

# «To strike the world in a vulnerable spot»

– en analyse av selvfremstilling som protest i *The Story of Mary MacLane*

Selma Håndstad

Allmenn litteraturvitenskap

60 studiepoeng

Institutt for litteratur, områdestudier og språk

Humanistisk fakultet





## Sammendrag

I denne oppgaven gjennomfører jeg en analyse av hvordan selvet fremstilles i Mary MacLanes selvbiografiske verk *I Await the Devil's Coming* (utgitt under tittelen *The Story of Mary MacLane*). I 1902 fikk 19-årige MacLane publisert et dagbokslignende verk med nedtegnelser fra tre måneder av hennes ørkesløse liv i den lille gruvebyen Butte, Montana. Hun skriver åpent om sin mistillit til Gud, avskriver ekteskapsinstitusjonen, kjemper for en menneskelig, kroppslig tilstedeværelse i verden og søker lykken – med djevelens velsignelse. Jeg vil i denne oppgaven undersøke hvordan MacLane bruker selvbiografien som en plattform for protest, ved å aktivt skrive seg vekk fra det borgerlige subjektet og idealet for kvinnerollen.

Den kontroversielle og provokative utgivelsen skapte store overskrifter og høye slagstall. MacLane ble elsket og hatet, men raskt glemt, og visket ut av historiebøkene. Hvorfor hadde og har dette verket en slik suggererende og provoserende effekt på leseren? Mitt utgangspunkt er en hypotese om at MacLane bruker litterære og retoriske virkemidler for å skape sitt eget selvbekreftende litterære etos. Videre analyserer jeg hvordan hun utnytter dagboksformatets fragmenterte form som mulighetsrom for å skrive frem et kontrært selv. Dette er et format som nettopp inviterer til å eksperimentere med den litterære selvfremstillingens fenomenologi. Jeg undersøker noen av verkets forskjellige metoder for å skape et selv, og drar veksel på perspektiver fra filosofi (fenomenologi), kjønnteori og litteraturteori om selvskrivning. Jeg foretar en kjønnsfilosofisk lesning, men setter verket som singulært estetisk fenomen i forgrunnen. Analysen vil være tekstnær, men vil også dra veksel på historisk orientert perspektiv som nødvendig innramming for å forstå MacLanes selvfremstilling.

## Takk

Takk til Tone Selboe, the (saving) angel in Niels Treschows hus, for din oppbyggelige væremåte og de rette tilbakemeldingene.

Takk til Siri Katinka Valdez for at du dro over dammen og tok med deg Mary MacLanes historie tilbake.

Takk til Elise for å ha vært lyspunktet i hverdagen, for lesning og lytting, men mest for at du aldri sa nei til en pause. Takk til Thea for at du igangsatte ivrige samtaler om alt fra kildehenvisning til digital askese og mobilhygiene på lesesalen. Takk til Sunniva for både begrepsavklaring og -opplysning, og for at du innførte pomodoro-teknikken i praksis. Takk til Martine for korrektur og tett sosial oppfølging. Takk til Charlotte for at du tørr å gi den harde kjærighet som alltid ender opp med å bli helt avgjørende for livskvaliteten.

Og sist, men overhodet ikke minst: takk til Caroline for at du hver dag har avventet djevelens ankomst, med middagen klar på de mest utakknemlige tidspunkter. Takk for at du har vasket både språk og klær. Takk for din totalt uvurderlige støtte og dine titalls gjennomlesninger. Endelig kan jeg, som Mary si: *I shall then analyze no more. I shall be a different being.*

# Innholdsfortegnelse

<b>Innledning</b> .....	<b>7</b>
Om verket og forfatteren.....	8
Resepsjon.....	14
Mitt prosjekt.....	19
<b>Kapittel 1. Kvinners selvbiografiske skriving</b> .....	<b>21</b>
1.1 Det konstruerte feminine selvet.....	24
1.2 The girl, the heroine, and the virtuous woman.....	26
1.3 Den autentiske inautentisitet.....	30
<b>Kapittel 2. Å skape et «odd» selv</b> .....	<b>33</b>
2.1 A quite unusual opening page.....	34
2.2 Den geniale maskuline retorikk.....	35
2.3 Djeveltropen.....	40
2.4 Den odde kjærligheten.....	43
<b>Kapittel 3. Å skape et selv gjennom tekst</b> .....	<b>47</b>
3.1 En tredjepersons forteller – selvframstilling i dialog med leseren.....	49
3.2 Ironi og sårbarhet.....	50
3.3 Det fiktive vitnet – dialogen med djevelen.....	53
3.4 Intet menneske er en øy.....	57
<b>Kapittel 4. Kunsten i de små tingene</b> .....	<b>61</b>
4.1 Å gjøre seg selv til kunst.....	62
4.2 The art of good eating – en holistisk forståelse av selvet.....	64
4.3 Nytelse og begjær som protest.....	67
4.4 Å sitte som en mann.....	70
4.5 Alt er perfekt.....	72
4.6 MacLanes fenomenologi, eller: å drepe engelen i huset.....	74
<b>Avslutning</b> .....	<b>78</b>
<b>Etterord – L’envoi</b> .....	<b>81</b>
<b>Litteratur</b> .....	<b>84</b>



*MARY MACLANE*

## Innledning

La meg starte ved begynnelsen. Det har tatt meg lang tid å skrive denne masteren, lengre enn normalt. Det har tatt meg lang tid å klare og starte på denne teksten fordi verket jeg skriver om ikke minner meg om noe jeg har lest før. Og det har tatt meg lang tid å forstå at det ikke minner meg om noe jeg har lest før, fordi det føles så kjærkomment kjent. Det kan kanskje best beskrives som en opplevelse av *déjà vu* eller en voldsom affinitet. Å bli kjent med dette verket har føltes som å bli kjent med meg selv. Og jo mer man blir kjent med seg selv, jo tydeligere blir det at det ikke finnes en konklusjon eller en forklaring, men at det er en evig prosess.

[H]ow could we possibly have spoken of Montana a-tall without mention of Mary MacLane? She who streamed across the heavens like a shooting star, so far ahead of these Lucifer matches of young rebels of the present, that they actually think they're blazing a trail. (Tovo 2000:1)<sup>1</sup>

Dette kan vi lese i *The New York Herald Tribune* i 1925, et kvart århundre etter utgivelsen av *The Story of Mary MacLane* (1902). En lignende opplevelse satt jeg selv igjen med etter å ha lest Mary MacLanes selvbiografiske debutverk for første gang. Hvordan kan vi snakke om den rebelske litteraturen, om «Den nye kvinnen», feministiske klassikere, egentlig hele modernismen, uten å snakke om Mary MacLane. Hvordan kan vi snakke om selvbiografisk skriving og selvframstilling uten å snakke om denne forfatteren som innkapslet hele sitt jeg i tre selvbiografiske bøker som sjokkerte verden, både med sitt innhold og sin eksperimentelle stil. Jeg ble nødt til å rokke om på hele min forestilling om hva *fin de siècle*-litteratur kunne være.

Som 21-åring lanserer den til da helt ukjente kvinnen fra rurale Montana sin litterære karriere med denne kunngjøringen:

Butte, Montana  
January 13, 1901

I, of womankind and of nineteen years, will now begin to set down as full and frank a Portrayal as I am able of myself, Mary MacLane, for whom the world contains not a parallel.

I am convinced of this, for I am odd. (MacLane 2014:13)

Videre beskriver hun seg selv som et geni, en løgner, en tyv, en fallen kvinne og en ensom kjeltring med et hardnet hjerte. Djevelen er den eneste mannen hun frivillig underlegger seg,

---

<sup>1</sup> *The New York Herald Tribune*, 2. Februar 1925, der den fryktede og respekterte kritikeren I.M.P. (Isabel Mary Paterson) hadde den kontroversielle bokspalten «Turns With a Bookworm».

mens det er kvinnene som berører hennes hjerte: «Do you think a man is the only creature with whom one may fall in love?» (71).

Det slo meg umiddelbart hvor lite dette lignet noe annet jeg hadde lest fra denne tiden. Hvem var dette mennesket? Hvorfor hadde jeg aldri hørt om henne? Hvorfor oppleves denne teksten så suggererende og samtidig? Men også (dette spørsmålet lurte seg frem først lengre ut i lesningen): hvorfor blir jeg så irritert?

Jeg fortsatte videre i det første dagboksnotatet, datert til 13. januar 1901, og opplevde en voldsom følelse av gjenkjennelse: «I am distinctly original innately and in development. / I have in me a quite unusual intensity of life. / I can feel» (13). Dette kunne jo vært meg da jeg var nitten år, tenkte jeg. Det var noe med hybrisen i stemmen og umiddelbarheten i stilen. En tydelig personlighet ble raskt synlig: Mary MacLane formelig stod ut av sidene. Jeg googlet om det faktisk stemte at denne boka var fra 1902. Den beskjedne pocketutgaven jeg satt med mellom hendene, var en norsk oversettelse som kun bestod i utdrag, publisert av det idealistiske forlaget Blomster & Bureau i 2019.<sup>2</sup>

MacLanes verk er i nyere tid blitt publisert under hennes tiltenkte tittel *I Await the Devil's Coming*, men ble i 1902 utgitt under tittelen *The Story of Mary MacLane – by Herself*<sup>3</sup> på det progressive, chicagobaserte forlaget Herbert S. Stone & Co. Året før, i 1901, hadde de skapt furore med utgivelsen av Kate Chopins *The Awakening*. I likhet med Chopin, var MacLane svært beryktet i sin samtid og kjent over hele USA. *The Story of Mary MacLane* ble en sensasjon og lå på bestselgerlista i seks sammenhengende måneder fra april til september. Mottagelsen varierte, fra selverklærte MacLaneister som møttes i lesesirkler der de dyrket MacLane og *The Story of Mary MacLane*, til Buttes husmødre som møttes for bokbål der de brant verket i frykt for forkrøpling av samfunnets moral. Som en avis skrev, fikk hun raskt et rykte på seg «for doing and saying things widely differing from things other people say and do»<sup>4</sup> (Tovo 2000:2).

## Om verket og forfatteren

Mary MacLane ble i 1881 født inn i en nokså bemidlet middelklassefamilie i Winnipeg, Canada med en far som jobbet i staten. Da hun var fire år flyttet familien, med to brødre og en

---

<sup>2</sup> Den norske oversettelsen heter *Snille Djevel befri meg – en Mary MacLane mixteip*. Red. Siri Katinka Valdez.

<sup>3</sup> MacLanes opprinnelige tittel, *I Await the Devil's Coming* ble mot hennes vilje sensurert av redaktørene da de følte den var «too controversial and in bad taste» (Faxneld 2014:572). Hennes dedikasjon til djevelen ble også fjernet: «To The Devil / Of the Steel-Gray Eyes, Who One / Day may Come – Who knows? – / I Dedicate, with the Mad Love of / A Young Weary Wooden Heart, / This, My Book» (MacLane 2014:12).

<sup>4</sup> I artikkelen «Gabriel is Glad Our Mary is Gone Pet Lap Dog of MacLane Household Views Missing Toothbrush with satisfaction», *The Butte Inter Mountain*, 15. juli 1902.



storesøster, til Minnesota for å utvide farens jobbmuligheter. MacLane var åtte år gammel da faren døde, moren giftet seg på nytt med en gruvespekulant og hele familien flyttet til den fremgangsrrike gruvebyen Butte i Montana i 1889 (Wheeler 1977:22). Til tross for at hun vokste opp i et økonomisk privilegert hjem med tjenerne, skildrer hun i *I Await the Devils Coming*<sup>5</sup> en ensom og røff oppvekst som et naturens barn i de frodige sumpene i Minnesota, med strømpebåndssnoker (slanger) og firfirsler som eneste kamerater: «I was a little piece of untrained Nature. [...] The little vicious child was the only MacLane, and she felt somewhat alone. But there, after all, were the lizards and the little garter snakes» (MacLane 2014:34). Da familien etter hvert flyttet til Butte, møtte hun et annet landskap. MacLane vokste opp i den amerikanske industrialiseringens storhetstid og Butte var lenge en av de ledende gruvebyene i USA, med stor tilflytning av arbeidere, gruvespekulanter og innvandrere med forskjellige nasjonaliteter. I Butte er miljøet hardt, kaldt og tørt, noe også innbyggerne er, ifølge MacLane. Det som utgjør landskapet er fjellene i horisonten, men på nært hold er det de kunstige slagghaugene, piperøyken og gruvesjaktene. Det vokser ingenting i Butte: «[...] the ground without a weed, without a grass-blade even in their season – for they have years ago been killed off by the sulphur smoke from the smelters» (18). Dette blir et bilde på de fysiske begrensningene som omgir henne, men også en metafor på hennes blikk på menneskene og miljøet i Butte, hvis interesser og samtaler ikke stimulerer den unge MacLane. Mangelen på et stimulerende miljø påvirker selvet og tærer på livsgnisten og inspirasjonen: «So this sand and barrenness forms the setting for the personality of me» (18).

På det tidspunktet vi møter MacLane i *I Await the Devils Coming*, er hun ferdig med High School, hvorfra hun fikk med seg disse tingene:

very good in Latin; good French and Greek; indifferent Geometry and other mathematics; a broad conception of History and Literature; peripatetic philosophy that I acquired without any aid from the High School; genius of a kind, that has always been with me; an empty heart that has taken on a certain wooden quality; an excellent strong young woman's-body; a pitiably starved soul. (15)

Senere i verket kommer det frem at hun også tok med seg en lidenskap for sin engelsklærer, Fannie Corbin, omtalt som Anemonekvinnen («Anemone lady»), som har flyttet fra Butte for å studere<sup>6</sup> da MacLane skriver om henne (Wheeler 1977:93). MacLane hadde også en tydelig plan om å forlate Butte for å studere på Stanford. Dette nevnes ikke i verket, men ifølge både

---

<sup>5</sup> Jeg kommer til å omtale verket med MacLanes tiltenkte tittel, foruten når jeg referer til det historiske verket fra 1902.

<sup>6</sup> Fannie Corbin ble etterhvert professor ved University of Montana i Missoula.

Halverson og Tovo måtte hun bli værende i Butte fordi stefaren hadde brukt opp alle de oppsparte skolepengene på gruvespekulasjon.<sup>7</sup> MacLane trasker rundt i det ørkesløse landskapet og sliter med å få seg jobb. I mangel på noe å ta seg til, går hun lange turer over «the sand and barreness», spiser og skriver. I sin tredje selvbiografi, *I, Mary MacLane – A Diary of Human Days* (1917) ser hun tilbake på denne perioden og beskriver hverdagen som et skuespill der hun spilte «the outward role of a family daughter with no responsibilities» (MacLane 2014b:391)<sup>8</sup>.

Den repeterende tilværelsen, ensomheten og mangelen på stimulerende omgivelser i det ufruktbare, øde Butte-landskapet hun trasker rundt i, og det desperate begjæret etter å komme seg vekk, fremgår som det drivende elementet i skrivingen. Frustrasjonen over egen tilværelse speiles av dagene som går, mens problemene forblir de samme. MacLane gjør leseren tidlig oppmerksom på hvordan hverdagen hennes fortoner seg. Allerede ved første datering, 13. januar, oppsummerer hun hvordan dagene hennes ser ut sett fra utsiden:

I rise in the morning; eat three meals; and walk; and work a little, write; see some uninteresting people; go to bed.

Next day, I rise in the morning; eat three meals; and walk; and work a little, write; see some uninteresting people; go to bed.

Again I rise in the morning; eat three meals; and walk; and work a little, write; see some uninteresting people; go to bed. (MacLane 2014:16)

Denne sekvensen avrundes med det ironiserende utropet: «Truly an exhalted, soulful life!» (16). Hver dag er datert, men det er lite som skiller den ene fra den andre. Som leser er det lett å glemme datomarkeringene, da store deler av teksten løper i ett og fremstår som en eneste lang tankerekke. Utover det første notatet 13. januar, som fungerer som en slags introduksjon av MacLane og hennes bakgrunn, er verket strukturert som en samling fragmenter der rekkefølgen fremstår relativt tilfeldig, i den forstand at mye er skrevet over et kort tidsrom, fra januar til mars, og at det meste som skrives ut er MacLanes tanker og filosofering rundt ulike temaer. Ved flere anledninger fortsetter hun der hun slapp forrige dag: «And so I await the Devil's coming / January 18 / And meanwhile – as I await – my mind occupies itself with its own good odd philosophy [...]» (21). Andre dager vies notatet til et bestemt tema som ender opp i en slags sirkelkomposisjon der begynnelsen hentes opp i konklusjonen og derfor fremstår som fullstøpte essays eller kåserier. Ved noen anledninger bryter hun ut av den løpende teksten med noe som ligner konseptuelle prosadikt, som for eksempel når hun bruker

---

<sup>7</sup> Tovo hevder at MacLane og søsteren ikke fikk vite om den økonomiske situasjonen før stefaren innrømmet det i siste liten da de stod klare på togstasjonen for å dra til Stanford (Tovo 2000:42).

<sup>8</sup> MacLane 2014b referer til hennes siste selvbiografi, mens MacLane 2014 refererer til *I Await*.

over to fulle sider<sup>9</sup> på en repetitiv beskrivelse av hvert eneste portrett av Napoleon hun har hengende på veggen: «In a third he has a fat, pudgy look, and is quite insignificant – and strong. I fall in love with him. / In a fourth he is grandly sad and full of despair – and strong. I fall in love with him» (94). Disse formmessige bruddene er likevel med å underbygge en opplevelse av nærhet til jeget, da hun tilsynelatende skriver om akkurat det som passer henne, som man jo gjør i en dagbok. Likevel påpeker MacLane (flere ganger) at dette nettopp ikke er en dagbok, men en portrettering eller skildring:

This is not a diary. It is a Portrayal. It is my inner life shown in its nakedness. I am trying my utmost to show everything – to reveal every petty vanity and weakness, every phase of feeling, every desire. It is a remarkably hard thing to do, I find, to probe my soul to its depths, to expose its shades and half-lights. (36)

Her blir det tydelig at MacLanes forestilling om fenomenet dagbok er ladet med noe mer enn bare datomarkerte tekster (historiseringen av formen dagbok vil jeg komme tilbake i kapittel 1). «Portrayal» kan oversettes med en skildring eller en portrettering, og er kanskje et begrep som åpner opp formen og speiler stileksperimenteringen hennes. MacLane har til hensikt å skrive frem et mest mulig ærlig bilde av seg selv, der hun hevder å blottlegge sin sjel og sine innerste og dypeste tanker: «[...] her wooden heart, her good young woman's-body, her mind, her soul» (17). Det er ingen tydelig progresjon eller utvikling av MacLanes selv, ikke noe spor av moralisme eller dannelsesmotiv. Hun ønsker å skildre et 19-årig jeg, på en ærlig måte. MacLane har ikke til hensikt å skrive frem verken en heltinne eller en jente, hun har lest nok av slike falske portretteringer av unge jenters liv: «I have read some girl-books, a few years ago – 'Hildegard Grahame,' and 'What Katy Did,' and all, – but I read them from afar. I looked at those creatures from behind a high board fence» (56). Dette er ikke en dagbok fylt med innholdsrike dager og berikende opplevelser, dette er en skildring av et liv der ingenting hender:

And so there you have my Portrayal. It is the record of the three months of Nothingness. Those three months are very alike the three months that preceded them, to be sure, and the three that followed them – and like all the months that have come and gone with me, since time was. There is never anything different; nothing ever happens. (113)

Dette er åpningen av verkets sluttstrofe, *L'envoi*, skrevet i oktober, et halvt år etter forrige datering, 13. april. Selv om MacLane tidlig understreker at verket ikke er en dagbok, men en

---

<sup>9</sup> Passasjen utgjør over to sider i den originale utgaven fra 1902, hvis marger er brede og skriftstørrelsen stor.

slags skildring av et jeg, er teksten delt opp etter datoer som legger noen føringer for lesningen. Datomarkeringen legger til rette for at man skal lese inn tiden som har passert i mellomtiden. Datoene impliserer et nedslag i virkeligheten som igjen gjør at leseren får en illusjon av nærhet til teksten. Dette skaper en opplevelse av å være tett på forfatteren og at forfatteren, på lik linje med leseren, ikke vet hva som «skal skje». Den fragmenterte og sprikende skrivestilen bidrar til å underbygge MacLanes påstand om at hun vil gi et samtidig bilde av seg selv. Hun prøver ikke å tilfredsstille noe ytre krav eller konvensjoner, hverken formmessig eller innholdsmessig. Tittelen bestemt av forlaget, *The Story of Mary MacLane*, er kanskje med på å underminere dette aspektet: Verket fremgår ikke som den store fortellingen eller historien *om* et liv, men som dokumentasjon *i* et liv. I stedet for å presentere den store, kronologiske fortellingen om Mary MacLane, hvorfor hun har blitt som hun er, hvilke veier som har ført henne dit, er det som om leseren presenteres for et slags bildearkiv. Hvert notat<sup>10</sup> eller bilde fyller inn sin del av portrettet. Det er en oppsamling av de tanker, følelser og meninger som konstituerer et menneske og som kan plasseres i en hvilken som helst rekkefølge og likevel gi mening. I løpet av verket får leseren innblikk i hva hun mener og tenker om alt fra kjærlighet og kunst, til hårklyper og mageknip, uten at hun diskriminerer noe fremfor noe annet. Alt kan være interessant, så lenge man kontemplerer det nøye nok, hevder MacLane (40). MacLane bruker store deler av portrettet til å legge ut om små og store ting hun liker og hvorfor, men hun gir minst like mye plass til å greie ut om alt hun ikke liker eller hva hun ikke er. En dag vier hun for eksempel hele notatet til å liste opp ting hun ikke liker som hun ønsker at djevelen skal befri henne fra:

Often my mind chants a fervent litany of its own that runs somewhat like this:

[...]

From women and men who dispense odors of musk; from little boys with long curls; from the kind of people who call a woman's figure her "shape": Kind Devil, deliver me.

[...]

From wax flowers off a wedding-cake, under glass; from thin-soled shoes; from tape-worms; from photographs perched up all over my house: Kind Devil, deliver me.

[...]

From a nice young man; from tin spoons; from popular songs: Kind Devil, deliver me.  
(71-72)

I listen over ting hun vil at djevelen skal befri henne fra, finnes alt fra trivielle og mer universelle irritasjonsmomenter: fra dårlig popmusikk til mer personlige referanser

---

<sup>10</sup> De fleste tekster om MacLanes verk omtaler det som en dagbok, og notatene som dagboksnotater. Jeg kommer til å omtale dem kun som notater, ettersom MacLane selv ikke så dette som en dagbok.

(«photographs perched up all over my house») eller historiske situerte referanser som «wax flowers of a wedding-cake, under glass» (72). Dette kan ses som et tidlig eksempel på det som senere i den post-moderne litteraturen skulle bli et populært konseptualistisk grep. Denne formen for oppramsing kjenner vi igjen fra senere eksperimentelle selvbiografier som *Roland Barthes* (1975) av Roland Barthes, Joe Brainards *I remember* (1975) og Edouard Levés *Autoportrait* (2005). I Barthes' selvbiografi, under avsnittet «I like, I don't like», ramser han først opp en liste over ting han liker og en annen over ting han ikke liker. Deretter påpeker han at: «[T]his is of no importance to anyone. This, apparently, has no meaning. And yet all this means: *my body is not the same as yours*» (Barthes 1994:117).

Og på eiendommelig vis kommuniserer Barthes påfallende godt med MacLanes egen hensikt med å nedtegne seg selv gjennom ord: «I am Mary MacLane: of no importance to the wide bright world and dearly and damnably important to Me» (MacLane 2014b:387). MacLane skriver for å bli kvitt kjedsomhet, ensomhet og frustrasjon over moralismen i samfunnet, men hun skriver også for å fremheve et *jeg* – et jeg som finnes, som sikkert alltid har finnes, men som ikke er representert i litteraturen. Hun har et behov for å vise frem et jeg som bryter med subjektene som allerede er godt representert i både litteraturen og samfunnet. Selvskrivingen virker som en katalysator for innestengte drømmer og håp, og blir for MacLane en måte å overleve på: «I write every day. Writing is a necessity – like eating» (MacLane 2014:16). Helt mot slutten av verket, i sin *L'envoi*, gjør hun det tydelig at skrivingen er hennes eneste håp. Hun ønsker at denne utgivelsen skal endre hele livet hennes:

Now I will send my Portrayal into the wise wide world. It may stop short at the publisher; or it may fall still-born from the press; or it may go farther, indeed, and be its own undoing.

That's as may be.

I will send it.

What else is there for me, if not this book? (113-114)

Hun er tydelig på at hun ønsker at verket skal publiseres og insisterer på at det vil gjøre inntrykk på verdenen, bare hun får en sjanse: «Let me but win my spurs, and then you will see me – of womankind and young – valiantly astride a charger riding down the world, with Fame following at the charger's heels, and the multitudes agape» (20). I denne setningen er det også verdt å merke seg MacLanes metaforbruk. Det å «win spurs» betyr opprinnelig å gjøre seg fortjent til sine sporer som ridder, altså gjøre seg fortjent til et ridderskap. I overført betydning betyr det å vise seg verdig noe, en tittel eller en posisjon, og få anerkjennelse for det, spesielt innenfor mannsdominerte sfærer. Hun beskriver seg selv som en ung kvinne som tappert vil

sitte på sin hest og vise verden hva hun er god for. Hun ville vise noe som ville sjokkere og vekke beundring hos folket. Disse ordene viste seg å være profetiske.

## Resepsjon

*The Story of Mary MacLane* ble en umiddelbar sensasjon med 80.000 solgte eksemplarer i løpet av de to første månedene og den ble angivelig oversatt til over tretti språk (Halverson 2004:28).<sup>11</sup> Hun ble møtt med enorm medieoppmerksomhet for sin frigjorte tale om egen storhet, ensomhet, begrensingen ved å være en ung kvinne i en liten by, om sin kjærlighet til kvinner og ikke minst: hennes dialog med djevelen. Hun ble både latterliggjort og hyllet i sin samtid. Hun utfordret konvensjonene rundt ekteskap, religion og seksualitet og ble av entusiaster omtalt som en feminin Walt Whitman<sup>12</sup> eller Buttes Basjkirtseva.<sup>13</sup> Men hun ble også omtalt i mer sensasjonalistiske ordelag, blant annet som «den ville kvinnen fra Butte» (eller fra vesten) eller «Mary MacPain» (Halverson 2004:29). Salgssuksessen førte til at MacLane ble sendt ut på turne for å promotere verket og i samtaler og intervjuer var hun gjerne provokativ og kontrær. Da hun besøkte Chicago skrev *Marion Daily Star*: «Mary MacLane [*sic.*] who is in Chicago, in quest of her devil, says the Windy City doesn't interest her» (Brown 2015:193).<sup>14</sup> Den faktiske MacLane etterlevde publikummets forventning om en helt annerledes og uforutsigbar karakter og dermed ble turneen en sensasjon. Hva enn hun sa og hvor enn hun dro, ble besøket dokumentert. Avisene hadde notiser som: «Mary MacLane will be in Buffalo today. Why? The Man Devil does not live here» (193).<sup>15</sup>

Halverson påpeker at responsen minnet om 1800-tallets Werther-feber i Europa (Halverson 2004:29). Begge verk skildrer en ung voksens håpløse tilværelse, opprevet av følelser og *weltschmerz*, som nådde ut og var gjenkjennelig for det unge publikum. I likhet med Goethes *Unge Werthers lidelser* ble *The Story of Mary MacLane* gjenstand for en voldsom franchising. Teksten ble gjenskapt på scenen som burlesk show og navnet hennes ble brukt til å markedsføre alt fra sigarer til drinker (Brown 2015:192). Avisene trykket

---

<sup>11</sup> Kathryn Tovo, som i sin avhandling har skrevet mer inngående om resepsjon og salgshistorikken, estimerer at 100.000 eksemplarer ble solgt i løpet av første måned. Hun viser til at boka var på bestselgerlisten i seks måneder og at etterspørselen var så stor at prisen per eksemplar ble tredoblet allerede under forhåndssalget. Vi vet at det finnes en fransk utgave, men at den ble oversatt til tretti språk, er fra en noe upålitelig kilde, påpeker Tovo (Tovo 2000: 33-36).

