close Reading. In: *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol. 53, No. 2, 1999, 45–58.
345. Nolan Jr., C. J. Hemingway's "The Sea Change": What Close Reading and Evolutionary Psychology Reveal. In: *The Hemingway Review*, Vol. 21, No. 1, 2001, 53–67.
346. Nolan, Jr., C. Essential Questions: Keys to Meaning in Hemingway's "The Mother of a Queen." In: *South Atlantic Review*, Vol. 68, No. 4, 2003, 85–94.
347. O'Faolain, S. "A Clean, Well-Lighted Place". In: Weeks, R. P. (ed.). *Hemingway: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1962, 112–113.
348. O'Sullivan, S. Blended Gender Roles in *The Sun Also Rises*. In: Bryfonski, D. (ed.). *Male and Female Roles in Ernest Hemingway's "The Sun Also Rises"*. Detroit: Greenhaven Press, 2008, 129–140.
349. Oldsey, B. The Sense of an Ending. In: Bloom, H. (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: Ernest Hemingway's "A Farewell to Arms"*. New York: Infobase Publishing, 2009, 83–93.
350. Oldsey, B. The Snows of Ernest Hemingway. In: *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, Vol. 4, No. 2, 1963, 172–198.
351. Onderdonk, T. "Bitched": Feminization, Identity, and the Hemingwayesque in *The Sun Also Rises*. In: *Twentieth Century Literature*, Vol. 52, No. 1, 2006, 61–91.
352. Ong, W. J. The Writer's Audience is Always a Fiction. In: Vučković, T. (ed.). *Moderna američka književnost 4 – teorija književnosti*. Beograd: Kultura, 1995, 48–54.

353. Patterson Miller, L. Brett Ashley: The Beauty of It All. In: Nagel, J. (ed.). *Critical Essays on Ernest Hemingway's "The Sun Also Rises"*. New York: G. K. Hall & Co., 1995, 170–184.
354. Patterson Miller, L. In Love with Papa. In: Broer, L. R. and Holland, G. (eds.). *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 2002, 3–22.
355. Person, E. S. Masculinities, Plural. In: Reis, B. and Grossmark, R. (eds.). *Heterosexual Masculinities: Contemporary Perspectives from Psychoanalytic Gender Theory*. New York & London: Routledge, 2009, 1–22.
356. Pešikan, M., Jerković, J. i dr. *Pravopis srpskoga jezika – drugo izdanje*. Novi Sad: Matica srpska, 2011.
357. Pfeiffer, G. She Expected, Absolutely Unexpectedly: A Freudian Wordplay in "A Very Short Story". In: *The Hemingway Review*, Vol. 21, No. 1, 2001, 100–101.
358. Phelan, S. Foucault and Feminism. In: *American Journal of Political Science*, Vol. 34, No. 2, 1990, 421–440.
359. Pizer, D. The Sexual Geography of Expatriate Paris. In: *Twentieth Century Literature*, Vol. 36, No. 2, 1990, 173–185.
360. Plimpton, G. An Interview with Ernest Hemingway. In: Bloom, H. (ed.). *Modern Critical Views: Ernest Hemingway*. The USA: Chelsea House Publishers, 1985, 119–136.
361. Pollack-Pelzner, D. Swiping Stein: The Ambivalence of Hemingway Parodies. In: *The Hemingway Review*, Vol. 30, No. 1, 2010, 69–82.
362. Poore, C. Foreword. In: Poore, C. *The Hemingway Reader*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953, xi–xx.
363. Popović-Srdanović, D. Volja za promenom: poetski put Adrijen Rič. u: *Profemina*, Broj 8, 1996, 133–144.
364. Prčić, T. *Novi transkripcioni rečnik engleskih ličnih imena*. Novi Sad: Zmaj, 2008.
365. Price Herndl, D. Invalid Masculinity: Silence, Hospitals, and Anesthesia in *A Farewell to Arms*. In: *The Hemingway Review*, Vol. 21, No. 1, 2001, 38–52.

366. Price, R. For Ernest Hemingway. In: Bloom, H. (ed.). *Modern Critical Views: Ernest Hemingway*. The USA: Chelsea House Publishers, 1985, 137–160.
367. Putnam, A. On Defining Eden: The Search for Eve in the Garden of Sorrows. In: Broer, L. R. and Holland, G. (eds.). *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 2002, 109–130.
368. Putnam, A. The Last Good Country. In: *The Hemingway Review*, Vol. 25, No. 2, 2006, 132–135.
369. Quinn, E. *Collins Dictionary: Literary Terms*. Glasgow: HarperCollins Publishers, 2004.
370. Rabinovitz, R. *The Reaction Against Experiment in the English Novel, 1950–1960*. New York & London: Columbia University Press, 1967.
371. Raeburn, J. Skirting the Hemingway Legend. In: *American Literary History*, Vol. 1, No. 1, 1989, 206–218.
372. Rahv, P. Notes on the Decline of Naturalism. In: Becker, G. J. (ed.). *Documents of Modern Literary Realism*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1963, 579–590.
373. Reynolds, G. Ugly Americans and Vanishing Europeans: American Presence, European Decolonization. In: Reynolds, G. *Apostles of Modernity – American Writers in the Age of Development*. Nebraska: Cambridge University Press, 2008, 175–197.
374. Reynolds, M. S. *A Farewell to Arms*: Doctors in the House of Love. In: Donaldson, S. (ed.). *The Cambridge Companion to Hemingway*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 109–127.
375. Reynolds, M. S. Ernest Hemingway, 1899–1961: A Brief Biography. In: Wagner-Martin, L. (ed.). *A Historical Guide to Ernest Hemingway*. Oxford & New York: Oxford University Press, 2000, 15–50.
376. Reynolds, M. S. Going Back. In: Bloom, H. (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: Ernest Hemingway's "A Farewell to Arms"*. New York: Infobase Publishing, 2009, 71–82.
377. Reynolds, M. S. Hemingway's Home: Depression and Suicide. In: *American Literature*, Vol. 57, No. 4, 1985, 600–610.

378. Reynolds, M. S. *Hemingway's Reading, 1910–1940: An Inventory*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980.
379. Reynolds, M. S. Review [untitled]. In: *American Literature*, Vol. 54, No. 1, 1982, 119–120.
380. Reynolds, M. S. Signs, Motifs, and Themes in *The Sun Also Rises*. In: Nagel, J. (ed.). *Critical Essays on Ernest Hemingway's "The Sun Also Rises"*. New York: G. K. Hall & Co., 1995, 146–160.
381. Reynolds, M. S. *The Sun Also Rises: A Novel of the Twenties*. Boston: Twayne Publishers, Inc., 1988.
382. Reynolds, M. S. The *Sun* in Its Time: Recovering the Historical Context. In: Wagner-Martin, L. (ed.). *New Essays on "The Sun Also Rises"*. New York: Cambridge University Press, 1987, 43–64.
383. Rivkin, J. and Ryan, M. Contingencies of Gender. In: Rivkin, J. and Ryan, M. (eds.). *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004a, 885–888.
384. Rivkin, J. and Ryan, M. Introduction: Feminist Paradigms. In: Rivkin, J. and Ryan, M. (eds.). *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004b, 765–769.
385. Rič, A. „Planetarijum.” u: *Profemina*, Broj 8, 1996, 117–132.
386. Robbins, R. Introduction: Will the Real Feminist Theory Please Stand Up?. In: Wolfreys, J. (ed.). *Literary Theories: A Reader and Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, 49–58.
387. Rodić, M. Padala kiša ili sijalo sunce. u: *Mlada kultura*, Godina 2, Broj 14, 1953, 2.
388. Rosić, T. Kako postati – sin? u: *Profemina*, Broj 35/36, proleće/leto 2004, 79–92.
389. Rosić, T. *Mit o savršenoj biografiji – Danilo Kiš i figura pisca u srpskoj kulturi*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2008.
390. Ross, L. *Portrait of Hemingway*. New York: Simon and Schuster, 1961.
391. Rotundo, E. A. *American Manhood: Transformations in Masculinity from the Revolution to the Modern Era*. New York: Basic Books, 1993.

