



Avslaget til Vinge og Müller inviterer til spekulasjon. Mener utvalget at kunstnerskapet preges av stagnasjon? Eller har de andre innvendinger mot måten de produserer på, som ikke har kommet på bordet? Overfor Norsk Shakespearetidsskrift understreker Torbjørn Gabrielsen at Vinge og Müller har en høy stjerne i utvalget, og at han er veldig begeistret for dem personlig. Men når jeg spør om om noen av medlemmene har sett *Nationaltheater Reinickendorf*, som ble vist i Berlin mellom 30. juni og 1. august i sommer, svarer han «det aner jeg ikke.» Forestillingen var ikke tema for diskusjon da utvalget behandlet søknadsrunden. Gabrielsen framholder likevel at avslaget skyldes en helhetsvurdering, hvor søknad og kunstnerskap er like viktig.

På slutten av samtalen sier han at det ikke finnes noen bastante regler eller pålegg om å spille i Norge. Men også at administrasjonen har etterlyst en klarere strategi mot Norge fra Vinge og Müllers side

«Rakk ikke»

Jeg tar det videre med scenekunstkonsulent Jørgen Knudsen på e-post.

– Er det et krav til kunstnere som mottar basisstøtte at de kommer til å spille og/eller produsere i Norge?

– Nei, det er ikke et formelt krav, men det forventes en forankring til Norge som kunstnerne selv tar ansvar for å reflektere over i sin søknad.

– Hvilken rolle spiller kritikken og mottagelsen kunstnerne får, om det dreier seg om forestillinger utenfor Norge?

– Kritikker og omtaler er med på å styrke vår kunnskap om vår forståelse. Det bidrar til å øke vår forståelse av kunstneres arbeid. Det kunstnerne mener er særlig viktig for fagutvalgene å ha kjennskap til, bør legges ved søknaden.

– I forbindelse med at Ida Müller og Vegard Vinge har fått avslag, sier Torbjørn Gabrielsen at søknad og kunstnerskap er like viktig for helhetsvurderingen. Da undertegnet de satt i scenekunstutvalget, for endel år siden, ble det også lagt vekt på begge deler, men

først og fremst for at nyelukkjente kunstnere skulle få en fair chance og stille sterkt (gjennom gode søknader). Men når det gjaldt etablerte kunstnere, var kunstnerskap viktigst.

– Begge momentene er viktige. Når det gjelder ordningen for basisfinansiering, vil det mest sannsynlig dreie seg om kunstnerskap fagutvalgene allerede kjenner godt til. Søknaden er derfor fortsatt viktig som redskap for kunstnerne å fortelle fagutvalgene om hva de ser for seg framover av overordnet retning eller vesentlige ideer eller planer for framtiden. Dessuten må en søknad inneholde et minimum av relevant innhold for at det skal være forvaltningsmessig forsvarlig å innvilge den. Sånn sett spiller søknaden en rolle selv om kunstnerskapet veier tyngst.

– Med hensyn til basisstøtten, hviler vel hele ordningen på et premiss om at støtten skal gå til kunstnere på høyeste nivå, og da burde vel vurderingen av kunstnerskap og kunstnerisk utvikling være viktigst? Hvorfor har da ingen av fagutvalgets medlemmer sett Vinge/Müllers siste forestilling, *Nationaltheater Reinickendorf i Berlin*, før behandlingen av siste søknadsrunde?

– Både fagutvalgsmedlemmer og de ansatte i seksjonen for scenekunst gjør sitt beste for å se det de kan av kunsten som produseres på kryss og tvers av hele den frie scenekunsten. Det vil alltid være kunstnerisk arbeid vi ikke får sett. I sommer var det Vinge/Müllers arbeid i Berlin som vi ikke rakk. Kulturrådet bevilger ikke basisfinansiering på grunnlag av én produksjon. Det er en helhetlig vurdering og forståelse av kunstnerskapets utvikling over tid som betyr noe. Det innbefatter blant annet tidligere kjennskap til kunstnerskapet gjennom forestillinger, omtaler og dialog med kunstnerne. Dette ser vi i lys av retninger og ideer som skisseres i søknaden.

Koffert full av skattepenger

Vegard Vinge og Ida Müller innrømmer overfor tidsskriftet at årets søknad var svakere enn deres tidligere søknader. Den måtte leveres noen uker før premieren i sommer, og det nye digitale søknadsskjemaet førte også til stress.

Kvaliteten på søknaden er det naturligvis umulig å ta stilling til for en utenforstående, men man bør etter mitt syn forvente at fagutvalgets samlede evaluering skjer på grunnlag av at de stiller litt større krav til seg selv mht å holde seg oppdatert. *Nationaltheater Reinickendorf* er Vinge og Müllers første forestilling etter 12-*Sparten-Haus* i 2013, som var det siste de gjorde mens de hadde lokaler i Prater. Det holder ikke at utvalget «ikke rakk» å se forestillingen. Det handler om vekting og prioriteringer. På Kulturrådets nettsider fremheves det at «søkere bør kunne vise til stor produksjon- og formidlingsvirksomhet, samt til et kunstnerskap i utvikling og vekst. Det er en fordel at søker har erfaring fra formidlingsvirksomhet nasjonalt og internasjonalt.»

Det er vanskelig å skjønne at Vinge og Müller skal stille svakt på noen av disse punktene – de mangler heller ikke «erfaring fra formidlingsvirksomhet nasjonalt». I følge Jon Refsdal Moe, som programmerte *Vildanden* på Black Box teater 2010, innebærer det formatet Vinge og Müller jobber i nå, at det bare er Operaen som har kapasitet til å huse dem. Operaen er også den eneste av de større insitusjonene i Norge som har invitert dem, forteller Müller. Men det var under Per Boye Hansens tid som operasjef, og i mellomtiden er han som kjent sagt opp.

Kulturrådet fremstår merkelig blinde for betydningen i at noen av Europas mest presitisjefylte festivaler og scenekunstinstitusjoner har bidratt til å gjøre den typen fri kunstnerisk forskning som Vinge og Müller driver med mulig. Disse arbeidene har også store ringvirkninger i Norge, fordi så mange av medarbeiderne og aktørene er norske. Skuespiller Petter Width Kristiansen, som underviser Masterstudenter på KhiO, sier at erfaringene med Vinge og Müller har vært definerende for ham som skuespiller, og at det er noe han tar med seg både som scenekunstner og i undervisningen.

