

UDK 821.111(73).09-32 Hemingway E.

791.091:821.111(73)-32

Vladislava Gordić Petković¹

Univerzitet u Novom Sadu

Filozofski fakultet

KONTEKSTUALIZACIJA JEDNE HEMINGVEJEVE PRIČE: „BREGOVI KAO BELI SLONOVI” U TEORIJSKIM I MULTIMEDIJALNIM OKVIRIMA

Sažetak: Tema rada su teorijska čitanja i medijske adaptacije jedne od najpoznatijih ali i čitaocima i kritičarima najzagonetnijih kratkih priča Ernesta Hemingveja, u kojoj minimalizam iskaza i ekstrospektivna pripovedna perspektiva dovode do paradoksalnog umnožavanja značenja i tumačenja. Kritičkim čitanjima ove priče koja su pokušala da rekonstruišu motivaciju junaka i ishod događaja (Džozef Flora, Majkl Renolds, Stenli Rener) suprotstavljaju se ona koja istražuju značenja simbola u kulturnom i istorijskom kontekstu (Doris Lanijer, Nensi Komli, Robert Skoulz) ili pak ona koja se usredsređuju na analizu diskursa i različitih aspekata komunikacije (Pamela Smajli, Debra Modelmog). Rad će se pozabaviti i umetničkim kontekstualizacijama, načinima na koje priču „Bregovi kao beli slonovi” čitaju pisci (Milan Kundera kao esejista, Džoan Didion kao autorka scenarija) i vizuelni mediji (reditelji Toni Ričardson i Pavle Vučković), ali i aktuelizacijama u okvirima društvenih i političkih pitanja i tema koje je svojevremeno inicirao pisac i kolumnista Amitava Kumar.

Ključne reči: Hemingvej, kontekst, mediji, pripovedanje, adaptacija.

1. Konteksti likova i zapleta u Hemingvejevim kratkim pričama: teorijska čitanja

Priča „Bregovi kao beli slonovi” (Hills like White Elephants) jedno je od prozanih ostvarenja Ernesta Hemingveja koje se bavi temom braka i emotivnih odnosa, kao što je slučaj sa drugim kratkim pričama ovog autora napisanim dvadesetih godina dvadesetog veka: „Mačka na kiši” (Cat in the Rain), „Kanarinac za jednu osobu” (A Canary for One), ili pak „Nekakav kraj” (The End of Something). Međutim, i pored pretpostavke da kontekstualizuju jedno isto autorovo iskustvo (uspone i krize u njegovom prvom braku, sklopljenom sa osam godina starijom Hedli Ričardson), tematsko povezivanje ovih priča nije tako jednostavno. Kratka priča „Bregovi kao beli slonovi” eliptično i zagonetno govori o prekretnici u ličnom emotivnom odnosu i o putovanju koje se nakratko prekida zbog presedanja na drugi voz, sažimajući u kratkom toku pripovedanog vremena raspravu mlade žene koja je u drugom sta-

¹ Rad je nastao kao rezultat istraživanja na projektu „Jezici i kulture u vremenu i prostoru” (projekat br. 178002) koji se realizuje uz finansijsku podršku Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

nju sa njenim starijim partnerom, koji je uplašen, nesiguran i nespreman da postane otac. U priči „Mačka na kiši“ tmuran i depresivan dan na italijanskoj obali suptilno je kontrastiran sa reminiscencijama na Veliki rat. Slike pomalo sumornog, kišom nalkvašenog pejzaža jednog primorskog grada na severu Italije, parka i okolnih zgrada, obližnjih kafea sa čijih stolova se slivaju kišne kapi naveli su većinu kritičara da se usredsrede na potragu za simbolima plodnosti i znamenjima ženske seksualnosti ili pak anksioznosti i unutrašnjeg nemira, no turobno prisustvo ratnog spomenika u parku opominje da je značenje ambijenta mnogo više u dosluhu sa prizorima i raspoloženjima koja nalazimo u Eliotovoj *Pustoj zemlji* nego sa bilo kojim drugim referentnim književnim tekstom. „Kananinac za jednu osobu” krah pripovedačevog braka reflektuje kroz njegovo nemo usredsređenje na pričljivu saputnicu koja bi želela da se za nesrećno i nespretno mešanje u ljubavni život svoje kćeri iskupi besmislenim poklonima. Istovremeno karikiranje figure posesivne majke i uskogrudog američkog turista opterećenog kulturnim predrasudama poslužilo je Hemingveju da glavnu tematsku preokupaciju sakrije od čitaoca sve do samog epifanijskog kraja priče. U kratkoj priči „Nekakav kraj” prikaz laganog umiranja gradića Hortons Bej usled eksploatacije drvne građe služi kao uvod u temu raskida emotivne veze Nika Adamsa i njegove verne prijateljice i partnerke Mardžori. Tradicionalistima među Hemingvejevim tumačima, u koje spada i Šeldon Grebstein, kojima se čini da se i eksploatacija prirode i zasićenje emotivnom vezom odvijaju neumitnim i nezaustavljivim prirodnim tokom, suprotstavljaju se novije, ekofeminističke interpretacije koje se u većoj meri oslanjaju na kulturnu geografiju, i koje Hemingvejevu kratku priču smatraju tužbalicom, sročenom da iskaže piščev žal za prirodnom lepotom jednog predela i za iščezlom ljubavlju. Telegrafaska sažetost i reporterska objektivnost dramatizovanog pripovedača možda neće u prvi mah čitaocu dovoljno jasno ukazati na to koliko je za razumevanje priče važno da se logički i smisleno povežu detalji predloženi u eksterijeru, ali je vrlo indikativno da svaka od četiri pomenute kratke priče kontekstualizuje otvoren ili zatvoren prostor: prirode, grada, hotelske sobe, kupea u vozu, železničke stanice.