392. Rovit, E. and Waldhorn, A. The Exalted Larks. In: Rovit, E. and Waldhorn, A. *Hemingway and Faulkner in Their Time*. New York & London: Continuum, 2006, 157–168.
393. Rovit, E. *Ernest Hemingway*. New York: Twayne Publishers, Inc., 1963.
394. Rovit, E. H. Ernest Hemingway: *The Sun Also Rises*. In: Cohen, H. *Landmarks of American Writing*. The USA: Voice of America Forum Lectures, 1970, 341–352.
395. Rubin, G. Sexual Transformations. In: Rivkin, J. and Ryan, M. (eds.). *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, 889–891.
396. Ruland, R. and Bradbury, M. Modernism in the American Grain: The Second Flowering. In: Ruland, R. and Bradbury, M. *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*. New York: Penguin Books, 1991, 302–309.
397. Sabatelli, A. E. Nowhere, Nothing, Now: The Awkward Beauty of Language in *For Whom the Bell Tolls*. In: *The North Dakota Quarterly – The Centennial Issue*, Vol. 66, No. 2, 1999, 147–158.
398. Sampson, G. *The Concise Cambridge History of English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
399. Sanderson, R. Hemingway and Gender History. In: Donaldson, S. (ed.). *The Cambridge Companion to Hemingway*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 170–196.
400. Sanderson, R. Hemingway's Literary Sisters: The Author through the Eyes of Women Writers. In: Broer, L. R. and Holland, G. (eds.). *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 2002, 276–313.
401. Sanderson, S. *Ernest Hemingway*. New York: Grove Press, Inc., 1961.
402. Sartr, Ž.-P. *Razmišljanja o jevrejskom pitanju*. Beograd: Paideia, 2009.
403. Savage, D. S. Ernest Hemingway. In: Savage, D. S. *The Withered Branch: Six Studies in the Modern Novel*. London: Eyre & Spottiswoode, 1950, 23–43.
404. Schoene, B. Queer Politics, Queer Theory, and The Future of “Identity”: Spiralling Out of Culture. In: Rooney, E. (ed.). *The Cambridge Companion to*

- Feminist Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, 283–302.
405. Schwenger, P. The Masculine Mode. In: *Critical Inquiry*, Vol. 5, No. 4, 1979, 621–633.
 406. Scofield, M. Ernest Hemingway. In: Scofield, M. *The Cambridge Introduction to the American Short Story*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, 139–149.
 407. Sedgwick, E. K. Epistemology of the Closet. In: Rivkin, J. and Ryan, M. (eds.). *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, 912–921.
 408. Showalter, E. Women's Writing and Women's Culture. In: Vučković, T. (ed.). *Moderna američka književnost 4, teorija književnosti*. Beograd: Kultura, 1995, 111–117.
 409. Simić, Č. *Fabrika siročadi (eseji i sećanja)*. Beograd: Paideia, 1999.
 410. Sinclair, G. An Interview with Paula McLain, Author of *The Paris Wife*. In: *The Hemingway Review*, Vol. 32, No. 1, 2012, 119–127.
 411. Sinclair, G. Revisiting the Code: Female Foundations and “The Undiscovered Country” in *For Whom the Bell Tolls*. In: Broer, L. R. and Holland, G. (eds.). *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 2002, 93–108.
 412. Sinfield, A. Art as Cultural Production. In: Wolfreys, J. (ed.). *Literary Theories: A Reader and Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, 626–641.
 413. Singal, D. J. Towards a Definition of American Modernism. In: *American Quarterly*, Vol. 39, No. 1 (Special Issue: Modernist Culture in America), 1987, 7–26.
 414. Smith, P. 1924: Hemingway's Luggage and the Miraculous Year. In: Donaldson, S. (ed.). *The Cambridge Companion to Hemingway*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 36–54.
 415. Smith, P. Hemingway's Apprentice Fiction 1919–1921. In: *American Literature*, Vol. 58, No. 4, 1986, 574–588.
 416. Spilka, M. Hemingway's Barbershop Quintet: “The Garden of Eden” Manuscript. In: *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 21, No. 1, 1987, 29–55.

417. Spilka, M. *Hemingway's Quarrel with Androgyny*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1995.
418. Spilka, M. The Death of Love in *The Sun Also Rises*. In: Bloom, H. (ed.). *Modern Critical Views: Ernest Hemingway*. The USA: Chelsea House Publishers, 1985, 107–118.
419. Spilka, M. Victorian Keys to the Early Hemingway: Captain Marryat. In: *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 17, No. 2, 1984, 116–140.
420. Spiller, R. E. Chapter XI: Full Circle – O'Neill, Hemingway. In: Spiller, R. E. *The Cycle of American Literature: An Essay in Historical Criticism*. New York & Toronto: The Macmillan Company, 1955, 185–207.
421. Stallman, R. W. Ernest Hemingway: *The Sun Also Rises* – But No Bells Ring. In: Stallman, R. W. *The Houses that James Built and Other Literary Studies*. The USA: Michigan State University Press, 1961, 173–199.
422. Stein, W. B. Ritual in Hemingway's "Big Two-Hearted River". In: *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 1, No. 4, 1960, 555–561.
423. Stephens, G. and Cools, J. Out Too Far: Half-Fish, Beaten Men, and the Tenor of Masculine Grace in *The Old Man and the Sea*. In: *The Hemingway Review*, Vol. 32, No. 2, 2013, 77–94.
424. Stephens, R. O. Hemingway and Stendhal: The Matrix of *A Farewell to Arms*. In: *PMLA*, Vol. 88, No. 2, 1973, 271–280.
425. Stephens, R. O. Hemingway's Don Quixote in Pamplona. In: *College English*, Vol. 23, No. 3, 1961, 216–218.
426. Stoltzfus, B. Sartre, "Nada", and Hemingway's African Stories. In: *Comparative Literature Studies*, Vol. 42, No. 3, 2005, 205–228.
427. Strong, A. L. "Go to sleep, Devil": The Awakening of Catherine's Feminism in *The Garden of Eden*. In: Broer, L. R. and Holland, G. (eds.). *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 2002, 190–203.
428. Strong, A. L. *Race and Identity in Hemingway's Fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
429. Strychacz, T. *Dangerous Masculinities – Conrad, Hemingway, and Lawrence*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2008a.

430. Strychacz, T. Dramatizations of Manhood in Hemingway's "In Our Time" and *The Sun Also Rises*. In: *American Literature*, Vol. 61, No. 2, 1989, 245–260.
431. Strychacz, T. *Hemingway's Theaters of Masculinity*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2003.
432. Strychacz, T. *In Our Time*, Out of Season. In: Donaldson, S. (ed.). *The Cambridge Companion to Hemingway*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 55–86.
433. Strychacz, T. Manhood and Performance in *The Sun Also Rises*. In: Bryfonski, D. (ed.). *Male and Female Roles in Ernest Hemingway's "The Sun Also Rises"*. Detroit: Greenhaven Press, 2008b, 72–78.
434. Sylvester, B. Hemingway's Extended Vision: *The Old Man and the Sea*. In: *PMLA*, Vol. 81, No. 1, 1966, 130–138.
435. Sylvester, B. The Cuban Context of *The Old Man and the Sea*. In: Donaldson, S. (ed.). *The Cambridge Companion to Hemingway*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 243–268.
436. Sylvester, B. Winner Take Nothing: Development as Dilemma for the Hemingway Heroine. In: *Pacific Coast Philology*, Vol. 21, No. 1/2, 1986, 73–80.
437. Šmale, V. *Istorija muškosti u Evropi (1450–2000)*. Beograd: Clio, 2011.
438. Šovolter, I. Feminizam i književnost. (prev. Željka Jovanović). u: *Profemina*, Broj 9/10, 1997, 175–188.
439. Štajger, E. *Umeće tumačenja i drugi ogledi*. Beograd: Prosveta, 1978.
440. Švajkart, P. P. „Čitati sebe: Ka feminističkoj teoriji čitanja” (prev. Nada Seferović). u: *Genero – časopis za feminističku teoriju*, Broj 6/7, 2005, 53–79.
441. Tandt, C. D. Amazons and Androgynes: Overcivilization and the Redefinition of Gender Roles at the Turn of the Century. In: *American Literary History*, Vol. 8, No. 4, 1996, 639–664.
442. Tanimoto, C. Queering Sexual Practices in “Mr. and Mrs. Elliot”. In: *The Hemingway Review*, Vol. 32, No. 1, 2012, 88–99.
443. Tanner, T. Tough and Tender. In: *Encounter*, Vol. 23, No. 1, 1964, 71–73.
444. Tate, A. Hard-Boiled. In: Nagel, J. (ed.). *Critical Essays on Ernest Hemingway's "The Sun Also Rises"*. New York: G. K. Hall & Co., 1995, 42–43.

445. Tavernier-Courbin, J. Striving for Power: Hemingway's Neurosis. In: *The Journal of General Education*, Vol. 30, No. 3, 1978, 137–153.
446. Thornham, S. Postmodernism and Feminism (or: Repairing Our Own Cars). In: Sim, S. (ed.). *The Routledge Companion to Postmodernism*. London & New York: Routledge, 2001, 41–52.
447. Tilton, M. A. Garnering an Opinion: A Double Look at Nick's Surrogate Mother and Her Relationship to Dr. Adams in Hemingway's "Ten Little Indians". In: *The Hemingway Review*, Vol. 20, No. 1, 2000, 79–89.
448. Timko, M. The Victorianism of Victorian Literature. In: *New Literary History*, Vol. 6, No. 3 (History and Criticism: II), 1975, 607–627.
449. Tomashevsky, B. Literature and Biography. In: Matejka, L. and Pomorska, K. (eds.). *Readings in Russian Poetics – Formalist and Structuralist Views*. Chicago: Dalkey Archive Press, 2002, 47–55.
450. Traber, D. S. Performing the Feminine in *A Farewell to Arms*. In: *The Hemingway Review*, Vol. 24, No. 2, 2005, 28–40.
451. Travis, J. Introduction; Soldier's Heart: The Vocabulary of Injury and the American Civil War. In: Travis, J. *Wounded Hearts: Masculinity, Law, and Literature in American Culture*. The USA: The University of North Carolina Press, 2005, 1–50.
452. Trilling, L. "Hills Like White Elephants". In: Trilling, L. *The Experience of Literature: A Reader with Commentaries – Fiction*. New York & Chicago: Holt, Rinehart and Winston, 1967, 305–308.
453. Trilling, L. An American in Spain. (taken from *Speaking of Literature and Society*). In: Vukčević, R. (ed.). *Perspectives on American Literature*. Beograd: Filološki fakultet, 2008a, 537–542.
454. Trilling, L. Hemingway and His Critics (taken from *Speaking of Literature and Society*). In: Vukčević, R. (ed.). *Perspectives on American Literature*. Beograd: Filološki fakultet, Beograd, 2008b, 528–537.
455. Trodd, Z. Hemingway's Camera Eye: The Problem of Language and an Interwar Politics of Form. In: Bloom, H. (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: Ernest Hemingway's "A Farewell to Arms"*. New York: Infobase Publishing, 2009, 209–222.

