

**UNIVERSITATEA „OVIDIUS” CONSTANȚA
FACULTATEA DE LITERE**

***ERNEST HEMINGWAY’S NOVELS
THROUGH FEMINIST LENSES***

**(Romanele lui Ernest Hemingway prin
lentile feministe)**

REZUMAT

**Coordonator științific:
Prof. Univ. Dr. ADINA CIUGUREANU**

**Doctorand:
Daniela Crăciun**

**Constanța
2011**

Cuprins

Capitolul 1: Introduction

- 1.1. Aim of research
- 1.2. Definition of concepts
 - 1.2.1. Insights into Simone de Beauvoir's feminist concepts
 - 1.2.2. Deconstruction and post-structuralism: the roots of poststructuralist feminism
 - 1.2.3. Poststructuralist feminism and a reconsideration of pre-ordained sexual hierarchies
 - 1.2.4. The social construction of gender and homosocial bonds

Capitolul 2: Previous research on the topic: Views on Hemingway's female characters

- 2.1. The 1920s
- 2.2. The 1950s and the 1960s
- 2.3. The 1970s
- 2.4. The 1980s
- 2.5. From the 1990s onward

Capitolul 3: *Écriture féminine* or how the body speaks

- 3.1. Hair as a means of expression
- 3.2. Sexuality and Hemingway's female characters
- 3.3. Speech of the *Other*
- 3.4. Unwritten narratives
- 3.5. Money and empowering
- 3.6. The artistic act and the liberating process

Capitolul 4 : Binary Oppositions and Hemingway's female characters

- 4.1. Hemingway's heroines from puppets to puppeteers
- 4.2. Hemingway's New Woman
- 4.3. Empowerment vs submissiveness/ weakness/ madness

Capitolul 5 : Woman as *médiatrix*. Metaphors of woman

- 5.1 "The One" and "The sea"
 - 5.1.1 The mythical dimension of the sea
 - 5.1.2 The sea as the primordial *médiatrix*
 - 5.1.3 Man and the sea
 - 5.1.4 The sea as seductress and summoner
 - 5.1.5 The cycles of the sea and woman

- 5.1.6 The rebellion of the sea-woman
- 5.2 Women and childbirth
- 5.3 Woman-nature-man

Capitolul 6 : Gender identity, Love Triangles and Homosocial Bonds

- 6.1. Catherine-David-Marita: disruptions of tranquillity in the Garden of Eden
- 6.2. Virility, male friendship, and homoeroticized relationships
- 6.3. *A Farewell to Arms* and homosocial bonds
 - 6.3.1 Frederic Henry and Rinaldi: homosocial bonds vs friendship
 - 6.3.2 Catherine Barkley and Helen Ferguson: lesbianism or friendship?

7. Concluzie

8. Bibliografie

La moartea sa, Ernest Hemingway a lăsat în urma o legendă a masculinității, atât în viața privată, cât și în moștenirea literară. Considerațiile contemporane asupra vieții și operei sale s-au rezumat la păreri care îl încadrau pe scriitor în stereotipurile masculinității și șovinismului, mai ales în fața cititoarelor sale. Însă, odată cu publicarea postumă a romanului *The Garden of Eden*, această părere a început să se schimbe, deoarece din ce în ce mai mulți oameni de literă au devenit interesați de viața privată a scriitorului. Astfel, prezicerea scriitoarei Gertrude Stein că un alt Hemingway îi așteaptă pe cititori a devenit realitate, deoarece mulți au realizat divergența dintre personalitatea publică și cea privată a lui Hemingway. Manifestarea publică a masculinității a fost, de fapt, contrabalansată de eu-l ascuns dezvăluit în opera sa. Aceasta din urmă este dovada clară că scriitorul era interesat de complexitatea genului și identității sexuale și că a explorat minuțios aceste aspecte în romanele sale, locul unde a dus bătăliile dintre dorințele ascunse, îndoielile proprii și așteptările pe care alții le aveau de la el.

A început explorarea genului sexual în povestea dintre Frederic și Catherine (*A Farewell to Arms*), extinzându-și interesul în construcția masculinității și feminității prin încercările lui Jake și Brett (*Fiesta: The Sun also Rises*) de a se înțelege pe sine. Relația dintre Jordan și Maria (*For Whom the Bell Tolls*) este o încercare de a găsi stabilitate într-o societate patriarhală restrictivă, în timp ce prin povestea mariajului problematic dintre David și Catherine (*The Garden of Eden*), Hemingway a arătat cât de dificil este pentru o femeie să găsească un mijloc de exprimare. Astfel, devine clar că Hemingway a simțit nevoia să coreleze sistemul său propriu de identități cu rolurile acceptate de societate. Mai mult, către sfârșitul carierei a adoptat o atitudine care rezonază cu ideile feminismului poststructuralist. Scopul acestei lucrări este să folosească unele dintre conceptele feministe introduse de reprezentanții cheie ai curentului pentru a analiza dacă personajele sale feminine în mod special sunt tributare gândirii patriarhale, așa cum pretinde interpretarea tradițională, sau dacă Hemingway contestă ideile patriarhale despre sex și gen, în încercarea sa de a explora identitatea feminină/masculină și definirea sinelui.

Critica timpurie nu a fost străină de teoriile referitoare la definirea sinelui, contemporanii lui Hemingway insistând că opera sa reprezintă un mecanism de apărare în fața terorii pe care a simțit-o după ce a fost rănit în primul război mondial în Italia. Edmund Wilson, Malcom Cowley și Philip Young au promovat această teorie, susținând că acesta este motivul pentru care toți eroii lui Hemingway sunt bărbați aflați în situații amenințătoare pe care ei încearcă să le blocheze. Recent, însă, s-a sugerat că

există o complexitate a identității sexuale și a genului care apare în romanele sale ca dovadă a neadaptării sale la normele sociale, ceea ce a cerut o reconsiderare a romanelor sale. Ca urmare, o nouă generație de critici a apărut, generație care poate fi legată de proiectul feminist al criticilor din a doua jumătate a secolului al XX-lea.

Pentru a evita interpretările influențate de aspectele biografice, selecția operelor analizate în această lucrare include numai ce consider a fi romanele fictive, cu omisiunea celor care sunt puternic influențate de detalii biografice și a nuvelor, care pot constitui subiectul unei cercetări separate datorită diversității temelor. Selecția de opt romane (*A Farewell to Arms*, *Across the River and Into the Trees*, *Fiesta: The Sun Also Rises*, *For Whom the Bell Tolls*, *Islands in the Stream*, *The Garden of Eden*, *The Old Man and the Sea*, *To Have and Have Not*) este reprezentativă pentru întreaga cariera literară a scriitorului, acoperind toate perioadele creației care, în final, a la o moștenire literară impresionantă.

Lucrarea de față abordează romanele menționate mai sus din perspectiva critică feministă centrată pe următoarele concepte: *médiatrix*, *écriture féminine*, *binary oppositions*, *homosocial bonds*, introduse de Simone de Beauvoir, Hélène Cixous și Eve Sedgwick, toate tributare gândirii post-structuraliste. Alegerea lor a fost determinată de coerența și complexitatea abordării bazate pe acestea, datorită imaginii complete pe care o avem despre personajele feminine ca urmare a aplicării acestor lentile. Prima folosită este cea oferită de conceptul *écriture féminine*, care demonstrează plurivocitatea corpului femeii, care exprimă la fel de multe pe cât o face vocea ei. După ce această poziție de tăcere este analizată, se impune o explorare mai amănunțită a altor stereotipuri asociate cu imaginea și personalitatea femeii, regăsite în opozițiile binare. Una dintre acestea discută modul în care femeia este identificată cu natura, iar lentila cea mai potrivită pentru a analiza acest aspect este *médiatrix*. Fațetele multiple dezvăluite de aplicarea acestor concepte au în comun identitatea sexuală a genului, astfel că ultima lentilă este logic concentrată pe acest aspect, iar alegerea firească este conceptul *homosocial bonds*. Perspectiva multidimensională oferită de aceste lentile teoretice este menită să exploreze atitudinile, acțiunile și alegerile personajelor feminine din romanele lui Hemingway pentru a le demonstra complexitatea și originalitatea.

Primul capitol prezintă și explică conceptele care sunt folosite în analiza romanelor aflate sub lupă, pornind de la unul din aspectele pe care feminismul îl consideră esențial în dovedirea inegalității și nedreptăților suferite de femei de-a lungul

timpului: limbajul folosit și impus de societatea patriarhală, plin de asimetrii și dezechilibre între referirile la femei și bărbați.

Feminismul post-structuralist care tratează acest aspect are la bază ideile revoluționare înaintate de Simone de Beauvoir în lucrarea sa *The Second Sex* (1949) în care autoarea susține că de-a lungul istoriei femeii i-a fost refuzat dreptul la cuvânt ca urmare a tradițiilor literare, sociale, politice și religioase din societatea vestică, care au creat o lume bazată pe inferioritatea femeii și dominația patriarhală. Beauvoir introduce vocabularul necesar pentru analiza acestor construcții sociale ale imaginii femeii și feminității, cum ar fi: conceptul de *Other* pentru a ilustra opoziția dintre bărbat și femeie și marginalizarea acesteia din urmă, *transcendență* pentru a exprima lupta bărbatului pentru libertate și autenticitate, *imanență* pentru a exprima starea pasivă și de stagnare a femeii, *Eternul Feminin* și *médiatrix* pentru a arăta că între femeie și natură există o legătură indiscutabilă.

Ideile ei împreună cu ideile deconstructiviste și post-structuraliste propuse de Jacques Derrida și de Jacques Lacan au influențat o nouă generație de critici reprezentată de Hélène Cixous, Luce Irigaray și Julia Kristeva, care au reconsiderat ierarhia sexuală prestabilită, celebrând diferențele considerate negative și promovând iraționalitatea feminină în fața legilor raționale masculine. Cixous susține că există o legătură puternică între corpul femeii și *écriture féminine* (scrierea feminină) deoarece limbajul în general este dominat de bărbați, atât în scris, cât și în discurs. Astfel, femeia a fost nevoită să găsească mijloace alternative de exprimare, unul din acestea fiind corpul său. Când ia în discuție valorile care ierarhizează societatea vestică, Cixous susține că acestea sunt organizate în perechi bazate pe relații de putere și excluziune și dă exemplul acelor care favorizează orice termen asociat cu masculinitatea în defavoarea celui asociat cu feminitatea.