Hvis noen skulle ha fått inntrykk av at *Reinickendorf* har blitt fullfinansiert av Kulturrådet, kan det være på sin plass å sitere en tysk kritiker som kom med følgende takketalen til Berliner Festspiele: «Takk, Thomas Oberender. Takk for at du har gitt den norske regissøren Vegard Vinge og tyske scenografen Ida Müller minst to kofferter fulle av skattepenger.» (Tageszeitung, 12. juli).

På spørsmål fra tidsskriftet svarer Thomas Oberender at Berliner Festspiele sto for 2/3 av utgiftene, kompaniet for 1/3. Det nøyaktige beløpet er konfidensielt.

*

Vi har invitert Thomas Oberender til å skrive et essay om produksjonsprosessene og kunstnerskapet til Vinge og Müller. Vi har også innhentet kommentarer fra dramaturger de har arbeidet med, og fra et par tungvektene på kuratorsiden – Hans Ulrich Obrist og Frie Leyesen, til denne utgavens «forsinkede festskrift».

Den digitale tidsalders driftssystem:

Vinge/Müllers inkluderende kunstnerteater

Thomas Oberender, sjef for Berliner Festspiele, om Ida Müller og Vegard Vinges Ibsen-saga som autonome totalkunstverk.



Oversatt fra tysk av Lars Harald Maagerø
Overs. korte tekster fra engelsk og tysk:
Lars Harald Maagerø og Therese Bjørneboe

Billedtekster
s. 29, 30, 32, 35, 36 Nationaltheater Reinickendorf,
av Kompani Vinge og Müller. Foto; Julian Röder

Fotnot
1 Panini-bilder er en type italienske fotballkort (med bilder av fotballspillere) som også er/var populære i Tyskland.

A gi kunstnerduoen Vegard Vinge og Ida Müller i oppdrag å lage en ny forestilling, er omtrent som å be den sene Richard Wagner komponere en ny opera. Denne norske kunstnerduoen lager en «Ringens»-lik syklus av stykkene de setter opp. For å realiseres trenger en slik syklus ikke bare et teater, men et totalteater, som kunstnerne først kalte *Zwölfspartenhaus* og senere *Nationaltheater Reinickendorf*. Disse teaterrommene er alltid formidable *Environments*, som tilrettelegger for en inkluderende teatersituasjon. Til slutt hører ikke bare teaterbygget til forestillingen, men også selve teatrets infrastruktur, slik som snekkerverkstedet og avdelingene for rekvisitter, lyd og video. I tillegg til teknikerteamet – plukket ut av kunstnerne selv – kommer naturligvis også det egentlige skuespillerensemblet, som jobber i flere måneder for å skape det 150 timer lange «stykket», som i forestillingsperioden er utgangspunktet for de 12 timene som vises hver kveld. Hver forestilling er dermed en unik *Session* som krever ikke bare et hus, men et eget spillesystem og et imponerende verk av åtte komplette scenebilder. I dette miljøet foregår forestillinger som hver kveld er live og avhengig av møtet med publikum og dagsformen til aktørene.

Slik var det i Berlin under produksjonen av Ibsen-sagaen i et spesialkonstruert «Nationaltheater Reinickendorf» i produksjonshallen til en tidligere ammunisjonsfabrikk i utkanten av Berlin. Konstruksjonen

av teatret tok i overkant av seks måneder, og resultatet bar preg både av ny utforming og av videreføring av originalbygget. Parallelt jobbet regiduen og produksjonsledelsen ved Berliner Festspiele, som co-produserer forestillingen, med å sette sammen både det kunstneriske og det tekniske castet. Disse besto av en blanding av freelancere, festpillarbeidere og innleide krefter fra ulike spesialfirmaer. Samtidig med denne utviklingen av infrastruktur, ble også det kunstneriske konseptet videreutviklet. Det ble laget stadig mer detaljrike versjoner av scenografiene og rekvisittene i tillegg til hundrevis av timer med forhåndsprodusert film, bilder og soundtracks.

Den kunstneriske prosessen var altså hele tiden flersporet – både de frittstående teaterskulpturene med sine hoved- og diverse underscener, gangene og balkongene som hørte til forestillingen, «Panini-katedralen», baren og ubåten som også huset deler av spillet, oppsto i denne perioden. Det gjorde også hver av de åtte store scenebildene med alle sine elementer, som kunne heises inn og ut via det spesialbygde snoreloftet. I tillegg kom enkelte allerede ferdiggjorte scenografielementer fra Berliner Volksbühne. Disse ble imidlertid utvidet til en 60 pst. større romstruktur, som først ble montert utenfor bygget ved hjelp av et stilas. Dermed vokste selve huset i samme tempo som settingen og figurene inne i det.

I tillegg til konstruksjonen av dette imponerende forestillingsmaskineriet, var det

Frie Leysen.

festivalleder og grunn-
legger av Kunstenfestival-
desArts, Brussel

Da jeg så Nationaltheater Reinickendorf for noen uker siden, ga det meg den største kunstopplevelsen jeg har hatt på lang tid. Vegard Vinge og Ida Müller revolusjonerte teatret. De har fått til noe utenkelig, umulig; noe som jeg trodde var en uoppnåelig drøm: På alle nivåer, både i innhold, form, gjennom teamarbeidet og måten de produserer på, tar de deg med gjennom historie, litteratur, politikk, billedkunst, filosofi, musikk, sine egne drømmer...

Rommet de har skapt, er unikt, et kunstverk i seg selv. Etter mange måneders arbeid viste de forestillingen, ikke som et ferdig produkt, men som et verk i kontinuerlig forvandling. Hver kveld var forskjellig. Men alltid perfekt gjennomført. Begge disse kunstnerne er perfektjonister ned til den minste detalj. Lagånden, ansvaret og engasjementet de har fått til, gjør alle medlemmer av teamet til medskapere.

De har skapt et verk man skulle tro var mulig: de trenger svært lang tid på å utvikle det, de trenger stor plass og et digert team. De har bestemt seg for å ta seg den tiden og den plassen de trenger,

stikk i strid med alle vanlige standarder i teatret. Og de har holdt fast ved det. Det krever store økonomiske investeringer, men de personlige er større, og det det koster av intellekt, intuisjon, kunnskap, energi... deler de på en svært sjenerøs måte med publikum.

