

Salò

EN DØRÅBNING TIL HELVEDE

PROJEKTRAPPORT 4. SEMESTER. HUS 7.1. MAJ 2010. GRUPPE 10

EMIL BIRKVIING ULRICHSEN,

JESPER PØHLER, LEA PRÆSTEBRO NIELSEN, MARIA PILGAARD

VEJLEDER HANNE DANKERT



ABSTRACT

Dette projekt tager udgangspunkt i performancegruppen SIGNAs opførelse af *Salò*, en forestilling som kørte hele døgnet i en herskabsvilla på Østerbro over fire spilleuger. Det centrale emne i opgaven er hvilke oplevelsespotentialer, der findes i denne forestilling. Vi har således hovedsagligt været interesserede i at undersøge *Salò* fra publikumssiden. Vi har placeret *Salò* inden for genrene installationskunst, avantgarde og performance, og beskrevet hvordan disse gener kommer til udtryk i *Salò*, men også hvordan vi mener, *Salò* som en del af SIGNAs univers bliver til sin egen genre, performanceater-installation. Igennem en analyse af de centrale elementer *interaktion*, *fiktion* og *virkelighed* og *budskab*, og ved at inddrage Nietzsche til at belyse *identitetsdannelsen* i *Salò*, har vi argumenteret for, hvordan *Salò* giver et unikt oplevelsespotential.

RESUME

In this project we have been focusing on the performance installation *Salò*. Our intention has been to show why the audience, who visited *Villa Salò*, reacted as different, as they did and by that, to describe the experience potential of the show. We have used Michael Eigtved's terms and models in order to analyze some of the tools and elements, which SIGNA, the creators of *Salò*, in our opinion have used in a unique way, to create this horrifying but also identity developing universe. It is interesting that some of the audience have responded positively to their experiences in *Villa Salò*, even though a lot of the scenes in *Salò* included violence and raping. By analyzing the elements, *interaction*, *fiction* versus *reality* we concluded that it is possible to learn something about yourself and your own moral through *Salò*. We have worked with *Salò* as a performance, as installation art and as an avant-garde play, but we found the right definition of *Salò* to be a performance

theater installation. We used Richard Schechner, Anne Ring Petersen and Robert Hughes in order to study the different genres and we also used Eigtved's analyzing models in the process of defining *Salò* as a play. We used *Antikrist* by Nietzsche to show how this play is based on some of his ideas, but at the same time implicit is criticizing them. Nietzsche has also developed the terms *the Dionysian* and *the Apollonian*, which we have used to show that an experience like *Salò* in some situations can affect one's identity in a positive way.

INDHOLDSFORTEGNELSE

1. INDLEDNING.....	1
1.1 MOTIVATION OG PROBLEMELT	1
1.2 PROBLEMFÖRMULERING.....	3
2. EMPÍRÍ.....	3
3. VIDENSKABSTEÖRÍ	6
3.1 FENOMENOLOGI.....	6
4. METODE	9
4.1 INDGANGSVINKEL TIL SALÒ	9
4.2 KVALITATIVE METODER.....	10
4.3 INTERVIEWTILGANG.....	11
4.3.1 Steinar Kvale om det kvalitative interview.....	12
4.4 GRUPPENS OBSERVATIONER	15
4.5 MICHAEL EGTVEDS ANALYSEMODELLER	16
4.5.1 Betydningsmodellen.....	17
4.5.2 Oplevelsesmodellen.....	18
4.6 FRIEDRICH NIETZSCHE	19
5. GENEDEFINITION	20
5.1 AVANTGARDE.....	21
5.1.1 Den historiske avantgardeberegning.....	21
5.1.2 Avantgarde og performance.....	23
5.2 PERFORMANCE.....	24
5.3 INSTALLATIONSKUNST.....	28
5.3.1 Definition af installationskunst.....	29
5.3.2 Performance og installationskunst	30
5.4 SALÒ I FÖRHÖLD TIL EGTVEDS ÖPLEVELSESMODEL.....	33
6. INDFÖRNING I VILLA SALÒ	35
7. SIGNA OG IDÉGRUNDLAGET FÖR SALÒ.....	38
7.1 SIGNA.....	38
7.2 SALÒ SOM KONCEPT	39
7.3 SALÒ I FÖRHÖLD TIL NIETZSCHE	41

8. DE GRUNDLÆGGENDE TEATRALSKE ELEMENTER I SALÒ	43
8.1 STED OG RUM	43
8.2 VISUALITET OG SCENERI	46
8.3 LÖY OG MUSIK.....	47
8.4 AKTÖREN, FIGUREN OG KARAKTEREN	49
9. CENTRALE ELEMENTER I ÖPLEVELSEN AF SALÒ	52
9.1 INTERAKTION	52
9.1.1 Publikums handlemuligheder	53
9.1.2 Publikums performative aktivitet	56
9.1.3 Interaktionens betydning for oplevelsen og forståelsen af Salò	57
9.2 FIKTION KONTRA VIRKELIGHED	59
9.2.1 En tredimensionel oplevelse	59
9.2.2 Logikken over for sanserne.....	60
9.2.3 Indlevelse i fiktionen	60
9.2.4 Ægte følelser i et fiktivt univers.....	61
9.3 BUDSKAB	63
9.3.1 Medmenneskeligheden	64
9.3.2 Menneskets passivitet	66
9.3.3 Salò og verden udenfor	67
10. SALÒ SOM IDENTITETSKABENDE VÆRK.....	70
10.1 DET APOLLINSKE OG DET DIONYSISKE.....	71
10.2 SALÒ SOM APOLLINSK OG DIONYSISK ÖPLEVELSE	73
10.3 DET DIONYSISKE BETYDNING FÖR IDENTITETSKABELEN	77
11. KONKLUSION.....	78
12. GRUPPEPROCESSEN	80
13. DIMENSIONSFORANKRING.....	80
14. LITTERATURLISTE.....	82
14.1 BÖGER	82
14.2 ARTIKLER	82
14.3 INTERNETSIDER	83
14.4 ANDRE MEDIER	85

1. INDLEDNING

1.1 Motivation og problemfelt

Performancegruppen SIGNA står bag performanceater-installationen *Salò*. En performance, der må betegnes som en af de mest omtalte og sindsoprivende forestillinger i år 2010. En 700 kvadratmeter stor villa på det ellers nydelige Østerbro dannede rammerne for denne yderst makabre og grusomme performanceater-installation, hvor børn bliver seksuelt udnyttet, slået og konstant ydmyget af husets mastere. Tjenestepiger opvarter masterne, mens de fordømmer dem bag deres ryg. Madammer fortæller om seksuelle eskapader og giver børnene lektioner i oralsex, og endelig holder husets vagter øje med, at alle regler bliver overholdt, mens de sørger for, at deres mastere er seksuelt tilfredsstillede. I det hele taget er *Villa Salò* et fuldstændigt forrykt rædselskabinet, som man ikke skulle tro kunne være at finde i dagens Danmark. Ikke desto mindre har dette været tilfældet i februar og marts 2010, hvor performancegruppen SIGNA har opført en fortolkning af *Salò – eller de 120 dage i Sodoma*, og mere end 5000 publikummer har købt billet til stykket.

Salò beskæftiger sig altså med emner som magtmissbrug, sex og vold. Temaer, der bliver udlevet eksplicit i *Villa Salò*, og dermed står publikum ansigt til ansigt med seksuelle overgreb, vold og tortur. Stykket er inspireret af Pier Paolo Pasolinis film fra 1975, der netop ekspliciterer seksuelle tabuer og dengang blev bandlyst på grund af dens ekstreme udtryk, og Marquis de Sades bog *De 120 dage i Sodoma*. SIGNAs performance har ligesom sine to inspirationskilder vakt stor debat på grund af sin grusomhed og konfronterende form. Mange har givet udtryk for dyb forargelse, uforståenhed og vrede over stykket: "*Sygt, sygt, sygt. Syge mennesker, syge*

mennesker. Venligst ring til politiet og få skribenten, teatret og 'tidskuerne' anmeldt og mentalundersøgt' (Ekstrabladet).

Andre har beskrevet *Salò* som den største oplevelse i deres liv. En oplevelse, de er dybt taknemmelige for og ser som noget helt enestående og betydningsfuldt: "*An amazing, touching, scary performance and experience. I never thought I could be touched so incredibly much - even though I still don't understand all I experienced. Thanks to All who made this possible'*" (Lisbeth Bavnsgaard).

Er stykket udelukkende en bizar måde hvorpå og en undskyldning for, at performerne kan udleve visse seksuelle fantasier, de ellers ikke ville kunne? Eller er stykket, som andre giver udtryk for, nyskabende teater, der netop tør bryde grænserne, for hvad der er acceptabelt, og hvad der ikke er, i kampen for at skabe fokus på de tabuer, vi ikke tør debattere? Er stykkets svævende grænse mellem fiktion og virkelighed, der drager og giver publikum mulighed for selv at komme helt tæt på, måske netop måden at kommunikere et budskab om voldtægt, pædofili, tortur og trafikking på? Hvis man vil få folk til at reagere i den virkelige verden, når de oplever uretfærdigheder, kan det så være måden at gøre det på, når SIGNA skaber et sexistisk, hierarkisk minisamfund, hvor publikum kan se og opleve uretfærdighederne på helt tæt hold og måske endda på egen krop?

SIGNAs *Salò* synes således på mange måder kompleks, og det står hurtigt klart, at der her er tale om kunst, der er vanskelig at placere og forstå, men det indikerer også, at det indeholder noget ganske særligt.

Fælles for de splittede oplevelser af SIGNAs *Villa Salò* må siges at være de stærke meninger om og holdninger til oplevelsen. Vi finder det i den grad tankevækkende, at et værk kan rumme så bred en vifte af oplevelser og frembringe så megen røre. Det findes i den forbindelse interessant at se

nærmere på, hvilke intentioner og tanker SIGNA selv havde til forestillingen og den oplevelse, de ønskede at give deres publikum.

Det var således oplevelsespotentialet, SIGNAs intentioner og budskab bag stykket, der vakte vores interesse i mødet med Salò og dermed det, vi ønsker at gå i dybden med og reflektere over i indeværende opgave. Ovenstående overvejelser har ledt frem til følgende problemformulering.

1.2 Problemformulering

Det ønskes i indeværende opgave at genrebestemme SIGNAs opførsel Salò for derefter at belyse publikumsoplevelsen ud fra temaerne interaktion, fiktion kontra virkelighed og budskab samt efterfølgende at undersøge i hvor høj grad Salò kan betragtes som et identitetsudviklende stykke.

2. Empiri

For at belyse vores problemstilling samt problemformulering vil vi gøre brug af følgende primær forfattere og litteratur:

Steinar Kvale: *Interview – en introduktion til det kvalitative forskningsinterview (1997)*

Denne bog handler om kunsten at kunne foretage et gennemført kvalitativt interview. Kvale introducerer os for forskellige tilgange, man kan have til et interview, herunder blandt andet den fænomenologiske. Kvale beskriver i bogen de nødvendige forberedelser, der ifølge ham skal foretages før et interview, samt hvad der bør foregå under og efter interviewet, herunder behandlingen af det færdige interview. Da vi har valgt at benytte interviews i vores opgave og samtidig bruger en fænomenologisk tilgang i opgaven, virker det oplagt at tage udgangspunkt i Kvales bog.

Robert Hughes: *Det chokerende nye - kunstens og forandringernes århundrede (1981)*

Ligesom vi er interesserede i at undersøge Salòs performative afsæt, vil vi ligeledes beskæftige os med genren avantgarde. Performancebegrebet lægger sig op ad denne genre og hænger således sammen med Salòs teatraliske udtryk. Robert Hughes beskriver, hvordan avantgarden historisk set har handlet om at nyskabe og udvikle teatergenren og samtidig gennem kunsten at stille sig kritisk overfor det samfund, man lever i. Vi har valgt at bruge Hughes' bog, da vi mener, at hans gennemgang af avantgarden er relevant for os, da vi betragter Salò som avantgardistisk teater, der i høj grad forsøger at bryde med de gængse normer og sende en række budskaber til publikum.

Richard Schechner: *Performance Theory (2003)*

Schechner gennemgår i denne bog udviklingen af genren performance. Schechner beskriver de karakteristiske træk ved performanceatret herunder de mange forskellige fremstillingsmåder og udtryk, en performance kan have. Da både Signa og vi selv betragter Salò som en performance, mener vi, at det er oplagt at inddrage Schechners pointer for efterfølgende at være opmærksomme på, hvilke virkemidler i Salò der kan tilskrives den performative genre.

Anne Ring Petersen: *Installationskunsten mellem billede og scene (2008)*

Den sidste af de genrer, vi har til hensigt at forsøge at placere Salò under, er installationskunst. Ring Petersen redegør i sin bog for en række karakteristiske elementer indenfor installationskunsten, som vi mener, i høj grad kan overføres på Salò. Ring Petersens bog har vi valgt at inddrage, da det er vores intention at sammenholde hendes beskrivelser af installationskunstens udtryksformer og kendetegn med de konkrete oplevelser og situationer, der var en del af Villa Salò. Ring Petersens bog

bliver sammen med Hughes' og Schechners bøger grundlaget for vores gendefinition af *Salò*.

Friedrich Nietzsche: *Antikrist* (2005)

Vi mener, at det er spændende at inddrage en del af Nietzsches filosofi om menneskets vilje til magt, da vi er af den overbevisning, at SIGNA har været inspireret af Nietzsches tanker om det hierarkiske samfund og brugt nogle af disse i deres opættning af *Salò*. Vi finder Nietzsches tanker relevante i forhold til spørgsmålet om publikums måde at forholde sig til og reagere på de uhvirligheder, der finder sted i villaen. Samtidig vil vi undersøge, om der i *Salò* findes en implicit kritik af Nietzsches holdninger, og det er derfor nødvendigt at læse denne primært tekst for at sætte sig ind i filosofien.

Michael Eigved: *Forestillingsanalyse - en introduktion*

Eigveds bog er baseret på den nyeste teatervidenskab og giver os inspiration til, hvordan vi kan gribe en analyse af *Salò* an. Da vi er interesserede i at undersøge virkemidlerne i *Villa Salò*, er det oplagt at tage udgangspunkt i Eigveds fire grundelementer, da han beskriver fortolkningsmulighederne i disse detaljeret og kommer med bud på, hvordan man kan isolere elementer for derefter at analysere dem i sammenhæng med resten af stykket. Bogens anden del indeholder tre forslag til, hvordan man metodisk kan gribe en forestilling an, og vi mener, at oplevelsesmodellen og betydningsmodellen er yderst brugbare for os, da netop *Salò*s oplevelsespotentialer og SIGNAs budskaber er centrale emner i opgaven. Modelerne kan på den måde hjælpe os med at komme en analyse af disse nærmere. Vi er ikke interesserede i at bruge Eigveds værktøjer til en decideret analyse af *Salò* som teatralisk begivenhed, men vil nærmere benytte dem til at undersøge, hvordan elementerne i *Salò* influerer publikums oplevelse.

Friedrich Nietzsche: *Tragediens fødsel* (1993)

I Tragediens fødsel bliver vi introduceret til Nietzsches begreber *det dionysiske* og *det apollinske*. Begreberne stammer fra den græske tragedie og bruges i forbindelse med identitetsdannelse og selvets overskridelse. Vi vil gerne undersøge, hvorvidt SIGNAs budskaber trænger igennem til den enkelte person efter hensigten, og hvorvidt dette giver sig udslag i, at man som publikum ændrer synspunkt på en række ting efter besøget i *Salò*. Gennem vores arbejde med *Salò* som identitetsudviklende begivenhed har vi valgt at supplere vores brug af Nietzsche med Lars Geer Hammershøj, der i artiklen *Selvdannelse og nye former for socialitet - teknofesten som eksempel*, blandt andet benytter sig af Nietzsches begreber til at beskrive, hvordan en oplevelse, som for eksempel *Salò*, kan bringe én i en tilstand, der kan være selvoverskridende og efterfølgende påvirke ens identitet.

3. VIDENSKABSTEORI

I det følgende vil vi redegøre for den videnskabssteoretiske tilgang, der ligger til grund for vores projekt, for på denne måde at argumentere for vores valg af metode.

3.1 Fænomenologi

Den tyske filosof, Edmund Husserl (1859-1938), betragtes ofte som fænomenologiens grundlægger, men den franske filosof, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), har ligeledes gjort mange væsentlige betragtninger omkring fænomenologi i sit hovedværk *Phénoménologie de la perception*. Her fremstiller han fænomenologien som en kritisk refleksion og en konstant (selv)problematisering, der hele tiden er i bevægelse og ikke tager noget for givet – end ikke sig selv. I *Humanistisk videnskabssteori* tages der imidlertid fat på fire grundlæggende temaer: *fænomenologiens fænomenbegreb, første-persons*

perspektivet, et krav om at gå til sagen og analyse af vores livsverden (Collin & Køppe, 2008; 122-123).

Fænomenologien fremhæver vigtigheden af at se verden i lyset af ens selvforståelse og oplevelse af verden, men at man samtidig må være bevidst om, at andre har en anden opfattelse af verden og af en selv, og at der derfor er flere forskellige forståelser, som alle har deres rigtighed (Collin & Køppe, 2008; 125). *Fænomenologiens fænomenbegreb* beskriver et fænomen som værende sådan, som en genstand umiddelbart viser sig for os. Fænomenologien er ikke interesseret i den enkelte genstands indholdsmæssige karakter, men derimod i måden hvorpå den kommer til syne. I forlængelse heraf er det nærliggende at pointere, at fænomenologien tager afstand fra objektivisme. Dette bunder i, at man ud fra et fænomenologisk synspunkt mener, "...at ethvert fænomen, enhver genstandsfremtrædelse, altid er en fremtrædelse af noget for nogen" (Collin & Køppe, 2008; 129). Fænomenologien ser altså verden som én, hvor subjekt og verden er betinget af hinanden, og tager derfor afstand fra objektivismens forståelse af verden, hvor det personlige perspektiv er helt udelukket (Collin & Køppe, 2008; 131). Dette betegnes som *første-persons perspektivet*, hvor sandhed altså betragtes som relativ og ikke ultimativ.

Fænomenologiens fænomenbegreb er interessant i forhold til vores opgave, da vi er interesserede i, hvordan de enkelte elementer i *Villa Salò* fremstår for den enkelte publikummer. Det interessante er eksempelvis ikke, hvorvidt *The Children* bliver voldtaget rigtigt, men den følelse det giver publikum at se dem blive voldtaget og den stemning, der bliver skabt under voldtægterne. Derfor er det også svært at have en objektiv tilgang til hændelserne i villaen, og dette skaber behovet for *første-persons perspektivet*.

Det tredje tema, *et krav om at gå til sagen*, omhandler en metode, hvor udgangspunktet bliver det, der skal undersøges. De informationer, man

søger, skal vindes ud fra saglig nødvendighed og ikke blot implementeres på baggrund af et særligt videnskabsideal. Dette kan eksemplificeres med de interviews, vi har lavet i forbindelse med opgaven, hvor vi har valgt at interviewe to personer for at få et bredere indblik i, hvordan en publikumsoplevelse af *Salò* kan være. Vi har gjort dette, fordi vi har anset det, at interviewe nogle publikummer, som værende helt essentielt for at kunne belyse publikumsaspektet af *Salò*. Ifølge Husserl drejer det sig om, at vi ikke lader teorier bestemme vores erfaringer, men lader vores erfaringer bestemme teorierne. Ifølge Husserl er det "...ikke nødvendigt med en fordring om at se med egne øjne, derimod gælder det om at undlade at fortolke det sette vak på grund af fordommens trang" (Collin & Køppe, 2008; 123).

Slutteligt omhandler *analyse af vores livsverden* den verden, vi lever i. Denne livsverden bliver i fænomenologien betegnet som den førvidenskabelige erfaringsverden, vi ikke stiller spørgsmålstegn ved og er fortrolige med. Netop denne livsverden er central for fænomenologiens overvejelser omkring forholdet mellem videnskab og erfaring (Collin & Køppe, 2008; 135).

Forholdet mellem livsverdenen og videnskaben er dynamisk i den forstand, at vi gennem tiden indoptager teoretiske antagelser, som bliver en del af selve livsverdenen. Videnskaben får altså også i fænomenologien en plads, og den foragtes eller fornægtes ikke, men det gør derimod naturvidenskabens tendens til scientisme og objektivisme. Dette er en klar modsætning til fænomenologiens overbevisning om, at vi gennem erfaring bestemmer teorierne. Konsekvensen af at udelukke den sanselige eksistens ved virkeligheden bliver, at verden, vi lever i, bliver helt anderledes end den verden, de eksakte videnskaber behandler, hvilket fænomenologien igen tager afstand fra (Collin & Køppe, 2008; 135-136).

Temaet, *analyse af vores livsverden*, er helt centralt for forståelsen af, hvad der gør, at vi påvirkes så voldsomt af *Salò*. Som Jesper eksempelvis beskriver, er

det interessante, at " ... det kan jo godt være, at noget lignende rent faktisk finder sted rundt omkring i verden, men det er bare for utrolig en situation for mig, der bor og lever godt i Danmark" (Bilag 2, Jesper; 3). *Salò* udfordrer dets publikums verdensforståelse, og det kan være en af grundende til, at publikum reagerer (så forskelligt), som de gør, og er så uforstående over for de ting, der foregår i villaen.

4. METODE

4.1 Indgangsvinkel til *Salò*

Vi har i indeværende projekt valgt at belyse *Salò* fra publikumssiden. Vi foretager dermed ikke en egentlig analyse af stykket i mere traditionel forstand, hvor vi beskæftiger os med karakteristikker og analyser af rollerne, stedet, scenevikemidlerne og lignende, men ser i stedet på, hvordan førnævnte i særdeleshed influerer publikum. Hvilke intentioner, der har ligget bag opsetningen, samt hvordan disse og opsetningen i sig selv modtages og opfattes af publikum, har derfor været helt essentielle omdrejningspunkter for vores projekt. Ydermere har vi valgt publikumssiden, da det er et interessant aspekt ved *Salò*, at ikke én oplevelse er ens. Selv de fra gruppen, der har set *Salò* sammen, har haft markant forskellige oplevelser og har lagt vægt på forskellige situationer og indtryk fra deres oplevelser.

I opgaven har vi benyttet vores egne observationer samt interviews med den 21-årige teatervidenskabsstuderende Erna og den 56-årige læge Jørgen. Saløseminarierne den 19. marts og den 9. april har desuden bidraget med endnu flere publikumsagtigelser samt et performerperspektiv og et akademisk perspektiv på stykket. Nietzsche har også været helt central for at få en dybere indsigt i og forståelse for de reaktioner og følelser, publikum kan have haft før, under og efter deres ophold i *Villa Salò*, idet hans filosofi er

interessant i forhold til at tolke og forstå de mekanismer, der er på spil inden i folk, når de oplever eller forholder sig til *Salò*.

4.2 Kvalitative metoder

I projektet har vi desuden benyttet den kvalitative metode, som grundlæggende er alle metoder, der ikke er naturvidenskabelige. De ses desuden ofte som modsætningen til kvantitative metoder (Collin & Køppe, 2008; 278). I *Humanistisk videnskabs teori* søges der dog en nærmere definition, som blandt andet bygger på, at kvalitative metoder aktiverer det forskende subjekt og dets tilstedeværelser frem for at søge at maskere eller skjule det. Hermed bliver forskeren tilstedeværende, beskrivende og fortolkende (Collin & Køppe, 2008; 299). Der er fokus på interaktionen og konteksten i enhver situation. Der er ingen subjekter, der står over andre i disse situationer, da det er interaktionen mellem subjekterne, der er væsentlig (Collin & Køppe, 2008; 301). I gruppens egne observationer har vi netop bestræbt os på i nogle tilfælde at lægge mærke til, hvordan publikum har interageret med performerne og reageret på disses handlinger. Samtidig har vi selv deltaget i interaktionen under vores besøg.

Til Saløseminariet den 9. april udtrykte flere publikummer deres harme over forskernes tilgang til forestillingen og udtrykte på den måde en typisk opfattelse af, at forskere går videnskabeligt til en situation og derved påtager sig en distancerende autoritet. Forskerne havde set *Salò* to gange, hvor de havde aftalt, at de første gang skulle gå ind og interagere og observere deres egen interaktion og anden gang kun skulle observere, notere og generelt distancere sig fra at interagere i villaen. På baggrund af disse besøg opbyggede de deres empiriske materiale.¹ Derfor mente nogle publikummer,

¹ Nogle af forskerne havde set forestillingen én gang, mens andre havde set den mange gange, men ovenstående var imidlertid deres aftalte tilgang til stykket. Stig Jarl og Kim

at forskerne ikke kunne tillade sig at ytre sig kritisk om *Salò*, da de efter deres mening ikke havde oplevet stykket til fulde. Forskerne blev kritiseret for at gribe deres oplevelse af *Salò* for videnskabeligt an, i stedet for at forsøge at gå ind i villaen som 'sig selv' (Saloseminar 9/4-10). Kritikken af forskerne på dette Saloseminar er for os interessant, da vi selv gjorde os overvejelser om, hvordan vi burde gribe vores indtræden i *Villa Salò* an. Vi fandt den fænomenologiske tilgang og kvalitative metode relevant for os, da disse lægger vægt på, at man oplever en forestilling som *Salò* på stykkets egne præmisser og undgår for forståelser.

4.3 Interviewtilgang

Vi har som nævnt valgt at foretage to interviews med henholdsvis Erna og Jørgen. Disse to personer mødte vi hver for sig inde i villaen, mens forestillingen kørte, og vi mente, at de var relevante at interviewe, da Erna gav os opfattelsen af at være en speciel repræsentant for den gruppe mennesker, som har været meget fascineret af forestillingen og levet sig ind i den fiktive virkelighed. Jørgen derimod gav inde i huset udtryk for, at en opsetning som *Salò* ikke lige var noget, han brød sig om. Ved at inddrage disse typer af gæster kunne vi opstille to modpoler, som har vidt forskellige oplevelser af og holdninger til *Villa Salò*. Dette fandt vi interessant, da denne polarisering meget udmærket afspejlede den lidt unuancerede debat, som kørte i medierne, hvor anmeldere og gæster enten hadede eller elskede forestillingen, samtidig med at Signa måtte forklare sig en del om indhold, intention og koncept (Signa - Brev). Dermed havde vi udover vores egne nedskrevne oplevelser og Københavns Universitets kvantitative publikumsundersøgelse også to kvalitative interviews som empirisk grundlag til videre arbejde med publikumsoplevelserne i *Salò*.

Skjoldager-Nielsens publikumsundersøgelse var baseret på andet empirisk materiale end det, der var fremkommet under besøget i villaen.

I forbindelse med interviewsituationen mente vi, at vi havde brug for at sætte os ind i teorien om, hvordan det kvalitative interview bedst forberedes og udføres. Steinar Kvale var professor i pædagogisk psykologi og ledte Center for Kvalitativ Metodoudvikling ved universitetet i Århus. Han har skrevet bogen *Interview – En introduktion til det kvalitative forskningsinterview*, der danner grundlaget for vores måde at gribe de to interviews an på.