Luce Irigaray subminează reprezentările feminine patriarhale și pune sub semnul întrebării relația dintre corp și limbaj, considerând ca heterosexualitatea este patriarhală și propunând ca soluție eliberatoare lesbianismul, iar Julia Kristeva pare să respingă abordările feministe anterioare, înaintând ideea unor identități sexuale multiple care să se opună codului limbajului feminin.

Alături de limbaj, manifestarea genului este alt subiect analizat de critica feministă reprezentată în principal de Judith Butler și Eve Kosofsky Sedgwick. Teoriile lor oferă concepte care explorează rolurile stereotipice asociate genurilor feminin și masculin. Judith Butler susține că genul nu este un simplu construct social, ci că este un act performat prin comportament, haine, discurs. Astfel, ea introduce conceptul de

gender performativity pentru a ilustra această idee prin care expune sistemele de putere care dictează identitățile sexuale „normale” și „naturale”, logica heterosexuală și prin care combate suprimarea femeilor și marginalizarea homosexualilor și a celor care nu corespund standardelor tradiționale.

Eve Kosofsky Sedgwick analizează structurile și relațiile care stabilesc regulile în legăturile dintre bărbați cu precădere. Ea face diferența între o relație homosexuală și una homosocială, susținând că cea din urmă înseamnă o relație de prietenie, de mentorat, de rivalitate care apare între doi bărbați. Ea discută și aspectul triumphiurilor erotice care apar pentru că bărbatul își alege partenera nu în funcție de calitățile ei, ci dacă este aleasa rivalului său, ea mediind astfel relația lor și funcționând ca obiect de schimb (*trafficked object*).

Datorită varietății și complexității lor, aceste teorii și concepte oferă un cadru de analiză coerent, insistând pe abordări care oferă o nouă perspectivă asupra personajelor feminine din romanele analizate. Înainte de această analiză teoretică, capitolul al doilea discută modul în care romanele lui Hemingway au fost primite de critici și, mai ales, modul în care au fost văzute personajele lui feminine.

Părerile criticilor au fost împărțite încă din anii 1920, când contemporani precum Gertrude Stein, D.H. Lawrence, John Dos Passos, Ford Maddox Ford consideră că Hemingway este un scriitor impecabil și romanele sale sunt dovada talentului său, în timp ce T.S Matthews și Robert Warren Penn l-au criticat pe autor pentru incapacitatea sa de a reda sentimente nobile și delicate.

În deceniile 50 și 60 ale secolului XX modul în care au fost văzute personajele feminine create de Hemingway a fost tributar ideilor stereotipice caracteristice gândirii patriarhale din societatea vestică. Astfel, femeia este înscrisă obligatoriu în una din cele două categorii: fie cea de „madonă”, fie cea de „monstru”, ambele imagini reprezentând proiecții ale imaginarului masculin, deoarece femeia este văzută fie în postura de mamă și nevastă supusă, fie în cea de femeie ușoară dorită numai pentru sex. Astfel, personajele feminine create de Hemingway au fost văzute, pe de o parte, ca niște soții și amante supuse și preocupate numai de bărbații din viața lor și dorințele acestora, iar pe de altă parte, ca femei amenințătoare care subminează autoritatea masculină. Carlos Baker, Leo Gurko, Edmund Wilson, Joseph Warren Beach, Leslie Fiedler consideră că Maria, Catherine Barkley sau Renata sunt întruchiparea perfectă a femeii supuse, în timp ce Brett Ashley reprezintă un pericol pentru masculinitatea bărbaților.

Decada anilor '70 este marcată de contribuțiile unor critici precum Jacques Lacan, Hélène Cixous sau Luce Irigaray, care schimbă fundamentele gândirii feministe.

În ciuda acestui aspect, abordarea critică a operelor și personajelor lui Hemingway nu se schimbă, rămânând concentrată pe cele două roluri menționate mai sus. O noutate este faptul că apar studii biografice, incluzând și cartea scrisă de Mary Welsh, cea de-a patra soție a scriitorului (*How It Was* 1976).

Începând cu a doua jumătate a anilor '80 se remarcă o schimbare clară în abordarea critică a romanelor sale. Teme precum natura, identitatea sexuală și rasială sunt abordate din perspective noi, determinate și de apariția postumă a romanelor *The Garden of Eden* (1987) și *True at First Light* (1999). Din perspectivă feministă, începe o explorare mai profundă a sexualității și genului, agresivitatea și experimentarea sexuală capătă conotații pozitive, iar probleme ridicate de comunicare și analiza limbajului reflectă ideile feministe poststructuraliste. Devine astfel evident că stereotipurile se inversează: femeile sunt acum active, în timp ce bărbații au roluri pasive. Personajele și acțiunile lor sunt reinterpretate și tot ce a reprezentat în trecut slăbiciune capătă noi sensuri și noi dimensiuni. Tăcerea și acceptarea nu mai sunt considerate slăbiciuni, ci tărie de caracter pe care numai oamenii puternici o au, mai ales în fața sorții și a alegerilor dificile. Femeile considerate în trecut periculoase sunt acum victime ale societății patriarhale din care încearcă să evadeze, simțindu-se limitate și încorsetate de regulile impuse de bărbați. Accentul începe să cadă din ce în ce mai mult pe limbaj și pe modul în care personajele comunică sau pe lipsa de comunicare din cuplu și pe mesajele transmise de corp, gesturi, alegeri și împrejurări.

Capitolul al treilea „*Écriture féminine* or how the body speaks” analizează modul în care conceptul *écriture féminine* și multitudinea sensurilor sale oferă o nouă înțelegere a personajelor feminine din romanele aflate sub lupă. Conceptul introdus de Hélène Cixous se referă în principal la limbajul feminin și modul în care acesta subminează sau chiar elimină modul binar de gândire patriarhală, care oprimă și reduce la tăcere femeile. Conform ideilor înaintate de Cixous, limbajul feminin este organizat într-un mod fluid și liber, spre deosebire de cel masculin care este mai rigid și mai strict. Scrierea feminină se opune gândirii și scrierii patriarhale care necesită reguli logice stricte, un mod liniar de înțelegere a lucrurilor, discreditând experiențele emoționale și intuitive. Din acest motiv, conceptul poate fi extins dincolo de cuvântul scris, după cum afirmă Cixous în *The Laugh of the Medusa* (1975). *Écriture féminine* înseamnă nu numai scriere feminină, ci și modul în care o femeie vorbește sau își folosește corpul. Când discută despre teama pe care femeile o resimt atunci când trebuie să vorbească în public, Cixous le îndeamnă să depășească această teamă și să conteste discursul dominat de falus. Ea consideră că femeile trebuie să se facă auzite,

iar pentru aceasta ele trebuie să își folosească nu numai vocile, ci și corpul, carnea, pântecul sau orice alt mijloc de exprimare alternativ. Părerea ei este că orice parte a corpului femeii (ochii, limba, urechile, nasul, pielea, gura) poate fi folosită ca mijloc de eliberare. Corpul femeii poate fi folosit nu numai pentru a rezista opresiunii masculine, ci și pentru posibilitățile nelimitate de exprimare pe care le are femeia când vorbește și scrie folosindu-și corpul, deoarece limbajul trupului transmite energia femeii. Astfel, ca urmare a faptului că *écriture féminine* înseamnă scriere, vorbire și limbaj al trupului, el reprezintă unul din cele mai potrivite concepte pentru a fi folosit ca lentilă în citirea și înțelegerea romanelor lui Hemingway deoarece, la prima vedere, s-ar putea crede că personajele feminine nu ocupă un loc important în opera sa, poate și datorită personajelor sale masculine cu un nivel evident ridicat de testosteron. Însă aceasta este o ipoteză falsă, deoarece femeile întotdeauna găsesc mijloace alternative de exprimare, oricât de tăcute par. Ele creează un text cu ajutorul corpului prin acțiuni cum ar fi decolorarea și vopsirea părului, manifestări sexuale sau felul în care vorbesc. Drept urmare, conceptul menționat mai sus este una dintre lentilele feministe folosite în lucrarea de față, abordarea fiind cu atât mai interesantă cu cât ne gândim că este vorba de un scriitor cu o reputație de bărbat insensibil și pasionat de activități tipic masculine.

Primul aspect abordat în acest capitol legat de mijloacele alternative de exprimare/ scriere/ valorificare prin limbajul trupului este felul în care părul, o imagine recurentă în romanele lui Hemingway, exprimă dorințele, frustrările, nevoile și sentimentele oprite ale personajelor feminine. Abordarea propusă de *écriture féminine* este concentrată pe modul în care părul este o expresie a genului și a transgresiunii sexuale. Catherine Barkley dorește să își taie părul într-un gest care semnifică renunțarea la un simbol al feminității pentru a-și exprima regretul față de moartea logodnicului său căruia i-a refuzat o relație intimă înainte de căsătorie. Dacă însă la început ea se gândește la tăierea părului ca urmare a remușcărilor, pe măsură ce relația cu Frederic Henry înaintează dorința ei de autocunoaștere și experimentarea care decurge din aceasta încep să ia locul motivației inițiale. Spre deosebire de Catherine, Henry este reticent în fața dorinței ei de a explora barierele genului și de a-l convinge să își lase părul lung pentru a avea coafura identică. Mai mult, este de acord cu sugestia ei de a-și lăsa barba să crească, ca o armă împotriva amenințării reprezentate de dorința ei. Totuși, ea rămâne singurul personaj feminin care numai vorbește despre această dorință, fără să acționeze, în timp ce Maria, Brett Ashley și Catherine Bourne aleg să compenseze nesiguranța verbală prin atitudine corporală.

Maria este singura care nu alege să aibă părul scurt, aceasta fiind o amintire constantă și dureroasă a abuzului fizic și mintal pe care l-a îndurat. Cu toate acestea, ea găsește puterea să folosească marca vizibilă a traumei într-un proces de auto- vindecare în care îl include și pe Robert Jordan. Permițându-i să îi atingă părul, să îl mângâie, ea își continuă viața și încercă să devină din ce în ce mai puțin conștientă de tragedia care i-a marcat viața. Maria nu are nevoie să povestească ce i s-a întâmplat deoarece părul ei spune lumii nu numai despre drama ei, ci și despre forța ei interioară de a merge mai departe și a depăși orice obstacol - părul ei crește la fel ca și optimismul și dragostea ei pentru Jordan, ajungând astfel să simbolizeze renașterea și regenerarea.