Za sve ove priče, karakteristične po tome što tematizuju važan preokret u emotivnim odnosima, konflikt ili prekid ljubavne veze, zajedničko je ekstrospektivno pripovedanje (Bart 1988: 322), koje američki pisac i teoretičar Džon Bart terminološki određuje na ovaj način ne bi li ukazao na to da ovakav izbor narativnog postupka favorizuje beleženje vidljivih manifestacija osećanja i raspoloženja; beleženje očiglednog postaje zadatak koji je važniji od predstavljanja unutrašnjeg sveta junaka. Iako bi se moglo očekivati da je pripovedački postupak koji favorizuje vizuelizaciju zahvalniji za prelazak u drugi medijski kontekst, iskustva sa Hemingvejevom kratkom prozom pokazala su da stepen adaptabilnosti ne zavisi od tipologije pripovedanja, odnosno da filmski elementi u narativu (dominacija dijaloga, izostanak psiholoških refleksija i fokusiranje na enterijer) ne moraju nužno biti transponovani u drugi medijski kontekst uspešno i bez izneveravanja osnovnog značenja.

Džona Barta, autora čije su reske opaske o postmodernizmu sedamdesetih godina prošlog veka imale težinu manifesta, književna i naučna javnost imala je pri-

like da upozna kao zagovornika minimalizma koji sopstvenim realističkim stilom ilustruje patentiranu postavku „ekstrospektivne proze“, priče koja se pripoveda bez interiorizacije, gledanjem „od spolja“, bivajući tako najveća misterija zbog izostanka psihološke dinamike pojedinačnih likova i njihovih odnosa. Pokazaće se da su „Bregovi kao beli slonovi” upravo takav slučaj. Pripovedačeva distanca od događaja je onoliko strogo kontrolisana koliko je identifikacija sa junacima osujećena, ili pak potpuno onemogućena: a osujećuju je i onemogućavaju šturi, nedograđeni, misteriozni odnosi i iste takve okolnosti. Pored toga što su ekstrospektivno sagledavanje i bihejviorističko pripovedanje priču doveli do opasne granice pretapanja enigmatičnog i teško razumljivog sadržaja u neprozirnu poruku, neočekivani elementi lirike spajaju se sa minimalističkim i faktografskim izrazom, dajući jednostavnim rečima i njihovom stalnom ponavljanju gotovo magijsku snagu.

Ako postupak umetničkog pripovedanja sagledamo kroz prizmu savremene kritičke recepcije, više je nego očito da Hemingvejeva realistička poetika dobija na snazi kako formalni eksperiment (koji je odlikovao postmodernističku prozu druge polovine dvadesetog veka) počinje da jenjava i uzmiče pred dramatisovanjem iskustva u prozi na pragu milenijuma, koja neustrašivo istražuje društvene i kulturne uticaje na pojedinačne sudbine. Postmodernističko propitivanje granica narativnih instanci ustupa mesto poetikama koje prihvataju i oblikuju specifično iskustvo, zahtevajući da se to iskustvo oblikuje u koherentan, čitljiv tekst koji spada u polje autofiksijskih iskušavanja. Teme pluralizma značenja i dinamike okruženja proširene su na ukupnu ljudsku egzistenciju, a nepriznata i nemoguća piščeva misija je i dalje spasavanje pripovedanja od besmisla, apsurdna, tišine i svih pitanja o njegovoj svrhovitosti u novoj tehnološkoj eri u kojoj je svaki vizuelni stimulans efektivniji, brži i upečatljiviji od pisane reči. Najčešće se, kad su postmodernističke strategije u pitanju, insistiralo na neadekvatnosti jezičke slike sveta, na nemogućnosti da se ona čitaocu jasno predoči: jezik je procenjivan kao nedovoljno funkcionalan da bi opisao duševna previranja, nepravdu, patnju i zlo. Pristup jeziku kao poligonu eksperimenta sa zvukom i značenjem u čitanju novije anglofone proze danas, pak, gotovo da izostaje, pa se jezik više posmatra kao ničeanska tamnica, a manje kao postmoderni poligon igre.

Budući da je dinamika radnje u priči „Bregovi kao beli slonovi” minimalna, vizuelni detalji osvajaju čitaočevu pažnju i apostrofiraju jezičku ekonomiju, koja se definiše na nekoliko nivoa: kroz redukovane opise, kroz sučeljavanje iskazanog i nerečenog, kroz nedefinisane završetke zasnovane na ambivalentnom odnosu prema džojsovske epifaniji. Eliptičnost, odsustvo autorskog komentara, nekoherentnost zapleta i izostanak zaokruženog efekta, kao i čest slučaj pripovedanja dvostruke intencije (gde se prividno govori o jednoj temi a ispod manifestnog sloja priče probija druga i drugačija) svedoče da su prostori tišine na strukturnom i stilskom planu ostali dominantni. Po dijalogu punom pesničkih slika, poigravanja, provokacije i aluzija, Lajonela Trilinga je priča „Bregovi kao beli slonovi” podsetila na pevanje „Partija šaha” iz *Puste zemlje* Tomasa Sternsa Eliota (više o tome u Lanier, 1989: 279 i dalje), a videli smo da to nije jedini slučaj da se Hemingvejev imaginarijum povezuje sa pesnikom imažizma.