Jeg beundrer disse kunstnerne for å revurdere produksjonsformene i teatret, for å gjenvinne de betingelsene de mener de trenger, og ikke gi etter for de standardene som tilbys på et teater. De er unike, og bør sees så ofte som mulig, og støttes så mye som mulig.

også essensielt å danne en egen produksjonskultur for at prosjektet skulle lykkes. Gjennom en slik kultur kunne alle prosessene til kunstnerne og til festspillene styres, og man kunne også holde kontakt med de ansvarlige myndighetene fram mot åpningen av det nye spillestedet. Man kan sammenlikne hvordan dette kunstnerteatret oppsto med opprettelsen av midlertidige spillesteder ved vanlige teatre, bortsett fra at her ble det også bygget opp en egen personalstamme som sto «under» den faktiske forestillingen, og hvis innsats var helt nødvendig for forestillingens indre struktur.

Et autonomt totalteater

Den sentrale hovedutfordringen i dette *Nationaltheater*-prosjektet viste seg raskt først og fremst å være møtet mellom to nærmest diametralt forskjellige produksjonskulturer: På den ene siden sto egenrådigheten til institusjoner som Berliner Festspiele. Slike institusjoner skaper svært fleksible arbeidsmåter gjennom å ha en liten teknisk grunnbemannings som suppleres med freelancere. Samtidig er de bundet av egne prosedyrer, tariffavtaler og andre oppgaver de ansatte til en hver tid også har. Mot denne kulturen, står kunstnerne produksjonskultur. De vil egentlig arbeide som et rockeband – alltid orientert mot å oppnå en flow og en kreativ tilstand. En slik tilstand er avhengig av mye personlig ansvar, flytende grenser mellom aktører og teknikere

og improvisasjon. Det er dermed en arbeidsform som prioriterer kunstnerens krav.

For å takle produksjonen av et Gesamtkunstwerk som Vegard Vinge og Ida Müllers «Ibsen-saga» må altså ikke bare alle prosesser i teatret og i stykket skje simultant, men de ulike co-produsentenes svært forskjellige produksjonssystemer må også synkroniseres. Berliner Festspiele må derfor fjerne seg ganske langt fra sine vanlige standarder, og «Ibsen-sagaens» verkvisjon blir utgangspunktet for konstruksjonen av et autonomt totalteater – en forestillingsmaskin hvis spill ikke bare omfatter veggene, scenen og samtlige rom, men også livs- og arbeidsformen til alle involverte. En slik konstruksjon, som kunstnerne har utviklet for programrekken «Immersion» 2017, er ikke mulig å realisere innenfor rammene til et repertoarteater eller innen vanlig festivalstruktur. Oppbyggingen av infrastruktur og den spesielle formen for forestillingsdrift sprenger alle vanlige mål.

Jeg så Vinge-Müller-forestillinger som varte i 16 timer på Festspillene i Bergen og forestillinger som varte i 10 timer i årene de spilte på Prater-scenen til Berliner Volksbühne. Alltid drev disse forestillingene de produserende institusjonene til grensen av hva som er mulig i forhold til repertoar og til de ansattes avtalestrukturer og skiftarbeid. I dette lyset var «Nationaltheater Reinickendorf» med sine egne verksteder, kontorer og publikumsområder som en slags lykkelig øy.

Her kunne arbeidet i flere måneder rette seg etter kunstnerne. Denne måten å jobbe på er gjennomvåt av svette og tårer, men til slutt oppstår også stolthet over utviklingen av en unik kunstnerisk verden som karakteriseres av ekstraordinær intensitet og skjønnhet.

Spillemaskin

Kan man ikke realisere et slikt arbeid på en enklere måte? Jeg tror at man trenger et voksent crew for gjøre teater som et DJ-set og å få til en forestillingssituasjon med en så tydelig aktualitet. Jeg merket i forestillingen en «nød» produsert av aktørene selv. Dette krever den aller høyeste grad av tilstedeværelse, og dessuten krever det at man kan skape et verk som trenger inn i alle emosjonelle lag samtidig. Ut fra disse umåtelige anstrengelsene tenkte jeg at nettopp en øy var nødvendig for en slik oppsetting. Alle utkast til en radikalt annerledes verden fra Thomas More til Dave Eggers ønsker jo å skape et ikke-sted utenfor den vanlige kartografien. Vinge og Müllers totalteater er i mindre grad et sosialutopisk eksperiment og mer et spillerom, en ting, der det fysiske stedet selv forteller like mye som de handlingene og konsertene som foregår der. Vegard Vinge har stadig understreket dette: Det er «en maskin» som produserer voldsomme endringskrefter og har en enorm intensitet som bare gradvis kan bli tilgjengelig for publikum. Ofte vises bare videofilmer på forteppet de første timene av forestillingen for å la selve huset vir-



ke på publikum. Når da selve hendelsene på scenen begynner, blir disse særlig virkningsfulle og kostbare. Heller ikke det å gå inn i teatret er noen selvfølgelig handling. Det er en gradvis hendelse som begynner i inngangsområdet ved en cateringvogn bak oppstabilede, svarte containere, og fører gjennom en lite synlig inngangsdør inn i fabrikkens indre.

De besøkende kommer inn i industrihallen ved hjelp av en vindeltrapp. Etter å ha deltatt i et lotteri der en må fiske opp tennisballer fra en sementblander, kommer man inn i salen. Sitteplassen står på tennisballen. Utenfra så man bare en slags borg og et tannhjul. Når publikum er gjennom opptaksprosedyren med quiz og dåp i musserende vin, trer man inn i borgen. Mange timer senere har de besøkende kunnet utforske de forskjellige rommene i borgens indre, baren og den tyske ubåten fra andre verdenskrig. Men hele tiden mens dette foregår, blir de nøye betraktet og instruert av de medvirkende. Teatret viser seg ikke å være et passivt bygg som skaper og tilbyr ett rom for publikum og et annet for scenebildet på en nøytral måte. Det er selv et narrativt element gjennom alle tegnene som er plassert rundt omkring i det. Ibsen-figurenes tingliggjorte medspillere beveger seg i Vinge og Müllers verden som etter en hemmelig kode, og de snakker som maskiner. I live-regi blir de forvist til stadig nye assosiasjonsrom. I Vinge og Müllers verden er det annerledes enn hos Paul McCarthy. Ikke

bare er handlingene verket, men også selve rommet der handlingene foregår, og publikums tilstedeværelse. Selv når ingen spiller, bryter disse kunstnerne ned virkeligheten på høyt turtall.