<sup>12</sup> «They say you are a feminine Walt Whitman», sier Zona Gale et intervju med MacLane. Hvorpå MacLane svarer: «I have never read a line of Walt Whitman» (*New York World*, 17. August 1902).

<sup>13</sup> Marija Basjkirtseva (1858-1884) var en fransk-russisk feminist, dagbokforfatter og maler som utga sin egen dagbok posthumt i 1887. Litteraturkritikeren H.L. Mencken ga MacLane dette kallenavnet i en av sine artikler.

<sup>14</sup> *Marion Daily Star* [Ohio] 16. juli 1902.

<sup>15</sup> *Buffalo Express*, 17. juli 1902.

limericker, tegneserier og karikaturer av MacLane og etter hvert kom det også lengre parodier på *The Story of Mary MacLane*, som egne bøker.<sup>16</sup> Ironisk nok ble MacLanes portrettering av et oversett og ensomt geni, en suksess på massemarkedet. Til tross for den stort sett lettbeinte holdningen i mediedekningen av verket, var det mange som mente at boka var direkte farlig. Samtidig som Buttes baseball-lag byttet navn til The Mary MacLanes (Halverson 2004:29), bestemte Buttes offentlige bibliotek seg for å forby utlån av boka, i likhet med mange andre biblioteker i Midtvesten (Tovo 2000:184).

En fellesnevner for stort sett all omtale av MacLane i hennes samtid, både kritikken og hyllesten, er at den sier noe om kjønnet hennes. Kunne en ung kvinne i det hele tatt skrive noe slik om seg selv, og i så fall, hva slags type kvinne var hun da? Forklaringene var mange: Enten måtte hun være en degradert kvinne, gal, eller en utemmet freak, eller så måtte det hele være en spøk ført i pennen av en mann. Hun ble omtalt som alt fra «Western freak» til «silly maid»<sup>17</sup> (Faxneld 2014:576). En kritiker i *The New York Herald* skrev at MacLane var gal og at «[s]he should be put under medical treatment, and pens and paper kept out of her way until she is restored to reason» (Halverson 2004:32).<sup>18</sup> *New York Times* mente at hun fortjente å få ris på rumpa [spanked] for å være så utleverende (33).

MacLane nevner tidlig i dagboka, allerede på første side, at inspirasjonen til å publisere sitt eget liv er hentet fra den unge fransk-russiske dagboksforfatteren Marija Basjkirtseva: «As for that strange notable, Marie Bashkirtseff, yes, I am rather like her in many points, as I've been told. But in most things I go beyond her» (MacLane 2014:14). Basjkirtsevas dagbok, publisert i 1885, er ikke på langt nær like eksplisitt og opposisjonell som MacLanes, men skapte furore i Frankrike da det var den første publikasjonen av sitt slag (Halverson 1994:35). En interessant parallell mellom MacLane og Basjkirtsevas resepsjon er hvordan den geografiske og kulturelle bakgrunn gjerne ble trukket frem som en slags forklaring på deres ukvinnelige oppførsel. Folk som ikke var så begeistret for at en ung kvinne som Marija Basjkirtseva uttrykte at hun hadde begjær og ambisjoner, og var raske med å kategorisere dette som stereotypisk «slavisk temperament». I likhet med MacLane ble hun sett på som vill, utemmet og uforutsigbar. Hun ble som sagt omtalt som den ville kvinnen fra Butte, men også som «the Mountain Maid» (Tovo 2000:14). MacLane var fra det øde steppelandskapet i den ville vesten og dermed kunne hennes monstrøse vesen forklares med

---

<sup>16</sup> Tre av parodiene blir gjenpublisert (for første gang) i sin fulle lengde i Browns *Mocking Mary: The Story of Willie Complain* (1902), *The Story of Lizzie Mcguire* (1902) og *The Devil's Letters to Mary MacLane* (1903).

<sup>17</sup> *The San Francisco Call*, 17. august 1902.

<sup>18</sup> *New York Herald*, 28. mai 1902.

mangel på sivilisasjon og oppdragelse. Tovo påpeker at dette var en del av landet som gjerne ble sett som usivilisert og mystisk. Bare det å være en forfatter fra vesten på denne tiden skapte assosiasjoner til noe transgressivt (14).

En annen forklaring var, som nevnt, at *The Story of Mary MacLane* måtte være en falsk selvbiografi. Det var selvsagt ingen ung kvinne med vettet i behold som ville utsette seg selv for den skammen det var å utgi noe slikt. Høsten 1902 hadde *New York World* en egen spalte med tittelen «What They Think of Mary MacLane», der leserne kunne sende inn sin mening om *The Story of Mary MacLane*. En gjenganger er at leserne mente det var umulig for en ung kvinne på 19 år å skrive en slik tekst:

“*The Story of Mary MacLane by herself*” was written by a man, and the appearance on the scene from Butte-Montana of the extremely pretty young person who is supposed to be the authoress is all part of a tremendous advertising scheme.  
(New York World 1902)

I *Washington Post*, 23. mai 1902, står det at: «The impression that Mary MacLane is a horrid man continues to take root» (Brown 2015:190). Til tross for at spørsmålet om at det faktisk var et portrett skrevet av en ung kvinne etter hvert ble oppklart, ettersom MacLane viste seg å være et ekte menneske, ble det stadig sådd tvil om hennes oppriktighet og autenticitet. Var hun gal eller var hun et skuespillergeni? Den anerkjente litteraturkritikeren H.L. Mencken mente hun fortjente ros for sine skuespillerevner. I 1917 skrev han i det New York-baserte litteraturmagasinet *Smart Set*, som han selv var redaktør for, at MacLane var:

a highly competent performer with the stylus – so competent that she manages to conceal her competency almost completely. On the surface her books is all school-girl naughtiness and innocent prattling; beneath there is a laboring artificiality which must needs evoke professional commendation. One fancies her painfully concocting her phrases, testing her effects, planting her bombs [...] I do not hesitate to say that I admire the lady, let the chips fall where they may. She is one of the few damsels of letters in this republic of moral and damned who actually knows how to write English [...] She knows words; she has style... But Mary MacLane the stylist is not the Mary MacLane who sells so copiously in the department stores and is touted in the newspapers. (Mencken 1917)<sup>19</sup>

Mencken mener at MacLane utviser en nesten profesjonell kunstighet, og dette var han ikke alene om. I et eksklusivt intervju med MacLane fra 1902, bemerket Zona Gale dette motsetningsforholdet i MacLanes selvfremstilling: «Here was no self-assertive being breathing invectives at home and the universe. Here was a girl with shadow hair and a blue

---

<sup>19</sup> «The Cult of Dunsany», *Smart Set* (1917)



flowered gown who said she longed for her home»(Gale 2014:125).<sup>20</sup> Gale skriver at hun ble nødt til å legge vekk alt hun trodde om MacLane basert på boka, og «start afresh on the story of Mary MacLane» (124).

Det finnes mye arkivmateriale om skepsisen til MacLane og hennes autentisitet, men det vites mindre om mottagelsen blant hennes faktiske kjernepublikum, unge kvinner. Som Halverson påpeker, oppstod det kult-lignende grupperinger av unge kvinner som ifølge avisene ble moralsk fordervet, lignende 1800-tallets Werther-feber. Disse kvinnene var angivelig besatt av *MacLanism*<sup>21</sup> og begynte derfor å stjele og lyve (Halverson 2004:36). Men hvordan disse kvinnene faktisk opplevde verket, er det lite stoff om. Halverson mener det er et tap at det finnes så lite materiale fra «the voices of these people who would have most fervently identified with MacLane» (Halverson 1994:52).

MacLane-forskeren Michael R. Brown, som har viet store deler av livet sitt til å grave frem arkivmateriale om MacLane, skriver i forordet til arkivboka *Mocking Mary – The Humorists VS. Miss MacLane*<sup>22</sup> at:

For all potential lost – of say, more serious news covering, more probing interviews, more opportunities for her to gain an audience appreciative of her stylistic and spiritual power – we, a century later, find in the vari-colored splashes of the time an odd historical benefit then invisible: the pokes and jabs and giggles, all unguarded, show us not only how she was taken but what in its own right was found funny, mockable, loveable, dismissible. The lines thrown odd by writers scrambling for a few cents, without time to think, provide an odd direct line to the inner rules of the world Mary MacLane challenges. (Brown 2015:8)

Til tross for den voldsomme berømmelsen, ble MacLane likevel raskt glemt og aktivt visket ut av det kollektive minnet etter sin død i 1929. Med unntak av et par kuriøse, men viktige, artikler i *Montana: The Magazine of Western History* på 1970-tallet,<sup>23</sup> var det først i 1993 at hun igjen ble oppdaget og fikk en egen samleutgave som inneholdt hennes tre verk samt avisartikler og brev (*Tender Darkness: A Mary MacLane Anthology*). Selv om tekstene hennes ble gitt ut på nytt, og prominente feministiske forskere som Margo Culley, Patricia Meyer Spacks og Elaine Showalter har skrevet om henne som en feministisk pioner innen

---

<sup>20</sup> «The Real Mary MacLane», *New York World*, 17. august 1902, gjengitt i antologien *Human Days* (2014)

<sup>21</sup> Epitetet «MacLanisme» ble skapt av avisene i sensasjonalistisk ordlag for å fremstille MacLanes tilhengere som ofre, gjerne med den begrunnelse at kvinner hadde en voldsom forestillingsevne og svak evne til å motstå fristelser.

<sup>22</sup> *Mocking Mary* (2015) er en samling med resepsjonsmateriale som viser hvordan MacLane ble behandlet i sladrepressen, den såkalte gule pressen [yellow press], men Brown påpeker selv at dette bare er en liten del av det, da det meste er tapt.

<sup>23</sup> I 1977 ble to grundige biografiske artikler om MacLane publisert i *Montana: The Magazine*: «Montana's Shocking 'Lit'ry Lady» av Leslie Wheeler og «Mary MacLane: A feminist Opinion» av Carolyn Mattern.

selvskrivning, var det først på 2010-tallet at MacLane fikk en mild renessanse. I 2013 ble MacLanes portrett for første gang i nyere tid utgitt som enkeltverk på forlaget Melville house, sammen med en e-bok-utgave av hennes tredje og siste bok, *I, Mary MacLane*.

Gjenopplagelsen spredte seg, og i 2013 utkom også en dansk oversettelse på forlaget Basilisk under tittelen *Mary MacLanes fortælling*. Året etter utkom MacLane-forskeren Michael R. Browns kommenterte utgave under original tittel, *I Await the Devils Coming*, på hans eget forlag, Petrarca Press. Til tross for at denne utgaven er nokså tynt kommentert, kartlegger den store deler av MacLanes intertekstuelle referanser og viser hvilket bredt spekter av litteratur hun hadde kjennskap til. De siste ti årene har det dukket opp nye utgaver, noen utdragsbaserte oversettelser (jmf. *Mary MacLane – en mixteip* (2019) på norske Blomster & Bureau) og fullstendige oversettelser til både fransk, spansk, tysk og svensk. De nyere utgivelsene bruker som regel MacLanes originale tittel *I Await the Devils Coming* på sine gitte språk, noe som er med på å fremme boka som enestående litterært verk, fremfor det mer biografisk-historiske inntrykket en får fra titlene på den danske og den norske utgaven.

MacLanes resepsjonshistorie bærer preg av å være kort og eksplosiv. Tilsvarende beskjeden er også faglitteraturen om Mary MacLane, noe som har gjort min interesse for verket desto større. Utover de overnevnte korte diskusjonene av MacLanes verk eller person, er det kun skrevet tre lengre tekster som går i dybden av verket: En doktoravhandling i filosofi fra 2000 om MacLane som samtidsfenomen og persona av Kathryn Tovo<sup>24</sup>, et kapittel i Cathryn Halversons *Maverick Autobiographies. Women Writers and the American West 1900-1936*<sup>25</sup>, om hvordan det rurale steppelandskapet, den midtvestske naturen og kulturen, vises gjennom hennes skriving, og i 2014 kom endelig en utforskning av MacLanes forhold til djevelen i et kapittel i Per Faxnelds *Satanic Feminism*. Og nettopp MacLanes djeveltrope (hennes satanistiske feminisme som Faxneld omtaler det) har vært påfallende lite diskutert i tidligere forskning. Til tross for at MacLanes forhold til djevelen er gjennomgående og opptar en hel del av verket, har denne dimensjonen blitt nedvurdert av forskingen. Faxneld påpeker blant annet at Tovo gjør en halvhjertet innsats når hun kun i korte trekk omtaler MacLanes djevel som en «wise trickster figure with strong connections to life's sensuous and sexual pleasures» (Faxneld 2014: 597).

---

<sup>24</sup> «The Unparalleled Individuality of Me: The Story of Mary MacLane» (2000)

<sup>25</sup> Dette kapittelet bygger videre på en artikkel («Mary MacLane's Story») som Halverson skrev i 1994 og som antagelig er den første vitenskapelige artikkelen om MacLane.

## Mitt prosjekt

Mitt prosjekt springer ut av en fasinasjon for MacLanes umiddelbare stemme i teksten og hvordan det selvbiografiske subjektet skaper en interaktiv dynamikk med leseren. Jeg har underveis i lesningen stilt meg selv spørsmål som: Hva er det hun *egentlig* gjør, som får meg til å føle et slags eierskap til teksten? Hvorfor blir jeg mindre og mindre sikker på at jeg forstår MacLane, jo flere ganger jeg leser verket?

*I Await*<sup>26</sup> er en tekst med mange «tomme plasser» som leseren må fylle ut selv, hvor det er rom for forskjellige tolkninger. Dette bærer også den senere forskningen preg av. Tovo, Halverson og Faxneld har tidvis svært forskjellige oppfatninger av for eksempel fortellerstemmens bruk av ironi og hvor vidt det styrker jegets etos eller ei. Mitt prosjekt i denne oppgaven er ikke å finne sannheten om Mary MacLane eller om verket. Min lesestrategi er ikke mistenksom. Jeg leter ikke etter en mening, et budskap eller en forfatterintensjon. Min interesse er selve teksten, hvordan den er bygget opp og hva som skjer i mitt, leserens, møte med den. Det er ikke dermed sagt at min analyse vil være totalt tekstimannent. Jeg kommer til å perspektivere verkets sjanger og den litterære perioden det hører hjemme i, men jeg vil hovedsakelig lese *I Await* i lys av sosiologiske, ontologiske og feministiske perspektiver. Det kjønnteoretiske perspektivet vil være spesielt gjennomsyrende, da MacLanes selvframstilling nettopp handler mye om å oppleve verden gjennom en kvinnekropp i 1902.

Mitt overordnede forskningsspørsmål er: hva består MacLanes litterære etos av og hvilke virkemidler bruker hun for å skape nærhet og troverdighet i teksten?

I første kapittel ønsker jeg å si noe om hvilke historiske forutsetninger som lå til grunn for verkets resepsjon og om hvorfor MacLanes selvframstilling ble stilt spørsmål ved i hennes samtid. Deretter vil jeg utforske hvordan hun snur om på disse forutsetningene ved å aktivt bruke dem og subversere dem. I andre kapittel vil jeg undersøke hvordan hun tar i bruk diskursens forestillinger om kjønn og språk for å skape en målrettet protest, blant annet gjennom å omfavne rollen som den «odde» kvinnen. Jeg vil også undersøke hvordan MacLane benytter djevelen som en trope for å legitimere hennes væren i verden og som en frigjøring fra samfunnets krav om konformitet. I tredje kapittel vil jeg analysere hvordan MacLanes språkbruk, retorikk og stemme bidrar til å skape og underbygge en kontrær, men troverdig selvframstilling. Her vil jeg også se på hvordan MacLane bruker ulike

---

<sup>26</sup> *I Await the Devil's Coming* heretter referert til som *I Await*.

fortellerstrategier for å skape en større nærhet til leseren og dermed underbygger sitt eget ethos.

I fjerde og siste kapittel vil jeg se nærmere på hvordan MacLane fremstiller seg selv gjennom å vise en annerledes erfaring av helt trivielle hverdagsobjekter, samt illustrere hvordan hun fremlegger en fenomenologisk filosofi som en slags frigjøring fra diskursens normative blikk. Jeg vil undersøke hvordan hun artikulerer sitt kroppslige begjær og sin nytelse som en tydelig protest mot, eller opposisjon til, den diskursive fremstillingen av kvinnen i litteraturen og samfunnet.

Jeg kommer til å omtale Mary MacLane som MacLane. Ettersom verket stort sett foregår i førstepersons presens og er ment til å være Mary MacLanes skildring av seg selv, kommer jeg ikke til å skille eksplisitt mellom forfatter og fortellerinstans. Da jeg analyserer verket kommer jeg til å forholde meg til personaen som fremstilles i *I Await the Devils Coming* som den språklige MacLane, jeget, som trer frem av teksten som selvstendig verk. Ved noen anledninger kommer jeg imidlertid til å hente frem eksempler fra MacLanes etterord i en senere utgave av *I Await*, samt noen utdrag fra hennes siste selvbiografi *I, Mary MacLane: A Diary of Human Days* (1917) ettersom disse verkene er svært tett sammenvevet og snakker sammen.

Jeg kommer til å omtale *I Await* tidvis som en selvbiografi, som skildring eller bare som et verk. Jeg kommer til en viss grad til å ta i bruk Phillipe Lejeunes teori om selvbiografien som sjanger, tross hans kategoriske og tidvis positivistiske forståelse av hva en selvbiografi kan være. Jeg har ikke tenkt til å bruke tid på å diskutere sjangeren selvbiografi med Lejeune, men kommer til å ta i bruk de fortsatt aktuelle spørsmålene han stiller om hva en selvbiografisk tekst er som er relevante for min oppgave.

## Kapittel 1. Kvinners selvbiografiske skriving

Det å spille på skillet mellom fiksjon og virkelighet er ikke noe nytt i litteraturhistorien. På 1800-tallet var det vanlig at romaner ble presentert som selvbiografiske, som de fiksjonelle karakterenes livshistorier, brevutvekslinger eller dagboksnotater. Dette var en populær sjanger både i trivillitteraturen og i den høyverdige litteraturen. Charles Dickens' *David Copperfield* (1850) og Charlotte Bröntes *Jane Eyre* (1847) ble lansert som selvbiografier, men det fantes også et stort marked «skandaløse dagbøker» om kvinner som avslører sine indre lyster og begjær. Disse dagbøkene og memoarene ble sett som trivillitteratur og ga seg ut for å være sanne, autentiske portretteringer av kvinner som brøt med moralske koder, men var ofte fiksjon skrevet under pseudonym, gjerne av menn: «Lives 'written by herself' (a frequent formula in the period) may be fiction or fact, and they may sometimes have, even when factual, been written by men» (Folkenflik 2016:120). I et vestlig amerikansk samfunn, med en stadig større tilgang på bøker, magasiner og sladder, var etterspørselen stor. Selv Mark Twain parodierte sjangeren med sin *Eve's Diary* (1905). «Written by herself» var et kjent fenomen som forlagene kapitaliserte på. På denne måten kunne folket få fylt behovet for intime, umoralske detaljer om en kvinnes «private affærer», samtidig som det var trygt innenfor fiksjonsrammene.

I dette kapittelet vil jeg hovedsakelig legge frem diskurser om sjangerkonvensjoner, kjønn og autensitet som sirkulerte i MacLanes samtid. Det er åpenbart langt flere diskurstyper enn herunder nevnte som kunne vært interessante å lese MacLane i lys av, men jeg har her valgt meg områder som kommer til å være mest aktuelle i min lesning av MacLanes selvframstilling og konformitetsbrudd.

Kvinner dagbøker og selvbiografier var lenge et lite kartlagt område, i en slik utstrekning at de i senere tid har utfordret den tradisjonelle definisjonen og sjangerkonvensjonene for selvframstilling i litteraturen. Det er først i nyere tid at forskning på og tilgjengeliggjøring av kvinners selvbiografiske skriving har vokst frem. I etterdønningene av den andre feminismeølgen, vokste det på 1980-tallet frem en ny måte å utforske kvinners selvbiografier på (Smith & Watson 1998:5). Feministiske kritikere begynte å stille spørsmål ved tradisjonelle lesepraksiser som var utformet etter en tanke om at den selvskrivende var mann og dermed blitt definert ut fra en maskulin norm.

Fenomenet dagbok, journalføring, brev og personlig skriving, er en ytterst bred kategori som har hatt mange forskjellige funksjoner opp gjennom tidene. Det at dagboka brukes som en venn man kan bekjenne sine følelser til (Dear Diary), der *selvet* står i sentrum,

er et ganske nytt fenomen. Det er først fra romantikken at dagboka, *journal intime*, og selvskrivning blir sett som noe privat, følelsesorientert og bekjennende, og dermed også feminint (Culley 1989:19). Den romantiske oppdagelsen av det sekulære selvet, industrialiseringens skille mellom den private og offentlige sfære og den psykoanalytiske opphøyning av individets bevissthet (og underbevissthet) førte til et skifte i kvinners selvskrivning. I skiftet til det tjuende århundret førte disse endringene i samfunnet og kulturen til at kvinnelig dagbokføring orienterte seg mot det indre, selvet. Ifølge Culley, Smith og Watson hadde kvinners tidligere dagbokskrivning stort sett vært en slags praktisk oversikt eller et informativt oppslagsverk over husholdningen, ekstraordinære hendelser, økonomien og familiemedlemmers død eller ankomst (Culley 1989:16). Disse inkluderte etter hvert mer detaljerte familiehistorier som markerte større hendelser og oppnåelser, med personlige kommentarer, men var fremdeles skrevet for andres utbytte, heller enn kvinnes personlige skriving. De utforsket ikke et subjekt, men fungerte som en slags delt dagbok eller familiememoar (Delafield 2009:9).

Som Philippe Lejeune viser, er det først på 1800-tallet at det blir vanlig for unge kvinner fra høyere sosiale klasser å holde en *journal intime* (Lejeune 2009:130). De ble gjerne oppmuntret til å skrive dagbok av en mor eller guvernante som ved å lese det den unge kvinnen skrev, kunne forsikre seg om at hun hadde de riktige moralske verdier og førte pennen med en passende skrivestil. Argumentet for denne kontrollen var gjerne at den unge kvinnen ble sett på som mer sårbar for inntrykk og påvirkning, og dermed var det ikke forsvarlig å la dem verken lese eller skrive uten innsyn. Å lage en slags «mal» for hva kvinner kunne lese og skrive var en måte å undertrykke, kontrollere, samt sikre seg at de ikke ble eksponert for litteratur og tanker om frigjøring eller et annet type liv enn det som var forespeilet dem (Fasterland 2016:140). Denne dagbokskrivningen ble gjerne ansett som en typisk feminin aktivitet som man la fra seg i voksenalder da man giftet seg og var trygt overført fra familiens til ektemannens forvaring.

Med en moderne psykoanalytisk forståelse av selvet og en stadig mer industrialisert og derfor individualistisk kultur i vesten, ble også dagbøkene et sted hvor utforskning av subjektet og bekjennelser fant sted. Med dette sagt, fikk ikke kvinners selvbiografiske skriving status som høyverdig litteratur av den grunn. Det ble snarere sett som, og argumentert for å være, en helt annen sjanger enn den maskuline selvbiografien:

Those who took autobiography seriously, critics such as Georig Misch, Georges Gusdorf, and William Spengemann, restricted their focus to the lives of great men – Augustine, Rousseau, Franklin, Goethe, Carlyle, Henry Adams – whose accomplished

lives and literary tomes assured their value as cultural capital. (Smith & Watson 1998:5)

Selvbiografien ble inntil den feministiske litteraturkritikkens fremvekst på 1980-tallet, gjerne sett som en maskulin sjanger. Tidligere kritiske undersøkelser, eksempelvis Roy Pascals *Design and Truth in Autobiography* (1960), postulerer en normativ model for selvbiografi som en «cohesive, chronological, and retrospective account of the author's life centered around a unifying vision of self-identity» (Felski 1989:89). Og som Iser skriver: «For the late nineteenth century, this unity of the self with the world was regarded as the intention of 'great art'» (Iser 1974:134). Det opphøyde idealet for selvbiografisjangeren var altså en stor kunstnerpersonlighet eller en annen heltelignende skikkelse med narrativ koherens og tydelig målsetting eller drivkraft. I en bok om Gustav Flauberts romantikk, realisme og kunstnerpersonlighet fra 1902, kan man blant annet lese: «Flaubert, hvis kunstnerpersonlighet væsentlig var én og den samme gjennom hele hans liv, hvis ideer allerede i ung alder var fuldt utviklede [...] Sjelden har en mand så tidlig vidst, hvad han vilde, og så konsekvent gjennomført sin vilje i et helt liv» (Christensen 1902:2). Denne opphøyde fremstillingen av «den store historien» om det enhetlige og autonome selvet har ofte blitt trukket frem som et kvalitetsmessig skille mellom menns og kvinners selvbiografier. Man kan argumentere for at kjente mannlige selvbiografier, som Rousseaus *Bekjennelser* eller Goethes *Dichtung und Wahrheit*, er verk som ikke passer innunder denne beskrivelsen, men disse verkene ble likevel tatt på alvor og sett som noe nyskapende. De ble ikke avskrevet som usammenhengende, umoralske og uviktige, til forskjell fra kvinnelige selvbiografiske verk.

Fordi kvinners selvbiografiske skriving ikke har blitt sett som litteratur, finnes det heller ikke etablerte sjangerkonvensjoner for hvordan en kvinnelig selvbiografi eller dagbok skal se ut. I *Writing a Woman's Life* skriver Carolyn Heilbrun om utfordringen ved å ikke ha en lignende «oppskrift» for kvinnelige selvbiografier:

Women of accomplishment, in unconsciously writing their future lived lives, or, more recently, in trying honestly to deal in written form with lived past lives, have had to confront power and control. Because this has been declared unwomanly, and because many women would prefer (or think they would prefer) a world without evident power or control, women have been deprived of the narratives, or texts, plots, or examples, by which they might assume power over – take control of – their own lives. (Heilbrun 1988:16)

Heilbrun påpeker at kvinners selvportretter og dagbøker er rørende, men ofte smertefulle å lese. Prisen er høy for de som har ønsket å skrive sine *faktiske* liv nettopp fordi det ikke har

vært noe «script to follow» og ingen portrettering av hvordan kvinner «kan» skrive (1988:39). MacLane gjorde motstand mot disse normene Heilbrun beskriver nesten et århundre senere. *I Await* er på mange måter et oppskriftsløst verk. Det finnes mange spor av andre selvbiografiske tekster, stjalne ord og ideer, og hun viser til stadighet at hun er en belest kvinne, men hun følger ikke en etablert sjanger, et narrativ, ei heller en norm for hvordan kvinner i hennes samtid kunne skrive.

### 1.1 Det konstruerte feminine selvet

Selvbiografiforsker Philippe Lejeune påpeker at alle litterære sjangere alltid er konstruerte og må leses utfra en historisk kontekst. Selv om selvbiografiske tekster av kvinner ble mer og mer vanlig rundt 1800-tallet, er det viktig å huske på at disse kvinnene skrev ut fra en kulturell forventning og aksept: «It is in relation to the models, to the 'horizons of expectation', to an entire variable geography, that literary texts are *produced* then *received*, that they satisfy this expectation or that they transgress it and fore it to renew itself» (Lejeune 1989:141). Selv om det i halvdel av 1800-tallet oppstår en kultur for å publisere unge kvinners *journal intime* er disse, hevder Lejeune, ofte gitt ut posthumt og som regel kraftig redigert av familien eller en prest med en moralistisk didaktisk intensjon: «The actual diaries, which have disappeared, must have been shaped in a particular way, purified, stylized to conform to the religious model» (2009:130).