456. Trogdon, R. W. Money and Marriage: Hemingway's Self-Censorship in *For Whom the Bell Tolls*. In: *The Hemingway Review*, Vol. 22, No. 2, 2003, 6–18.
457. Trogdon, R. W. The Composition, Revision, Publication, and Reception of *Death in the Afternoon*. In: Mandel, M. B. (ed.). *A Companion to Hemingway's "Death in the Afternoon"*. New York: Camden House, 2004, 21–41.
458. Trotter, D. The Modernist Novel. Levenson, M. (ed.). *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 70–99.
459. Turgenjev, I. S. *Pripovetke i Pesme u prozi*. Novi Sad: Matica srpska, 1977.
460. Tyler, L. "I'd Rather Not Hear": Women and Men in Conversation in "Cat in the Rain" and "The Sea Change". In: Broer, L. R. and Holland, G. (eds.). *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 2002, 70–80.
461. Tyler, L. Dangerous Families and Intimate Harm in Hemingway's "Indian Camp". In: *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 48, No. 1 (Repositioning: Different Ways of Looking), 2006, 37–53.
462. Tyler, L. Devout Again by Cynicism: Lord Byron and *Don Juan* in *Death in the Afternoon*. In: Mandel, M. B. (ed.). *A Companion to Hemingway's "Death in the Afternoon"*. New York: Camden House, 2004, 43–58.
463. Vajninger, O. *Pol i karakter – načelno istraživanje*. Beograd: Narodna knjiga Alfa, 1998.
464. Vajninger, O. *Žena*. Beograd: IP „Žarko Albulj”, 1995.
465. Vance, C. S. Social Construction Theory and Sexuality. In: Berger, M. et al. (eds.). *Constructing Masculinity*. New York & London: Routledge, 1995, 37–48.
466. Velmar-Janković, S. Da li je to pesimizam u Hemingvejevom romanu *Starac i more*. u: *Mlada kultura*, Godina 2, Broj 6, 1953, 6.
467. Vernon, A. War, Gender, and Ernest Hemingway. In: *The Hemingway Review*, Vol. 22, No. 1, 2002, 34–55.
468. Von Cannon, M. Traumatizing Arcadia: Postwar Pastoral in *The Sun Also Rises*. In: *The Hemingway Review*, Vol. 32, No. 1, 2012, 57–71.
469. Vondrak, A. "The Sequence of Motion and Fact": Cubist Collage and Filmic Montage in *Death in the Afternoon*. In: Mandel, M. B. (ed.). *A Companion to*

- Hemingway's "Death in the Afternoon"*. New York: Camden House, 2004, 257–279.
470. Vučković, T. „*Za kim zvono zvoni*” Ernesta Hemingveja. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1990.
 471. Vukčević, R. The Management of Solitude: Ernest Hemingway. In: Vukčević, R. *A History of American Literature: Then and Now*. Podgorica: Univerzitet Crne Gore, Institut za strane jezike, 2005, 361–369.
 472. Vukobrat, S. Mit o androginom biću i *Orlando* Virdžinije Vulf – O žanru ovog dela i njegovoj recepciji kod nas. u: Vukobrat, S. *Englesko-srpske književne veze II*. Beograd: Filološki fakultet, 1997, 140–169.
 473. Vulf, V. *Eseji – izbor*. Beograd: Nolit, 1956.
 474. Wagenknecht, E. Ernest Hemingway: Legend and Reality. In: Wagenknecht, E. *Cavalcade of the American Novel: From the Birth of the Nation to the Middle of the Twentieth Century*. New York: Henry Holt and Company, 1952, 368–381.
 475. Wagner-Martin, L. “I like you less and less”: The Stein Subtext in *Death in the Afternoon*. In: Mandel, M. B. (ed.). *A Companion to Hemingway's "Death in the Afternoon"*. New York: Camden House, 2004, 59–77.
 476. Wagner-Martin, L. *Ernest Hemingway: A Literary Life*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
 477. Wagner-Martin, L. Hemingway Regendered. In: *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 24, No. 3, 1991, 323–324.
 478. Wagner-Martin, L. Introduction. In: Wagner-Martin, L. (ed.). *A Historical Guide to Ernest Hemingway*. Oxford & New York: Oxford University Press, 2000a, 3–14.
 479. Wagner-Martin, L. Introduction. In: Wagner-Martin, L. (ed.). *New Essays on "The Sun Also Rises."* New York: Cambridge University Press, 1987, 1–18.
 480. Wagner-Martin, L. The Intertextual Hemingway. In: Wagner-Martin, L. (ed.). *A Historical Guide to Ernest Hemingway*. Oxford & New York: Oxford University Press, 2000b, 173–198.
 481. Wagner-Martin, L. The Romance of Desire in Hemingway's Fiction. In: Broer, L. R. and Holland, G. (eds.). *Hemingway and Women: Female Critics and the*

- Female Voice*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 2002, 54–69.
482. Wagner-Martin, L. *The Sun Also Rises*: One Debt to Imagism. In: Nagel, J. (ed.). *Critical Essays on Ernest Hemingway's "The Sun Also Rises"*. New York: G. K. Hall & Co., 1995, 63–73.
 483. Waldmeir, J. Confiteor Hominem: Ernest Hemingway's Religion. In: Weeks, R. P. (ed.). *Hemingway: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1962, 161–168.
 484. Walker Howe, D. American Victorianism as a Culture. In: *American Quarterly*, Vol. 27, No. 5 (Special Issue: Victorian Culture in America), 1975, 507–532.
 485. Warren, R. P. Ernest Hemingway. In: Bloom, H. (ed.). *Modern Critical Views: Ernest Hemingway*. The USA: Chelsea House Publishers, 1985, 35–62.
 486. Warren, R. P. The Story Behind the Love Story. In: Bloom, H. (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: Ernest Hemingway's "A Farewell to Arms"*. New York: Infobase Publishing, 2009, 27–33.
 487. Watkins Fulton, L. The Nurturing Nature of Lady Brett Ashley. In: Bryfonski, D. (ed.). *Male and Female Roles in Ernest Hemingway's "The Sun Also Rises"*. Detroit: Greenhaven Press, 2008, 115–128.
 488. Wegelin, C. Hemingway and the Decline of International Fiction. In: *The Sewanee Review*, Vol. 73, No. 2, 1965, 285–298.
 489. Weil, K. French Feminism's *écriture féminine*. In: Rooney, E. (ed.). *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, 153–171.
 490. West, Jr., R. B. The Biological Trap. In: Weeks, R. P. (ed.). *Hemingway: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1962, 139–151.
 491. Whipple Spanier, S. Rivalry, Romance, and War Reporters: Martha Gellhorn's *Love Goes to Press* and the *Collier's* Files. In: Broer, L. R. and Holland, G. (eds.). *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 2002, 256–275.

492. Whitlock Levitzke, S. In Those Days the Distances Were All Very Different: Alienation in Ernest Hemingway's "God Rest You Merry, Gentlemen". In: *The Hemingway Review*, Vol. 30, No. 1, 2010, 18–30.
493. Whitlow, R. Critical Misinterpretation of Hemingway's Helen. In: *Frontiers: A Journal of Women Studies*, Vol. 3, No. 3, 1978, 52–54.
494. Wilde, O. *The Picture of Dorian Gray*. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2001.
495. Willingham, K. G. The Sun Hasn't Set Yet: Brett Ashley and the Code Hero Debate. In: Broer, L. R. and Holland, G. (eds.). *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 2002, 33–53.
496. Wilson, E. Emergence of Ernest Hemingway. In: Wilson, E. *The Shores of Light: A Literary Chronicle of the Twenties and Thirties*. New York: Farrar, Straus and Young, Inc., 1952, 115–124.
497. Wilson, E. Hemingway: Gauge of Morale. In: Bloom, H. (ed.). *Modern Critical Views: Ernest Hemingway*. The USA: Chelsea House Publishers, 1985, 17–33.
498. Wilson, E. The Sportsman's Tragedy. In: Nagel, J. (ed.). *Critical Essays on Ernest Hemingway's "The Sun Also Rises"*. New York: G. K. Hall & Co., 1995a, 46–49.
499. Wilson, E. *The Sun Also Rises* Criticizes Postwar Society. In: Bryfonski, D. (ed.). *Male and Female Roles in Ernest Hemingway's "The Sun Also Rises"*. Detroit: Greenhaven Press, 2008, 44–47.
500. Wilson, E. Good Old Harris in *The Sun Also Rises*. In: Nagel, J. (ed.). *Critical Essays on Ernest Hemingway's "The Sun Also Rises"*. New York: G. K. Hall & Co., 1995b, 185–190.
501. Wimsatt, W. K. and Beardsley, M. The Intentional Fallacy. In: Vučković, T. (ed.). *Moderna američka književnost – teorija književnosti*. Beograd: Kultura, 1995, 32–36.
502. Woolf, V. *A Room of One's Own*. In: *Selected Works of Virginia Woolf*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2005, 561–633.
503. Woolf, V. "Mr. Bennett and Mrs. Brown." 1923.
<<http://www.columbia.edu/~em36/MrBennettAndMrsBrown.pdf>> – 17.01.2014.

