

4. Narrativ teknik och känsla i Hemingways ”Hills Like White Elephants”

Lena Ahlin & Maria Freij

Går det att vara känslomässigt berörd av en text och samtidigt förhålla sig kritiskt till den? Kritisk distans och starka känslor tycks ofta vara varandras motsatser. I den här artikeln undersöker vi förhållandet mellan narrativ form och känslor och argumenterar för att kritisk närläsning kan vara ett helt nödvändigt första steg för att uppfatta karaktärers känslor och för att som läsare själv känna känslomässigt engagemang för en text. Vi använder oss av Ernest Hemingways modernistiska novell ”Hills Like White Elephants” (1927) som ett exempel på en text vars minimala gestaltande av känslor ställer stora krav på läsarens förmåga att tolka vad berättelsen egentligen handlar om. Hemingways korta novell använder sig av ett objektivt/dramatiskt berättarperspektiv och består nästan enbart av dialog mellan en man och en kvinna på en järnvägsstation mellan Barcelona och Madrid. I brist på en tydlig intrig menar vi att miljöskildringarna antar ett särdeles viktigt symbolvärde och vi undersöker här hur de fungerar som förmedlare av textens känsloutryck. De frågor vi fokuserar på är följande: Hur samspelar den narrativa konstruktionen med framställningen av karaktärernas känslor samt de känslor som potentiellt kan väckas hos läsaren? Hur kan vi arbeta med dessa frågor i klassrummet?

Om att läsa ”Hills Like White Elephants:” några utgångspunkter

”Hills Like White Elephants” grundar sig i distans och frånvaro. I väntan på ett tåg sitter två personer i stationens bar och talar till

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Ahlin, L., & Freij, M. 2024. Narrativ teknik och känsla i Hemingways ”Hills Like White Elephants”. I: L. Ahlin, J. Askund, C. Dahl, M. Freij, P. Magnusson, & A. Smedberg Bondesson (Red.) *Litteraturredaktik och känslor: Litteraturredaktisk nätverkskonferens 2021*. s. 73–92. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/bcr.e>. Licens: CC BY 4.0

varandra. Karaktärerna introduceras som "The American and the girl with him": han ges en nationell tillhörighet som hon inte får, och hon är ett sorts bihang – hon är med honom. Därefter kallas de övervägande för "the man" och "the girl" vilket på ett subtilt sätt visar på en skillnad i ålder och/eller status dem emellan. Berättelsen saknar tydlig protagonist och det är karaktärernas samtal som utgör huvudparten av texten, men dialogen rör sig runt ämnet och byggs på antydningar och symbolik. Det är på så sätt en text i vilken ingenting egentligen händer, ett mellanläge, en sorts stasis som dock omöjligt kan upprätthållas. Det är en text som saknar den intrig som präglar traditionellt berättande och i stället drivs av den underliggande tematiken. Platsen som karaktärerna befinner sig på speglar den liminala zon karaktärerna befinner sig i: tågstationen är en plats som måste lämnas, frågan är i vilken riktning. Detta är alltså berättelsens stora fråga och på den ges inget svar. Karaktärernas oförmåga att benämna den kris de befinner sig i och det val som måste göras visar en distansering som också är språklig: den abort de talar om kallas aldrig vid sitt rätta namn utan blir "the operation", framtiden blir "then" och "afterward". Samtalet kretsar kring huruvida detta efteråt kommer innebära att de kommer vara lyckliga (igen). Slutligen finns det en risk att detta är ett ämne som – när det väl blivit identifierat – skulle kunna väcka så upprörda känslor att de ställer sig i vägen för en grundlig analys av vad texten faktiskt säger. Ett så känsloladdat ämne skulle en del vilja belägga med en triggervarning. I fallet "Hills Like White Elephants" skulle en sådan snarast fungera som spoiler: att presentera textens komplexa kärna från början riskerar naturligtvis att en läsare inte längre behöver utföra det arbete med närläsning som texten tarvar. Hur vi närmar oss en text som denna är en komplex fråga.

Bara att förstå berättelsens tema kan alltså vara en utmaning och detta kan få konsekvenser för läsarens känslomässiga engagemang i texten. En utgångspunkt för diskussionen om litteratur och känsla finner vi i Rita Felskis idéer om vad det är som får en läsare eller betraktare av ett konstverk att knyta an till det. Felski beskriver i *Hooked: Art and Attachment* (2020) hur den känslomässigt engagerade läsaren ofta kopplas till den identifikatoriska läsningen – en läsning som bygger på att om man kan se sidor hos

sig själv i karaktären dras man lättare in i skeendet. Denna typ av läsning anses ibland okritisk, naiv och sentimental (Felski, 2020) men Felskis genomlysning av begreppet visar att det är oväntat komplext. I *Hooked* argumenterar hon att identifikation inte alls är motsatsen till kritisk läsning; i stället menar Felski att vi genom identifikationen kan komma att ompröva eller ifrågasätta våra tidigare uppfattningar. Dessutom framför hon idén att identifikation ofta likställs med empati men i själva verket är detta enbart en aspekt av den identifikation en läsare kan uppleva med en karaktär i en text. Felski menar att man förutom empati även måste ta i beaktande det hon kallar *alignment*, *allegiance* och *recognition*. *Alignment* skulle kunna översättas med "allians" och har att göra med hur berättarperspektivet påverkar relationen mellan läsare och karaktärer; *allegiance* rör etik och moral och syftar på den lojalitet en läsare kan känna med karaktärer vars värderingar hen delar; medan *recognition* motsvarar "igenkännande," vilket Felski understryker inte är detsamma som total identifikation, utan snarare att man som läsare kan känna igen vissa sidor av sig själv hos en karaktär. Här kan noteras att detta förutsätter viss självinsikt hos läsaren.

