

# Ingen kan gå fri av mørket

Af Victoria Fossum-Kielland

Våren 2010 ble det viet enorm oppmerksomhet til to teaterforestillinger, som innen den skandinaviske scenen for samtidskunst kan sies å markere seg som historiske og viktige kunstverk. Forestillingene det gjelder, var den danske gruppen SIGNA med sin forestilling i København *Villa Salò*, og *Vildanden, Del 2 Director's cut* ved Black Box Teater i Oslo, av den norske scenekunst-duoen Vegard Vinge og Ida Müller. Forestillingene rekontekstualiserte klassiske verk: Henrik Ibsens *Vildanden* (1884) og Pier Paolo Pasolinis film *Salò* (1975). Den offentlige debatten har sentrert seg rundt forestillingenes outrerte voldsbruk i et interaktivt, estetisk formspråk. Debatten skapte en ekstrem emosjonell reaksjon, der publikum selv kontaktet media for å uttrykke et følelsesmessig opprør mot disse forestillingene. Frustrasjonen har sentrert seg rundt den voldelige interaksjonen skuespillerne imellom. Dette har skapt spørsmål rundt den sceniske voldens omfang. Forestillingene konseptualiserer det som kanskje ligger som et av voldens viktigste prinsipper: Dess lenger volden får holde på i forestillingens univers, hvor virkelig er den?

Tradisjonelt har teaterforestillinger en varighet på et par timer. Dette er ikke tilfellet med forestillingene *Vildanden Director's Cut*, og *Villa Salò*. Noe av det spesielle med disse forestillingene er lengden. *Vildanden Director's Cut* varte i minimum 12 timer (i sin lengste form 17,5 time), *Villa Salò* pågikk 24 timer i døgnet (syv dager i uka). Dette bidro til at store deler av publikum opplevde at forestillingen og fiksjonen tilslutt ble opphevet, dette oppstod, fordi muligheten (og evnen) til å skille mellom fiksjonens slutt og dens begynnelse følte umulig etter å ha tilbragt så lang tid i teatersalen. Denne ekstreme utvidelsen av forestillingenes varighet bryter ikke bare med alt hva vi er vant med, når det kommer til en «tradisjonell» teaterforestilling, men det blir også sentralt når forestillingene tematiserer vold. Felles for forestillingene er også deres inndragelse av publikum: publikum blir brukt som en sentral del av forestillingene, de blir snakket til, involvert i hva som skjer på scenen, invitert til å si sin mening, og de blir invitert med inn i handlingen, med andre ord: virkelighet og teater begynte å overlappes hverandre. Denne leken eller manipuleringen mellom hvem som spiller hvem, og hvem som representerer hva, gjør publikum ekstremt utsatt. Der man vanligvis er trygt plassert i et amfi, med god avstand til scenen, arbeider den norske duoen Vegard Vinge/Ida Müller og den danske scenekunstgruppa SIGNA aktivt for å få publikum inkludert og med på det som skjer. Publikum er en del av forestillingen på lik linje med skuespillerne. Så hvilke konsekvenser har alle disse faktorene for publikum? Det er et spørsmål jeg fortsatt arbeider med. Denne artikkelen er et forsøk på å forstå hvilke mekanismer som er i spill i disse forestillingene.

Affektbegrepet har de siste årene blitt revitalisert parallelt med samtidsteatrets flørt med katastrofeorientert tematikk som gjennom sterke volds-skildringer av bl.a. krig, makt, misbruk, overgrep har presentert teaterforestillinger der publikum har reagert med sterk affekt og følelsesmessige reaksjoner. Denne flørten med vold har på mange måter skapt et rom der ekstremteateret har kunne fått utfolde seg. Og på mange måter har begrepet ekstremteater vokst frem som en samlebetegnelse for en tendensiøs dreining innen samtidskunsten. *Vildanden Director's Cut*, og *Villa Salò* har av mange anmeldere blitt kategorisert som ekstremteater, mye på grunn av deres *ekstreme* forestillingslengde, deres bruk av et interaktivt, handlende publikum og den massive skildringen av ulike former for vold. Som en konsekvens av disse ekstreme, dramaturgiske grepene har det blitt viktig å finne noen analytiske verktøy for å kunne beskrive denne tendensen. Et begrep som samler disse to forestillingene er deres *autoritære teaterestetikk*. Som nevnt kan det i disse