504. Woolf, V. The Art of Biography. In: Woolf, V. *The Death of the Moth and Other Essays*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1961, 161–169.
505. Wylder, D. E. The Two Faces of Brett: The Role of the New Woman in *The Sun Also Rises*. In: Nagel, J. (ed.). *Critical Essays on Ernest Hemingway's "The Sun Also Rises"*. New York: G. K. Hall & Co., 1995, 89–94.
506. Young, P. Adventures of Nick Adams. In: Weeks, R. P. (ed.). *Hemingway: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1962a, 95–111.
507. Young, P. Big World Out There: *The Nick Adams Stories*. In: *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 6, No. 1, 1972, 5–19.
508. Young, P. Ernest Hemingway. In: Van O'Connor, W. *Seven Modern American Novelists: An Introduction*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1964a, 153–188.
509. Young, P. *Ernest Hemingway*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1964b.
510. Young, P. Hemingway: A Defense. In: Weeks, R. P. (ed.). *Hemingway: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1962b, 172–174.
511. Zisowitz Stearns, C. and Stearns, P. N. Victorian Sexuality: Can Historians Do It Better? In: *Journal of Social History*, Vol. 18, No. 4, 1985, 625–634.
512. Živković, D. (ur.). *Rečnik književnih termina – Drugo, dopunjeno izdanje*. Beograd: Nolit, 1992.

PRILOG I:
Hronologija dela Ernesta Hemingveja

Zbirke kratkih priča

- 1923 – *Three Stories and Ten Poems*
- 1924 – *in our time*
- 1925 – *In Our Time*
- 1927 – *Men Without Women*
- 1933 – *Winner Take Nothing*
- 1938 – *The Fifth Column and the First Forty-Nine Stories*¹
- 1939 – *The Snows of Kilimanjaro*
- 1969 – *The Fifth Column and Four Stories of the Spanish Civil War*
- 1972 – *The Nick Adams Stories*
- 1987 – *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway*

Romani

- 1926 – *The Torrents of Spring*
- 1926 – *The Sun Also Rises*
- 1929 – *A Farewell to Arms*
- 1937 – *To Have and Have Not*
- 1940 – *For Whom the Bell Tolls*
- 1950 – *Across the River and into the Trees*
- 1952 – *The Old Man and the Sea*²
- 1970 – *Islands in the Stream*
- 1986 – *The Garden of Eden*
- 1999 – *True at First Light*
- 2005 – *Under Kilimanjaro*

Dokumentarna literatura

- 1932 – *Death in the Afternoon*
- 1935 – *Green Hills of Africa*
- 1964 – *A Moveable Feast*
- 1985 – *The Dangerous Summer*

Žurnalistika i pisma

- 1962 – *The Wild Years*
- 1967 – *By-Line*
- 1981 – *Selected Letters of Ernest Hemingway, 1917–1961*

¹ *The Fifth Column* jedina je drama Ernesta Hemingveja.

² *The Old Man and the Sea* je novela (engl. *novella*, *novelette* ili *short novel*) (Quinn 2004: 234).

PRILOG II:

Kratke priče Ernesta Hemingveja po zbirkama¹

In Our Time

Indian Camp
The Doctor and the Doctor's Wife
The End of Something
The Three-Day Blow
The Battler
A Very Short Story
Soldier's Home
The Revolutionist
Mr. and Mrs. Elliot
Cat in the Rain
Out of Season
Cross-Country Snow
My Old Man
Big Two-Hearted River: Part I
Big Two-Hearted River: Part II

(U naše vreme)²

(Indijanski logor)
(Lekar i njegova žena)
(Nešto se završilo)
(Trodnevni vetar)
(Borac)
(Jedna kratka priča)
(Vojnikov dom)
(Revolucionar)
(Gospodin i gospođa Eliot)
(Mačka na kiši)
(Van sezone)
(Njive i polja pod snegom)
(Moj stari)
(Velika reka sa dva srca: I)
(Velika reka sa dva srca: II)

Men Without Women

The Undefeated
In Another Country
Hills Like White Elephants
The Killers
Che Ti Dice La Patria
Fifty Grand
A Simple Enquiry
Ten Indians
A Canary for One
An Alpine Idyll
A Pursuit Race
Today is Friday
Banal Story
Now I Lay Me

(Muškarci bez žena)

(Nepobeđeni)
(U drugoj zemlji)
(Bregovi kao beli slonovi)
(Ubice)
(Che Ti Dice La Patria)
(Pedeset hiljadarki)
(Jednostavno ispitivanje)
(Deset indijanaca)
(Kanarinac za nekoga)
(Jedna alpska idila)
(Brzinska trka)
(Danas je petak)
(Banalna priča)
(Sad ja ležem)

¹ Ovaj popis drži se načela izdanja sabranih kratkih priča Ernesta Hemingveja navedenog u **Literaturi**. Shodno tome, Hemingvejeve kratke priče navodimo hronološkim redosledom objavljivanja pojedinačnih zbirki koje čine *Prvih četrdeset devet – U naše vreme* (1925), *Muškarci bez žena* (1927), *Pobednik ne dobija ništa* (1933) i *Snegovi Kilimandžara* (1939), „Kratke priče objavljene u knjigama ili časopisima posle *Prvih četrdeset devet*”, i *Prethodno neobjavljene priče*. U zagradi navodimo prevode naslova priča koji se dosledno koriste u radu.

² Kratke priče „Moj stari” i „Van sezone” prvi put se pojavljuju u okviru Hemingvejevog prvenca *Tri priče i deset pesama* (1923).

Winner Take Nothing***(Pobednik ne dobija ništa)***

The Short Happy Life of Francis Macomber	(Kratki srećni život Fransisa Makombera)
The Capital of the World	(Prestonica sveta)
Old Man at the Bridge	(Starac kraj mosta)
After the Storm	(Posle oluje)
A Clean, Well-Lighted Place	(Čisto, dobro osvetljeno mesto)
The Light of the World	(Svetlost sveta)
God Rest You Merry, Gentlemen	(Gospod vam podario radost i veselje, gospodo)
The Sea Change	(Posle letovanja na moru)
A Way You'll Never Be	(Takav ti nikada nećeš biti)
The Mother of a Queen	(Majka jedne tetke)
One Reader Writes	(Jedna čitateljka piše)
Homage to Switzerland	(Priznanje Švajcarskoj)
A Day's Wait	(Dan čekanja)
A Natural History of the Dead	(Prirodopis smrti)
Wine of Wyoming	(Vino iz Vajominga)
The Gambler, the Nun, and the Radio	(Kockar, kaluđerica i radio)
Fathers and Sons	(Očevi i sinovi)

The Snows of Kilimanjaro***(Snegovi Kilimandžara)³***

The Snows of Kilimanjaro	(Snegovi Kilimandžara)
Up in Michigan	(Gore u Mičiganu)
On the Quai at Smyrna	(Na pristaništu u Smirni)

Short Stories Published in Books or Magazines Subsequent to *The First Forty-Nine*
(Kratke priče objavljene u knjigama ili časopisima posle *Prvih četrdeset devet*)⁴

One Trip Across	(Putovanje preko granice)
The Tradesman's Return	(Povratak trgovca)
The Denunciation	(Dojava)
The Butterfly and the Tank	(Leptir i tenk)
Night Before Battle	(Noć pred bitku)
Under the Ridge	(Skrovište)
Nobody Ever Dies	(Smrti nema)
The Good Lion	(Dobri lav)
The Faithful Bull	(Verni bik)
Get a Seeing-Eyed Dog	(Uzmi psa vodiča)

³ Ovu zbirku zapravo čini zbirka *U naše vreme* dopunjena trima pričama: „Snegovi Kilimandžara”, „Na pristaništu u Smirni”, kao i pričom „Gore u Mičiganu” koja prvobitno izlazi u štampu kao treća priča u okviru *Tri priče i deset pesama*. Kako bi se jasno videlo koje su priče nove u zbirci *Snegovi Kilimandžara*, ovde navodimo samo tri prethodno pomenute.