Hemingways text är ambivalent och svårfångad från alla dessa aspekter: det objektiva berättarperspektivet indikerar inget uppenbart *alignment*; frågan om etik och värderingar är svår att komma åt när man kanske inte ens förstått vad det är de diskuterar. Dessutom tvistar kritikerna om hur slutet på historien kan förstås och vad karaktärerna egentligen kommit fram till. Möjligheten att känna igen sig i karaktärerna försvåras av den knapphändiga informationen om dem.

Den identifikatoriska läsningen är alltså långt ifrån självklar i detta fall och kräver i själva verket en hel del noggrann textanalys. Här vill vi föreslå att man i ett första skede snarare kan arbeta med *attunement*—ett begrepp som Felski menar inte är en egentlig känsla utan snarare innebär att man befinner sig i ett tillstånd av beredskap att uppskatta ett konstverk som dels kan drabba en på oförklarliga vis men som också är ett resultat av tidigare upplevelser och erfarenheter liksom av den unika kombination av omständigheter som råder i det individuella mötet mellan läsare och text. Hon ger ett exempel från Zadie Smith som i en novell

beskriver hur hon plötsligt en dag kommer att uppskatta Joni Mitchells musik trots att hon hört den många gånger tidigare och inte tyckt det var något särskilt: "Smith it seems could only hear Joni Mitchell when she was ready to hear her, when the ground was prepared, the listener receptive" (s. 53). Smiths reaktion är alltså till viss del oförutsägbart men *attunement* har också att göra med hur vi relaterar till vår omvärld; vad vi lärt oss uppfatta som värdefullt eller inte. Likaså är klass och kultur viktiga delar av detta komplex. Till viss del går alltså vår beredskap att drabbas känslomässigt av ett konstverk att påverka, exempelvis genom utbildning och här finns pedagogiska möjligheter.

I analysen som följer fokuserar vi på de känslor "Hills Like White Elephants" förmedlar genom sin minimalistiska form. Vi diskuterar också den effekt formen kan ha på läsaren men snarare än att försöka slå fast vilka känslor som kan eller bör genereras tänker vi att som pedagoger bör vi främst sträva efter att ge våra studenter en beredskap för att ta till sig konstverket, det vill säga, vi behöver arbeta med *attunement*. Vi menar att en text som varken uppmuntrar till identifikation eller följer de mönster som används i det "vanliga" berättandet kräver just kritiska ingångar. Om studenterna bara läser "Hills Like White Elephants" med målet identifikation och inlevelse kommer de bli besvikna. Den kritiska läsningen står inte i kontrast till den naiva, utan bereder den. Föreställningen om att litteratur ska vara tilltalande, behaglig eller ha ett högt underhållningsvärde kan också ligga dem i fatet – sådana texter utmanar inte läsaren på samma sätt då dess identifikatoriska aspekter spelar överväldigande roll. I en större utsträckning, konstaterar Gerd och Gerhard Arfwedson i Vetenskapsrådets litteraturredidaktiska rapport (2006), ter det sig som att "svaga eller öppet motvilliga läsare har stora svårigheter att ta sig in i textens värld. Deras responser på texten består vanligen av ett bokstavligt återberättande av det de kommer ihåg. Vanligen berättar de utan att skilja på stort och smått, på väsentligt och oväsentligt" (s. 38–39). Vad händer då med möjligheten till tillträde i en text där det (till synes) lilla och det (till synes) oväsentliga är bärare av stor symbolik?

Vetenskapsrådets rapport pekar på svårigheter som ligger långt utanför en enskild lärares eller kurs möjlighet att lösa,

men att adressera dem från olika fronter och således ”utsätta” studenter för litteratur är något vi menar måste ske på flera plan. Den problematik vi diskuterar här är också del av den större debatten om humanioras värde (se t.ex. Schirmmacher, 2021) och den diskussion om ”skrivglappet” som förs, bland annat efter Utbildningsradions (UR) dokumentär 2021. Vad vi fokuserar på här är också alltså ”läsglappet”: studenter läser mindre än förr och studieovana studenter än mindre (Hult, 2020). För detta har vi även god anekdotisk evidens, med studenter som frågat inte bara om ”man verkligen måste köpa boken” utan också om huruvida ”man verkligen måste läsa den” eller om seminarierna ”är obligatoriska eller inte”. Vi har också mött studenter som frågat om man ”måste läsa hela boken” och om vi inte kunde ”läsa utdrag ur böcker i stället”. Man vill gärna stoiskt stå fast vid att läsbara även innebär att läsa mycket och ofta, men i den stofffrängsel som råder är det en praktik som inte alltid är möjlig. I stället krävs ibland pragmatiska lösningar: novellen har tagit större plats på våra litteraturlistor och i våra klassrum eftersom den möjliggör läsning i sin helhet, men har en densitet som inte alltid återfinns i romanen. En novell blir så att säga både mer och mindre läsning.

Vi menar alltså att tolkning och förståelse av narrativ form kan generera en beredskap för mer känsloladdad respons. Genom att samtidigt ställa frågor till texten och dess kontext får deltagarna i litteratursamtalet möjlighet att resonera om hur tidens anda skapar sin litteratur. Hemingways novell är modernistisk oavsett vad en läsare kan om modernismen. Att kunna något om en texts kontext kan underlätta förståelsen för vad det är den faktiskt gör och förstärka insikten i vad den faktiskt handlar om. Då vår förmåga att knyta an till litterära karaktärer kan försvåras av stor tidsmässig och kulturell distans mellan text och läsare (Youssef, 2009) krävs några modernistiska nycklar för att kunna låsa upp vissa dörrar till Hemingways novell och hjälpa läsaren att knyta an till den.

