

Astrid Sæther

Ut av faderhuset Om Sigrid Undsets selvbiografiske fortelling *Elleve år*

Da Sigrid Undset utgav sin selvbiografiske erindringsbok *Elleve år* i 1934, var hun 52 år gammel. Hun var en berømt og etablert forfatter med et titalls romaner og novellesamlinger bak seg og en profilert debattant på høyre fløy.¹ Det var første gang hun skrev innen denne sjangeren. Ti år senere arbeidet hun med biografien om *Caterina av Siena*, helgenkvinnen som hun beundret og opphøyet til sitt kvinneideal.²

Disse biografiske arbeidene er lite behandlet innen Undset-forskningen. Jeg finner dem interessante fordi de indirekte og på en særegen måte gir innsyn i forfatterskapet og Undsets biografi. Bøkene reflekterer temaer som finnes i hele forfatterskapet. Det dreier seg om nøkkeltekster som kaster lys over forfatterens egne grunnleggende erfaringer. Disse innsiktene gjenfinnes også i mange former, i symbolbruk, i kamouflasjer, forskyvninger og brudd i tekstene. Biografiene forholder seg fritt til det faktiske stoffet, så fritt at det kan være på sin plass å kalle dem biografiske fiksjoner. Uansett sjangertilhørighet så inngår de som vesentlige tekster i Undsets produksjon.

Jeg leser hennes forfatterskap som en sammenhengende undersøkelse av den moderne kvinnens livsbetingelser, hennes muligheter for å skape seg et fullverdig, meningsgivende liv. Hun lar sine kvinneskikkelser prøve ut et bredt spekter av roller og plasserer dem i varierte sosiale rom og i mange tidsfaser. De fleste kvinneskikkelsene opplever at det moderne livet ikke gjør dem tilfredse og lykkelige, og de avviser på ulike vis de vilkår som bys.³

Undset fastholdt at *Caterina av Siena* var hennes åndelige testament. Caterina turde å kritisere det åndelige forfallet i tiden, ja til og med paven. En slik kulturkritikk var Undset selv talskvinne for, i sin tid. Det mest interessante ved fortellingen om Caterina er at de konfliktene kvinnene i Undsets romaner og noveller opplever, her finner sin løsning og oppheves. Lidenskapen, som ofte styrer deres liv, kanaliseres nå inn i et virke av høy verdighet, den gjøres sakral. Er det slik at ved å ”projisere” det moderne konfliktstoffet over på Caterina-skikkelsen, så finner forfatterinnen de endelige svar på det hun hadde formulert som sitt litterære prosjekt: nemlig å beskrive det 20. århundres kvinne? Alle de forskjellige og problematiske kvinneskjebnene hun hadde beskrevet, konvergerer nå til en hel, opphøyet og helliggjort kvinne. Dette ble sluttsteinen i forfatterskapet.

Vi skal her se nærmere på Undsets første selvbiografiske arbeid, hennes beskrivelse av sin oppvekst fram til hun er elleve år. Det interessante ved selvbiografien er ikke om den er sannhet eller løgn, men hva den merkelige trangten til å gjøre liv til litteratur grunner seg på, hevder en av Strindbergs kritikere.⁴ Har Undset i 1933, liksom Strindberg, tatt fatt på selvbiografien for å slippe fri fra fiksjonen, fra konstruksjonslitteraturen, i alle fall for en stund? Men hva gjør hun i *Elleve år* annet enn å konstruere sitt eget liv som fortelling? De formelle grepene er interessante. Hun har valgt å skrive i tredje person, ”hun”, og alle navn i den private historien er endret. Derimot blir stedsnavn og gatenavn beholdt, og geografien i 1880-årenes Kristiania er beskrevet detaljert og nøye. At boken handler om den virkelige Sigrid Undset, fra hun er omkring to år gammel, til farens død da hun var elleve år, har det ikke vært tvil om. Men *Elleve år* er en spesiell form for selvframstilling. Individet trer inn i - dels en historisk og foranderlig verden, dels isolert fra og dels i kontakt med samfunnet som omslutter henne. Hennes individuelle selvrefleksjon støtter seg til en moderne matrise som ikke er retorikken, men romanen. Forfatteren har skrevet sin erindringsbok i romanens form, hun benytter fortellingens lineære måte å organisere stoffet på, og de litterære virkemidlene er ordinære. *Elleve år* er stilistisk karakterisert ved handlingens realisme og en tidsakse som er

kronologisk. Boken er et velorganisert selvportrett som handler om begivenhetene og sammenhengen disse utspiller seg i.

