

Signas Salò: affekt og non-etisk katastrofe

Af Kim Skjoldager-Nielsen

Den kunstneriske ambition er at begribe, føle og forstå faldet i medfølelse mennesker imellem. Villa Salò er en konstruktion, hvor man meget tæt kan føle, opleve og betragte dette fald og forholde sig til det. Og det er samtidig en kritik og et smerteskrig over de grusomheder, der finder sted for øjnene af os, og som vi alle bærer et ansvar for. (...) Salò er bevidst gjort meget håbløs og grusom. Signa Köstler (Geist 2010)

Citatet er fra et interview med instruktøren af SIGNAs performanceinstallation *Salò* opført i København i perioden 27. januar – 14. marts 2010, og er udtryk for intentionerne bag den: at skabe et erfaringsteater for menneskelige krænkelser aktuelle på skyggesiden af det danske samfund såsom pædofili, misrøgt, human trafficking, realiseret i en interaktiv iscenesættelse af Pier Paolo Pasolinis film *Salò eller de 120 dage i Sodoma* (1975) og dennes litterære forlæg i Marquis de Sades *De 120 dage i Sodoma eller libertinerskolen* (1785).

Fra Marquis de Sades prærevolutionære adelsmiljø og Pasolinis fascistiske Norditalien 1945 var handlingen flyttet til nutidens København, Villa *Salò*, et eksklusivt SM-bordel på det borgerlige Østerbro, der kunne tilfredsstille de perverterede lyster. De godt 30 medvirkende indgik i et skarpt inddelt hierarki med fire pengestærke libertinere, *Masters*, i toppen, som hjulpet af hver deres *Madam* og deres bodyguards, *Fuckers*, ydmygede, voldtog og torterede tolv *Children* døgnnet rundt i fire ugelange seancer. Opførelsens sadistiske overskridelsesæstetik spillede direkte på publikums affekter og opløste grænserne mellem teater og realitet med henblik på at skabe en indlevelse i ofrenes situation, idet de besøgende igennem deres blotte tilstedeværelse blev inddraget og gjort til medansvarlige uden mulighed for at bryde bødlernes overmagt. Fra SIGNAs side var derved aktiveret en politisk-moraliserende didaktik, som på baggrund af sensoriske påvirkninger skulle få publikum til indse deres moralske forpligtelse til at tage stilling og agere imod krænkelser ude i samfundet.

I denne artikel vil jeg ud fra begreberne *affekt* og *katastrofe* diskutere *Salòs* læringspotentiale. Virkede den affektive dramaturgi som en sensorisk pædagogik, hvormed de tematikker, som SIGNA ønskede, lod sig italesætte for den enkelte besøgende? Var den katastrofale erfaring af at ikke kunne ændre situationen en hindring for refleksion og læring? Skabtes en rammesætning af opførelsen, der tillod håndtering af katastrofe-erfaringen? Empirien hentes i en publikumsundersøgelse udført i løbet af spilleperioden (Jarl og Skjoldager-Nielsen 2010),¹ derudover beretninger fra Internet og presse, samt egne erfaringer fra besøg i villaen.

I analysen af iscenesættelsen og publikumsoplevelser lader affekt og katastrofe sig udvikle til optikker for at lade os se reaktionerne som langt fra entydigt negative eller positive. Begreberne affekt og katastrofe præsenteres og udvikles i deres anvendelse på eksempler fra empirien. I

1) Undersøgelsen benyttede en kombination af kvantitative og kvalitative spørgsmål. Undersøgelsen blev foretaget ved hjælp af et anonymt digitalt spørgeskema skabt ved hjælp af professionel programvare fra www.surveymonkey.com og indsamlet på den tilhørende server. Et link førte publikum fra Teater Repliques hjemmeside til spørgeskemaet. Undersøgelsen indsamlede i alt 234 besvarelser jævnt for 3.000 unikke besøgende til opførelsen.

diskussionen af affekterne i *Salò* skal jeg (ud fra et historisk perspektiv) inddrage en ofte overset betydning af begrebet katastrofe, som kan forklare modsigelser mellem negative affekter og positive bedømmelser af opførelsen, dog uden at slippe analysens kritiske indstilling.

Etisk dramaturgi

I medieerne og ved et efterfølgende seminar førte *Salò* til en diskussion om både skuespillernes og publikums ve og vel og om opførelsen som en reproduktion af selve den ondskab og undertrykkelse, som den havde sat sig for at kritisere. Den debat, som SIGNA ønskede, udeblev. På publikumssiden og især i medieerne var kritikken ofte moralsk fordomsfuld og kom fra folk, som slet ikke havde deltaget i opførelsen. SIGNA og gruppens fans reagerede kraftigt imod det, de så som overformynderi på spillernes vegne og tilløb til indskrænkelse af den kunstneriske frihed.² Udover debatten viser bl.a. spørgeskemaundersøgelsen, at oplevelserne i *Salò* medførte både negative og positive virkninger langt ind i deltagernes (følelses)liv. Dette tilsiger os, at der nødvendigvis i analysen og udviklingen af interaktive dramaturgier må indgå etiske overvejelser.

