

Line Mork Vatneødegård

"Strø sukker, du brunøjede"

-Impresjonisme i *Ved Vejen* av Herman Bang

Masteravhandling i nordisk litteratur

Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap

NTNU

Våren 2011

Førord

Sidan eg var lita jente har eg likt å lese. Anten det var på mjølkekartongen ved frukostbordet eller skumle noveller frå røyndomen som stod printa i ymse vekeblad. Når eg no sit her og skal levere masteroppgåve om den impresjonistiske stilen i Herman Bang sin roman *Ved Vejen*, kjenns det både rart og bra.

Først vil eg sende ein stor takk og applaus til min rettleiar Petter Aaslestad. Det har vore meg ei stor ære å verte rettleia av deg. Tilbakemeldingane har vore nyttige og våre møter har hatt rom for både refleksjon og latter. Eg vil og takke dei mange lærarane og professorane opp gjennom åra som har gjort meg glad i litteratur. Ein takk òg til INL, og då særskild Gunn og Eli, som alltid møter ein med eit smil etter at ein har sprunge frå biblioteket og opp trappene til instituttet for å rekkje fristen på ymse innleveringar. Takk og til Anne Berit, som introduserte meg for *Ved Vejen*.

Ein stor takk må sendast til min hærlege familie; mamma, pappa, Even, Matias og sjefen på Kjønnøya, som alltid har støtta meg og sagt at eg kan greie akkurat det eg vil. Deretter må eg takke mine supre venninder heimafrå som har korrekturlest masteren min; Anne Mari, Alice, Jannicke, Ann Elin, Lisa, Susanne og Nina. Eg lovar ein legendarisk vin- og ostekakefest i sumar! Ein liten takk må òg sendast til mine mannlege beundrarar, både i nord og i sør; når masteren no er over er eg klar for store mengder dating.

Mine medstudentar må takkast, og då særskild Roan, Skjetne og Ottesen. Dykkar til tider vekslande humør og fenomenale humor har gjeve meg motivasjon til å sykle til Dragvoll dag etter dag, til og med når det har vore tungt å sykle i nedoverbakke. At vi er vener for livet er eg viss på. Eg vil takke mine venninder i Trondheim gjennom dei siste fire år, og då spesielt Arja, Tonje, Ann Kristin, Nikoline, Ingvild og Borgni, som har flirt, dansa, sunge og spelt frisbee ultimate saman med meg til vi ramla i bakken. Sender og ein takk til mine fine sambuarar; Kenneth og Sara J, som har gjort leiligheta i Nordahl Bruns Veg til ein kjekk plass å vere. Til slutt vil eg takke ein eldre mannleg trondheimsforfattar, som fleire gonger på nærbutikken har sagt positive ord og spurt; "hvordan går det med skrivingen?". Neste gong du spør er faktisk masteren levert, hurra!

Line Mork Vatneødegård

Trondheim 2012

Innhald

Forord	3
1. Innleiing	7
Herman Bang.....	7
Problemstilling	8
Kvifor <i>Ved Vejen</i> og Kristensen?	8
Bang om realisme.....	10
Bang om impresjonisme.....	11
2. <i>Ved Vejen</i>	13
Forordet til <i>Stille Eksistenser</i>	14
Meldingar av romanen	16
<i>Ved Vejen</i> som film	17
3. Forteljarstemme.....	19
Den tradisjonelle forteljaren versus den impresjonistiske.....	19
"Strø sukker, du brunøjede"- Stiltrekket metonymi	23
Den altvitande forteljaren.....	25
"De to kyllinger var i sørgeslør som to enker"- Stiltrekket indirekte framstilling	26
Indre monolog	28
Antydningsteknikk	31
4. Samanlikningar, besjeling og adjektivbruk	33
Samanlikningar.....	33
Samanlikningar på kyrkjegarden.....	39
Besjeling.....	40
Naturbesjelingar	41
"En blondskægget, højst sindig herre"- Adjektivbruk i <i>Ved Vejen</i>	42
Fargeadjektiv som substantiv	43
5. Pronomena "Man" og "Noget"	45
"Man kan ikke høre ørenlyd"- Pronomenet "Man"	45
"Man" i replikkveksling mellom Katinka og Huus	49
"Noget"- mystifisering og antydning	51
"Der var noget ved Louise-Ældst som absolutt udelukkede begrepet due"	52
6. Substantivering av verb, impresjonistiske verb, preteritum og historisk presens	55
"Der blev en hvinen"- Stiltrekket substantivering av verb.....	55

"Knive og gafler raslede du af papiret"- Impresjonistiske verb i <i>Ved Vejen</i>	57
Preteritum og historisk presens	58
7. Narratologi	63
Kronologi- Innleiing.....	63
Detaljar frå fortida.....	64
Huus si fortid.....	66
Den lengste analepsa i <i>Ved Vejen</i>	67
Frekvens	70
Iterativ frekvensform.....	70
Hurtigheit	74
Ellipser	75
8. Songutdrag frå <i>Ved Vejen</i>	79
Visesongar på marknaden	81
Stakkels Marianna	84
Bryllupssalmen.....	85
9. Karakterar og klesplagg, psykofysiologiske reaksjonar og avslutning	89
Karakterar og klesplagg	89
Psykofysiologiske reaksjonar	91
Katinka og natur	94
Avslutning	95
Kjeldeliste.....	97
Samandrag.....	98

1. Innleiing

"Det er tilskueren, iagttageren, der ser på livet uden at gøre sig håb om at kunne hjælpe menneskene, og det er tilskueren, impressionisten, der gengiver sine indtryk uden at give forklaringer og konklusioner" (Kristensen i Bang 1957: 154-155).

Med disse orda frå forfattaren Sven Møller Kristensen vil eg byrje mi avhandling om Herman Bang sin impresjonistiske stil i verket *Ved Vejen*. Ein impresjonist er opptatt av det augneblikkelege sanseinntrykket; det kan vere eit bordeauxfarga slør som står ut av eit vindauge, ei brunaugd jente som strør sukker , eller ein student med bleik nase som skålar med ein pastor. Ved å antyde, tilsløre og fortelje ei forteljing i glimt og bileter skaper Herman Bang litteraturhistorie. Det er noko heilt særige med stilen, og dette særigne er det som gjer *Ved Vejen* så verdifull. Sjølv om romanen vart skriva på slutten av 1800-talet så er den i aller største grad aktuell i dag. For det første viser den til ein skrivestil som få forfattarar benyttar seg av, og for det andre seier den noko om det å vere eit menneske i eit samfunn. Handlingane vi gjer vert ei samling av bileter, som til slutt blir sett saman til ein heilskap, eit album; eit liv. I *Ved Vejen* betraktar forteljaren personane frå ein ytre instans, og brukar skildringane til å seie noko om dei:

Det er Bangs bevidste kunstneriske hensigt ikke at 'sige' ret meget, ikke forkynde noget, ikke give læseren noget ind med skeer, men i stedet at lade tingene tale for sig selv, at overlade til læseren at forstå hvad der skjuler sig mellem linierne, i antydninger, i de sagte og usagte ord. Det er hans mesterskab, at han med denne indirekte, intet-sigende teknik er i stand til at sige så uhyre meget. (Kristensen i Bang 1957: 146)

Herman Bang

Herman Bang blei født i Als på ein prestegard i 1857 (Sørensen 2009: 16). Han flytta til København som 18 åring, med planar om å slå gjennom som skodespelar (Busk-Jensen m.fl. 2000: 367). Grunna sitt høge økonomiske forbruk såg han seg tvungen til å byrje som journalist og han starta å skriva for *Jyllandsposten* i 1878 (Busk-Jensen et.al. 2000: 367-368). Han vert beskrive som "[...] en skarp og intelligent journalist, en fremragende teater- og litteraturkritiker, en begavet realismeteoriker og en bekymret iagttager af politik og kultur i Danmark som i Europa og en stor, nybrytende forfatter" (Sørensen 2009: 17). Bang stod tidleg fram som homoseksuell, og provoserte både med sin eksentriske veremåte, og sine banebrytande meiningar om både litteratur og samfunn. Han blir rekna for å vere ein av

Danmark sine største forfattar, og fleirfoldige av han sine verk er klassikarar i den danske litterære kanoen.

Problemstilling

I oppgåva mi vil eg sjå nærmare på den impresjonistiske stilen i romanen *Ved Vejen*¹ av Herman Bang. Eg vil bruke Sven Møller Kristensen sin teori på området og med den vise til ulike stiltrekk i *Ved Vejen*. I avhandlinga vil eg sjå nærmare på forteljarstemme, samanlikningar, besjeling, adjektivbruk, pronomena "man" og "noget", samt særskilde verb og verbtider. Deretter vil eg studere romanen frå ein narratologisk synsvinkel før eg avsluttar med å skrive om karakterar og klede og psykofysiologiske reaksjonar. Hovuddelen av oppgåva mi vil ha fokus på den impresjonistiske stilen. Eg vil finne ut korleis denne fungerer i *Ved Vejen*. Kva den gjer med romanen? Kan mange oppstykk scene og glimt skape ein heilskap? Og får forfattaren fram tematikken når han brukar impresjonistisk stil?

Kvifor *Ved Vejen* og Kristensen?

Våren 2010 las eg romanen *Ved Vejen* i den samanheng at den var pensum i fordjupningsfaget Nord 2101, "Det moderne gjennombrudd". Forelesar var universitetslektor Anne Berit Lyngstad, og emne for undervisningstimen var "Kjønn og ekteskap". Første gong eg las romanen var det tematikken som tiltrakk meg. Når Katinka og Huus si gryande forelskning blei skildra, var det umogleg for meg å ikkje verte reven med, og eg blei svært fascinert av handlinga. Songen om Marianne, som gong på gong vart presentert framheva den triste tematikken, og eg kjende ei stor sorg over både Katinka, Huus, og til og med den rølpete ektemannen stasjonsmester Bai si uheldige skjebne.

Under vidare lesing av romanen fann eg ut at det ikkje berre var tematikken som gjorde *Ved Vejen* tiltrekkjande; det var noko heilt spesielt med stilen. Eg fann fram til teoretikaren Sven Møller Kristensen, og byrja å lese han sin teori rundt impresjonisme. Ved å bruke han sine teoriar las eg *Ved Vejen* med eit nytt blick. Ja, visst var det tematikken som først fekk meg til å velje å skrive om romanen, men når eg via Kristensen fekk innblikk i impresjonistisk teori, sette det Bang sin roman i eit nytt lys. Detaljar i *Ved Vejen* som eg ikkje la merke til verken første eller andre gong eg las romanen, blei med eitt verd å sjå nærmare på.

¹ Bang, Herman [1886] (1957). *Ved Vejen*. København: Gyldendal

I sitt verk *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900*² ser den danske teoretikaren Sven Møller Kristensen på ulike stiltrekk som ein finn i impresjonistisk prosa, og viser til døme av dette.. Han viser til verk av Herman Bang, men *Ved Vejen* er nemnt i svært liten grad. Eg fann ut at det ville vere interessant å sjå om dei impresjonistiske stiltrekka som Kristensen viste til, og var tilstades i denne romanen. Ved å lese *Ved Vejen* gong på gong, fann eg fleire og fleire døme som understreka den impresjonistiske stilen. Eg bestemte meg med det for å fokusere på impresjonistiske stiltrekk, og vise til eksemplar i *Ved Vejen*. For å ikkje bli avspora i mi nærlesing valde eg i første omgang å fokusere kun på Kristensen, og heller trekkje inn andre aktuelle teoriar undervegs. Når eg etter kvart las ymse analysar av *Ved Vejen* såg eg at mange var opptatt av tematikk, og at mange teoretikarar heldt seg til overflata. Kristensen viste derimot til litterære verkemidlar som ein må nærlese for å finne.

Ein kan spørje seg kvifor eg har valt å nytte meg av Kristensen i så stor grad. Dette har fleire årsakar; for det første presenterer han ulike impresjonistiske stiltrekk på ein ryddig og forklarande måte, og for det andre brukar han relevante døme. Sjølv om teorien vart skriven for over 50 år sidan, er den fortsatt i aller største grad relevant. For å komme nært inn på stilen i ein roman, er metoden hans svært nyttig. Kristensen er nærmast førnarratologisk i sin teori, men han har ikkje fokus på forholdet mellom historie og forteljing, noko som er lagt stor vekt på i narratologien. For å angripe *Ved Vejen* frå fleire vinklar har eg difor valt å sjå på nokre narratologiske aspekt ved romanen.

I oppgåva mi har eg valt å bruke to ulike utgåver av *Ved Vejen*. Begge er gitt ut av Daneklærerforeningen. Grunnen til at to er brukt er at dei har ulike vedlegg. Det er berre ei av dei som vert brukt i mi hovudanalyse. Denne vart utgjeve i 1957 og har vedlagt rettleiing ved Sven Møller Kristensen. Den andre utgåva som eg benyttar meg av vart utgjeve i 1974 av Daneklærerforeningen ved Klaus P. Mortensen. I denne utgåva følgjer det med eit lengre bilag som inneheld både Bang sin kjende artikkel "Impressionisme", samt fleire av han sine forord. For å ikkje verte i for stor grad påverka av sekundærteori, valde eg å gjere mi eiga analyse av romanen før eg sette meg nærmare inn i dette. Mitt hovudfokus ligg dermed på å gjere ei nærlesing av romanen ved å bruke Kristensen sin impresjonistiske teori.

² Kristensen, Sven Møller (1955). *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900*. København: Gyldendal Forlag.

Bang om realisme

I sine litteraturkritiske essay tek Bang opp ei rekkje forhold både når det kjem til realisme, romantikk og impresjonisme. Bang levde i det same tidsrommet som mannen som vert omtalt som far til *Det moderne gjennombrøtet* i litteraturen på slutten av 1800-tallet, George Brandes. Brandes berømte ord "Det, at en Litteratur i vore Dage lever, viser sig i, at den sætter Problemer under Debat", har blitt ståande som slagordet for denne perioden (som sitert i Hertel 2004: 64). Sørensen seier at "Herman Bangs litterære spekulationer er i familie med Det moderne Gennembruds. Også han er i kraft af den virkelighedsorientering, han havde overtaget fra gennembrudsforfatterne og den nye franske litteratur[...]" (Sørensen 2009: 53). Jamvel var Bang ueinig i Brandes sitt utsagn om å setje problema under debatt. Sørensen viser til at Bang si meining i realismedebatten: "Problemer skal vises, ikke debatteres - debatten dræber kunsten [...]" (som sitert i Sørensen 2009: 57).

I verket *Realisme og realister* har ein samla fleire forfattarportrett skrive av Herman Bang, samt han sitt synspunkt på nokre av dåtidas realistiske forfattar; Holger Drachmann, S. Schandorph, J.P. Jakobsen, med fleire (Bang 1966). Eg vil ikkje gå nært inn på desse forfattarportretta, men heller sjå kva Bang seier om realisme som form. Bang seier at den realistiske forfattaren søkjer å framvise ein heilskap, men at denne heilskapen ikkje er truverdig; "Selv Billedet af det enkelte Sjæleliv vil altid spalte sig i Billeder [...]", og seier vidare at "[j]eg kjender derfor heller ikke nogen realistisk Roman, der ikke er en Samling Billeder, løsrevne Blade af den menneskelige Sjæls store Bog, en Bog, Ingen har læst til ende, og hvis Opløsning derfor Ingen kjender" (Bang 1966: 16). Han viser her til at ein kvar realistisk roman, på same måte som den menneskelege sjela er ei samlinga av oppstykkka bilete, som ikkje kan setjast saman til ein definitiv heilskap.

Vitskapen var i rask utvikling på slutten av 1800-talet. Bang viser til at denne utviklinga gjenspeglar seg i den realistiske litteraturen: "Hvad de vil, er at fortælle os Alt, hvad de har set, fortælle os det Alt uden Snærperi, med en Videnskabsmands Grundighed og en Videnskabsmands Uforbeholdenhed (Bang 1966: 17). Sørensen seier at "Bang konstruerer sine tekster sådan, at det sammenhengsløse bliver fastholdt som sammenhengsløst i de hierarkier og fortolkningsmønstre, der ordner dem til en æstetisk enhed- ikke en ontologisk helhed" (Sørensen 2009: 61). Han seier vidare at "[d]er er tale om en simuleret og kalkuleret tilfældighed- ellers ville der ikke være noget kunstværk" (Sørensen 2009: 61). Sørensen viser til at Bang er ueinig i måten dåtidas realistiske forfattarar skriv på og vil vektleggje viktigeita

av det estetiske; "Ingen gamle former har nutidig gyldighed, skriver Bang flere steder. Altså: uden formeksperimenter, ingen realisme" (Sørensen 2009: 64).

Bang om impresjonisme

I sin artikkel "Impressionisme- *En lille Replik*" gjev Bang forfattaren Erik Skram svar på tiltale (Bang 1974: 296). Skram hadde tidlegare fått ein artikkel utgjeve i dagsavisa "Et literært Rundskue", og her viste han skeptisisme til Bang si innpresjonistiske stil" (Bang 1974: 296). I sin artikkel imøtegår Bang innvendingane Skram har til impresjonismen som framgangsmåte og viser til at den impresjonistiske romanen er betre tjent for å skildre menneske enn den psykologiske; "Impressionismen i Fortællekunsten er netop Barn af den fuldkomne Mistillid til 'den psykologiske Roman's 'Dvælen og Overvejelser'. Impressionisten tror, at det menneskelige Følelsesliv med al dets tusendfoldige Sammensathed er et endløst og altfor uredt Garn" (Bang 1974: 296). Den impresjonistiske forfattaren vil bruke ein anna metode for å skildre menneska:

Kun den i *Handlen* omsatte Tanke tror Impressionisten, at hans Erkendelse magter at følge. Paa denne *Handlen*, den bestandig fortsatte *Handlen*, fæster han da sin hele Opmærksomhed, og de *handlende* Mennesker bliver hans Skildrings Genstand. Hans Fremstillings Maal er da at gøre disse handlende Mennesker *levende*. Han higer møjsomt efter, ad hundrede Veje, at frembringe den yderste Illusion af bevæget Liv. (Bang 1974: 297)

Ved å skildre karakterane frå utsida, let ein deira handlingar gje eit inntrykk av deira indre.

Bang legg vidare vekt på at denne skrivestilen krever ein vaken lesar:

Og naar han paalægger sig al denne Møje, er det netop, fordi han tror, at Læserens 'Hjærne er et overmaade drevent Redskab'- saa drevent et Redskab, at den overfor denne 'levende' Kunst vil magte det samme som overfor selve Livet: Læseren vil ogsaa i Kunsten „see mer end hans Øjne er i Stand til at sanse, forstaa mer, end han netop har Ævne til at opfatte“ .(Bang 1974: 297)

Det er med det eit bevisst fokus på blick; ved å bruke ein impresjonistisk skrivestil får lesaren eit ytre bilete av karakterane, og dette ytre biletet er så gjennomført, at det vert ikkje naudsynt å ha ei lengre psykologisk utgreiing. Personane sitt indre blir indirekte skildra; "De ydre Ting, han maler, er Kapslerne om den indre Historie. Paa Kapslernes Gennemsigtighed beror deres Værdi" (Bang 1974: 298).

Sjølv om at Bang prisar impresjonisme som framgangsmåte i prosa, er han og bevisst på å vektleggje at det er ei fare som ein som impresjonist må passe seg for; "Da han fortæller sit

Værks sande Historie indirekte, plages han, som det syntes, af en bestandig Frygt- *den*, at den skjulte Mening ikke fremlyser tydeligt nok (Bang 1974: 298). Bang viser så til konsekvensen av denne frykta: "Af frygt for at ikke hver enkelt Detail skal blive set, lader han alle Enkeltheder marschere op ved Siden af hinanden og opnaar kun, at ikke nogen faar fuldt Albuerom" (Bang 1974: 299). Med dette hentydar han at sjølv om at den impresjonistiske forfattar må vere opptatt av å skildre detaljar, så er ikkje løysinga å ha med alt av handling, han må lukkast i "[...] Kunsten at sammentrænge" (Bang 1974: 298). Han må velje ut dei handlingane som er viktige for framstillinga, og deretter setje dei saman:

[...] hver lille Handling er et Glughul ind i det skildrede Menneskes Tankeliv- en Række af Udfaldsporte ind i Følelseslivet hos den skildrede. Summen af Tanker, Vævet af Følelser, som den drevne Hjerne saaledes kan naa bag om de medtagne Handlinger, er det impressionistiske Værks dulgte Indhold. Dets Værd beror paa Dybden af alt det- som ikke siges. [166]" (Bang 1974: 298).

Det som ikkje vert sagt, men antyda er altså ein viktig del av den impresjonistiske skrivestilen til Bang. Eg vil no sjå litt nærmare på kontekst rundt romanen *Ved Vejen*, før eg tek til med min analyse av stilen.

2. *Ved Vejen*

I 1886 gav Herman Bang ut novellesamlinga *Stille Eksistenser* (Kristensen i Bang 1957: 145). Denne bestod av fire noveller, der novella *Ved Vejen* var den lengste (Kristensen i Bang 1957: 145). Kristensen seier at "Alt, hvad han i sit forfatterskab stræber efter og stiler imod, synes han at have nået nærmest til i 'Ved Vejen' " (Kristensen i Bang 1957: 145). Grunna sitt store tekstkorpus har det vorte spekulert i om den burde klassifiserast som novelle eller roman; "Den har så mange personer og situationer, at man nødvendig vil kalde den en novelle, men den har ikke en dybere skildring af menneskeskæbner, som de fleste romaner rummer", seier Kristensen (Kristensen i Bang 1957: 145). I oppgåva mi vel eg å omtale den som ein roman. Dette både grunna det store persongalleriet og dei mange scenene, men også grunna tidslinja i romanen, som strekkjer seg over to år. *Ved Vejen* er ein av dei mest kjende danske romanane, og mange danske elevar har hatt den på pensum. Den er utgjeve i svært mange utgåver og opplag. I den utgåva eg primært viser til i oppgåva mi seier Kristensen dette i etterordet:

Dansklærerforeningen har ment, at der trængtes til en ny udgave af 'Ved Vejen', og opfordret mig til at forestå den. Jeg har ønsket at følge de nyere bestræbelser i litteraturforskningen og undervisningen, henimod en større fordybelse i selve det litterære værk og mindre hensyn til den forfatterbiografiske fortolkning, og henimod større krav til elevernes egen iagttagelsesevne. (Kristensen i Bang 1957: 159)

Kristensen har dermed ein motivasjon for den nye utgåva; Dansklærerforeninga meiner at det er på sin plass med ei ny, revidert utgåve. I denne vil Kristensen ha mindre fokus på det forfatterbiografiske, og meir fokus på sjølve romanen (Kristensen i Bang 1957: 159). Dette er ikkje så overraskande; to år før gav Kristensen ut verket *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900*, og det er tydeleg at det må ha blitt vel ansett i og med at han vert bedd om å rettleie ei ny utgåve av *Ved Vejen*. I den seinare utgåva av *Ved Vejen* frå 1974 er fokuset annleis. Denne har fokus på tematikk, og ber preg av å vere laga for bruk i skulen. Klaus P. Mortensen kjem med rettleiing, og stiller etterpå spørsmål. Eit døme på spørsmål er følgjande: "Er der forbindelse mellem Katinkas psyke og hendes sociale virkelighed (herunder også hendes opdragelse)?" (Mortensen i Bang 1974: 240). Mortensen og Kristensen har dermed to heilt ulike innfallsvinklar.

Forordet til *Stille Eksistenser*

I byrjinga av forordet viser Bang til motivasjonen bak skrivinga av dei to novellesamlingane *Eksentriske Noveller* og *Stille Eksistenser*, som kom ut i same tidsrom:

Det var ifjor, da jeg Norden igennem drog fra By til By, og jeg smagte lidt af det Virtuøsens Liv, der har skabt disse to Bind Fortællinger, som ved et flygtig Blik kan se saa forskelligartede ud, og som dog hænger saa nøje sammen og saa fulstændigt udfylder hinanden. (Bang 1974: 266)

For å forklare meininga bak det "virtuose", seier Bang at "[v]irtuosene drager gjennom alle Samfund og tilhører intet. De er Mennesker, som lever uden at eje eller kende et Hjemms Fodfæste i Livet" (Bang 1974: 266). Han samanliknar artistar med Virtuosane, og seier at "[v]i møder hos Artistene [VII] Livet paa same Maade simplificeret som hos Virtuøsene. Vi møder- og dette blev paa min Vej fra Kaste til Kaste min store Interesse- et nyt Samfund, hvor Milieuet fuldkommen, ud og ind, og i Bund og Grund, former Menneskene" (Bang 1974: 269). Nettopp denne påverkninga miljøet har på det enkelte mennesket, skildrar Bang i *Ved Vejen*.

I forordet fortel Bang om kva som inspirerte han til å skrive *Ved Vejen*. Han fortel at han som barn brukte å gå til "Banegaarden" for å sjå toget komme nordfrå (Bang 1974: 273). Saman med andre menneske på perrongen brukte han å gå bort til vognene og betrakte dei fine passasjerane som sat inne i dei (Bang 1974: 273). Deretter brukte han å stå og sjå på toget medan det kjørte vidare mot neste stasjon (Bang 1974: 273). I sitt forord har han ei interessant skildring av nettopp dette; "[...] naar Lokomotivet peb igen, saa' vi lidt langt efter Vognrækken, der vuggede sig i en Bue frem over Engen der nede [...]" (Bang 1974: 273). I *Ved Vejen* brukar Bang ein liknande omtale av toget; "[I]angsomt kom det vuggende og pustende frem over engen" (Bang 1957: 7). Bang si interesse for toget som "vuggar over eng", er dermed ei betrakning som han vel å ta med inn i sitt romanunivers.

Som vaksen forfattar har Bang si rolle endra seg, og han er no ein av passasjerane på toget som vert betrakta frå utsida. Han filosoferar over denne endringa; "[...] min første Ungdoms Minder kom og lærte mig, den omflakkende, at leve om igen i Tanken disse stillelevendes lykkelige Liv./ Lykkelige!// Jeg kaldte det vel saadan, fordi det ikke mer var mit" (Bang 1974: 274). I *Ved Vejen* skildrar Herman Bang nettopp desse menneska som no ser inn på han gjennom togvindaugget. Dei som lever eit stillestående liv i ein liten landsby, som med spenning ser inn på dei omflakande passasjerane i togvognene, før dei går tilbake til sitt hus og held fram med å leve sitt liv med dei same trygge vanane.

Bang fortel om to kvinneandlet som han ikkje har klart å gløyme. Det eine andletet såg han som barn, og det tilhøyrer ei operasangerinne som han refererer til som "Primadonnaen" (Bang 1974: 275). "Primadonnaen" var saman med resten av ei operabesetning på veg mot København, og når toget stoppa på stasjonen i Bang sin heimstad, fekk han sjå andletet hennar (Bang 1974: 275). Det andre andletet som Bang nemner såg han som vaksen mann, og dette såg han når han sjølv sat inne i toget og såg eit stasjonshus utanfor;

[...]dette lille fredelige Stationshus med den snævre Gaard bag et grønmalet Plankeværk, Duerne paa Pindene i Gavlen, og de to, tre Fag Vinduer, fyldt med Blomster.../Saa uforstyrret, saa helt roligt, ganske hjemligt laa det lille Hus her straks ved Vejen, mens Tog kom og gikk med Støj og Brus. (Bang 1974: 276)

I dette stasjonshuset ser Bang dette andre andletet som han ikkje klarte å gløyme;

Og mellem Blomsterne stirrede et blegt Ansigt – Hagen laa i to smalle, hvide Hænder – ud mod Toget med en Sygs store og glansfulde Øjne. Den unge Kvinde bevægede sig ikke. Stille, med Hovedet i Hænderne stirrede hun blot ud paa Banen, saa længe jeg kunde se hende...(Bang 1974: 277)

Dette ansiktet påverka Bang i så stor grad, at han seier at "[...] hver Gang jeg igen beskrev en Kvindefigur, saa' jeg, naar Billedet laa færdigt for mig: det var atter hende" (Bang 1974: 278). Når Bang seinare skriv *Ved Vejen*, blir det tydeleg at det er kvinneansikt nummer to, som han ser ut på gjennom togvindaugget som inspirerar han til å skrive om Katinka Bai. Bang samanliknar biletet av kvinna han såg i stasjonshuset med ein svamp, og seier at den tek til seg alt av næring, og blir til ei byrde som ein må befri seg frå; "Og man tager det opsamlede Raastof i sin Haand og begynder Fremstillingens møjsomme Arbejde. Det Øjeblik er kommet, hvor man *skulde* gøre den døde Skat levende" (Bang 1974: 278). Han framhevar med det viktigheita av framstillingsarbeidet i realistisk diktning.

Med sine skildringar av dei to kvinneandleta viser Bang til kontrastane i samfunnet; mellom operasangerinna på toget som reiser frå stad til stad og livnærer seg på sitt talent, som lev eit spanande, hektisk liv, og kvinna i stasjonsbygget, som lev eit stille, vaneprega liv medan ho ser toget reise forbi.

Meldingar av romanen

Dei danske forfattarane Per Dahl og Birgitte Dalsgård har kommentert ei nyare utgåve av *Ved Vejen*, og har gjort dette stoffet tilgjengeleg på internett (Dahl og Dalsgård 2012). Her presenterer dei utdrag frå dei første meldingane av romanen. Eg vil no sjå på eit par av desse meldingane, for å kartleggje korleis romanen vart motteken i samtida. Dei neste sitater og referansar er henta frå Dahl og Dalsgård.³

Edvard Brandes var ein av dei fyrste til å melde *Ved Vejen*. Meldinga blei trykt i dagbladet *Politiken* den 12. november 1886 (Dahls og Dalsgård 2012a). I meldinga går Brandes direkte til åtak på Bang sin skrivestil i *Ved Vejen*, og seier at "[I]æserne vil formelig længes efter en velbygget Periode med Over- og Undersætninger, Hoved- og Bisætninger, saa træt bliver han af dette Regiment stakaandede Udtryk, der rykker frem som ensformige Tinsoldater" (Brandes i Dahls og Dalsgård 2012a). Han seier så at Bang med denne stilen gjev "[i]ndtryk af noget Maskinmæssigt", og undrar seg over at Bang med sin stil hevdar å "[...] give selve Livet i dets Bevægelighed og Mangfoldighed" (Brandes i Dahls og Dalsgård 2012a) Sjølv om at han mislikar stilen, er han og bevisst på å framheve at han tykkjer at Bang har eit skrivetalent. Han rosar den danske idyllen med natur og landsby, og er imponert over Bang si skildring av Katinka og Bai; "de to Personer staar lyslevende for En, hverken forskønnede eller karikerede, men lige paa en Prik saadan som Virkeligheden former tarvelige Mennesker. Han er en godmodig og simpel Fyr, hun er ringe af Dannelsen men fin og følsom af Sjæl" (Brandes i Dahls og Dalsgård 2012a). Han trekkjer vidare fram ulike interiører i romanen, som til dømes toddy-drikkinga på stasjonen, turen til marknaden, og ungkarsutflukta til København etter Katinka sin død, før han seier at "Hr. Bang bruger det ikke ringe Fond af Humor, som han i *Eksentriske Noveller* viste sig i Besiddelse af" (Brandes i Dahls og Dalsgård 2012a). Edvard Brandes avsluttar med å anbefale sine lesarar om å lese romanen, og seier at "[d]en er foreløbig det bedste nyt, Efteraarslitteraturen har bragt (Brandes i Dahls og Dalsgård 2012a).