forestillingene oppleves at den ytterste konsekvens er et utvasket skille mellom kunst og virkelighet. På denne måten fremstår forestillingene og deres iscenesettelser av vold som autoritære, styrende og manipulerende, en absolutt estetikk som ikke tilbyr noen demokratisk balanse mellom publikum og skuespillere. Denne autoritære estetikken er et innarbeidet formgrep som ikke kan løses fra forestillingenes innhold, den er overgripende overfor sitt publikum, og kan ikke (selvom den overbeviser publikum om det) forhandles frem eller påvirkes. Som en følge av dette oppleves også den autoritære estetikken som totalitær og manipulerende. Trods dens tilsynelatende dialektiske bevegelse mellom publikum og skuespillere, der det inviteres til dialog og samtale, handling og konsekvens, er konsekvensene allerede er bestemt på forhånd.

Teaterviter Michael Eigtved berører i sin bok *Forestillingsanalyse. En introduksjon* (2007) krysningspunktet mellom kroppens fysiske omdreiningspunkt, som en prosess der de sceniske elementer relativiseres med utgangspunkt i kroppen: «Det betyr også, at alt, der befinner seg på en scene, i en eller annen grad står i forhold til den menneskelige kropps dimensjoner. Menneskekroppen er den konstant, som de andre elementer relativiseres ud fra» (Eigtved, 2007: 60). Det sentrale omdreiningspunktet er det fysiske angrepet mot kroppen. Følger vi denne tenkningen vil det være naturlig å forholde seg til kroppen som vårt basale erfaringscenter. Forestillinger som tar utgangspunkt i en sosial relasjon mellom publikum og utøvere utfordrer publikums sansning av rom og forsterker kroppens fysiske presens. Dette er sentralt for begge forestillingers bruk av voldsrepresentasjoner innenfor rammene av et klassisk verk. Kroppens fysiske presens, eller det såkalte co-presence fremheves i teaterteoretiker Erika Fischer-Lichtes artikkel "Sense and Sensation: Exploring The Interplay Between The Semiotic and The Performative Dimension of Theatre" (2008). Hun fastslår at i enhver performativ hendelse eller prosess er alle involverte aktive deltagere, både tilskuere og utøvere. Tilskuerens aktive deltagelse er avgjørende for forestillingskonstruksjonen, for å kunne realisere forestillingens dramaturgiske konsept. Den performative estetikks grunnkonsept inkluderer tilskuerens nærvær. Med andre ord er kroppens nærvær i rommet et sentralt aspekt. Det performative tar utgangspunkt i kroppen som primært sanseredskap. Fischer-Lichte understreker at den fenomenologiske inngangen til det performative kunstverk er et viktig redskap når man skal befatte seg med hvordan de performative prosesser gestaltet gjennom tanke, fysisk fornemmelse og erfaring. Kroppen er med andre ord et viktig berøringspunkt hos både tilskuer og utøver. Tilskuerens fysiske dialog med rom og sosiale relasjoner, er sentral for Fischer-Lichte og hennes analyse av samspillet mellom det semiotiske og det performative. Kroppen legges til grunn, som et fysisk omdreiningspunkt som videreføres i et relasjonelt forhold mellom skuespillere og publikum. Dette er sentralt for vår estetiske erfaring av *Vildanden*, *Del 2 Director's cut* og *Villa Salò*, spesielt fordi debatten har vært preget av emosjonelle reaksjoner som har underbygget en opplevelse av forestillingene som truende og invaderende. Her er det interessant å se hvordan Fischer-Lichte pendling mellom det iscenesatte (representasjonen – tegnet) og handlingen (her og nå) kan peke på den dissonans som oppstår mellom intellektuell bevissthet (som anerkjenner at både *Vildanden Director's Cut*, og *Villa Salò* er fiksjonelle fremstillinger) og kroppslig erfaring (der jeg spør meg selv, hvor virkelig volden er). Denne dissonansen, eller tvilen, aktiverer en ytterligere etisk dimensjon som har vært sentralt i debatten rundt disse forestillingene. Debatten har også vært preget av et slags fiksjonsparadoks, ettersom den vokser frem i mellomrommet mellom tilskuerens estetiske erfaring (bevisstheten om at dette er bare teater) og utøverens utsigelsesposisjon (dette er høyst virkelig, dette skjer her og nå). På denne måten underbygger fiksjonsparadokset at publikum har en annen erfaring enn skuespillere og regissør, og dette er med på å underbygge begrepet om en autoritær estetikk. Grunnen til at dette paradokset har hatt muligheten til å oppstå, er nok mye på grunn av