Objekter og figurer

Sentrum i iscenesettelsen er en skjult «kommandobro» over hodet på tilskuerne bak i salen. Et kjerneteam på seks personer fra live-regien, lyd- og lysdesignerne og en dramaturg betrakter gjennom små vinduer rett overfor hovedscenen det som skjer i salen, og bestemmer mens en scene foregår, hvilken scene som skal følge. De inkluderer i det pågående spillet stadig nye filmsnutter eller klanger som er spilt inn eller laget på forhånd, eller de avbryter spillet gjennom intervensjoner fra skuespillerne som snakker eller går inn i salen fra en sidescene. For eksempel fordeler de snacks til publikum i et eget innrettet VIP-område der det er bord med på forhånd forberedte småretter.

I denne voldsomme scenekonstruksjonen med en prektig sal for 180 tilskuer, et lysende proscenium, rom til matservring og diverse utstillinger er alt bygd og malt for hånd. Hvert eneste møbel i rommene det spilles i, hvert sete på benkeradene i parkett, hver rekvisitt og hvert kostyme er håndlagde kopier av spesielt betydningsfulle originaler, overført til en lukket verden med et strengt bildespråk, som vises figurativt naivt og på

samme tid aggressivt svulmende. De er utarbeidet med kjærlige detaljer samtidig som de siterer store myter. Dekorasjonene, gestene og tonene er uberegnelig kunstige i disse mange enkelttrommene, i referansene og i teatret. Og samtidig har dette stedet en sta autentisitet, for kunstnerne vilje til et fullstendig teater gir de handlingene som foregår her, en eggende realitet – de er annerledes, og de er ikke noe annet enn seg selv.

Figurene og objektene i Vinge og Müllers teaterkosmos er like kunstige som de er «virkelige» og dermed primære. De har aldri bare representasjon som mål, men også menneskenes, objektenes, bildenes og lydenes autonome eksistens. På en eller annen måte klarer denne produksjonen å skape en «temporær autonom sone», slik Hakin Bey gjør det, noe som lager et utenfor midt i byverdenen vår. Samtidig skaper produksjonen en sursøt følelse, både bortskjemt og plaget, overrislet med hengivelse, innsats og oppmerksomhet og på samme tid del av en smertelig eksorsisme som vil gjøre oss skamfulle, med bilder av forlorenhet, obskønitet og vold. Midt i prakten av malte bilder av skyer eller yppige urskogsscener som minner om barokken pisser Vegard Vinge seg i munnen eller maler bilder på gulvet med sin egen avføring. Kan alt skje her? Alt som skjer her, skjer i hvert fall virkelig, bortenfor det som er godt eller ondt. Det dreier seg her om mot og en liten seier over angsten.



Det er unødvendig påpeke at Ida Müller og Vegard Vinges estetikk er unik og en av - hvis ikke den - mest interessante som finnes på den globale scenen akkurat nå. Man kan sitere *Deutsche Bühne*: 'Siden Einar Schleefts død har det ikke vært en slik scenisk sensasjon. [...] Vinge/Müllers teater er ikke bare årets begivenhet - det er tiårets'. Eller man kan sitere Ersan Mondtag, som var Vinge/Müllers regiassistent og som siden det er blitt en av de mest suksessrike regissørene i det tyske reper-toarteatersystemet med tre invitasjoner til Theatertreffen: 'Hele min generasjon er påvirket av Vinge og Müller'. Eller Susanne Kennedy, hans kvinnelige motstykke: 'Vinge og Müller er de eneste kunstnerne i min generasjon som har funnet et distinkt og unik teaterspråk'.

Vinge/Müllers teater er imidlertid ikke bare estetisk unikt. Kunstnere har visjoner og skaper (i de beste og sjeldneste tilfellene) et nytt scenespråk, forblir skeptiske til det og er sjenerøse nok til å dele det med publikum. Men nivået av analyse og kritikk som Vinge og Müller har nådd er unikt både på et personlig og på et institusjonelt nivå. De definerer en historisk fundert - en kan tenke på Erwin Piscator, Antonin Artaud, Augusto Boal, Frank Castorf - men helt frisk måte å forholde seg til tid og varighet på. På den ene siden tilbyr Ida Müllers scenerom en rituell setting, et tempel eller et teater slik det ble forstått i antikkens Hellas, der man kan bryte ned paternalistiske energier, uttrykt av regissøren Vegard Vinge i poesi og skjønnhet. På den andre siden er det å lese og transformere klassikere som troper, memer eller digitale medier i denne post-fornuftens tid en uovertruffen måte å takle forholdet mellom fiksjon og virkelighet på. Det er et verdifullt svar på en verden av Donald Trump, dobbeltmoral, red-

sel og fascismens framgang, og av sosial, politisk, økonomisk og aller mest personlig korrupt kunstsirkulasjon og -markeder. Deres avslag på å spille etter reglene - å unngå å opptre offentlig, å spille naive istedenfor å gjøre business, å gjemme seg bak en maske - den distinkt uavhengige måten de arbeider på, deres altomfattende innstilling konfronterer ikke bare kunsten med dens begrensninger, men rokker ved det offentlige rom på et fundamentalt nivå. For å bruke Fritz Lands ord, viser de at 'hvis kultur er regelen, må kunsten være unntaket'. Så snart kunsten tipper over i bekreftelse, kan den ikke rettferdiggjøres som et felles gode. Den tåpelige, triste situasjonen kunsten befinner seg i for tiden, der den ofte blir misforstått og må oppfylle kravene fra søknadslogikk, markedsføring, nasjonal stolthet eller enda verre representasjon, tar sakte men sikkert livet av den. Å kjempe mot denne situasjonen er obligatorisk!