Mnogi tumači priče „Bregovi kao beli slonovi” spore se, i nekad i sad, oko značenja koja proishode iz njenog zapleta: da li je dilema u vezi sa abortusom prioritet junaka i radnje, ili šifrovani jezik ljubavnika krije pesničku igru rečima i taktičko nadmudrivanje; da li su mali privatni simboli uz pomoć kojih se traga za izgubljenom bliskošću odista tako tesno vezani za privatne živote Ernesta Hemingveja i njegove prve supruge Hedli Ričardson; da li maskulini stres i muškarčev strah od očinstva i odgovornosti zaista u toj meri nadjačavaju njegovu brigu za mladu ženu, njegovu ljubav i veru, i stavlja ih u drugi tematski plan; da li njega treba demonizovati kao pragmatičnog i bezosećajnog zagovornika prekida trudnoće? Ukazivanje na detalje iz piščevog života veliki broj kritičara smatra neizostavnim propratnim postupkom kada se pristupa analizi Hemingvejeve proze, budući da većina njih polazi od pretpostavke koju je sam pisac ohrabrivao: od pretpostavke da bez referenci iz doživljenog njegova književnost ne bi postojala. Nensi Komli i Robert Skoulz smatraju da sastavni deo onoga što zovemo „Hemingvejev tekst” mora biti svaka ona činjenica iz njegovog života koja pomaže da se junaci i priča kontekstualizuju. Ovi autori insistiraju da deo tog korpusa moraju biti i „kulturni objekti za koje znamo da ih je proučavao ili se sa njima sretao” (Komli 1994: XII). Sa druge strane, Debra Modelmog smatra da neizostavni metod u svim daljim izučavanjima Hemingvejevog dela mora da bude biografski pristup udružen sa poststrukturalističkim principima (Modelmog 1999: 15). Suočeni sa putevima koji se račvaju i sa stranputicama koje interpretatorima svesrdno pomažu da zalutaju, tumači priče „Bregovi kao beli slonovi” pribegavaju ili doslednom insistiranju na faktografskom, ili se usredsređuju na simbole koji obećavaju ulazak u metafizičku dimenziju priče.

Doris Lanijer pažnju kritičara i čitalaca usmerava na simboličku funkciju apsinta, napitka koji je ostao u drugom planu interesovanja tumača (za razliku od simboličke predela ili belih slonova), smatrajući da je Hemingvej opravdano očekivao od svoje čitalačke publike da prepozna mitologiju autodestruktivnosti koja se povezuje sa pićem koje je u vreme nastanka priče već bilo zabranjeno za upotrebu u najvećem delu Evrope. Motiv apsinta ukazuje na nedostatak volje i motivacije da se prevaziđe emotivna kriza koji su naročito uočljivi kod junakinje Džig. Pomen ovog pića ukazuje i na potencijalno razornu prirodu odnosa mlađe žene i starijeg muškarca. Zanimljivo je da u medijskim transpozicijama priče pomena apsinta ni sladića (licorice) gotovo da nema; još se manje insistira na njihovom simboličkom značenju. Reklo bi se da adaptacije ignorišu poetične i mnogoznačne rečenice u priči, kao što je ova: „Sve ima ukus sladića. Naročito nešto što tako dugo čekaš, kao apsint” (Hemingvej, 1997: 17), kao da se tim izbegavanjem u medijskim kontekstima želi opredmetiti zagonetna tišina. Hemingvej se, istini za volju, i deklarativno odupirao nasilnoj verbalizaciji, smatrajući da vernost književnosti može da se iskaže samo ako se sažeto predstavljaju brižljivo odabrani prizori. Hemingvejeva tišina ukorenjena je u nameri da se događaj, iskustvo i emocija predstave i evociraju, a ne prepričavaju i opisuju.

Hemingvejevo književno delo, za koje se Ihab Hasan još pre više od pola veka nadao da će se dokazati kao značajnije od opusa klasika američke književnosti poput Vilijama Foknera, Tomasa Sternza Eliota i Judžina O’Nila, veliko je i važno iz makar

jednog razloga: najbliže je „našem bezumlju i nadi”, kako je to Hasan formulisao. U Hemingvejevom delu Ihab Hasan otkriva paralele sa tradicijom takozvane anti-književnosti kakvu su pisali Markiz de Sad, Franc Kafka i Semjuel Beket, a po želji za pročišćenjem jezika poredi ga sa pesnicima simbolizma. Hasan nas podseća da Hemingvejev realizam proishodi iz otpora realističkim konvencijama koje krivotvore pravo iskustvo a događajima koji nisu istinski napeti pripisuje lažnu, falsifikovanu dramatičnost. Za Hemingveja, osnovna vrednost književnosti ostvaruje se u sažetom prikazivanju konkretnog, i najvažnija mu je strategija redukcije na primarni interes priče, na ono što je neophodno i važno, za razliku od verbalizacije i ekstenzivnog baroknog izraza koji vode u laž i apstrakciju.