Ifølge filosofen Ole Thyssen er etik ikke synonymt med moral. Etik er betegnelsen for en refleksion eller en andenordensagttagelse af, hvordan vi bruger moral og værdidomme, det Thyssen kalder "refleksiv etik". I vores samfund er det ikke muligt at universalisere en moral som hele samfundets. Moralsk pluralisme råder, og hvad, der tjener/ikke tjener det gode i en sag, må vurderes ud fra hvem, der hævder hvad, i hvilken sammenhæng og ud fra hvilke præmisser (Thyssen 1997). Med Thyssen kan vi tænke os en etisk dramaturgi, der indebærer sensibilitet overfor forskellige moralske standpunkter og personlige tolerancer, for konkret i iscenesættelsen af interaktivt teater at tillade forskellige positioneringer og etablere rammer for dialogisk samspil (se Bagger 2009). Vi kan sige, at i *Salò* må etisk dramaturgi qua sensibiliteten på skuespillersiden være *lærende*, idet vi forstår læring som en kognitiv proces, hvorved individet gennem sammenligninger over tid kan ændre reaktionsmåde overfor ydre påvirkninger (Qvortrup 2001, s. 274). Spillet må kunne tilpasses et heterogent publikums reaktioner. På publikumssiden er de begrænsede muligheder for at ændre magtsituationen i villaen af kritikken blevet set som en hindring for refleksion, fordi rationelle reaktionsmåder modvirkes af den affektive overskridelsesæstetik (Schultz 2010). Her er det imidlertid spørgsmålet, om interaktionsmulighederne hænger sammen med gæstens refleksion – om ikke det alligevel er muligt for publikum at reflektere over opførelsens tematikker aktualiseret gennem deres erfaringer med denne, hvis ikke under selve opholdet i villaen så efterfølgende? Og at tage ved lære? Blot har disse refleksioner ikke affødt offentlige, politiske handlinger, som debatindlæg i aviserne eller på Internet.

Affekt

Affekter kan forstås som intense kropslige tilstande, der udløses af nervesystemets stimulering udefra eller af et mentalt billede som en erindring. Opstemthed, nedtrykthed, skam, gråd, kvalme eller ophidselse – seksuel eller anden, kan ses som udtryk for affekter. Hvor jeg er interesseret i skabelse af affekter, tilbyder Brian Massumi en kompleks forståelse. Den lader os få øje på omstændigheder, hvorunder affekter opstår, og peger på, at de ligger udenfor bevidsthedens kontrol – at de er autonome reaktioner (Massumi 1995).

At det triste kan være af det gode, viser Massumis eksempel med en lille episodisk film fra tysk TV, på hvis baggrund en række forsøg med børn konkluderede, at de mest triste scener var de

2) Se skuespilleres og publikums kommentarer til *Universitetsavisens* reportage fra seminaret: Gaihed 2010.

mest behagelige (Ibid., s. 83). På en lignende måde giver mange i spørgeskemaet udtryk for, at *Salò* er godt og vigtigt teater, selvom det ikke på nogen måde er opløftende eller livsbekræftende. Autonomien synes at kunne forklare publikumsreaktionernes paradokser – som vi skal se, modsigelser f.eks. mellem seksuel ophidselse og sympati for “ofrene”, mellem ubehag og positiv bedømmelse af opførelsen.

Autonomien gør affekter til vanskelige fænomener at studere. Som Massumi påpeger, mangler vi et vokabular for at beskrive dem. Affekter ender ofte med at blive synonyme med følelser, men de må snarere ses som de forhold, der sætter emotioner i bevægelse. Derfor kan vi næsten kun indkredse dem, som Massumi gør os opmærksom på med sit TV-eksempel: “Approaches to the image in its relation to language are incomplete if they operate only on the semantic or semiotic level, however that level is defined (linguistically, logically, narratologically, ideologically, or all of these combinations, as a Symbolic). What they lose, precisely, is the event – in favour of structure” (Ibid., s. 87). Affekter er ikke selve emotionen, men “moments of intensity”, begivenheder, kan vi sige, der skaber emotionerne, eller det vi kan kalde før-følelsen, den fysiologiske eller mentale påvirkning fra visse udtryks kvaliteter “in the proliferations of levels of organization it ceaselessly gives rise to, generates and regenerates, at every suspended moment” (Ibid., s. 94). Affekter befinder sig mellem kroppe, mellem krop og verden, mellem krop og tanke, og udgør et performativt potentiale, som Melissa Gregg og Gregory J. Seigworth formulerer det, “in the midst of *in-between-ness*: in the capacities to act and be acted upon” (Gregg og Seigworth 2006, s. 1). Gregg og Seigworth ser et håb i, at dette performative mellemrum udgør en sensorisk pædagogik, men er ikke blind for de farer, det også udgør (Ibid., s. 17). I situationer hvor kroppen stimuleres frem for intellektet kan affekter både udfordre eller underminere vores selvforestillinger og værdier.