I det följande föreslår vi tre huvudområden att arbeta med i klassrummet för att uppnå en djupare textförståelse som i sin tur kan leda till en beredskap att ta till sig Hemingways text, det vill säga något som liknar Felskis idé om *attunement*. Det första är kulturell och litterär kontext: vad behöver läsaren veta om

modernismen för att förstå "Hills Like White Elephants"? Det andra är analys av miljö, vilket inbegriper bland annat betydelsen av plats men också språkliga konstruktioner och symbolism. Slutligen diskuterar vi förhållandet mellan karaktärernas känslor och läsarens och frågar oss om det är rimligt att ha som mål att dessa båda parter ska dela känslotillstånd.

Den modernistiska kontexten

Under modernismen omkullkastas många litterära förgivettaganden. Vi utgår ifrån att de flesta studenter är mer familjära med de traditionella berättargreppen och att när de möter en text som "Hills Like White Elephants" saknas därför förståelse och verktyg, även i form av ett språk för att tala om den. Vad vi har sett i klassrummet är ett exempel på denna oförmåga (och den ovilja som ofta förknippas med den): "När diskrepansen mellan läsarens och textens repertoarer är för stor uteblir igenkänningen och läsaren förkastar texten" (VR 2006, s. 31). Vi diskuterar här hur detta avstånd skulle kunna minska.

"Hills Like White Elephants" säger alltså emot mycket av det som vi vet om litteratur, och också en del av det vi menar är "bra" berättande. De beståndsdelar som vi vanligtvis kan hitta i en berättelse antingen saknas i novellen eller ser annorlunda ut. Dessa beståndsdelar är också sådana vi ofta lär ut – de är ingredienserna som ingår i receptet att skriva en berättelse. Dessa sex grundläggande beståndsdelar benämns på lite olika sätt, men sammanfattas här som intrig, tema, karaktärisering, plats (miljö), ton/stil (röst) och berättarperspektiv. Problemet uppstår när en text inte innehåller dessa ingredienser och texten alltså inte infriar studenternas förväntningar. En modernistisk text gör ju just saker på ett nytt och oväntat sätt: antingen vänder den ryggen mot tidigare grepp, vänder dem ut och in, eller skapar nya. I fallet "Hills Like White Elephants" spelar till exempel intrigen en betydligt mindre roll än vad som är brukligt, medan stil, som kanske inte alltid är en huvudingrediens, utgör en mycket viktig del. Vi menar att det finns två aspekter här, dels att läsare ofta fått lära sig just att de sex elementen behövs för att det ska bli en berättelse vilket gör "Hills" särdeles svårläst eftersom deras förväntningar

inte infrias, dels att risken finns att läsaren står oförstående inför uppgiften och att den känsla som infinner sig grundas i frustration. Frustration må vara en av de känslor texten förmedlar, men den frustration som kan uppstå här gör det så att säga av fel skäl.

Med modernismen kom stora förändringar och nya stilistiska och konstnärliga grepp. Den desillusion som drabbade världen efter första världskriget påverkade hur man berättade, men också vad man berättade. Allt från berättarperspektiv i form av introduktionen av förstapersonsberättaren och stream-of-consciousness till vilka teman som behandlades påverkades alltså. Med socialrealismen introducerades teman som ras och klass. Naturens landskap ställdes i relation till människans inre, och kontrast och samspel däremellan blev ett tydligt stilistiskt grepp. En grundläggande förståelse för varför dessa förändringar skedde, att de skedde och hur de skedde menar vi är till stor hjälp för den som ska ta sig an en text som ”Hills Like Elephants”. För att förstå modernismen måste vi också förstå vad modernismen *inte* gör, med andra ord vad den reagerar mot – att de omfattande förändringar i litterär gestaltning som sker under modernismen är både steg *ifrån* och steg *till*.

En möjlig ingång här är att arbeta med texten som vore den traditionell just för att läsaren ska kunna tillämpa sin existerande repertoar i ett första skede. Att börja med att spåra intrigkurvan kan vara ett bra sätt att kombinera inlevelse och förståelse för narrativ form. I stället för att se den handlingsbaserade läsningen som förenklad föreslår exempelvis Anders Öhman att om vi *skuggar intrigen* kan vi som läsare bli uppmärksamma på ”att texten *vill* oss något och att vi därför förväntas reagera, svara på den” (s. 23). Att formulera ett sådant svar är alltså att aktivt gå i dialog med texten vilket oftast leder till större möjligheter att leva sig in i texten samtidigt som vi är observanta på form. Ett sådant arbete kan även skapa en utgångspunkt för vidare analys: genom att identifiera att intrigen inte är mycket till just kurva står det omedelbart klart att texten inte är konstruerad som traditionella berättelser och att den utplanade kurvan innebär att det finns färre känslomässiga svängningar. Här kan det bli tydligare att en text med denna sorts minimalism inte har som mål att skapa känslor på det sätt vi kanske är vana vid att en text ska göra. Vid en första