Spre deosebire de Catherine Barkley, care visează numai să aibă părul scurt, și Maria, care nu are de ales, Brett Ashley și Catherine Bourne sunt două personaje care decid să adopte stilul pe care îl consideră un manifest împotriva regulilor și constrângerilor societății patriarhale. Brett folosește ca mijloc de exprimare și haine bărbătești, își petrece timpul în compania homosexualilor și refuză să fie tratată ca un obiect decorativ sau sexual. În consecință, alege să nu se căsătorească cu Pablo Romero, un tânăr care vrea ca ea să își lase părul lung și să corespundă idealului patriarhal de frumusețe și comportament.

Pentru Catherine Bourne decolorarea și tăierea părului sunt juxtapuse cu inițierea unor relații bisexuale și transsexuale, toate făcute cu scopul de a-și exprima mai bine personalitatea. Probabil mai mult decât orice alt personaj feminin, Catherine este hotărâtă să nu facă vreun compromis care i-ar putea împiedica procesul de descoperire și exprimare a sinelui. Părul ei din ce în ce mai decolorat și mai scurt este un act creativ, iar expunerea publică în cafenea este un protest împotriva prejudecăților care consideră că o femeie are nevoie de permisiunea bărbatului când decide ceva ce contravine stereotipurilor tradiționale de frumusețe.

Sexualitatea este o altă sursă de putere pentru personajele feminine din romanele discutate în această lucrare, iar *écriture féminine* înseamnă și faptul că libidoul feminin poate înlocui cuvintele și deveni un mod alternativ de exprimare: femeile creează, de fapt, un text când au relații sexuale. Cixous chiar le îndeamnă pe femei să își folosească corpurile pentru a se face auzite, deoarece dorințele sexuale reprimite reprezintă o sursă creativă puternică. Ea explică, de asemenea, că femeile au fost îndoctrinate să își nege erotismul, fiind lipsite astfel de o sursă majoră de creativitate. Personajele feminine din romanele lui Hemingway sunt dispuse să aibă relații sexuale cu bărbații din viața lor, iar această atitudine poate fi interpretată ca dorința lor de a-și crea propriul limbaj cu ajutorul corpului.

Povestea de dragoste dintre Catherine și Frederic dezvăluie eterna lăutărie a sexelor și voințelor, accentuată de decorul în care începe povestea lor: frontul Primului Război Mondial, locul unde domină legile masculine absurde și rigide ale războiului. La început există exemple clare ale practicilor masculine de pe front, unde satisfacția fizică este tot ce doresc bărbații, incluzându-l pe Henry. În plus, imaginea prostituatelor menționate la începutul romanului, percepute în mod evident ca niște obiecte sexuale, influențează și modul în care sunt văzute asistentele medicale și alte femei în general. Un exemplu clar este modul în care Henry încearcă să profite de Catherine la primele lor întâlniri, chiar dacă o consideră instabilă emoțional. Totuși, jocul se întoarce împotriva lui când Catherine demonstrează că este conștientă de scenariul pe care amândoi îl acceptă și pe care ea ajunge să îl dirijeze, mai ales când îl respinge, îl pleznește și, în final, îl face să se îndrăgostească de ea. Folosindu-și corpul, ea îl învață pe Henry să iubească și să se sacrifice pentru alții. Sfârșitul tragic al romanului reflectă faptul că societatea patriarhală respinge o nouă ordine și că îi pedepsește pe cei care îndrăznesc să pună sub semnul întrebării regulile prestabilite. Totuși, în ciuda faptului că personajul feminin moare, mesajul transmis este despre importanța dragostei într-o lume dominată de legi opresive.

Comportamentul Mariei este considerat de critica recentă (Gail D. Sinclair) drept un proces de autovindecare datorită faptului că ea este văzută ca inițiatorul relației lor sexuale. În ciuda violului, puritatea și inocența corpului și spiritului ei o ajută să impună respectul comunității mici de guerilla și al lui Robert Jordan. Ea nu numai că își folosește trupul pentru a se vindeca, ci îl și protejează când simte că este cazul, chiar dacă asta înseamnă să îi refuze lui Robert Jordan plăcere. Deși își cere scuze pentru durerea pe care nu o poate controla, totuși nevoile lui sunt o prioritate pentru ea, ci propria persoană.

Paradoxal, modul deschis și direct, uneori chiar ostentativ, în care Brett Ashely trece de la un bărbat la altul este consecința dorinței sale de a găsi un partener care să nu o considere și să o trateze ca un obiect sexual sau un accesoriu social. Soluția găsită de ea este să petreacă timpul în compania unor bărbați homosexuali sau a lui Jake, în care are încredere și care îi oferă o evadare din lumea în care este dorită numai pentru corpul ei. Robert Cohn, Mike Campbell și Pedro Romero îi admiră în mod repetat înfățișarea, devenind de multe ori necuviincioși și posesivi prin comentariile și atitudinea lor. Ca urmare, ea pune capăt relațiilor în care se simte captivă și este conștientă de propriile nevoi și de procesul prin care încearcă să își descopere identitatea. De aceea ea nu este dispusă să renunțe la independența ei în favoarea unei

căsătorii cu un bărbat care ar obliga-o să respecte nomele sociale tradiționale. Atitudinea ei îl determină pe Robert Cohn să o compare cu Circe și pe unii critici cu un animal de pradă. Interesul ei pentru activități tipic masculine (luptele cu tauri sau consumul de alcool) perturbă ierarhia patriarhală, iar acest lucru este de neiertat într-o lume dominată de bărbați, drept urmare ea este pedepsită să fie cu adevărat iubită de singurul bărbat care nu îi poate oferi o relație completă.

Dintre toate personajele feminine analizate în această lucrare, Catherine Bourne este cea mai îndrăzneță când își exprimă gândurile cu ajutorul corpului. Inițierea unei relații transsexuale cu soțul ei, a unei relații lesbiene cu Marita și, în final, acel *ménage à trois* care îi include toți, reprezintă apogeul creativității sale sexuale. Acțiunile ei contestă modul tradițional activ-pasiv de a avea legături sexuale cu care un bărbat și o femeie sunt obișnuiți și sparg tiparele phalocentrice menite să asigure dominația masculină. La început Catherine se luptă cu discursul logocentric, dar pe măsură ce realizează că prin libidoul său se poate exprima creativ, artistic, spiritual, mintal și sexual, devine din ce în ce mai nonconformistă în atitudine și comportament, sfidând tabu-urile sociale și sexuale. Drept urmare, este numită Devil (Diavol) de către David, nume pe care îl împarte cu un alt personaj, Renata.

Tânăra și aparent neexperimentata contesă atinge împlinirea sexuală în relația cu Cantwell în timpul plimbării cu gondola, când ea îi controlează fiecare mișcare astfel încât să aibă parte de apogeul dorit. Ea îi spune când și cum să se miște, folosește termeni militari pentru a-și descrie plăcerea, iar colonelul se supune ordinelor ei, fără să aibă însă parte de aceeași experiență pe care i-o oferă tinerei.

Renata, Brett și Marie Morgan au în comun faptul că bărbații din viața lor sunt mutilați. Una din mâinile colonelului poartă urmele războiului, Jake Barnes n mai poate avea o viață sexuală normală în urma unei răni de război, iar Harry Morgan își pierde un braț într-o luptă înarmată. Deși Charles Eby consideră în lucrarea sa *Hemingway's Fetishism: Psychoanalysis and the Mirror of Manhood* (1998) că atracția erotică a acestor femei pentru niște bărbați mutilați este o dovadă clară a frustrărilor pe care acestea le au (penis-envy), Richard Fantina îl contrazice în *Ernest Hemingway: Machismo and Masochism* (2005), susținând că această afirmație nu este susținută prin faptul că rănilor bărbaților sunt cauzate nu de femei, ci de propriile lor acțiuni, părănd mai degrabă că ei sunt cei care doresc să le înzestreze pe ele cu puterea în cuplu.

Écriture féminine reprezintă și sursa din care femeile își iau puterea de a depăși bariera de tăcere impusă de societatea patriarhală, oferindu-le posibilitatea să saboteze supremația scrierii. Personajul feminin care este o instanță a conceptului menționat este

Pilar, o sursă de talent narativ care îl face invidios și pe Robert Jordan, care o admiră când descrie episodul fugii de fasciști. Ea are capacitatea de a-l face pe ascultător să simtă că trăiește experiența povestită. Alături de Pilar se regăsește Catherine Bourne, care are un mod revoluționar de a se exprima, folosind un limbaj neliniar, propoziții fragmentate, sintaxă și gramatică neconvenționale. Pe parcursul romanului ea își arată de mai multe ori frustrarea pe care o resimte când trebuie să se exprime verbal. Aceeași nesiguranță o are și Renata când folosește engleza, limbă pe care nu o stăpânește foarte bine. De aceea este mereu nesigură de corectitudinea cuvintelor folosite și se scuză pentru eventualele greșeli.

Modul în care personajele feminine manipulează poveștile în care sunt implicate, creând propriile lor narațiuni pe care le modifică după cum doresc, folosind sau nu cuvintele, demonstrează capacitatea lor de a adapta mediul în care trăiesc propriilor dorințe, folosindu-și mintea și corpul. Catherine Barkley, de exemplu, are darul de a crea imaginea unui cămin indiferent de locul unde se află, fie că este o cameră de spital, o cameră de hotel sau o cabană. Maria este decisă să nu mai treacă prin altă experiență în care să nu își poată controla destinul, astfel că îi cere lui Robert Jordan să o învețe să folosească pistolul în caz că va fi nevoită să ia o decizie dramatică. Pentru a demonstra că este foarte serioasă, poartă tot timpul asupra ei un cuțit pe care Pilar a învățat-o cum să îl folosească în caz că este nevoită să își ia viața.