4.3.1 Steinar Kvale om det kvalitative interview

Det at foretage et interview er et studie i sig selv, da der er mange forskellige måder at gennemføre et interview på. Kvale præsenterer os for en række forskellige metoder i forbindelse med det kvalitative interview, hvoraf vi har fundet den fænomenologiske tilgang relevant. Essensen i denne tilgang er, at sociale fænomener opleves ud fra aktørenes egne perspektiver. Samtidig beskrives verden, som de interviewede oplever den og ud fra den forudsætning, at den afgørende virkelighed er, hvordan mennesker opfatter den (Kvale, 1997, 61). Som interviewer ligger den væsentligste opgave, ifølge den fænomenologiske tilgang, i at udforske menneskers perspektiver på deres egen livsverden samt at give en detaljeret beskrivelse af indholdet og strukturen af deres bevidsthed. Ligeledes handler det om, for interviewerens side, at få gjort det implicitte eksplicit (Kvale, 1997, 62).

Den fænomenologiske metode kan beskrives via begreber som 'se og lytte', 'holde øjnene åbne' og 'ikke tænke, men se'. Det centrale i disse begreber er at beskrive frem for at analysere og forklare. En sådan metode har til formål at give en oplevelsesbeskrivelse uden overvejelser om oplevelsens oprindelse eller årsag og udtrykker desuden tillid til den interviewede og troskab over for de undersøgte fænomener (Kvale, 1997, 62). På den måde kan man 'komme ind under huden' på den interviewede.

Kvale fremsetter 6 punkter, som han mener, man bør være opmærksom på i forbindelse med et kvalitativi interview. Disse punkter kan betragtes som en slags kvalitetskriterier:

1. Omfanget af spontane, righoldige, specifikke og relevante svar fra den interviewede.
2. Jo kortere interviewerens spørgsmål og jo længere interviewpersonens svar er, desto bedre.
3. I hvilken grad intervieweren forfølger og afklarer meningen med relevante aspekter af svarene.
4. Det ideelle interview fortolkes i vid udstrækning under interviewet.
5. Intervieweren forsøger at verificere sine fortolkninger af interviewpersonens svar i løbet af interviewet.
6. Interviewet er 'selvkommunikerende' – det er en historie, der er indeholdt i sig selv og kræver ikke mange yderligere kommentarer og forklaringer.

Vi har vægtet nogle af kriterierne højere end andre, da vi mener, at netop disse er relevante i forhold til vores interviews og den adfærd, de interviewede har. For eksempel lagde vi meget vægt på at lade de interviewede tale så meget som muligt uden at afbryde dem. Vores kvalitative interview er udarbejdet som et halv-struktureret interview, hvor vi havde en række spørgsmål med, men ellers er det meningen, at interviewet skal flyde som en samtale, og at svarene fra den interviewede skaber nye spørgsmål. Interviewerens rolle er dog her at lede samtalen mod sine fokuspunkter og sørge for, at interviewet ikke bliver en tilfældig samtale (Kvale, 1997, 44-45).

De perspektiver og dimensioner, den interviewede lægger vægt på, er derfor byggesten til det videre forløb. Der findes forskellige former for halvstrukturerede interviews, og der er forskel på, hvilken rækkefølge spørgsmålene bliver stillet i, eller om der er en række overordnede emner, interviewerne søger dækket uden på forhånd at have formuleret spørgsmål. Den måde, vi har valgt at anvende det halvstrukturerede interview på, er at have en række overordnede spørgsmål, som vi gennem undersøgelsesspørgsmål søgte svar på, uden dog at have en fast struktur for hvordan og hvilken rækkefølge de skulle stilles i. Før diktafonen blev tændt, fik interviewpersonerne lov til at kigge på de nedskrevne spørgsmål, og interviewerne fortalte, hvordan de ville gribe interviewet an og forberede på den måde Erna og Jørgen på situationen.

Det er desuden vigtigt at være *velinformeret*. Det var derfor en fordel at have kendskab til de begivenheder, der fandt sted i *Villa Salò*, før vi kastede os ud i interviewssituationerne. Som Kvale påpeger, bør intervieweren dog ikke virke overlegen med sin viden, men må være fortrolig med hovedaspekterne indenfor emnet.

Vi har været bevidste om, at vi skal behandle den interviewede fair og skabe klare retningslinjer for, hvordan interviewet skal foregå og bagefter behandles og bruges. Som sagt startede vi interviewene med at præsentere os selv og fortælle om formålet med interviewet. Vi tilbød begge interviewpersoner at være anonyme, og at de kunne høre interviewet, før det blev brugt videnskabeligt. Tilbuddet om anonymitet tog vores mandlige interviewperson imod. Jørgen er således et opdigtet navn, dog passer alle andre karakteristika om ham. Denne form for klarhed kalder Kvale at være *strukturende*.

Klar, venlig og sensitiv er afgørende kriterier for at kunne imødekomme sine interviewpersoner. En tydelig kommunikation, som ikke bærer præg af et

entydigt fagsprog, skaber bedre dialog. *Venlighed* vil sige, at man fra interviewernes side tillader den interviewede at tale ud i eget tempo, ligesom man tillader kontroversielle og provokerende udtalelser. Den *sensitive* adfærd beror på empati, hvor intervieweren lytter indgående til de emotionelle budskaber og samtidig har forståelse for, hvornår følelseladede aspekter ikke bør følges op.

Til slut er det vigtigt at *huske* tidligere udsagn, så man kan få uddybet dem efter behov, ligesom det er vigtigt at være *fortolkernde*, hvilket også fremgår af tidligere beskrivelser, så man gennem interviewet kan få af- eller bekræftet sin fortolkning af det sagte (Kvale, 1997; 152-153). I interviewet med Erna er det tydeligt, at vi lader hende tale alt det, hun vil uden at afbryde hende, for så at følge op på det sagte med efterfølgende spørgsmål.

Da vi forberedte de to interviews, var vi bevidste om at skabe nogle behagelige rammer, Erna og Jørgen ville føle sig tilpasse i. Vi vurderede, at to personer fra gruppen ville være et passende antal at sende ud som interviewere, da vi mente, at flere end to personer kunne virke overvældende for interviewpersonen. De to interviewere medbragte lidt slik og sodavand og var fokuserede på at skabe en tilpas uformel stemning.

4.4 Gruppens observationer

Vi har ladet vores egne møder med forestillingen være en væsentlig del af vores empiri. Således har vi individuelt nedskrevet vores oplevelser efter hvert besøg for efterfølgende at lade dem udgøre udgangspunktet for vores undersøgelse og analyse. Vi mener, at det er oplagt at benytte vores egne oplevelser i *Villa Salò* som central empiri, da vi er bevidste om, at en analyse af en performanceater-installation som denne kræver, at vi er i besiddelse af kilder, som kan beskrive og forklare de følelser og tanker, de oplevede i mødet med huset. Den mest oprigtige måde at få indsigt i, hvordan *Salò*

påvirker sit publikum, har vi derfor vurderet, er at mærke og opleve stykket på egen krop for derefter at bruge vores egne erfaringer som grundlag for den videre analyse. I henhold til den fænomenologiske metode har vi forsøgt at undgå at fortolke vores indtryk, mens vi var derinde, ej heller da oplevelserne skulle skrives ned. Det har været vores intention at besøge *Villa Salò* med en åben tilgang og lade installationen udleve sig for os på dens egne præmisser. Vi forsøgte derfor at lægge de forståelser og antagelser, vi havde fået gennem den massive medie debat, bag os, inden vi gik ind til forestillingen, og vi forsøgte samtidig at holde vores akademiske perspektiv i baggrunden. I forhold til den fænomenologiske metode, som vi benytter i opgaven, harmonerer vores valgte tilgang til oplevelsen således rigtig godt med denne. Vi har forsøgt at få den mest dybdegående oplevelse i *Villa Salò* ved at undgå at distancere os fra stykket, som man ellers kunne til, hvis man gik ind i huset med en bestemt dagsorden eller metodisk tilgang. I stedet mener vi, at vi har forsøgt at komme dybere ind under huden på forestillingen ved at lade os rive med i det omfang, vi havde lyst til og undlade at give hinanden bestemte opgaver i forbindelse med besøgene. Først efter vores oplevelser i *Villa Salò* er blevet skrevet ned, har vi bevæget os videre til at bruge dem i en analyse.

4.5 Michael Eigtveds analysemodeller

I forbindelse med vores målsætning, om at kunne gennemføre en omfattende analyse af *Salò*, er det vigtigt, at vi gør os klart, at en teatralisk begivenhed af denne størrelse er kompleks og mangfoldig. *Salò* er nemlig en forestilling, der rummer elementer fra forskellige genrer ud over det klassiske teater. Michael Eigtved, lektor i teatervidenskab ved Københavns Universitet, beskriver teatraliske begivenheder af denne type som *cross-over*-fænomener. Dette er typer af begivenheder, der bevæger sig væk fra de faste rammer og konventioner, de oprindeligt ville placere sig i inden for en genre, for i stedet

at blande sig med eksempelvis popkulturen eller billedmedier (Eigtved, 2007; 121). Vi har valgt at gøre brug af en række analytiske og metodiske greb, som Eigtved præsenterer, da vi mener, at disse vil være gavnlige for os i vores analyse af *Salò*. Eigtved pointerer, at disse greb gerne må opfattes som inspiration, og at de kan reguleres alt efter hvilken forestilling, man har med at gøre. Dette harmonerer godt med vores opgave, da *Salò* på mange måder er en unik forestilling, der kræver, at vi tilpasser vores undersøgelse, så vi analyserer stykket ud fra de præmisser, der nu engang er til stede. Selvom Eigtved ligger op til modeller og tilgange, der er fleksible og derfor kan modereres efter behov, så peger han alligevel på en række grundlæggende elementer, han finder væsentlige i en analyse af en teatralisk begivenhed. De elementer, Eigtved mener, man som udgangspunkt bør lægge vægt på i en analyse, er *sted og rum, visuelt og sceneri, lyd og musik, aktøren, figuren og karakteren*. Vi vil derfor senere beskrive, hvordan disse grundelementer fungerer i *Villa Salò* og vise, hvordan alle faktorer spiller sammen simultant og i praksis kan være svære at holde adskilte. Derefter vil vi arbejde videre med disse forhold i forbindelse med, at vi benytter os af to af Eigtveds analysemodeller, som her kort vil blive fremlagt. De to modeller opfordrer til hvert deres fokus på en teatralisk begivenhed. Fokuspunkter, som handler om tolkningen af forestillingens tegn og budskaber samt oplevelsespotentialerne i en teatralisk begivenhed. Vi vil bruge betydningsmodellen til at belyse SIGNAs budskab i *Salò* og oplevelsesmodellen til at belyse oplevelsespotentialerne i *Salò*.

4.5.1 Betydningsmodellen

Denne analysetilgang betragter en teatralisk begivenhed som en samling af tegn. Den er inspireret af semiotikken, hvilket vil sige, at man betragter en forestillings mange delelementer som tegn, som publikum tillægger fortolkninger og mening. Det handler derfor om at finde de betydningsfulde

tegn og undersøge, hvad de betyder, og hvordan de opfattes af publikum. Teorien lægger stor vægt på de sceniske virkemidler, som altså er de koder, ophavsændene har valgt at benytte sig af for at sende nogle særlige signaler til publikum. Analysen skal ikke kun finde de koder, som er gent i tøj, lys, lyd, sprog og scenografi, men også sammenholde disse med konteksten og herunder verdenen udenfor. Eigtved tilføjer tre planer til analysen: *manifestationsplanet*, *transformationsplanet* og *generationsplanet*. *Manifestationsplanet* ser på de konkrete genstande i stykket, altså de konkrete tegn og betydninger, der kan peges på. *Transformationsplanet* ser på disse betydninger i den kontekst, de fungerer i. *Generationsplanet* ser på disse betydningers relationer til de omgivende samfund. Disse tre planer vil vi inddrage i den senere analyse af *Salò*.² En af hovedessenserne ved analysen er, at man her går ud fra, at en teatralisk begivenhed er en kunstnerisk omskrivning af virkeligheden, og det gælder om at finde forbindelsen mellem begivenheden og det samfund, den befinder sig i. Vi vil bruge betydningsmodellen til at gennemskue opsejningens virkemidler, dets koder og tegn, lige fra skuespillernes beklædning til husets indretning, og beskrive, hvordan denne komplekse forestillings budskab kommer til udtryk gennem disse (Eigtved, 2007; 107).

4.5.2 Oplevelsesmodellen

Denne models fokus er at finde ud af, hvilke potentialer der findes i en teatralisk begivenhed. Med potentialer skal forstås de mulige oplevelser og erfaringer, en begivenhed kan skabe for hver enkelt tilskuer. Modellen er udviklet med henblik på nytidens *cross-over* fænomen, hvor forskellige genrer og udtryk indgår i samme begivenhed. Det er i mødet mellem disse forskellige elementer, at potentialet for oplevelser opstår og bliver gjort mere komplekst. Eigtved knytter hertil tre diskurser, der kan angive hvilke typer

² Se afsnit 9.3 *Budskab*.

oplevelser, begivenheden kan tilbyde. Disse er: *kunst-, pop- og folketiskurs*. Til disse diskurser krytter der sig oplevelsesidealer, der skal undersøges og bruges som afsæt for at klarlægge, hvad denne begivenhed kan tilbyde. Vi mener, at Eightveds term cross-over er passende at benytte, da vi anser *Salò* som en blanding af genrene performance-teater og installationskunst. SIGNA selv bruger termen performance-installation (Videnskab), og der kan meget vel argumenteres for at se denne genre som en kobling mellem performance og installationskunst, da de to genrer ligger meget tæt op ad hinanden og deler visse kvaliteter. Dog mener vi alligevel at kunne drage nytte af termen cross-over, da vi mener, denne forklarer, hvordan *Salò* trækker på elementer fra mange forskellige genrer, navnlig performancegenren og installationskunsten, og derfor fremstår meget kompleks. Det, at *Salò* også inddrager elementer fra billedkunsten, understreger yderligere relevansen af at bruge begrebet cross-over.

4.6 Friedrich Nietzsche

Vi vil i vores projekt gøre brug af den tyske filosof Friedrich Nietzsche (1844-1900). Han er i dag kendt som en af tidens store tænkere på trods af, at hans filosofi ikke fik den store anerkendelse i hans egen levetid. I indeværende opgave inddrages værkerne *Antikrist* og *Tragediens fødsel*.

Antikrist vil blive inddraget i forbindelse med SIGNAs koncept og idegrundlag, da dette værk beskriver Nietzsches tanker om overmennesket og dets instinktive handling efter vilje til magt, hvilket på mange måder synes at blive legemliggjort i *Villa Salò*. I sine skrifter kritiserer Nietzsche samtidens værdiforestillinger, som han mener, bygger på den moderne civilisations forvrængede motiver og misforståelser. Disse værdier betragter Nietzsche som livshæmmende og selvdestruktive. Han så de førende moralforestillinger i samfundet, herunder den kristne etik og de humanistiske idealer, som tegn på slavenomoral. At det gode blev defineret ud

fra fraværet af smerte, opfattede han som et ideal, der var opfundet af svage mennesker. Disse mennesker havde bevæget sig væk fra deres oprindelige maskuline og livstro idealer, som var kendetegnet ved herremoral (Filosofisk Leksikon, 2008; 341).

I værket *Tragediens fødsel* beskriver Nietzsche, hvordan den græske oldtidskultur ændrede form og orienterede sig mod en intellektualisme repræsenteret ved Sokrates og Euripides. Tendenserne, det fornuftprægede og det vilje- og instinktbetonede, beskriver Nietzsche gennem begrebsparret *apollinsk* og *dionysisk* (Filosofisk Leksikon, 2008; 340). To begreber, der findes interessante at inddrage i forhold til den identitetsudvikling, *Salò* tilbyder sit publikum.³

5. GENREDEFINITION

Salò er blevet benævnt med mange forskellige genrebetegnelser, og vi har derfor fundet det relevant at se på nogle af de mest grundlæggende genrer i et forsøg på at komme en mere præcis definition af *Salò* som genre nærmere. Signa betegner selv *Salò* som en performance-installation, men vi finder det alligevel relevant at kaste et blik på avantgarden, performancegenren og installationskunsten, da *Salò* henter træk fra alle disse genrer. Vi vil beskrive, hvilke elementer der er karakteristiske for hver af disse genrer for i opgaven løbende at sammenholde dem med *Salò* og yderligere se, hvordan elementerne har haft betydning for stykkets udtryk og påvirkning af publikum.

³ Se afsnit 10. SALÒ SOM INDENTTETTSKABENDE VÆRK.

5.1 Avantgarde

5.1.1 Den historiske avantgardebewægelse

"Ved at ændre kunstens sprog påvirker man tænkenheden; og ved at ændre tanken, ændrer man livet" (Hughes, 1981; 371).

De første avantgardebewægelser⁴ slog til i Europa mellem 1909 og 1930 med angreb på det, de anså for at være en småborgerlig og indelukket kunst. Avantgardens ideal var, som ovenstående citat viser, at skabe social fornyelse gennem kulturel udfordring, og det blev derfor kunstnerens rolle at være en forløber. Kunsten var altså også en kritik af samfundet, og det betydningsfulde kunstværk var derfor det, der forberedte fremtiden, modsat det traditionelle kunstværk, der kun behandler nutiden som et resultat af fortiden (Hughes, 1981; 366). Avantgarderkunsten var derfor et brud med det gængse og var præget af viljen til revolutionær handling og moralsk fornyelse, men den politiske virkning, den reelt havde, var dog minimal.

En del af forklaringen, på at avantgarden ikke helt slog igennem i forhold til social og politisk forandring, var, at retningen spaltede dets publikum i to; dem, der forstod kunsten og dem, der ikke gjorde. Avantgarden skabte på denne måde eliter, der fungerede som et lille, udsøgt publikum (Hughes, 1981; 372) og blev derfor *"... angrebet for at være en isoleret, elitær og indadvendt kunst, som ikke kunne interessere andre end kunstnerne selv"* (Den Store Danske - Avantgarde). Dette var imidlertid ikke målet, og det har *"... altid været en intention at slå bro mellem den intellektuelle og kunstneren på den ene side og masserne på den anden side"* (Den Store Danske - Avantgarde), men i 70'erne ødelagde markedet yderligere al betydning af avantgarderkunst, da kunsten

⁴ Ordet "avantgarde" er oprindeligt et militært udtryk om en trop, der går foran hovedtroppen og indleder en træning, men ikke har den afgørende rolle (Hughes, 1981; 368). I overført betydning betyder det altså i denne sammenhæng, at kunstnere skal tjene som "avantgarde" og bane vejen for nye ideer blandt folk.

ikke længere blev værdsat for sin evne til at meddele mening (Hughes, 1981; 363). Kunstnere, der imidlertid kom gennem 70'erne, var dog stadig af den overbevisning, at kunst ikke kun bør være en metafor for sociale friheder, men et reelt middel i dagligdagen til at gå ind og omdanne samfundets kraftfelter.

Med udgangspunkt i ovenstående kan man altså tydeligt se de avantgardistiske tendenser i SIGNAs *Salò*. Der sker et brud med det gængse, da dette værk blander forskellige genrer og kunstformer og inddrager publikum på en deltagende måde, der tidligere har været uprøvet for mange. Derudover er en væsentlig del af formålet med stykket at kritisere det samfund, vi i dag lever i, hvor meget få personer, efter Signas mening, tager ansvar for eller stilling til, at der sker utallige grusomheder i vores samfund. Kritikken af samfundet fungerer på den måde som et forsøg på at skabe social fornyelse, hvilket netop er avantgardens ideal. *Salò* er på en gang et billede på fortiden og nutiden, men fungerer også som en opfordring til forandring i fremtiden, hvortil kunsten her får opgaven at sætte tanker i gang og derved sprede ideer hos folk.

Den splittelse af publikum, der forekom i avantgarden, ses ligeledes i *Salò*. Den efterfølgende debat, der har været om stykket, har nemlig vist, at publikum i høj grad har været delt i to; der har været dem, der har omfavnet stykket og kunnet se mening i budskabet og dem, der ingen mening har kunnet se med det. Den manglende forståelse har selvfølgelig betydning for, hvilken social forandring *Salò* kommer til at give, men det, at stykket har skabt så megen debat, er netop tegn på, at stykket opfattes som en kulturel udfordring og derved kan skabe social forandring.

5.1.2 Avantgarde og performance

Inden for avantgardebevægelsen har performance og teater også haft en særlig plads. I 1960'erne skete der i den sammenhæng en udveksling mellem drama og billed- og bevægelseskunst, hvilket resulterede i, at billedet og bevægelsen blev bragt i opposition til ordet. Her var det især performanceatret, der allerede sig med billedkunsten for at finde nye veje, der ledte væk fra det traditionelle, tekstbaserede teater (Ring Petersen, 2008; 321).

Ring Petersen inddrager i sin bog Marvin Carlssons⁵ tanker, der sammenfatter den historiske avantgardes betydning for senere performanceater i fire punkter. De fire punkter er, at avantgarden:

1. Udskifter den hæderkronede forestilling om den optrædende som en fortolker af en allerede eksisterende litterær tekst med en forestilling om den optrædende som en, der udfører et nummer eller en handling.
2. Forskyder opmærksomheden fra produkt til proces: fra det skabte objekt til selve handlingen at skabe.
3. Gennemhuler barriererne mellem de plastiske og de performative kunstarter, mellem den finkulturelle kunst (teater, ballet, musik, litteratur, billedkunst) og populaerkulturelle former (cirkus, vaudeville, varié) og endelig mellem kunst og liv.
4. Ikke lægger vægt på individuelle optrædende, men på forestillingen som helhed (Ring Petersen, 2008; 322).

Disse fire punkter kan i høj grad ses i *Salò*, hvor den sædvanlige forestilling, der konsekvent følger et litterært værk, er skiftet ud med en forestilling, der ikke på forhånd er lukket, men derimod ses som en række sidestillede handlinger. Ligeledes er der i *Salò* ikke én enkelt performer, der er i centrum,

⁵ Amerikansk professor i drama og teater, Cornell University.

men stykket må ses som en helhed, som alle performerne bidrager til. Til gengæld er der i *Salò* ikke mere opmærksomhed på skabelsen af forestillingen end på selve slutproduktet. Derimod er skabelsen af forestillingen efterfølgende blevet omdretningspunkt for megen debat, da det eksempelvis har været nødvendigt at forklare metoder til voldelige scener, og hvordan performerne har forberedt sig. Til sidst ser vi også her, at barrieren mellem kunst og liv i den grad er nedbrudt, da publikum netop må arbejde med skellet mellem fiktion og virkelighed, hvilket vil blive taget op senere i afsnit 9.2 *Fiktion kontra virkelighed*.

5.2 Performance

Ifølge den amerikanske teaterleder og -instruktør, Richard Schechner, kan en performance være alt fra sæbeoperaer og boksekampe til ortodoks euro-amerikansk teater og dans (Schechner, 2003; 295). Begrebet *performance* er altså temmelig bredt og svært at definere. Vi vil dog her søge at afklare, hvad genren performance dækker over inden for teaterverdenen.

Schechner gør opmærksom på, at teater skal ses og analyseres som en performancegenre horisontalt med spil, leg, sport, dans, musik og ritualer i stedet for vertikalt i et hierarki, som søger at belyse oprindelseskilden og analysere teater som litteratur. Dette skal forstås på den måde, at der ofte ses en tendens til at analysere og betragte teater i forhold til det klassiske græske teater og dets form. Dette er Schechner stærk modstander af og mener i stedet, at man skal se på teater som en performancegenre og dermed som en sammensætning af førnævnte kategorier (Schechner, 2003; 19). Disse kategorier, der alle udgør en performance, deler visse kvaliteter:

1. Et specielt system gældende for tid.

a) *Eventens tid*: Når en bestemt sekvens eller handling skal afvikles fuldt ud uafhængigt af den reelle tid (eksempelvis et racerløb).

b) *En på forhånd fastsat tid*: Når et bestemt forløb kører, indtil den reelle tid er overstået (eksempelvis fodbold).

c) *Symbolisk tid*: Når aktivitetens tid symboliserer et tidsforløb, der kan være både kortere og længere end den reelle tid (eksempelvis teater).

2. En speciel værdi kædet til objekter.

Objekter har forskellige værdier inden og uden for den aktivitet i hvilken, de benyttes. En fodbold har eksempelvis en markedsværdi (eksempelvis 700,-), mens den på banen er helt essentiel for spillet. Ligeledes kan et kongekostume i et skuespil have en markedsværdi (det, materialerne har kostet), men i stykket have en meget høj værdi, da den kan transformere en skuespiller til konge.

3. Uproduktiviteten med hensyn til varer.

Økonomiens rolle i forhold til produktionen. En lav kapital begrænser produktionen, men det producerede har måske en høj værdi (eksempelvis hjemmelavede ting: de er oftest dyrere og færre og derfor meget eftertragtede).

4. Regler.

Ydre forhold kan ændre sig, mens reglerne for hovedaktiviteten forbliver de samme (eksempelvis baseball: holdet får flere penge, flere sponsorer, mere merchandise og lignende, men reglerne forbliver de

samme. De må eksempelvis ikke lige pludselig have flere spillere på banen)⁶ (Schechner, 2003; 8 og 11-13).

Disse fire punkter er alle gældende for *Salô*; *Salô* har en på forhånd fastsat tid (nemlig fra mandag klokken 18 til søndag klokken 24 i uge 5, 7, 9 og 11, år 2010). Der er dog visse begivenheder, der skal finde sted inden for disse tidsrammer. Eksempelvis skal *The Children*, *The Maids* og *The Madams* nå at blive skudt, inden det er helt slut. Signa har dog udtalt, at de aldrig har fastlagt slutningen på forhånd (DR K), men i dette tilfælde kunne man måske forvente det, da filmen også slutter med, at de bliver dræbt. Ydermere har diverse ceremonier og lignende events i villaen skulle finde sted, inden det hele sluttede. Derudover har *Salô* – ligesom nærmest ethvert andet teaterstykke – brug for de rekviritter, de har skaffet til stykket. Hvis ikke *The Fuckers* eksempelvis havde deres geværer, ville de ikke fremstå ligeså autoritære og skræmmende, som de gjorde. Desuden har de slidte møbler og de gamle, kitschede genstande af forskellig slags i høj grad været medkonstituerende for hele den stemning, der hersker i villaen. Slutteligt er der visse regler, som stadig skulle overholdes, lige meget hvordan de ydre forhold udviklede sig. Selvom stykket eksempelvis fik blandede anmeldelser, som Signa skulle forholde sig til, fik disse ydre forhold altså ingen indflydelse på reglerne for stykkets videre forløb og struktur.

Der eksisterer desuden nogle omgivende rammer om enhver event. Den yderste ramme er *rum*, efterfulgt af *regler*, *drama*, *instruktør* og inderst *frilied*. Jo strammere fastlagt den inderste ramme er, jo løsere bliver strukturen omkring de andre rammer udadtil. Omvendt giver en løs indre ramme et behov for mere regulering udadtil. I *Salô* ses en meget løs indre ramme, idet performere og publikummer har stor frihed til at agere mere eller mindre,

⁶ Schechner nævner her, hvordan avantgarde kan ses som et brud på teaterreglerne. Omvendt kan det også ses som opfyldende et andet sæt regler inden for teater, nemlig reglerne for alternative teaterformer.

som de vil. Handlingen og skuespillet er meget åbent og improvisatorisk og kan oven i købet påvirkes mere eller mindre af publikum. Dette afføder mere regulering udadtil, hvor Signa eksempelvis har autoritet til at rette ind på performerne, hvis de gør noget, der ikke stemmer overens med det regelsæt, der er sat op for den enkelte karakter. Der er desuden de faktiske regler, som er meget udførligt beskrevet for både performere og publikum med hensyn til, hvad man må og ikke må i villaen. Slutteligt er rummet omkring forestillingen, nemlig villaen og den omgivende have, meget begrænset, således at der er bedre overblik over og kontrol med performere og publikums ageren (Schechner, 2003: 17–18).