Det affektive felt i interaktivt teater

I en begrebslig kvalificering af dette affektive potentiale for et interaktivt teater som SIGNAs er det interessante både affekternes autonomi, dvs. dette forhold at de modsætter sig kontrol og rationalitet, og mellemrummet som de udfolder sig i. Ikke mindst er det interessant, hvordan det performative mellemrum skabes i en *dobbeltkontingens*.

Kontingens beskrives af Luhmann med henvisning til Aristoteles, som at en situation af nødvendighed er, som den er, men også kunne tænkes at have været anderledes (Luhmann 1995, s. 106). Interaktivt teater består af improviserede handlinger mellem individer, der gensidigt påvirker hinanden og ikke har tilgang til at vide, hvad der foregår i hinandens bevidstheder. Luhmann kalder en sådan situation for dobbeltkontingent. Reaktionen er dybest set uforudsigelige, men fordi vi har tillid til hinanden i situationen og følger det kommunikative rituals regler, lader det sig gøre at kommunikere. Brydes disse regler, begynder utrygheden at råde. Med mindre det reguleres af nogle helt klare dramaturgiske regler, rummer interaktivt teater et potentiale for drama, dvs. en skæbnesvangerhed, der ikke kun kan afgrænses til fiktionen og spillet selv. Det involverer uundgåeligt et medspillende publikums livsverdner, som dette publikum ikke skuespilteknisk besidder forudsætninger for at kunne afskærme fra spillet.

Jeg har andetsteds med afsæt i dobbeltkontingensen defineret den performativitet, der er på færde, som en *dobbeltperformativitet*: det er i mødet med den anden, at vi møder os selv, eller at vi bliver vores egen “anden” (Skjoldager-Nielsen 2006, s. 78; 2008, s. 60-67). I mødet kender jeg først ikke skuespillerens rolle, som opstår i min *teatralisering*, min selektive forestilling om rollen, som jeg ikke kender men ikke desto mindre kommunikerer med. Omvendt teatraliserer skuespilleren i rolle mig, gør sig sine kommunikative selektioner ud fra sin karakter, om hvem jeg er

i situationen. Mødet er som sådan gensidigt identitetsskabende som rollespil, mens det aktualiserer et eksistentielt brændpunkt, en affektiv indlevelse der kan lede til nedsmeltning af ens skelnen mellem teater/spil og personlig realitet. Affekter kan lede til, at en spillet eller tildelt identitet lader sig reflektere som reel erfaring for deltageren og kan på godt og ondt bidrage til dennes læring og fremtidige reaktionsmønstre. Den kropslige tilstedeværelse i spillet muliggør dette.

I sin fænomenologi for begivenheden skelner Ole Fogh Kirkeby mellem legeme og krop (Kirkeby 2005, s. 75). Det er en distinktion, der lader os anskue, hvordan gæsterne i Villa Salò involveres i det, der sker ved deres blotte tilstedeværelse i rummet for teaterbegivenheden. Kirkeby beskriver, hvordan vores sanselige legeme med dets distinkte lemmer opfattes som tilhørende os, hvorimod vores krop, legemet i dets helhed, ikke fuldstændig tilhører os, men også tilhører begivenheden, som kroppen indgår i. Kroppen er skæringszone for det immanente, det så at sige i os iboende, som lemmernes partikulære sansning og oplevelser af os selv som agerende, henholdsvis objekter for andres ageren, og det transcendent, det der virker ind på os udefra, som handlinger og hændelser vi ikke har kontrol over. Kroppen er med sin kobling til legemet denne "levende genstand, der tilhører 'os', men som vi også oplever som noget forskelligt fra 'os selv', i egenskab af at være begivenhedens gidsel" (Ibid., s. 23). Kroppen lader sig ikke gribe i sin totalitet og bliver et virtuelt rum, der åbner sig mod begivenheden, sensitiv overfor det udefrakommende. Kroppen er så at sige det "interface", hvormed vi lader os udfordre af begivenheden. Dette bliver tydeligt i mødet med den anden, som er en kropslig liminal erfaring.³

For *Salò* tegner der sig et affektivt felt, der ikke bare er vanskeligt at kontrollere symbolsk for den kunstneriske ambition eller for kritikken at formulere sig adækvat om, det er farefuldt og ukontrollabelt i både fysisk og mental forstand, fordi deltageres reaktioner ikke kan forudsiges, og de kan komme bag på deltagerne selv.

