

Kroppens krise. Kunstens kraft

SKAPANDE INTERPOLERING I LENE THERESE TEIGENS
SEINBORGARLEGE FAMILIESØRGJESPEL. Av Lars Sætre

Sorg er krafts oppkome
– Olav H. Hauge

I *S*orga: Livsmangel – språkforma liv: Kan det finnast grunnlag i Lene Therese Teigens livskraftige dramatik til å innleie ei analytisk skisse av hennar tre teatertekstar skrivne i perioden 1998–2003 med ein epigraf frå eit dikt av Olav H. Hauge? I Hauges dikt ligg det tematiske fokus på undringa i den kroppslege sansinga av naturens fenomen, idet tapet, fråværet og mangelen i tilværet er eit erkjent faktum. Diktet lar den i utgangspunktet tyngjande rørsle oppetter, innover, attende og imot, framstå som lettare, friskare og meir varmt energiforløysande, enn den motstandsause rørsle *med* og framover. Og diktet lar undringa i sørgingas tapstilvære finne sin kreative metamorfose, og si metapoetiske omdanning, til samanbindande kraft og ny, frisk song – som i det konkrete tilfellet just er diktet sjølv.

I Teigens tre dramatekstar er det ei tilsvarande forvandling på gang. På tre kroppslege nivå tar dei utgangs-

1 Diktet "Upp gjenom elvedalen", frå *Janglestrå* (1980):

Lett stig eg på steinane,
frisk elvgufs imot meg,
og eg syng.
Sorg er krafts oppkome,
jøklane græt i soli,
kvi gjeng eg lettare mot enn med?

punkt i sorgfull mangel. Det einsamgjorde kroppslege, erotiske begjæret (i parforholda), den trugande, materielt betinga forpliktingsløysa i omsorgs-kjærleiken (i storfamilierelasjonane), og den materielle instrumentaliseringa av sosiale relasjonar (i det seinmoderne konsumsamfunnet) blir omdanna frå kroppsmaterialitetar til rytmisk-repetitivt bølgjande, og samstundes samanbindande og integrert, komposisjonelt heilskapleg dramaspråkleg form, trass i innvevde, divergerande renningar av svik og hat, mistru og tvil. Også hos Teigen ber den viljessterke draumen om eit altinkluderande, men annleis, skapt og formgitt tilvære vitne om den kunstnarlege krafta som bearbeider kroppens krise. Også hos Teigen går den krafta og draumen i deira framoverretta nyskappingsarbeid òg repetitivt attover, innover og imot, og lar det framstå som lettare og meir utfriande å gå motstraums enn å drive viljes- og motstandslaust med.

Denne metamorfosen frå det kroppsleg-materielle i par-, familie- og samfunnsrealitet til kreativ dramaestetisk, formspråkleg komposisjon er eit sentralt og vesentleg trekk ved Teigens forfatterskap. Den stiller forfatterskapen hennar attved store modernistiske prosjekt som Virginia Woolfs og Marguerite Duras', og her heime Liv Koltzows og Bjørg Viks, for å nemne nokre.

Med diverse stønader (Norsk Kulturråd, Norsk Kassetavgiftsfond, Fond for Lyd og Bilde, Fond for Utøvende Kunstnere, Per Gjersøes Fond, Det Åpne Teater, Det Nor-

ske Teatret, Nationaltheatret og andre instansar) har Lene Therese Teigen – også ved eiga finansiering – gjennom ei rekkje år makta å oppretthalde sitt litterært skapande virke kanalisert gjennom hennar eige produksjonsselskap House Of Stories i Oslo. Gjennom strabasiose arbeidsår har ho klart å livnære seg som dramatkar, teatervitar, dramaturg, instruktør, romanforfattar, gjennom filmarbeid (bl.a. kortfilmen ”Hespetre”, 1991), og ved virke i radio og fjernsyn, og ho har vore aktiv i akademisk-pedagogisk teneste, t.d. ved Skrivekunstakademiet i Hordaland. Inntil i år, imidlertid, er det berre hennar romanforfatterskap som har funne utgjevar i eit veletablert forlag.²

Dramaproduksjonen, kanalisert i profesjonelt skrivne teatertekstar gjennom House Of Stories, har derimot til nå møtt det offentlege rommet i hovudsak gjennom scene-forankra, dramaturgisk bearbeidde og instruerte oppsetjingsprosjekt.³ Desse har funne stad på Det Åpne Teater på Grønlands Torg i Oslo (2001), på Stockholms Stadsteater (2002), Helsingfors Stadsteater (2003), Folkteatern i Göteborg (2003-4), og på Oslo Nye Teater/Centralteatret (2005). Også oppsetjingar på Theater Hoyu i Tokyo ventar etter at Teigen nå er omsett til japansk. Ho er òg omsett til fransk og engelsk.

Til nå har Teigen skrivne og offentleggjort tre komplekse teatertekstar.⁴ *Mater Nexus* vart ferdigstilt i 2000, vart urframført på Det Åpne Teater i Oslo i januar 2001, og gav dramatikaren hennar definitive gjennombrot som skapande forfattar. *Mater Nexus* vart endeleg utgitt som eiga bok i 2004 (Lillehammer: Gullbakke Forlag). Også *Livsmaskinen* (2001) skal utgjevast på samme forlag med det første. Denne teaterteksten vart gjeven eigen sceneproduksjon som ”Livsmaskinen – sax og kjærleghet” med urframføring på Oslo Nye/Centralteatrets scene i mars 2005. Teigens tredje teatertekst så langt – *To dager i Roma* – var ferdigskrivne i 2002/3, og er ennå ikkje sceneproduisert.⁵

Teigens teatertekstar plasserer seg tydeleg og medvite i forlenginga av den tematiske og formale nyskapinga som

særleg Anton Tsjekhov stod for kring byrjinga av 1900-talet, då det vestlege dramaet ifølgje Peter Szondi gjennomgjekk ei omkalfatrande krise som følgje av trykket frå nye samfunnsmessige temasamanhengar.⁶ Desse gjorde roman-aktige trekk så som auka perspektivisme, relativisering og episering til nødvendige bestanddelar, men også, ikkje minst hos Tsjekhov, utviklinga av ein ledemotiv-teknikk og ein repetitiv, spatialt overlagra tidssonestruktur, som begge kunne gi djupn og formalspråkleg rom til den språkause, unemnelege draumen. Hos Tsjekhov så vel som hos Teigen er det denne draumen – om det som ein gong var og om det som ein gong kan bli, ein annan stad, i ein annleis topografi, bortanfor her og nå – som gir form til det sorgfulle tapstilværets lidning, men òg til den integrerande alteriteten av mulighet og kreativt fellesskap for alle menneske og for alt verande.

I Teigens dramatikkk ligg fokuset først og fremst på den begjærande menneskekroppen (oftast kvinna, åleine, og einsamgjord i parkonstellasjonar), på den for lengst eksploderte kjernefamilien sitt følgjefenomen: storfamilien og dens materielle vilkår, og endeleg: på den seinmoderne samfunnskroppens meir og meir homogeniserte og forflatande mulighetsvilkår, trass i all verdas instrumentelle og teknologiske nyvinningar. På alle desse nivåa set dramatikaren søkelyset på dei kroppsleg-materielle komponentane (menneskekropp, storfamiliekropp, samfunnskropp), som i og for seg er utan felles språkleg koding. Men med kunstnarleg kraft bringar Teigens dramapoetikk dei tre materielle substrata i samverkande berøring med kvarandre. Det skjer i eit samanvevande formspråk, som ved interpolering gjennom repetitive mønster lar eit mogleg, alternativt rom arbeide seg fram. Slike mønster finn ein i den handlingsmessige flata, i visuelt, scenografisk og dialogisk biletspråk, og vidare ved overlaging karaktermessig og i temporal djupn, og ved kraftfulle dramatikarsubjektive, komposisjonelle grep. I dette alternative rommet finn personkroppslege skavankar, storfamilære utstrekkelegheiter og samfunnsmessige framandgjeringsar saman i eit felles, samlande formspråk. Men samstundes får individas, storfamiliens og samfunnets oppsplitta, materielle einskildrøyser slik først eigentleg eit høve til å komme til orde, til eigentleg å bli høyrd og å gjere seg gjeldande i eit resonsansrom.