⁴ Četiri priče koje se po prvi put objavljuju zajedno s dramom *Peta kolona* (1969): „Dojava”, „Leptir i tenk”, „Noć pred bitku” i „Skrovište”.

A Man of the World
Summer People
The Last Good Country
An African Story

(Svetski čovek)
(Ljudi leta)
(Poslednja dobra zemlja)
(Afrička priča)

Previously Unpublished Fiction

A Train Trip
The Porter
Black Ass at the Cross Roads
Landscape with Figures
I Guess Everything Reminds You
of Something
Great News from the Mainland
The Strange Country

(Prethodno neobjavljene kratke priče)

(Putovanje vozom)
(Kondukter)
(Greška iz zasede)
(Pejzaž s figuracijom)
(Tebe izgleda sve na nešto podseća)

(Sjajne vesti s kopna)
(Čudna zemlja)

PRILOG III:

Popis književnih ostvarenja Ernesta Hemingveja koja nisu prevedena na srpski jezik¹

Romani

Islands in the Stream

(Ostrva u struji)

True at First Light

(Kao svitanje)

Under Kilimanjaro

(U podnožju Kilimandžara)

Kratke priče

One Trip Across

(Putovanje preko granice)

The Tradesman's Return

(Povratak trgovca)

The Denunciation

(Dojava)

The Butterfly and the Tank

(Leptir i tenk)

Night Before Battle

(Noć pred bitku)

Under the Ridge

(Skrovište)

Nobody Ever Dies

(Smrti nema)

The Good Lion

(Dobri lav)

The Faithful Bull

(Verni bik)

Get a Seeing-Eyed Dog

(Uzmi psa vodiča)

A Man of the World

(Svetski čovek)

Summer People

(Ljudi leta)

The Last Good Country

(Poslednja dobra zemlja)

An African Story

(Afrička priča)

A Train Trip

(Putovanje vozom)

The Porter

(Kondukter)

Black Ass at the Cross Roads

(Greška iz zasede)

Landscape with Figures

(Pejzaž s figuracijom)

I Guess Everything Reminds You
of Something

(Tebe izgleda sve na nešto podseća)

Great News from the Mainland

(Sjajne vesti s kopna)

The Strange Country

(Čudna zemlja)

Drama

The Fifth Column

(Peta kolona)

¹ Mada nijedno od izdanja Hemingvejevih pisama, pa ni ono koje koristimo u radu, nije prevedeno na srpski jezik, ona ne čine deo ovog popisa zbog toga što ih izdavači, kao ni sam pisac, nisu smatrali književnim ostvarenjima.

PRILOG IV:

Popis najvažnijih biografija Ernesta Hemingveja od 1949. do 2014.¹

1. **Matthew Cowley** – *A Portrait of Mr. Papa* (1949)
2. **Carlos Baker** – *Hemingway* (1952)
3. **Charles Fenton** – *The Apprenticeship of Ernest Hemingway* (1954)
4. **A. E. Hotchner** – *Papa Hemingway: A Personal Memoir* (1966)
5. **Jackson J. Benson** – *Hemingway: The Writer's Life of Self-Defense* (1969)
6. **Bernice Kert** – *The Hemingway Women* (1983)
7. **Jeffrey Meyers** – *Hemingway: A Biography* (1986; 1999)
8. **Peter Griffin** – *Along with Youth: Hemingway, the Early Years* (1987, with Jack Hemingway); *Less than a Treason: Hemingway in Paris* (1992)
9. **Keneth Lynn** – *Hemingway: Life and Work* (1987)
10. **Mark Spilka** – *Hemingway's Quarrel with Androgyny* (1990)
11. **James R. Mellow** – *Hemingway: A Life Without Consequences* (1993)
12. **Michael Reynolds** – *Hemingway: The Paris Years* (1999); *The Final Years* (2000)
13. **Linda Wagner-Martin** – *Hemingway: A Literary Life* (2007)
14. **Mark P. Ott** – *A Sea of Change: Ernest Hemingway and the Gulf Stream – A Contextual Biography* (2008)
15. **René Villarreal and Raúl Villarreal** – *Hemingway's Cuban Son: Reflections on the Writer by His Longtime Majordomo* (2011)
16. **Paul Hendrickson** – *Hemingway's Boat: Everything He Loved in Life, and Lost, 1934–1961* (2012)
17. **Payton Guion** – *Ernest Hemingway: A Biography* (2012)
18. **Gino Leineweber** – *Hemingway – How it all began: Childhood and Youth in Michigan* (2014)
19. **David M. Zumbach** – *A Concise Biography of Ernest Miller Hemingway* (2014)
20. **Steven Florczyk** – *Hemingway, the Red Cross, and the Great War* (2014)

¹ Naslovi biografija navedeni su na engleskom jeziku kako bi im se lakše moglo pristupiti, s obzirom na to da nisu prevedene na srpski jezik.

21. **Larry Grimes and Bickford Sylvester** – *Hemingway, Cuba, and the Cuban Works* (2014)
22. **Robert Trogdon** – *The Lousy Racket* (2014)
23. **Hilary Justice** – *The Bones of the Others* (2014)

PRILOG V:

Teme roda na međunarodnim izlaganjima Hemingvejevog društva od 1992. do 2014.¹

Peta međunarodna konferencija o Hemingveju

(Pamplona, Španija, 15–21. jul 1992)

1. Burwell, Rose Marie. A Source for the Androgynous Elephant in *The Garden of Eden*.
2. Caswell, Claude. Georgette's Mirror Images: The Prostitution Motif in *The Sun Also Rises*.
3. Daiker, Donald. Lady Brett's Famous Act of Self-Abnegation: The Madrid Episode in *The Sun Also Rises*.
4. Eby, Carl. Sangre y Cojones: The Psychosexuality of Bullfighting in the Fiction of Ernest Hemingway.
5. Junkins, Donald. Myth-Making, Androgyny, and the Creative Process.
6. Mandel, Miriam. Reading the Names Right.
7. Putnam, Ann. Opiates, Laughter, and the Radio's Sweet Lies: Community and Isolation in Hemingway's 'The Gambler, the Nun, and the Radio'.
8. Rudat, Wolfgang. Superior Composure in *The Sun Also Rises*: Jake's Lessons on Sexual Otherness.
9. Spanier, Sandra. *Love Goes to Press*: Men and Women at War in Martha Gellhorn's W.W.II Comedy in Three Acts.
10. Spilka, Mark. Androgyny Revisited.
11. Spilka, Mark. Repossessing Papa: A Narcissistic Meditation.

Međunarodna konferencija o Hemingveju i Ficdžeraldu

(Pariz, Francuska, 3–8. jul 1994)

1. Barlowe, Jamie. Re-Reading Women: Brett, Hadley, Duff, and Women Scholars.
2. Chambers, John B. Ernest and Scott: Love, War, and Dr. Freud.
3. Clifford, Stephen. Manipulating Gender and Desire in *The Sun Also Rises*.
4. Hays, Peter L. The Sins of the Fathers: Hemingway and Fitzgerald.
5. Hen, Judy. Hemingway and Djuna Barnes: Encounter in Genderland.
6. Kerr, Frances. Dangerous Homes: Gender Crossing in the Early Short Fiction of Fitzgerald and Hemingway.
7. Norris, James K. and Hodges, Julia. Dressing with Gender Buttons: Gender, Theory, and *The Sun Also Rises*.
8. Nyce, Ben. Scott and Ernest and Their Fathers.

¹ Ovaj popis rezultat je samostalnog istraživanja i ima za cilj da pokaže da savremena kritika, naročito od devedesetih godina XX veka, pokazuje veliko interesovanje za istraživanje roda u Hemingvejevom delu. Neki od naslova izloženih radova upućuju na privlačnost revidiranja Hemingvejeve biografske legende, na početak postmodernizma Hemingvejeve proze, kao i na mnoge druge teme koje se mogu dovesti u vezu s teorijama roda i razlike i ovom disertacijom. Podaci su preuzeti sa sajta Hemingvejevog društva: <www.hemingwaysociety.org> – 15.04.2014. i 28.06.2014.

9. Scholes, Robert; Clark, Suzanne; Comley, Nancy R.; Modellmog, Debra; Werlock, Abby H. P. – Panel: Fitzgerald, Hemingway, and Gender.
10. Sinclair, Gail. Lady or the Tramp: The History and Histrionics of Viewing Brett Ashley and Daisy Buchanan.
11. Wagner-Martin, Linda; Broer, Lawrence; Kert, Bernice; Milford, Nancy; Westbrook, Robert. – Panel: Wives and Lovers.

Sedma međunarodna konferencija o Hemingveju

(Kečam-San Veli, Ajdaho, SAD, 20–25. jul 1996)

1. Bender, Bert. Sexual Selection in *The Sun Also Rises*.
2. Clark, Suzanne. Roosevelt and Hemingway: Natural History, Manliness, and the Strenuous Life.
3. Meredith, James. Bird Hunting and Male Bonding in Hemingway's Fiction and Family.
4. Murphy, Charlene. A Hemingway for Our Time: Beyond the Macho Stereotype.
5. Putnam, Ann. Memory, Grief, and the Terrain of Desire: Hemingway's *Green Hills of Africa*.