Undset har lagt inn en stor distanse til det fortalte, og stedvis brytes forløpet ved at fortelleren kommer inn med kommentarer. Hovedpersonen heter Ingvild. Navnet er nesten identisk med Ingvald, som Undsets far het.⁵ Navnevalget er det første uttrykk for Undsets reservasjon i forhold til sin hovedperson. Ingvild kalles også “Barnet”, “Det”, “Hun”, “Det lille barnet”. Det er uvanlig at tredjeperson-formen benyttes i selvbiografier, og uttrykker ønsket om en sterkt kontrollert framstilling. Fortelleren røper også et ambivalent forhold til fortiden. Det fortalte spennes ut mellom aktualisering og nærhet for deretter å rykkes bort til distanse og fjernhet. Det fortalte ”glir unna” og blir vanskelig å fastholde. Dette er særlig påfallende der stoffet nærmer seg brennbare områder.

Med den voksnes blikk følger vi Ingvilds oppvekst i Kristiania i årene 1884 -1893. Hun har en far som er vitenskapsmann, og moren er fra Danmark. Familien, som tilhører den øvre middelklasse, har tre døtre. Den lokalhistorisk koloritten er ekte og bidrar til å gi et interessant kulturhistorisk portrett av samtiden, både av hjembyen og av den idylliske, lille danske provinsbyen der morfaren og mostrene bor.⁶

Elleve år består av fire deler, “I begynnelsen”, “Aftenbønnen”, “Den skjønne barndom” og “Huset med de mørke kjellere”. Del tre, om den skjønne barndommen, er lengst. Den beskrives som idyll, kriser og oppbrudd, liv og død. Barnets intense sanseopplevelser knyttes både til lyst og skam. Forventninger avløses av skuffelser, konflikter søker forsoning. Barnets opplevelse av ”allmakt” skildres, samtidig som frykten for tapet og fallet ned i det ukjente og mørke tegnes tett og sterkt. Det første objektivet er en kritisk fase i barnets utvikling og fører til savn og angst for å bli forlatt for alltid. *Elleve år* har en samlet grunntone, en mørk underliggende ”stemme” som knyttes til det å være alene, til ensomheten og til farens sykdom og gradvise bortgang.

Fortellingen inneholder mange skildringer av risikable overgangssituasjoner. Her treffes de sentrale valgene, og den unge jenten trer etter hvert fram som individ. Hun møter motstand i omgivelsene, særlig i forventningen om at hun skal bli en ”vanlig” ung kvinne. Hennes protest fører til konflikter. Det er foreldrene, og da særlig farens forventninger til henne, som fører henne inn i andre og ukonvensjonelle baner. Inn imellom disse krisepregede situasjonene er det lagt pauser med ro, hvile og luksus. Dette utgjør et sterkt kompositorisk trekk i boken. Frydefulle opplevelser avløses av frykt og angst. Trass i de mange sprang i tid, geografi og stemning, så er beretningen likevel sammenhengende, men motsetningsfylt. Den bærende energi er knyttet til forholdet mellom datter og far.⁷

De hyppige bytter av bosted danner en annen form for sammenheng, for de forskjellige boligene knyttes til opplevelsesmønster og til verdisettinger. Flyttingene er gjentakelser som får en sammenbindende funksjon, episk sett. Samtidig som det fysiske innerommet blir gradvis mindre så forstørres det psykiske rommet. Dette bidrar til en bevegelse i fortellingen, men ikke på det ytre plan. Den fragmentariske handlingen bindes sammen på flere måter som allerede er nevnt, men selvsagt primært ved å rette oppmerksomheten på hovedpersonens utvikling. Den underliggende og sammenbindende ”stemmen” er framfor alt knyttet til den trusselen som døden representerer, og den er til stede fra tekstens begynnelse. Tilbakeblikkene – historien – er forbundet med det patriarkalske, det vil si med faren og bestefedrene. Spenningsfeltene i teksten oppstår når den unge jenten beveger seg i rom og tid, både fysisk og gjennom sine energiske, lystfulle, drømmende, entusiastiske og frodige tanker og handlinger.