Sløring og affekt

For at kunne forstå reaktionerne på *Salò* og diskutere begivenhedens iscenesættelse, derigennem vurdere den etisk, må vi se på, hvordan affekterne skabtes. En sløring af grænserne mellem spil og alvor i publikums bevidsthed fandt sted. En væsentlig del af den ydre kognitive *framing*, dvs. markeringen af realitetsplanet som begivenheden udspillede på, etableredes i præsentationen. Her oplystes det, at *Salò* produceredes af et teater (Republique). Teaterforventninger aktiveredes. Videre oplystes det, at den var en interaktiv adaptering af Pasolinis "rå og uforsonlige" *Salò*, som kendere ville vide var en filmatisering af de Sades roman. Teatrets website ridsede scenariet op:

I Villa Salò udnyttes en gruppe unge mænd og kvinder – 'børnene' – systematisk af fire midaldrende mænd, som er stiftere af The Black Libertine Society. Døgnet rundt foretager de ceremonielle ritualer og magtudskejelser, og gæster, der modtager invitationen til at besøge huset, vil automatisk få livslangt medlemskab af libertiner-klubben.⁴

Set-up'et med dets aktualisering af vold og sex, herunder pædofili, der desuden viderebragtes i mediernes foromtale, var nok til, at en del potentielle gæster stod af (jf. mediedebatten). Jeg har personligt talt med flere, der under henvisning til SIGNAs kompromisløse realisme ikke ville udsætte sig for oplevelsen ud fra forventningen om ubehag. En mente, at deltagelse ville være amoralsk, og

3) Jf. Erika Fischer-Lichte der også i sin performative æstetik beskriver en liminalitet som effekt af opførelsens sensoriske påvirkninger (Fischer-Lichte 2008).

4) <http://www.republique.dk/Repertoire/Repertoire%2009-10/Salo.aspx> (besøgt 17. maj 2012)

at holdes sig væk var det eneste rigtige.

Besøgte publikum *Salòs* egen website, som teatret linkede til, bemærkede de nok, at denne var udformet i stil med en bordelwebsite, samme slags lumre æstetik og med en præsentation af udbuddet, i dette tilfældet “børnene” og deres individuelle ydelser.⁵ Allerede her impliceredes publikum i spillet, i rollen som potentielle medlemmer af libertinerklubben. Især billederne af de unge skuespillere, der fremtræder som barnlige, i børneundertøj og i seksualiserede positurer, kan være negative affektive objekter ved at vække ubehag, ligefrem kvalme. Ikke fordi de i sig selv har denne effekt, men fordi de indgår i beskuerforestillingerne om, hvad disse børn udsættes for. Teaterpositionerne tilskuer og skuespiller opløses således ved websitens iscenesættelse af tilskuerne i det, der evt. opleves som kunderollen, noget der i sig selv kunne afskrække fra billetkøbet. Alligevel må dem, der i denne situation gik videre, formentlig have oplevet en blanding af afsky og nysgerrighed, som besvarelsene af undersøgelsens spørgsmål om motivering da også peger på. Kun yderst få har i spørgeskemaet svaret, at de har haft deciderede bordelforventninger og ageret i villaen på denne baggrund.

Sløringstaktikken satte ind overfor alle, når de fysisk ankom. SIGNA havde indrettet performanceinstallationen i en massiv gammel rigmandsvilla. De kaldte den Villa *Salò*. Med navngivningen skabtes sammenfald i tid og rum mellem imaginær realitet og reel realitet. Når gæsterne gik op ad havegangen, var der ingen teateramme. Brugen af funden lokalitet betød, at installationen blev usynlig; modsætningen mellem teatralitet og realitet var væk. Når de fleste gæster alligevel i undersøgelsen svarede, at de ikke havde problemer med at fastholde handlingerne i villaen som teater, kan dette bl.a. tilskrives købet af billet hos République. Ingen kan dog sige sig fri for momentvise udfald i deres skelnen mellem imaginær realitet og reel realitet, som opstod affektivt gennem engagement i karakterernes situation. Mange beretninger fra undersøgelsen og i medierne vidner om en indlevelse, der har udløst gråd, kvalme, ekstase, skam, vrede og raseri. Inden vi går nærmere ind på nogle udvalgte episoder, der viser, hvordan besøgende gennem affekt engagerede sig med personlige konsekvenser, lad os se på hvordan sløringstaktikken kom til udtryk i spillet.

Ved indgangen blev alle gæster udsat for kropsvisitering af en brunskjortelignende bevæbnet vagt (*Fucker*). Gennem denne, for de fleste grænseoverskridende og meget teaterfjerne, akt blev man bevidst om sit kropslige nærvær i forestillingsrummet. Først førtes gæsterne ind i en forstue, hvor de af en stuepige (*Maid*) ved et skrivebord hver fik udleveret et medlemskort til *The Black Libertine Society* mod aflevering af deres “invitation” (teaterbilletten). Medlemskortet var personligt og skulle underskrives. Det meddeltes en, at man mod forevisning af billedlegitimation og ved at betale et mindre beløb, 20 kr., kunne komme på genbesøg. Oplevelsen af personlig involvering var styrket. Derfra førtes gæsten ind til bordelmutter, *Madam Vaccari* (Signa Köstler), der gav en indføring i *The Masters’* “celebration of libertinage” og husets reglement. Eventuelle bordelforventninger blev afmonteret af den vigtigste regel, at gæster ikke måtte “Engage in sexual intercourse with the staff or children of the house.” Nok se men altså ikke røre. Man blev iscenesat som voyeur, en magtesløs position der fremmede affekter såsom skam, nedtrykthed og raseri. Et farvet bånd udleveredes, hvorpå man var gæst hos en af grupperne i magthierarkiet: fra toppen og nedefter, sort *Masters*, rødt *Madams*, blåt *Guards* (*Fuckers*), gult *Maids*, lyserødt *Children*.

