

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJU

**ŽENSKÉ PODOBE V ROMANIH ERNESTA
HEMINGWAYA**

Diplomska naloga

Mentorica: izr. prof. dr. Vanesa Matajc

Avtorica: Daniela Miloševič

Ljubljana, 2016

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri v literaturi navedeni v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 15. 9. 2016

Daniela Milošević

IZVLEČEK

V diplomski nalogi obravnavamo ženske like v romanih Ernesta Hemingwaya in upoštevajoč pisateljeve pripovedne strategije skušamo izpostaviti njihove, vrsto let povsem prezrte, značajske lastnosti. Vse do izdaje romana *Rajski vrt* v osemdesetih letih prejšnjega stoletja je bil sprejem Hemingwayevih junakinj v glavnem negativen, saj so kritiki v pisateljevih delih odkrivali zgolj enodimenzionalno upodabljanje žensk. V nalogi ugotavljamo, da je Hemingway v svojih delih ustvaril kompleksne ženske podobe, vredne bralčeve pozornosti.

KLJUČNE BESEDE: Ernest Hemingway, ženske podobe, pripovedne strategije, kritiška recepcija, feministična literarna veda

ABSTRACT

The thesis deals with women characters in the novels written by Ernest Hemingway. Taking into account the writer's narrative strategies, we try to expose their character traits which have been completely overlooked for many years. Until the publication of the novel *The Garden of Eden* in the eighties of the previous century, the reception of Hemingway's heroines had been mostly negative as critics of the author's work discovered that his depiction of women was just one-dimensional. We found out that in his works Hemingway created complex portrayals of women, worthy of the reader's attention.

KEYWORDS: Ernest Hemingway, portrayals of women, narrative strategies, critical reception, feminist literary criticism

KAZALO

1. UVOD.....	1
2. HEMINGWAY IN ZGODOVINA SPOLA.....	2
3. FEMINIZEM IN FEMINISTIČNA LITERARNA VEDA.....	8
4. PRIPOVEDNE STRATEGIJE V DELIH ERNESTA HEMINGWAYA.....	14
5. KRITIŠKA RECEPCIJA.....	20
6. ANALIZA HEMINGWAYEVIH JUNAKINJ	24
6.1 BRETT ASHLEY	25
6.2 CATHERINE BARKLEY	36
6.3 MARIA IN PILAR.....	46
6.4 CATHERINE BOURNE.....	57
7. SKLEP	66
8. VIRI IN LITERATURA.....	68

1. UVOD

V pričujoči diplomski nalogi bomo obravnavali ženske podobe v romanih ameriškega pisatelja Ernesta Hemingwaya. Analizirali bomo štiri pisateljeve romane, in sicer *Sonce vzhaja in zahaja*, *Zbogom orožje*, *Komu zvoni* in *Rajski vrt*. Hemingway, ki je na začetku svoje pisateljske kariere v literarnih krogih veljal za izjemnega stilista, je kasneje, zaradi javnega izkazovanja hipermoškosti postal tarča številnih kritikov. Vse do druge polovice osemdesetih let je bil pogosto deležen shematičnega branja, katerega rezultat so bile obsodbe zlasti njegovih junakinj.

Ker je bil Hemingway rojen v času, ko je na področju spolnih vlog prihajalo do velikih sprememb, in se je kot mlad emigrant v Parizu znašel v središču tega modernega družbenega dogajanja, kar je nedvomno vplivalo na njegovo upodabljanje ženskih likov, se bomo najprej dotaknili zgodovine spola. Obravnavali bomo torej ženske podobe v pisateljevih delih in ker je upodabljanje žensk v leposlovju interesno področje mnogih feminističnih literarnih raziskovalk, se bomo nekoliko posvetili tudi feminizmu in feministični literarni vedi. Na dojemanje in interpretacijo ženskih likov nedvomno vpliva Hemingwayev značilen jedrnat slog, tj. njegov izrazit način pisanja, zato bomo nekoliko prostora namenili tudi pisateljevim pripovednim strategijam. Ker je namen naloge med drugim prikazati tudi, da so bile dolgoletne kritiške ocene Hemingwayevih ženskih literarnih likov neustrezne, si bomo na koncu prvega dela naloge ogledali še kritiško recepcijo pisateljevih del.

V drugem delu diplomske naloge se bomo torej posvetili podrobnejši analizi Hemingwayevih junakinj, in sicer Brett Ashley, Catherine Barkley, Marie, Pilar in Catherine Bourne, ter skušali ponazoriti, da pisatelj v svojih delih žensk ne upodablja zgolj enostransko kot dobre ali slabe, kot moškim neškodljive ali fatalne, temveč da so upodobljene mnogo bolj vsestransko, da bi jih lahko razvrščali v takšne posplošene kategorije.

Sledil bo še sklep, kjer bomo strnili naše ugotovitve.

2. HEMINGWAY IN ZGODOVINA SPOLA

V 19. stoletju je viktorijanska ženska s svojimi specifičnimi atributi utelešala ženski ideal. Zgodovinarica in feministka Barbara Welter v svojem članku *The Cult of True Womanhood* raziskuje zadnja desetletja 19. stoletja, torej desetletja pred prvo svetovno vojno, in ugotavlja, kako zelo odločilno je bilo to obdobje v ustvarjanju spolnih stereotipov. Welterjeva našteva štiri glavne vrline viktorijanskih žensk – pobožnost, nedolžnost, pokornost in družinsko življenje – po katerih so ženstvenost vrednotile vse ženske, njihovi možje, sosedje in družba nasploh. Veljalo je prepričanje, da je v svojem življenju lahko srečna le tista ženska, ki ima omenjene kreposti. V resnici pa so, kot ugotavlja avtorica, te vrline služile predvsem za to, da so ohranjale žensko odvisnost od moških. Najbolj »ženstvena« med vsemi od vrlin je bila pokornost. Od ženske se je pričakovalo (če ne že zahtevalo), da na vsakem koraku izkazuje voljo do ubogljivosti, ustrežljivosti in skromnosti. (152–154, 159)

Najvišji ženski ideal višjega sloja viktorijanske dobe je bila t. i. »popolna dama« (perfect lady). Ta ideal je bil občudovan pri vseh slojih. Ženska višjega sloja (meščanka) je ostajala v domačem okolju in ni bila zaposlena, kar pomeni, da je bila popolnoma odvisna od ekonomskega položaja sprva svojega očeta in nato moža. Zanj je tako bila edina izbira, ali da se omoži ali da postane guvernanta, ljubica, šivilja ali pa prostitutka. V tem času razveza ni bila možnost za poročeno žensko, saj je pomenila takojšnjo brezposelnost. Če si v primeru ločitve ni našla zaposlitve kot guvernanta, ni imela druge izbire, kot da se poda v prostitucijo. V takšnih primerih so bile v prostitucijo prisiljene tudi tiste najbolj spoštovanja vredne dame. Ženska je veljala za lastnino – tudi tista, ki so jo smatrali za »popolno damo«. Edini nalogi pripadnic višjega sloja sta bili omožitev in materinstvo. (Kawada, »Should« 48) Drugega dela v osnovi niso opravljale. Za razliko od žensk nižjega sloja, ki so iz življenjske nuje stopile v javnost (tovarna, prostitucija, šle dobesedno »na cesto« kot delavke ali prostitutke – kar so v tem času največkrat tudi miselno povezovali), so bile pripadnice višjega sloja omejene zgolj na zasebno sfero. (Jalušič 71–72)

V 19. stoletju so smatrali, da so si moški in ženske že po naravi povsem različni. Posledično je bila družba razdeljena na moško (javno) in žensko (zasebno) sfero. Vsaka od sfer je bila povezana z določenimi vrednotami. Moška je zahtevala emocionalno in moralno trdnost, ki sta bili potrebni za preživetje v konkurenčnem javnem življenju, ženska sfera pa je kot varno zavetje pred zunanjim svetom zahtevala kreposti »prave ženstvenosti«. (Sanderson 172)

Dame so si zato ustvarile nekakšno nadomestno javnost, tj. vmesni prostor med zasebnim in javnim, že iz 18. stoletja znano kot »salon«, ki je zdaj pomenil bolj razširjeno obliko komunikacije, zaradi česar sta se spremenila tudi njegova vloga in pomen. Tukaj so lahko ženske svobodno demonstrirale svojo domnevno osvobojenost od vsakdanjosti. (Jalušič 72)

V prvi polovici 19. stoletja, ko še niso imele volilne pravice, so »meščanske dame« v javnost prišle drugače, sooblikovale so jo namreč na drugačne načine in ne »klasično« politično. Tisto, s čimer se je meščanska ženska najprej pojavila v javnosti, je bila prav posebna vrsta neplačanega dela – dobrodelna dejavnost. Le tako neplačano delo je ženska višjega sloja tudi smela opravljati. Da bi ženske sploh lahko nastopale v javnosti, so začetne ženske dobrodelne ustanove in društva morala imeti nepoklicno in tudi nepolitično zasnovo. (Jalušič 72)

Pojavljanje žensk v javnosti so šteli za nesprejemljivo in nekrepostno, za nemoralen vdor zasebnega v javnost, saj je, kot pravi Jalušičeva, z industrializmom tudi prišlo do vrste neposrednih vdorov ženskih teles v javnost. »Industrializem, ki je prinesel možnost in nujo zaposlovanja žensk in spravil ženske, tudi ženska telesa, prostorsko in časovno na delo izven nekdanjega gospodinjstva/gospodarstva (s tem ko je proizvedel delavke), je povzročil diskusijo o »morali« dela žensk v javnosti.« (70)

Tipičen »zgled« za vstop žensk oz. ženskih teles v javnost je bila tudi institucija, ki je bila na meji med zasebnim in javnim, čeprav je bila namenjena kar se da »zasebnemu interesu«. To je bila institucija prostitucije (»javna hiša«). V njenem imenu je tisto, kar je že po definiciji »zasebno« (hiša), stopilo neposredno v javnost. (Jalušič 70) Ker je država z zakoni in s seksualnimi reformami za zaščito »javnega zdravja« večinoma podpirala in legalizirala t. i. dvojne moralne standarde, lahko lažje razumemo, zakaj borke za pravice žensk večinoma niso podpirale seksualnega libertinizma. (ibid.)

Guvernanta je v zgodnjem 19. stoletju, poleg delavke (factory girl), postala simbolna figura neporočene zaposlene ženske. Ta poklic, ki je bil večinoma slabo plačan, je bil za ženske srednjega sloja praktično edina alternativa šivanju. Najpogostejši ženski poklic, ki se je tudi najhitreje širil, pa je bila, vse do konca stoletja, služba gospodinjske pomočnice. (Bock 164)

S tem ko je ženska vse izraziteje stopala iz domačega okolja v javnost in pričela na nek način razmišljati ter čutiti kot moški, si skušala ustvariti kariero in ji nemalokrat dajala prednost celo

pred zakonsko zvezo, je pravzaprav kršila vsako pozno viktorijansko normo. (Smith-Rosenberg 252) Materinstvo, ki je prej veljalo za prvi poklic, s katerim so ženske izpolnile svoje naravno poslanstvo, ob koncu 19. stoletja posameznice niso več smatrale za svojo najpomembnejšo dolžnost. (Jalušič 69; Smith-Rosenberg 263)

V generaciji pred nastankom trajnih feminističnih združenj se je pogosto oglašal publicistični in literarni feminizem. Njegove glavne teme so bile kritika zakonske zveze in ženska revščina (George Sand, Fanny Lewald, Johanna Gold). Sicer pa pisateljice že lep čas niso bile več redkost in so tudi že nekoliko prej načenjale vprašanja položaja žensk (Jane Austen, sestre Brontë itn.). (Bock 172–173)

Skratka, ženske so vse izraziteje zavračale viktorijanske ženske vrline in morale ter si prizadevale pridobiti ekonomsko neodvisnost in politično moč. (Smith-Rosenberg 284) To sprva nevidno gibanje žensk se je proti koncu 19. stoletja vse bolj krepilo. (Sanderson 172) Na obzorju se je pojavila »Nova ženska« (New Woman), ki je kljubovala dotedanji porazdelitvi moči in obstoječim odnosom med spoloma. Popolnoma je zavrnila tudi »kult prave ženstvenosti« (The Cult of True Womanhood) in s tem ogrozila patriarhalno dominacijo, kateri si njena mati ni drznila oporekati. (Smith-Rosenberg 245) »Nova ženska« na prelomu stoletja je bila predvsem poklicno dejavna ali študijozna: tu so bile neporočene izobraženke, športnice, plesalke in igralke. V svojih javnih nastopih in življenjskih načrtih so ženske utelešale nove možnosti. Marsikje je ta pojav »Nove ženske« spremljal val mizoginije in krize moškega občutka samozavesti. (Bock 279) Sploh pa so njene nazore povezovali z nemoralnostjo in sodili njeno »neženstveno« zunanjo pojavo kot nesprejemljivo nasprotje ženskim idealom minulega stoletja. (Sanderson 172) Nikakršnega dvoma ni, da takšna – novodobna – ženska ni bila samo popolno nasprotje viktorijanski, temveč je s svojo ideologijo popolnoma ogrozila njen obstoj.

Za evropske ženske in moške je bilo 20. stoletje stoletje skrajnosti: razpeto med »zlata dvajseta« in krvava štirideseta leta, med demokracijo in diktaturo, mir in vojno. Pomembne razvojne premike v zgodovini žensk, zlasti vprašanja državljanskih, političnih in socialnih pravic, so prekinili dogodki, ki sicer niso koreninili v odnosih med spoloma, a so vendarle odločilno zaznamovali žensko zgodovino, to sta bili obe svetovni vojni. (Bock 271)

V prvi svetovni vojni je bilo samo v Veliki Britaniji, Franciji in Nemčiji v vojno vpoklicanih 27 milijonov moških. Ker jih je bila večina poklicno aktivnih, je ženska poklicna dejavnost postala toliko pomembnejša. Ženske, ki so se prej ukvarjale z glavnimi ženskimi poklici (gospodinjenjem, kmetovanjem), so se zdaj množično zaposlovale v industriji, predvsem v oboroževalni industriji (kemični, elektro- in težki industriji). (Bock 272–273) Silovito je naraslo tudi število bolničark in ker so mnoge med njimi delale na bojišču, so zato svoje delo smatrale za enakovredno moški vojaški službi. (ibid.)

Ob koncu vojne so bolničarke, delavke v industriji in tudi ženske, ki so bile med vojno zaposlene v drugih gospodarskih panogah, v vseh deželah odpustili, saj so prostor morale prepustiti demobiliziranim vojakom. Ženska gibanja so sicer protestirala proti odpustom, toda množičnega protesta žensk ni bilo. Kljub temu pa širjenja ženske poklicne dejavnosti zdaj ni bilo več mogoče zaustaviti. Tudi ženski volilni pravici ni nihče več resno nasprotoval in ženske so že v dvajsetih letih 20. stoletja stopile v parlament. (Bock 274–278)

Kulturno pa so bila »burna dvajseta« (roaring twenties) manj v znamenju novih državljanek kakor »Nove ženske«. (Bock 279) Ta je sedaj nastopila kot seksualno osvobojeno, »nedoraslo dekle« (flapper girl), urbano bitje, ki je z deško silhueto, kratko pričesko in obleko do kolen predstavljala popolno nasprotje podobi peščene ure, do ušes oblečenih viktorijanskih žensk. »Flapper« dekle je osvojila ulice, kavarne, plesne dvorane velemest in postala simbol dvajsetih. (Sanderson 172; Bock 279–280) »Nova ženska« dvajsetih je razvijala nova vrednostna merila spolnega vedenja in partnerstva. (Bock 280) Ker je bila spolnost zanjo ključnega pomena, saj jo je povezovala s svobodo, je zavrnila staro viktorijansko žensko identiteto, ki je bila tesno povezana s spolno čistostjo in odrekanjem. (Smith-Rosenberg 295–296)

Ženskam, ki so dozorele v prvih treh desetletjih 20. stoletja, dosežena spolna avtonomija ni predstavljal zgolj svobode pred omejujočo zakonsko zvezo, temveč pravico do izražanja in eksperimentiranja z lastno spolnostjo. (Smith-Rosenberg 284) O seksu se je zdaj javno govorilo. Leta 1926 je izšla knjiga Theodorja Hendricka von de Veldeja *Popolni zakon*, ki je izčrpno pojasnjevala »fiziologijo in tehniko« spolnega užitka in ljubezenske igre pri moškem in ženski. Knjiga je bila prevedena v mnoge jezike, leta 1936 tudi v slovenščino. (Bock 280) Spolnost in erotika sta bili v zgodnjem 20. stoletju torej eni izmed osrednjih interesnih področij, saj je takrat

prišlo do spoznanja, da je spolnost užitek, senzualnost zdrava in da so medsebojni odnosi veliko pridobili od spolnega raziskovanja. (Wagner-Martin 45)

Čeprav večine žensk v dvajsetih letih prejšnjega stoletja ni bilo mogoče označiti za »flapper« dekleta, pa so bile mnoge ženske vendarle veliko bolj odprte do spolnosti in atletske od svojih mater. Leta 1927 je v reviji *Harper* izšel članek »*Feminist – New style*«, ki je sodobno žensko označil kot figuro, ki združuje fizično in spolno svobodo, vitalnost nedoraslega dekleta s samozavestjo feministke in tradicionalno ženstvenostjo; torej kot žensko, ki brez težav združuje užitek, kariero in zakonsko zvezo. Mladim, naprednim moškim tistega časa je morala takšna ženska predstavljati popolno družico. (Sanderson 172–173) Tudi Hemingwayu. Znano je, da je Hemingway pozdravljal in celo spodbujal »fantovske« lastnosti svojih štirih žena – Hadley je bila zagrizena športnica, Pauline in Martha navdušeni lovki, medtem ko se je Mary izkazala kot izjemno vešča v globokomorskem ribolovu. (ibid.)

Hemingway je bil namreč rojen v času, ko je prihajalo v družbi do velikih sprememb glede položaja žensk. Da je bil že izjemno zgodaj v stiku s temi spreminjajočimi se idejami o spolnih vlogah in spolnosti, priča že njegova vzgoja. Odraščal je v domu, kjer mati nikakor ni imela tradicionalne, podrejene vloge. Grace Hemingway je namreč svobodno sledila svojim artističnim in poklicnim interesom (poučevanje glasbe, slikarstvo), medtem ko je pisateljev oče, Dr. Clarence Hemingway, prevzemal nekatera povsem gospodinjska opravila (kuhanje). Ko je Hemingway odrasel v mladega moškega, je bila bitka med spoloma, za osebno in spolno svobodo, ekonomsko neodvisnost in politično moč, že v polnem razmahu. Ta vojna med spoloma je nedvomno odločilno vplivala na pisateljevo doživetje in upodabljanje žensk v leposlovju. (Sanderson 171–173)

Hemingway se je v svojih zgodnjih dvajsetih kot emigrant v Evropi znašel pravzaprav v središču modernega družbenega dogajanja. Bil je priča in tudi eden osrednjih udeležencev v obsežnih kulturnih prizadevanjih tedanjega časa – zlasti vzponu modernizma in vojni med spoloma. (Sanderson 172–173)

Okoli leta 1920 je bil povojni feminizem najbolj prominenten prav v Parizu, z več kot osemdesetimi feminističnimi skupnostmi in več kot šestdeset tisoč članicami. Čeprav se vse niso strinjale, da je za njihovo emancipacijo ključna prav seksualna svoboda, so jo mnoge, tudi tiste

ženske, s katerimi je bil Hemingway v tem času v stiku, sprejele brez vsakih zadržkov. (Sanderson 174) Med to obsežno skupnostjo lezbičnih in v izražanju svoje spolne identitete fleksibilnih žensk jih je bilo mnogo, ki so v umetniških in založniških krogih zasedale vplivna mesta. Ta skupnost je vključevala Sylvio Beach, Natalie Barney, Janet Flanner, Hilda Doolittle, Margaret Anderson, Djuno Barnes in nenazadnje Gertrude Stein in Alice B. Toklas. Hemingwaya kot mladega, še neizkušenega pisca, so obkrožale te izjemne ženske, kar vsekakor pomaga razložiti, čemu se v njegovih delih tako pogosto pojavljajo izkušene, vplivne in spolno osvobodjene ženske. (ibid.) Hemingwayu so namreč ljudje, s katerimi je bil povezan v resničnem življenju, nemalokrat služili kot modeli za njegove junake in junakinje.

Tako že njegova zgodnja dela, med njimi tudi prva romana, *Sonce vzhaja in zahaja* ter *Zbogom orožje*, omogočajo študije življenja in kompleksnih medsebojnih odnosov tedanjih moških in žensk. (Sanderson 176) V njegovem leposlovju smo, kot bomo videli v drugem delu pričujoče naloge, pravzaprav priča propadu tradicionalnega razmerja med spoloma.

S tem v povezavi, opozarja Sandersonova, se pogosto pojavlja zmotna predpostavka, da je pisatelj v svojih delih avtomatično na strani svojih junakov. Vendar če smo pri branju pozorni, kmalu uvidimo, da Hemingway več kot očitno izraža simpatijo do svojih junakinj, ki so nemalokrat tudi zrelejše od svojih partnerjev. (176)

3. FEMINIZEM IN FEMINISTIČNA LITERARNA VEDA

Zametke feminizma, kot političnega in intelektualnega gibanja, ki se zavzema za družbeno in politično osvoboditev žensk, zasledimo v različnih oblikah že od 18. stoletja naprej. Prva feministična avtorica je bila Mary Wollstonecraft, ki je leta 1792 napisala obsežno in sistematično delo z naslovom *A Vindication of the Right of Women* (Obrambi pravic ženske). V delu, ki ga nekateri enačijo z začetki feministične teorije, se je zavzemala za doseganje enakopravnosti v družbi. Poudarjala je nujnost enake vzgoje in izobrazbe za oba spola. (Larsson v Dahlin-Jones 4–5; Jalušič 46) Sicer pa se delo zvečine posveča kritiki Rousseauja. (Jalušič 46) Podobno se je v svojem eseju *Cassandra* iz leta 1852 zavzemala za pravice žensk Florence Nightingale (danes predvsem znane kot pionirke modernega bolničarstva). V delu se jasno zavzema za spremembo položaja žensk v viktorijanski dobi. Tej zahtevi se pridruži še zahteva po pravici do izobrazbe in možnosti vstopa žensk na univerze, zahteva za možnosti življenja izven zakonske zveze ter zahteva po pravici do dela in prizna(va)nja bolničarstva kot spoštovanega poklica. (Monros-Gaspar61) Zgodnje feministke so videle možnost napredka v družbi le, če se odpravi neenakopravnost med spoloma.

Prve definicije feminizma se pojavijo nekje ob koncu 19. oz. v začetku 20. stoletja. (Jalušič 121) Kot navaja Vlasta Jalušič v svojem delu *Dokler se ne vmešajo ženske ...*, je »leta 1906 [...] francoski *Dictionnaire de Philosophie* definiral feminizem kot pozicijo, ki je naklonjena pravicam žensk.« (121) Pojem »feminizem« pa naj bi v splošno rabo prišel okoli leta 1910 in naj bi označeval politično gibanje. (ibid.)