Schechner pointerer endvidere, at det er svært at definere begrebet performance nærmere, da grænserne mellem performance og teater på den ene side og performance og hverdagslivet på den anden side er ret tilfældige. Dog er det karakteristisk for performances, at det er nemt at skifte mellem domæner (tilskuer/performer) i forhold til hvor svært, det er i mere traditionelt teater (Schechner, 2003: 87). Dette viser sig også i *Salò*, hvor publikum kan gøre noget, der skaber ændringer i handlingen. Omvendt kan performerne vælge at rykke handlingen tilbage på det spor, de vil have den til at foregå på.

En performance har en del rituelle elementer inkorporeret fra tidligere stammeritualer og lignende. Blandt andet er transformationen kendetegnet ved disse ritualer. Igennem ritualet transformeres man fra en status til en anden (eksempelvis bryllup: transformationen går fra ugift til gift). I forhold til *Salò* beskriver en teatervidenskabelig delager fra Salbseminariet den 9. april eksempelvis, hvordan hun efter et længere ophold i villaen og en samtale med barnet Franchino bliver malet i ansigtet af Franchino og selv maler ham. Herefter føler hun sig 'optaget' eller 'indviet' i fællesskabet og føler sig stolt i forhold til de nyankomne publikummer. Altså er der sket en

transformation. Omvendt tager hun malingen af så snart, hun kommer ud af villaen. Det er altså ikke en permanent 'gyldig' transformation (Salbseminar 9/4-10). Her har vores interviewperson Erna måske i højere grad gennemført en reel transformation, idet hun siger, at hun er blevet mindre generet og desuden tror, at der nu er større sandsynlighed for, at hun nu vil gribe ind, hvis hun oplever uhyrigheder i den 'virkelige' verden (Bilag 8, Erna; 44:46).

En performance er altså kendetegnet ved at bestå af flere forskellige underliggende genrer (spil, leg, sport, dans, musik og ritualer, men også teater, drama og skrift), men bygger i høj grad – i teatersammenhæng – på træk fra ritualer og mere traditionelt teater. Det er desuden kendetegnet ved, at publikum i høj grad inddrages og ligefrem kan påvirke handlingsforløbet.

5.3 Installationskunst

Ud fra ovenstående kan *Salò* altså kategoriseres som en performance. Det kan imidlertid også ses som værende en installation, og da Signa selv kategoriserer stykket som en performance-installation, vil vi i det følgende gøre rede for dette begreb, og hvordan *Salò* placeres inden for denne genre.

Anne Ring Petersen forsøger med bogen *Installationskunsten mellem billede og scene* at komme frem til en bestemmelse af installation som udtryksform. Genren *installation* er imidlertid ikke et lukket begreb, der har faste grænser, men er i højere grad indbegrebet af *mixed media* eller *crossover*, da de kan gøre brug af flere forskellige medier og kombinere dem (Petersen, 2009: 31). Af denne grund er det ikke ligetil at forstå, hvad installationskunst er, og man kan fokusere på forskellige installationsformer inden for eksempelvis billedkunst, skulptur eller teater. Vi har derfor valgt kun at fokusere på den installation, der fungerer som et cross-over mellem performance og installationskunst, da vi finder det mest relevant i forhold til vores arbejde med *Salò*. Igen mener vi at kunne drage nytte af begrebet cross-over, da vi

mener, denne term, ligesom Eigtved benytter den, er passende til at belyse kompleksiteten ved, at *Salò* trækker på mange forskellige elementer fra performance, installationskunst og tilhørende undergenrer.

5.3.1 Definition af installationskunst

Ifølge Ring Petersen refererer installationsbegrebet mere til omstændighederne omkring det pågældende værk end til en kvalitet, der er iboende i værket (Petersen, 2009, 34). Man må derfor anske installationen relationelt og som et fænomen, der står i relation til ydre forhold. Installationskunsten kan derfor ses som værende konstitueret af tre parametre, der netop har at gøre med 'udenværkerne'⁷ og relationen mellem værket og disse udenværker, frem for at se værket som autonomt objekt med bestemte formelle trak. De tre parametre er derfor følgende (Petersen, 2009, 38-39):

1. Installationer aktiverer rummet og konteksterne.
2. Installationer udstækker værket i tid og antager dermed karakter af situation og proces.
3. Installationer har et fænomenologisk fokus på beskuerens kropsalfhængige og subjektive oplevelse og på receptionens forløb i tid.

Ring Petersen påviser desuden, hvordan forskellige kommentatorer og kunstnere opfatter genren installation. Det bliver herigennem klart, at installationskunsten opfattes som placeret mellem billedkunst og 'noget andet' (Petersen, 2009, 126). Dette andet kan for eksempel være arkitektur, elektroniske medier eller tableau, alt efter kunstnerens valg. Der er derfor uenighed om, hvad der præcis er installationskunstens omdrejningspunkt, men enighed om, at genren fungerer som en form for overgang, der knytter

⁷ Ring Petersen bruger begrebet 'udenværker', som vi anser som beskrivende for de ydre forhold omkring et værk.

forbindelser på forskellige niveauer og mellem genrer. Ring Petersen betegner derfor installation som et *passageværk*, "...der arbejder med overgange og på overgangen mellem forskellige sfærer og tilstande" (Petersen, 2009, 127). Rent formelt er mange installationer derfor det, Ring Petersen kalder blandformer, der låner elementer fra forskellige genrer som film og maleri. Fra en kontekstualistisk synsvinkel opererer installationen desuden på overgangen mellem kunst og virkelighed, hvilket ligeledes stemmer overens med *Salò*, der netop har overgangen mellem kunst (fiktion) og virkelighed som brændpunkt. Receptionæstetisk arbejder installationen især med overgangen mellem billedkunst og teater, hvilket i forhold til *Salò* for eksempel ses ved opførelserne af *tableaux vivants*⁸, der knytter forbindelse mellem disse. Denne blanding af billedkunst og performanceater under *tableaux vivants*-ceremonierne illustrerer ligeledes, at begrebet cross-over er relevant i forhold til *Salò* på trods af, at denne forestilling består af så tæt sammenkædede genrer, at cross-over begrebet derved ikke fremstår så tydeligt, som kan være tilfældet i et værk.

Installation kan altså ses som en bestemt form, et passageværk, der kan knytte forbindelse mellem adskillige genrer. Det er efterfølgende interessant at se på forholdet mellem performance- og installationskunst, da Signa netop selv betegner sine værker som performance-installationer.

5.3.2 Performance og installationskunst

Typisk for de performative installationer er, at kunstneren nu arbejder med selve situationen som noget helt centralt, og at kunstnerens deltagelse er blevet skiftet ud med beskuerens deltagelse som *en performende beskuer* (Petersen, 2009, 269). Den performative funktion rykkes her i forgrunden, og

⁸ *Tableaux vivants* betyder 'levende billeder' og er en fysisk gengivelse af et maleri, der blev opført hver midnat af børnene i *Villa Salò*. Andre performere og publikum kunne desuden også blive inddraget i opførelsen af disse malerier, hvis disse gik med til det.

installationen er derfor både et billede, der skal fortolkes og en scene, hvor publikum nu må spille en rolle som beskueraktører (Petersen, 2009, 297). Dette er i høj grad gældende for *Salò*, hvor publikum spiller en helt central rolle som performerende beskuer og selv er ansvarlige for deres oplevelse og reception af stykket.

Denne tanke, om et involveret og medskabende publikum, stammer fra komponisten John Cage, der anses for en igangsætter og afgørende skikkelse både inden for performance- og installationshistorie (Petersen, 2009, 298). Tanken om det kunstneriske værk som en proces eller situation frem for et bestemt produkt stammer ligeledes fra ham, og hans værk *Untitled Event* regnes for det første både inden for performance- og installationskunst. *Untitled Event* fungerede som en opførelse af en række sideløbende handlinger, der stillede større krav til beskuerens evne til medskabende fortolkning end tidligere. Denne installation er ifølge Ring Petersen mønstergyldig for performanceudtryk og den måde, installationen tildeler tilskueren en plads i selve værket. Det var umuligt for den enkelte at finde det brændpunkt, teaterscenen plejer at være, og publikum blev derfor bevidste om, at tilegnelsen af et værk aldrig er total, men selektiv, subjektiv og tilfældig, da tilskueren selv skal knytte forbindelser mellem de forskellige elementer. Dette stemmer igen overens med *Salò*, hvor en total tilegnelse er umulig, og hver enkelt derimod selv udvælger elementer, der derefter knyttes til andre og fortolkes subjektivt. Oplevelsen af *Salò* kan derfor blive meget forskellig fra person til person, og der er ligeledes risiko for, at tilskueren knytter forkerte forbindelser eller misfortolker det intenderede budskab, hvilket altid er en risiko i forbindelse med kunstværker.

En performance-installation er derfor kendetegnet ved en ny, ikke-lineær og overlappende optræden med en rumlig reorganisering af scene og sal,

værkets og tilskuerens rum, der tildeler beskueren en plads i værket (Petersen, 2009, 300).

Et punkt, hvorved installationskunst imidlertid adskiller sig fra performancekunsten, er at tildele værkets genstandsmaessige dele en *værkkarakter* og ikke kun en underordnet status som rekvirit (Petersen, 2009, 300). Dette ses også i *Salò*, hvor selve villaen blev tildelt en væsentlig karakter, der i høj grad bidrog til receptionen af stykket ved at skabe en bestemt stemning allerede inden, man kom indenfor, frem for kun at fungere som rekvirit. Her kan klavermusikken, man kunne høre fra villaen, mens man nærmede sig den, for eksempel fremhæves, da den netop bidrog til selve værkkarakteren og oplevelsen af stykket. Dette vil blive uddybet yderligere i afsnit 8.3 *Lyd og musik*.

Cross-overen mellem performance- og installationskunst er altså kendetegnet ved, at publikum i høj grad får en plads i værket og selv må gøre en aktiv indsats for at skabe sammenhæng mellem de forskellige elementer. Herudover konkluderer Ring Petersen, at når en kunstner i dag vælger performance- eller installationskunst, vælges det som en form, der primært gør det muligt for kunstneren at kommentere verden og først sekundært kunsten (Petersen, 2009, 305). I forhold til *Salò* har SIGENA ligeledes haft et stærkt budskab og brugt stykket som en kritik af samfundet, hvilket vi vil komme mere ind på senere i afsnit 9.3 *Budskab*.

Det kan altså konkluderes, at performance- og installationskunst i høj grad er optaget af budskab og kendetegnet ved at kombinere forskellige genrer og elementer samtidig med, at publikum bliver tildelt en aktiv og medskabende rolle.

5.4 *Salò* i forhold til Eigtvæds oplevelsesmodel

Som det er blevet påvist ovenfor, er *Salò* et komplekst fænomen, når det kommer til en genrebestemmelse. SIGNA definerer stykket som værende en performance-installation, og det trækker blandt andet på elementer fra avantgarde, performance og installationskunst og kommer således til udtryk som totalteater. Vi vil desuden mene, at det kan forsvares at udvide begrebet og kalde *Salò* en performanceateater-installation, da vi anser performance, teater og installation som tre ligevægtige aspekter af stykket. Vi er bevidste om, at teateraspektet ikke altid er til stede i performancegenren, men mener, det er vigtigt at fremhæve dette aspekt, da de teatraliske elementer i *Salò* er så betydningsfulde i forhold til oplevelsen og forståelsen af stykket, at termen performanceateater-installation kan fremhæves som en præcisering af en genreddefinition af *Salò*.

Imidlertid er det interessant yderligere at se på *Salò* i forhold til Eigtvæds oplevelsesmodel for at se, hvilke oplevelsesidealer *Salò* appellerer til.

Kunstdiskursen er defineret ved, at der appelleres til det mere kultiverede publikum. Der tilbydes her en oplevelse, som overskrider tid og rum og vores egne grænser (Eigtvæd, 2007, 129). I forhold til *Salò* kan det klart konkluderes, at oplevelsen for mange publikummer har overskredet nogle af deres egne grænser⁹. Tids- og rumaspektet er også grænseoverskridende i forhold til mere traditionelt teater med en fastsat tid for de integrerede akter samt en pause, der også har en afgrænsning i tid. Alt sammen inden for meget definerede rumlige rammer i form af en pladsreservation til et bestemt sæde i en bestemt teatersal. *Salò* er også fastsat i tid, men rammerne er meget mere overordnede og inden for den givne tidsperiode, kan mange ting finde sted, og tidsaspektet opleves på en helt anden måde, end det opleves i det

⁹ Se desuden afsnit 10. *SALÒ SOM IDENTITETSSKABENDE VÆRK*

traditionelle teaterstykker. Rummet er desuden fastsat af villaen og havens omfang, men der er, som tidligere nævnt, til gengæld nærmest frie tøjler inden for disse rammer, og der er således et helt andet forhold til, hvordan den enkelte publikummer forholder sig til rummet, end der er i det mere traditionelle teater.

Popdiskursen er defineret ved, at man slipper sine forsvarsværker og hengiver sig til tilfredsstillelsen af lyst (Eigtvæd, 2007, 129). Dette er mere komplekst i *Salò*, da der er mange, der ikke har følt, at de har kunnet give sig selv frie tøjler til at glide ind i fiktionsuniverset og lade sig rive med af stykket. Dog kan nogle af de grundlæggende elementer for at få en positiv, eller i hvert fald interessant, oplevelse af *Salò* ses som værende defineret ved, at man giver sig hen til det oplevelsesunivers, SIGNA har skabt.¹⁰

Slutteligt er det centrale i *folkediskursen*, at man oplever at være i et kollektiv (Eigtvæd, 2007, 129). I *Salò* opstår fællesskabet, fra man indtræder i villaen, idet man er i samme situation som sine medpublikummer. Det kan godt være, at nogen har været der flere eller færre gange end en selv eller har en anden tilgang til deres ageren i villaen, men alle publikummer skiller sig i princippet ud fra performerne, og langt de fleste er meget forvirrede, skræmte, forsigtige eller uforstående i forhold til, hvad det er, de er gået ind til. I hvert fald har mange publikummer følelser i spil under deres ophold i villaen, som eksempelvis Maria, der synes, at "...*Det var en mærkelig følelse, hvor hurtigt man kan knytte sig til fremmede mennesker, når man bliver sat i et så anderledes og brutalt miljø*" (Bilag 6, Maria; 2).

Overordnet kan det konkluderes, at *Salò* trækker på mange genrer og mange elementer. I og med SIGNA definerer genren som værende en performanceateater-installation, er det i dette lys, vi skal betragte

¹⁰ Se desuden afsnit 9.1 *Interaktion* og 9.2 *Fiktion kontra virkelighed*.

forestillingen, men det er stadig interessant at se, hvor mange genrer og diskurser der kan findes fællestræk for i *Salò*, og hvordan flere forskellige oplevelsesidealer, i hvert fald på et overfladisk plan, er til stede i forestillingen.

6. INDFØRING I VILLA SALÒ

Vi har fundet det vigtigt at give en 'indføring' i *Villa Salò*, da det for udenforstående kan være kompliceret at forholde sig til, hvad det helt konkret vil sige at gå ind at se denne forestilling. Derfor følger nedenfor en elementær beskrivelse af et besøg i villaen.

Allerede når man køber eller bestiller sin billet til *Salò*, får man formemmelser af, at det ikke er et helt almindeligt teaterstykke: Proceduren foregår på helt normal vis, men man kan allerede ved bestillingen læse sig frem til, at stykket går på flere tidspunkter i løbet af dagen, og at man bare kan komme, hvornår det passer en, hvilket adskiller sig fra en traditionel teaterforestilling.

Når man kommer frem til villaen, bekræftes man yderligere i, at det ikke er et helt almindeligt stykke: villaen ligger i et kvarter på Østerbro omringet af en børnehave og andre 'almindelige' ting. Men *Villa Salò* emmer derimod af en dystre og anderledes stemning. Vinduerne er dækket til, så man ikke rigtig kan se, hvad der foregår derinde, og der spilles klavermusik, som man kan høre udefra. Når man kommer til villaen, fungerer ens billet som en invitation, og man skal derfor gå op og ringe på døren for at blive lukket ind. Man får derfor indtryk af, at det er noget virkeligt, man skal ind til, og ikke bare endnu et teaterstykke. Man bliver derefter lukket ind af en vagt, der tilmed kropsvisiterer en og sikrer sig, at man ikke har tændte mobiltelefoner eller kameraer med ind. Herefter bliver man vist ind i entreen, hvor tjenestepiger, børn eller vagter kommer og tager imod ens jakke og taske.

Allerede i det øjeblik, man træder ind i villaen, starter 'forestillingen' altså, og man er en del af det og kan se alt, hvad der foregår. Ved det første besøg skal man dog have en introduktion, før man kan gå rundt i villaen. Denne introduktion foregår med Madame Vaccari, der fortæller historien om, at de fire madams har overdraget bordellet til de fire masters for, at de kan udleve lysster og fantasier. Dette foregår over fire cirkler: *Circle of Mania*, *Circle of Shirt*, *Circle of Tears* og *Circle of Blood*. Hvis de fire masters er tilfredse efter de fire cirkler, vil de igen overlade bordellet til *The Madams*. Herudover får gæsterne husreglerne at vide og bliver derefter tildelt et bånd, der viser hvor i hierarkiet, de hører til og altså, om de er gæst af enten *The Children*, *The Maids*, *The Fuckers*, *The Madams* eller *The Masters*. Man bliver derefter delt ind i disse grupper, og når introduktionen er færdig, er man fri til at gå rundt i villaen, enten sammen med den gruppe, man fik tildelt til introduktionen eller på egen hånd. Nogle gange kommer der endda en performer fra den pågældende gruppe i hierarkiet og følger én rundt i huset.

Man kan for eksempel vælge at begynde sin tur i villaen i stueetagen, hvor man finder: *the Hall*¹¹, hvor man starter med at komme ind, *the Dining Room*, der selvfølgelig fungerer som spisesal, men det er også her, børnene eksempelvis optræder med sang og musik, der dog oftest på grund af masterne udvikler sig til voldelige og seksuelle handlinger; *the Salon*, hvor man får introduktionen, og hvor der desuden er kameraer, der viser, hvad der foregår i de forskellige rum i villaen; *the Kitchen* og *the Maids Sitting Room*, hvor tjenestepigerne hører til og laver mad, man kan dog ofte komme her og få en snak – enten med tjenestepigerne eller børnene; *the Winter Garden*, der hovedsageligt fungerer som gennemgang ned til kælderens, og endelig er der *the Chamber of The Magistrate*, hvor den ene master hører til. Desuden finder

¹¹ Se desuden Bilag 7 – Plan over *Villa Salò*

man *Maids Room*, *Dormitory Guards*, *Storage*, *Washing Room*, *Kitchen* og *Wardrobe*.

Herefter kan man fortsætte til første etage, hvor man finder børneværelserne *Harem Girls* og *Harem Boys* og deres *Play Room*. Her kan man komme og enten snakke eller lege med børnene, der er meget villige til at fortælle og vise en rundt i huset – hvis man er deres gæst vel at mærke. Herudover finder man *Boudoir of Orlandi*, *Boudoir of Castelli* og *Boudoir of Vaccari & Maggi*, der tilhører de fire madams. Her kan man for eksempel komme og få en snak, høre historier hos Madame Castelli eller endda få lagt make-up af Madame Maggi. Desuden finder man på første etage *Chamber of The Bishop*, *Chamber of The Duke* og *Chamber of The President*, hvor masterne hører til og ofte befinder nogle af børnene sig her sammen med dem.

Endelig er der kælderens med *Hall of Orgies*. Dette er stedet for diverse ceremonier – for eksempel bryllupper mellem børnene eller mastene, musikoptrædener af børnene eller *deflowering*¹² af børnene. Cereemonierne, der finder sted her, ender ofte med at blive meget voldelige og ekstreme, men det kan dog også være et roligt tilflugtssted på tidspunkter, hvor man har brug for at komme væk fra hændelser andre steder i villaen. Til sidst er der *Chamber of Debauchery* og *Chamber of Torture*, der muligvis er de mest frygtindgydende rum i hele villaen. Her finder man blandt andet en kiste, børnene kan blive lukket inde i i flere dage eller diverse torturinstrumenter i torturrummet, hvor der desuden er en sprunget pære i loftet, der bidrager til en ubehagelig stemning.

Dette er de rum, der er at finde i villaen, og man kan frit gå rundt, som man vil. Det er dog aldrig til at vide, hvad der sker i de forskellige rum, eller om der overhovedet befinder sig nogen i dem. Ofte foregår handlingen i huset

¹² Begreb, der bruges flittigt af performerne i huset, om en ceremoni, hvori et barn mister dets anale uskyld.

mellem flere performere på samme tid i forskellige rum, hvortil de ofte vil være samlet flere i nogle rum, og andre rum dermed vil stå tomme. Dette gør, at man som publikum aldrig kan få en total oplevelse af stykket eller vide, hvad der ellers foregår, men det giver samtidig også publikum mulighed for på en mere intim måde at gå rundt i huset og observere på en anden måde end normalt. Det står eksempelvis en frit for, om man vil være nysgerrig og snage i børnenes eller masternes ting – hvis man tør, vel at mærke.

7. SIGNA OG IDÉGRUNDLAGET FOR SALÒ

7.1 SIGNA

Signa Köstler (født i 1975 i Århus) er en dansk instruktør og performancekunstner, der arbejder med performanceinstallationer i form af fiktive oplevelsesuniverser (Den Store Danske - Signa). Signa begyndte i 2001 at skabe sine performanceværker, der fra begyndelsen vakte debat på den danske kunsts scene. I 2004 blev den østrigske mediekunstner og performer Arthur Köstler, som Signa siden giftede sig med, partner i performancegruppen SIGNA, og hun skiftede navn fra Signe Sørensen til Signa Köstler. Den svenske arkitekt Thomas Bo Nilsson kom senere til og er i dag en fast del af gruppen (Information 1).

Gennem en årrække var Signa involveret i dele af sexbranchen, og hun har blandt andet arbejdet som 'champagnepige'. Hergennem udforskede hun den "...sensuelle setscenestillelses potentiale som non verbal kommunikationsmiddel og undersøgte myten om den faldne kvinde" (Twinlife), hvilket netop også var omdrejningspunkt for hendes første større danske udstillingsprojekt *Precious Fallen* (2001) i Huset i Magstræde i København, der involverede både akademikere og sexarbejdere (Twinlife).

Signa Köstler er blevet tildelt en lang række priser, blandt andet *Danske Scenestruktørers Hæderspris* i 2006. I 2008 blev SIGNA, med værket *Martha*

Rubins tilsynekomster, desuden udvalgt til *Theatertreffen* i Berlin¹³ som den første danske kunstnergruppe nogensinde (Information 1).

SIGNA har skabt mere end 20 performanceværker i Danmark og i udlandet, og gældende for dem alle er, at de arbejder på at opløse skellet mellem virkelighed og fiktion (Om SIGNA).

7.2 *Salò* som koncept

SIGNAs *Salò* bygger på Pier Paolo Pasolinis film *Salò – eller de 120 dage i Sodoma* fra 1975 (Den Store Danske - Pasolini), som er baseret på Marquis de Sades bog *De 120 dage i Sodoma* fra 1785 (Den Store Danske - De Sade), som igen har lånt fra Dante Alighieris¹⁴ *Den guddommelige komedie*, hvor Dante kommer fra Helvede, gennem Skærsilden og til sidst ender i Paradis (Den Store Danske - Dante). Dette, sammen med Kristi *descendit ad inferna* (nedstigning til Helvede)¹⁵ (Den Store Danske - Inferno), danner konceptet for SIGNAs *Salò*, der gennem fire cirkler stiger længere og længere ned mod Helvede. Vi vil i vores projekt tage afstand fra at beskæftige os med, hvordan *Salò* forholder sig til bogen og filmen, men blot konstatere, at det, at SIGNA vælger at tage udgangspunkt i bogen og filmen, skaber en på forhånd defineret ramme for idegrundlaget samt slutningen på *Salò*. De, der havde set filmen inden, de så *Salò*, vidste eksempelvis, at *The Children*, *The Maids* og *The Madams* højst sandsynligt ville blive dræbt til sidst. Desuden er ideen, om at tingene går vildere og vildere for sig i løbet af de fire cirkler, eftersom Helvede kommer tættere og tættere på, også velkendt og skabt på forhånd. Slutteligt har filmens karakterer, lydbillede, scenografi og selve handlingen også haft indflydelse på mange af de elementer, der indgår i *Salò*. Omvendt

¹³ En stor festival, hvor der hvert år udvælges de bedste fra den tyske teaterscene.

¹⁴ Dante Alighieri er en italiensk forfatter, der levede i 1200-1300-tallet. Hans mest kendte værk er *Den guddommelige komedie*, der beskriver hans vej fra det mørke, tragiske Helvede til det højststående Paradis, hvor han møder Gud.

¹⁵ I den apostolske trosbekendelse nævnes Kristi nedfart til dødsriget med disse ord. Det er desuden titlen på første del af *Den guddommelige komedie*.

adskiller *Salò* sig eksempelvis fra filmen ved, at masterne i *Salò* gør deres misbrug af børnene fuldt offentligt, og at nogle af *The Children* eksempelvis er født og opdraget til at blive seksuelt udnyttet (Studiemateriale).

SIGNA ser installationskunst som grundlaget for deres opførelser og arbejder hovedsageligt med at redefinere og iscenesætte forladte bygninger for at skabe en mystisk og tidløs omgivelse, som publikum kan udforske. I forestillingerne er barriererne mellem publikum og skuespillere mere eller mindre nedbrudte, og derfor bliver publikum en del af stykket med mulighed for at få indflydelse på handlingsforløbet (Om SIGNA).

Udskejelserne i *Maison de Libertinage*¹⁶ løber i fire cirkler over otte uger, hvor fire af dem er for offentligheden. Det vil sige, at gæster kan komme ind og være vidner til masternes dyrkelse af de tabuiserede lyster og dermed også må forholde sig til disse. Her opstår det rum og de problemstillinger, SIGNA finder interessante. For hvordan skal man forholde sig til *Salòs* univers? Hvis man tager masternes rolle og skejer ud rent seksuelt, ses der skævt til en, og man kan blive stemplet som pervers. Men spørgsmålet er, hvornår man overgår fra moralsk ansvarlig til moralsk uansvarlig ud fra en kristen etisk optik. Allerede fra det øjeblik, man indtræder i villaen, har man i princippet valgt at betale penge for at se *The Masters* udnytte og nedgøre *The Children*, og moralen har måske allerede her fået et knæk.

Signa ser *Salò* som et billede på de ulyrigheder, der foregår ude i virkelighedens verden i dag, og mener, at det er kunstens opgave at "...forsøge at blotlægge tidens uendens følelsesmæssige karakteristika..." (Information 1). Der er ifølge Signa i de seneste 10-15 år sket et fald i individets, det politiske systems og samfundets ansvarfølelse. Derfor er det vigtigt for

¹⁶ Dette begreb bruger SIGNA om *Villa Salò*, og frit oversat betyder det *Udsættelsesrum* Hus.

Signa at opføre et stykke som *Salò*, hvor publikum konfronteres med håbløsheden og grusomheden.