kunstnernes idé om den *totale radikale fiksjon*.<sup>1</sup> De fastholder fiksjonen. Med andre ord: det spiller ingen rolle om det er livet som speiler kunsten, eller kunsten som gjenspeiler virkeligheten. Om det er virkelig vold eller ikke. Dette er et absolutt univers: livet i kunsten, kunsten i livet. Når SIGNA og Vinge/Müller fastholder at forestillingen eksisterer som total, absolutt og unik, like virkelig som virkeligheten, men fullt og helt kunst, befinner publikum og kunstnere seg på hver sin side av fiksjonen: Kunstnerne ønsker å oppløse skellet, publikum ønsker å fastholde skellet.

### Vildanden Del 2 Director's cut

Den outrerte volden utvidet innenfor ekstremt utvidet tidsperspektiv (minimum 12 timer) er et generelt premiss og prinsipp i Vinge og Müllers univers. Det autoritære uttrykket henter inspirasjon fra blant annet splatterfilm, opera, dukketeater, melodrama og renessansemaleri. Dette forsterkes i en ekstrem, teknisk fremstilling av et syntetisk, fargesterkt univers konstruert og satt sammen av pappscenografi, karikerte kostymer og masker, supplert med et konsentrert lydbylde. Karakterene mishandler, lemlester og seksuelt misbruker hverandre. Fysiske angrep fremstilles gjennom mimetisk gestikulasjon, som forsterkes av grusomme lydeffekter. Forestillingene domineres av langsomme scener av fysisk vold ledsaget av kvalmende, kunstig blod i ketchupflasker. Skuespillerne sprayer seg selv med teaterblod, oppkast og ekskrementer, uten et forsøk på å skjule det kunstige i deres handlinger. På denne måten forsterkes fiksjonen av den diktatoriske overdrivelsen og det anti-realistiske formspråket. Enorme mengder med ketchup og vaselin/spenol, tilføres den sceniske volden, for å illudere blod og sæd. Kontrasten mellom harde papprekvisitter og bløte, organiske materialer som ketchup og spenol i møte med kroppens fysikk, forsterker den maskerte kroppens doble rolle: skadet (med maske og lyd) forsterker det som holdes skjult: ikke-skadet (uten maske, uten lyd). Ketchup og vaselin/spenol illuderer en skadet, lemlestet kropp og skaper et spenn mellom kropp og maske og forsterker det kroppslige som et performativt utgangspunkt.

Forestillingens varighet underbygger dette groteske elementet i handlingen, som gjennom denne utstrekningen i tid produserer en reell kroppslige trussel. Det er ikke lidelsen *i seg selv* som opprører oss, men det er den *meningsløse* lidelsen, og derfor kan Vinge/Müllers autoritære estetikk opprøre oss, fordi volden bærer preg av å være meningsløs ettersom vi ikke har mulighet for å gå i dialog med den. Publikum frataes også muligheten til å avgrense fiksjonen (i tid og rom), uten å avvise hele kunstverket (ved å forlate forestillingen og aldri komme tilbake). Problemet oppstår når passiv/aktiv kategorien kulminerer og publikum inviteres til å være aktive innenfor verkets rammer, men den sosiale relasjonen likevel negerer deres deltagelse. Her kommer et annet av Fischer-Lichtes poeng til syne, hun understreker hvordan publikum ikke kan unndra sig teaterhandlingens gang. Det var ikke i deres makt å forhindre at skuespillerne adresserte dem direkte. Publikum blir på denne måten aktører i et stykke, uavhengig om de velger å delta passivt eller aktivt. Slik kan det virke som om den performative dialektikken mellom utøver og tilskuer struktureres i en ligning der vold er handling og det tolkende blikk er passivt. Dette blir tydelig gjennom åpningsprologen der publikum geleides inn i rommet, og blir presset sammen på en side av salen, innenfor et markert område. Resten av gulvplassen skulle brukes i fremstillingen av den dystopiske huleboerscenen. Hver enkelt tilskuer måtte plassere seg innenfor det markerte området, og etter hvert som flere ankom salen, ble det mulig for publikum å observere hverandre. På denne måten ble publikum først aktivert som utøvere (som et blikk på hverandre som en del av handlingen), før de kunne gå inn i rollen som tilskuere (med et blikk på scenen og skuespillerne). Når publikum var samlet sammen