Den dramaestetiske samanvevinga hos Teigen av mangfaldige kroppsleg-materielle stemmer og perspektiv er treffande blitt omtala bl.a. som ”polylog” (Owesen 2004), der ”livstrådene løper sammen”, og der dialogane på

2 *Hvít. Stille*, Oslo: Aschehoug, 1993; *Utro*, Oslo: Aschehoug, 2005.

3 Og med strålende kritikkar. Jfr. t.d. Hans Rossiné i Dagbladet 8.2.2001, Jon Refsdal Moe i Morgenbladet 9.2.2001, IdaLou Larsen i Nationen 1.2.2001 (om *Mater Nexus*), og Ann Christiansen i Aftenposten 28.2.2005, Elisabeth Rygg i Aftenposten 4.3.2005 (om *Livsmaskinen*).

4 Agenten hennar er Colombine Teaterförlag i Stockholm.

5 Etter oms. ved Ann Henning Jocelyn (som også har omsett *Mater Nexus* til engelsk), vart den imidlertid gitt ei offentlig lesing ved skodespelarar som ”Two Days in Rome” 27.8.2004, under regi av Chris Gerrard-Pinker og som del av eit workshop-arrangement ved Manitoba Association of Playwrights i Winnipeg, Kanada.

6 Szondi, Peter, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, [1956], Frankfurt/M: Suhrkamp, 1965.

samme tid framstår som ”løsrevne og sammenhengende” (Rossiné 2001, som også samanliknar med Lars Noréns familiedramatikk). Karakterar, stemmer og perspektiv gis ”én etter én”, men samlast samtidig i den ”sentrale scene” med samanvevde ”simultane enetalar” (Refsdal Moe 2001). Særleg fokuserte relasjonar som kvinne/mann eller mor/datter blir forma ”kontrapunktisk” gjennom ”en rekke monologer” som blir vevde til ”forsøk på gjensidig forståelse” (IdaLou Larsen 2001). Ved at heterogene og utvendiggjorde kroppsmaterialitetar – i karakter, storfamilie og samfunnskonstellasjon – blir omdanna som stemmer og perspektiv til dramaestetisk interpolerande, heilskapleg form, gir Teigen eit kraftfullt språkleg-poetisk bod på kunstens rolle i bearbeidinga av lidning, sorg og framandgjerjing for det seinborgarlege mennesket.

Sjølv om episeringa og perspektivismen hos Teigen nok knyter seg nærast til Tsjekhofs dramatikk i tradisjonen for henne (og mest uttalt i *Mater Nexus*, der intertekstuelle innskrivingar frå Tsjekhofs *Tre søstre* er særleg påtalelege både i karakterspråk og formverk), finst det i Teigens dramatikk også reminisensar frå det borgarlege sørgjespelets eigentleg første diktar – Friedrich Hebbel. Hebbels teoretiske grunngeving for sitt borgarlege sørgjespel i *Mein Wort über das Drama* (1843) og i forordet til *Maria Magdalena* (1844), og Hebbels praksis gjennom ei rekkje sørgjespel frå tiåra kring midten av 1800-talet, vitnar rimelegvis om ei langt tyngre tragisk orientering enn Teigens måtar å behandle sitt stoff på (som stundom også innbefattar humoristisk-burleske element). Likevel legg Hebbel eit dramaestetisk grunnlag med sine tankar om det borgarlege sørgjespelet, som Lene Therese Teigens teatertekstar bevisst eller ubevisst skriv seg inn i eit produktivt forhold til. Hebbels refleksjonar om den ”immanente transcendens”, om den tragisk-dialektiske spenninga mellom individet og samfunns- og verds-altet, og om einskildindividets lidning, revolt og soning som på godt og på vondt sikrar skapande mulighetsvilkår for ein ny type sedelighet (ikkje ”moral”) og for ei kreativ endring av livsverdas heilskap – alt dette finn gjenklang i Teigens dramatikk. Slik er både Hebbels og Teigens dramatikk grunnleggjande samfunnskritisk – også mot det borgarskapet sjølv som stykka deira kvar på sine måtar handlar om. Det dreier seg hos begge nettopp om, gjennom dramatisk kunst, å skape mulighetsvilkår for den alternative topografien, rommet for noko anna, og i andre, kunstskapte termar – som performativt kan bearbeide og handle med det utvendiggjorde sorg- og mangeltilværet. Det dreier seg om noko som kan la tapstilværet få indre utdjuping og gjenklang i ein mogleg realisérbar, mangfal-

dig, men samstundes inkluderande draum av samanvevd, poetisk-språkleg form.

Teigens variant over dette sørgjespelsubstratet rettar blikket mot kroppsleg gjenstandspreg, perspektivisme og stemmer i framandgjorde einskildindivid, i relasjonsrelativert storfamilie, og i eit tempointensivt, tingleggjerande konsumsamfunn. Men desse fråkvarandre-rivne materielle kroppsstorleikane blir hos Teigen altså komposisjonelt og rytmisk-repetitivt gitt samanbindande rom i eit kunstskapt dramaformspråk. Og dette formspråket framstår som ei modellering av ein realisérbar draum om eit alternativ, om ein annleis ”Beginn einer neuen Zeit” (Hebbel). Nettopp ut av overflaterestane i seinmoderniteten – det individuelle kroppsbejærets einsemd, storfamiliekroppens trugande, instrumentaliserte forpliktingsløyse, og konsumsamfunns-kroppens bortkastande kapitalisering av mellom-menneskelege relasjonar og moderne sedelighet – er det at Teigens dramatikk gir skapande djupn og rom til ei mogleg, annleis livsverd. – Vi skal sjå på nokre utvalde glimt i analytiske riss av innhald og form i Teigens teaterstykke.

II

Mater Nexus (2000) [Moder Samanbinding] handlar om dei tre søstrene Berit, Irene og Toril (og den døde broren Andreas). Det handlar om Berits to barn av ulike menn (spedbarnsmora/læraren Alina, som Berit omsorgslaut har skuva ifrå seg, og stykkdottera/klosternovisen/psykologistudenten Guro), om dei skjøre relasjonane mellom mor og dotter, og mellom Berit og hennar eigne, nå avdøde foreldre. Og endeleg handlar det om Berits omfattande venninnekrins. Vi møter dei alle i tida før, under og 8 år etter det sentralt plasserte kvinne-middagsselskapet hos Berit, som tekstuel og scenografisk er utforma med tydeleg allusjon til Den siste nattverden (både til læresveinanes måltid med Jesus, og til Leonardo da Vincis måleri frå 1495-97). Kvinnene har mangslungne yrke og representerer mengder av seinborgarlege perspektiv: Berit sjølv er finansdirektør i oljebransjen, læraren Irene skal bli guide på Akropolis og ”vise folk tilbake til opprinnelsen”, Toril driv ein klesboutique (og er saman med ein gift mann). Blant venninnene er Merete pressefotograf og dokumentarboksforfattar, Lydia (som før har vore saman med Berits Kristian) er russiskamanuensis, Vivian er lege (og er saman med Lydias eksmann), og fordrukne Anna er verdskjend konsertfiolinist (og la seg etter Berits kjærast i ungdomstida).