I ei melding som stod trykt i dagbladet "Berlingske tidene" same år, av ein anonym anmeldar vert romanen slakta: " Fortællingen "Ved Vejen" er svag i sit Indhold og ofte næsten ulæselig i Formen" (Anonym anmeldar i Dahls og Dalsgård 2012b). Meldaren sin følgjande dom over stilen er ikkje nådig: "Ved i utrolig Hast at lade det ene Billede afløse det andet og begynde paa en ny Sætning, førend den foregaaende er endt, underkaster han Læseren et Slags

³ <http://vedvejen.systeme.dk>

Acupunctur, som sunde Folk i Almindelighed ikke holde af" (Anonym anmeldar i Dahls og Dalsgård 2012b).

Det var jamvel slettes ikkje alle som var like negative til stilen i *Ved Vejen*. Hovedmeldar C.E. Jensen, skreiv i dagbladet "Social Demokraten", same år som dei to føregåande meldingane, at "Denne uendelig simple og jævne Eksistens med alt, hvad den kan rumme, har Bang malt med den fineste og følsomste Kunst" (Jensen i Dahls og Dalsgård 2012c). Han seier vidare at "[den] ejendommelige Stil, han har benyttet, lader Læseren faa Indtrykket af selve Virkelighedens Monotoni og bagved *ane* dens skjulte Rørelser (Jensen i Dahls og Dalsgård 2012c).

I ei nyare melding frå 2007 seier meldar Sidsel Sander Mittet at "Den lille roman "Ved Vejen" portrætterer sin hovedperson og hendes miljø med et forvirrende kalejdoskop af replikker og handlinger, der munder ud i en realistisk klarhed, der fænger" (Mittet 2007). Seinare i meldinga seier ho at "Alle personerne får gennem deres tale og handlinger lov til at definere sig selv og omgivelserne. Dette er gjort så mesterligt, at selvom der nogle steder ikke angives, hvem der taler, er man ikke i tvivl – det kan afkodes ud fra replikkerne" (Mittet 2007). Ho viser med det til at sjølv om at *Ved Vejen* er skriven på ein impresjonistisk og fragmentarisk måte, så gjer ikkje dette at den vert uforståeleg for lesaren. Replikkane og handlingane i romanen skaper ein heilskap.

***Ved Vejen* som film**

I 1988 vart *Ved Vejen* filmatisert. Manuskriptet til filmen vart skriva av Klaus Rifbjerg, og regissør var Max Von Sydow⁴. I filmen blir det lagt vekt på at den er fritt tolka etter Bang sin roman. Ein roman og ein film er to ulike medium, og desse er difor vanskeleg samanliknbare. Den danske litteraturhistorikaren Iben Holk publiserte mellom anna ei kort melding av filmen i 2001⁵. Han viser her til at *Ved Vejen* er ein roman som har eit godt grunnlag for å lukkast som film, grunna sine mange scener og replikker, men at den jamvel ikkje lukkast i å komme nært Bang og romanen; "Filmen har kun få berøringsflader med romanens univers, hvis tristesse fremstilles som en slags operette" (Holk 2001).

⁴Fakta om filmen er henta frå denne nettsida:

<http://www.dfi.dk/faktaomfilm/nationalfilmografien/nffilm.aspx?id=360>

⁵ http://www.e-poke.dk/bang_vedvejen.asp#spil

Ein ting Iben Holk kritiserar er kronologien (Holk 2001). Eg vart òg overraska når eg såg starten av filmen. Den byrjar med at Katinka si kiste vert boren ut av kyrkja, før den går tilbake til dagen då Huus kjem med toget for første gong. Filmen startar der romanen sluttar. Til slutt går handlinga fram att i tid, til etter gravferda, og kransen frå Huus blir lagt på Katinka si kiste. Holk påpekar at denne endringa i kronologi har ført til at filmen manglar sorg, og seier at: "Døden isoleres i filmen som tom emballage, men udstedets afkrog som isolation, skæbnefællesskab og stilstand har filmen ikke mod eller format til at optage i sin version" (Holk 2001). Ved å først filme gravferda forsvinn den sorgfulle stemninga som i romanen vert bygd opp via Katinka sitt ulukkelege kjærleiksforhold til Huus, deira kjærleikssorg, og som blir avslutta med hennar død. Når eg søkte informasjon om filmen på verdsveven vart den omtalt både som komedie og kjærleiksdrama på ei og same side⁶. Sjølv om at den ambivalente omtalen kan vere gjort ved ein feil, så viser den til ei mogleg oppfatting av filmen. Både filmen, som romanen består av både humoristiske og sørgjelege parti.

Mi viktigaste innvending til denne filmen er at ein del av dei impresjonistiske stiltrekka som eg har sett nærmare på i mi tolking, rett og slett hadde forsvunne. Eit døme er det bordeauxfarga sjalet til Ida-Yngst, som i romanen gjer at ho vert gjenkjend lenge før toget når stasjonen. Visst er sjalet bordeauxfarga i filmen og, men ho blir her ikkje gjenkjend grunna denne detaljen. Ein anna detalj som eg ikkje fann spesielt framtrudande i filmen er Agnes Linde sin gestikulerande talemåte. Denne er med på å karakterisere ho som person allereie på dei første sidene i romanen, men dette aspektet forsvinn i filmatiseringa. Når eg ser filmen innser eg kor viktig forteljaren er i romanen. Han framhevar detaljar og skapar ei stemning som eg ikkje finn i filmen.

På tross av den manglande nærleiken til Bang sin tekst, har filmen vore berikande på fleire områder. For det første er Katinka, spelt av Tammi Øst i filmen svært truverdig, dette framhevar og Iben Holk. Og Katinka i filmen ser ut akkurat slik som eg ser ho for meg når eg les romanen. Den andre, og viktigaste grunnen til at ein burde sjå filmen, er for å høyre melodien på dei mange songane som det står utdrag frå i *Ved Vejen*. Eg fekk høyre melodien til *Bryllupssalmen*, *Sangen om Sorrent*, *Massemordaren Thomas*, og *Skorstensfejereren August*.

⁶ <http://www.danskefilm.dk/index2.html>

3. Forteljarstemme

Forteljarstemma i *Ved Vejen* skil seg frå forteljarstemma i den tradisjonelle realistiske romanen. I ein impresjonistisk roman kan forteljaren verke så nær handlinga at det nesten kan verke som om han og er ein av karakterane. Eg vil no sjå nærmare på korleis forteljarstemma i *Ved Vejen* fungerer, og studere impresjonistiske stiltrekk som særpregar denne. Først vil eg sjå korleis den skil seg frå ein tradisjonell realistisk roman, samt korleis forteljaren stillar seg til karakterane. Deretter vil eg trekkje inn Sven Møller Kristensen sin teori og med den sjå nærmare på stilomgrepa metonymi, indirekte framstilling og indre monolog. Kva er det som særmerker forteljaren i *Ved Vejen*?

Den tradisjonelle forteljaren versus den impresjonistiske

Professor Thomas Bredsdorff viser til Carsten Houck sin roman *En polsk familie* frå 1839 for å vise korleis en tradisjonell realistisk roman kan verte oppbygd (Bredsdorff 2006: 166). Han seier at denne romanen har ein forteljar "[...] der er placeret uden for, over og efter sit stof" (Bredsdorff 2006: 166). Han har så eit sitat for å vise korleis *En polsk familie* byrjar: "Udenfor den lille stad S., nærved grænsen af kongeriget Polen, og omtrent fem mile fra den gamle hovedstad Krakow, ligger et anseligt slot og et herresæde, der endnu tilhører den i Polens historie ikke ubekendte familie Litowski" (Houch i Bredsdorff 2006: 165). Forteljaren skildrar familien Litowski frå ein tydeleg ytre instans; han byrjar med å fortelje kor handlinga utspelar seg, før han presenterer familien. Bredsdorff viser til at den tradisjonelle realistiske forteljaren har kunstnerisk fridom i sin framstillingsmåte:

Det er en række af disse friheder de impressionistiske forfattere giver afkald på. De placerer deres fortæller blandt fortællingens figurer og begrænser 'ham' til at blive dér. De berører 'ham' derved muligheden for at vide hvad der sker efter det foreliggende nu eller et andet sted end det foreliggende rum, dér hvor han befinder sig. (Bredsdorff 2006: 166)

Ved Vejen byrjar slik: "Stationsforstanderen skiftede frakke til toget./-Satan til lidt forslag i tiden, sagde han og strakte armene./ Han havde blundet saa smaat over regnskaberne" (Bang 1957: 5). Forteljaren her har ikkje den utgreiande miljøskildringa i byrjinga av romanen som forteljaren i *En polsk familie*. Han byrjar med ei referatsetning før han går rett på scene. Forfattaren Poul Bager seier at "[i]ndledningen til teksten er karakteristisk for Herman Bangs skrivemåde. Som i så mange andre indledningsscener i denne som i andre af hans bøger sker åbningen *in medias res*, dvs. at han springer lige ind i situationen" (Bager 1991: 54). Dette

repeterer seg seinare i romanen; gong på gong blir lesaren trekt rett inn i ei pågåande handling. Bager viser vidare til ein nervøs rytme hos Herman Bang, og seier at "[t]ilsyneladende består hans bøger blot af en mængde registreringer af handlinger og replikker, skrevet ned som en rapport på stedet. Men der er både sammenhæng og plan i hans øjebliksbilleder" (Bager 1991: 48). Bager framhevar deretter viktigheita av ein oppvakt lesar grunna Bang sine "[...] øjebliksbilleder, hvor han i kort streg maler de hurtigt skiftende situationer, hvori mennesker agerer" (Bager 1991: 54). Ein må vere ein vaken lesar for ikkje å verte forvirra når ein gong på gong vert plassert midt i ein situasjon.

Ved å gå rett på scene unngår forteljaren å fortelje direkte noko om bakgrunnen til personane og informasjonen vert gjeve via deira handlingar, samt i eventuelle tilbakeblikk i teksten. Antydningsteknikken tek med det til allereie på fyrste side. Sørensen viser til at "[d]en gammeldags fortæller kan ifølge Herman Bang ikke længere bruges, fordi fortælleren skaber enhed, overblik og perspektiver, hvor disse ikke findes" (Sørensen 2009: 65). I forordet til *Tine* seier Bang dette: "Jeg sér mine Personer kun i Billede efter Billede og kun i Situation efter Situation hører jeg dem tale" (Bang 1974: 285). Distansen mellom forteljaren og det fortalte blir dermed mindre.

"Det er en grundantagelse hos Herman Bang, at intet menneske med sikkerhed kan vide, hvorledes andre mennesker føler og oplever. Man har kun sig selv og sine egne fornemmelser at gå ud fra, når man skal orientere sig i verden" seier Sørensen (2009: 75). Vidare seier han at "[d]et medfører, at den eneste mulige åbning mod en forståelse af et andet menneskes psyke er at iagttage den andens adfærd" (Sørensen 2009: 75). I *Ved Vejen* er det nettopp dette som hender igjen og igjen. Eit døme er når Katinka betraktar Agnes Linde og Andersen: "Hun stod og så' på dem- de to, som *elskede hinanden.*/ Hun hørte og så' på dem nysgerrigt- næsten som et stort under./ Og en dag græd hun, da hun gik hjem./ Huus kom så uregelmæssigt nu" (Bang 1957: 50). Først betraktar Katinka, så gret ho. Deretter får ein kjennskap til at Huus ikkje er såofte på besøk som før. Forteljaren seier ikkje direkte at Katinka gret fordi at det å sjå Linde og Andersen ilag får ho til å tenkje på si eiga ulukkelege forelsking, men han antyder det via Katinka si handling.

Den impresjonistiske typografien i romanen gjer at det til tider kan vere forvirrande å skilje personane sine indre monologar og replikkar frå forteljaren sine. Bager framhevar avsnittsinndelinga i teksten og seier at "[t]eksten består af en række ultrakorte afsnit- 5 linier er højden-, der tilmed er gennemvævet af replikker" (Bager 1991: 54). Han utdjuvar så kva

denne avsnittsinndelinga gjer med handling og synsvinkel: "Denne afsnitsopdeling markerer lynhurtige skift i handling og synsvinkel, og kortfattetheten og farten i fremstillingen understreges yderligere af, at næsten alle sætninger er særsetninger, hvoraf mange igen er ikke-anførte eller maskerede replikker" (Bager 1991: 54). Mangelen på anførte replikkar, gjer at ein som lesar kan misse oversikta over kven det er som seier replikken. Det framhevar og kjensla av det augneblikkelege.

-Ja- vi var til marked, sagde Bai, gemytlig dag...Så' et
Par kvikke pi'er i skoven- flinke pi'er i støvlerne...
-Formelig *pust*, gamle Kiær.
-Huus sagde det, siger Kiær.
-Huus, Bai standser og taler halvdæmpet, Huus- hvad
sagde jeg? Å, det menneske forstår sig s'gu ikke no'et på
fruentimmer...
(Bang 1957: 82)

Bai og Huus har her ein samtale om Huus og han s forståing av kvinner. I dømet er det kun eit komma som skil Bai sin replikk frå forteljaren sitt referat. Etter neste komma fortset Bai sin replikk; "- Huus, Bai standser og taler halvdæmpet, Huus- hvad sagde jeg?" (Bang 1957: 82). Bai stoppar å tale etter å ha sagt namnet Huus, deretter held han fram der han stoppa, før han må spørje seg sjølv om kva det eigentleg var han sa. Den fragmentariske stilen er her tydeleg, og det er ei svært impresjonistisk framstilling av ein samtale. Personane stoppar og tale mitt i ei setning, så fortset dei, før dei atter stoppar opp. Dette skaper ein røyndomsillusjon; ein kan praktisk talt sjå for seg Bai og Kiær, og det verkar realistisk at dei kan ha ein slik samtale.

Eit anna døme der forteljaren og personen si stemme er vanskeleg å skilje finn ein på perrongen når togføraren kjem med kveldstoget; "Aftentoget kom, og de gik ud på perronen./- Pyh, sagde den smækre togfører med de indskrete unævnelige, at føre tog igennem i disse feriedage...forskinket tredive minutter.../-På svedning står'en, sagde Bai" (Bang 1957: 54-55). Forteljaren skiftar her frå replikk, til referat, og tilbake til replikk igjen i same setning, i staden for å ta punktum etter referatet, og så byrje med eit replikkteikn. Han flettar saman replikkar og referat på ein slik måte at det sanslege aspektet i scena blir tydeleg. Først er lyden viktig, togføraren seier "Pyh", deretter vert det fokus på korleis han ser ut, før han igjen har ein replikk, med fleire tegnsette tenkjepausar; "feriedage..forskinket tredive minutter..." (Bang 1957: 55). Tenkjepausene og den ufullstendige setninga gjer samtalen verkar realistisk.

I mitt siste døme på forvirrande typografi er det ein indre monolog og eit referat som nesten går over i kvarandre. Katinka møter her Huus i prestegarden: "Katinka tænkte: han har været

søvnløs ligesom jeg. Og hun smilede til ham frygtsomt, med let bøjet hoved som en ung pige" (Bang 1957: 78). Forteljaren fortel at Katinka tenkjer, avslører så kva ho tenkjer, før han sjølv tek over diskursen i setninga etter. Han byrjar referatet på same linje som Katinka sin tanke, og dermed går dei så hurtig over i kvarandre at ein lesar må vere vaken for å få med seg kven som gjer kva.

Eit stiltrekk som gjer at forteljaren opplevast som svært nær teksten, er dei ulike namna og kallenamna som han brukar på personane. I starten av romanen blir Katinka av forteljaren omtalt som "Fru Bai". I det lengre tilbakeblikket som vert omtalt i kapittel 6 omtalar forteljaren ho både som "Katinka" og "Tinka". Utover romanen refererer forteljaren oftare og oftare til ho som "Katinka". Både Bai og Huus blir gjennomgåande referert til via deira etternamn, med eit unntak; Når Katinka spør Bai om frøken Jensen kan feire jul saman med dei brukar ho fornarnet hans: "-Mathias- sagde hun, hun brugte Mathias til mer tvivlsomme meddelelser - jeg har måttet be' Lille-Jensen her til juleaften..." (Bang 1957: 28). Forteljaren fortel dermed at det ikkje er berre han som vel å bruke Bai sitt etternamn, Katinka gjer det bevisst med unntak av når ho skal meddele han noko som ho veit at han er usikker på.

Det er generelt eit stiltrekk i romanen at dei fleste av kvinnene kan bli referert til ved fornarn. Ein har Katinka, Marie, Agnes, Ida, Louise, og Thora. Mennene derimot, er nesten gjennomført referert til via sine etternamn: Bai, Huus, Kiær, Linde, Mortensen, Svendsen og Andersen. Dette kan forklarast ut i frå tidsrommet romanen er skriven, jamvel er det påfallande at ein til dømes aldri får kjennskap til Huus sitt fornarn. Ikkje ein gong når Katinka er i byen og er på besøk med si gamle lærerinde; "-Der er jo en hr. Huus på jeres egn, sagde frøkenen igjen./ -Ja, forvalter Huus, sagde Katinka. Kender De ham?/ Frøkenen kom frem i døren. Men om hun kendte ham! Han var jo kødeligt nestsøskendebarn til fætter Karls på Kærsholm" (Bang 1957: 92). Sjølv om dei pratar om ein person som dei begge verkar til å kjenne godt, så brukar dei etternamnet, og nemner ikkje ein einaste gong han sitt fornarn. Forteljaren vel dermed bevisst å ikkje avsløre Huus sitt fornarn, verken i sitt referat, eller i karakterane sine samtalar. Dette gjer Huus mystisk, og er ein. Eg vil no sjå nærmare på stilomgrepet metonymi, for å sjå korleis forteljaren kan omtale ein person eller ein ting, utan å i det heile tatt bruke verken fornarn eller etternamn.

"Strø sukker, du brunøjede"- Stiltrekket metonymi

"Den passive, fænomenologiske oppfattelse medfører, at det først og fremmest bliver tingenes overflade, der nedfælder sig på papiret; det flygtige, ureflekterede indtryk fanger ofte kun den fremherskende egenskab ved en ting, og i fremstillingen kommer denne egenskab til at dominere" seier Kristensen (1955: 119). Han viser vidare til stilomgrepet metonymi, og hevdar at denne "[...] får i den impressionistiske stil en ny variant, hvor den mest fremtrædende sansekvalitet hos en ting bliver erstatning for tingen selv" (Kristensen 1955: 119). Finst det døme på stiltrekket metonymi i *Ved Vejen*? Og i kva samanhengar i romanen er det dette stilistiske verkemidlet oppstår?

"En lille blegnæset student lader 'pastor Lindes patriarkalske hjem ' leve, og alle rejser sig og skriger hurra. Den lille student klinker privat med pastoren" (Bang 1957: 40). Naboar og vener er her samla i eit festleg kalas på prestegården. Selskapet har leika blindebukk, dansa grønlandsk og leskar seg no med litt mjølkepunsj. Samtalen mellom pastoren og den lille bleiknebb student fortset; "- De lille 'røde' mandfolk, siger Gamle Linde, drikker De for mig?/ – Man kan have agtelse for *personerne*, siger den lille blegnæse" (Bang 1957: 40-41). "En lille blegnæset student", blir no referert til som "den lille blegnæse" (Bang 1957: 41). Synsintrykket av studenten, det at han har ein bleik nase, blir framheva. Grunna den tidlegare skildringa veit ein at det er nettopp studenten som vert skildra, og synsintrykket av han har med det erstatta andre skildringar av han, som det at han er student. Litt seinare på sida blir metonymien repetert: "Den lille blegnæse véd ikke, om frøken Helene har læst Schandorph..." (Bang 1957: 41).

Det neste dømet på metonymi eg vil vise til oppstår i ei scene under marknaden. Bai er som vanleg svolten, og insisterar på at han Huus, og Katinka skal ta seg ein matpause: "- Vafler, min dame, vafler- af Tyrolerferdinands brunøjede datter./ De kom hen til ovnen: Tre vafler, min herre, hollandske, femten øre./ -Strø sukker, du brunøjede" (Bang 1957: 63). Ho som står og lagar vaflar vert først omtalt som "Tyrolerferdinands brunøjede datter", og seinare i replikken som "du brunøjede". Lengre nede på sida, i vekslinga mellom replikk og referat, oppstår metonymien: "Den brunøjede raslede automatisk med en fremstrakt sparebøsse og så' ud, som om hun verken hørte eller så'./ -Sukker, du brunøjede./ Den brunøjedes fingre greb atter i sukkeret" (Bang 1957: 63). Det sanslege aspektet ved "Tyrolerferdinands brunøjede datter", tek her over. Det mest framtrêdande synsintrykket ved ho; det at ho har brune auge blir vektlagt, og dette blir dermed eit døme på metonymi; "Man ser ikke genstanden som en helhed, en sum af egenskaber, men kun en enkelt af dem, den iøjnefaldende, som derfor

reproduceres alene, isoleret, uden at blive forbundet med sin bærer" (Kristensen 1955: 123). Augene og fargen på dei vert vektlagt, ikkje personen som brukar dei til å sjå. I dette dømet kan det verke som om at det er Bai som skaper grunnlaget for metonymien ved å referere til "Tyrolerferdinands brunøjede datter" som "du brunøjede". Når scena går over i referat overtek forteljaren Bai sitt språk, og omtalar ho som "den brunøjede".

"De optræder især i forbindelse med fremstillingen af personer; impressionisten ser ikke det hele menneske, men opfatter i det flygtige øjeblik oftest kun en del af det", seier Kristensen om fenomenet metonymiske figurar i impresjonistisk stil (1955: 123). I mitt neste døme er Katinka på besøk hos si venninde frå barndommen, Thora Berg. Thora er gift, har fire born og fem pensjonerar som bur i hennar hus; "- Disse er *mine*, sagde Thora. Og med mine mente hun en ni års dreng og tre vandkæmmede småpiger" (Bang 1957: 89). Seinare i måltidet kjem eksempelet på stiltrekket metonymi: "Thora skar kødet for den mindste af de vandkæmmede" (Bang 1957: 89). Substantivet "småpige" har her felt bort, og det einaste som gjenstår er det mest framtrudande synsinntrykket; nemlig at håret hennar er vasskjemd. Ho blir dermed ikkje omtalt som heilskap, det at håret hennar er vasskjemd, vert framheva. Det er og verd å leggje merke til at forteljaren i dømet svært tekstnær. Han går rett frå replikken "-Disse er *mine*, sagde Thora", og held fram med referat på same linje i romanen, i staden for å byrje på neste linje (Bang 1957: 89). Det blir med det ikkje tydeleggjort kva tid det er forteljaren tek over; Thora sin replikk verkar til å fortsetje, heilt til det tidspunkt at ein ser at forteljaren benyttar seg av pronomenet "hun", som viser til at det ikkje er ho som talar.

I Katinka si gravferd kjem det nok eit døme på metonymi. "Bai kom ind ad lågen med to herrer med fodposer; alle hatte blev løftet" (Bang 1957: 128). Gravferda tek til, og til slutt samlast alle ved grava for å synge kjærleikssalma. Bai er tydeleg prega av situasjonen: "- Nå-nå-nå, svoger, de to fodposer støttede Bai, som hulkede" (Bang 1957: 129). Dei to herrane vert to referert til som "fodposer". Ein detalj ved deira utsjånad, fotposane dei har på beina, blir sett i fokus. Det at dei er to menn, og at dei er Bai sine svograr vel forteljaren å sjå vekk frå i narrasjonen. På slutten av sida blir dei igjen referert til via fotposane, men denne gongen vert dei, som i det tidlegare sitatet, referert til som "to herrer": "Det var forbi. De to herrer med fodposerne trykkede hænder og takkede for 'den store deltagelse'" (Bang 1957: 129). Forteljaren går dermed tilbake til utgangspunktet. Ein veit via replikken "-Nå-nå-nå, svoger" at dei er i familie, og nederst på sida blir denne opplysninga ein del av referatet: "Fru Abel standsede dem ved lågen. Hun havde sit lille bord beredt for Bai og hans svogre" (Bang 1957: 129).

Døma på metonymi som eg til no har vist til i *Ved Vejen* omhandlar alle ulike karakterar og personar. Dei metonymiske døma eg fann omhandlar ikkje protagonistane, men bikarakterar i romanen; togføraren med dei tette buksene, studenten med den bleike nasen, Tyrolerferdinands dotter med dei brune augo, Thora si dotter med det vasskjemde håret, og Bai sine svograr ikledd fotposar.

I byrjinga av romanen finn ein eit døme på metonymi i samanheng med ein gjenstand. Ei grønmåla kasse kjem med godstoget: "[...] stationskarlen slæbte godset frem, en enlig grønmalet kasse, der så' ud som den var tabt ved kanten af vejen" (Bang 1957: 5). Litt seinare er kassa igjen med i diskursen: "Præstefrøkenen sad og dinglede på den grønmalede kasse" (Bang 1957: 7). Så ser frøken Linde Katinka; "- Men- der er jo den dejlige kone. Præstefrøkenen satte op fra kisten og fór over perronen mod fru Bai, der var kommet ud på stentrappen" (Bang 1957:7). Den siste gongen det vert referert til kassa, er der metonymien trer fram: "Den grønmalede var inde, og fællesmejeri-spandene var hevet ud af godsvognen" (Bang 1957: 8). Her trekkjer forteljaren ein tråd, frå den første gongen ein får kjennskap til den grønmåla kassa, til den siste gongen den blir nemnt. I det siste sitatet er det kun fargeadjektivet "grøn", som har fått eit påheng, verbet "å måle". Gjenstanden vert først skildra i ubestemt form, så i bestemt form, og gjenstanden blir til slutt skildra berre gjennom det sanslege; den sin utsjånad. Mitt siste døme viser dermed at ein i *Ved Vejen* finn stilomgrepet metonymi brukt både på karakterar og gjenstandar. Felles for døma er at dei har å gjere med synsinntrykk. Metonymien understrekar den sentrale rolla antydning, og bekreftar nok eit impresjonistisk stiltrekk i *Ved Vejen*.

Den altvitande forteljaren

Forteljaren i romanen skil seg frå karakterane ved å vere altvitande. Eit døme er følgjande; "Når kaptajnen ikke tegnede kort eller kommanderede, havde han altid en forfalds-datum og et langt regnestykke i hovedet" (Bang 1957: 88). Kaptajnen er ektemannen til Katinka si barndomsvenninde Thora Bang, og har med det ei svært lita birolle i romanen. Jamvel let forteljaren lesaren få kjennskap til noko som foregår inne i kapteinen sitt hovud.

Ved fleire høve avslører forfattaren noko som karakterane prøver å skjule for kvarandre. Eit første døme å vise til er frøken Jensen sin hund, Bel-ami. I byrjinga av romanen får ein kjennskap til at Bel-ami er svært lat, og at frøken Jensen i skjul brukar å bære han til og frå ulike samkomer: "Frøken Jensen ville ikke bære sin Bel-ami, når nogen så' det" (Bang 1957: 32). På slutten av romanen har Bel-ami vorte enda latare: "Lille-Jensen og Ble-ami var på

stationen som i fjor. Nu blev Ble-ami båret aldeles officielt./- Den er blevet blind, sagde Lille-Jensen./ Dyret var så dovent, at det ikke gad åbne øjnene" (Bang 1957: 107). Ein får her ikkje vite om frøken Jensen igjen prøver å dekke over det faktum at Ble-ami er lat, eller om at ho rett og slett har ei annleis røyndomsoppfatning enn forteljaren.

Når Katinka er på besøk hos barndomsvenninda Thora Berg for å ete middag saman med hennar mann, fire born, og fem pensjonærar kjem forteljaren med interessant tilleggsinformasjon:

Drengene meldte sig ned ad loftstrappen som den vilde jagt.
-Der er de, sagde Thora. De gik ind i spisestuen. Kaptajnen havde budt Katinka armen, Thora satte stille det nedfaldne rygstykke op igjen, så det støttede mod væggen.
-Hvor har I været? Sagde kaptajnen.
-Vi har badet, sagde drengene. De havde røget en time på en grøftekant og så stukket hovedet i et vandfad. (Bang 1957: 88-89)

Forteljaren avslører her at gutane lyg til kaptajnen. For å dekke over at dei har vore å røyka, har dei dyppa hovedet i eit vatnfat. Forteljaren er dermed ein altvitande forteljar og vel å fortelje til lesaren nett kva det er som har hendt i denne scena.

"De to kyllinger var i sørgeslør som to enker"- Stiltrekket indirekte framstilling

"Det er et kompliceret spørgsmål at udrede, hvorfor de moderne forfattere har fundet behag i den form, idet den nemlig i sin virkning indeholder egenskaber, der synes dels at overensstemme med, dels at modarbejde impressionismens mål", seier Kristensen om stiltrekket indirekte framstilling (1955: 43-44). Han viser vidare til at dette er "[e]n sprogblending, hvor forfatteren for at lægge en særlig farve eller nuance over sin beretning benytter gloser og vendinger, som stammer fra den person eller den lokalitet, der bliver omtalt" (Kristensen 1955: 44-45). Han held fram med å vise til eit døme frå *Ved Vejen*: "Bai ville ha'e 'en opmuntring' og fik purret til Marie, til hun fandt en portvinsflaske" (Bang 1957: 76). Marie, Bai, Huus og Katinka er her på veg heim frå marknaden. Kristensen seier dette om dømet; "Beretningen er her blevet farvet av stationsforstander Bais personlige udtryksmåde. I stedet for den rene beretning: 'Bai vilde have noget at drikke', eller den direkte tale: Bai sagde: 'Jeg trænger sgu til en opmuntring', sker der en blanding af begge fortælleformer". (Kristensen 1955: 45). Kristensen viser med dette at forteljaren gjer bruk av indirekte framstilling i *Ved Vejen*, og dette skaper igjen nærleik mellom forteljaren og det fortalte.

Når ikkje søstrene Abel vert referert til som Ida-Yngst og Louise-Ældst, brukar både personane i romanen, samt forteljaren ymse kallenamn når dei refererer til dei. Nokre av

kallenamna blir hyppig brukt, andre skjeldnare: "Kyllingerne Abel forsvandt i slør og fantastiske slyngninger" (Bang 1957: 33). På førehand har ein fått kjennskap til at fru Abel kallar døtrene sine for "kyllingane". Forteljaren tek dermed opp ein del av fru Abel sin diskurs i sin eigen diskurs. Han skaper med det ein nærleik mellom seg og romanuniverset.

Eit anna døme der ein karakter sin personlege uttrykksmåte vert blanda saman med forteljaren sin uttrykksmåte, finn ein ved å studere familien Abel nærmare: "Når visitterne skulle gå, blev der råbt på 'Basse' og 'Bøsse' et halvt kvarter. De er vist i haven, sagde enkefruen. Basse og Bøsse var uafadeligt i haven, de gemte sig alle vegne, hvor der var lidt tæt grønt" (Bang 1957: 99). Fru Abel byrjar med å kalle Ida-yngst og hennar trulovar for "Basse" og "Bøsse", og lengre ned på sida byrjar forteljaren og å anvende desse kallenamna. Familien Abel har fleire kallenavn som forteljaren vidareformidlar. Det andre dømet, som eg tidlegare har brukt i samanheng med samanlikningar, er frå Katinka si begraving: "De to kyllinger var i sørgeslør som to enker" (Bang 1957: 128). Tidleg i romanen har ein fått kjennskap til at kallenamna er ein del av fru Abel sitt vokabular: "-Men bedre at ha' sine kyllinger hjemme, sagde fru Abel og så' ømt på Louise-Ældst" (Bang 1957: 6). Etterkvart som diskursen held fram, byrjar forteljaren å ta i bruk fru Abel sin talemåte. Kristensen seier om sitt døme frå *Ved Vejen* at "[h]er er altså tale om en afsvækkelse af den absolutte beretterstil" (1955: 45). Kva gjer slike direkte framstillingar med den impresjonistiske stilen? Kristensen kjem med følgjande påstand;

Den har det fortrin at virke mere malerisk, den giver *indtrykket* af tingen, den *viser* os figuren i stedet for at fortælle *om* ham, og passer fortræffeligt ind i den impressionistiske antydningsteknik, samtidig med at den episke fortæller træder tilbage. (Kristensen 1955: 45)

Både mitt og Kristensen sitt eksempel gjev ei antydning av Bai, og Fru Abel sin personlege uttrykksmåte. Dette er igjen med på å understreke den impresjonistiske stilen og den sin framtrede i *Ved Vejen*.