Zametki ženskih gibanj so, kot del gibanj za državljanske pravice, izbruhnili v Združenih državah Amerike. (Jarh Ciglar 27) Tako so bile »nove« feministke politično zavzete aktivistke, ki se niso bale postaviti in bojevati se za svoja prepričanja. (Moi 35)

Šestdeseta in sedemdeseta leta prejšnjega stoletja so prinesla t. i. »drugi val feminizma«, radikalnejšo obliko feminističnega gibanja, katerega cilj je bil osvoboditi se spon patriarhata v družbi, s katerim se vzdržuje moška prevlada nad ženskami. (Dahlin-Jones 5) Radikalne feministke so prepričane, da je ženski spol superioren in da je potrebna družbena revolucija, da bi ženske pridobile veljavo v družbi, ter povsod vidijo znamenja mizoginije. (Dahlin-Jones 5–6) Načela ameriških radikalnih feministk so, da mora biti lastni spol v središču pozornosti, da se je

treba rešiti odvisnosti od moških in razviti lastno zavest ter identiteto. (Drobnikar v Jarh Ciglar 28)

Kot kontrast radikalnemu feminizmu pa je liberalni feminizem zahteval enake pravice za moške in ženske. Liberalne feministke vidijo ljudi kot individuume. Moški in ženske se razlikujejo, ampak te razlike morajo biti spoštovane in upoštevane v enaki meri, in ženskam se ni treba spremeniti v moške ali se jim zoperstaviti, da bi dosegle enak položaj v družbi. (Dahlin-Jones 7)

V povezavi s študentskimi nemiri in ženskim gibanjem se je, v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, razvila feministična literarna veda. (Jarh Ciglar 28) Literarna veda v tej začetni fazi ni bila osrednji dejavnik novega ženskega gibanja. Feministično literarno raziskovalko lahko torej vidimo kot produkt boja, ki zvečine teži k družbenim in političnim spremembam; njena specifična vloga znotraj tega boja postane poskus, da bi razširila takšno splošno politično dejavnost v kulturi. Zanje je torej osrednji problem združitev politične angažiranosti s tistim, kar splošno velja za »dobro« literarno vedo. (Moi 36–37)

Posebnost feministične literarne vede je vsekakor v tem, da uporablja mnoge metode tradicionalne literarne vede, pri čemer te metode največkrat združuje (govorimo o metodološkem pluralizmu), »a pri tem izhaja iz lastne izhodiščne pozicije – iz spoznanja o tem, da nobeno raziskovanje ni ideološko nevtrarno«. (Mihurko Poniž 89)

Prepad med institucionalno in neinstitucionalno literarno vedo je, kot nobeni drugi feministični raziskovalki, uspelo premostiti Kate Millet z doktorsko disertacijo *Sexual Politics* (Politika spola; 1969). Trdila je, da je za pravilno razumevanje književnosti treba preučevati družbene in kulturne kontekste. Zagovarja bralkine pravice, da zavzame svoje lastno gledišče in zavrne podedovano hierarhijo teksta in bralca oz. bralke. (Moi 38)

Knjiga *Thinking About Women* (Razmišljanja o ženskah; 1968), delo Mary Ellman, pomeni skupaj z esejem Kate Millet osnovni vir navdiha za študije »ženskih podob«, za iskanje ženskih stereotipov v delu moških piscev in v kritičnih kategorijah, ki jih moški kritiki uporabljajo pri presojanju ženskih del. (Moi 45) V svojem najdaljšem poglavju Ellmanova našteva enajst poglobitnih stereotipov ženstvenosti, kot jih prikazujejo moški pisatelji in teoretiki: brezobličnost, pasivnost, nestabilnost, omejenost, pobožnost, telesnost, duhovnost, iracionalnost, voljnost in naposled nepopravljiva lika Čarovnice in Furije. (Moi 46–47) Čeprav njeno delo ni

doseglo takšnega vpliva kot esej Kate Millet, jo mnoge feministične raziskovalke, ki se ukvarjajo s študijami »ženskih podob«, pogosto navajajo kot eno svojih predhodnic. (Moi 45, 53)

Študije »ženskih podob« kot veje feministične literarne vede, ki se je razvila v začetku sedemdesetih na ameriških kolidžih, vključujejo ostre kritike ženskih likov tako pisateljev (androtexs) kot pisateljic (gynotexs). Namen njihovega raziskovanja je prikazati, kako so ženske v književnosti upodobljene. Pri tem jih brez izjeme opredeljujejo v nasprotju do »resnične osebe«, ki jih književnost nekako nikoli ne zna povsem predstaviti bralcu oz. bralki. (Moi 54, 56; Dahlin-Jones 8) Feministična raziskovalka je, zaradi vztrajanja pri avtentičnosti in zvesti reprodukciji »resničnega sveta« kot najvišjih literarnih vrednotah, do nerealističnih oblik pisanja neizbežno sovražno nastrojena. Kot ugotavlja Toril Moi, pa se pri tem nemalokrat zgodi, da takšna zahteva po realizmu trči ob neko drugo zahtevo: zahtevo po upodobitvi vzornic v književnosti. Feministična bralka noče le videti odseva svojih izkušenj v književnosti, ampak si prizadeva poistovetiti se z impresivnimi in močnimi ženskimi liki. (58–59)

Da »ženske podobe« v literarnih delih pritegnejo mnoge literarnovedne raziskovalce, priča med drugim tudi dejstvo, da se je ta pristop h književnosti izkazal za izjemno plodovito vejo feministične literarne vede. (Moi 54) Delo Judith Fetterley *The Resisting Reader* in članek Elaine Showalter *Towards a Feminist Poetics* (K feministični poetiki; 1979) označujeta v tem smislu prelomnico. Fetterleyjeva meni, da je ameriški kanon v veliki meri za ženske bralke neberljiv. Obsega namreč ogromno del, ki nazorno prikazujejo moško prevlado nad ženskami, njihove pripovedne strategije pa bralko pravzaprav prisilijo, da se poistoveti z moškim. Problem ameriške kulture vidi v tem, da hoče ženske oslabiti. (Eagleton 107)

Showalterjeva pa v svojem članku pravzaprav ugovarja takšnemu branju. Njeno sporočilo ženskim bralkam moškega kanona je pravzaprav naslednje: »Ne trudite se«. Problem branja moških avtorjev vidi v tem, da je takšen pristop k literaturi pravzaprav moško orientiran: »Če preučujemo stereotipe žensk, seksizem moških kritikov in marginalne vloge, ki jih igrajo ženske v literarni zgodovini, ne izvemo, kaj so ženske čutile in doživle, ampak zgolj to, kaj naj bi po mnenju moških te ženske morale biti.«¹ (Showalter v Eagleton 108; provizorični prev. D. M.) V

¹ »If we study stereotypes of women, the sexism of male critics, and the limited roles women play in literary history, we are not learning what women have felt and experienced, but only what men have thought women should be.«

takšnem početu vidi nevarnost, saj meni, da na ta način v delih moških avtorjev pravzaprav ovekovečimo pogled na ženske kot žrtve. (Eagleton 108) Feminističnim raziskovalkam predlaga, naj raje preučujejo pisanje žensk – le tako bodo namreč kaj izvedele »o občutkih in izkušnjah žensk«. Ta pristop je Showalterjeva poimenovala »ginokritika«. (Eagleton 108; Moi 84–85)

Študije, kot so *The Madwoman in the Attic* (Nora ženska na podstrešju; 1979) Sandre Gilbert in Susan Gubar, *The Female Imagination* (1975) Patricie Meyer Spacks in *Literary Women* (Književnice; 1976) Ellen Moers, so reprezentativni primeri ginokritičnega pristopa k raziskovanju leposlovja. (Eagleton 108) Prav tako te študije, vključno z delom Elaine Showalter *A Literature of Their Own* (Njihova lastna književnost; 1977), pomenijo prehod v zrelo dobo angloameriške feministične literarne vede. (Moi 63)

Prvo moderno delo feministične literarne kritike in delo, ki velja za začetek feministične literarne teorije, je gotovo knjiga *Lastna soba* (*A Room of One's Own*) pisateljice Virginije Woolf iz leta 1924. Delo preučuje težave in položaj žensk kot pisateljic in intelektualk ter zastavlja zanimiva vprašanja v zvezi s spolno identiteto. (Đaković 77; Dahlin-Jones 9)

Za eno največjih feminističnih literarnih teoretičark vsekakor velja Simone de Beauvoir. S svojim delom *Drugi spol* (1949) je postavila temelje sodobnega feminizma. Njeno delo služi kot neprecenljiv vir mnogim feminističnim raziskovalkam. (Jarh Ciglar 24, 26) V svojem delu je dokazovala, da je zaznamovan le ženski družbeni spol, medtem ko sta moški družbeni spol in univerzalni človeški zlita v enega. Ker je moški privzdignjen v nosilca univerzalnega sebstva, ki presega telo, obstaja torej le en spol: ženski. (Zupan Sosič, *Robovi* 274) Osrednja teza v njenem delu *Drugi spol* je, da »ženska« velja kot Drugi moškemu, odvzeta ji je pravica do lastne subjektivnosti in odgovornosti za njena dejanja. (Moi 99–100) Pokaže, da te temeljne predpostavke vladajo vsem aspektom družbenega, političnega in kulturnega življenja. Pravi, da ženske pogosto udeležujejo vloge, ki jim jih je predpisal patriarhat, kar pa ne dokazuje, da je patriarhalna analiza pravilna. Svojo nepopustljivo zavrnitev vsakršne predstave o ženski naravi ali bistvu strne v sloviti izjavi: »Ženska se ne rodi: ženska to postane.« (Moi 100; Jarh Ciglar 23) To njeno slavno misel o družbenem spolu so kasneje na različne načine interpretirale mnoge feministične raziskovalke (Luce Irigaray, Monique Wittig) in razvijale teoretični diskurz o nihanju med dvema in enim spolom. (Zupan Sosič, *Robovi* 274–275)

Novi rod francoskih feminističnih teoretičark je načeloma zavrnil eksistencialistični feminizem Simone de Beauvoir. Prav tako so se te feministke odvrnile od njene liberalne želje po enakosti z moškimi in raje poudarjajo razliko. Vendar, kot pravi Toril Moi, pa avtorica *Drugega spola*, kljub svojemu eksistencializmu ostaja lik velike matere francoskih feministk. Bolj kot eksistencializem (ki je bil v šestdesetih letih prejšnjega stoletja zaradi obrata k strukturalizmu in poststrukturalizmu na splošno odrinjen na rob) nove feministične teoretičarke pri *Drugem spolu* zmoti to, da je njegova avtorica zavrnila psihoanalizo. Zanimanje za psihoanalizo je namreč osrednje zanimanje pariškega intelektualnega miljeja. (Moi 104, 106–107)

Medtem ko so angloameriške feministke v šestdesetih letih 20. stoletja ostro zavrnilo Freuda, saj so psihoanalizo dojemale kot povečevanje patriarhata, je bila v Franciji situacija povsem drugačna. Francozinje niso dvomile, da lahko psihoanaliza ponudi emancipacijsko teorijo osebnega in pot k raziskovanju nezavednega. Oboje je nujnega pomena za analizo zatiranja žensk v patriarhalni družbi. (Moi 104; Jalušič 137) V angleško govorečem svetu feminističnih argumentov pa v prid Freudu, praktično vse do srede sedemdesetih, ni bilo slišati. Takrat je Juliet Mitchell izdala svojo pomembno knjigo *Psychoanalysis and Feminism* (Psihoanaliza in feminizem; 1974), v kateri je poskušala analizirati očitek, da je Freudova misel falocentrična. Nasproti radikalnim feministkam je avtorica v svojem delu zapisala, da »psihoanaliza ni povečevanje patriarhalne družbe, temveč njena analiza«. (Moi 104; Jalušič 139)

Ker se francoske feministične raziskovalke, razen nekaj izjem, raje ukvarjajo s problemi tekstne, lingvistične, semiotične ali psihoanalitične teorije, je v Franciji zelo malo feministične literarne vede. To seveda pomeni, »da angloameriško feministično izročilo veliko uspešneje kljubuje zatiralskim družbenim in političnim strategijam literarne institucije«. (Moi 105) Najznačilnejše predstavnice francoske feministične teorije so Hélène Cixous, Luce Irigaray in Julia Kristeva. Vse tri zelo veliko dolgujejo Lacanovemu (post-)strukturalističnemu branju Freuda. (Moi 105, 107)

Za razvoj feminizma so bila odločilna osemdeseta leta 20. stoletja, »kjer je odnos med ženskimi gibanji in feministično vedo postal problematičen«. To t. i. postfeministično gibanje namreč zaznamuje upad ženskih gibanj, predvideva pa obrat feministične literarne vede k primerjalni književnosti in teoriji ter poetiki drugega. Novost te postfeministične literarne vede je teorija spolov (gender studies), ki raziskuje literarne učinke in ideološki pečat sistema

biološkega/družbenega spola. Gre za postopno obračanje zanimanja od »ženskega« vprašanja k problematiki identitete. V središču razprav se pojavi vprašanje: koliko spolov sploh poznamo. (Zupan Sosič, *Robovi* 273, 317) To vprašanje je postfeministična teorija spolov/identitete/drugega podedovala od feminizma. (Zupan Sosič, *Robovi* 277) Najpogostejši odgovor na to vprašanje – dva – je odraz biologizma, »v katerem se dejanski spol določa le na osnovi bioloških dokazov o moškem ali o ženskem spolu«. (Zupan Sosič, *Robovi* 273)

S problematiko spolne identitete v okviru študij spolov (gender studies) se največ ukvarja angloameriška znanost. Ločuje med dvema osnovnima pojmom: sex – spol (biološki spol) in gender – identiteta (družbeni spol). Prvotni namen razlike med biološkim in družbenim spolom je bil »spodbijanje formulacije biologija-je-usoda«. To razliko podpira tudi najpomembnejša predstavnica postfeminizma Judith Butler, ki v svojem delu *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete* pravi, da je družbeni spol kulturni konstrukt, kar pomeni, da ni zgolj vzročna posledica biološkega in niti ni tako navidezno nespremenljiv kot biološki spol. (Butler 18; Zupan Sosič, *Robovi* 274)

Različno štetje spolov – v zahodnih družbah danes poznamo od pet do deset spolnih kategorij – razbija ustaljeno binarnost biološkega in družbenega spola ter odpira možnosti prevrednotenja spolne identitete. Spolni binarizem zanikajo vsi, ki sledijo teorijam Simone de Beauvoir (kot smo že omenili, je de Beauvoirjeva dokazovala obstoj le enega spola). (Zupan Sosič, *Robovi* 274)

Skonstruiranost in spremenljivost spola je tema »novih družbenih gibanj«. Ta gibanja segajo v šestdeseta leta in vključujejo različna gibanja – od feminističnega gibanja in gibanja za osvoboditev črnske rasne manjšine do gejevskega in lezbičnega gibanja. Njihova osrednja politika je identitetna politika, ki se je v devetdesetih letih prejšnjega stoletja združila pod okriljem t. i. queer gibanja. Ker se queer gibanje spola in spolnosti loteva v celoti, pravzaprav pomeni premik k moderni analizi konstrukcije spola in spolnosti. Eno od osrednjih vprašanj spolne identitete, ki jo queer teorija raziskuje, je prav razmerje med spoli. (Zupan Sosič, *Robovi* 316–317)

4. PRIPOVEDNE STRATEGIJE V DELIH ERNESTA HEMINGWAYA

Med vsemi velikimi ameriškimi pisatelji je Ernest Hemingway znan predvsem kot stilistični inovator. (McDonald v Whitlow 5) Zanj so značilni kratki, jedrnatih stavki, zelo skopo besedišče, enozložne besede, skrajno omejena raba pridevnikov in abstraktnih samostalnikov ter zavestno izogibanje zahtevni sintaksi. (Logar 94; Xie 156) To je tudi Hemingwayeva posebnost, po kateri se izrazito razlikuje od svojih sodobnikov. (Bhoi 5) Bil je med prvimi obnavljalci knjižnega jezika »in nemara največji med njimi: našel je voljno orodje novega izraza v pogovornem jeziku srednjega ameriškega Zahoda in vpeljal v svoje kratke, odsekane stavke ritem ljudskega izražanja«. (Šuklje 963) Danes »Hemingwayev slog« pogosto služi kot oznaka za način pisanja, katerega karakteristike so preprostost, direktnost, objektivnost in jasnost. (Xie 158) Vendar je ta Hemingwayeva preprosta skladenjska zgradba zgolj navidezna, saj je, kot pravi Yaochen Xie, pisateljev jezik preprost in naraven zgolj na površju, v resnici pa je preračunljivo, umetno ustvarjen. (156)

V svoji misiji, da bi ustvaril »resnične ljudi«, Hemingway na poseben način uporablja tudi dialog. Tudi ta je navidezno preprost, spisan v vsakdanjem pogovornem jeziku, v resnici pa razkriva vso kompleksnost medčloveške interakcije. (Xie 156) Pogovori med njegovimi junaki ne izražajo zgolj vsakodnevne komunikacije, temveč demonstrirajo, kje so pravzaprav njene meje. Pisatelj pogosto ujame trenutke, na kar opozarja tudi Sandersonova, ko se posamezniki med seboj nehajo poslušati. (190)

Svoj značilni slog je pisatelj izoblikoval zelo zgodaj, ko se je po zaključeni srednji šoli zaposlil kot dopisnik pri časopisu *Kansas City Star*. (Logar 94) Kot začetnik je v uredništvu časopisa dobil stroga, in, kot je v pogovoru z Georgeom Plimptonom leta 1958 sam izjavil, »vsakemu uporabna« navodila: »Stavki morajo biti kratki in usmerjeni v bistvo, pisani morajo biti v trdilni in ne nikalni obliki. Prvi odstavek mora biti vedno kratek.« (Dewberry 19; Logar 94) Navodila so med drugim vsebovala tudi odredbe, naj se izogiba rabi pridevnikov in nepotrebnih fraz, ki jim je Hemingway, bolj ali manj, sledil skozi vso pisateljsko kariero. (Dewberry 19)

Po drugi strani pa se je pogosto pritoževal, da ga je prav žurnalizem oropal zmožnosti pisanja leposlovja, in je za izoblikovanje svoje pisateljske veščine poudarjal pomen nasvetov Gertrude Stein. Ta ga je kot mentorica spodbujala in podučila, kako naj napisano skrči, očisti stavke

nepotrebne balasta in kako naj iztisne kar največ iz najmanj (besed). (Logar 94; Dewberry 16; Kert 114)

O svojih zgodnjih pisateljskih naporih, da bi napisal »resničen stavek« govori Hemingway v avtobiografskem delu *Pariz – premični praznik*:

Tako sem slednjič napisal resničen stavek in tam sem potem nadaljeval. Takrat je bilo to lahko, kajti vedno je obstajal resničen stavek, ki sem ga poznal ali sem ga prebral ali kdaj slišal, da ga je kdo povedal. Kadar sem začel pisati skrbno izpiljene stavke ali pisati kot nekdo, ki želi nekaj razlagati ali upodobiti, sem ugotovil, da sem lahko puhlice ali okraske izločil in zavrgel in sem lahko prišel s prvim resničnim preprostim in izpovednim stavkom, ki sem ga zapisal. Zgoraj, v tisti sobi, sem sklenil, da bom napisal zgodbo o sleherni stvari, ki sem jo dobro poznal. To sem poskušal ves čas svojega pisanja in takšna disciplina je bila dobra in stroga. (Hemingway, *Pariz* 15)

Mnogi teoretiki pa večji vpliv pripisujejo modernističnemu pesniku Ezra Poundu. Naj bi bila prav Poundova načela o tem, da mora imeti pisec prozo popolnoma pod nadzorom in da mora v stavek vključiti najmanj besed, kot je mogoče, tista, ki so odločilno prispevala k oblikovanju pisateljevega sloga. (Baldwin 174) Hemingway je tudi sam poudarjal pomembnost nasvetov svojega prijatelja. Ezra Pound:

[...] je bil človek, ki sem ga takrat imel najrajši in sem mu najbolj verjel kot kritiku, možki, ki je veroval v *mot juste* – edino pravilno uporabno besedo – možki, ki me je naučil, da nisem zaupal pridevnikom, tako kot me je kasneje izučilo, da nisem zaupal nekaterim ljudem v nekaterih situacijah, in hotel sem slišati njegovo mnenje o človeku, ki skoraj nikoli ni uporabil *mot juste* [pravilne besede] in je navzlic temu včasih upodobil svoje ljudi tako živo, kot jih ni znal skoraj nihče drug. (Hemingway, *Pariz* 91–92)

Tudi Carlos Baker, Hemingwayev poznavalec in biograf, je prepričan, da je pisatelj pod vplivom Ezre Pounda izoblikoval svoj značilni slog in da se je šele kot pisec kratkih zgodb naučil »kako iz najmanj izluščiti največ, kako poenostaviti jezik in se izogniti govoričenju, kako stopnjevati

napetost in povedati zgolj resnico, in sicer na način, s katerim lahko vedno izrazimo več kot le resnico«.² (117; provizorični prev. D. M.)

Jasnost v izrazu, ki je bila zanj za dobro pisanje nedvomno ključna, je Hemingway cenil tudi pri drugih pisateljih. V svojem delu *Premični praznik* v tem smislu nameni tudi nekaj besed pisateljski umetnosti svojega dolgoletnega prijatelja F. Scotta Fitzgeralda, katerega se je tudi drugače v delu spominjal z naklonjenostjo: »Scott se je izražal jasno in je znal dobro pripovedovati zgodbo«. (Hemingway, *Pariz* 120)

Na tem mestu je treba opozoriti še na eno dejstvo, in sicer da sta prav zgoščenost v izrazu in navidezno preprost jezik za bralca lahko izjemno problematična, saj ga lahko speljeta stran od bistva dela. Namreč, kot pojasnjuje Kawadova, kadar je jezik zelo preprost, se bralec običajno nagiba k prenaknemu branju in tako tudi nujno prezre še kako pomembne detajle v dialogih. (»Artificial« 25)

Hemingway je bil pri urejanju svojih rokopisov neusmiljen revizor. Njegovo delo je rezultat natančnega izbiranja zgolj tistih elementov, ki so za zgodbo ključni, vse ostalo je pisatelj iz besedila odstranil. Teoretiki za to njegovo »uredniško delo« pogosto uporabljajo termin »knife work«, saj je pisatelj kot z nožem odrezal vse, za zgodbo, nepotrebne elemente. V procesu urejanja svojih besedil je tako izpuščal povedi, odstavke, iz daljših besedil tudi cela poglavja. O izpuščanju konca zgodbe – zelo preproste novele, kot jo je sam označil – je zapisal naslednje:

[...] izpustil sem resnični konec, v katerem se je stavec obesil. Izpustil sem ga zaradi svoje nove teorije, da lahko izpustiš vse, če veš, zakaj si to izpustil, in je zavoljo tega zgodba trdnejša in ljudje spričo tega čutijo več, kot razumejo. [...] Toda razumeli jo bodo prav tako, kot vedno razumejo slikarstvo. Le časa je treba in zaupanja. (Hemingway, *Pariz* 55)

Da bi svojo »novo teorijo« pojasnil, je Hemingway uporabil metaforo ledene gore. Zanj so besede in podobe v literarnem delu samo osmina, ki je nad površjem, medtem ko emocije in misli sestavljajo tistih sedem osmin, ki se skrivajo pod gladino:

² »[...] how to get the most from the least, how to prune language and avoid waste motion, how to multiply intensities, and how to tell nothing but the truth in a way that always allowed for telling more than the truth.«

Kadar pisatelj dobro ve, o čem piše, lahko izpusti stvari, ki so mu že znane. Če se pri tem izraža dovolj iskreno, bo bralec izpuščene stvari v besedilu začutil enako intenzivno, kot če bi jih pisatelj dejansko zapisal. Dostojanstvo ledene gore tiči v dejstvu, da je na površju vidna samo osmina njene celotne mase.³ (Hemingway, *Death* 165; provizorični prev. D. M.)

Hemingway opozarja, da lahko pisatelj izpušča samo tiste stvari, ki jih pozna, saj če izpušča stvari, da bi prikriil svojo nevednost, v svoji pripovedi pušča votla mesta. (ibid.)

Očitno je, da Hemingway s svojim zavestnim »izpuščanjem stvari« pravzaprav želi spodbuditi bralca, naj sam iz izpuščenih oz. zgolj implicitnih podatkov razbere emocije in misli, ki so v delu skrite.