Men Vinge og Müller er ikke et selv-refererende rom. De arbeider med en nåtidig innstilling, en regional-global, mobil gruppe samarbeidspartnere uten en gang å nevne det. De anser det som normalt i den verden vi lever i i dag. I stedet for å bli med på og repetere pratet om kunstproduksjon, publikumsutvikling, kulturelt mangfold osv. som stort sett oppfyller de korrupte agendaene beskrevet ovenfor, spilles disse problemene direkte ut i prosessene og forestillingene deres. (Det er en skandale at myndighetene i Norge til og med diskuterer å kutte støtten til kompaniet! Den eneste forståelige reaksjonen på Vinge/Müllers suksess er å tilby dem en stabil produksjonsstruktur der de kan skape ut fra deres egen unike visjon.)

ve to the Please

Das Schauspiel Sei die Schlinge



Alt jeg hadde var en adresse: Eichborndamm, bydelen Reinickendorf, Berlin. Med denne knappe informasjonen skulle jeg tilbringe kvelden på jakt etter stedet hvor årets utroligste - ja, hva da? - teaterforestilling snart skulle starte. Sjefen for Berliner Festspiele, Thomas Oberender, hadde invitert den norsk-tyske duoen Vegard Vinge og Ida Müller til å bruke lokalene i den tidligere ammunisjonsfabrikken. Regissør Vinge og scenograf Müller hadde allerede i forveien iscenesatt flere stykker av, eller etter, den store dramatiker og landsmannen, Henrik Ibsen. I løpet av årene har de fjernet seg mer og mer fra det litterære forelegget og konstruert sine egne, monumentale tekst-, scene- og billedcollager. Så også i sommer.

Det fiktivt omdøpte spillestedet «Nationaltheater Reinickendorf» besto av en labyrint av flere rom, som gjennom flere ukers byggarbeid var blitt til en parallellverden, som både liknet på en barnslig dukkestue og et skrekkabinett. Det fantes også en teaterscene, hvor skuespillerne, såvel som Müller og Vinge selv, fremførte en form for orgie bestående av utdrag fra

Ibsens verker og forskjellige operaer, i tillegg til at det fantes et spiserom, hvor man ble oppvartet, en originaltro rekonstruksjon av en ubåt, samt flere senger, og mye annet. Sengene var nødvendige, i og med at forestillingene kunne vare i over seks, ni eller tolv timer i strekk, avhengig av begge teatermakernes lyst og lune.

Den i et hvert henseende utmattende oppsetningen, lar seg best beskrive gjennom begrepet Gesamtkunstwerk, i flukt med hvordan Richard Wagner i sin tid forsto det. Vinge og Müller oppfordrer slik til en nåtidig gjenopplivelse. Alle kunstarter - tegning og maleri, skulptur, arkitektur, musikk, litteratur, løper sammen i en gigantisk kunstmaskin, hvis kraft bare de som gir seg hen gjennom mange timer får oppleve til fulle. Ikke siden Christoph Schlingensief har jeg opplevd teater med tilsvarende energi, og en så ubendig og henrykkende kraft. Og det dreier seg om unike opplevelser. For Vinge og Müller turnerer ikke, de skaper en ny verden hvert sted. Uansett hvor de dukker opp neste gang - jeg kommer til å være der.

En slynge

De ti oppførelsene i «Nationaltheater Reinickendorf» feirer på forskjellige måter en subtil blanding av terror og paradis. «Skuespillet er en slynge» står det som motto over portalen til scenen. Jeg har ofte tenkt at denne setningen gjelder for begge sider av portalen. Ibsens dramakosmos blir til en slynge både for kunstnerne og tilskuerne. De legger alt inn på å bli tatt til fange av stykket på nytt hver kveld ved at de unngår bare ganske enkelt å «spille» et stykke. I stedet setter de det mer sammen som en matrett, men uten oppskrift: De gjør alt for å erfare situasjonene som på denne måten utgjør en vanskelig, men berusende realitet. Problemene som dette medfører, har ingen hastig og bestemt løsning slik det ellers ofte er vanlig på teater. Stykket blir dermed etter som time-ne går, til en slynge framfor alt for publikum som blir følelsesmessig sterkt berørt, og stadig mer trukket inn i det som skjer, gjennom den sukrede skjønnheten til alle de malte tingene og gjennom angrepene fra regien (for eksempel en plutselig begynnende live-konsert eller visningen av en film bak et forheng, en film som blir til her og nå i ekte tid). Og med til den følelsesmessige strategien hører også det faktum at det ofte ikke skjer noe som helst, at underholdningen demonstrativt blir nektet å utfolde seg. Pauser oppstår, utholdelige tomganger som skaper forutsetning for sterke inntrykk. Samtidig er alt i stadig i bevegelse på alle plan i dette forestillingsapparatet.

Hvis «skuespillet er en slynge», så er det klart at kunstneren ligger på lur.

De midlene som de benytter for å dra i slyngen, er framfor alt overdrivelse, gjentakelse og uberegnelighet. Ikke et eneste ord som høres i totalteatret deres, ikke en eneste banal handling som å åpne en dør eller å ta et skritt, skjer uten at vi hører de innspilte lyd- eller tekstelementene som er produsert på forhånd. Dette forhåndsproduserte materialet følger alt og overfører alt til en annen verden, noe som betyr at handlingen adskilles fra teksten og dermed virker forstørret og intensiv og på samme tid «unaturlig» og «spektakulær». Den lille tidsforskyvningen som oppstår mellom bevegelsen når et glass settes ned og den medfølgende lyden når glasset treffer flaten, fører til en uvilkårlig persepsjon av årsak og virkning. Alt skjer plutselig «overtydlig». Like så forstørret og abstrahert virker gestene til skuespillerne. De likner på stumfilmbevegelser, på dukketeater eller på bevegelsene til figurer i et dataspill. Hver bevegelse virker outrert, som tydelig estetisk form, akkurat som hver tone, hvert bilde alltid setter i gang en erindring om andre bilder, gester og positurer. På denne måten er det uunngåelig at ikke dypere erfaringslag blir aktivert hos publikum. Disse erfaringslagene er forbundet med kulturelle koder og opplevelser av filmer, sanger og spill som preger den kulturelle underbevisstheten til en hel generasjon.