Bylivet er preget av orden, representert av husrekkene, lukkede gårdsrom og regelmessige gateløp. Dette settes i kontrast til de åpne løkkene, haugene og parkene. Her foregår leken, men her er det også farer som lurar. Moren forbindes med byen og den kultiverte natur slik den skildres gjennom bildene fra morfaren eiendom i Danmark. Den

store vakre hagen i småbyen er morens sted. Vandringene her skildres i sansemattede bilder som danner poetisk ro: ”Men den tiden da lindene blomstret lå hele bestefarens gård svøpt i honningpustene fra deres kroner – ”. (110) I en av bokens drømmer ser Ingvild seg i rollen som gartner, og hun kan tilby den aldrende moren og sine to søstre et sted å være: ”Tenk om Ingvild en dag kunde få sitt eget gartneri, og moren og Marit og Birthe kunde få et hjem hos henne og hjelpe henne i arbeidet!” (164) Det er nærliggende her å trekke linjer inn i flere av romanene, som *Vaaren* og *Ida Elisabeth* hvor hovedpersonene Rose og Ida Elisabeths lykkeligste stunder nettopp var knyttet til arbeidet med blomster og planter.⁸

Boken reflekterer her et typisk trekk i Undsets forfatterskap. Når hun lar de store kvinneskikkelsene bli bærere av de kulturelle dyder hun savnet i sin samtid, så er det ikke fordi disse er spesifikt kvinnelige. Det er nemlig som *fedrenes døtre* at de blir i stand til å løfte kulturarven.⁹ I *Elleve år* antydes dette flere ganger, jfr. Ingvild som skal studere arkeologi og ta opp farens gjerning.

”Den skjønne barndom” danner bokens tyngdepunkt. Her beskrives barnets måte å sanse på, opplevelsene av det unike, det nye, søstrene som kommer (med storke!), og den første forelskelsen. Barnet er del av den ”gode” naturen, idyllen, og ”syndefallet” er på trygg avstand. Det unge livet er i frodig vokster og støttes og korrigeres av aksepterende foreldre. I tillegg er barnet objekt for besteforeldrenes ubetingete hengivelse. Dette er optimale vilkår for et barn som er inderlig lykkelig. I sansemattede bilder tegnes Ingvilds hjem.

I sine romaner og noveller beskriver Undset ofte forholdet mellom barndommens uskyldtilstand og de krefter som truer denne. I *Elleve år* uttrykkes dette gjennom enkle motsetninger. Den ideale tilstanden er ”oppe i lyset” og skildres i bilder med tydelig symbolfunksjon. I huset finnes en bred trapp som fører ned i mørket. Den er trukket med en grønn og rød blomstret løper, og nederst hvor den slutter, står det et høyt speil i en mektig gullramme med røde pelargonier foran. De er ikke ”riktige”, det kan Ingvild merke. Tilværelsen er spaltet, i en virkelig og en falsk verden, og den er spent ut mellom det oppe og det nede i dypet, og speilet befinner seg i bunnen. Det reelle befinner seg på det høyeste trinn, og forbindelsen herimellom er bekledd av det røde og grønne. Fargene kan assosieres med både lidenskap og fare. Motsetningen mellom det lyse og ufarlige ”oppe” og fallet ned i mørket, ned i svarte hull, gjenfinnes i forskjellige bilder mange steder i teksten. Sterkest kommer disse fram i siste del av biografien.