Tudi Linda Patterson Miller je prepričana, da če želimo prepoznati resničnost Hemingwayevih likov, moramo brati med vrsticami. Le tako namreč ne bomo prezrli emocionalne kompleksnosti njegove umetnosti in njegovih junakov: »Zlasti za njegove junakinje lahko rečemo, da jih je docela odkril prav s tem, ko jih je naredil redkobesedne. Njegove ženske utelešajo tistih sedem osmin ledene gore, ki so skrite pod gladino in ki potemtakem nosijo tudi večino emocionalne teže dela.«⁴ (6; provizorični prev. D. M.) Če bralcu spodleti upoštevati Hemingwayev izklesani slog in če ni pripravljen razkriti, kaj se skriva za zgoščenostjo stavka, lahko interpretira to, kar se zdi kot površno obravnavanje žensk, kot slabost značaja. (Patterson Miller 6; Zabala 2–3)

Vpliv Hemingwayevega sloga je bil zelo velik. Nenazadnje je prav njegov izraziti način pisanja odločilno prispeval k odločitvi švedske akademije, da mu je leta 1954 podelila najprestižnejšo nagrado za literaturo. Nobelovo nagrado je Ernest Miller Hemingway prejel »za svoje veliko mojstrstvo v pripovedni umetnosti, ki se je prav pred kratkim pokazalo v *Starcu in morju*, in za svoj vpliv na sodobni slog [...]. (cit. iz Hemingway, *Komu*, Nobelovci 17, 3) Skratka, bil je pisatelj, ki je »svojčas prenovil angleški jezik in spremenil ritem, s katerim so tako njegova kot prihodnje generacije govorile, pisale in mislile«. (Didion 1553)

³ »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 has stated them. The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water.«

⁴ »With Hemingway's women especially, he discovered them more fully by giving them little to say. His women embody the seven-eighths of the iceberg that is down under and carry much of the work's emocional weight accordingly.«

Medtem ko so Hemingwayeve kratke zgodbe za nekatere veljale kot odlična podlaga za preučevanje pripovednih tehnik in modernizma, pa teoretiki, ki se ukvarjajo z modernim romanom, pisatelja ne uvrščajo med njegove najznačilnejše predstavnike. (Šinko 1)

Začetek Hemingwayevega pisateljevanja časovno sovpada s prvim razmahom ameriške modernistične proze ob koncu dvajsetih let prejšnjega stoletja, medtem ko je na evropskih tleh moderni roman zlasti z Joyceom, Proustom, Virginijo Woolf in Kafko že dosegel svoj prvi vrh. (Šinko 1) Čeprav so nekateri modernistični pisci – Gertrude Stein, Ezra Pound, James Joyce – nanj vsekakor vplivali, pa, kot pravi Baker, Hemingway ni nikoli čutil prave potrebe, da bi svoje sodobnike imitiral: »[...] izredno tekmovalni Hemingway je v značajskem smislu sebe dojemal kot izumitelja in ne kot imitatorja. Sam se je naučil pisati prav s procesom pisanja.«⁵ (31; provizorični prev. D. M.) Dejstvo je, da je pisateljeva umetniška zahteva pravzaprav vseskozi bila, da naj bo umetnost resnična. Prepričan je bil, da če ima pisatelj »srečo in resen namen«, bo »upodobil ljudi« in ne »spretno izdelanih karakterjev«. (Patterson Miller 6) Tudi za revijo *Esquire* je Hemingway zapisal podobno:

Najtežja stvar na svetu je pisati naravnost pošteno prozo o ljudeh. Najprej moraš subjekt, ki ga opisuješ, poznati, nato moraš znati pisati. Da se posameznik tega nauči, traja celo življenje [...] Knjige bi morale razpravljati o ljudeh, ki jih poznaš, ki jih sovražiš in ljubiš, in ne o ljudeh, o katerih si študiral.⁶ (cit. iz Kert 273; provizorični prev. D. M.)

Hemingway je pravzaprav skozi vso pisateljsko kariero dosledno uveljavljal načelo: »Zapisati, kar vidim in kar čutim, na najboljši in najpreprostejši način, ki obstaja.«⁷ (Baker 54; provizorični prev. D. M.)

V tem pogledu vsekakor ne gre, in tudi ne more iti, za reprezentativnega predstavnika modernega romanopisja, temveč za avtorja, ki na sebi lasten način v svojih delih združuje tradicijo realizma in naturalizma s formalno oblikovnimi kot tudi globljimi duhovnozgodovinskimi prvinami modernega romana. (Šinko 5)

⁵ »[...] the fiercely competitive Hemingway clearly felt that he was temperamentally an originator rather than an imitator. He has thought himself to write by writing.«

⁶ »The hardest thing in the world to do is to write straight honest prose on human beings. First you have to know the subject; then you have to know how to write. Both take a lifetime to learn [...]. Books should be about people you know, that you love and hate, not about the people you study up about.«

⁷ »[To] put down what I see and what I feel in the best and simplest way I can tell it.«

Tudi Janko Kos v svoji uvodni študiji k romanu *Komu zvoní* ugotavlja, da je Hemingwayevo delo, tako na vsebinski kot oblikovni ravni, zmes tradicionalnega in modernega pripovedništva. (»Ernest« 27) Čeprav v njegovi prozi najdemo prvine moderne literature, te niso tako močne, da bi ji dajale prevladujoč pečat. S temi prvini se ves čas prepletajo morda še močnejše sestavine tradicionalne proze. In prav to je Hemingwayu zagotovilo odmev in uspeh pri širšem bralstvu, saj njegova proza ni odbijala s preočitnimi znamenji duhovnega in oblikovnega avantgardizma, značilnega za pionirje modernih literarnih smeri. (ibid.) Literarna tehnika, ki jo uporablja, je še vedno zakoreninjena v tradiciji, a se z njo prepletajo nekatere sestavine, ki jih je ustvarila šele moderna proza. Ena teh sestavin je vsekakor notranji monolog. Tukaj gre za podajanje misli in asociacij, ki ostajajo v resničnosti neizgovorjene in jih pisatelj podaja neposredno v prvi osebi. Vendar Hemingwayev notranji monolog ostaja večidel v okviru racionalno urejenega pogovora junaka s samim seboj in se le izjemoma sprosti v nekontroliran, neurejen popis toka zavesti. (Kos, »Ernest« 29)

Hemingwayevo delo lahko torej »označimo kot prehod iz tradicionalnega v moderno pripovedništvo«. (Kos, »Ernest« 26–27)

5. KRITIŠKA RECEPCIJA

Čeprav je mnogo kritikov, zlasti na začetku Hemingwayeve kariere, njegov pisateljski talent opevalo, je pozneje mnoge, tudi tiste, ki so mu bili sprva več kot naklonjeni, zmotilo njegovo v tridesetih letih namerno glorificiranje lastne moške podobe v objavljenih prispevkih revije *Esquire*. Hemingway je za revijo pisal eseje o lovu, ribolovu, boksu, bikoborbah in pisateljstvu. Članki so vključevali tudi bogato slikovno gradivo – fotografije, na katerih Hemingway pozira s svojimi lovskimi trofejami. Takšen »mačizem« je sicer znatno povečal njegovo prepoznavnost in slavo, vendar je posledično zasenčil njega kot pisatelja, kakor tudi njegovo delo. Njegov ugled se je pri kritikih znatno zmanjšal in največ obsodb so utrpeli prav njegove junakinje.

Meja med Hemingwayem kot moškim in Hemingwayem kot avtorjem je bila zabrisana. Da so kritiki v pisateljevih delih poslej vse intenzivneje odkrivali enodimenzionalno portretiranje žensk, kot pravi Patterson Millerjeva, izhaja iz neuspeha, da bi ločili pisatelja oz. ideje o njem samem od njegovega dela. (8) Tako je med kritiki obveljalo prepričanje, da v njegovem leposlovju nastopajo zgolj stoični moški heroji in slaboumne ženske. (Zabala 2) Kot navaja Whitlow, so se vrstili očitki, da pisatelj upodablja ženske kot šibke, medle in pasivne. Nekaterim so se zdele tako zelo nedodelane, da so jih označili kot enodimenzionalne karikature. (10)

Predvsem pa so kritiki čutili potrebo, da bi pisateljeve junakinje kategorizirali. Večinoma so jih uvrščali v dve kategoriji: kot destruktivne, zlobne, agresivne in neženstvene po eni strani in sanjska dekleta, idealizirane podobe boginj in moškemu povsem podvržene ženske po drugi strani. Skratka, kot dobre ali slabe, glede na to, do kolikšne mere otežijo junakovo življenje. (Whitlow 11)

Kasneje je Leon Linderoth takšno »simplifikacijo« zavrnil in običajno dihotomijo Hemingwayevih junakinj razširil na naslednjih šest kategorij: nevedna Indijanka, ki od moškega ne zahteva popolnoma ničesar in mu tudi ničesar ne daje; ljubke dolgolase ženske, ki so zaradi določenih okoliščin veliko pretrpele (Catherine Barkley, Maria in druge); relativno neškodljive ženske, ki lahko postanejo pogubne; zaradi določenih okoliščin slabe ženske, torej ženske, za katere je Hemingway ponudil nekatere razloge za njihovo (junakom) škodljivo vedenje (Brett

Ashley); povsem negativne, fatalne ženske, ki so tukaj, da moške uničijo; podoba matere, mati zemlja (Pilar). (Whitlow 12–13)

Leslie A. Fiedler v svoji knjigi *Love and Death in the American Novel* odločno pravi, da v delih Ernesta Hemingwaya pravzaprav sploh ni žensk in da jih ni zmožen dostojno upodobiti kot človeška bitja. Prepričan je, da je pisatelj resnično sposoben upodabljati zgolj »moške brez žensk«. (304–305) S to svojo izjavo Fiedler povsem očitno namiguje na naslov Hemingwayeve zbirke kratkih zgodb, *Men Without Women* (Možje brez žena).

Tudi nekatere predstavnice feministične literarne vede je zmotilo Hemingwayevo portretiranje žensk. Že Virginijo Woolf je na primer zmotil Hemingwayev »samovšečen, vse preveč virilen nastop«, čeprav se ji je kot pisec zdel sposoben. (Whitlow 5) Predvsem pa so se kritičarke (Pamella Farley, Sharon Dean itn.) obregnile ob tiste od bolj »pasivnih« Hemingwayevih ženskih podob, češ da so prikazane zgolj kot figure, ki kvečjemu služijo za seksualno potešitev njegovih junakov. (Whitlow 10–12) Vendar, ker je v tem času moška dominacija prevladovala tako v literaturi kot v kritiki, je bilo žensk, ki so se ukvarjale s Hemingwayevim pisateljevanjem, izredno malo. Prav tako je z nastopom ženskega gibanja v šestdesetih letih prejšnjega stoletja in razvojem feministične kritike na oddelkih za literaturo postal Hemingway, za mnoge med njimi, sovražnik številka ena. Obtoževale so ga namreč, da je v svojih delih ovekovečil seksistične stereotipe. (Sanderson 171) Prepričane so bile, da mačistični svet njegovih del odtuja in podcenjuje ženske. (Patterson Miller 4)

Tako so zgodnji feministični napadi, v nekaterih krogih, nedvomno zreducirali Hemingwayev literarni sloves in vplivali na vse redkejšo obravnave njegovih del – tudi v srednjih šolah in na univerzah. Po drugi strani pa so prav ti napadi kasneje spodbudili nova vrednotenja pisateljevega opusa. (Sanderson 171)

Še sredi sedemdesetih je bila kritiška recepcija Hemingwayevih del – razen redkih izjem – v glavnem v moški domeni. In v glavnem je bil sprejem njegovih junakinj negativen. (Comley 204) Kot navaja Susan Beegel, si je – od sedemnajstih žensk, ki so raziskovale Hemingwayevo delo pred razmahom v poznih sedemdesetih in nato osemdesetih letih prejšnjega stoletja – samo Naomi Grant drznila oporekati moško orientiranemu fokusu zgodnjih kritikov in je obravnavala pisateljeve junakinje. (Beegel v Broer in Holland ix–x)

Kasneje so tudi druge teoretičarke in kritičarke začutile podoben odpor in potrebo, da se uprejo prevladujočim seksističnim in simplificiranim interpretacijam pisateljevih del. (Comley 206; Broer in Holland x) V poznih sedemdesetih so z novimi branji Hemingwayevih del skušale ugotoviti, kaj je do tedaj ostalo prezrto, neizrečeno in nedefinirano. Niso skušale podajati novih informacij, temveč nova razumevanja, ki pa so mogoča le, ko branja temeljijo na povsem drugačnih sklopih predpostavk o literaturi in kulturi, razmerju avtor – bralec, spolni identiteti, spolnosti, identiteti in integriteti. (Barlowe 26)

Največje premike v odkrivanju »novega Hemingwaya« je sprožila izdaja romana *Rajski vrt*, čigar nedokončan rokopis je že sredi sedemdesetih postal dostopen za preučevanje, v precej skrajšani obliki pa so ga objavili leta 1986. (Sanderson 171) Mnoge feministke in poznavalke Hemingwayevih del, pa tudi nekateri solidarni literarni teoretiki so se pričeli izrazito upirati »ignoranci«, »površnemu razumevanju« in »zgrešeni identifikaciji« Hemingwayevih junakinj v zgodnjih razpravah in se »borili«, da bi jih razbremenili vsiljenih stereotipov ter da bi povrnili njihovo »čast«. (Kawada, »Should« 44; Broer in Holland xiii)

Tudi avtorice prispevkov v knjigi *Hemingway and Women* se strinjajo, da je prav objava romana *Rajski vrt* omogočila pristop k »novemu Hemingwayu«, piscu, čigar androgini impulzi pravzaprav nasprotujejo mitu o Hemingwayevem »mačizmu«. (Broer in Holland ix) Svoje raziskovanje so začele z vprašanjem »Od kod je prišla ta knjiga?«. Sprva se je namreč zdelo, da je izdana različica *Rajskega vrta* povsem drugačna od pisateljevih drugih del. (Comley 209) Vendar so ponovna nazornejša branja pokazala, da so Hemingwayeve junakinje upodobljene mnogo bolj vsestransko, kot so sprva menili kritiki, in da jih je treba obravnavati z enako pozornostjo, kot je bila dotlej namenjena samo njegovim junakom. (Broer in Holland x)

Nove študije nazorno prikazujejo, da je bila spolna identiteta nekaj, s čimer se je Hemingway nenehno ukvarjal, da se je očitno dobro zavedal binarizma spolnih razlik in da je bil naravnost fasciniran nad možnostjo menjave spolnih vlog. (Broer in Holland xi; Comley 212) Njegovi liki pogosto prestopajo meje svojega družbenega spola in kažejo vedenje, ki za njihov spol ni značilno. (Zabala 3)

Danes tako prevladuje prepričanje, da so vprašanja o spolni identiteti – moška in ženska identiteta ter spolna ambivalenca – ena od ključnih za razumevanje tako pisateljevih junakov kot

junakinj. Skratka, androginija, biseksualnost in menjava spolnih vlog so bile v Hemingwayevi pisateljski umetnosti pravzaprav vedno prisotne, a šele roman *Rajski vrt* je postavil ta vprašanja v ospredje, posledično pa sprožil prevrednotenje celotne pisateljeve literarne produkcije. (Broer in Holland xi-xiv)

Novejše študije prav tako poudarjajo, da je naravnost, ki jo pri branju Hemingwayevih del zavzame bralec, odvisna od interpretacije pisateljevega zgoščenega sloga. (Zabala 2) Na to je med prvimi opozoril Roger Whitlow, ko je v svoji knjigi *Cassandra's Daughters* ugotavljal, da če želimo uzreti Hemingwayeve junakinje v novi luči, moramo razkriti, kaj govori o njih pisateljev jezik. (15)

Poznavalke Hemingwayevega dela so si danes domala enotne v ugotovitvi, da podrobna analiza pisateljevih literarnih besedil razodeva, da prav njegove junakinje reflektirajo pisateljeve odzive na družbene spremembe in na nove formulacije družbenega spola. (Sanderson 171) In da, medtem ko je nanj zagotovo vplivala tradicionalna percepcija žensk, teh predsodkov ni podedoval kar tako brez razmišljanja, temveč je prepoznal pomembnost njihovega prizadevanja za emancipacijo. (Broer in Holland xiii) Prav ta napor žensk je tudi eden od osrednjih problemov, ki jih pisatelj obravnava v svojem leposlovju.

6. ANALIZA HEMINGWAYEVIH JUNAKINJ

Eden najbolj vsestransko pretehtanih aspektov Hemingwayevega opusa je gotovo njegovo upodabljanje ženskih likov. V tem delu pričujoče naloge bomo podrobneje analizirali Hemingwayeve junakinje in z upoštevanjem pisateljevih pripovednih strategij skušali izpostaviti njihove, dolgo časa prezrte, lastnosti. Ker so informacije, ki nam jih posreduje pripovedovalec in fokalizator, pogosto precej skromne, lahko Hemingwayeve junakinje celovito razumemo le, če beremo med vrsticami.

Po zgledu Rogerja Whitlowa bomo obravnavali vsako junakinjo posebej in poskušali poiskati tisto, kar pravzaprav motivira njena dejanja. Naš namen je analizirati junakinje v sociološkem in historičnem kontekstu ter pokazati, da v Hemingwayevih romanih nastopa moderna ženska, ki presega tradicionalne spolno identitetne vzorce vedenja.

Ena izmed mnogih Hemingwayevih odlik je, kot smo že omenili, vsekakor prikazovanje spodletele komunikacije med spoloma, saj njegovi junaki pogosto ne razumejo in zato tudi ne dojamejo bistva svojih partnerk. Hemingwayeve ženske, ker so večinoma zrelejše in tudi bolj življenjsko motivirane od svojih moških, pogosteje od njih razumejo kompleksnost življenja in se s tem brez zadržkov tudi soočajo. (Patterson Miller 10)

Čeprav je bil Hemingway – bolj kot marsikateri drugi pisatelj – deležen shematičnega branja, pa njegove junakinje niso ustvarjene po enem kalupu. Hemingwayeve junakinje niso vse enake, niso vse Brett. Catherine ni Maria in ni Pilar. Tako kot ni kolektivnega Hemingwayevega junaka, tudi ni kolektivne Hemingwayeve junakinje. (ibid.)

Vse do osemdesetih let prejšnjega stoletja, ko je pred bralce stopila junakinja romana *Rajski vrt*, so bile druge Hemingwayeve junakinje, med njimi tudi Brett Ashley, Catherine Barkley in Maria, razumljene večinoma negativno – ali kot uničevalske sile, ki pogubljajo moške, ali pa kot vse preveč idealizirane in neresnične figure. Šele kasnejša generacija raziskovalcev Hemingwayevega dela jih je razbremenila negativnih stereotipov in dokazala, da gre za kompleksne ženske podobe, ki so, kot pravi Nolan Jr., vredne naše pozornosti. (105)

6.1 BRETT ASHLEY

»To je roman o neki dami. Njeno ime je lady Ashley in ko se zgodba prične, gospa živi v Parizu, in pomlad je [...].«⁸ (cit. iz prvega tipkanega osnutka romana *Sonce vzhaja in zahaja*, Kawada, »The Artificial« 19; provizorični prev. D. M.)

To je samo delček izpuščenega dela rokopisa, ki nazorno prikazuje, da je osrednji lik Hemingwayevega romana *Sonce vzhaja in zahaja* junakinja Brett Ashley. Po besedah Sandersonove in Kawadove je v izpuščenem delu Brett predstavljena z naklonjenostjo in sočutjem, kot žrtev, ki je v svoji preteklosti utrpela veliko duševno travmo. (Sanderson 178; Kawada, »The Artificial« 19)

V tiskani izdaji so takšni detajli o Hemingwayevi junakinji izpuščeni, zato moramo v procesu branja nekoliko počakati, da izvemo tistih nekaj podrobnosti iz ozadja tega lika, ki nam jih pripovedovalec sploh privošči. Do konca dela razberemo, da je Brett v vojni izgubila ljubljenega moškega, da je bila dvakrat poročena in da je bila v enem od teh zakonov emocionalno zlorabljena. Brett je stara štiriintrideset let, znova zaročena, obožuje avanture in alkohol.

Brett je od vseh pisateljevih junakinj izzvala največ nesoglasij in polemik ter zato najbrž tudi največ interesa med kritiki. Prav zaradi odločilne vloge, ki jo zastopa v romanu, njenega senzacionalnega videza in vedenja, Brett Ashley vedno znova prevzema in bega tako bralce kot kritike. (Willingham 33)

Daleč predolgo, in sicer več kot pol stoletja, je večina kritikov dojemala Brett enostransko negativno – kot nimfomanko, zanikrnico, razuzdanko, alkoholičarko in grešnico; kot lutkarico, ki vodi svojo marioneto (Jaka Barnsa), kamor se ji zahoče; kot žensko, ki brezkompromisno izkorišča moške; kot boginjo Kirko, ki spreminja moške v svinje; kot neresnično, neženstveno in destruktivno žensko. (Barlowe 27; Willingham 33; Whitlow 49) Tudi Fiedler je prepričan, da Brett nikoli zares ne postane ženska, da je skozi celoten roman mitizirana in da so končno vsi njeni ljubimci degradirani in kastrirani. (308–309)

⁸ »This is a novel about a lady. Her name is Lady Ashley and when the story begins she is living in Paris and it is Spring [...].«

Tako so jo kritiki večinoma dojemali in označevali kljub dejstvu, da nobeden izmed moških likov, s katerimi je Brett povezana, do nje ne čuti odpora ali pomanjkanja spoštovanja in je končno tudi nobeden izmed njih ne zavrne. Vsa njena dejanja, odločitve in tudi njen androgini videz, njeni moški prijatelji, z morebitno izjemo Cohna, tudi sprejmejo. Še več, to sprejmejo – za razliko od kritikov – brez vsakršnih pripomb. (Willingham 52)

Takšno zgodnje kritiško omalovaževanje Hemingwayeve junakinje ji je posledično odvzelo osrednje mesto, ki ji v delu nedvomno pripada. Na to opozarjata tudi Jackson Benson in Eisuke Kawada, ko pravita, da lady Brett ni le nosilec konflikta, temveč tudi osrednji lik v delu, in če iz dela odstranimo lik Brett, se celota v trenutku poruši. (Benson 80; Kawada, »The Artificial« 17) Brettini odnosi z moškimi, pa naj bodo romantični, prijateljski ali zgolj seksualne narave, predstavljajo v delu osrednji tematski sklop. (Willingham 44–45)

Hemingwayeva junakinja je torej nosilna stena zgodbene strukture, saj brez nje celota ne bi vzdržala. Brett je, če se izrazimo metaforično, »sonce«, okoli katerega ostali Hemingwayevi junaki romana *Sonce vzhaja in zahaja* neprestano krožijo kot planeti. Tudi ko ni neposredno prisotna, je večinoma predmet njihovega pogovora in je sploh njihovo osrednje interesno področje. Je tudi edina, ki jih nekoliko prebuja iz njihove pasivnosti.

In vendar so mnogi prezrli kompleksnost njenega karakterja in tudi to, kako zelo pomembna in zapletena je njena vloga v romanu. (Kawada, »The Artificial« 17) Šele ob pojavitvi feministične kritike v poznih osemdesetih letih prejšnjega stoletja je Brett počasi pričela pridobivati kritiško pozornost, ki je razjasnila njen resnični pomen. Wendy Martin, ena vidnejših raziskovalk Hemingwayevega dela, je leta 1987 s svojim esejem *Brett Ashley as New Woman* odločilno prekrojila dotedanjo povsem negativno percepcijo Hemingwayeve Brett. (Kawada, »Should« 44) Martinova in kasneje mnogi drugi (Kawada, Nagel, Sanderson, O'Sullivan, Willingham itn.) preučujejo vedenjske vzorce junakinje romana *Sonce vzhaja in zahaja* in skušajo določiti skupne lastnosti, ki jih ima ta z »Novo žensko«.

Era »Nove ženske« je bilo obdobje, v katerem so bile ženske označene kot neodvisne, fizično samostojne in umsko sposobne ter zmožne za delo, študij in interakcijo z moškimi v javnosti. Skratka, v veliki meri kot neodvisne od moških, tako na duhovni kot finančni ravni. (Rudnik v Kawada, »Should« 47) V tem pogledu je Brett vsekakor moderna ženska, ki kljubuje

tradicionalnim družbenim strukturam. Hemingwayeva junakinja se udeležuje dogajanj in si drzne obiskovati kraje, ki so bili prej ženskam povsem nedostopni (npr. kavarna ali arena za bikoborbe). (Martin v Kawada, »Should« 45) Tudi James Nagel poudarja, da medtem ko lik Brett sicer nikakor ni prva upodobitev spolno svobodne in svobodomiselne ženske v ameriški literaturi, je pa zagotovo utelešenje tega, kar je že v fikciji 19. stoletja postalo znano kot »Nova ženska«. (92)

Brett je vsekakor že po svoji zunanji podobi moderna ženska svojega časa:

Brett je bila preklemsko čedna. Nosila je jopico iz jerseyja in krilo iz tweeda, lase pa si je po fantovsko počesala nazaj. Vse to je nosila izzivalno. Njena postava je bila obla kakor trup dirkalne jahte. Pod volnenim jerseyjem nisi mogel spregledati nobene obline. [...] Trdo si je pritegnila moško oblikovani klobuk in se napotila proti točilni mizi. (*Sonce* 24, 30)

Ker Brett že zgolj po zunanjem videzu predstavlja popolno nasprotje tradicionalni ženski, s svojim steznikom, dolgimi večplastnimi oblekami in dolgimi spetimi lasmi, v katoliški Španiji med ljudmi zbuja veliko začudenje: »Ko smo šli mimo vinske trgovine, je na pragu stala ženska in nas gledala. Poklicala je v hišo in k oknu so prišla tri dekleta in buljile. Buljile so v Brett.« (*Sonce* 125)

Tudi njeno vedenje ni v nobenem pogledu primerljivo z vedenjskimi vzorci viktorijanske ženske. Brett se v romanu prvič pojavi v družbi gruče nedoraslih, pozornost zbujujočih, opolzkih mladeničev in se tudi sama izraža zelo glasno in nezadržano: »Zdravo, fantje,« je rekla Brett. »Pit sem prišla.« (*Sonce* 30) Prikazana je kot izjemno privlačna ženska, ki se ji moški ne morejo upreti. Je ženska, ki kadi, pije, preklinja in si jemlje mnoge ljubimce, zato lahko njeno vedenje razumemo tudi kot nemoralno in nesprejemljivo. A dejstvo je, da njeno, za žensko nekonvencionalno, vedenje pravzaprav reflektira okolje, v katerem se nahaja. (Whitlow 51; Willingham 44)

V romanu je upodobljen čas, v katerem vlada moralni in spiritualni kaos, in posameznik mora sam določiti svoje osebne vrednote. Zaradi tega so, kot pravi Benson, kritiki pogosto razumeli delo kot svojevrstno moderno »seksualno tragedijo«, ki simbolizira (vse)splošen zlom družbenega reda in kulturnih vrednot. (31) Nekonvencionalno je torej že samo okolje, v katerem

se liki nahajajo, zato je težko pričakovati, da bo njihovo vedenje konvencionalno. Tako kot Jake, glavni junak in pripovedovalec, ni in ne more biti tradicionalni moški, ki ne kaže emocij in nima svojih pasivnih in ženski povsem podrejenih trenutkov, tudi Brett ni tradicionalna ženska, zaprta v svojo zasebno sfero, ženska, ki bi bila svojemu moškemu v vsakem pogledu povsem podrejena.