---

1) Vegard Vinge roper dette i åpningsprologen av *Vildanden*.

langs den ene siden av rommet, og videoproeksjonen og de to huleboerne slåss med Vegard Vinge som coach, ble rollen *de*-aktivert. Dermed var rollen som "tradisjonell" tilskuer på ingen måte en trygg rolle. Teaterblodet kastes ut av bøtter, som sprer seg utover i rommet, og publikum trekker seg sammen innenfor det markerte området, for å unngå å bli truffet. Den autoritære estetikken som her fremsetter en konkret trussel; om å bli truffet av mengder av teaterblod, er avhengig av den performative relasjonen, ettersom det oppstår en tvetydighet om hvem som spiller hvilken rolle, hverm er aktiv og hvem er passiv. I tvetydigheten, forsterkes trusselen, og Vinges diktatoriske stil. Publikum kan ikke gjøre noe annet enn å stå stille og observere, gjennom prologens 40 minutter. Publikum blir aktivert, men mangler muligheten til å bevege seg, både fysisk i rommet, og rent performativt i den sosiale relasjonen til skuespillerne. Poenget med å fremheve denne scenen er for å poengtere den emosjonelle reaksjonen til det voldsuniverset som oppstår når skillet mellom vold som "ren fiksjon" i en egen estetisk sfære, og voldens etiske betydning, brytes ned. Dette forsterkes av det Fischer-Lichte i *Ästhetik des Performativen* (2004) understreker som liminalitetens grenseland. Problemet med denne negasjonen av publikums aktive rolle er at voldens representasjonssystem ikke er oppløselig på samme måte som kategoriene fiksjon/ikke fiksjon, kunst/virkelighet, tilskuer/utøver. De ekstreme voldsskildringene, teaterblodet og spenol/vaselin leses som visuell metafor. Kausaliteten mellom virkemidler og tegn peker på sin konkrete referanse: volden. Når voldsskildringen, tegnet (teaterblodet) gjentas, på sitt lengste i 17,5 time, løses ikke volden opp, den forsterkes i takt med publikums ekstreme passivisering. Volden trer frem som aktiv, der publikum deaktiveres. De ble dermed deltagere i stykket, uavhengig om de deltok passivt eller aktivt.

Forholdet til publikum etableres gjennom en symbiose av ekstrem utstrekning av tid, og den tilsynelatende *uekte* volden. Forestillingens *uekte* voldsrepresentasjoner kan oppleves som ekte ettersom den gjentas i timesvis, og forsterker paradokset. Den konstante transformasjon av tegn, gjenspeiles i Vinge/Müllers manipulasjon av kropp. Deres konsekvente bruk av kropp som bilde, peker på det rollespillet de går i dialog med. Masken og den forhåndsinnspilte lyden antyder den doble bevisstheten og hvordan identitet spiller seg opp mot kropp. Gjennom denne bruken av maske, lyd og bevegelse blir det tydelig hvordan fiksjon - *ikke*fiksjon og vold - *ikke*vold hele tiden speiler hverandre. Manipulasjonen av kropp gjennom pendlingen mellom vold - *ikke*vold, og deres bruk av rom fremhever kroppens symbolkraft, samtidig som kropp, forkledning og kostyme peker på teaterhistoriske konvensjoner. Vinge/Müller opererer innenfor en subversiv diskurs, der kroppen og kroppens skade blir relative størrelser som stiller til skue sin egen evne til å endre form, nettopp gjennom to huleboere som lemlester hverandre i 40 minutter, men likevel ikke bærer et merke av fysisk skade på kroppen. Kroppens evne til å endre form kan på denne måten sees som en visuell metafor (Eigtved 2007): verkets fysiske realitet forsterker volden og peker på at representasjon ikke er reell vold. Denne transformasjonen skaper tvil hos tilskueren til hva som skal representere hva, ettersom tegnet og symbolets mobilitet unndrar seg entydig tolkning. Likevel er erfaringen av forestillingens varighet en konkret sanselig belastning. Så hvordan kan den sceniske volden oppleves så emosjonelt, om voldens representasjonssystem er oppløselig og relativt?