Denne kalles ”Huset med de mørke kjellere”. ”Det var skummelt og nifst i kjellerne; her luktet rått og gravaktig med mystiske råtne lukter flekkvis i det klamme mørke - ”. (233) Ingvild faller her nedover baktrappen, ned i mørket, men høyt oppe over seg sanset hun den bleke firkanten av vindu. I en annen, rituell scene beskrives et bad. Under et ferieoppholdet bader moren sammen med døtrene. I pakt med tidens vaner kler de av seg i badehuset, og der inne senket man seg ned i et iskaldt, mørkt hull. Trappen ned i vannet var grønnslimet. ”Hun blev lukket inn i et stygt lite kott, hvor der var et hull i gulvet med en stige ned til en liten boks som vannet var i – det kaltes kummen.” (113) Moren tar Ingvild ned i dypet, dette fører til et brøl fra barnet, mens søsteren Marit reagerer med fryd og latter. Mor og barn blir (symbolsk) gjenforent i vannet. Ingvild protesterer mot denne påtvungne ”symbiosen”. Atskillelsen er overstått og ugjenkallelig. Opplevelsene satte spor. Redselen blir til en psykisk størrelse ved gjentakelsene. De danner mønster og kommer til å virke avgjørende inn på henne. Den vertikale bevegelsen mellom ”der oppe” og ”der nede” blir også overført til et religiøst plan.¹⁰ Dette er mindre tydelig i *Elleve år*, men kommer sterkere fram i de andre bøkene. Foreldrene til Ingvild var ikke spesielt religiøse. Fortelleren finner det likevel på sin plass å understreke at de ikke satte seg mot at datteren gikk i kirken. Det er den estetiske og mystiske dimensjonen som tiltrekker barnet.

I dette vertikale universet er det faren som er øverst, og datteren søker mot ham. Tidlig antydes det at faren skal være hennes framtidige partner: ”Han fantaserte om Ingvild skulde

bli videnskapskvinne når hun blev stor og føre hans arbeide videre.”(12). Det er først og fremst den intellektuelle kontakten mellom far og datter som står i fokus. Selv på farens dødsleie er det denne relasjonen som framheves. Ingvild leser fra islendingesagaene og funderer på om hun skal lese på islandsk for å tilfredsstille ham! Det følelsesmessige (knyttet til døden) ufarliggjøres ved at det projiseres inn i et intellektuelt forhold, hvor far og datter er likeverdige.¹¹ Men forholdet mellom far og datter har også en annen side; det er et tydelig og udiskutabelt autoritetsforhold selv om det bare blir slått fast i en enkelt scene i boken: Datteren rises og ydmykes som straff for sin løgnaktighet. (161) Ingvild fylles av skam, men straffen og underkastelsen aksepteres. Og i tillegg blir den opphøyet som moralsk handling. Hun setter den i relieff til morens reprimander som (bare) er preget av hensynet til skikk og bruk.

Den straffende og opplysende far er til stede, men ikke som en særlig markant eller levende skikkelse. Sykdommen og undergangen varsles tidlig. Han er underlig blek, trett og fjern. Farsfigurene i boka svinner langsomt bort, for også farfaren dør under store plager.¹² Akseptasjonen av dominans og behovet for den myndige og den verdige mann, er et motiv som løper gjennom hele Undsets forfatterskap. Desto mer påfallende er da fraværet av farens plass i *Elleve år*. Vel representerer han kunnskap, vitenskap og en faglig autoritet. Men han er også forbundet med både følelser som angst og lyst og skyldfølelse. Faren har tatt Ingvild med ut på løkkene for se på en mindre brann, med den klare hensikt å avdramatisere hendelsen. Hans opphisselse og sterke lystfølelse, ja, henrykkelse ved denne episoden, forbauser barnet. I lignende situasjoner reagerer hun senere med skyldfølelse.

Dette er første gangen Ingvild kopler lystfølelsen med det angstfylte. Dette uttrykkes også ved en scene med dampskipet, der Ingvilds forsvinningsnummer ned i båtens bunn, til maskinrommet, beskrives med skrekkblandet fryd. I en annen scene beskrives Ingvilds utflukt til en byggeplass, hvor hun klatrer opp i et høyt stillas. Med redselen fulgte det samtidig en fornemmelse av at det strammet og kriblet i underlivet, og da denne sitringen nådde hjernen hennes, visste hun ikke lengre hva hun gjorde. (152) Et annet sted møter hun en mann som forsøker å lokke henne, det er en mann med et frastøtende utseende. Han spør ”om hun vilde se noget rart.” (146) Hun flykter unna. ”Men hun visste allikevel at den fryktelige mørke kroppen lå ubevegelig der i skyggen under låveveggen.” (146) Mange av de mest truende opplevelsene er knyttet til de mørke mennene. En annen ”fryktelig fyr” - ”blek med noget rødaktig hovent omkring øinene – ”møter hun i kullkjelleren. (233) Stedet, hullet, dypet er forbundet med det onde og igjen med døden. Dette forbindes også med driften og seksualiteten. Hele forfatterskapets ambivalens i forhold til det seksuelle skrives fram i disse scenene i *Elleve år*.