Signa henviser til biblens tro, håb og kærlighed og påpeger vigtigheden af sidstnævnte: "*Mennesket kan have og tro på de mest umvittige ting og på det grundlag gøre grusomme ting. Uden kærlighed kan både tro og håb tage farlige retninger*" (Information 1). I kærligheden indgår også medfølelsen, og Signa håber, at folk bliver opmærksomme på dette gennem deres oplevelse i *Villa Salò*. Det er et stykke, der kræver sit af publikum, og man kan derfor ikke forvente, at det er et stykke, der søger at behage og underholde sit publikum. Signa mener, at det er nødvendigt at konfrontere folk med de grusomheder, verden byder på.

7.3 *Salò* i forhold til Nietzsche

"He who fights with monsters might take care lest he thereby become a monster. And if you gaze for long into an abyss, the abyss gazes also into you" (Villa Salò - Info).

Sådan indleder Signa en 'hilsen fra instruktøren' på *Villa Salò*s hjemmeside. Citaet stammer fra Nietzsche, og der er i det hele taget mange ting, der tyder på, at SIGNA har fundet stor inspiration i Nietzsches tekster i forbindelse med op sætningen og udførelsen af *Salò*. Blandt andet er bogen *Antikrist* et godt redskab til at forstå nogle af de elementer, der skaber publikums splittede følelser omkring og reaktioner på *Salò*. *Antikrist* er desuden nyttig til at forstå noget af idegrundlaget for *Salò* og den hierarkiske opbygning i villaen.

I *Antikrist* advokerer Nietzsche blandt andet for ulige rettigheder. Hele ideen om rettigheder kan kun eksistere så længe, der er forskellige rettigheder. Ellers ville det ikke være rettigheder. Når nogen så ønsker lige rettigheder, er det en dårlig handling, der udspringer af svaghed, misundelse

og hævn. Disse tre egenskaber fordømmer Nietzsche som værende dårlige for mennesket (Nietzsche, 2005; 85). I *Salò* er hierarkiet nemt at se som et billede på et Nietzscheansk minisamfund, hvor ulige rettigheder hersker og accepteres. *The Children*, *The Maids* og *The Madams* accepterer alle, at det er *The Masters*, der bestemmer – lige meget om de kan lide dem eller ej – og *The Fuckers* accepterer, at de er 'redskaber', der skal tjene *The Masters'* seksuelle udskjelser. Det interessante er her, hvordan publikum reagerer på dette, når de træder ind i hierarkiet. Hvilken rolle påtager de sig, og hvordan spiller det sammen med det bånd og dermed den hierarkiske status, de får tildelt, når de indtræder i villaen? Mange vælger at vise medlidenhed med *The Children* (og nogle af de andre i bunden af hierarkiet) og foragt for *The Masters*. Ifølge Nietzsche er alt, der stammer fra svaghed – og i særdeleshed medlidenhed med de svage og de mislykkede – tilhørende det dårlige og lasterne. Derimod er alt, hvad der øger magtfølelsen, viljen til magt, det gode, og følelsen af, at magten vokser, og at en modstand bliver overvundet, er relateret til lykke (Nietzsche, 2005; 21-22). Det vil sige, at når en publikummer gør, som eksempelvis vores interviewperson Jørgen gjorde, og hjælper et barn ved køb af en *Golden Rock*¹⁷, fratager denne i virkeligheden barnet dets formål. Hermed bliver barnet, som Erna ligeledes påpeger, formålsløst, og det er så spørgsmålet, hvad der er bedst for barnet; at tjene et formål, som er ubehageligt for det selv eller slet ikke at tjene noget formål (Bilag 8, Erna; 35:40)? Desuden må *The Masters* betegnes som dem, der for alvor udlever det gode i Nietzsches optik. De har viljen til magt, og de har oven i købet fået lov til at udleve den ultimative magtfølelse i et hierarki, hvor de står allerøverst.

¹⁷ En *Golden Rock* er en lille 'guldsten', man kan købe til 20 kroner. Med denne sten kan man gøre noget godt for børnene. Eksempelvis skaffe dem et bad eller fritage dem fra en smertefuld hændelse, voldtægt eller lignende.

8. DE GRUNDLÆGGENDE TEATRALSKE ELEMENTER I SALÒ

I det følgende vil vi gå dybere ned i analysen af *Salò* som en teatralisk begivenhed. Dette vil vi gøre ved at tage udgangspunkt i de grundelementer, Eigtvød mener, enhver forestilling består af. Vi er i denne opgave interesserede i at undersøge de virkemidler, med hvilke SIGNA drager og fanger sit publikum, og hvordan performance-installationen *Salò* skiller sig ud fra en traditionel teaterforestilling. Vi vil komme ind på, hvorfor en række af virkemidlerne i *Salò* er karakteristiske for SIGNAs unikke univers, og hvordan de harmonerer med de budskaber, Signa har forsøgt at fremstille. I analysen af grundelementerne i *Salò* vil vi yderligere forsøge at fremhæve de detaljer, vi finder relevante i forhold til den videre analyse af publikums oplevelser i *Villa Salò*.

De grundelementer, vi vil starte vores analyse med at arbejde med, er: *Sted og rum, visuelt og sceneri, lyd og musik samt aktøren, figuren og karakteren*.

8.1 Sted og rum

Den lokalitet, som er valgt til at huse en teatralisk begivenhed, har stor betydning for den oplevelse og opfattelse, publikum vil have af forestillingen. Lokaltiteten er et virkemiddel til at sætte publikum i den rette stemning og giver publikum en forventning om, hvad de skal til at opleve. Det er således ikke ligegyldigt, om publikum skal ind i et prangende teater i midten af byen, om det er et fodboldstadion eller en lille mørk kælder (Eigtvød, 2007, 26). Den herskabsvilla, *Salò* blev sat op i, ligger i et boligkvarter på Østerbro, og hvis man ikke vidste noget om, hvad der foregik, ville man betragte det som et hvilket som helst andet hus. Vi mener, at denne placering er tiltænkt stor betydning for den fiktionsverden, SIGNA ønsker, publikum skal træde ind i. Fiktionen starter således allerede før, man er trådt ind i huset og har mødt skuespillerne, da man får en følelse af at komme hjem til en privatperson. Det

er et virkeligt hus, man kommer til i et reelt villakvarter. I et traditionelt teater, forventer man at træde ind i en foyer, altså en form for sluse, hvor man befinder sig inden for teaterets rammer, dog uden at illusionen er begyndt. Der er således en række oplevelser og begivenheder, som knytter sig til det teatraliske sted, for eksempel at komme i god tid og finde sin plads og tage et glas vin i pausen, men som ikke har noget at gøre med det fiktive univers, som udspiller sig på scenen. I *Villa Salò* findes der intet ud over fiktionen, hvilket vil sige, at huset og grunden omkring opleves som en scene, denne uden foyer eller ansatte, som tager imod billetter. Alt er tiltænkt at være en del af oplevelsen og fiktionen. I dette citat beskriver Emil den følelse, han havde i kroppen, da han skulle træde indenfor i villaen første gang:

”Vi stod et øjeblik og ventede med at banke på, til vi følte os mentalt klar til det. Selvom klokken var lidt i 20.00, og det var dette tidspunkt, som stod på vores billetter, havde jeg en underlig fornemmelse af at forstyrre dem inde i huset. Lidt på samme måde som hvis jeg skulle ind til min mystiske nabo og låne en kop sukker” (Bilag 1, Emil; 1).

Denne beskrivelse af følelsen af at forstyrre menneskerne inde i huset giver et godt billede af, hvordan man kan indgå i fiktionen allerede før, man er trådt indenfor i huset. Dette er i høj grad, hvad SIGNA ønsker med valget af spillestedet, da fiktionen gerne må starte allerede, når man bestiller sin billet. De første dage, forestillingen kørte, havde SIGNA en skurvogn stående uden for villaen, hvor det var muligt at købe billetter til huset. Denne skurvogn blev dog hurtigt afskaffet, blandt andet fordi den gik ud over fiktionsuniverset.

Eigtvød bruger sætningen *genius locus* om stedets medskabende kraft. Nogle bygninger og spillesteder har en bestemt *mytologi* eller *ideologi*. Det vil sige, at disse rum har en historisk og kulturel baggrund, og dette har betydning for den forestilling, som sættes op (Eigtvød, 2007, 26-27). Villaen

på Østerbro har, især når man træder indenfor, et herskabeligt præg men har ingen almen kendt kulturel eller historisk baggrund. Dog må man i meget høj grad betragte rummet, hvor *Salò* uds spillede sig som en medskabende faktor.

”Det var rigtig interessant, også selvom nogle af de værelser, vi kom ind i var tomme, eller der ikke skete specielt meget, så var jeg alligevel fyldt med en pirrende spænding, for jeg tænkte hele tiden, hvad sker der mon nu – jeg følte, alt kunne ske” (Bilag 1, Emil, 3).

Selvom der ikke var nogen skuespillere tilstede i rummet, hvor Emil befandt sig i forbindelse med denne beskrivelse, oplever han alligevel en stor spænding og intensitet. Rummet bliver på denne måde en medspiller på linje med skuespillerne, og det giver en dimension til forestillingen, et traditionelt teater ikke vil have med.

Eigtved deler forestillingsrummet op i to kategorier: *Det arkitektoniske rum*, hvor forestillingen er betinget af rummet, for eksempel cirkus, og det *illusoriske rum*, som er det rum, der bliver omdannet og omdefinert af en begivenhed, for eksempel en stadionkoncert eller rummet på gaden. I forhold til vores opgave er det interessant, at Eigtved nævner *det specifikke spillested*, som er der, hvor en teatralisk begivenhed pludselig omdefinere et rum som ellers ikke har noget med teater eller performance at gøre, for eksempel et skovområde, som bliver omdannet til vikingeopsætning og naturscene. Villaen, hvor *Salò* blev opført, er aldrig før blevet brugt til forestillingsbrug og kommer sandsynligt heller ikke til det igen. Derfor er den et typisk specifikt spillested. Jørgen beskriver i sit interview, at han havde en forventning om et minimum af traditionelle rammer i forhold til *Salò*, da han havde købt billet over Billethet, men at denne forventning langt fra blev opfyldt – tværtimod (Bilag 8, Jørgen, 1:10). At bevæge sig rundt i *Villa Salò* føles som at få lov til at træde ind i en film eller gå op på en teaterscene. På denne måde giver husets rammer samt interaktionen med skuespillerne en følelse hos publikum af en

trejde dimension, som er yderst relevant i forhold til spørgsmålet om fiktion kontra virkelighed.¹⁸

8.2 Visualitet og sceneri

Dette element handler om, hvordan de sceniske virkemidler bliver brugt, altså hvordan de fremstår enkeltvis, og hvordan de spiller sammen med forestillingens andre elementer. Komponenter, man kunne have fokus på i en analyse af de sceniske virkemidler, er sådanne som form, farve, lys, bevægelse og sensoriske indtryk. Disse ville i en analyse af et traditionelt teaterstykke skulle sig ud fra spørgsmålet om forestillingens rum og lokalitet, men i en performance-installation som *Salò*, flyder de sammen. SIGNA har til tænkt alle genstande i huset at være bidragende til, at publikum føler sig som en del af universet. Publikum skal ikke have følelsen af at gå rundt og betragte møbler som værende for eksempel opstillede og medbragte rekvitter, men snarere autentiske, som om nogen boede i villaen fast og havde indrettet sig på denne måde. Det punkt, vi finder mest interessant i forbindelse med de sceniske virkemidler, er de sensoriske indtryk, man som gæst oplever. Alle sanser er i brug, når man træder ind i *Villa Salò*. Dette har stor betydning for, at man som gæst kan leve sig ind i SIGNAs univers, og bidrager til, at denne fiktive verden kan være svar at skelne fra den virkelige.¹⁹ Der hang en konstant tung og lidt ulækker stank i hele huset, og dertil kom de mange forskellige lugte, man kunne møde, alt efter hvilke steder og situationer man opsøgte. Lea beskriver i dette citat, hvordan hendes lugtesans fortæller hende, at det er rigtig afføring, hun kigger på, selvom hendes fornuft siger, at det ikke er: *”Selvom jeg godt vidste, det ikke var rigtigt [lort], blev jeg alligevel påvirket af den lugt, der kom i rummet,”* (Bilag 4, Lea, 2) I køkkenet kunne man eksempelvis smage på mad og få en kop kaffe eller et

¹⁸ Se afsnit 9.2 *Fiktion kontra virkelighed*.

¹⁹ Se afsnit 9.2 *Fiktion kontra virkelighed*.

glas vodka. Med inddragelsen af alle de sensoriske elementer mener vi, at universet bliver fuldstændigt, da det kan medvirke til, at det er svært at adskille fiktionen fra virkeligheden.²⁰ Alle de sceniske virkemidler skal underbygge konceptet totalteater og fastholde gæsten i illusionen af SIGNAs univers. De sceniske virkemidler har desuden betydning for skuespillerne, da de kan hjælpe dem til at finde det udtryk, de har brug for.

8.3 Lyd og musik

Eigtved beskriver hvordan musik i de fleste tilfælde er en stor del af en teatralisk begivenhed. Ligesom man oplever et visuelt landskab, når man for eksempel går i teatret, oplever man også et *soundscape*. Eigtved opdeler *soundscape*et i: *Reallyde*: Lyde, produceret i situationen, som når en skuespiller går på scenen eller smækker med døren; *Effektllyde*: Lyde, som er tiltænkt at være en del af den teatraliske oplevelse. Det er konstruerede lyde som for eksempel et brag eller dryp; *Stemmer*: Stemmen er en væsentlig bærer af kommunikation. I traditionelle forestillinger er det da også det vigtigste medium til at formidle handlingen; *Musik*: Musik vil finde sted i de fleste teatraliske begivenheder i en eller anden forstand (Eigtved, 2007; 76-77).

I *Villa Salò* er der i stort set alle områder en konstant skramlende og en smule uhyggeskabende underlægningsmusik. Eigtved beskriver, hvordan en sådan musik kan have en stærk medskabende kraft i en teatralisk begivenhed, da den er en meget virkningsfuld måde at påvirke den følelse, publikum har i kroppen på (Eigtved, 2007; 77). Det har den i høj grad også i *Salò*. Emma siger i sit interview følgende om ondskaen i villaen: "...der [i huset] havde man ikke mulighed for at gemme sig, ligegyldigt hvor man var så kom det, det kom og hjemsøgte én..." (Bilag 8, Emma, 43:20). I forhold til musikken, det generelle *soundscape* og den førortalte lugt i huset er disse effekter med til at give

publikum følelsen af, at der ikke er nogen steder, hvor du slipper for husets uhygge. Den skramlende klavermusik kunne høres allerede ude fra vejen, og om dette siger Jesper: "Jeg var lidt nervøs og blev det yderligere, da jeg hørte klavermusikken udefra og så villaen, der syntes meget frygtindgydende" (Bilag 2, Jesper, 1). Musikken giver publikum en uhyggelig følelse i kroppen og samtidig den tanke, at selv ikke ude på gaden kan de føle sig sikre. Herudover bruges der desuden effektllyde, idet der var placeret en bas på loftet og to i kælderens, der løbende sendte kraftige toner igennem huset, som både kunne høres og føles. Disse rumlende lyde var lyde fra 1. og 2. Verdenskrig samt Golfkrigen og var inspireret af lydene fra Pasolinis film (Salòseminar 19/3-10). I første cirkel, *Circol of Mmmia*, bestod lydene af torden og buldren, hvorimod lydene i de sidste cirkler var fra tyskernes fly og på denne måde intensiveredes stemningen. Derudover var den et mystisk element, da man som publikum var i tvivl om, hvor denne tunge buldren kom fra, og hvad det egentlig var, som forårsagede den. Det var desuden planlagt, at karaktererne i villaen ikke kunne høre lydene, hvilket yderligere bidrog til mystikken, da publikum på den måde ikke kunne finde ud af, hvilke lyde det var, eller hvor de kom fra (Salòseminar 19/3-10).

I *Villa Salò* blev sang ofte brugt til at skabe en rituel og mystisk stemning omkring de mange ceremonier, som fandt sted. Det var i de fleste tilfælde børnene i huset, som blev dikteret til at synge flerstemmig og gentagende. Disse rituelle fællessange skabte en uhyggelig kontrast. Sang forbindes nemlig af mange med glæde og overskud, men til de ceremonier, hvor der blev sunget, blev børnene seksuelt misbrugt og udsat for vold.

²⁰ Se afsnit 9.2 Fiktion kontra virkelighed.

8.4 Aktøren, figuren og karakteren

Dette element handler om det rum, som opstår, når A spiller B, som betragtes af C (Eigtved, 2007, 39). Spillet mellem publikum og den optrædende er som sagt grundstenen i den teatraliske begivenhed. Eigtved forsøger at påvise forskellige niveauer i analysen af en skuespiller og dennes forhold til publikum. Aktøren er det første niveau, vi som publikum betragter skuespilleren på. Her er der tale om et individ, som fysisk præsenteres for os, og vi registrerer køn, alder, udseende, temperament og så videre (Eigtved, 2007, 41). Publikum har i *Villa Salò* mulighed for at komme helt tæt på skuespillerne og for eksempel røre ved dem og fornemme deres lugt. I et totalteater som *Salò* er sådanne iagttagelser hos publikum meget centrale for at give dem følelsen af en tredje dimension og en tilstedeværelse ikke bare fysisk i huset, men også i SIGNAs univers. På niveau to registrerer vi, om det er en person, vi kender eller har set før. Her kan den såkaldte kendisefekt træde i kraft. Det er ikke et niveau, som kan tilægges den store betydning i *Salò*. Dog beskriver Erna i sit interview, at hun er stor fan af Signa, og at det var fantastisk at møde hende inde i huset (Erna interview: 31.45). Jesper beskriver omvendt, hvordan det var ødelæggende for illusionen, at han kendte til Signa på forhånd (Bilag 2, Jesper: 2). På niveau tre bliver spilleren betragtet som formidler. Både som formidler af relationen mellem vedkommende og den i øvrigt sceniske fremsstilling og som formidler af instruktørens, scenografens og kostumerens budskaber, som dog altid vil påvirkes af skuespillerens præstation og virke som medskabende kunstner (Eigtved, 2007, 41-42). Den medskabende kraft, Eigtved betegner skuespillerens formidling som, er i høj grad et relevant aspekt for os, da skuespillerne i villaen har meget frie tøjler til at improvisere ud fra. Da de er i gang så lang tid af gangen, ligger der en stor opgave for dem i at drive værket fremad. Signa har ikke lavet et manuskript for *Salò*, men udformet

nogle overordnede rammer og instrukser, som skuespillerne skal underordne sig, som de nu føler, de bør gøre det. Man kan argumentere for, at det er risikabelt, når Signa lader det være op til hver enkelt skuespiller at formidle de budskaber, som ligger til grund for stykket, men gruppen af skuespillere har brugt mange timer sammen på at øve sig og finde en fælles konsensus for forestillingens udtryk og fremførelse (Salòseminar 19/03-10). Samtidigt giver den improviserende og frie stil en utrolig god dynamik i stykket, og man får aldrig følelsen af, at skuespilleren træffer nogle valg eller siger ting på grund af, at det står nedskrevet et sted, men fordi at det er sådan, denne karakter nu engang ville handle i situationen. På det første Salòseminar fik vi da også det indtryk, at det var en meget sammentømret og disciplineret flok skuespillere, som fremstod for os. Det var tydeligt, at de havde arbejdet tæt sammen, ikke bare i spilleperioden, men især også i tiden før. Her beskrev flere af skuespillerne samtidig, at det var sørgmodigt, da *Salò*s spilleperiode sluttede, da de dermed følte, at deres karakterer 'døde'. Disse udsagn giver en indikation på, at skuespillerne bliver meget tætte med deres karakterer og lever sig meget ind i dem (Salòseminar 19/03-10).

Eigtved går videre og tilføjer tre andre niveauer, man kan forsøge at analysere en skuespillers skuespil ud fra. Her mener vi, at niveau to, *Scenefiguren*, er interessant. Det handler om den fremtoning, skuespilleren skaber gennem teknik og adfærd, og hvordan virkemidlerne bliver suppleret af make-up og kostumer (Eigtved, 2007, 42). Der har været forargelse over en række grænseoverskridende begivenheder under *Salò*, blandt andet voldelige og seksuelle scener. Efterfølgende er det blevet diskuteret i hvor høj grad, disse scener er blevet gennemført med sceniske virkemidler, og vi har erfaret, at der bliver brugt forskellige tricks til at gennemføre nogle af de fysisk og psykisk belastende sekvenser i villaen. Samtidig er det store forarbejde i høj grad blevet brugt til at tilpasse skuespillerne hinandens grænser, det vil sige,

at alle ved, hvor meget de kan tillade sig over for den enkelte skuespiller. På Saløseminaret den 19. marts blev det også gjort klart, at skuespillerne var i besiddelse af en række skjulte kommandoer, for eksempel til at signalere, når grænserne blev overskredet. Disse underliggende strukturer kan for publikum være svære at opfatte, og derfor har mange tilskuere været nervøse for, om skuespillerne til tider led overlast. Den hemmelige kommunikation og det store forarbejde gør, at skuespillerne kan gå langt med hinanden. Det vil sige, at de ikke behøver at være nervøse for, om en medspiller tager skade. Så selvom skuespillet til tider virker kaotisk og ude af kontrol, er der hele tiden en stram styring på skuespillet.

Eigtved nævner, at en karakter kan være et *tematisk symbol*, hvor spilleren er en repræsentant for bestemte holdninger og temaer, som bliver bearbejdet gennem forestillingen. Herefter opstår et identifikationsniveau, som er der, hvor spilleren kan blive et *spejlbillede* på tilskueren. Det er interessant, hvorvidt publikum tager afstand fra karaktererne eller tilrækkes (Eigtved, 2007; 53). I *Salò* er der i høj grad tale om, at skuespillerne er tematisk symboler. Man kan for eksempel fremhæve det strenge hierarki, der eksisterer i huset skuespillerne imellem, som værende et spejlbillede af, hvordan mennesker i den virkelige verden misbruger deres magt over for deres medmennesker. Dette tema er flere gange nævnt af Signa som værende centralt i forestillingen (Informations 1). På identifikationsniveauet er det vores erfaring, at langt størstedelen af publikummerne bliver frastødte af, hvad de oplever og tager afstand fra overgreb og vold. Dette burde dog ifølge vores interviewperson Jørgen betyde, at mange ville skride ind over for, hvad de var vidner til og reagere, men til hans forargelse var der stort set ingen af hans medpublikummer, som gjorde noget for at standse uhyrighederne; ”*Man ser de andre tilskuere, som egentligt kommer for at blive underholdt eller er nysgerrige, og som ikke rigtigt reagerer*” (Interview med Jørgen 06:30). Signa har

udtalt, at hun synes, det er beklymrende, at en så stor del af publikum ikke har grebet ind eller på anden måde forsøgt at hjælpe de mennesker, som har lidt nød under forestillingen, både karakterer og andre publikummer, trods det, at de på identifikationsniveauet har taget dyb afstand fra, hvad de har været vidner til (Information 1). Vi vil i afsnit 9.1 *Interaktion* uddybe dette aspekt om publikums vilje til at gribe ind i handlingen.

9. Centrale elementer i oplevelsen af *Salò*

Følgende afsnit vil søge at give en dybere forståelse af *Salò* som teaterstykke samt hvilken effekt, elementerne i stykket har på sit publikum og det omgivende samfund. Vi har fundet temaerne *Interaktion*, *Fiktion kontra virkelighed* samt *Budskab* centrale for denne forståelse, da vi anser disse som værende elementer, der adskiller sig fra mere traditionelle teaterstykker, eller at det i hvert fald er nogle af de grundlæggende elementer, der gør *Salò* så interessant og kompleks, som vi mener, den er.

9.1 Interaktion

SIGNA kalder selv deres værker for performance-installationer, og de kan derfor ses som installationsværker, der egentlig ikke eksisterer, før publikum træder ind og deltager i værket (Studiemateriale). Publikum skal derfor ”... *lege med i selve skabelsen af teateroplevelsen, før der overhovedet bliver en oplevelse*” (Studiemateriale). Man kan derfor konkludere, at der ligger en stor interaktionsmulighed i *Salò*, og at det næsten er et krav til publikum at interagere for at få en optimal oplevelse. Samtidig bliver det en meget mere personlig oplevelse på denne måde, og publikumsundersøgelsen viser da også, at noget af det, der gjorde størst indtryk på publikum, netop var muligheden for selv at agere. Hele 85 % nævner desuden, at det, der betød mest for dem i deres oplevelse af *Salò*, var samtaler med de medvirkende. Publikum får altså en afgørende rolle for hele installationen og bliver på den

måde medskabende for stykket.

9.1.1 Publikums handlemuligheder

At publikum selv må delage aktivt for at tilegne sig en installation, berører Ring Petersen i sin bog og nævner blandt andet, at der i en sådan sammenhæng findes forskellige handlingsformer. Disse fremkommer af en mening om, at en installation altid baserer sig "...på et receptionæstetisk princip som kræver at beskueren involverer sig i værket gennem sine faktiske kropslige handlinger" (Ring Petersen, 2009; 280). Den æstetiske erfaring af en installation er desuden altid performativ, da "...den foreløber som en proces hvor kunstrærket (...) er givet på forhånd, men hvor beskueren gennem forskellige stadier af sansning og fortolkning gradvist kan nå frem til en erfaring af og indsigt i værket" (Ring Petersen, 2009; 281).

Den første form for handling er menneskets handling i motoriske bevægelser, som beskueren er nødt til at foretage sig for at kunne skabe forbindelse mellem de forskellige elementer, der indgår i installationen, og hænger altså sammen med, at man kun gradvist når frem til en erfaring af værket. Dette ses i *Salò*, hvor publikum er nødt til at bevæge sig rundt i villaen for at kunne opleve og forstå værket. Man tilegner sig på den måde værket gennem en skridtvist udforskning og tilegnelse af rummet (Ring Petersen, 2009; 281), hvilket desuden kan være en del af forklaringen på, hvorfor nogle publikummer ikke har haft en positiv oplevelse af *Salò*, hvor det netop var vigtigt, at man selv gjorde en indsats og brugte nogle timer i villaen for at kunne få indsigt i værket. Livs oplevelse er et eksempel på, hvor vigtigt dette punkt er for publikums forståelse af stykket. Liv opnår netop aldrig en forståelse af stykket og synes mest af alt, at det er latterligt og unødvendigt (Bilag 5, Liv; 3-4). Men hun kommer heller ikke rigtig rundt i villaen og får ikke skabt forbindelse mellem de forskellige elementer: "Jeg forsøgte at få mig selv med i kæderne for at se det berygtede torturkammer og måske

få endnu én på oplevelsen, men da jeg kom halvejs ned, fortrød jeg og turde faktisk ikke, så jeg vendte tilbage" (Bilag 5, Liv; 3). Her er det frykten, der holder Liv tilbage, og hun undgår på den måde en følelse og en oplevelse, der måske netop havde gavn timer hendes forståelse af *Salò*. Herudover siger Liv, at "Det eneste, der fik mig til at føle mig som en del af det, var, fordi jeg sad ved bordet og dermed hele tiden frygtede for, at jeg pludselig skulle tage stilling til noget" (Bilag 5, Liv; 2). Citatet viser igen Livs frygt for at være i villaen, og at hun heller ikke har lyst til at tage aktiv del i noget eller at interagere med nogen. Det, selv at gøre en indsats og gennem forskellige stadier at opnå en perceptionen af stykket, er dog afgørende, og Signa selv understreger dette ved at sige, at "...man må give sig tid. Det kræver et værk som *Salò* af delgerne. Tid" (Gahede, 2010; 15). Dette aspekt nævnes desuden også af Jørgen, der var opmærksom på, at stykket var som en masse lag, man kunne komme dybere og dybere ned, efterhånden som man brugte tid derinde (Bilag 8, Jørgen; 3:15).