läsning av Hemingways text ser man inga tecken på känslostormar eller passioner – dessa finns hela tiden under ytan. Hemingways 'Iceberg Theory' eller 'Theory of omission' är tydligt tillämpad i många av hans texter, och särdeles tydlig i denna. The Iceberg Theory innebär alltså att endast en liten del av berättelsen görs synlig, likt toppen på ett isberg. Resten befinner sig under ytan och fungerar som stabiliserande grund. I "Hills" finns mindre av intrig än i vanligt berättande – där intrig och tema ofta går hand i hand ses här endast antydningar. Det finns i texten dessutom få karaktärer, och av dem som finns är det otydligt vem, om någon, som är huvudpersonen. Den möjligheten för identifikation är därmed inte ett alternativ. På samma sätt är bristen på bakgrund (och framtid), en bidragande faktor till att karaktärerna är svåra att förstå eftersom inga försök görs att presentera dem eller deras historia. I texten finns få beskrivningar. Hemingways text bygger i stället på dialog men inte heller i denna får läsaren tillgång till karaktärerna som dansar runt ämnet och talar förbi varandra. Ett visst maktspel kan skönjas här, men var karaktärerna står, och var de landar, är genomgående otydligt. Läsarens vanliga verktygslåda är otillräcklig: diskrepansen mellan repertoarerna för stor.

Hemingways text är alltså i många avseenden minimalistisk och även den upplösning och efterföljande lärdom som tillhör det traditionella berättandet tar sig nya former. Minimalistiska texter saknar ofta slut i form av dénouement och det är sällan möjligt att utläsa ett tydligt syfte med texten. Det moraliska, sedelärande, didaktiska förkastas. Karaktärerna visar minimala känslor; där vi förväntar oss stora känslouttryck, vilket vi troligtvis gör i relation till ett ämne som abort, får vi i stället antydningar och nyanser i ton och ordval. Minimalismen återspeglas även i Hemingways avskalade språk: dels i bristen på adjektiv och adverb, men också i de många upprepningar som förekommer i karaktärernas samtal (Link, 2004). Dessa upprepningar består i mångt och mycket av frågor. Mycket av dialogen:

is a trading of questions and answers in which Jig asks a total of seventeen questions, thirteen of which are polar, yes-no questions. The man asks only four questions, three of which he does not ask until the text is nearly finished. They begin only after Jig has asked thirteen of her own. (Link, 2004, s. 68)

Den stora majoriteten av frågorna ställs alltså av flickan och de svar hon ber om kommer aldrig. Här syns igen obalansen mellan karaktärerna och som Alex Link (2004) också påpekar använder hon verbformer som "would" och "could" samt använder upprepat ordet "please". Repetitionen innebär att textens rörelse framåt stagnerar. Språkets otillräcklighet – modernismens stora tema – leder till stasis. Frågorna får inga svar, och det är inte heller raka frågor som ställs. Aborten blir "the operation" och "the operation" blir "it".

Just språkets otillräcklighet, som modernistiskt fenomen och som ett av "Hills Like White Elephants" tydligaste drag, är en aspekt som kan skapa ännu en ingång. Läsarens frustration grundas troligtvis i att hen inte förstår vad karaktärerna talar om, och där vi kanske är vana att språket har en utredande funktion, ser vi här i stället motsatsen. Det är ibland svårt att se att karaktärerna över huvud taget talar *med* varandra: språket för dem snarare bara längre ifrån varandra och när distansen mellan dem ökar, ökar också distansen mellan läsaren och texten. Den första dialogen lyder:

"What should we drink?" the girl asked.

"It's pretty hot," the man said.

Vad mannen menar här är att han vill dricka öl, men det är ju inte det han säger. Det är i stället flickan som föreslår öl, efter sin tolkning av mannens ord. Detta är första, men inte sista, gången hon ställer en fråga som aldrig besvaras. Dialogen rör sig primärt kring vad de ska dricka och omgivningarna; det är flickan som kommenterar att bergen ser ut som vita elefanter:

The girl was looking off at the line of hills. They were white in the sun and the country was brown and dry.

"They look like white elephants," she said.

"I've never seen one," the man drank his beer.

"No, you wouldn't have."

"I might have," the man said. "Just because you say I wouldn't have doesn't prove anything."

Dialogen här kan läsas på två sätt: dels som att karaktärerna fortfarande inte möts utan talar förbi varandra, men också som att det är här den första föreningen om att det är någonting som

inte står rätt till i deras relation. Kommentarer som "No, you wouldn't have" och "Just because you say I wouldn't have doesn't prove anything" signalerar, om än subtilt, att det finns en frustration och irritation karaktärerna emellan. De pratar alltså ännu inte om "operationen" men deras meningsskiljaktigheter blir tydliga redan här. Liksom de två karaktärerna talar förbi varandra har läsaren svårt att förstå vad som händer. Som David Wyche skriver om berättelsens slut: "We are unsure and can only speculate about the tangible outcome—abortion or childbirth—of what we have witnessed. We can be more certain that we have seen the termination of the couple's relationship, a metaphorical abortion" (2002, s. 58). Språkets otillräcklighet är alltså centralt för hela berättelsen.

Vi återkommer till titelns liknelse i nästa avsnitt. Här vill vi istället påpeka att ytterligare en relevant aspekt är att karaktärerna, som inte talar samma språk och inte kan mötas i den dialog de har, inte heller talar platsens språk. De talar engelska men befinner sig i Spanien – med hjälp av några inskjutna spanska ord antyder Hemingway denna barriär. Ibland är det mannen som använder sig av något enstaka spanskt ord, men då svarar servitrisen honom på engelska, vilket kan tolkas som en markering i sig: hans spanska är sämre än hennes engelska, och hans spanska är alltså även den otillräcklig. Ibland säger servitrisen något på spanska och mannen svarar på engelska. Det handlar alltså om ett bristande språk fysiskt såväl som känslomässigt. Att inte tala platsens språk är en konsekvens av att karaktärerna befinner sig på bortaplan – de har inga rötter på den plats de befinner sig, och tågstationen är i sig en övergångsplats där möjligheten att slå sig till ro inte finns.