I det ytre er alle desse tilsynelatande vellukka og sjølvrealiserte kvinnene allereie involverte i einannans liv på kryss og på tvers, men dei strevar med å realisere og å

foredle sine kroppslege begjær i ein samfunnskonstellasjon som krev det yste av dei i ein instrumentalisert og oppjaga, framandgjerande kvardag. Alle har dei, eller har dei vore del av, skiftande, flyktige parforhold, som har gjort kroppslegjæret til ein meir og meir utvendig, uregjerleg og uheimleg komponent i livet. Men ikkje berre individuelt og samfunnsmessig er kroppane i krise; karakterane inngår også som delar i storfamiliære relasjonar, som lar svikten i omsorg og omsluttande kjærleik framstå med påtakeleg, utvendiggjort pregnans. Eksempelvis har sorg- og taps-tilværet ramma Berit allereie tidleg, då ho som eldstebarn overfor sine yngre søsken har måtta handtere restane etter eit elendig foreldreateskap, moras tidlege bortgang og farens påfølgjande død av sorg, med alt som det har innebore av konflikter, som ho snøgt så har mista grepet om og skuldtyngd har stukke av frå. Dokumentaristen Merete t.d. synest paradoksalt nok å søkje kompensasjon for si realitetsvegving i det sensasjonsforbrukande yrket sitt, medan taps-erfaringa og sorga etter yngstesonen trafikkdød er blitt fortrent utan bearbeiding ved at ho makteslaus har vendt seg bort frå den andre, attlevande sonen, osv., osv. Slik ligg storfamilierelasjonskroppens umenneskeleggjerande elendigheter massivt oppå, under, ved sida av og kryssar kvarandre i dette teaterstykket, med løgner, forteiing, hat, fordreining, bedrag og utanomstakk som følgjefenomen, både vaksne og vaksne og barn imellom. Alle perspektiva er utvendige og overflatiske, og dei gir mengder av episerande forteljingar som nok på ein eller annan måte kunne seiast å stå i forhold til kvarandre, men som har lag med å forbli usamanhengande striper og glimt frå ein svirrande, seinborgarleg tilværeakarusell av sorg, mangel og fråvære.

Men her er det at dramatikarens forvandlande formingskraft av samanbindande draum, med repetitiv djupn og resonansrom mellom karakterar, livsproblem, personkonstellasjonar og temporale sonar, syner si poetisk skapande evne. For det første blir den einsamblivne og fortvilt begjærande Berit – nattverds/middagsselskapets vertinne – til krumtapp og sentrum for eit heilt nettverk av kroppslege relasjonar: individuelle, storfamiliære, vennemessige, sosiale, yrkesmessige og i forholdet mellom kjønna. Gjennom heile dramaet er ho eit samlingspunkt, som i eigenskap av karakter nå også aktivt arbeider for å samle, og som har fått og erkjent ein motivasjon for å gi form til eige liv ved å binde saman dei ulike nivåa av kroppar og ytre materiell eksistens. I djupna under arbeidet hennar som vertinne med å beverke eit eksistensielt, men altså også dét eit kunstferdig forma rom, ligg ein repetitiv gjenklang av eit felles vilkår som gradvis fangar inn også karakterane rundt henne: Den

erkjente motivasjonen hennar er døden (jfr. Jesus i nattverdsmåltidet) og her konkret trugsmålet om eigen død gjennom avdekkinga av kreft i kroppen hennar. Om enn med andre verdiar og bilete, og med nyansar mellom motivar valørar, framstår Berit i *Mater Nexus* formspråkleg fullt på høgd med ei Mrs. Dalloway (Virginia Woolf). Gjennom karakteren Berit blir også ulike og skilde kroppsrelasjonar og temporale sonar lagra romleg oppå kvarandre: fortid på nåtid og framtid, foreldre overfor barn, som blir til foreldre andsynes egne barn; kvinner mot kvinner, menn mot menn, og kvinner i forhold til menn; søskenrelasjonar, vennenforhold; samfunnets materielle vilkår gjennom krava som stillest til yrka, osv.

For det andre spelar kreften, både som motiv og patologisk tilstand, ei avgjerande formspråkleg rolle i Teigens dramatik. Den vanskeleg handterbare celledelinga og den utoverspreidde, mangfaldiggjorde oppsplittinga av den materielle kroppens morbide cellelev, bind seg som tumor på samme tid paradoksalt til samanheng, også med oppretting av samband mellom kroppsorgan som elles er skilde. Dette gjer *Mater Nexus* seg faktisk skapande bruk av i formspråkleg forstand, idet den pågåande oppdelinga i einskilde celler gjennom vevet i Berits kropp faktisk er dét som beverkar reflektert totaliserande samanheng mellom så vel individuelle som storfamiliære og samfunnsmessige kroppsmaterialitetar i dette dramaet. Den pågåande, framskridne celledelinga på ulike nivå i dramaets framstilte livsverd, blir – med døden som erkjent vilkår – transformert til polymorft, men samlande resonansrom for stykkets ulike kroppsstorleikar. Det openberre temaet om den seinmoderne kjærleiken og dens vanskelege mulighetsvilkår blir dermed tilført ein konstruktiv, kreativ dimensjon. Dei i utgangspunktet utvendig og serielt framstilte, oppsplitta og framandgjorde kroppsmaterialitetane ("cellene" av skakkøyrt individuelt begjær, forpurra storfamiliær omsorg, og kjøvande, instrumentelt samfunnsmaskineri) blir ved dramaestetisk metamorfose vende til romleg, formspråkleg komposisjon. Sagt annleis: eit anna tema viser seg i at atomisert kroppserfaring kan vendast til felles diskursiv erfaring (eller: materialitet framstår vendt som lingvistisk-diskursiv form). Dette kan også avlesast i at karakterane utover i stykket ikkje lenger snakkar automatisert og serielt til og forbi kvarandre, men meir og meir evnar å samtale med einannan i djupn og i erfart, om enn dødeleg innskrive, rom. Her får stykkets estetiske form ytterlegare drahjelp av dramatikarens øvrige komposisjonelle grep.

For den kreative, formspråklege krafta som forvandlar materielle, polyperspektiviske kroppsfragment til ei

heilskapleg, kunstskapt forma livsverd, er gjennomgåande i *Mater Nexus*. Stykket er for det tredje nemleg inndelt først i ein open, polyfon, mangedobla Prolog (med røysemangfald frå tre av kvinnene), og deretter i ein Del 1 med skilde scenar og dialogar henta frå dei splitta og fråkvarandre framandgjorde tilværsstadene til alle dei ulike kvinnene: Parken, Butikken, Barselavdelinga, Klosteret, Legekontoret, Forlagshuset, og Konserthuset. Etter dette følgjer den omfattande Del 2, som dekkjer middagsselskapet i Berits heim, der konversasjonen og konfliktane finn stad i og gradvis forflytter seg konsentrisk frå "Stor stue", til "Mindre stue" og endå vidare innover til "Minste stue". Gjennom denne rørsla frå fleirstemmig ytre og innover, blir stadig repeterte motiv og bilete i dialogane vevde saman i ei meir og meir omfattande bølge. Denne samlar det disparate i dei mangedobla, "polyloge" karakteranes perspektiv frå Prolog og frå Del 1 sine skilde og atomiserte tilværsstader, til ei formalspråkleg utgraving av djupn og omfang i eit skapt rom som meir og meir dreier seg om autentiske vesens- og fellestrekk gjeldande for alle personane sin eksistens. Gjennom denne repetitive, men samstundes bølgjande rørsla opnar teaterteksten med gjennomspeling av moglege, polymorfe identitets- og værensformer. Men ved utspeling og innhenting av mangfaldige trekk ved kroppstilværas materielle variantar, samlar teaterteksten dei i djupn og rom til ei bevisstgjering av behovet for språk- og formspråkleg handling i ein eigen og annleis, kunstskapt topografi av fellesskap. Denne framskrivinga av ein felles stad over dødens vilkår set minimale identitetsgivande trekk gradvis jamsides kroppsmaterialitetens polyloge trekk. Men nå er det snakk om polyloge perspektiv og stemmer som gjennom dramaets form er gitt ei romleg orientering og dermed ein realisérbar kontekst.