Hemingvej je anticipirao prozu američkog minimalizma koja je dominirala sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog veka, i radikalizovanje njegove poetike vidljivo je u pripovednim postupcima prerano preminulog Rejmonda Karvera, kratkim pričama iz ranog perioda stvaralaštva En Biti, opusima Frederika Bartelmija, Ričarda Forda i Meri Robinson, kao i kod drugih američkih pripovedača koje odrednica minimalizma možda ne opisuje dovoljno pouzdano, ali koji jesu bili uzor minimalistima, poput Džonija Čivera, Džeroma Dejvida Selindžera ili Normana Mejlera. Za Hemingveja, pisanje je proces koji zahteva brižljivo utemeljivanje jedne strukture, već i stoga što je bio nesklon kitnjastom stilu, uveren da je proza arhitektura a ne unutrašnja dekoracija; odupire se artificijelnoj verbalizaciji zato što smatra da prava vernost književnosti može da se iskaže samo ako se brižljivo odabrani prizori predstavljaju koncizno i telegrafski, tako da značenje i smisao sugerišu, a ne da ih ekspliciraju. Precutkivanje u tekstu ne ukazuje ni na kakvo osiromašenje, već demonstrira umeće da se dospe do suštine. Opredeljenje realističkog pisca za sažetost i intenzitet često može da bude načelna odluka koja se u stvaralačkoj praksi izneverava, no uglavnom ga inicira egzistencijalna napetost proistekla iz pokušaja da se ne bude zatočenik sopstvene autobiografije ili pozajmljenih uzora.

Da bi objasnili razloge zbog kojih neka književna ostvarenja opstaju u pamćenju čitalaca a druga nestaju sa horizonta recepcije, Robert Skoulz i Nensi Komli upotreбили su, prividno prilično neodređen, pojam „konverzacije u kulturi” („cultural conversation” (Comley and Scholes 1994: ix)), i definisali ga na relativno jednostavan način: „Opstaju stoga što generacije čitalaca koje dolaze prepoznaju u tim tekstovima sopstvene preokupacije i osećaju potrebu da diskutuju o njima sa drugima, bilo u neobaveznom razgovoru ili u nekom formalnijem kontekstu” (Comley and Scholes 1994: ix). Poistovećivanje kao proces otkrivanja, i želja za saznanjem kao imperativ potrage podrazumevaju da čitalac u književnom delu traga za odgovorima koje svakodnevnica ne nudi. Ono što je čitaocima Hemingvejeve proze prepoznatljivo i važno može se odrediti na različite načine: u pitanju može da bude tematika rata, etički odnos prema podvigu i kukavičluku, mirenje sa smrću, konsenzus etičkog kodeksa i herojskog samožrtvovanja, ali je jedna od najintragantnijih bez sumnje tema muževnosti, viđenje maskuliniteta kao predstave o snazi, odgovornosti i trpljenju; od odličja s negativnim predznakom, savremeni čitalac uočio bi kod Hemingveja čitavu paletu varijacija u demonstriranju netolerantnosti prema razlikama. Ta se netolerantnost ne

ispoljava kao otvorena netrpeljivost koliko kao simptomatičan izostanak kulturološki senzitivne percepcije.

Još pre četvrt veka, Komli i Skoulz konstatovali su da Hemingvej kog smo upoznali u svojoj školskoj lektiri više ne postoji; podsetili su nas da ga novi kritički konteksti menjaju i preobraćaju, da prizori ljubavne patnje, stradanja, bola i smrti u njegovoj prozi više nisu tumačeni samo kao svedočanstvo o neupitnom herojstvu, svesnom žrtvovanju, stoicizmu i neustrašivosti, već da su i indikativan simptom intenzivnog iskonskog straha, te da, kada ih tumačimo na dubinskom nivou, govore o dobro prikrivanim, ali sve širim i dubljim naprslinama u oklopu heroja koji više nije siguran u sebe, pribran ni neustrašiv. Prošavši kroz paradigme tumačenja sve od one pozitivističke i biografske, preko strukturalističke do poststrukturalističke i kulturno-materijalističke, Hemingvejevo delo postaje označitelj izazova individualnog stvaranja i kolektivnog sećanja na smrt. U popularnoj kulturi, stvaranje i smrt su intrigantni koncepti koji se prepliću i koji uvek iznova aktualizuju opuse kakav je Hemingvejev.

2. Milan Kundera o Hemingveju i važnosti dijaloga

Tišinu kao nešto između nasilja i paralize prepoznajemo u priči Ernesta Hemingveja „Bregovi kao beli slonovi”: brojnim hipotezama američkih kritičara o tome šta se u ovoj priči doista dešava, i nadahnutom eseju Milana Kundera u knjizi koja se doslovce zove *Izdani testamenti*, gotovo da se ne može ništa dodati. Kundera ukazuje na nejasna i zatamnjena mesta u priči: „Ne znamo ko su oni (Amerikanac i devojka, prim. aut.), koliko godina imaju, da li se vole ili ne, ne znamo koji su ih razlozi rukovodili da donesu odluku. Njihov razgovor, mada je prenet s krajnjom preciznošću, ne stavlja do znanja ništa o njihovim postupcima niti o njihovoj prošlosti” (Kundera 1995: 143).