Dette spørsmålet forsterker flere av problemstillingene introdusert innledningsvis: hva skjer i en forestilling der volden er styrende for alt det publikum foretar seg, mer spesifikt: hva skjer når voldens omfang truer all handling, fra det punktet publikum entret salen? Det er uhyre vanskelig å peke på hvilken mekanisme som aktiveres (gjennom voldens konstante trussel). Jeg tror svaret kan ligge i voldens sammensmeltning med tre dramaturgiske grep som konstitueres i disse forestillingene: den sosiale relasjonen, den teatrale volden og den performative interaksjonen.

## Villa Salò

Tilskuere som begir seg inn i SIGNAs forestillinger går inn i et fiksjonsunivers der rammen for verket er, tilsvarende Vinge/Müllers begrep om *den totale radikale fiksjon*, en publikumsinteraksjon som utgjør et premiss for handlingen. Publikums resepsjon avgjøres gjennom deres direkte kontakt med skuespillerne gjennom dialog og diskusjoner, publikums synsvinkel (perspektiv og posisjon i tid og rom), og den varigheten de oppholder seg i fiksjonsuniverset. Opplevelsen vil erfares ulikt for den tilskueren som oppholder seg tyve minutter inne i huset, og den tilskueren som velger og sove over til neste dag og spise frokosten sin der.

Forestillingen bærer flere strukturelle likhetstrekk med *Vildanden*, *Del 2 Director's Cut*. *Villa Salò* unnviker ethvert krav om kronologisk narrativ, og oppfordrer publikum til selv bestemme når de vil komme og gå. Dette forsterker den episodiske dramaturgien som hviler som rammeverk for SIGNAs tolkning av filmen *Salò*. Som en følge av dette er forestillingen i konstant forandring, gjennom publikums dynamiske og fysiske bevegelser innad i huset, skuespillernes forflytning i rom og publikums reaksjoner på hva de ser. *Villa Salò* er et konstruert fiksjonsunivers som også bruker autoritær teaterestetikk som dramaturgisk strategi; Uansett hvordan publikum beveger seg i huset vil de være vitne til ulike iscenesettelser av maktutøvelse. Eksempelvis gjennom skildringer av *The Masters* som pisker noen av barna/*The Children* til blods, eller bruker dem som fotstøtte på et av soverommene i annen etasje, og gjennom stykkets gang blir det smertelig erfart at kroppen er og må være en konkret gjenstand for sine fysiske omgivelser.

Der Vinge/Müller opererer med en iterativ voldsdiskurs, reforhandler SIGNAs skuespillere teaterforestillingen gjennom å bruke volden som virkemiddel i den sosiale relasjonen mellom publikum og utøver. Som nevnt er kroppen fundamentet for fiksjonen, når den gestaltet som gjenstand, tildeles den rollen som et offer for sine fysiske omgivelser, og i *Villa Salò* er de fysiske omgivelsene preget av vold og fysisk skade. Et eksempel på hvordan volden er fundamental for fiksjonen, SIGNA vil skape, underbygges av publikums nysjerrighet og ønske om å se: Da publikum forstod at det pågikk noe i kjelleren/*Hall of Orgies* ble rommet stappfullt av nysjerrige tilskuere. Det som skulle finne sted var en konsert, et rituale, en seksuell avstraffelse. Dette eksempelet viser hvordan voldrepresentasjonene er avhengig av et publikumsnærver som fester blikket mot volden (aktivt oppsøkende, passivt betraktende), samtidig som voldskildringene genererte ytterligere publikumsnærver når den først var iscenesatt.<sup>2</sup> Handlingens forløp, overgrepet mot karakterene innad i villaen, tar utgangspunkt i kroppens erfaringscenter, både for skuespilleren og karakteren. Denne doble projiseringen av rollen: som den fremførte karakter, og den fysiske kroppen til skuespilleren bak rollen, aktiverer rollens (og fiksjonsuniversets) overskridelse. Publikum bekymrer seg mer for skuespilleren, enn karakteren som fremføres. Denne innlevelsen, som skjer på skuespillerens premisser (virkelighetsdiskursen) skaper et uventet illusjonsbrudd, ettersom publikum velger å rette sin oppmerksomhet mot mennesket bak rollen. Det er ikke handlingen som er opprørende, men det er det mennesket som spiller karakteren, som opprører publikum. Skuespilleren som stiller sin kropp tilskue og erfarer smerte, antyder at det burde finnes en mening bak denne meningsløse lidelsen. Tilskueren som observerer den ødelagte kropp, som gjentagende representasjon av meningsløs vold, blir emosjonelt opprørt av en sterk følelse av noe veldig feil.