Etter dette følgjer eit Mellomspel med musikk og voice-over (8-årige Tuva, Alinas datter og Berits barnebarn), og med Tuvas andlet projisert i gradvis forvandling frå nyfødd til skolejente. På scenen ligg Barbie-dokker, -stolar og -bord spreidde utover, som materiell fordobling av kvinnenens animerte middagsselskap i Del 2, men også som påminning om det romlege ekkoet innskripe i einkvar separat tidsleg og individuell eksistens. Stykkets formspråklege kraft har nå – ved stadig å vende seg repetitivt attover, innover og imot – bringa oss fram mot den avsluttande Del 3. Der finn forvandlinga frå framandgjorde kroppsmaterielle eksistensstader si fullending i den annleise værenstopografien, der Berit (med nytt og irreversibelt krefåtak i kroppen, og framfor sin tilstundande død) og dattera Alina nå fullt ut er bevisstgjorde om døden som livets mulighetsvil-

kår. Her evnar dei endeleg å samtale og i fellesskap bearbeidande å forbinde livets sår og sorger. Den vaklande mora set seg på ein scenekrakk framme på rampen, der ho litt etter litt får følgje av alle stykkets kvinnelege karakterar på kvar sin krakk. Dialogstrukturen fordeler stemmer og likeverdige synspunkt og perspektiv til alle, men nå innanfor ein samlande, heilskapleg formspråkleg sirkel. Og alt medan dei talar, forvandler samstundes bak dei det projiserte jenteandletet seg frå barnleg åsyn til ungdom, vaksen kvinne og olding.

For det fjerde blir språkets konstruktive rolle understreka ytterlegare i Del 3, der det stadig repeterte motivet om det familiære klenodiet: den kinesiske vasen dukkar opp att. Berits foreldre har gjennom heile barndommen irettesett henne og bydande nekta henne å knuse den, og Berit har med gjentatt autoritetstale bode si eiga dotter om å bevare den på tilsvarende vis, og slik generert hat og mistru i familien. Nå, samla og forsonte, samtalar kvinnene om alle tidsaldrars grunnleggjande livsvilkår, som for å vere konstruktivt byggjande, ikkje må formidlast bydande, men i opnande språk av tillit og kjærleik. Difor har Berit sjølv nå knust denne kjølig utvendige kunstgjenstanden for all ettertid; ho har splitta dens materialitet i tusen bitar, for den har ikkje hatt byggjande verdi som ytre kropp i forhold til eit indre livsrom. Nå, i den livsverdsinnvendige samtalen mellom menneskeleg likeverdige, er det den språkleg – og dramaestetisk: formspråkleg – eigenansvarlege utvekslinga som framstår som byggjande, ikkje den utvendige, isolerte vasens (eller kva kunstverk som helst sin) framandgjerande kropp. På dette punktet står *Mater Nexus* igjen i intertekstuelte forhold til Virginia Woolfs samanbindande og skapande kunst, denne gongen til det både livsverdsbyggjande og metapoetiske ledemotivet i Woolfs aller siste roman før ho gjekk døden imøte, *Between the Acts*. I den blir det nettopp ut av alle tilværets materielle og utvendige "orts, scraps and fragments" – og også dér med døden som mulighetsvilkår og horisont – arbeidt polylogt og polyfont på alle tilværets moglege arenaer (også estetisk og formspråkleg) for ei skapande, meiningsfull samanbinding midt i all materiell, kroppsleg og individuell spreiding og splitting: "*Dispersed are we; who have come together. But [...] let us retain whatever made that harmony. [...] Dispersed are we [...] Unity – Diversity [...] Un... dis...*"⁷ Menneskets isolerte og framandgjerande vase må først knusast og gå i oppløysing før den møysommeleg kan givast samlande meiningsfull form i ei

7 Virginia Woolf, *Between the Acts* [1941], London: Vintage, 1992, ss. 122ff.

kunstskaft livsverd, bygt og formgitt på dødens erkjente vilkår, også i den seinborgarlege verda.

I *Mater Nexus* har vi med dette kunna identifisere ein formspråkleg dramapoetikk som vender attende til moderskapets fenomenologi. Med referanse til Platon (*Timaios*) og til Julia Kristeva kan Lene Therese Teigens dramapoetikk gjerne kallast for "poetica chora". Julia Kristeva bearbeider Platons uutgrunnelege, begreps- og namnoverskridande rombilete (gr. *chora*, som konnoterer flyt, rytmikk, radikal topografi-, kategori- og kjønnsverskriding (*triton genos*; Derrida), og som kan gi assosiasjonar til 'livmor') i fleire av sine psykoanalytisk orienterte arbeid. I analogi til komplekset av livmor, foster og kropp – og andsynes dødens finalitet – viser Kristeva det nødvendige i den rytmiske, polyloge, semiotiske og intertekstuelle opp-løysinga av stivna forsvarsverk innanfor kroppar, "ego"-ideal, narcissistiske forestillingar og identitetar *jamsides* den på samme tid kreative, stadig pågåande nyforminga av heilskaplege, samanbundne meningssamanhengar.⁸ Desse motsetnadsfulle prosessane skjer i grenseområdet mellom det reelle og det imaginære, og har omfattande analytiske konsekvensar for symboliserande liv; dei pregar individ som samfunn. Den paradoksale, prosessuelle oppløysinga og samanbindinga av semiotiske energi kallar Kristeva for "a serial logic of concord", og "a transitional logic" av "series of differences".⁹ Med desse nemningane kjenneteiknar ho den differensielle utvekslinga mellom polymorft og imaginært mangfald, og samlande heilskap. Kristeva analyserer denne utvekslinga i diktinga og i kunsten, så vel som i menneskas konstituering og bearbeiding av identitetar og av politiske, kulturelle, religiøse og samfunnsmessige rom, i samtid og historie. Her byggjer ho bl.a. på opplysningstenkjaren Montesquieu (*Om lovenes ånd* (1748), og hans "ésprit général"), som analytisk ordnar dei verdimeessige omsyna i differensiell utveksling nettopp både serielt og spasielt (frå individ til familie, nasjon, kontinent og univers, igjen følgt av og underordna omsynet til det høgaste samlande gode: menneskeslekta).¹⁰ Mot denne bakgrunnen framstår Teigens poetikk som både re-volterande og genuint integrerande og humanistisk.

8 T.d. i *Desire In Language. A Semiotic Approach to Literature and Art* (1980).

9 *Nations Without Nationalism* (1993), f.eks. ss. 40-47 *et passim*; *Strangers to Ourselves* (1991), f.eks. ss. 127-133 *et passim*, vidare utvikla i "Thinking about liberty in dark times" (2005).

10 *Nations Without Nationalism*, ss. 25-33 *et passim*; *Strangers to Ourselves*, f.eks. ss. 127-133 *et passim*, vidare utvikla i "Thinking about liberty in dark times".

III

Livsmaskinen (2001): Dei faststivna skavankane og den morbide patologien i individas, familiens og den seinmoderne samfunnsformasjonens kroppar som Teigens teateretekstar gir kritiske bilete av, kan gjerne kallast maskinelle. Med ein ubønhøyrleg instrumentell logikk er dei som stoff og kunstnarleg råmaterial blitt utvendig- og sjølvstendiggjorde, og avstengde frå prosessuell integrering til det mangefasetterte, polymorft samansette reservoaret av ressursar og eigenskapar som heilskaplege fungerande kroppar kan vere. Slike maskinelle storleikar ber ei energiansamling med eit einvist, *lada* trykk, som går hen over kroppane, utan å finne menneskeleg produktiv forløyning. Men slik skapande energiforløyning finn individ-, storfamilie- og samfunnskroppane gjennom dramatikarens kompositorisk samanhengande, kunstskapte sceneformspråk også i *Livsmaskinen*. Der *vender* dei maskinelt automatiserte kroppane, gjennom kunstnarleg forvandling, til ei prosessuelt integrert "maskin" full av reflektert liv, og igjen på dødens erkjente vilkår.