Barnets fascinasjon og tiltrekning til det ukjente og det frastøtende er skildret med stor psykologisk innsikt. Mange av episodene beretter om dyr som først tiltrekker henne, men som i neste omgang viser seg å være ekle: døde hunder (60), blå, blanke spyfluer (60), ormer uten hode og slimete snegler. (115) Det kan også vendes om: Den lodne brune ormen ble sommerfugl når den ble voksen! Her blir sammenhengen mellom det avskyelige og det vakre påtakelig. Barnet viser en sær dragning mot det sykelige og abnorme, som for eksempel føtter med liktorner (26) og svulstene på farfarens hals (165). Hun er også oppslukt av sin egen og søstrenes alvorlige barnesykdommer.¹³ Det stygge og angstvekkende avsetter i det følsomme barnesinnet tidlig en erfaring om at livet innebærer fordervelse og død. Denne realiteten danner sluttpunktet for Ingvilds erindringer.

Som en følge av farens sykdom øker familiens økonomiske problemer, og de opplever en pinlig synkende materiell status. Etter hvert som familiens bolig må reduseres, så vokser det psykiske rommet inne i Ingvild. Tapet fører til utvidelse. Dette kan synes paradoksalt men kan forklares som en kompensasjon. Barnet må forstørre sitt rom for opplevelser, disse

forskyves fra det ytre og innover i et annet område, det indre. Drømmene og fantasiene overtar, på bekostning av det utagerende og handlingsfylte.

En annen kontrast kommer fram i beskrivelsen av forholdet mellom moren og faren. Hans gradvise og langsomme bevegelse inn i døden settes i relieff gjennom morens tiltak for å lufte, rense og vaske: Semings arbeidsværelse er fylt av støvete bøker, mens Anine lengter etter dyner som blir banket ute i sollyset og etter lufttørket sengetøy. (195) Kontrastene mellom sykdom og mørke og lengselen etter lys og sunnhet merker også Ingvild. Her blir det nødvendig å understreke med tykk penn barnets sunnhet og kraft: ”for å verge sig blev Ingvild nødt til å ta hull på ressurser som hun knapt hadde været sig bevisst at hun eide.” (195) Samtidig har det abnorme mistet sin tiltrekning og følges av sykkelig skrekk for alt som var misdannet eller forkrøplet. Men kommentaren om at hun rett og slett ”lærte å boltre sig i melankoli – ”(195) må stå for den voksne fortellers tolkning av barnets sorgprosess. Her har Undset grepet inn i fortellingen med tydelig autoritet.

Elleve år slutter med farens død. Selve dødsprosessen er nedtonet, og beskrivelsen av barnets sorg blir utelatt. Å miste en far i en alder av elleve år er å møte en krise. Her er det endelige og ugjenkallelige tapet underbelyst, ja nærmest nedjustert. Det virker som om det ”private” skyves bort. I stedet estetiseres sorgen. Faren ligger i kisten, og ”alt det snehvite var så vakkert, men så fremmedartet så hun bare *visste*, det var pappa – hun kunde ikke *føle* det”. (276) Døden idealiseres og forskjønnes. Undset griper ofte til litterære grep som estetisering av omgivelsene (som i beskrivelsene av det vakre i hagene og sollyset) eller til overdrivelser og mytologiseringer av Ingvilds barndomsopplevelser. Slike grep er ofte brukt av kvinnelige forfattere. De har som felles trekk at de motsetter seg det å beskrive krisen. De søker idyllen og uskylden, trass i en bevissthet om det motsatte. Et annet kjennetegn er behovet for å overbevise leseren om deres selv-verd. Dette kommer tydelig fram på slutten. Ingvild ønsker å klarlegge, tydeliggjøre og bekrefte sitt selv-bilde. Hun støtter seg til ordene som ble brukt om faren: ”Få vorde nu fødte bedre.” (278) Når hjemmet blir brutt opp og bøkene og inventaret solgt, så er det denne hilsenen fra farens venn som danner hennes nye ledetråd.