Kvinnelige forfattere som ønsket å utgi romaner, reisebrev eller fiktive dagbøker, altså noe annet enn «kvinnebøker», skrev ofte under mannlig pseudonym (som Brönte-søstrene, Mary Ann Evans) for å faktisk nå ut til det publikummet de ønsket og å få en mer rettfærdig kritikk. I teksten «Biographical Notice of Ellis and Acton Bell»<sup>27</sup> beskriver Charlotte Brönte hvordan hun og søstrene alltid drømte om å bli forfattere og at de følte det nødvendig å ha pseudonymer som ikke var kjønnet for å bli publisert:

We did not like to declare ourselves women, because – without at that time suspecting that our mode of writing and thinking was not what is called "feminine" – we had a vague impression that authoresses are liable to be looked on with prejudice. (Brontë 2013: ix)

MacLane begynner sitt selvportrett, symbolsk nok, idet dronning Victoria tar sine siste åndedrag (22. januar 1901) og befinner seg dermed midt i en overgangsperiode fra et

---

<sup>27</sup> Denne teksten var en del av Charlotte Brontës biografiske forord om Emily og Anne Brontë til 1850-samleutgaven av deres verker *Wuthering Heights* og *Agnes Grey*.



viktoriensk ideal om kvinnelig dydighet og beskjedenhet, til en mer moderne, individorientert skriving. Selv om kvinner stadig skrev mer grensesprengende litteratur, var det innenfor visse rammer og med visse forholdsregler. Til tross for at romantikken, med Whitman, Rousseau og MacLanes favorittpoet Lord Byron i spissen, og fokuset på individets private selv og dets store følelser, skapte en mer «feminin» inngang til litteraturen, tjente ikke dette nødvendigvis den kvinnelige forfatteren. I teorien kunne denne utviklingen ha gitt kvinnelige forfattere større frihet til å kreve sin posisjon som forfattere og utforske det private selvet, men romantikkens likhetstegn mellom kvinnen og naturen som intuitiv og sentimental, skapte et stadig undertrykkende bilde på kvinner som mindre egnet til et subjekt i litteraturen. Kvinner og menn var sett som to helt separate sfærer med forskjellige «naturlige» karakteristikk. Menn ble ofte sett som innehavere av et større ego og derfor også en tydeligere subjektivitetsfølelse. I verket *Sex and Character* fra 1903 hevdet den omdiskuterte filosofen Otto Weininger at kvinner egentlig ikke kan sies å være egne subjekter i det hele tatt:

Mankind occurs as male or female, as something or nothing. Woman has no share in ontological reality, no relation to the thing-in-itself, which, in the deepest interpretation, is the absolute, is God. Man in his highest form, the genius, has such a relation, and for him the absolute is either the conception of the highest worth of existence, in which case he is a philosopher; or it is the wonderful fairyland of dreams, the kingdom of absolute beauty, and then he is an artist. (Weininger 1906:286)

Weiningers essensialistiske syn på en iboende psykologisk forskjell mellom mann og kvinne var kontroversiell, men innflytelsesrik i kulturlivet i Europa og inspirerte både Wittgenstein, Strindberg og Joyce<sup>28</sup> (Genecov 2018, 1. oktober). Han ble oversatt til flere språk, blant annet til dansk i 1905. I den anerkjente boka *The Mad Woman in the Attic*, om kvinnelige forfattere på 1800-tallet, hevder Gilbert og Gubar at det implisitt i Weiningers sitat ligger en holdning om at kreativitet er koblet direkte til både mannen og den Guderollen han tilskrives (Gilbert & Gubar 2000:5).

I en tid der «mann» var synonymt med «menneske», der kun menn ble sett som fullverdige, autonome mennesker, var bruken av førstepersons forteller også sett som en mannlig aktivitet. I en artikkel om subjektet i kvinners skriving påpeker Mary Jean Corbett:

Those [male] autobiographers, however, can report their experiences as a narrated history in which the 'I' has an important, centering role, partly because of their different relation to commodity production, partly because their literary and religious authority provide the necessary legitimation for self-representation. [...] most secular

---

<sup>28</sup> Hulda Garborg skrev i 1904 boka *Kvinden skabt af Manden: Studie*, signert «af en Kvinde» som et motsvar mot Weiningers bok.

woman autobiographers who lacked these two reference points, can master their anxiety about being circulated, read, and interpreted only by carefully shaping the persona they present and, more especially, by subordinating their stories of themselves to other's histories. (Corbett 255:1998)

Fallhøyden for en kvinne i et samfunn der hun er underlagt mannens økonomiske og sosiale makt, var stor. Å eksponere sitt autentiske og intime jeg, var ikke noe som passet innunder verken den viktorianske kvinnerollen eller den mannstunge romantiske litteraturen og noe de færreste kvinner kunne risikere i et samfunn der hore-madonna-dikotomien lå som en overhengende trussel. Corbett hevder at spesielt kvinner som skrev biografisk ofte var nødt til å beskytte seg selv, ved å alltid bære en maske eller tillegge teksten tvetydighet, nettopp for å ikke bli avskrevet som perverse og ukvinnelige.

Corbett skriver at denne forhandlingen av grensene mellom det private og det offentlige er spesielt tydelig i kvinners selvbiografiske skriving fra sent 1800-tall, til tross for at begrensningene for hva det ville si å være kvinne beveget seg i en mer liberal retning. (Corbett 1998:255). Selv da de skrev om selvet, var det intime marginalisert og begrenset til små tilsynelatende tilfeldige uttrykk, forkledd i en drakt som «sømmer seg». Sjangerkategorier fungerer som et organiserende rammeverk, som medierer tekst og kontekst idet tekstens mening skapes i relasjon til allerede eksisterende forventninger. Disse forventningene var forskjellige for menn og kvinner, og dette påvirket hvordan kvinner skrev om seg selv. Litterære sjangere og konvensjoner er, som Lejeune påpeker, essensielle for å etablere en kontrakt mellom forfatter og leser. Denne kontrakten skaper relevante forventninger og tillater både samsvar og avvik fra forventningshorisonten. Som Corbett viser finnes det nok av eksempler på kvinner som uttrykker denne iscenesettelsen eller falske fargeleggingen av selvet. En av de store kvinnelige brevforfatterne, Jane Welsh Carlyle, skriver i et brev fra 1843: «Oh, if I might write my own biography [...] without reservation or false colouring – it would be an invaluable document for my countrywomen in more than one particular – but *'decency forbids'*!» (Carlyle 1977:74). Carlyle uttrykker her at kvinner som skrev var nødt til å skape en persona som «passet inn» og måtte iscenesette en slags «tålelig» versjon av seg selv. Hun fastslår at selvbiografien ville vært et uvurderlig dokument for hennes samtidige kvinner om hun bare kunne skrevet uten reservasjoner.

## **1.2 The girl, the heroine, and the virtuous woman**

I sitt anerkjente essay «Professions for Women» (1931) tar Virginia Woolf, som for øvrig er jevn gammel med Mary MacLane, et oppgjør med dette overhengende kravet om dydighet

som kvinner led under. Hun skaper en personifisering av forestillingen om den selvoppofrende viktorianske kvinnen og kaller henne *The Angel in the House*. Denne figurasjonen henter hun fra et kjent dikt av romantiske poeten Coventry Patmore (Woolf 2008:141). I essayet forteller Woolf om hvordan hun som kvinne er plaget av et spøkelse fra fortiden som hvisker i øret hennes når hun skriver: «Be sympathetic; be tender; flatter; decieve; use all the arts and wiles of your sex. Never let anybody guess that you have a mind of your own» (Woolf 2008:141). Dette spøkelset, skriver Woolf, henger over alle kvinner som prøver å skrive sant og oppriktig og er derfor noe enhver kvinnelig forfatter blir nødt til å ta stilling til. Om kvinner skal kunne ha noe form for kunstnerisk autonomi, er de nødt til å ta livet av denne forestillingen og fri seg fra disse kjønnsbestemte begrensningene, hevder Woolf.

I *I Await* finnes en passasje som er påfallende lik passasjen om Woolfs englespøkelse. I sin *L'envoi* oppsummerer MacLane: «I am not good. I am not virtuous. I am not generous. I am not sympathetic» (MacLane 2014:114). Hadde det ikke vært for at Woolfs essay kom tredve år senere, kunne en lett se for seg MacLanes beskrivelse av seg selv som en direkte speiling av eller kommentar til Woolfs tekst. Kvalitetene MacLane hevde hun mangler, er til dags dato typiske egenskaper som konnoterer feminitet, og som i MacLanes samtid gjerne ble omtalt som «the feminine ethic» eller «the feminine nature» (Grimshaw 1992:222).

Woolfs viktorianske spøkelse avslutter med en siste kommando: «Above all, be pure» (Woolf 2008:141). MacLane på sin side, avslutter med en forklaring på hvorfor hun mangler disse feminine egenskapene: «I am merely and above all a creature of intense passionate feeling» (MacLane 2014:114). «[M]erely and above all» peker på en motsetning mellom det å være et vesen av intense og pasjonerte følelser og det å inneha den feminine naturen eller etikken. Woolf påpeker også at foreningen av disse motsetningene er en umulighet når hun skriver: «Never let anybody guess that you have a mind of your own», og dermed impliserer at denne feminiteten krever at en ikke er seg selv, ikke viser ekte følelser eller tanker.

MacLanes motsvar eller forklaring består av en retorisk selvmotsigelse der hun skriver at hun *kun* [merely], men også *først og fremst* [above all] er et vesen av intense følelser. «Kun» peker mot noe beklagende, det er en slags ansvarsfraskrivelse: den følelsesmessige intensiteten er altomgripende og hun kan ikke gjøre noe med den. Mens «først og fremst» peker mot noe selvhevdende og stolt. Her skaper MacLane et oksymoron, en ironisering, som vitner om at hun ikke ønsker å beklage for at hun ikke innehar disse feminine egenskapene, men at hun heller kun påpeker det. Selv om hun ikke beklager, reflekterer hun samtidig over

at den manglende viljen til å oppgi seg selv for å passe inn i en spesifikk kvinnerolle er nettopp det som til tider gjør livet hennes så vanskelig.

Ganske tidlig i verket (31. januar) kommer MacLane med en slags konseptuell tirade bestående av anaforer som dekonstruerer ideen om at det å være kvinne er noe iboende. Hun påpeker hvordan det å være eller å bli en kvinne kun er forbeholdt menneskearten og at dyr av hunkjønn har et langt mindre komplekst forhold til kjønn:

A female snake is born out of its mother's white egg, and lives awhile in content among weeds and grass, and dies.

A female dog lives some years, and has bones thrown at her, and sometimes she receives a kick or a blow, and a dog-house to sleep in, and dies.

[...]

And each of these has a male thing with her for a time, and soon there are little snakes or little dogs for her to love as much as it is given her to love – he can do no more.

And they are fortunate with their little snakes and little dogs. (MacLane 2014:45)

Realiteten for et menneske av hunkjønn er derimot en helt annen:

A female human being is born out of her mother's fair body, branded with a strange, plague-tainted name, and let go; and lives awhile, and dies. But before she dies she awakes. There is a pain that goes with it.

And the male thing that is with her for a time is unlike a snake or a dog. It is more like a man, and there is another pain for this. (45)

I motsetning til hunkjønnsdyr, blir kvinnen påstemplet et «plague-tainted name» ved fødsel, skriver hun. Dette bringer med seg en særegen erfaring og dermed særegen smerte. Senere skriver hun: «The name – the plague-tainted name branded upon her – means woman» (45). Ved å bruke ordet «betyr» [means] istedenfor for eksempel «er» [is], impliserer MacLane at merkelappen kvinne ikke er iboende, men heller et sosialt konstruert som hun blir påskrevet av samfunnet. I motsetning til dyrene må mennesker gjennom den prosessen det er å bli sine sosiale kjønn. Hun impliserer her det Simone de Beauvoir omtrent femti år senere påpekte: man er ikke født kvinne, man blir det. Men å bli kvinne er ikke en åpen kategori. Ifølge MacLane er repertoaret av kvinneroller begrenset til: «young lady», «girl», «heroine», og senere: «wife» eller «fallen woman». Dette medfører en smertefull oppvåkning der kvinnen konfronteres med et begrenset utvalg roller å velge mellom.

MacLane påpeker en tilkortkommenhet i språket. Hun påpeker at kvinnene i litteraturen, i bøkene hun har lest, ikke minner om henne i det hele tatt. Hun kjenner seg ikke igjen i beskrivelsen av disse kvinnerollene: «I am no lady – as anyone could see by close inspection, and the phrase has an odious sound. I would rather be called a sweet little thing, or

a fallen woman, or a sensible girl – though they would each be equally a lie» (90). I et notat fra 13. februar, skriver MacLane at hun rett og slett ikke kan ses som jente i det hele tatt, ettersom hun verken ligner protagonistene i de moralistiske jente-bøkene hun har lest, eller oppfører seg som dem: «– girls with bright eyes, and with charming faces (they always have charming faces), standing with reluctant feet where the brook and river meet, – and all that sort of thing. / I missed all that» (56). Ifølge bøkene MacLane har lest, er en jente eller en heltinne noen som oppfører seg på en spesifikk måte, som har «her voice full of tears». MacLane selv derimot, har aldri hatt en stemme «full av tårer»: «my voice has never yet, to my knowledge, been full of tears» (57). Hun påpeker at disse bøkene alltid handler om enten en ung, fornuftig jente eller en vakker heltinne. Og om heltinnen ikke er vakker, slik som i *Jane Eyre*, har hun til gjengjeld høye moralske prinsipper (57). Hun sier rett ut: «I hate a sensible girl» (95). Hun etterspør en bok med en hovedkarakter som hun kan kjenne seg igjen i og sympatisere med: «I wish some one would write a book about a plain, bad heroine so that I might feel in real sympathy with her» (57).

Englespøkelset hvisker ikke bare at Woolf skal være sympatisk, ren og tander, men også at hun skal anvende «all the arts and wiles of your sex». Implisitt i dette, samt Carlyles, begrep om «false coloring», er at man spiller en rolle igjennom sitt kjønn. Dette kjønnets kunst, eller kvinnelist, er et kjent begrep som konstruerer en ide om at kvinner spiller skuespill. Som Carlyle antyder («but *'decency forbids'*»), forventes kvinnen å vite hvilke spilleregler som gjelder, hva som er innenfor anstendighetens grenser for en kvinne. I stedet for å bruke sin kvinnelige list, prøver MacLane å gi et bilde av hvordan det *faktisk* er å være en ung kvinne i 1902. «I am trying my utmost to show everything – to reveal every petty vanity and weakness, every phase of feeling, every desire» (37), skriver MacLane den 27. januar.

MacLane avkler illusjonen om den dydige kvinnen og spør om det ikke er kvinnen som etterlever dette «True Woman»-idealet, som er den virkelige bedrageren. I sin kritikk av ekteskapsinstitusjonen påpeker hun hvor dobbeltmorsk det er at mennesker som ikke nødvendigvis elsker hverandre, men som kun har gjennomgått en religiøs rite der kvinnen sverger på å være tro til og adlyde mannen, går rundt med en overlegen selvrettferdig holdning i verden. Hele ekteskapsinstitusjonen forutsetter at kvinnen spiller «the virtuous woman» og gir avkall på sin egen autonomi. Hun spør seg om ikke det egentlig er denne skinnhellige kvinnen som burde vært lavere i hierarkiet enn for eksempel den falne kvinnen, som i det minste lever et ærlig liv: «Is she [the virtuous woman] not indeed a step lower since she pretends to be what she is not – plays the virtuous woman?» (36). På et punkt ber hun til

djevelen om at hun aldri må bli «[...] that deformed monstrosity – a virtuous woman» (36). For MacLane er denne godhetsposeringen eller dydsfremvisningen som denne kvinnerollen impliserer et eksempel på alt som ikke er å leve i pakt med seg selv, å ikke være autentisk.

### 1.3 Den autentiske inautentisitet

MacLanes mål med *I Await* er tilsynelatende å vise hvordan hun lever sitt helt normale, kjedelige liv. I mangel på troverdige og autentiske portretteringer av hvordan det er å være en helt vanlig, ikke fantastisk og moralsk, heltinne, tar hun saken i egne hender. Det at MacLane har valgt seg selv, selvet, som hovedtema, betyr ikke at verket umiddelbart oppfattes som autentisk. I MacLanes samtid var det heller det motsatte som var tilfelle, og det er det kanskje flere grunner til. For det første, og som nevnt tidligere i dette kapittelet, var det å spille på skillet mellom fiksjon og virkelighet – å skape en slags performativ autentisitet – allerede et godt kjent grep. Periodens interesse for individet og privatlivet hadde ført til et konglomerat av bekjennende, intim litteratur både i høy- og lavlitteraturen. På denne måten fikk det moderne publikummet tilfredsstilt sin indre kikker i den sosialpornografiske underholdningsindustriens spede begynnelse. Dette var illusjonenes, sirkusets og freakshowets storhetstid. Folk var vant til å bli eksponert for diverse narrativ som utga seg for å være sanne, groteske og outrerte.

For det andre talte ikke dagbokstempelet – det at MacLane som en ukjent nitten år gammel kvinne blottet sin sjel som djeveldyrker og tyv – for at dette var et ekte portrett. Dette portrettet passet verken under kategorien falske «young girls diaries» eller den «skandaløse dagboka»: den var ikke skandaløs på riktig måte. MacLane kunne ikke plasseres i noen av de kvinnerollene som allerede var fremstilt i kulturen. Dette var ikke den performative eller falske autentisiteten publikummet i hennes samtid var vant til. Dette var noe helt annet, noe nytt. Dette var nært, bart, tvetydig, løgnaktig og usammenhengende. Kanskje ble MacLane sett som inautentisk nettopp fordi hun var *for* autentisk?

Jeget i *I Await* oppleves som *skrivende*, fremfor allerede *skrevet*. I det første notatet gir hun en kort introduksjon der den tidligere, *skrevne* MacLane får noe plass, men stort sett oppleves jeget som *skrivende* der og da. Dette er selvfølgelig takket være datomarkeringene, men kanskje hovedsakelig fordi hennes stil endrer seg i takt med humøret og hennes inkoherente opplysninger om seg selv. Hun påpeker på den ene siden at alt hun skriver er sant og ærlig, samtidig som hun rett som det er skriver at hun er en løgner og en tyv. Hun dramatiserer og brer om seg med hyperboler: «Everything is so dreary – so dreary. I feel as if

I would like to die to-day» (76). I det ene øyeblikket finnes det ikke håp i verden, skrivningen er det eneste hun har som gir henne glede. I det neste oppfører hun seg som en stereotyp tenåring som sverger til penger og berømmelse, for det må jo være penger og berømmelse som gir henne lykke i livet: «I want Fame more than I can tell» (20). Gjentakelsene «Fame» og «Money» skrives med versaler som tydeliggjør ordene som fenomener. Begrepenes i utgangspunktet klisjefylte bakgrunn, samt insisteringen gjennom gjentakelse og versaler, skaper også en avstand til begrepene. Hun «ønsker» seg disse tingene, men senere skriver hun at hun ville hevet alt dette over bord om hun bare fikk oppleve et øyeblikks ekte lykke og kjærlighet. Også dette trekker hun tilbake, da hun senere skriver at hun faktisk *er* lykkelig så lenge hun bare får nyte et godt måltid: «Fame may pass over my head, money may escape me; my one friend may fail me [...] yet still I may hold upright my head, if I have but my steak – and my onions» (30). Som leser føler man med Mary MacLane i hennes lidelse, men man føler seg aldri fortapt. Alt håp er egentlig aldri ute. Det overnevnte sitatet eksemplifiserer hvordan hun ironiserer over de store drømmene her i livet. Kontrasten mellom store begreper som penger og berømmelse blir sidestilt med den lykken det kan være å spise et godt måltid. De sørgelige partiene brytes alltid av med en selvbevisst kommentar eller selvironisering. MacLanes dramatiske stil gjør til tider at de tilsynelatende trivielle tingene får like mye tyngde som ønsker om kjærlighet og frihet. Det er ikke alltid lett å skille mellom når hun virkelig snakker fra hjertet og når hun spiller eller tar på seg en rolle. Dette er MacLane selv også bevisst på: «I am in no small degree, I find, a sham – a player to the gallery. Possibly this may be felt as you read these analyses [...]» (54).

Å skrive er alltid en form for selvframstilling. Hvordan den skrivende velger å ordlegge seg, hva hen trekker frem og hva hen utelater, er med på å skape et bilde av et selv. Først og fremst et språklig selv, for en språklig handling er alltid en performativ handling. Som en skrivende er subjektet alltid i en prosess hvor hen, bevisst og ubevisst, velger ut detaljer for å konstruere et selv – en persona. (Culley 1998:219). Det kan kalles en persona fordi jeget som skrives frem aldri vil kunne representere subjektet i sin helhet, men kun er én versjon av subjektet. Lejeune kaller dette det mangefasettete selvet – som unektelig kommer frem i dagboksformens presens – for et edderkoppnett (Lejeune 2009: 177) der det er mange hull [gaps] og utelatelser der kun forfatteren kan se fortsettelsen eller sammenhengen, ettersom forfatteren er den eneste som kjenner til verdenen utenfor dagboka.

«I am not contradictory, I am dispersed», skrev Roland Barthes i *Roland Barthes* (Barthes 1994:143). Selv om tankene, følelsene og handlingene hans kan virke motstridende eller uforenlige ved første øyekast, så oppfatter ikke Barthes dem som motsetninger. Med

begrepet «dispersed» antyder han at identiteten og selvforståelsen hans ikke er en enkel, sammenhengende enhet, men heller er sammensatt av mange ulike elementer som er spredt over tid og erfaringer. Dette kan reflektere en opplevelse av at hans selv ikke kan reduseres til en enkelt kjerneidentitet, men heller består av en rekke variasjoner og nyanser.

MacLane innrømmer interne motsetninger, eller snarere: hun viser at hun er sprikende, at sannheten om hvem hun er, er sammensatt. Hun sier: jeg snakker helt sant, og jeg lyver. Hun er ærlig om at hun lyver. Hun fremstiller et selv som fremstår helt – fordi det er så mangefasettert. Er ikke nettopp det å være inkonsekvent og inautentisk ytterst autentisk? Hun går fra å én dag være bastant – «I know myself, oh, very well» (MacLane 2014:13 – til å vise en oppriktig sårbarhet den neste – «It is as if [the feelings] were written on the walls of my soul-chamber in an unknown language» (37). MacLane er bevisst på at det å skape et selv gjennom språk er konstruert selvfremstilling og at det ikke nødvendigvis er mulig å formidle det fulle og hele selvet gjennom ord: «At times I think I am succeeding admirably – and again, what I have written compared to what I have felt seems vapid and tame. Who has not felt the futility of words when one would express feelings?» (41). Kanskje det som gjør at *I Await* oppleves som så autentisk er at det finnes en åpenhet i alt MacLane sier? Hun stiller spørsmål ved verden, men også ved seg selv.



## Kapittel 2. Å skape et «odd» selv

På det ytre plan skjer det ikke mye av verdi, skal vi tro MacLane, men inni henne skjer det mye, og det er stort sett her boka oppholder seg. Leseren får et nært innblikk i MacLanes følelsesliv og refleksjoner rundt ulike temaer som plager eller opptar henne. Den overordnede samfunnsdiskursen er present, men alltid gjennom MacLanes kritiske blikk på samfunnet og dets forventninger til henne som kvinne. Noe som raskt blir tydelig er hvordan nesten alt hun tenker på, alt som plager henne, gjennomsyres av det faktum at hun er en ung kvinne som er en del av et spesifikt samfunn. Hun er takknemlig for «an excellent strong young woman's-body» (MacLane 2014:15), men den foreskrevne kvinnerollen innebærer begrensninger hun ikke kan forsone seg med. Disse begrensningene gjennomsyres hele verket og er fundamentale i MacLanes forståelse av seg selv. MacLanes eksistensielle kvaler bunner ut i om det i det hele tatt er plass til en annerledes og odd skapning som henne i denne verdenen. Inntil nå har hun ikke møtt mange mennesker hun opplever å ha noe til felles med: «There are people and people of varying depths and intricacies of character, but there is none to compare with me» (13). I et notat der hun konkluderer med at hun ikke er «that quaint conceit, a *girl* [...]» (56), kommer hun også frem til at: «The more I see of conventionality, it seems, the more I am odd» (56).

I det 19. og tidlige 20. århundrets litteratur ble uttrykket «odd» ofte brukt som en negativ karakteristikk av individer som avvek fra samfunnets normer eller forventninger. Den odde kvinnen var allerede en kjent figur i *fin de siècle*-kulturen og termen ble gjerne brukt om kvinner som var ugifte og brøt med tradisjonelle kjønnsroller. Dette var kvinner som gjerne var intellektuelt nysgjerrige, uavhengige, selvsikre og hadde interesser utenfor den hjemlige sfæren. Showalter hevder kontant at «[s]exual anarchy began with the odd woman. The odd woman – the woman who could not marry – undermined the comfortable binary system of Victorian sexuality and gender roles» (Showalter 1991:19). Som MacLane viser, kan termen bidra til en positiv identifisering, en plass i verden, selv om den i utgangspunktet ble skapt av majoritetssamfunnet for å ramme inn, språkliggjøre og definere. Denne kommodifiseringen eller tingliggjøringen av en levemåte, ble også et vis å utøve makt på ved å definere hvem som var akseptable og ikke-akseptable borgere av samfunnet: «Odd women were a social problem» (19).

I dette kapittelet vil jeg undersøke hvordan MacLane skaper et annerledes selv, et odd selv, ved å vri om på ords betydning og skape språklige forskyvninger som igjen gjør at hun

overskrider og subverterer både litterære konvensjoner og normer for kjønn. Jeg vil utforske hvordan hun gjør språket til sitt eget ved å gjøre krav på begreper, fenomener og troper.

## 2.1 A quite unusual opening page

MacLanes tekst utstråler stor integritet og motstand. MacLanes selvframstilling i løpet av bokens første sider, som en ung kvinne tidlig på 1900-tallet, er i første omgang den mest åpenbare motstanden verket yter. Det er en start som setter tonen for resten av verket:

I, of womankind and of nineteen years, will now begin to set down as full and frank  
Portrayal as I am able of myself, Mary MacLane, for whom the world contains not a  
parallel.

I am convinced of this, for I am Odd.

I am distinctly original innately and in development.

I have in me a quite unusual intensity of life.

I can feel.

I have a marvelous capacity for misery and happiness.

I am broad minded.

I am a genius.

I am a philosopher of my own good peripatetic school.<sup>29</sup> (MacLane 2014:14)

Denne åpningen er interessant på flere måter. For det første starter den ikke som løpende tekst. Den første siden, som i den første utgaven fra 1902 kun består av disse anaforene, fremstår som et dikt. For det andre fremsier hun et sterkt og tydelig jeg, noe som ikke var vanlig blant denne tidens selvbiografiske utgivelser skrevet av kvinner. Hun beskriver også seg selv med begreper som i 1902 var forbeholdt menn – «filosof», «geni», «original».

Åpningssetningen er formell, liksom høvisk i sin arkaiske, proklamerende måte å introdusere MacLane på. Det at subjektet «jeg» [I] kommer før predikatet «vil nå begynne» [will now begin] skaper en bevissthet rundt setningens ordstilling og en følelse av grandeur, av at noe viktig skal annonseres. Imitasjonen av en høyverdig stil gir inntrykk av at forfatteren har et selvbevisst forhold til sin egen uttryksmåte og konstruering av eget subjekt. Det at hun har valgt å skrive «of womankind» peker også mot en bevissthet knyttet til kjønn. «Womankind» er et graderbart antonym til det innarbeidede «mankind». Hun fremhever at hun ikke er av menneskehet (mankind), men en spesifikk gruppe av menneskeheten. Etter denne utførlige setningen blir MacLanes humor tydelig ved kontrasten i den korte etterfølgende setningen: «I am convinced of this, for I am Odd.»