Motivul banilor, prezent cu precădere în *Across the River and into the Trees* (1950) și *The Garden of Eden* (1986), este menționat în acest capitol deoarece Cixous susține că banii și mai ales darurile bazate pe mijloace materiale reglează orice relație (politică, socială, economică, estetică, lingvistică, sexuală). Deși există o economie masculină și una feminină, cea dintâi domină și ea critică faptul că această economie masculină asociază darurile în mod negativ cu pierderea puterii, a sinelui și a potenței sexuale. Cixous consideră că economia feminină nu are restricții și nu așteaptă nimic în schimb, fiind singura capabilă să schimbe toate relațiile și structurile simbolice. În romanele menționate mai sus femeile sunt cele care domină din punct de vedere financiar, oferindu-le daruri scumpe partenerilor lor. Renata îi cumpără colonelului bijuterii și îi dăruiește portretul său, în timp ce Catherine îi cumpără lui David o carte pe care și-o dorește. Ambele femei cheltuiesc și dăruiesc după bunul plac, din simplă plăcere, în timp ce bărbații se simt dominați și îndatorați.

Ultimul subcapitol din capitolul al treilea abordează conceptul *écriture féminine* din perspectiva actului artistic liberator folosit de Catherine Bourne. Creativitatea sa și dorința ei de a deveni artist se confruntă cu sentimentele de insuficiență, imperfecțiune,

nesiguranță menționate de Cixous. Distrugerea manuscriselor lui David reprezintă astfel crearea unei text feminin și sabotarea masculinității deoarece orice text feminin trebuie să dărâme și să zdrobească orice cadru instituțional, orice lege, orice normă. Cixous crede că orice femeie artist simte teamă, rușine și nesiguranță când este vorba de capacitatea sa creativă și că ajunge să pună sub semnul întrebării propria sănătate mintală ca urmare a internalizării criticii masculine și să creadă că nu este capabilă să creeze. De aceea Catherine se simte neglijată în comparație cu David și își arată nemulțumirea că el nu o sprijină în demersurile ei artistice, ajungând la gestul extrem de a-i arde manuscrisele.

Acest concept introduce o nouă abordare a romanelor lui Hemingway și a personajelor feminine în mod special, considerate de critica tradițională niște femei fără voce lipsite de personalitate. *Écriture féminine* demonstrează că individualitatea femeii este fluidă și că mijloacele de exprimare nu mai sunt obligatoriu asociate cu vorbirea.

Capitolul al patrulea, „*Binary oppositions and Hemingway's female characters*”, este bazat pe conceptul *binary oppositions* (opoziiții binare) introdus de Hélène Cixous și analizează modul în care acestea ajută la înțelegerea complexității personajelor feminine din romanele aflate sub lupa feministă. Gândirea dihotomică alb/negru, bine/rău, bărbat/femeie nu numai organizează cultura umană, ci și decide pentru conștientul colectiv idealurile la care individul trebuie să aspire. Ca urmare, oamenii au în minte în mod constant aceste opoziții pe care le folosesc drept etalon în momentul în care se confruntă cu ceva nou care trebuie ierarhizat. Pornind de la tradiția binară care este fundamentul structuralismului și discutând-o prin prisma post-structuralismului derridean, Cixous susține că în spatele oricărei opoziții binare se află diferența dintre genurile masculin/feminin. Ea crede că această gândire binară întotdeauna favorizează primul termen din pereche, plasat pe o poziție ierarhică superioară față de al doilea. Totuși, soluția nu este inversarea polilor, ci o abordare deconstructivistă bazată pe desfacerea perechilor, deoarece ierarhia care operează în aceste opoziții reflectă poziția femeilor în societate în raport bărbatul. În consecință, scopul acestui capitol este să folosească această teorie pentru a demonstra faptul că personajele feminine din romanele lui Hemingway prezintă și trăsături asociate în mod tradițional cu partea „masculină” a perechii.

Primele două personaje analizate sunt Catherine Bourne și Brett Ashley, cele două femei considerate a fi cele mai puternice și mai distructive. Ambele sunt puternice, independente și subminează ideologia patriarhală. Cu toate acestea, ele au

momente în care își dezvăluie nesiguranța pe care o simt când încearcă să își descopere adevărata identitate într-o lume condusă de bărbați.

Brett este considerată amenințătoare pentru că refuză să își accepte condiția de femeie așa cum este ea înțeleasă de societate și pentru că alege să exploreze sexualitatea într-o manieră masculină. Rezultatul este paradoxal: pe de o parte, ea este percepută ca un obiect al fantasmelor sexuale masculine, iar pe de altă parte, este temută de bărbații pe care îi întâlnește. Cixous susține că dorința masculină elimină feminitatea și transformă femeile în obiecte pentru a-și consolida subjugarea și a evita redefinirea diferențelor de gen care ar putea duce la un statut de egalitate. Astfel, pentru că nu poate schimba modul în care este percepută, Brett încearcă să negocieze o poziție între cele două lumi, în încercarea de a evada din acest sistem al subjugării sexuale în care o plasează atitudinea masculină față de feminitate.

Ca urmare a comportamentului ei, Brett este asemănată cu Circe, zeița greacă cunoscută pentru faptul că își transforma dușmanii în animale cu ajutorul unor poțiuni magice. Milton Cohen susține că, asemenea zeiței, Brett îi castrează pe bărbații din jur, emanând aceeași putere ca un taur. Kathy Willingham contrazice această teorie înaintând ipoteza că Brett seamănă cu Dionisos, zeul vinului, al dansului și al dezmățului, și că ea nu are caracteristicile taurului, ci ale matadorului.

Identitatea ei este ca un puzzle, existând o opoziție clară între identitatea ei socială și cea adevărată, dominată de nesiguranță și confuzie. Ea joacă rolul femeii fatale pentru că asta se așteaptă din partea ei. Michael nu este deranjat de aventurile ei, Robert Cohn este obsedat de ea și nu poate trece de imaginea pe care și-a creat-o despre ea, Pedro Romero este atras de frumusețea și exuberanța ei, dar încearcă să o transforme astfel încât să se potrivească unor standarde. Se pare că singurul care o înțelege este Jake Barnes, bărbatul care nu îi poate fi alături. Brett este conștientă de rolurile pe care le joacă, însă pare să creadă că va fi fericită numai dacă își creează o identitate falsă.

În ciuda atitudinii ei independente, Brett este dependentă din punct de vedere financiar de bărbații cu care are relații. Wendy Martin susține că Brett oglindește rolurile de soție și de prostituată, fără a fi însă vreuna din ele deoarece nu se supune autorității masculine și nici nu acceptă bani în schimbul favorurilor sexuale.

Spre deosebire de Brett, care apare în roman de prima dată ca un personaj puternic, Catherine Bourne evoluează de la idealul patriarhal de nesiguranță și supunere la fluctuații amenințătoare în timpul actului sexual. Dacă la început este neexperimentată sexual și își exprimă nesiguranța și teama de a fi părăsită de David în

favoarea muncii lui, curând ea devine personajul dominant din relație, începând să experimenteze și să-și exploreze sexualitatea cu scopul de a-și descoperi adevărata identitate, chiar dacă înseamnă sfidarea regulilor stabilite de societatea patriarhală. Totodată, nevoile personale și voința ei vor cântări mai mult decât nevoile lui David, pe care intenționează să îl distrugă conform mărturisirilor ei.

Pentru a dovedi că genul este o entitate fluctuantă și dinamică, ea o introduce în cuplu pe Marita, care servește nu numai scopurilor ei, ci și pentru a-i asigura lui David rolul dominant în relația heterosexuală. Pe măsură ce Marita preia rolul ei, Catherine se afundă în nebunia provocată de încercările culturii masculine de a-i suprima planurile. Astfel, în ciuda faptului că experimentele ei au consecințe pozitive în ce o privește, subminarea suveranității masculine nu poate rămâne nepedepsită de societate.

Însă ceea ce face Catherine este să deconstruiască, nu să distrugă. Deoarece ea crede că identitatea nu este un construct cultural, ci invenția fiecăruia, ea încearcă să se descopere pe sine, chiar dacă asta înseamnă contestarea regulilor patriarhale prestabilite. Catherine este prinsă în capcana definițiilor tradiționale ale feminității și propria ei identitate care nu se poate conforma acestora. Ea demonstrează că a fi femeie nu este ceva stabil, fix, care poate fi interpretat de fiecare dată la fel, ci că înseamnă experiențe individuale, subiective, fluctuante, care diferă de la moment la moment și de femeie la femeie.

Pentru că David nu poate trăi sau gândi în afara stereotipurilor, la începutul povestirii o consideră fata lui bună, iar acum este contrastată de pseudonimul „diavol”. Acest contrast reflectă schimbările care alternează între zi și noapte și opoziția inocență/păcat. Peisajul este și el în ton cu transformările personajului, trecând de la imaginile luminoase la începutul romanului, care sugerează inocența cuplului, la imagini sumbre, dominate de negru, care indică alunecarea spre păcat.

Pentru îndrăzneala cu care fuzionează masculinul cu femininul și refuzul de a lăsa constrânse de regulile societății patriarhale, cele două femei sunt pedepsite: Catherine înnebunește, iar Brett nu poate găsi împlinirea alături de Jake.

Opoziția dintre masculinitate și feminitate este prezentă și în cazul Renatei, care are o atitudine masculină când vine vorba despre viață și moarte, dar, respectă canoanele de frumusețe. Numele ei înseamnă „renaștere” și ar putea fi considerat simbolic pentru tinerețea pierdută a colonelului. În ciuda vârstei, ea îl învață să-și accepte soarta cu grație. Spre deosebire însă de codul obișnuit al eroului lui Hemingway, ea crede că o moarte demnă nu trebuie să fie înfruntată în singurătate, fără dragoste sau afecțiune care să aline sfârșitul. Cantwell îi admiră această mândrie

„ciudată” și înțelepciunea de copil, fără a fi însă capabil să aibă aceeași capacitate de a se sacrifica pentru dragoste. În contrast cu duritatea viziunii ei, este frumusețea clasică cu care este înzestrată. Cantwell o aseamănă cu Venus când îi vede portretul, iar părul ei lung este unul din atu-urile ei. Pe lângă trăsăturile fizice delicate, ea manifestă nu numai un interes tipic feminin pentru bijuterii, ci și o plăcere evidentă de a avea grijă de bărbatul care îi stă alături.