Hennes angst for fallet og mørket røpet en tidlig innsikt i livets grunnvilkår. Selvbibliografiens slutt er møtet med døden, erkjennelsen av det ugjenkallelige tapet, og med dette behovet for å fylle savnet med et utvidete *jeg*: ”Når pappa var død var der ingen som hun hadde lyst til å være avhengig av. Ikke mamma engang, lenger enn hun var nødt til det - det skjønte hun med en gang.” (279)

Det er slutten som gir fortellingen sin autoritet og betydning. Boken framhever noen grunndrag som ble bestemmende: hennes ensomhet og hennes sterke ønske om å skaffe sitt liv mening. Den unge Ingvild opplever at tapet har frisatt henne: ”Fjellet utenfor som lå og skinte, hjemmet som hadde trukket sig sammen efterat den ene var borte og begynte å bli helt igjen, friheten som ventet utenfor på jordene – hun var så glad for alt sammen, så hun kunde knapt holde ut å være så glad.” (281)

Det siteres fra Sigrid Undset: *Nåtidsverker XI. Elleve år*. Oslo 1983. H. Aschehoug & Co.

¹ Kronen på forfatterskapet er de store middelalderromanene. Hun ble tildelt Nobels litteraturpris i 1928 for disse.

² Boken om Caterina av Siena utkom etter hennes død i 1951. Manuset var blitt refusert to ganger. Andre selvbibliografiske tekster er bl.a. *Happy Days* (1942) og det selvbibliografiske fragmentet *Tolv år* (1998).

³ Jeg har utdypet dette synet på forfatterskapet i en artikkel, ”I lidelsens lys”, *Vide verden, 1900 – 1960*. København 1996:198-207. Red. Elisabeth Møller-Jensen. Forlaget Rosinante.

⁴ Se Per Stounbjergs artikkel, ”Konstruktion og dekonstruktion af den selvbibliografiske fortælling hos August Strindberg”. *Kritik*. 1994: 80. København. Han analyserer formen og de litterære skrivemåtene i Strindbergs *Tjænestekvinnans son* som også er fortalt i tredje person.

⁵ Moren i fortellingen heter Anine (fra Anna = nåde). Charlotte som Sigrid Undsets egentlige mor het, var også døpt Anna. Faren heter Seming (som er beslektet med Sæmund, Simon, jf. Simon Darre). Søstrene i boken heter Marit (fra Margarete = perle), Birthe (fra Birgitte = den opphøyde). Sigrid Undsets to yngre søstre het Ragnhild og Signe.

⁶ Byen har klar referanse til Kalundborg, Sigrid Undsets fødeby.

⁷ Stounbjerg, *op.cit.*, skriver: "Sammenheng er en effekt af gentagelser. Det er dem, der forbinder fortællingens disjecta membra, og de rummer såvel forskel som lighed. Var der ingen forandring, ville der ikke være tale om en fortælling. Kan vi omvendt ikke genkende noget, bliver fortællingen uforståelig. De korrespondancer vi opdager, fungerer som metaforer, der bundter tekstens energier, så de ikke bar strømmer uregerligt.

⁸ Her ligger det nær å tenke på at Sigrid Undset anla en prakthage på Bjerkebæk og hvor hun kunne tilby husvære både for slektninger og andre.

⁹ Det kan også legges til at som deres fedres døtre skal de selv fortrenge mennene og føde nye guttebarn fram i slekten. Dette er særlig tydelig i de historiske romanene.

¹⁰ En scene fra Sankthanshaugen forteller om en kopling mellom gudsbegrepet og det "der oppe".

¹¹ En parallell finnes i dødsscenen i *Peer Gynt* der Peer forteller moren om reisen inn til Sankt Peters rike.

¹² Det pekes ofte på at i kvinners selvbiografier er konsentrasjonen rettet mot faren som de oppfatter som autoriteten, mens mødrene ignoreres.

¹³ Dette minner om en scene i Undsets første roman, *Fru Marta Oulie*, der bandasjen rives av, fordi kvinnen ville se det åpne såret.