Eit siste døme eg vil vise til under denne kategorien omhandlar togføraren: "Togføreren, en smækker yngling, stram som en husar i de elegante nederdele, gav Bai to fingre og sprang op på trinet" (Bang 1957: 8). Seinare i romanen vert han omtala slik: "Den slanke fører med de indiskrete førte middagstoget" (Bang 1957: 108). Til slutt blir han berre referert til som "den indiskrete"; "Den indiskrete lo og smækkede tunge ud med et knald" (Bang 1957: 133). Dette dømet er ikkje eit typisk døme på direkte framstilling. Det er fordi at det ikkje er karakterar i romanen som omtalar buksene hans, men forteljaren, og det blir dermed ikkje farga av ein

karakters personlege uttrykksmåte. Forteljaren vert ein del av det lille samfunnet i landsbyen og han skildrar personane som om han sjølv var ein av karakterane i romanen.

Indre monolog

Indre monolog blir av Kristensen beskrive som eit tekstrom der "[...] forfatteren ønsker at gengive en persons tanker [...]" (1955: 38). Han viser vidare til skiljet mellom tanke og tale i ein tekst og seier at "[b]erettigelsen af at skelne mellem gengivelse af tale og tanke i stilen ligger deri, at talen i sig selv er en sproglig form, mens tanken, den menneskelige bevidstheds processer, ikke finder et adækvat udtryk i sproget" (Kristensen 1955: 38). For å utdjupe seier han at "[t]alen kan reproduceres i direkte form på papiret, men den 'direkte tanke' er en utopi, som man kun kan gjøre tilnærmelser til (den moderne romans 'stream of conciousness')" (Kristensen 1955: 38). Finst slike tilnærmelsar til den "direkte tanke" i *Ved Vejen*?

"Katinka ville sige: Hvor så' De det? Men sagde det ikke. Hun vidste heller ikke, hvorfor hun med ét blev rød, og hun for første gang mærkede, at de sagde ingenting og søgte om noget til at få brudt tavsheden med" (Bang 1957: 34). Katinka har her nettopp mottatt eit skjerf i julegåve frå Huus. Dette skjerfet liknar veldig på eit ho hadde frå før, men som blei brent. Huus har difor kjøpt eit skjerf som er nesten maken, og Katinka er tydeleg forvirra. Litt seinare kjem denne indre monologen:

Hvor det var mærkeligt at tænke sig, at det kun var tre måneder, siden Huus var kommet her...
Om han dog også var hjemme nu...Katinka hørte igen efter vejret, der tog til...Han havde også været bedrøvet i aften- siddet sådan hen- hun kendte ham- og set forknyt ud...Noget måtte der være i vejen...
Noget var der i vejen i den sidste tid...
Men når han bare var hjemme nu- så- vejret tog til...
Katinka blundede ind og sov ved siden af sin mand. (Bang 1957: 37)

Dømet byjar med ein indre monolog. Mitt inne i tekstkorpuset vert den indre monologen broten av forteljaren si skildring: "Katinka hørte igen efter vejret, der tog til" (Bang 1957: 37). Så tek den indre monologen til att, før den blir broten av at Katinka sovnar: "Katinka blundede ind og sov ved siden af sin mand" (Bang 1957: 37). Kristensen viser til eit døme frå *Marie Grubbe* av Jacobsen og seier at "[d]et er her ikke fortælleren, der beretter om en af sine figurer, men han identificerer sig i det givne øjeblik med den optrædende, som derved bliver selvstændig- tilnærmelsesvis- og ser begivenhederne fra sit eget synspunkt" (Kristensen 1955: 39). Nettopp dette er det forteljaren gjer i dømet over; han identifiserar seg med Katinka, og skildrar hennar kjensler. Liknande monologar finn ein og andre stader i romanen. Huus fortel

Katinka om den gongen han var trulova. Dømet byrjar med ein replikk, så ei skildring, for så å ende i ein indre monolog; "- Stakkels Huus, sagde hun blot./ Og hun sad og klappede hen over hånden, sagte og mildende: den stakkel, hva han havde lidt" (Bang 1957: 59). Mangelen på replikktegn gjer det klart at "den stakkel, hva han havde lidt" ikkje er ein replikk. Det er og tydeleg at det ikkje er ei skildring. Forteljaren i *Ved Vejen* gjer det same som Kristensen peikar på at forteljaren gjer i *Marie Grubbe*, han "identificerer sig i det givne øjeblik med den optrædende" (Kristensen 1955: 39).

"Han var død så hurtig, de havde levet sammen så kort, og nu var hun alene, helt alene" (Bang 1957: 86). Katinka er her heime i sin barndomsby og besøker gravstaden til sine foreldre. Ho har nyleg fortalt Huus at deira forhold må ta slutt, og den korte indre monologen framhevar kjærleikssorg-tematikken. Lengre ned på sida, når Katinka betraktar gravsteinane til foreldra kjem ein lengre indre monolog:

Om de havde elsket hinanden? Faderen, der altid brummede og sad og blev vartet op- og moderen, der var blevet så ganske anderledes, da han var død, som om hun blomstrede op igen med ét...Så *lidt* hun dog havde kendt til sine forældre. Ja, så lidt de kendte til hinanden- alle mennesker, som levede og gikk rundt ved siden af hinanden (Bang 1957: 86).

Dømet byrjar med eit spørsmål. Dette understrekar at dette ikkje er ei skildring, men ein indre monolog. Dei fleste spørsmåla i romanen finn ein i replikkane. Spørsmålet i den indre monologen understrekar eit aspekt som Kristensen vektlegg når det kjem til indre monolog: "I stedet for beretning får vi en fremstilling" (Kristensen 1955: 39).

Under Katinka sitt heimstadbesøk mottek ho eit brev frå Bai der han informerar ho om at Huus har reist frå landsbyen. Forteljaren let deretter lesaren få innsyn i Katinka sine tankar via ein indre monolog: "Og hun havde læst det igen og igen: Hun havde ikke vidst, at hun dog håbede. Men hun *havde* troet, det var alt sammen kun en drøm: et *under* måtte ske. Men hun *måtte* se ham igjen, og han ville ikke rejse./ Og nu *var* han dog rejst. Rejst og borte" (Bang 1957: 93). Den indre monolog blir avbroten av at ein av brorsonane hennar fell av stolen, før den like etter tek til igjen: "Katinka løftede Emil op og tørrede hans ansigt, og, uden selv at vide det, vendte hun tilbage til sit brev./ Rejst og borte./ Men nu ville hun *hjem*, være hos sig selv og ikke blant disse *fremmede* mennesker" (Bang 1957: 93-94). I den indre monologen står fleire av orda i kursiv; *havde, under, måtte, var, hjem* og *fremmede*. Det finst fleire døme i romanen der ord står i kursiv. Det som gjer sistnemnte døme påfallande er at så mange ord står i kursiv, på eit så kort tidsrom av diskursen Dette gjer at visse ord vert lagt meir trykk på, og setningane forsterkar tematikken. Atter ein gong ser ein og at forteljaren ikkje distinktivt

tegnmessig skiljer mellom Katinka sine tankar og sitt referat. Etter ei setning der han fortel at ho lyfter Emil opp, fortel han at Katinka fortset å lese brevet og byrjar direkte på neste linje med en indre monolog. Den indre monologen blir med det samanvevd i den teksten. Jamvel er det tydeleg kvar den indre monologen byrjar. "Rejst og borte" er inga fullstendig setning, då den manglar både subjekt og verbal. Ein skjønar dermed med ein gong at det er Katinka sine tankar ein no får servert, og det er tydeleg på samanhengen at det er Huus ho tenkjer på.

"Det er likegyldigt, *at* personen tænker; det er tankerne selv, tankerne som fænomen, det kommer an på. Endelig bevirker tidsformen, præteritum, at tankerne får et mere afdæmpet udtryk, modsat den direkte tale, der hæver sig klart frem af beretningen", seier Kristensen (1955: 39). Preteritumsforma har vorte brukt i alle døma på indre monolog som eg har vist. Vidare viser Kristensen til at "[b]eretningen og tanken kan derimod flyde over i hinanden, som en koordination" (1955: 39). Nettopp dette var sentralt i fleire av dei indre monologane eg til no har vist, og dette aspektet er og gjeldande i mitt siste døme på indre monolog frå *Ved Vejen*: "Hun gik rundt i gangen; hen til roserne; ned under hylden: *Her* havde han været for at sige hende farvel- på hver plet, på hvert sted. Hun havde ingen tårer" (Bang 1957: 96). Det er ei endring i forteljarstilen etter ordet "her". Beretninga går her over til tanke, og det er igjen Katinka som har ein indre monolog.

Eit spesielt særtrekk i *Ved Vejen* er det at ein får kjennskap til bipersonar sine tankar. På eit tidspunkt i romanen står Katinka og svingar sitt blåe sjal etter toget. Litt seinare på sida får ein kjennskap til tankane til togføraren idét toget reiser frå stasjonen: "-Svært-så blåt klæ'er den lille kone, tænkte togføreren med de fremhævende. Han havde altid øjnene med sig for hvad der kunne komme til at ligge for langs ad strækningen" (Bang 1957: 55). Forteljaren brukar her ein person som er heilt utanfor hovudhandlinga i romanen til å skildre Katinka, og sjølve synsinntrykket; det blå sjalet er med på å lage den følgjande monologen. På eit seinare tidspunkt i romanen, får togføraren kjennskap til at Katinka har vorte sjuk og fått tuberkulose på begge lungane. Etter dette kjem ein lengre indre monolog der ein får kjennskap til han sine innerste tankar:

Toget begyndte at gå. 'Den indiskrete' sprang op. Han blev ved at se tilbage mod Katinka, som sad der så lille og bleg i solen.

-Det gjorde ham s'gu ondt, rigtig ondt...

-Ja- det var s'gu bedrøveligt.

Der havde skam sidste vinter været et øjeblik, hvor han havde tænkt allehånde... Hun sad tit og så' så 'langeligt' der på perronbænken...

-Han havde drukket et par toddyer hos Bai nogle aftener, men han var faldet a' på 'en...

-Det havde bare været sygdommen, der var i anmarch.
Toget gyngede bort over engene. Himmel og slette skinnede i efterårets lyse luft.
(Bang 1957: 108)

Kva funksjon får det at forteljaren let lesaren få kjennskap til togføraren sine tankar? I begge døma er det Katinka som vert skildra av togføraren. I det første dømet byrjar replikken med eit anførselsteikn, før forteljaren held fram med referat. I det andre dømet vekslar scena mellom direkte anføring og fri indirekte tanke. Forteljaren brukar dermed fleire stiltypar for å få fram togføraren sine betraktningar. Det ligg ein kontrast i det at Katinka fyrst blir skildra når ho er frisk, deretter vert ho skildra når ho er sjuk. Tankane til togføraren bidreg med det til å gje ei utvida skildring av Katinka. Ein får ikkje kjennskap til kva han meiner om nokon av dei andre personane i romanen. Togføraren fungerer som ein flanør; han ser Katinka frå ein ytre posisjon; han er ikkje ein person som er saman med Katinka over lang tid, jamvel kjem han som togførar alltid tilbake til dei same stasjonane. Han ser dermed stasjonen og Katinka med impresjonistiske auge; glimtvis, som ein flanør. Etter Katinka sin død er siste gong ein får innsyn i togføraren sine tankar, denne gongen gjennom ei konstantering av at sjølv om at Katinka er borte, så står stasjonen der fortsatt, og er likeeins; "-Hun er død, sagde Lille-Bentzen; han talte som om han frøs./-Hva?/-Satan---/Den indiskrete stod og så' lidt på den lille stationsbygning: alt lå som vanligt./ Så vendte han sig og steg stille op på trinnet./Toget skjultes af vintrens tåger over markerne" (Bang 1957: 127).

Antydningsteknikk

Kristensen viser til at nokre ord er meir typiske for den impresjonistiske stilen enn andre: "Men det interessanteste fænomen i impressionismens antydningsteknik er den overmåde store anvendelse af ordene 'underlig', 'sær', 'sælsom', 'forunderlig', 'besynderlig', 'ejendommelig' o.fl., dels adverbialt, dels attributivt" (Kristensen 1955: 84). I *Ved Vejen* finn ein fleire av desse orda. Første døme kjem her: "Hun havde nogle **underlige** daskende gestus, når hun talte; ligesom det var hendes mening stadig at slå, den som hun talte med" (Bang 1957: 5, mi utheving). Prestefrøken Agnes Linde sin måte å tale på blir her skildra. Det vert utdjupa at korleis denne talemåten er, men adjektivet "underlig" gjer skildringa antydande, og open for tolking.

Kristensen seier at "[h]vor disse ord anvendes som indtryk af personernes opførsel, sker det i reglen for at lade ane en psykologisk faktor, som læseren kan slutte sig til efter situationen, og som forfatteren kun vil antyde" (1955: 85). Han viser til at Bang benyttar slike ord i *Tine og Stuk*, men har ikkje med døme frå *Ved Vejen* (Kristensen 1955: 85). Eit døme frå *Ved Vejen* er

følgjande: "-Hva' er 'et, sagde Louise-Ældst, hun syntes moderen sad og så' så **underlig** ud" (Bang 1957: 97, mi utheving) .Etterpå kjem det ei oppklaring, og ein får kjennskap til kvifor fru Abel ser underlig ut; ho her nettopp mottatt ein beskjed om at Ida-Yngst har trulova seg med den adelege Joakim Barner. Kristensen seier følgjande om ordet "underlig":

For det første giver ord som "underlig" o.s.v. os en forestilling og illusion om, at det skildrede indtryk er noget ganske usædvanligt, individuelt og øjeblikkeligt, noget der ikke kommer igen, noget der kun eksisterede på det bestemte tidspunkt, i den bestemte situation, hos den bestemte person". (Kristensen 1955: 84)

Dømet med frøken Linde sin talemåte understrekar det individuelle aspektet; "nogle underlig daskende gestus". Denne talemåten er hennar og seier noko om ho som person. Det andre dømet understrekar det augneblinklege, i ei usedvanlig hending; Fru Abel har nettopp funne ut at Ida-Yngst skal gifte seg. Louise-Ældst kan sjå på ho at noko særskild har hendt, fordi ho ser underleg ut.

Eit anna døme med adjektivet "underleg" er følgjande: "- Hun *skriver*, sagde enkefruen, i sin krog./ Ida-Yngst skrev altid i en **underlig** upåklædt tilstand" (Bang1957: 131, mi utheving). Kristensen seier at adjektiv som underlig, osv "[...] optræder som led i beskrivelsen af et indtryk for at tillægge det en særlig farve, som altså ikke får et præcist udtryk, men som læseren er henvist til at gætte pr. intuition"(Kristensen 1955: 84). Det finst inget fasitsvar på kva "en underlig upåkledd tilstand" er eller ser ut, antydninga ligg dermed open for lesaren å tolke. Kristensen går så langt som å seie at dette vert eit uttrykk for "[...] forfatterens passivitet, hans slaphed, mangel på vilje- i og for sig vel ikke på evne- til at analysere indtrykket; han ønsker måske ligefrem ikke at gøre fremstillingen klar og exakt, men hellere lægge et vist slør over den[...]" (Kristensen 1955: 84).

Adjektivet "forunderleg" dukkar opp når Katinka er på besøk med sin bror og tenkjer tilbake på sin barndom: "- Det er Moses og hans profeter, sagde faderen. Katinka syntes, at 'de mænd' var det **forunderligste** af alt i verden" (Bang 1957: 85). Ordet "forunderlig" kan knyttast til noko uforståelig, noko som berre kan antydast, og ikkje konkret beskrivast. Bruken av ord som "underleg" og "forunderleg" i *Ved Vejen* understrekar den antydande impresjonistiske stilen. Dei gjer noko heilt særskild med det språklege uttrykket, og kan, som til dømes i eksempla med fru Abel og døtrene, vere med på understreke tematikken.

4. Samanlikningar, besjeling og adjektivbruk

Etter no å ha sett på nokre generelle særtrekk i *Ved Vejen* vil eg no gå inn i nokre meir konkrete impresjonistiske stiltrekk. Eg vil først sjå på ulike kategoriar samanlikningar før eg ser nærmare på besjeling og adjektivbruk i romanen. Desse stiltrekka appellerar til synsansen, og framhevar detaljar i scenebiletet.

Samanlikningar

Kristensen viser til at samanlikningar har ei sentral rolle i impresjonistisk diktning: "Med en sammenligning kan forfatteren *træffe* det objekt, han vil fremstille for læseren, mens metaforen snarere vil dække over genstandens sanselige egenskaber" (Kristensen 1955: 152). I motsetjing til metaforar, bidreg samanlikningar til å setje det sanslege i fokus. Han viser til at samanlikningar kan delast inn i to hovudgrupper; klassiske- og impresjonistiske (Kristensen 1955: 147). Om den klassiske samanlikninga seier han at den "[...] tilsigter at oplyse en mindre kendt forestilling ved hjælp af en mere kendt, og i formen holdes den egentlige forestilling og erstatningsforestillingen i reglen klart udtrykt og forbundet med hinanden gennem et sammenligningsled" (Kristensen 1955: 147). Med den impresjonistiske stilen sin ankomst seier Kristensen at ein har å gjere med "en opløsning af sammenligningens logiske struktur" (1955: 147). Han understrekar seinare den impresjonistiske samanlikninga si rolle som antydande, og seier at "[s]elv om de led, der indgår i sammenligningen, er nok så 'objektive', så er selve formens princip subjektiv, nemlig forfatterens personlige og øjeblikkelige association" (Kristensen 1955: 156).

Kristensen tek sin samanlikningsteori eitt skritt lengre og deler samanlikningstypane inn i fire grupper; abstrakt-abstrakte, konkret-konkrete, konkret-abstrakte, og abstrakt-konkrete (Kristensen 1955). Han set med det eit skilje mellom ulike samanlikningar og viser til at det i den eldre litteraturen dominerar "[...] en abstrakt forestilling oplyst gennem en konkret[...]" (Kristensen 1955: 153). Vidare seier han at den "[...]har kun en sekundær betydning" (Kristensen 1955: 153). Han viser til forfattarar som til dømes Drachmann, Pontoppidan, Wied, og nettopp Herman Bang og seier at hos desse har den klassiske, abstrakt-konkrete samanlikninga vorte "[...] fortrængt af den type, der må anses for den centrale impressionistiske: en konkret forestilling oplyst ved en analog konkret" (Kristensen 1955:

153). Eg vil sjå nærmare på dei ulike typane samanlikningar som Kristensen viser til, og sjå om eg finn døme på desse i *Ved Vejen*.

Konkret-konkrete samanlikningar

Konkret-konkrete samanlikningar er samanlikningar der ordet *som* blir gjenteke. Kristensen viser til Hermann Pong, og definerar det slik: "Forfatterens hensigt er at intensivere et givet indtryk; genstandsforestillingen er bestandig et flygtigt sanseindtryk, hvortil det associerer sig et andet, parallelt sanseindtryk" (Kristensen 1955: 155). Eg legg merke til ordet *gjenstandsforestilling* og vil no sjå på eit par døme frå *Ved Vejen*. Ved juletider kjem det Katinka for øre at frøken Jensen hadde ingen å feire jul saman med, og ho inviterer ho difor til å feire julehøgtida saman med seg, Marie, Lille-Bentzen, og Bai. På kvelden, når det vert tid for å gå heim vil Lille-Bentzen følge frøken Jensen, og hennar late hund Bel-Ami heim, men frøkna tek ikkje imot tilbodet: "Men frøken Jensen, der var så ræd som en hare for mørke, ville gå alene. Frøken Jensen ville ikke bære sin Ble-Ami, når nogen så' det" (Bang 1957: 32). Frøken Jensen og hennar redsle for mørkret vert samanlikna med ein hare si redsle. Tidspunktet på døgnet legg til rette for samanlikninga; det at ho er redd mørket. Ei anna samanlikning som skildrar ein karakter i ein redselsfull situasjon er følgjande: "Det lille mandfolk fløj rundt mellem medlemmerne Abel, så hjælpeløs som en bønne i en kværn" (Bang 1957: 98). Ida-Yngst, fru Abel si yngste dotter har her trulova seg, og forteljaren skildrar den framtidige brudgom si hjelpeslause. I begge desse døma bidreg samanlikningane til å "intensivere et givet indtryk" (Kristensen 1955: 155).

Når Katinka bakar pundkage kjem det fleire "som" samanlikningar: "Katinka var kortærmet og æltede, så melet stod hende i håret som på en møller" (Bang 1957: 52). Eit par setningar seinare: "Hun var så rød som en kobberpote af ovnen" (Bang 1957: 52). Katinka blir samanlikna både med ein møller, og ei kobberpote. Samanlikningane rundt den bakande Katinka framhevar synsinntrykket av sjølvve bakarhandlinga. Handlinga blir dermed intensivert, nett som i dei førre døma. Eit døme der hørselssansen er framtrédande kjem når Katinka er tilbake i sin barndomsby og på besøk med sin bror og han sin familie: "[...] og hver halve time hørte man et hvin som af stukne grise gennem huset" (Bang 1957: 85). I døma eg no har vist til er samanlikninga med på å framheve personen sin utsjånad eller framferd, anten via syn eller hørsel; Frøken Jensen som har ein framtréden som ein redd hare, Katinka som er raud som ei kobberpote og kvit i håret som ein møllar, og Katinka sin nevøar som blir samanlikna med hvinande grisar grunna deira bråkete åtferd.

I to av dei førre døma vert karakterar og deira handlingar samanlikna med ulike dyr. Ved nærmare undersøkingar viser dette seg å vere eit gjennomgåande verkemiddel i romanen: "Han kukkede som gøgen hen gennem træerne" (Bang 1957: 60). Huus blir her samanlikna med ein gauk, og tildelt den sin eigenskap ved bruken av lydverbet "å gauke". På eit tidlegare tidspunkt av romanen vert og Bai samanlikna med eit fjærkre: "- Vi mader fuglen, sagde Louise-Ældst. Hun var sprunget op på bænken med sin skønhed og stod og stak Bai kage ind i munden" (Bang 1957: 53).

Når Huus og Bai er på marknad og ser lettkledde kvinner danse kjem Bai i etterkant med denne skildringa av Huus: "-Han sad så genert som en pillet kylling og så' på 'nattergalene'... en ren ynke, gamle Kiær, at se på – den rene ynke for et proportioneret mandfolk" (Bang 1957: 82). At Huus var "genert som en pillet kylling" understrekar han sitt mismot til situasjonen, og framhevar Bai sin låge moral. Seinare i romanen kjem ei samanlikning som viser til ei endring av Bai si haldning til kvinner. Medan han tidlegare var svært begeistra for denne typen arrangement, har han etter Katinka sin død blitt reflektert og melankolsk: "Han skyllede sodavandet ned og blev ved at betragte salen: de otte piger, der sad **som en rad søvnige høns på en pind**, og drengene, der skrålte for at bilde sig ind det var morsomt..." (Bang 1957: 138, mi utheving). Når Huus er glad, gaukar han som ein gauk, når Bai er svolten er han som ein fugl som vil bli mata, når Huus er i ein ukomfortabel situasjon vert han samanlikna med ein pilla kylling, og kvinnene som blir betalt for å løfte på skjørtet på Broen, vert samanlikna med høns på ein pinne. Å samanlikne ulike karakterar med ulike fuglar framhevar det sanslege aspektet, lyden av ein gauk som seier koko, synet av ein fugl som blir mata, synet av ein pilla kylling, og synet av høns som sitt på rekke på ein pinne. "Det er en fænomenologisk og associativ sammenligning, hvor erstatningsforestillingen oftest blot er en forgrovelse eller forenkling af genstandsforestillingen, hvis herskende egenskab bliver understreget", seier Kristensen (1955: 156). Samanlikningane er med på å seie noko om dei ulike karakterane i *Ved Vejen*, noko om deira framferd.

Kristensen viser til forfattaren Hermann Pong og seier dette om konkret-konkrete samanlikningar: "Hensigten med disse sammenligninger er blot at give en kort, momentan spænding, ikke at oplyse tingen eller give den et videre perspektiv, men at forhøje læserens illusion om tingen i dens synlige eller hørlige fremtræden" (Kristensen 1955: 155-156). Eg tykkjer at denne skildringa er overførbar til eit par av eksempla som eg no har vist til, nemlig dei døma som omhandlar Katinka som bakar. Dei andre døma er derimot meir opne for fortolking. Kristensen viser til forfattaren sin "[...] personlige og øjeblikkelige association.

Det er *hans* indfald, der fæstner sig på papiret, og derfor kan sammenligningerne ofte forekomme noget søgte og tilfældige" (1955: 156). Det er jamvel vanskeleg å kunne stadfeste om ei samanlikning er meir tilfeldig enn ei anna, og eg har ikkje grunn til å hevde dette i *Ved Vejen*.

Eg vil no sjå på nokre konkret-konkret samanlikningar som skil seg frå dei førre. I døma under er det ikkje karakterane sin utsjånad eller framferd som blir samanlikna med noko konkret, men derimot naturmotiv som blir samanlikna med noko konkret: "Helt, helt oppe i kronen faldt solstrålerne ind som dryppende gulddråber i det grønne..." (Bang 1957: 60). Denne samanlikninga inntretr når Katinka og Huus sitt på kvar si side av eit tre og lener seg mot stammen. Bai er og tilstades, men han søv, og er ikkje med i konversasjonen. Samanlikninga bidreg til å framheve den romantisk ladde stemninga mellom Katinka og Huus, og samsvarar til deira samtale: -Hvor her er smukt, hviskede hun og bøjedede hovedet frem./ – Ja – her er smukt...hviskede Huus igen" (Bang 1957: 60). Ved å samanlikne solstrålane med "dryppende gulddråber i det grønne", vert det originale biletet av sol som skin i det grønne forsterka, og dette framhevar sanseintrykket.

Det finst fleire eksemplar der ulike karakterar i romanen blir samanlikna med den same konkrete tingen. Til dømes når Katinka besøker foreldra sin gravstad: "Hun syntes tit, hun var som en enke, der sad dér ved sin mands grav. Han var død så hurtig, de havde levet sammen så kort, og nu var hun alene, helt alene" (Bang 1957: 86). Det er tydeleg at det her vert referert til Huus, og deira nære venskap som Katinka hadde bestemt at ikkje kunne fortsetje.

Neste døme omhandlar systrene Abel: "De to kyllinger var i sørgeslør som to enker" (Bang 1957: 128). Systrene vert samanlikna med to enker i Katinka si gravferd. Ingen av dei nevnte "enkene" er enker i bokstaveleg forstand. Dette dannar grunnlaget for samanlikninga. I den første samanlikninga er det Katinka og hennar sinnsstemning som blir samanlikna med ei enke si sorg. I den andre samanlikninga er det det sanselege, sørgeslørå til frøknene Abel som gjer at dei blir samanlikna med to enker. Sistnemnde døme blir med det eit eksempel på nettopp det Kristensen viste til; "å forhøje læserens illusion om tingen i dens synlige eller hørlige fremtræden" i konkret-konkrete samanlikningar (Kristensen 1955: 156). Dette blir i kontrast til når Katinka samanliknar seg sjølv med ei enke i ein indre monolog.

Abstrakt-abstrakte samanlikningar

"Typen abstrakt-abstrakt er almindelig under formen "det var som om" seier Kristensen" (1955: 153). Han legg vekt på at samanlikningsforma er mykje brukt i impresjonistisk skriving, og han forklarar den slik:

Den består i en isolering, en selvstændiggørelse af erstatningsforestillingen; den egentlige forestilling er ikke klart apperciperet, den er næsten altid en fornemmelse, stemning eller følelse, som forfatteren ikke finder noget adækvat sprogligt udtryk for, men hellere antyder gennem en sammenligning. (Kristensen 1955: 148)

Kristensen legg med det vekt på "antydninga" si betydning. Eg vil no sjå nærmare på nokre abstrakt-abstrakte samanlikningar i *Ved Vejen*, og sjå korleis desse fungerer i henhald til Kristensen sitt utsagn. Eit døme er når Katinka er i sin barndomsby, og besøker Frøkenen: "Gennem den åbne køkkendør så' man ud i den grønne have, fuglene kvidrede, så det hørtes herind./ Hvor her var stille, som om der slet ingen anden verden var" (Bang 1957: 91). I scena er det kontrastar; fuglane som kvitrar, og stilheita som vert sansa i hagen.

Eit anna døme på ei abstrakt-abstrakt samanlikning finn ein i ei scene der Huus og Katinka sit ute i lysthuset: "De sad stille og så' ud på de hvide træer. Det var, som om aftenens bløde tavshed over sletten svøbte sig om alle ting" (Bang 1957: 47). Kristensen seier dette om abstrakt-abstrakte samanlikningar: "Det er en ganske ureflekteret, associativ sammenligning, som endvidere er karakteristisk – og impressionistisk – derved at den bliver udtalt af en af de optrædende personer; den fremstilles som en tanke hos en av fiktionens figurer, ikke hos forfatteren"(1955: 149). I dømet vert pronomenet "man" brukt som substantiv. Ein veit, ved hjelp av den tidlegare diskursen at det er Katinka, i det første dømet, som ser ut kjøkkendøra, og at det i det andre dømet er Katinka og Huus som sit og ser utover landskapet. Forteljaren skapar ein distanse til karakterane ved å bruke "man" som substantiv. På den andre sida skapar det nærleik til det sanslege i samanlikninga. Dei verkar likevel assosiative og antydande. Eg vil no sjå på ei ny "som om" samanlikning. Bai kommenterar Katinka sine førebuingar før utflukta til marknaden: "- Hm, sagde Bai. Katinka er s'gu småtosset. Hun braser og koger til den tur, som om hun ville præparere os til koleraen..." (Bang 1957: 50). Her blir samanlikninga uttalt av ein av karakterane i romanen, og den viser Bai si haldning til Katinka si matlaging. Nokre sider seinare i romanen har veret snudd, og det er tydeleg at Bai, på tross av at han gjer narr av Katinka si matlaging, i realiteten er den som sett aller mest pris på den: "Der var ikke gået en time, før han begyndte at tale om at 'få no'et i livet' (Bang 1957:57). Hans tidlegare samanlikning av Katinka si førebuing til turen med det å førebu seg til koleraen vert dermed ståande som eit ironisk bilete av han som karakter, og dette stemmer

godt med Kristensen si skildring av ei samanlikning som både impresjonistisk, og karakteristisk (1955: 149). Eit anna døme kjem etter Katinka sitt dødsfall: "- Hun er død, sagde Lille-Bentzen; han talte som om han frøs" (Bang 1957:127). Det står ikkje at Lille-Bentzen fryser, men at han talar som om han fryser. Dette skaper eit sanseleg bilete av samtalen samtidig som det forsterkar dødtematikken.

Ei samanlikning som ligg på grensa mellom konkret-konkret og abstrakt-abstrakt er følgjande: "En lille pianist, der lignede en græshoppe, sprang over et klaver, som om han ville spille med sin tynde nese" (Bang 1957: 72). Først vert pianisten sin utsjånad samanlikna med ei grashoppe, og deretter blir han sin måte å spele piano antyda å sjå ut som om han ville spele med nasen. Denne samanlikninga kan verke til å ha meir slektskap med ei konkret-konkret samanlikning, sjølv om "som om" ofte er knytt til ei abstrakt samanlikning.