Ved å inføre eit mangfald av karakterar og situasjonar med mengder av dialogar som episert leverer ei lang rekke stemmer og perspektiv i dramaet, yter det prosessuelle i formspråket på den eine sida mimetisk rettferd til det serielle og oppsplitta i tilværet. Det ser ein både i personanes liv (einsamt begjær og kjærleiksmangel, tidsklemme, arbeidspress, sjukdom, angst, kjensleambivalens), i storfamilien (relasjonssvikt, svik, hat, avsky, fordommar, inkonsekvens), og i konsumsamfunnskroppen (tingleggjering, overforbruk, forfengelegheit, fetisjisme, utbytting, og inautentisitet). Men på den andre sida, vev formspråket det mangestemmige og perspektiva saman, og gir samanbindande liv, djupn og rom til det som i utgangspunktet framstår som utvendige, framandgjorde fragment av samfunnsmessig, storfamiliær og individuelle kroppar. Slik blir, som det heiter i sideteksten, alt "på samme tid tilfeldig og uunngåelig" (Teigen 2001: 6, 62). Dette blir realisert gjennom meisterleg rytme i scenografi og indre oppbygging av aktene, i vekslinga av kontrapunktisk samansette akter, og i spiralforma bakover- og framoverskridande motiv- og rørslestrukturar. Men også ved omhyggeleg overlaging av temporale sonar, i føregriping og tilbakegripande repetisjon av scenar, i bruk av musikk, replikkar og gjenstandar som ledemotiv, og gjennom ein bølgyande, sentripetal samanløpande dramaturgi. Også *Livsmaskinen* er bygt over mangeltilværet – sorga, tapet, fråværet, einsemda, og den trugande, undergravande sjukdommen. Og det som først kan synast som eit meir overflatisk susjett her, får ved endå meir komplekse

kompositoriske kunstgrep enn i *Mater Nexus*, bringa ein kunstskapt eksistensiell resonans inn i verda, som vibrerer.

Mønsteret av det tilfeldige og det uunngåelege bygger seg gjennom einskildpersonar og storfamilie opp ved at fotografen Elisabeth (med jentebarnet Maria, og skild frå Torkil) møter jazzsaksofonisten Magnus under ein foto-sesjon for hans nye CD-cover; dei forelskar seg. Magnus, som med den tiltakande egosentriske, usjølvtendige, arbeidssky og hypokondriske akupunktøren Vera har student-dattera Julie, skil seg, flytter ut og saman med Elisabeth. Julie og den mykje eldre Bjørn, Elisabeths upålitelege fotografvenn, blir etter kvart eit vaklevorent par, før Julie blir gravid med studiekameraten Christopher, som stikk av og igjen formæler seg med ein tidlegare kjærast. Ved sida av desse – yngste- og midt-generasjonane – står den eldste: Den aldrande kontordama Eva (Elisabeths mor, skild frå mannen, som for lengst er etablert med ny kone og barn) har i ein halv menneskealder budd saman med den realistisk jordnære, men meir og meir eksentriske Joachim (som har forlate kona Siv og barna deira).

Med desse karakterane og relasjonane evnar stykket å gi brei lyssetting til det seinborgarlege, vanskeleg handterbare kroppslege begjæret, og til sørging over svik, fråvære, einsemd og mangel på muligheter til sjølvrealisering i den etter kvart mykje utbreidde storfamiliiekroppen. Men tilsvarende fokusert blir også den seinborgarlege samfunnskroppens instrumentelle forbruksutside av husvære, psykologhjelp, lykkepillar, cognac, dyre vinar og fancy matrettar, trendy moteklede, solkremar, heimesolarium og caffè latte. Så å seie alle personane møter seg sjølve i døra, gjennom både velmeinte haldningar og synspunkt, og himmelropande inkonsekvensar og blindflekkar. Ikkje minst rommar stykket ei rekkje skarpt observerte mor/datter-relasjonar og -scenar, som trygt kan kallast både konsumsamfunnsleg, forbruksmoralistisk, omsorgssviktande, og egosentrisk, materielt-begjærleg innskrivne.

I forløpet gestaltar teater teksten denne massive polyoperspektivismen gjennom innlagde, allment gjenkjennelege sekvensar av forelesking, vantrivnad og oppbrot, bryllupsfest, gravferdssamling, og fødselsførebuing. Aller mest går livsvilkåra utover Elisabeth, Magnus og framfor alt den unge kvinna Julie. Men etter kvart som tekstens samanbindande dramapoetikk utdjuvar dei oppsplitta og utvendiggjorte kroppanes livsvilkår i retning av fundamentale mulighetsvilkår, på godt og på vondt, fornemmer ein at livsvilkåra går utover alle karakterane, også dei umiddelbart mest usympatiske. Med denne formspråkleg beverka vendinga blir dei framandgjorde kroppane av individ,

famile og konsumsamfunn integrerte i ein kunstskapt og modellert, men mogleg, meiningsfull livsverdssamanheng, og ikkje minst storfamilien blir her gitt ein eksistensielt kreativ sjanse.

Det potensielt melodramatiske momentet som ligg i at den ustadige og korttenkte Eva døyr av sorg ved at Joachim forlet henne til fordel for si gamle hustru (og ved at egosentriske Vera forsvinn lenger og lenger inn i sansetåka og perfiditeten), blir balansert. På den eine sida av den autentisk hardtarbeidande Magnus, som slit for å etterleve plikter i både gamle og nye ansvarsforhold. Men på den andre, og først og fremst, ved mulighetsvilkåra for Elisabeths og unge Julies lagnader – som emblematiske viser seg å vere vilkår for alle menneske. Igjen er det patologien og eksistensens totale einsemd, og med déi den fundamentale sorga knytt til dødens avgrunn, som slår inn i Teigens dramatik og menneskas livsverd. Scenografisk og dramaturgisk kunstnarleg velintegrert, syner den morbide kvaliteten ved Teigens poetikk seg i *Livsmaskinen* ved at Elisabeth blir råka av kreft – i livmora – just då ho trass i all meiningslaus motstand frå mora, endeleg klarer å realisere eit fungerande samliv, og jamvel er blitt gravid med Magnus. Den ukontrollerbare celledelninga trugar både barnets og hennar eige liv, og ho blir bringa til punktet for det ytterst smertefulle valet. I dette tilfellet tonar teater teksten ut med at celledelninga ser ut til å ha stogga, og at barnet kan bli født utan større komplikasjonar. Men den reflekterte vissa om dødens fundamentale vilkår for menneskelivet – og for moderskap og semiose – ligg stadig blant tekstens undertonar. Der koplar dette vilkåret seg til Veras pågåande kroppsoppløysing, og til traumatisk scenar frå fleire av personane sine tidlege leveår, som blir fortalde i den polyfone, men samstundes heilskapleg samlande sisteakta. Denne vissa om finalitet dannar òg motivasjonen for dramaets mangfaldig nyanserte, men samanbindande formspråk, der ein kreativ, kunstskapt totalitet framstår som eit modellert, meiningsfullt og eksistensielt alternativ. Slik har eit fundamentalt grunnvilkår for menneskeleg eksistens synt seg på horisonten.

Eit anna grunnvilkår dukkar opp i unge Julies refleksjonar og i hennar medvitne val av levemåte. Dobbelt svi-ken, eksponert for ambivalente bindingsforhold, og utsett for krav om umogleg realisérbare, kryssande lojalitetar frå sine nærmaste, førebur ho sin eigen barnefødsel, saman med Elisabeth, i overtydinga om at ”Det går jo an å bruke alle mulige farger” og at ”Jeg klarer det alene” (Teigen 2001: 121f). Erkjenninga av menneskets og menneskelivets fundamentale einsemd er i hennar tilfelle det forløyande,

handlingsorienterande momentet – som samstundes opnar for eit alternativt, kreativt mangfald hinsides all verdas utvendige, instrumentelle og singulære krav, stengsel og normer. Av dei isolerte, men samantrengde restane av den framandgjorde, begjærande individkroppen, den lidande storfamiliiekroppen og den forflatande, seinborgarlege konsumsamfunnskroppen, skaper ho – og teaterteksten – seg slik byrjinga på ei integrerande menneskeleg livsverd.