Platsens symbolik

Där språket inte räcker till krävs andra narrativa tekniker. Det faktum att så mycket "saknas" i Hemingways text kompenseras av dess överväldigande symbolik. I "Hills Like White Elephants" utgör symboliken ett helt språk i sig, medan språket i övrigt fallerar karaktärerna. Kvarstår gör miljön: de få insikter i karaktärernas inre liv vi får gestaltas alltså inte bara genom direkt tal utan även

genom de symboliska uttryck som ges i deras omgivning, och i form av karaktärernas interaktion eller brist på interaktion med den omgivande miljön och dess symboler. Vårt val att lägga stort fokus på miljön grundar sig i att vi menar att miljön kommunicerar känslotillstånd. Platsen där berättelsen utspelar sig utgör själva förutsättningen för skeendet i novellen och den atmosfär som förmedlas genom miljöskildringen är avgörande för vår förståelse av novellen. Återigen tar vi hjälp av Felski som noterar att det inte bara är karaktärer som bereder möjlighet till identifikation eller förmedlar känslor: "identifying with a character can also be a matter of cathecting onto a plot, a mise-en-scene, a setting, style" (2020, s. 87). Som läsare kan vi alltså komma närmare en litterär karaktär genom att vi förstår dennes miljö och de omständigheter i vilka hen befinner sig.

En viktig strategi för att representera känslor verbalt är även bruket av bildspråk (Nikolajeva, 2014) och redan titeln på Hemingways novell innehåller en viktig liknelse som ger oss en ledtråd till karaktärernas situation. Uttrycket "white elephants" kännetecknar en överdådig gåva som förstör mottagarens ekonomi genom att den kostar på att behålla och underhålla. Översatt till Hemingways berättelse skulle man kunna förstå det som att mannens och flickans relation var något som såg ut att kunna bli storslaget men som i slutändan kostade alldeles för mycket. I känslomässiga termer kan man uttrycka det som att titeln innefattar motstridiga känslor, vilket stämmer väl in på parets ambivalenta situation. Då titeln på detta vis pekar på något värdefullt som med tiden omvandlas till besvikelse, alltså en övergång från ett känslomässigt stadium till ett annat, förbereds läsaren på att en förändring kan komma att ske i berättelsen. Här ser vi ett exempel på hur berättelsens platta narrativa kurva får viss kompensation av titelns symbolik. Det finns kritiker som exempelvis Lewis Weeks (1980) som menar att denna är helt avgörande för berättelsens betydelse och effekt. I denna korta novell nämns de vita elefanterna fyra gånger och vid två tillfällen omnämns bergens vithet. Dessa repetitioner och deras placering i berättelsen antyder deras viktiga roll. De långa vita bergen utgör här en kontrast mot det ställe i närheten av stationen där paret befinner sig. Denna sparsmakade beskrivning av bergen antyder att de

representerar det som inte finns vid den stationen, nämligen skugga och skydd mot solens brännande strålar. Dessutom symboliserar de bördighet genom den skugga de kastar som står i motsats till den torra, ofruktbara marken som omger stationen. Redan här ser vi hur en aspekt av miljön – ofruktbarhet – relaterar till novellens tema. Det som är önskvärt (skuggan/det skyddade, levande) finns i fjärran, som en inramning till deras samtal men det förblir en plats som de aldrig beger sig till och påminner i stället om ett ouppnåeligt mål. Hettan och torkan som omger dem där de sitter invid stationsbyggnaden antyder alltså deras sårbara position. Förutom diskussionen de har med varandra samt med servitrisen om vad de ska dricka är det också bergen(s vithet) som utgör deras främsta samtalsämne. En ytterligare tolkning innefattar idén om en "white elephant sale", en slags loppis till vilken man skänker saker man inte själv behöver längre och där vinsten går till välgörande ändamål. Loppisen är alltså en plats där man kan bli av med oönskade föremål och detta kan kopplas till hur mannen ser på det ofödda barnet som något han vill bli av med (Weeks, 1980).

Tågstationen, placerad mellan två spår, ett vars tåg åker norrut, och det andra söderut, fungerar som en liminal punkt. Från stationen måste man åka någonstans; stationen är en "tröskel" mellan en geografisk eller social plats och en annan. Tågstationen fungerar som metafor för den plats på vilken karaktärerna befinner sig: mellan två tillstånd vilket innebär att en förändring måste ske. Spåren går åt diametralt motsatta håll och det finns inget mellanting: antingen stiger de på tåget till Madrid, som framstår som deras plan, där aborten kan utföras, eller så kliver de på tåget åt andra hållet och väljer således att behålla barnet. Hemingway använder sig av fler av platsens skiljelinjer: floden som korsar landskapet kan liknas vid floden Styx, och dalen kan ses som dödsskuggans dal. En skugga kastas också av ett ensamt moln på den annars klara himlen. Bergen utgör en oöverstiglig barriär.