Eg har tidlegare nevnt betydninga Kristensen legg i antydninga som funksjon. Når Katinka er ute og går i hagen kjem ei samanlikning som verkar anydande: "Hendes læber bevægede sig, ligesom om hun hviskede" (Bang 1957: 117). Når Katinka er i hagen vert minne om hennar fortid med Huus vekt til live. Forteljaren antyder at Katinka bevegar munnen som om ho kviskrar, men der kjem ikkje lyd. Det at ho bevegar leppene antyder at ho tenkjer noko, men ein får ikkje kjennskap til kva det er ho tenkjer. Kristensen seier at "Den impressionistiske mangel på analyse fører over i en ligefrem tendens til uklarhed, til at fremstille tingene tilsløret" (1955: 129). Forteljarens manglande eller distanserte betraktningar gjev dermed større rom for sanseintrykk, og ulike tokningar av dei.

Abstrakt-konkrete samanlikningar

"*Sammenligningen abstrakt-konkret* er den form, hvori man endnu finder den lange, udførlige, lignelsesagtige sammenligning", seier Kristensen (1955: 153). Denne typen samanlikning er langt mindre representert i *Ved Vejen*, enn dei to andre samanlikningsformene eg til no har studert. Eit døme er følgjande:

Men når det sådan taber sig, dag for dag, ligesom jord der skrider, og hver ny morgen, der vækker os, skal blot fjerne os længere. Og *nyt* kommer der ikke, Katinka, ingen skygge, men bare alt det gamle, minderne, som vi trævler og trævler i og sidder over... så er det ligesom der sad et stort *sugedyr* på vort hjerte. Minder er en ulykke for både legeme og sjæl.
(Bang 1957: 106, mi understreking)

Dømet ligg nært opp til ei abstrakt-konkret samanlikning, men kan den karakteriserast som det? Katinka har fått brevet av Agnes som lir av kjærleikssorg. Det at dømet er henta frå eit brev kan forklare endringa i skrivestilen. Her er ingen samtale, inga skildring av miljø, men samanlikningar og beskrivingar av kjensler. Først vert minne samanlikna med "jord som skrider", så med eit "sugedyr på vort hjerte". Slike skildringar rundt det å minne skil seg frå tidlegare samanlikningar eg har sett på, der det er det øyeblikkelige, impresjonistiske og antydande som har stått i fokus. Kristensen seier abstrakt-konkrete samanlikningar er "[...] forklarende og opplysende, et middel for den psykologiske analyse af personerne, og dens teknik bliver på dette område udviklet og fornyet, til en høj grad af den kunst at 'træffe' med et billede" (1955: 153). I dømet over gjev forteljaren innsyn i Agnes sine innerste tankar. Interessant er det at det er Katinka som les brevet, og sjølv om ein ikkje direkte får vite hennar kjensler, så blir hennar reaksjon på brevet skildra: "Katinka lænede sig tilbage med hovedet mod den kolde væg. Ansigtet var så blegt i lampeskæret. Hun havde ingen tårer fler" (Bang 1957: 106). Det at det er mange konkret-konkrete og abstrakt-abstrakte samanlikningar, men svært få abstrakt-konkrete understrekar den impresjonistiske stilen; forteljaren vil vise personane, ikkje analysere dei.

Samanlikningar på kyrkjegarden

Avslutningsvis vil eg sjå nærmare på ei scene i romanen der forteljaren på kort tid vel å bruke mange samanlikningar. Desse oppstår når Katinka, Huus og Bai er ute og spaserar på ein kyrkjegard. Her oppstår det ein miks av impresjonistiske og klassiske samanlikningar. "De gik ind. Katinka tog Huus' arm i lågen. Kirkegården lå i dæmringen som en stor have" (Bang 1957: 74). Kirkegarden vert her konkret samanlikna med ein hage, og ein har dermed å gjere med ei abstrakt-abstrakt samanlikning. Denne framhevar tematikken og idylliserar stemninga mellom Huus og Katinka.

Idét dei går lengre inn på kirkegarden kjem denne samanlikninga: "Bai gik i forvejen. Han travede langs busketterne og slog ud med armene, som om han ville jage høns op" (Bang 1957: 74). Forteljaren samanliknar Bai sine bevegelser med det å jage høns, og framhevar skildringane av Bai frå tidlegare i romanen: "Bai kom ind i haven. Man kunne høre ham langt borte. Han gjorde altid så megen støj - og før havde der været så stille i tusmørket" (Bang 1957: 48-49). Bai blir med det framstilt som bråkete og uroleg. Dette vert ei motsetning til stemninga som rår elles på kirkegarden, mellom Kathinka og Huus; "Dæmringen svævede som et slør over det dunkelblanke vandspejl, stille og drømmende. / Det var tyst, som om livet

var døet ud under den duftfyldte luft... Ubevægelige stod de tæt ind til hinanden" (Bang 1957: 74). Forteljaren antyder ikkje, men samanliknar "dæmringen" ved å seie at ho " svævede som et slør over det dunkelblanke vandspejl, stille og drømmende" (Bang 1957: 74). Dette blir dermed eit døme på ei klassisk samanlikning. I den neste samanlikninga; " Det var tyst, som om livet var døet ud under den duftfyldte luft" kjem forteljaren med ei antydning (Bang 1957:74). Likeins var det med samanlikninga der Bai " slog ud med armene, som om han ville jage høns op" (Bang 1957: 74). Dei to sistnemnde eksempela er dermed døme abstrakt-abstrakte samanlikningar.

Kristensen legg lita vekt på samanlikninga konkret-abstrakt, og seier at "der kan ikke tillægges den nogen betydning i den her behandlede periode af prosaen" (1955: 157). Eg har difor, grunna manglande funn av denne typen samanlikningar i *Ved Vejen* valt å ha fokus på dei tre føregåande samanlikningstypene. Nokre delar av romanen har fleire samanlikningar enn andre, som til dømes scena på kyrkjegarden. Det finns jamvel ikkje eit overordna mønster for når samanlikningane opptrer i romanen. Eg har no vist at ein i *Ved Vejen* finn både klassiske og impresjonistiske samanlikningar, og eg har sett eit skilje mellom desse ved å bruke Kristensen sine definisjonar som verkty. Eg vil difor seie meg einig i at "en opløsning af sammenligningens logiske struktur" er "et gennemgående fænomen i den impressionistiske prosa" (Kristensen 1955: 147). Ved å ha mange impresjonistiske samanlikningar vert stilen understreka. Eg vil no sjå nærmare på eit anna stiltrekk der miljøskildring er sentralt, nemleg besjeling.

Besjeling

Det er "[...] nødvendig at undersøge fænomenets forekomst og om muligt forklare dets betydning for den impressionistiske stil" seier Kristensen om fenomenet besjeling (1955: 158). Han viser vidare til forfattaren J.P. Jacobsen, og seier at dersom ein ikkje reknar med forfattarane i 1890 åra, og deira bruk av besjeling, så er Jacobsen "den forfatter, der giver det største antal eksempler" (Kristensen 1955: 158-159). Eg vil no undersøke fenomenet besjeling nærmare i *Ved Vejen*, samt finne ut kor vidt det er betydningsdannande for romanen som heilskap.

"I huset var der altid en af stuerne, hvor man ikke var nået til å få gardinerne op. De lå renstivede og ventede spredte over alle stole" (Bang 1957: 85). I denne scena er Katinka på

besøk med sin bror og han sin familie. Først skildrar forfattaren familien, før han går over til å skildre interiøret i huset. Når forteljaren beskriver gardinene som ventande, vert dette eit døme på besjeling. Gardinene blir gjeve eigenskapar som gardiner vanlegvis ikkje har; dei ventar på å bli hengd opp. Dei ventande gardinene understrekar den kaotiske atmosfæra i husveret; menneska har ikkje tid til å hengje opp gardinene.

"De hørte støjen af toget der borte fra og den stærke klapren, når det gik over åbroen. Langsomt kom det vuggende og pustende frem over engen" (Bang 1957: 7). Besjelinga kjem tidleg i romanen; Toget har fått tildelt den eigenskapen at det kan "puste". Dette intensiverer handlinga, og ved å bruke adjektivet "langsomt", skaper dette eit bilete av eit tog som kjem sakte pustande over enga. Besjelinga har fokus på det sanslege; ein kan både sjå og høyre det store pustande toget.

Naturbesjelingar

Kristensen legg vekt på naturbesjelingar. Han viser til J.P. Jacobsen sin roman *Marie Grubbe*, og seier at her "[...] vokser denne form ud til at blive et helt lille eventyr, hvor vinden, ilden og mørket gøres levende" (1955: 159). I *Ved Vejen* finn eg fleire døme på naturbesjelingar, eit døme er følgjande: "Katinka blev siddende foran de tavse og skumrende marker. *Her* skulle hun nu leve" (Bang 1957: 96). Markene vert besjela ved at dei vert gjeve eigenskapen å vere "taus". Ved å bruke ordet "taus" legg det vekt på stillheita i scena, markene lagar ikkje lyd. Kan markene vere noko anna enn tause? Lagar dei nokon sinne lyd? I eksempelet har Katinka nettopp kome heim frå besøket hos bror sin, og det er fyrste gong ho er heime sidan Huus reiste: "*Her* havde han været for at sige hende farvel – på hver plet, på hvert sted./ Hun havde ingen tårer" (Bang 1957: 96). Dei tause markene framhevar tematikken i scena; Katinka er lei seg fordi at Huus har reist.

Litt seinare i romanen finn ein denne naturbesjelinga: "Efteråret kom med tungsindige tågeslør over markerne" (Bang 1957: 101). Her blir tåkesløra som hausten tek med seg skildra som tungsindige. Denne naturbesjelinga er så vanleg at den kan omtalast som ein hyppig brukt klisjé. Umiddelbart etter besjelinga kjem doktoren på besøk for å undersøke Katinka: "- Det er ikke rigtig godt med fruén, siger doktoren ude i kontoret, hvor han tænder cigar." (Bang 1957: 101). Dette vert dermed eit nytt døme på ei naturbesjeling bidreg til å fremje tematikken; tåkesløra er tungsindige, og Katinka er sjuk.

Naturbesjelingane kjem ofte til syne anten i byrjinga, eller i slutten av eit kapittel eller eit delkapittel, og ofte kjem dei i dét ei årstid skiftar over til ei anna. Mitt siste besjelingsdøme i førre avsnitt er eit eksempel på dette. Eit anna døme der forteljaren eksplisitt nemner årstida er følgjande: "Det var køligt endnu, en munter sommervind; kløveren og det fugtige græs duftede" (Bang 1957: 56). Besjelinga kjem på eit tidleg tidspunkt i romanen; før Huus reiser, og før Katinka blir sjuk. I dømet er Bai, Marie, Huus og Katinka på ei utflukt, og dei to sistnemnde fører ein samtale: "-Hvor det er kønt, sagde hun. – Ja- ikke? sagde Huus og vendte hovedet om imod hende. Kønt er det... De begyndte at tale, Katinka og han. De så' og glædede sig over de samme ting" (Bang 1957: 57). I dei to første eksempela er tematikken rundt besjelingane trist og sørgmodig, her munter og positiv. Dette gjenspeglar seg i naturbesjelingane.

Samanhengen mellom naturbesjelingar og tematikk er ikkje gjennomført. "Vinteren gik og våren og somren, der smilte over markerne" (Bang 1957: 107). Like etter dette dømet går forteljaren over til scene: "-Traurighed, gamle ven, sagde Bai til Kiær, i går flyttede jeg op på loftskamret. En mand må jo ha'e sin nattero, som skal passe sine ting om dagen./ Katinkas hoste lød gennem huset" (Bang 1957: 107). Sumaren smiler sjølv om at Katinka har vorte sjuk, og tematikken er dyster. Sumaren blir knytt opp til positive verb og adjektiv; å smile, og å vere munter. Hausten, og vinteren på den andre sida, knyttast til tausheit, og tungsindigheit.

"En blondskægget, højst sindig herre"- Adjektivbruk i *Ved Vejen*

"Den ordklasse, som mere end nogen anden er i stand til at udtrykke de maleriske værdier ved tingene og deres nuancer, adjektivet, er naturligvis af den allerstørste betydning for den naturalistisk- impressionistiske stil", seier Kristensen (1955: 80). Eg vil no sjå nærmare på ulike adjektiv i *Ved Vejen*, og finne ut korleis desse fungerer i henhald til forteljinga og den impresjonistiske stilen.

Kristensen skriv om ein interessant og original bruk av adjektiv som han finn i impresjonistisk skrivestil; "Idet impressionisterne søger at gengive det flygtige indtryk, som tingen gør i et bestemt øjeblik på en bestemt person, kommer de naturlig bort fra de typiske, almindelige ord, og istedet for på jagt efter friske, uforbrugte ord", seier han (1955: 81). "Der var herren...en **blondskægget**, højst sindig herre, som fik hatæske og futteraler ud af en røgkupé" (Bang: 8, mi utheving). Dømet er første skildringa av Huus i romanen. I staden for å skrive at herren har blondt skjegg, vert han beskrive som "blondskægget". Dette er ei adjektivering av substantivet "skjegg", som har fått adjektive "blond" framføre seg. Forteljaren har fokus på ein synleg

detalj ved Huus, og denne utdjupar han; ikkje berre har Huus skjegg, men skjegget er blondt. Det er denne eine detaljen som han avslørar til lesaren.

Eit anna interessant adjektiv, er følgjande; "Solen lå over **de blankglitrende marker**; hist og her ved gårdene hadde de dannebrog ude på flagstængerne i den høje luft" (Bang 1957: 34, mi utheving). Katinka er her på veg heim frå julegudsteneste, og ho går saman med Huus.

Adjektivet "blank", og adjektivet "glitrende", frå verbet "å glitre", har her vorte sett saman til eit komplekst adjektiv: "blankglitrende". Med det vert dette eit døme på adjektivering av verb. Forteljaren vil skildre synsinntrykket av sola som treff marka mest mogleg presist. Han nøyer seg ikkje med å bruke eit adjektiv, han sett to saman og får med det forsterka effekt.

"I en sådan stil bliver også verberne let malende, og komponerede adjektiver, enten af to adjektiver eller af substantiv og adjektiv, hyppigere end usammensatte. Nuancerne lader sig ikke bestemme med et enkelt ord, men kun ved komposita", seier Kristensen om samansette adjektiv i impresjonistisk stil (1955: 81). Han seier vidare at "De komponerede adjektiver gælder oftest farvenuancer" (Kristensen 1955: 82). Det første dømet på eit komponert fargeadjektiv er følgjande: "Det var som et **mægtigt gyldenrødt hav**, sagde han, halvt sådan af guld og halvt af roser- om alle toppe" (Bang 1957: 47, mi utheving). Her har to adjektiv vorte sett saman, og dette gjer skildringa rikare. Det må understrekar at dette dømet ikkje er henta frå eit referat, men frå Huus sin replikk. Dermed seier det kompositerte adjektivet noko om Huus.

Når Katinka er sjuk, og i ferd med å døy vel forteljaren på ny å bruke eit kompositert adjektiv for å skildre fargen på spyttet hennar: "Katinka sank tilbage - der faldt **blåhvidt skum** ud over de åbnede læber gennem de sammenbidte tænder " (Bang 1957: 124, mi utheving). To fargeadjektiv; "blå" og "hvidt" har her vorte sett saman til ein, og dette dannar ei kompleks og samansatt skildring av skummet frå Katinka sine lepper. Det kompositerte fargeadjektivet sett framhevar synsinntrykket og forsterkar daudstematikken.

Fargeadjektiv som substantiv

Ved Vejen har ein utstrekt bruk av fargeadjektiv, og eg vil no sjå nærmare på nokre av desse. Har dei ein samanheng, seier dei noko om tematikken, og seier dei noko om romanen som heilskap? Kristensen viser til at "[f]arveadjektiverne behandles ofte ligeud som substantiver, uden at blive omdannet til abstrakter" (1955: 88). Når Katinka etter å ha vinka toget av gårde står og ser ut i gården vert solnedgangen skildra: "På himlen ude mod vest svandt det sidste blege rødt" (Bang 1957: 55). I setninga fungerer "rødt" som substantiv, med adjektivet "bleg"

føre seg. Det vert her lagt vekt på endringa i solnedgangen: det raude på himmelen har byrja å blekne, og om ikkje lenge vil det ha forsvunne. Vidare kan "det blege rødt" koblast til følgjande Kristensen sitat: "Når farven ikke umiddelbart forbindes med den genstand, der bærer farven, så fremstilles den som et sælvstendigt og isoleret indtryk, med adjektivet i neutrum. Det er et almindeligt og efterhånden tiltagende stilistisk fænomen i perioden" (1955: 88). Det er tydeleg at "det blege rødt" oppstår grunna solnedgangen. Ved å setje det som eit sjølvstendig uttrykk sett forteljaren fokus på synsinntrykket, og dette er igjen med på å understreke den impresjonistiske stilen.

Eg har no sett nærmare på samanlikningar, besjeling og adjektivbruk i *Ved Vejen*. Felles for desse stiltrekka er at dei alle framhevar detaljar i scenebiletet; Katinka som er raud som ei kobberpote, det blåkvite skummet som fell ut av munnen hennar, og gardinene heime hjå bror hennar som ligg på nokre stolar, og ventar på å bli hengt opp. Desse detaljane seier igjen noko om den impresjonistiske stilen i *Ved Vejen*. Dei ytre skildringane kan bidra til å seie noko om miljøet, og personane som bur i den lille landsbyen.

5. Pronomena "Man" og "Noget"

Både "man" og "noget" er pronomener som kan brukast av forteljaren til å skape ei tilsløringseffekt. "Man" kan brukast som eit subjekt i ei setning i staden for å bruke personlege pronomener eller særnamn, og "noget" kan brukast til å antyde, skjule, eller for å unngå å skildre noko. Eg vil no sjå på dei to fenomenene kvar for seg, og sjå kva funksjon dei har i *Ved Vejen*. For å kaste lys på dette vil eg gjere bruk av Kristensen sin teori.

"Man kan ikke høre ørenlyd" - Pronomenet "Man"

I *Ved Vejen* finn ein mange døme der pronomenet "man" vert brukt som subjekt i ei setning. Kristensen seier at "[d]en upersonlige konstruktion er meget i brug som anførsel. Det er noget, man også ser i førnaturalistisk prosa., (sic) men hos impressionisterne både oftere og dristigere, for at svække indtrykket af den talende person "(1955: 131-132). Han viser til at "[e]fter 1870 vokser brugen af 'man' ganske betydeligt i litteraturen og bliver til et stilmoment, først og fremmest hos Herman Bang" (Kristensen 1955: 132). Han viser ikkje til døme frå *Ved Vejen*, og difor vil eg no ta for meg nokre av dei. Eg vil byrje med å sjå nærmare på pronomenet "man", for å sjå kva som hender når dette vert brukt som subjekt i *Ved Vejen*.

"Det anvendes især, hvor der optræder et kollektiv af personer, fx. et selskab, hvor 'man' står i en generaliserende betydning, så det faktiske subjekt rykker hen i det ubestemte og sætningsverbet får den største vægt" (Kristensen 1955: 132). Eit døme frå *Ved Vejen* er følgjande: "**Man** åndede op ude i den friske luft, og der blev en stor ønsken 'glædelig jul' igen" (Bang 1957: 33, mi utheving). Personane i den lille landsbygda er no nettopp ferdig med julegudstenesta. I staden for å skrive at "dei" anda opp, vel forteljaren å benytte seg av pronomenet "man" som subjekt i setninga. Det blir med det fokus på fellehandlinga; det at dei alle går ut av kyrkja og pustar inn den friske vinterlufta, og ikkje spesifikt kven det er som går ut av kyrkja. Forteljaren vel og å bruke pronomenet "der". Ved å først bruke pronomenet "man", for så å bruke pronomenet "der", gjer forteljaren setninga passiv. Kristensen seier følgjande om passive konstruksjonar:

Der opnås gennem det passive udtryk, at opmærksomheden fæstnes ved sanseindtrykket af virksomheden, og at udgangspunktet for virksomheden – det handlende subjekt – helt kan

udelades eller i hvert fald holdes hen i det ubestemte. Det er således en velegnet form til gengivelse af det rene sanseindtryk, en fænomenologisk apperception. Oftest bruger forfatterne det passive verbum med formelt subjekt. De fleste eksempler indeholder lydverber". (Kristensen 1955: 72-73)

Kristensen viser til at ved å bruke ei passiv form, så blir sanseinstrykka tydelegare, og det vert mindre fokus på kven det er som utfører handlinga.

Fleire av scenene i romanen krinsar rundt selskap der familien Bai, Abel, pastorfamilien, Huus, og fleire samlast for å ete god mat, drikke punsj og leike leikar. I desse scenene er pronomenet "man" brukt hyppig. I selskapet like etter jul er det høgt lydnivå i pastorresidensen: "Til sidst får de kransekage med knallerter. Pastoren knalder med frøken Jensen./ Løjtnanten har fået kilet en stol ind bag Ida-Yngst. Der er så snæver plads, at de næsten må sidde på skødet./ **Man** kan ikke høre ørenlyd, mens de ler og knalder og læser deviser højt" (Bang 1957: 40, mi utheving). Her vekslar forteljaren mellom å bruke det personlege pronomen "de", og å bruke særnamn. Først seier han at det er "de" som får kransekake. Så er det fokus på pastoren og frøken Jensen, deretter på Løjtnanten og Ida-Yngst, før pronomenet "de" vert brukt idét forteljaren skildrar at det er svært dårleg plass i rommet. Til slutt blir pronomenet "man" brukt, i ei setning der verbet er "å høyre". Kven er "de", i denne setninga, og kven er "man"? Ved å skifte til pronomena "de" og "man" hyppig, skaper forteljaren både distanse og nærleik. "Man" verkar til å betrakte selskapet på avstand, og kan vere knytt opp mot noko abstrakt. Handlinga; det å ikkje høyre, kjem i fokus, og det vert ikkje vektlagt noko betydning kven det er som ikkje kan høyre. Med dette verkar det som om dette er ei oppfatning alle i selskapet har; her er det så mykje støy i rommet, at ein ikkje kan høyre.

Litt seinare i pastorparet sitt selskap blir "man" brukt igjen: "**Man** flytter stolene lidt ud fra bordet, og damerne vifter sig med servietterne" (Bang 1957: 40, mi utheving). I staden for å seie at "dei" eller "alle" flyttar seg frå bordet, vert pronomenet "man" atter ein gong brukt. Forteljaren vel med det å ha fokus på handlinga; at dei flyttar seg frå bordet. På slutten av setninga blir det fokus på ei gruppe av forsamlinga, nemleg kvinnene, då det blir fortalt at det er nettopp dei som brukar serviettane til vifte. Forteljaren byrjar med å vise til at eit ubegrensa antall av personane flyttar seg frå bordet, til å fokusere på ei handling som kun kvinnene gjer. Kristensen seier at "Herman Bang bruger som sagt 'man' i meget stor udstrækning, som et kollektiv, der skal give helhedsindtrykket af en gruppe eller masse uden at skelne mellem

enkelte personer, fx. Om et teaterpublikum" (1955: 133). Det at denne bruken av "man" finst i *Ved Vejen*, understrekar Kristensen sitt utsagn.

"Forfatteren opnår en ting til ved at bruge 'man' i stedet for 'de' eller lignende, en illusionsvirkning, der minder om den pseudoobjektive form", seier Kristensen (1955: 132-133). Han utdjupar dette ved å seie at "[d]en episke fortæller glider sammen med de optrædende personer, og også læseren får fornemmelsen af at være taget med i optrinet, idet pronomenet ikke direkte peger på fiktionens figurer" (Kristensen 1955: 133). Fenomenet "man" kan dermed bidra til å skape nærleik mellom lesar og tekst. På den andre sida har eg vist til at pronomenet òg kan skape distanse.

Kristensen viser til at "[d]et ubestemte pronomen 'man' står også ofte i den impressionistiske tilslørings tjeneste" (Kristensen 1955: 132). Når Katinka, Bai og Huus er på marknad finn ein mange setningar med "man", den første er følgjande: "**Man** kom ikke frem. Jeg bruger albuerne, sagde Katinka./ Hvert øjeblik blev hun stødt ind til Huus" (Bang 1957: 62, mi utheving). I staden for å seie at "Katinka, Bai og Huus", eller "dei" ikkje kjem seg fram, brukar forteljaren "man". Ved å bruke "man" understrekar forteljaren at det ikkje berre er Katinka, Huus, og Bai som ikkje kjem seg fram, dette verkar til å vere tilfelle for alle som oppheld seg på den overfylte marknaden. Det er og verd å leggje merke til mangelen å anføring før Katinka sin replikk. Forteljaren har først fokus på handling, og etter replikken avslørar han kven det er som seier den.

På marknaden vert ein introdusert for eit svært samansett lydleg scene: "**Man** hørte ikke ørenlyd for den ranglede masseorderske og et par lirekasser, som blandede general Bertrands afskedskvad sørgeligt med Ajaxernes duet" (Bang 1957: 63). Med den "ranglede masseorderske" viser forteljaren tilbake på ei scene frå førre side der han seier at "[u]den for porten sang en ranglet kælling om masseorderen Thomas og pryglede hans ophængte kontrafej med et spanskrør" (Bang 1957: 62). Denne ranglete kællingen som syng om ein masseorder, blir no referert til som "den ranglede masseorderske". General Bertrands afskjedskvad og Ajaxerne sin duett har ikkje tidlegare vorte nemnt i romanen, men dersom ein les notane bakerst i boka, får ein ei forklaring: *Masseorderen Thomas* er "en gadevise fra 70erne", *General Bertrands afskedskvad* er "et anonymt og meget populært digt, lagt i munden på general B., der var Napoleons ledsager på St. Helena", og den siste referansen; *Ajaxernes duet* er ein "sang fra Offenbachs operette 'Den skønne Helene' (1864)" (Kristensen i

Bang: 1957). Scena er full av støy, og det er vanskeleg å høyre noko. Dette er noko som verkar til å gjelde for alle personane i scenebiletet, så lenge dei ikkje er døve.

Kristensen seier at "[s]anseverbene 'se' og 'høre' optræder tit i den impressionistiske stil. Formler som 'man saa', 'man hørte', og lignende, anvendes meget som sætningsindledning, uden at der lægges nogen vægt paa det aktive indhold i verberne" (1955: 69). Han seier vidare at "[d]et viktigste er, *hvad* man hører, ikke *hvem* der hører, eller *at* man hører" (Kristensen 1955: 69). I dømet frå *Ved Vejen* er det tydeleg fokus på sjølve hørselshandlinga; den "ranglete masse-morderske", og støyen frå lirekassene som blandar "general Bertrands afskedskvad sørgeligt med Ajaxernes duet" (Bang 1957: 63). Det er med det eit komplekst og svært samansett lydbilete, der forteljaren ved å bruke pronomenet "man" som subjekt, rettar fokuset mot lydane. Litt seinare byrjar det å regne på marknaden. Bai, Huus og Katinka søkjer tilflukt inne i eit telt der det er bileteutstilling: "**Man** hørte regnens tunge, ensformige fald mod taget, og så var det blevet så køligt" (Bang 1957: 68, mi utheving). Igjen vert det fokus på sjølve sansehandlinga; nemleg regnet som fell mot taket. Når Kristensen viser til sanseverba "å sjå" og "å høyre" er vanlege i impresjonistisk stil seier han og at "[d]et er karakteristisk, at subjektet i reglen er det ubestemte 'man'" (1955: 69). Han nemner og at denne stilen er typisk for Herman Bang (Kristensen 1955: 69). Ved å bruke "man" som subjekt skaper dermed forteljaren eit scenebiletet der sansane kjem i fokus, og personane i bakgrunnen.

Felles for dei førre døma er fokuset på hørsel. Kristensen viste til at og synssansen kan verte i fokus ved å bruke "man" som subjekt i ei setning (1955: 69). Etter ein lang dag på marknad, blir det avhalde eit ball når det lir mot kveld. Bai er glad i å danse, og kvir seg ikkje for ein svingom: "[d]e så Bai vrikke løs med en fyldig bondepige i fløjlsliv" (Bang 1957: 70). Forteljaren har her valt å ikkje bruke pronomenet "man", men heller valt å bruke det peikande pronomenet "de". Skildringa er vulgær, og ved å vise til at det er "de"; Huus og Katinka som gjer betraktninga antyder forteljaren at Huus og Katinka finn handlinga støtande. Dette synet vert understreka av at ein litt før på sida får kjennskap til kva Katinka meiner om Bai si vulære dansing: "Katinka følte sig så trykket ved Bai./ - Bai er så kåd, sagde hun, da han var gået/ - Vil De danse en gang med mig, sagde Huus" (Bang 1957: 70). Etter at Huus og Katinka og har dansa ein dans, går dei ut på estraden: "- Her er en hyggelig krog, sagde Bai. Her ka' vi se damerne.../ De satte sig. **Man** så knap ansigterne rundt om for røg og dunst" (Bang 1957: 72, mi utheving). Ved å bruke pronomenet "man", blir det satt fokus på sjølve synssansen, eller mangelen på denne. Det er vanskeleg å sjå grunna all dunsten og røyken på

pavilljongen. Forteljaren skildrar med det eit sanseintrykk som er felles for dei personane på estraden som kan sjå og lukte røyken og dunsten.

Katinka, Marie, Huus og Bai køyrer heim får marknaden midt på natta. Her finn ein eit døme der "man" er subjekt, og hørselssansen vert sett i fokus. Katinka og Huus sit og ser taust rundt seg, medan Bai prøver å halde i gong ein samtale. Ingen av dei andre er interessert i denne samtalen; "[s]å faldt han hen i tavse betraktningar, da ingen svarede. /**Man** hørte kun hestenes larm i seletøjet. Nu og da galede en hane over markerne"(Bang 1957: 76). Støyen frå marknaden har forlete det lydlege scenebiletet. Etter at Bai blei taus kan ein kun høyre lyden av hestane som bevegar seg i seletyet, og ein tidvis galande hane. Forteljaren viser med det til ein kontrast i lydbiletet; det går frå svært støyfullt, til nærmast stille. I begge tilfella er "man" brukt som subjektiv. Sansehandlinga blir dermed sett i fokus. Det vert ikkje viktig om det er Katinka, Bai, eller Huus som er fokaliseringsinstans.

"Man" i replikkveksling mellom Katinka og Huus

Pronomenet "man" blir ikkje berre brukt i referat, det blir ved fleire høve brukt i replikkvekslingar. I *Ved Vejen* er pronomenet hyppig brukt i den daglege samtalen mellom karakterane. Det er og påfallande at det ser ut til å ha ein tendens til å dukke opp i samtalar der djupe emner som livet og kjærleik er i fokus. "Man" vert til dømes fleire gonger brukt i scener ser Huus og Katinka har ein dialog: "- Men Huus, siger Katinka: **man** må jo ta' livet, som det er...og.../ - Og?/ - Og egentlig er det dog så lykkelig..." (Bang 1957: 41, mi utheving). Ved å bruke pronomenet "man" skaper Katinka ein distanse mellom det ho seier, og seg sjølv og Huus. Hadde ho brukt dei personlege pronomena "du" eller "vi", hadde samtalen straks vorte meir intim. Katinka sitt her i eit rom fullt av personar der alle sit og drikk mjølkepunsj, og mange av samtalanene er høglytte. Studenten pratar om Darwin, Bai fortel frøken Jensen noko vulgært, og Huus og Katinka fører ein samtale om sine egne liv. Ved å bruke pronomenet "man", seier ho ikkje direkte at samtalen handlar om ho, i staden for fungerer det som ei antydning.