Asemenea Renatei, Brett Ashely este definită de aceeași opoziție între masculin și feminin: deși are o atitudine masculină în privința actului sexual, considerând că pentru o femeie este la fel de normal ca pentru un bărbat să aibă mai mulți parteneri și să se simtă bine. Lucrul pe care și-l dorește și pe care îl caută cu ardoare în relațiile sale este să găsească dragostea adevărată, ceea ce orice femeie este învățată și programată biologic și cultural să caute. Totodată, este o femeie frumoasă, atrăgătoare, dorită de bărbați, dar care se comportă asemenea acestora din urmă, petrecând în baruri, bând împreună cu ei și spunând direct ce gândește. Aceste două personaje demonstrează cât de greșit este ca personalitatea și trăsăturile unei femei să fie delimitate de această gândire binară care organizează cultura vestică.

Ultimul subcapitol care tratează aceste opoziții binare are ca subiect două dintre personajele care sunt tributare fluctuațiilor și schimbărilor care au apărut în relațiile dintre sexe în primele decade ale secolului XX. Astfel, Catherine Barkley și Maria reflectă această trecere dincolo de limitele tradiționale și alternează între momente de putere și momente în care rămân prinse în tiparul femeii supuse și slabe.

Catherine are o personalitate definită și o gândire independentă, în ciuda caracterizărilor care o consideră „o acadea divină” (Hatchett în Beniwal 70) sau „o frunză de salată” (Cooperman 85). Pe lângă tinerețe, frumusețe, adaptabilitate la nevoile sexuale ale bărbatului, ea dovedește că are calitățile unui erou prin spiritul său de sacrificiu. Ca și Brett, ea este marcată de faptul că logodnicul ei a murit, iar sentimentul de vină că i-a refuzat acestuia trupul ei o macină. Frederic Henry încearcă să profite de acest lucru în serile când o vizitează, singurul lucru de care este interesat fiind împlinirea sexuală. Emotivitatea și vulnerabilitatea ei sunt asociate cu instabilitatea psihică, cu atât mai mult cu cât primele lor întâlniri au loc noaptea, la lumina lunii. Este bine cunoscut faptul că pentru gândirea binară patriarhală femeia este asociată cu noaptea, întunericul înșelător, Luna și fazele ei schimbătoare, în opoziție cu imaginea solară a bărbatului. Această asociere este menită să susțină teoria instabilității emoționale și mentale de care orice femeie dă dovadă, iar Catherine nu face excepție după părerea lui Henry, care o consideră nebună la început. Cu toate acestea, ea

demonstrează că este hotărâtă și independentă când refuză să se lase sărutată și chiar îl pleznește pe Henry în momentul în care acesta nu ține cont de refuzul ei și o forțează.

Prin reacția ei promptă și energică, Catherine își dezvăluie personalitatea puternică care nu se supune ușor nimănui. În plus, ea pare să fie conștientă de transformarea femeilor în obiecte de către bărbați (*commodification*), în special de cei aflați pe front, și refuză să fie desconsiderată. Luciditatea ei este dovedită de faptul că refuză să intre în tiparul relațiilor lipsite de implicare emoțională, tipice locului și situației în care se află. Totuși, în ciuda mândriei sale care o oprește să devină protagonistă într-o poveste de amor de război, ea este suficient de îndoctrinată ca să se simtă vinovată pentru că îl refuză pe Henry. Curând însă, ea își asumă rolul femeii supuse, fiind dornică să îi facă lui Henry pe plac. Catherine devine însoțitoarea perfectă, fie că este vorba de plimbări, de relații sexuale sau de împlinirea nevoilor lui. Atitudinea ei este complet schimbată și nu mai reprezintă o amenințare pentru ego-ul și masculinitatea lui. Treptat, își reprimă nevoile și dorințele în favoarea lui, acceptând cu seninătate să fie însărcinată fără să fie căsătorită. Ca orice femeie ideală conform standardelor patriarhale, nu numai își reprimă și își refuză orice dorință, ci le pune pe ale lui mai presus de propria persoană, speriată de orice lucru care l-ar putea supăra. Deși nu are statutul de soție, se comportă ca și când ar fi căsătorită, fiind preocupată să creeze mediul unui cămin indiferent de situație.

Scena nașterii este marcată de durerea și suferință ei, acest moment reprezentând ultima reacție puternică de furie și răzvrătire. După ce are grijă de el inclusiv în aceste momente, în final se concentrează asupra ei și recapătă spiritul și voința când înfruntă moartea, nelăsându-l să o atingă. Richard Fantina crede că ea este adevăratul erou al poveștii, în timp ce Leslie Fiedler și Judith Fetteley susțin ideea că ea este pedepsită pentru că este femeie și reprezintă un obstacol în viața lui Henry.

În mod asemănător, Maria are o identitate mult mai bine definită și o personalitate mult mai puternică decât s-a considerat inițial. Pe lângă trăsăturile care o încadrează în stereotipul femeii tăcute, atrăgătoare, neștiutoare, ea este înzestrată cu o voință demnă de invidiat. La început Robert Jordan o percepe în mod sexual, fiind atras de corpul ei. Acceptul ei imediat a făcut să fie considerată întruchiparea unei fantezii masculine, cu atât mai mult cu cât este dornică să îi facă pe plac lui Robert Jordan și își cere scuze în mod constant pentru ceea ce ar putea fi considerate neajunsuri: faptul că nu știe cum să îi facă pe plac sexual sau faptul că a fost violată.

Cu toate acestea, ea este o supraviețuitoare care are puterea să depășească întâmplările dramatice care i-au marcat existența. Robert Jordan poate fi considerat

mijlocul prin care ea experimentează pentru a se vindeca și pentru a recâștiga controlul propriei vieți. Capacitatea ei de a folosi urmele traumei în acest proces este dovada unei voințe de fier. Părul ei scurt devine astfel un avantaj în relația lor, deoarece aspectul ei androgen îi conferă statut egal în relație.

Personajele discutate în acest capitol luptă pentru a redefini rolurile stereotipice, re poziționându-se atât în relația de cuplu, cât și față de oamenii din jurul lor.

Opozițiile binare menționate în capitolul al treilea dovedesc însă că există o legătură strânsă între femeie și natură. În consecință, această legătură este explorată cu ajutorul conceptului *médiatrix* în capitolul al patrulea, pornind de la ideile susținute de Simone de Beauvoir și de la caracteristicile comune pe care le au femeia și natura. Începând cu alegerea lingvistică a genului feminin pentru substantivul comun "natură" în majoritatea limbilor europene și ajungând la ciclul natural vieții perpetuat de fertilitatea și corpul femeii, este clar că această conexiune nu poate fi negată. Ideea acestei legături este prezentă încă din vremurile antice ale mitologiei clasice, când multe dintre zeițe influențau natura după bunul plac, controlând plantele, recoltele, anotimpurile și fertilitatea pământului. Mai mult, pântecul femeii este de fapt pântecul naturii, deoarece ele se contopesc atunci când ne gândim la viață în general.

Această relație a fost abordată și de Simone de Beauvoir, care consideră că femeia este un mediator între natură și bărbat, fără însă să facă parte din universul celui din urmă. Din cauza incapacității sale de a relaționa cu natura, bărbatul are nevoie de femeie pentru a-i facilita această legătură. De Beauvoir crede că a fi femeie este ceva ce orice fată învață în momentul în care trăiește în societate și internalizează regulile patriarhale, acceptându-și statutul subordonat bărbatului. Totuși, femeia este omniprezentă în cultura vestică prin miturile feminității, create de imaginarul colectiv patriarhal ca o strategie de oprimare a femeii. În centrul acestor mituri se află comuniunea dintre natură și femeie bazată în principal pe capacitatea reproductivă a corpului femeii. De Beauvoir susține că aceste mituri îi servesc bărbatului pentru a se poziționa pe o treaptă superioară, rațională, transcendentă, față de femeia percepută ca obiect care reflectă numai imaginea bărbatului. În ciuda multiplelor reprezentări (Fecioara Maria, femeia care oferă căldură, refugiu și îngrijire sau Eva, femeia irațională și distructivă), femeia rămâne prizonieră pe tărâmul imanenței deoarece discursul patriarhal este alcătuit din povești și concepte produse de autorități din domeniul filosofic, religios, artistic, politic și este menit să definească și să fixeze definiția femeii conform standardelor dorite.

Imaginea femeii-natură este prezentă și în romanele lui Hemingway, mai ales în *The Old Man and the Sea*, *Islands in the Stream* și *To Have and Have Not*, unde asocierile metaforice între mare și personajele feminine demonstrează această legătură palpabilă. Santiago, Thomas Hudson și Harry Morgan reprezintă întruchiparea eroului stoic clasic care percepe experiențele prin care trece ca masculine, în timp ce etichetează marea folosind femininul. În articolul „Santiago and the Eternal Feminine: Gendering *La Mar* in *The Old Man and the Sea*” (2009), Susan Beegel consideră că nuvela are un personaj feminin încă din titlu, în timp ce alți critici consideră marea pe picior de egalitate cu Santiago, iar relația dintre cei doi este văzută ca o poveste de dragoste tragică, asemănătoare uneia dintre un muritor și o zeiță. Santiago folosește genul feminin când se referă la mare încă de la începutul nuvelei, în dimineața în care iese pe mare, folosind pronumele personal „ea” în descrierea pe care o face: marea este bună, frumoasă și crudă în același timp, mai ales când nu se poate abține deoarece Luna o influențează la fel ca pe o femeie. Marea și ovulația femeii sunt afectate de fazele lunii, iar rezultatul este juxtapunerea celor două entități.

Susan Beegel consideră că Santiago personifică marea în femeie și ca urmare a credinței păgâne că marea este o zeiță al cărei comportament depinde de toanele ei. Ca urmare a faptului că marea este generoasă cu oamenii, există o relație firească de iubire între mare/ natură/ femeie și bărbat. Totodată, toate manifestările periculoase ale naturii (furtuni, uragane, tornade) poartă nume feminine care amintesc de zeițele care stăpâneau forțele naturii și de ofrandele care le erau aduse.

Marea reprezintă elementul primordial pentru viața pe pământ, iar descrierile pline de culoare ale organismelor subacvatice simbolizează viața din pântecul matern. Relația care există între Santiago și mare seamănă cu cea a unui bărbat care își domină partenera. Înainte de a prinde peștele el dă dovadă de atitudine masculină sexistă când este ostil față de viețuitoarele din mare, folosind termeni misogini pentru a se referi la aspectele înșelătoare ale mării.