I detta sammanhang är det också relevant att undersöka tid som en aspekt av litterär miljö: tid och rum samspelar i denna novell på ett sätt som är typiskt för det Bachtin kallar kronotop. I den litterära kronotopen är "spatial and temporal indicators

[...] fused into one carefully thought-out, concrete whole” (1981, s. 84). I textens första stycke ger Hemingway oss de exakta tidsramarna för paret diskussion då han skriver att expresståget från Barcelona ska komma om fyrtio minuter. Det beräknas stanna i två minuter på denna lilla, icke-namngivna station i dalen längs floden Ebro för att sedan fortsätta mot Madrid. Mot slutet av berättelsen får vi veta att det är fem minuter kvar innan tåget förväntas komma: paret ska alltså fatta ett livsavgörande beslut på en mycket begränsad tid och tidsangivelserna bidrar till att skapa en atmosfär av underliggande stress. Den intensitet som tidsangivelserna tillsammans med platsens hetta förmedlar gör att miljön kan liknas vid en tryckkokare: miljöskildringen förkroppsligar Hemingways idé om en litterär stil där det mesta bubblar under ytan. Den förväntade explosionen kommer dock aldrig. Texten förespeglar snarare en känslomässig implosion vilken leder till en antiklimax på två sätt. Oavsett hur slutet tolkas är vägen tillbaka till ”före” omöjlig, och eftersom slutet inte ger någon traditionell upplösning tar det formen av ett antiklimaktiskt icke-slut.

Karaktärer, läsare och identifikation

Maria Nikolajeva konstaterar att ”There are certain standard situations in fiction that evoke strong emotions in characters, which we as readers are invited to share [...] When characters cannot obtain their goals, they get irritated, angry, desperate or frustrated” (2014, s. 83). Frågan är vilka mål karaktärerna i ”Hills Like White Elephants” har. En vanlig läsning är att flickan vill stanna kvar på stationen och i förlängningen behålla barnet medan mannen vill att resan för att utföra ”operationen” fullbordas – och därav väcks ömsesidiga känslor av irritation. Vi menar dock att man också bör lägga till att mannen vill få operationen överstökad så att allt kan fortsätta som det var förut medan flickan inser att det som hänt är irreversibelt – hur det än blir med resan så går det inte längre att få tillbaka det som varit.

Vi skulle kunna förstå mannens och flickans konversation i berättelsen som uttryck för det som Sianne Ngai kallar *ugly feelings* (2005). Som exempel på dessa negativa känslor nämner hon avundsjuka, oro, irritation. Viktigt att notera är att typiskt för denna

sorts "fula" känslor är att de hänger samman med en upplevelse av uppskjuten agens ("suspended agency", Ngai, 2005, s. 12). En karaktärs irritation kan alltså förstås som ett uttryck för bristande handlingsutrymme – en beskrivning som passar väl in på karaktärerna i "Hills Like White Elephants." Ett exempel är när de tar in varsitt glas Anis del Toro, en drink som flickan aldrig provat tidigare:

"It tastes like licorice," the girl said and put the glass down.
"That's the way with everything."

"Yes," said the girl. Everything tastes of licorice. Especially all the things you've waited so long for, like absinthe,"

"Oh, cut it out."

"You started it," the girl said.

Flickans besvikelse kommer här till uttryck på ett indirekt sätt genom hennes konstaterande att allting smakar lakrits, även sådant hon väntat på och sett fram emot. Hennes kommentar om drycken uttrycker hennes besvikelse över den situation de hamnat i, och kanske över livet självt. Flickans frustration kan sägas vara djupare just genom hennes insikt om att de redan förlorat sitt tidigare gemensamma liv illustrerat av deras resväskor som är bemängda med klistermärken från tidigare resmål samt hennes kommentar om att allt de gör är att titta på saker och prova nya drinkar. Hennes frustration indikerar att hon redan insett att den ansvarslösa, självupptagna livsstil de haft är överspelad, ointressant och att den dessutom skulle bli omöjlig att upprätthålla med ett litet barn.

Vi har tidigare ställt frågan huruvida läsarens frustration grundas i karaktärernas komplexa känsloläge eller i en bristande tolkningsförmåga. För att brygga gapet mellan karaktärerna och läsaren föreslår vi användningen av en didaktisk strategi som visar på att hur karaktärerna talar är en viktig aspekt av vad de säger. Vid högläsning tvingas vi anamma en ton som vi inte behöver använda vid tyst läsning och måste då tillskriva karaktärernas ord någon sorts emotionell laddning. Genom att välja vilka ord som betonas och vilka tonfall som används tvingas läsaren till vissa ställningstaganden.

I följande dialog framkommer karaktärernas ömsesidiga frustration och den gör sig väl som en meningsskapande praktik där

studenterna får läsa högt i par. Det kan liknas vid en form av rollspel som innebär att läsaren måste försöka leva sig in i karaktärernas situation och känsloläge. Hittills har dialogen alltså fokuserat på vilken alkohol som skall inmundigas och genom dialogen har också omgivningen kommenterats och relationen mellan inre och yttre landskap etablerats. Tågstationen, på andra sidan floden Ebro, är omgiven av ett kargt landskap som definieras av avstånd, och på avstånd finns de bländande vita bergen. Det är med viss plötslighet som mannen säger:

"It's really an awfully simple operation, Jig," the man said. "It's not really an operation at all."

The girl looked at the ground the table legs rested on.

"I know you wouldn't mind it, Jig. It's really not anything. It's just to let the air in."

The girl did not say anything.

"I'll go with you and I'll stay with you all the time. They just let the air in and then it's all perfectly natural."

"Then what will we do afterward?"

"We'll be fine afterward. Just like we were before."

"What makes you think so?"

"That's the only thing that bothers us. It's the only thing that's made us unhappy."

The girl looked at the bead curtain, put her hand out and took hold of two of the strings of beads.

"And you think then we'll be all right and be happy?"

"I know we will. You don't have to be afraid. I've known lots of people that have done it."

"So have I," said the girl. "And afterward they were all so happy."

"Well," the man said, "if you don't want to you don't have to. I wouldn't have you do it if you didn't want to. But I know it's perfectly simple."