Kundera sliku belih slonova vidi kao mogući znak devojčine izveštačenosti, ili pak njene iskrene naivnosti: ovaj neobičan iskaz vidi kao poetski čin, kao lirsku egzibiciju koja može posedovati predznak afektacije isto koliko i predznak senzibilnosti. Hemingveju se veliki francuski pisac čeških korena posvećuje iz neočekivanog ugla: Milan Kundera prepoznaje kao vredan pišćev pokušaj „da uhvati vizuelnu i akustičnu površinu situacije, naročito dijalogom” (Kundera 1995: 148); Kundera, isto tako, hvali Hemingvejev trud da od strukture realnog dijaloga stvori formu, da oblikuje melodijski obrazac koji se zasniva na ponavljanju istih reči i obrta.

Kundera u analizi priče „Bregovi kao beli slonovi” ukazuje kako biografska interpretacija osiromašuje delo, pošto ignoriše njegovu estetsku prirodu: on otvoreno proziva Hemingvejevog biografa Džefrija Mejersa, čije svođenje priče na okolnosti oko rizične druge trudnoće Hedli Ričardson vidi kao sračunato pretvaranje umetničkog dela u isповest, usled čega dijalog gubi svojstva zagonetnog a likovi ostaju lišeni svoje tajne.

3. Hemingvej u medijskom kontekstu: dve filmske adaptacije jedne price

U ovom radu nećemo se baviti celuloidnim verzijama Hemingvejevih romana i pripovesti, iako je medijski potencijal koji poseduju *Sunce se ponovo rađa* ili *Snegovi Kilimandžara* već odavno prepoznat i uspešno iskorišćen; zanimljivijim se čine kratke prozne forme koje su poslužile kao inspiracija za ekranizaciju. Da je Hemingvejevo delo funkcionisalo kao pokretač različitim medijskim čitanjima, posvedočiće na najbolji način upravo dva primera ekranizacije priče „Bregovi kao beli slonovi”. Kao što ćemo videti, scenarijska i vizuelna rešenja razlikuju se usled kreativnih razlika autora, i sadržaj ove proze plodotvorno izneveravaju na različite načine

Pisanje kraćih prozних formi izazov je koji na probu stavlja kako autorov saznanji opseg i umetnički dar, tako i moć da se usredsredi na finese pripovednog postupka. Najuzbudljiviji, dakle oni prevratnički, upitni i revolucionarni trenuci stvaranja, ipak će se pre dogoditi u kratkoj priči. Kratka priča nema obavezu realističnosti, ali akcentovanje mimezisa podrazumeva postojanje opipljive spoljašnje realnosti koja se opisuje, no istovremeno i obavezu da njeno predstavljanje bude selektivno: podrazumeva potrebu za sažimanjem i za disciplinom u izboru detalja i leksike, s ciljem da se više nagovesti nego što se kaže.

I u dvadesetom veku kratka priča je opsednuta potrebom da jezik učini sugestivnim i da tematski beskraj smesti na ograničen prostor. Ova prozna forma predodređava emociju, akciju ili reakciju, fleksibilna je i prilagodljiva kako modusu realističkog pripovedanja, tako i izletima u fantastično; međutim, nedostatak širine i univerzalnosti u tematici nadoknađuje naglašavanjem elemenata fragmentarnog, subjektivnog i lapidarnog, što je približava poeziji. Sugestivnost je svojstvo kom kratka priča teži kao svom esencijalnom određenju, to je odličje koje je smešta u kontekst formi koje suptilno posreduju informaciju, paradoksalno je udaljavajući od proznog prema poetskom izrazu, premda verbalna ekonomija u njoj nikad neće postati poetska.

Dakako, duže pripovedne forme imaju mnogo izazovnije adaptativne potencijale nego što je to slučaj sa kratkim pričama, samim tim što nude kvantitativno više materijala za dramatizaciju. Za pričama se poseže ređe, delom i stoga što su kratke priče žanrovski predodređene na strukturnu i tematsku svedenost koje ne daju mogućnosti dalje redukcije u preradi za scenu ili filmsku traku.

Scenaristi i reditelji koji su se poslužili Hemingvejevom kratkom prozom tragali su za zalihama nerečenog u vizuelnim potencijalima oskudnih, reporterskih opisa predela i kamernih prostora. Favorizovanje dimenzije prostora, bilo enterijera bilo eksterijera, u vizuelnim medijskim čitanjima Hemingveja nadograđuje strukturu priče naoko suvišnim i nemotivisanim detaljima, ali i detaljima koji se pokazuju kao funkcionalni. Selektivnost, sugestivnost i suptilnost kao obeležja i efekti kratke priče podrazumevaju, prećutno ili eksplicitno, ontološki uslovljeno baratanje tišinom. Tišina nije mana niti simptom odsustva ili poricanja, već predstavlja odziv i reakciju na preokret i promenu u pripovednom svetu, neretko i podsećanje na nemogućnost povezivanja različitih svetova. To se čini paradoksalnim u odnosu na koncepciju pri-

povedanja kao *posredovanja*, kao prevazilaženja otpora priče koja krije i značenje i nakane naratora.