Inverzijo spolnih vlog v delu raziskuje že Wendy Martin in ugotavlja, da te nedvomno odražajo spremembe v pojmovanju družbenega spola v jazzovski dobi. V Hemingwayevem delu smo priča preobratu tradicionalnih vedenjskih vzorcev, predpisanih za moške in ženske. V svetu Hemingwayevega romana moški jočejo in ženske preklinjajo; Brett na agresiven način izraža svoje spolno poželenje, medtem ko njeni ljubimci čakajo, da bodo izbrani; Brett obožuje dogajanje – hrupna javna srečanja, velike zabave in krvoločnost bikoborb, medtem ko moški dajejo večjo veljavo pasivnemu posedanju in popivanju brendija v mirnih kavarnah: (Martin v Willingham 44)

»Popijmo še en brandy,« je rekel grof.

»Popijmo ga na hribu.«

»Ne, popijmo ga tu, bolj mirno je.«

»Ti pa tvoj mir,« je rekla Brett. »Kaj je le moškimi do miru?«

»Radi ga imamo,« je rekel grof. »Tako kot vi hrup, draga moja.« (*Sonce* 60)

Večinoma je bilo Hemingwayevo delo označeno kot roman, ki pripoveduje o izgubljeni generaciji – torej kot pripoved, ki govori o mladi dekadentni družbi emigrantov, ki v času po prvi svetovni vojni živi na levem bregu Siene v Parizu. Vendar takšna oznaka še zdaleč ne zajame vseh lastnosti oseb, ki v delu nastopajo. *Sonce vzhaja in zahaja* je namreč veliko bolj roman karakterja kot roman dogodka in če v njem ne bi bilo palete bogatih osebnosti in njihove medsebojne interakcije, bi bilo dogajanje prazno. (Nagel 90; Kawada, »The Artificial« 15)

Do bistva Hemingwayevega dela pridemo torej izključno z analizo njegovih likov, vendar prav tukaj nastopi težava. Njegove junake in zlasti junakinjo Brett Ashley, ki se med vsemi tudi najbolj izmika interpretaciji, je zelo težko identificirati. Ker Hemingwayev pripovedovalec ni posebej zgovoren, so nam za analizo na voljo le minimalni podatki. Tako moramo bralci iz pripovednih drobcev izbrskati informacije, ki so za razumevanje junakov ključni.

Liki so predstavljeni skozi spomine Jaka Barnsa, kar pomeni, da o dogodkih pripoveduje v pretekliku in je občasno pri tem tudi pristranski. (Kawada, »The Artificial« 16) Ker je pripovedovalec hkrati tudi glavni junak, se v zgodbi ne pojavlja kot zgolj pasivni opazovalec dogajanja, temveč v njej nastopa kot aktivni udeleženec. Pripoveduje torej v prvi osebi, o nečem, kar je zanj eksistencialnega pomena. Jake je kot prvoosebni pripovedovalec »obsojen na osebno in subjektivno perspektivo« in »nima neposrednega dostopa do dogodkov, v katerih ni sodeloval, hkrati pa ne more vedeti, kaj se dogaja v glavah ostalih likov«. Prav zaradi svoje omejene perspektive kot pripovedovalec tudi ni zanesljiv. (Zupan Sosič, »Pripovedovalec« 55) Njegovo nezanesljivost potrjujejo tudi njegovi dialogi, ki so polni elips in ironije ter, kot pravi Kawadova, polni namerno zavajajočih informacij, iz katerih so bralci prisiljeni izluščiti pomen. (»The Artificial« 21) Informacije o Brett mora torej bralec razbrati iz dialogov med liki, iz Jakovega notranjega monologa, iz njegovih odzivov in reakcij, ki jih ima med pogovorom z Brett, ter iz besed, ki jih junakinja izreče naglas.

Ker Brett vidimo izključno skozi oči Jaka Barnsa, pomeni, da protagonist ni zgolj tisti, ki zgodbo pripoveduje, temveč je tudi perspektiva zgodbe oz. fokalizator. Jake je »subjekt fokalizacije – fokalizator ali ožariščevalec«, torej »točka, s katere so elementi gledani«, kar pomeni, da kontrolira tudi vse vizualne informacije, ki jih prejmemo o Brett. (Zupan Sosič, »Pripovedovalec« 65) Vendar, ker je tudi tukaj njegovo posredovanje informacij zelo omejeno in fragmentarno, ostaja junakinja za bralca, kljub dvojnemu posredništvu – skozi glas (pripovedovalec) in oči (fokalizator) – večji del pripovedi zavita v meglo. Lahko bi rekli, da Hemingway v tem delu – od vseh svojih romanov – s svojo »novo teorijo« najizraziteje zakriva značajske lastnosti svoje junakinje.

Dejstvo je, da če hočemo razumeti Brett, moramo najprej razumeti pripovedovalca, Jaka. Vendar tukaj nastopi nova težava. Jake namreč ni skop zgolj pri posredovanju informacij o drugih likih v delu, temveč lahko bralec tudi njega razume le s pomočjo minimalnih izpovedi oz. mora preko minimalne dikcije prodreti v njegovo naravo. (Kawada, »The Artificial« 22) Tako moramo iz praznih mest med vrsticami nemalokrat razbrati in razumeti tisto, kar v dialogih ni izgovorjeno. Na takšen primer v pripovedi naletimo zelo kmalu, in sicer ko se Jake in Brett prvič najmeta na samem, ko jo Jake poljubi, a se ona izmakne:

»Me nimaš rada?«

»Rada? Popolnoma oplahnem, če se me dotakneš.«

»Kaj si ne moreva nič pomagati?«

Zravnila se je. Roko sem ji ovil okrog pasu, naslonila se je nasproti meni in bila sva pri miru. Zrla mi je v oči, kakor je imela navado gledati: nisi vedel, ali te zares gleda skozi oči. [...]

»Nič si ne moreva pomagati,« sem rekel.

»Ne vem,« je rekla. »Ne bi rada še enkrat preživela tistega pekla.«

»Bolje bo, če greva drug drugemu s poti.«

»Ampak, dragi, jaz te moram imeti ob sebi. Ne veš še vsega.«

»Ne, ne vem, čeprav je zmeraj tako, kakor da sem že vse zvedel.«

»Tega sem jaz kriva. Ali ne plačujemo za vse, kar počenjamo?«

Ves čas me je gledala v oči. Njene oči so menjavale globino, kdaj pa kdaj so bile neznansko žalostne. Zdaj pa sem jim videl do dna.

»V kakšen pekel sem pošiljala moške! Zdaj plačujem za tisto.«

»Ne govori tako neumno,« sem rekel. »Sicer pa, tisto, kar se je meni zgodilo, se zdi ljudem smešno. O tistem nikoli ne preiščujem.«

»Seveda ne. Bi rekla, da ne.«

»No, potem pa molčiva o tistem!« (Sonce 28–29)

»Tisto«, o čemer »molčita«, in kar jima preprečuje, da bi odnos poglobila, ostaja do konca romana neizrečeno. Iz konteksta naslednjih nekaj prizorov in dialogov, kjer pripovedovalec govori o dogodkih, ki so se odvijali pred dogajanjem v romanu, izvemo, da je bil v prvi svetovni vojni na italijanski fronti ranjen in da se je zdravil v bolnišnici v Milanu. Tam je spoznal Brett, ki je delala kot bolničarka in je zanj tudi skrbela. Iz implicitnih namigovanj razberemo, da je Jake zaradi te vojne rane ostal impotenten. Prav to je »tisto«, o čemer govorita Brett in Jake, in kar je vzrok, da njuna zveza, kljub medsebojni privlačnosti in globljim čustvom, nima prihodnosti.

Jake se zaradi svoje genitalne rane ne čuti več kot »pravi« moški in se zato pogosto vdaja samopomilovanju. Trenutki obupa ga prevzamejo zlasti takrat, kadar razmišlja o Brett, in o njej razmišlja večinoma v povezavi s svojo spolno nemočjo:

Zdi se mi, da se tega nikoli nisem prav zavedel. Skušam se sprijazniti s tem, ljudem pa ne povzročati nevšečnosti. Najbrž bi jih nikoli, ko bi ne bil naletel na Brett, ko so me vkrcali na ladjo za Anglijo. Po mojem si je želela le tisto, česar od mene ni mogla dobiti. [...]

Ležal sem buden in premišljeval. Misli so mi blodile. Potem pa se nisem mogel znebiti tistega, začel sem premišljevati o Brett, vse drugo, kar je bilo povezano s tistim, je mrknilo. Premišljeval sem o Brett, misli mi niso več blodile, pač pa so me začele zalivati v lahnih valovih. Nenadoma sem začel kričati. Čez nekaj časa mi je nekam odleglo, ležal sem v postelji in poslušal tramvaje, kako so se zaganjali mimo in vozili dalje po ulici. Potlej sem zaspal. (*Sonce* 33–34)

Iz tega primera je povsem razumljivo, če bralec dojema Brett kot glavni vzrok in izvor za Jakovo nesrečo, saj jo pripovedovalec tukaj tega tudi obtožuje. Vendar tako Jake razmišlja zgolj v svojih trenutkih slabosti in večinoma izraža do nje skrb ter ji je v delu sploh povsem naklonjen. Zaveda se, da za njegovo impotenco in pasivnost ni kriva Brett, temveč kruta usoda in v veliki meri tudi on sam. Jake se namreč nikakor ne more sprijazniti s svojo telesno hibo oz. spolno nezmožnostjo, saj se z njo tudi nikoli povsem ne sooči. O njej noče ne govoriti in ne razmišljati: »Katoliška cerkev ima hudičevo pripravno zdravilo za vse tiste reči. Vsaj dober nasvet, če že drugega ne. Da ne misliš na tisto. Moder nasvet.« (*Sonce* 33)

Čeprav v delu ni pasiven samo Jake, saj je velika vojna emocionalno zaznamovala tudi druge junake in je sploh uničila tradicionalno pojmovanje moškosti, je pa edini od njih, ki svoje »moškosti« ne more izražati na spolni način. Zato raziskuje druge ravni, na katerih lahko najde stik z Brett. Tako stopi v emocionalno območje, ki je bilo prej omejeno zgolj na ženske, in je zaradi tega tudi edini moški v delu, ki je zmožen k Brett pristopiti brez predsodkov. (Zabala 21, 23) Prav te emocije Jaku dovoljujejo, da vidi Brett na drugačni ravni. On jo, za razliko od ostalih moških, ki jim Brett predstavlja zgolj objekt poželenja, dojema kot sebi enakovredno in prav to končno tudi omogoča njuno prijateljstvo:

Ženske so lahko imenitne prijateljice. Strašne prijateljice. Pač pa morate biti v žensko najprej zaljubljeni, da si lahko ustvarite osnovo za prijateljstvo. Jaz sem imel za prijateljico Brett. Nisem razmišljal, kako ona sodi o prijateljstvu. (*Sonce* 133)

Ker je Jake, kot pravi Zabalova, emocionalno »zbujen«, uteleša »Novega moškega«, ki je sposoben sprejeti napredek žensk in nima nikakršne potrebe, da bi temu napredku oz. emancipaciji stal na poti. (23)

Tudi Brett šteje Jaka za prijatelja, saj je prepričana, da je on edini, ki jo povsem razume: »[Jaz] nimam nobenega prijatelja na vsem božjem svetu. Razen Jaka.« (*Sonce 57*) Res je, da jo Jake po svojih najboljših močeh skuša razumeti in ji je, kadar potrebuje emocionalno podporo, vedno na voljo, a vendar kljub vsemu ne dojame njenih notranjih vzgibov. Čeprav Brett, s svojim vedenjem in videzom, pogosto deluje nedoraslo, povsem brezбриžno in neodgovorno, pa lahko iz dialogov razberemo, da gleda na stvari manj idealizirano kot Jake. Hkrati je, tudi s svojimi življenjskimi in partnerskimi izkušnjami, v primerjavi z njim veliko zrelejša. Je pogosto zelo realna, odkrita in se zaveda svojih slabosti. Ker ji seksualna svoboda veliko pomeni, pa kljub ljubezni, ki jo goji do Jaka, ne more in tudi ne želi pristati na zvezo brez spolnosti:

»Kaj ne bi mogla živeti skupaj, Brett? Nič drugega kakor skupaj živeti?«

»Ne bi. Varala bi te z vsakomer. Tega ne bi prenesel.«

»Saj zdaj prenašam.«

»Tokrat bi bilo drugače. Kriva sem, Jake, takšna sem pač.«

[...]

»Ali ni to grozno? Kaj pa pomaga, če ti pripovedujem, da te imam rada?«

»Veš, da te imam rad.«

»Kaj bi se pogovarjala, govorjenje je prazna reč. Odšla bom od tebe, saj se Michael tako vrača.«

»Zakaj odhajaš?«

»Bolje bo zate in zame.« (*Sonce 54–55*)

Čeprav včasih kruta, je Brett do vseh moških, s katerimi je povezana, vedno povsem iskrena. Ona se kljub vsemu, kot opaža že Willinghamova, po najboljših močeh trudi živeti pošteno. (44) Čeprav Brett pušča moške v negotovosti in jih velikokrat zavaja ali kot sama pravi »Jaz [...] zmeraj brijem norce iz ljudi [...]« (*Sonce 57*), jim to zmeraj tudi pove. Tudi z Mikom, moškim, s katerim je zaročena, je vedno povsem odkrita. Da je Mike obveščen o njeni ljubezenski aferi z Robertom Cohnom, izvemo iz prizora, ko Mike v pijanem stanju Cohna ljubosumno izzove: »[...] Nikar ne posedajte tule kot kakšen preklemski pogrebec. Kaj zato, če je Brett spala z vami? Spala je s celo vrsto boljših moških, kot ste vi.« (*Sonce 128*) In nato daje o tem pojasnila tudi Jaku: »Da boš vedel, Brett je imela že prej opravke z moškimi. Vse mi je povedala. Dala mi je brati pisma tegale Cohna. Nisem jih maral brati.« (*Sonce 130*)

Kljub temu da ima Brett očitno rada moško pozornost, se v takšnih primerih počuti izjemno nelagodno: »Brett se je videlo, da ji je zoprno.« (*Sonce* 129) In ker se ljubosumni izgredi med moškimi v delu stopnjujejo do ekscesov, čuti Brett moralno krivdo in se zateče po podporo k Jaku: »Zgubila sem spoštovanje do same sebe. [...] Bog ve, da se še nikoli nisem počutila tako ciparsko.«; »Kaj bi rada, da storim zate?«; »Pojdiva,« je rekla Brett. [...] »Zmeraj sem počela tisto, kar sem hotela.«; »Vem.«; »Ko kakšna cipa se počutim.« (*Sonce* 164)

Tako kot so kritiki prej Hemingwayevo junakinjo označevali zgolj enostransko negativno, kot žensko, ki je moškim nevarna, jo tudi nekateri sodobni poznavalci Hemingwayevega dela skušajo stlačiti v okvire popolnoma neodvisne in samozavestne ženske. Vendar je Brett prekompleksna, da bi bila zlahka določljiva kot zgolj in samo takšna.

Junakinja romana *Sonce vzhaja in zahaja* je vsekakor moderna ženska, ki v mnogih pogledih izraža osvoboditev izpod tradicionalnih vrednot – je ženska, ki sledi svojim potrebam in svojim željam ter nikoli ne dopušča, da bi jo moški nadzirali. Že Cohnu ne dopusti, da bi »iz nje napravil pošteno žensko« (*Sonce* 178), in tudi svojega mladega ljubimca Romera zapusti, kot pojasnjuje Jaku, ker jo je hotel spremeniti, ker je želel tradicionalno žensko:

»[...] Hotel je, naj si pustim rasti lase. Jaz pa dolgi lasje! Kakšna bi pa bila!«
»Smešno.«
»Rekel mi je, da bi bila bolj ženska. Bilo bi grozno.«
[...]
»Res se je hotel poročiti z menoj. Rekel mi je, da ga ne smem zapustiti. Hotel si je zagotoviti, da bi ga nikoli ne zapustila. Seveda, šele takrat, ko bi postala bolj ženska.«
(*Sonce* 214)

Iz tega odlomka dojemamo Brett vsekakor kot odločno žensko, ki zmeraj stori, kar je zanjo najbolje, in zlasti žensko, ki povsem zavrača biti Drugi moškemu. Vendar že nekaj vrstic naprej ponudi Brett še drugo, kot pravi Sandersonova, bolj altruistično razlago (180), ki deloma poruši takšno predstavo o njej:

»Veš, da bi živel z njim, ko bi ne uvidela, da je slabo zanj. Prekletu dobro sva se ujemala.«
»Če seveda odštejemo tvojo zunanjo podobo.«

»Oh, saj bi se že navadil nanjo.«

Utrnila je cigareto.

»Štiriintrideset let sem stara, veš. Menda ne bom postala cipa, ki uničuje otroke.«

»Ne.«

»Takšna že ne bom postala. Veš, zelo dobro se počutim. Čutim, da lahko začnem znova.«

»Dobro.«

Pogledala je vstran. Mislil sem, da se ogleduje za drugo cigareto. Potem sem videl, da joče. (*Sonce* 214–215)

Brett je torej kljub vsemu tudi neodločna in ranljiva ženska. Prav tako ne moremo trditi, da je povsem in v celoti osvobodjena. Čeprav nima prave želje biti Mikova žena, se zaveda, da nima druge izbire. Ker ni zaposlena, je ekonomsko povsem odvisna od svojega moškega. Tudi mimobežne zveze ji, v njenem svetu, omogočajo vsakodnevno preživetje: »[...] Šla je z njim [Cohnom] dol v San Sebastian.« »Kakšna preklemanska neumnost! Čemu je to storila?« »Želela si je iz Pariza, nikamor pa ne more sama. [...]« (*Sonce* 95)

Brett je pravzaprav izrazito ambivalenten lik. Po eni strani ne more živeti brez moške pozornosti in v polni meri izživlja svojo spolno svobodo, po drugi strani pa z vsako novo ljubezensko afero izgublja samospoštovanje in si ljubezenskih odnosov v resnici tudi ne želi:

»Ne,« je rekla. »Mislim, da je ljubezen pravi pekel na tem svetu.«

»Dobro je, če sta moški in ženska skupaj.«

»Ne, po mojem ni.«

»Kaj si tega ne želiš?«

»Želim si ne, upreti se pa ne morem.« (*Sonce* 29–30)

Tako se tudi bikoborcu Romeru ne more upreti, čeprav ve, da bo s tem marsikoga prizadela. V stiski se zaupa prijatelju Jaku:

»[...] Zagledala sem se v Romera. Mislim, da sem zaljubljena vanj.«

»Na tvojem mestu bi se ne zaljubil vanj.«

Ne morem si pomagati. Povožena sem. Kar žge me v notranjosti.«

»Nikar ne delaj tega.«

»Ne morem pomagati. Nikoli si nisem mogla pomagati.«

»Morala bi prenehati s tem.«

»Kako naj preneham! S tem ne morem prenehati. [...]« (*Sonce* 163)

Povsem enake vojne sile, ki so Jaka kastrirale, so Brett emocionalno zaznamovale. Med vojno je tudi Brett mnogo izgubila. Ostala je brez svoje velike – in morda tudi edine prave – ljubezni. Ker se z bolečo izgubo ne zna soočiti, beži pred stvarnostjo. Najprej pobegne v zakon brez ljubezni: »Kdaj se je poročila z Ashleyjem?«; »Med vojno. Toliko da je fant, katerega je imela zares rada, stegnil pete, za grižo.« (*Sonce* 40) Nato vztrajno beži v številna kratkotrajna in površna razmerja. V tem pogledu lahko sklepamo, da ji tudi spolnost, tako kot alkohol, predstavlja zgolj sredstvo, s pomočjo katerega lahko za trenutek ubeži bolečini in pozabi na preteklost.

Čeprav daje Brett svoji zunanji podobi veliko veljavo: »Ti, ali sem hudo neurejena?« (*Sonce* 30), se po drugi strani čuti ujeta v lastnem telesu in želi, kot pravi Patterson Millerjeva, to podobo tudi zdrobiti. Njeno obsesivno kopanje – »Še skopala se nisem.« [...] »Najprej se moram očediti.« [...] »Okopati se moram.« (*Sonce* 71); »Skopati se moram,« je rekla Brett. (*Sonce* 78); »Gremo« je rekla Brett. [...] »Pred večerjo se moram skopati.« (*Sonce* 131); »Pa pojdemo jest,« je rekla Brett. »Okopati se še moram prej.« (*Sonce* 143) itn. – pravzaprav reflektira željo, da bi prodrla pod gladino, da bi oprala svojo zunanjo podobo in prišla do tega, kdor je v resnici. To si Brett želi, a se hkrati tega tudi boji, saj ne ve, kaj ji brez zunanjega videza sploh še ostane. (11)

V kolikor je Brett res škodljiva, je to najbolj prav sama sebi. Že Whitlow je ugotavljal, da so njena promiskuitetnost, poseganje po alkoholu, zapadanje v depresijo in obsesija s higieno pravzaprav simptomi posameznika, ki je ujet v samodestruktivni vedenjski vzorec. (55–56) Brett je pravzaprav razcepljena na dva nasprotujoča si jaza – na svojo žensko, celo materinsko plat, ki skrbi za svoje moške, kadar so ranjeni (Jake, Mike, Romero), in na dominantno, brezkompromisno ter včasih že neobčutljivo moško vlogo. Hemingwayeva Brett je v bistvu tako zelo večplastna, da jo je nadvse težko v celoti razumeti in interpretirati.

Kot navaja Whitlow, je bil roman *Sonce vzhaja in zahaja* edino delo, s katerim je bil Hemingway skoraj popolnoma zadovoljen. (51) Najbrž je bil z njim zadovoljen tudi zato, ker se je v njem najbolj približal svojemu cilju, tistemu, da bi upodobil »resnične ljudi«. In najresničnejša med njimi, najbolj vsestransko življenjska, je zagotovo Brett Ashley.

6.2 CATHERINE BARKLEY

Junakinja romana *Zbogom orožje* pri bralcih še danes ostaja, kot poudarja Ernest Lockridge, v najboljšem primeru problematična, v najslabšem pa razumljena kot lik brez vsake globine – kot zgolj utelešenje moške seksualne fantazije. (171) In tako so Catherine Barkley večinoma razumeli in interpretirali tudi kritiki.