Mange av disse overtverdige momen-

tene blir intensivert til det smertelige gjennom gjentakelse. Loopene med den brutale voldsutøvelsen på scenen eller med en uviktig bemerkning innenfor dialogen blir etter at vi har hørt og sett det over 20 ganger, plutselig en verden for seg selv. Men på samme heftige måte virker også motsetningen av gjentakelse, nemlig sjokket ved overfallet. Slik kveldens oppføring utvikles gjennom avgjørelsene tatt på kommandobroen og trukket i en annen retning, avsettes en hendelse tilsvarende plutselig på et sted eller på en flate. Plutselig kommer for eksempel en skuespiller som ut av intet gjennom en skjult åpning midt i salen og fotograferer en tilskuer som under noe han tror er en musikkpause, leser e-postene sine, og som nå forskrekkes av blitzlyset i polaroidkameraet. Man vet som tilskuer aldri hva som kommer og hvordan det ender. Bygningen selv er et levende vesen og betrakter publikum slik som i det vandrende slottet i filmen til Hayao Miyazaki.

Formen på forestillingen er frigjort slik måten å betrakte den på er det. Det finnes beundrere av arbeidet til Vegard Vinge og Ida Müller som særlig setter pris på denne stemningen med trusler og forførelse, denne stadige blandingen av hengivelse og tilbakevisning. Aldri er det mulig i det opprinnelige teatret å gå inn i en slik eksklusiv verden som omfatter all kunstnerisk design på samme måte som her. Vi kan helt konkret hengi oss til en erfaring som beror på vårt nærvær

«Hør! I en korrumpert verden grunnlegger man kun de korrumpertes stat,» skriver Muammar al-Gaddafi, statsleder, revolusjonær og ødemarksprofet i en av sine bøker.

Nå, nordmenn, hør! Fare er i emning! Nationaltheatret til de norske kunstnerne Vegard Vinge og Ida Müller, en unik kunstmaskin som i sitt vesen er svært norsk, er truet! Det norske Kulturrådet kutter sine tilskudd.

I henhold til loven fordeler dette rådet årlige tilskudd til norske kunstnere og bidrar til å bevare flere ulike kunstneriske aktiviteter gjennom stipender. Tilskuddene gis på grunnlag av kunstnerisk kvalitet og aktivitet. Jeg, nasjonalitet: tysk, yrke: dramaturg, og dermed i en høyst kvalifisert posisjon, kan forsikre: Vinge/Müllers Nationaltheater oppfyller alle disse kriteriene! En rask omvei: Den 4. september i år, i en ubetydelig kamp, utklaset det tyske landslaget Norge med begredelige 6:0! Omtrent som på 40-tallet da en tysk Wehrmachtbil feide bort en irriterende norsk flue med vindusviskeren. Kampen var

imidlertid revansje for et nederlag få uker tidligere. I slutten av juli i år skapte den norske kunstnerduoen med sitt Nationaltheater Reinickendorf en grandios teater-, kunst-, ja verdensperformance, som ingen noensinne har sett maken til. Bare et par år tidligere ble de samme kunstnerne udødeliggjort gjennom deres performative kunstverk John Gabriel Borkman på Prater ved Berliner Volksbühne. Med disse to eskerende performansene slo et par nordmenn hele det tyske teaterlandskapet, nei hele den tyske kultur, ja vårt folk, med minst 36:0!

Nå må dere, som rike, lykkelige nordmenn, i følge all logikk, straks springe opp og begeistret rope: «Fuck you! Vi tar oss råd til slike kunstnere likevel! Vi investerer, som et fyrstedømme, som renessansens kjøpmenn, i fremtidens virkelig viktige verksteder og i å forandre den estetiske verden, om det er i Tyskland, i Østerrike, eller hvor som helst i verden i fremtiden.» Slik skal det være! Salam!

i verket, som kjenner denne verdenen og ikke tolererer noe utenfor. I «*Nationaltheater Reinickendorf*» er alt scene. Hva som enn skjer i bygningen til disse demoniske kunstnerne, så er det formet i Vinge og Müllers ånd, med subtile ritualer som umyndiggjør tilskuerne og forsøker å løse dem fra sitt jeg for å gi dem andre erfaringer. I disse forestillingene handler det aldri bare om å gjøre det bra.

Mellomtittel

Vegard Vinge og Ida Müllers arbeid satt dypt i systemet ved Berliner Volksbühne. I tre år leide de Prater-scenen i Prenzlauer Berg, og der bygde de sitt eget Ibsen-teater uten at noen kunne blande seg i driften. De spilte inn tusenvis av timer med film og bygde hele tiden videre på scenografien. Under en forestilling på Nationaltheater Reinickendorf refererte Vegard Vinge likevel til dette som «et skadet Stadttheater som ikke helbreder noen Panini-katedral». Vegard Vinge samlet inn Panini-samlebilder¹ av alle sine fotballidoler som han så stilte ut foran et eget tømret alter. Men selv denne katedralen var et mislykket forsøk: «Det finnes ingen institusjoner. Det finnes bare mennesker», sa Vinge en kveld kledd i Hamlet-kostyme og med en hvit maske som fikk ham til å likne et lubbent horrorbarn. I dag finnes bare Gud, Satan og Stanley Kubrick. I dag har jeg bestemt meg for følgende tro: Bare Gud og bilder av skyer. Tolv timer Gud og tro; jeg må fremdeles tro.» Deretter ble det

bygget opp skybilder på bakscenen, mens det i salen ble vist en film med scener som minnet om den asosiale oppførselen til «Droogene» i Kubricks *A Clockwork Orange*.

For meg virker Vinge/Müllers teater som et slags sted for eksorsisme. Derfor oppnår det en svært direkte kontakt med stoffet, aktørene og stedet det foregår: alt er membran og skal tjene utvekslingen av mystiske og mytiske substanser. Deres teaters mål er å fri oss fra nedrigheten og de smålige livskontraktene i de borgerlige forhold i det minste for en kveld, for tolv timer. For dette bygger de sitt teater mot verdens regler og i total harmoni med de nordiske fanatikerne og smerteheltene i Henrik Ibsens stykker. Mange publikummere aksepterer de uutholdelige repetisjonene og tomgangspartiene, fordi de føler at disse rommene holder angsten for tiden ute og at lengden på forestillingen viser hvordan største mulige motstands vei er blitt valgt. Målet er ikke bare å vise livskampene til disse ibsenske figurene, men å føre disse kampene selv.