Den anden form for handling forstås i den selvrefleksive forstand, at beskueren stimuleres til at reflektere over sin krops bevægelser og reaktioner. Beskueren må her sammenholde både de performative og de referentielle aspekter af installationen for at nå frem til dets mening. Det er i denne sammenhæng vigtigt at nævne, at personens kropslige reaktion på værket ofte er afgørende for, hvordan værket tegner tolkes. *Salò* er netop et stykke, der har fremkaldt meget forskellige reaktioner fra publikum, hvilket således kan forklares med, at den enkelte beskuers kropslige reaktion er afgørende for, hvordan værket tolkes. Nogle reagerer meget voldsomt på eksempelvis voldelige overgreb, hvor andre ikke gør, og fortolkningerne af værket bliver derfor meget forskellige. Emil oplever eksempelvis, at han og hans kæreste Stine netop kommer ud for en situation, de reagerer meget forskelligt på: "Hvad, vi oplevede ved denne senec, skulle vise sig at være for meget for Stine, som efterfølgende brød sammen og begyndte at græde" (Bilag 1, Emil; 3). Den samme

situation opfattes altså her på to helt forskellige måder, netop fordi den kropslige oplevelse ikke er den samme, og de efterfølgende tolkninger vil derfor også være forskellige. På den anden side kan nogle opleve en stærk tilknytning til eller venskabelig følelse over for nogen i huset, hvilket ligeledes vil bidrage til forståelsen og fortolkningen af stykket. Dette ses for eksempel i Marias oplevelse af at snakke med Madame Maggi og Madame Vaccari:

”Det var en utrolig intim snak på mange måder, og jeg kunne mærke, at jeg havde lyst til at betro mig til dem. Netop det, at de selv i deres karakterer havde oplevet så meget grusomt, som de ikke var blege for at dele, gjorde, at jeg også havde lyst til at dele mit indreste – en meget syret følelse” (Bilag 6, Maria; 3).

Interaktionen her kommer til at inddrage deltageren på en meget intim måde og vil derfor også bidrage til en oplevelse og forståelse af stykket, man ikke havde fået som en almindelig, passiv ’tilskuer’.

Hervedover er det desuden det forhold, at beskuerens interaktion med det udstillede foregår, mens andre publikummer ser på, der gør den fysiske handling til en performativ og teatralisk handling i stedet for kun at være en kropsmotorisk handling. Dette kan desuden have stor indflydelse på publikums interaktion, da mange netop er bevidste om, at andre kan observere dem og de handlinger, de foretager sig. Dette ses for eksempel hos Erna, der i starten overvejede, hvorvidt hun overhovedet skulle interagere i villaen, da hun følte, andre publikummer ville grine ad hende, hvis hun gjorde det. Det ses desuden hos Liv, der, allerede inden hun er kommet ind i villaen, føler sig hæmmet, fordi hun skal snakke engelsk til andre (Bilag 8, Erna; 09:53 samt Bilag 5, Liv; 4).

Den tredje og sidste, form for handling er det at udføre forskellige operationer og ses i interaktive installationer, der indbyder publikum til at

delage i bestemte aktiviteter (Ring Petersen, 2009; 281). Dette ses for eksempel i *Salò* under *tableaux vivants*, hvor nogle af publikummer bliver indbudt til at være med i opførelsen. Hervedover er der adskillige eksempler på, at folk selv er blevet tilbudt at afstraffe børnene eller mildere episoder som eksempelvis Jespers, hvor han blev bedt om at bringe mad op til The Bishop.

9.1.2 Publikums performative aktivitet

Ring Petersen beskriver de performative dimensioner i en installation, som går ud over den fundamentale performativitet, der er knyttet til beskuerens perceptions- og fortolkningsproces, der blev forklaret ovenfor gennem de tre handlingsformer (Ring Petersen, 2009; 282). Hun fremstiller begrebet *glænde beskuelse* som en form for grundmodus, da gangbevægelse i installationens tilfælde er en forudsætning for, at perception og fortolkning af værket overhovedet kan finde sted. En udvidelse af dette grundmodus, vi her vil tage fat på, er *faktisk brug af handlen med eller intersubjektiv udveksling med objekter eller personer i installationen* (Ring Petersen, 2009; 286). I denne situation bliver beskueren en egentlig beskueraktør og kan endda fungere som en samarbejdspartner. Dette ses eksempelvis hos Emil, der får opbygget et tillidsbånd til tjenestepigen Dana og derfor ikke vil stikke hende til masterne, da hun tilbyder ham og enkelte andre et sprøjt parfume. Emil ved, at Dana vil blive straffet for det og kan derfor ikke få sig selv til at misbruge hendes tillid, selvom han ellers overvejede det (Bilag 1, Emil; 3). Emil bliver på den måde Danas samarbejdspartner, da Danas hemmelighed også bliver Emils hemmelighed.

Tilgængelsen af værket indeberer desuden ofte en følsom brug af eller handlen med installationens objekter. Dette kan ses som fysisk aktivitet med objekter (som at trække i et tov), men kan også være handlen med andre personer i installationen. I *Salò* har publikum både mulighed for at gøre brug

af forskellige objekter, men i særlig høj grad mulighed for at handle med andre personer – enten andre publikummer eller performere. Ring Petersen påpeger desuden, at denne form for installation også kan optræde i forbindelse med kulturkritiske og politiske værker, som *Salò* netop må siges at være. Denne form for performativitet gør, at publikum får en særlig følelse og kropslig oplevelse, vel netop fordi man involverer sig på en anden måde end blot ved at betragte et maleri eller traditionelt teaterstykke. Disse oplevelser kan anlage mange forskellige former, som gruppens egne og de interviewedes oplevelser desuden vidner om. Interaktionen i villaen har altså eksempelvis resulteret i både positive, negative, kærlige, venskabelige og frygtindgydende oplevelser. Et godt eksempel her er Erna, der kan siges at have prøvet mange forskellige former gennem interaktion med performere og publikum i *Salò*. Overordnet set har Erna haft en meget positiv oplevelse og er kommet tæt på mange af performerne. Dette er resultatet af, at Erna netop har tvunget sig selv til at interagere og gøre ting, hun egentlig ikke havde lyst til i starten. Hun har brugt meget tid i villaen og har gennemgået en proces, der i den grad har givet hende en indsigt i og forståelse for *Salò*, som jo er forudsætningerne for at tilegne sig denne form for værk. Netop på grund af den interaktion, Erna har haft, er det blevet sådan en voldsom og personlig oplevelse for hende. Gennem interaktionen med performere og publikum har hun gennemgået en udviklingsproces og har endda oplevet en personlig forandring, idet hun i dag føler sig stærkere i den virkelige verden.

9.1.3 Interaktionens betydning for oplevelsen og forståelsen af *Salò*

Da interaktionsmuligheden ikke er en, publikum normalt har i forbindelse med teater, er det en måske lidt ukendt og skræmmende mulighed for mange. Dette kan have været med til at holde mange publikummer tilbage. Herudover er der et vigtigt aspekt i forbindelse med frygt, som mange eksempelvis oplevede over for masterne: *"På vejen mødte vi en af The Masters*

(...), som åbenbart stadig var sur. Da han kom hen mod os, blev jeg så nervøs, at det hele vendte sig inden i mig" (Bilag 4, Lea; 3). *"Samtidig virkede The Masters så frygtindgydende, at jeg under ingen omstændigheder havde lyst til at gribe ind"* (Bilag 3, Julie; 3). Citaterne vidner tydeligt om den frygt, masterne gav (nogle af publikummerne og bliver på den måde også en kropslig oplevelse, der er med til at give en forståelse af stykket. Frygten kan desuden være en del af forklaringen på, at 71 % af publikum aldrig protesterede, og kun 44 % faktisk greb ind i handlingen (Publikumsundersøgelsen). På den anden side har frygten været medvirkende til, at børnene har fået et meget tættere forhold til publikum, og at det er dem, der har fået flest personlige henvendelser (Publikumsundersøgelsen). Børnene er på den måde meget lettere (både fysisk og psykisk) at komme i kontakt med, og publikumsundersøgelsen viser endda, at samtaler med børnene betød mere for publikum end grupvækkende sex- og voldsscener. Den kropslige oplevelse bliver her en helt anden og kan endda give en venskabs- eller omsorgsfølelse. Mange publikummer kom på den måde tæt på børnene, hvorfor eksempelvis de voldelige hændelser fik en helt anden betydning, end hvis det bare var mod en skuespiller, man i øvrigt ikke rigtig kendte: *"Jeg kunne mærke, hun [Franchino] var kommet ind under huden på mig, og jeg følte faktisk en snert af skyld ved at gå fra hende"* (Bilag 6, Maria; 4). Maria har her fået et nært forhold til Franchino, hvilket tilfører oplevelsen af *Salò* en helt ny dimension: hun føler skyld ved at gå, selvom det trods alt er skuespil, netop fordi hun føler, hun på en eller anden måde er kommet tættere på ham. Det er dette, SIGNA vil opnå, at nå ind til folk og få dem til at reflektere over tingene, hvilket i den grad lykkes, hvis interaktionsmuligheden gribes an som her.

Det er altså tydeligt, at interaktionen spiller en stor rolle i oplevelsen og forståelsen af *Salò*, og at det er i interaktionen med performerne, at de fleste publikummer har fået store oplevelser. Samtidig har det også vist, at de, der

har afskåret sig selv fra aktiv deltagelse og interaktion, ikke har forstået meningen med stykket og desuden ikke har brudt sig om det.

9.2 Fiktion kontra virkelighed

“The inhabitants of the installation harbor the fiction’s reality as well as their own personal reality, and this flicker between reality and fiction challenges the spectator’s own anchoring in reality” (Om SIGNA).

Overstående citat er taget fra SIGNAs hjemmeside og beskriver det komplekse forhold mellem virkelighed og fiktion, der er karakteristisk for *Villa Salò*, og SIGNAs performances generelt.

9.2.1 En tredimensionel oplevelse

I *Villa Salò* møder man, som tidligere nævnt, ingen klassiske teaterelementer, i form af en kendt location, foyer eller scene. I stykket er der således ingen fysisk grænse mellem værket og tilskuerne, hvilket af Kim Skjoldager-Nielsen betegnes som en opløsning af den traditionelle formindifference. Dette gør, at der ikke er en klar ydre forskel mellem den imaginære realitet og den reelle realitet i forestillingen. Det er derfor op til publikum at skelne mellem, hvad der er virkelighed, og hvad der er fiktion (Skjoldager). Publikum kan frit bevæge sig rundt blandt skuespillere og medpublikum, hvilket, som tidligere nævnt, giver forestillingen en helt særlig tredje dimension, der bidrager til en langt større realitetsfølelse hos publikum. Dette oplevede Maria, da hun forsøgte at hjælpe et sygt barn op af sengen for, at give hende et glas vand:

“...jeg kunne mærke panikken brede sig, da jeg stod med hende i armene, hun virkede helt afkræftet, og da jeg lagde min hånd på hendes pande var hun skræmmende varm og søden pibende af hende” (Bilag 6, Maria; 3).

Her oplevede Maria, hvordan hun gennem en tæt kropslig kontakt med en af karaktererne følte stor almagt og frustration, da hun her havde problemer med at se, om barnet virkelig var sygt, eller om det blot var en del af fiktionen. En følelse, der unaegteligt styrkes af, at man i villaen kan komme i tæt fysisk kontakt med karaktererne, hvilket gør det vanskeligt at distancere sig på samme måde, som hvis man sad tilbagelænet i en mørk teatersal og betragtede skuespillerne på en scene.

9.2.2 Logikken over for sanserne

På trods af, at publikum besøgte villaen fuldt bevidste om, at de trådte ind i et fiktivt univers med opdigtede karakterer, oplevede mange efter kort tid, hvordan grænserne mellem fiktionen og virkeligheden blev udvisket. For en ting er, at logikken fortæller dig, at du nu træder ind i et fiktivt univers, en anden er, hvad dine sanser fortæller dig. I *Villa Salò* blev man fra det øjeblik, man trådte ind i villaen bombarderet med et virvar af sansindtryk, der fik villaen til at fremstå skræmmende autentisk. For eksempel forstærkede den kvalmende søde lugt af afføring ubehaget hos publikum, da de i *Circle of Shift* overværede børnene få deres kønsdele smurt ind i ekskrementer. For hvordan kan noget, der lugter så ægte, være det modsatte? På denne måde spillede sanserne mange af *Salò*s gæster et puds.

9.2.3 Indlevelse i fiktionen

I *Villa Salò* var der stor forskel på, hvordan publikum valgte at agere. Nogle gik ind med en skepsis og en distance, der på mange måder afholdt dem fra den fulde oplevelse, da der er tale om en forestilling, der kræver indlevelsessevne og lyst til at udforske værket. Dette er Erna et godt eksempel på. Hun valgte fra første gang, hun trådte ind i villaen, at spille med og tage del i forestillingen. Hun var dog fra start af opmærksom på ikke at komme for dybt ind i fiktionen, hvilket også var grunden til, at hun ikke ville sove i

villaen i begyndelsen. Erna var bevidst om fiktionens kraft, og vægtede det derfor højt at komme hjem og lade op til næste besøg. Men eftersom hun besøgte villaen ofte, blev hun langsomt knyttet til karaktererne i huset og hjalp dem blandt andet ved at lave mad. Erna oplevede stor frustration over gæster, der kom ind i villaen for bare at observere, hvad der skete i villaen uden på nogen måde selv at tage del i forestillingen. Hun oplevede, hvordan andre gæster undrede sig over hendes indlevelse i stykket, hvilket Erna selv påpeger ironien i, for havde hun grædt af frustration over børn, der blev pisket ude i den virkelige verden, havde dette jo været en fuldstændig rational handling, men inde i *Villa Salò* blev det af de andre gæster betragtet som dybt irrationelt. Fiktionens kraft er således tæt forbundet med den åbenhed og indlevelse, den enkelte gik ind i villaen med (Bilag 8, Erna; 11:38).

9.2.4 Ægte følelser i et fiktivt univers

Salò har en unik evne til at generere ægte følelser og refleksion hos sit publikum, hvilket Maria oplevede, da barnet Franchino viste hende hans yndlingsrum i huset. Her snakkede de længe, indtil The Duke kom ind og efterfølgende straffede Franchino, fordi Maria kom til at smile. Da Maria senere skulle til at forlade villaen, kom Franchino løbende og sagde, at han håbede, hun kom igen. Mødet med Franchino gjorde stort indtryk. Hvordan kunne én, der var blevet straffet for hendes dumhed, ønske at se hende igen? Det mindede om den ubetingede kærlighed, en hund kan have til sin ejer. Selv om den bliver trådt over halen eller forsømt, logger den stadig af begejstring hver gang, den ser sin ejer. Det var en snert af den samme ubetingede kærlighed, Maria oplevede fra Franchino. Selvom hun udmærket vidste, at der var tale om fiktiv kærlighed fra en skuespiller, der selv havde ønsket at opholde sig i villaen vel vidende om, at han ville blive udsat for vold og konstant ydmygelse, havde hun svært ved at efterlade ham i villaen. For selv der var tale om en fiktiv karakter, var der jo stadig et menneske bag

karakteren, og ville *Salòs* grusomme univers ikke sætte sit præg på ham? Hvordan kan man vide, at skuespillernes grænser respekteres, og at der er klare og fornuftige retningslinjer for, hvad der er tilladt? Disse overvejelser skyldes en følelse af skyld, fordi hun følte sig knyttet til karakteren. En følelse, der på trods af, at der er tale om fiktion, var virkelig for hende.

Erna oplevede den samme skyld ved tanken om at forlade villaen. Det var derfor vigtigt for hende at finde en måde, hvorpå hun kunne opholde sig i villaen, som hun beskrev som "...en lille dørning til *Helvede*" (Bilag 8, Erna; 35:28), og samtidig lette tilværelsen for karaktererne i villaen i stedet for bare at vende grusomhederne ryggen. Erna valgte derfor at lave mad til karaktererne i huset, som hun hurtigt blev stærkt knyttet til. På denne måde beskriver Erna, hvordan hendes medmenneskelighed var større end fiktionen. Det, at dybe følelser opstod mellem karaktererne og publikum, har således været tilfældet i *Villa Salò*, og derved muliggør forestillingen, at man som gæst kan sætte det personlige på spil i fiktionen. Endnu et aspekt, der indikerer, at der her må være tale om et univers, der placerer sig på grænsen mellem fiktion og virkelighed.

Det, at *Salòs* gæster har bekræftet sig om menneskene bag skuespillerne, er der adskillige eksempler på. Nogle har været bekræftede for deres velbefindende, andre, blandt andet Erna, har forsøgt at hjælpe til inde i huset og snakke med skuespillerne for at lette tilværelsen for både skuespilleren og mennesket bagved.

"...det øjeblik, da jeg for eksempel så vagterne spise min mad (...) jeg blev fysisk varm indeeni, fordi (...) selvom de er karakterer og de skal spille onde, så ved jeg jo også godt, at der faktisk bagved er de her mennesker, de her skuespillere, som ikke har fået særlig god mad i en uge ad gangen, som er trætte, som er udmattede, som er rigtig, rigtig glade for min mad (...) så det er meget dumtistisk (...), det kørte meget parallelt for mig (...) de ting jeg gjorde,

de gjorde ikke bare karaktererne glade, de gjorde også skuespillerne glade”
(Bilag 8, Erna; 1:01:31).

Jørgen havde, som mange andre, den opfattelse, at volden og de seksuelle overgreb, der fandt sted i villaen, var ægte. Men hvordan kan det så være, at man vender tilbage og vælger at tage del i noget så skrækeligt, hvis man ikke ved, det er fingeret? Dette må i den grad understrege SIGNAs kunstneriske ambition om:

”...at begribe, føle og forstå faldet i medfølelsen mennesker imellem (...) samtidig en kritik og et smerteskrig over de grusomheder, der finder sted for øjnene af os, og som vi alle bærer et ansvar for” (Information 1).

Et smerteskrig, der i den grad bliver retfærdiggjort af det publikum, der har troet, de overværede virkelige overgreb på børn, uden at skride ind. Denne betragtning er en af de mest skræmmende erfaringer, *Salò* har givet os, men den viser også behovet for, at der i højere grad skal sættes fokus på den manglende medmenneskelighed i dag.

SIGNA sætter således sit publikum over for nogle svære etiske valg i *Villa Salò*. Valg, der både kan være identitetsskabende, men i den grad også identitetsafslørende og begrænsende. Et aspekt, vi vil berøre nærmere i forbindelse med Nietzsche begreber det apollinske og det dionysiske.

9.3 Budskab

På baggrund af Signas udtalelser og vores fortolkninger af egne og vores interviewpersoners oplevelser søges i nedenstående afsnit en forståelse af budskabet i *Salò* med fokus på menneskets handlinger i og uden for villaen. Budskabet belyses gennem de tre temaer *Medmenneskeligheden*, *Menneskets passivitet* samt *Salò og verden udenfor*, da det er disse temaer, vi har anset for

værende overordnede i forhold til de interviewedes og vores egne beskrivelser af og tanker omkring budskabet i *Salò*.

9.3.1 Medmenneskeligheden

Som tidligere nævnt har Signa selv påpeget, at nogle af intentionerne bag det, at skabe *Salò*, har været at sætte fokus på nogle af de uretfærdigheder, der foregår ude i samfundet i dag. Emner som pædofili, trafficking og vold er aktuelle i denne sammenhæng. Det har blandt andet været Signas håb at kunne påvirke publikum til at handle i den ‘virkelige’ verden efter at have været udsat for situationer, der kunne provokere til handling i *Salò*. Ifølge publikumsundersøgelsen er det kun ganske få mennesker, der har set forestillingen som en afspejling af virkeligheden, hvorfor det kan diskuteres, hvorvidt stykket er fejlet på dette punkt. Vores interviewperson Erna hører dog til de personer, der *har* taget noget fra stykket med ud i den virkelige verden. Hun mener, at det er medmenneskelighed, der er temaet i *Salò* (Bilag 8, Erna; 53:40): *”Vi tager os af os selv og vores nærmeste (...) og hvis noget ondt skete for mine nærmeste i virkeligheden, så ville jeg tage mig af det, men jeg ville ikke tage mig af en eller anden prostitueret, der lå nede på gaden, som jeg ikke kendte”* (Bilag 8, Erna; 44:45). Erna udtaler efterfølgende, at hun i fremtiden håber, hun kan ændre dette efter at have set *Salò*. I starten beskriver hun, hvordan hun gæmte sig på toiletet, når hun oplevede nogle ekstreme situationer, men hun valgte senere at ændre strategi, da hun ikke følte, hun kunne undgå at tage sig af, hvad der skete: *”I virkeligheden kan man jo lukke øjnene (...) Der [i villaen] havde man ikke mulighed for at gemme sig”* (Bilag 8, Erna; 43:20). I villaen kunne man godt undlade at deltage i eller overvære ceremonierne, men ondskaben var alligevel konstant til stede.

I forlængelse heraf mener Erna også, at man i virkeligheden ofte vælger den nemme løsning, når eksempelvis politikere forbyder prostitution. Dette vil ikke stoppe prostitution, men blot gøre forholdene for de prostituerede

darligere. Til gengæld kan politikerne så vaske deres hænder og sige, at de har gjort noget ved problemet (Bilag 8, Erna; 54:00). Ligesom politikerne kan have brug for at vise, at de er handlekraftige uden reelt at gøre noget ved problemet, er der også mange gæster, der valgte at stille sig tilfredse med at købe *Golden Rocks* til *The Children*. På denne måde gjorde de noget godt, uden at det krævede en større indsats. At dømme ud fra Jørgens udtalelser mener han selv, at han har handlet nok, idet han køber et barn fri fra en afstraffelse med en *Golden Rock*, men i virkeligheden kunne han måske have gjort mere, eksempelvis kunne han have talt med barnet efterfølgende (Bilag 8, Jørgen; 5:50).

Ud fra Eigtveds betydningsmodel kan man altså betragte en *Golden Rock* på *manifestationsplanet* som en sten, der symboliserer frikøb af et barn. På *transformationsplanet* gør dette, at man eksempelvis kan redde et barn fra en afstraffelse og på den måde vise sig fra sin gode side og samtidig forhindre masterne i at udføre onde handlinger i den givne situation. På *generationsplanet* kan dette dels ses som menneskets gode vilje til at ville hjælpe andre mennesker, men det skal nok nærmere ses sådan, som Erna fremstiller det i eksemplet med politikerne, at man blot vil vise andre, at man er et godt, handlekraftigt menneske, men ikke vil i nærtkontakt med problemet. Signa understregede på Saløseminariet den 19. marts, at det ikke skulle være nemmere at være en helt i *Villa Salò*, end det er i virkeligheden. Derfor kunne man heller ikke 'bare lige' redde *The Children* fra deres skæbner i villaen. I forlængelse heraf kan nævnes, at Erna også nåede frem til den erkendelse, at det, der hjalp *The Children* bedst, og som blev mest værdsat, var, når man gav sig tid til at snakke med dem. Som en af skuespillerne, ifølge Erna, sagde: *"Jeg havde så mange Golden Rocks til sidst, at jeg var fuldstændig ligeglad med dem. De betød ikke noget for mig mere",* hvortil Erna

tilføjer, at *"Det bedste var, hvis folk sad og snakkede med dem [The Children]"* (Bilag 8, Erna; 55:33).

9.3.2 Menneskets passivitet

I *Villa Salò* skete der mange grænseoverskridende ting, og det kunne være fristende at kigge væk og benægte begivenhederne, som Julie fra gruppen gjorde: *"Jeg fik det helt dårligt over at se de her børn gå nøgne rundt gennem huset og kiggede væk"* (Bilag 3, Julie; 2). Erna understreger også, at dette er en taktik, man kan vælge i den virkelige verden, hvorimod det var sværere at gemme sig for ondskaben i *Villa Salò*. Men selv om man ikke altid kunne kigge den anden vej eller flygte fra ondskaben inde i villaen, var der alligevel mange, der lod ondskaben gå sin gang: *"...flere havde en grimasse, der tydeligt viste, at de ikke brød sig om, hvad der skete [under ceremonien]. Alligevel grød ingen ind, og alle blev og så det hele"* (Bilag 2, Jesper; 3). Denne manglende handlekraft, når man oplever noget uretferdigt ske for øjnene af en, er et element, der frustrerer Jørgen. Han synes, det er rart at opleve, at han *"...har en moral og etik, som (...) skinner igennem, som (...) gør, at man griber ind, når det er nødvendigt"* (Bilag 8, Jørgen; 18:53). Det håber han også, at der er andre, der har, og at de kan sige fra, hvis det bliver nødvendigt. Dog oplevede han i villaen, at *"...man bliver drejet, indtil man reagerer. Der var ingen andre, der gjorde det (...)"* så der havde jeg ligesom følt (...) at nogen skal jo gøre det" (Bilag 8, Jørgen; 6:22). Han mener blandt andet, at den danske mentalitet, med at man ikke vil være til ulejlighed, spiller ind i en sådan situation. Ydermere mener han, at der er nogle publikummer, der kommer til villaen for at blive underholdt, og for dem kan det måske være for grænseoverskridende at handle, eller også synes de ganske enkelt ikke, at der er nogen grund til det, fordi de bare ser det som et teaterstykke ligesom Jesper, der siger, at *"...det er bare for utvirkelig en situation for mig, der bor og lever godt i Danmark (og desuden ved, at jeg er inde at se et "teaterstykke")"* (Bilag 2, Jesper; 3). Omvendt er nogle

gæster blevet meget chokerede over den høje involveringsgrad, *Salò* kan kræve af en, men som Signa har udtalt, må kunst gerne være farlig og påvirke én voldsomt (Information 1). Måske kan det endda være sundt. Det er godt, hvis man giver sig tiden til at opleve kunsten og efterfølgende reflekterer over det oplevede (Salòseminar 9/4-10).

Hvis man betragter menneskets passivitet i forhold til Eigtvæd, kan eksempelvis piskeslag betragtes på *manifestationsplan*et som en fysisk afstraffelse, mens det på *transformationsplan*et ses som en barbarisk handling, hvor en master eksempelvis nedgør et barn. På *generationsplan*et kan det derimod ses som en provokation fra performerens side og opfordring til handling fra beskuerens side. Det kan være en måde at vise, at der foregår uretfærdige og ubehagelige ting ude i den virkelige verden, og at det er ens pligt at gøre noget, hvis man kommer til at overvære en sådan situation, for det er ikke sikkert, det bliver stoppet, hvis ikke man selv skridder til handling.