Reditelj Pavle Vučković, koji je na Filmskom festivalu u Kanu 2007. godine osvojio treću nagradu takmičarske smotre Sinefondasion za studentski film „Minus” (2006), prepoznao je dramski kvalitet Hemingvejeve priče „Bregovi kao beli slonovi” i pretočio je u kratku filmsku formu. Adaptacija literarnog predloška u ovom slučaju podrazumevala je temeljne intervencije u prostoru, ne samo prilagođavanje geografskoj, socijalnoj i kulturnoj paradigmi Srbije, nego i promenu registra i atmosfere. U Vučkovićevom scenariju radnja se ne dešava u Španiji, niti tokom vrelog letnjeg dana, nego u zavejanom planinskom predelu: njegov kratki film je u celosti snimljen na Tari. Junaci pomalo apatično izgovaraju sažete telegrafске replike preuzete iz Hemingvejeve priče dok se voze automobilom kroz zasneženi pejzaž. Atmosferu od samog početka filma odlikuje tajanstvo, iščekivanje, napetost i pretnja; svega toga ipak nema u Hemingvejevoj priči, gde pripovedač kao okom kamere posmatra svoje nervozne i mrzovoljne (ali nikako nasilne!) protagoniste dok čekaju voz za Madrid. Vučković kao da pokušava da priču premesti u konvencionalni okvir horor filma: pust planinski predeo u kom se signal mobilnog telefona svaki čas gubi ostavlja karakterističan utisak nesigurnosti i nespokoja. Vučkovićevi junaci voze se automobilom po zaleđenom planinskom putu, čime se postiže jasnija aluzija na simboliku boje i oblika u naslovu priče „Bregovi kao beli slonovi”; mladić i devojka smeštaju se potom u planinskoj kućici okovanoj snegom, koja deluje kao da je na kraju sveta, daleko od civilizacije. Atmosferu zlokobne pretnje i tajanstva upotpunjuje zvučni mizanscen: gledalac se istovremeno probija kroz neartikulisane zvuke koji dopiru iz šume; na njih intenzivno reaguje devojka, naročito nakon što u kućici otkrije fioku sa dečjim plišanim igračkama. Za vreme lutanja kroz šumu, za koje nismo sigurni da li se odigrava u snu ili na javi, devojka se suočava sa vučicom koja od ljudskog pogleda i dodira želi da sačuva svoje mladunce; na kraju filma, kad se nakon njenog povratka u kućicu uspostavlja prividni red povratka u realnost i svakodnevicu, odluka o ishodu njene trudnoće ostaje neizgovorena.

Reditelj je odlučio da odnos dvoje mladih ljudi simbolički postavi kao neverbalizovani sukob materijalističkih imperativa: muškarac želi dominaciju, snagu i moć, žena prednost daje svom instinktu, telu i reproduktivnom nagonu. Pravi uzrok njihovog konflikta je abortus, reč koja se u Hemingvejevoj priči prećutkuje, kod Vučkovića se takođe ne pominje, ali se iz dijaloga na početku filma jasno uviđa da predstojeća operacija o kojoj se vodi razgovor ne može biti ništa drugo do kiretaža. Vučković je svoj doživljaj Hemingvejeve priče objasnio na sledeći način: „Najdirektnije, minus označava temperaturu, vremenske uslove u kojima se odvija radnja filma u šumi na snegu. Drugo, minus predstavlja i hladne odnose među likovima, njega prema njoj. Treće, ovaj minus je i matematički, označava umanjenje, gubitak deteta” (Lakić, 2007).

Svođeci Hemingvejevu nerečenost u šesnaest minuta filmskog pripovedanja i premeštajući simboliku jasnije i svrsishodnije u eksterijer, u nepristupačan brdoviti i snegom prekriveni predeo, kao i u dimenziju oniričkog, Vučković je mudro izbe-

gao neuspeh koji se dogodio američkoj spisateljici i scenaristkinji Džoan Didion. Ona je dugo izučavala Hemingvejevo delo i iscrpno pisala o njemu, ali je potreba za doslovnim omažom u velikoj meri predodredila neuspeh njene dramatisacije priče „Bregovi kao beli slonovi”. U filmski scenario, koji je sačuvalao atmosferu leta i Španije, Džoan Didion je dodala mnoštvo detalja iz piščeve biografije, pretvarajući Džig i Amerikanca u transparentne biografske projekcije Ernesta Hemingveja i njegove prve supruge Hedli Ričardson. Kratki film na osnovu ovog scenarističkog predloška u okviru omnibus projekta „Muškarci i žene: priče o zavodjenju” režirao je Toni Ričardson 1990, a Hemingvejeve arhetipske junake na peronu stanice u Španiji igrali su Džejs Vuds i Melani Grifit.