Osma međunarodna konferencija o Hemingveju

(Provansa, Francuska, 25–31. maj 1998)

1. Barry, Sandra D. Tough Love in the *Garden*.
2. Beegel, Susan; Wagner-Martin, Linda; Clark, Suzanne; Comley, Nancy; Modellmog, Debra. – Panel: Women on Hemingway.
3. Beegel, Susan. When Thou Hast Seen the Elephants Dance: Hunting a New Creativity in *Eden*.
4. Brogger, Frederick. Uses and Abuses of Biographical Criticism for the Study of Hemingway's *The Sun Also Rises*.
5. Comley, Nancy. Crazy Women on the Riviera, or the Price of Trespassing in *The Garden of Eden*.
6. Eby, Carl P. The New Names Department, Ego-Splitting and the Love Ethic of *The Garden of Eden*.
7. Gulshan, Rima S. The Dialectics of Power, Passion, Love, and War in *A Farewell to Arms* and *The Sun Also Rises*.
8. Justice, Hilary K. Degrees of Distance: The Authentic and the Personal in Hemingway's Honeymoon Fiction.
9. Kempton, Daniel. Sexual Transgression and Artistic Creativity in *The Garden of Eden*.
10. Penas Ibañez, Beatriz. Looking through the *Garden's* Mirror: The Hemingway Early Postmodernist Text.
11. Putnam, Ann. In Search of the Spirit Leopard: Betrayal and Redemption in Hemingway's 'The Snows of Kilimanjaro'.
12. Tavernier-Courbin, Jacqueline. Sexuality and Sensuality in *The Garden of Eden* and *Tender is the Night*.

13. Vondrak, Amy. No One Gets in Here Ever: The Solitary Writer in *The Garden of Eden* and 'The Last Good Country'.
14. Willingham, Kathy. Hemingway and Cixousian Feminism.

Deseta međunarodna konferencija o Hemingveju²

(Stresa, Italija, 2–7. jul 2002)

1. Brower, Virgil W. To take the punishment the best he could: Masochism, Hemingway, and the Body Without Organs.
2. Burwell, Marie Rose. Mary Hemingway's African Diary and the High Cost of Not Being Taken Seriously: A Consideration.
3. Camastra, Nicole. Catherine, the Code, and the Quest for Redemption in *A Farewell to Arms*.
4. Comley, Nancy R. And she had never known Italians before: Italianicity and the American Boy.
5. Crimmel, Hal. The Question of Depression and Passive Suicide in 'The Killers': A Consideration.
6. Eby, Carl P. Anybody May Crack: Tragic Desire in *A Farewell to Arms*.
7. Fenstermaker, John. Agnes von Kurowsky's Self-Portrait in Pen and Ink: A Responsible, Respectable, and Professional Wartime Nurse and Much More.
8. Justice, Hilary K. Engendering Trauma: 'Out of Season' as 'Up in Michigan II'.
9. Kennedy, Gerald J. Angling for Affection: Father-Son Letters during the Writing of *A Farewell to Arms*.
10. Leland, Jacob M. Yes, That is a Roll of Bills in My Pocket: Money, Maleness, and the Hemingway Hero.
11. Lillios, Anna. Catherine Barkley as a WW1 VAD.
12. Strychacz, Tom. Masquerading in *A Farewell to Arms* Theater of War.
13. Tilton, Margaret A. Promiscuity and Proselytization: The Patriarchy of Religion in *The Sun Also Rises*.
14. Trogdon, Robert W. Four Ways of Looking at Marriage: 'In Another Country' and 'Now I Lay Me'.
15. Tyler, Lisa. Our Fathers Lied: The Great War and Paternal Betrayal.
16. Wolfe, Susan. Bitches and Muted Women: Female Speech in Hemingway's Fiction.

Jedanaesta međunarodna konferencija o Hemingveju

(Ki Vest, Florida, SAD, 7–12. jun 2004)

1. Allen, Erika. Discontent in *The Garden of Eden*.
2. Ashe, Fred. Fathers as Sons in *The Garden of Eden*.
3. Broer, Lawrence. Hemingway's 'The Strange Country': A Florida Paradise Lost.
4. Croxall, Brian L. Splitting a Plate: The Paranoid-Schizoid Position in *The Garden of Eden*.

² U trenutku pisanja ovog rada podataka o Devetoj međunarodnoj konferenciji o Hemingveju održanoj 2000. godine nema. Navedeno prema: <www.hemingwaysociety.org> – 16.06.2014).

5. Eby, Carl P. He felt the change so that it hurt him all through: Sodomy and Transvestic Hallucination in Late Hemingway.
6. Onderdonk, Todd. One Man Alone: Fight Clubs, Collectivism, and Hemingwayesque Masculinity in *To Have and Have Not*.
7. Payne, Kelly. Gender Role Reversals and Androgyny in Hemingway's *The Sun Also Rises*.
8. Vernon, Alex. Tragedy, Naturalism, Parody, and Suicide in *For Whom the Bell Tolls*.
9. Wilson, Doni M. You better not think about it: The Politics of Dialogue in *Men Without Women*.
10. Wolfe, Susan J. The poor are different from you and me: Masculinity and Class in *To Have and Have Not*.

Dvanaesta međunarodna konferencija o Hemingveju

(Malaga i Ronda, Španija, 25–30. jun 2006)

1. Altmaier, Catherine. If Bullfighting Mirrors the Nature of Good Writing, Where Does that Leave Women? Bullfighting, Writing, and Hemingway's Treatment of Frances in *The Sun Also Rises*.
2. Backes, Nancy. Womanliness as Masquerade in *The Sun Also Rises*.
3. Beskin, Anna. Hemingway's Civil War: Variations of the Divided Self in *The Fifth Column*, *For Whom the Bell Tolls*, and 'The Strange Country'.
4. Camastra, Nicole. Remorse Had Been There to Meet Him: Considering Profound Notions of Love and Creativity in the Madrid Section of Hemingway's *The Garden of Eden*.
5. Cirino, Mark. Why Am I So Thoughtless? Fishing the Streams of Consciousness of Nick Adams and Santiago.
6. Clark, Robert F. Papa y *El Tirador*: Biographical Parallels in 'I Guess Everything Reminds You of Something'.
7. Dekka, Mayuri. Recreating the Self and the In-Between Space in Hemingway's *For Whom the Bell Tolls*.
8. Eby, Carl; Beegel, Susan F.; Donaldson, Scott; Wagner-Martin, Linda – Round Table: Everything You Always Wanted to Know about Publishing But Were Afraid to Ask.
9. Fantina, Richard. Seductress and *Aficionada* in *The Sun Also Rises*.
10. Foca, Anna Marie. Suffering, Artistry, and *Death in the Afternoon*: Nietzschean Aestheticism and the Writerly Tragedy of Bullfighting.
11. Green, Angela. Sense and Sentimentality in Ernest Hemingway's 'Banal Story'.
12. Hays, Peter L. Hemingway and the Missionary Position in *For Whom the Bell Tolls*.
13. Kalaidjian, Walter. The Taste of Remorse: Envy and Gratitude in *The Garden of Eden*.
14. Lillios, Anna. In the Arena: The Gender Wars of Hemingway's Pedro Romero and Brett Ashley.
15. Messent, Peter. We Never Go Into the Same River Twice: Trauma, Repetition, and 'Big-Two Hearted River.'

16. Modellmog, Debra. Telling Stories from Hemingway's FBI File: Conspiracy, Paranoia, and Masculinity.
17. Moreland, Kim. Women and the Spanish Civil War: *Milicianas, Guerilleras, Raped Virgins, and Whores in For Whom the Bell Tolls*.
18. Nolan, Charles. 'Fathers and Sons' and Some Things Left Out.
19. Ott, Mark. Flit Guns, Perfume, Marriage, and Pulling the Trigger: Clarifying Masculinity in Hemingway's 'The Butterfly and the Tank.'
20. Pleasant, Matthew. Hemingway: Capturing Futility.
21. Sinclair, Gail. Hemingway's Spanish Family: *For Whom the Bell Tolls* and the Obligation of Participation.
22. Strychacz, Tom. The Maid and the Matador: Gender Roles in Hemingway's 'The Capital of the World'.
23. Stubbs, Neil. The Passion of San Sebastian: A Touchstone for Reading *The Sun Also Rises*.
24. Thill, Brian. The Body in Danger: Logics of Impermanence in *Death in the Afternoon*.
25. Wolfe, Susan J. Rites of Masculinity: Performance and Identity in *For Whom the Bell Tolls*.