---

<sup>29</sup>Peripatetisk kan her forstås i tilknytning til Aristoteles filosofi, men fraseringen «my own good» hentyder kanskje til en mer hverdagslig bruk av ordet i betydningen vandring eller spasere, ettersom det å gå lange turer mens hun tenker er en del av hennes daglige rutine.

Åpningen fremstår, som nevnt, som et dikt, både gjennom de aktive linjeskiftene og de gjentakende setningene. Den messende gjentakelsen i anaforen «I am/have/can» bidrar til å forsterke tekstens insistering på eget budskap, samtidig som det kan ha en selvrefleksiv effekt. Det er nesten som om teksten kommenterer seg selv ved å snakke så tydelig i klartekst at man som leser blir oppmerksom på hva som utelates. Det typografiske valget om å sette setningene på hver sin linje påvirker lese måten. De aktive tomrommene, eller cesurene, fremhever hver enkelt setning og deres utvelgelsesprosess. Kontante setninger som «I can feel. [...] / I am broad minded. / I am a genius» står i kontrast til den utførlige første setningen og gir teksten et teatralisk og ironiserende preg. Det teatraliske underbygger også inntrykket av at dette er skrevet med tanke på et publikum. Jeget markerer avstand ved å introdusere seg og forteller leseren hva hun har tenkt til å gjøre og hvem hun er – i hvert fall ifølge henne selv. Den kjente selvbiografiforskeren Phillipe Lejeune påpeker at dagboka nettopp ikke er et speil, men et filter, og at dagbokas nødvendige seleksjon og diskontinuiteter er det som gir den verdi: «This work of shifting – separating the real, digesting it, rejecting most of it, and making sense of the rest – is the work of life itself.» (Lejeune 2009:179). Det er kanskje dette MacLanes åpning illustrerer på mikronivå. Det er som om førstesiden er et frempek til hva som skal komme – små brudstykker av informasjon om og innsikt i et jeg som fremstår både motsetningsfylt og mangefasettert, med en stemme karakterisert av kontraster og originale bilder.

Mellom de grandiose beskrivelsene legger MacLane til den enkle, men meningstette setningen: «I can feel». Den blir sterk fordi hun påpeker noe som er så åpenbart ærlig, at hun kan *føle*. Dette fremhever hun på lik linje som de andre karakteristikkenes: «genius», «in development», «distinctly original», «philosopher», «broad minded». «I can feel» står i kontrast til de andre begrepene, egenskaper som krever en viss tillit til jeget og en kontekst for at en som leser skal finne det overbevisende. Setningen blir meningstett i sin åpenbare flertydighet. «I can feel» blir ilagt like mye verdi som at hun er et geni eller en filosof, fordi valget om å brette linjen bidrar til å fremheve enkelte ord og fraser på bekostning av andre. Det er som hun har filtrert ut alt det som kunne ha vært sagt og står igjen med det det egentlig betyr: *Jeg kan føle*.

## **2.2 Den geniale maskuline retorikk**

Ordene MacLane bruker til å beskrive seg selv er ukompliserte å forstå fra et lingvistisk ståsted. Ordene er et semiotisk faktum. Det er beskrivende begreper som forteller oss noe om

hvem hun er som menneske. Den kompliserende faktoren kommer inn når vi ser på forskjellen mellom et tegn og tegnets betydning. Selve ordet som tegn sier ikke noe om innholdet. Signifikanten, tegnet, har en arbitrær sammenheng med ideen om ordets betydning og innhold, signifikatet. Ordet geni har for eksempel en arbitrær sammenheng med objektet geni. Et geni er ikke en egen ting i verden, men et konstruert begrep som betegner en rekke objekter som har noen bestemte likhetstrekk. Hvilke bestemte likhetstrekk som konnoterer begrepet geni vil variere utfra kontekst som kultur, tid, sted og situasjon. I et vestlig patriarkalsk samfunn vil konnotasjoner til ordet geni kanskje være en vitenskapsmann, poet eller kunstner. Disse rollene og beskrivelsene har vært forbeholdt menn fordi maskulinitet står øverst i hegemoniet og derfor vil ha størst definisjonsmakt. Språket vil alltid skape konnotasjoner og derfor alltid være ladet. Denne sosiale koden skaper konvensjoner for hvem som kan knyttes ordene og dermed blir også denne tilleggsmeningen ladet feminint eller maskulint, negativt eller positivt.

Mange av begrepene MacLane lister opp er egenskaper og områder som har vært forbeholdt menn. Lucy Irigaray viste at ord, fenomener og begreper er ladet med mening som gjerne kan sorteres i to polariserende kategorier, og mener dette er fordi den vestlige kulturens fallogosentrisme er bygget opp rundt oppkonstruerte motsetningspar som står i en hierarkisk motsetning til hverandre (Rawlinson & Sares 2023:13). I et klassisk dikotomisk motsetningspar som mann og kvinne, der feminin og maskulin står som negasjoner av hverandre, vil ord som filosof, geni, original, utvikling og vidsynt være knyttet til maskulinitet. Kvinner som ikke innordner seg rollen som «den andre», bryter med denne dikotomien og blir sett som ukvinnelige, gale, monstrøse, falne. Og ettersom samfunnet var styrt, definert og språkliggjort av menn, til enda større grad i MacLanes samtid enn i dag, var nødvendigvis også språkets innhold farget av en maskulin partiskhet eller bias.

La oss ta for oss begrepet geni, som MacLane gjentar flerfoldige ganger i løpet av boka. Dette er et begrep som i dag har mistet noe av sin mytologiske glans i den vestlige diskursen. Vi har kanskje ikke kvittet oss med romantiseringen av kunstnerens storhet og egenartethet, men selve begrepet geni brukes med et glimt i øyet. I MacLanes samtid var diskusjonen rundt det moderne kunstnergeniet høyst levende og seriøs. Begrepet om det moderne geniet stammer fra romantikken og nyklassisismen og var noe som ble diskutert i litterære og filosofiske kretser. I MacLanes samtid hadde de lærde en større nærhet til dette begrepet og derfor en mer konservativ og kjønnet forståelse av ordet. Filosofien Otto Weininger hevdet at kvinnen i seg selv ikke hadde noe ontologisk virkelighet, men at mannen, i sin høyeste form, var selve definisjonen av geniet. I denne forståelsen av geniet er begrepet

uløselig knyttet til maskulinitet. Tradisjonelt sett, og til en viss grad i dag, er dette et begrep forbeholdt menn. Begrepet geni har vært assosiert med den mannlige kunstneren, vitenskapsmannen eller forfatteren. Geniet er mange måter den stillesittende og mer virkelige ekvivalenten til en *helt*. Det at MacLane gjentatte ganger gjorde krav på dette begrepet, gikk ikke ubemerket hen. Dette vises tydelig gjennom oppstyret rundt hvordan MacLane brukte det om seg selv. I parodien *The Story of Willie Complain* refererer forfatteren, journalist Robert Shores, til MacLane som «geniuses». Han ironiserer over hennes selvframstilling og markerer at dette er et begrep hun ikke har tilgang til som kvinne.

Senere, da hun påpeker at hun er et geni igjen, kommer det ikke med noen ytterligere forklaring på hva dette innebærer, men en oppfordring til leseren om å ta en titt på forfatterportrettet fremst i boka: «You may gaze at and admire the picture in the front of this book. It is the picture of a genius – a genius with a good strong woman’s body, – and inside the pictured body is a liver, a MacLane liver, of admirable perfectness» (21). Denne uttalelsen er kontroversiell på flere måter. MacLane retter leserens oppmerksomhet mot forfatterbildet sitt, men lar ikke leserens blikk bli værende ved sitt ytre. Hun retter blikket mot kroppens indre organer og funksjoner. Det er som om underteksten eller det hun egentlig sier er: «Se her, jeg er ikke redd for å kalle meg selv et geni. Jeg snakker gjerne om kvinnekroppen og hva som befinner seg i den, men på min måte». Det maskuline genibegrepet var i MacLanes samtid ofte knyttet til spesielle fysiske attributter. I tråd med den vitenskapelige retningen i fysiologien, var det ikke uvanlig å fremheve den mannlige kunstnerens kropp og holdning som en bekreftelse på hans geni. Et godt eksempel på dette er hvordan Edvard Munchs geni ofte har blitt forklart gjennom hans feminine utseende og svakelige utstråling. I likhet med Leonardo Da Vinci avvek han derfor fra datidens normer for maskulinitet, noe som skulle vitne om originalitet og en outsiderposisjon som ble romantisert gjennom genitropen (Stenersen 1994:9). Det samme gjaldt imidlertid ikke for kvinnen.

En kan kanskje si at MacLane på denne måten approprierer den sosiale betydningen av ordet geni ved å forskyve flere billedlige klisjeer. Hun påpeker at hun er et geni med en god, sterk kvinnekropp og vrir dermed om på den stereotypiske forestillingen om mannskroppen som den sterke og kvinnen som den svake. Deretter forteller hun om hvordan hennes indre organer og deres mekanismer legitimerer at hun er et geni:

My red blood flows swiftly and joyously—in the midst of the brightness of October.  
My sound sensitive liver rests gently with its thin yellow bile in sweet content.

My calm beautiful stomach silently sings as I walk a song of peace, [the while it hugs within itself the chyme that was my lunch.]<sup>30</sup>

My lungs, saturated with mountain ozone and the perfume of the pines, expand in continuous ecstasy.

My heart beats like the music of Schumann, in easy graceful rhythm with an undertone of power.

My very intestine even basks contentedly in its place like a snake in the hot dust, vibrating with conscious life. (MacLane 2014:22)

Det at hun i det hele tatt snakker om kroppen sin med et blikk som ikke kommer fra en ekstern, men fra innsiden, fra henne selv, var kontroversielt i MacLanes samtid. Den unge kvinnens kroppslige synlighet og uttrykk var ikke noe lesere av 1902 var vant til, og i hvert fall ikke på denne måten. Det eneste det var allment akseptert å snakke om på innsiden av en kvinnekropp, var kvinnens bankende/sarte/knuste hjerte. Å gjøre leseren oppmerksom på at hun har en perfekt og beundringsverdig lever, mage, lunger, hjerte og blod dirigerer leserens blikk til å se kroppen fra en innsideposisjon. Denne måten å beskrive kvinnekroppen på, med et fokus på kroppens mystiske og kompliserte underverker, er forfriskende konkret opp mot et mer stereotypet romantisk og mannlig syn på kvinnekroppen som noe utelukkende vakkert og rent.

MacLane viser også hvordan mekanismene i hennes sinn er uløselig knyttet til den fysiske kroppen, og opphøyer ikke det ene over det andre: «The entire wonderful graceful mechanism of my woman's-body has fallen at the time – like the wonderful graceful mechanism of my woman's-mind – under the enchanting spell of a day in October» (22). Denne eksplisitte kroppsliggjøringen og filosofien om sinn og kropp, er gjennomgående i MacLanes verk og gjør seg spesielt gjeldende i en passasje der hun spiser en oliven, som jeg skal komme tilbake til senere.

MacLane beskriver også utover i boka hva det er som gjør henne til et geni, men på en måte som gjør leseren bevisst på at dette begrepet er en konstruksjon og at det handler om hva en velger å legge i det. Første gang hun sier at hun er et geni, i første notat datert 13. januar, forsvinner singulariteten til uttalelsen i mengden fantastiske beskrivelser av henne selv. I løpet av de neste ti dagene nevner hun at hun er et geni omtrent ti ganger uten noe utdypning av hva det innebærer. Det fremgår som en påstand i forbifarten. Hun holder leseren på pinebenken og en blir etter hvert fortrolig med genibetegnelsen som et gjennomgående språklig mønster, som om en del av motivasjonen er å bruke begrepet geni så mange ganger

---

<sup>30</sup> Denne delen er ikke med i førsteutgaven fra 1902.

som mulig. Den repeterende omtalen av seg selv som geni, skaper en humoristisk, lettbeint tone og nysgjerrighet rundt hva hun egentlig mener.

På den ellevte dagen, 24. januar, kommer hun med en slags utgreiing om hva det er som definerer et geni. Hun påpeker at det er en tynn skillelinje mellom å være en «fool» eller et geni og at:

There's but a tiny step between the great and the little, the tender and the contemptuous, the sublime and the ridiculous, the aggressive and the humble, the Paradise and the perdition.

And so it is between the genius and the fool.

I am a genius.

– I am not prepared to say how many times I may have overstep the finely drawn line, or how many times I have already overstepped it [...] (32-33)

Her reflekterer hun over de oppkonstruerte motsetningsparene og deres hierarkiske plassering og påpeker at det aldri er mulig å være bare det ene eller andre. Ved å vise til en rekke konstruerte dikotomier som stor og liten, sublim og tåpelig, paradiset og syndefall, er det som om hun prøver å si at det er i ytterpunktene vi finner likhetene. Kanskje er det de mest polariserte begrepsparene som ligger hverandre nærmest. Den største avstanden ligger ikke mellom det å være en dåre og et geni, ei heller mellom å være en kvinne og et geni.

I *L'envoi*, noen måneder senere skriver hun: «I feel – everything. It is my genius. It burns me like fire» (114). Det er MacLanes geni som gir henne evne til å «føle alt». Og som jeg var inne på i kapittel 1 står dette i motsetning til å være en engel i huset eller «True Woman» for MacLane. Hun klarer ikke å la være å føle, hun klarer ikke å la være å vise at hun faktisk har «a mind of her own». Dette er både hennes geni, men også det hun brenner seg på. Flammen, lidenskapen og begjæret er det som gjør hennes liv interessant og levende, men disse konstante følelsesopplevelsene tærer også på henne. De driver og motiverer henne, men de kan også være overveldende eller smertefulle fordi de fordrer et brudd med den immanensen som den viktorianske kvinnenrollen forventer. Ved å hele tiden aktivt destabilisere meningen i begrepene og diskursen hun omgis med, gir hun seg selv rom og skaper en ny plass, men det kommer også med en pris. Hun forklarer at hun har visse kvaliteter (evne til selvstendig tenkning, selvkritikk overfor seg selv og omverdenen, innsikt og egoisme) som gjør henne til både et geni og en tosk. Hun er et geni, fordi hun velger seg vekk fra immanens, men også en tosk, fordi hun velger en vei som kommer til å bli vanskelig og kanskje ensom, veldig ensom.

### 2.3 Djeveltropen

Som MacLanes opprinnelige tittelen røper, *I Await the Devil's Coming*, er djevelen en figur som vies mye oppmerksomhet i verket og fungerer som en slags rød tråd. Variasjoner av setningen «I await the Devil's coming» repeteres gjennomgående som et refreng. Vi møter djevelen som frigjører, som skaper, som kjærlighetsinteresse, som metafor og som fysisk karakter og samtalepartner. Hos MacLane er djevlesymbolikken mangefasettert, eller som Halverson omtaler det: «an overloaded trope that works in multiple ways (as he always does)» (Halverson 2004:49). Djevelen er kanskje en velbrukt trope, men jeg vil argumentere for at han spiller en viktig rolle i MacLanes verk. Han er en figurering av konformitetsbrudd og en legitimasjon av hennes væren i verden.

Djevel endrer funksjon som det passer MacLane og presenteres ofte som en løsning på de problemene hun uttrykker. Hun snakker ofte om djevelen forstått som fysisk størrelse utenfor seg selv: hun venter på ham, hun vil gifte seg med ham og mot slutten av boka har hun en direkte dialog med ham. Likevel får en som leser opplevelsen av at han alltid er en forlengelse av henne selv og en katalysator for kulturkritikk.

MacLanes djevel er hennes egen. Dette blir spesielt tydelig i dialogen med ham, som jeg skal komme inn på senere. Han representerer ikke innlærte mønstre om hva som er rett og galt, slik som djevelen og engelen på hver sin skulder figurerer i billedliggjøringen av et menneskets indre kvaler. MacLanes djevel representer heller ikke dominans og sosial kontroll, slik han ofte fremstilles i gotiske romaner. Som Faxneld påpeker: «If many Gothic novels are, as has been argued, tools to teach women 'how to become properly feminized', then *The Story* to some extent functions as a means to shatter such socialisation» (Faxneld 2014:592). MacLanes djevel prøver verken å friste eller dominere henne, snarere motsatt: han blir sjarmert og noe skremt over hvor oppofrende hun er. Den klisjeaktige, voyeristiske fortellingen om djevelen som forfører den stakkars kvinnen, blir hos MacLane snudd opp ned. Hun har jo ifølge seg selv ingen indre kvaler og derfor heller ingen moral som kan korrumpes. Snarere enn å være en figur som kan lede en ung kvinne ut på den gale vei, presenteres han som den eneste løsningen på kvinners undertrykkelse.

I et av de første notatene i *I Await*, da MacLane uttrykker hvor hardt og begrensende det er å være kvinne, forklarer hun at «[t]he Devil is really the only one to whom we might turn, and he exacts payment in full for every favor» (MacLane 2014:27). MacLane ser djevelen som eneste løsning, men anerkjenner på noe humoristisk vis at det vil koste. Her kan en kjenne igjen den litterære tropen om å inngå en pakt med djevelen ved å bytte sin sjel eller moral for personlig vinning. I motsetning til Faust, søker imidlertid ikke MacLane evig



kunnskap og ungdom, men frihet fra undertrykkende forventninger som kulturen og religion påfører kvinner.

Å bruke djevelen som en form for selvframstilling, som en figurering av menneskets psykologi, var ikke banebrytende i MacLanes samtid. Det var heller svært etablert. Den romantiske djevelen som opposisjonell figur mot kristendommens autoritet var godt kjent gjennom de romantiske poetene Blake, Milton, Shelly, og MacLanes idol, Byron. (Lyons 2016:33). Med Miltons *Paradise Lost* som startskudd, kulminerte romantiseringen av djevelen og djevlelige kvaliteter i en okkultisme der djevelen ble et symbol på individualisme, frihet, rasjonalitet og nytelse, fremfor å representere «pure evilness». Djevelen ble i romantikken gjenstand for filosofisk utforskning og illustrerte moralsk ambivalens. Dette åpnet opp for diskurs om menneskelig begjær. Djevelen ble en slags tragisk helteskikkelse i poesien, skriver Lyons. Det var likvel ikke bare mannlige poeter som brukte djevelen som frigjørere fra konservative moraler. I *Satanic Feminism* viser Faxneld hvordan feminister på 1800-tallet brukte djevelen som et positivt utsigelsespunkt for feministisk frigjøring. Denne nylesningen eller motlesningen av djevelen som frigjørere førte til subversering av kristne misogyne tradisjoner og myter: In these counter-myths, he is seen as an ally in the struggle against a patriarchy supported by God the Father and his male priests. Eve's ingestion of the forbidden fruit becomes a heroic act of rebellion against the tyranny of God and Adam (Faxneld 2014:16). Flere av de feministiske verkene Faxneld fremlegger, deriblant *I Await*, presenterer en subversiv versjon av den puritanske og misogyne tanken om at kvinner står i en nærmere relasjon til djevelen enn mannen. Koblingen mellom kvinnen og djevelen har røtter helt tilbake til fortellingen om Eva som lot seg frist av slangen, djevelen, i Edens hage. Kvinner har gjennom den vestlige kristne historien blitt sett som svakere vesener enn menn, både fysisk og mentalt, og derfor mer nærliggende ofre for djevelbesettelse (Reis 1995:15). Denne holdningen om kvinner som mindre motstandsdyktige mot fristelse og besettelse var en maktstruktur som rettferdiggjorde frarøvelsen av kvinners autonomi. Kvinner som aktivt har søkt autonomi og selvbestemmelse har opp gjennom historien fått forskjellige tilnavn som hekser, besatte, gale, hysteriske og så videre. På 1800-tallet ser vi at denne diskursen om kvinners nærhet til djevelen til en viss grad subverteres gjennom kvinners egne fremhevelser av det okkulte. En rekonseptualisering av djevelen, som frigjørere fra begrensede kjønnsroller, tok form. Det er dette som gjør at MacLane i 1902, med stolthet og glede, men ikke uten motstand, kan hevde at hun nettopp ikke er skapt i Guds bilde, men i djevelens: «I am intensely thankful to the Devil for my two good legs and the full use of them under a short skirt, when, as now, they carry me out beyond the pale of civilization away from tiresome dull

people» (MacLane 2014:22). MacLanes djevel er, i romantisk tradisjon tro, en helteskikkelse, for ikke å si gudeskikkelse. Den gjentakende setningen «I await the Devils Coming» kan leses som en subversering av bibelens gjentakende budskap om å vente på Guds handling, på hans godhet, på hans frigjøring og jesus tilbakekomst.

For MacLane blir djevelen et bilde på at det finnes en annen virkelighet, en annen sannhet hvor livet ikke bare innebærer ekteskap og stagnasjon i en domestisert tilværelse. Faxneld viser hvordan djevelen gjennom lang tid har blitt brukt som et symbol for frigjøring blant «odde» kvinner: «Satan, the body and the sensuous pleasures of this world was an established motif, not only in Christian discourse but also among those who would celebrate these things using the Devil as their symbol» (Faxneld 2014:582). Dette henger sammen med den kristne ideen om djevelen som hersker og guden over den ville, ukultiverte naturen, noe som var et svært populært poetisk bilde i romantikken. Denne tropen samsvarer også med bildet på kvinnen som ukultivert natur som må temmes og domestiseres.

Med utgangspunkt i denne forståelsen av djevelen, er MacLanes bruk av tropen og karakteren nesten påfallende passende. Den ukultiverte naturen, det ville, «the sand and barrenness» og de lange turene, representerer også for MacLane en motsats til det regulerte livet innenfor husets fire vegger. Hos MacLane blir de lange gåturene, den ville naturen og den røde linjen av solnedgangen i horisonten [the red, red line] gode ting som djevelen har gitt henne. I sin dialog med djevelen, da han spør om hun virkelig står inne for budskapet hun proklamerer, svarer hun bekræftende: «‘If you offered me,’ I replied, ‘that which to the blindly virtuous seems the worst possible thing, it would yet be for me the red, red line on the sky, my heart’s desire, my life, my rest. You are the Devil. I have fallen in love with you’» (MacLane 2014:104).

Det å sverge til djevelen og gi avkall på det kristne verdensbildet blir som et slags pass, en identitetsmarkør som legitimerer hennes ukonvensjonelle «oddity» og hennes geni. Det rokker ved majoritetens forventning om likhet og skaper et rom for MacLane. Om hun fraskriver seg å ha en moral, kan vel heller ingen forvente noe av henne? Hun vil heller være umoralsk og ukvinnelig, enn å være fanget som engelen i huset og i «The Nothingness». Det er kun djevelen som kan redde henne fra «the misery of Nothingness» og da er valget enkelt: «Badness compared to Nothing is beautiful» (84). Hennes «element of Badness» og anerkjennelse av djevelen som eneste løsning er på mange måter knyttet til det å være et geni: «It is another sign of my analytical genius, that I, aged nineteen, recognize the devils in my character» (96).

Å være et geni forutsetter en viss egoisme og selvrespekt, da det nettopp kreves at man vier tid til å kontemplere over egne interesser. Det krever at man lever som et autentisk menneske og bruker tid seg selv, hevder MacLane: «I have acquired it by means of self-examination, analyzing—analyzing—analyzing. Truly my genius is analytical» (40). Faxneld viser hvordan dette kan kobles til tropen om det onde geniet: «The genius, the ‘evil genius’ is allowed to do what the mass-woman is not, and the ideas frequently espoused by MacLane that partly seem familiar from feminist tracts are all filtered through a radical individualism» (Faxneld 2014: 604).

MacLanes selvframstilling som odd konstitueres av alle de overnevnte elementene. I valget om å fremstille seg som odd, sær eller skakk gir både djevelen, geniet og «avvikende» kjærlyghet god gjenklang. På sett og vis glir de også godt over i hverandre. Slik som dyrkingen av det amoralske og onde kan kobles til geniet, kan det også kobles til den siste odde skansen: MacLanes lesbiske begjær.

## 2.4 Den odde kjærlygheten

MacLane skriver mye om sin kjærlyghet til djevelen, men hun skriver omtrent like mye og like eksplisitt om kjærlygheten til sin tidligere engelsklærer Fannie Corbin, omtalt som Anemonekvinnen. MacLanes kjærlyghet til djevelen bærer preg av et ønske om å bli erobret, ført vekk og «reddet» fra kjedsommeligheten i Butte, som en allegorisk illustrasjon. Kjærlygheten til Anemonekvinnen fremstår som annerledes enn den til djevelen. Det virker å være hennes eneste levende relasjon som er preget av genuin empati og sannhet: «She is tenderly sympathetic. She is the one in all the world who is dear to me [...] – and I often think about her with passionate love» (MacLane 2014:26). Kjærlygheten til djevelen blir beskrevet som dennesidig, håndgripelig og konkret, ja, nesten som en allianse: «[My brain] is a devil’s workshop, indeed, only I do the work myself. But there is a mental telegraphy between the Devil and me, which accounts for the fact that many of my ideas are so wonderfully groomed and perfumed and colored» (42). MacLane forstår seg på djevelen, og hun tar seg friheten til å skrive løssluppet i hans ståsted: «I would make him a dear little wife. He would love me. [...] ‘Indeed you are rarely sweet,’ the Devil will say» (43). Fordi MacLanes djevel er hennes egen, styrer hun han som hun vil, som en marionette. Kjærlygheten til Anemonekvinnen derimot, er noe hun ikke har kontroll over og den blir beskrevet i et ganske annet ordlag:

I have one friend – of that Friendship that is real and is inlaid with the beautiful thing Truth. And because it has the beautiful thing Truth in it, this my one Friendship is

somehow above and beyond me; there is something in it that I reach after in vain – for I have not that divinely beautiful thing Truth. Have I not said that I am a thief and a liar? (24)

Hun beskriver vennskapet som noe u håndgripelig og guddommelig sublimt, noe som går over hennes egen forstand. Anemonekvinnen en opphøyet posisjon: hun er både sann og ekte, og ikke «korrumpert» av verken ondskapen eller det odde. Altså holder hun en slags mellomposisjon for MacLane, der hun verken representerer de hyklerske virtuose kvinnene, ei heller en løgnaktig hedensk skapning som seg selv: «She is as different from me as is day from night» (25). Anemonekvinnen er ikke en skuespiller for galleriet, hun er ekte. Vennskapet er ekte. Hun er vant til å ha en hard fasade mot verdenen, men hun trenger den ikke i møte med Anemonekvinnen. Dette passer ikke inn i MacLanes egen selvframstilling. Har hun ikke sagt at hun er en løgner og en tyv? Hun impliserer at det er noe selvinnlysende ved relasjonen, noe selvsagt, og det retoriske spørsmålet fremstår nesten som et forsvar mot hennes holdning til seg selv. Her finnes et sår punkt, for her er det noe som ikke går opp. Det er som om hun ikke vet hva hun skal gjøre eller hvordan hun skal forholde seg til en slik relasjon.

Fra en samtidig diskurs, er denne lesbiske kjærligheten odd, men begrepet lesbisk er ikke noe MacLane selv bruker til å beskrive kjærligheten til Anemonekvinnen, og det var ellers bare så vidt begynt å bli et begrep i hennes samtid. Likevel var ikke romantiske forhold mellom kvinner noe nytt i samfunnet. Fenomenet, eller stereotypen, «odd kvinne» innebar gjerne å være en peppermø, en hysterisk feminist eller lesbisk (Showalter 1991:23). Når en velger bort det konvensjonelle livet og heterofilt ekteskap, er det kanskje nærliggende at en åpner opp øynene for andre samlivsformer og levemåter.