U scenariju Džoan Didion (sačinjenom u koautorstvu sa Džonom Gregorijem Danom) insistira se na rekonstrukciji ambijenta i mizanscena, eksplicitno je naznačeno vreme i mesto radnje (Španija 1925), ali su Hemingvejevi protagonisti lišeni elementarne jednostavnosti i enigmatičnosti koje ih odlikuju u priči. Njihova imena su Robert i Hedli, a muškarac se devojci sve vreme obraća nadimkom Heš. U uvodnim kadrovima vidimo kako devojka juri u toalet zbog mučnine, a muškarca kako hita da pošalje telegram izdavaču koji mu duguje novac. Dijalozi preuzeti iz Hemingvejeve priče dopunjeni su referencama iz piščevog života, a metafore belih slonova i apsinta obogaćene su značenjima koja su publici razumljivija, kao što je pominjanje Pariza i seksualnih odnosa, ali su ubačeni i snovi o lepoj kući iz priče „Mačka na kiši”, kao što se pominje i grad Rapalo. Junaci su jednodimenzionalni i eksplicitni u iskazivanju želja i namera: muškarac se otvoreno deklarise kao neko ko ne želi bračni spokoj, dom i porodicu, ali je spreman da poštuje devojčinu želju da rodi dete; predočen je kao proračunati, bezosećajni umetnik čije stvaralaštvo bestidno parazitira na realnom iskustvu. Nemajući iluzije o njegovoj naravi i motivaciji, junakinja mu kaže kako će i upravo proživljeno iskustvo čekanja voza i razgovora o abortusu on pretočiti u priču koju će ona jednom negde, s nekim drugim, čitati.

Vernost Hemingvejevom predlošku očituje se kako u vizuelnim detaljima eksterijera, u prizorima železničke stanice i bregovitog predela, tako i u fokusiranju na lice junakinje; u izrazu lica unezverene, ogorčene i tužne Melani Grifit sagledavamo svu neizrečenu dramatiku konflikta. Nažalost, snažnoj i rečitij svedenosti kamere i fotografije nisu domašile replike: scenario je sistematski razgradio sve upečatljive odlike Hemingvejevog stila. Minimalizam je pretvoren u opširnu verbalnu eksplicaciju, što je zaplet prometnulo u konvencionalni dramski sukob sa viškom dijaloga i odsustvom akcije i vremenske progresije. Lik muškarca koji partnerku nagovara na abortus predstavljen je kao pakosna i nevešta parodija Hemingvejeve autorske persone, kao oličenje narcisoidnosti i nesigurnosti u isti mah, ali je u liku Roberta naglašen i strah od donošenja odluka i pristajanja na promene.

Obe medijske adaptacije pokazuju ne samo koje sve zamke vrebaju skrivene u predlošku, nego i gde će se isprečiti opasne granice autorskog ili pseudoautorskog intervenisanja koje je veoma rizično prekoračiti, i praktično nemoguće izbeći. I u američkom i u srpskom filmu, konverzacija sa Hemingvejevim delom u koju stupaju reditelji i scenaristi ukazuje na preokupacije kulture koja komunicira sa delom

iz književne tradicije tako što pokušava da demontira univerzalnost poruke zarad singularnog interesa jednog medijskog ili kulturnog trenutka. Medijska čitanja, od pozorišnih i radiofonskih verzija do filmskih i digitalnih, ukazuju na to da je korpus kanonskih dela suočen s mogućnošću da postane galaksija decentralizovanih i nehierarhizovanih tekstova, gde dramatičizaciji nije cilj da istražuje početnu spisateljsku intenciju, nego da otvori prostor za medijske prerade koje će poslužiti isključivo jednom kulturološkom trenutku i dominantnom senzibilitetu koji u njemu vlada.

Recepcijski prioriteti tumačenja Hemingvejeve proze ukazuju na sve blagodeti i rizike njegovog stila i postupka: fokusiranost na evociranje iskustva mnogo više nego na deskripciju, opredeljenje za jezgrovitost izraza i elementarnu jednostavnost vokabulara, praćeno prividnim manjkom dramatičnosti u zapletu, s jedne strane su intenzivirali čitalački doživljaj, a sa druge medijska čitanja doveli u rizičan disbalans. Sve nevolje i prepreke u interpretacijama ipak samo pojačavaju čitalačku zaokupljenost Hemingvejevim delom, pa možemo sa sigurnošću reći da ovaj pisac i dalje pripada onom malom broju kulturoloških fenomena čiji je uticaj uistinu dalekosežan.

U Hemingvejevoj priči pokušaj razgovora završava se molbom za tišinu. Indijski autor Amitava Kumar je na svom blogu amitavakumar.blogspot.com iskoristio neuspešnu ekranizaciju kao okidač za neugodnu temu fetecida. U severnom delu Indije, Pandžabu i Harijani, za dve decenije počinjeno je preko deset miliona ciljanih abortusa, izvedenih da se ne bi rađale devojčice. Ernest Hemingvej, koji je uvek želeo da ima kćer, svakako bi bio neugodno iznenađen da prepozna ovakve moguće veze svoje priče sa realnošću. Izvesno je da bi ostao nem pred mogućnošću elektronskih i digitalnih medija da prividno daleke teme poveže u čvrst čvor.

4. Junak, univerzum, kontekst

Priča „Bregovi kao beli slonovi” nudi čitav univerzum tumačenja. Nesumnjivo su ta tumačenja svojim dugim i upornim delovanjem sami interpretatori ugradili u osnovni tekst, u pokušaju da odgonetnu njegovu tajnu. Stoga se jedna prozna celina može čitati u ključu biografskih analogija koliko i u ključu jedne arhetipske situacije; interpretativnu nestabilnost minimalističkog teksta zasnovanog na lakunama i ponavljanjima možemo da pripišemo i estetskoj funkciji ključnih motiva kao što su beli slonovi, predeo oko reke Ebro, nazivi alkoholnih pića.

