

Владислава Гордић

СТРУКТУРА ХЕМИНГВЕЈЕВИХ ПРИЧА

Хемингвејевом начину писања иманентни су принципи антитезе и опозиције, тачније конфликта и контраста супротстављених снага и вредности. Ови антиподи предодређују структуру приче, док сама структура, опет, предодређује употребу симбола који постају права асоцијативна чворишта. Све Хемингвејеве приче показале мању или већу сагласност са овим обрасцем. Ако ништа друго, у њима је кључни елемент заплета јунаков кодекс вредности и његова саображеност датом тренутку или ситуацији. У сукобу кодекса појединца са законима друштва или пак елементима граничне ситуације која захтева тренутно превредновање дотадашњих мерила (неретко је то рат) сваки детаљ, свака ситница попримају значење, заузимају своје место у структури приче.

Погледамо ли само, на пример, причу „У другој земљи”, уочићемо у њој као антипode приповедача, који је рањен пуким случајем и чија је храброст сумњива (јер, како сам каже, одликован је само зато што је Американац) и мајора Италијана, који се стоички носи и са својом раном и са смрћу жене. Око њих двојице, као око ученика и учитеља чија је истинска преокупација јединствена — научити и применити кодекс части, храбрости и вере — структурира се цела прича. Сви њени описи и детаљи, макар само узгред поменути, доприносе коначном ефекту — дивљач која виси испред излога миланских дућана, печено кестење које се продаје на улици, изглед болнице и фотографије на зидовима које реконвалесценте треба да увере како ће се после рехабилитације све њихове ране зацелити, све то на мање или више посредан начин разоткрива идеју приче. Символички детаљи служе као асоцијативна чворишта која расветљавају структуру и идеју приче на неки тајанствени, зауман

начин. Њихов рад је тих и неупадљив, често смо, од утиском приче као целине, несвесни њиховог значаја.

Примера за аргументацију оваквог виђења структуре има још — поменимо причу „Индијански логор”, где се контрастирају различита схватања бола и храбрости. Док Ников отац порађа Индијанку у импровизованим условима и без анестезије, он не чује њене крике, нити се обазире на њену патњу; за Ника је то искуство мучно јер је много пријемчивији на туђи бол, али успева да сачува присебност; очев брат Џорџ након мучне операције царског реза бежи у шуму како би се прибрао и повратио снагу, показујући тако да су његове предиспозиције за трпљење најслабије. Контраст безличне професионалне етике и дубоке личне емпатије овде гради два супротстављена света на темељу детаља који имају и социјално и метафизичко значење. Један од примера налазимо и у позним Хемингвејевим причама као што су „Под литицом” и „Издаја”.

У првој су супротстављени, са једне стране, идеолошки застрањен и нехуман кодекс руских бораца у Шпанији који смрћу кажњава сваки вид дезертерства, и дубоко људска потреба да се оправда страх од смрти са друге. Различита схватања храбрости и дисциплине илустрована су примером дечака Пака који себе рањава у руку да не би морао да иде у борбу; рана је тако озбиљна да му руку морају ампутирати, али он остаје да вредно ради у позадини фронта чак и као инвалид. Руски војници сматрају да, у име дисциплине и завођења реда, Пака морају стрељати за пример осталима. То и чине, изазивајући гнев и ксенофобију код Шпанаца, који су Паку без оклевања били опростили покушај дезертерства. У причи „Издаја” сукобљавају се, на сличан начин, начела „странаца” и „домаћих”: са једне стране, лицемерна политика неутралности у стилу Понџија Пилата, а са друге трауматична историјска принуђеност на опредељивање. Носиоци супротстављених гледишта су један амерички добровољац и шпански конобар пред којима стоји морална обавеза да пријаве властима фашистичког шпијуна, иако је у питању стара конобарова муштерија и Американчев пријатељ. У овим причама мизансцен који генерише специфична значења је ратно окружење. Мадрид опкољен фашистичким снагама, и у њему се етички сукоби на драстичан и трагичан начин интензивирају.