Regissøren Ersan Mondtag som selv var regiassistent for Vinge/Müller, sa til meg på premierekvelden: «Mot slutten av den mange måneder lange prøvetiden skjedde noe rart: Man fant ikke lenger den egne, skapte verdenen kunstig og fremmed. I stedet var det verden utenfor teatret – selve hverdagen – som plutselig virket overdreven og rå, kvellende ensom og besatt; altså ikke verket vårt,

men selve livet.» Jeg mener at denne observasjonen også beskriver virkningen av den ferdige forestillingen. De 150 timene er i stor del et kulturelt arkiv fullt av gester, sitater og konvensjoner fra våre forhåndsfabrikerte hukommelser, våre ikke-private, kode- og klipsjepregete måter å snakke om de mest intime livsspørsmål på. Kunstnerne avslører alle disse mønstrene og overfører dem til sin arbeidsverden, der deres unike teaterspråk oppstår. Dette språket tolererer ikke lenger en naturlig bevegelse, men er i stedet gjennomgående kodet og med vilje kunstig, slik at den sann naturen til «Ibsens Verden» åpenbares. Ikke en ord, ikke et rom, ikke en tone slipper her unna å bli delt opp i sine enkelte bestanddeler og satt sammen på ny. Og alle stykker som brukes som råstoff viser seg å ha rikelig med material for å vise fanatisme, grusomhet og grådighet. Oppdagelsen av denne mangelen på måtehold i Prosjekt Borgerlig Selvutvikling er drivstoffet i Vinge/Müller-maskinen. De dreier seg om å utvikle kunstens monstrøse tet og motkraft, altså om en annen type følelse, ånd og avfall.

Når teater skal ha en slik virkning og dermed i klassisk forstand slutter å være bare teater, blir også de tilhørende forestillingsbetingelsene komplekse og eventyrlige. Bare et absolutt samkjørt og improvisatorisk kapabelt lag av skuespillere og teknikere er stand til å gjennomføre dette. Hvordan skulle dette være mulig ved et repertoarteater da



forholdene styres av vekslende skift- og dagsplaner? Hvordan kunne noe slikt foregå under en festival der alt dreier seg om raskt å bygge opp og ta ned? Vegard Vinge og Ida Müller spiller ikke bare et stykke; de spiller også alltid med verden. Deres arbeid med Norges nasjonaldikter er framfor alt en myteanalyse. Idealet er å skape bindeleddet til en imaginær verden full av helter og løgnere, som forener søket deres etter det grandiose og den tilhørende følelsen av nyttesløshet, mani, overdrivelse og å være liten.

Rorschachbilder

Forestillingene i Vinge/Müllers teaterhule bruker Ibsens verk først og fremst som en type leirbål. I deres lys ser man overalt gjengangere av Ibsenske typer og konstellasjoner fra *Byggmester Solness* og *Hedda Gabler* og derfra til *Hamlet* eller *Tosca*. Slik blir Ibsens dramakosmos suksessivt til et transnasjonalt selskap av ekstremisters ideer og fiaskoer. Stykkene er egentlig bare Rorschachbilder i en fantasi som beveger seg i helt andre erfaringslandskap med andre overdrevne og alvorlige guder. Ibsens drama *Byggmester Solness* er det sentrale referansepunktet i alle disse målrettede buktningene, på samme måte som «Nationaltheater Reinickendorf» for Vegard Vinge er en virkeliggjøring av Solness-bygget. Konstruksjonen av og spillet i dette huset er for kunstnerne et drama på lik linje med det som utspiller seg når byggmesteren fullfører sitt

bygg i stykket. Selv når man er i en passiv tilstand, kan man betrakte dette kjempehuset som et narrativt «space». Selv uten skuespillere formidles dramaet gjennom de utstilte tingene som indiser på et åsted.

Dette monumentet av assosiasjoner og tegn kan sees på som en bok i romform. Alle materialene som brukes i forestillingen er utstilt i en «dramaturgisk gang» rundt tilskuerrommet. Her oppstår et galleri av malte plakater, fotografier, bok- og LP-covere, og av portrettegninger av skuespillere, komponister og regissører. Alt dette bidrar til å visualisere forestillingens mytekosmos. I denne «dramaturgiske gangen» åpner forestillingens bakenforliggende mentale landskap seg. Dette landskapet blir i teatret vanligvis kun antydning i programhefter eller som del av en større utstilling, som den samleren Marzona har gjort tilgjengelig. Bildeveggene i den «dramaturgiske gangen» er samtidig også en slags tegneseriestripe som Vegard Vinge stadig vender tilbake til under forestillinger. Med et live-kamera viser han og kommenterer veggen for publikum i salen. For eksempel fantes det på veggen tre satiriske tegninger som viste det fiktive selvmordet til det gamle Volksbühne-ensemblet etter at Chris Dercon overtok styringen av huset.

I tillegg til gangen og den store salen finnes det også enkelte rom under scenen og skjulte spilleplasser rundt omkring i teaterbygget som brukes som narrative «environ-

ments». Slik ble gutterommet til Solness' sønn Ragnar eller studioet til «Radio Reinickendorf» også «Dramaturgenes rom» der Vegard Vinge foran løpende kamera spiste flere sider av Reclam-utgaven av *Byggmester Solness*. Andre rom inkluderer det store orgelgalleriet, spiseområdene som ligger lenger bak og ikke kan sees fra salen, et rom kalt «Mors familierom», en tysk ubåt fra andre verdenskrig, og Panini-katedralen, oppkalt etter samlebildene som var utstilt der. I alle disse rommene blir situasjoner kontinuerlige filmet under forestillinger og overført til salen. De blir også til spillesteder og viderefører handlinger fra hovedscenen.