Når Huus og Katinka ein kveld sit i hyldelysthuset byrjar dei å prate om Katinka sitt bryllaup. Her blir pronomenet "man" påfallande mange gongar brukt som subjekt:

- Det er snart elleve år siden, sagde Katinka.
- Ja, tiden går...
- Når **man** er lykkelig, sagde Huus uden at røre sig.
Katinka hørte det først ikke. Så var det, som om ordene

pludselig indhentede hende:

- Ja, sagde hun og fór let sammen.

Og lidt efter:

- Her har **man** jo sit hjem.

De sad atter tavse.

Bai kom ind i haven. **Man** kunne høre ham langt borte.

(Bang 1957: 48, mi utheving)

Det byrjar med at Huus ved å bruke "man" stiller eit indirekte spørsmål; er Katinka i eit lukkeleg ekteskap, er det derfor tida har gått fort? Katinka blir tydeleg satt ut av spørsmålet, men svarar etter ei stund "ja", før ho konkluderar med "her har **man** jo sitt hjem" (Bang 1957: 48, mi utheving). Det er tydeleg at det er seg sjølv Katinka refererer til, jamvel vel ho å bruke pronomenet "man". Ved å seie "man", i staden for "eg", skaper ho ein viss distanse mellom seg sjølv og Huus, og innhaldet i samtalen. Så entrar Bai scena; "**man** kunne høre ham langt borte" (Bang 1957: 48, mi utheving). Dette eksemplet med "man" skiljer seg frå det førre; det vert no ikkje brukt av ein av personane, men brukt av forteljaren for å vise ei endring i scenebiletet. Her er det fokus på sanseintrykket; det å høyre, og ikkje på kven det er som høyrer. Både bruken i replikkane og i referatet er pronomenet "man" med på å skape ei tilsløringseffekt; i staden for å seie "han", "ho", eller "dei" fungerer pronomenet som subjekt i setningane. At fleire "man" kjem etter kvarandre i samtalen til Katinka og Huus understrekar at dei talar om ei ømfintleg tema, som dei distanserar seg frå.

Katinka brukte "man" som subjekt når ho og Huus hadde ein samtale om livet. Dette gjer ho igjen når ho seinare har ein samtale med Agnes Linde om det å reise bort. Agnes er svært betatt av pastor Andersen, og kjenslene verkar til å bli gjengjeldt. Når pastoren ikkje tek mot til seg og frir, vert Agnes svært ulukkeleg og bestemmer seg for å flytte frå landsbyen:

- Nu rejser jeg...I næste uge. Jeg har sagt det hjemme.

- Dette her er jo ikke til at holde ud. Agnes rev de på bordet nedfaldne blade i små stykker. Engang må det vel ta'e en ende.

Katinka sad og stirrede ud i rummet: Tror De, Agnes, **man** rejser bort fra sine sorger, sagde hun stille. (Bang 1957: 98, mi utheving)

Bruken av ordet "man" kan her tolkast ambivalent, og igjen fører verkemidlet til ein tilsløringseffekt.. På den eine sida blir utsagnet knytt til Agnes, som skal reise, på den andre sida kan det knyttast til Katinka, som har sagt ifrå til Huus at ho ikkje har planar om å bryte ut av sitt ekteskap. Ved å bruke "man" vert det fokus på tematikken i utsagnet; det at ein ikkje kan reise ifrå sine sorger.

Det har no vorte vist at ved å bruke "man" som subjekt, har forteljaren fokus på verbet i setninga. Bruken av "man" som subjekt førte til at fokuset på kven det er som handlar fell bort, og i staden for vert det sett fokus på **kva** det er ein ser eller høyrer. Eg viste til at "man" og er hyppig brukt i replikkane i romanen, og at dette verkemidlet kan brukast til å skape distanse i ein samtale.

"Noget"- mystifisering og antydning

Tidlegare har eg vist til at ord som *underleg* og *forunderleg* framhevar den antydande impresjonistiske teknikken i *Ved Vejen*. Ordet *noget* kan ha same effekten som desse orda. Det kan mystifisere, vise til noko ukjent eller noko som ikkje kan skildrast. Kristensen viser til meininga bruken av *noget* kan ha ved substantivering av adjektiv; "Fordelen ved denne substantivering med 'noget' er, at man kan isolere og fremhæve en detaille i indtrykket, uden at afgrænse den bestemt, blot antydende"(1955: 87). Kristensen viser vidare til ulike måtar *noget* kan brukast som verkemiddel. Eg vil no sjå korleis *noget* vert brukt i *Ved Vejen*, og sjå i kva for scener dette ubestemte pronomenet er utbreidd.

Eg vil byrje med ei scene i byrjinga av romanen. Mange menneske er samla på perrongen for å ta imot den nye forvaltaren, Huus, som kjem med toget. Så snart ting og menneske er lasta på og av toget, reiser det vidare, og forsamlinga bryt opp. Frøken Jensen blir derimot ståande att, fanga i tankeverksemd: "Da de kom ud på vejen, havde de glemt frøken Jensen. Hun stod og drømte inde på perronen, lænet til en signalpæl. /- Frøken Jensen, skreg præstefrøkenen fra vejen./ Frøken Jensen fo'r op. Frøken Jensen blev altid tungsindig, når hun så' en jernbane. Hun kunne ikke tåle at se '**noget** drage bort'" (Bang 1957: 9, mi utheving). Bruken av pronomenet *noget* antyder at det ikkje er berre toget som har forlete frøken Jensen. Antydninga seier dermed noko om Frøken Jensen, og hennar fortid. Ho vert tungsindig når ho ser ei jernbane, fordi denne symboliserar endring, og i staden for å seie at ho ikkje toler å "sjå toget reise bort", antyder forteljaren at det ikkje berre er toget ho ikkje toler å sjå reise bort, ho toler ikkje å sjå "noget drage bort". Forteljaren viser med det til ein del av frøken Jensen si historie, som ikkje blir utdjupa i forteljinga. Kristensen seier at "[d]en form med 'noget', som er omtalt tidligere (s.87) under substantivering af adjektiv, kan også forekomme med betydningen af noget ubestemmeligt" (1955: 131). Forteljaren fortel ikkje direkte kva frøken Jensen tenkjer på, og vel å antyde framfor å forklare.

"Der var noget ved Louise-Ældst som absolutt udelukkede begrepet due"

"Enkefru Abel kaldte undertiden døtrene for sine 'flagreduer'. Men navnet vandt ikke hævd. Der var **noget** ved Louise-Ældst, som absolut udelukkede begrepet 'due' "(Bang 1957: 25, mi utheving). Fru Abel har mange ulike namn som ho bruker på døtrene sine. Det er noko ubestemmeleg ved Louise-Ældst som gjer at forteljaren antyder at omgrepet "due", ikkje passar å bli brukt om ho. Ein får ikkje kjennskap til kva det er som gjer at dette kallenamnet ikkje høver til ho, heller ikkje om det berre er forteljaren som tykkjer dette er eit misleiande namn, eller om det er åpenbart og for dei andre personane i landsbyen at dette er eit upassande namn. Forteljaren antyder, og legg med opp til open tolking.

Eit anna døme som understrekar den impresjonistiske stilen finn ein når Katinka går ut på perrongen for å sjå toget kome: "Fru Bai tog **noget** om sig og gik ud: Er toget der? Sagde hun i kontoret"(Bang 1957: 20, mi utheving). Ein får ikkje vite kva det er Katinka tek på seg før ho går ut. Det kan vere ei jakke, eller det kan vere eit sjal. Ved å bruke pronomenet "noget", skaper forteljaren rom i diskursen for noko ubestemt. Han seier at ho tek på seg noko, men seier ikkje kva det er ho tek på seg. Eit liknande døme finn ein på stasjonen etter at Katinka har døydd: "Louise-Ældst ville se **noget** i posttasken og løb ind i kontoret foran Bai. De lo derinde, så man hørte det ud på perronen" (Bang 1957: 141, mi utheving). Igjen er "noget" brukt om noko konkret, utan å fortelje kva dette konkrete er. Det at dei ler kan tyde på at Louise-Ældst har fått noko humoristisk i posten, eller det kan vere noko anna som lokkar fram ein lystig latter på kontoret. Bruken av pronomenet er dermed med på å opne opp for fleire tolkingar av scena.

"Huus tog en gang om ugen til Randers i forretninger. Han havde altid **noget** at besørge for fru Bai, Bai måtte ikke høre det. De to hviskede ene inde i dagligstuen i lange tider, når Huus var kommet med toget" (Bang 1957: 25, mi utheving). Forteljaren avslører her at det er "noget" i Huus og Katinka sin samtale som dei ikkje vil at Bai skal høyre. Det vert dermed antyda at Huus og Katinka har eit fellesskapsom andre ikkje får ta del i. Ved å ikkje avsløre innhaldet i samtalen skaper forteljaren spenning.

Litt seinare i romanen vert "noget" brukt av Katinka i ein indre monolog. Ho ligg i senga og freistar å sovne på slutten av nyttårsaftan., men klarer ikkje å slutte å tenkje på Huus som i dåverande augneblink er på veg heim i uvêret : "Han hadde også været bedrøvet i aften – siddet sådan hen – hun kendte ham – og set forknytt ud...**Noget** måtte der være i vejen.../**Noget** var der i vejen den sidste tid... " (Bang 1957: 37, mi utheving). I dette dømet blir "noget" igjen brukt for å antyde noko. Katinka sin indre monolog kombinert med forteljaren sitt referat avslørar at Katinka og Huus nærer meir enn berre venskaplege kjensler for kvarandre. Forteljaren seier det ikkje direkte, men avslørar det indirekte via sine antydningar.

Pronomenet "noget" vart i førre døme brukt som ein del av omgrepet "noko i vegen". Litt seinare i romanen, under eit selskap hos pastor Linde, får Katinka ei moglegheit til å konfrontere Huus angående den endra sinnsstemninga hans: "Huus, siger Katinka, hvad er der i vejen? Der *er noget* i vejen med dem? /-Hvor falder det Dem ind? /-De er ikke så glad i den sidste tid...som før... /- Der er ingenting i vejen, fru Bai..." (Bang 1957: 39, mi utheving). At Huus vender seg til Katinka ved å bruke etternamnet hennar, fru Bai, framhevar han ei distanse og understrekar at noko er i vegen. Litt seinare, i ein indre monolog antyder Katinka igjen at noko er i vegen med Huus. I tidsrommet før denne indre monologen har Huus kome skjeldnare og skjeldnare på besøk til ekteparet Bai, og det vert understreka at "[n]år han kom, var han også så uens i humør. Det var tit og ofte, som han slet ikke så', hvor glad Katinka blev ved at se ham, og han snakkede mest med Bai" (Bang 1957: 46). Det har med det skjedd ei endring i Katinka og Huus sitt forhold, og Katinka avslører sine tankar om situasjonen i den indre monologen: "Men der *var noget* i vejen. Måske var han heller ikke tilfreds på gården hos Kiær; der sagdes, at han var så sær at arbejde med. Hun selv havde for resten også tungt humør en gang imellem" (Bang 1957: 46, mi utheving). Atter ein gong blir omgrepet "noget i vejen" brukt av Katinka i ein samanheng der ho tenkjer på, eller snakkar til Huus.

Eitdøme der forteljaren i sitt referat er svært antydande er følgjande: "Bai har sagt **noget**, så frøken Jensen er blevet rød i hovedet./-De er så slem, siger Lille-Jensen og slår ham over fingrene" (Bang 1957: 41, mi utheving). Ved å bruke "noget" unngår forteljaren å avsløre kva det er Bai har sagt til frøken Jensen. I scena er personane i romanen i eit lystig selskap hos pastor Linde, og det har nettopp blitt heva nok ei skål. Når forteljaren beskriv fargen på frøken Jensen sitt hovud, antyder han at noko i Bai sin førre replikk er upassande, og vulgært. Reaksjonen til frøken Jensen framhevar at samtaleemnet til Bai ikkje er allment akseptert. Når ho slår han over fingrane kan dette tolkast ambivalent; anten gjer ho det for å demonstere at

Bai sin replikk er upassande, eller for å avvise Bai, som er kjend for å gå over streken med sine kvinnelege kjennskapar.

Nok eit døme med pronomenet "noget" finn ein i ei scene i Bai sitt bursdagsselskap. Proprietær Mortensen er i storform, og skålar medan han talar om dei døde: "Når proprietær Mortensen tømte glas var han religiøs.../I den femte setning talte han ufravigeligt om 'dem, der var gået forud' og som så' ned fra sin himmel.../Der var altid **noget**, der så' ned på proprietær Mortensen fra sin himmel..." (Bang 1957: 112). Pronomenet er her med på å latterleggjere Mortensen. Det er tydeleg at forteljaren ikkje tolkar han som seriøs, og diskursen vidare viser at dette er eit syns som dei andre personane rundt bordet og har: "De ligesindede sad med hængende næb og så' ned i deres tallerkener" (Bang 1957: 112). Ved å bruke "noget" viser forteljaren til noko ubestemt, og i dette tilfellet vert pronomenet brukt til å få fram ironien i ei scene.

Eg har no vist at pronomenet "noget" kan brukast på ulike måtar i *Ved Vejen*. Det kan vere ein del av daglege talen, det kan brukast av forteljaren for å skjule noko, eller det kan brukast som antydningsteknikk. Dette understrekar den impresjonistiske forteljaren sitt mål; han treng ikkje å skildre alt, men han vil vektleggje visse handlingar og miljøskildringar.

6. Substantivering av verb, impresjonistiske verb, preteritum og historisk presens

I *Ved Vejen* finn ein fleire døme på at forteljaren i staden for å bruke eit verb, vel å gjere det om til eit substantiv. Eg vil no sjå nærmare på dette stiltrekket, finne ut i kva samanhengar det oppstår, samt finne ut kva for funksjon det har. I romanen finn ein mange verb som er knytt opp mot sansing. I det førre kapittelet viste eg til at verbet "å høre" vart hyppig brukt, og at det ofte i saman med "man", når dette pronomenet blir brukt som substantiv. Eg vil sjå nærmare på nokre verb i *Ved Vejen* og finne ut om dei er impresjonistiske. Etter dette vil eg sjå nærmare på verbtida i romanen- kva hender når den skiftar mellom preteritum og presens?

"Der blev en hvinen"- Stiltrekket substantivering av verb

Kristensen seier at "[d]et stærkeste udtryk for impressionismens omgåen af det finite verbum er den tiltagende anvendelse af substantiverede verber" (1955: 74). Han viser vidare til at dette ofte vert brukt for "[...]at gengive et totalindtryk af i reglen flere personers samtidige og vedvarende handling" (Kristensen 1955: 74). I *Ved Vejen* finn eg fleire døme på substantivering av verb. Eit døme er når mange av menneska i landsbyen er samla til selskap hos pastor Linde: "Der er en hvinen i salen og en stormen, så den gamle kakkelovn nejer sig ved det" (Bang 1957: 39). Personane i juleselskapet til pastor Linde lagar denne "**hvinen**" i salen. Verbet å hvine har her vorte substantivert. Dømet blir med det eit eksempel der "[...] gennem formen med verbalsubstantiv og formelt subjekt opnås, at de handlede personer ikke nævnes, og at indtrykket af dered virksomhed samler sig til et helhedsbillede" (Kristensen 1955: 74). Ut frå tidlegare informasjonveit ein at dei leikar "rask blindebuk" (Bang 1957:39). Det er dette som framkallar denne "hvinen". Kakkellovnen si rolle i scena er påfallande, den vert her besjelt: "så den gamle kakkelovnen nejer sig ved det" (Bang 1957: 39). I kapittel fire om besjeling viste eg til ventande reinstiva gardiner og eit pustande tog. Her er det bråket i rommet som gjer at kakkellovnen neiar/bøyer seg ned. Med eit rom fullt av støyande menneske antyder forteljaren at det ikkje lengre er plass til kakkellovnen.

Verbet å **hvine** blir substantivert på fleire stader i romanen, her er eit anna døme, henta frå ei scene der blant anna Katinka, Huus, og Bai er på marknad: " –Uh da --Der blev en hvinen. Katinka skreg med af kådhed" (Bang 1957: 63) Litt seinare på sida blir substantivet igjen brukt som verb: "- Gi'r De en drikkeskilling; og han hvinede det ud over gaden: til Tyrolerferdinands brunøjede datter" (Bang 1957: 63). I dei substantiverte døma er det fleire

personar som lagar "hvinen", medan det eksemplet der verbet står som verb, er det ein person som hviner. Desse detaljane understrekar Kristensen sitt utsagn om at det er "flere personers samtidige og vedvarende handling" som fører til substantivering av verb (1955: 74).

På Katinkas dødsleie er det eit verb som vert substantivert, men og brukt som verb med kort tids mellomrom: "De stod alle om sengen. Bai knælede ned og **hulkede**" (Bang 1957: 126, mi utheving). Litt seinare på sida døyr Katinka. Det er fleire personar i rommet. Dei ein eksplisitt får kjennskap til at er der er doktoren, Bai, ei vågekone, Marie, og Agnes: "Agnes knælte ved fotenden med hovudet ind mod sengen ved siden af Marie pige. Man hørte kun **en høj hulken**" (Bang 1957: 126, mi utheving). "Man" brukt som substantiv skapar her distanse; ein veit at nokon hulkar, men forteljaren unngår å spesifisere kven dette er. Substantiveringa av verb hender nok ein gong i eit rom med mange personar.

I scener der toget kjem og går frå stasjonen finn eg fleire døme på substantivering av verb. Det første kjem her: "De hørte støjen af toget der borte fra og den stærke klapren, når det gik over åbroen" (Bang 1957: 7). I dette biletet er det fleire som sansar, og deira sansing vert eksplisitt beskrive; "de hørte". Forteljaren framstiller det som at dei alle sansar det same. Verbet "å klapre" har vorte substantivert og fungerer som ein del av det direkte objektet i setninga: "støjen af toget der borte fra og **den sterke klapren**" (Bang 1957: 7, mi utheving). Det står direkte kven det er som høyrer, medan det i dei tidlegare døma ikkje står eksplisitt. Eit liknande døme, der toget har ei sentral rolle er følgjande: "Bai gik ud på perronen. Vogne blev rangerede, og der var **en klokkeklemten** og **en signaliseren**, så man hørte ikkje ørenlyd" (Bang 1957: 134, mi utheving). Her har to verb vorte substantivert, og dette gjer at lydbilete blir forsterka. Dømet skiljer seg frå det førre grunna bruken av pronomenet "man". Det at mykje av handlinga i romanen utspelar seg på ein togstasjon, opnar opp for fleire substantiveringar av verb. Dette er både grunna toget, og det at menneska i landsbyen her finn ein felles møteplass. Jamvel er det verb som omhandlar toget som her har vorte substantivert, ikkje lydar frå karakterar i fellesskap. Dette blir dermed ein kontrast til Kristensen og eit unntak frå at det er menneske i fleirtal som lagar grunnlaget for substantivering av verb.

Verbet å summe er eit døme på eit verb som vert substantivert fleire gonger, men med ulik kontekst. Det første dømet eg vil vise til er henta frå hagefesten til fru Linde og pastor Linde: "-Ja, ja siger Gamle pastor, siger vi så skål til mo'er./ – Tak for mad./Alle rejste sig, og der blev en summen ud i haven" (Bang 1957: 80). Det er menneska som reiser seg og lydane frå desse som lagar "en summen". Litt tidlegare, når Katinka kom til hageselskapet var det nokon

andre som lagde "en summen": "Katinka åbnede gangdøren; man hørte kun **fluernes summen** gennem de lyse, kølige stuer" (Bang 1957: 77, mi utheving). Flugter er i dette dømet opphavet til lyden, ikkje menneske. Likevel er det verd og leggje merkje til at det er fleire fluger som summar, så kollektivregelen til Kristensen er enno valid.

Eg legg merke til at døma av substantivering av verb er knytt opp mot hørsel. Dette stemmer med Kristensen si konstantering om at det er "[...] overvejende lydverber, og overhodet naturligvis verber med udtryk for noget konkret, sanseligt, som bliver udsat for substantiveringer" (1955: 76). Døma mine understrekar dette, og viser at hørselssansen har ei sentral rolle i substantivering av verb i *Ved Vejen*. Likevel finst det og døme der det ikkje er hørselssansen som er sentral i substantiveringa, som i dette eksempelet frå seinare i hageselskapet: "Louise-Ældst stod ved den store jasminbusk. Der blev en flyven og en gemmen bag alle buske" (Bang 1957: 81). Her leikar dei gøyme og leite. Agnes tel, medan dei andre gøymer seg. Handlingane til personane som leikar blir substantiverte. I og med at dei leikar gøyme og leite, der målet er å lage minst mogleg støy, og ikkje bli funne, blir dette substantiveringsdømet ein kontrast til dei tidlegare lydlege eksempela.

Eit siste døme på substantivering av verb er følgjande: "Og ud af kupévinduerne blev der pludselig **en viften og nikken** frå hele feriefolket, der lo og muntrede sig og hilste" (Bang 1957: 55, mi utheving). I scena er det mange ting som hender; togpassasjerane ler og helsar. Dei to substantiverte verba skildrar begge ei synleg handling som togpassasjerane gjer. Begge døma høver godt til Kristensen sin regel om at det som oftast er fleire personar inkludert ved substantivering av verb, og med det vil eg avslutte denne delen med eit døme frå Katinka si trulovingstid: "Der var **en hvisken** med veninderne i alle kroge og sysammenkomster hos Levys" (Bang 1957: 17, mi utheving). Her er begge kjenneteikna til Kristensen med; dømet rettar seg mot hørselssansen, og venninnene er i fleirtal.

"Knive og gafler raslede du af papiret"- Impresjonistiske verb i *Ved Vejen*

Kristensen seier at "[d]et interessanteste ved impressionismens positive verbalstil er tendensen til at erstatte de logisk korrekte bevægelsesverber med lyd- og synsverber, der giver illusion om sanseindtrykket af bevægelsen i stedet for om bevægelsen selv og dens bærer" (1955: 77). Han viser til eit døme frå J.P. Jacobsen III 137: "*Læsset knasende langsomt afsted henover Veiens Gruus*" (Kristensen 1955: 77). Han viser til at dette er eit brot på den logiske setningsoppbygginga, og at ein logisk vri av setninga kunne ha vore "læsset kørte langsomt afsted henover vejens grus, der knasede under hjulene" (Kristensen 1955: 77). Eg vil vise til

eit døme frå *Ved Vejen*, der nettopp same verb, verbet "å knase" vert brukt. Først vil eg kort kartleggje scena; Huus har hatt ein triveleg aften med pianospel og te hos familien Bai. Då han skal heim vel Katinka og Bai å ta følgje med Huus: "Katinka gik ved Bais arm. Huus på hendes anden side. Sneen *knasede* under deres fødder hen ad vejen" (Bang 1957: 26, mi utheving). Ved å setje verbet "å knase" som hovedverb, framhevar dette sanseintrykket i setninga. Verbet fungerer jamvel ikkje i dette dømet som eit impresjonistisk verb. Dette er fordi årsaka til at snøen knasar vert oppgitt; Bai, Katinka og Huus sine føter treff bakken og det er dette som gjer at snøen knasar. Framhevinga av lydverbet "å knase" er jamvel med på å forsterke tematikken; Katinka går i mellom mannen som ho er gift med, og mannen som ho er betatt av.

Første gong Katinka får kjennskap til Huus si tidlegare truloving vert tematikken forsterka ved at forteljaren brukar eit impresjonistisk verb: "- Svigermor...-/Ja, sagde Huus...min forlovedes mor.../Katinka sagde ingenting. Knive og gafler *raslede* ud af papiret, hun holdt" (Bang: 58, mi utheving). Katinka, og hennar handling gjer at knivane raslar ut av papiret som ho held. Det er nettopp sanseintrykket av dei raslande knivane og gaflane som kjem i fokus. Dette er dermed nok eit døme på endringa av fokus som Kristensen peikar på; "[...] illusion om sanseindtrykket af bevægelsen i stedet for om bevægelsen selv og dens bærer" (1955: 77). At denne raslinga hender i den augneblinken Katinka finn ut at Huus har vore trulova, framhevar den urolege stemninga i scena.

Preteritum og historisk presens

Den mest brukte verbforma i referatet i *Ved Vejen* er preteritum. Denne forma finn ein allereie på fyrste side: "Stationsforstanderen skiftede frakke til toget./ - Satan til lidt forslag i tiden, sagde han og strakte armene" (Bang 1957: 5). Alle dei tre verba i referatet står her i preteritum; skiftede, sagde, og strakte. Allereie på neste side vel forteljaren å bruke ei ny verbtid; nemleg presens: "- Nå – et nyt mandfolk til egnen, siger præstefrøkenen og rangler med armene, som om hun på forhånd gav ham én på øret. Med lille Stations-Bentzen bli'r det så halvsvyvende.../Enkefruen er febrilsk" (Bang 1957: 6-7). Brått har scena gått frå preteritum til presens: siger, rangler, og er. Skiftet av verbtid er kortvarig og raskt er det atter preteritum som rår: "Frøken Louise var inde i ventesalen og satte slør" (Bang 1957: 7). Når forteljaren brukar preteritum viser dette automatisk tilbake på noko fortidig, medan når han vekslar til presens skaper han ein illusjon av noko notidig.

Kristensen seier at "[h]istorisk præsens forekommer ikke sjældent i den her behandlede periode. Det kan synes lidt overraskende, idet det dog er en stilform, der i sin virkning nærmest er af aktiv karakter, ved pludselig at rykke beretningen fra præteritum frem i præsens" (1955: 139). Han seier vidare at "[d]en historiske præsens betyder en illusion om nutid og nærhed" (Kristensen 1955: 140). I følgjande scene frå *Ved Vejen* er ein heime hos fru Abel og hennar dotre. Støynivået er høgt, og i den aktive scena skiftar verbtida frå preteritum til presens:

-Hvor skal *du* hen? Louise-Ældst gik med krydderpose for tandpine.
-Bringe brev til stationen...
-Mo'r – Louise hvinte- nu vil Ida rende igjen. Hm, om du tænker, du får malet dér...
-Kommer det *dig* ved? Ida-Yngst slog døren til sovekammeret i på næsen af medkyllingen.
-Gud bevar's, *vil* du gøre dig latterlig – men du ta'er dine egne støvler – altid render hun I mine knap til stationen...
-Pyh, siger Ida, som er ferdig med pandegriflen.
-Og *mine* handsker – må jeg være fri... Louise snapper et par handske ud av hænderne på Ida.
Og der smækkes igjen med et par døre. (Bang 1957: 24)

Referatet i scena byrjar i preteritum; gik, hvinte, slog. Etter at Louise-Ældst har klaga på at Ida-Yngst alltid tek hennar sine støvlar, skjer tidsendringa: "-Pyh, **siger** Ida" (Bang 1957: 24, mi utheving). Scena gjev mange på lydlege og biletlege uttrykk, og ved å bruke presens skaper forteljaren nærleik. Når Louise tek frå Ida hanskanne vert dette skildra i presens: "Louise **snapper** et par handske du af hænderne på Ida" (Bang 1957: 24, mi utheving). Kristensen trekkjer linjer mellom historisk presens og dramaet: "På samme måde bruger det skrevne drama præsens til scenebeskrivelse, og her foreligger sandsynligvis en påvirkning" (1955: 140). Scena der dei to søstre kranglar om eit par støvlar og eit par hanskar er prega av replikkar, men og av handling; dører blir smekka att, og hanskar vert snappa frå den eine til den andre. Om historisk presens brukt i ei beretning som elles er skrive i preteritum seier Kristensen at "[d]et er her som om forfatteren drager læseren op til sit synspunkt; de skal begge se begivenhederne ganske ens" (1955: 140-141).

Begge dei førre døma av historisk presens frå *Ved Vejen* er funne i scener der fleire personar deltek. Nok eit døme kjem når mange personar er samla til juleselskap hos pastor Linde og skal leike "ordsproglek": "-De er så ivrige i legen, siger fru Abel til møllerens frue./ Ordsprogleken er forbi, og de tager en 'rask blindbuk' før bordet. Der er en hvinen i salen og en stormen, så den gamle kakkelovn nejer sig ved det./-Kakkelovnen, skrigger de,

kakkelovnen./-Flæsk, flæsk" (Bang 1957: 39). Like før denne scena har forteljaren brukt preteritum, men idét forteljaren fokuserar på sjølve leiken, byttar han til presens.

Presenstempusen fortset nedover sida: "Ida-Yngst er så udmattet, at hun segner. Hun kan ikke få vejret for hjertebanken: Føl, siger hun og lægger løjtnantens hånd ind til sit bryst, hvor mit hjerte banker" (Bang 1957: 39). Forteljaren skapar eit aktivt og levande bilete av scena ved å bruke presens. Like etter er Huus og Katinka i fokus: "Katinka fanger Huus./-Hvem er det?/ Han bøjer sig, og Katinka føler på hans hår: Det er Huus, råber hun. Gamle pastor Linde klapper i hænderne, at man skal til bords" (Bang 1957: 39). Scena har tydelege dramatiske element, leikane er med på å framheve relasjonane mellom dei ulike karakterane i romanen. På slutten av side 39 går forteljaren attende til preteritumsforma: "Bai kom fra spillebordet: Bevares, hvor ser du du, sagde han./ Katinka lo: Ja, vi har danset grønlandsk. Hun gik til bords med Huus" (Bang 1957: 39). Denne scena med preteritum er derimot svært kort, og forteljaren vel å bruke presens allereie på neste side: "Bai snapper Ida-Yngst fra løjtnanten, der går bagefter med skolelærerens søn" (Bang 1957: 40). Forteljaren fortset ait par sider til, og går over til preteritum igjen på slutten av selskapet.

Kristensen seier at "[h]os nogle af 90'ernes forfattere, især Stuckenberg og Helge Rode, bliver præsensformen brugt over lange strækninger, næsten som princip, ikke som hos de ældre forfattere kun i indskudte episoder" (1955: 141). Herman Bang er med det både ein del av den nye og den gamle tradisjonen. Om det å bruke historisk presens over lengre tekstparti seier Kristensen at "[d]et drejer sig om en variation, en forstærkelse og fornyelse for enhver pris, at bringe beretningen så nær læseren som muligt, men den gennemførte form medfører også, at virkningen taber sig" (1955: 141). Forsvinn noko av effekten av presensbruken i når forma vert brukt over fleire sider? Svaret kan vere både ja- og nei; vert presensforma brukt over for lang tid kan den misse sin effekt, men vert den brukt over eit svært kort tidsrom kan forteljaren risikere at lesaren ikkje får med seg verbtidsskiftet i det heile.

Når Katinka får besøk av doktoren byrjar scena i preteritum. Katinka si helse er skrantane, og ho får assistanse av doktoren til å komme seg opp ei trapp:

- Tak, det er trappen, sagde hun. Det er altid svært med trappen.
Hendes stakkels tunge fødder kunne ikke komme op ad de tre små trin.
- Tak, doktor. Men mit sjal...
Doktoren tager det blå sjal på bænken: Deres yndlingsstykke, siger han.
Katinka vender sig i døren og ser ud over markerne: I disse dage er her smukt, siger hun.
(Bang 1957: 109)

Forteljaren vel her å skifte verbtid like etter Katinka sin replikk: -Tak, doktor. Men mitt sjal..." (Bang 1957: 109). Dette gjer scena aktiv, og skaper nærleik til handlinga; han tager og siger, og ho vender og siger. Presensforma fortset ut til neste side. Katinka ligg her i si seng og førebur bestikk og porselen til Bai sitt gebursdagsselskap: "Katinka ligger og tæller og regner, hendes øjne skinner af feber./ -Mon det er der alt, siger hun./ Hun ligger lidt mat og gnider sit tørre, hede feberansigt ned mod puden" (Bang 1957: 110). På slutten av sida byrjar eit nytt delkapittel, og dette byrjar i preteritum: "Selskabet var 'den gamle sæbekælder', som Bai kaldte det./ - Man er sig selv, sagde han, i sæbekælderens, de ligesindede. /De ligesindede var tre proprietærer, Kiær i spidsen og Bai som fjerdemand" (Bang 1957: 110). Forteljinga bevegar seg dermed frå aktiv og presens til passiv og preteritum.