Catherine je bila od samega začetka deležna številnih očitkov, od tega, da je medla, neumna, bedasta, puhla in klečeplazna, do še bolj odklonilnih kritik, ki so jo označile kot eno najbolj neresničnih Hemingwayevih kreacij – da je tako zelo idealizirano upodobljena, da sploh ni oseba oz. subjekt z lastnim razumom in normami, temveč da predstavlja zgolj adolescenčne sanje. (Whitlow 18) Najodklonilnejšo kritiko je zagotovo prispevala feministka Judith Fetterley, ki meni, da je Catherine sicer res izjemno idealizirana, a da se za to idealizacijo skriva globoka sovražnost do žensk – da Catherine namreč na koncu dela umre zgolj zato, ker je ženska. Tako je za Fetterleyjevo tudi osnovno sporočilo dela, ki se skriva za preobleko romantične zgodbe, takšno: »Edino mrtva ženska je dobra ženska in še takrat ostajajo vprašanja.«⁹ (49, 67, 71; provizorični prev. D. M.)

Tudi slovenska kritičarka, esejistka, prevajalka in novinarka Rapa Šuklje je prepričana, da ta Hemingwayeva »[...] junakinja nima ne obraza ne osebnosti, »ženska« je, kakršno vidi egocentrični junak, bolniška strežnica in voljna, pogumna ljubica, združitev vsega, kar potrebuje: zavetja in užitka«. (964–965)

Na tem mestu se vsekakor poraja vprašanje, kako je lahko tak roman, ki se zdi tako izjemno pomanjkljiv – saj v njem eden od osrednjih likov nima prav nobene globine – pritegnil toliko interesa, ne samo pri masi bralcev, temveč tudi tolikšen kritiški odziv. (Lockridge 171) Odgovor lahko zagotovo najdemo v Hemingwayevi pripovedni umetnosti sami – v tem, da se v delu nahaja nekaj več kot sprva razumemo.

Tako so v zadnjih desetletjih mnogi poznavalci Hemingwayevega dela (Whitlow, Lockridge, Sanderson, Hays, Donaldson, West, Miller, Wexler itn.) odkrivali vse več lastnosti, ki so Catherine Barkley osvobodile vsiljenih stereotipov in predsodkov, ter dokazali, da je globlje in celostno razumevanje dela mogoče le z natančnim in vnovičnim branjem, odkrivanjem tistega,

⁹ »The only good woman is a dead one, and even then there are questions.«

kar skriva Hemingwayev pisateljski slog. Da junakinja dela *Zbogom orožje* nikakor ni podrejena, pasivna ženska in tudi zdaleč ne neresnična, obstaja kopica dokazov, tako vidnih, kot tistih, ki jih moramo razbrati iz konteksta. Prav te dokaze bomo skušali v nadaljevanju kar se da nazorno predstaviti.

Catherine je na samem začetku dela predstavljena zgolj kot privlačna angleška bolničarka, v katero se je zagledal Henryjev prijatelj Rinaldi. Ko jo poročnik Henry prvič uzre, je opisana, za pisatelja značilno, skopo: »Miss Barkley je bila precéj visoke postave. Bila je oblečena v nekakšno bolničarsko uniformo, bila je svetlolaska temne polti in imela je sive oči. Zdela se mi je prav lepa. Nosila je tanko trstiko, podobno jahalnemu biču, povezanemu z usnjem, in slično igrači.« (*Zbogom* 24) Na začetku je tudi strogo formalno naslovljena, imenovana tako z imenom kot priimkom ali pa zgolj kot miss Barkley, kar daje bralcu občutek, da si zasluži spoštovanje in da je starejša od Henryja. (Recla 6)

Pripovedovalec zgodbe je Frederic Henry, ki retrospektivno pripoveduje o svojih doživljajih med prvo svetovno vojno. Pripoveduje torej svoje spomine in je že zaradi oddaljenosti le-teh kot pripovedovalec nezanesljiv. Ker govori s stališča travmatizirane osebe, ki se pogosto opija, je njegov spomin močno selektiven in posledično tudi precej vprašljiv. Njegova nezanesljivost – da se zdi bralcu njegova pripoved »neverjetna« in da doživlja njegove sodbe kot »krivične« (Harlamov 34) – izhaja tudi iz dejstva, da v pripovedi celo večkrat prizna, kako drugim osebam v romanu laže. Ker njegovi presoji torej ne moremo zaupati, obstaja vrzel med zgodbo in pripovedjo, le-to je skozi znake nezanesljivosti težko ugotoviti. (Zupan Sosič, »Pripovedovalec« 59)

Zupan Sosičeva poudarja: »Splošni učinek nezanesljive pripovedi izvira iz usmerjanja bralčeve pozornosti z zgodbene ravnine na pripovedno raven, ki jo zavzema pripovedovalec, in s tem osrediščenje na pripovedovalčeve posebnosti.« (ibid.) In ena od morebitnih posledic bralčeve osredotočenosti na pripovedovalca, poročnika Henryja, je zagotovo ta, da ima bralec veliko več možnosti, da se mu v procesu branja Catherine izmakne in je ne dojame v vsej njeni razsežnosti. Prav tako je več verjetnosti, da bo bralec Henryju bolj naklonjen, saj bo čutil, da njega pozna veliko bolje od ostalih pripovednih oseb.

Ker tudi ta Hemingwayev junak ni zgolj subjekt govora (pripovedovalec), temveč je tudi subjekt gledanja (fokalizator), pomeni, da hkrati slišimo pripoved iz njegovih ust in gledamo oz. zaznavamo elemente z njegovimi očmi – torej sprejemamo zgolj njegovo videnje dogodkov. (Zupan Sosič, »Pripovedovalec« 65) Vendar je Frederic Henry kot prvoosebni pripovedovalec in aktivni udeleženec v zgodbi, za razliko od Jaka Barnsa, izrazito bolj osredotočen nase. Njegova pripoved je zato tudi veliko bolj refleksivna, kar je med drugim tudi vzrok, da je v primerjavi z romanom *Sonce vzhaja in zahaja* v tem delu opazno manj dialoga.

Rezultat njegovega osredotočenja nase je, da marsikaj spregleda in je kot tak nepozoren opazovalec, kar ugotavlja že Lockridge, pravzaprav »slep za tistih sedem osmin Catherine, ki se skrivajo pod gladino«. (177) Prav to pripovedovalčevo osredotočenje nase – kot tudi selektivni spomin in pristransko ter omejeno videnje dogodkov – vsekakor vpliva na naše razumevanje dela. Zato lahko, če nismo dovolj pozorni na pripovedovalčeve pomanjkljivosti, v delu marsikaj spregledamo. Tako tudi nujno prezremo pomembnost in kompleksnost lika Catherine ter zlasti to, kako bistvena je njena vloga za emocionalno rast glavnega junaka.

Hemingwayevo junakinjo lahko torej že v uvodnih opisih in dialogih dojemamo kot zgolj plaho, pasivno in morda celo nekoliko omejeno žensko, v kateri se vse prehitro porodi želja, da bi glavnega junaka ljubila in mu v vsakem pogledu ustrezala. Tako jo na začetku dela interpretira tudi Jackson Benson. Catherine je zanj nebogljen pasivna deklica, le žrtev Henryjeve moške igre. (83) Iz njenih besed, ki jih spregovori že ob drugem srečanju s Henryjem, bi jo res težko razumeli drugače:

»Mili ste,« je rekla.

»Nisem, ne.«

»Da. Zelo ljubek. Rada bi te poljubila, če ti ni nevšečno.«

[...]

»Oh, ljubi moj,« je rekla. »Saj boš dober z mano, kajne?«

Kaj pa je to, pri hudiču, sem pomislil. Pobožal sem jo po laseh in jo potrepljal po rami. Še vedno je jokala.

»Saj boš dober, kajne?« dvignila je pogled k meni. »Čaka naju namreč prav nenavadno življenje.« (Zbogom 31)

Njeno dikcijo lahko, tudi kasneje v delu, označimo za reprezentativni zgled ženske podrejenosti moškemu: »[...] Počela bom, kar želiš, govorila, kar želiš. Zelo ti bom všeč, ali ne?« (*Zbogom* 95); »Želim pač to, kar želiš ti. Mene sploh ni več. Samo to sem, kar želiš ti.« in »[...] Ali nisem dobra? Nobenega drugega dekleta si ne želiš, kajne?« (*Zbogom* 96); »[...] Poskušala sem vselej biti takšna, kakršno si me želel. [...]« (*Zbogom* 121); »[...] Šla bom, kamorkoli in kadarkoli boš želel.« (*Zbogom* 213)

Prav takšne besede, ki jih junakinja, kot se zdi, govori vse preveč, so bile za mnoge kritike dovolj, da so jo označili kot posebljenje tradicionalne ženske pasivnosti. Vendar lahko – res da ne od samega začetka pripovedi, kot pri Catherine, temveč kasneje v delu – zasledimo, da se tudi Hemingwayev protagonist ne izraža kaj dosti drugače: »Bil sem čisto prevzet od nje. Nisem mogel verjeti, da je zares pri meni, in sem jo krepko stisnil k sebi.« (*Zbogom* 86); »Zdaj pa, če nisi ti zraven mene, nimam na tem svetu prav ničesar.« in »[...] Tako sem zaljubljen vate, da kaj drugega zame sploh ne obstaja.« (*Zbogom* 217); »Kar omedleval sem od ljubezni.« (*Zbogom* 218)

Ker pripovedovalec večkrat izraža negotovost in ljubosumnost, da je Catherine pred njim že nekoga ljubila (medtem ko sam prvič občuti tako močna čustva), mu mora junakinja svojo predanost pogosto tudi dokazovati:

»Vidiš dragi, poskusila sem že, kako je to, če čakaš na zakon.«

»Nočem poslušati tega.«

»Saj veš, da ne ljubim nikogar drugega razen tebe. Ne smeš biti prizadet zastran tega, ker me je že nekdo ljubil.«

»Pa sem le prizadet.«

»Ne smeš biti ljubosumen na nekoga, ki je mrtev, medtem ko imaš ti vse.«

»Ne. In vendar nočem tega poslušati.« (*Zbogom* 102)

In nato naprej:

»Pa me ne boš nikoli zapustila zaradi koga drugega?«

»Ne, dragi. Nikoli te ne bom zapustila zaradi kakega drugega. Dozdeva se mi, da bova doživela še mnogo hudih reči. Toda ne smeš se vznemirjati zaradi tega.«

»Ne vznemirjam se. Toda tako močno te ljubim, ti pa si že nekoga ljubila pred menoj.«

[...]

»Da. In če ne bi umrl, se ne bi srečala s teboj. Nisem nezvesta, dragi. Mnogo napak imam, vendar sem zelo zvesta. [...]« (*Zbogom* 103)

V delu ima torej tudi Hemingwayev junak ženski povsem podrejene trenutke. V kolikor iz dialogov razberemo, da je njena identiteta povsem odvisna od njega, lahko razberemo tudi, da je njegova prav toliko odvisna od nje. (Spofford v Dahlin-Jones 12)

Tudi njene izpovedi ljubezni na začetku dela lahko uzremo v povsem drugi luči. Ko bralec spozna Catherine, izve za njeno tragično preteklost, tj. da je pred nedavnim v vojni izgubila svojo dolgoletno ljubezen – moškega, s katerim je bila osem let zaročena. Tako uvidimo, da je Catherine ženska, ki svojo prištevnost sprva le s težavo ohranja. Kasneje se v pripovedi tudi sama večkrat spominja, da je bila »že skoraj nora« (*Zbogom* 103) od bolečine, ko sta se s Fredericom spoznala.

Podobno Hemingwayevo junakinjo razumeta in interpretirata že Whitlow in Lockridge. Oba ugotavljata, da se Catherine na vso moč trudi povrniti svoje duševno zdravje in da njena dejanja, na začetku dela motivirata žalost in bolečina, ki ju zaradi tragične izgube še vedno čuti. Zato tudi razmerje s poročnikom Henryjem sprva dojema zgolj kot sredstvo, s pomočjo katerega lahko spravi v pogon svojo terapevtsko igro pretvarjanja. Catherine se namreč zavestno pretvarja, da je Henry njen pokojni zaročenec. (Lockridge 173; Whitlow 19–20) Vsekakor bi se lahko strinjali, da je to, kar govori Catherine, ko se s poročnikom Henryjem tretjič sestane, precej nenavadno in da prihaja od nekoga, ki duševno ni povsem uravnovešen:

»[...] Dolgo te ni bilo.«

»Danes je tretji dan. Toda zdaj sem spet tu.«

Ošinila me je s pogledom.

»In me ljubiš?«

»Da.«

»Rekel si, da me ljubiš, kajne?«

»Da,« sem lagal. »Ljubim te.« Tega ji še nisem rekel.

»In me boš klical Catherine?«

»Catherine.«

Nekaj časa sva se sprehajala po potki, potem pa sva se ustavila pod drevesom.

»Reci mi: nocoj sem se vrnil h Catherine.«

»Nocoj sem se vrnil h Catherine.«

»Ah, dragi, vrnil si se, kajne?«

»Da.«

»Močno te ljubim in bilo mi je strašno. Ne boš spet odšel?

»Ne. Vsakokrat se bom vrnil.«

»Ah, tako zelo te ljubim. Prosim, položi svojo roko spet semkaj!« (*Zbogom* 33–34)

Iz dialoga je razvidno, da se Catherine res vede, kot da se je vrnil njen mrtvi zaročenec, saj govori »dolgo te ni bilo« moškemu, ki ga je spoznala dva dni poprej. Prav tako lahko iz odlomka razberemo, da se Catherine še vedno prav dobro zaveda, da je vse skupaj pretvarjanje in da bi svoje srečanje s padlim vojakom sploh lahko realizirala, Henryju ves čas sugerira, kaj naj govori.

Tudi Henry opaža, kako nenavadno je njeno vedenje, a ga to nikakor ne odvrne od njegovih osebnih interesov:

»Prišlo mi je na misel, da je nemara nekoliko prismojena. Saj je čisto v redu, če je. Ni mi bilo dosti mar, v kaj se spuščam. Bilo je bolje, kot pa da bi šel vsak večer v oficirski bordel, kjer so se dekleta vzpenjala po tebi in ti v znamenje ljubezni, medtem ko so izmenoma hodile gor s tvojimi oficirskimi kolegi, potiskale čepico na tilnik.« (*Zbogom* 34)

Henryju gre na začetku očitno samo za potešitev lastnih spolnih potreb in mu v tem smislu Catherine predstavlja zgolj objekt poželenja. Prepričan je, da drži vajeti v svojih rokah, in potek njunega ljubimkanja primerja z igro šaha: »[...] in sem vse predvideval kot poteze v šahovski igri.« (*Zbogom* 30) Pripovedovalec se očitno ne zaveda, da ima vse vajeti v rokah pravzaprav Catherine. Medtem ko poročnik Henry v svoji osredotočenosti na lastne potrebe ne uvidi, da tudi Catherine igra svojo igro, pa ona njegove namene takoj spregleda in v njuni igri prevzame vodilno vlogo:

»Grdo igro igrava, kajne?«

»Kakšno igro?«

»Nikar se ne delaj neumnega!«

»Saj se ne delam, prav zares ne.«

»Simpatičen fant si,« je rekla. »Igraš pač, kakor znaš. Toda to je grda igra.«

»Ali vselej uganeš, kaj ljudje mislijo?«

»Ne vselej. Toda pri tebi vem. Ni si ti treba delati, da me ljubiš. Za nocoj je konec. Je še kaj drugega, o čemer bi se rad pogovarjal?«

»Toda saj te ljubim.«

»Prosim te, nikar ne laživa drug drugemu! Saj nama ni potrebno. Imela sva zelo prijetno predstavico in zdaj sem čisto zadovoljna. Vidiš, nisem prismojena in nisem zgubila zavesti. [...]« (*Zbogom* 34–35)

Tudi Lockridge sklepa podobno, ko pravi, da je v njuni igri šaha Henry »nevedni pion« (176). In če je Henry v njuni igri najšibkejša figura, je Catherine, s svojo zrelostjo in inteligenco, zagotovo najmočnejša. Catherine ni nikakor naivna in klečeplazna ženska, temveč je že na samem začetka tista, ki v njuni zvezi postavlja meje in pogoje:

[...] Držal sem jo za roko in jo objel okoli pasu.

»Ne,« je rekla.

Zadržal sem roko tam, kjer je bila.

»Zakaj ne?«

»Ne.«

»Da,« sem rekel. »Prosim.«

Nagnil sem se v mraku k njej, da bi jo poljubil, toda pred očmi se mi je zabliskalo. Primazala mi je krepko klofuto. [...] (*Zbogom* 30)

Tudi nadalje v zgodbi, ko je Henry sprejet na zdravljenje v bolnišnico, je ona tista, ki določa pogoje in odloča, kdaj se bosta sestajala. Medtem ko Catherine pravzaprav ves čas aktivno odloča o poteku svojega lastnega življenja in posledično o poteku njune skupne zgodbe (poskrbi, da jo premestijo v drugo bolnišnico, kjer se zdravi Henry; uredi si, da dela nočne izmene, da lahko preživita več časa skupaj; odide z njim, ko mora pobegniti iz Italije, ker je dezertiral iz vojske itn.), se Henryju stvari v življenju preprosto dogajajo (ranjen je na bojišču; sprejet v bolnišnico; med umikom vojske se znajde v zagati itn.). (Dahlin-Jones 12)

Ker je Catherine osebnostno razvitejša od Henryja, v delu zastopa glas razuma in protagonista pogosto postavlja na realna tla: »Počutim se kot zločinec. Pobegnil sem iz vojske.«; »Prosim te, dragi, bodi pameten. Saj nisi pobegnil iz vojske. To je pač samo italijanska vojska.« (*Zbogom* 213) Catherine vodi njuno razmerje tako spretno in subtilno, da Frederic tega nikoli ne dojame.

Tudi takrat ne, ko se do njega vede pokroviteljsko in se z njim pogovarja kot z otrokom, ki ga uči manir ter razumevanja čustev drugih:

»Boš vsaj tako dober, da boš prijazen z Miss Ferguson?«

[...]

»Bodi prijazen z njo! Pomisli, kako veliko imava midva, ona pa nič.«

»Ne verjamem, da si želi to, kar imava midva.«

»Ne razumeš kdove kaj, dragi, čeprav si sicer tako pameten fant.«

»Saj bom prijazen z njo.«

»Vem, da boš. Tako ljubek si.« (*Zbogom* 217)

Čeprav se na prvi pogled zdi, da Catherine Barkley nima ničesar skupnega z Brett Ashley – razen tega, da sta obe izgubili svoja moška v vojni – pa si junakinji kljub vsemu delita nekatere karakteristike. Tudi ona se, kot Brett, ne ozira na tradicionalne družbene konvencije. Čeprav Catherine ni ženska, ki bi sledila moškim kodifikacijam spolnosti ali bi bila promiskuitetna kot Brett, pa lahko tudi zanjo trdimo, da je spolno osvobojena. Za razliko od viktorijanske ženske, ki ji je spolnost predstavljala zgolj zakonsko dolžnost in ji bila sploh (saj je bila tako vzgojena) nekaj nizkotnega in neprijetnega, pa Catherine dojema spolnost kot nekaj povsem naravnega. Catherine namreč, v bolnišnici, kjer je zaposlena, več mesecev povsem neobremenjeno uživa v spolnosti s Henryjem in v zameno od njega ne pričakuje obljube večne zvestobe. Nasprotno, ko ji Henry to možnost ponudi, ga odločno zavrne. Ker se glede spolnosti na normativne omejitve niti najmanj ne ozira, dobiva njena spolna svoboda celo nove razsežnosti: »Rada bi storila nekaj zares pregrešnega,« je rekla Catherine. »Vse, kar počneva, se mi zdi tako nedolžno in preprosto. Ne morem verjeti, da počneva kaj slabega.« (*Zbogom* 133)

Tudi Catherine je moderna ženska, ki se vseskozi zavestno odloča živeti po lastnih pravilih, a se za razliko od Brett počuti dobro v lastni koži in nima nikakršne potrebe ubežati svoji ženski identiteti. Čeprav še vedno izjemno ženstvena in nežna je Catherine pravzaprav, kot pravi Sandersonova, na nek način izboljšana, modernejša verzija Brett. Ker ni finančno odvisna, je, za razliko od Brett, sposobna samostojnega življenja – je bolj emancipirana. (180)

Ko se v času Henryjevega zdravljenja v bolnišnici njun odnos poglobi in preraste v ljubezen, začne Henry razmišljati o zakonu: »Želel sem se zares poročiti s Catherine.« (*Zbogom* 101) Vendar, ko ji svoje želje tudi razodene, je Catherine polna izgovorov: »Toda rekla je, da bi jo v

tem primeru poslali proč ter da bi postali pozorni nanjo in naju ločili, že če bi le začela s pripravami. Morala bi se poročiti po italijanski zakonodaji, formalnosti pa so bile strašne.« (ibid.) Ker ima Henry še vedno tradicionalno dojemanje ženskih spolnih vlog, ga njeni odgovori presenečajo in ne razume njenih »odklonskih« odzivov: »Mislil sem, da se dekleta vselej želijo poročiti.« (*Zbogom* 102) Zato ga mora Catherine podučiti in mu pojasniti svoje moderne poglede:

»Kaj se ne bi mogla poročiti nekako na skrivaj? Če bi se mi karkoli zgodilo ali pa če bi imela otroka ...«

»[...]Vidiš, dragi, zame bi bilo silno važno, če bi imela kakršnokoli vero. Toda jaz sem brez vere.«

[...]

»Prav. Toda poročil se bom s teboj tisti dan, ko mi porečeš.«

»Nikar ne govôri tako, kakor bi hotel napraviti iz mene pošteno žensko, dragi. Zelo poštena ženska sem. Ničesar se ne smeš sramovati, če si le srečen in ponosen na to. [...]« (*Zbogom* 102–103)

Očitno je, da ji institucija zakona – ker nima religije – ne daje smisla. Catherine se ne boji izražati svojih prepričanj in jasno zavrača družbene sile, ki jo kot žensko hočejo omejevati zgolj na zasebno sfero in jo s tem potisniti v odvisnost od moškega. Zakon zanjo tudi ni več nuja in potreba, saj je finančno neodvisna. Catherine prav tako načelno nasprotuje diskriminaciji žensk v zunajzakonski skupnosti.

Da Catherine odklanja identifikacijo z religijo, je krivo tudi to, da v religiji ne najde več nikakršne tolažbe. Smrt zaročenca je v njej razblinila vsakršne iluzije o posmrtnem življenju. In to, kar ve Catherine, kot pravi Sandersonova, mora Henry šele spoznati, in sicer, da je edina gotovost v življenju neizbežnost smrti (181): »[...] Potem je seveda padel in vsega je bilo konec.«; »Kdo ve.«; »Oh, seveda,« je rekla. »Tako pa je vsega konec.« (*Zbogom* 25)

Da miss Barkley ni tradicionalna ženska prav gotovo kaže tudi dejstvo, da pri njej ideologija materinstva ni prisotna in da svoje ženstvenosti ne vrednoti po reproduktivnih sposobnostih. Materinstvo, ki je osmišljalo življenje viktorijanske ženske in je bilo, razen biti žena, njena prva in najpomembnejša naloga, pa Catherine ne pomeni veliko in si otroka v resnici tudi ne želi: »Otroka bom dobila, dragi. Že skoraj tri mesece je tega. [...]« »Storila sem vse, kar sem mogla.

Vzela sem vse mogoče, toda nič ni pomagalo.« (*Zbogom* 120) Tudi kasneje v delu, ko je že visoko noseča, se v njej materinski čut ne prebudi. Medtem ko Henry kaže skrb za otoka, pa Catherine otrok predstavlja predvsem nekaj, kar ji otežuje življenje: »Pazi, da se z veslom ne udariš v trebuh!«; »Če bi se to zgodilo,« je rekla Catherine med veslanjem, »bi bilo življenje dosti bolj preprosto.« (*Zbogom* 231–232)

Čeprav se je Catherine očitno otresla togih konvencij tedanje družbe, je vseeno ne moremo označiti za feministko. In čeprav pri njej najdemo tudi težnje po enakopravnosti, pa Catherine ne izraža prave potrebe po razdiranju družbeno konstruiranih vedenjskih vzorcev. Pravzaprav se Catherine na družbo sploh ne ozira in živi tako, kot je zanjo najbolj prav.