Det ligg òg i dette eit frå Hebbel-tradisjonen sørgjespelaktig element av lidning, opprør og soning (også ved Evas død) og forsoning (med den tilgrunnleggjande sorga som spring ut av dødens og einsemdas røyndom i livet). Dette peikar mot ein ny type sedelighet og byrjinga på ei ny tid i den borgarlege verda. Men det som gir oss minningar om og for refleksjon, er like mykje det mangfaldig verkande, og samstundes heilskapleg samanbindande formspråket. Eigengenerert gjennom aktiv dramatikarsubjektiv handling, framstår det som ei livskraftig, kunstskapt modellering, som paradoksalt dannar seg formalt-diskursivt kring innskrivinga av det dødelege kreftvevets motsetnadsfulle spreing og binding. Slik er det også i *Livsmaskinen* formspråket som dramaestetisk tilfører den forvandlande vendinga. Det er ved stadig tilbakevending til livmoras polymorfe form for opphav, gjennom re-volt og fleirstemmig oppløysing, og gjennom møysommeleg ny samanbinding i bølgjande repetitive og framoverpeikande sonar, einingar og samanhengar, at eksistensen ved forkunsta modellering kan givast tilstrekkeleg med djupn og rom til å bli menneskeleg og integrerande. Slik handterer Teigens poetikk og estetiske praksis kreativt modellerande just den paradoksale, differensielle logikken av serie og overenskomst i individ-, familie-, og samfunnskropp som ligg i den opplyste humanismens ånd (Montesquieu, Kristeva), og som hos Virginia Woolf rommar innskrivinga av den skapande motsetnaden av ”*Unity – Dispersion*”, som vi alt har vore inne på.

IV

I *To dager i Roma* (2002) møter vi ein tettare, kammerspelaktig og minimalistisk variant av sørgjespelets ”poetica chora”. Med sine berre fire opptredande hvoudkaraktarar er den også meir dramatisk intens. I formverk og i tematikken om draumen om den alternative, ein gong urealiserte, begjærlege fysiske og åndelege kjærleiken, og om draumens stadig spektrale repetisjon i anna tid og anna rom, knyter teaterteksten seg også endå tettare til Anton Tsjekhovs dramatik enn Teigens øvrige verk. Men grunntematikken og den formspråklege prosessualiteten rommar dei

samme komponentane som før: Teaterteksten bearbeider mangeltilværet som spring ut av sorga over den tapte, eller for seint ”implementerte” og dermed urealiserte kjærleiken. Lik ei mare som ikkje kan betvingast, rir den karakterane repetitivt og formar den deira vilkår, idet den skriv seg inn i og pregar alt levd liv for ettertida, også livet åt deira kjære, barna, vennene og andre. Om det både polymorfe og heilskapleg samanbindande formspråket her trer fram i ein meir reindyrka, jamvel transparent variant, er det like fullt samansett av ein kompleks scenografi av overskriddbare sonar, og av situasjonar som gjer rytmisk og produktiv bruk av alle persongalleriets moglege konstallasjonar. Vi finn òg den rytmisk repetitive, men samanflytande bølga i samantvevde tidssonar, innvevde ledemotiv, gjentatte replikkar, jamsides dialogens greineverk av emblematiske bilete (her: vatn og overflate, mørke og lys i den underjordiske grotta og den blendande engelen). I den kompositoriske minimalismen får nær sagt alle ord ekstra semantisk lading.

Bileta av stykkets tre kroppar fortettar seg her til lidinga under individkroppens urealiserte begjær og tilværet under kjærleikslivets forskyving til det/den ikkje primært begjærte, til substitusjonen. Vidare er den seinborgarlege storfamiliens vanskar skarpt fokuserte trass i det reduserte talet på handlande karakterar, men her er omsorgsproblematikken utvida ved at den er gjort internasjonal i det at personane kjem frå ulike nasjonar. Bileta av det falskt forlokkande, utvendiggjorde konsumsamfunnets skjøre lovnader om trøyst og forbinding er nå lokalisert til det iberiske Syden, der den omsetnadsglatte ”utforsknings- og opplevingsturismen” konkretiserer seg i reiseruter, hotellslottsbalkongar, patioar, vakre møblar, tennis, og mengder av dyr alkohol og pillar.

Karakterane lir under langt framskriden, materiell nytning, men lever like fullt privative, sørgjande liv. Dei er triste, einsame, dødsredde, sjalu og usamde; dei lever i skrantande parforhold, og fleire er patologisk ridne av sjukdom. Eit særtrekk ved *To dager i Roma* (tittelen viser til den moglege, men urealiserte kjærleiksdraumen som baud seg for to av personane under eit felles konferanseopphald i Roma i ei fjern fortid), er at dei fire hovudpersonane er kunstnarar, og film- og teatararbeidarar. Vi møter ei skodespelarinne, ein romanforfattar, script- og manusforfattarar og regissørar. Slik lever alle liva sine i det diskursive og kunsttilverkande feltet. Dei eig eit ikkje lenger uproblematisk forhold til kva som kan gjelde som røyenleg tilvære, og teaterteksten lar spørsmålet om skilnaden på fiksjon og sanning, autentisitet og ueigentleg være denne gongen ope stå som ein uttalt del av problematikken.

Den barnlause Agnes (ein gong skild frå Edvard) og Jon (skild frå Ida og med to sønner) er eit nygift, dansk par i stykket. Dei møtest tilfeldig i Syden med sveitsaren Filip og den halvt polske Nina, som saman har tre barn. Også her som om det var "tilfeldig og uunngåelig", treffest dermed Agnes og Filip igjen for første gong etter ei lang årrekkje. Handling og dialogar følgjer tett det dramaet av sorg og anger, styrke og svik, flørt og forelsking, mistru og sjalusi, forstilling og sanning, ansvar og fornektning, vonløyse og von – som dermed utspelar seg dei fire, og for øvrig: storfamiliekroppens lemmer, imellom. Den tsjekhovaktige "for seine", forskyvde draumen, og den prosessuelle bearbeidinga av den framleis innbilt moglege realiseringa av den i stykkets fiksjonsverd – draumen om ein annan stad, ei anna tid – intervenserer i alle situasjonar, i alle sonar, i alle tankar og kjensler, bilete og førestillingar som karakterane har, og med store konsekvensar for menneska rundt dei. Som eit utskilt, dødt røyndomsfragment heimsøker draumen både karakterane, Teigens tre fokuserte kroppsstorleikar, biletbuiken, dialogane, tankane og førestillingsverdene. Men det temporalt og topologisk overlagrande formverket *vender* samstundes dei framandgjorde konstallasjonane av serielt gitte, seinborgarlege kroppar til eit flytande og bølvgjande, repetitivt og framoverpeikande, og samstundes sentripetalt formspråk. Dette formspråket bind saman kroppanes forskusla fragment av draum til eit *estetisk* konstrukt, til eit eksistensmulighetenes samanbindande, modellert rom av djupn i tilværet. I denne teksten inntreffer sorgjespelets soning ved Philips til sjuande og sist også sjølvvilja ofring, medan dei andre personane, gjennom soningas prøving og tvil, tillit og ny tryggleik finn ein alternativ eksistensgrunn i eit dramaformspråkleg kunstskaft rom som omfattar aksepten av risikoverdas nødvendigvis ut-sette fridom.

Også i *To dager i Roma* hentar den kunstnarleg samanbindande besinninga på livets tilgrunnleggjande morbiditytet si motivering frå konkrete, dødeleg sjuke kroppar. Her skapest formspråkets kunstnarleg kreative vendingar først og fremst på bakgrunn av Philips individuelle kroppsopatologi; det er hans kreftlidning, men også Agnes' og Ninas meir enn antydde utsetjing for dødens krefter i levd liv, som vender framandgjort draum til kunstskaft, samanbindande form – som ei estetisk modellering av eit mogleg, eksistensielt livsrom, over dødens og finalitetens avgrunn. *To dager i Roma* er meisterleg, vibrerande scenekunst, men samstundes ein smalare eller reinare variant av Teigens dramapoetiske, diskursive verkefelt, enn dei vi har sett manifesterte i *Mater Nexus* og i *Livsmaskinen*. Dramapoetisk er dei imidlertid alle openbert i slekt med kvarandre. Lat oss avrunde den

analytiske skissa av Teigens dramakunst med eit ytterleg perspektiverande riss av den kritisk-teoretiske horisonten den skriv seg inn på.