"And you really want to?"

"I think it's the best thing to do. But I don't want you to do it if you don't really want to."

"And if I do it you'll be happy and things will be like they were and you'll love me?"

Deras samtal pendlar mellan tomma ord, särskilt mannens när han upprepar att "allt kommer att bli bra" och att han "kommer

älska henne efteråt” men att han också ”älskar henne nu” samt att han tycker att det är det ”bästa beslutet” men att han ”inte vill att hon ska göra det om hon inte vill”. Han lägger alltså fokus på vad han tycker, men så fort han kan lägger han ansvaret för det slutgiltiga valet på henne. Mannens irritation uttrycks kanske lika mycket som hennes, vilket i så fall skulle kunna vara en antydning om att även om han konstrueras som den överlägsne är han också maktlös inför det som ska ske och dess effekt på deras förhållande. Genom att utföra dialogen ovan i olika varianter, samt genom att byta roller, kan läsaren också komma åt dessa subtila nyanser i maktspelet karaktärerna emellan.

Vi har tidigare nämnt att ”mannen” kan ses som överordnad ”flickan” i fråga om ålder och mognad. Det finns dock kritiker som menar att flickan har det lingvistiska övertaget (Duan 2022; Urgo, 1988). Exempelvis menar Jingye Duan att liknelsen mellan bergen och vita elefanter som utgör flickans inledande kommentar till konversationen efter att de beställt sin öl visar att hennes språk är mer litterärt än mannens (2022). Det är hon som har både den inledande och den avslutande repliken i berättelsen och dessutom är det hon som driver konversationen: det är hon som bestämmer att de ska dricka öl och sedan Anis del Toro; det är hon som riktar mannens uppmärksamhet mot bergen i fjärran; likaså är det hon som väcker frågan om hur det kommer att bli ”afterward” (”efteråt”), om/när operationen väl utförts, och observerar att de då inte längre kommer kunna ha ”everything” på det sätt de tidigare tyckte sig kunna. Slutligen är det hon som sätter stopp för diskussionen genom att be mannen att sluta prata. På detta sätt kan en noggrann analys visa att texten, trots det objektiva berättarperspektivet, predisponerar läsaren att liera sig med flickan. Båda tolkningarna äger relevans och här vill vi poängtera att vi inte är ute efter ”ett rätt sätt” att läsa texten, utan tvärtom att visa på hur många olika möjligheter det finns att läsa den på. Genom att konkretisera karaktärernas röster, blir det också tydligt att de kan gestaltas på många olika sätt. Det i sig påverkar vilken berättelse läsaren tar till sig. Att det inte finns ”ett rätt sätt” kan framstå som frustrerande, och vi vet att många studenter vill ha ett sådant svar. Hemingways text visar att det finns många svar. Den frustration som vi noterat i början kan uppstå eftersom texten är ”ovanlig”

har i det här läget kanske förbytts mot en annan sorts frustration: den som grundar sig i att svar saknas, och denna frustration är i linje med karaktärernas. Detta skulle kunna beskrivas som en sorts *alignment* då (hög)läsaren tvingas till att inta karaktärernas perspektiv.

Dialogen ovan illustrerar att i stället för att klargöra något gör deras pratande bara det hela värre. Till sist ber flickan mannen att helst sluta prata:

”Would you please please please please please please please stop talking?”

[...]

”I’ll scream,” the girl said.

Här maximeras känslouttrycket: hennes vädjan till honom att vara tyst genom upprepandet av ”please” sju gånger, kan tolkas som desperation. Hon *säger* att hon kommer att skrika om han fortsätter prata men hon *gör* det aldrig, i stället kommer kvinnan från baren med mera öl. Frustrationen och irritationen karaktärerna emellan eskalerar alltså här, men inte på det tydliga sätt som många läsare är vana vid från icke-modernistiska berättelser. Andra känslor, såsom besvikelse och skuld kommer fram i dialogen och den obalanserade maktrelationen paret emellan blir tydligare.

Men finns det något annat i textens konstruktion som gör det lättare att för läsaren att knyta an till någon av de två? I sin studie av empati och skönlitteratur menar Suzanne Keen (2007) att det inte alls behövs mycket information om karaktärernas identitet och situation för att läsaren ska kunna börja känna med dem, inte heller behöver de vara komplexa eller ens realistiska. Dessutom är det värt att notera att hon påpekar att läsare kan ha lättare att känna empati med negativa känsloupplevelser (s. 72) vilket skulle tala för en viss potential för empati med karaktärerna i denna novell.

En viktig skillnad mellan de två karaktärerna är att flickan är namngiven. Keen menar att ”Merely naming a character may set readers’ empathy in motion” (s. 68–69). Det faktum att vi får veta att flickan i Hemingways berättelse kallas för ”Jig” gör henne mer tillgänglig för läsaren. Å andra sidan är innebörden av namnet

Jig svårdefinierad. Till att börja med kan "jig" betyda något litet, flyktigt, som rör sig snabbt. Dessa egenskaper återfinns vi likaså i betydelsen drag som används vid fiske – vilket även för med sig associationer till något lockande, något att fånga på kroken. Eric Meckley (2018) tar upp ordets sexuella konnotationer liksom kopplingen till dans. Dessutom, menar Meckley, är en ofta förbisedd betydelse av ordet jig att det är ett nedsättande ord för en svart person. Ordet började användas i just denna bemärkelse under 1920-talet, alltså när novellen skrevs, och har återfunnits i Hemingways anteckningar vilket pekar på att han var väl medveten om denna innebörd (Meckley, 2018). Det är alltså tänkbart att flickan i novellen är svart. Detta är svårt att fastslå med säkerhet men Meckley noterar att "The racialized connotations of the word 'jig' evoke the legacy of relationships between white men and black women where the primary concern is the satisfaction of white male desire, the exertion of white male control, and the preservation of white male freedom" (s. 60–61).