În mod asemănător, Thomas Hudson folosește genul feminin pentru a desemna marea pe care o iubește ca bărbat și ca artist. Îi place să îi urmărească culoarea, mișcarea și vietățile și își împărtășește viața și experiențele cu ea. De aceea și-a construit casa sub forma unui vapor menit să îi ofere confort și o priveliște eternă către mare. Aceasta îi oferă totodată o îmbrățișare asemănătoare cu cea a fostei sale soții și mediul de care are nevoie pentru fanteziile sale sexuale. Marea posedă toate calitățile feminine seducătoare de care el are nevoie, umplând golul lăsat de divorț, și are

capacitatea de a-i oferi sentimentul unui cămin atunci când navigă sau înoată alături de fiii săi.

În ciuda faptului că cei doi protagoniști au impresia că înțeleg marea și ciclurile ei, ei nu o pot controla. Santiago păcătuiește în momentul în care ucide peștele folosind un harpon deoarece gestul lui este îndreptat implicit asupra mării, asemănător unui act de violență al bărbatului asupra femeii. Arma lui este îndreptată către inima peștelui, organul vieții și al iubirii, deci implicit împotriva mării. Prin acest gest el păcătuiește și este pedepsit când marea își trimite rechinii să îi răpească prada, întocmai ca o mamă care își răzbună copilul. Numai după ce moartea peștelui este pedepsită ea redevine aliatul lui și îl trimite la țarm, unde îl reîntâlnește pe Manolin, copilul său și al mării, urmașul său.

Sarcina și nașterea reprezintă alte două argumente care susțin legătura dintre femeie și natură, ambele având capacitatea de a da viață. Programarea biologică a femeii către grija față de copil atât în pântec cât și după naștere este adânc întipărită în toate aspectele vieții ei și se manifestă mai ales prin ritualurile domestice menite să protejeze și să lupte împotriva haosului. Personajul care ilustrează cel mai bine maternitatea și orientarea către o viață domestică este Catherine Barkley care contrabalansează războiul distructiv prin activități care îi permit să ia controlul asupra vieții ei și a celor din jurul ei. Deși este conștientă că sarcina îl face pe Henry să se simtă prins în capcană, ea își asuma toată responsabilitatea și încearcă să creeze un cămin oriunde se află pentru a păstra normalitatea de care este nevoie pentru perpetuarea vieții.

Imaginea pântecului este reprezentată metaforic și de mare, deoarece Manolin este considerat un dar din partea mării, primit în urma unei nașteri violente, în timp ce în *Islands in the Stream* și *To Have and Have Not* rolul este inversat, fiind vorba de pântecul pământului în care oamenii se întorc când mor.

Relația dintre natură-femeie-bărbat este prezentă și în *The Garden of Eden* prin modul în care natura răspunde la transformările care au loc în viața personajului feminin. În primul capitol, într-un episod care seamănă cu prinderea peștelui de către Santiago, David se luptă cu un pește pe care încearcă să îl conducă către apa mică pentru a-l controla și prinde mai ușor. Această întâmplare prevestește schimbările prin care va trece Catherine și modul în care David încearcă să o controleze, forțând-o să se adapteze unui mediu nefamiliar și ostil. Asemeni peștelui, Catherine poate rezista numai într-o lume care o acceptă așa cum este, fără constrângeri și bariere.

De fapt, întreaga natură reflectă schimbările care au loc în viața și personalitatea ei, imaginile descrise alternând între luminozitate și culori vii când este liniștită sau mulțumită că își poate urma instinctele și culori întunecate când se simte neînțeleasă și condamnată pentru acțiunile sale. Astfel, este demonstrată încă o dată ideea principală a acestui capitol: legătura incontestabilă dintre femeie și natură, o legătură care depășește barierele biologice, stând la baza umanității.

Ultimul capitol, „Gender Identity, Love triangles and homosocial bonds”, abordează legăturile și relațiile dintre personajele feminine și masculine prin lentila unui alt concept care configurează discursul cultural vestic: genul. Primii critici care au comentat și au contestat inferioritatea femeii față de bărbat impusă de acest discurs au fost Virginia Woolf și Simone de Beauvoir, ele discutând diferențele dintre sex și gen. Până în acel moment, sexul era o categorie biologică, prin care individul era determinat ca femeie sau bărbat în funcție de diferențele anatomice, în timp ce genul era o categorie gramaticală împărțită în masculin/ feminin/ neutru. De Beauvoir însă este prima care declară că este nu te naști femeie, ci devii una pe măsură ce internalizezi regulile patriarhale și codurile de comportament care cer unei fete să accepte statutul subordonat bărbatului ca o lege naturală. Astfel, ea face diferența între sex (care se referă la caracteristicile biologice pe care le are o femeie) și gen (care se referă la procesul prin care se devine femeie). Ideea ei este preluată de critica feministă care începe să folosească termenul „gen” pentru a se referi la rolurile stereotipice asociate cu feminitatea și masculinitatea. Însă aceste roluri sunt construite cultural, fără să aibă legătură cu diferențele sexuale biologice.

Teoriile contemporane despre gen și relațiile dintre sexe sunt monopolizate de Eve Kosofsky Sedgwick și Judith Butler, care continuă ideea că genul este un construct cultural și pun sub semnul întrebării stabilitatea categoriilor genului. În *Gender Trouble* (1990), Judith Butler susține că există o ordine obligatorie între sex/ gen/ dorință deoarece dorința derivă din gen care derivă din sex și că această ordine este dictată de definirea sexelor prin opoziția unuia față de celălalt. Ea introduce conceptul de performativitate când vorbește despre rolurile pe care oamenii sunt forțați să le joace pentru a se conforma cu o imagine a genului care este acceptată social și este congruentă cu sexul lor precum și cu dorințele manifestate.

Eve Kosofsky Sedgwick susține de asemenea că genul și dorința sunt construite social și că bărbații și femeile sunt produse ale relațiilor patriarhale de putere pe care nu le pot controla. În *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985), ea introduce termenul *homosociality* pentru descrie legăturile sociale care există

între persoanele de același sex, fără să se limiteze însă numai la legăturile homosexuale, deoarece există o continuitate între cele două. Totuși, ea crede că există o asimetrie între continuitatea sexuală dintre femei și cea dintre bărbați deoarece relațiile de putere care există între femei sunt diferite față de cele care există între bărbați.

Folosind aceste idei teoretice, capitolul analizează relațiile dintre personajele feminine și masculine din romanele lui Hemingway, începând cu triumghiul amoros existent în romanul *The Garden of Eden*, exemplul cel mai puternic și dinamic de fuziune a genurilor și sexelor din toată proza autorului. Experimentalismul deschis inițiat de Catherine în care îi antrenează și pe David și Marita este un mod de examinare și descoperire a sinelui și de relaționare cu lumea din jur.

La început Catherine și David sunt un cuplu obișnuit de tineri proaspăt căsătoriți care își petrec luna de miere într-un paradis pământesc. Însă în momentul în care încep să se descopere reciproc și relația lor începe să se destrame. Catherine este prima care își explorează sexualitatea prin fluctuațiile ei între femeie/ bărbat care apar în timp ce ea și David fac dragoste. Contrar entuziasmului ei, David este ambivalent față de experimentele ei și de faptul că nu mai deține controlul în cuplu conform legilor patriarhale.

Deoarece Catherine redefinește rolurile sexuale convenționale explorând alternative controversate, este condamnată de societate și considerată incapabilă să trăiască și să funcționeze conform standardelor. Cu cât se luptă mai mult cu prejudecățile, cu atât devine mai amenințătoare și mai dominantă, transformându-se din Eva în Satana. Pe lângă această interpretare biblică a personajului ei, există și cea propusă de Tamara M. Powell care o asociază cu arhetipul femeii distrugătoare: Lilith, creată în același timp cu Adam ca o ființă androgenă care se luptă cu sine până când Dumnezeu o separă în două ființe diferite care se luptă pentru supremație în cuplu. Realizând că nu poate câștiga, ea pleacă din Rai și rămâne cu Samaël, îngerul căzut ale cărui idei legate de egalitatea dintre sexe le consideră acceptabile.

Fie că este asemănată cu Eva, Satana sau Lilith, Catherine este indiscutabil torturată de definițiile normalității care îi impun un comportament restrictiv în ceea ce privește exprimarea personalității și a sinelui. Androgenia ei este manifestată la început prin transformări fizice: pielea ei devine foarte bronzată, iar părul din ce în ce mai scurt și mai decolorat, și continuă cu renunțarea la rolul heteronormativ și explorarea personalității ei masculine.

Comportamentul ei dominator a dus la păreri diferite când este discutată scena în care cei doi fac dragoste pentru prima dată după ce schimbările ei se manifestă. În

acest moment David simte ceva ciudat și straniu care îi determină pe critici (Carl Eby, Debra Moddelmog, Tamara Powell, Nancy Compez și Robert Scholes) să considere că David este penetrat și sodomizat, deoarece toate se întâmplă fără acceptul lui. Mai mult, David se comportă ca o victimă a violului, pentru că își goleşte mintea și se prefacă că nimic din ce se întâmplă nu este real.

Însă criticii care consideră că actul lor sexual este sodomie, identificând în comportamentul ei caracteristicile tipic masculine de a domina și a căuta puterea, nu reușesc să observe faptul că ea are un sine divizat. Deși Catherine ea își recunoaște identitatea de femeie, frustrarea cauzată de standardele impuse de societatea patriarhală o determină să înceapă să experimenteze sexual din perspectiva unui bărbat.

O altă provocare pe care o aduce Catherine în relația de cuplu este Marita. La început, aceasta pare să fie întruchiparea femeii ideale, timidă și cu un nume care amintește de Fecioara Maria, un nume biblic ce simbolizează puritatea. Dar ea se dovedește a fi mai experimentată decât Catherine și David, uzurpând poziția pe care o are Catherine în cuplu. Ea face tot ce îi stă în putere pentru a-i face pe plac lui David, jucând rolul femeii supuse care nu amenință masculinitatea și autoritatea bărbatului. Ea îl manipulează nu numai pe David, ci și pe Catherine, fiind inițiatoarea legăturii lor lesbiene.