Tako Milan Kundera, umesto da prilagođava Hemingvejeve junake svojim interpretativnim prioritetima, osluškuje dijalog protagonista. Ne pokušavajući da po svaku cenu secira i razotkrije sadržaj koji je hotimično ostavljen nedorečenim, Kundera iskazuje duboko poštovanje Hemingvejevoj suzdržanosti: svedenost motiva, ekonomičnost simbolike i otvorenost forme ukazuju da bi svaki tumač morao da ide istim putem kojim i piščeva imaginacija.

U kontekstu čitalačkog razumevanja teksta i truda da se pronikne u sva njegova značenja, u autentično, zamišljeno i doživljeno, istorijsko i sociokulturno okruženje književnog dela može da omogući spoznaju i prosvetljenje koji su bliski epifaniji.

Vanvremena dimenzija i estetski vakuum u koji čitalac (neretko potpuno nesvesno) pokušava da smesti Hemingvejevo delo posledica je, u velikoj meri, snažnog dejstva biografskih interpretacija. Ipak, prostorno i vremensko pozicioniranje piščeve inspiracije i motivacije otvara nove puteve čitanja, koji mogu delovati neizvesno i rizično, ali uvek iznova obećavaju sagledavanje dobro poznatih prizora u potpuno drugačijem svetlu.

Literatura

- Bart, Dž. 1988. Razmišljanja o minimalizmu. *Polja* (353/354): 322–324.
- Benson, J. L. 1990. *New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway*. Durham: Duke University Press.
- Coleman, H. 1992. "Cat" and "Hills": Two Hemingway Fairy Tales. *The Hemingway Review* 12 (1): 67–72.
- Comley, N. & R. Scholes. 1994. *Hemingway's Genders: Rereading the Hemingway text*. New Haven and London: Yale University Press.
- DeFalco, J. 1963. *The Hero in Hemingway's Short Stories*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- DeVost, N. 1994. Hemingway's Girls: Unnaming and Renaming Hemingway's Female Characters. *The Hemingway Review*, 14 (1): 46–59.
- Gordić, V. 1997. Karakter i funkcija simbola u jednoj priči Ernesta Hemingveja. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu XXV* (1): 169–179.
- Hemingway, E. 1925. *In Our Time*. New York: Boni & Liveright.
- Hemingway, E. 1927. *Men Without Women*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Hemingvej, E. 1997. *Bregovi kao beli slonovi*. Prevela Vladislava Gordić. Novi Sad: Solaris.
- Kundera, M. 1995. *Iznevereni testamenti*. Prevela Nada Bojić. Beograd: Prosveta.
- Lakić, D. 2007. Horor i melodrama. *Politika*, 12. V 2007.
- Lanier, D. 1989. The Bittersweet Taste of Absinthe in Hemingway's "Hills like White Elephants". *Studies in Short Fiction*, 26 (3): 279–288.
- Lid, R. 1963. Hemingway and the Need for Speech. *Modern Fiction Studies*, IX (4), 401–408.
- Lohafer, S. 1983. *Coming to Terms with the Short Story*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press.
- Moddelmog, D. A. 1999. *Reading Desire: In Pursuit of Ernest Hemingway*. Ithaca: Cornell University Press.
- O'Brien, T. D. 1992. Allusion, Word-play, and the Central Conflict in Hemingway's "Hills Like White Elephants". *The Hemingway Review* 12 (1): 19–25.
- Pavlovska, S. 2001. Pregnant Parataxis: Teaching Hemingway's "Hills Like White Elephants". *Doshisha Studies in Language and Culture*, 4(2): 467–487
- Renner, S. 1995. Moving to the Girl's Side of "Hills Like White Elephants". *The Hemingway Review* 15 (1): 27–41.

Vladislava Gordić Petković

**THEORETICAL CONTEXTUALIZATION
AND MEDIA ADAPTATION OF HEMINGWAY'S
"HILLS LIKE WHITE ELEPHANTS"**

On the surface, Ernest Hemingway's short story "Hills Like White Elephants" seems to be no more than a thumbnail sketch, a story with a plot so simple and elementary that it can be briefly summarized. However, many critics, such as Joseph Flora, Lionel Trilling, Stanley Renner, Hilda Coleman and Doris Lanier, agree that the story is rich in symbols and highly selective details which reveal a tightly structured and highly unified fiction representative of Hemingway's best work. Using an objective point of view, the author manages to communicate the emotions and moods of the two protagonists without intruding as an author, and forces the reader to become a silent participant in the emotional drama about an unborn child and the death of love.

Two media adaptations we analyze in the paper focus on the lovers bitterly fighting over the option of abortion and the irreversible future of their relationship, but are unable to convey the suggestive language cleverly tuned to express their frustration, anger and sadness. In the adaptation by Joan Didion and John Gregory Dunne which takes many liberties with Hemingway's dialogue, Melanie Griffith and James Woods portray estranged lovers, whereas Serbian director Pavle Vučković in his short film "Minus" changes the setting of the story, positioning the dreams and dilemmas of the girl and her partner in a snowy landscape filled with images of life, death and imminent silence.

vladislava.gordic.petkovic@ff.uns.ac.rs