Mannens sätt att förhålla sig till flickan, hans önskan att kontrollera henne och själv få behålla sin frihet gör, menar Meckley vidare, att han behandlar henne som om hon vore svart även om hon skulle vara vit. Mannens egen vithet är det ingen tvekan om då det faktum att den inte benämns enbart visar på hur vitheten är en självklar norm: att vara "American" är likställt med att vara vit. Denna aspekt av flickans namn pekar återigen på att hennes ställning kan ses som underordnad men genom att på detta sätt beakta ras och kön öppnas nya anknytningspunkter för läsaren och möjligheten att arbeta i klassrummet med frågor som på många sätt är fortsatt högrelevanta.

Vår diskussion av "Hills Like White Elephants" leder fram till slutledningen att kritisk distans inte behöver stå i vägen för läsarens känslor utan tvärtom är en nödvändig del av, och i det här fallet, ett första steg i, textförståelsen. Där en traditionell text använder känslan som brobyggare mellan läsare och text och analysen kommer efter engagemanget krävs här en initial analys för att synliggöra var möjligheterna för känslomässig anknytning finns. De arbetssätt vi föreslagit syftar till att ge studenterna grundläggande kunskaper om modernismen, en förståelse för platsens betydelse som känslskapande element samt insikter om hur ton, särskilt i texter som denna, har en avgörande

påverkan på hur vi uppfattar känslolägen. Vi menar att dessa övningar kan leda till en större förståelse för och känslomässigt engagemang i Hemingways text, och att de skulle kunna generera en slags beredskap att uppskatta ett konstverk som dels kan drabba en på oförklarliga vis men delvis kan arbetas fram. Hemingways text är efter noggrann närläsning fortfarande ambivalent varför vi inte ser det som önskvärt eller ens möjligt att ha som mål att vissa specifika känslor ska ingå i läsarens respons. I stället har vi velat peka på sätt att öppna dörrar för känslomässiga och intellektuella ingångar i texten. På så sätt hoppas vi att Hemingways text ska fortsätta beröra oss och våra studenter på oförutsägbara vis.

Referenser

- Bachtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. (M. Holquist, Övers.). University of Texas Press.
- Duan, Y. (2022). Jig's Polemics in "Hills like White Elephants". *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*. <https://doi.org/10.1080/0895769X.2022.2103493>
- Felski, R. (2020). *Hooked: Art and Attachment*. University of Chicago Press.
- Hemingway, E. (1927). Hills Like White Elephants. *Men Without Women*. Charles Scribner's Sons. Project Gutenberg. Release date: January 1, 2023 [eBook #69683], opag.
- Hult, A. (Programledare) (2020). Läsningen minskar bland unga. (Nr. 50) [Poddavsnitt]. I Forskarpodden. 21 oktober. Uppsala universitet. <https://forskarpodden.podbean.com/e/lasandet-minskar-bland-unga/>
- Keen, S. (2007). *Empathy and the Novel*. Oxford University Press.
- Link, A. (2004). Staking Every Thing on It: A Stylistic Analysis of Linguistic Patterns in "Hills Like White Elephants". *The Hemingway Review*, 23(2), s. 66–74. <https://doi.org/10.1353/hem.2004.0022>
- Meckley, E. (2018). What's in a Name? Racial Transparency and the Jazz-Age in Hemingway's "Hills like White Elephants". *The Hemingway Review*, 38(1), s. 57–70. <https://doi.org/10.1353/hem.2018.0021>

- Ngai, S. (2005). *Ugly Feelings*. Harvard University Press.
- Nikolajeva, M. (2014). *Reading for Learning: Cognitive Approaches to Children's Literature*. John Benjamins Publishing Co.
- Schirmacher, B. (2021). Att möta det oväntade: Humaniora som kriskompetens. *humtank*: <http://humtank.se/att-mota-det-ovantade-humaniora-som-kriskompetens>
- Smith, Z. (2012). Some notes on attunement. *The New Yorker*, 9 December. <https://www.newyorker.com/magazine/2012/12/17/some-notes-on-attunement>
- Urgo, J. R. (1988). Hemingway's Hills Like White Elephants. *The Explicator*, 46(3), s. 35–37. <https://doi.org/10.1080/00144940.1988.9934726>
- Utbildningsradion (UR). (2021). "Skrivglappet: Om ungas bristande skrivförmåga". Dokumentär, URPlay: <https://urplay.se/program/217798-skrivglappet>
- Weeks, L.E. (1980). Symbolism in Hemingway's "Hills Like White Elephants". *Studies in Short Fiction*, Jan. 1, s. 75–77.
- Wyche, D. (2002). Letting the Air Into a Relationship: Metaphorical Abortion in "Hills Like White Elephants". *The Hemingway Review*, 22(1), s. 56–71. <https://doi.org/10.1353/hem.2002.0007>
- Youssef, L. (2009). A Matter of Relevance: Teaching Classics in the 21st Century. *College Teaching*, 58(1), s. 28–31. <https://doi.org/10.1080/87567550903252819>
- Öhman, A., & Tornberg Pantzare, M. (2019). Att skugga intrigen: en modell för litteraturläsning i teori och praktik. I I. Lindell & A. Öhman (Red.), *För berättelsens skull: Modeller för litteraturundervisningen*. Natur & Kultur, s. 17–38.