Овакв структурни образац не мора подразумевати рат као ексклузивну граничну ситуацију у којој се рађају конфликти — ситуација у којој се заостравају антагонизми или разлике може да буде свакодневна, ни по чему упечатљива. У причама као што је „Мачка на киши” не догађа се ништа што би јунаке довело у сукоб — само су оцртане њихове неумитне различитости, и у овом случају женина жеђ за животом и мушкарчево повлачење у удобни, необавезујући *status quo*. Ако не гранична ситуација а онда бар гранично стање, љубав исто тако бива приметном приче, показујући да емотивни сукоб двоје људи може бити неочекивано драматичан, као што је случај са причом „Преображај”. Дијалог у кафеу између младића и девојке увод је у растанак узрокован непомирљивим супротностима у природи сексуалне жеље: девојка осећа потребу да га напусти због љубави према другој жени, не желећи да га по-

вреди, али ни да њен поступак буде прогумачен као последица моралне девијације. Као год рат или смрт, тако и љубавни однос може да доведе до заостравања питања идентитета и судбине. Таква су заостравања и у заметку прича „Брегови као бели слоновии”, „Крај нечега”, „Набави пса водича”. У њима се јунаци налазе на граници коју морају да пређу, на тачки прелома између заједничког живота и самоће. У „Набави пса водича” постоји и физичка баријера — главни јунак је слеп и жели да вољену жену поштеди живота са инвалидом тако што ће је послати на далеко путовање које ће бити увод у њихов коначан раскид.

Супротности мушког и женског доживљаја света, вредности и идеја такође прати поларитет брачне заједнице и самачког живота, као у причама „Канаринац за једну особу” или „Цела земља под снегом”; док у првом случају прича описује мучан процес раздвајања, ова потоња у први план ненаметљиво ставља страх од промене и одговорности коју доносе брак и деца. У причама које се баве емотивним односима може често да се појави и опозиција примитивног и цивилизованог, као у причи „Идила у Алпима”, где је мужевљево нехумано поступање са телом покојне супруге у гротескној несразмери са његовим осећањима према њој. Не могавши да по мећави сиђе са планине и сахрани жену, сељак је оставља у шуши, качећи о њену вилицу светиљку сваки пут када дође по дрва. Околина његово понашање тумачи као варварско, као кршење елементарног поштовања према мртвима, не увиђајући да таквим поступањем он ипак не доводи у питање љубав према својој покојној супрузи.

Неке супротности које граде структуру приче јесу и однос између слободе и ропства, здравља и болести: „Кратак, срећан живот Франсиса Макомбера” обрађује низ поларитета као што су независност ума и духа у односу на скученост и ускогрудост, или пак морална снага у односу на моралну исквареност. Могуће је направити читаву градацију тих поларитета, јер су ликови у мањој или већој мери њихови репрезенти. Разумевању устројства приче поново помаже и њен топос — Африка је и иначе у Хемингвејевим делима симбол виталности, животних могућности, наде и енергије, могућности за морални раст.

Уопште, природа је код Хемингвеја увек у исто време део окружења, чинилац радње и метафора. Африка у горепоменутој причи није само топос, већ и генератор зашлега, бивајући исто тако и симболички лакмус: однос према дивљој природи чији су закони недвосмислени и захтеви представља пробни камен за сваког од јунака. Управо на основу тог односа у стању смо да сагледамо дубине Макомберове иницијације и да појмимо како од кукавице постаје херој. Прихватање закона природе у исто време бива и начином прочишћења од корупције и загрованости савремене цивилизације коју симболизује Марго Макомбер својим промискуитетом и истовременим слепим поштовањем друштвених конвенција.

Природу као окружје, топос и метафору сагледавамо и у причи „Индијански логор” где је лепота језера и неба супротстављена смраду и стешњености људске настамбе индијанске колибе, у којој уместо спокоја и лепоте царују патња и бол. У природи се живи, међу људима уми-

ре, и Ник не само да сагледава сукоб креативне и деструктивне енергије, него и препознаје разлику између невиности и искуства. Он се сам нашао на граници између њих — пошто је видео рађање и смрт у безмало истом тренутку, од непомућеног спокоја пренао је у стање мучне запитаности над човековим и природним законима и тежњама.

Једна од занимљивих теза коју амерички критичар Гребстајн заступа кад говори о Хемингвејевим структурним обрасцима јесте и идеја о „путовању као структурној метафори“. У причама је присутан вид наговештеног, недовршеног или замишљеног путовања, и то путовања схваћеног као свака промена места. Тако се понекад ствара супротност између статичког и динамичког — било у јунаковој потреби за кретањем или тежњи да задржи *status quo*. Ова структурна метафора може да подразумева или отпор или тежњу промени, као у причи „Брегови као бели слонови“, где метафора путовања отвара читав низ сукоба — сукоба динамичког и статичког начина живота (јунак жели да путује, јунакиња да се скраси на једном месту); сукоба између жеље за стварањем породице и опирања томе; сукобљености између могућности да се љубавна веза настави или прекине; и слично.