Til forskjell fra de andre elementene MacLane bruker for å konstituere et odd selv, er ikke den lesbiske kjærligheten noe hun bruker for å vise at hun er odd. Når hun skriver om at hun tilber djevelen, blåser i «kvinnelige plikter» og erklærer seg selv som et geni, har hun kontroll og bevissthet om hvordan det konstituerer hennes odde vesen. Når hun skriver om Anemonekvinnen, finnes ikke spor av ironi eller kontroll. Det trer frem en sårbarhet i usikkerheten MacLane fremviser, som det ikke gjør i presentasjonene av de andre odde sidene ved henne. Utover i boka blir det tydeligere at denne kjærligheten er noe mer enn bare vennskapelig, og stadig er refleksjonen helt blottet for ironi. MacLane skriver frem en eksepsjonelt troverdig og nær opplevelse av å tiltrekkes av en kvinne:

I feel in the anemone lady a strange attraction of sex. There is in me a masculine element that, when I am thinking of her, arises and overshadows all the others.

“Why am I not a man,” I say to the sand and barrenness with a certain strained, tense passion, “that I might give this wonderful, dear, delicious woman an absolutely perfect love!”

And this is my predominating feeling for her. (MacLane 2014:71)

Her prøver MacLane å artikulere kjærligheten ved å bruke språket og diskursen hun kjenner til. Atter en gang bevises det for MacLane at livet hadde vært lettere om hun hadde vært mann. Da hadde brikkene falt på plass. Da kunne hun ha levd ut sitt sanne jeg, både i personlighet og i kjærlighetslivet. MacLane konkluderer dermed med at hun elsker kvinner slik en mann elsker kvinner, og at dette like godt kan være en del av en kvinnes natur:

So then it is not the woman – love, but the man – love, set in the mysterious sensibilities of my woman – nature. It brings me pain and pleasure mingled in that odd, odd fashion.

Do you think a man is the only creature with whom one may fall in love? (71)

Det retoriske spørsmålet, samt hvordan hun insisterer på at en kvinne også kan føle mannens kjærlighet for kvinnen, viser at hun har en stor åpenhet i forhold til hva kjønn kan være. Ja, livet hadde vært lettere om hun var en mann, da kunne hun gitt Anemonekvinnen den kjærligheten hun føler uten å vekke oppsikt, men hun gjør det også tydelig at hun fullt og helt kan være en kvinne og fortsatt elske andre kvinner. Hun går til og med ett skritt lenger og kobler det eksplisitt til sin kvinnelige natur og følsomhet. Hun har ikke et egentlig ønske om å være mann – hun liker å være kvinne, hun elsker og dyrker sin sterke kvinnekropp, hun verdsetter sin følsomhet, som for henne er koblet til å være kvinne. Takket være sin kvinnelige følsomhet får hun oppleve både smerten og gleden av å se verden på en annen måte, en odd måte.

Frem til nå har kanskje hennes påstand om at hun er odd, sær, skakk og annerledes fremgått som noe hun selv har valgt som en protest mot det konforme. Men denne odde kjærligheten, og hvordan fremstillingen av denne er preget av samtidens forståelse av kjønn og seksualitet, fremstår med ett som noe faktisk annerledes, ikke en del av en performativ annerledeshet. I teksten finnes ingen indiser på at dette er en syndig eller amoralsk kjærlighet. Derfor fremstår ikke denne kjærligheten som et av verktøyene hun bruker for å manifestere sin «oddity». Faxneld hevder at MacLane ikke kan ha vært påvirket av samtidens diskursive holdning om at kjærlighet mellom to av samme kjønn var syndig eller sykt, nettopp fordi hun da ville gjort et poeng ut av hvor «wicked» det var, om hun var bevisst en slik diskurs: «MacLane would have been sure to enthusiastically emphasised how wicked it was» (Faxneld 2014:584). Selv om samtidens nyhetsdekning bekrefter at homoseksualitet ikke var et tema i

diskusjonen rundt MacLanes verk, er jeg ikke nødvendigvis enig med Faxneld. Det er godt mulig at MacLane ikke ennå hadde et fullt utviklet register over stereotypier, slik som hun senere skulle få<sup>31</sup>. Likevel tror jeg ikke nødvendigvis at hun hadde anvendt kjærligheten til Anemonekvinnen i konstitueringen av sin «oddity» om hun bare var bevisst diskursen. Selv om MacLane som regel har på seg en rolle og evner å ironisere over sin egen tilværelse, opplever jeg MacLane som oppriktig og sår i sine kvaler rundt denne kjærligheten og hvordan hun ikke fortjener den.

---

<sup>31</sup> I selvbiografien som kom ut 16 år senere, *I, Mary MacLane*, har hun viet et helt kapittel til lesbisk kjærlighet (som nå var et langt mer etablert begrep og en urban stereotype). Her skriver hun: «I am someway the Lesbian woman» (MacLane 2014:514). Men hun påpeker også at alle oppegående analytiske kvinner har en «lesbian-strain» i seg: «an assertion all good non-analytic creatures refute with horror, but quite true: there is always the pognant intensive personal taste, the flair of inner-sex, in the tenderest of friendships of women» (514).

### Kapittel 3. Å skape et selv gjennom tekst

Som tidligere nevnt, er *I Await* en tekst det er vanskelig å kategorisere. Den fremstår mer som et nettverk av stilutforskning og uttrykk, fra løssluppen tankestrøm til kåseri eller konseptuelle prosadikt. I likhet med andre «New Women»-forfattere eksprimenterer MacLane med form.

Den nye kvinnen skapte nye former for selvrealisering med nye skriveformer som:

«‘keynotes’, ‘allegories’, ‘fantasies’, ‘monochromes’, or ‘dreams’» (Showalter 2000:209).

Selv om formen er fragmentert og mangefasettert, oppleves likevel jeget, fortellerstemmen, som svært tydelig gjennom hele verket. MacLane har også et eget sett troper som er gjennomgående og binder verket sammen: «My Soul», «my loneliness», «my wooden heart», «the Sand and Barrenness», «the Gray Dawn», «the Red Red line», «the Nothingness» og ikke minst «the Devil». Boka bryter gjennomgående med tradisjonell grammatisk struktur, noe som igjen skaper en intensitet og rytme i teksten som leseren etter hvert blir vant til å følge. Med det sagt, betyr det ikke at rytmen ikke er i endring, men at leseren tvinges til å innfinne seg med at alt kan skje. Her har jeg valgt å ta med sitatet i sin helhet, da det å bryte det opp ville ødelagt tankestrømmens effekt:

When the stars shine down upon me with cold hatred; when miles and miles of barrenness stretch out around me and envelop me in their weary, weary Nothingness; when the wind blows over me like the breath of a vicious giant; when the ugly, ugly sun radiates centuries of hard, heavy bitterness around me from its stinging rays; when the sky maddens me with its cold, careless blue; when the rivers that are flowing over the earth send echoes to me of their hateful voices; when I hear wild geese honking in bitter wailing melody; when bristling edges of jagged rocks cut sharply into my tired life; when drops of rain fall on me and pierce me like steel points; when the voices in the air shriek little-minded malice in my ears; when the green of Nature is the green of spitefulness and cruelty; when the red, red of the setting sun burns and consumes me with its horrid feverish effervescence; when I feel the all-hatred of the Universe for its poor little earth-bugs: then it is that I approach nearest to Rest. (MacLane 2014:99)

Tankestrek og semikolon skaper pauser i teksten som gir leseren tid til å reflektere over de intense følelsene og stemningene som MacLane beskriver. Hun bruker semikolon for å knytte sammen beskrivende setninger som «cold hatred» og «weary, weary Nothingness».

Semikolonene bryter opp den tradisjonelle strukturen og skaper en uformell, men intens emosjonell stemning, som om hun skriver akkurat det hun tenker, altså som en tankestrøm.

Repetisjonene av ordene «lonely» og «red» er på dette punktet forbi det klisjeaktige, fordi det har blitt en del av MacLanes eget repertoar av troper, noe jeg kommer tilbake til litt senere.

Tankestrømmen og bruken av semikolon skaper en form for språklig støy som gjør teksten slitsom og anmassende å lese.

Som tidligere nevnt, mener Lejeune at dagboka ikke er et speil, men et filter. Dette kan gjøre det utfordrende å undersøke hvilke spesifikke verktøy og teknikker MacLane, og andre forfattere av selvbiografier, benytter seg av, nettopp fordi *alt* er filtrert gjennom subjektet som fremstiller seg selv. I dette kapitlet vil jeg derfor trekke frem fire grep MacLane anvender for å skape et selv gjennom tekst. Henholdsvis gjennom å bryte ut i tredjepersons forteller, å ta i bruk ironi, å konstruere en dialog med et fiktivt vitne og gjennom å gå i dialog med leseren.

Spørsmålet om betydningstetthet eller erkjennelsespotensial, det at en tekst har en dypere mening, handler i stor grad om leseren. Det er leseren som skaper denne dypere meningen: «Når vi opplever at en tekst sier mye med få ord, er det oftest fordi teksten etterlater mange tolkningsalternativer» (Janss & Refsum 2013:32). Selv om MacLanes verk er ordrikt, hvert fall flesteparten av notatene, gir det likevel mange tolkningsalternativer på grunn av MacLanes fremleggelse av budskapet. Både «for få» og «for mange» ord kan være med på å tilsløre eller komplisere tekstens mening. I utdraget overfor er det ikke ordknapphet som skaper mange tolkningsalternativer, men snarere setningenes fragmenterte og overøsende karakter. Her bruker MacLane mange ord på å beskrive en følelse, men akkurat hva hver setning betyr, eller kan bety, er ikke nødvendigvis umiddelbart tydelig. Det at teksten ikke umiddelbart fremstår som entydig, handler om at ordene og tegnsettingen kan skape forskjellige bilder og assosiasjoner hos forskjellige lesere.

Ifølge Wolfgang Iser har alle tekster tomrom eller ubestemtheter som leseren selv må fylle med mening, og ulike lesere vil fylle disse tomrommene med veldig ulikt innhold (Iser 1978:167). Det kommer blant annet an på kjønn, klasse, det historisk situerte, litterær erfaring og livserfaring. Det kommer også an på hvilken emosjonell tilstand leseren befinner seg i akkurat i den gitte lesesituasjonen. Hvor mottakelig man er for en tekst, kan endre seg fra dag til dag, og hvor mye empati man er predisponert for å ha for fortelleren eller hovedpersonen i en tekst. Dette avhenger igjen av hvilke forventninger og fordommer man møter teksten med. Disse predisposisjonene vil gjøre at leseren, ofte ubevisst, leter etter bevis eller mening i teksten som kan støtte opp under disse forventningene og antagelsene. Det mest grunnleggende elementet i teksten, som vekker leserens reaksjon, er først og fremst dens usikkerheter eller manglende tydelighet: enten man blir irritert eller fascinert, så fremt man ikke er likegyldig, skapes teksten av seg selv hos leseren. Leserens må fylle inn informasjon der teksten ikke gir klare svar. Mellom de skjematiske forestillingene er det «blanke områder» eller tomrom som leseren må sammenkoble med teksten. Hvis det er få slike tomme områder



eller tvetydigheter og teksten holder leseren klamt i hånden til enhver tid, kan teksten virke åpenbar og kjedelig.

### **3.1 En tredjepersons forteller – selvfremstilling i dialog med leseren**

I MacLanes introduksjon av seg selv, 13. januar, får vi ikke bare vite hvem hun er her og nå, vi får også en kort innføring i livshistorien hennes: «Before proceeding farther with the portraying of Mary MacLane, I will write out some of her uninteresting history» (MacLane 2014:14). Her skifter hun over til tredjeperson, før hun fortsetter introduksjonen i førsteperson igjen. Hun leker seg med språket, skiller mellom tredjepersons MacLane, altså den tidligere MacLane og den herværende MacLane, jeget. Atter en gang skapes det en avstand – jeget er bevisst sin konstituerende rolle. Hun ironiserer ved paradoksalt nok å ta seg tid til å fortelle om den tidligere MacLanes uinteressante historie, som om det er et eksternt krav hun motvillig må føye seg etter. Det blir et slags dobbelt paradoks, der det paradoksale i setningen – jeget skal fortelle om MacLanes uinteressante livshistorie – skaper en ironi som kan gi større nærhet. Dette til tross for at tredjepersonsgrepet bokstavelig talt er fremmedgjørende. Avstanden som impliseres gjennom tredjepersonsgrepet, gjør at det for en kort stund trer frem en annen forteller. Sagt på en annen måte, skaper jeget en bevissthet om bokas format.

Ved å bryte leserkontrakten på denne måten, brytes også den automatiserte fortellerstemmen og oppmerksomheten rettes mot selve den retoriske situasjonen. Vi får innblikk i MacLanes form for humor og selvironi. Jeget henvender seg indirekte til leseren ved å plassere seg selv i samme posisjon som oss, som en som ser utenfra og inn på objektet Mary MacLane. Dette kan gi en illusjon av nærhet til det skrivende jeget i teksten. Vi som lesere forstår ut fra konteksten og plasseringen av tredjepersonsuttalelsen at dette fortsatt er en del av førstepersonsnarrativet, og forstår det nettopp som et retorisk virkemiddel: «the «non-person» that is the third person functions here like a figure of enunciation within a text that we continue to read as a discourse in the first person» (Lejeune 1989:32). MacLane overtar leserens rolle som observatør, som for å vise at hun klarer å se seg selv utenfra og splitter dermed seg selv som forteller. Det blir tydelig at forfatteren med viten og vilje impliserer en spesifikk leser, eller: hun skaper effekten av å kode en spesifikk type leser gjennom å ha et metaperspektiv på seg selv og teksten. MacLane skaper en illusjon om at hun har et blikk på leserens blikk på henne (Iser 1978:165). Teksten har innskrevne strukturer som nærmest ber om en respons og som spiller opp mot det å bli lest. MacLane bruker tredjeperson som et retorisk grep – det blir en figur, som tilfører teksten spenning og kontrast

og en bevissthet rundt ytringen selv. Effekten av denne språklige figuren, samt andre virkemidler som gjentakelser, utrop, og direkte leserhenvendelser, er en intimitet i forholdet mellom avsender og mottaker: We have the impression that he speaks to us, as it were in «simultaneous translation» (Lejeune 1989:39). Uansett om leserreaksjonen er at man føler seg sett fordi det den impliserte leseren holdning stemmer over leserens blikk på seg selv, eller om man føler avkledd eller ikke kjenner seg igjen, blir leseren konfrontert med forholdet mellom leser og tekst – det skaper en bevissthet om at både avsender og mottaker er individer med egen fortolkningsevne. Dette er også en del av MacLanes selvframstilling, en mer eller mindre bevisst retorisk figur.

### 3.2 Ironi og sårbarhet

Wolfgang Iser's begrep om den implisitte leseren refererer til den hypotetiske leseren som blir konstruert eller antydning av teksten selv. Det er den leseren som forfatteren antar, antyder eller forventer når de skaper et litterært verk. Den implisitte leseren er ikke en faktisk person, men en teoretisk konstruksjon innenfor teksten. Ifølge Iser, formes den implisitte leseren av ulike tekstlige strategier, som for eksempel hull, tvetydigheter og uklarheter som finnes i fortellingen. Disse strategiene inviterer leseren til å aktivt engasjere seg i teksten, fylle ut hullene, gjøre tolkninger og konstruere mening.

Allerede på dag to, 14. januar, illustrerer MacLane at det er store krefter som hindrer henne fra å leve ut sitt autentiske jeg: «I have in me the germs of intense life. If I could *live*, and if I could succeed in writing out my living, the world itself would feel the heavy intensity of it» (MacLane 2014:16). MacLane skriver om hvordan hun har «the germs of intense life» i seg, men at hun ikke får mulighet til å vise det, nettopp fordi hun ikke lever, men kun eksisterer. Hun impliserer at hun har sterke følelser og et rikt indre, men at den monotone hverdagen, gjør at hun ikke får levd dette ut. Hun påpeker at skrivingen, og det at teksten publiseres, er den muligheten hun har til å vise hva som bor i henne. Hun har «the personality, the nature of Napoleon, albeit a feminine translation» (16), men fordi hun kommer i en «feminin oversettelse», passer det seg ikke med Napoleons natur. Hun får ikke utløp for den store personligheten: «And therefore I do not conquer; I do not even fight. I manage only to exist» (16). Deretter oppstår et brudd: « – Poor little Mary MacLane, – what might you not be? What wonderful thing might you not do? [...] Weep, world, – why don't you – for poor little Mary MacLane» (16-17). Igjen kommenterer hun seg selv i tredjeperson. Ved å henvende seg direkte til en andreperson, et du, som kan forstås som den implisitte leseren,

bryter hun den illusoriske grensen mellom tekst og leser. Hun skaper et slags metanarrativ. MacLane ironiserer over egne ønsker og tar igjen et steg tilbake for å observere sin egen diskurs med en splittet fortellerstemme.

Hun utforsker og utfordrer hele tiden sin egen selvframstilling ved å stille retoriske spørsmål til leseren, slik som notatet fra 19. februar, som kun består av ett spørsmål: «– Am I not intolerably conceited?»<sup>32</sup> (62). Effekten av slike brudd er at leseren blir bevisst på egen rolle som en faktisk leser som er involvert i tolkningen av teksten. En blir nødt til å ta stilling til om en føler at den impliserte leserholdningen, som folkaliseres gjennom MacLane, stemmer overens med egen tolkning. Leserens er her nødt til å selv fylle ut tomrommene i teksten: Mener hun det hun sier? Er hun ironisk? Er jeg enig?

Hvordan en tolker MacLanes grep, for eksempel hvordan hun bryter ut i tredjeperson, påvirkes av alvorsgraden en tillegger verket. Det er fullt mulig å kun tolke det som en lettbeint selvironisering, men hvis man ser litt nærmere på uttalelsen kan man kanskje finne noe uforløst mellom linjene.

Lejeune påpeker at effekten av å bryte ut i tredjeperson kan være varierende: selvironi, beskyttelse, beskjedenhet [modesty] eller høytidelighet (Lejeune 1989:33). Ironi som grep er ikke å si én ting og mene det motsatte, men å si en ting uten å forplikte seg til den bokstavelige meningen av det man sier (Dahle 2023). MacLanes uforpliktende selvironisering kan tolkes som en beskyttelsesmekanisme forkledd som beskjedenhet eller ydmykhet. Ytringen skaper en distanse gjennom MacLanes imitasjon av en annens diskurs. Tredjepersonsstemmen kan tolkes som en fokaliserings av en samfunnsdiskurs til fordel for hennes egne meninger. Hun prøver igjen å vise at hun kan se seg selv «utenfra» ved å eksplisitt henvende seg til publikum, eller verden, og latterliggjøre egne refleksjoner. Her oppstår det kanskje en bevisst diskrepans mellom den impliserte og den faktiske leseren. Det er som om MacLane forventer en viss «motstand» fra den impliserte leseren, og ønsker å unngå en form for «kritikk». Hun arresterer seg selv, før omverdenen rekker å gjøre det, ved å stille et retorisk spørsmål som undergraver egen autoritet. Et tydeligere eksempel på diskrepansen som kan oppstå mellom implisert leser og faktisk leser, er når MacLane, 23. februar, utviser en forutinntatt holdning til den impliserte leseren: «You may think evil of me before you have finished reading this. You will be very right to think so – according to your standards. But sometimes you see evil where there is no evil, and think evil when the only evil is your own brains» (MacLane 2014:64-65).

---

<sup>32</sup> Hele dette notatet er utelatt fra den originale utgaven fra 1902.

Denne utilsiktede effekten, denne diskrepansen som kan oppstå mellom implisert leser og faktisk leser, er det Clifford Geertz ville kalt «*thick description* in which an event or anecdote is ‘re-read [...] in such a way as to reveal through the analysis of tiny particulars the behavioral codes, logics and motive forces controlling a whole society» (Veeser 1989: xi). I eksempelet overfor blir det tydelig at uttalelsen «your standards» sikter til et helt spesifikt historisk og kulturelt publikum med spesifikke holdninger. Dermed oppstår det en diskrepans. Det tidligere utdraget («poor little Mary MacLane») kan også leses som en fokaliserings av en spesifikk tids holdninger: det at MacLane omtaler seg selv som «poor little» og snakker «til seg selv» i en underminerende tone, kan leses som kjønnet, da det referer til stereotypien om kvinner som svake, stakkarslige vesener som trenger å bli reddet. Det at MacLane i disse setningene ironiserer over egen ordbruk, viser en tydelig bevissthet rundt disse diskursene rundt kvinnerollen. Som jeg tidligere har vært inne på, har MacLane gjort det tydelig at hun er svært bevisst på nettopp forventningen om at kvinner ofte må spille rollen som hjelpeløs, en engel i huset eller en uskyldig liten pike. Hvis man forstår tredjepersonsbruddet som en fokaliserings av datidens holdninger, fremstår plutselig fortellerestemmen som veldig sårbar. Hun kommer med den sterke påstanden at hun er en kvinnelig versjon av Napoleon, i typisk Mary MacLane-stil, men så er det som om hun trekker seg, som om hun har behov for å vise en distanse til jeget ved å ironisere over det. Det er som om en selvbevissthet slår innover henne. I neste setning (etter «poor little Mary MacLane») skriver hun også at hun er sint og sårbar. Det er ikke noe hun legger skjul på:

Had I been born a man I would by now have made a deep impression of myself on the world – on some part of it. But I am a woman, and God, or the Devil, or Fate, or whosoever it was, has flayed me of the thick outer skin and thrown me out in the midst of Life – has left me a lonely damned thing filled with the red, red blood of ambition and desire, but afraid to be touched, for there is no thick skin between my sensitive flesh and the world’s fingers. (MacLane 2014:17)

Og kanskje er det i denne kombinasjonen av den direkte og utilslørte tonen, fortellerstemmens brudd og det faktisk sårbare hun uttaler, at MacLane virkelig klarer å levendegjøre teksten på sidene. Bruken av personifisering i setningen «God, or the Devil, or Fate, or whosoever it was», gir menneskelige egenskaper til abstrakte konsepter og gjør dem mer relaterbare for leseren. Metaforen «flayed me of the thick outer skin and thrown me out in the midst of Life» skaper et kraftfullt bilde som effektivt formidler fortellerens følelse av sårbarhet og isolasjon. Og den dramatiske overdrivelsen, eller hyperbolen, i setningen «filled with the red, red blood of ambition and desire», understreker intensiteten i følelsene hennes. Repetisjonen av ordet

«rød» forsterker denne intensiteten på det lyriske og rytmiske planet. Gjentakelsen av de samme ordene og eller frasene gjennomsyrrer verket og har forskjellig effekt utfra plasseringens kontekst og hvordan hun bruker dem. I dette tilfellet kan repetisjonen også skape et inntrykk av monotomi, som om MacLane henger fast i egne følelser og ikke klarer å gå videre. «[T]he red, red line on the sky» ved solnedgang blir for eksempel en figur som MacLane gjentar når hun går og går ute i «the sand and barrenness». Med den gjennomgående gjentakelsen av disse frasene skapes et «internt» språk mellom leser og forteller. Det blir etter hvert innforstått at ordet «rød» alltid repeteres to ganger. Dette mønsteret skaper rytme og kontinuitet i teksten, men gir også ordene et helt nytt meningsinnhold. Man opplever å få innblikk i MacLanes syn på og forståelse av verden.

### 3.3 Det fiktive vitnet – dialogen med djevelen

Man kan ikke skrive selvbiografisk uten å kommunisere hvilket blikk man har på seg selv, påpeker Lejeune (1989:45). En selvbiografi vil alltid være avslørende i den grad at den avdekker hvordan forfatteren velger å fremstille seg selv med en spesifikk synsvinkel. Hos MacLane blir dette spesielt tydelig i partiene der hun konstruerer en dialog med et annet subjekt. I et verk skrevet av én person, vil nødvendigvis kontrollen over synsvinkelen alltid ligge hos denne ene. All dialog vil nødvendigvis være preget av at forfatteren har til hensikt å fremstille situasjonen på en spesifikk måte. I selvbiografisk skriving har forfatteren som regel til hensikt å få leseren til å tro på rekonstruksjonene av ekte hendelser, eksempelvis en dialog med et annet menneske.

I *I Await* er det i det hele tatt få rekonstruerte samtaler med andre mennesker. Hun har aktivt utelatt denne delen fordi hun opplever at det ikke har noe med saken å gjøre, at de menneskene som omgir henne i hverdagen ikke preger henne eller speiler henne i noe betydelig grad: «One of the remarkable points about my life is that it is so completely, hopelessly alone – a lonely, lonely life. This book of mine contains but one character – myself» (MacLane 2014:99). Mens andre kvinners dagbøker fra 1800-tallet handlet om å markere familiære hendelser, får vi hos MacLane kun en kort og avvisende introduksjon av familien i løpet av de første sidenene: «There are with me still a mother, a sister and two brothers. / They are also nothing to me» (15). Og dermed noe som aktivt utelukkes fra MacLanes selvportrett.

Sett opp mot de eksisterende tradisjonene for selvbiografisk skriving, er det interessant at MacLane skriver svært lite om familie og økonomisk situasjon. Mannlige selvbiografiforfattere som Rousseau, Emerson, Goethe og Franklin, for å nevne noen, kunne

regne med at det var innlysende at deres selvskrivning ble sett som viktig og interessant, gitt deres sosiale rolle som viktige offentlige menn og samfunnsaktører. MacLane på sin side har, som tidligere nevnt, ingen selvforklarende autoritet verken i kraft av sitt kjønn eller sin posisjon i samfunnet for øvrig. Da det enda ikke var noe tradisjon for denne typen sjangerløs selvskrivning, fordret det at hun kontinuerlig argumenterte for verdien av sin egen tekst, og dette fra innsiden av teksten.

Med unntak av dialogen med djevelen er det kun ved et par situasjoner at MacLane skisserer opp menneskemøter, og da kun mellom henne selv og en fremmed. Det er utslørt hvilke hensikter MacLane har: de to andre menneskene hun angivelig møter fungerer som sjablongfigurer for å fremheve sider av henne selv. Den ene hun møter er en fattig, bitter, gammel enke som ingen vil komme nær, men MacLane besøker henne nettopp av den grunn: «There is a certain bond of sympathy between her and me. [...] no question of morals, or of immorals, comes between us. We are equals» (59). Den andre hun møter er en dørselger eller en gateselger («pedler-woman») som hun også beundrer – fordi dørselgeren lever et så selvstendig liv – samtidig som hun hever seg over henne. Gateselgeren er gift (i et ekteskap uten kjærlighet) og MacLane forstår ikke hvorfor hun har valgt å gifte seg eller ikke har forlatt ham når hun uansett tjener sine egne penger. MacLanes rolle i begge disse møtene er preget av både nysgjerrighet og undring, men også ignoranse.

I begge møter er MacLane ytterst bevisst på den sosiale diskursens blikk på disse kvinnene. Hun beskriver dem med svært usympatiske karakteristikk: «[...] there lives an old world-soured, wrinkled-faced woman [...]» (58), eller: «She had a dirty white handkerchief tied over her head – as all Italian peddler-women do [...]» (108). Ved å først beskrive dem i et fordomsfullt ordelag, posisjonerer hun seg selv som utenforstående, slik som leseren. I første omgang definerer hun seg vekk fra disse menneskene, men som et narratologisk grep snur hun om på hele situasjonen ved å hevde at hun identifiserer seg mer med disse, enn den gjengse borgeren i Butte. Først skaper hun en etos ved å karikere kvinnene på en måte som stemmer overens med kulturelt konstruerte stereotypier – som «misfits» og som odde. Ved deretter å avkle disse stereotypiene, og forklare at hun foretrekker disse menneskene, fungerer det som en bekreftelse på hennes fremstilling av seg selv. Hun beundrer disse ufrivillige utskuddene og bruker dem som eksempler for å illustrere et poeng om seg selv. Den gamle enken blir et bilde på hvordan MacLane tiltrekkes av det odde, det som avstøter andre, og at hun ikke er redd for hva andre måtte tenke om henne, heller det motsatte – hun næres av oppmerksomheten hun får av å ta kontrære valg: «Once in a while I go to visit this old woman – my reputation must be sadly damaged by now» (59). Gateselgeren illustrerer MacLanes

humor og hvordan hun ser glede i det andre anser som trist og tarvelig: «It was not pathos. It was humor – humor. My emotion was one of vivid pleasure – pleasure at the sight of the woman, and at the telescope valise, and at her conversation supplemented by my own» (110). Hun innleder notatet om dette møtet med å nettopp forklare at det skal være et eksempel på hennes «divine humor».