Eg har no vist til ulike scener der forteljaren har velt å bruke presens, i staden for preteritum. Dette hender kun i scener med hyppige replikkvekslingar, og der mange er til stades. Denne stilen er ikkje gjennomført. Eg viste tidlegare til eit døme der presens blei brukt under ein selskapsleik i pastorresidensen. Leiken vert avbroten idét pastoren seier at maten er klar. Etter måltidet byrjar ein ny leik, men under denne leiken brukar forteljaren preteritum: "Den lille student med den ægteste frugt faldt for Katinka:/ - Der kysses, råbte frøken Agnes./ Katinka vendte kinden til, at 'frugten' kunne kysse. Han var rød i hovedet og kom nærmest til at kysse hende på næsen" (Bang 1957: 43). Kva er det så som gjer at forteljaren i nokre scener vel å bruke presens, og ikkje preteritum? Når presensbruken, som den gjer i nokre parti av *Ved Vejen* varer over fleire sider vert det ikkje så effektfullt som når forteljaren gjer det over kortare parti.

7. Narratologi

I den narratologiske verda er det sett fokus på forholdet mellom forteljing og historie. Hittil i oppgåva mi har eg hatt fokus på det stilistiske ved ein roman som *Ved Vejen*. Ved å bruke Kristensen sin teori har det vorte mogleg å framheve dei impresjonistiske stiltrekka i Bang sin roman. Mitt hovudfokus i avhandlinga er dei stilistiske verkemidla. Jamvel finn eg det og interessant å sjå nærmare på romanen frå ein annan vinkel, nemleg den narratologiske. Med den vil eg studere omgrep som kronologi, frekvens og hurtigheit. Som basis sekundærteori på feltet vil eg bruke Petter Aaslestad sitt verk *Narratologi- En innføring i anvendt fortelle teori* (1999). Først vil eg gje eit kort samandrag av handlinga i *Ved Vejen*, samt sjå på forteljinga versus historia, før eg brukar Aaslestad sin teori for å studere nokre av dei narratologiske aspekta nærmare.

Kronologi- Innleiing

Ved Vejen byrjar med at innbyggjarane i ein liten landsby møtast på perrongen for å ta imot toget. Det er knytt stor forventning og spenning til toget sin ankomst, då fru Abel si yngste dotter Ida-Yngst kjem heim etter eit lengre besøk hos ei tante i København. Eit anna høgdepunkt er at det kjem ein ny mann til landsbyen, nemleg forvaltar Huus. Etter at toget har reist går Katinka Bai, som er kona til stasjonsforstandar Bai, inn på stova og spelar piano medan ho tenkjer tilbake på si barndom og ungdomstid. Handlinga fortset på stasjonen: toga kjem, og dei går, og iblandt er forvaltar Huus på besøk med Katinka for å småprate og gje ho råd angående botanikk. Etter kort tid oppstår det sterke kjensler mellom dei. Så vert det jul. Bai, Katinka, Lille Bentzen og Marie feirar jul på stasjonen, og Katinka får eit blått sjal i gåve frå Huus. Jula held fram med kyrkjegåing og selskap med dans på stasjonen. På nyttårsaften kjem Huus overraskande på besøk. Andre nyttårsdag er det storstilt selskap i prestegården med leikar og mjølkepunsj. Så blir det vår, og prestefrøken Agnes Linde møter Katinka og fortel ho om si ulukkelege forelskning i Andersen.

Handlinga intensiverar seg når Huus, Bai, Katinka og Marie reiser på langtur til ein stor marknad. Her er det støy og liv frå morgon til kveld. Bai stortrivast i ståket, medan Huus og Katinka trekkjer seg litt tilbake, og fører djupe samtalar medan dei går gjennom ein kyrkjegard. Litt seinare møtast Katinka og Huus i pastorgården, og Katinka fortel no Huus at det ikkje kan bli dei to, at ho vil bli verande i sitt ekteskap, og at kjærleikssorga kjem til å verte betre med tida. Like etter det skjebnessvangre møtet reiser Katinka heim til bror sin for å besøke han og familien hans. Her møter ho si barndomsvenninde Thora Berg, som no har gått

frå ei luksuriøs tilvere, til ein slitsom kvardag som husmor. Etter ei stund reiser Katinka attende til stasjonen, for å få oppleve at Huus har reist for godt. Ikkje lenge etter blir det haust, og Katinka vert sjuk. Ho kjempar imot lungesjukdommen lenge, og held mellom anna bursdagsselskap for Bai. Både vinter, vår og sumar går forbi før hausten kjem og Katinka er slutten nær. Ho får kjennskap til at Agnes Linde har funne kjærleiken, og i denne samanheng kjem ho med ei oppmoding til frk Linde; ho vil at *Bryllupssalmen* skal spelast i hennar eiga gravferd. Katinka lir ein smertefull død. Etter gravferda kjem Huus si siste helsing til Katinka; ein krans som er sendt med middagstoget.. Handlinga fortset etter Katinka sin død: Bai reiser til København for å kjøpe Katinka sin gravstein, og opplever her ei endring i si eiga moralske handling; han finn ikkje lenger glede i dei lettkledde dansepike. Romanen endar med at Agnes Linde sit heime i pastorboligen og syng songen om stakkars Marianna.

Detaljar frå fortida

"En roman med et stort persongalleri vil for eksempel ofte benytte eksterne eller blandede analepser for å belyse nærmere personernes bakgrunn", seier Aaslestad (1999: 40). Eg vil byrje med å sjå på nokre detaljar frå fortida i *Ved Vejen*, før eg ser nærmare på funksjonen til eit utval analepser.

Allereie på fyrste side av forteljinga i *Ved Vejen* vel forteljaren å vise tilbake til noko i stasjonsmester Bai si fortid: "Han fik tændt en cigarstump og gik ud på perronen. Når han gik sådan op og ned, stram i tøjet, og hænderne i begge jakkelommerne, så' man løjtnanten endnu. Også på benene, de havde beholdt rundingen fra kavalleriet" (Bang 1957: 5). Her er det fleire detaljar frå Bai si fortid, som er med på fortelje noko om han. Først blir det sett fokus på klesstilen; han er stram i tyet, ein detalj som viser tilbake på fortida hans i kavalleriet. Den andre detaljen som blir framheva er kvar han har hendene; nemleg i jakkelommene. Han står oppstilt, som ein soldat. Til slutt skildrar forteljaren forma på Bai sine føter; etter ei fartstid på hesteryggen i kavalleriet har han vorte noko hjulbeint. Det er her snakk om tilbakeblikk på eit detaljnivå, og grunna den manglande handlingsstrukturen kan dei ikkje definerast som ei analepse.

Det vert fleire gonger vist til noko som høyrer til Bai si fortid: "-Hvad vil frøkenen i dag, sagde han. Når stationsforstanderen var 'på perronen', konverserede han i samme tone, som han havde anvendt på klubballeerne i Næstved i gamle dage ved kavalleriet" (Bang 1957: 5). Atter ein gong blir stasjonsforstandaren sin bakgrunn i millitæret framheva. Fordi forteljaren her skildrar ei fortidig handling kan dette tilbakeblikket definerast som ei ekstern analepse.

Det har med det vorte skildra at fartstida i millitæret har påverka både gangen, utsjånaden på beina, samt talemåten til Bai. Ved at forteljaren framhevar visse detaljar ved Bai i slike glimt, vert den impresjonistiske stilen understreka. Forteljaren avslører detaljar frå Bai si fortid, som igjen er med på å skildre han som person. I si bok *Turgenjev i dansk åndsliv* viser Johan Fjord Jensen til betydninga av tidvise glimt i Herman Bang si skrivning:

I Turgenjevs som Bangs romankunst er *situationen* den inderste nervecelle, men medens Turgenjev i reglen tager sig tid til at dvæle i situationen og lader den udfolde sig til en hel scene, opløser Bang den i glimt, der ofte blot indskrænker sig til det lille ord. Selv i sine dramatiserende romaner er Turgenjev dvælende. Bang er næsten altid flimrende. Derfor virker Turgenjevs romaner gennemgående som mer bevidste psykologiske studier end Bangs. Turgenjevs enestående evne til at gribe en karakters «atmosfære» er hos Bang afløst af evnen til at gripe milieuets atmosfære. (Jensen 1961: 256)

Jensen viser til noko som er svært viktig i impresjonistisk stil, nemleg miljøskildringar. Det blir med det rett å framheve at skildringane til forteljaren i *Ved Vejen* kan kome i glimt. Frå byrjinga av romanen får ein servert glimt frå dei ulike karakterane si fortid, men ikkje nok glimt til at det gjev ei heilskapleg psykologisk karakterskildring. Ved å samanlikne Turgenjev og Bang får Fjord Jensen understreka skilnadane når det kjem til psykologiske skildringar versus miljøskildringar. Forteljaren i *Ved Vejen* viser til glimt frå Bai si fortid, men han har ikkje ei utdjupa psykologisk skildring av han som person. Kvifor brukar forteljaren desse glimta frå fortida? Som Fjord Jensen framhevar, er dei med på å gje eit truverdig bilete av miljøet si atmosfære. Både detaljar frå fortida og analepser er dermed med på å gje eit nyansert bilete av ein notidig situasjon.

Når Katinka reiser på besøk til sin barndomsby, kjem ho nærmare si eiga fortid. Ulike gjenstandar i ulike rom utløyser korte eksterne analepser:

Her var de gamle møbler hjemmefra og alle de gamle ting: faderens mesterstykke, egetræsskabet med de udskårne figurer på dørene- hjemme stod det i stadsstuen, midt imellem vinduerne.
–Det er Moses og hans profeter, sagde faderen. Katinka syntes, at 'de mænd' var det forunderligste af alt i verden. (Bang 1957: 85)

Ein gjenstand i eit rom heime hos Katinka sin bror, får Katinka til å tenkje tilbake på sin far, og replikken; "-Det er Moses og hans profeter" (Bang 1957: 85). Ho knyter med det gjenstanden til minnet som ho har av sin far, og hugser eksakt kva han brukte å seie om denne gjenstanden. Når Katinka held fram med å sjå rundt i rommet legg ho merke til fleire ting som skaper minner: "De gamle tallerkener, med de blå kinesere og haven med de tre træer og den lille bro over bækken...Hvor de dog havde fortalt hinanden mange historier om de kinesere, hjemme om søndagen, når de brugte det fine stel" (Bang 1957: 85). Skildring av

gjenstander blir eit verkemiddel som forteljaren brukar til å glimtvis fortelje ting om Katinka si fortid. Det er og grunn til å leggje merke til at fortida i dette dømet vert fortalt i ei iterativ form; dei har fortalt kvarandre mange historier om kinesarar, og dette har dei brukt å gjere på særskilde dagar, nemleg sundagar.

Eit nytt tilbakeblikk oppstår like etter, når Katinka besøkjer foreldra sin gravstad: "Om de hadde elsket hinanden? Faderen, der altid brummede og sad og blev vartet op- og moderen, der var blevet så ganske annerledes, da han var død, som om hun blomstrede op igjen med ét.../Så *lidt* hun dog havde kendt til sine forældre" (Bang 1957: 86). Og her finn ein iterativ frekvens i ei ekstern analepse; Faren sit og brummar og blir varta opp dag etter dag, og når han døyr kjem ei singulativ skildring; mora blomstrar opp. Den eksterne analepsa bevegar seg frå tidsrommet då faren levde, til mora sitt liv etter han sin død. Analepsa er her ein del av Katinka sin indre monolog, og den vert avbroten idét Katinka går tilbake til notidstidspunktet og byrjar å filosofere over kor lite ho faktisk hadde kjendt sine foreldre.

Når Katinka reiser på visitt til si barndomsvenninde Thora Berg, legg Katinka merke til nokre bilete som heng på veggen i stova: "På høje gultapetserede vægge hang der nogle blomsterstykker i smalle forgyldte rammer. Det var roser og stedmoderblomster med store dugdråber, der så' du som glasperler, spredt over bladene. Katinka kendte dem, Thora havde malet dem som ung pige" (Bang 1957: 88). Her kjem det først ei singulativ analepse, og deretter ei ekstern analepse som forklarar gjenstanden. Skildringa av måleria er med på å skape ein kontrast mellom det fortidige i historia, og det notidige; "Thoras gamle udstyrsmøbler, der var blevet slidte og blegede" (Bang 1957:87). Tidlegare på same side har Thora Berg vorte skildra slik: "Egentlig var det det samme ansigt; men det var blevet som strammet i alle linjer og så gult og spidst mod hagen" (Bang 1957: 87). Ikkje berre har miljøet rundt Thora endra seg, ho har og tydeleg endra utsjånad. Katinka samanliknar notida med fortida. Forteljaren i *Ved Vejen* vekslar med det mellom å bruke enkelte ord som viser til fortida, og singulative og eksterne analepser.

Huus si fortid

Ein annan person som vi får kjennskap til bakgrunnen til, er Huus. Denne får ein ikkje kjennskap til via forteljaren sitt referat, men gjennom replikkutveksling. Når han først kjem til byen kjenner ingen han, og han si fortid er ukjend for Katinka. Når Katinka, Huus, Bai og Marie er på veg mot marknaden stoppar dei ved eit voktarhus for å ete niste. Medan Bai legg seg under eit tre og sovnar, assisterar Huus Katinka og Marie med å pakke ut maten: "De har

så nemme fingre, Huus, sagde Katinka. Marie gik til og fra og varmede krukkerne op i hedt vand inde i køkkenet./ -Det sagde altid min svigermor, sagde Huus./-Svigermor.../-Ja, sagde Huus...min forlovedes mor.../Katinka sagde ingenting" (Bang 1957: 58). Huus si fortid vert antyda ved at ordet "svigermor" blir brukt. Det skaper spenning i diskursen; kven er Huus si svigermor, er Huus gift? Har han vore gift? Katinka og Huus bevegar seg vekk frå d ei andre og ned til ein benk ved sjøen for å fortsetje samtalen:

De havde ikke talt på vejen. Nu sad de på en bænk foran søen ved siden af hinanden.
-Nei, sagde Huus, jeg har aldri fået talt om det.
Katinka så' tavs ud over vandet.
-Det var min mo'er, sagde han, som så gerne så' det...
For fremtidens skyld.
-Ja, sagde Katinka.
Og så blev det...et helt år...til hun gjorde det forbi.
Huus sagde det uafbrudt, med lange pauser, ligesom skamfuldt eller vredt.
-Det er jo sådan, sagde han igjen, med forlovelse og ægteskab.
En fugl slog op i triller derinde i skoven. Katinka hørte hver tone i stilheden.
-Og så er man fej oven i købet og bli'r i det, sagde Huus igjen. Rigtig så inderlig træg-fej...dag for dag.
-Jeg blev i det -tonen var lav- til *hun* gjorde det forbi.
-Fordi *hun* holdt af mig.
(Bang 1957: 58-59)

Forteljaren brukar her ein samtale mellom Huus og Katinka til å fortelje om Huus si fortid.

Den lengste analepsa i *Ved Vejen*

På side 13 i romanen går Katinka inn i si eiga stove og byrjar å spele klaver; "Hun gik op ad trappen: Hvor det bliver tidligt mørkt nu, sagde hun og gik ind./ I stuen var der skumring og lunt, når man kom udefra. Fru Bai satte sig ved klaveret og spillede" (Bang 1957: 13). Like etter dette referatet, tidleg på neste side byrjar ei lengre ekstern analepse: "Når hun sad og spillede i den mørke stue, tænkte fru Bai næsten altid på sit hjem. De havde været mange søskende, og der var altid så megen afveksling derhjemme" (Bang 1957: 14). Katinka sit her og spelar piano, medan ho tenkjer tilbake på sin barndom. I denne delen av analepsa er den iterative frekvensen tydeleg; nesten kvar gong Katinka sit i mørkret og spelar piano, så tenkjer ho tilbake på sin barndomsheim. Analepsa fortset over dei neste sidene; faren dør, og etter at hennar sysken har flytta ut, vert Katinka einaste resterande born som bur heime saman med mora. Ein får kjennskap til Katinka si noko lausslupne venninde Thora Berg og hennar krumspring i kyrkja, Katinka si truloving med Bai, og vidare blir bryllaupet deira skildra: "Så kom dagen og vielsen i den pyntede kirke- den va så fuld, ansigt ved ansigt. Oppe ved orgelet stod alle de unge piger. Tinka nikkede op og takkede og græd igjen. Hun havde grædt hele tiden som en vandhane" (Bang 1957: 17). Det er med det ei singulativ forteljing inne i sjølve

analepsa, der Katinka sin bryllaupsdag vert skildra via Katinka sin indre monolog, før forteljaren går over til referat.

Den eksterne analepsa held fram på side 18, og ein får på kort tid betydeleg med informasjon om ekteparet Bai: "Børn fik de jo ikke. Da Katinkas moder døde, fik de arven udbetalt. For ene to mennesker at være sad de i velstand og havde alt i rigelighed" (Bang 1957: 18).

Forteljaren fortset å informere lesaren, og i følgjande døme blir referatet brutt av ei replikkutveksling mellom Kiær og Bai: "Et barn havde han oppe i byen./ -For satan, sagde han til Kiær, der var ungarl...man er jo dog gammel kavalierist...Og pigen var så kælen som en spurveunge.../ Pigen kom til Ålborg efter skaden. Barnet blev oppe i landsbyen, hvor det var i pleje" (Bang 1957: 18). Forteljaren vel her å vise til ei replikkutveksling som går føre seg på same tidspunkt i historia som den eksterne analepsa. Tilbakeblikket avslører Bai sine moralske haldningar. Bai brukar si fortid som kavalierist som ei orsaking for sin utruskap. Det at forteljaren benyttar seg både av referat, scene, og indre monolog gjer at ein får sjå scena frå fleire synsvinklar og det gjev ein illusjon av at forteljaren gjev avkall på den episke distansen.

Den eksterne analepsa vekslar hyppig mellom indre monolog og referat; "Lese som før, da hun var ung pige, gjorde Katinka ikke mer. Bøgerne var jo dog det bare digt./ I sin sekretær havde fru Bai en stor papæske med mange visne blomster, småbånd og florsdikkedarer med deviser af guldpapirsbogstaver" (Bang 1957: 18). Forteljaren byrjar her med referat, før han går over til indre monolog: "Bøgerne var jo dog det bare digt" (Bang 1957: 18). Vidare går han atter tilbake til referat. Ved å referere til Katinka som "fru Bai" vert det understreka at scena no blir skildra av ein ytre instans, og det tydeleggjer slutten på den indre monologen.

Den eksterne analepsa fortset, og forteljaren presenterer synet som menneska i den lille landsbyen har på herr og fru Bai. Det vert fortalt at ekteparet er godt likt, og at dei er "[k]endt for gode og gæstfri folk, hvor kaffekanden snart kom over ilden, når nogen bekendt var på stationen" (Bang 1957: 19). . Like etter går den eksterne analepsa igjen over til ei replikkutveksling;

Fruen var lidt stille af sig, men det gjorde altid godt at se hendes milde ansigt. Hun så' ud som en ung pige, når hun sad mellem fruene til de store l'hombrier
.-Men der skulle være et par børn, sagde fru Linde, når hun om aftenen travede hjem fra Bais med pastoren.. De velhavende folk- som havde råd til det. Det er synd og skam, at de skal sidde dér ensomme hen...
-Gud giver liv efter sin vilje, min pige, sagde præsten.
-Ja, Guds vilje ske, sagde fru.
Præstens havde haft ti børn.
De syv havde Herren gemt som små.

Gamle pastor mindedes de syv hver gang, der var børn at begrave i sognet.
(Bang 1957: 19)

Forteljaren går her hurtig frå referat til replikkveksling. Han går tilbake i tid, og brukar ei replikkutveksling mellom fru Linde og pastor Linde til å framheve, og gjere greie for barnløysa til ekteparet Bai. Scena er prega av ein iterativ frekvens; "men det gjorde alltid godt at se hendes milde ansigt", og "når hun om aftenen travede hjem fra Bais" (Bang 1957: 19). Kvar gong ein ser Katinka sitt milde ansikt opplevast det som ei positiv oppleving, og kvar gong fru Linde går heim etter å ha vore på visitt hos Katinka og Bai seier ho: "-Men der skulle være et par børn" (Bang 1957: 19). Ved å nemne noko ein gong, som hender mange gonger i historia, dannar forteljaren eit meir heilskapleg bilete av det lille samfunnet; handlingane gjentek seg. Ein får eit inntrykk av å lese singulativt, men så viser det seg at fleire av skildringane er iterative. Notidssituasjonen; der Katinka sit og spelar piano vert brukt til å skildre iterative handlingar, som når det i analepsa blir skildra at Katinka tek ut ei "stor papæske med mange visne blomster, småbånd og florsdikkedarer med deviser af guldpapirbogstaver" (Bang 1957: 18). Den iterative frekvensen byrjar rett etter; "Det tog hun alt sammen ofte frem om vinteraftner og ordnede det om igjen og søgte at mindes, hvem der havde givet hende *det* og hvem *det*" (Bang 1957: 18). Handlingar vert skildra ein gong i forteljinga, men dei har hendt eit uvisst antall gonger i historia. Den iterative frekvensen fortset vidare på side 19:

I den øverste skuffe under sølvskabet i sekretæren lå hendes brudeslør og den visnede krans af myrter. Det tog hun også op og glattede ud og lagde det sammen igjen...
Og hun sad halve timer over den udtrukne skuffe og tog sig ingenting til, sådan som det var hendes vane.
En gang imellem glattede hun bare med hænderne over sløret...
(Bang 1957: 19)

På sida før har det vorte skildra at ho brukar å gå gjennom skuffene på vinterkveldar. Vidare vert det skildra korleis ho gong på gong tek opp brudesløret, glattar det ut, og legg det tilbake igjen. Vidare vert tidsaspektet ho brukar på å gå gjennom skuffene skildra: "og hun sad halve timer" (Bang 1957: 19). Gjennom den eksterne analepsa får ein innsyn i Katinka sine handlingar og vaner.

Analepsa held fram med at forteljaren fortel at familien Linde har mist mange born; heile sju av ti har vorte gravlagd som små. Ved at forteljaren skildrar ekteparet Bai sin bakgrunn og deira barnlausheit, finn han og ei opning for å skildre bakgrunnen til andre karakterar i romanen; nettopp ekteparet Linde. Den eksterne analepsa blir med det brukt til å danne eit

bilete av liva til fleire av karakterane i romanen; Katinka, hennar venninde Thora Berg, Bai, og ekteparet Linde. Ein får og gjennom tilbakeblikket kjennskap til mange av menneska som er ein del av Katinka og Bai si fortid, men som knapt eller ikkje i det heile vert nemnt i forteljinga; Katinka sine ungdomsvenninder Ida Levy og Minna Helms, Katinka si mor, hennar far og sysken, og jenta frå kroa som Bai får eit born med. Ved sine skildringar av personar skapar forteljaren eit bilete av Katinka og Bai si fortid, og ved å ha spesielt fokus på Katinka si fortid, vert det at ho er protagonist i forteljinga framheva. Den lengre eksterne analepsa bryr tidleg på side 14, utløyst av Katinka si pianospeling, og fortset heilt til slutten på side 19: "Fru Bai havde hørt op at spille" (Bang 1957: 19). Analepsa varer med det over 6 sider, og er med det den desidert lengste analepsa i romanen, og i det heile er det første og siste gong ei lengre ekstern analepse vert brukt i boka. Gjennom Katinka si pianospeling får lesaren eit innsyn i fortida, og det fortidige glir organisk inn i forteljinga.

Frekvens

"Frekvens gjelder forholdet mellom repetisjon av begivenheter i fortellingen og i historien", seier Aalestad (1999: 72). Han viser vidare til fire grunnformer innan omgrepet frekvens: singulativ, iterativ, anaforisk og repetitiv (Aaslestad 1999). I *Ved Vejen*, som i dei fleste forteljingar er norma den singulative frekvensforma; ei hending hender ein gong i historia, vert fortalt om ein gong i forteljinga. Når Kiær og Bai er på tur til byen etter Katinka sin død finn ein dette dømet på singulativ frekvens: "Det var en ældre lille dame, der stak sin næse hen til bordet..." (Bang 1957: 136). Eller litt seinare, når dei reiser til Dannebrogsgate for å møte Løjtnanten: "Han kom i benklæderne og begyndte at skrige på en madam Madsen. Madam Madsen stak et stykke sæbe ind ad døren med en nøgen arm" (Bang 1957: 135). Døma er nærmast uendelege. Det som er interessant i denne romanen er den hyppige bruken av iterativ frekvensform, som eg no vil fokusere på.

Iterativ frekvensform

"Gamle pastor mindedes de syv hver gang, der var børn at begrave i sognet" (Bang 1957: 19). Pastor Linde har mist sju av sine ti born. Kvar gong han skal begrave eit born tenkjer han tilbake på dei som han har mista. Denne tanken blir nemnt ein gong i forteljinga, men den hender mange gonger i historia; nemleg ved kvar barnegravferd. Aaslestad seier at det som kjenneteiknar den iterative frekvensforma er at "[f]ortelleren forteller *én gang* i fortellingen det son skjer *n ganger* i historien" (1999: 72). Han seier vidare at "[d]et iterative fungerer som en utdypning for den singulative fortelling" (Aaslestad 1999: 72). I dømet eg brukte frå *Ved*

Vejen har det singulative først vorte presentert: "Præstens havde haft ti børn. De syv havde Herren gemt som små" (Bang 1957: 19). Deretter kjem den iterative frekvensforma; "Gamle pastor mindedes de syv hver gang", osv (Bang 1957: 19). Aaslestad viser til at det iterative både kan kome før og etter den singulative opplysninga i ei forteljing: "Rekkefølgen kan godt være omvendt, man trenger ikke *først* å fortelle det iterative, for *deretter* å gi den singulative fortelling" (1999: 72). Rekkjefølgja på det iterative og det singulative i ei forteljing kan dermed variere.

"Fru Bai satte sig ved klaveret og spillede. Hun spillede aldrig uden i mørkningen, altid de samme tre-fire melodier, sentimentale småsange, som hun spillede slæbende og langsomt, ganske med samme foredrag, så de alle kom til at ligne hinanden" (Bang 1957: 14). Katinka sit her aleine i stua og spelar på eit klaver. Først vert det fortalt kva det er ho gjer, så får ein kjennskap til kva tid på døgnet ho gjer det. Forteljaren fortel så at ho har eit lite repertoar; ho spelar dei same 3-4 songane, før måten ho spelar dei på blir skildra; "slæbende", og langsomt". Den iterative frekvensen blir synleg idét forteljaren fortel at ho aldri spelar utan at det har byrja å skumre, og idét han fortel at ho alltid spelar dei eksakt same songane. Dømet byrjar i singulativ frekvens; ho sit og spelar klaver, deretter får ein kjennskap til at dette er noko ho har gjort før, og som ho har presise rutiner rundt. Den impresjonistiske stilen vert satt i fokus via forteljaren si skildring av både lyd og lys.

Ida Abel sin livlege og spontane veremåte blir repetivt framheva i romanen. Ho vert ein kontrast til Katinka og Huus sin rolege veremåte: "Når frøken Abel var arriveret, varede det ikke så længe, inden forvalter Huus brød op./ -Der var ikke plads til så mange i en stue, hvor frøken Ida var, sagde han" (Bang 1957: 25). Det at Huus unngår å vere lenge i same rom som Ida Abel blir nemnt ein gong i forteljinga, men basert på både referatet og Huus sin replikk, verkar dette til å vere ei handling som gjentek seg fleire gonger i historia. Sjølve handlinga; det at Huus unngår Ida-Yngst har med det ein iterativ frekvens.

Når det er kalas i prestegården, er det tradisjon at pastoren utbringar ei skål: "Alle kommer til sæde; pastoren sidder for bordenden. Han drikker under maden to skåler 'for de fraværende' og 'for den gode ånd i selskabet'. De er bleven drukket med de samme ord i sytten år der i præstegården" (Bang 1957: 40). Den iterative frekvensen vert her implisitt framheva; orda pastor Linde brukar når han utbringar ei skål vert nemnt ein gong i forteljinga, og vidare vert det nemnt at han har brukt akkurat dei same orda i alle skålane som han har utbringa dei siste 17 år. Det iterative framhevar samfunnet i *Ved Vejen* som eit lite lukka univers prega av faste

rutiner; personane ser toget komme og gå, så går dei heim til sitt, så møtast dei i eit selskap, før alle igjen går heim til sitt.

Når Katinka er på visitt hos Thora Berg, kjem dette dømet på iterativ frekvens: "Thora satte sig hen i sofahjørnet og trak benene op under sig, som hun så ofte gjorde, som ung pige. De talte om folk i byen" (Bang 1957: 90). Forteljaren framhevar her Thora Berg si sitjestilling i sofaen. Denne synlege detaljen, som har hendt uante gonger gjennom ein tidsperiode på rundt 15 år, vert nemnt ein gong i forteljinga. Det er dermed ei ekstern analepse, som har vorte iterativ. Den viser til noko særegent ved Thora Berg; sjølv om at ho har fått eit spisst gult ansikt, og hennar utstyrsmøblar har vorte slitt, så er hennar sitjestilling uforanderleg.

I ei scene heime hos familien Abel får ein kjennskap til deira kveldsrutiner:

Var de hjemme om aftenen, blev der ikke tændt lys.
–Vi holder skumring, sagde enkefruen, alle sammen.
Det lille mandfolk sad mellem Bøsse og Lisse-Sa i sofaen.
Frøken Jensen og enkefruen sagde en gang imellem noget ud i halvmørket.
Henne fra sofaen småknirkede det. Sådan sad de hele timer.
(Bang 1957: 99-100)

Med "det lille mandfolk", "Bøsse", og "Lisse-Sa", refererer forteljaren til Ida Abel sin trulovar, Ida Abel, og Louise Abel. Dette verkemiddelet vert utdjupa under delkapittelet om forteljaren si rolle i *Ved Vejen*. Scena har fokus på både lys og lyd; fru Abel har bestemt at der ikkje skal tennast lys, og dei tre ungdommane sit i sofaen på ein slik måte at den "småknirkar". Den iterative frekvensen byrjar med at ein får kjennskap til at når familien er heime om kvelden, blir det ikkje tent lys. Deretter kjem eit singulativt parti med ein replikk, før den iterative frekvensen tek til igjen: "Sådan sad de hele timer" (Bang 1957: 100). Det iterative fungerer med det som ei ramme rundt det singulativet i denne scena; dette er ikkje første kvelden fru Abel har unngått å tenne lys; ho har som vane at dei ikkje tenner lys dersom dei er heime om kvelden.