În ciuda faptului că acceptă să aibă această experiență cu Marita, Catherine se simte vinovată și se teme că David o părăsi. Într-o scenă emoționantă, ea îi mărturisește că îl iubește și încearcă să îi explice de ce are nevoie de această experiență. Însă faptul că ea consideră mariajul heterosexual restrictiv depășește puterea de acceptare a lui David, astfel că Marita devine femeia de care el are nevoie. Ea îl ascultă, îl aprobă și îi oferă relația sexuală de care are nevoie pentru a nu se simți amenințat. Paradoxal, ea dă vina pe femei în general și pe Catherine în special pentru a-l consola pe David. O discreditează pe aceasta prin comentariile pe care le face în legătură cu talentul său literar pe care Catherine nu îl aprecia sau prin comparațiile menite să îi întărească lui David încrederea în statutul său incontestabil, oferindu-i astfel puterea pe care i-a refuzat-o Catherine.

Traectoria personajelor aflate în acest triumfi amoros este diferită, iar la sfârșit ordinea patriarhală și heterosexuală este restabilită prin și în interiorul cuplului format din David și Marita, în timp ce Catherine este pedepsită pentru încercările sale de a-și descoperi adevărata identitate prin faptul că înnebunește.

Ideea triumfiului amoros apare altfel abordată și în romanul *Fiesta: The Sun also Rises*, în care nu există un singur cuplu, ci mai multe personaje care au o relație de

cuplu care este în continuă schimbare și în care intervine mereu un alt personaj care schimbă dinamica și perspectiva sexuală. Brett Ashley este femeia în jurul căreia gravitează toți bărbații din roman, ea determinând și natura relațiilor care există între cei care o doresc și intră în viața ei.

Personajul masculin care pare să o înțeleagă cel mai bine și să comunice cu ea la nivel emoțional este Jake Barnes, singurul, de altfel, care nu o poate satisface fizic din cauza unei răni suferite pe front. Prima întâlnire între cei doi are loc în roman într-un bar, unde Jake este însoțit de o prostituată, iar Brett vine în compania unui grup de tineri homosexuali față de care Jake simte repulsie, reacția impusă de normele patriarhale oricărui bărbat heterosexual confruntat cu această realitate. La fel cum rana lui nu este clar menționată, nici orientarea sexuală a tinerilor nu este, însă descrierea lor fizică și comportamentul lor dezvăluie aceasta caracteristică. Ira Eliott crede că Jake are nevoie de comparația cu acești tineri pentru a-și afirma și consolida masculinitatea în fața lor, scop în care alege și să fie însoțit la cină de o prostituată, acesta fiind modul lui de a juca rolul pe care alții îl așteaptă de la el. Totuși, faptul că Brett alege să părăsească barul în compania lui Jake poate însemna că îl consideră la fel de inofensiv ca tinerii homosexuali.

Relația dintre ei este intensă din punct de vedere emoțional și neîmplinită din punct de vedere sexual deoarece Brett folosește actul sexual pentru a deține controlul în relațiile sale. Din acest motiv legătura spirituală pe care o are cu Jake o neliniștește și reprezintă o dinamică opusă față de nevoile fizice care primează de obicei în viața ei. Cel care îi determină să-și analizeze în profunzime sentimentele este contele Mippipopolus când îi întreabă de ce nu se căsătoresc. Răspunsurile lor sunt pline de ironie, deoarece Jake spune că dorește să fie independent, deși este incapabil să trăiască fără ea și este dispus să accepte suferința de a o vedea cu amanții ei, iar Brett spune că este ocupată cu cariera, deși așa ceva nu există, ea fiind o tânără aristocrată întreținută de numeroșii ei admiratori și iubiți. Astfel, contele îi obligă să recunoască măcar față de sine adevăratul motiv care îi împiedică să fie împreună: rana lui Jake reprezintă un obstacol pentru nevoia lui Brett de a acționa și performa sexual.

Personajul contelui are însă un alt rol la fel de important, deoarece se pare că și el are aceeași disfuncție sexuală pe care o are Jake și astfel îi oferă acestuia din urmă o alternativă pentru finalul poveștii lor de dragoste, sugerându-i că ar putea să rupă legătura cu Brett la un moment dat în viață și să își recapete independența, acceptând totodată consecințele răni sale. Aceste trei personaje au în comun faptul că fiecare are câte un handicap, fie că este vorba de unul emoțional sau fizic, care îl împiedică să aibă

o viață conform standardelor și regulilor patriarhale care impun ca femeia să fie inocentă și supusă, iar bărbatul viril și dominator.

Spre deosebire de relația pe care o are cu contele, Jake îi privește pe ceilalți bărbați ca rivali cu care se află în competiție pentru dragostea lui Brett. Singurul pe care îl admiră este Pablo Romero datorită emoției pe care reușește să o creeze și să o transmită când se află în arenă și se luptă cu taurul. Totodată, el reprezintă energia și virilitatea care îi lipsesc lui Jake.

Ieșirea la San Sebastian împreună cu Bill Gordon este singurul moment în care Jake este departe de Brett și în care personalitatea lui pare să iasă din starea latentă. Dialogul dintre cei doi bărbați seamănă cu un flirt datorită conotațiilor sexuale folosite atât în camera pe care o împart, cât și când merg la pescuit și se tachinează în legătură cu mărimea peștelui prins. Totuși, posibilitatea unei legături între cei doi este contrazisă de discursul lui Bill în care el recunoaște deschis că îl place pe Jake, fără însă să existe implicare emoțională, argumentând astfel în favoarea teoriei existenței unor legături homosociale între bărbați care nu implică în mod obligatoriu și homosexualitate.

Asemenea legătură homosocială reglează și relația dintre Frederic Henry și Rinaldi pe care îi leagă mai mult decât o simplă prietenie deoarece Rinaldi încearcă de mai multe ori să îl convingă pe Henry să îl sărute. Mai mult chiar, el o folosește pe Catherine drept ceea ce Sedgwick numește „trafficked woman” pentru a desemna modul în care femeia este folosită drept monedă de schimb între doi bărbați cu scopul de a cimenta relația dintre ei. Deoarece Rinaldi declară la începutul romanului că se va căsători cu Miss Barkley, pentru ca apoi să renunțe la ea în favoarea lui Henry, poate fi considerat că el încearcă de fapt să îl convingă pe Henry de sinceritatea sentimentelor sale numai pentru a da mai multă însemnătate gestului său de a renunța la ea, transferând astfel toată încărcătura emoțională în relația cu el.

În ciuda atitudinii aparent indiferente sau chiar iritate pe care o are față de avansurile lui Rinaldi, Henry tinde să îi împărtășească sentimentele când cei doi au moment încărcat erotic în camera de pe front și când, în lipsa lui Rinaldi, Henry alege să doarmă în patul acestuia. Mai mult, el îl ascultă pe Rinaldi denigrând femeile deoarece este gelos pe relația cu Catherine și îl consolează folosind cuvinte de alint.

Același tip de afecțiune pare să existe și între Catherine Barkley și Helen Ferguson, fără însă să discutăm despre relația de putere care există numai între bărbați conform teoriei Evei Sedgwick. Ceea ce face ca relația dintre cele două personaje să fie diferită de cea dintre Rinaldi și Henry este și faptul că povestea este narată de Henry, iar Helen este percepută prin conștiința lui. Cu toate acestea, Miriam Mandel susține că

cele două femei împărtășesc o iubire lesbiană nerostită demonstrată de atmosfera romantică în care își petrec împreună serile: grădina vilei în care se află spitalul, plină de pomi și scăldată de lumina lunii sau sala de mese a hotelului din Stresa, locul în care Helen își manifestă deschis gelozia și antipatia față de Henry. Catherine pare să fie conștientă de dragostea posesivă pe care o simte Helen și încearcă să o protejeze și să o aline folosind diminutivul „Fergy”, înțelegând suferința prietenei ei.

Relațiile și legăturile dintre personajele menționate mai sus depășesc dihotomia heterosexual/homosexual care organizează și stabilește ierarhii în societatea noastră. Experiențele fizice și emoționale pe care le au personajele și pe care aleg când, cum și cu cine să le împărtășească sunt esențiale pentru formarea personalității fiecăruia, chiar dacă sau poate tocmai pentru că sunt contrare regulilor stabilite de gândirea tradițională.

Poate fi astfel concluzionat că analiza personajelor feminine prin/și conceptele feministe din această teză contestă interpretările superficiale referitoare la modul în care Hemingway a abordat tema genului sau imaginea femeii, ducând la o înțelegere mai profundă a acestor subiecte complexe și a locului pe care îl ocupă în romanele lui Hemingway. Protagonistele sale și problematica genului necesită o nouă abordare critică, bazată pe premisa că personajele feminine necesită aceeași atenție ca cele masculine, ele fiind mult mai complexe și subtile decât s-a crezut inițial. Una din concluziile acestei lucrări poate fi faptul că Hemingway a tratat problema genului în relație cu feminitatea și masculinitatea deopotrivă, chestionând construcțiile patriarhale referitoare la ceea ce înseamnă „a fi femeie” sau „a fi bărbat”, intersectând-le și comparându-le în același timp. Astfel, rolurile stereotipice tradiționale, homosexualitatea și heterosexualitatea, devin pentru Hemingway categorii menite să oprească și reprime exprimarea identității sexuale. Scriitorul explorează barierele genului, iar personajele sale feminine ocupă un loc central în romanele sale, determinându-l pe cititor să se întrebe de ce aceste personaje feminine au fost considerate slabe și lipsite de personalitate, chiar și după ce critica feministă a combătut gândirea dominată de conformitate și stereotipuri.

Abordarea propusă în această teză țintește să demonstreze că Hemingway și-a înzestrat personajele feminine cu aceeași complexitate și individualitate ca pe cele masculine, iar lectura făcută prin lentilele feministe ne conduce la concluzia că ambiguitatea sexuală, androginia și transformările sexuale au fost dintotdeauna prezente în romanele lui Hemingway, iar modul în care el discută identitatea sexuală răstoarnă noțiunile tradiționale legate de sex și gen. Mai mult, ne face să ne întrebăm dacă scriitorul a intenționat să lase inițial impresia că personajele sale feminine nu au

profunzime, sau cititorul încastrat în normele tradiționale patriarhale nu a fost capabil să le înțeleagă complexitatea?