Et av de resepsjonsetetiske kravene Signa Sørensen stilte sitt publikum i *Villa Salò* var at voldsrepresentasjonene måtte tolkes allegorisk: ”Skal allegorien forstås krever det tilskuerens

2) Denne nysgjerrigheten forsterker Signa Sørensens begrep om enkelte tilskueres rolle som *elendighetsturister*.

empati med de forskjellige beboere i Villa Saló” sier Sørensen.<sup>3</sup> Signa Sørensen selv tolker sin egen regi som en allegori over de maktstrukturene vi finner overalt i alle strukturelle mekanismer i enhver transaksjon mellom mennesker. Den ekstreme volden må, ifølge Sørensen selv, leses som en allegori over alle samfunns seksuelle makthierarki. Så hvordan skal vi som publikum forholde oss til dette utsagnet, når vår empati etableres for skuespilleren, fremfor rollekarakteren?

Dette blir kanskje mest tydelig når skuespillerens og tilskuerens kropp plasseres som fysisk komponent i rommet, gjenstand for skade, samtidig som både tilskuer og skuespiller erfarer seg selv gjennom ulike performative prosesser.<sup>4</sup> Denne dialektiske pendlingen mellom kropp som representasjon og tegn ses eksempelvis i en scene med et brudepar, der avføring presenteres som dritt, samtidig som avføringen peker på det hierarkiske (symbolske) maktforholdet mellom *The Masters* og resten av husets beboere. Dette skred gjelder også forholdet mellom tilskuer og utøver. Eksempelvis når vekten ved inngangsdøren, der jeg kroppsvisiteres, uttrykker tilfredse grynt når han fører hendene langs hoftene, magen og lårene mine. Interaksjonen konstruerer en sosial og konfronterende relasjon. Erika Fischer-Lichtes tanker om hvordan det performative møte mellom tilskuer og utøver aktiverer betydningsregisteret mellom det semiotiske og det fenomenologiske, der den sosiale situasjonen er avgjørende for fiksjonens varighet, blir sentral i dette tilfellet :

*By playing with and exploiting some of the possibilities that are given with the bodily co-presence of actors and spectators the interplay between the performative and the semiotic dimension was also highlighted. It was the bodily experience of such co-presence which led to transformations of the physiological, affective, energetic and motor states of the spectators and, following from that, to the semiotic processes by which the spectators tried to make sense of such an experience (Fischer-Lichte, 2008:10).*

Dette kroppslige nærværet mellom tilskuer og skuespiller som skapes gjennom kroppens co-presence kan være med på å underbygge det meningsløse ved volden og skape en atmosfære av frustrasjon gjennom kravet om en allegorisk tolkning av volden som oppleves helt konkret.