Den tredje dialogen, den MacLane gjerne huskes for, og som satirikerne og karikaturtegnerne dro god nytte av i hennes samtid, er hennes dialog med djevelen. Helt mot slutten av dagboka, 3. april, kommer djevelen omsider på besøk til MacLane. Leseren har allerede blitt noe kjent med djevelkarakteren gjennom MacLanes tilbedelse og oppofrende tale til ham, men dette er første gang vi får «møte» karakteren. Djevelen besøker MacLane i et forestilt rom: hensikten hennes er nok en gang å si noe om seg selv, uten å si det i klartekst. Lejeune påpeker at rekonstruert dialog i et selvbiografisk verk alltid vil gå på bekostning av autentisiteten i den selvbiografiske pakten, ettersom et annet reelt synspunkt er umulig: «To tell the truth, this game can seem rather condescending to the reader: this 'other' is your subordinate, is defined only in relation to you, and you attribute to him a candid and admiring view of you» (Lejeune 1989:47). Men i MacLanes tilfelle er den andre allerede innforstått som en fiktiv karakter eller som et produkt av hennes fantasi. Faxneld skriver at tilbedelsen av djevelen i romantikken og innen satanistisk feminisme, ikke innebærer å tilbe djevelen som en reell skikkelse, men at djevelen ofte heller brukes som en metaforisk motpol mot det som fremsto som skinnhellig og moraliserende i den kristne gudedyrkelsen. (Faxneld 2014:582). Notatet der MacLane samtaler med djevelen, starter like hverdagslig som mange av hennes andre notater:

This evening in the slow-deepening dusk I sat by my window and spent an hour in passionate conversation with the Devil. I fancied I sat, with my hands folded and my feet crossed, on an ugly but comfortable red velvet sofa in some nondescript room.

And the fascinating man-devil was seated near in a frail willow chair.

He had willingly come to pass the time of day with me. He was in a good-humored mood, and I amused and interested him. And for myself, I was extremely glad to see the Devil sitting there and felt vividly as always. But I sat quietly enough. (MacLane 2014:103)

MacLane forsøker ikke å overbevise leseren om at denne dialogen faktisk fant sted, men bruker den på humoristisk vis for å konstruere et «vitne» som kan bekrefte hennes egne tanker. Dette «vitnet» kan forstås innenfor en fiksjonsramme som et alibi for en presentasjon av selvet.

Det er nærliggende å tenke at MacLane har latt seg inspirere av Byrons djevel i *Cain*, da han fremheves som en av hennes største idoler, sammen med Basjkirtseva. MacLane ble i sin samtid også sammenlignet med Byron og Shelley i pressen (Faxneld 2014:601). Mange av de moralske forestillingene MacLane opponerer mot (menneskets iboende skam som resultat av syndefallet, kunnskap som forbudt, å binde seg juridisk gjennom et ekteskap uten kjærlighet, og Guds angivelige godhet som hun ikke har sett stort av), blir også stilt spørsmål ved i Byrons stykke. Hos Byron, som hos MacLane, fungerer djevelen som et emblem for samfunnskritikk ved å opponere mot og trekke i tvil den normative sannheten og autoriteten til Gud. Byron er en radikal fritenker slik som MacLane. Faxneld skriver at MacLanes dialog med djevelen har likhetstrekk med Byrons dialog mellom Cain og djevelen (601). En forskjell er likevel, som Faxneld påpeker og som understøtter min påstand, at MacLane egentlig ikke gir djevelen en egen stemme, men heller bruker han som kroppsliggjøring av og bekreftelse på egne tanker og ideer:

She ascribes various attributes to him, and makes him a symbol of liberation, but the brief lines he is allowed to utter are nowhere near the grand Miltonic speeches he would typically sprout in Romantic texts. Turn-of-the-century socialist use of Satan often followed in the footsteps of Shelly and Byron in this respect, or used the figure in a much more abstract and impersonal manner. (601)

MacLane på sin side, opererer med den intime, personlige dialogen med djevelen. Byrons Cain gjør også dette, men i motsetning til Cains rolle som den undrende og spørrende, tilskriver MacLane seg selv de gode poengene og utsagnene. Djevelen får en sokratisk rolle, som den som spør og reagerer, og fremstår som MacLanes speilbilde. På denne måten blir djevelen en fokaliserings av MacLanes egne ideer, og ikke en som utfordrer moralen hennes. Han blir en slags kroppsliggjøring av tanker:

“You are a beautifully frank, little feminine creature,” he said. “Frankness is in these days a lost art.”

“Yes, I am beautifully frank,” I replied. “Out of countless millions of the Devil’s anointed I am one to acknowledge myself.”

But withal you are not true,” said the man-devil.

“I am a liar,” I answered.

“You are a liar, surely,” he said, “but you stay with your lies. To stay with anything is Truth”. (MacLane 2014:105)

Dialogen med djevelen bidrar ikke til å forskyve eller endre forestillingen MacLane allerede har av seg selv, men til å rettferdiggjøre og legitimere denne forestillingen. Igjen ser vi at MacLane fronter radikal ærlighet: hun er ærlig om at hun lyver og at det er en grunnleggende del av henne. Og som hun selv sier, fokalisert gjennom djevelen: å være ærlig om at man



lyver, eller å stå for at man gjør det, er å være sann. I min lesning av verket får dette sitatet («You stay with your lies. To stay with anything is the Truth») en metaeffekt. Det sier noe om verket i sin helhet og peker i tillegg på et viktig element i MacLanes selvframstilling som jeg tidligere har vært inne på – nemlig den autentiske inautentisitet.

I artikkelen «Authorizing the Autobiographical» (1998) påpeker Shari Benstock at ønsket om å skrive en selvbiografi ofte beror på en idé om at det er mulig å finne frem til ett selv. Én definisjon på selvbiografi, skriver Benstock, er at det er et forsøk på å gjenfange eller å kjenne selvet gjennom bevisstgjøring [consciousness]. Dette forutsetter en idé om at det finnes *ett* selv og at det selvet er mulig å forstå. Her avslører selvbiografien umuligheten i sin egen intensjon, skriver Benstock: «What begins on the presumption of self-knowledge ends in the creation of a fiction that covers over the premises of its construction» (Benstock 1998:146). Benstocks poeng er at tanken om det enhetlige selvet er en konstruksjon og at denne konstruksjonen kommer fra utsiden av selvet, nettopp fordi omverdenen ikke klarer å se individet som noe annet enn et enhetlig objekt. Fra innsiden derimot, er aldri subjektet i «harmoni» med seg selv, det er alltid i uenighet eller splittelse [discord].

### 3.4 Intet menneske er en øy

MacLanes verk er utfordrende både i sitt innhold, men også i sin kontakt med leseren. Den direkte talen, den eksplisitte leserhenvendelsen og spørsmålene, skaper en slags kontakt som fordrer at leserne tar del i narrativet og «svarer». I løpet av verkets 114 sider<sup>33</sup> stiller hun om lag 150 spørsmål til et du, verden, eller en mer spesifikk form for leserinstans. Mange av spørsmålene er retoriske og brukes som et virkemiddel for å skape ironi: «Gods and little fishes! Would not the world be wonderful if all in it were like me?» (MacLane 2014:91). Andre har til hensikt å skape refleksjon over tingenes tilstand:

I have been placed in this world with eyes to see and ears to hear, and I ask for Life. Is it to be wondered at? Is it so strange? Should I be content merely to see and to hear? There are other things for other people. Is it atrocious that I should ask for some other things also?  
Is thy servant a dog? (77)

I dette utdraget er den retoriske effekten tydelig, spesielt da hun henvender seg direkte til leseren i siste setning. Men mange MacLanes spørsmål oppleves også som helt oppriktige og åpne, ikke stilt for at leseren skal komme med en gitt konklusjon, slik som dette spørsmålet

---

<sup>33</sup> I utgaven fra Petrarca Press 2014.

som avslutter hele verket: «Will the wise wide world itself give me in my outstretched hand a stone?» (114). Dette spørsmålet er selvfølgelig konstruert, på lik linje med resten av verket, men jeg opplever likevel at det er noe genuint i det, en oppriktig undring. Hun kunne kanskje på forhånd forstå at publikasjonen av en selvframstilling som dette ville vekke oppsikt («It will stir your curiosity. Some sorts of persons will find it ridiculous. It will puzzle you» [114]), men hun kunne ikke vite om hun ville få sympati eller ikke. Effekten av at dette siste patosfylte spørsmålet er kanskje at en som leser føler på et ansvar. MacLane bryter ned noen barrierer ved å integrere leseren i narrativet, og skaper derfor en opplevelse av intimitet. MacLane har ikke alltid svaret. Hun strekker seg ut mot noen, mot verdenen.

*I Await* er et verk som krever mye av leseren. Jegets anmassende messing om hvordan hun er «young and all alone» krever tålmodighet og velvilje. Vekslingen mellom hennes utbrudd av selvhevdende ironi og en oppriktig pessimistisk verdensanskuelse, er ikke alltid tydelig. I sin sømløse overgang fra performativ annerledeshet til oppriktig annerledeshet, lokker hun leseren inn i forskjellige stadier av empati og irritasjon. Allerede fra første side, da hun hevder at hun er et geni, kan hun gjøre det vanskelig for en leser å ta henne fullstendig på alvor. Prangende ord som geni og filosof skaper gjerne en avstand. Og hadde hun kun fortsatt på dette sporet, hadde kanskje verket i sin helhet fremstått som en historie om oppmerksomhetsjagende borgerlig middelklassekvinne som kjeder seg. Slik damene i Toulmuche sine bilder har blitt sett. Dette er hun også, men hun er noe mer. Hun er også en ung kvinne som er redd for at verden aldri skal forstå hvem hun er, at hun skal forsvinne fra jordens overflate uten et livsvitne: «There are some there surely who will understand [my portrayal] and me. [...] Surely there must be in a world of manifold beautiful things something among them for me» (17).

Hun skriver frem en opplevelse av å være en ung kvinne med begrensede muligheter. Selv om hun sjelden eksplisitt uttrykker at hun skriver til et kvinnelig publikum, men snarere hele verden, er det tydelig at hun koder et spesifikt publikum gjennom sin appell. Ved én anledning påpeker faktisk MacLane at en (ensom) kvinnelig leser kanskje vil forstå situasjonen hennes bedre enn en mann: «You who read this, can you understand the depth of bitterness and hatred that is contained in this for me? Perhaps you can a little if you are a woman and have felt yourself alone» (51). Her uttrykker hun at det finnes et fellesskap mellom henne selv og andre kvinner, nettopp erfaringen av at det er vanskeligere å leve ut sitt sanne jeg, få vist verden hvem man faktisk er, når man er kvinne. Dette er kanskje også et pek mot det at det ikke finnes mange autentiske portretter og framstillinger av kvinner. At det ikke er

noen bøker der ute som hun kan speile seg i fra før, at det ikke finnes noen selvframstillinger som gjør at hun føler seg sett eller føler seg mindre alene.

MacLane bruker mye tid på å definere seg vekk fra omverdenen, på å påpeke at hun skiller seg ut fra det som omgir henne og at det er en ensom tilværelse. Hun gjør seg selv bevisst vanskelig å like. Hun tester leseren: «– Am I not intolerably conceited?» (62). Men selv om hun gjør seg selv ulikbar, viser hun også frem hvordan dette motsetningsforholdet river i henne. På en naivistisk og forfriskende ærlig måte uttrykker hun: «I want the love and sympathy of human beings, and I repel human beings» (66). Hun dras mellom sitt behov for nærhet og kontakt, og en avsky for andre mennesker. Men er ikke det hun sier egentlig også veldig vanlig? Å hate mennesker betyr kanskje at man trenger mennesker. Uttalelsen til MacLane er så direkte at den er på grensa til komisk, men den viser en penetrerende innsikt i hvordan det kan være å ha et hardt lag mellom seg og omverdenen, om å være så vant til å spille en rolle, at man ikke har tilgang på verken seg selv eller omverdenen:

I have lived my nineteen years buried in an environment at utter variance with my natural instincts, where my inner life is never touched, and my sympathies very rarely, if ever, appealed to. I never disclose my real desires or the texture of my soul. [...] When one has played a part – a false part – all one's life, for I was a sly, artful little liar even in the days of five and six; then one is marked. (55)

Mennesker trenger andre mennesker for å bekrefte sin egen eksistens, sin egen identitet. Hvis ingen vet at dette er en del av Mary MacLane, hvis ingen ser denne delen av MacLane, bekrefter hennes identitet, da er det kanskje som om det hele ikke har eksistert.

Jeget i *I Await* adresserer den innskrevne leseren («du») som noe som tett sammenknyttet med selvbiografiens hensikt som ytringsrom og det diskursive nivået i teksten:

This is a hard thing to write about. Of all things it is the most liable to be misunderstood. You will probably misunderstand it, for I have not succeeded in giving the right idea of it. I aimed at it and missed it. It eluded me completely.

You must take the idea as I have just now presented it for what it may be worth. This is as near as I can come to it. (56)

Selvom hun vet at det ikke går, at det er en umulig oppgave å skrive frem et helt selv, vil hun at denne boka skal være hennes indre representasjon av seg selv, som verden kan bære med seg videre. Å vite at man ikke er alene, at det finnes én annen som sier at livet ditt er verdt noe, er nok til å skape identitet. Da er hun ikke lenger alene i verdenen, da er hun mer enn

bare seg selv. MacLane sier det selv: «This may be of no importance to you, but it is damnably important to me» (MacLane 2014b:387). Det er viktig for henne å få skrevet frem et selv, et forsøk på å være mer oppriktig og genuin enn hun er rundt dem hun omgir seg med i hverdagen. Ved å skrive frem seg selv, går hennes liv ikke upåaktet hen, for verden blir nødt til å legge merke til det. MacLane ønsker ikke å bli husket for «den store historien» om et selv. Hun ønsker ikke å bli husket for de tingene som ofte blir dratt frem i andre selvbiografier, som oppnåelser, stillinger, roller, priser. Hun ønsker å vise frem et jeg som eksisterer, men som ikke kommer til syne. MacLane gjør boka (og leserne av den) til sitt livsvitne: «What else is it for me, if not this book?» (114).

I stort sett all sekundærlitteraturen om MacLane, hos både Faxneld, Halverson og Tovo, blir det stadig nevnt at MacLans selvframstilling utelukkende er et «spill for galleriet», en kyniske og kalkulerende plan som lykkes i sin intensjon om å skape furore. Faxneld hevder at hennes mest prominente personlighetstrekk er hennes narsissisme (Faxneld 2014:602). Denne narsissismen og hennes måte å spille «wicked» på, mener han er kjernen i hennes «effektive strategi» for suksess (604). Hun er retoriker som vet å spille på folks følelser, enten det er empati (de som tar henne i forsvar), sinne og irritasjon (de ler av og undergraver henne) eller fasinasjon (de som gjør at hun selger). Som vi har sett i dette kapittelet er det åpenbart og tydelig at MacLane bruker selvframstillingens iscenesettelse i til sin «fordel». Jeg er enig i at MacLane formidabel retoriker, men jeg opplever at både Tovo, Faxneld og Halverson underminerer den sårbarheten som tyter ut gjennom tekstens sprekker og tomrom. I all iscenesettelse, så finnes det en sårhet. Et forsøk på å beskytte seg selv, er jo gjerne, som vi har sett, forkledd som humor.

Hva MacLane «egentlig» vil er kanskje ikke så interessant, og heller ikke temaet for denne oppgaven. Hun har, som vi har vært inne på tidligere, evnen til å splitte leserne. I møte med MacLanes verk blir det tydelig hvem leseren selv er, hva hen har sympatier for eller hvilken måte hen ser verden på, vil påvirke hvordan hen leser dette verket. Nettopp fordi MacLane ikke gjør det klart hvilket ståsted en skal ta, hvor er hun oppriktig? Hvor narrer hun oss? Hva mener hun egentlig, og hva er bare et spill for galleriet? Det vet hun kanskje heller ikke selv.

## Kapittel 4. Kunsten i de små tingene

Som jeg tidligere har vært inne på, har dagbokslitteratur et rykte på seg for å være kjedelig eller uviktig. Spesielt dagbøker skrevet av kvinner, som raskt blir omtalt som ikke-litterære, fragmentariske, trivielle og repeterende. Dette var holdninger MacLane også stod overfor i sin samtid, der et patriarkalsk verdensbilde og et kollektivt maskulint blikk mørkla alternative forståelser av kunst og kultur. I en studie av Martha Ballards glemte dagbok om det repeterende hverdagslivet som jordmor på begynnelsen av 1800-tallet, skriver Laurel Thatcher Ulrich at det «trivielle» ved denne type bøker irriterte spesielt mannlige lesere (Ulrich 1990:17). Nedvurderingen av det trivielle i selvskrivningen var innarbeidet som en del av diskursen. Også forfattere som Virginia Woolf, som kritiserte den maskuline selvbiografien, omtalte sine egne dagboksnotater med den avvæpnende betegnelsen «night writings». MacLane på sin side skriver: «I believe that it's the trivial facts about anything that describe it the most effectively» (MacLane 2014:88). Hun understreker at hun ikke har til hensikt å skrive den store fortellingen om sitt liv. *I Await* er ikke et forsøk på å skape en diskurs som kombinerer lineære og assosiative tanker for å gjenskape subjektets historie. Målet er ikke å redegjøre for historien til et koherent subjekt, men heller å fremkalle et bilde av en tilblivelse. Hun skriver dette allerede på første side: «I am distinctly original and in development» (13). Boka er en dokumentasjon, et portrett eller en skildring av subjektet der og da. Og dette inkluderer hennes filosofering rundt de mest hverdagslige ting, som å spise en oliven eller synet av familiens tannbørster side om side.

I dette kapittelet vil jeg undersøke hvordan MacLane anvender det trivielle i sin tekstlige konstituering av et selv, ved å belegge objektene rundt seg, «the small things», med mening utover sin hverdagslige og tilsynelatende ubetydelige status. Dette er særlig tydelig i notatene der hun beskriver møter med mat, der hun direkte hevder at «alt er interessant så lenge en observerer det nøye nok». Derfor vil jeg også se nærmere på MacLanes forhold til mat som en konstituering av selvet er en tydelig protest mot eller opposisjon til den diskursive fremstillingen av kvinnen i litteraturen og samfunnet. Jeg vil videre i kapittelet belyse hvordan MacLane bruker hverdagens trivialitet til å skape en større fenomenologi – som bryter ut av husets fire vegger.

For å lese en dagbok, for å virkelig få tilgang på den, er en nødt til å anta at enhver dagbok er interessant, hevder Lejeune (2009: 205). Leseren må forsøke å tyde koden som ligger i hver individuelle dagbok. Han argumenterer for at en er nødt til å forsøke å fjerne seg fra sin egen forutinntatte og situerte forståelse av hva som er interessant, og lese boka på dens

egne premisser på samme måte som når en forsøker å forstå et kunstverk. I sin studie *American Women's Diary, A Day at a Time* påpeker Margo Culley noe som både illustrerer Lejeunes argument for dagbokas verdi og MacLanes prosjekt:

Calling this form of autobiographical writing “literature” identifies the many examples of fine writing contained in diaries and journals and also acknowledges that this periodic life-writing springs from the same source as the art created for a public audience: the urge to give shape and meaning to life with words, and to endow this meaning-making with a permanence that transcends time. (xi:1993)

Cully er her inne på et interessant aspekt ved selvskrivning: hvordan en gir form og mening til et selv og et liv med ord. Uansett om selvskrivningen er løgnaktig eller ærlig, beskjeden eller performativ, en heltefortelling eller en fortelling om de små hverdagslige hendelsene, sier det noe om hvordan et subjekt ønsker å fremstille seg selv.

Et av de første «bevisene» på dette er MacLanes valg om å publisere et selvbiografisk portrett uten å være en kjent person. I motsetning til sin forgjenger og inspirasjonskilde, Marjia Basjkirtseva, som rettferdiggjorde egen selvskrivning gjennom å påpeke sin verdi – som en ukonvensjonell kvinne med et intenst ønske om å realisere drømmen om å bli en stor billedkunstner – har ikke MacLane noen storartet fortid, noen åpenbar «grunn», til å skrive om seg selv. Rent fysisk *gjør* hun ikke noe ukonvensjonelt. Hun *gjør* i det hele tatt svært lite, men hun skriver frem et ukonvensjonelt «jeg».

#### 4.1 Å gjøre seg selv til kunst

MacLanes prosjekt er nettopp dette: å nedtegne et selv i ord, å stille seg selv og sin filosofi frem, å gjøre seg selv til selve kunstverket og å vise at det finnes kunst i det hverdagslige. Dette gjør hun ved grundig å utforske de tilsynelatende små detaljene i hverdagen og hvilken mening de kan inneha. Et eksempel er hvordan hun i en passasje fremkaller bildet av familiens seks tannbørster, som står side om side på badet, for å illustrere at tilværelsen i familiens hus oppleves klaustrofobisk:

But the obviousness of those six tooth-brushes signifying me and the five other members of this family and the aimless emptiness of my existence here – Friday after Friday [...] I live in a house with people who affect me mostly through their tooth-brushes [...] (MacLane 2014:51).

Tannbørstene i glasset manifesterer hennes eksistens. Den åpenbare tilhørigheten tannbørstene har ved siden av hverandre, vanen den impliserer, blir symbolet på mangelen på

frihet: «Two heavy leaden hands lay hold of my life and press, press, press» (51).

Tannbørstene har sikkert alltid stått slik, men plutselig blir de synlige for henne. Ikke bare som ting, men som et fenomen. I et forsøk på å bryte mønsteret, eller vanen som tannbørstene symboliserer, tar hun en dag vekk sin egen tannbørste og oppbevarer den på rommet sitt et par dager. Dette opplever hun imidlertid som en forverring av situasjonen: «The absence of one accentuated the significant damnation of the others [...], it developed my feeling about them more vividly» (52). Ved å fjerne sin egen tannbørste intensiveres inntrykket av å være fanget på et sted hun ikke opplever å høre til. For MacLane blir synet av disse tannbørstene selve symbolet på hvilke begrensninger hun står overfor, nemlig den automatiserte hverdagen. Den som forløper ubemerket, enten tannbørsten hennes står i glasset eller ikke. I øyeblikket hun fjerner tannbørsten for å se om noe endrer seg, opptrer hun nesten som et trassig barn som gjør små rampestreker for å teste grenser, men ikke blir lagt merke til av de voksne – det gjør ikke noe fra eller til. Hun tror hun gjør opprør ved å fjerne tannbørsten, at hun bryter opp de normale konstallasjonene, men å fjerne den blir det kvelende bildet desto tydeligere for henne: det er likegyldig, det skjer ingenting, for hun er fortsatt fanget i sitt eget barndomshjem.

Dette peker til MacLanes opplevelse av «the hopelessness of Nothing». «The Nothingness» er et spøkelse som preger hverdagen og hjemsøker teksten hennes. Hun kommer alltid tilbake til «ingenting»: «It is Nothing that makes life tragedy» (35). Her ser vi også hvordan MacLane leker seg med setningene, personifiserer ordet «Nothing» ved å alltid skrive det med versaler. I overnevnte sitat får setningen en dobbelt betydning i kraft av emfasen. Det skal sies at det på 1700-tallet og utover på 1800-tallet var normalt å bruke store bokstaver ved objekter på engelsk, altså ved substantiver og andre ord som ble ansett som viktige. Men versalenes storhetstid var på hell og ganske utdatert i MacLane samtid. Så selv om det ikke fremsto like fremmed da, som nå, er det et tydelig bevisst grep. MacLane leker seg med det, men er ikke konsekvent. Hun bruker stor forbokstav der hun ønsker å fremheve spesielle ord, men følger ingen tydelig regel. Denne underliggjøringen som oppstår i bruken av stor forbokstav og repetisjon (Nothingness, Happiness, My Soul, My Wooden Heart), skaper en opplevelse av at hun har eierskap til begrepene. Personifiseringen gjennom versaler og besjeling gir leseren et inntrykk av hvordan MacLane ser verdenen.

MacLanes utheving av enkelte ord, samt den eksistensielle erfaringen av tannbørster i et glass, kan ses som en illustrasjon av det Viktor Sjklovskij fjorten år senere hevder i sin artikkel «Kunsten som grep»: forlengelse av persepsjonen er kunstens viktigste oppgave. Mennesket trenger kunsten for nettopp å underliggjøre det automatiserte. Kunstens oppgave

er å få oss til å stoppe opp og stille spørsmål ved det vi tar for gitt, det vi ikke legger merke til. Sjklovskij påpeker at «hvis hele det kompliserte livet hos mange mennesker forløper ubevisst, da er det som om dette liv aldri har eksistert» (Sjklovskij 2003:18).

Personifiseringen av ingenting, av tomrommet, og billedliggjøringen av dette gjennom de seks tannbørstene, gir MacLane mulighet til å språkliggjøre sin situasjon. Men MacLane har ikke til hensikt å utforske de store tingene, som hun selv skriver, det er «the art that lies in the obscure shadows» hun interesserer seg for. Hun ønsker å utforske det som ligger i skyggen, det vi ikke ser eller velger å ikke gi oppmerksomhet. Skyggen er noe som alltid er tilstede og gir dimensjon til objektet, men sjelden får oppmerksomhet. Forstått på denne måten, blir MacLanes forsøk på å skrive frem de små, trivielle detaljene i hverdagen, det som faktisk gir liv og dybde til det hun beskriver. I stedet for å søke utover, går hun dypere inn i sin egen persepsjon og utforsker dimensjonene av de daglige erfaringene sine. MacLanes underliggjøring av hverdagen blir en måte å skape seg selv på, og å gjøre seg selv til kunst. Å bli påminnet at livet hennes er ingenting, og at det kanskje skal forbli ingenting – «I see the picture. I see it plainly [...] I feel what might be. And there is Nothing. There are six toothbrushes» (MacLane 2014:53) – var jo selve årsaken til at hun måtte utgi denne boka. Ved å destabilisere og underliggjøre «three months of Nothingness» gjennom skriften, kan hun transformere «ingenting» til noe annet: «If I could live, and if I could succeed in writing out my living, the world itself would feel the heavy intensity of it» (17). Om hun lykkes å få sitt eget liv og sin oppfattelse av tilværelsen publisert, da finnes hennes blikk og persepsjon som en fysisk gjenstand i verden. Hvis forlengelse av persepsjonen ved underliggjøring er kunstens viktigste oppgave, er MacLanes deautomatiserte og fordreide blikk på seg selv, og hennes måte å fremheve enkelte ord, fraser og setninger på, kanskje nærmere et kunstverk enn den tradisjonelle, «oppskriftsmessige» selvbiografien om viktige personer med helhetlige koherente narrativ. Hvis kunstens oppgave er å få oss til å stoppe opp og stille spørsmål ved det vi tar for gitt, er MacLanes odde selvframstilling kanskje ses som hennes kunstneriske strategi? MacLane gjør seg selv til kunst ved å nettopp ikke la dette selvets eksistens forløpe ubevisst i historiens kollektive bevissthet, men ved å skrive det ned og tvinge verden til å ta stilling til det.