9.3.3 *Salò* og verden udenfor

Salò har forarget mange mennesker, både blandt dem, der har set stykket, og dem, der ikke har set det. De voldelige afstraffelser, de slet skjulte seksuelle undertoner og de umenneskelige forhold, karaktererne levede under, fik mange udenforstående til at klage over stykket, og mange var forargede over, at noget sådant kunne finde sted. Jørgen udtrykker sin forargelse, da han ser ”...hvordan de der (...) *children* var blevet fuldstændigt afmagrede, og sorte rander under øjnene – og de var ikke malet på (...) Egentlig så synes jeg, det er mærkeligt, det overhovedet kan lade sig gøre (...) i dagens Danmark (...) at skuespillerforbundet ikke har grebet ind...” (Bilag 8, Jørgen, 11:25). Det interessante er her, at langt størstedelen af de elementer, der forargede folk, var fingerede; piskeslagene lød højere og hårdere, end de var, afføringen i *Circle of Slit* var ikke ægte, voldtægtene var ikke ægte, og lignende eksempler kan findes. Nogle af tingene var ægte nok, men fremstod værre, end de var, som eksempelvis

piskeslagene, mens andre ting var helt ægte, men til gengæld noget, performerne selv var gået med til, som eksempelvis nogle af de gange, en performer eller en gæst blev tisset på. Men selvom disse elementer er forargende og rædelsvækkende at beskue og høre om, er det alligevel bemærkelsesværdigt hvor mange mennesker, der har udtrykt deres harme over *Salò*, i forhold til hvor ofte en lignende harme bliver udtrykt over for eksempelvis de prostituerede, der står på Istedgade og sælger sig selv dag efter dag. Det er interessant, at der kan blive ytrt vrede over de umenneskelige forhold, performerne i *Villa Salò* har spillet under, når de selv har sagt ja til det, men at der samtidig ikke ytres en lignende vrede over de umenneskelige forhold, samfundets svageste eksempelvis arbejder og lever under, og som de i mange tilfælde ikke selv har valgt. Jørgen siger, at skuespillerforbundet burde have grebet ind over for *Salò*, men det falder ham i denne sammenhæng ikke ind at nævne nogle institutioner, der ligeledes burde gribe ind over for andre udsatte grupper i samfundet. Men måske er hannen blevet vakt, fordi ondskaben i *Villa Salò* har været så eksplicit og intens, som den har været. Ude i samfundet er det nemmere at lægge afstand til de umenneskelige livsbetingelser, visse mennesker har, men i *Villa Salò* fremstilles de helt eksplicit foran øjnene på en i det mikrokosmos af intens ondskab, som SIGNA har skabt (Bilag 8, Erna, 42:38).

Kastes der igen et blik på Eigtvæds betydningsmodel, ses der eksempelvis på *manifestationsplan*et en nøgen pige, der tvinges til at sidde udenfor i sneen i 20 minutter. På *transformationsplan*et er dette endnu en nedgørelse af et barn fra masternes side. På *generationsplan*et kan dette ses som et udtryk for sympati med eller en dragen opmærksomhed mod de forhold, som eksempelvis prostituerede lever under. De står hver dag med næsten intet tøj på i flere timer på gaden og venter på, at en kunde vil samle dem op.

Det er dog sjældent inden for især alternative kunstformer, at de intenderede budskaber er de samme budskaber, der opfattes af beskuerne af stykket. Derfor er det usandsynligt, at der nu vil blive gjort meget mere ved trafficking, vold og anden ondskab i verden, end der bliver gjort i dag. I forhold til at se *Salò* som avantgarde er det derfor højst sandsynligt ikke et stykke, der kommer til at influere på politik eller samfundsforhold, men det kan stadigvæk meget vel have været hensigten. Til gengæld har mange publikummer taget mange oplevelser med sig fra villaen og har måske endda oplevet nye sider af sig selv, hvilket vi vil tage op i 10.2 *Salò som apollinsk og dionysisk oplevelse*. Derudover er der de publikummer, som eksempelvis Erna, der rent faktisk har set *Salò* som en slags opsang til at forsøge at gøre noget for at hjælpe de udsatte i samfundet, og som derfor også håber på at kunne ændre noget ved sig selv efter at have set stykket. Om dette siger Erna, som tidligere nævnt, at det godt kan være, man ikke kan ændre det store billede, men at det også er de små ting, der tæller (Bilag 8, Erna; 37:00). Hvis man kan gøre noget godt for et enkelt menneske, er det også godt, for så har man i det mindste hjulpet én person i kortere eller længere tid. I forlængelse heraf kan det også ses som en succes fra SIGNAs side, at selvom de ikke har ændret det større samfundsbillede, så har de påvirket enkelte gæster til måske at gøre lidt ekstra for de personer, de møder i deres liv. Hvis stykket har påvirket nogle få mennesker, har det altså stadigvæk påvirket nogle og vil derfor også komme til at skabe forandringer, omend de ikke vil være direkte radikale i en større, samfundsmæssig optik.

10. SALÒ SOM IDENTITETSSKABENDE VÆRK

Vi har ovenfor beskrevet de temaer og budskaber, vi mener, er en væsentlig del af forestillingen *Salò*. SIGNAs opførelse af *Salò* hænger sammen med en intention om at få de besøgende til at reflektere over samfundets udvikling og overveje deres egen rolle i både huset såvel som i samfundet. Når SIGNA forsøger at skildre et samfund, som er bygget på strenge hierarkier, manglende medfølelse og generel ondskab, kan man undre sig over, at så stor en del af publikum valgte at besøge huset gentagne gange og tilbringe mange timer derinde.

I det følgende vil vi se nærmere på publikums oplevelse af *Salò* og reflektere over, hvordan ét stykke kan frembringe så markant forskellige oplevelser hos publikum. Hvordan kan det være, at nogle forlod villaen med rystende hoved og aldrig ville nærme sig den igen, mens andre tilbragte dage og nætter derinde og beskrev *Salò* som en helt unik og uforglemmelig oplevelse? I vores refleksion over dette vil vi inddrage Nietzsches begreber *det dionysiske* og *det apollinske*, som betegner formningen og selvoverskridelsen i forbindelse med dannelsen af selvet. Netop identitetsdannelse er interessant, da ønsket fra SIGNAs side netop er, at folk skal konfronteres med en række grænseoverskridende oplevelser og situationer for på denne måde at forholde sig til sin egen moral og grænser. SIGNA forsøger altså at tvinge publikum til refleksion over dem selv og det samfund, de lever i, og det er SIGNAs håb, at gæsterne, som forlader huset, har fået noget at tænke og reflektere over og ikke bare er blevet underholdt. På denne måde forsøger SIGNA at få publikum til at indgå i *Salòs* univers for at opleve selvoverskridende situationer og påvirke deres identitet.

10.1 Det apollinske og det dionysiske

Begrebet det apollinske er hentet fra Apollon, den græske gud for musik og sang. Hos Nietzsche er det apollinske knyttet til alt det, der er synligt. Det vil sige alt det, som øjet ser, og som vi kan tage og føle på. I kunsten er det eksempelvis i form af poesi, billedkunst eller skulpturer.

Men synlige, rumlige ting er midlertidige. Konkrete ting eksisterer således ikke bare i rummet, men også i tiden (Nietzsche, 1993; 19-20). I det apollinske ligger det, at mennesket gennem kunsten har mulighed for at komme det forgængelige til livs, og derved kan vi holde fast i et specielt øjeblik. Nietzsche mener, at mennesket har et uudslukkeligt behov for at ophæve det forbigående ved at gøre verden evig i form af ord eller billeder (Nietzsche, 1993; 19-20). En følelse, de fleste af os kan genkende, når vi sidder med et gammelt fotoalbum eller dagbog og pludselig kan huske en oplevelse eller en person helt tydeligt og endda fremkalde de følelser, der var forbundet med den pågældende oplevelse. Gennem ord og billeder kan vi dermed holde fast i øjeblikket.

I artiklen *Selvudannelse og nye former for socialitet – technofesten som eksempel* beskriver Hammershøj det apollinske som formningen af individets selv. En tilstand, hvor individet er roligt og eftertænksomt. Han beskriver individet i dag som "...først og fremmest apollinsk" (Hammershøj, 2007; 18). Dette skyldes både, at det semmoderne samfund, vi lever i, er præget af en radikal individualisering, men det skyldes også den måde, vi tilrettelægger vores hverdag på. Mange ønsker en hverdag med faste og stabile rammer, hvor vi går på arbejde fra 8-16, køber ind og henter ungerne i børnehaven. Aftenen bruger mange i familiens skød, foran fjernsynet eller med en god bog. Vores hverdag er således ikke kendetegnet ved de store grænseoverskridende oplevelser, tværtimod forsøger vi at have konstant kontrol over os selv.

Begrebet det dionysiske er rusen, hvor instinkterne råder, og der stræbes efter en følelse af lykke. Selve udtrykket stammer fra den græske vingud Dionysos. Det dionysiske knytter sig til den indre bevidsthed, hvor uanede ting og fremtidige oplevelser fri kan udfolde sig på trods af, at der ikke er påvirkninger fra ydre sansninger eller signaler til stede (Nietzsche, 1993; 20).

Man kan i sin indre bevidsthed opleve stærke og voldsomme ting, der næsten er umulige at glemme. Former for kropslig adfærd kan udløse lignende stærke oplevelser. De mest kendte er dans, rytmisk bevægelse eller sex (Nietzsche, 1993; 21). Dans kan også betragtes som et apollinsk fænomen – når vi bare ser på mennesker, der danser. Det er helt anderledes, hvis vi selv danser. Da bevæger vi kroppen og sætter sindet i sving, og bliver dansen intens nok, føler vi rus (Nietzsche, 1993; 21).

Rusen beskriver Nietzsche som kendetegnet ved, at vores indre verden vokser og vokser på bekostning af hverdagens ydre. Som indre oplevelse er rusen præget af for eksempel stemninger, følelsesbrud, stærke overbevisninger og undertiden også følelsen af at overskue og forstå noget nyt og tilhøre et fællesskab (Nietzsche, 1993; 21). Denne øgede fællesskabsfølelse gennem rus påpeges ligeledes af Hammershøj, som beskriver, hvordan deltagere til en technofest oplever at blive forløst fra sig selv og gennem musik og dans lader sig opsluge af mængden og blive en del af et større fællesskab. Derved opstår følelsen af fællesskabet og glæde (Hammershøj, 2007; 15). Hvor det apollinske knytter sig til det individuelle og søger at fastholde det forbigående, ophæves denne fastholdelse derimod i rusen, som sandt nok giver en stærk følelse af fællesskab, der i ekstreme tilfælde eliminerer det individuelle i kortere eller længere tid (Nietzsche, 1993; 22). I visse tilfælde vil rusen være kilde til en følelse af uendeligt overskud og lykke. Rusens verden vil også opleves som mere meningsfuld

end hverdagen, også selvom den til dels skyldes indtagelse af stoffer eller alkohol (Nietzsche, 1993; 21).

De fleste vender dog efter rusen tilbage til den sædvanlige apollinske tilstand, hvilket kan opleves som ubehageligt i nogle tilfælde. Denne fase er ligeledes karakteriseret ved selvrefleksion. Individet tænker over hvilke erfaringer, oplevelsen har givet én, og om det var selvoverskridelsen værd (Hammershøj, 2007; 16). Mange kender følelsen af at have såkaldte 'moraliske tømmermænd' efter en fest, hvor man for eksempel har indtaget for meget alkohol for på denne måde at have lettere ved at slippe hæmningerne, og hvor man har opført sig markant anderledes, end man normalt gør.

Selvom en dionysisk oplevelse oftest er forholdsvis harmløs, kan den dionysiske selvudslettelse over en længere periode eller i voldsom form, have store konsekvenser. For eksempel kan rusen føre til ekstase eller bevidstløshed. I de tilfælde bliver individet fremmed for sit hverdags-jeg. Hverdagen opleves derefter som værdiløs i forhold til de voldsomme oplevelser, man har gennemlevet i forbindelse med rusen.

At en begivenhed, for udenforstående, synes umulig at sætte sig ind i, er ligeledes et dionysisk træk. Dette er de sider ved rusen, der af udenforstående opfattes som uhyggelige og truende (Nietzsche, 1993; 22). Et element, der i den grad kan sættes i forbindelse med *Salò*, da mange tog stærk afstand fra og blev dybt forargede over stykket og på ingen måde kunne se meningen med det eller forstå, hvordan nogen kunne opholde sig i villaen i en længere periode.

10.2 *Salò* som apollinsk og dionysisk oplevelse

I det følgende vil vi fortsætte med at se nærmere på, hvordan Nietzsches begreber kommer til udtryk i publikumsoplevelsen af *Salò*. Vi mener, at man både kan opleve *Salò* på et dionysisk og et apollinsk plan. Vi er af den

overbevisning, at den ideelle oplevelse af *Salò* kun kan opnås ved en indlevelse i og forståelse af SIGNAs univers, og at dette kan medføre en tilstand, som kan betragtes som en dionysisk rus. I forbindelse med disse to begreber er det interessant at kigge på de forskellige intentioner, publikum har haft med at besøge villaen. Nogle valgte at tage ind og se stykket udelukkende af nysgerrighed. Det vil sige, at de ville se, hvad der foregik i huset, men havde svært ved at komme ind under huden på stykket som for eksempel Julie:

"Alt i alt havde jeg meget svært ved at leve mig i den verden, Villa Salò tilbyder. For det første havde jeg egentlig ikke lyst til det (...) og for det andet havde jeg meget svært ved at se bort fra, at det egentlig i bund og grund bare er et teaterstykke" (Bilag 3, Julie; 3).

I afsnit 9.1 *Interaktion* har vi beskrevet, hvordan det er nødvendigt at deltage aktivt og indgå i stykket på dets præmisser for at få den fulde oplevelse og forståelse. Denne indlevelse kan sammenlignes med Nietzsches idé om en dionysisk adfærd, hvor man skal slippe sine hæmninger og forforståelser. Alligevel påtog nogle gæster sig en observerende tilgang, præget af tilbageholdenhed og selvkontrol, og denne adfærd kan betegnes som apollinsk. Liv beskriver for eksempel sin oplevelse således:

"Jeg ville ønske, jeg kunne smide mine hæmninger og lade mig rive med af stemningen, men allerede det, at jeg skal snakke engelsk, og jeg ved, at det er skuespil, gør, at jeg sætter grænser op og derfor ikke når ind i universet" (Bilag 5, Liv; 4).

Liv forbliver på den måde i sin apollinske tilstand, da hun ikke er indstillet på at deltage i de selvoverskridende oplevelser, som kunne få hende ud i en dionysisk rus, som Erna i høj grad har oplevet, siden hun blev så begejstret over at være i huset. Overskridende oplevelser kan for eksempel være det at

blive opslugt af SIGNAs univers og føle sig som en del af illusionen. På denne måde havde Liv ikke behovet at deltage aktivt i voldelige og seksuelle ydmyselser for at opleve en overskridelse af selvet, men det at acceptere universet og forsøge at indgå i fiktionen er nok til at kunne udvikle sig selv dionysisk for derefter at finde tilbage til en udviklet og beriget apollinsk tilstand. Erna beskriver, hvordan hun gennem aktiv deltagelse blev en del af fiktionen og universet (Bilag 8, Erna: 22:00). På denne måde ophævede Erna langsomt sin apollinske hverdagstilstand for gennem interaktion og indlevelse at komme i en dionysisk tilstand.

Jørgen gav udtryk for at have haft en markant anderledes og for ham mindre betydningsfuld oplevelse af forestillingen. Han betragter *Salò* som noget frastødende og uforvarsligt og som et udtryk for, hvor meget man kan få mennesker til at deltage passivt i uden at sige fra (Bilag 8, Jørgen: 11:55). Dette kan skyldes, at Jørgen ikke på samme måde som Erna forsøgte at interagere i stykket og blive en del af universet. Jørgen beskriver, hvordan han flere gange skred ind i handlingen og for eksempel køber *Golden Rocks* til børnene (Bilag 8, Jørgen: 05:50), men han holder hele tiden fast i sin apollinske tilstand og vil ikke bringes ud af fatning. På trods af den stærke afstandtagen til *Salò* vendte Jørgen tilbage til villaen yderligere to gange, hvilket umiddelbart kan synes mærkværdigt, når han finder stedet frastødende. Man kan argumentere for, at Jørgen bliver bange for at komme ind i en dionysisk rus og blive indfanget i universet. Jørgen er i en series position i sit liv og har en kone samt et velanset arbejde og forsøger i interviewet at virke velovervejet og fornuftig. Det virker som om, Jørgen forsøger at klamre sig til sin apollinske tilstand for at undgå at blive opslugt af universet, og at han betragter det at slippe sine hæmninger som ildt anset. Når Jørgen alligevel møder op i villaen, kan det derfor skyldes, at han underbevidst følger sig draget af den dionysiske rus, som han ved, han kan

opnå, men ikke tør kaste sig ud i. Det er i denne forbindelse interessant, at Jørgen vil fremstå som anonym i opgaven. Som sagt er Jørgen i en position i sit liv, hvor han har familie og et velanset arbejde, og derfor ønsker han ikke at blive sat i forbindelse med *Villa Salò* og forsøger i interviewet at tage afstand til stykket og underminere al form for begejstring. Jørgen virker bange for at blive opslugt af universet *Salò* og for at ende i en situation, hvor han har svært ved at adskille fiktion og virkelighed. Erna beskriver ligeledes, hvordan hun havde behov for at komme ud af huset en gang imellem for at se tingene lidt på afstand og træde ud af fiktionen (Bilag 8, Erna: 06:10). Når Erna fortæller, at hun fra tid til anden havde behov for at komme ud af fiktionsuniverset, og Jørgen til tider virker bange for at træde ind i det, harmonerer det godt med Nietzsches tanker om den dionysiske rus. Nietzsche mener, at man har mulighed for at udvikle sit selv gennem dionysiske og selvoverskridende oplevelser, men at det kan være farligt at blive for længe i rusen, og at erfaringerne og selvudviklingen først træder i kraft, når man vender tilbage til det apollinske plan. På den måde kan denne form for performance beskrives som psykisk og følelsesmæssigt farlig, fordi den har en unik evne til at ryste publikum i deres grundtvold og forsøger at drive dem ind i et univers, som det måske ikke er sundt at være en del af uden pauser ind imellem, hvor man søger væk fra villaen. Signa beskriver selv hvordan hendes performances, i modsætning til meget anden kunst, ikke er den type kunst, hvor man mødes med vennerne til brunch, går ind og ser en SIGNA-performance og efterfølgende går ud og drikker et glas vin. Det er derimod kunst, der vækker alle former for følelser, også de ubehagelige, men dette er meningen, for gennem kunsten må virkeligheden skildres og reflekteres over – og den er ikke altid underholdende (Saløseminar 19/3-10).

10.3 Det dionysiske betydning for identitetsskabelsen

Ernas oplevelse af *Salò* kan i Nietzsches optik beskrives som en dionysisk oplevelse, da denne netop er kendetegnet ved at kunne rykke ved individets grundforestillinger og adfærd. Det, at Erna så radikalt har formået at ændre sin adfærd gennem mødet med *Salò*, viser, hvordan hun har benyttet de grænseoverskridende oplevelser til at forme sin identitet gennem efterfølgende refleksion. Dette er ifølge Hammershøj en måde, hvorpå det apollinske og det dionysiske kan komplementere hinanden og udvikle individet (Hammershøj, 2007: 6).

Sammenholder vi Ernas beskrivelser med Nietzsches tanker, om hvordan man gennem den dionysiske rus kan udvikle sin apollinske tilstand, stemmer disse to sider godt overens. *Salò*s publikum har uden tvivl haft mange forskellige oplevelser af stykket, men for dem, der virkelig har været interesseret i at indgå i forestillingen og acceptere rusen, som Erna gjorde det, har stykket uden tvivl haft en afgørende betydning for og indflydelse på deres personlige udvikling.

Det er kendetegnende for den dionysiske rus, at man gennem en oplevelse kan opnå følelsen af, at ens normale hverdag er værdiløs og ligegyldig, og en sådan følelse kan gæster, som har levet sig ind i en SIGNA-performance, også få imellem spilleperioderne, eller når forestillingen er helt ovre. At Erna har oplevet en dionysisk rus, viser sig således også, idet hun beskriver, at hun har haft det svært med, at karaktererne pludselig er døde, og *Salò* er slut, netop fordi hun ikke har muligheden for at leve sig ind i universet mere og opleve rusen.

Jørgen giver os det indtryk, at han har haft svært ved at leve sig ind i *Salò*s univers, men som tidligere skrevet, betyder det ikke, at han ikke forsøgte at interagere en gang imellem. Samtidig giver han udtryk for, at han

efterfølgende har reflekteret over en række ting, for eksempel menneskers måde at manipulere med andre på, udnytte hinanden og drive hinanden langt ud (Bilag 8, Jørgen; 17:10). Dette er interessant, da han tilsyneladende ikke har oplevet en dionysisk rus, ej heller er hans identitet blevet udviklet synderligt, men han har alligevel efterfølgende gjort sig nogle tanker om *Salò*s budskaber og mener, at han har lært noget.

11. KONKLUSION

Vi har udarbejdet denne opgave med fokus på, hvordan publikum har reageret på de uhyrligheder, som fandt sted i herskabsvillaen på Østerbro, for at give en beskrivelse af de oplevelsespotentialer, der hører sammen med *Salò*. Vi har i denne forbindelse været interesserede i at belyse de budskaber, vi mente, SIGNA ville fremsætte gennem forestillingen. Vi har undersøgt, hvordan disse budskaber forsøgtes udtrykt, og gennem Eigtveds forestillingsanalyse set, hvordan de blev formidlet igennem opættningens teatraliske virkemidler. Endvidere har vi undersøgt, hvordan disse virkemidler har haft en effekt på publikums oplevelser. Vi har i opgaven argumenteret for hvorfor, vi mener, at *Salò* placerer sig inden for både performancegenren og installationskunsten, men vi har samtidig tilføjet begrebet teater til definitionen af *Salò*, som vi dermed mener, kan defineres som værende en performance-teater-installation.

SIGNAs univers skaber en unik mulighed for at få mennesker til at forholde sig til en række samfundsrelevante spørgsmål, som de måske ikke ville forholde sig til ellers. I *Salò* er der ikke mulighed for at gemme sig for ondskaben, som man kan i den virkelige verden. Publikum har derfor ofte været provokeret eller følt sig forpligtet til at handle og reagere i villaen, og vi har i opgaven vist, hvordan oplevelserne kan have positivt indvirkning på publikums efterfølgende adfærd.

SIGNA har i henhold til den avantgardistiske genre gennem *Salò* forsøgt at sende nogle samtundskritiske budskaber og har i det fiktive univers, herunder via de teatraliske virkemidler, kunnet konstruere oplevelser, der efterfølgende har kunnet give stof til eftertanke. Samtidig har stykket givet mulighed for den enkelte publikummer til at sætte sin handlekraft på prøve og tage stilling til, hvorvidt man bare passivt vil betragte de rædsler, der er foregået i villaen, eller om man vil reagere. Derfor mener vi at kunne konkludere, at et væsentligt aspekt af i *Salò* er den identitetsudviklende oplevelse. Desværre har stykkets brutalitet i nogle tilfælde overskygget de underliggende budskaber og interaktionsmulighederne, så en stor del af publikum derfor ikke har taget stykket til sig. Dette har været en af grundene til, at enkelte personer i pressen har reageret meget negativt på *Salò*.

Vi har analyseret grundlaget for, hvad, vi mener, er den identitetsudviklende oplevelse, gennem temaerne *Interaktion*, *Fiktion kontra virkelighed* og *Budskab* og har her beskrevet, hvordan SIGNAs univers er unikt grundet den måde, hvorpå det adskiller sig fra mere traditionelle teatraliske begivenheder. Vi er kommet frem til, at den optimale oplevelse og forståelse af *Salò* begynder med en åben tilgang til og en indlevelse i det fiktive univers. Det er i fiktionen og interaktionen, man som publikum har mulighed for at forholde sig til ekstreme situationer, man måske ellers ikke ville blive udsat for, og det er her, der er mulighed for at rykke ved ens grænser. I denne forbindelse har vi inddraget Nietzsche og Hammershøj og kan på baggrund af disse yderligere skabe belæg for vores konklusion om, at *Salò* kan betragtes som et identitetsudviklende værk. Vi konkluderer at for at få den identitetsudviklende oplevelse i *Salò*, må man involvere sig i universet, og man bliver dermed nødt til at hengive sig til fiktionen, for derved at opnå den dionysiske rus.

12. GRUPPEPROCESSEN

Grundet en turbulent gruppeproces, som resulterede i en opdeling af gruppens medlemmer i to selvstændige grupper med henholdsvis to og fire medlemmer, har vi fundet det relevant at kaste et kort blik på den indflydelse, gruppeprocessen har haft på projektet. Dels har splitelsen fundet sted sent i skriveprocessen, og vi har derfor produceret materiale til et projekt på det oprindeligt fastsatte omfang, men har efterfølgende måttet reducere i henhold til reglerne om projektets omfang i forhold til antallet af gruppemedlemmer. Dog mener vi stadig, at vi har opretholdt projektets røde tråd, og at det faglige indhold og de analysemæssige betragtninger og konklusioner stadigvæk er på det niveau, vi havde ambitioner om at nå. Det har været en krævende proces at gennemføre opdelingen, da det har krævet mange kompromissøgninger, og da det aldrig er rart for de implicerede parter at skulle erkende, at man bør deles op. Helt konkret for indeværende projekt betyder opdelingen, at der også vil indgå elementer fra Julies og Livs oplevelser, selvom de ikke længere er en del af gruppen.

13. DIMENSIONSFORANKRING

Vi mener, projektet opfylder underdimensionerne *Fremmedsprog* og *Ikke-nordisk kultur*. Vi ser yderligere projektet som tilhørende fagene *Kommunikation* og *Performance-Design*.

Underdimensionerne søges, idet SIGNA er en international performancegruppe og dermed opfylder betingelserne for, at projektet skal beskæftige sig med et ikke-nordisk emneområde. Ydermere er stykket foregået på engelsk og tysk, og vi har desuden trukket på erfaringer gjort ved Salöseminariet den 19. marts, som også foregik på engelsk. *Performance Theory* af Richard Schechner, som vi har brugt til vores genredefinition af *Salò* har desuden været på engelsk.

Slutteligt placerer projektet sig inden for fagene *Kommunikation* og *Performance-Design*, da vi analyserer de kommunikative processer, der pågår mellem performerne og publikum, blandt andet via de teatraliske virkemidler, der benyttes. Til dette har vi yderligere benyttet kvalitative interviews, der knytter sig til kommunikationsfaget. Desuden er hele projektet gennemført med udgangspunkt i en *Performance-Design*-optik, da vi analyserer en performanceater-installation gennem nogle af de teorier og tilgange, vi har erhvervet på specialkurset *Performance-Design*, hvorfor vi også søger forankring i disse fag.