Pri natančnem branju in osredotočanju na to, kaj o Catherine govori Hemingwayev jezik, se torej izkaže, da gre tudi v tem delu za ženski lik, ki je izjemno večplasten. Catherine je po eni strani polna naravne ženstvenosti in je povsem predana svojemu moškemu, po drugi pa je neodvisna in močna ženska, ki se kljub travmatičnim vojnim časom ne vdaja fatalizmu ter suvereno stopa skozi življenje. Kot junakinjo z izjemnimi karakteristikami jo pojmuje tudi Peter Hays. Označi jo za Henryjevo vzgojiteljico, ki ga poduči o življenju in smrti, ter pravi, da je Catherine katalizator za Henryjevo emocionalno rast, saj ga nauči ljubiti še koga drugega razen samega sebe. (Hays v Brillhart 23)

Takšne lastnosti so naravnost protislovne klečeplazni in medli Catherine, kot so jo sprva označevali kritiki, saj Catherine, ne le da skozi delo ves čas izraža tako razumsko kot čustveno inteligenco, temveč ob soočanju s smrtjo pokaže tudi velik pogum. (Lockridge 172) Pogum je za Hemingwaya »dostojanstvo pod pritiskom« (»grace under pressure«) in je ena bistvenih lastnosti njegovega tipičnega junaka, t. i. Code Hero. Takšen junak se nauči soočati s strahom, obupom in smrtjo ter ob tem ves čas ostane dostojanstven in zvest sam sebi. Več poguma in dostojanstva, kot ga v trenutkih pred smrtjo kaže Catherine Barkley, le izjemoma najdemo pri katerem od pisateljevih tipičnih herojev. Zato, če jo že moramo uvrstiti v katero od kategorij, jo potem vsekakor uvrstimo prav v to.

6.3 MARIA IN PILAR

Pripovedovalec romana *Komu zvoni* se sam v zgodbi ne pojavlja kot ena od literarnih oseb, ki bi imela jasno izoblikovan fizični jaz. To seveda pomeni, da tukaj nismo izpostavljeni pristranski in subjektivni perspektivi, ki je pogosto značilna za prvoosebne pripovedovalca. Ker pripovedovalec v tem delu nima pregleda nad celotnim dogajanjem in tudi ne ve več od samih junakov, temveč pripoveduje s stališča pripovednih oseb, ne gre za t. i. vsevednega, temveč za personalnega pripovedovalca. (Zupan Sosič »Pripovedovalec« 55, 56)

Čeprav pripovedovalec sicer ve, kaj se dogaja v glavah vseh pripovednih oseb v delu, se v veliki večini osredotoča na protagonista Roberta Jordana in zgodbo pripoveduje z njegove perspektive. Vsebino njegovih, večinoma jasno povezanih, misli nam posreduje s pomočjo notranjega monologa. Zato protagonista, tudi v tem pisateljevem delu, spoznamo veliko bolje kot druge pripovedne osebe. Kar izvemo o ozadju in karakternih lastnostih ostalih likov, razberemo v glavnem iz tega, kar povedo sami v pogovoru z Robertom Jordanom.

Za razliko od romanov *Sonce vzhaja in zahaja* ter *Zbogom orožje*, kjer gre za preprosto fokalizacijo, saj vsebuje samo enega fokalizatorja, je fokalizacija v romanu *Komu zvoni* sestavljena iz več fokalizatorjev. Gre za t. i. zapleteno fokalizacijo. (Lanser v Zupan Sosič, »Pripovedovalec« 66) Tako kljub temu da je v delu sicer osrednji sprejemajoči center zavesti protagonist in je večina informacij še vedno posredovana z njegove perspektive, pa nekatere dogodke v pripovedi opazujemo tudi skozi oči drugih pripovednih oseb (Pilar, Marie, Anselma, Rafaela itn.). In ker nam to, kar je videno »skozi oči posameznega lika [...] ne daje samo informacije o videnem, ampak tudi o tem, ki vidi« (Zupan Sosič »Pripovedovalec« 63), prejmemo tudi nekoliko več podatkov o junakinjah v delu, kot je za pisatelja sicer značilno. Zaradi tega Maria in Pilar, dve nadvse zanimivi ženski, ponujata na nek način še več interpretativnih možnosti. In vendar so mnogi kritiki prezrli njuna kompleksna značaja in ju večinoma interpretirali nadvse poenostavljeno.

Čeprav Pilar sicer ni bila deležna za Hemingwayeve ženske značilnih kritičnih napadov in se praktično nihče ni posebej obregnil ob njeno androgino pojavnost, dominacijo nad možem Pablom ter ob njeno, že skoraj povsem nežensko, vedenje – in je na podlagi tega ni označil za

negativno, destruktivno ali spolno agresivno žensko – jih tudi ni prav dosti med njimi, ki bi ji v svoji interpretaciji Hemingwayevega dela namenili zaslužen pozornost.

Da ta Hemingwayeva junakinja ne izzove kopice negativnih kritik in mizoginih izjav, opaža tudi Sinclairova ter predvideva, da Pilar za razliko drugih pisateljevih literarnih žensk uide kleveti zato, ker je starejša, neatraktivna in ima veliko materinskih kvalit. (94) Dejstvo je, da je Pilar izjemno simpatičen lik, ki se bralcu, če bi rad ali ne, nedvomno prikupi.

Nasprotno pa je bila Maria deležna veliko negativnih kritičnih ocen. Označevana je bila kot medla in podrejena; kot ženska, ki živi le zato, da bi potešila telesne in emocionalne potrebe svojega moškega; da je bolj simbol kot oseba; da je bolj teatralna kot substancialna; da je naravnost nezanosno patetična in plehka ter tako zelo osebno nerazvita, da je podobna amebi. Theodore Bardacke celo pravi, da je Hemingway z likom Marie pravzaprav poustvaril Catherine Barkley, z zgolj eno bistveno razliko – njenim političnim prepričanjem. (Whitlow 33)

Maria je bila torej, podobno kot Catherine Barkley, izjemno podcenjevana in podcenjevali so jo iz podobnega vzroka. Bralca namreč, tudi v tem Hemingwayevem delu, nedvomno zmoti junakinjino navidezno samozatajevanje in stapljanje v eno s protagonistom: »[...] Jaz sem ti in ti si jaz, in vse, kar je eden, je drugi. In ljubim te, oh, kako te ljubim. Ali nisva zares eno? Ali ne čutiš tega?« (*Komu* 274) in »[...] Mene sploh ni. Samo z njim sem. [...]« (*Komu* 468) V tem pogledu lahko Mario vsekakor označimo kot »[...] tip idealne, strastno predane in konec koncev že kar romantično ljubeče, zato pa ne preveč razumne in morda celo nekoliko otročje ženske«. (Kos, »Ernest« 12) Vendar je to le izpostavljeni vrh Marie, medtem ko se pod površjem skrivajo mnogo kompleksnejše dimenzije njene osebnosti.

Tako lahko v delu, razen ženstvene, predane in nežne Marie, uzremo tudi samostojno žensko, izjemne notranje trdnosti. Podobno kot Catherine Barkley, se tudi Maria na vso moč trudi ponovno vzpostaviti svoje duševno ravnovesje, saj tudi ona zaradi izgube ljubljenih oseb nosi globoke čustvene rane. Vendar, ker je bila, za razliko od drugih Hemingwayevih junakinj, tudi sama žrtev vojnega in spolnega nasilja, se Maria hkrati bori povrniti avtonomijo nad lastnim telesom, ki ji je bila na krut način odvzeta. V tem pogledu je Hemingwayeva Maria vsekakor poosebljenje vztrajnosti in neusahljive volje, kakor jo v zadnjem času razumejo tudi mnogi

sodobni raziskovalci Hemingwayevega pisateljskega dela (Whitlow, Sinclair, Guill, Sanderson, Brenner, E. H. Rudat, Comley, Scholes in drugi).

Že ko Mario spoznamo, nikakor nimamo občutka, da gre za nemočno žensko skrhane samopodobe. Čeprav je v času svojega ujetništva prestala številna grozodejstva – bila je priča umoru staršev in je nato v rokah fašistov preživljala več mesecev trajajoče grozljivo spolno nasilje – in čeprav so minili šele trije meseci, odkar jo je Pablova gverila na povelje Pilar rešila gotove smrti, se Maria v nobenem pogledu ne vede kot pasivna žrtev. Ona je namreč tista, ki Roberta nagovori prva in se z njim ves čas povsem brez zadržkov spogleduje, medtem ko njega že ob pogledu nanjo stiska v grlu. Ko Maria opazi, da Robert zre v njene kratko pristrižene lase, mu sproščeno reče: »[...] Ni me treba gledati. Tako so me ostrigli v Valladolidu. Zdaj so lasje že skoraj spet zrasli.« (*Komu* 31) In nato razlaga naprej: »Pobriti so bili,« je rekla. »V ječi v Valladolidu so mi jih redno brili. Tri mesece so potrebovali, da so toliko zrasli. Bila sem na vlaku. Vozili so me na jug. Veliko jetnikov so spet ujeli, potem ko je vlak zletel v zrak, mene pa niso. Šla sem s temi.« (ibid.)

Kako »zelo slabo je bilo z njo« (*Komu* 40), izve Robert od cigana Rafaela:

»Ko smo ob času napada na vlak pobrali dekle, je bila zelo čudna,« je rekel Rafael. »Ni hotela govoriti, ves čas se je jokala in če se je je kateri dotaknil, je vzdrgotala kakor moker pes. Šele zadnji čas se je popravila. Zadnji čas je veliko boljša. Danes je bila imenitna. Ravno prej, ko je govorila s teboj, je bila prav dobra. [...]« (*Komu* 36)

Da lahko Maria po vsem, kar je prestala, že tako kmalu govori o svojih travmatičnih izkušnjah, je dovolj zgovoren dokaz o njenem trdnem značaju. Vendar pa gre velike zasluge za njen uspeh vsekakor pripisati tudi materinski, razumni in močni Pilar. (Sinclair 99) Kako bistvena je vloga Pilar za povrnitev Mariinega duševnega zdravja, presoja v delu že Robert Jordan: »Maria je zdaj kar zdrava. Tako je vsaj videti. Ampak on ni psihiater, psihiater je Pilar.« (*Komu* 148)

Tudi v Mariinem boju za povrnitev avtonomije nad lastnim telesom odigra Pilar pomenljivo vlogo. Pilarina zagotovila, »da bo vse izbrisano, če [bo] koga ljubila« in »če [naredita] vse, bo morebiti tako, kot da tistega ni nikoli bilo« (*Komu* 82), nedvomno vplivajo na Mariino zavestno odločitev, da se bo predala Robertu Jordanu: »Prišla si bosa,« je rekel; »Da.«; »Torej si vedela, da prihajaš v posteljo.«; »Da.« (*Komu* 81)

Čeprav še zdaleč ne moremo trditi, da je Maria spolno agresivna ženska ali da je ona tista, ki v njuni prvi spolni izkušnji dominira, pa je tudi ne moremo označiti za podrejeno žensko brez lastne volje. (Sinclair 101) Mariina seksualna odprtost namreč izvira iz njenih notranjih vzgibov, iz želje, da bi povrnila svoje dostojanstvo in pravico do razpolaganja z lastnim telesom, ki sta ji bili s posilstvom odvzeti: »In zdaj storiva hitro, kar bova storila, da vsega onega ne bo več.« (*Komu* 83) S trdno voljo in prepričanostjo v svoje početje, »Poljubljeni moram. In vse drugo tudi.« (*Komu* 79), ter zdravilno močjo ljubezni ji končno tudi uspe vzpostaviti porušeno duševno ravnovesje: »[...] Odkar sva bila prvič skupaj, je tako, kakor da se sploh ni zgodilo. [...]« (*Komu* 365)

Ne le da Maria tekom pripovedi sama čustveno zraste, temveč s širino svoje čustvene zmogljivosti izrazito vpliva tudi na osebni razvoj protagonista. Spočetka je Robert Jordan moški, ki je emocionalno skoraj povsem nedostopen. Da je njegova »glava [...] zelo hladna« (*Komu* 102), opaža tudi Pilar, ko uvidi, kako slepo zavzet je le za svoje vojaške dolžnosti. Čeprav sicer ostane zavezan svoji misiji do samega konca, pa s pomočjo Marie spozna, da je bil »ozkosrčen kakor kak zakrknjen baptist« (*Komu* 176) in da si od življenja pravzaprav želi mnogo več, kot si je mislil: »Prej nisem vedel, da bi lahko čutil to, kar zdaj čutim, je mislil. In tudi ne, da bi se mi moglo to pripetiti. To bi rad imel za vse življenje. Saj boš imel, je reklo nekaj v njem. Saj boš imel.« (*Komu* 181) Tudi junaštvu, bi se Robert zdaj zlahka odrekel, če bi lahko z Mario živel dolgo in polno življenje:

Prav rad bi se odrekel junaški ali mučeniški smrti. Nič ne želi uprizoriti Termopil, ali biti Horacij na kakem mostu, ali holandski fant, ki je s prstom zamašil nasip. Ne. Rad bi prebil nekaj časa z Mario. Tako je to najpreprosteje izraženo. Rad bi prebil z njo dolgo dolgo dobo. (*Komu* 176)

Podobno kot Catherine Barkley Henryja tudi Maria Roberta Jordana s svojo neizmerno ljubeznijo, toplino in zvestobo, nauči resnično živeti. Vendar se Robert, za razliko od Frederica Henryja, tega tudi zaveda. Še več, to na glas prizna:

Kako malo vemo od tega, kar se dá vedeti. Želim si, da bi me čakalo še dolgo življenje, namesto da bi danes umrl, zakaj te štiri dne sem se veliko naučil o življenju; več, mislim, kakor ves čas prej. [...] Želim si, da bi bilo več časa.

»Veliko si me naučila, *guapa*,« je rekel po angleško.

»Kaj si rekel?«

»Veliko sem se naučil od tebe.« (*Komu* 398)

Roman *Komu zvoní* je umetniško preoblikovana podoba pisateljevega španskega izkustva. V času državljanske vojne je Hemingway štirikrat obiskal Španijo – uradno sicer kot dopisnik ameriških časopisov, vendar je njegova udeležba presegala pravice običajnega opazovalca. Iz tesnega stika z vojnim dogajanjem se mu je v tem času kopičilo gradivo, ki je proti letu 1940 polagoma preraščalo v zgodbo in like njegovega romana. (Kos, »Ernest« 18) Hemingway je v svojem delu vsekakor ujel duh časa tega pomenljivega zgodovinskega obdobja.

Že pred začetkom španske državljanske vojne so se odvijale pomembne spremembe na področju spolne enakopravnosti. Ženske, ki so si v času Druge španske republike izborile tudi volilno pravico, so pričele izrazito zavračati hierarhično razmerje med spoloma. Ta nova feministična zavest se je nato, v času španskega državljanskega konflikta, ki je sledil, vse širše družbeno uveljavljala. Prav zato je bil boj za enakopravnost med spoloma eden od pomembnejših družbenih bojov, ki so se odvijali med državljansko vojno. (Coleman v Guill 7) Da se je Hemingway vsekakor zelo dobro zavedal nove, okrepljene vloge španske ženske, pričajo med drugim tudi njegove besede, ki jih je izrazil kot avtor in komentator v dokumentarnem filmu *Španska zemlja* (*The Spanish Earth*) režiserja Jorisa Ivensa iz leta 1937. V enem od prizorov v prvi polovici filma, ko uzremo podobo starejše dostojanstvene ženske, oblečene v črno, s črnimi lasmi, spetimi v figo, ki z energičnimi gestami in odločnim glasom samozavestno govori množici ljudi, nas Hemingway obvešča¹⁰:

Danes govori najslavnejša španska ženska. Pravijo ji La Pasionaria. Ni nikakršna romantična podoba, niti kakšna Carmen. Ona je žena revnega rudarja iz pokrajine Asturija. Vse lastnosti Nove španske ženske slišimo v njenem glasu. Govori o novem španskem narodu. To je nov narod, ki je discipliniran in hraber. Je nov narod, osnovan na disciplini svojih vojakov in neomajnem pogumu svojih žensk.¹¹ (Naracija iz filma *Španska zemlja*; Guill 8; provizorični prev. D. M.)

¹⁰ Obstajata dve angleški različici dokumentarnega filma *Španska zemlja*. Za obe je Hemingway, skupaj z Dos Passosom, napisal scenarij in v eni prevzel tudi vlogo pripovedovalca. V drugi kot pripovedovalec nastopi ameriški igralec Orson Welles. V citatu smo združili obe različici.

¹¹ »The most famous woman in Spain today is speaking. They call her La Pasionaria. She is not a romantic beauty, nor any Carmen. She is the wife of a poor miner in Asturias. But all the character of the new Spanish woman is in

Historična figura La Pasionaria, »ljudska svetnica«, katere pravo ime je bilo Dolores Ibárruri, je bila v času španske državljanske vojne zagotovo, kot pravi Hemingway, »najslavnejša španska ženska«. Bila je mednarodno poznan obraz španskega republikanskega odpora, desna roka vodje komunistične partije Joséja Diaza in karizmatična govornica, katere izrek »Bolje umreti na nogah kot živeti na kolenih – *No Pasarán!*« (Ne bodo prodrli!) je postal politični slogan republikanskih upornikov in ključni element njihovega protifašističnega propagandnega materiala. Ibárruri je bila prav tako pobudnica in začetnica gibanja za ženske pravice – leta 1934 je ustanovila skupino Agrupación de Mujeres Antifascistas. Ženske je bodrila, naj spremenijo poglede na lastne družbene vloge in naj se uprejo omejitvam, ki jih je uvedla katoliška cerkev in njeni pristojni organi. Prav tako jih je spodbujala, naj postanejo bolj politično angažirane in aktivno sodelujejo v uporih proti Francu. Distribuirala je tudi literaturo o kontracepciji, ki jo je tiskala feministična anarhistična skupina Mujeres Libres (Svobodne ženske). (Guill 8–9; Matajc 494–495; Mendoza 122) Za Dolores Ibárruri je revolucija pomenila hkrati krepitev položaja delavskega razreda in krepitev družbene vloge žensk. (Byron v Guill 9)

Ker so Hemingwayu, kot smo že omenili, resnični ljudje mnogokrat služili kot modeli za njegove junake, lahko, kot ugotavlja že Guillova, najdemo zanimive paralele med revolucionarko Dolores Ibárruri in Hemingwayevo junakinjo Pilar. Razen povsem očitnih fizičnih podobnosti med njima opazamo, da Pilar uteleša tudi mnoge karakterne lastnosti La Pasionarie – z njo namreč deli ostro inteligenco, strast do Republike in izjemne govorniške sposobnosti. (10) Vzorednice med Hemingwayevo junakinjo in revolucionarko Dolores ugotavlja tudi Vanesa Matajc in pravi, da Pilar v zgodbi »vzbuja isto brezpogojno privrženost, kot jo je na začetku republikanskega odpora v ljudstvu vzbujala zgodovinska La Pasionaria«. (505)

Še preden se Pilar v zgodbi pojavi, torej preden jo protagonist prvič uzre, izvemo, da je Pablova *mujer* »Nekaj *prav* grozanskega«. Cigan Rafael pojasnjuje Robertu: »Če misliš, da je Pablo grd, bi moral videti njegovo ženo. Ampak hrabra je. Stokrat hrabrejša od Pabla. Ampak nekaj grozanskega.« (*Komu* 34) Tudi Pilar, kot La Pasionaria, ni »nikakršna romantična podoba«:

Robert Jordan je zagledal žensko pri petdesetih, skoraj tako veliko kakor Pablo, skoraj tako široko kakor dolgo, v črnem kmečkem krilu in jopici, s težkimi, kratkimi volnenimi

her voice. She speaks of the new nation of Spain. It is a new nation, disciplined and brave. It is a new nation forged in the discipline of its soldiers and the enduring bravery of its women.«

nogavicami na težkih nogah, v črnih čevljih z vravnimi podplati in rjavim obrazom, ki je bil kakor model za graniten spomenik. Imela je velike dlani, ki pa so bile prijetnega videza, in gosti kodrasti črni lasje so ji bili zavezani v vozec na tilniku. (*Komu* 38)

Čeprav nepriljubljena, je Pilar izjemno karizmatična in samozavestna ženska, ki je v svojem življenju osvojila srca mnogih moških. Je seksualno povsem osvobodjena, zato tudi o svojih ljubezenskih in seksualnih izkušnjah nazorno in povsem brez sramu javno razglablja – tudi v želji, da bi mladi par podučila o prednostih spolnega užitka. Celotno spolno eksperimentiranje jo mika, saj namiguje, da bi, če ne bi bila prestara, Mario Robertu najbrž prevzela: »Kaj ko bi vzela tebi zajčka in zajčku tebe?«; »Tega ne bi mogla.«; »Vem,« je rekla Pilar in se spet nasmehnila. »Saj bi tudi ne želela. Ampak ko sem bila mlada, tedaj bi bila mogla.« (*Komu* 168)

Tudi v tem Hemingwayevem delu lahko zaznamo izrazit odklon od tradicionalnih kulturnih vedenjskih vzorcev. Vedenje Pilar v mnogih pogledih namreč popolnoma odstopa od pričakovanih in ženskam »primernih« vzorcev vedenja – ona kadi, preklinja in je pogosto izjemno nežensko groba. Ko se ji Pablo zaupa in v joku prizna, da ga je strah smrti, Pilar ne izraža nobenega sočutja: 'Bojim se smrti, Pilar,'« je rekel. '*Tengo miedo de morir*. Ali ne razumeš?'; 'Potem se spravi iz postelje,' sem mu rekla. 'V eni postelji ni dovolj prostora zame in zate in še za tvoj strah zraven.' (*Komu* 101)

Ker je avtoritativna in pogosto zastrašujoča ženska – kot ji v enem od odlomkov priznava Joaquín: »Ampak bal sem se, da bi me Pilar ustrelila.«; »Nikogar še nisem,« je rekla Pilar; »*No hace falta*,« je odvrnil Joaquín. »Saj ti ni treba. S svojim jezikom jih prestrašiš na smrt.« (*Komu* 144) – med gverilci vzbuja strahospoštovanje. In ker je tudi izjemno hrabra, si zlahka uzurpira možev položaj in funkcijo poveljnika gverile:

»[...] Ali še zmerom misliš, da tu poveljuješ ti?«

»Da,« je rekel Pablo. »Tu poveljujem jaz.«

»Še za šalo ne,« je dejala žena. »Tu poveljujem jaz! Ali nisi slišal *la gente*? Tu ne poveljuje nihče razen mene. Če želiš, lahko ostaneš tu, lahko ješ z nami in piješ vino, samo ne tako neznanško dosti, in če želiš, se lahko udeležuješ dela. Poveljujem pa jaz.« (*Komu* 63)

Zaradi njenih odličnih vodstvenih sposobnosti do nje veliko spoštovanje goji tudi protagonist. (Guill 10–11) Sam pri sebi razmišlja, da tej ženski pravzaprav »neomejeno zaupa«, ker »če ne bi bilo nje, bi tu ne bilo organizacije ne discipline, z njo pa bo lahko prav dobro.« (*Komu* 71)

Vendar Pilar nikakor ni zgolj groba in neobčutljiva ženska, temveč premore tudi veliko nežnejšo plat. Njena ljubezen do Marie je povsem iskrena. Zanja skrbi kot za lastno hči in jo pred gverilci materinsko varuje. O tem Robertu pripovedujeta Rafael in Agustín: »[...] Dekle ima rada. Ampak samo ko bi se ji kdo resno približal...« Zmajal je z glavo in tlesnil z jezikom. (*Komu* 36); »Odkar je prišla k nam po napadu na vlak, jo je Pilar tako divje branila pred nami vsemi, kakor da bi bila v karmeličanskem samostanu. Ne moreš si misliti, kako zagrizeno jo je varovala. [...]« (*Komu* 302) Pilar, šele ko uvidi, da si je Maria dovolj psihično in fizično opomogla in da je sposobna ljubiti moškega, jo prične spodbujati, da se zaplete v intimno razmerje z Robertom, saj ve, da bo to pripomoglo k njenemu nadaljnjemu duševnemu okrevanju. Tudi Robert Jordan ji pripisuje zasluge za razvoj svojega ljubezenskega odnosa z Mario:

Tedaj te je zadelo, to veš, čemu bi se torej lagal o tem? Prav nenavadno ti je bilo, kadar koli si jo pogledal in kar koli te je pogledala. Zakaj torej tega ne priznaš? No, prav, pa priznam. In da bi ti jo bila Pilar potisnila v naročje – Pilar je bila samo bistrournna ženska. Pazila je na dekle, in že tisti trenutek, ko se je dekle s skledo vrnilo v votlino, je vedela, kaj se bo zgodilo. Zato je stvar olajšala. Olajšala je stvar, tako da sva imela minulo noč in današnji popoldan. Prebito, veliko bolj omikana je kakor ti, in ve, kako je s časom. Da, si je dejal, mislim, da lahko priznamo, da ima nekaj pojma o tem, koliko je vreden čas. (*Komu* 179–180)

Pilar je nedvomno najbolj slikovit lik v delu. Saj, kot opaža že Sinclairova, ima pravzaprav izjemno komplementarni karakter – je hkrati izrazito rahločutna in materinska ter kontrastno nadvse močna in dominantna. (94) Kako kompleksna je njena osebnost, razmišlja tudi protagonist: »Ko bo vojna za teboj, lahko začneš preučevati ženske, si je rekel. Lahko začneš s Pilar. Pokazala se je v prebito zapleteni podobi, če naj ti povem.« (*Komu* 188)

Posledično je tudi njena vloga v delu nadvse mnogovrstna. Razen vloge skrbnice, ki ohranja skupino gverilcev pri življenju, ima Pilar še vlogo rešiteljice, nadomestne matere, učiteljice, poveljnice, vedeževalke, prijateljice, žene in izjemne pripovednice. Je končno tudi tista, ki s

svojo notranjo trdnostjo protagonista opogumlja in mu, v času oboroženega spopada, vliva novih moči. Med polaganjem in vezanjem razstreliva na ogrodje mostu Robert razmišlja:

Le naprej. Polagaj tako hitro, kakor pač moreš, dobro objaj in trdno veži. Treseš se kakor kaka prekleta baba. Kaj, vruga, ti je? Prehitro skušaš narediti. Stavim, da se tista prekleta ženska tam gori ne trese. Tista Pilar. (*Komu* 455)

Ker je Pablova *mujer* pravzaprav gonilna sila večine dogajanja v delu, bi se vsekakor strinjali z Davidom Copom, ki meni, da je Pilar temeljni kamen, na katerem je pisatelj zgradil svoj roman.