Sløring af forskellen på spil og alvor satte sig igennem hos publikum, idet magtudøvelsen gennemførtes korporligt. Til tider også direkte overfor gæster, der af mere eller mindre klare

5) <http://www.villa-salo.dk> (besøgt 17. maj 2012)

grunde bortvist fra villaen! Og det på trods af at de havde betalt for en dyr billet. Men frem for alt overværer gæsterne, hvordan *The Masters* pisser og urinerer på deres ofre, som udviser alle ubehagets udtryk og får fysiske mærker. Overværelsen af disse reelle handlinger udløser her og nu affektive og fysiologiske reaktioner hos gæsterne. I publikumsundersøgelsens beretninger om, hvad der gjorde mest indtryk, er ingen uberørte af volden og grænseoverskridelserne. 51,9 % svarer, at de levede sig ind i situationen. 43,6 % svarer endvidere, at de ofte følte væmmelse, og at 43,9 % somme tider forlod rum, fordi de ikke kunne lide det, der skete. Tankevækkende er det så, at 31,4 % svarer, at de somme tider blev seksuelt ophidset, når så mange af de samme følte væmmelse og måtte væk. Netop dette peger på affekter med den autonomi, som Massumi beskriver – reaktioner der ikke lader sig bortrationalisere, men som består som paradokser.

I mediedebatten affejer nogle volden som “kun teater”, men gennemgående var denne dygtigt udført og med stor intensitet i udtrykkene for ofrenes smerte og bødlernes lyst. Ikke mindst gælder dette træk i håret, lussinger, voldtægterne, blødninger fra bid i tungen, spisningen af lort, der alle var simulation. Ifølge spørgeskemaet oplevedes lorten mere ubehagelig end voldtægterne, formentlig fordi lorten (lavet af en figenmasse) både så ægte ud og tilmed lugtede (en tilsat duftessens). Jeg blev selv vidne til den tvungne lortespisning, og jeg fik opkastningsfornemmelser og måtte styrte ud på gårdspladsen for at trække frisk luft. På trods af at jeg havde tænkt, at det ikke var rigtig lort, tog affekten over; alene forestillingen om at det var ægte, gjorde mig ilde tilpas.

Vi kan altså iagttage en sloringstaktik i selve spillet, der har fokus på det fysiske, visuelle udtryk, og som først og fremmest virker på et umiddelbart oplevelsesniveau som affekt.

Det katastrofiske teater

I hverdags sproget bruger vi “katastrofe” om en uoverskuelig ulykke enten forårsaget af mennesker eller naturen. I dramatikken, især den græske tragedie, betegner det den sidste del, som rummer heltens fald pga. skæbnefejlen (*harmatia*). Ifølge *The American Heritage Dictionary* betyder det græske *katastrophe* “en vending”, “ødelæggelse”, eller “afslutning” og kommer af *katastrephein* “ødelægge” eller “at løse op for” (*kata* “ned”, “omkring” og *strephein* “at vende”). Det er med det sidste led, at vi har forbindelsen til det græske kors koreografi, der har fulgt de sungne linjer i teksten og derved betegner en fysisk bevægelse (Wiles 2000, s. 138-141). Langt senere knæsettes det i Gustav Freytags analyser af de græske tragedier og Shakespeares ditto som betegnelse for denne slutning, hvor helten er dårligere stillet end i begyndelsen. Det, der ofte er overset, er, at katastrofe også kan betegne noget positivt. I det 18. århundrede brugtes det således også om afslutningen på komedier. Går vi til *Ordbog over Det Danske Sprog* vil vi se, at en positiv implikation af ordet tilmed har været udbredt udenfor teatret. F.eks. har man kunnet sige, at en forelskelse var en katastrofe (“denne Catastrophe (*dvs.: en forelskelse*), som jeg altid skal ansee for den vigtigste i min heele Leve-Tid. . *Ew. (1914).IV.313.*”), højdepunktet for en fest (“den vigtige Katastrofe i enhver fin Diner – det Øjeblik, da den frapperede Champagne skummede i Glassene. *Schand. UM.241.*”), sågar en fødsel (“saasart den forventede Catastrophe (*dvs.: nedkomsten*) var lykkelig overstaaet . . vilde han indtræffe. *Gylb. VI.191.*”). Positive implikationer af katastrofe er dog allerede kendt fra den græske tragedie som forbundne med det sandheds- eller erkendelsesmoment, som helten forventedes at se i øjnene med stoisk ro. Endelig kommer et nyere tilfælde måske endnu nærmere de affekter, som beskrives af *Salòs* publikum, nemlig Howard Barkers Theatre of Catastrophe, hvor det dramatiske er “derived from the contradictory currents felt when wrong actions are passionately performed in pursuit of self-consciousness” (Barker 1989, s. 59). Som Barkers karakterer opsøger *Salòs* gæster det forbudte: de fleste ved, hvilket rædselsregime de begiver sig ind i, og som spørgeskemaet viser,