Trinaesta međunarodna konferencija o Hemingveju

(Kanzas Siti, Misuri, SAD, 9–15. jun 2008)

1. Beegel, Susan. Love in the Time of Influenza: A New Look at Ernest, Agnes, and *A Farewell to Arms*.
2. Croxall, Brian. Writing Wounds with Technology: Figuring Trauma in *A Farewell to Arms*.
3. Dibble, Phil. The Hemingway Curse: Manic Depressive Disorder, Alcoholism, and Suicide.
4. Donaldson, Scott. Fending off Fenton and Others: Hemingway's Battle Against Biographers, 1949-54.
5. Dunick, Lisa M. S. The Violence of Print: Modernist Publishing, Masculinity, and the Myth of Hemingway's Paris.
6. Forsythe, Matt. The Fragmented Origins of Ernest Hemingway's 'A Natural History of the Dead'.
7. Gandal, Keith. Hemingway's Mobilization Wounds.
8. Hays, Peter. Imperial Brett in *The Sun Also Rises*.
9. Haytock, Jennifer. Reclaiming the Power of the Masculine Observer: Hemingway's World War I Veterans.
10. James, Pearl. War Trauma Re-figured: Catherine Barkley's Death.
11. Kingsbury, Celia M. A Way It Never Was: Propaganda and Shell Shock in 'Soldier's Home' and 'A Way You'll Never Be'.
12. Maiwald, Michael. Hemingway and Modern Masculinity.
13. Putnam, Ann. Memory, Desire, and What's *True at First Light*.
14. Rupert, Jennifer. Finding the Outer Limits of the Body: Race and Gender in Hemingway's Surreal Garden.
15. Trogon, Robert W. An Evening at Home with the Frederic Henrys: Trauma, Sex, and Games in *A Farewell to Arms*.

16. Waitman, Grace. Shaping the *Green Hills of Africa*: Pursuit as Happiness and Hemingway's Imaginative Hunt.

Četrnaesta međunarodna konferencija o Hemingveju

(Lozana, Švajcarska, 25. jun – 3. jul 2010)

1. Boyle, Amanda. The Geography of Internal and External Brokenness, Redemption, and Healing in *Across the River and into the Trees*.
2. Brandt, Kenneth K. How Do You Shoot Someone Accidentally on Purpose?: The Geography of Intent in Hemingway's 'The Short Happy Life of Francis Macomber'.
3. Champinot, Yves. Hemingway's Religion of Love in *A Farewell to Arms*.
4. Cheate, Joseph. The New Man: Challenging Gender in Ernest Hemingway's *The Sun Also Rises*.
5. Daily, John J. Hemingway's and Marlene Dietrich's Love Letters.
6. Davis, Suanna H. Hemingway's Religious Sentiment and the Portrayal of Marriage.
7. Fenstermaker, John. Hemingway and the Victorians.
8. Haytock, Jennifer. Bedroom Scenes: The Geography of Private Space in *The Sun Also Rises*.
9. Kennedy, J. Gerald and Bonds, Patrick B. Married to Fishing: Homosocial Intimacy and Heterosexual Desire in 'On Writing'.
10. Lambert, Michael. Hemingway and Campbell: The Cartography of Ambiguous Desires.
11. Ledden, Dennis B. Hemingway, Kurowsky, and the Male Self in *A Farewell to Arms*.
12. Malm, Holly L. Steers, Desire, and the Life of Jake Barnes in *The Sun Also Rises*.
13. Matsushita, Chikako. The Elephant in the Garden: The Hunting Story and Tribal Things in *The Garden of Eden*.
14. Modellmog, Debra. Mapping Hemingway's Extreme Geographies of Gender and Sexuality.
15. Narbeshuber, Lisa. Hemingway's Geography of Trauma.
16. Okerstrom, Dennis. Ernest Hemingway on Kansas City's Woodrow Wilson Avenue: The Geography of Gender in a Wonderful and Unsavory Town.
17. Robinson, Kathleen. Re-Telling's Respite: Remembering Trauma in Hemingway's Progression in *Across the River and into the Trees*.
18. Sinclair, Gail D. 'An Alpine Idyll' and 'A Rose for Emily': Hemingway and Faulkner's Brotherhood in the Psychological Geography of the Grotesque.
19. Soltysik Monnet, Agnieszka. Shock vs. Trauma in Hemingway's Poetics of Distantiation.
20. Stubbs, Neil. Topophilia *In Our Time*: A Survey of Spatial Desires and Liminal Transgressions in 'The Doctor and Doctor's Wife', 'Soldier's Home', and 'The Revolutionist'.
21. Taylor, Beverly. Women in Extreme Geographies: An Intrepid Victorian in Africa and the Hemingway Women Who Followed.

22. Tsuji, Hiromi. Body, Sexuality, and Gender Performance in 'Mr. and Mrs. Elliot'.
23. Wojcik, Alexandria. Darker and Fairer: Hair Dye in Hemingway's *The Garden of Eden*.
24. Womack, Anne-Marie. Gendered Paradigms of Citizenship: Hemingway's Disruption of Soldiering, Childbearing, and Nursing.

Petnaesta međunarodna konferencija o Hemingveju

(Petoski, Mičigan, SAD, 17–23. jun 2012)

1. Bonds, Patrick. The Cost of Labor: Male Work and Masculine Identity in Hemingway's Early Nick Adams Stories.
2. Cheattle, Joseph. Normal and Abnormal: Remorse in Ernest Hemingway's *The Garden of Eden*.
3. Cirino, Mark. Petoskey Revisited: Jeffrey Eugenides's Debt to Hemingway in *Middlesex*.
4. Conti, Jessica. You and I've never done anything wrong together: The Myth of Incest in Hemingway's 'The Last Good Country'.
5. Eby, Carl. P. I'm the Destructive Type: Re-reading Literary Jealousy and Destruction in *The Garden of Eden*.
6. Fenstermaker, John. 'Up in Michigan:' Nick Adams Domesticated.
7. Fruscione, Joseph. Late Hemingway, Late Faulkner, Late Rivalry.
8. Hediger, Ryan. 'Get a Seeing-Eyed Dog': Animals, Family, and Human Disability in Hemingway's Fiction.
9. Holland, Mark S. The Lost Feminine Soul in Hemingway's *The Sun Also Rises*.
10. Lux, Christopher. From Michigan Fisherman to Spanish Guerilla: The Development and Transformation of the Hemingway Hero.
11. Malm, Holly. Shadows of the Father: Absence of Failed Masculinity in Hemingway's 'Soldier's Home'.
12. Modelmog, Debra. By the caress that was in his fingers, he expressed himself: Homosocial Spaces, Homosexual Touches in Anderson's 'Hands' and Hemingway's 'A Simple Enquiry'.
13. Nicholson, William N. Hemingway, Depressed, Bipolar, or A Man Who Loved Writing and Alcohol.
14. Ponder, Charlotte. Something About Grace: In Her Time.
15. Reynolds, Nicholas. Hemingway Family Values at War.
16. Rice, Edward F. Growing Up Without Grace and Clarence.
17. Sheldon, Douglas. Code Switching as Defining Social Identity: The Words of Jake Barnes.
18. Takano, Yasushi. Nick Adams' Escape from Original Sin: 'The Last Good Country' and the Nightmare of Eden.
19. Tamura, Eri. The Lure of Similarity: Incestuous Desire in the Stories of Nick Adams.
20. Tanimoto, Chikako. Is a Scandal Always Already Scandalous?: Dangerous Affections Between Brothers and Sisters in Hemingway's Short Stories.
21. West, Kevin R. Reading and Misreading in 'God Rest You Merry, Gentlemen.'

22. Wood Anderson, Sarah. Nobody shares this trade with anybody: The Telling of War Trauma in Hemingway.

Šesnaesta međunarodna konferencija o Hemingveju

(San Servolo, Venecija, Italija, 22–27. jun 2014)

1. Anesko, Michael. The Torments of Spring: Jake Barnes's Phantom Limb in *The Sun Also Rises*.
2. Arndt, Will. The Silver Cord: Fishing and Childbirth in Hemingway's Fiction.
3. Blazek, William. The feeling of being held by your clothes: Uniformity and Freedom in *A Farewell to Arms*.
4. Britton, James. A War Story, a Love Story, and the Search for Meaning in *A Farewell to Arms*.
5. Caine, Daniel. Beyond the Kissing Stage: How Four Major Hemingway Biographers Treat (and Mistreat) The Agnes Von Kurowsky Affair.
6. Capelli, Amanda. There is Only the Scar: Trauma and the Act of Witnessing in *A Farewell to Arms*.
7. Chen, Catherine. Language as Queerness: Negotiating Sexual Identities in Hemingway's and Stein's Short Fiction.
8. Dixon, Nancy. From *Monterias* to *Manoletinas*, Bullfighting and Gender Roles in Hemingway's *The Sun Also Rises* and "The Undefeated".
9. Dudley, Marc. The (Real) Stuff of Which Dreams Are Made: Race and Hemingway's Self-made Man.
10. Eby, Carl P. Reading Hemingway Backwards: *A Farewell to Arms* in the Shadow of *The Garden of Eden*.
11. Fairbanks, Kaori. Nick in Hemingway's Later Years: Miscegenation in *The Garden of Eden* and "The Last Good Country".
12. Giemza, Bryan. An American Grasshopper in Italy.
13. Grimes, Larry. Initiation Impossible? Identity Confusion in Hemingway's "Light of the World".
14. Holland, Mark S. The Lost Feminine Soul in Hemingway's *The Sun Also Rises*.
15. Justice, Hillary. Masculinist Inertia: Performing Maturity in *The Age of Innocence* and the Nick Adams Stories.
16. King, Clint. Hemingway's Greatest Break-Up Stories: The Art of Leaving in "Hills Like White Elephants" and "The Sea-Change".
17. Knigge, Jobst C. Influence of His Venetian Muse Adriana Ivancich on Hemingway's Writing.
18. Modellmog, Debra. Hemingway's Secret Pleasures: Back to Sexology. (otkazano).
19. Murad, David. Like Going Back Into Your Childhood or Early Youth: The Spanish Learning Curve, Full Circle in *The Dangerous Summer*.
20. Neumeister, Scott and Broer, Lawrence. Fortuitous Couplings: The Masculine/Feminine Dynamics of Hemingway's Creative Evolution.
21. Nolan Jr., Charles. Helen Ferguson and Friends in *A Farewell to Arms*.
22. Pizappi, Dan. Performative Psychosis: Internal Dissonance and External Influence in Hemingway's "A Way You'll Never Be".
23. Putnam, Ann. Full Moon at Noontide: A Daughter's Last Goodbye.