Această subestimare a personajelor feminine create de Hemingway demonstrată de abordarea romanelor sale prin lentilele feministe folosite în lucrarea de față, cere o investigație mai atentă a întregii creații literare a scriitorului și reconstrucția personalității sale narative. După cum mărturisea și prima sa soție, Hadley Hemingway, citată de Gioia Diliberto în studiul său biografic *Hadley* (1992), personalitatea lui a fost atât de complicată, formată din atât de multe fațete încât cu greu ar fi putut fi schițată într-o carte de geometrie (Diliberto 115). În plus, în ultimele decenii peisajul studiilor feministe s-a schimbat dramatic, în special în ceea ce privește abordările referitoare la identitatea sexuală. Astfel, o analiză folosind ideile criticilor preocupați de acest aspect ar putea fi subiectul unei viitoare analize a modului în care Hemingway descrie sexualitatea în opera sa.

Bibliografie selectivă

A. Surse primare

Hemingway, Ernest. (1926) *Fiesta: The Sun Also Rises*. London: Arrow Books, 2004.
Hemingway, Ernest. (1929) *A Farewell to Arms*. London: Arrow Books, 2004.
Hemingway, Ernest. (1937) *To Have and Have Not*. London: Arrow Books, 2004.
Hemingway, Ernest. (1940) *For Whom the Bell Tolls*. New York: Scribner, 1940.
Hemingway, Ernest. (1950) *Across the River and Into the Trees*. London: Arrow Books, 2004.
Hemingway, Ernest. (1952) *The Old Man and the Sea*. New York: Scribner, 1952.
Hemingway, Ernest. (1970) *Islands in the Stream*. New York: Scribner, 2004.
Hemingway, Ernest. (1986) *The Garden of Eden*. New York: Scribner, 2003.

B. Surse secundare

Lucrări despre Feminism and Deconstructivism

Beauvoir, Simone de. (1953) *The Second Sex*. Trans H.M. Parshley. New York: Bantam Books, 1970.

Bultler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge. 1993.

Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge, 2002.

Cixous, Hélène. "Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/ Forays". *Literary Theory: An Anthology*. Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan. Oxford: Blackwell, 1998. 578-584.

Cixous, Hélène. "The Laugh of The Medusa". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. New York: W.W. Norton, 2001. 2039-2056.

Derrida, Jacques. (1976) *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1997.

Derrida, Jacques. "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences". *Modern Criticism and Theory*. Ed. David Lodge and Nigel Wood. Edinburgh: Parson, 2000. 89-104.

Fetterley, Judith. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington: Indiana University Press, 1978.

Gilbert, Sandra. "Introduction: A Tarantella of Theory". *The Newly Born Woman*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. i-xviii.

Irigaray, Luce. (1985) *Speculum of the Other Woman*. Trans. Gillian C. Gill. New York: Cornell University Press, 1987.

Irigaray, Luce. (1985) *This Sex Which Is Not One*. Trans Catherine Porter. New York: Cornell University Press, 1985.

Kristeva, Julia. (1982) *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

Kristeva, Julia. "Women's Time". *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, Ed. Catherine Belsey and Jane Moore. New York: Palgrave Macmillan, 1997. 201-216.

Lacan, Jacques. *On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge*. Trans Bruce Fink. Ed. Jaques-Alain Miller. New York and London: W.W.Norton, 1998.

Lacan, Jacques. "The Agency of the Letter in the Unconscious or Reason Since Freud". *Critical Theory since 1965*. Ed. Hazard Adams and Leroy Searle. Tallahassee: University Presses of Florida, 1986. 738-757.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia UP, 1985.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Orlando: Harvest Books, 1989.

Lucrări despre Ernest Hemingway

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

Baker, Carlos. "The Mountain and the Plain". *Bloom's Modern Critical Interpretations: Ernest Hemingway's A Farewell to Arms*. Ed. Harold Bloom. New York: Infobase Publishing, 2009. 35-54.

Barea, Arturo. "Not Spain But Hemingway". *Hemingway and His Critics: An International Anthology*, Ed. Carlos Baker. New York: Hill & Wang, 1961. 202-212.

Barlowe, Jamie. "Re-Reading Women". *Hemingway and Women. Female Critics and the Female Voice*. Ed. Lawrence R Broer and Gloria Holland. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2002. 23-32.

Beach, Joseph Warren. "How Do You Like It Now, Gentlemen?". *Hemingway and His Critics: An International Anthology*. Ed. Carlos Baker. New York: Hill & Wang, 1961. 227-244.

Beegel, Susan F. "Santiago and the Eternal Feminine: Gendering *La Mar* in *The Old Man and the Sea*". *Bloom's Modern Critical Views. Ernest Hemingway*. Ed. Harold Bloom. New York: Infobase Publishing, 2009. 193-218.

Beniwal, Susheela. "Hemingway, the Feminist". *Studies in American Literature*. Ed. Mohit K. Ray. Delhi: Nice Printing Press, 2002. 70-99.

Cohen, Peter F. "I Won't Kiss You....I'll Send Your English Girl: Homoerotic Desire in *A Farewell to Arms*". *The Hemingway Review*, 15:1 (1995:Fall): 42-56.

Cohen, Milton A. "Circe and Her Swine". *Brett Ashley*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1991. 157-165.

Comley, Nancy R. "Light from Hemingway's Garden". *Hemingway and Women. Female Critics and the Female Voice*. Ed. Lawrence R Broer and Gloria Holland. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2002. 204-220.

Comley, Nancy R., Scholes, Robert. *Hemingway's Genders: Rereading the Hemingway Text*. New Haven, CT: Yale University Press, 1994.

Diliberto, Gioia. *Hadley*. New York: Ticknor, 1992.

Davidson, Arnold E., Cathy N. Davidson. "Decoding the Hemingway Hero in *The Sun also Rises*". *New Essays on "The Sun Also Rises"*. Ed. Linda Wagner-Martin. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 83-108.

Eby, Carl. "Come Back to the Beach Ag'in, David Honey!: Hemingway's Fetishization of Race in *The Garden of Eden* Manuscripts". *The Hemingway Review* 14:2 (1995:Spring): 98-119.

Eby, Carl P. "He Felt the Change So That It Hurt Him All Through: Sodomy and Transvestic Hallucination in *The Garden of Eden*". *The Hemingway Review* 25.1 (2005:Fall): 77-95.

Elliott, Ira. "Performance Art: Jake Barnes and Masculine Signification in *The Sun Also Rises*". *American Literature*. 67:1 (1995:March): 77-94.

Fantina, Richard. *Ernest Hemingway: Machismo and Masochism*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

Fiedler, Leslie. "Men Without Women". *Hemingway: A Collection of Critical Essays*, Ed. Robert P. Weeks. New York: Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1962. 86-92.

Gajdusek, Robert. "Elephant Hunt in Eden: A Study of New and Old Myths and Other Strange Beasts in Hemingway's Garden". *The Hemingway Review* 7:1 (1987:Fall): 14-19.

Haytock, Jennifer A. "Hemingway's Soldiers and Their Pregnant Women: Domestic Ritual in World War I". *The Hemingway Review* 19:2 (2000:Spring): 57-72.

Holder, Robert C. Jr. "Counts Mippipopolous and Greffi: Hemingway's Aristocrats of Resignation". *Hemingway Notes* 3:2 (1973:Fall): 3-6.

Kert, Bernice. *The Hemingway Women*. New York: Norton, 1999.

Knodt, Ellen Andrews. "Diving Deep: Jake's Moment of Truth at San Sebastian". *The Hemingway Review* 17:1 (1997:Fall): 28-38.

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*. Ed. Lawrence R Broer and Gloria Holland. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2002. 190-203.

Mandel, Miriam B. "Ferguson and Lesbian Love: Unspoken Subplots in *A Farewell to Arms*". *The Hemingway Review* 14.1 (1994 Fall): 18-23.

Martin, Wendy. "Brett Ashley as New Woman in *The Sun Also Rises*". *New Essays on "The Sun Also Rises"*. Ed. Linda Wagner-Martin. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 65-82.

Moddelmog, Debra A. "The Disabled Able Body and White Heteromascularity". *Bloom's Modern Critical Views. Ernest Hemingway* Ed. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005. 179-192.

Moddelmog, Debra A. "We Live in A Country Where Nothing Makes Any Difference: The Queer Sensibility of *A Farewell To Arms*". *The Hemingway Review* (2009:Spring): 7-24.

Oppel, Horst. "Hemingway's *Across the River and Into the Trees*". *Hemingway and His Critics: An International Anthology*, Ed. Carlos Baker. New York: Hill & Wang, 1961. 213-226.

Powell, Tamara M. "Lilith Started It! Catherine as Lilith in *The Garden of Eden*". *The Hemingway Review* 15:2 (1996:Spring): 79-90.

Reynolds, Michael S. *The Young Hemingway*. New York: Norton, 1986.

Rudat, Wolfgang E. H. "Hemingway's *The Sun Also Rises*: Masculinity, Feminism and Gender Role Reversal". *American-Imago Studies in Psychoanalysis Culture*. Vol 47 (1990): 43-68.

Russo, John Paul. "To Die Is Not Enough: Hemingway's Venetian Novel". *Hemingway in Italy and Other Essays*. Ed. Robert W. Lewis. New York: Praeger, 1990. 153-180.

Smith, Carol H. "Women and the Loss of Eden". *Ernest Hemingway: The Writer in Context*. Ed. James Nagel. Madison: University of Wisconsin, 1984. 129-144.

Solotaroff, Robert. "Sexual Identity in *A Farewell to Arms*". *The Hemingway Review* 9:1 (1989:Fall): 2-17.

Spilka, Mark. *Hemingway's Quarrel with Androgyny*. Bison Books. University of Nebraska Press, 1995.

Strychacz, Thomas F. *Hemingway's Theatres of Masculinity*. Louisiana State University Press, 2003.

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

Willingham, Kathy. "Hemingway's *The Garden of Eden*: Writing with the Body". *The Hemingway Review* 12:2 (1993:Spring): 46-62.

Young, Philip. *Ernest Hemingway: A Reconsideration*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1968.