opnår mange større selvbevidsthed gennem deres reaktioner på overgrebenes ubønhørlige sandhed. Ligesom for Barker gælder det for Salò, at: "The artist's response to the primacy of fact must be to revive the concept of knowledge, which is a private acquisition of an audience thinking individually and collectively, an audience isolated in darkness and stretched to the limits of tolerance" (Ibid., s. 50).

Katastrofe har betydningskapacitet som overgribende beskrivelse af *Salòs* læringspotentiale. Det at interaktionspotentialer var begrænset i den forstand, at det ikke lod sig gøre at omstyrte magthierarkiet, uanset hvad man så end foretog sig, leder klart nok til en frustration (Schultz 2010), men effekten er katastrofisk, nærmest i den græsk stoiske forstand: selv den håbløse situation rummer en erkendelse, der potentielt kan bygges videre på, hvis ikke under opførelsen så i livet udenfor. Katastrofen må ses i øjnene. Den katastrofiske interaktion kan være enten en negativ eller positiv vending for den enkelte gæst, og som Massumi har vist, kan bedømmelsen synes inkongruent med affekten, som blev udløst. Det gælder både i tilfælde af en krænkelse, verbal eller fysisk, eller en overraskelse, erkendelsen af at reagere på en uventet måde, f.eks. at flere i undersøgelsen påpeger, at de hurtigt har vænnet sig til situationen i villaen, og at det har skræmt dem. Konsekvenserne er altid reelle, og deres håndtering afhænger naturligvis af gæstens psykiske konstitution og de rammer, som det dramaturgiske koncept stiller til rådighed for refleksion og bearbejdning. Heri ligger både håbet og faren. Ved i den forstand at forstå *Salòs* læring som katastrofisk kommer vi nærmere de oplevelser, der beskrives i spørgeskemaet og i medierne.

Katastrofisk læring

Hvor katastrofale og affektivt indgribende oplevelserne *Salò* har været for mange gæster, eksemplificerer en beretning, som Frk. Ace postede på sin blog d. 19.8. 2010 – en fortælling hun længe, helt præcist siden 11. marts 2010, havde grublet over. Den handler hovedsagelig om hendes relation til karakteren *Franchino*, et af børnene, som er båret af dyb empati og omsorg, ja nærmest kan siges at være sjælesørgerisk i kristen forstand. Hun fortæller også om, hvordan hun er vidne til en af de utallige koncerter, som *The Masters* tvinger *The Children* til at opføre for gæsterne, alt imens de bliver voldtaget:

Og så er jeg nødt til at forlade koncerten midt i det hele. Det føles som om jeg er begyndt at bløde, og det er ellers lidt for tidligt i min cyklus. Jeg kanter mig forbi menneskemængden, som hovedsageligt består af gæster, og ud på det lille toilet i hall'en. Jeg har skullet tisse længe, men jeg når kun lige akkurat at føle lettelse, inden det går op for mig, at jeg ikke er begyndt at bløde. Jeg må være blevet så våd af det kontroversielle sceneri, at jeg har forvekslet de to følelser. Pinligt berørt over min egen lyst går jeg tilbage til spisesalen, hvor magistraten får øje på mig og smiler et sultent smil. Han ser ud som om, han har lyst til at fortære mig, og min lyst blandes med angst. Jeg ved, at jeg rødmer. (Frk. Ace 2010)

Affekten udløser fysiologiske effekter, der finder vej til gæstens egen fortælling, og – i sammenhold med andre fra spørgeskemaundersøgelsen – viser, at den virker som en sten i skoen på fortællerens selvforståelse, en der ikke er til at slippe af med, og som må bearbejdes. Igen og igen.

Anskuet som katastrofisk læring kunne det for Frk. Ace være en skelsættende erfaring, at hun tænkte på mikset af sex og smerte. Måske har det vakt en nysgerrighed i hende overfor at udforske SM. Måske har det ført hende ud i en eksperimenterende selv-forræelse, hvor hun fortryder. Måske er erfaringen blot en "skamplet", der bekræfter hende i hendes nuværende seksuelle identitet.

Vi kan kun spekulere i, hvad hendes oplevelse har ført til. Men det er bemærkelsesværdigt, at læringspotentialet, dvs. ændring af reaktionsmåder og adfærd, i dette tilfælde umiddelbart ikke lægger op til at have med forestillingens politiske intention at gøre.