24. Quesenberry, Krista. Witnessing the War: Moral Repair in Hemingway's *in our time*.
25. Ragsdell-Hetrick, Danell. Catherine, the Baby, and the Gas: The Fatal Effects of Twilight Sleep in *A Farewell to Arms*.
26. Simmons, Mary Beth. The Purposeful and Playful Parentheticals in Hemingway's Non-fiction.
27. Sinclair, Gail. Nationalist Ethos: Wharton, Hemingway, and the American/European Geographic, Emotional and Literary Epicenters.
28. Strychacz, Thomas. Hemingway's Heterotopian Politics in *For Whom the Bell Tolls*.
29. Takano, Yasushi. Creation and Rape: Sexual Exploitation of a Girl in a Defeated Nation in *Across the River and into the Trees*.
30. Tucan, Gabriela. Writing on the Wounded Body: E. Hemingway's Journey through Injuries, Illnesses, and Recovery in Italy's Hospitals.
31. Tyler, Lisa. Wharton, Hemingway, and the Architecture of Modernism: Gendered Tropes of Architecture and Interior Decoration.
32. Vecchiarelli, Chris. "The Last Good Country": Variations in Publications and their Impact on the Brother Sister Relationship.
33. Vernon, Alex. The Rites of War and *The Sun Also Rises*.
34. Yanagisawa, Hideo. The Japanese Painters with Long Hair: Interracial Collage of Perversion behind *The Garden of Eden*.
35. Žeželj Kocić, Aleksandra. The Performativity of *Across the River and into the Trees*.

Biografija autorke

Aleksandra Žeželj Kocić rođena je 27. avgusta 1977. godine u Beogradu. Bila je đak Filološke gimnazije u Beogradu, smer Klasični jezici. Diplomirala je na Filološkom fakultetu u Beogradu na Odseku za engleski jezik i književnost, gde je završila i diplomatske akademske studije – master na studijskom programu engleski jezik i književnost (književnost) i odbranila rad pod nazivom *Tennessee Williams' Paradigm Shift: Masculinity Transposed*, pod mentorstvom prof. dr Radojke Vukčević. Školske 2009/10. godine upisala je doktorske akademske studije (nauka o književnosti – američka književnost), takođe na Filološkom fakultetu u Beogradu.

Stalno je zaposlena kao profesor engleskog jezika i književnosti u Filološkoj gimnaziji u Beogradu. Objavljuje radove na različite teme iz književnosti. Posедуje CPE (Certificate of Proficiency in English) diplomu koju izdaje Kembridž za engleski kao strani jezik. Član je Hemingvejevog društva (The Hemingway Society) od novembra 2013. godine, kao i Udruženja za angloameričke studije Srbije od marta 2015. godine.

Spisak objavljenih naučnih i stručnih radova

1. "Tennessee Williams' Image and Reality of Masculinity and Femininity." In: Spremić, Milica and Đorić-Francuski, Biljana (eds.). *ELLSIIR Proceedings Volume II*. Belgrade: Faculty of Philology, University of Belgrade, 2011, 231–342. UDC 821.111(73).09-2 Тенеси В.
2. "The Female Other in Anita Desai's Novels *Cry, the Peacock* and *Fire on the Mountain*." In: Knežević, Marija and Nikčević-Batričević, Aleksandra (eds.). *The Face of the Other in Anglo-American Literature*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011, 119–137. ISBN (10): 1-4438-3351-7, ISBN (13): 978-1-4438-3351-6
3. „Status čitaoca u književnim teorijama XX veka”. u: Jovanović, Garo (ur.). *Stvaranje – časopis za književnost i kulturu*, Broj 2 (2012): 374–389.
4. "Transmutations of Gender in Tennessee Williams' Plays." In: Lopičić, Vesna and Mišić Ilić, Biljana (eds.). *Challenging Change*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012, 33–50. ISBN (10): 1-4438-3900-0, ISBN (13): 978-1-4438-3900-6
5. "Communicating Precarious Truths With(out) Fear: Edward Albee's *Who is Afraid of Virginia Woolf?*?" u: Lopičić, Vesna i Mišić Ilić, Biljana (ur.). *Jezik*,

- književnost, komunikacija – književna istraživanja, zbornik radova*. Niš: Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet, 2012, 294–304. UDC 821.111(73).09-2 Albee E.
6. „Granice posmatranja – poetika Desničine pripovetke”. u: Brborić, Veljko (ur.). *Književnost i jezik*, Godina LIX, Broj 1–2, Beograd (2012): 53–64. UDK: 821.163.41.09-34. Десница В.
 7. „Pogledi izdaleka i izbliza u prozi Svetlane Velmar-Janković”. u: Pantić, Mihajlo (ur.). *Bez dane svetlosti – o književnom delu Svetlane Velmar-Janković: zbornik*. Beograd: Biblioteka grada, 2012, 106–126.
 8. „Odjeci *Sopstvene sobe* Virdžinije Vulf u kratkim pričama Šarlot Perkins Gilman.” u: Nikčević-Batrićević, Aleksandra (ur.). *Size Zero/Mala Mjera III – Od margine do centra: feminizam, književnost, teorija*. Podgorica: Institut za crnogorski jezik i književnost, 2013, 249–257. UDK 821.111(73).09-32
 9. “Ernest Hemingway: Reconceptualization of Gender”. In: Paunović, Zoran (ed.). *Belgrade BELLS*, Volume 5. Belgrade: Faculty of Philology, University of Belgrade (2013): 211–227. UDC 821.111(73).09-31 Хемингвеј Е.
 10. “Ernest Hemingway: The Value of Bullfight”. In: Lopičić, Vesna and Mišić Ilić, Biljana (eds.). *Value Across Cultures and Times*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014, 97–108. ISBN (10): 1-4438-5471-9, ISBN (13): 978-1-4438-5471-9
 11. “Arthur Miller’s Universalization of the Marginalized”. u: Lopičić, Vesna i Mišić Ilić, Biljana (ur.). *Jezik, Književnost, Marginalizacija: Književna istraživanja*. Niš: Univerzitet u Nišu, 2014, 399–410. UDC 821.111(73)-31 Miller A.
 12. “Doubling of Convention: Julian Barnes’s *Before She Met Me, Talking It Over and Love, etc.*” In: Krivokapić-Knežević, Marija and Nikčević-Batrićević, Aleksandra (eds.). *The Beauty of Convention – Essays in Literature and Culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014, 187–200. ISBN 1443854697; 9781443854696

13. „Dvojnost, dijalog i ambivalentnost u poeziji D. H. Lorensa” (rad izložen na Međunarodnom naučnom skupu „Poezija! Today Poetry Will Serve,” u organizaciji Instituta za crnogorski jezik i književnost, Crnogorske asocijacije za američke studije i Američkog ugla u Podgorici, 8. novembar 2013; u štampi).
14. “Ernest Hemingway’s (In)articulate Silence and the Modernist Suspicion of Words” (u štampi).
15. “Re-enactment of Old Wounds: Hemingway, War and Gender” (u štampi).
16. “One Possible Interpretation of Homosexuality in E. M. Forster’s Posthumous Fiction” (u štampi).

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Александра Б. Жежељ Коцић

Број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под називом

„Проза Ернеста Хемингвеја из угла теорија рода и разлике”

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, септембра 2015.

Милена Коцић Алексојевић

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије
докторског рада**

Име и презиме аутора Александра Б. Жежељ Коцић

Број уписа _____

Студијски програм наука о књижевности (америчка књижевност)

Наслов рада „Проза Ернеста Хемингвеја из угла теорија рода и разлике”

Ментор проф. др Радојка Вукчевић

Потписани Александра Б. Жежељ Коцић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, септембра 2015.

Милимир Крстић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Проза Ернеста Хемингвеја из угла теорија рода и разлике“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
- ☒ 3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, септембра 2015.

Потпис докторанда

Милимир Крстић Алексојевић

1. **Ауторство.** Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прераде.** Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прераде.** Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.