#### **4.2 The art of good eating – en holistisk forståelse av selvet**

Et av notatene som, på godt og vondt, fikk mye oppmerksomhet av samtidige kritikere og som samtlige satirer har ironisert rundt, er MacLanes lange, detaljerte og sensualistiske



beskrivelse av hvordan hun nyter en oliven. Passasjen der MacLane beskriver hvordan hun tar tre biter av en oliven utgjør hele notatet fra 28. januar og opptar hele ni sider i førsteutgaven av boka. Notatet innledes slik: I am an artist of the most artistic, the highest type. I have uncovered for myself the art that lies in obscure shadows. I have discovered the art of the day of small things (38). Kunsten hun her omtaler er «the art of Good Eating». Denne kunsten illustrerer hun ved å lokke leseren inn i forestillingen om hva denne olivenen kan frembringe: «Now listen and I will tell you the art of eating an olive» (38). Hver bit av olivenen vies flere avsnitt i den lange beskrivelsen av kroppslige prosesser, begjær, nytelse og hvilke filosofiske tanker opplevelsen frembringer:

I set my teeth and my tongue upon the olive, and bite it. It is bitter, salt, delicious. The saliva rushes to meet it, and my tongue is a happy tongue. As the morsel of olive rests in my mouth and is crunched and squeezed lusciously among my teeth, a quick temporary change takes place in my character.

[. . .]

The bit of olive slips down my red gullet, and so into my Stomach. There it meets with a joyous welcome. Gastric juices leap out from the walls and swathe it in a loving embrace. My Stomach is fond of something bitter and salt. It lavishes flattery and endearment galore up on the olive [...] (39)

Igjen ser vi hvordan MacLane bruker den kroppslige opplevelsen som referansepunkt. Hun besjeler delene av kroppen sin på en sensuell, men likevel fysisk, detaljert måte. Her er det ikke snakk om kvinnekroppen gjennom eufemismer om hår, bein eller bryster, sett fra et voyeristisk perspektiv. Først skriver at kvinners kropp, fordi de i vår kultur eksponeres som objekt for andres blikk, blir etterlatt et fattigere språkmessig og handlingsmessig alternativ. Ord som presenteres som passende til å beskrive kvinnekropp «leder bort fra kroppsfølelsen og den sanselige lysten», og det er derfor som om dette feltet er «okkupert av den maskuline diskursen» (Først 1995:57).

Fordi MacLane beskriver opplevelsen av det som skjer på innsiden av kroppen sin, skaper det rom for å skrive frem en ukjønnert opplevelse. I motsetning til den ytre kvinnekroppen, synes den indre kroppen å være et sted som har unnslettet objektivisering og dermed også sosialiseringens krav. Ved besjeling av de ulike kroppslige saftene og prosessene, skaper hun et sanselig bilde som peker mot hennes egen subjektive opplevelse. Når hun beskriver hvordan spyttet skynder seg for å møte olivenen og tungen blir glad, frembringes et synestetisk bilde der den sensoriske opplevelsen av smak og berøring sammenfaller. Dette gir et umiddelbart og levende bilde av olivenens møte med kroppen.

Også i besjeling av magesyrens kjærlige omfavnelser og magens evne til å øse smiger og hengivenhet over på olivenen, ser vi en form for synestesi. MacLane utvider og forlenger en sensorisk opplevelse ved å vise til kroppsdelene som noe med egne følelser og sinn. På denne måten utfordrer hun det «passende språket» og overskrider den maskuline diskursen for kroppslig erfaring.

Denne passasjen er igjen et godt eksempel på det Sklovskji mener er kunstens viktigste formål: å forlenge persepsjonen. Det er et eksempel på at kunsten nettopp ikke er en tenkning i bilder, men en «måte å oppleve tingenes tilblivelse på» som Sklovskji skriver, «det som allerede er blitt til, er i kunsten uviktig» (Sklovskji 2008:18). MacLane illustrerer denne tilblivelsen ved å beskrive hver bit hun tar av olivenen i detalj, og nøye forklare hvilken innvirkning det har på henne. Allerede ved synet og berøringen av olivenen frembringes assosiasjoner til «the land where the green citron grows – where cypress and myrtle are emblems; of the land of the Sun where human beings are delightfully, enchantingly wicked» (MacLane 2014:39). Hver bit er også ulik og fremkaller forskjellige tanker og følelser. I motsetning til Prousts kakespising i *På sporet av den tapte tid* (1919), der kun den første biten gir et overveldende inntrykk og kaken deretter mister sin magi, får MacLane en rikere og mer intens opplevelse jo mer hun spiser. Hun skriver at hun for hver bit opplever at: «A quick temporarily change takes place in my character» (39). MacLane ser altså på denne opplevelsen som skjellsettende, men kun for et «brief moment». Hun kaller kunsten å spise på denne måten for en «abberation», altså et avvik eller brudd med normalen, og påpeker at det er stunder som dette som gjør hennes monotone hverdag mulig å holde ut: «What a worm of misery I should be were it not for these bursts of philosophy, these turnings aside!» (41). Hennes opplevelse av å holde olivenen mellom fingrene, gjenkaller ikke minner fra hennes barndom, slik som Prousts madeleinekake gjør 12 år senere, men heller en forestilling om et annet land, en annen virkelighet og en annen fremtid. De erfarer begge at det skjer en grunnleggende endring der og da, en følelse av at sanseopplevelsen er en del av selvet. Som Prost skriver: «[...] eller snarere: denne essensen var ikke i meg, den var meg» (Proust 1999:60).

For både Proust og MacLane er ikke maten bare noe de spiser, men noe de gjennomlever. For MacLane, blir oliven sjelero, trygghet, ideen om noe mer, noe større – en protest. Hun hengir seg fullstendig til den sanselige opplevelsen: «The minutes are flying. Shortly it will be over. But just now I am safe. I am entirely satisfied. I want nothing, nothing» (MacLane 2014:40).

### 4.3 Nytelse og begjær som protest

Mat er aldri bare mat, verken i livet eller litteraturen. Uansett hvilken mat som fremstilles i litteratur, på film eller i kunsten, vil det alltid medføre noen implikasjoner til en eller annen form for kultur. Når sant skal sies, eksisterer ikke konseptet om mat uten konsum og kropp. Hvordan vi spiser, hva vi spiser, når vi spiser, hvor vi spiser og hvordan vi tenker på mat, forteller mye om den som spiser og brukes gjerne som symboler i litteraturen. Det å spise, innta og konsumere er knyttet til sosiale normer, til moral og ideologi – det er en måte å definere seg selv og andre på. Kunnskap om, og blikket på, mat og konsumering er alltid knyttet til sosiale, kulturelle, politiske og historiske kontekster. Roland Barthes og Claude Levi Strauss går så langt som å hevde at mat er et eget kommunikasjonssystem, et språk med regler som ikke er helt ulike grammatikkens regler. Barthes skriver videre at «[o]ne could say that an entire ‘world’ (social environment) is presented and signified by food» (Barthes 1975:54).

«The philosophy of my Stomach is wholly Epicurean» (MacLane 2014:39), skriver MacLane, i olivenpassasjen. Hun refererer til den greske filosofen Epikur, hvis materialisme og jordlige forståelse av lykke, gjorde at han stilte seg kritisk til guddommelig innblanding og overtro. Epikur fremmet en moralfilosofi som i moderne tid gjerne blir assosiert med dyrking av verdslig nytelse og begjær. I motsetning til Augustin, som bekjenner at han tidligere har forvekslet jordisk begjær og kjærlighet med Guds kjærlighet og skammer seg over dette, dyrker MacLane dette jordiske begjæret helt bevisst og viser hvordan dette er noe fullkomment menneskelig. Introspeksjonen gjennom «The art of good eating» har vist henne at hun kan oppnå små glimt av tilfredshet gjennom noe så verdslig og jordisk som en oliven.

Det fremstår som om det eneste i hverdagen som kan gi MacLane en følelse av tilnærmet lykke, er det å spise. Helt mot slutten av olivenpassasjen hevder hun at hun vil være tilfredsstillt om bare djevelen gir henne én eneste dag med lykke. Da skal hun slutte å analysere, da skal hun bli et annet menneske. I mellomtiden skal hun imidlertid spise for å fylle dette tomrommet: «If it please the Devil, one day I may have Happiness. That will be all-sufficient. I shall then analyze no more. I shall be a different being. But meanwhile I shall eat» (41). MacLane gjør det her tydelig at den lykken hun søker er den verdslige, jordiske lykken. Hun vil oppleve lykke, om så bare for en dag, og mener at dette er hele hennes motivasjon til å holde ut: «There is one thing in the world that is more bitter than death – and that is life [...] I can not bring myself to the point of suicide while there is a possibility of Happiness remaining» (46-47). Hun bryr seg ikke om etterlivet og selv om hun kanskje ville

endt opp i «some wonderous fair country», avviser hun tanken med et «Well – oh, well! But I want the earthly Happiness» (47).

Mat blir en viktig del av MacLanes hverdag. Hun bruker det for å si noe om sosial status eller estetisk nytelse, men også for å si noe om sitt alternative blikk på verden og til å bryte med forventningene til den viktorianske asketiske kvinnerollen. Hun skriver dette frem som en slags kraft, eller evne til øyeblikkelig lykke, som en kun har tilgang på om en lever så tett på hverdagen, så jordnært, at en vet å sette pris på de små øyeblikkene av lykke.

MacLanes bevisste overskridelse er både den egoistiske nytelsen (fremfor den pliktoppfyllende husmorgesjeften det er å lage mat til familien) og spisingens sensuelle begjær (fremfor en behersket, måteholdenhet i møte med mat), samt hennes utlegning om den kroppslige erfaringen. Hun har alliert seg med djevelen, som ifølge henne selv er skaperen av den fysiske verden som tilbyr disse gastronomiske gledene, og som i motsetning til Gud og kristendommen, lar henne nyte dette uten skam (Faxneld 2014:590).

På et tidspunkt filosoferer MacLane rundt dagens middag. Hun har spist en «rare-broiled porterhouse steak from Omaha» og «some fresh, green young onions from California» (MacLane 2014:30). Deretter lister hun opp en lang rekke privilegier hun villig oppgir, mot å få beholde evnen til å nyte et slikt måltid: «Fame may pass over my head; money may escape me; [...] I may find myself an outcast; good things held out to me may suddenly be withdrawn; yet still I may hold upright my head, if I have but my steak – and my onions» (30). Det at MacLane velger å bruke kjøttstek som symbol på sin epikureiske tilfredsstillelse, kan ses om en avvisning av kravet om at kvinner skulle avstå fra eller moderere inntak av kjøtt. Showalter viser i sin analyse av kvinner i viktoriansk medisinsk litteratur at: «In her attempt to become the incorporeal Victorian angel, unaffected by earthly appetite, the anorexic particularly renounced meat» (Showalter 1985:127).

Gastronomisk spising som konsept oppstod på 1800-tallet som en virksomhet forbeholdt menn, knyttet til deres selvframstilling. Det å innta mat og å skrive lidenskapelig om nytelsen, var forbeholdt den mannlige gourmanden. Her kunne han illustrere sin intelligens og vittighet ved å fremstille seg selv på sitt beste, gjennom språklig utsmykning av matopplevelsen (McLean 2012:17). Kvinnen på sin side, ble oppmuntret til å undertrykke og regulere sin egen sult og nytelse. Å ta fysisk plass eller vise begjær lot seg ikke kombinere med domestiseringen av husets engel:

Because the social convention defined the proper woman as an “object of desire” but never as an agent of desire, a desiring woman considered greedy, excessive, and a threat to the stability of “home and the community.” (McLean 2012:15)

MacLane er hele tiden bevisst dette svake punktet, hvor lett det er å true stabiliteten til «hjemmet» og det borgelige fellesskapet ved å fremheve det partikulære, detaljene, illustrert gjennom mat og inntak. MacLanes forhold til de små tingene, til tannbørstene, olivenen og til hverdagslige sysler og rutiner, viser at hun er bevisst symboleffekten som kan ilegges disse detaljene. Og at hun er bevisst sin egen selvfremstilling: «Nearly every day I make me a plate of hot, rich fudge, with brown sugar (I should be an entirely different person if I made it with white sugar – and the fudge would not be nearly so good)» (MacLane 2014:89). Når hun velger å fremheve at hun spiser fudge hver morgen, hvordan hun spiser den, hva det sier om hennes personlighet at hun bruker brunt sukker, fremfor hvitt, er hun klar over hvordan dette er i rak opposisjon til kvinnelige idealer i hennes samtid: «No sweet girl makes fudge and eats it, as I make fudge and eat it» (96). Ved å opponere mot disse idealene gjennom å skrive ut hvordan hun faktisk oppfører seg, får hun frem sitt personlige perspektiv. Hun får definere seg selv og vist det Heidegger kaller «den egentlige eksistensen».

MacLane skriver om mat på en måte som ikke er «hjemlig» eller drevet av plikt, men på en måte som minner mer om den maskulint kodede gourmandens skrijving. Hun skriver om mat som knyttet til selvet, til hennes egen opplevelse av å nyte den. Hun diskuterer også hvordan det ikke er gitt, for en ung dame, å leve ut ens egentlige eksistens i en verden med så begrensede muligheter. På grunn av dette har hun blitt tvunget i å se verdien og gleden i de små hverdagslige tingene, som å nyte god mat:

[...] I have been made to feel the “lure of green things growing,” and I have been made to feel also that something of them is withheld from me; I have felt the deadly tiredness that is among the birthrights of a human being; but with it all the Devil has given me a philosophy of my own – the Devil has enabled me to count, if need be, the world well lost for a fine rare porterhouse steak – and some green young onions.

For which I thank thee, Devil, profoundly. (31)

I dette utdraget gir MacLane oss et glimt av sin subversive filosofi. Hun takker djevelen for at hun kan verdsette den sanselige nytelsen hun opplever gjennom løk og en god biff. Hun skriver at djevelen har gitt henne muligheten til å regne verdenen som «well lost». Han har gitt henne muligheten til å tenke selv og derfor også å sette pris på den kroppslige nytelsen. MacLane skriver selv at hun er en fallen kvinne – «[...] how good it is to be fallen!» (40) – og det at hun velger seg vekk fra Gud, åpner opp for et annet perspektiv på tilværelsen: det gir henne muligheten til å virkelig sette pris på matøyeblikket, som et avvik fra den vante håpløsheten. Djevelen gir henne jordlig nytelse i motsetning til Gud, som bare tilbyr ideen om en fremtidig belønning i paradiset og formaninger om å motstå fristelse. Hun omkalfatrer

dikotomien om djevelen som ond og Gud som god, og ved å vise lykken i nytelsen og det ikke-gudommelige jordlige begjæret. På denne måten undergraver hun djevelens rolle. Hun unndrar seg makten djevelen blir gitt i den kristne tro ved nettopp å bli venn med ham og sette pris på de fristelsene han har å tilby: «Who says the Devil is not your friend? Who says the Devil does not believe in the all-merciful Law of Compensation?» (31).<sup>34</sup>

#### 4.4 Å sitte som en mann

Utover beskrivelsen av hvordan de indre organene mottar olivenen, viser MacLane også hvordan kroppens lemmer blir mer og mer komfortable for hver bit: «I put my feet up on the seat of another chair. – The entire world is now surely one delicious green olive» (MacLane 2014:40). Etter andre bit av olivenen, overgitt til ekstasen, skriver hun: «The golden moments flit by and I heed them not. For am I not comfortably seated? – Go hang yourself, you who have not been comfortably seated and eating an olive!» (39). Jeget henvender seg her direkte til leseren med et retorisk spørsmål, liksom anklagende, og krever at leseren tror på at hun kan sitte komfortabelt. Deretter bruker hun imperativet «Go hang your self» og forventer at leseren har erfart det samme eller at leseren ser situasjonen på samme vis. Og helt til slutt skriver hun hvordan hun lener seg tilfreds tilbake i stolen og strekker ut ryggen, som om hun akkurat har gjennomført en stor bragd og kan være fornøyd med seg selv: «when the last of the olive vanishes into the Stomach, when it is there reduced to an animated chyme, when I play with the olive-seed in my fingers, when I lean back in my chair and straighten out my spinal column, - oh, then do you not envy me, you fine, brave world [...]» (41).

MacLane gjør et stort teatralisk poeng ut av at hun virkelig tar seg til rette og kun fokuserer på selve øyeblikket og nytelsen. Som tidligere nevnt, var (og er) kvinnen regulert gjennom sosiale koder for oppførsel, som hva hun kunne spise og hvordan hun kunne gå kledd. Ved å påpeke at hun slenger beina opp på et annet stolsete og strekker seg godt ut, gjør MacLane aktiv motstand mot den sosialt kodede kvinnekroppen som objekt. At hun velger å fremheve den ukvinnelige sittestillingen, viser også hvordan kroppsdeler indirekte lades med seksuell betydning. Å sitte henslengt, ta seg til rette, både hva gjelder spising, nytelse og komfort, var en manns rett, ikke kvinnens. Kvinner som ikke tilpasset seg det viktorianske idealet for oppførsel, ble enten sett som vulgære, som om de kjedet seg eller som om de oppførte seg «som menn». Dette var en sikker kontrovers i MacLanes samtid. 30 år tidligere

---

<sup>34</sup> *The Law of Compensation* er fra Emersons *Esseys: First series* (1841) og viser til det filosofiske prinsippet om at man får det man gir og at universets harmoni består i at alt er koblet sammen og har en likeverdig verdi.

hadde August Toulmouche skapt furore med sine populære malerier av forfengelige overklassekvinner som kjedet seg. Dette ble sett som provokativt fordi de ble forstått som late, ignorante og uintelligente, som mennesker som ga borgerskapet et dårlig rykte med sin «evneveikhet» og «utakknemlighet». En kritiker av disse maleriene, Philip Hamerton, skriver i 1895:

They will not work with their hands; they are too ignorant and incapable for mental labor, and therefore, in the majority of cases, there is some male slave at work for them, who for his reward may see this luxury (which irritates him), and enjoy such conversation as may be carried on with a lady who neither reads nor thinks, nor has ever even acquired that homely wisdom which our equally illiterate grandmothers gathered in the kitchen and the farm. (Hamerton 1895:71)

Dette illustrerer holdninger som sirkulerte rundt kvinner på denne tiden. Jeg skal ikke gå inn i en lengre analyse av hvilke diskursive mønstre som her kommer til syne, men det er paradoksalt at Hamerton påpeker at disse kvinnene verken leser eller tenker, da Toulmouches malerier nettopp portretterer kvinner som leser eller tenker, kanskje akkurat *fordi* de kjeder seg. Kritikerne mente kvinnene var provoserende fordi de ikke foretok seg noe, men dette handler igjen om øyet som ser og hva som anses for å være foretaksomt og ikke. Reaksjonene på Toulmouches bilder, som var laget med intensjon om å vekke kontrovers, er et godt bilde på hvilke trange mulighetsrammer kvinner tidligere har hatt.

MacLane lever et liv som på mange måter ligner livene til kvinnene i disse maleriene. Hun lever riktig nok ikke i et like høyborgerlig hjem som Toulmouches kvinner, men provoserte likevel mannlige lesere med sin bruk av tid. Materielt sett, er hun komfortabelt nok stilt til å kunne tilbringe dagene med det hun selv vil, innenfor den nokså trange rammen som er gitt. Som tidligere nevnt er hun hjemsoekt av en tilstand av tilsynelatende endeløs intethet og kjedsomhet, men hun motbeviser til gagns forestillingen om at dette innebærer intellektuell latskap og mangel på indre liv. MacLane ser situasjonen med et annet blikk: hun fremhever de små tingene og viser hvordan det er en del av noe større. Ved å aktivt skrive hvor komfortabelt hun sitter, hvordan hun spiser og nyter oliven, biff og fudge, hvordan hun ikke syr klær og ved å omtale seg selv som geni og filosof, bedriver MacLane hele tiden en «identitetsutfordrende virksomhet» (Fürst 1995:57). Hun ser verdien i de små tingene. Og kanskje er det akkurat dette hun må se om hun skal overleve den ørkesløse hverdagen i Butte.

## 4.5 Alt er perfekt

Da MacLane sitter tilbaketrukket med beina over setet på en annen stol og hele verden har blitt en stor grønn oliven, forklarer hun dette med at: «My mind is capable of conceiving but one idea: that of the green olive. Therefore the green olive is a perfect thing – absolutely a perfect thing» (MacLane 2014:40). I denne passasjen illustrerer MacLane sin filosofi, som tilsier at alt en observerer er perfekt i seg selv, bare detaljene kontempleres nøye nok: «When a thing is perfect, no matter how hard one may look at it, one can only see itself – itself, and nothing beyond» (40). Denne setningen henter til hva hun legger i «the art of the small things», eller kunsten det er å virkelig se nært på noe, og dermed også et av poengene i boka: å være oppmerksom på det som skjer rundt en med en åpen og ikke-dømmende holdning. Videre konstaterer hun: «And so I have made my olive and my art perfect» (40). Her skaper hun en kobling mellom den detaljerte utforskningen av olivenen og utforskningen av eget sinn. Den nære introspeksjonen av eget sinn gjennom olivenen blir her nøkkelen som understøtter hele prosjektet om å gjenkjenne «perfeksjon» som et eget fenomen. Ikke en spesifikk perfeksjon knyttet til MacLane selv, men den automatiske perfeksjonen som oppstår ved en observasjon så tett at den ikke etterlater rom for avsky og avvisning. Hvis man observerer noe nært nok, er det alltid fullkomment, ifølge MacLane, fordi det er den kroppslige erfaringen av tingen som skaper hennes persepsjon av den. Olivenen er ikke bare et objekt for intellektuell analyse, men en sensorisk og kroppslig opplevelse. På denne måten er ikke olivenen lenger kun et fysisk objekt ute i verden, men en del av hennes kroppslige erfaring. Dette er i tråd med det Merleau-Ponty senere kaller «sammenfletning med verden» (Fürst 1995:63). MacLane viser her at selvet alltid er tett knyttet til kroppen og dens erfaringer. I stedet for å se på selvet som en ren rasjonell og ikke-kroppslig enhet, viser hun hvordan kroppslige opplevelser former forståelsen av oss selv og verden rundt oss, selv i små og hverdagslige øyeblikk. For MacLane er ikke «life in the spirit», hevet over «life in the flesh», som det heter i Bibelen. Ved å se nøye nok vil olivenen være noe fullkomment i seg selv. Et objekt i seg selv, er ikke uten mangler, det er konteksten rundt som, diskursen, det påskrevde navnet og konnotasjonene til det som skaper rom for avsky og misbilligelse. Kroppen, olivenen, jeget – alt er i seg selv perfekt. Hun viser til det perfekte i det feilbarlige, ler av djevelen og sier: «Where now, Devil, is your damnation? If this be damnation, damnation let it be! If this be the human fall, then how good it is to be fallen!» (40).

Det finnes flere paralleller til Augustins *Bekjennelser* i MacLanes selvportrettering, selv om hun ikke eksplisitt refererer til ham i løpet av boka. For eksempel er det overnevnte spørsmålet til djevelen en allusjon til Augustins historie om bruken av jordens frukter for å



illustrere menneskets fall og synd. Hun subverterer Augustins syn på menneskets tragedie ved å vise hvordan hun nyter å være fallen gjennom kroppslig begjær: «And so, bite by bite, the olive enters into my body and soul. Each bite brings with it a recurring wave of sensation and charm» (40). MacLane reverserer her en av kristendommens mest sentrale ideer: overbevisningen om at kroppen er sjelens fengsel.

Igjen ser vi hvordan hun omformer ordenes innhold. I kristendommen er det å være fallen ladet negativt, men MacLane viser hvordan det kan lades positivt. Hun dekonstruerer dikotomienes makt ved å destabilisere tanken om hva som er godt og ondt, hva som er «divine» og «fallen». MacLane stiller seg selv opp som motsats til alt som er forventet av henne som både menneske og kvinne. Dette gjør hun gjennom polemiske uttalelser og ved å stadig «bryte reglene». Hun skaper et tydelig selv, et selv som i stor grad defineres av sin opposisjon til den kristne moral og kvinners rollebegrensning. Kanskje er nettopp dette hennes genistrek, hennes kunst: å være perfekt på sine egne betingelser. Eller er det kanskje å skape det perfekte i et nytt og annet bilde som ikke er Guds bilde. Argumentet hennes er at mennesket kan oppnå fullkommenhet og perfektjon uten å søke utover til en Gud, men ved å søke innover i seg selv. Hun illustrerer hvordan mirakler finnes i de små, jordlige tingene og de kroppslige opplevelsene. Det å oppnå en eksistensiell oppvåkning eller en dypere forståelse behøver ikke å involvere Gud: «I am the most human creature that was ever placed on the earth. The geniuses are always more human than the herd. Almost a perfection of humanness is reached in me. The rarest thing in the world, I find, is the quality of humanness» (101).

I sin ensomhet og mangel på kjærlighet er det ikke Gud MacLane søker, men menneskene og det menneskelige. For henne er Gud kun en abstrakt figur som kommer med ulogiske moralske krav, men ikke bryr seg om enkeltskjebner. MacLane refererer til Bibelen som en «bookful of promises» fra en likegyldig gud som ber om å bli tilbedt, men ikke gir noe tilbake: «but it does not listen – it does not care. Worship me, worship me, it says, but after that let me alone» (63). Det er det dennesidige, menneskene, som kan gi livet mening og fylde. Den menneskelige evnen til kjærlighet er det mest guddommelige [divine], hevder MacLane. Og, som hun påpeker er det en mye mer håndgripelig og ekte form for omsorg: «The anemone lady came down from her high places and wrote me two letters. / It is said that God is somewhere. It may be so. / But God has never come down from his high places to write me two letters» (111).

#### 4.6 MacLanes fenomenologi, eller: å drepe engelen i huset

Hvis det er ett område der det å oppnå bevissthet kommer til sin rett som en eksistensiell handling, så er det hverdagslivets gang, hevder MacLane. Som Raoul Vaneigem skrev i sitt teoriverk, *The Revolution of Everyday Life* (1967): «Everyday life always produces the demand for a brighter light, if only because of the need which everyone feels to walk in step with the march of history. But there are more truths in twenty-four hours of a man's life than in all the philosophies» (Vaneigem 2001:21). Vaneigem påpeker noe som jeg opplever at MacLane diskuterer i sin tekst: hvordan den etablerte filosofien og eksterne tankesystemer er begrenset når det gjelder å fange opp mangfoldet av sannheter som finnes i verden og i hverdagen. I likhet med MacLane, oppfordrer Vaneigem til å verdsette egne levde erfaringer og å anerkjenne potensialet for personlig vekst og forståelse som kan oppnås ved å engasjere seg direkte med verden, heller enn å stole utelukkende på abstrakte teorier og intellektuelle konstruksjoner. Dette gjelder kanskje spesielt for kvinner. Etersom kvinner, spesielt i MacLanes samtid, ikke hadde de samme mulighetene til å skrive seg inn i historien og være en del av den på samme måte som menn. Man kan flykte fra det vanlige, det «kjedelige», kun ved å håndtere det, mestre det, og å finne gleden i å utforske sin subjektivitet, skriver Vaneigem.

MacLane har en enorm bevissthet om det som fysisk omgir henne i hverdagen, om tingenes tilsynekomst. Hun vier mye plass og tid til å beskrive hvordan verden trer frem, men bare hvis det kan tilføye noe til hennes egen selvframstilling. Hver gang hun skriver om det som konstituerer hverdagen hennes, omgivelsene, naturen, kroppen, objektene hun eier eller forholder seg til, snakker hun alltid om det i forhold til seg selv. Hun har også en bevissthet om det:

Always I talk about myself on an occasion of this kind. Indeed, my conversation is on all occasions devoted directly or indirectly to myself.