V

Michel Foucault; Sigrid Weigel: Lene Therese Teigens dramatik aktualiserer tenkinga om eksistensens språkleg-diskursive generering og konstitusjon i det moderne. I *The Birth of the Clinic*¹¹ har Michel Foucault analysert korleis kroppen og kroppens dødeleg innskrivne patologi i det moderne leverer eit av dei grunnleggjande mulighetsvilkåra for tilværets danning og omforming gjennom diskursive praksisar. Eit avgjerande grunnlag for denne nye forståinga og for den radikale endringa i den epistemologiske tilgangen til eksistensen vart lagt ved byrjinga av det medisinske, patologisk-anatomiske regimet på overgangen mellom 1700- og 1800-talet. Då fekk Marie-François-Xavier Bichat (1771-1802) sitt kunnskapsteoretisk radikalt endra blikk tilgang til det døde vevets fundamentale rolle. Det vevet han og etterkommarane kunne studere ved å "open up a few corpses" (Foucault 1975: 124, 135, 146 *et passim*), kunne patologen epistemologisk dermed "vende attende" ("motstraums"), og slik forstå både dei livgivande og dei døden-i-livet-betingande funksjonane som denne nærmast usynlege, men ytterst operative kroppslege materien eig. Det endra epistemologiske regimet fekk skapt eit rom for dette gjennom den nye verksemda i den anatomiske patologiens klinikk, og ved den omsegripande praksisen som gjennom obduksjon opna dei døde kroppane og studerte deira døde og (for dei framleis levande:) dødelege, synleg-usynlege "liv".

Studiet av vev, membranar og lesjonar synte at vevets transportar og samanbinding for liv mellom elles frå kvarandre skilde kroppslege organ, gjorde det nødvendig å forutsetje ein annleis, særeigen romleg struktur i kroppen, som samstundes paradoksalt finn sin stad i eit temporalt kompleks. Vevets ontologi kravde ei annleis forståing ("lesing", "blikk") av vevets samanbindingar for liv i dette synleg usynlege rommet. For kroppsvevets samanbindingar involverte også differens og ut-setjing, og synte seg i andre romlege sonar å framstå som vendingar og paradoks, idet det som elles var livgivande samanbindingsprosessar, i desse sonane framstod som dekomponerande, pågåande død-i-livet. Det annleise epistemologiske blikket og den endra forståinga av fenomena og tilværet i det moderne vart

11 Foucault, Michel, *The Birth Of the Clinic. An Archaeology of Medical Perception* [1963], oms. A. M. Sheridan Smith, New York: Vintage, 1975, ss. 124-199.

språkfilosofisk, diskursivt-retorisk og tropologisk orienterte med bakgrunn i erkjenninga av tilværets paradoksale, komplekst differensielle vendingar. Frå det tidleg moderne av, har dette blikket gjort seg gjeldande ikkje berre i den anatomiske patologien, men også i filosofien og hos ei rekke moderne kunstnarar. Foucault peikar bl.a. på sambandet til Condillac (1714-80) si tenking:

[...] Bichat imposes a diagonal reading of the body carried out according to expanses of anatomical resemblances that traverse the organs, envelop them, divide them, compose and decompose them, analyse them, and, at the same time, *bind them together*. It is the same form of perception as that borrowed by the clinic from Condillac's philosophy: the uncovering of an elementary that is also a universal, and a *methodical reading that, scanning the forms of disintegration, describes the laws of composition* [vår uth.].¹²

Ei positivistisk lesing av vevets prosessar har synt seg ikkje lenger å vere tilstrekkeleg, sidan det sette og positivt etablerte heng differensielt saman med noko usett. Dette overtydde patologane om at det blikket som ser, på samme tid er utsett for eit anna, usett "blikk" som ser og les dét, dvs. figurerer den som ser. I forsøket på å forholde seg til erkjenninga av desse komplekse vendingane, har ikkje minst mange av modernitetens kunstnarar utvikla poetikkar med reflekterte metodar. Desse har opna for estetiske praksisar som, på mangaldig nyanserte måtar og på ulike stoff, driv så å seie "systematiske" studium av desintegrerande former: Med intens analytisk sensibilitet framstiller dei den dødelige betinga dekomponeringa og opp-løysinga i formene av menneskeleg liv og livsområde – som isolerte, utvendiggjorde, materielt innskrivne, eller framandgjorde kroppar (hos Teigen: den begjærande individkroppen, storfamilien, konsumsamfunnet). Men derigjennom når dei på samme tid fram til grunnleggjande (om ein vil: maternalske) vilkår og prosessar for samanbinding, dvs. "lover", mønster for komposisjon. Foucaults skildring av dette moderne blikket for kunnskap og forståing, og for endring i tilværet, inneber etter innbrotet av det moderne regimet samstundes at alt liv er fundamentalt føreset av og samanbunde med døden som dets vilkår:

Life, disease, and death now form a technical and conceptual trinity. The continuity of the age-old beliefs that placed the threat of disease in life and of the approaching presence

12 *The Birth of the Clinic*, s. 129.

of death in disease is broken; in its place is articulated a triangular figure the summit of which is defined by death. It is from the height of death that one can see and analyse organic dependences and pathological sequences.¹³

Eller som han seier det, med eit fyndord om korleis dødens og sorgas strålar kastar sitt potensielt skapande lys over det mørket som menneskets levande kroppar og livsområde er skrivne inn i: "The living night is dissipated in the brightness of death".¹⁴

Erkjenninga av desse vendingane, som det tidleg-moderne, patologisk-anatomiske kunnskapsregimet produserte (og som inneber at alt liv og alle levande kroppar heretter er sett og konstituert av dødens blikk), har fått vidtrekkjande konsekvensar for forståinga av menneskeleg eksistens. Døden og dødens makt blir nå den kraft, gjennom sjukdom og patologiske tilstandar, som alt liv og alle livsprosessar blir orienterte i forhold til. Kroppane og livet er dermed alltid allereie figurerte; dei er utspente i ein romleg og temporal topografi som er prosessuelt operativ i dei, men usynleg og ikkje umiddelbart gripbar som manifest positivititet. Den figurlege ontologien har kroppane og eksistenssamanhengane felles med språkleg-diskursiv handling, fordi alt språk alltid allereie figurerer seg over den morbide oppløysinga og den døden som det nødvendigvis må føresetje – og tilføre – i det røyndomsutsnittet som språket foregir å fange og formidle som bilete på eksistensielt liv. Men i den morbide oppløysingas former ligg det også, i ei "utside", eit potensiale som språket, i kunsten også formspråket, gjennom sitt forkunsta, modellerande arbeid stundom kan gi ei sansbar fornemning av.

Sigrids Weigels kropps- og kjønnsstopografiske litteraturforskning har renningar frå både Foucault, Kristeva, Adorno og Walter Benjamin.¹⁵ Den kunstskapte modelleringa som vi her er i ferd med å gi eit perspektiverande riss av (og som er realisert i Teigens dramakunst), er også i tråd med Weigels tenking. Gjennom Weigels bruk av begreppa *mater/materia* og Benjamins *Leib/Bildraum* (fortrengd

13 *The Birth of the Clinic*, s. 144.

14 *The Birth of the Clinic*, s. 146.

15 For det følgjande, jfr. Sigrid Weigel, "'Leib und Bildraum' (Benjamin). Zur Problematik und Darstellbarkeit einer weiblichen Dialektik der Aufklärung", *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1990, ss. 18-43; "Towards a female dialectic of enlightenment. Julia Kristeva and Walter Benjamin", *Body- and Image-Space. Re-reading Walter Benjamin*, London: Routledge, 1996, ss. 63-79; og Lars Sætre, "Mellom ord og bilde. Sigrid Weigels mater/ialistiske tekstteori", i *Agora* 1/1993, Oslo, 1993, ss. 115-139.

kroppsmaterialitet/rytmisk-kroppslig biletrom) fokuserer ho den doble framandgjeringa som ein skapande, maternalsk poetikk arbeider for å oppheve. I subjektformingas og erfaringas instrumentelt handlande og lukkande interesse har det sivilisatoriske, rasjonelt underkastande opplysningsprosjektet skilt seg frå og skilt framandgjerande ut isolerte, disparate, materielle restar av kroppens annethet, ("natur", dvs. *materia*, *Leib* i både individuell og samfunnsmessig forstand). Desse restane har avgitt eit inaktivt, døyvtt og fortrengt erfaringsreservoar i menneskets og kulturens ubevisste. Ein maternalsk poetikk beverkar sansbar aktivisering av desse. Slik kvinna i opplysningsprosjektet må skape seg sjølv av seg sjølv (i og med at kvinna har måtta innta den underkasta posisjonen som annethet "natur"), og difor står komplekst på begge sider i prosjektet: som annethet/natur og som sivilisatorisk, handlande subjekt) – reaktiverer ein maternalsk poetisk praksis det døde erfaringspotensialet i dei utsondra kroppsdelane ved å kople desse til ei vending av den andre framandgjeringa. Gjennom ein formspråkleg, rytmisk-repetitiv og romleg-biletleg polyperspektivisme (*mater*, *Bildraum*) beverkar ei alternativt modellerande skrift ei skapande, erfaringsendrande vending av den døden (og av det anestetiske, fortrenge erfaringsreservoaret) som ligg spesielt sterkt innskriven i det rasjonelle og instrumentelle begrepspråkets flate, homogeniserte form.