14. LITTERATURLISTE

14.1 Bøger

- Eigtvød, Michael: *Forestillingsanalyse - en introduktion*. 1. udg. Forlaget Samfundslitteratur, 2007.
 - *Filosofisk Leksikon*. Redigeret af: Knud Michelsen, Søren Hamrow Klausen og Gert Posselt. 1. udg. Gyldendal, 2008.
 - Hughes, Robert: *Det chokerende nye - kunstens og forandringeres århundrede*. 1. udg. Samlerens Forlag, 1981.
 - *Humanistisk videnskabs teori*. Redigeret af: Finn Collin og Simo Køppe. 2. udg. DR Multimedia, 2008.
 - Kvale, Steinar: *Interview – En introduktion til det kvalitative forskningsinterview*. 1. udg. Hans Reitzels Forlag, 1997.
 - Nietzsche, Friedrich: *Antikrist*. 1. udg. DET lille FORLAG, 2005.
 - Nietzsche, Friedrich: *Tragediens fødsel*. 1. udg. Pax Forlag, 1993.
 - Petersen, Anne Ring: *Installationskunsten mellem billede og scene*. 1. udg. Museum Tusulanums Forlag, 2008.
 - Schechner, Richard: *Performance Theory*. 2. udg. Routledge, 2003.
- ### 14.2 Artikler
- Hammershøj, Lars Geer: *Selvdannelse og nye former for socialitet - technofesten som eksempel*. I: Dansk Sociologi. 2.12.2001.
 - Gaihede, Gry Bartroff: *Fra Sodoma til Akademia*. I: Universitetsavisen, 29.4.2010.
 - Kraft, Tina: *At være skuespiller hos SIGNA*. I: Plex, studiemateriale, *Seven Tales*

of Misery 2007.

14.3 Internetsider

- *Villa Salò – Information*. Udgivet af SIGNA. Internetadresse: <http://villa-salo.dk/info.shtml> (Villa Salò - Info) - Besøgt d. 18.5.2010.
- Om SIGNA. Udgivet af SIGNA. Internetadresse: <http://signa.dk/about> (Om SIGNA) - Besøgt d. 1.5.2010.
- *Kære læsere og publikum*. Udgivet af SIGNA. Internetadresse: http://signa.dk/politiken_brev (Signa - Brev) - Besøgt d. 19.5.2010.
- *Nika is dead*. Udgivet af Twinlife. Internetadresse: <http://twinlife.net/signa.htm> (Twinlife) - Besøgt d. 1.5.2010.
- *Salò – Studiemateriale*. Udgivet af Republique. Internetadresse: http://republique.dk/da-dk/Presse/~media/Files/Download_09-10/Studiematerialer/SaloStudiematerialer3.aspx (Studiemateriale) - Besøgt d. 2.5.2010.
- *Salòs publikum er hardcore*. Udgivet af Videnskab.dk. Internetadresse: <http://videnskab.dk/composite-4007.htm> (Videnskab) - Besøgt d. 18.5.2010
- *Salò er ikke en butik, hvor kunden altid har ret*. Udgivet af Information. Internetadresse: <http://i.information.dk/228465> (Information 1) - Besøgt d. 1.5.2010.
- *Tetret, hvor publikum er nogen, man spytter på*. Udgivet af Information. Internetadresse: <http://www.information.dk/226977> (Information 2) - Besøgt d. 2.5.2010.
- *Fortryder nej til gennempuling*. Udgivet af Ekstrabladet. Internetadresse: <http://ekstrabladet.dk/nationen/article1292908.ece> (Ekstrabladet) - Besøgt d. 5.5.2010.

- *Salò (Teater Republique, København)*. Udgivet af Jyllandsposten. Internetadresse: <http://kpn.dk/teater/teater/article1963013.ece> (Jyllandsposten) - Besøgt d. 2.5.2010.
- *Perversionernes hus byder indenfor*. Udgivet af Politiken. Internetadresse: <http://ibyen.dk/scene/annmeldelser/article892024.ece> (Politiken) - Besøgt d. 3.3.2010.
- *Den Store Danske - Avantgarde*. Udgivet af Gyldendal. Internetadresse: http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Litteraer_term_inologi/avantgarde (Den Store Danske - Avantgarde) – Besøgt d. 15.5.2010.
- *Den Store Danske - Dante*. Udgivet af Gyldendal. Internetadresse: http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Italiensk_litteratur/Dante_Alighieri (Den Store Danske - Dante) - Besøgt d. 1.5.2010.
- *Den Store Danske - De Sade*. Udgivet af Gyldendal. Internetadresse: http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Fransk_litteratur/1700-1800/Marquis_de_Sade?highlight=marquis%20de%20sade (Den Store Danske - De Sade) - Besøgt d. 1.5.2010.
- *Den Store Danske - Inferno*. Udgivet af Gyldendal. Internetadresse: http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Litteraer_term_inologi/inferno?highlight=dante%20inferno (Den Store Danske – Inferno) - Besøgt d. 1.5.2010.
- *Den Store Danske - Pasolini*. Udgivet af Gyldendal. Internetadresse: http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Film/Instruktører_og_filmmfolk/Italien/Pier_Paolo_Pasolini?highlight=pasolini%20salo (Den Store Danske – Pasolini) - Besøgt d. 1.5.2010.
- *Den Store Danske - Signa*. Udgivet af Gyldendal. Internetadresse: http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Teater/Danske_teaterfoel

k/Signa_Sørensen (Den Store Danske - Signa) - Besøgt d. 1.5.2010.

- Mit København - Signa Köstler. Udgivet af AOK. Internetadresse: <http://www.aok.dk/teater/artikel/mit-koebenhavn-signa-koster> (AOK) - Besøgt d. 2.5.2010.

- SIGNA's *Villa-Salò*. Udtalelse af Lisbeth Bavnsgaard. Internetadresse: <http://www.facebook.com/pages/Copenhagen-Denmark/SIGNAs-Villa-Salo/375971703952?ref=ts> (Lisbeth Bavnsgaard) – Besøgt d. 2.5.2010.

14.4 Andre medier

- Saløseminar den 19. april 2010. Publikumsopfølgning til performancerne samt information fra performancerne om deres intentioner med og tanker bag *Salò*.
- Saløseminar den 9. april 2010. Akademikeres fremlæggelser af analysebetragtninger under *Salò* med efterfølgende debat.
- *Interaktionspotentialer*. Slideshow ved Kim Skjoldager-Nielsen til seminarieret den 9. april. (Skjoldager).
- *Publikumsundersøgelsen*. Slideshow ved Stig Jarl til seminarieret den 9. april. (Publikumsundersøgelsen).
- *Hvad nu, Signa Köstler?*. Tv-udsendelse på DR K. Sendt første gang den 29. april klokken 20:00. (DR K).

Bilag 1 - Emils oplevelse af *Villa Salò*

Søndag den 14. februar

Jeg havde sammen med min kæreste købt billet til *Salò* søndag klokken 20.00. Vi havde i flere medier, af chokerede teatergængere, fået beskrevet hvilke oplevelser, der ventede os, og allerede i dagene op til havde jeg overvejet, hvordan det mon skulle udspille sig for os. Dette var svært, da denne form for totalteater ikke er en teaterform, som jeg tidligere har stiftet bekendtskab med, og jeg forberedte mig mentalt på baggrund af de artikler, jeg havde læst om *Salò*. Jeg sagde til min kæreste, at hun skulle huske, at hun altid havde muligheden for at gå ud, hvis hun følte ubehag. Det var derfor med sommerfugle i maven og en begyndende ”gåsehud”, at jeg bevægede mig op mod den store villa på Østerbro i København. Da vi stod foran den store hoveddør, var vi alene. Vi stod et øjeblik og ventede med at banke på, til vi følte os mentalt klar til det. Selvom klokken var lidt i 20.00, og det var dette tidspunkt, som stod på vores billetter, havde jeg en underlig fornemmelse af at forstyrre dem inde i huset. Lidt på samme måde som hvis jeg skulle ind til min mystiske nabo og låne en kop sukker. Da vi bankede på, gik der ikke længe, før døren blev revet op af en ung mand i soldatertøj og med en riffel i hånden. Han vinkede os indenfor og kropsvisiterede os. Der var således ingen tid til at finde sig til rette i huset. Det startede brat med denne velkomst, som ledte os videre ind i et rum, som virkede som venteværelse med en receptionist, der tog imod billetter og fortalte os, at vi ville blive hentet om lidt. I rummet var flere karakterer i spil rundt omkring os. Ud over soldaten, som havde taget imod os, og receptionisten gik en forhutlet pige rundt. Hun var ilde tilredt. Lignede en, som ikke havde været i bad i lang tid og iklædt snusket nattøj. Desuden var hun handicappet. Hun manglede et ben og havde en misdannet hånd. Hendes attitude var meget nedtrykt, og jeg havde i det hele taget ikke lyst til at kigge på hende mere end højst nødvendigt. Vi tog plads i en sofa og ventede på at blive hentet, mens vi kunne kigge i en lille bog, der indeholdte billeder og kortfattede fakta om ”børnene” i huset. I dette øjeblik var mine sanser allerede i fuld gang med at tage rummet, lydene og karaktererne til mig. En ældre mand kom hen og satte sig mellem Stine og mig. Båndet om hans skulder viste, at han ligesom os var gæst i huset, men min første tanke var alligevel, at han måtte være skuespiller. Dette fordi han med største selvfølgelighed begyndte at forklare os om ”børnene” i huset, mens vi kunne kigge med i bogen. Han virkede yderst troværdig, en god skuespiller tænkte jeg, mens

han fortalte om hvert enkelt barns seksuelle præferencer, status i forhold til de andre børn og i hvor høj grad, de havde trang til underkastelse og ydmygelse. Han blev i lang tid hængende ved billedet af den handicappede miserable pige, som kravlede rundt i rummet. Han stirrede på hende, mens han med fingeren kærtegnede hendes billede i bogen. Denne pige var åbenbart hans yndlingsbarn i huset, blandt andet på grund af hendes former. Denne mand vender jeg tilbage til. Nu blev vi hentet af en dame eller transvestit, som med det samme ledte mine tanker hen på en glædespige på et bordel. Hun ledte os igennem et rum, hvor en rituel seance var i fuld gang. Det var ikke meget, jeg nåede at se, dog flere nøgne mennesker, som sang. I rummet, hun førte os ind i, var vi omkring 25 gæster samlet. Her blev vi af en ny kvinde introduceret til huset, dets regler og rangorden. Denne rangorden havde betydning for os, blandt andet fordi vi skulle inddeles efter denne. Et farvet bånd omkring skulderen signalerede, om vi var gæst af *The Children*, *The Fuckers*, *The Maids*, *The Madams* eller *The Masters*. Både Stine og jeg blev efter lodtrækning iklædt et lyserødt bånd, som betød, at vi var gæster af *The Maids*, altså stuepigerne. Vi skulle nu have en rundvisning i huset af en stuepige ved navn Dana. Hun skulle være tilknyttet vores gruppe på fem den næste times tid.

Rundturen varede som sagt en times tid. Dana viste os rundt i det store hus, og når vi mødte *The Masters* eller *The Madams*, var der mulighed for at hilse på disse nogle af gangene. Huset var flot og fornemt indrettet mange steder, men det var på en vulgær og svulstig måde, faktisk en smule bordelagtigt. Dana sagde flere gange undervejs, at søndag var *punishment day*, og at det derfor var vigtigt, at hun ikke lavede nogen fejl. Hun forsøgte blandt andet at lære vores navne udenad, dette var åbenbart nødvendigt som god vært, men hun havde problemer med at huske dem. Jeg havde svært ved at gennemskue, om hun faktisk havde svært ved at huske vores fem navne, eller om det var tillagt hendes karakter – i så fald godt skuespil! I det hele taget var Dana en dygtig skuespiller, synes jeg. Hun kunne ligeså godt være en ”ægte” guide/stuepige i et østeuropæisk land med en passende accent, man fik et godt forhold til hendes karakter, og jeg havde ingen problemer med at blive overbevist om, at Dana var en virkelig person og ikke en karakter i et teaterstykke. I det hele taget gjorde jeg et forsøg på at overbevise mig selv om, at de ting, jeg oplevede, ikke var fiktion, men virkelige. Dette har i høj grad haft indflydelse på min oplevelse, tror jeg, da situationer og personer i huset fremstod for mig med en større gennemslagskraft og

troværdighed, end hvis jeg havde taget afstand fra, hvad der udspillede sig for mig med sikkerheden om, at det bare var skuespil. At gå rundt i huset gav virkelig en følelse af totalteater, og at muligheden for at distancere sig, fra hvad der foregik ”på scenen”, næsten ikke var til stede. Hvor man i et traditionelt teater sidder trygt i salen og opfanger stykket med ét sæt sanser, er man i *Salò* en del af stykket, og alle sanser er i brug. Jeg havde muligheden for at røre ved alt. Skuespillerne, møbler, ja, havde jeg lyst til en lur i sengen, kunne jeg bare lægge mig. Vi blev på rundturen tilbudt et sprøjt parfume af Dana, da vi gæstede en af *The Masters* værelser. Dana gjorde det dog klart, at hun ville blive straffet for at gøre dette, og at vi derfor ikke måtte sige til denne Master, at Dana havde brugt parfumen. Jeg overvejede at sige det til denne Master trods Danas advarsel, men jeg følte alligevel en så stærk tilknytning til Dana, at jeg ikke ville bryde mig om at misbruge hendes tillid. Parfumens tunge og søde duft harmonerede godt med den generelle noget klamme røgelseslugt, som kendetegnede hele huset. Denne lugt harmonerede igen perfekt med den skramlede og noget ubehagelige underlægningsmusik, man kunne høre over det meste af huset. Selv smagssansen blev brugt både af dem, som sagde ja til lidt mad eller en kop kaffe i køkkenet og af dem, som købte sig til en sjus/medicin (vodka).

Efter rundturen med Dana gik Stine og jeg rundt for os selv i huset. Det var rigtig interessant. Selvom nogle af de værelser, vi kom ind i, var tomme, eller der ikke skete specielt meget, så var jeg alligevel fyldt med en pirrende spænding, for jeg tænkte hele tiden, hvad sker der mon nu – jeg følte, alt kunne ske.

Vi overværede en seance med en pige/child, som blev bundet til en seng og forulempet og seksuelt misbrugt af en master og en fucker. Hvad, vi oplevede ved denne seance, skulle vise sig at være for meget for Stine, som efterfølgende brød sammen og begyndte at græde. Dana og en anden stuepige kom til og hjalp os ud bag ved for at trøste Stine. Her opstod der et sjovt ”rum”, hvor stuepigerne trøstede Stine, mens de var i karakter, og Stine, som var i den virkelige verden, følte sig tryk ved Dana og lod sig trøste af pigerne, som aldrig gik ud af rollerne.

Herefter tog vi hjem efter at have været inde i huset i to timer. Det tog nogle timer, før jeg kunne tænke på noget andet end *Salò*. Lugten fra huset hang i mit tøj, og jeg tænkte på nogle af episoderne i huset, og om hvorvidt jeg skulle have reageret anderledes. Vi snakkede om nogle af de andre gæster, som vi havde set i huset, blandt

andet personer, som havde overnattet i huset i flere døgn. Først her gik det op for mig, at manden, vi havde mødt i receptionen, og som gennemgik husets children for os, ikke var skuespiller, men gæst ligesom os. Dette gjorde mig utilpas og fik mig til at tænke på, hvad en sådan teateroplevelse kan gøre ved folk, og om man mon har overvejet at en performanceinstallation kan tiltrække de forkerte mennesker. Dog kan jeg jo heller ikke afvise, at denne mand bare levede sig ind i spillet og havde taget rollen på sig.

Bilag 2 - Jespers oplevelse af *Villa Salò*

Søndag den 14. februar

Jeg ankom klokken 13. Jeg var lidt nervøs og blev det yderligere, da jeg hørte klavermusikken udefra og så villaen, der syntes meget frygtindgydende og ekskluderende. Jeg fik en følelse af, at jeg ville forstyrre det, der skete i villaen og de mennesker, der boede der. Jeg ringede på med en lyst til at gå væk derfra i stedet. I entreen blev jeg taget imod – og kropsvisiteret – af en fucker. Han henviste mig til ”skranken”, hvor en Maid (Elidia) tog imod invitationen og udleverede gensynsbilletten. Mit tøj blev taget, og jeg blev bænket i modtagerrummet med et ”menukort” (billeder og beskrivelser af børnene) og reglerne for *Villa Salò*. Performerne var meget aflukkede og sure og lidt frygtindgydende. Jeg havde i det hele taget meget ærefrygt for det hele og var meget autoritetstro mod dem i huset. Her i entreen sad jeg så lidt tid.

Så blev jeg ført til introduktionsrummet af et barn (Susanna), der fortalte forhistorien for den situation, vi befandt os i samt reglerne for, hvordan man opførte sig i villaen. Hende var jeg mere tryk ved, men var samtidig bange for at skræmme hende eller virke dominerende, og jeg prøvede at virke tillidsvækkende og venlig. Jeg prøvede i høj grad at vise, at jeg respekterede hende og var interesseret i, hvad hun sagde. På et tidspunkt kom The Duke ned og befalede barnet at sige nogle regler højt, mens han brugte hende som fodskammel. Så trykkede han min hånd og gik. Jeg blev ikke videre forarget eller forfærdet over hans handlinger eller hans person, og jeg tænkte, at han var en sjov, klassisk karakter. Samtidig var jeg opmærksom på ikke at ’holde med ham’ og ikke være sød ved ham, fordi han var led ved barnet. Jeg tænkte også meget over, om jeg skulle trykke hans hånd. Jeg havde egentlig lyst til at vise, at jeg ikke ville trykke den, men det syntes også meget overdramatisk at gøre. Herefter spurgte barnet, hvem jeg ville tilhøre. Jeg fralagde mig alt ansvar og blev tildelt *The Maids*. Hernæst blev jeg vist ud i køkkenet. Her sad jeg så igen lidt tid.

Der var ikke mange gæster, men en af dem, der var der, sad jeg i køkkenet og snakkede lidt med. En svensker, der havde sovet der natten over. Aftenen før havde der kun været mænd (i mere eller mindre ædru tilstand), som havde presset ret meget på for, at noget skulle ske. Og det var da også endt med, at den ene var blevet tisset i

hovedet af en af *The Madams*. Og det var altså ægte! Jeg syntes, det var hyggeligt nok at tale med ham, men det var også lidt 'tidsspilde', følte jeg. Jeg indledte mest en samtale, fordi jeg følte, at det 'burde' man.

Lidt efter kom der en underlig gæst [ham den gamle, de alle sammen kender] ud i køkkenet, som sad og snakkede til mig om, hvorfor akademiske termer var dumme at bruge, fordi kognition eksempelvis bare betød det samme som opfattelse. Det var en kedelig, intetsigende monolog, og jeg var meget forvirret over, hvad jeg skulle foretage mig i villaen, så han var meget trættende og tidsrøvende.

Så kom en stuepige ind med morgenmad og bad mig og svenskeren om at servere det for The Bishop. Vi fulgte efter hende op ad trappen til The Bishops værelse, hvor svenskeren skulle vække ham, og jeg skulle sætte morgenmaden på hans seng.

Herefter sagde svenskeren, at jeg bare kunne gå rundt i villaen og se mig omkring. Efter en kort snak med stuepigen om, hvad man måtte og ikke måtte, gjorde jeg så det.

Det var spændende i starten, da det var en virkelig flot villa, og jeg syntes, det var et fantastisk univers, de havde skabt. Det hele virkede meget ægte og troværdigt, og den eneste karakter, jeg havde lidt svært ved at finde helt ægte, var Signas, fordi jeg i forvejen vidste, hvem Signa var, og hvordan hun så ud. Jeg fandt hurtigt ud af, at der ligesom ikke skete andet i villaen, end at de bare levede her i villaen. Så jeg stenede ret meget rundt på egen hånd.

Og så var der ceremoni i spisesalen.

Ceremonien var interessant på flere måder. Kort fortalt gik den ud på, at børnene stod på en lang række med hver deres potte med en lille lort i. Herefter blev afføringen inspiceret, og et af børnene havde kun kunnet tisse, så det drak The President (nærmere forklaring fulgte vist ikke). Herefter skulle et af børnene – en ung pige – afklæde sig helt og sætte sig på bordet foran The Duke. Hun skulle så sidde og fløjte, hvilket var svært for hende, da hun var på grådens rand. På et tidspunkt tog The President fat i hende og kvalte hende, mens han fløjtede til hende. Herefter blev et af børnene voldtaget analt, hvorefter hun skulle sætte sig hen til klaveret og spille, mens en ny blev voldtaget, alt imens The Duke havde omgang med benprotesen fra et handicappet barn. Dette imens han kiggede op i anus på den fløjtende pige på bordet

(han tog oven i købet læsebriller på inden!). Under hele seancen blev børnene flere gange pisket.

Alt dette var selvfølgelig meget ekstremt og grænseoverskridende.

Og så alligevel ikke.

Flere publikummer fik et chok, hver gang piskeslagene faldt. De kunne nærmest mærke smerten. Og flere havde en grimasse, der tydeligt viste, at de ikke brød sig om, hvad der skete. Alligevel greb ingen ind, og alle blev og så det hele. Samtidig stod jeg – yderst bizart – og undertrykte et smil eller en lille latter. Det hele var simpelthen for ekstremt og overdrevet til, at jeg kunne forholde mig til det. Det interessante i denne situation er, at det kan jo godt være, at noget lignende rent faktisk finder sted rundt omkring i verden, men det er bare for uvirkelig en situation for mig, der bor og lever godt i Danmark (og desuden ved, at jeg er inde at se et ”teaterstykke”). Samtidig tror jeg, ceremonien har været så meget værre for dem, der var gæster af *The Masters*, da de sad og fik alle detaljerne og nydelsen med fra The Dukes synsvinkel, hvor jeg jo blot stod ude i siden og kiggede på.

Efter ceremonien tullede jeg lidt mere rundt og hjalp til i køkkenet (serverede mad for *The Madams* og skænkede kaffe – jeg var jo gæst af *The Maids*), indtil jeg gik derfra igen omkring klokken 15. Inden da havde jeg nået en lidt længere samtale med transvestitten Madame Maggi på hans/hendes værelse om, hvad baggrunden var for hele situationen i villaen. Jeg prøvede i starten at være lidt ”*Hvorfor gør du det her, når du har valget, at du kan sige fra?*”, men min argumentation var ikke overbevisende, og jeg gjorde det kun halvhjertet, fordi jeg følte, jeg burde, og ikke fordi jeg ville.

Men altså cirka to timer i *Villa Salòs* univers.

Min umiddelbare oplevelse var, at jeg havde kedet mig, og at det egentlig var et lidt stenet sted.

Alligevel havde jeg lyst til at tage tilbage og hænge ud i villaen. Og jeg har tænkt meget over oplevelsen og talt meget om den med andre siden (dette er sådan set også gældende for resten af Salò-tiden).

Under hele mit første besøg havde jeg tænkt meget over, at jeg gerne ville have påtaget mig en eller anden rolle, som ikke var mig selv. Jeg syntes, min egen person var for ’kedelig’ til at være i huset.

Mandag den 22. februar

Denne gang stod jeg ude foran villaen klokken 20.30. De andre fra gruppen havde allerede ventet i cirka 20 minutter. Der var helt udsolgt til aftenens ”forestilling”. Både klokken 18 og klokken 20. Plus alle dem, der kom med deres gensynsbilletter. Så der var proppet.

Tre af gruppe-medlemmerne udskød besøget, og jeg stod så i køen og ventede til klokken 21, hvor jeg blev lukket ind.

Jeg var anderledes utålmodig denne gang (dels på grund af ventetiden, dels fordi jeg vidste, hvad det gik ud på). Jeg skulle igen aflevere invitation og fik en gensynsbillet og blev hurtigt sluset ind til introduktion. Denne gang ved Signa selv (Madame Vaccari). Det var en meget lang introduktion, og man kunne godt mærke, at Signa var rimelig syg – hun så ud som om, hun kunne dejse om, hvornår det skulle være.

Jeg var meget ukoncentreret og rastløs under introduktionen og faktisk under hele besøget. Jeg blev gæst af *The Fuckers* og fandt med noget besvær deres rum (jeg spurgte faktisk en vagt om vej, mens han var ved at klargøre en pisk til pigen, der lå nøgen fastspændt til en seng foran ham). Hernede sad vagterne bare og hang ud og havde lige spist. De var meget sjove typer, men der var ret kedeligt, så jeg gik hurtigt. Jeg havde prøvet at spørge lidt til dem og prøvede at være med på deres ’stemning’, men det var som om, jeg ikke rigtig blev ’taget ind’, så jeg ville hellere gå fra det.

Så fandt jeg igen mig selv i færd med bare at slentre rundt i villaen.

Jeg så et af børnene (Constance) og sagde pænt hej. Hun sagde hej, men gispede så overrasket, mens hun pegede på min halskæde; *”You’ve been here before!”*.

Det havde hun jo ret i. Ret vildt genkendt, da jeg ikke rigtig havde snakket med hende sidst. Hun spurgte så til min halskæde og min ring og i forlængelse heraf til min kæreste. Ville jeg giftes med hende (altså min kæreste)? Hvor længe havde vi været sammen? Hvor gammel var jeg?

Hun var faktisk rigtig sød og rar at snakke med. Hun sagde, at hun havde fødselsdag om torsdagen. Hun blev 17. Jeg havde skudt alle børnene til (at skulle forestille) at være omkring 12-15 år, så det var rimelig dårligt ramt! I virkeligheden var de så alle mellem 20-30 år.

Vi snakkede godt sammen, og det var hyggeligt, men også underligt, fordi hun hele tiden kiggede meget intenst på mig og stod og trak ned i kjolen på en meget barnlig, men også lidt flirtende måde. Det gjorde mig lidt utilpas, da jeg helst bare ville snakke

med hende som en ”ven”.

Jeg spurgte, om hun ville spille Ping Pong (et videospil, der kørte inde på værelset), og da jeg skulle købe en Golden Rock (en sten til 20 kroner, der gør, at man kan købe børnene) for at få lov, tog nærigheden over, og jeg spurgte i stedet, om hun ville gå lidt rundt, mens vi snakkede.

Vi endte så i Madame Castellis værelse (The Dukes kone). Hun var rimelig stenet, og man måtte kun sidde på gulvet, når man ikke var hendes gæst. Og så kunne hun meget lidt engelsk, så barnet måtte oversætte til tysk (som jeg så godt forstod, men det kunne jo være sjovt, hvis hun pludselig sagde et eller andet, som ikke kom med i oversættelsen!).

Senere kom The Bishop ind og fortalte lidt om hans fortid. Han var ret klam, men vildt god til sin rolle.

Madame Castelli fortalte mig, at Constance ikke måtte gå i bad, men hvis jeg købte en Golden Rock, kunne hun få lov. Jeg fik ret meget lyst til at hjælpe her, men igen tog nærigheden over, og jeg havde lidt tanken, at Constance alligevel selv havde sagt ja til rollen, så hun vidste, hvad hun gik ind til.

Jeg spurgte Constance, om hun ville med videre. Vi gik lidt rundt og snakkede, og hun fandt et vaffelrør i en vindueskarm, som hun tilbød at dele med mig – men hun fik lov at få det hele!

Senere mødte hun en gæst, hun kendte, og vi brød op, og jeg tullede igen rastløst rundt.

Endelig skete der noget. Ceremoni i kælderen.

Men ”No blue ribbons”.

Så jeg blev smidt ud af kælderen og ledte efter nogen, der ville bytte (ligesom 10-20 andre gæster med blå eller gule bånd). Jeg prøvede at charmere en vagt til at skaffe mig ind, men han var ikke super samarbejdsvillig. I det hele taget var jeg lidt irriteret over vagternes attitude. Heldigvis var en gæst på vej hjem, så jeg nuppede hans bånd.

Selve ceremonien var så, at en pige blev voldtaget analt af de fire Masters og to af vagterne, mens de andre børn sang en flerstemmig sang, som skabte en meget dystert, rituel stemning. Mens vi alle stod og så på.

Det var faktisk svært at afgøre, om det var ægte eller ej, især fordi The Bishop havde klistrede fingre bagefter, som han grinende viste til en af de andre Masters.