Soknerådet har tatt halve legatet frå frøken Jensen sitt institutt. Frøken Jensen er svært opprørt og tar opp saka med pastor Linde, som forsvarar at foreldre sender sine born til friskulen, i staden for frøken Jensen sitt institutt: "-Jeg skal sige Dem, frøken Jensen, hvorfor forældrene sender deres børn i friskolen, fordi frøken Sørensen kan sine ting, *det* havde pastoren svaret" (Bang 1957: 11). Frøken Jensen reagerar sterkt på pastoren sine ord; "Jeg sætter ikke pris på at være sammen med den familie, sagde frøken Jensen... jeg går helst af vejen./ Frøken Jensen var gået 'af vejen' i otte dage: Siden pastoren havde sagt *ord...*" (Bang 1957: 11).

Frekvensforma er her iterativ; det vert nemnt ein gong at frøken Jensen går utanfor vegen, men det har hendt heile 8 gongar hittil i historia.

Litt seinare kjem eit nytt døme med same frekvensform: "Frøken Jensen tog tøjjet af og satte sig til at græde i en krog. Hun græd hver gang, hun var alene, siden pastor Linde havde sagt sine ord" (Bang 1957: 11). Grunna pastoren sine ord gret frøken Jensen kvar gong ho er aleine. Frøken Linde fortel om episoda med prosten først til fru Abel: "-Fru Abel- sagde frøken Jensen...Hva' har en enlig kvinde? Jeg sagde det til pastoren: Hr.pastor, sagde jeg, De *interesserer* Dem for friskolen...derfor sender forældrene ders børn i friskole" (Bang 1957: 11). Litt seinare blir replikken repetert, i det som verkar å vere ein indre monolog; "-De *interesserer* Dem for skolen, hr. pastor, havde hun sagt, derfor sender forældrene deres børn i friskolen./-Jeg skal sige Dem, frøken Jensen, hvorfor foreldræne sender deres børn i friskolen, fordi frøken Sørensen kan sine ting, *det* havde pastoren svaret" (Bang 1957: 11). Forteljaren fortel så at "Frøken Jensen havde kun betroet 'ordene' til krokonen: -Og hvad kan en enlig kvinde, madam Madsen? Havde hun sagt- kvindens eneste værn er tårer.../Frøken Jensen sad og græd i sin krog" (Bang 1957: 12). Orda som frøken Jensen først fortalte til fru Abel, vert no repetert i utvida versjon til krokona, og atter ein gong blir det fortalt at frøken Jensen sit og gret. I nettopp denne delen av romanen finn ein dermed døme på både repetitiv og iterativ frekvensform. Dette framhevar at frøken Jensen er iherdig opptatt av legatsaka, og at frustrasjon over denne nærmast har blitt til ein vane for ho; kvar gong ho er aleine gret ho på grunn av den, og gong på gong har ho behov for å fortelje nokon om den.

I *Ved Vejen* er det fleire hendingar som gjentek seg fleire gonger, og som vert fortalt fleire gonger av forteljaren. Eit døme er at forteljaren gong etter gong fortel at Katinka går ut i hagen: "Hun gik hen mod havehækken og så' ind over den, åbnede lågen og gik ind" (Bang 1957: 13), "Katinka var i haven, da vognen kom", til og med Katinka sitt siste besøk i hagen vert nemnt: "Marie gik og tørte øjne, når fruene ikke så' det.../- Men hvor bladene falder, sagde Katinka. Hun vendte sig og gik et par skridt alene" (Bang 1957: 117). Katinka er i hagen mange gonger i løpet av historia, og det blir skildra mange gonger i forteljinga.

Ei handling som Katinka gjer tidleg i romanen, blir seinare repetert: "Hun så' ud over markerne, de store stykker pløjejord og længer borte engene. Himlen var høj og lyseblå" (Bang 1957: 13). På slutten av Katinka sitt liv vert hennar synshandling igjen skildra: "Hun vendte hovedet og så' ud over markerne og engene og den lyse himmel" (Bang 1957: 117).

Skildringane er her veldig like: først ser Katinka ut over markene, så på engene, før det så vert skildra at himmelen er lys. Det er fokus på kva det er Katinka ser.

"Præstefrøkenen kom næsten hver dag, og hun blev hos Katinka i timesvis. Det var det samme igjen og igjen: hendes kærlighed og ham. Og hver gang fortalte hun som noget nyt, hvad der var sagt de tusinde gange" (Bang 1957:45). Frekvensforma i dette dømet er kompleks; prestefrøkna besøker Katinka nesten kvar dag, og kvar gong fortel ho om det same tema; hennar ulukkelege forelsking i Andersen, som om ho ikkje hadde fortalt om det før. Det at ho fortel Katinka om det same kvar gong, samstemmer med ei iterativ frekvensform. Jamvel vert temaet belyst fleire gonger i forteljinga, men definitivt ikkje like mange gonger som det blir påpeikt at samtaleemnet har komt opp i historia. Dømet tenderar med det mot det anaforiske.

Aaslestad viser til at det er "ytterst sjelden at en fortelling helt og fullt er enten singulativ, iterativ, anaforisk eller repetetivt. Det vil oftest dreie seg om en veksling mellom ulike frekvensformer" (1999: 79). Eg har no vist at forteljaren i *Ved Vejen* vekslar mellom dei ulike frekvensformene. Ved å bruke iterativ frekvensform legg forteljaren vekt på noko som har hendt fleire gonger i historia, sjølv om han berre nemner det ein gong i forteljinga. Repetereande frekvensform gjer at fokuset vert sett på ei spesiell hending eller ein særskild detalj.

Hurtighet

I *Ved Vejen* er handlinga, forteljinga si notid lagt over eit relativt kort tidsrom. Romanen byrjar på hausten, og spenner seg over om lag 2 år. På desse to åra er det mykje som hender. Scenene som er via stor plass i romanen er følgjande; møtet på perrongen i starten av romanen der Huus og Ida-Yngst kjem med toget, juleselskapet heime hos Bais, dei to selskapa som finn stad heime hos pastor Linde, turen til marknaden, Katinka sitt besøk i heimbyen, Bai sitt bursdagsselskap, Katinka sitt sjukeleie, Katinka si gravferd, og Huus og Kiær sin tur til København etter Katinka sin død. Romanen er bygd opp av scener der dei ulike karakterane møtast i ulike sosiale tilstelningar. Når forteljinga byrjer er det haust. Så kjem våren og sumaren med selskaper og marknadsreise, før hausten kjem attende. Katinka har no vorte sjuk og når vinteren kjem døyr ho. Romanen fortset etter Katinka sin død og i den nest siste scena er folka i landsbyen igjen samla på stasjonen, og ein får kjennskap til at det no har blitt haust for tredje gong; "Det var i oktober" (Bang 1957:140).

For å få ei oversikt over tidsrommet må ein sjå nærmare på nokre opplysningar som ein får gjennom romanen. Når er det at dei ulike scenene inntreff, og korleis er dei mange oppdelte scenene med på å danne ein tematisk heilskap i romanen? Informasjonen som forteljaren gjev i sine korte referat er her med på å utfylle ei viktig rolle. Eg vil sjå nærmare på tekstutdrag der hurtigheita endrar seg, samt diskutere om ulike døme som kan definerast som ellipser eller pauser. For å få generell teoriinnsikt på området vil eg bruke Petter Aaslestad sitt innføringsverk i narratologi, som eg og brukte i det førre kapittelet.

På dei fyrste sidene seier forteljaren at "[e]nkefru Abel hentede afvekslende sin Louise og sin Ida-Yngst. Louise om foråret og Ida-Yngst om høsten. De tilbragte hver gang seks uger hos en tante i København" (Bang 1957: 6). I denne tidlege scena på perrongen står mange av personane i den lille bygda og ventar på toget. Når Agnes Linde står på perrongen roper ho ut til dei andre kven det er ho ser komme med toget: "-Der er Ida Abel, sagde præstefrøkenen. Jeg kender hende på sløret" (Bang 1957: 7). Prestefrøkena avslører her at det er Ida, og ikkje Louise som kjem med toget. Ved å setje saman informasjonen som forteljaren kom med i starten av romanen, med Agnes Linde sitt utsagn, kan lesaren resonnerer seg fram til kva årstid det er når romanen byrjar. Louise vert henta på perrongen om våren, og Ida om hausten. Personkonstulasjonane gjev informasjon om kva årstid det er, og forteljaren avslører dermed implisitt at forteljinga byrjar om hausten.

Romanen byrjar med ei veksling av referat og scene: "Stationsforstanderen skiftede frakke til toget.-Satan til lidt forslag i tiden, sagde han og strakte armene" (Bang 1957: 5). Så kjem det lengre tilbakeblikket som har vorte sett nærmare på under frekvens, der Katinka ser tilbake på sin oppvekst og si ungdomstid, som og er ein del av referatet. Petter Aaslestad seier i si innføring om narratologi at [d]et mest interessante vil være rytme-*variasjonene*, hvordan hurtigheten øker eller bremses i ulike deler av teksten" (Aaslestad 1999: 55). Eg vil no sjå nærmare på nokre delar av romanen der hurtigheita varierar.

Ellipser

Aaslestad viser til at ei ellipse kan ha "to diametralt motsatte funksjoner: utelate det uviktige, for å konsentrere seg om handlingstoppene – eller utelate det viktige, fordi dét er det umulig å fortelle om" (1999: 59). *Ved Vejen* kan omtalast som ein relativt kort roman med sine 137 tekstsider. Historia er og relativt kort, men den er tydeleg lengre enn fortellinga. Ellipsene avdekkast i stor grad i starten av eit nytt kapittel; "Julen gik" (Bang 1957: 35). I delkapitlet før denne ellipsa er det jul. Menneska i landsbyen har vore i kyrkja, og i prestegarden sit dei og

tel over offerpengane; "Jeg hytter mig for mo'er, sagde frøken Agnes. *Alle* de uædlere elementer er i oprør hos mo'er på de store offerdage" (Bang 1957: 35). Deretter kjem ellipsa. Ein veit enno at det er jul, men ein veit ikkje kor mange dagar eller minutt av jula som har gått sidan førre scene. Etter ellipsa kjem Katinka med ein lengre indre monolog som byrjar slik; "Katinka synes ikke, hun havde haft så rar, hjemlig en jul siden længe, ikke siden hun var hjemme" (Bang 1957: 35). Kanskje hendte det noko spesielt i det tidsrommet som ikkje vart skildra, som gjer at Katinka tykkjer at denne jula var så fin, eller kanskje hendte det svært lite. Forteljaren benyttar seg av retten til å hoppe over delar av historia som han ikkje vil ha med i forteljinga, og dei scenene som han faktisk vel å skildre får dermed ei stor betydning for heilskapen i romanen.

Ei ny ellipse finn ein i starten på kapittel fem. På slutten av kapittel fire er menneska i landsbyen samla ho pastor Linde i hageselskap. Katinka har nettopp avslutta forholdet til Huus, og er no på veg heim saman med Bai. Deretter vert det skildra at "Hun stod op den næste dag, og hun tog fat på alt det vante; ti-toget kom og gik, og hun sad ved vinduet foran markerne, der lå som i går" (Bang 1957: 84). Så blir det fortalt at Katinka blir observert av Marie nærmast springande over markene. Kapittel fem byrjar slik: "Et par dage efter rejste Katinka 'hjem'./Hendes ene broder havde en købmandsforretning i hendes fødeby; hos ham boede hun; de andre brødre havde alle vinde spredt" (Bang 1957: 84). Ved å byrje kapitlet med ellipsa "Et par dage efter", fortel forteljaren at fleire dagar har gått som lesaren ikkje får kjennskap til innhaldet i (Bang 1957: 84). Truleg opplever Katinka lite spenning i sitt liv desse dagane; Huus har reist, og ho er igjen tilbake i det same vante livet, med dei same gamle gjeremåla. Spenninga som har påverka livet hennar i lang tid er no over, og det kan tenkjast at Katinka reiser heim til byen for å få ei miljøforandring.

Ein finn og døme på at ei ellipse kan inntreffe midt på ei side, overraskande, og utan forvarsel: "- Og så går 'et – man ser 'et jo – de lever sig sammen. De har hus og hjem og så kommer der børn.../- Hos de fleste, sluttete Bai af under et halvsuk./ De sad tavse; der var blevet ganske mørkt under hylden./ Det blev slutningen af juni" (Bang 1957: 49). Dagane før slutten av Juni får ein her ikkje kjennskap til. Forteljaren har her hoppa over eit stort antall dagar. Scena som blir skildra før ellipsa har i starten av kapitlet vore årstidsfesta; "Det var hen i foråret" (Bang 1957: 44). Det er dermed mange dagar mellom foråret og juni, som forteljaren vel å ikkje fortelje noko om. Dei mange ellipsene gjer at ein som lesar må følgje med for å ikkje misse samanhangen i historia.

Når Katinka ikkje får besøk av Agnes Linde, tek ho sjølv turen til prestegården. I prestegården betraktar ho Agnes og Andersen: "Hun stod hos, mens de spillede kroket på den store plæne. /Hun stod og så' på dem- de to, som *elskede hinanden*./Hun hørte og så' på dem nysgerrigt-næsten som et stort under./ Og en dag græd hun, da hun gik hjem" (Bang 1957: 50). Idét forteljaren utdjuvar grunnen til at Katinka gret, oppstår det som kan vere ei ellipse: "Huus kom så uregelmæssigt nu. Så kom han to gange om dagen og var knap kommen til sæde i lysthuset, før han måtte på hesten igjen. Og så var der halve uger, hvor de slet ikke så' ham på stationen" (Bang 1957: 50). Det vert ikkje fortalt noko meir om kva det er som har hendt i desse halve vekene. Den indre monologen informerar om at Huus ikkje har vore innom stasjonen på lang tid. Neste scene kjem like etter: "En aften var Huus i godt humør og foreslog de skulle gøre 'skovtur til det store marked' (Bang 1957: 50). På nokre linjer rekk forteljaren å bevege seg frå scena med Agnes og Andersen som spelar krikett, til Katinka som gret når ho går heim frå prestegården. Deretter stadfestar han at det har gått fleire halve veker, før han skildrar at Huus atter er tilbake på stasjonen.

På slutten av kapittel fem går forteljinga hurtig framover: "Vinteren kom, og jul. Agnes var hjemme, og 'Postvæsenet' kom om juleaften til Abels" (Bang 1957: 107). Kapittelet sluttar slik: "Katinka så' på det slukkede træ. Hendes hånd gled sagte hen over Huus' depeche, som lå i hendes skød" (Bang 1957: 107). Huus har no reist, men Katinka held fast på dei to materielle tinga som ho har att etter han; det blå sjalet, og depechen. Katinka har no blitt sjuk, og forteljaren aukar hurtigheita i starten av kapittel seks: "Vinteren gik og våren og somren, der smilte over markerne. –Traurighed, gamle ven, sagde Bai til Kiær, i går flyttede jeg op på loftskamret. En mand må jo ha'e sin nattero, som skal passe sine ting om dagen. Katinkas hoste lød gennem huset" (Bang 1957: 107). Forteljaren startar her med ei ellipse, som strekkjer seg over eit halvt år. Litt seinare i kapittelet bekreftar forteljaren at det no har blitt haust: "Himmel og slette skinnede i efterårets lyse luft" (Bang 1957: 108). "Vinteren gik og våren og somren" er den ellipsa i romanen som dekkjer over det største tidsrommet (Bang 1957: 107). Eg har tidlegare vist til Aaslestad og han si skildring av ei ellipse sin funksjon som anten å utelete det viktige, eller det uviktige. Med denne lange ellipsa kan det freistast å foreslå at forteljaren ikkje fortel meir om dette halvåret nettopp for "å konsentrere seg om handlingstoppene" (Aaslestad 1999: 59). Spenninga som Katinka opplevde i livet kom som eit resultat av møtet med Huus, og store delar av handlinga i romanen er bygd opp nettopp rundt Katinka og Huus sitt forhold. Når dette aspektet er forsvunne, og Katinka har gått tilbake til det vante livet som ho hadde før ho traff Huus. Forteljaren vel å bruke ei ellipse, og når han

fortset handlinga har Katinka vorte alvorleg sjuk, og ikkje lenge etter døyr ho. Ellipsene tydeleggjer at historia er lengre enn forteljinga. I fleire av døma fungerer dei og som ei ramme rundt sceneskiftningane. Forteljaren kan dermed skildre handlingstoppane, og hoppe over det som han ikkje finn gunstig å ha med i forteljinga. I neste kapittel vil eg sjå nærmare på kva som hender når handlinga stoppar heilt opp, og ei pause inntre.

8. Songutdrag frå *Ved Vejen*

"I pausen går fortellingens tid mot uendelig, mens historiens tid går mot null", seier Petter Aaslestad (1999: 60). Når Huus, Katinka, Bai og Marie er på marknad høyrer dei ei dame som syng ein sang:

Inde bag gardinerne begyndte en kvinderøst med skrig at anråbe 'min Charles'...
-Oh min Charles-
Send mig dog et brev - -
-Å, sagde Katinka; hun blev stående ved vinduet og nikkede. Det er den-
-Agnes kan den...
-Hvor hen du altid skrev...
-Kom nu, Tik, sagde Bai. Gå du med Huus. Jeg baner vej, når der bli'r stimmel.
-Men vi kan altid kun det første vers, sagde Katinka, hun blev ved at lytte, mens hun tog Huus' arm.
Hvor hen du altid skrev - -
Anråbte skrigepotten.
(Bang 1957: 61-62)

Songen er oppdelt, og det i så stor grad at eg ikkje vil definere den som ein pause. Dei høyrer ei setning eller to av songen, så har dei ei replikkveksling, deretter nokre ord frå songen, før replikkar igjen vert utveksla. Fleire simultan handlingar blir fanga inn i ein augneblink. Songen vert med det ein del av scena og forteljinga si tid går mot det uendelege. Det same augneblikket blir gjengitt frå 3-4 ulike instansar, samtidig, og resultatet er eit romleg scenebilette. Eit liknande døme kan ein finne i Gustave Flaubert sin roman *Madame Bovary* frå 1857 når karakterane Emma og Rudolph er på marknad;

Og han grep hånden hennes; hun trakk den ikke tilbake.
«Gode avlinger generelt!» ropte juryformannen.
-For litt siden, for eksempel, da jeg kom til Dem...
«Vinneren er Monsieur Bizet, fra Quincampoix.»
-Visste jeg at jeg skulle slå følge med Dem?
«Sytti francs!»
-Hundre ganger ville jeg dra min vei, men jeg fulgte Dem og jeg ble.
«Gjødseldynger!»
-Slik som jeg ville bli hos Dem i kveld, i morgen, alle dager, hele livet!
«Gullmedaljen går til Monsieur Caron fra Arguteil!».
(Flaubert 2010: 202-203)

Emma og Rudolph har her ein privat samtale på marknaden, og let seg ikkje avbryte av den aukande støyen rundt dei. Juryformannen sine rop vert totalt oversett. Nett som i *Ved Vejen* gjev dette eit romleg scenebilette; ein får kjennskap til Rudolph sine ord, samtidig som ein befinn seg mitt inne i ein aksjon der ymse landbruksgjenstandar blir aksjonert bort. I *Madame Bovary* er det til samanlikning ikkje ein song som har blanda seg med ei replikutveksling, det er replikkar frå aksjonen. Med å bruke ulike anføringsteikn vert likevel skiljet mellom

Rudolph og dei andre på aksjonen distingvert, med det resultat at aksjonisten sine ord fungerer som ein distraksjon. Det er jamvel heller ikkje her, snakk om ein pause frå handlinga, då ein kun får kjennskap til korte sporadiske replikkar frå aksjonen, og ikkje heile aksjonen som heilskap. Både i dømet frå *Ved Vejen*, og dømet frå *Madame Bovary* fungerer som ei utviing av augneblinken.

Om omgrepet pause seier Aaslestad at "[t]iden blir stående stille til fordel for digresjonen" (1999: 60). I førre døme stoppa ikkje songen handlinga, men utspelte seg i samspel med den. "Min Charles' er ikkje den einaste songen som blir presentert i *Ved Vejen*. Eg vil no sjå nærmare på dei andre songane, finne ut om dei kan plasserast under omgrepet pause, samt sjå i kva delar av romanen songane er å finne. Kva funksjon har dei?"

Når Katinka byrjar å pakke til turen til marknaden, ber ho Huus holde brudesløret hennar, medan ho leitar etter ei vifte i sekretæren. Idét aftentoget kjem, går dei ut på perrongen for å ta imot det. Stemninga er lystig, og Katinka vinkar med sitt blåe sjal til turistane:

Katinka råbte og svingede hele sjalet; og fra toget svarede de, så længe de kunne se.
Efter te kørte Huus hjem. Han skulle møde på stationen i morgen klokken seks.
Katinka stod i haven bag hækken:
Fårekylning- fårekylning- flyv- flyv.
Fårekylning- fårekylning.
Giv godt vejr...
råbte hun.
Duften fra træerne i lunden slog ned imod hende. Hun stod og smilede og så' op i den blå luft
(Bang 1957: 55)

Katinka byrjar her å rope ut regla like etter at Huus har reist, og like etter at toget har reist. Det kan med det verke som om at ho ropar ut etter dei; "flyv- flyv" (Bang 1957: 55). Regla sluttar med eit ynskje om at veret skal verte bra. Fordi at regla er såpass kort, stoppar ikkje handlinga opp over lang tid, og eg vil påstå at ho er på grensa til å ikkje vere ein pause. Eg vil begrunne dette ved å seinare i kapitlet vise til andre songar i teksten som faktisk fungerer som pauser. Regla kan fungere som eit ynskje om at veret skal halde seg fint, eller eit ynskje om ei lys framtid, og den kan dermed tematisk knyttast opp til handlinga, sidan Katinka seier ho like etter at Huus har reist.

Visesongar på marknaden

Når Katinka, Huus og Bai er på marknaden er det fleire songar som blir sunge på kort tid:

Fem damer sang imod dem fra døren. De slog med kvastestøvlerne og holdt to fingre ind mod hjertet:

-Her komme vi
Det glade kompagni
Mod mandens tyranni...
(Bang 1957: 72)

Dei fem damene byrjar deretter å krangle om kven av dei som høver seg best til å syngje neste song. I ein replikk før songen vert det skapt spenning ved å avsløre at songen har ein omdiskutert tekst:

-Skorstensfejeren, sagde Julie højt ud over folk.
-Den er *forbudt*- skreg et par damer bag vifterne ned til pianisten- Sørensen, hun synger, hvad der er forbudt.
Nede i salen slog de med glassene.
-Pyh, fordi Josefine ikke ka' syng den.
Damen Julie sang 'Skorstensfejeren':
 Skorstensfejeren August-
 Har til våbenskjold en kost...
Bai dundrede, så han var nær ved at slå toddyglassene sønder:
-Hva' si'er du, Tik, sagde han.
(Bang 1957: 72-73)

Forteljaren byggjar her opp spenning rundt songen, men når songen først startar, går han over på referat att etter berre to verselinjer. Dette dømet liknar dermed på det første dømet med "Min Charles", og det er difor heller ikkje her snakk om ein reell pause. Det at forteljaren vel å bruke fleire slike korte utdrag frå empiriske songar utvidar sjølv augneblinken og skaper ein røyndomsillusjon hos lesaren. Bai er ikkje overraskande den som likar songen best, truleg grunna sin eigen tidvis vulgære oppførsel. Bakerst i dansklærerforeninga sin versjon av *Ved Vejen* står det noter som utdjupar og forklarar ulike ord, og som og fortel kvar songane som vert brukt er henta ifrå. Om dei brukt i dei to førre døma blir det sagt at dei "er en genre af viser, som blev foredraget af tribunesangerinder, ligesom endnu i vore dage på Dyrehavsbakken" (Kristensen, i Bang 1957: 158). Songane eksisterar med det ikkje kun i romanen sitt univers, men og i den emperiske verda. Dette skaper ein røyndomseffekt; songane er reelle, og kan sporast opp. Ein versjon av *Skorstensfejeren August*, er følgjande:

Skorstensfejeren August

Skorstensfejersvend August,
Tra la la la ,
Med sin Stige og sin Kost,
Tra la la la,
Er en "Svend" med Liv og Fut,
Aa, aa, aa,
Øjne blaa og Kyssetrut,
Aa, aa, aa!

Første Gang, da jeg ham saa,
Han paa Tagets Rygning laa
Skælmsk og kigged' ned til mig,
Og han sa'e: "Blink lidt til mig."

Grøden, som jeg rørte i,
Den blev sveden, blot fordi
Han mig gjorde ganske mør,
Oppe i sit Skorstensrør.

Han blev varm, og rask han smed
Tøflerne, og dumped ned
Midt i Gryden fuld af Grød,
Aa, hvor var han kær og sød.

Der han friede og han sa'e:
Vil min sorte Haand du ha'e,
Kære, hvis du mig bønhør,
Fejer jeg dit Skorstensrør.⁷

Ved å søkje opp ein versjon av songen, kan det forklarast kvifor den var forboden å syngje; den handlar om ein kjekk skorsteinsfeiar som innleiar ei romanse med ei dame, og antydningane som han kjem med, kan verte tolka vulgære. I og med at forteljaren vel å gje eit svært kort utdrag av songen til lesaren blir det heller ikkje i dette dømet ein pause. Før songen er det scene, deretter vert songen kjapt avbroten av eit referat, før det sceniske atter trer inn. Songen blir sunge i bakgrunnen, medan personane fortset å drikke og prate med kvarandre. I filmen frå 1988 er utdraget frå songen litt lengre, og eg vil difor påstå at det i denne fungerer som ein pause.

Ikkje lenge etter "Skorstensfejeren", kjem det eit lengre utdrag av ein song. Denne gongen har Dame Julie overlatt merksemda til romansesangerinna frøken Mathilde Nielsen:

Hun lagde straks under forspillet hånden på hjertet.

⁷ Versjonen er funne på internett: <http://ask.bib.sdu.dk/skillingsviser/tekster/oub581at.htm#a>).

Det var sangen om Sorrent.

Hvor den høje og dunkle pinje
Låner skygge til bondens vigne,
Hvor ved golfen orangelunden
Dufter liflig i aftenstunden;
Hvor ved stranden båden gynger,
Hvor i byen glade klynger
Går i dansen, mens de synger,
Synger højt Madonnas pris.
Aldrig, aldrig jeg forgætter
Disse dale, disse sletter,
Disse måneklare nætter,
Napoli- dit paradis.

Frøken Mathilde Nielsen sang sentimentalt med lange, tremulerende toner.
(Bang 1957: 73)

Her stoppar handlinga opp over lengre tid, og ein lengre del av "Sangen om Sorrent" vert framført. Dette er difor eit tydeleg døme på ein pause i romanen. I notane står det om songen at den er henta frå "et populært sangspil, 'Rejsen til Kina' (1878), af Adolf Recke efter et fransk stykke (Kristensen i Bang 1957: 158). Utdraget er langt, det blir ikkje avbrote av verken referat eller replikkutveksling, og det kan difor definerast som ein pause. Utdraget frå songen gjer at det ikkje lengre er fokus på Katinka, Huus, og Bai, men på songen sin tekst. Referatdelane før og etter songen er med på å framheve det visuelle og det hørbare; Mathilde Nielsen er romansesangerinne, ho held handa på hjartet medan ho syng, og ho syng "sentimentalt med lange, tremulerende toner" (Bang 1957: 73).

På eit seinare tidspunkt vert "Songen om Sorrent" igjen sunge. Denne gongen er det Agnes som syng den, på forespurnad frå Katinka: "Katinka lå stille med henderne på tæppet./ Agnes, sagde hun: Syng den... vil de ikke./ Det var sangen om Sorrent. Agnes sang den med sin mørke altrøst" (Bang 1957: 121). Katinka befinn seg her i ei heilt anna setting enn sist gong det blir skildra at ho høyrer denne songen. Medan det på marknaden er liv og røre, ligg ho no sjuk i si seng og lyttar til songen. Songen er med på å forsterke kontrastane; først høyrer ho den på markedet saman med Huus, og seinare i ein ny setting, denne gongen er det Agnes som framfører den. Første gongen "Songen om Sorrent" vert framført har den tydeleg samanheng med bileteutstillinga inne i panoramaet som Huus og Katinka nettopp har betrakta; "De så' Rom, Forum og Kolosseum. Huus fortalte derom./-Det er så storartet, sagde Katinka, at man bliver bange./-Jeg holder mest av Neapel" (Bang 1957: 69). Når songen seinare blir sunge av Agnes er den tatt ut av sin originale kontekst, og den verkar med det som ei påminning om turen til marknaden.

Stakkels Marianna

Når pastoren held hageselskap vert det sunge fleire songar. Ein song som blir repetert fleire gonger i romanen er songen "Marianne". Personane sit her på grasnet i hagen:

Det var blevet helt aften. Buskene rundt om stod som store skygger. Og efter den hede dag var luften duggfrisk og fuld af duft.

En herre talte til Huus, og han svarede. Katinka hørte hans stemme.

-'Marianne' er så køn, sagde frøken Emma.

-Ja, syng 'Marianne'.

Agnes og frøken Emma sang: Bliv dog siddende, sagde Agnes til Katinka.

Under gravens græstørv sover
Stakkels Marianna –
Kommer piger: græder over
Stakkels Marianna.

Slangen sig om hjertet snoede
Fred ej mer på jorden boede.
Stakkels Marianna...

-Fryser den dejlige kone?

-Vi skal vel hjem, sagde Katinka.

Hun rejste sig: Det er vist sent, sagde hun.

(Bang 1957: 83)

Like før menneska har sett seg ned og byrja å synge, hadde Katinka og Huus ein privat samtale der ho avslører at ho ikkje ser ei felles framtid for dei. Ikkje lenge etter vert denne songen sunge. Katinka har sagt farvel til den ho elskar, og freden og harmonien mellom ho og Huus er broten.

Seinare i romanen dukkar nett same song opp att. Denne gongen er det Katinka som syng den i eit selskap heime på stasjonen, etter førespurnad av Gamle pastor. Det blir her skildra at Katinka "synger dæmpet med sin svage stemme sangen om Marianna. Gamle pastor hører til med foldede hænder, og fru Linde lader strikkesøjet synke" (Bang 1957: 105). Deretter står første vers av songen oppført, før forteljaren skildrar fru Linde og gamle pastor sin respons: "-Tak, sagde Gamle pastor./-Tak, lille fru Bai, sagde fru Linde./ Hun så' ikke rigtig maskerne, før hun havde fået øjnene tørret. Katinka blev siddende med ryggen til de andre. Langsomt faldt tårene fra hendes kinder ned på tangenterne" (Bang 1957: 105). Forteljaren avslører her noko som dei andre personane i rommet ikkje får med seg: nemleg at Katinka er lei seg. Vidare er det tydeleg at songen skaper ei spesiell stemning: pastoren har folda hendene, og fru Linde gret.

Heilt på slutten av romanen vert songen om Marianna igjen repetert. Denne gongen er Katinka død, og det er Agnes Linde som syng den til pastoren: "Agnes lod hænderne glide lidt, langsomt, op og ned ad klaviaturet. Så sang hun med halv stemme, med sin mørke alt, sangen om Marianna:" (Bang 1957: 141). Deretter blir først vers av songen repetert, før romanen sluttar i referatform: "Der blev stille i den mørke stue. Gamle pastor blundede list med foldede hænder" (Bang 1957: 142). Kva funksjon har denne repeteringa av songar? Og kva gjer dei med romanen som heilskap? Songen om Marianna opptreer kun i delar av romanen der stemninga er trist og sentimental. Ved å syngje songen vert den sorgfulle tematikken forsterka.