På lik linje med Vinge/Müllers arbeid, gestaltes fiksjonen gjennom voldelige representasjoner og den sosiale trusselen om vold. Den autoritære estetikken er felles for begge forestillingene, og hviler som et grunnleggende fundament: trusselen om vold og meningsløs lidelse. Denne konstante trusselen balanserer i maktforholdet mellom utøver og publikum, på samme måte som den temporale erfaringen av forestillingen aktiverer maktforholdet mellom kunsten og livet, fiksjon og virkelighet. I kontrast til *Vildanden, Del 2 Director's Cut* der trusselen oppstår i åpningsprologen, inngår tilskuerne i *Villa Salò* en publikumskontrakt allerede i køen utenfor huset, et kjærestepar splittes opp, og gutten blir vitne til at kjæresten hans sendes alene inn i huset. Dette etablerer et fiksjonsunivers der rollen som tilskuer, på ingen måte er trygg. Trusselen antydes allerede her. Hun går inn døren, og aktiveres som en aktiv del av verket, en medskaper av fiksjonsrommet, en karakter i stykket. Gjennom denne bevisstheten (via medias kontroversielle fremstilling av stykket og SIGNAs velkjente univers) kan trusselen oppleves som reell, når vekten sier ”We’ll take good care of her”, eller når jeg kroppsvisiteres av en fremmed mann. Det sentrale omdreiningspunkt i Fischer-Lichtes performativitetsteori er den fysiske kroppen som i sin natur er selvreferensiell

3) Jf. Signa Sørensens brev til publikum: [http://signa.dk/politiken\\_brev](http://signa.dk/politiken_brev)

4) De performative prosesser som finner sted mellom tilskuer og utøver (gjennom dialog og samtale), utøver og utøver (gjennom vold, som oftest seksualisert) kan forsterke en kroppslig bevissthet som gir oss muligheten til å erfare oss selv som subjekt, gjennom plasseringen av erfaringen av kropp inn i en rekke av fysiske hendelser.

gjennom samspillet mellom utøver og tilskuer. Gjennom vaktens fysiske plassering og hans bevegelser langs kroppen min, skapes det et kroppslig, fysisk berøringspunkt mellom tilskuer og utøver som inkluderer meg og forbereder meg på hva som skal skje inne i huset. Med denne fysiske tilnærmingen til min kropp og til kjæresten som stod igjen utenfor døren, underbygger vaktens sin overlegne rolle, og våre roller som underlegne. Jeg dikteres og markeres når jeg kroppsvisiteres. Jeg får tildelt en underlegen, dog aktiv rolle, som gjør det mulig for vaktens å konstruere et fiktivt, men samtidig relasjonelt forhold til meg og gutten. Vi er tilskuere, som oppretter en fiksjonskontrakt med vaktens, parallelt med at han aktiverer sin egen kropp innenfor fiksjonsuniverset; en bestemt karakter som spiller en bestemt rolle. Fiksjonsparadokset og den kategoriske dikotomien passiv/aktiv blir igjen synlig. Paradokset forsterkes ytterligere utenfor døren, der vi andre står igjen, min kropp representerer min kropp og jeg kan ikke gå inn i en bestemt rolle, selvom jeg tilsynelatende inviteres til det, vaktens rolle oppleves som truende og invaderende.

### **Frustrasjonsdramaturgiens viktigste prinsipp**

Kroppen er vårt erfaringscenter, og vår sansning av rom forsterker kroppens fysiske presens, så hvis vi spør det samme spørsmålet igjen: hvilke mekanismer er aktivert i disse forestillingene? Hva finner vi da? Vi finner nettopp den autoritære estetikken som formgrep. En estetikk som ikke kan løsrives fra sitt innhold, ettersom form og innhold i begge disse forestillinger er uløselig bundet sammen. Det er ikke mitt ønske å peke på innhold versus form med utgangspunkt i å felle en smaksdom, det er mitt ønske å peke på hvilke mekanismer som er aktivert: hva er det ved disse forestillingene som gjør oss så opprørt? Den autoritære performativitetsstrategien bruker passivering og aktivisering av publikum som et konkret dramaturgisk grep og gjør at publikum ikke har mulighet til å avgrense fiksjonen (i tid og rom), uten å avvise hele kunstverket (ved å forlate forestillingen og aldri komme tilbake). Problemene og den emosjonelle reaksjonen oppstår når passiv/aktiv kategorien kulminerer og publikum inviteres til å være aktive innenfor verkets rammer, samtidig som den sosiale relasjonen likevel sier nei til deres deltagelse. På denne måten blir publikum først aktivert som utøvere (i åpningsprologen på Black Box Teater og utenfor villaen på Østerbro), før de kunne gå inn i rollen som tilskuere.