Som formspråklege ytterpunkts-alternativ andsynes den komplekse diskursive konstitueringa av eksistensen i det moderne, kan kunstnarleg virke på den eine sida la dødens og patologiens negerande makt få hegemoni i materielle og automatiserte språkformer, til fortrensel for eksistensiell eller fenomenal meiningssamanheng. På den andre, lar det seg generere kunstskapte språkhandlingar som evnar å både stille seg opne for livseksistensens og språkets ibuande negasjon, og å følgje deira figurlege vending frå patologi og død – til djupn og rom i ei forkunsta modellering av meiningssammanheng.

Lene Therese Teigens dramapoetikk plasserer seg under det sistnemnde alternativet. Den erkjenner eksistensens språkleg-diskursive konstitusjon i det moderne. Men den byggjer seg etter alt å dømme opp kring ei innsikt i den eksistensiell-figurlege vendingas innlemming av dødens og patologiens også *kreative*, interpolerande kraft i menneskelivet. Vi hugsar at jamsides Foucaults påminning om det patologiske vevets og den figurlege diskursivitetens dødelig spreidande energi, står samstundes påminninga hans om den samanbindande krafta i kroppsvevets og den figurlege diskursens prosessar, generert i, men realisert jamsides kroppens og språkets morbide makt og blick. Denne inter-

polerande krafta set seg òg stundom igjennom i kunstens kreative formspråk, som hos t.d Woolf og Teigen. Ut av dei individuelle, storfamiliære og samfunnsmessige kroppane sine kriser – ut av desse kroppanes stivna, isolerte og utestengde materielle restar – *handlar* Teigens dramapoetikk re-volterande og repetitivt "motstraums", og *vender* seriane av oppløyste "orts, scraps, and fragments" til ei kunsts-kapt, eksistensiell verksam modellering av omsluttande og samanbindande formspråkleg heilskap ("*Unity – Diversity*", "*Un ... dis...*").

Det er dette diskursive feltet Lene Therese Teigens seinborgarlege sørgjespelspoetikk og livskraftige estetiske praksis så langt har intervenert i og gjort til sitt kreative rom av alternativt mulighet for det utsette menneskelivet andsynes dødens negerande finalitet. Dit har ho slått følgje med ei rekkje av modernitetens sentrale kunstnarar og tenkjarar, som betvingande har vendt fråværet og sorga til ei kjelde av skapande kraft.

B I B L I O G R A F I

- Christiansen, Ann, "Skråblikk på samtiden", i *Aftenposten*, 28.2.2005.
- Foucault, Michel, *The Birth Of the Clinic. An Archaeology of Medical Perception* [1963], oms. A. M. Sheridan Smith, New York: Vintage, 1975.
- Hauge, Olav H., "Upp gjennom elvedalen", *Janglestrå* (1980), sit. etter *Dikt i samling*, Oslo: Noregs Boklag, 1981, s. 267.
- Hebbel, Friedrich, *Mein Wort über das Drama* [1843], sit. etter Glaser, Lehmann, Lubos, *Wege der deutschen Literatur*, Frankfurt/M: Ullstein, 1973.
- Hebbel, Friedrich, *Maria Magdalena* [1844], Stuttgart: Reclam, 1973.
- Hebbel, Friedrich, "Vorwort zur "Maria Magdalena", betreffend das Verhältnis der dramatischen Kunst zur Zeit und verwandte Punkte", i F. H., *Maria Magdalena*, Stuttgart: Reclam, 1973, ss. 3-29.
- Kristeva, Julia, *Desire In Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, red. Leon S. Roudiez, Oxford: Basil Blackwell, 1980.
- Kristeva, Julia, *Black Sun. Depression and Melancholia*, oms. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1991.
- Kristeva, Julia, *Strangers To Ourselves*, oms. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1991.
- Kristeva, Julia, *Nations Without Nationalism*, oms. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1993.
- Kristeva, Julia, "Thinking about liberty in dark times", i: University of Bergen and Université Paris 7 - Denis Diderot (eds.), *The Holberg Prize Seminar 2004 – Julia Kristeva: «Thinking about liberty in dark times»*, Bergen/Paris: Holberg Prize, 2005, ss. 20-37.
- Larsen, IdaLou, "Tre satser for ni kvinner", *Nationen*, 1.2.2001.
- Moe, Jon Refsdal, "Elegi over det nye borgerskapet", *Morgenbladet*, 9.2.2001.
- Owesen, Ingeborg W., "Mater Nexus – en polylog? – noen feministiske refleksjoner", i Teigen, Lene Therese, *Mater Nexus*, Lillehammer:

- Gullbakke, 2004, ss. 140-143.
- Rossiné, Hans, "En kvinnelig Norén", *Dagbladet*, 8.2.2001.
- Rygg, Elisabeth, "Samliv under lupen", *Aftenposten*, 4.3.2005.
- Teigen, Lene Therese, *Hvitt. Stille*, Oslo: Aschehoug, 1993.
- Teigen, Lene Therese, *Mater Nexus*, Oslo: House Of Stories, 2000.
- Teigen, Lene Therese, *Mater Nexus*, Lillehammer: Gullbakke, 2004.
- Teigen, Lene Therese, *Livsmaskinen*, Oslo: House Of Stories, 2001.
- Teigen, Lene Therese, *To dager i Roma*, Oslo: House Of Stories, 2002/3.
- Teigen, Lene Therese, *Utro*, Oslo: Aschehoug, 2005.
- Woolf, Virginia, *Mrs. Dalloway* [1925], London: Vintage, 1992.
- Woolf, Virginia, *Between the Acts* [1941], London: Vintage, 1992.
- Weigel, Sigrid, "Leib und Bildraum' (Benjamin). Zur Problematik und Darstellbarkeit einer weiblichen Dialektik der Aufklärung", *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1990, ss. 18-43.
- Weigel, Sigrid, "Towards a female dialectic of enlightenment. Julia Kristeva and Walter Benjamin", *Body- and Image-Space. Re-reading Walter Benjamin*, London: Routledge, 1996, ss. 63-79.
- Sætre, Lars, "Lingvistikken og det poetiske språket. Presentasjon av Julia Kristeva, 'The Ethics of Linguistics' (1974)", i Jarle Bondevik *et al.* (red.), *Eigenproduksjon 18/1983*, Universitetet i Bergen: Nordisk institutt, Bergen, 1983, ss. 19-34.
- Sætre, Lars, «Språk, subjekt, kreativitet. Ei 'post-strukturalistisk' referanseramme», i Mæhle/Mork (red.), *Norsk Litterær Årbok 1985*, Oslo: Det Norske Samlaget, 1985, ss. 57-63.
- Sætre, Lars, "Mellom ord og bilde. Sigrid Weigels mater/ialistiske tekstteori", i *Agora 1/1993*, Oslo, 1993, ss. 115-139.
- Sætre, Lars, «Heilskap og forsvinning. Lesing og andre kunnskapsteoretiske problem i Michel Foucaults *Klinikkens fødsel*», i Gisle Selnes *et al.* (red.), *Fortellingens retorikk*, Kulturtekster 2, Senter for europeiske kulturstudier, Bergen, 1993, ss. 102-135.
- Szondi, Peter, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, [1956], Frankfurt/M: Suhrkamp, 1965.