Den mest skelsættende vending, ikke bare for den involverede gæst, men også for receptionen af *Salò* i offentligheden, var Rie Føges fortælling.⁶ Hun gik til TV2 Lorry og *Information*, hvor hun åbent fortalte om sin oplevelse. Hun fortalte, at hun havde været i villaen to gange, og at hun den første gang var blevet venner med *The Maids*. Hun syntes, at mange af beboerne i huset godt kunne trænge til et ordentlig måltid mad, og de aftalte, at hun skulle komme tilbage og kokkerere den næste dag. Det gjorde hun. Mens hun var borte fra gryderne en stund, fordærvede en af *The Maids* maden ved at komme salt og kanel i den og benyttede hendes fravær til at servere retten for en af *The Masters*. Tanken var, at Ries kogekunst ikke skulle overgå *The Maids'*, som ellers ville falde i unåde hos *The Masters*. Sådan skulle det ikke gå. Rie blev hentet ind i spisesalen, hvor *Masteren* ydmygede hende ved at lade hende bevidne afstraffelsen af *The Maids*, som han uden tøven og ubønhørlig overfor Ries indvendinger stillede til ansvar for den fordærvede mad. Det fik flere af *The Maids* til at spytte på Rie. Hun beskriver, hvordan denne oplevelse havde fået hende til at skamme sig over for de andre gæster, og at hun sidenhen var blevet plaget af angstanfald de følgende dage. Her kunne katastrofen vise sig at være afgrundsdyb for Rie, hvis episoden gav hende et traume, og hun blev fanget i en psykisk labilitet. I bedste fald har oplevelsen – med en allusion til Nietzsche – gjort hende stærkere, for hun er måske *Salòs* sande heltinde. Ries handling rummer den læring, at også debatten er en del af den teatrale begivenhed: kan overmagten ikke knægtes inde i villaen, skal den det udenfor.

Afrunding

Salò formåede ikke at igangsætte den offentlige debat omkring samfundsproblematikker, som SIGNA lagde op til. Opførelsens læringspotentiale var betinget af dens magtlogik. Dette potentiale udviklede sig i tæt forbindelse mellem affekt og personlig erfaring. Hvilke politiske handlinger gæsterne efterfølgende har foretaget sig på egen hånd, ved vi ikke, bortset fra at det ikke omfattede at skrive læserbreve og kommentarer om sammenhængen mellem *Salò* og aktuelle samfundsproblemer. Spørgeskemaundersøgelsen påviser refleksioner, der i nogle tilfælde går i retning af en formulering af problemerne, men læringspotentialet synes snarere at ligge i erkendelser af egne reaktionsmåder og adfærd i udsættelsen for det undertrykkende magtsystem og iagttagelserne af andres reaktioner.

Opførelsen får et etisk problem, fordi konceptet ikke levner plads til at kære sig om sit publikums ve og vel. Krænkelser, bortvisninger og overgreb, som det på Rie Føge, drejer definitivt debatten væk fra *Salòs* politiske perspektiver. SIGNA skaber med *Salò* en non-etik ved ikke at udvise sensibilitet over for publikums reaktioner i spillet og efterfølgende (jf. Thyssen). Omsorg for publikum kunne være udvist såvel inde i som uden for installationen uden at gå synderlig på kompromis med affektæstetikken. SIGNA har med tidligere opførelser, f.eks. *57 Beds* (Kanonhallen 2004) eller *Black Sea Oracle Games* (Hotel Passage, Odessa 2008) vist, at de enten formåede at skabe markering af et refleksionsrum i den fysiske installation, eller tillod en frivillighed i konceptet, der respekterede personlige grænser. I *Salò* er præmissen, at gæsterne påtager sig et moralsk ansvar forbundet med accepten af totaliscenesættelse. Det dramaturgiske koncept opløser positionerne tilskuer og skuespiller i det fysiske rum og forviser dem til en mental refleksionskapacitet i skiftet mellem dobbeltperformativitetens helt dynamiske og fluktuerende positioner: hvem er jeg nu,

6) Dette er min genfortælling af Ries historie. Min kilde er Geist 2010.

hvem er jeg her? Teatraliteten bliver en effekt af den interagerendes evne til selv at skelne mellem virkelighedsniveauerne: hvor går grænsen mellem rollespil og realitet? Vi ser hvordan imaginær realitet, som skaber distance og forskel for refleksionen, opløses i mødet med de medvirkende, når fysikaliteten og affekterne sætter sig så stærkt igennem, at simulation ligefrem opleves som en reel realitet, jf. Frk. Ace og Rie Føge.