I tillegg til Ibsens *Byggmester Solness* og relaterte motiver fra andre stykker, finnes det andre narrative nivåer, slik som filmsnutter som enten er forhåndsprodusert eller spilt in live i områdene bak scenen eller på diverse nærliggende spillesteder. Teksten i disse filmatiske improvisasjonene er som regel funnet på i selve overføringsøyeblikket, og den komplementerer og aksentuerer Ibsens urtekst. Ofte kommer teksten bare som voice over fra baksenen, mens andre ganger opptrer Vegard Vinge maskert som Hamlet med en håndmikrofon på scenen. I tillegg til den talte teksten projiseres mellomtitler og sitater på sceneforhengeren. Et annet narrativt nivå er selve teaterbesøket. Kunstnerne forsøker hele tiden å utfordre den vanlige publikumskontrakten: Sitteplassene fordeles ved Tombola,



og i parkett finnes det, i tillegg til trebenkene, et område med VIP-bord der en del av publikum sitter privilegert og skjemmes bort med mat og drikke. Normalt er publikum differensiert etter prisklasse, men her brukes disse andre metodene både til å dele publikum og til å aktivere dem. Senere kaster kunstnerne kaker lagd av barberskum tvers over scenen og noen også ut i salen. Hele tiden gjøres det tydelig at her er ingen bare tilskuere. I stedet er man et inkludert element i en kollektiv situasjon. Disse regissørene har aldri premiere.

Mellomtittel

Alle lyder legges, som nevnt, til den synlige handlingen på scenen live, som et frimerke. På samme måte blir lydene fra stykkets forløp modifisert gjennom forestillingsprosessen. Regiteamet planlegger den neste etappen av det offentlige forestillingsforløpet bare øyeblikk før det settes ut i livet, og er samtidig aktive deltakere i forløpet. Dermed er de ikke sublimt panleggere, men heller prosessorer for det som skjer. Spille med i stedet for å administrere, rokke ved i stedet for å legge fast, bygge om i stedet for å konfigurere – alt dette hindrer denne kunstnerduoen i å innta den tradisjonelle regirollen som stedfortredende opphavsmann eller narrativ generalinstans.

I forestillingens program finnes det ingen liste som beskriver hvem som gjør hva. Vegard Vinge og Ida Müller er en del av et ensemble som nevnes med navn, men hvis individualitet under forestillingene ikke lenger kan etterprøves. Hvem som spiller hva forblir uklart, bortsett fra tilfellet Vegard Vinge selv. Han opptrer som Hamlet-impressario, griper stadig til mikrofonen og er umiskjennelig på grunn av sin norske aksent. Alle andre, både teknikere og skuespillere, er kun en del av et Corps de Ballet i et sanntidsopptrinn. En hver form for sikkerhet blir utfordret. Dette gjelder også for publikum som ta-

les til direkte, provoseres og inkluderes som bestanddel i Live-kreasjonen. Ingenting er til å stole på. Som i senkapitalismen som helhet, skaper maratonet en spenningsbane som driver seg frem og skaper et erfaringsrom. Dette vet kun de innvidde, ikke publikummerne. Og også her er formatet mer definerende enn det enkelte verket. Hvilket stykke av Ibsen, Shakespeare eller Puccini som spilles er egentlig uviktig sammenliknet med de større fortellerrammene og stilen som «Nationaltheater»-formatet skaper. I dette formatet er varigheten det sentrale og blir dermed prosjektets «corporate identity». Disse belastningene kan ikke mildnes gjennom tariffavtaler. De er ikke realiserbare med mindre hver enkelt medarbeider gjør prosjektets misjon til sin egen og spiller med uten å holde tilbake.

Prosjektets ytre look minner om 1800-tallet – håndmalt markedsteater, tidlig industrialisering, en verden av arkaiske typer og krasse konflikter. Ved nærmere ettersyn finner man imidlertid at kunstnerne rekonstruerer den digitale tidsalders driftssystem, der alle er forbrukere. Gir man disse kunstnerne et oppdrag, begir man seg ut på dypt vann, fordi deres prosjekter ikke lenger forholder seg til et manus eller tradisjonelle institusjoner, men isteden opererer med et nettverk av aktører i konstant Standby. Vegard Vinge og Ida Müller har kapret dette systemet for å føre en underlig heroisk kamp som går ut på ikke å bli en vare, ikke å være et produkt. Dermed fjerner de sikkerheten i den gamle teaterverdenen og alt det som tidligere var hellig – inkludering istedenfor Brechtsk distanse, format istedenfor drama, ekthet istedenfor reproduksjon. Man kunne si: Til slutt dreier det seg bare om dem – Vegard Vinge og Ida Müller. De oppretter for seg selv en stedfortredende verden: et konvertibelt hus der rommet, som i dataspillet *Dishonored 2*, på grunn av figurenes ugjennomtrengelige kraft

forvandler seg til et annet sted. Der må man, som i gamle tegnefilmer, hele tiden kjempe for å overleve fordi en allmektig men usynlig «hånd» stadig lar den verdenen man beveger seg gli over i en annen. Slik forvandles Solness' sønn Ragnar hos Vegard Vinge og Ida Müller lynraskt til Hamlet og derfra videre til en ensom gutt som hører Depeche Mode i et gutterom. Hvem skripter disse rommene, hvem kontrollerer denne verdenen?

Enestående i Europa

Regiduoene Vinge/Müller har skapt en modus som er enestående i Europas teaterverden for å gi denne «usynlige hånden» et spillerom: Her er ingen lenger den eneste autoren. I stedet brukes mengder med feedback, øyeblikksdiagnoser og «råstoffproblemer» for å finne aktuelle løsninger på hvordan situasjonen kan skrives og handlingen videreføres. Bare helheten bestemmer. Kunstnerne er levende algoritmer som veier parametere i sanntid, og når det flyter, blir disse møtene mellom publikum, hardware og stoff til en Rave, til en unik kompresjon av flere enkeltviljer til en stor workflow. Til dette trenger de denne regiscenografien, denne store nåtidsarbeidsmaskinen, hvor det ikke lenger dreier seg om å visualisere en gammel tekst, og hvor alle tekster er gamle når de spilles. I stedet dreier det seg om å skape et nåtidssjokk av et samfunn som transenderer i sanntid. Det kan man ikke overlate til Facebook. «Du må åpne deg for meg», sa Vegard Vinge alias Ragnar alias Hamlet under en av de siste forestillingene på Nationaltheater mens han så på en video av seg selv. «Du må arbeide med sårene dine. Bare da kan du bli stor. Og da bygger du et minneste for smertene dine. Du må bearbeide alt. Ikke utelate et eneste hjørne. Gjør hva du vil, men gjør det bra. Sårene, Ragnar. Ikke stopp. Ikke la deg bli trengt opp i et hjørne! På denne slakteplassen døde du.»