(2)

Kljub temu da Hemingwayeva Maria ni v nobenem pogledu dominantna, spolno povsem osvobodjena ali nežensko groba kot Pilar, lahko tudi pri njej najdemo nekatere izrazite »lastnosti Nove španske ženske« – tiste, ki jih je Hemingway slišal v La Pasionariinem glasu. Skozi zgodbo postaja, pod nedvomnim vplivom Pilar, vse samozavestnejša in njena politična angažiranost vse očitnejša.

Že njena zunanja podoba izraža, da se je osvobodila spon tradicije. Maria namreč – celo za razliko od Pilar, ki je oblečena v krilo – nosi moško srajco in hlače s širokimi hlačnicami. Španka v hlačah je bila v tem času najbolj očiten znak ženske emancipacije, saj kot pravi Mary Nash, ženske nikoli poprej niso prevzemale takšne moške oprave. S tem ko so si nadele revolucionarne uniforme, so odločno kljubovale uveljavljenim odnosom med spoloma in izražale zahtevo po enakem statusu z moškim. (Nash v Carter 10) V tem pogledu lahko tudi Mariino zavračanje tradicionalnih ženskih oblačil razumemo kot razglasitev njene enakopravne udeležbe v skupnem boju proti fašizmu.

Mariin uporniški duh se v pripovedi najprej razločno pokaže takrat, ko izrazi željo, da bi se naučila streljati in ko Robertu razodene svojo zavestno odločitev, končati svoje življenje, če bi bilo »kdaj potrebno«:

»[...] Ali mi boš pokazal, kako se dela s samokresom? Pilar ima krpe in olje. V votlini je šibica za čiščenje, ki bi bila ravno prav.«

»Seveda. Pokazal ti bom.«

»In potem,« je rekla Maria, »če me naučiš, kako se strelja z njim, lahko vsak izmed naju ustrelj drugega in sebe, če bi bil eden ranjen in bi se bala, da naju ujamejo.«

»Zelo zanimivo,« je rekel Robert Jordan. »Ali imaš veliko takih misli?«

»Ne veliko,« je rekla Maria. »Ampak ta je dobra. Pilar mi je dala tole in povedala, kako se uporablja.« Odpela je naprsni žep pri svoji srajci in vzela iz njega prirezan usnjen tok, v kakršnih nosijo žepne glavnike, snela širok gumen trak, ki je pokrival oba konca, ter vzela iz njega britvico z enim rezilom. »To nosim vedno s seboj,« je pojasnila. [...]

»Ampak ljubše bi mi bilo, da me ustreliš,« je rekla Maria. »Obljubi mi, da me boš ustrelil, če bo kdaj potrebno.« (*Komu* 182–183)

Maria nikakor ni več pripravljena dopustiti, da bi se ji stvari v življenju preprosto dogajale – da bi bila znova nemočna in pasivna žrtev v rokah sovražnikov. Po vseh grozodejstvih, ki jih je v vojni preživela, zanjo ni več drugih možnosti kot premagati fašiste ali pa umreti. (Carter 9, 13)

Njena težnja po aktivni udeležbi v republikanskem odporu se zagotovo pokaže tudi v njeni želji, da bi maščevala starša. (Guill 13) Po tem ko Robertu opiše grozljive dogodke, ki so se odvijali na dan, ko so Francovi falangisti zavzeli njeno vas, Maria razkrije svoj na novo najdeni revolucionarni zanos:

»Ne. Nikoli več ne bom govorila o tem. Ampak slabi ljudje so in ko bi mogla, bi jih nekaj izmed njih rada ubila s teboj. [...]«

»Vesel sem, da si mi povedala,« je rekel. »Zakaj jutri, če bo sreča, jih bomo pobili veliko.«

»Samo, ali bomo ubijali falangiste? Ti so storili to.«

»Falangisti se ne bojujejo,« je rekel mračno. »Ubijajo v zaledju. V boju se ne spopadamo z njimi.«

»Ali jih ne moremo vendar kako ubijati? Zelo rada bi jih nekaj ubila.«

»Jaz sem jih ubijal,« je rekel. »In spet jih bomo ubijali. Ubijali smo jih pri napadih na vlake.«

»Rada bi šla s teboj napadat vlak,« je rekla Maria. (*Komu* 368–369)

Očitno je, da bi se Maria – ista Maria, ki je bila več desetletij označevana kot enodimenzionalen, karakterno povsem nerazvit Hemingwayev lik – zdaj zagotovo udeležila oboroženega boja, ko bi ji Pilar in Robert to dopustila.

Po vsem, kar smo ugotovili v analizi Hemingwayevih dveh izjemnih junakinj, lahko roman *Komu zvon* razumemo tudi kot pisateljjev svojevrsten poklon španskim ženskam, ki so, da bi

ubranile svojo domovino pred Francovimi silami, pogumno žrtvovale svoja življenja. (Guill 16–17)

V času pisanja svojega najdaljšega romana je Hemingway v opombah osnutka, ki ga je poslal uredniku Maxu Perkinsu, zapisal: »Do sedaj nastopata v delu dve čudoviti ženski.«¹² (Baker v Guill 12; provizorični prev. D. M.) Maria in Pilar sta dve čudoviti španski ženski, dovolj pogumni in močni, da vztrajata v okoliščinah, ki so ohromile, ali kot pravi Sinclairova, zlomile mnoge moške. (97)

¹² »So far there are two wonderful women in the book.«

6.4 CATHERINE BOURNE

Hemingway je svoje delo *Rajski vrt* pisal v presledkih zadnjih petnajst let svojega življenja, a ga ni nikoli dokončal. Delo je izšlo posthumno leta 1986, torej šele četrto stoletje po pisateljevi smrti, in sicer v precej skrajšani obliki. Poznavalci in kritiki, ki so imeli možnost vpogleda v pisateljevo literarno zapuščino, poudarjajo, da je v tiskani izdaji prišlo do tematskih in strukturalnih izgub Hemingwayevega rokopisa, saj je urednik Tom Jenks izpustil kar dve tretjini tega, kar je pisatelj napisal. Kljub temu pa je bila obravnavana tematika, že v izdani različici, dovolj velik vzrok za takojšnje in ponovno vrednotenje pisateljeve celotne literarne produkcije. Te teme so, kot se izkaže, bile vedno prisotne v Hemingwayevi literarni umetnosti, vendar jih ni nikjer obravnaval na tako odkrit način kot prav v romanu *Rajski vrt*.

Delo je doseglo precejšnjo pozornost sprva predvsem zato, ker v njem obravnavana androginija, lezbištvo, biseksualnost in menjava spolnih vlog nakazujejo, da je bil pisatelj mnogo manj prepričan v svoj »mačizem«, kot si je zaživa dovolil javno pokazati.

Ker v svojem delu Hemingway očitno slavi žensko, ki nadzira in vodi spolno razmerje z možem ter znotraj zakonske zveze vzpostavi zamenjavo spolnih vlog, mnogi kritiki danes brez vsakega oklevanja zavračajo mit o Hemingwayevem »mačizmu« ter poudarjajo, da je zanj idealna ženska tista, ki izraža moč in željo po dominaciji. (Fantina 84)

Revizionistična kritika, ki zanikuje Hemingwayev status ikone prave moškosti, se je sicer pojavila že nekoliko pred publikacijo pisateljevega najbolj kontroverznega romana z esejem *A Farewell to Machismo* (1977) Aarona Lathana in delom Gerryja Brennerja z naslovom *Concealments in Hemingway's Work* iz leta 1983. Vendar so šele sodobnejše raziskave dokazale, da Hemingwaya praktično ni več mogoče interpretirati enodimenzionalno kot prototip možatega moškega. (Fantina 85) Tako Mark Spilka, Carl P. Eby, Debra A. Moddelmog, Richard Fantina in mnogi drugi v pisateljevih delih bolj kot očiten izraz tradicionalne moškosti odkrivajo njegovo potlačeno ženstvenost, transvestitske in homoerotične težnje, njegov fetišizem in mazohizem.

Rajski vrt je nedvomno Hemingwayevo najbolj nekonvencionalno delo, saj v njem pravzaprav obravnava pravico posameznika do svobodne izbire spolne identitete. V svojem delu je namreč upodobil žensko, za katero družbeni spol ni nujna posledica, temveč spremenljiva kulturna konstrukcija biološkega spola. (Butler 121)

Pripovedovalec zgodbe v romanu *Rajski vrt* »govori o svojih junakih v tretji osebi, kot da se nahaja izven sveta, o katerem pripoveduje«. (Zupan Sosič, »Pripovedovalec« 54) V načinu posredovanja pripovedne informacije je jasen, objektivni in odkrit, vendar ne govori s stališča vsevednosti, temveč pripoveduje s stališča Davida Bourna, njegovih izkušenj, zaznav in predstav. (Kos, *Literarna* 104) Gre za personalnega pripovedovalca, torej pripovedovalca, ki pripoveduje zgodbo, a se sam v njej ne pojavlja kot osebnost, zato se bralec njegovega obstoja tudi ne zaveda. (Zupan Sosič, »Pripovedovalec« 57) Ta tip pripovedovalca je prisoten že v nekaterih kratkih zgodbah Hemingwayeve prve zbirke *In Our Time*, a ga je pisatelj pričel dosledno rabiti šele pozneje v svoji pisateljski karieri, delno tudi v romanu *Imeti ali ne* (1937) in, kot smo že ugotavljali, v romanu *Komu zvoni* (1940).

Ker personalni pripovedovalec nastopa v tretji osebi, ustvari določeno distanco med seboj in pripovednimi osebami, pa tudi med pripovednimi osebami in bralcem, saj »izbira tretje osebne pripovedi prinaša močnejši učinek brezosebnosti in trdnosti [...]«. (Zupan Sosič, »Pripovedovalec« 55) Glede na zanesljivost posredovane pripovedne informacije (kar se tiče »verjetnosti« pripovedi in »pravičnosti« njegovih sodb) ga vsekakor lahko označimo za zanesljivega, tj. pripovedovalca, ki je povsem vreden našega zaupanja. (Harlamov 34, Zupan Sosič, »Pripovedovalec« 58)

Sprejemajoči center zavesti je, kot v vseh prejšnjih primerih, znova Hemingwayev protagonist, David Bourne. Je lik-fokalizator (subjekt, ki gleda), torej tisti, ki žarišči pripovedno informacijo. Bralec dostopa do njegovih misli preko notranjega monologa, medtem ko v junakinjine zasebne misli nima vpogleda. Njene misli nam torej niso razodete s pomočjo citiranega monologa, temveč izključno v obliki premega govora, kar pomeni, da izvemo samo tisto, kar junakinja sama pove v pogovoru z drugimi pripovednimi osebami. Tako tudi Catherine Bourne v glavnem spoznavamo iz protagonistove vizualne perspektive, iz tega, kar nam je posredovano skozi njegovo zavest. Ker je David torej osrednji medij, s pomočjo katerega dobimo informacije o drugih likih v delu, se bralec z njim lažje identificira in posledično tudi hitreje ponotranji njegovo, skozi razvoj zgodbe vedno bolj negativno, percepcijo lika Catherine.

Vendar če se osredotočimo na to, kaj govorijo pripovedne osebe, kmalu prepoznamo, da ima najboljše vrstice v dialogih prav Hemingwayeva Catherine, in ugotovimo, da če v zgodbi ne bi

bilo domiselnosti in nepredvidljivosti njenega dinamičnega karakterja – ker je David kot osebnost precej nezanimiv – bi bilo dogajanje v romanu statično. (Comley 214)

Čeprav pripovedovalec nikjer eksplicitno ne izrazi, kdaj se zgodba odvija, lahko iz pripovedi razberemo, da je dogajanje postavljeno v zgodnja dvajseta leta prejšnjega stoletja. V delu spremljamo zgodbo o Davidu Bournu, mladem nadobudnem pisatelju in njegovi lepi, živahni ženi Catherine, ki se na podaljšanem poročnem potovanju po Franciji in Španiji, na pobudo Catherine, zapleteta v vrsto odklonskih, družbeno nesprejemljivih spolnih praks.

Na začetku dela je odnos med zakoncema povsem običajen in harmoničen, saj se Catherine, kljub manjšim vedenjskim odklonom, sprva še ozira na družbene konvencije in se vede v skladu s tradicionalnimi družbenimi pričakovanji:

Tudi kratkih hlač zunaj vasi ni nosil nihče in kadar sta se vozila s kolesom, jih dekleta ni smelo obleči. A v vasi to ni bilo nič važno, kajti ljudje so bili prijazni in samo vaški župnik je mrko gledal. A dekleta je ob nedeljah hodila k maši, oblečena je bila v krilo in pullover iz kašmirske volne z dolgimi rokavi, lase je imela pokrite z ruto in mladenič je skupaj z moškimi stal v ozadju. V pušico sta dajala po 20 frankov, kar je bilo tedaj vredno več kot dolar, in ker je denar pobiral sam župnik, so kmalu vedeli za njun odnos do cerkve. Če sta v vasi nosila kratke hlače, so na to gledali bolj kot na muho tujih turistov kakor pa kot napad na moralo kamarškega pristaniškega mesteca. Kadar sta nosila kratke hlače, župnik ni hotel govoriti z njima, vendar ju ni prijavil, in ko sta zvečer oblekla dolge hlače, so se drug drugemu priklonili v pozdrav. (*Rajski* 7)

To je bil še, kot razmišlja David, »zelo preprost svet in v nobenem drugem ni bil nikoli resnično srečen«, zlasti ker je mislil, »da je tudi z njo najbrž ravno tako«, saj je to do sedaj »odsevalo tudi iz njenega vedenja«. (*Rajski* 13) Vendar se kmalu izkaže, da Catherine prav ti obstoječi, družbeno predpisani vzorci vedenja močno utesnjujejo.

Ker Catherine svoj kulturno konstruiran družbeni spol in njemu pripadajoče spolne vloge doživlja kot nekaj, kar jo omejuje, nekaj, kar tlači njeno osebno identiteto, je tudi do svoje ženstvene zunanje podobe (ki pričakovanjem družbe povsem ustreza), nadvse kritična in jo želi spremeniti: »Progasto majico si je potegnila čez glavo in s sunkom stresla lase nazaj, potem pa sedla na stol pred ogledalom na toaletni mizici, si jih s krtačo česala nazaj in jih kritično

ogledovala. Segali so ji do ramen. Ogledalu je zmajala z glavo.« (*Rajski* 12–13) Zato si da Catherine ostriči lase »tako kratko kot fantič« (*Rajski* 14) in se, že takoj ko spremeni svoj zunanji videz, počuti osvobojeno, »čudovito«, »kot nov človek«. (*Rajski* 16) Ker je David nad njeno novo podobo presenečen, mu prednosti svojega početja skuša pojasniti: »Vidiš,« je rekla, »[...] Dekle sem. A zdaj sem tudi fant in lahko počnem karkoli, karkoli, karkoli.« (*Rajski* 14)

Čeprav David do ženinih sprememb ni povsem odprt, saj se dobro zaveda, da se »v teh krajih [...] še nobeno spodobno dekle ni dalo ostriči tako na kratko in tudi v Parizu je bilo to nekaj redkega in nenavadnega [...]« (*Rajski* 15) in ne razume, da Catherine omejujejo »pravila, ki jih postavljajo drugi ljudje«, ker sam namreč ne čuti, da bi ju »omejevala kakšna pravila« (ibid.), ji ne nasprotuje in je ne ustavi. Tudi takrat ne, ko Catherine, že prvo noč po spremembi svojega spolnega izraza, dá povod za zamenjavo spolnih vlog:

Zaprl je oči in čutil, kako njeno spotegnjeno, lahko telo leži na njem, njene prsi pritiskajo ob njegovo telo in njene ustnice na njegove. Kar ležal je tam in nato je nekaj začutil, njena roka ga je prijela in začela iskati niže. Pomagal ji je s svojima rokama, potem pa kar ležal v temi in ni mislil na nič, čutil je samo težo njenega telesa in nekaj čudnega v sebi. Dekle je reklo: »Zdaj ne veš, kateri je kateri, kajne?«

»Ne.«

»Spreminjaš se,« je rekla. »O pa se. Res se. Da, spreminjaš se in zdaj si moje dekle Catherina. Se boš spremenil, postal moj deklič in mi dovolil, da si te vzamem?«

»Catherina si ti.«

»Ne, Peter sem. Ti si moja čudovita Catherina. Moja prelepa, ljubka Catherina si. Strašno prijazna si bila, da si se spremenila. O hvala, Catherina, lepa hvala. Prosim, razumi me. Spoznaj, prosim, in razumi. Večno se bom ljubil s teboj.« (*Rajski* 16)

Kljub določenim zadržkom, saj razmišlja, da »to ni dober znak«, da se Catherine »brezskrbno in vsa srečna [...] spreminja iz dekleta v fanta in spet nazaj v dekle.« (*Rajski* 28), David v ženinih spolnih eksperimentih naprej sodeluje ter jo pri tem na nek način celo spodbuja, ko jo kliče »fantič« in »brat«. In ker pristane tudi na spremembo svojega lastnega zunanjega videza, s čimer podobnost med njima postane še izrazitejša, daje Catherine občutek, ne le da njeno početje odobrava in da njeno androgino osebnost sprejema, temveč da si tudi sam želi premikati meje

heteronormativnosti družbe. Tudi bralcu sprva daje vedeti, da skuša njene težnje razumeti in sprejeti:

In kdo si, da bi smel obsojati? Kdo je sodeloval, privolil v spremembo in jo doživel? Če si dekle to želi, kdo si, da ji boš branil? Lahko si srečen, da imaš takšno ženo, in greh je nekaj, po čemer imaš slabo vest, ti pa nimaš slabe vesti. (*Rajski* 19)

Vendar David v resnici nima prave potrebe, da bi se upiral kulturnim konstruktom, saj svoje družbeno osnovane identitete ne doživlja kot nekaj omejujočega. Nasprotno. Njegova javna identiteta mu izjemno veliko pomeni in dokler Catherine s svojimi dejanji njegove podobe uspešnega in priznanega avtorja ne ogroža, dokler mu zagotavlja, da »nočnim dogodkom podnevi ne [bosta] dovolila na plan« (*Rajski* 20), se ponoči tudi sam »spreminja« in prevzema žensko vlogo:

»[...] Zdaj si spremenjen. Drugačen. Tudi ti si se spremenil. Res si se. Tudi ti si se spremenil. Jaz sem te spodbudila, a spremenil si se sam. Da, res si se. Moja sladka, najdražja, ljuba Catherina si. Moja sladka, moja srčkana Catherina si. Moj deklič, moje najljubše, edino dekle. O hvala ti, hvala ti, moj deklič ...« (*Rajski* 46)

Izkaže se, da David podpira Catherinina dejanja zlasti, ker je prepričan, da so njeni eksperimenti nekaj začasnega, da je menjava vlog nekaj, kar njegova žena enostavno mora izkusiti, potem pa bosta lahko znova vzpostavila »zelo preprost svet«, v katerem bosta oba spet srečna.

Težave v zakonu nastopijo, ko David v obupu dojame, da »ne bo te preobrazbe nikoli konec« (*Rajski* 56), saj Catherine v svoji misiji, da bi se osvobodila spolnih stereotipov, začuti potrebo, da »skrite reči prines[e] na svetlo«. (ibid.) Obišče »Museo del Prado kot moški« (ibid.) in svojo pravo identiteto razkrije Davidovemu prijatelju in pisateljskemu kolegu, polkovniku Boylu:

»[...] Kako ste v Pradu vedeli, da sem moški?«
»Zakaj ne bi smela biti?«
»Šele sinoči sem znova začela. Skoraj mesec dni sem bila ženska. Vprašajte Davida.«
»Ni mi treba govoriti, naj vprašam Davida. Kaj si ta trenutek?«
»Moški, če nimate nič proti.« (*Rajski* 52)

S tem ko Catherine prične javno zavračati stereotipne ženske spolne vloge gospodinje in pisateljve žene, predstavlja vse večjo grožnjo moževi moški avtoriteti. Zaradi tega se David od nje in njenih eksperimentov vse intenzivneje odvrča in jo dojema kot žensko, ki izgublja stik z realnostjo:

»Pri kosilu se nisem spremenila nazaj v žensko. Sem se spodobno obnašala?«

»Se res nisi?«

»Ne. Te moti? A zdaj sem tvoj fantič in zate bom naredila vse, kar hočeš.«

David je bral naprej.

»Si jezen?«

»Ne.« Streznen, je pomislil.

»Zdaj je vse bolj preprosto.«

»Nisem prepričan.«

»Torej bom pazila. Dopoldne sem čutila, da je vse, kar počnem, tako prav in posrečeno, tako čisto in dobro, ker je dan. Ne bi mogla zdaj poskusiti, da bi videla?«

»Raje bi videl, da ne bi.«

»Te smem poljubiti, da bom videla?«

»Če si fant tako kakor jaz, potem že ne.«

V prsih je imel občutek, kot da mu v njih po širini leži železna prečka. »Škoda, da si polkovniku povedala.« (Rajski 55)

Catherine, ki se vedno bolj zaveda Davidove stiske in razcepljenosti, postaja tudi sama razpeta med vlogo »pridne punčke« in lastnimi potrebami ter željami: »[...] Bi rad, da se zvijem v klopčič in pretrgam na dvoje samo zato, ker se ne moreš odločiti? Ker nočeš pri ničemer vztrajati?« (Rajski 58) Da bi lahko še naprej svobodno raziskovala svojo spolno identiteto, v zakonu vzpostavi ljubezenski trikotnik. (Lovell Strong 197)

Catherine v zakon vpelje Marito tudi z namenom, da bi Marita namesto nje izpolnjevala dolžnosti tradicionalne žene, vloge, ki je sama kljub trudu ne more in ne želi izpolnjevati: »Vseeno sem se trudila in v Madridu sem se hotela pretrgati, da bi bila dekle, in uspelo mi je samo to, da sem se raztrgala,« je rekla Catherine. (Rajski 157) Česar pa Catherine v svojem prizadevanju, da bi si omogočila potrebno svobodo in da bi odpravila napetosti v zakonski zvezi, ne predvidi je, da bo iz njihovega ljubezenskega trikotnika na koncu izrinjena sama.

Čeprav je Marita, ko jo zakonca spoznata, predstavljena kot lezbijka in je ženska, s katero se Catherine zaplete v nove spolne eksperimente, pa postane prav tisto, kar David, da bi lahko ohranil svojo moško vlogo in njej pripadajočo družbeno moč, od ženske potrebuje. Maritina podrejenost je, kot ugotavlja že Lovell Strongova, prignana do tolikšne skrajnosti, da je že skoraj parodija same sebe. (198) Njena edina naloga postane, da služi Davidovim potrebam in željam.