When I talk on the subject of ethics, I talk of it as it is related to Mary MacLane.

When I give out broad-minded opinions about Ninon de l'Enclos, I demonstrate her relative position to Mary MacLane!

When I discourse liberally on the subject of the married relation, I talk of it only as it will affect Mary MacLane.

An interesting creature, Mary MacLane.

– As a matter of fact, it is so with every one, only every one is far from realizing and acknowledging it. – (MacLane 2014:32)

Hun utviser en fenomenologisk holdning til det som konstituerer livet hennes. Som Merleau-Ponty beskriver: verden er ikke objektiv. Tingene i seg selv er ikke et rent gjenstandsområde.

De er hele tiden belagt med mening (Fürst 1995:49). Kroppen er det krysningspunktet mellom subjekt og objekt der den faktisk *er* et subjekt og et objekt, i den forstand at den huser subjektets eksistens, hvordan man enn forstår forholdet mellom kropp og sinn. Tradisjonelt sett blir det ikke forstått at det emosjonelle livet i mennesket er «‘gjennomstrømmet av klokskap’» (50).

«Ordet er ikke et objekt i verden, men utvides av vårt kroppslige forhold til verden», sier Merleau-Ponty, og kroppen er basis for vårt forhold til andre mennesker (50). MacLane er utilsørt i sin åpenhet om at alt hun skriver, mener, tenker, er erfart gjennom en spesifikk kropp. Bare det at hun hele tiden motsier seg selv, og at hun skriver i så åpenbart forskjellige emosjonelle tilstander, gjør teksten og selvframstillingen mer transparent. Det at hun viser at jeget, selvet, er splittet og hele tiden i forandring, skaper ethos, fordi hun nettopp ikke skjuler at hun er et helt menneske. Gjennom å påpeke hvordan hun utfører gjøremål i hverdagen, eller ikke utfører dem, blir vi som lesere presentert for en motstand mot tradisjonelle forestillinger om geniet og kreativiteten som storartede og høystemte bestrebelser, men også mot forestillingen om engelen i huset. Et geni kan også sitte på alle fire å skrubbe gulv: «I dislike dusting chairs, but I have no aversion to scrubbing floors» (16). Genistreken er kanskje å gjøre det for sin egen del, ikke fordi en er forventet å gjøre det på grunnlag av kjønn. Som de fleste av sine samtidige medkvinner, tilbringer MacLane mye tid innenfor husets fire vegger, i den private sfære. Tiden hun tilbringer innendørs og hva hun foretar seg, opptar derfor også en stor del av boka. Hun skriver frem et selv som ikke er en engel i huset, men som (i metaforisk forstand) heller legger huset under sitt styre og bruker det som hun vil. Englekvinnen lider under sin uselvviskhet, mens MacLane i sin tekst bader i selvanalyse og egoisme. I sin fremmedgjøring av det kroppslige livet [life in the flesh] blir englekvinnen en representasjon av det det MacLane frykter mest: Å leve et liv i «Nothingness», i et liv hvor man blir definert av andre, av omverdenen og dermed ikke lever, kun eksisterer.

Mary MacLane etterspør ikke en paradisisk lykke i det hinsidige, men den jordiske, håndgripelige lykken som en kan oppleve som menneske i en kropp: ekte nærhet, kjærlighet, å bli sett for den man er og møte noen man kan speile seg i. MacLane ser ikke noe fremtid for en odd kvinne som henne i disse omgivelsene og ber derfor til djevelen om at han må komme henne til unnsetning. Men selv om djevelen er den som har gitt henne alt godt i livet, er han også den som har gitt henne alt vondt. Alt det gode hun har (kroppen, følelsene, sinnet, geniet, sannhet) er også det som gir henne bevissthet om at hun ikke lever et fritt og lykkelig liv.

Tidlig i verket skriver MacLane om det hun kaller «My Souls Awakening» (31.januar). Hun mener sjelens oppvåkning er smertefull fordi det gradvis blir tydelig for

henne at det å være kvinne bringer med seg en uunngåelig sorg. Og spesielt stor blir denne sorgen for en kvinne som er så oppvakt at hun ikke kan leve i den komfortable illusjonen om at engelen i huset er hennes sanne jeg. Jeg opplever at MacLane diskuterer det hun vet er et «uekte» valg mellom å forbli i den komfortable immanens eller, ved å kreve autonomi, å gå gjennom den smertefulle transendens. Som Woolf ville sagt det: et valg mellom å være engelen i huset eller drepe den.

MacLanes motvilje til å spille engelen i huset kan lede tankene til Thomas Grays dikt «Ode on a Distant Prospect of Eton College» (1742) der vi finner den velkjente frasen: «Ignorance is bliss». En frase som kan ha både positive og negative konnotasjoner, noe som også spiller opp menneskets syndefall. Det var ikke meningen at menneskene skulle spise av kunnskapens tre og forstå skille på godt og ondt. Men MacLane opplever ikke å ha noe annet valg enn å ta innover seg den smerten det medfører å være kvinne. Til syvende og sist er det også denne «sannheten», det at hun er bevisst samfunnets makthierarki, som gjør henne autonom. Hun har evne til å tenke kritisk om den verdenen hun får presentert, og som hun påpeker i sitatet gjengitt i kapittel 4, er det djevelen som har gitt henne evnen: «[...] I have felt the deadly tiredness that is among the birthrights of a human being; but with it all the Devil has given me a philosophy of my own [...]» (31). Dette spenningsforholdet mellom immanens og transendens, mellom det å være engelen i huset eller drepe engelen i huset, kommer til syne i dialogen med djevelen mot bokas slutt. Her hevder djevelen at livet vil være like hardt for MacLane, uavhengig av om hun blir værende i sin «Nothingness» i Butte eller drar derfra:

“Don’t you know, you little thing,” said the man-devil, softly-compassionate, “your life will be very hard for you always – harder when you are happy than when you go in Nothingness?”

“I know – I know. Nevertheless I want to be happy,” I sobbed. I felt a rush of an old thick, heavy anguish. “It is day after day. It is week after week. It is month after month. It is year after year. It is only time going and going. There is no joy. There is no lightness of heart. It is only the passing of days. I am young and all alone [...]” (105)

Ettersom denne dialogen med djevelen er et produkt av egen fantasi, kan den leses som en indre dialog MacLane har med seg selv. Djevelens innvending om at det ekte, lykkelige livet vil være vanskeligere enn et liv i «Nothingness», kan leses som en bevissthet om at det livet MacLane ønsker seg, selv om hun staker ut sin egen kurs, alltid vil måtte være noe hun må kjempe for. Å forsøke å leve et sannferdig og å være tro mot seg selv i et samfunn der rammene er trange og forventningen om likhet er stor, vil alltid være en kamp.

Eva lot seg lure av slangen i Paradis til å spise eplet fordi hun lengtet etter innsikt. MacLane lar seg ikke lure av sin selvkonstruerte djevel, men hun lar seg lokke av løftet om lykke. Og i motsetning til slangen, som er slu og løgnaktig, er MacLanes djevel transparent og sannferdig. I motsetning til Eva, tar MacLane et bevist valg. Hun er klar over alle konsekvenser, men ønsker likevel lykken. Dette gjør henne også til en motsats til kristendommens kvinneskikkelser og den viktorianske engelen i huset. MacLane blir ikke ledet inn i fristelse, men frelses fra det gode, fra Guds godhet.

## Avslutning

La meg igjen starte ved begynnelsen:

Let me but make a beginning, let me but strike the world in a vulnerable spot, and I can take it by storm. Let me but win my spurs, and then you will see me – of womankind and young – valiantly astride a charger riding down the world, with Fame following at the charger's heels, and the multitudes agape. But oh, more than all this I want to be happy! (MacLane 2014:20)

Dette sitatet summerer kanskje opp MacLanes prosjekt bedre enn noe annet. Hun vil ramme verden på et sårbart punkt, hun vil gjøre noe nytt, noe stort og få berømmelse for det, men mer enn dette vil hun være lykkelig. Den siste setningen oppleves nesten som plump enkel og selvpoptatt mot store ord som slå [strike], verden, storm, vinne og tappert [valiantly]. Det bygges opp mot et klimaks som imploderer i et klisjeaktig utbrudd om lykke. Men dette er kanskje også i MacLanes ånd, et ærlig brudd: hun har ikke noen større pretensjoner eller vyer for seg selv. Mer enn å være en ridder som stolt kjemper for noe større en seg selv, kjemper MacLane sin egen lykkes og frihets kamp. Ikke ved å stå på barrierene, ikke ved å kjempe den kollektive feministiske kampen, men ved å skrive frem en annen måte å være i verden på – ved å nedtegne et autentisk selv i ord. MacLane er og blir en individualist, men gjennom å blottlegge sin sjel, med alle dens feil og mangler skaper hun et mulighetsrom, også for andre. Hun tilfører en annerledes og ærlig måte å være en kvinne på – et selv som ikke tidligere har blitt representert i litteraturen.

Gjennom denne oppgaven har jeg forsøkt å vise hvordan MacLane bruker seg selv, og den makt som ligger i å fremstille et selv på sine egne premisser, som protest mot diskursens fremstilling av kvinner. Ved å ta eierskap over egen selvframstilling, nekter hun å innta en objektstatus og å la seg definere av andre, samtidig som hun paradoksalt nok blir akkurat dette: et objekt for andres blikk og persepsjoner.

I første kapittel viste jeg hvordan MacLane dekonstruerer ideen om at engelen i huset er den autentiske måten å være kvinne på. Deretter diskuterte jeg hvordan hennes brudd med denne kvinneverollen, gjennom hennes forsøk på å skrive et ekte og «naked portrayal», nettopp resulterte i at hun fremstod som mindre autentisk i sin samtid fordi det var «for realistisk».

I det andre kapittelet viste jeg *hvordan* hun underbygger denne kontrære posisjonen ved å aktivt skape et annerledes, «odd» selv. Dette gjør hun blant annet ved å appropriere den maskuline retorikken og omdefinere begreper og fenomener til sine egne.

I kapittel tre så jeg på noen av de retoriske virkemidler MacLane bruker i sin selvframstilling for å skape en suggererende stil og en dialog med leseren. Jeg skisserte opp hvordan hun veksler mellom å fremstille seg selv med ironisk tvetydighet og en oppriktig sårbarhet, men også hvordan hun skriver frem en oppriktig, iboende tvetydighet i selvet. Jeg har vist hvordan dette splittede selve, den iboende tvetydigheten eller den autentiske inautentisitet og formidlingen av den gjennom dialog med leseren, skaper en åpenhet i teksten. Jeg diskuterte også *hvorfor* dialogen er viktig for bokas prosjekt.

I kapittel fire så jeg i større grad på hvilke erfaring MacLane velger å trekke frem i sin skriving og hvordan hun skriver frem disse erfaringene på sin egen måte. Her analyserte jeg hvordan hun skriver frem sine hverdagslige aktiviteter og viste hvordan de kan leses som aktive protester mot forventninger til et kvinnelig subjekt. Igjen, som i kapittel to, får vi «a glimpse of the real workings of [her] mind»: MacLanes filosofi.

Alle de overnevnte elementene konstituerer MacLanes retoriske og litterære etos i teksten. MacLane på sin side har, som tidligere nevnt, ingen selvforklarende autoritet verken i kraft av sitt kjønn eller sin posisjon i samfunnet for øvrig. Da det enda heller ikke var noen tradisjon for denne typen sjangerløs selvskriving, fordrer det at hun kontinuerlig argumentere for verdien av sin egen tekst, og dette fra innsiden av teksten. Hun har ikke noen ytre meritter å legitimere et selvbiografisk prosjekt med, hun er rett og slett nødt til å skrive noe som er så interessant slik at verket i seg selv klarer å skape den verdien, noe jeg håper at dette oppgaven har vist hvordan hun gjør.

Som nevnt i innledningen springer mitt prosjekt ut av en fascinasjon for hvordan MacLane faktisk klarer å skape et subjekt som man tror på, eller å skape et jeg hvis smerte kjennes på egen kropp. En ting er å gjøre det, men å formidle det? Verken å skrive om eller være en odd kvinne eller en kvinne som bryter ut av konformitetens rammer, var noe helt nytt i MacLanes samtid (jamf. Nora, Edna, Helen Graham). Det er kanskje ikke det at MacLane skriver frem et kontroversielt jeg, som gjør teksten så suggererende, men hennes evne til å formidle denne posisjonen på en måte som fremstår som autentisk, uten en bakenforliggende tanke om dannelse eller moral. Som hun selv skriver: «I have no message to hide in a book and send out. I am writing a Portrayal» (42).

Når hun viser hvordan en oliven er perfekt nok i seg selv, om en ser nøye nok på den, er det som om dette speiler hele verkets protest. Hun sier at man ved kontemplasjon og introspeksjon vil oppdage at olivenen er perfekt fordi det ikke er rom for avsky og fordømmelse. Her kan vi kanskje snakke om et metaperspektiv: verket i seg selv er jo «perfekt» fordi det nettopp er et selvportrett. Også partiene som er «feil», i den forstand at

hun lyver, er en del av selvframstillingen. Det finnes ikke én sannhet om MacLane – selvet er splittet. Hennes etos beror derfor også på at hun anerkjenner og skriver frem sitt mangefasetterte selv. Hva hun velger å legge vekt på i portretteringen av selvet, og hva hun velger å utelate, er like avslørende og like interessant. Alt er perfekt når en ser nøye nok på det. Det er ikke subjektet eller objektet i seg selv som er feil eller usant. Oppfatningen, eventuelt fordømmelsen, av et objekt eller et subjekt avhenger av leserens fortolkning og samfunnets diskurs. Dette er tilfellet både for olivenen og Mary MacLanes selvframstilling.

MacLane posisjonerer seg ikke utenfor det kulturelle og sosiale hegemoniet hun kritiserer. Hun er allerede godt plassert på innsiden av den amerikanske middelklassen. Hun passer inn og derfor kan hun også skape en posisjon som bryter. For å bryte med noe, må det allerede eksistere en normal, en forventning å bryte fra. Hun plasserer seg heller ikke utenfor alle litterære konvensjoner og regler. Hun tar snarere i bruk de allerede etablerte rammene, både samfunnsdiskursen og den litterære diskursen, ved å være posisjonert innenfor, men stille spørsmål ved denne forventningen om en normal. MacLane visste hvor skoen trykket. Diskursens forventning om likhet og enhet, det er det som er verdenens svake punkt.



## Etterord – L’envoi

Etter den enorme salgssuksessen og pengene som kom med den, forlot MacLane omsider Butte for å reise langs østkysten i USA. I en periode ble hun fulgt av den gule pressen overalt, til hennes store frustrasjon. I et brev til redaktøren sin 12. juli, skriver hun: «Always I consider my own physical and mental comfort before most things – things such as reporters, publishers’ telegrams [...] Nothing will induce me to see a reporter from the *Post*, or from any paper of that ilk» (MacLane 2014b:264).

MacLane ønsket stadig å studere og søkte seg inn på Radcliffe College i Massachusetts, men kom ikke inn. Hun overlevde lenge på royalties fra boksalget og på sensasjonelle reisebrev og kåserier hun skrev for aviser som *New York World* mens hun bodde på hoteller langs reiseruten på østkysten. Disse artiklene hadde gjerne titler som: «MacLane besøker [...]», «MacLane om [et tema]», «MacLane møter [...]» eller «MacLane sier [...]».

I 1903 kom hennes andre eksperimentelle selvbiografi, *My Friend Annabel Lee*, skrevet som kontemplative dialoger med en imaginær venn, den japanske porselensdukken Annabel Lee. Boka er nedtonet, uten banneord og var ikke slik publikummet kjente den sensasjonelle MacLane. Den fikk lite oppmerksomhet og solgte ikke på langt nær like godt debutsuksessen. Denne gangen hadde MacLane kanskje dratt den selvbiografiske strikken litt vel langt og skrevet noe ingen ba om eller ønsket seg, skriver Tovo (Tovo 2000:326).

I et forsøk på å oppsøke en av sine litterære forbilder, Maria Louise Pool (uvitende om at hun på dette tidspunktet var død), møtte MacLane Pools partner, Caroline Brandson. De seks neste årene, fra 1903 til 1908, bodde MacLane i Massachusetts sammen med Brandson. Det er uvisst hva slags type forhold de hadde og hvorfor de etter hvert skilte lag. (325)

Etter årene i Massachusetts flyttet MacLane til New York og ble en del av et bohemsk miljø av selvstendige kvinner bestående av kunstnere, journalister og suffragetter (Mattern 1977:61). I en artikkel med det passende navnet «Mary MacLane Meets the Vampire on the Isle of Treacherous Delights»<sup>35</sup> skriver hun om hvordan hun, i den nådeløse, men mangfoldige byen, for første gang møtte mennesker som anerkjente og aksepterer hverandres menneskelighet: «[T]he quality that is so distinctively New Yorkish, and which Butte-Montana conspicuously lacks [...] is the quality of deep and intimate humanness (MacLane 2014b:305). Her levde hun i en kort periode kanskje det frie og ekte livet hun hadde drømt om. I New York og senere Chicago hadde hun forhold til både kvinner og menn. Ifølge

---

<sup>35</sup> Artikkel i *Butte Evening News*, 27. mars 1910.

Carolyn Mattern myknet ikke MacLanes holdninger overfor konforme livsstilsvalg, hennes holdning til menn og ekteskap ble snarere hardnet (Mattern 1977:61). I artikkelen «Men Who Have Made Love to Me» (som senere ble en film med MacLane selv i hovedrollen) beskriver hun sitt forhold til menn som «a fascinating, facinating game» (MacLane 2014b:331).

Etter hvert avtok oppmerksomheten rundt MacLane, og jobbtilbudene ble færre. Pengene hadde tatt slutt og hun var syk med skarlagensfeber. Etter åtte år på reisefot, returnerte hun til Butte i 1909 og begynte å skrive på det som skulle bli hennes siste verk: *I, Mary MacLane: A Diary of Human Days*.

Om alderen ikke hadde gjort henne mer konvensjonell på samlivsfronten, hadde hun i det minste myknet opp sitt forhold til sjangerkategorier («A *Diary of Human Days*»). Når det er sagt ligner hennes siste verk langt mindre på en dagbok enn *I Await*. Det første dagboksnotatet i *I, Mary MacLane* er datert/markert med *To-day*, mens de resterende dagene markeres med repetisjonen *To-morrow*. Hver «dag» har overskrifter og fremstår som små «keynotes» for tekstens innhold. Altså var ikke sjangereksperimenteringen over enda.

I løpet av sin noe brokete karriere er det interessant å se hvordan MacLane hele tiden holder fast ved selvskrivingen som eneste uttrykksform. Hun hadde med debuten blitt et etablert navn og markert seg som fører av en særegen penn. MacLanes stil ble et varemerke som hun visste å utnytte. Åpningssiden i *I Await*, som hun hadde blitt svært kjent for, ble nesten som en egen trope. Den gikk tidvis igjen i hennes andre verk og artikler. Innholdet endrer seg, men den deklamerende tonen, anaforene, og de grandiose ordene går igjen. Herunder vises fire åpninger til senere tekster:

I, of womankind and unpleasingly more than nineteen years, will now take the Evening News and the hybrid Butte public some three thousand words deep into my confidence. I am the Mary MacLane of purple memory whom, slam me though it did, Butte will never, never forget. (MacLane 2014b:291)

«The Second ‘Story of MacLane’»  
*Butte Evening News* 1909

I, of womankind and something-and-twenty something, have by this time concluded that those gay buccaneers, the citizens of Butte, whose victims are the set-apart individualities in their mindst, are going to put their own peculiar construction upon everything one writes [...]. (338)

«The Borrower of Two Dollar Bills – and Other Women»  
*Butte Evening News* 1910

I, of womankind and eight-and-twenty years, will now make a fleeting flash-light portrait, in the high lights and half tones, of what is to me, when all's said, the most fascinating thing in the world, my own personality: for which, belike, the world contains no parallel. (372)

Etterord til 1911-utgaven av *The Story of Mary MacLane*

MacLanes siste selvbiografi starter ikke med signaturen «I, of womankind». Likevel kan den fortrolige leser gjenkjenne den som typisk *MacLanesk*: «I am rare – I am in some ways exquisite. / I am a pagan within and without. / I am vain and shallow and false. / I am a specialized being, deeply myself » (387).

Det å være spesialisert på å være seg selv og formidle seg selv på en ærlig, men likevel mystisk måte, er og blir MacLanes genistrek.

MacLane døde i 1929, 49 år gammel alene på et hotellrom i Chicago, der hun tilbrakte sine siste leveår. Dødsårsaken er uvisst, og som MacLane selv: myteomspunnet.

## Litteratur

- Barthes, Roland. 1975. «Toward a Psychosociology of Contemporary Food Consumption» [orig. 1961]. *European Diets from Preindustrial to Modern Times*, 50. Red. Elborg og Robert Forster. New York
- Barthes, Roland. 1994. *Roland Barthes*. [Fransk orig. 1975]. Overs. Richard Howard. Berkley
- Brown, Michael R. 2015. *Mocking Mary: The Humorists Vs. Miss MacLane*. Austin
- Carlyle, Jane Welsh. 1977. *I Too Am Here: Selections from the Letters of Jane Welsh Carlyle* [1843] Red. Alan og Mary McQueen Simpson. Cambridge
- Christensen, Hjalmar. 1902. *Gustave Flaubert. En studie over fransk romatik og realisme*. København
- Culley, Margo. 1989. «'I Look at Me': Self as Subject in the Diaries of American Women». *Women's Studies Quarterly*, 17. Nr. 3/4. New York. s. 15–22
- Culley, Margo. 1998. «Introduction to *A Day at a Time: The Diary Literature of American Women Writers from 1764 to 1985*». *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Red. Sidonie Smith & Julia Watson. Wisconsin. s. 217-221
- Dahl, Jon Magnus. 2023, 17. Mars. «Hvorfor blir det så mye bråk av humor?». *Morgenbladet*. Intervjuer: Elise Dybvig. <<https://www.morgenbladet.no/aktuelt/2023/03/17/hvorfor-det-blir-sa-mye-brak-av-humor>> Lest: 23.03.23
- Delafield, Catherine. 2009. *Women's Diaries as Narrative in the Nineteenth-Century Novel*. Leicester
- Fasterland, MicKenzie. 2016. *Empire and Adolescence: Whiteness and Gendered Citizenship in American Young Adult Literature, 1904-1951*. Michigan
- Faxneld, Per. 2014. *Satanic Feminism*. Stockholm
- Folkenflik, Robert. 2016. «'Written by herself': British women's autobiography in the eighteenth century». *A History of English Autobiography*. Red. Adam Smyth. Cambridge, s. 119-132
- Fürst, Elisabeth L'orange. 1995. *Mat – et annet språk. Rasjonalitet, kropp og kvinnelighet*. Oslo
- Gale, Zona. 2014. «The Real Mary MacLane» [orig. *New York World*, 17. August, 1902] *Human Days – A Mary MacLane Reader*. Red. Michael R. Brown. Austin s. 123-130
- Genecov, Max. 2018, 1. Oktober. «The Man behind the 'New Man'». *Jstor Daily*. <<https://daily.jstor.org/man-behind-new-man/>> Lest 20.04.23

- Gilbert, Sandra M. & Susan Gubar. 2000. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* [1979]. New Haven
- Grimshaw, Jean. 1992. «The Idea of a Female Ethic». *Philosophy East and West*, 42. Nr. 2. Hawaii s. 221-238
- Halverson, Cathryn. 1994. «Mary MacLane's Story». *Arizona Quarterly*, 50, s. 31-61
- Halverson, Cathryn. 2004. *Maverick Autobiographies. Women Writers and the American West 1900-1936*. Wisconsin
- Hamerton, Philip Gilbert. 1895. *Painting in France, After the Decline of Classicism*. Cambridge
- Heilbrun, Carolyn G. 1988. *Writing a Woman's Life*. New York, London
- Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading*. Maryland
- Lyons, Siobhan. 2016. «Nietzsche, Satan, and the Romantics: The Devil as 'Tragic Hero' in Romanticism». New York & London
- Lejeune, Phillipe. 1989. *On autobiography*. [fransk orig. 1975] Overs. Katherine Leary. Minnesota
- Lejeune, Phillipe. 2009. *On Diary*. Overs. Katherine Durnin. Red. Jeremy Popkin & Julie Rak. Hawaii
- MacLane, Mary. 1902. *The Story of Mary MacLane – by Herself*. Chicago
- MacLane, Mary. 2014. *I Await the Devil's Coming* [orig. *The Story of Mary MacLane*. 1902.] Red. Michael R. Brown. Austin.
- MacLane, Mary. 2014. «I, Mary MacLane – A Diary of Human Days» [1917]. *Human Days: A Mary MacLane Reader*. Red. Michael R. Brown. Austin. s. 385-534
- Mattern, Carolyn. «Mary MacLane: A Feminist Opinion». *Montana The Magazine of Western History* 27, nr.4. Montana. s. 54-63
- McLean, Alice L. 2012. *Aesthetic Pleasure in Twentieth-Century Women's Food Writing. The Innovative Appetites of M. F. K Fisher, Alice B. Toklas, and Elizabeth David*. New York & London
- Mencken, Henry Louis. 1917. «The Cult of Dunsany». *Smart Set*, 52. Nr. 3. New York. s. 138-144
- New York World*, 1902, 28. september. «What They Think of Mary MacLane». *Sunday Magazine*.
- Proust, Marcel. 1999. *På sporet av den tapte tid*. [Fransk orig. 1913] Overs. Anne-Lisa Amadou. Oslo
- Janss, Christian & Christian Refsum. 2013. *Lyrikkens Liv* [2003]. Oslo

- Rawlinson, Mary C. & James Sares. 2023. *What Is Sexual Difference?: Thinking with Irigaray*. New York
- Reis, Elisabeth. 1995. «The Devil, the Body, and the Feminine Soul in Puritan New England». *The Journal of American History*, 82. Oxford. s. 15-36
- Showalter, Elaine. 1985. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. New York
- Showalter, Elaine. 1991. *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London
- Showalter, Elaine. 2000. «The Tradition and the Female Talent: *The Awakening* as a Solitary Book». *The Awakening: Complete, Authoritative Text with Biographical, Historical, and Cultural Contexts, Critical History, and Essays from Contemporary Critical Perspectives* [1992]. Red. Nancy A. Walker. Boston & New York. s. 203-222
- Sjklovskij, Viktor B. 2008. «Kunsten som grep» [rus. orig.1916]. Overs. Sigurd Fasting. *Moderne litteraturteori. En antologi*. 2. utgave. Red. Atle Kittang m.fl. Oslo, s. 13-28
- Smith, Sidonie & Julia Watson. 1998. *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Wisconsin
- Stenersen, Rolf E. 1994. *Edvard Munch: nærbilde av et geni*. [1945] Oslo
- Sturrock, John. 1993. *The language of Autobiography*. Cambridge
- Tovo, Kathryn Beth. 2000. «*The Unparalleled Individuality of Me*»: *The Story of Mary MacLane*. Austin
- Ulrich, Laurel Thatcher. 1990. *A Midwife's Tale: The life of Martha Vallard, Based on Her Diary, 1785-1812*. New York
- Vaneigem, Raoul. 2001. *The Revolution of Everyday Life* [fransk. Orig. 1967]. Overs. Donald Nicholson-Smith.
- Veese, Harold Aram. 1989. *The New Historicism*. Routledge
- Weber, Brenda. 2012. *Women and Literary Celebrity in the Nineteenth Century The Transatlantic Production of Fame and Gender*. London
- Weininger, Otto. 1906. *Sex and Character* [tysk orig. 1903]. New York
- Wheeler, Leslie. 1977. «Montana's Shocking 'Lit'ry Lady». *Montana The Magazine of Western History* 27, nr. 3. Montana. s. 20-33