Det er uhyre vanskelig å rette et presist blikk på hvilke mekanismer som aktiveres i voldens tilsynelatende sosiale relasjon mellom publikum og utøvere. Det produserer bare flere spørsmål, som det tilsynelatende ikke finnes svar på. Likevel tror jeg svaret finnes i den autoritære performative estetikks manipulasjon av sosiale roller og ekstreme iscenesettelser. Voldens sammensmeltning med kroppen kontrollert av varigheten på forestillingene, og den sosiale relasjonen fremstiller en utsatt kropp, både hos Vinge/Müller og SIGNA. Handlingens forløp, overgrepet mot karakterene innad i *Villa Salò* og *Vildanden Del 2, Directors Cut*, tar utgangspunkt i kroppens erfaringscenter. Denne innlevelsen, som skjer på skuespillerens og hennes fysiske premisser (som kroppen bak rollen) tilfører fiksjonsparadokset en nyans som belyser kroppens co-presence, dens akutte nærvær som fysisk omdreiningspunkt. Tilskueren observerer skuespillerens konkrete kropp som gjenstand for ulike former for skade, og disse observasjonene skapte en sterk frustrasjon hos mange av tilskuerne. Tilskueren og skuespilleren opplever og erfarer den ekstreme voldsskildringen, på hvert sitt vis, på hver sin side av fiksjonen.

Konseptualiseringen av denne form for sosial og voldelig trussel må sees som et ledd i en performativ prosess, der frustrasjonsdramaturgien konstrueres som den sceniske voldens tilsynelatende viktigste prinsipp. Laura Luise Schultz' begrep om frustrasjonsdramaturgi prøver å fange den autoritære estetikks atmosfære av frustrasjon: "(...) en frustrasjonsdramaturgi, hvor publikums handlinger

hele tiden afsføres og får utilsigtede, brutale konsekvenser for de medvirkende.”<sup>5</sup> Tiltross for at publikum selv kan velge når de vil komme og gå, spise sandwiches på kjøkkenet og drikke kaffe, er forestillingenes fiksjonsunivers og dets publikum regulert av den autoritære estetikken, der volden hviler som en trussel i hver sal, hver etasje og hvert rom. Frustrasjonsdramaturgien opprettholdes ettersom fiksjonens opprettholdes og strekkes ut over tid, parallellt med etableringen av det sosiale rom og den sosiale relasjon. Denne bevisstheten om at forflytning og bevegelse i tid og rom avgjør handlingen, bygger opp under frustrasjonen hos publikum. Frustrasjonsdramaturgien er et sterkt prinsipp, og kommer til syne når publikum velger å benytte seg av sin rolle som sosial deltager i begge forestillingene for å stoppe voldsutøvelsen. Da ekskalerer voldsspiralen og skaden forsterkes: piskeslagene tredobles, tre nye bøtter stinkende teaterblod tilføres. Frustrasjonsprinsippet utløses også av en overhengende trussel, og den smertelige erfaringen som langsomt tar form: døden (voldens ytterste konsekvens) er aldri et mål i seg selv. Det er volden som fysisk skade som er tilfredstillende. Smerten, erfaringen av volden, og trusselen som fremsettes, blir en konsekvens av voldens medierende rolle. Dens instrumentelle natur forsterker nettopp dette. Derfor blir publikums erfaring av fiksjonsuniverset så sentral, fordi smertens varighet i det virkelige liv er uutholdelig. Målet (volden) helliger middelet (volden), fordi målet for smerten/volden er volden i seg selv. Denne erkjennelsen er smertelig vond. Kausaliteten mellom virkemiddel og tegn peker på sin konkrete referanse: volden. Når voldsskildringen, teaterblodet eller piskeslag gjentas i timevis, løses ikke volden opp, den forsterkes i takt med publikums ekstreme passivering. Volden aktiveres der publikum deaktiveres. De ble dermed deltagere i stykket, uavhengig om de deltok passivt eller aktivt, langsomt formes en ny ubehagelig tanke: Ingen kan gå fri av mørket.

---

**Victoria Fossum-Kielland**

(f.1985) Cand. mag. i teatervitenskap, Københavns Universitet, bosatt i Oslo.

---

5) Laura Luise Schultz: ”Overskridelsesestetik og publikumsinvolvering i SIGNAs Salò” i *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift nr. 1*, Oslo 2010.