Marita, za razliko od Catherine, zato tudi v nobenem pogledu ne ogroža Davidove moškosti in podpira njegovo ustvarjalno delo. Z njeno pomočjo se lahko David končno znova vrne »[...] v svojo deželo, tisto, na katero je bila Catherine ljubosumna [...]« (Rajski 158), deželo afriških povesti o lovu, ki predstavljajo temelj njegove kulturne identitete. Prav to je tudi vzrok, da Catherine Davidove povesti sovraži. V njih upodobljen, moško orientiran, svet predstavlja namreč popolno nasprotje njenemu daljnosežnemu načrtu, in sicer, da bi vzpostavila svet brez spolnih stereotipov.

David, ki je čedalje bolj prepričan, da ga je Catherine s svojimi dejanji odvrčala »od tistega, kar je imel rad« (Rajski 158), od njegovega ustvarjalnega dela, prične njo in njeno »norost« prezirati še bolj:

»Nobene rešitve ni,« je rekel David. »Vsi tvoji načrti in spletke so zanič.«

»Nisem poskrbela za priložnost.«

»Saj je bilo tako ali tako vse noro. Sit sem norih stvari. Nisi samo ti razcepljena.«

»Vem. Toda, ali ne bi mogla samo še enkrat poskusiti in jaz bi bila res pridna? Znam biti. Skoraj sem že bila.«

»Vsega tega sem sit, vražička. Čez glavo sit.«

»Ali ne bi samo še enkrat poskusil zanjo in zame obenem?«

»Ne gre in jaz sem tega sit.« (Rajski 160–161)

Ker David z Marito končno tudi vzpostavi tisti »zelo preprost svet«, v katerem lahko ohranja svojo moško dominacijo, postaja Catherine vse bolj marginalizirana. Zato iz obupa, da bi ohranila svoj svet, svet, ki ga je z naporom skušala ustvariti, uniči Davidove rokopise: (Lovell Strong 198) »Ampak hudiča, vražička, zakaj si jih morala sežgati? Povesti!«; »Morala sem, David,« je rekla. »Žal mi je, če tega ne razumeš.« (Rajski 181)

Čeprav so si kritiki v veliki meri enotni, da je Catherine Bourne najbolj impresiven ženski lik v Hemingwayevem opusu, in so nekateri celo mnenja, da je še bolj resnična in večplastna kot Brett ali Pilar, pa je bila tudi ona deležna nekaterih podobnih negativnih kritik, ki jih je pred njo utrpela že Brett Ashley. Obe sta bili razumljeni kot destruktivni skušnjavki, torej ženski, ki sta moškim nadvse škodljivi. In kolikor je bila Brett kritizirana, ker bi naj skvarila mladega bikoborca (ki je na samem vrhu lestvice Hemingwayevih tipičnih herojev, t. i. »Code Hero«), je bila Catherine prav toliko kritizirana, ker je skušala skvariti pisatelja (prav tako visoko uvrščenega na lestvici herojev), in kar je še huje, ker je uničila njegovo delo. (Comley 212)

Njena dejanja, ki se skozi delo stopnjujejo in ki se zdijo tako izjemno neobičajna in anomalna, lahko nepozornega bralca vsekakor pripeljejo do sklepa, da je Catherine duševno bolna ženska. K takšnemu razumevanju Hemingwayeve junakinje gotovo prispeva tudi fokalizatorjeva (Davidova) pomanjkljiva percepcija Catherine. Njegove misli in opazke lahko, kot poudarja tudi Lovell Strongova, bralca od junakinje odtujijo ter pri njem ustvarijo zmotno mnenje, da je Catherine nadvse sebična in destruktivna ženska. (191, 195) Dejstvo je, da pripovedne informacije, ki nam jih posreduje fokalizator, predstavljajo samo vrh njenega karakterja. Ko pa se osredotočimo na to, kar govori pisatelj jezik o njej, uvidimo, da Catherine še zdaleč ni sebična ali škodljiva ženska.

Catherine v vsem, kar počne, pravzaprav nikoli ne misli samo nase: »[...] Takšna sem, kakršno si me želiš, pa tudi takšna, kakršna si želim biti, in ni res, da tega ne počnem za oba.« (*Rajski* 26) In ko prične opazovati Davidovo stisko in razcepljenost, se na vso moč trudi potlačiti svoje težnje, da ne bi škodovala njegovemu ugledu, ki mu vse preveč pomeni: »Nihče razen naju ne ve, kakšna sem. Fant bom samo ponoči, da te ne bom spravljal v zadrego. Nikar ne bodi v skrbeh, prosim.« (*Rajski* 46)

Tudi takrat, ko prelomi obljube in svojo resnično spolno identiteto projicira v javnost, tega ne stori iz škodoželja, temveč zato, ker želi Davidu pokazati, kakšno svobodo čuti posameznik, ki si prizadeva živeti v skladu z lastnimi vrednotami in načeli. Catherine je namreč povsem prepričana, da moževa javna identiteta ne predstavlja njega, kakršen je v resnici. Ko David od založnikov po pošti prejme dve ovojnici, polni časopisnih izrezkov odličnih kritičkih ocen njegove druge knjige, Catherine nazorno izrazi svoje prepričanje:

Oba sta brala časopisne članke, potem pa je dekle odložila tistega, ki ga je ravno brala, in rekla: »Bojim se teh člankov in vsega tistega, kar pišejo. Kako je mogoče, da sva midva, da imava vse tisto, kar imava, in počneva tisto, kar počneva, če si ti vse tisto, kar piše v časopisih?«

[...]

»Grozni so,« je rekla. »Lahko bi te uničili, če bi razmišljal o njih ali verjel tistemu, kar pišejo. Saj ne misliš, da sem se s tabo poročila zato, ker si tisto, kar piše v člankih, kajne, da ne?« (*Rajski* 22)

Čeprav se izkaže, da so Catherinine sodbe pravilne, saj David ne le da v njenih zasebnih spolnih eksperimentih voljno sodeluje, temveč celo sam sebi priznava, da so mu vseč spremembe, ki jih Catherine vnaša v njun zakon: »V redu. Všeč ti je,« je rekel. »Zdaj pa naredi še ostalo, karkoli naj bi to bilo, in nikar ne govori, da te je kdo speljal v skušnjava ali te je k čemu silil.« (*Rajski* 67), pa sam osebno ni dovolj trden, da bi prestopil pričakovanja družbe in svobodno izbral svojo spolno identiteto. Zato na koncu izbere tradicionalno žensko, Marito, in pristane na tisti »zelo preprost svet«, v katerem si vztrajno dopoveduje, da je resnično srečen.

Hemingway je v svojem delu *Rajski vrt* nedvomno upodobil izjemen ženski lik, ki za razliko od njegovega protagonista samozavestno kljubuje tradicionalnim družbenim strukturam in si ne dovoljuje, da bi jo rigidno zastavljene vloge spolov tedanje družbe ovirale pri raziskovanju tako moške kot ženske plati svoje osebnosti.

7. SKLEP

Hemingway je v več delih svojega opusa govoril o pomembnosti preprostega in nezahtevnega načina pisanja. Poudarjal je, da se mora pisatelj vselej zavedati, kako zapletene so stvari, ki jih želi v svojem delu razlagati in upodobiti, ter si nato prav te stvari prizadevati izraziti v preprostih, resničnih stavkih. Tako, navidezno preprosto, je Hemingway upodobil tudi svoje značajske zapletene junakinje.

Ker je s svojo »novo teorijo« uspešno zakrival karakterne lastnosti svojih junakinj, so bili kritiki in poznavalci njegovega dela več kot pol stoletja prepričani, da so njegovi ženski liki povsem statični. In ker je na kritiško razumevanje pisateljevih junakinj vse preveč vplival mit o Hemingwayevem »mačizmu«, je med kritiki obveljalo prepričanje, ne le da Hemingway žensk pravzaprav ne zna upodabljati kot človeških bitij, temveč da jih uporablja kot sredstvo, s pomočjo katerega izraža svojo mizoginijo. Takšen negativni kritiški sprejem pisateljevih del je trajal vse do posthumne izdaje romana *Rajski vrt*, katerega tematika je omočila pristop k »novemu Hemingwayu« in sprožila danes praktično že nepregledno število študij, ki nazorno dokazujejo, da so Hemingwayeve ženske upodobljene mnogo bolj vsestransko, kot so mnogi sprva menili. V današnjem času tako velja prepričanje, da so pisateljeve junakinje enodimenzionalne in zlahka določljive samo na površju, medtem ko se pod površjem skrivajo mnogo kompleksnejše dimenzije njihovih osebnosti.

Tudi sami smo v okviru pričujoče naloge odkrili, da so Hemingwayeve junakinje izjemno kompleksne in značajske slojevite ter da zagotovo niso zgolj sredstva za potešitev spolnih potreb Hemingwayevih junakov, kot so sprva poudarjale mnoge feministične literarne raziskovalke. Prav tako smo ugotovili, da Hemingway v svojih delih nikakor ni ovekovečil seksističnih stereotipov, saj v njih pravzaprav ne nastopa tradicionalna, pasivna in od moškega povsem odvisna ženska, temveč moderna, spolno osvobojena in emancipirana ženska. Ker si Hemingwayeve junakinje jemljejo pravico do lastne subjektivnosti in odgovornosti za svoja dejanja, tudi niso t. i. Drugi moškemu.

Inverzijo tradicionalnih spolnih vlog smo zaznali domala v vseh obravnavanih pisateljevih delih. Medtem ko Hemingwayeve junakinje s svojim vedenjem presegajo tradicionalne okvirje ženskam »primerne« vedenja, pa so njegovi »stoični« moški heroji pogosto izjemno pasivni in

ženskam velikokrat tudi podrejeni. V analizi smo prav tako ugotovili, da čeprav so v Hemingwayevih delih protagonisti vselej moški, so prav junakinje tiste, ki v delih zastopajo ključne vloge in so pogosto osrednje gonilo emocionalnega razvoja protagonista.

V podrobni analizi junakinj Brett Ashley, Catherine Barkley, Marie in Pilar ter Catherine Bourne smo, da bi lahko izpostavili njihove dejanske karakterne značilnosti in ugotovili, kaj njihova dejanja motivira, ves čas upoštevali pisateljeve pripovedne strategije in odkrivali, kaj o njih izraža pisateljev jezik. Čeprav smo pri analizi sicer opazili nekatere vzporednice med Hemingwayevimi junakinjami, pa te niso tako izrazite, da bi jih lahko uvrstili v posplošene kategorije – kot so to vrsto let neustrezno počeli mnogi kritiki.

Ugotovili smo tudi, da je Hemingwayev izraziti slog, njegov navidezno preprost jezik, za bralca pogosto zelo problematičen, saj nas spodbujata k preneglemu branju, zaradi česar v dialogih pogosto spregledamo še kako pomembne detajle. Ti pa so za razumevanje Hemingwayevih ženskih likov namreč ključnega pomena. Ker so informacije, ki nam jih o junakinji posreduje fokalizator, pogosto izjemno skope, pomanjkljive in zavajajoče, in ker do zasebnih misli junakinje nimamo dostopa, so prav dialogi tisti, iz katerih razberemo njena občutenja, hotenja in razmišljanja.

Skratka, če smo pri branju pozorni in natančni ter če smo pripravljeni brati tudi med vrsticami, ugotovimo, da so prav Hemingwayeve junakinje tiste, ki, kot pravi Patterson Millerjeva, utelešajo tistih omenjenih sedem osmin ledene gore, skritih pod površjem in torej nosijo tudi večino emocionalne teže dela. (6)

8. VIRI IN LITERATURA

Baker, Carlos. *Hemingway: The Writer as Artist*. New Jersey: Princeton University Press, 1972.

Baldwin, Marc. D. »“To Make it Into a Novel ... Don't Talk About It”: Hemingway's Political Unconscious.« *The Journal of Narrative Technique* 23.3 (1993): 170–187. Dostop: 29. februar 2016. <http://www.jstor.org/stable/30225390?seq=1#page_scan_tab_contents>.

Barlowe, Jamie. »Re-Reading Women II: The Example of Brett, Hadley, Duff, and the Women's Scholarship.« *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice*. Ur. Lawrence R. Broer in Gloria Holland. Tuscaloosa, Alabama: University of Alabama Press, 2002. 23–32.

Benson, Jackson J. *Hemingway: The Writer's Art of Self-Defense*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1969.

Bhoi, Chittaranjan. »Dynamics of Style and Technique: A Reading of Hemingway's *The Old Man and the Sea*.« *American Research Journal of English and Literature* 1.2 (2015): 5–9. Dostop: 4. marec 2016. <<http://oaji.net/articles/2015/1979-1431327558.pdf>>.

Bock, Gisela. *Ženske v evropski zgodovini: od srednjega veka do danes*. Prev. Seta Knop. Ljubljana: Založba, 2004 (Modra zbirka: Delajmo Evropo).

Brillhart, Kelly. *Women Without Men: Hemingway's Female Characters*. Honors College Capstone Experience/Thesis Projects. Paper 77. Western Kentucky University, 1994. Dostop: 18. marec 2016. <http://digitalcommons.wku.edu/stu_hon_theses/77>.

Broer, Lawrence R. in Gloria Holland. »Introduction.« *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice*. Ur. Lawrence R. Broer in Gloria Holland. Tuscaloosa, Alabama: University of Alabama Press, 2002. ix–xiv.

Butler, Judith. *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete*. Prev. Suzana Tratnik. Ljubljana: Škuc, 2001 (Zbirka Lambda 19).

Carter, Natalie. »“Always Something of it Remains”: Sexual Trauma in Ernest Hemingway's *For Whom the Bell Tolls*.« *War, Literature & the Arts* 25.1 (2013): 1–40. Dostop: 5. marec 2016. <http://digitalcommons.butler.edu/facsch_papers/384/>.

Comley, Nancy R. »The Light From Hemingway's Garden: Regendering Papa.« *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice*. Ur. Lawrence R. Broer in Gloria Holland. Tuscaloosa, Alabama: University of Alabama Press, 2002. 204–217.

Cope, David. *Hemingway's Pilar: The Complex Woman as Historian and Conscience/Wise Woman, Lover, and Romantic/and Bearer of the Duende*. Grand Rapids Community College Hemingway Conference, 2000. Dostop: 26. april 2016. <http://www.poetspath.com/Dave_Cope/Pilar.htm>.

Dahlin-Jones, Annelie. *The Radical Feminists' Misrepresentation of Catherine Barkley in Ernest Hemingway's A Farewell to Arms*. Gävle: Akademin för och ekonomi, 2014. Dostop: 4. marec 2016. <<https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:691986/FULLTEXT01.pdf>>.

Dewberry, Elizabeth. »Hemingway's Journalism and the Realist Dilemma.« *The Cambridge Companion to Hemingway*. Ur. Scott Donaldson. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 16–35.

Didion, Joan. »Poslednje besede.« Prev. Breda Biščak. *Sodobnost (1963)* 48.10 (2000): 1552–1561. Dostop: 29. februar 2016. <<http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-08QR9T31>>.

Đaković, Janja. *Spolne vloge v delih Virginie Woolf: diplomsko delo*. Maribor: [J. Đaković], 2009. Dostop: 27. april 20016. <<http://dkum.uni-mb.si/Dokument.php?id=9491>>.

Eagleton, Mary. »Literary representations of women.« *A History of Feminist Literary Criticism*. Ur. Gill Plain in Susan Sellers. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 105–119.

Fantina, Richard. »Hemingway's Masochism, Sodomy, and the Dominant Woman.« *The Hemingway Review* 23.1 (2003): 84–105. Dostop: 27. marec 2016. <<https://muse.jhu.edu/article/52912>>.

Fetterley, Judith. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

Fiedler, Leslie A. *Love and Death in the American Novel*. New York: Criterion Books, 1960.

Guill, Stacey. »Pilar and Maria: Hemingway's Feminist Homage to the "New Woman of Spain" in *For Whom the Bell Tolls*.« *The Hemingway Review* 30.2 (2011): 7–20. Dostop: 27. maj 2016. <<https://muse.jhu.edu/article/442234/pdf>>.

Harlamov, Aljoša. »Nezanesljivi pripovedovalec v sodobnem slovenskem romanu.« *Jezik in slovnstvo* 55.1-2 (2010): 33–46. Dostop: 5. maj 2016. <<http://www.jezikinslovnstvo.com/pdf/2010-01-02-harlamov.pdf>>.

Hemingway, Ernest. *Death in the Afternoon*. London: Arrow Books, 2004.

Hemingway, Ernest. *Komu zvoní*. Prev. Janez Gradišnik. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998 (Zbirka Veliki večni romani).

Hemingway, Ernest. *Komu zvoní*. Prev. Janez Gradišnik. Ur. Janko Moder. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1975 (Nobelovci 17).

Hemingway, Ernest. *Pariz – premični praznik*. Prev. Frančišek Mlakar. Maribor: Obzorja, 1991 (Moj roman).

Hemingway, Ernest. *Rajski vrt*. Prev. Dušanka Zabukovec. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988 (Zbirka Zenit).

Hemingway, Ernest. *Sonce vzhaja in zahaja*. Prev. Bruno Hartman. Maribor: Obzorja, 1991 (Moj roman).

Hemingway, Ernest. *Zbogom, orožje!* Prev. Rado Bordon. Ljubljana: Delo, 2004 (Vrhunci Stoletja 2).

Jalušič, Vlasta. *Dokler se ne vmešajo ženske ...: Ženske, revolucije in ostalo*. Ljubljana: Krt, 1992 (Knjižna zbirka Krt 81).

Jarh Ciglar, Barbara. *Ženska in družba v sodobnem slovenskem romanu: doktorska disertacija*. Ljubljana: [B. Jarh Ciglar], 2014.

Kawada, Eisuke. »Should We Still Call Her a New Woman?: A Meta-Analysis on the Critical Reception of Lady Brett Ashley.« *Strata* 26.3 (2013): 28–60. Dostop: 21. junij 2016. <<http://repository.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/dspace/bitstream/2261/54815/1/st026004.pdf>>.

Kawada, Eisuke. »The Artificial Incompleteness of Lady Brett Ashley: Magnifying One Modality of Hemingway's Artistry in *The Sun Also Rises*«. *Seikei Review of English Studies* 17.3 (2013): 15–33. Dostop: 21. junij 2016. <http://repository.seikei.ac.jp/dspace/bitstream/10928/356/1/eibun-17_15-33.pdf>.

Kert, Bernice. *The Hemingway Women*. New York/London: W. W. Norton & Company, 1999.

Kos, Janko. »Ernest Hemingway.« *Komu zvonj*. Prev. Janez Gradišnik. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987. 5–30. (Zbirka »Sto romanov«).

Kos, Janko. *Literarna teorija*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 2001.

Lockridge, Ernest. »Faithful in Her Fashion: Catherine Barkley, the Invisible Hemingway Heroine.« *The Journal of Narrative Technique* 18.2 (1988): 170–178. Dostop: 18. marec 2016. <http://www.jstor.org/stable/30225214?seq=2#page_scan_tab_contents>.

Logar, Tine. »Ernest Hemingway (1898–1961).« *Svetovna novela 19. in 20. stoletja*. Ur. Tine Logar. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1995. 88–97.

Lovell Strong, Amy. »“Go to Sleep, Devil”: The Awakening of Catherine's Feminism in *The Garden of Eden*.« *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice*. Ur. Lawrence R. Broer in Gloria Holland. Tuscaloosa, Alabama: University of Alabama Press, 2002. 190–203.

Matajc, Vanesa. »Hemingway ali poslednji prividi nesmrtnosti.« *Ernest Hemingway. Komu zvonj*. Prev. Janez Gradišnik. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998. 491–511. (Zbirka Veliki večni romani).

Mendoza, Sylvia. *The Book of Latina Women: 150 Vidas of Passion, Strength, and Success*. Avon, Massachusetts: Adams Media, 2004.

Mihurko Poniž, Katja. »Feministične literarnovedne raziskave – tukaj in zdaj.« *Jezik in slovstvo* 50.3/4 (2005): 87–95. Dostop: 18. maj 2016. <<http://www.jezikinslovstvo.com/pdf/2005-03-04-Razprave-Katja-Mihurko-Poniz.pdf>>.

Moi, Toril. *Politika spola/teksta: feministična literarna teorija*. Prev. Katarina Jerin. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1999 (Zbirka Labirinti).

Monros-Gaspar, Laura. »The Voice of Cassandra: Florence Nightingale's Cassandra (1852) and the Victorian Woman.« *New Voices in Classical Reception Studies* 3 (2008): 61–76. Dostop: 18. maj 2016. <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Iz_ICvJqaOAJ:www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/newvoices/issue%25203/MonrosGaspar.doc+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=si>.

Nagel, James. »Brett and the Other Women in *The Sun Also Rises*.« *The Cambridge Companion to Hemingway*. Ur. Scott Donaldson. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 87–108.

Nolan Jr., Charles J. »“A Little Crazy”: Psychiatric Diagnoses of Three Hemingway Women Characters« *The Hemingway Review* 28.2 (2009): 105–120. Dostop: 18. maj 2016. <<https://muse.jhu.edu/article/265116>>.

Patterson Miller, Linda. »In Love With Papa.« *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice*. Ur. Lawrence R. Broer in Gloria Holland. Tuscaloosa, Alabama: University of Alabama Press, 2002. 3–22.

Recla, Amy K. *The development of Hemingway's female characters: Catherine from A farewell to arms to The garden of eden*. Graduate Theses and Dissertations. University of South Florida, 2008. Dostop: 18. marec 2016. <<http://scholarcommons.usf.edu/etd/468/>>.

Sanderson, Rena. »Hemingway and Gender History.« *The Cambridge Companion to Hemingway*. Ur. Scott Donaldson. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 170–196.

Sinclair, Gail D. »Revisiting the Code: Female Foundations and “The Undiscovered Country” in *For Whom the Bell Tolls*.« *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice*. Ur. Lawrence R. Broer in Gloria Holland. Tuscaloosa, Alabama: University of Alabama Press, 2002. 93–108.

Smith-Rosenberg, Carroll. *Disorderly Conduct: Visions of Gender in Victorian America*. New York: Oxford University Press, 1985.

Šinko, Marija. *Hemingway in moderni roman: A – diplomatska naloga*. Ljubljana: [M. Šinko], 1985/86.

Šuklje, Rapa. »Ernest Hemingway.« *Naša sodobnost* 9.11 (1961): 961–968. Dostop: 9. maj 2016. <<http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-Q0OS2VXE>>.

The Spanish Earth. Rež. Joris Ivens. Kom. Ernest Hemingway. Prometheus Pictures, 1937. *Youtube*. Dostop: 9. avgust 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=MTKtS4WtK_c>.

The Spanish Earth. Rež. Joris Ivens. Kom. Orson Welles. Prometheus Pictures, 1937. *Youtube*. Dostop: 9. avgust 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=Oxa_AWIJefc>.

Wagner-Martin, Linda. »The Romance of Desire in Hemingway's Fiction.« *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice*. Ur. Lawrence R. Broer in Gloria Holland. Tuscaloosa, Alabama: University of Alabama Press, 2002. 54–69.

Welter, Barbara. »The Cult of True Womanhood: 1820–1860.« *America Quarterly* 18.2 (1966): 151–174. Dostop: 5. maj 2016. <<http://xroads.virginia.edu/~DRBR2/welter.pdf>>.

Whitlow, Roger. *Cassandra's Daughters*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1984.

Willingham, Kathy G. »The Sun Hasn't Set Yet: Brett Ashley and the Code Hero Debate.« *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice*. Ur. Lawrence R. Broer in Gloria Holland. Tuscaloosa, Alabama: University of Alabama Press, 2002. 33–53.

Xie, Yaochen. »Hemingway's Language Style and Writing Techniques In *The Old Man and the Sea*.« *English Language Teaching* 1.2 (2008): 156–158. Dostop: 9. maj 2016. <<http://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1082796.pdf>>.

Zabala, Kemen. *Hemingway: A Study in Gender and Sexuality*. Honors Scollar Theses. Paper 27. University of Connecticut, 2007. Dostop: 9. marec 2016. <http://digitalcommons.uconn.edu/srhonors_theses/27/>.

Zupan Sosič, Alojzija. »Pripovedovalec in fokalizacija.« *Primerjalna književnost* 37.3 (2014): 47–72. Dostop: 9. maj 2016. <<http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-43U0UJVK/0459c5e4-b0f9-4a6d-9e4a-afe8a72aff09/PDF.>>.

Zupan Sosič, Alojzija. *Robovi mreže, robovi jaza: sodobni slovenski roman*. Maribor: Litera, 2006.