Når de forlader villaen, er publikum overladt til sig selv i håndteringen af de katastrofiske oplevelser. Det harmonerer dårligt med det, der burde have været SIGNAs interesse, nemlig at sætte den politiske agenda. Dette kan ikke gøres ved bare at slippe udyrene løs og reproducere problemerne uimodsagt; i dette tilfælde er den affektive æstetik så stærk, at der må en anden, mere klar rammesætning til. Snarere end en formåen at skabe refleksion hos publikum selv, som Schultz påstod, at der manglede (Schultz 2010), var det det konceptuelt konkrete rum for refleksion, der var brug for. Uden konceptets egen etablering af et ydre refleksionsrum, et rum defineret af en refleksiv etik, der etablerer en ansvarlighed overfor publikum, fremstår *Salò* i bedste fald som uigennemtænkt, i værste fald som en ansvarsforflygtigende provokation. Et sådant ydre refleksionsrum for at håndtere katastroferne, også de uønskede, psykiske kriser, kunne i praksis have været teatrets café, et par gader fra villaen, og en website med *chat room* stillet til rådighed for tanker, samtaler, debat, kritik, perspektiveringer i spilleperioden. SIGNA og Republique kunne i de rum aktivt have italesat forestillingens samfundskritiske dimension f.eks. i samarbejde med politikere, NGO'ere, forskere. Nu gik denne mulighed for at stille en væsentlig dagsorden tabt, og offentligheden stillede selv deres.

Salò er og bliver én stor non-etisk katastrofe, idet den på den ene side formåede at skabe et læringspotentiale for katastrofiske erfaringer, mens SIGNA på den anden side fralagde sig ansvaret for at følge op på disse katastrofer.

Oversat af Laura Luise Schultz

Litteratur

Frk. Ace (2010). "Om det Helvede det er, når afgrunden stirrer tilbage på én", <http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendId=150230074&blogId=538379065> (besøgt 17. maj 2012).

Bagger, Louise (2009). *Den spillende dramaturg. En undersøgelse af skuespilleren som dramaturgisk element i interaktivt teater med SIGNA som eksempel*. København: Københavns Universitet.

Barker, Howard (1989). *Arguments for a Theatre*. London: John Calder.

Fischer-Lichte, Erika (2008). *The Transformative Power of Performance*. London & New York: Routledge.

Gaihede, Gry Bartroff (2010). "Fra Sodoma til Akademia". In: *Universitetsavisen*, nr. 4, 29. april 2010: <http://universitetsavisen.dk/kultur/fra-sodoma-til-akademia> (besøgt 17. maj 2012).

Geist, Anton (2010). "Salò er ikke en butik hvor kunden altid har ret". In: *Information* 26. marts 2010.

Geist Anton (2010). "Teatret, hvor publikum er nogen, man spytter på". In: *Information* 11. marts 2010.

Gregg, Melissa og Seigworth, Gregory J. (2006). "An Inventory of Shimmers". In: Gregg, Melissa og Seigworth, Gregory J. (red.). *The Affect Theory Reader*. Duke University Press.

Jarl, Stig og Skjoldager-Nielsen, Kim (2010). *Spørgeskemaundersøgelse af SIGNAs Salò*. Upubliceret dokumentationsmateriale.

Luhmann, Niklas (1995). *Social Systems*. Stanford: Stanford University Press.

Kim Skjoldager-Nielsen

- Massumi, Brian (1995). "The Autonomy of Affect". In: *Cultural Critique*. No. 31, autumn 1995, s. 83-109.
- Qvortrup, Lars (2001). *Det lærende samfund*. København: Gyldendal.
- Schultz, Laura Luise (2010). "Overskridelsesæstetik og publikumsinvolvering i SIGNAs Salò": <http://www.peripeti.dk/2010/08/10/overskridelsesæstetik-og-publikumsinvolvering-i-signas-salo/#more-937> (besøgt 17. maj 2012).
- Skjoldager-Nielsen, Kim (2006). "At performe eller ikke at performe. Om interaktivitet i Signa Sørensens *57 Beds* og *The Black Rose Trick*". In: *Peripeti* 6, 2006, s. 71-82.
- Skjoldager-Nielsen, Kim (2008). *Tilskueren som aktør. Interaktivitet som dramaturgisk strategi eksemplificeret ved SIGNA-produktioner*. Speciale. København: Københavns Universitet.
- Thyssen, Ole (1997). *Værdiledelse. Om organisationer og etik*. København: Gyldendal.
- Wiles, David (2000). *Greek Theatre Performance: An Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press.

Kim Skjoldager-Nielsen

Doktorand ved Institutionen för musik och teatervetenskap, Stockholms universitet. Medredaktør af *Nordic Theatre Studies*. Co-convener og medstifter af arbejdsgruppen *Performance and Religion* under International Federation for Theatre Research. Har publiceret artikler i danske og internationale tidsskrifter og antologier, senest om identitetsdannelse i SIGNAs Salò: "Who Am I Here, Who Am I Now?" In: Petlevski, Sibila og Pavlic, Goran (red.) (2011). *Spaces of Identity in the Performing Sphere*. Zagreb: Fraktura.