Путовање може да буде и манифестација дефетизма, немогућности прихватања промене или мирања са датим стањем ствари. Али чак и кад Хемингвејеви јунаци напуштају место искушења, као у „Индијанском логору“, остаје спознаја да ће се њиховим дилемама само одложити разрешење, али не и укинути: Никова иницијација у искуства смрти и рађања биће само једно у низу трауматичних доживљаја. Прича „Канаринац за једну особу“ има путовање као структурну метафору *одлагања* или *ипшчекивања* разрешења — јунаци путују ка Паризу да би се у њему растали и почели одвојене животе, а у потреби да одложе суочење са будућношћу они се посвећују својој сапутници, чија животна прича постаје рефлексија њихове властите. У неким причама јунаци или нису ни започели путовање или су неспособни да наставе пут — помислимо само „Убице“, где Оле Андресон схвата да нема сврхе бежати пред казном, макар она била оличена у гротескном дуету плаћених убица; истовремено, он осећа исцрпљеност, одустаје од борбе за голи опстанак, решава да сачека своје крвнике и препусти им се, слично главном јунаку Кафкиног *Процеса*. Подстицати исцрпљене јунаке на даљи бег, на промену, на даље кретање, само је знак супстинског непознавања њиховог бола. Тако Ник на крају приче „Убице“ решава да оде из града, у варљивој нади да негде другде неће бити насиља и неправде. Ипак, тај одлазак је знак виталности, оличене у потреби да се променом бори против сила зла.

У причи „Брегови као бели слонови“ јунаци парализовани раздирућим антагонизмом прекидају путовање на тренутак да би се прибрали и скупили снаге за сва даља одлагања и ипшчекивања. Јунак некад може бити спречен да настави путовање услед физичке слабости, као у причи „Снегови Килиманџара“, где болест не значи само тренутну немоћ него и коначан пораз, гашење наде и гашење живота. Харијева гангрена је означитељ и моралне искварености и нарушеног уметничког интегритета и нестанка физичке виталности, али му она у исто време

омогућује спознају. Хемингвејеве слике физичке немоћи и телесне слабости увек манифестују латентну „кризу смисла“ код јунака; свест о немоћи тела и недостатку снаге иницира у ликовима преиспитивање, најчешће у виду ретроспективне контемплације. Спутаност делања иницијална је слика распадања, разорног мировања, разједајуће контемплације. Код Хемингвеја је делање увек знак здравља и снаге, а мировање почетак пропадања и надоласка смрти.

Једна од занимљивих прича која илуструје структурну метафору путовања дакако је и „Старац и море“. Ова новела поседује економичност и усредсређеност кратке приче и романескну ширину радње, те је веома тешко наденути јој право жанровско име. Путовање је у њој развијено као архетипска алегија сазревања кроз борбу са искушењем. Са копна Сантјаго креће на море, у присан, али не потпуно познат свет — копно је место спокоја, сигурности, али и инертности. Супротстављено му је море као опасност, ризик и изазов, место акције и борбе. Море је место Сантјаговог суочавања са силама природе. У исто време, на овом „путовању“ јунак спознаје своја ограничења: природа се може победити, али је та победа горка и краткотрајна, јер је човеку могућност да одузме живот, која иначе припада Богу, дата само привремено, као илузија моћи. Сантјагова победа манифестује се у поразу, не у тријумфу већ у трпљењу. Изборио се са силама мора, са његовим заводљивим и опасним играма, не као онај ко побеђује и покорава, него као онај ко може да издржи сва искушења зиме, глади, малодушности.

Карактеристично за структуру Хемингвејевих прича, без обзира на њихову дужину, јесте мешавина акције и параболе. У центру пажње је увек нека радња, јунаково делање из кога произлази универзални смисао и дубоко значење. Присуство структурних метафора интензивира значење, оне се развијају у мноштво узнемирујућих импликација јунаковог стања духа. Као што у тумачењу знакова које нам предочава није важно само *шта* знак значи и *како* значи, тако сам структурни поредак говори и својим обликом и својим смислом. Говор о занатском умећу неодвојив је од садржине оног што се исказује. Хемингвејеве приче су компактне, концизне и сензитивне као лирска поезија, оне често функционишу на основу свог „објективног корелатива“. Структура Хемингвејеве приче, нема заснованост на антитезама и опозицијама, одраз је људског искуства, његов рецензент и реализација. Јунаци суочени са искуством као што је Ник Адамс суочен са рађањем и смрћу, са могућим избором промене или стагнације као у причи „Брегови као бели слоновии“, са моралним изазовом који се може тичати и љубави али и смрти као у причама „Преображај“, „Издаја“ и „Под литицом“, постају ослонци за развијање сижеа приче — сижеа који искључиво почива на њиховом делању у једној кризној ситуацији.