I notane skriv Kristensen dette om songen; "*Marianna*) den engelske folkesang 'Poor Mary Anne', dansk gendiktning af H.C. Andersen" (Kristensen i Bang 1957: 158). Songen kan dermed sporast opp i den empiriske verda, og Bang har velt å brukt ei oversetjing av ein kjend dansk forfattar. Ved å bruke utdrag frå songar skaper forteljaren gong på gong pauser i romanen. Fleire av pausene verkar langt frå tilfeldige. Songen om Marianna dukkar gong på gong opp med visse mellomrom, og den blir sunge av fleire av personane; Agnes, Emma og Katinka. Songen er med det med på å skape ei ramme rundt forteljinga. Den siste gongen songen vert sunge er Katinka død, og orda får med det utvida betydning: "Under gravens græstørv sover/ Stakkels Marianna" (Bang 1957: 142). Gong på gong syng dei songen om stakkars Marianna, og til slutt ligg og Katinka under grastorven.

Bryllupssalmen

Eit siste døme på pause som eg vil trekkje fram, er songen som blir brukt under Katinka si gravferd. Når Katinka ligg på dødsleie fortel ho Agnes at det er ein spesiell salme som ho gjerne vil at skal syngast i gravferda hennar:

-Men der er, hun talte ganske sagte og ligesom frygtsomt og hånden faldt bort fra Agnes' hår:
en salme --- som-
Som jeg så gerne ville ha'e sunget... ved min grav..Hun hviskede næsten uhørligt.
Agnes lå med hovedet ned i puden.
- Bryllupssalmen, sagde Katinka ganske sagte, som et barn, der ikke tør bede.
Gråten rystede Agnes, og hun tog Katinkas hænder og kyssede dem, mens hun hulkede.
(Bang 1957: 122)

Her er det fleire detaljar som er med på å forsterke tematikken i scenebiletet: det vert fortalt korleis Katinka talar: ganske sakte, og liksom fryktsam, deretter kviskrar ho, før ho ytrar sitt salmeynskje "ganske sagte, som et barn, der ikke tør bede" (Bang 1957: 122). Det er og

interessant å sjå på handlingane i scenebiletet: først fell Katinka si hand bort frå Agnes sitt hår, så blir det skildra at Agnes ligg med hovudet ned puta, før Agnes ristar av gråt, og byrjar å kysse Katinka sine hender. Alle desse skildringane bidreg til å forsterke alvorret i situasjonen, og det nærmast ironiske ynskjet til Katinka: det at ho vil ha bryllaupssalmen sunge i si eiga gravferd. Ikkje lenge etter er gravferda i gong, og bryllaupssalma vert sunge:

Det er vemodig at skilles ad
For dem som gerne vil sammen være
Men Gud ske lov: i vor Herres stad
For evigt samles de hjertenskære.
Ja – det er gammen
: | : At leve sammen : | :
Hvor arneflammen
: | : Er kærlighed. : | :
-Nå – nå – nå, svoger, de to foodposer støttede Bai, som hulkede.
Sangen døde hen. Der var stille, ingen lyd; ingen vind over de blottede hoveder
(Bang 1957: 129).

Songen skaper ein pause i gravferda, og ved å skilje Bai, den sørgande ektemann, får bryllaupssalmen utvida betydning; Katinka ville jo egentleg ikkje vere med Bai, ho var forelska i Huus, men ho måtte bli i sitt ekteskap. Og Bai, på si side, som fekk eit born med ei pike på kroa, og som til stundom talte vulgært om sine fantasiar for andre kvinner enn si hustru, opplever eit stort sjokk når realitetens time er komen, og Katinka døyr. Truleg vart bryllaupssalmen sunge i Huus og Katinka sitt bryllaup, og den vert igjen sunge, når ekteskapet sitt sitste kapittel er over. Når salmen blir sunge vert den sorgfulle stemninga understreka. Det at songen til vanleg vert brukt i meir festlege tilstelningar gjer at den får eit nytt uttrykk når den blir brukt i ei gravferd. Songen ber og preg av glede og tru på framtida; med sitt val av song vil Katinka hylle kjærleiken, og det faktum at Agnes Linde, som ho i så lange tider lytta til, og støtta under dei lange tidene med kjærleikstrøbbel, til slutt fann sin mann, og til slutt fann den lukka som Katinka sjølv aldri fann.

Songane i romanen oppstår alltid på stader der det er minst to personar til stades, med unntak av regla om fårekylingen. Fleire av songane blir repetert, og dei understrekar samhaldet mellom personane i det vesle samfunnet. Dei gongane dei ikkje definerast som ein pause, men som ein del av ei handling, så blir dei framstilt på ein fragmentarisk måte; ein får ei setning eller to, eller kanskje berre ei halv. Dette er med på å understreke den impresjonistiske stilen. Ikkje i nokre av døma med songar vert ein heil song presentert, med alle vers og refreng. Dette gjer at pausene er kortvarige, men lange nok til å påverke scenene. Ein får kjennskap til delar av songane, men ikkje songane som heilskap. Songane er dermed ein del av den

impresjonistiske stilen i romanen; ved at dei opptrer som detaljar og glimt. Med mine døme har eg vist at *Ved Vejen* er ein roman med vekslande hurtigheit. Ellipsene og pausene skaper variasjoner i hurtigheita, og songane framhevar tematikken.

9. Karakterar og klesplagg, psykofysiologiske reaksjonar og avslutning

Hittil i mi nærlesing av *Ved Vejen* har eg hovudsakeleg brukt Kristensen sin teori på stilanalysen, og Aaslestad sin innføringsteori på narratologidelen. Eg vil no sjå nærmare på elementa klesplagg, psykofysiologiske reaksjonar og natur i *Ved Vejen*. Desse skildringane kan brukast av forteljaren til å seie noko om personane.

Karakterar og klesplagg

Øyslebø konstanterer i si bok om Hamsun sin stil at "[k]lærne er en del av personligheten" (1964: 105). Han viser viser til "[...] små karakteristiske detaljer, som vesten i «Sult» eller flosshatten i novellen «Jon Tro»" (Øyslebø 1964: 105). I *Ved Vejen* er det fleire klesplagg som forteljaren vel å framheve. Eit plagg som vert nemd fleire gonger er Katinka sitt blåe sjal: "Det var et meget fint filteret sjal med gyldne tråde i, et stort et, som kunne pakkes sammen til ingen ting" (Bang 1957: 31). Katinka får sjalet i julegåve av Huus. Det vert tydeleg at gåva er gjennomtenkt sidan ein får kjennskap til at Katinka har hatt eit liknande eit, som ho nyleg var uheldig og brann. Etter eit kyrkjebesøk seinare i jula, takker Katinka Huus for sjalet: "- Men jeg har jo slet ikke takket Dem, sagde så Katinka, for sjalet.../ - Ingenting at takke for. /- Jo netop...jeg blev så glad. Jeg havde haft næsten magen og halvt forbrændt det. /- Ja, det vét jeg jo...De havde det sjal på den dag, jeg kom" (Bang 1957: 34). Huus avslører med det at han har studert, og lagt merke til detaljar ved Katinka allereie frå første gong han såg ho. Sjalet frå Huus viser til noko konkret som får utvida betydning etterkvart som det distribuerast i teksten. Ein liten synleg detalj blir gong på gong skildra av forteljaren, og er dermed med på å definere måten ein ser Katinka på; "Katinka viftede med det blå sjal" (Bang 1957: 55).

Forfattaren Claus Secher seier at "Huus' julegave til Katinka er karakteristisk for hans blide, vege kærlighed. Et sjal berører nok kroppen, men lægger sig alligevel kun om skuldrene, og dets berøring er uendelig blid" (Secher 1973: 120). Sjalet minner Katinka om Huus, og kvar gong ho tek det på seg er han med ho i anden, også etter at han har reist frå landsbyen. Det vert ein vane for Katinka å alltid ha sjalet nært seg.

Katinka sitt blå sjal blir ein kontrast til eit anna klesplagg som blir repetetivt nemnt, nemleg brudesløret som ho bar den dagen ho og Bai gifta seg: "En gang imellem glattede hun bare med hænderne over sløret.../Det var begyndt at blive ganske gult, brudesløret" (Bang 1957:

19). Medan det blå sjalet er blått og nytt, er brudesløret gammalt og gult. Først får ein kjennskap til fargen; gult, og deretter funksjonen; eit brudeslør som ein brukar når ein giftar seg. Når Huus i ei seinare scene er på besøk hos Katinka byrjar ho å leite etter ei vifte. Det viser seg at vifta er i same skuff som brudesløret, og ho ber Huus halde sløret medan ho leitar etter vifta: "Dér er den, sagde hun. Viften lå på skuffebunden./ - Og Deres tørklæde, sagde hun. Det lå til en side, pakket i silkepapir. Hun tog det op./ Huus havde krammet det gullige brudeslør, så der var mærker af det i bobinettet" (Bang 1957: 54). Secher seier at "[f]ra forfatterens side er der en bitter ironi i at hun lægger brudesløret over Huus' arm. Han reagerer da også som ventet, hans fingre efterlader mærker i stoffet" (Secher 1973: 121). Brudesløret som vart brukt den dagen Katinka ung og forventningsfull gifta seg med Bai, har no endra betydning.

Secher viser til at Katinka no omtalar brudesløret og kottillionskene som ligg i skuffa som "det gamle Stads" (Secher 1974: 121, sitat henta frå Bang 1957: 54). Før i romanen har ho ei anna tilnærming til brudesløret: "Det tog hun også op og glattede du og lagde det sammen igjen.../Og hun sad halve timer over den udtrukne skuffe og tog sig ingenting til, sådan som det var hendes vane" (Bang 1957: 19). Katinka verkar prega av melankoni, og hennar handling er iterativ. Når ho no i den seinare scena er saman med Huus, leitar ho etter ei vifte som ligg under brudesløret, og ho behandlar det dermed på ein annan måte; det er noko ho må fjerne for å finne det som ho eigentleg vil ha. I denne prosessen vert hennar bruderekvisitt merka av Huus. Brudesløret blir med det brukt effektivt til å antyde situasjonen som har oppstått mellom Huus og Katinka.

I *Ved Vejen* ser ein fleire gonger at kleda er med på å seie noko om personane. Tidleg i romanen vert frøknene Abel skildra: "Frøknerne Abel gjorde i udskåret bryst med pibekraver, stenkulspærler og slør" (Bang 1957: 6). Abelsøstrene er pompøse, og har evna til å overdrive, både i klesstil og veremåte. Det at forteljaren vel å bruke verbet "gjorde" viser til eit avvik frå den impresjonistiske stilen, då dette seier noko direkte om personane. Abelsøstrene sin originale stil blir igjen framheva i Katinka si gravferd: "De to kyllinger var i sørgeslør som to enker" (Bang 1957: 128). Vidare har begge søstrene ein barnleg og spontan veremåte og dei er begge på kanten til det usømmelege. Her eit døme frå perrongen: "Louise spjættede af glæde på perronbænken, så et par handelskomiss'er i toget så' et betydeligt stykke af hendes skønhed" (Bang 1957: 52). Når dei er samla til selskap i prestegården er det Ida-Yngst som med sin utagerande veremåte tiltrekkjer seg verksemd: "Fru Abel er optaget af sin Ida-Yngst.

Hun er så livlig. Hun ligger næsten i armene på løjtnanten" (Bang 1957: 41). Dette vert ein klar kontrast til møllaren si dotter, frøken Helene, som og er i selskap ho pastoren, men som har ein litt annleis stil og veremåte: "Hun var den eleganteste dame på egnen, med udpræget smag for guldprydelser. Til alle toiletter var hun, inden døre, i grå filtsko og hvide bomuldsstrømper. I selskab blev hun let fornærmet og stillede sig hen ved siden af sin moder med et surt ansig" (Bang 1957: 39). Frøken Helene er elegant og sur, medan søstrene Abel er utadvendte og lettare vulgære. Legg og merke til den iterative frekvensen i dømet; dette er ikkje fyrste gong at frøken Helene blir lett fornærma når ho er i selskap. Det iterative seier noko generelt om frøken Helene sin måte å vere på. Søstrene Abel sine klede er med på å framheve deira utadvendte og til tider vulgære veremåte og med det vert dei ein kontrast til Katinka, som er stillferdig og går i sin blåe kvardagskjole. Ho har inkje behov for å sjokkere, eller skilje seg ut frå mengda.

Det at søstrene Abel brukar slør vert ein del av deira identitet, og dette framhevar forteljaren ved fleire høve. Eit døme er i byrjinga av romanen når Ida Abel kjem tilbake med toget etter å ha vore på visitt hos ei tante i København: "- Der er Ida Abel, sagde præstefrøkenen. Jeg kender hende på sløret. Et bordeauxfarvet slør stod ud af et vindue" (Bang 1957: 7). Sløret har plutselig blitt til ein person; Frøken Linde gjenkjenner Ida-Yngst berre ved å sjå på sløret. Dette framhevar at sløret er med på å seie noko om ho, og at det er ein attributt som gjer ho, og systra, annleis enn dei andre landsbybebuarane. Det at ein og får kjennskap til fargen på sløret, og at det er handlande; det står ut vinduget, er eit tydeleg impresjonistisk stiltrekk. Fokuset er lagt på sjølv synshandlinga; glimtet ein får av eit bordeaux-farga slør som står ut av eit vindaue. Det kan dermed knyttast til begrepet *pars pro toto*, som *Litteraturvitenskapelig Leksikon* betteiknar som "En del representerer en helhet" (Lothe et. al. 2007: 222). Det kan dermed trekkjast linjer mellom *pars pro toto*, og metonymi som eg skreiv om i kapittel tre; begge har fokus på ein detalj ved eit menneske eller ein gjenstand.

Psykofysiologiske reaksjonar

Øyslebø legg vekt på vanskane som ligg i å skildre ein person sitt indre: "[h]vis autor skulle være skjult i framstillingen og være like uvitende om personernes indre som leseren var, måtte han liksom leseren nøye seg med å tolke eller bare å beskrive psykofysiologiske reaksjone" (1964: 95). Forteljaren i *Ved Vejen* unngår lange direkte skildringar av personane sitt indre, og

vel difor til ein viss grad å fokusere på dei psykofysiologiske reaksjonane. Eg vil no sjå nærmare på nokre fysiologiske reaksjonar i *Ved Vejen*.

"Konerne rokkede af, **generte og røde i hovederne**, seende stift på det sammenlagte lommetørklede" (Bang 1957: 33, mi utheving). Den lille landsbyen er her i kyrkja, og det er tid for årets offer. Prestekona sit og følgjer med på kor mykje kvar gjev: "Hun så' på *henderne*, hvor meget hver lagde. Hænderne havde ikke samme bevægelse, af lommerne, når de lagde lidt, og når de lagde mer" (Bang 1957: 33). Det er åpenbart ei ukvem stemning i kyrkja når offeret skal gjevast, og dette fører til ein fysiologisk reaksjon hos kvinnene som er i kyrkja. Fru Linde, derimot, studerar hendene så nøyaktig at ho kan sjå omtrent kor mykje kvar enkelt gjev. Den ansente stemninga framkallar dermed den raude fargen på andleta til dei sjenerte damene.

Ute på kyrkjebakken oppstår det ein fysiologisk reaksjon hos Katinka når ho møter Huus og takkar han for julegåva. Ho har fått kjennskap til at Huus kjøpte sjalet til ho fordi at han hadde lagt merke til at sjalet, som ho hadde på seg fyrste gongen dei traff kavarandre, hadde blitt brent: "Katinka ville si: Hvor så' De det? Men sagde det ikke. Hun vidste heller ikke, hvorfor hun med ét **blev rød**, og hun for første gang mærkede, at de sagde ingenting og søgte om noget til at få brudt tavsheden med" (Bang 1957: 34, mi utheving). Ved at Katinka seier "[h]un vidste heller ikke, hvorfor" understrekar det at hennar fysiologiske reaksjon er noko som kjem automatisk, som ho ikkje kan kontrollere. Ved å skildre at ho rødmår viser forteljaren at samtalen med Huus påverkar Katinka i slik ein grad at ho får ein kroppsleg reaksjon. Den kroppslege reaksjonen fører samtalen til eit nytt nivå; Katinka og Huus har ein samtale, og samtalen blir intim i det Huus avslører at han studerte Katinka, og fekk med seg detaljar ved ho allereie ved første møte. Forfattern Axel Lindén seier at "Huus behöver enbart omnämnas för att Katinkas kropp skall reagera" (Lindén 2009: 105). Han seier vidare at "[p]å ett plan är Huus enbart en god vän, men tårkanalerna, hjärtat och kinderna antyder en annan laddning i relationen" (Lindén 2009: 105). Skildringar av Katinka sine kroppslege reaksjonar vert med det ein del av den impresjonistiske antydningsteknikken; forteljaren antyder at Katinka føler noko, men eksakt kva ho tenkjer får ein ikkje kjennskap til.

Seinare i romanen, etter at Katinka har vorte sjuk, blir dei fysiologiske endringane ved ho skildra. Bai skal ha bursdagsselskap, og Katinka er med på å lage rødbet- og potetsalat: "Hun smager og rører i skålene./- Nej, siger hun med ét og skyder dem fra sig./- Nej, **jeg har ingen**

smag mer./ Hun sidder træt, med lukkede øjne. **Røde pletter** har bredt sig helt ud over hendes kinder" (Bang 1957: 109, mi utheving). Først får ein kjennskap til at ho har mist smakssansen. Deretter vert det skildra at delar av ansiktet hennar er rødt etter anstrenginga. Det blir ikkje berre skildra at ho er sjuk, men korleis sjukdommen endrar ho fysiologisk.

Ein dag etter at Katinka har vorte sjuk og ligg i si seng får ho besøk av madam Madsen frå den lokale kroa. Madam Madsen veit at Bai har vore utru mot Katinka med ei som har arbeid for ho på kroa, og vert full av sinne når ho står ovanfor den sjuke Katinka. Ho vel derfor å fortelje Katinka at Bai har fått eit born utanfor ekteskapet. Katinka sin reaksjon er som følgjer: "Men Katinka lå ubevægelig. **Et par tårer gled kun frem** på hendes kinder" (Bang 1957: 115, mi utheving). Katinka har med det ein fysiologisk reaksjon på budskapet. Grunnen til at ho gret erlikevel ikkje den som Madam Madsen trur. Katinka verkar til å føle seg letta over nyhendene: "Hun blev ved at græde, lydløst og lykkeligt. Gråden stilnede, og hun lå hen i den samme stilling, mat, i en ubeskrivelig fred" (Bang 1957: 115) Det at ho no veit at Bai har nært kjensler for nokon andre enn ho, lovleggjer hennar eige forhold til Huus. Ved å skrive at tårane "glir fram", set forteljaren fokus på sanseintrykket, tårer som fell, framfor grunnen til at tårane fell.

"- Hun dør, frøken, sagde Lille-Bentzen. Han stod **bleg og tænderklaprende**. Lille- Bentzen havde aldrig før set nogen død" (Bang 1957: 122, mi utheving). Lille-Bentzen har her endra frå å ha normal ansiktsfarge, til å verte bleik i ansiktet når han blir sendt frå stasjonen til prestegården for å fortelje at Katinka ligg på dødsleiet. At tennene klappar kan vere ein fysiologisk reaksjon på kulda ute. Både det at han er bleik, og at tennene klappar, er med på å underbygge dødstatistikken. Den dystre stemninga fortset, og ein finn nok eit døme på ein psykofysiologisk reaksjon når Katinka ligg og har dødelege kramper: "- En ske dog, tungen./ Katinka sank tilbage – der faldt blåhvitt skum ud over de åbnede læber gennem de sammenbidte tænder" (Bang 1957: 124). Forteljaren skil her skummet som fell ut av Katinka sine lepper svært realistisk med å bruke eit kompositert fargeadjektiv. Han vil understreke at skummet er "blåkvitt" og at tennene hennar er samanbitte. Han gjev med det ei detaljert skildring av den døande Katinka. Til slutt vil eg sjå nærmare på nokre naturskildringar i *Ved Vejen*. Dette er, som dei fysiologiske reaksjonene, med på å seie noko om personane.

Katinka og natur

Katinka og Huus tilbringer i romanen stor tid i hagen. Øyslebø viser til at "Blomsten og hagen som symbol for erotikk og fruktbarhet har aner så langt tilbake i vår kulturkrets som vi kjenner den" (1964: 197). Som vi skal sjå har både blomen og hagen positive konnotasjonar i sambindinga Katinka og Huus, utan at eg ynskjer å diskutere den symbolske betydninga noko nærmare. I staden vil eg sjå nærmare på naturen som omkrinsar Katinka og Huus: "Så gik de ned i haven. Kirsebærtræerne stod i blomst. De hvide blade gled som en lys glitrende regn gennem sommerluften ned på plænen" (Bang 1957: 47). Språket er poetisk, og ved å samanlikne dei kvite blada med "lys glitrende regn" understrekar forfattaren den romantiske stemninga.

At Katinka har eit nært forhold til naturen vert tydeleg på måten forteljaren skildrar hennar sanseintrykk: "Duften fra træerne i lunden slog ned imod hende. Hun stod og smilede og så op i den blå luft" (Bang 1957: 55). Eller i eit seinare døme: "Hun stansede ved hvert tredje skridt og så' du over markerne og over mod skoven. Det var som solen lagde lys på hvert eneste broget blad" (Bang 1957: 117). Ved å bruke Katinka som fokaliseringsinstans får forteljaren fram detaljar i naturen. Forteljaren let med det miljøskildringane komme frå fleire instansar; både i referatet, og i Katinka si oppleving av den. Øyslebø viser til Knut Hamsun, som vidare viser til "Turgenjevs «Rudin», der en pike plutselig får den idé å gå bort og omfavne et tre" (Øyslebø 1964: 202). Eit liknande døme finn ein i *Ved Vejen*: "Som ville hun klage sin nød for det døde træ, bøjede Katinka sig ned og slog armene om den fugtige stolpe" (Bang 1957: 103). Huus har no reist frå ho, og Katinka har begjynt å bli sjuk. Ho er motlaus og har endra sitt syn på naturen. "Det er stjerneklart, sagde Bai" (Bang 1957: 103). Katinka sin reaksjon er som følgjer: "Stemmerne døde bort. Katinka løftede hovedet: Ja- Himlen var klar og alle stjerner oppe..." Rett etter bøyer ho seg ned og legg armene rundt treet. Katinka brukar dermed naturen til å få utløp for sin frustrasjon.

Avslutning

I avhandlinga mi har eg sett nærmare på impresjonistiske stiltrekk i Herman Bang sin roman *Ved Vejen*. Ved å bruke Sven Møller Kristensen sin teori på området har eg tatt for meg mange av dei mest sentrale impresjonistiske stiltrekka i romanen. Dette har gjort at eg har oppdaga mange interessante side ved romanen. Eg byrja med å sjå på forteljarstemme. Det blei fort påfallande at mange av dei impresjonistiske stiltrekka som Kristensen viste til i sitt verk, og var å finne i romanen. Eg fann her mange døme som understreka den antydande stilen, til dømes metonymi, indirekte framstilling, og ein fiffig bruk av ord som "underleg" og "forunderleg".

Det vart i oppgåva svært viktig for meg å vere tekstnær. Det tematiske har difor ikkje vore i hovedfokus, og heller dukka opp i avsnitt der det har felle naturleg, som til dømes i kapittel fire når eg viste til at samanlikningane på kyrkjegarden var med på å understreke den romantisk ladde stemninga mellom Katinka og Huus. Ein forfattar som ser meir på det tematiske i *Ved Vejen* er forfattaren Torbjørn Nilsson med sitt verk *Impressionisten Herman Bang* (Nilsson 1965). Eg har bevisst valt å halde meg til ein stilanalyse med narratologisk verknad, og har difor unngått å bevege meg ut på store tematiske overveielsar.

I dei neste kapittele såg eg nærmare på pronomena "man" og "noget", før eg såg nærmare på verb og verbtider. Det var påfallande å sjå at så mange av Kristensen sine påstandar stemde. Han viste til stiltrekk i impresjonistiske romanar, og eg fann dei i *Ved Vejen*. Forståinga av desse stiltrekka er igjen med på å gje dybde til personane. Når Bang seier "noget" til frøken Jensen, og frøken Jensen vert raud i andletet, seier forteljaren noko indirekte om både Bai og frøken Jensen si personlegheit.

Forteljaren har gong på gong fokus på det sanslege. Det kan vere at det er støy på ein marknad, stillheit på ein kyrkjegard, eller lukta av blomer. Alle miljøskildringane, i lag med skildringa av handlande personar, er med på å lage eit samansett bilete av livet på ein liten togstasjon i Danmark på slutten av 1800- talet.

For å ha fleire innfallsvinklar til oppgåva valde eg å trekkje inn narratologi. I denne delen fekk eg kartlagt romanen på ein ny måte. Eg var spesielt fascinert av den iterative frekvensen, som var svært utbreidt i romanen. Ved å nemne det ein gong i forteljinga lukkast forteljaren med å avsløre hendingar som hadde hendt gong på gong, som til dømes frøken Helene som

alltid står og ser sur ut når ho er i selskap. I narratologidelen var det og interessant å sjå på songane i romanen. Både songen om Charles som blei sunge likt med at ei replikkveksling pågår, og songen om Sorrent, som fungerte som pauser. Dei mange songane er henta frå den empiriske verda, men når dei vert sett inn i *Ved Vejen* får dei ein heilt ny funksjon; dei er med på å fremje tematikken, og skaper brot i referat og replikkvekslingar.

Til slutt såg eg nærmare på ytre kjenneteikn på personane som er påfallande i romanen. Dei kjenneteikna som vert brukt er svært effektfulle; Ida-Yngst vert gjenkjendtd fordi ho har eit bordeauxfarga slør som står ut av eit togvindauge, og ein forstår at Katinka har kjensler for Huus fordi at ho rødmar når ho pratar med han. Ved å skildre det ytre, antydar dermed forteljaren, slik at det blir opp til lesaren å tolke situasjonen.

Når eg no har nærlest *Ved Vejen* sit eg att med ei beundring for Herman Bang sin impresjonistiske stil. Romanen har auka min bevisstheit om prosakunsten sine moglegheiter. Forteljaren i *Ved Vejen* har ein unik distanse til sine karakterar; han vil ikkje diskutere, han vil ikkje forklare, men han vil vise. Med å fokusere på ytre detaljar og fragmentariske replikkar lukkast han i å skape ei lita, fin forteljing om eit stilleståande samfunn, som likevel viser seg å vere fullt av liv.

Kjeldeliste

- Bager, Poul (1991). *Læsninger- Analyser af udvalgte tekster*. Denmark: Centrum forlag.
- Bang, Herman [1879] (1966). *Realisme og realister*. København: Gyldendals Uglebøger.
- Bang, Herman [1886] (1957). *Ved Vejen*. København: Dansk lærerforening ved Klaus P. Mortensen, Gyldendal forlag.
- Bang, Herman [1886] (1974). *Ved Vejen*. København: Dansk lærerforening ved Klaus P. Mortensen, Gyldendal forlag.
- Bredsdorff, Thomas (2006). *Dansk litteratur set fra månen-Om sjælen i diktningen*. København: Gyldendal.
- Busk-Jensen. Et al. (2000). København: Gyldendal.
- Dalsgård, Birgitte og Per Dahl (2012a). "Anmeldelse i 'Politiken'". *Systeme*, 2012.
<http://vedvejen.systeme.dk/index.php?id=376> (Lasta ned 9. April 2012).
- Dalsgård, Birgitte og Per Dahl (2012b). "Anmeldelser i 'Berlingske-Tidende'". *Systeme*, 2012.
<http://vedvejen.systeme.dk/index.php?id=379> (Lasta ned 9. April 2012).
- Dalsgård, Birgitte og Per Dahl (2012c). "Anmeldelse i 'Social-Democraten'". *Systeme*, 2012.
<http://vedvejen.systeme.dk/index.php?id=377> (Lasta ned 9. April 2012).
- Flaubert, Gustave [1857] (2010). *Madam Bovary*. Oslo: Aschehougs bibliotek.
- Hertel, Hans (2004). *Det stadig moderne gennembrudd*. Danmark: Gyldendal og forfatterne.
- Holk, Iben (2001). "Herman Bang: *Ved Vejen* (1886)". *Silkeborg bibliotekerne*, 18 juli 2000.
http://www.e-poke.dk/bang_vedvejen.asp#spil. (Lest 9 april 2012).
- Jensen, Johan Fjord (1961). *Turgenjev i dansk åndsliv*. København: Gyldendalske Boghandel.
- Kristensen, Sven Møller (1955). *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900*. København: Gyldendal.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg (2007). *Litteraturvitenskapelig Leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Mittet, Sidsel Sander (2007). "*Ved Vejen* af Herman Bang". *Litteratursiden.dk*, 1. mars 2007.
<http://www.litteratursiden.dk/anmeldelser/ved-vejen-af-herman-bang> (lest 28.april 2012).
- Nilsson, Torbjörn (1965). *Studier i Herman Bangs författarskap till och med Tine*. Stockholm: P.A. Norstedt & Söners Förlag.
- Secher, Claus (1973). *Seksualitet og samfunn i Herman Bangs romaner*. Danmark: Borgens Billigbogs Bibliotek 24.

Sørensen, Per.E. (2009) *Vor tids temperament- Studier i Herman Bang forfatterskab*.
Denmark: Per.E.Sørensen og Gyldendal

Øyslebø, Olaf. (1964) *Hamsun gjennom stilen- En studie i kunstnerisk utvikling*. Oslo:
Gyldendal Norsk Forlag.

Aaslestad, Petter. (1999) *Narratologi- En innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo: J.W.
Cappelens Forlag

Internettider:

Skorstensfejer August. Odense Universitet, Projekt Visecenter.
<http://ask.bib.sdu.dk/skillingsviser/tekster/oub581at.htm#a>- Lasta ned 19 mars 2012.

Det danske filminstitutt
<http://www.dfi.dk/faktaomfilm/nationalfilmografien/nffilm.aspx?id=360>, Lasta ned 30 april
2012.

Det danske film database

<http://www.danskefilm.dk/index2.html>, Lasta ned 30 april 2012.

Samandrag

I avhandlinga mi har eg gjort ei studie av den impresjonistiske stilen i Herman Bang sin roman *Ved Vejen*. Dette er ein roman som er svært kjend, og som det er gjort mykje forskning på før. Store delar av forskninga har tatt for seg dei tematiske sidene ved romanen. Eg vel

difor å bruke teoretikaren Sven Møller Kristensen sin teori om impresjonisme for å sjå nærmare på ulike stiltrekk.

I første kapittel skriv eg innleiande om Herman Bang og han sine synspunkt på realisme og impresjonisme. Eg legg fram problemstillinga mi, og grunngjev kvifor eg har valt å ha fokus på stil. I kapittel to ser eg nærmare på kontekst rundt romanen; Herman Bang sitt forord til den, meldingar av romanen i samtida, samt filmatiseringa. Forteljarstemma vert studert i kapittel tre, før eg ser nærmare på samanlikningar, besjeling og adjektivbruk i kapittel fire.

I kapittel fem ser eg på impresjonistiske stiltrekk som pronomena "Man" og "Noget", før eg i kapittel seks tek for meg substantivering av verb, impresjonistiske verb, samt vekslinga mellom preteritum og historisk presens. Med å bruke Kristensen sin teori får eg vist dei mange ulike impresjonistiske stiltrekka som finns i *Ved Vejen*, og eg vist korleis dette igjen kan vere med på å seie noko om det tematiske.

I kapittel sju endrar eg vinkling på oppgåva, og går frå det stilistiske til det narratologiske. Her såg eg nærmare på kronologi og frekvens, før eg i kapittel åtte studerte samanhengen mellom hurtigheit og songutdrag frå romanen. I kapittel ni ser eg på ytre detaljar som psykofysiologiske reaksjonar, klesplagg og natur. Eg trekkjer her inn ny teori, før eg i avslutninga igjen understrekar at mitt mål med oppgåva er å få vist fram Bang sin stil ved å bruke Kristensen sitt narratologiske verkty.