Igen så jeg den irriterende gæst fra sidst, så han er der nok ofte [ham den gamle]. Desuden var der en gæst, der stod og tog billeder (helt tæt på, så han havde nok fået lov) [ham, der var ansat til at tage billeder]. Og det var faktisk et element, der brød illusionen lidt.

Til denne ceremoni blev folk mere forfærdede end til den sidste, jeg så, og jeg havde heller ikke lyst til at grine. Jeg syntes faktisk, det var lidt ubehageligt. Men jeg havde samtidig følelsen af at være lidt ligeglad.

Og selvom alle var forfærdede, stod de også og prøvede at se, om det virkelig var ægte. Det er altid interessant at se publikums trang til at afsløre det hele. For det væsentlige var jo ikke, om de gjorde det rigtigt eller ej.

Selv stod jeg også og prøvede at se, om jeg kunne afsløre, at det var fake.

Jeg overvejede under seancen, hvad der ville ske, hvis jeg greb ind, begyndte at snakke eller begyndte at spille på klaveret bag mig. Men jeg gjorde ingen af tingene. Dels turde jeg ikke af frygt for, hvad de ville sige til mig, dels ville jeg ikke, fordi jeg følte, det ville ødelægge "skuespillet".

Under ceremonien gik jeg, fordi det var meget det samme, der skete hele tiden. Så jeg gik op og hentede mit tøj. Mens jeg ventede, spurgte jeg to piger, hvad de syntes om det hele; "*Too much!*".

Da vi alle ventede på vores overtøj, tog det lidt tid, og ceremonien nåede sin ende i kælderen og den voldtagne pige blev båret op i modtagerrummet. Her stod børnene og sang rundt om hende. Og nogle af gæsterne (både gæster af børnene, men også en gæst af The Madams) stod og sang med. Det var interessant!

Men mit tøj kom, og jeg smuttede.

Her gik jeg faktisk lidt ind "foran" det hele for at komme ud. De andre, der havde fået deres tøj blev siddende og ventede højst sandsynligt på, at det sluttede.

Det var også lidt "uhøfligt" af mig, og jeg havde det lidt dårligt med det, men jeg var virkelig ligeglad med stykket på det tidspunkt og var lidt skuffet over det hele.

Da jeg kom udenfor, tænkte jeg, at der nok var gået en to timers tid igen.

Men der var kun gået halvanden time! Ikke et godt tegn.

Så denne gang gik jeg meget skuffet fra det hele og denne aften's oplevelse har på ingen måde sat tanker i gang i modsætning til sidst.

Gad vide, hvordan det bliver næste gang...

Fredag den 26. februar

Jeg ankom til villaen lidt over to, fast besluttet på at blive 3,5 time (da jeg skulle noget andet der). De andre gange var jeg gået tidligt, så jeg ville prøve at falde lidt mere hen til Salò-universet. I receptionen spurgte hun til mine sidste ophold og spurgte, hvem jeg havde tilhørt. Efterfølgende gav hun mig et lyserødt bånd, og jeg var nu gæst af *The Children*.

Jeg gik så lidt rundt og endte nede i kælderen, hvor vagten Efisio (som vist kunne genkende mig) sad og spillede klaver. Vi sad og snakkede lidt, og han gav mig et rødt bånd, så jeg i stedet blev gæst af *The Madams*. Han sagde, at jeg kunne få det sorte (*The Masters*), når jeg var klar til det. Jeg tænkte der, at det var lidt ærgerligt, fordi jeg gerne ville prøve at være gæst af *The Masters*, men samtidig ville jeg ikke spørge, om jeg måtte få det sorte, da jeg ikke ville give udtryk for, at jeg gerne ville være gæst af *The Masters*.

Meget af mit ophold denne gang gik med at snige mig rundt, læse i kalendere på værelserne og tage billeder, hvor jeg ikke blev set af kameraet. Det var ret spændende. Lidt som at være med i James Bond. Desuden sad jeg lidt tid og snakkede med The Duke, hvor han blandt andet fortalte (på min opfordring) om tilfælde, hvor gæsterne havde foreslået ting, der overgik hans fantasier. Her fortalte han så, at en dame havde foreslået, at han jo kunne slå et barn ihjel, mens han voldtog det. Det, syntes han, var en rigtig god ide. Desuden sad et af børnene derinde under samtalen, hvor han fik hende til at græde i et glas, for efterfølgende at drikke hendes tårer. Ret vildt! Der tænkte jeg, at det var meget flot af hende som skuespiller, at hun kunne fremprovokere ægte tårer.

Ellers tullede jeg bare rundt og snakkede med gæster og performere.

Til sidst overværede jeg et ritual med syngende og spillende børn, som The Magistrate råbte af og kommanderede rundt med. Han gik ret meget amok, og det var vildt effektivt og han spillede virkelig godt. Jeg sad i hjørnet og betragtede det hele, og jeg tænkte igen på, hvad man kunne gøre. Men jeg turde ikke gøre noget og var også selv opmærksom på ikke at larme.

Til sidst smuttede jeg klokken halv seks, cirka.

Fredag den 12. marts

Gruppen og jeg ankom til villaen 23.45 i håbet om at komme ind på vores gensynsbilletter. Det var desværre helt udelukket! Til gengæld nåede vi at få lidt oplevelser med på vejen, mens vi stod i kø.

Madame Maggi kom ud med en halvnøgen dreng og spurgte, hvad folk ville byde på ham. Én råbte "*One hundred kroner*", en anden råbte "*three kroner*". Herefter pegede Madame Maggi de to ud og sagde, at de ikke måtte blive lukket ind! Manden, der havde budt 100 kroner fremstod først klam, men vi resonerede os frem til, at han nok nærmere bare virkelig gerne ville spille med i *Salò*-universet. Så det var egentlig ret synd for ham, at han blev nægtet adgang. Men han blev stædigt – og optimistisk – hængende (til tider tissende) foran villaen, indtil han rent faktisk fik lov at komme ind. Dette blandt andet for at hjælpe med at smide en ung, fuld mand ud af villaen, der netop var kommet ind!

Den unge mand truede med at ringe til politiet, hvilket han ikke gjorde alvor af og endte i stedet med at gå rundt og fortælle alle i køen, at de altså mente det, de sagde og gjorde, seriøst! Han var meget forbløffet, lidt forarget og nok også lidt ydmyg efter at være blevet smidt ud.

Efter en times ventetid smuttede vi hen på en (absurd dyr) bar i nærheden.

Klokken cirka to om natten stillede jeg mig i kø igen og kom ind på den billet, jeg havde printet fra teateret – foran alle andre! Vagten spurgte også til, om ikke jeg havde været der før, og hvorfor jeg i så fald havde billet. Jeg forklarede, at jeg arbejdede i billetsalget og derfor lige havde udnyttet det. Jeg var ret træt og lidt småfuld, så jeg tog mig en kop kaffe og smuttede ned i kælderen (i det hele taget har jeg bemærket, at kælderen har været det sted, jeg bedst kunne lide, fordi der som regel ikke var nogen mennesker, og der var en stemning a la "her kan jeg være mig selv lidt"). Her var et af børnene ved at vise nogle gæster rundt, og hun spurgte mig, om hun måtte få en tår af min kaffe. Det måtte hun, og jeg fulgte med hende rundt på tour. Vi endte på Madame Maggis værelse, hvor Madame Orlandi sad med nogle gæster og vist var ved at planlægge et skuespil. Det var utrolig kedeligt, så jeg smuttede igen. Der var faktisk relativt få mennesker i villaen og en meget low-key-stemning. Ret hyggeligt og afslappet. Selv masterne sad bare og snakkede med gæsterne.

Jeg endte i introduktionsrummet, hvor jeg snakkede med Signa, Constance og Susanna, der havde introduceret mig allerførste gang, jeg var i villaen. Det var vildt hyggeligt og afslappet og meget venskabeligt, og Signa ringede efter mad til mig. Det var ris med spinat som var ret klumpet og meget koldt – ikke så lækkert!

Efter lidt tid i introduktionsrummet besluttede jeg mig for at tage hjem. Jeg var ret træt. Vagten var vist ved at få en eller anden mand til at forlade villaen og bad mig vente, til han var færdig. Efterfølgende blev jeg så kidnappet af Madame Orlandi og Madame Maggi, som tog mig og nogle andre gæster med ned i kælderen, hvor vi skulle forberede foromtalt skuespil. To af gæsterne – to piger – var meget fulde og overgearede og lidt provokerende, så Madame Orlandi bad Ismar [den faste gæst] om at hente et glas kold vand og hælde i hovedet på pigerne – hvilket han gjorde (undskyldende)! Planlægningen af skuespillet blev hurtigt kedeligt, og jeg besluttede mig på ny for at tage hjem. Denne gang lykkedes det.

Stemningen var alt i alt rigtig god og hyggelig, fordi alle var trætte og udkørte og bare sad og førte afslappede, hyggelige, venskabelige samtaler med hinanden og gæsterne. Blandt andet snakkede vi om, hvor mange fulde mærkelige gæster der kom på denne tid af natten.

Jeg gik klokken tre om natten og måtte mase mig forbi en lang kø ude foran villaen.

Bilag 3 - Julies oplevelse af *Villa Salò*

Mandag den 22. februar

Jeg ankom til huset kl. 20, og der var allerede lang kø. Mens jeg stod og ventede på at komme ind, blev jeg mere og mere nervøs for, hvad det var, der skulle ske. Jeg havde hørt en del om forestillingen inden og havde en idé om, at det ville blive en virkelig ubehagelig oplevelse. Dette blev jeg bekræftet i, da jeg var næsten forrest i køen, og to ”børn” blev stillet ud i indgangen til huset for at synge. De stod begge i undertøj og en t-shirt. De sang den samme sang to gange, det ene ”barn” virkede meget skræmt og var ved at græde, hvorimod det andet sang højt og virkede mindre påvirket af situationen. Efter de havde sunget, gik de ned blandt publikum og prøvede på at varme os og tilbød sig selv som stole. Det var en meget mærkelig situation, og på trods af, at jeg godt var klar over, at det var skuespil og egentlig havde svært ved at tage situationen seriøst, fik jeg lidt dårlig samvittighed over ikke at gøre noget. For eksempel tilbyde at varme dem i stedet, da de jo kun havde undertøj på, og det var minus grader.

Jeg kom endelig ind gennem døren, hvor en *Fucker* kropsvisiterede mig. Jeg blev derefter vist over til skranken, hvor jeg skulle aflevere min billet og fik så et medlemskort. Jeg fik besked på at sætte mig i en af stolene og vente, og mens jeg sad der, prøvede Aline, som var det ene ”barn” fra tidligere, at starte en samtale med mig og dem, der sad omkring mig og ventede. På trods af at jeg, inden jeg gik ind i huset, havde gjort det klart for mig selv, at det ”bare” var et teaterstykke, og at jeg ikke skulle tage det, der skete, til mig, kunne jeg ikke lade være med at få ondt af det her lille barn, som sad halvnøgen og prøvede på at få kontakt til os. Dog valgte jeg at ignorere hende så meget, som det nu var muligt for ikke at blive påvirket af det. Efter et stykke tid kom The Magistrate over til hende. Han spurgte, hvorfor hendes trøje var våd og begyndte at hive op i den. Da han gik, fortalte hun os, at det var hendes mand, og at han altså ikke altid opførte sig sådan. Jeg havde rigtig svært ved at skelne virkeligheden fra fiktionen på dette tidspunkt og fik virkelig ondt af hende og den situation, hun var i.

Efter at have ventet der i cirka 10 minutter blev jeg vist ind i værelset ved siden af, hvor tre af *The Masters* sad for enden af et hesteskoformet bord. Inde i midten af bordet stod seks ”børn”, og det ene af dem var i gang med at klæde sig af. Jeg blev

bedt om at sætte mig på den ene langside af bordet. En ”master” rejste sig og bad en gæst om at få sin pisk tilbage. Gæsten svarede at han kun måtte få den, hvis han ikke brugte den til at piske barnet med, hvilket virkede som et meget vagt forsøg på at gøre modstand. Dog gav hun ham pisken, og hun har vel udmærket vidst, at han ville piske barnet på trods af hendes indsigelse. Barnet, som nu havde klædt sig helt af, blev pisket adskillige gange af *The Master*, og herefter skulle han spille på trompet, mens de andre børn sang. Denne situation virkede alt for ekstrem til at kunne være ægte, men samtidig kunne man jo se, at drengen blev pisket rigtig, og jeg fik det helt dårligt over det.

Vi blev kort efter vist ind i introduktionslokalet, hvor Madame Vaccari og ”barnet” Susanna fortalte os historien bag stedet og nogle regler omkring vores færden i huset. Madame Vaccari gjorde det klart for os, at hvis vi ikke var 100 procent opmærksomme på hende, så ville det gå ud over Susanna, så jeg sørgede for at være meget opmærksom på, hvad hun sagde og hele tiden kigge på hende. Vi blev herefter tilfældigt tildelt bånd, og jeg blev gæst af *The Fuckers*.

Et ”barn” bad alle os, der havde fået et blåt bånd om at følge med hende ned til ”Fuckernes” rum. På vej op ad en trappe kom vi forbi de samme ”børn”, som tidligere havde stået i hesteskoen. De var nu alle halvnøgne med kun trøjer/toppe på og gik og spillede på instrumenter og sang. Jeg fik det helt dårligt over at se de her børn gå nøgne rundt gennem huset og kiggede væk.

Vi blev vist ned til et lille rum, hvor en enkelt ”fucker”, Maurizio, sad. Han spurgte ind til os og hvilke dele af huset, vi havde set. Han viste os herefter op på første sal og fortalte kort om de forskellige værelser. Vi endte i The Bishops soveværelse, som var mørkerødt og sort, og der lå en stor dildo på natbordet. The Bishop fortalte os kort om symbolikken med farverne, hvorefter Madame Castelli kom ind på værelset og ville fortælle en historie på tysk, som et af ”børnene” så skulle oversætte til engelsk. Historien omhandlede et spædbarn, som blev serveret på en tallerken for en mand, og hvordan denne mand seksuelt udnyttede barnet. Imens denne historie blev fortalt, kom et ”barn” ind i The Bishops seng, og han begyndte hurtigt at ”voldtage” barnet, mens Maurizio tog ham bagfra. Det eneste, jeg kunne se af dette, var dog Maurizio ryg, og The Bishops lyde, og jeg havde meget svært ved at tage det seriøst, da de fleste i rummet ikke kunne lade være med at grine lidt af det.

Efter historien var slut, besluttede jeg mig for at gå lidt rundt i huset og se, hvad der skete. Efter at have gjort dette i cirka en halv time valgte jeg at gå hjem, da jeg egentlig bare kedede mig.

Inden jeg tog ind og så ”teaterstykket”, havde jeg gjort mig rigtig mange tanker om hvordan, det ville være, og var egentlig ret bange for at tage derind.

Allerede da jeg stod i kø, og de to ”børn” kom ud og sang og prøvede på at varme os gæster, havde jeg lyst til at vende om og havde samtidig svært ved at lade være mere at grine, fordi det hele virkede så opstillet, og jeg ikke kunne glemme, at det var et teaterstykke.

Scenen ved bordet med *The Masters* og ”børnene” gjorde stort indtryk på mig, og jeg følte virkelig en ubehag ved bare at sidde og se på det ske. Samtidig virkede *The Masters* så frygtindgydende, at jeg under ingen omstændigheder havde lyst til at gribe ind.

Alt i alt havde jeg meget svært ved at leve mig i den verden, *Villa Salò* tilbyder. For det første havde jeg egentlig ikke lyst til det, men havde bare lyst til at komme væk derfra hurtigst muligt, og for det andet havde jeg meget svært ved at se bort fra, at det egentlig i bund og grund bare er et teaterstykke. På trods af dette tog jeg dog nogle af situationerne til mig, som var de virkelige og følte en ubehag, som man ville gøre, hvis man så det i ”virkeligheden”. Da jeg gik derfra, havde jeg egentlig en meget negativ holdning til det hele, men har dog med tiden fået lyst til at tage derind igen og se, om jeg kan blive revet med, som så mange andre kan. Desværre havde jeg ikke mulighed for dette, da huset var proppet med mennesker den sidste uge, det kørte, hvilket virkelig ærgrer mig.

Bilag 4 - Leas oplevelse af *Villa Salò*

Lørdag den 13. februar

Maria og jeg kom omkring klokken otte. Vi var begge ret nervøse for at skulle ind i huset, hvilket ikke er normalt for en ”teatertur”. Musikken udenfor hjalp heller ikke rigtig, men var tværtimod med til at skabe en endnu mere mystisk og lidt uhyggelig stemning.

Vi ventede 10-15 minutter, før vi kom ind til introen med Signa. Jeg blev gæst af vagterne og blev med min gruppe ført ned til vagternes værelser i kælderen. Her sad Madame Orlandi og nogle andre vagter, der viste korttricks. Madame Orlandi og hendes gæster gik videre, og det var egentlig ret kedeligt. Den ene vagt lavede et korttrick med den anden og fik snøret ham, så hvis han vandt, skulle den anden vagt løbe ud i sneen nøgen. Den anden vagt tabte og måtte derfor ud i sneen nøgen. Bagefter lavede de kaffe, og det var igen lidt kedeligt, og jeg sad længe og tænkte, hvordan jeg skulle komme derhen, hvor alt det spændende og grænseoverskridende skete, som jeg jo havde hørt om. Til sidst gik jeg og nogle af de andre gæster, men da vi ikke havde set andet af huset, vidste jeg ikke rigtig, hvor jeg skulle gå hen, eller hvad jeg skulle gøre af mig selv. Jeg gik lidt rundt og hængte mig så på en gruppe af børnene. Det var Franchino, der viste rundt og fortalte om sig selv, hvor han kom fra, sin mor, og at han gerne ville være sanger. Jeg synes egentlig, han virkede meget sød, men jeg synes stadig, det var lidt kedeligt.

Bagefter gik jeg ind i et rum, hvor Madame Castelli var ved at fortælle en historie om, hvordan hun som barn (seks år) gentagne gange prostituerede sig hos sin præst.

Bagefter gik jeg igen lidt hvileløst rundt i et forsøg på at finde alt det, der skulle være så vildt. Endelig skete der noget, og der skulle være bryllup i kælderen. The Bishop var blevet iført en brudekjole, og der skulle laves et langt følge efter ham af de forskellige gæster. Det viste sig så, at gæster af vagter ikke måtte komme med, så jeg blev temmelig skuffet og måtte igen gå rundt. Jeg gik ind i et værelse, hvor to af *The Masters* sad og snakkede med nogle gæster, mens den ene fik fodmassage af et barn, og den anden sad med et barn i snor. Gæsterne diskuterede deres livsstil med dem, og hvordan de kunne retfærdiggøre at mishandle børn sådan og kun at få børn for det formål. Der blev blandt andet refereret til Fritzl, og som den ene master sagde, er det

eneste, der adskiller dem, at han har flere penge end Fritzl. Jeg kunne ikke lade være at tænke, at det jo er teater og følte mig derfor ikke provokeret nok til selv at diskutere det. En af de andre gæster ville bytte bånd, hvilket betød at jeg kunne komme til brylluppet.

Lige da jeg kom derned, var jeg ved at vende om igen, da det var et meget surrealistisk og klamt billede, der mødte mig. Madame Maggi var ved at smide mig ud, men bad mig så om at agere skammel for hende, hvilket jeg egentlig blev lidt irriteret over og derfor heller ikke gjorde. Jeg følte slet ikke, at hun kunne tillade sig at behandle mig sådan, men det er jo de rammer, der er i stykket. Men omkring et minut efter var det hele alligevel slut, og alle gik op igen.

I spisestuen skulle børnene spille en sang og stod klar inde i hesteko. Lidt efter begyndte The Bishop at slå dem og smøre dem ind i lort fra et stort kar, der stod, mens de stadig skulle spille og synge. Han proppede det ind i munden på dem, og tjenestepigerne begyndte at gå og servere lort til dem, der sad ved bordet. Selvom jeg godt vidste, det ikke var rigtigt, blev jeg alligevel påvirket af den lugt, der kom i rummet, og at børnene begyndte at ligge og kaste op og græde. Umiddelbart efter gik vi, men kunne se, at hver enkelt barn skulle op og bade i karret.

Taget i betragtning hvor lang tid, vi var der, og hvor lidt, der rent faktisk skete, var jeg ret skuffet bagefter. Det meste af tiden gik jeg bare rundt og vidste ikke, hvad jeg skulle gøre. Jeg syntes ikke rigtig, det fungerede.

Torsdag den 25. februar

Jeg kom til huset cirka halv fire torsdag eftermiddag efter at have udskudt mit besøg to timer af bar nervøsitet for at skulle derind alene. Jeg blev gæst af børnene, hvorfor jeg gik direkte op mod børneværelserne. Her mødte jeg Claudio, der tilbød, at vi kunne følges ad. Han var på vej ned i køkkenet for at finde en saks. Han gik nemlig rundt med en bog, hvori han havde et billede af Doris. Han fortalte mig, at han havde haft et hemmeligt kamera, som han havde taget billeder med. Aftenen før havde The Duke fundet det og billedet af Doris, som han havde revet i stykker. Han fortalte så, at Doris i sidste uge havde prøvet at flygte, og at *The Masters* derfor havde dræbt hende og begravet hende i haven. Claudio måtte derfor ikke have et billede af hende, men havde alligevel tapet de små stykker sammen igen, som han nu skulle klippe til. Vi

sad længe nede i tjenestepigernes rum og snakkede blandt andet om uddannelser, selvmord i Danmark og selvfølgelig *Salò*. Men det meste af tiden var det ret almindelige ting, vi snakkede om, og jeg tænkte faktisk et par gange ”hold da op, hvor han lyder klog”, hvilket jeg ikke rigtig kunne sætte sammen med, at han skulle spille et barn. Han havde slet ikke de barnlige træk, som nogle af de andre spillere havde meget tydeligt (nogle gange kom rollen selvfølgelig frem, og vi snakkede om, hvordan det var at være i huset. Han så for eksempel ret opgivende ud på et tidspunkt og sukkede så ”11 timer til sengetid”. Han sagde, man bare blev vant til at være der og at blive slået og misbrugt, så man til sidst bare syntes, det var normalt, hvorfor han sikkert heller ikke syntes, det overhovedet var underligt pludselig at spørge mig: Are you a virgin in the ass?). Egentlig var det en meget mærkelig situation at være i, da den både var så normal og hyggelig, som den var, og så kunstig, som den også var. Jeg mindede flere gange mig selv om, at han jo ”bare” var en skuespiller, der nu skulle sidde og snakke med mig som en del af hans rolle. Men samtidig blev jeg inddraget på et meget mere intimt plan ved at få spørgsmål om lidt for personlige ting, hvilket sjovt nok først gik op for mig, da jeg havde svaret.

Vi gik ned og hentede noget mad til ham, og da han var færdig med at spise, viste han mig kælderen og torturrummet, hvor han ugen før var blevet lukket inde i flere dage, fordi han havde taget et bad uden at få lov. Imens kunne gæsterne komme og kigge på ham gennem hullet i døren. Han var også blevet lukket inde i kisten i to dage. Da vi var nede i kælderen, begyndte han flere gange at røre mit ansigt, hvilket jeg ikke rigtig kunne lide, fordi jeg syntes det blev ret personligt og ikke kunne forstå, hvorfor han gjorde det. Mens vi sidder inde i torturrummet, og han viser mig den væske, de bliver sprøjtet med, lægger han hånden på mit lår, og det blev lidt ubehageligt. Jeg havde det næsten som om, han lagde an på mig, hvilket var syret, når man sidder i et torturrum med et barn! Han blev ved med at røre mit ansigt, og det blev lidt for mærkeligt og lidt for akavet, da jeg åbenlyst ikke brød mig om det.

Bagefter gik vi op mod børneværelserne igen. På vejen mødte vi en af *The Masters* (som vi også havde mødt tidligere, hvor han blev sur over, at jeg smilede, som Claudio så blev straffet for), som åbenbart stadig var sur. Da han kom hen mod os, blev jeg så nervøs, at det hele vendte sig inden i mig, og han næsten kvalte Claudio med en læderpisk, mens jeg stod lige ved siden af. Bagefter tog han piskeren helt hen til mit ansigt, og jeg blev så bange, at jeg overhovedet ikke kan huske, hvad han sagde.

Han lod os så gå, og da vi kom op på værelset, gemte Claudio bogen med billedet væk og skulle så gå ned igen, som masteren havde sagt. ”Du bliver nødt til at finde en anden at gå med nu, men vi kan aftale et sted at mødes senere” siger han og tog mig så i hånden. Det var alt i alt meget mærkeligt, og han var ikke særlig barnagtig på trods af tøjet og omstændighederne.

I mellemtiden var der kommet en del flere gæster, og jeg fulgtes med en ny gruppe, der blev ledt af Michette. Hun viste os hendes værelse og hendes heste, og kort tid efter kom nogle af de andre børn også. Der skulle til at være koncert nede i kælderen, så de skulle derned. En af masterne kom ind og piskede Michette, fordi hun var så dårlig til at synge. Bagefter viste hun os videre til Madame Vaccari og Madame Maggis rum. Der skete ikke så meget, og hun viste gruppen videre, men Maria og jeg gik i stedet ned i kælderen til koncerten. Der var ikke så mange endnu, men til gengæld var en af vagterne og en master i gang med Claudio inde i torturrummet. Det var temmelig mærkeligt og ubehageligt at se det, efter at have snakket med ham så længe. Vi gik tilbage til det store rum, hvor børnene var i gang med at gøre klar og The Magistrate gik op for at få nogle gæster derned. Musikken skulle optages af kamera-/lydmanden, hvorfor man skulle være stille, og på en måde ødelagde det illusionen lidt, at der gik én rundt hele tiden og tog billeder og optog. Midt inde i musikken begyndte telefonen at ringe, og The Magistrate farer op og smadrer telefonen ned i gulvet flere gange, til den holder op med at ringe. En af vagterne kommer ind, og herefter udvikler der sig til et slags orgie mellem The Magistrate, vagten og nogle af børnene. Flere gæster begyndte at gå, hvilket åbenbart også pissede The Magistrate af, der midt i det hele kigger op og spørger, om der er andre der vil gå, for så skal de gøre det nu!

Jeg syntes egentlig ikke, at denne ceremoni var så slem. På en eller anden måde bliver man næsten ”vant” til, at der bliver slået, og at det stadig er teater. Jeg ved ikke. Jeg syntes, det var meget værre at se Claudio inde i det rum og høre ham skrike og bagefter gå grædende rundt helt ude af sig selv. Det var fuldstændig som om, det var to helt forskellige mennesker. Jeg fik nok lidt ondt af ham. Selvom det er teater (og det skal man vel ikke?).

I forhold til første gang var det altså en helt anden oplevelse af *Salò*. Jeg havde faktisk ikke lyst til at tage derfra og samtidig lade børnene blive der i det, hvilket jo er helt fjollet, når det er teater. Men noget af det føles alligevel så virkeligt.

Jeg var meget forvirret i tiden efter dette besøg. Oplevelsen med Claudio sad i mig længe, og jeg vidste ikke helt, hvad jeg skulle stille op med det. Jeg var ret forvirret over, hvad der var rigtigt og hvad, der ikke var – i og med meget af det rent faktisk føltes rigtigt. Jeg havde, modsat første gang, også meget lyst til at vende tilbage til huset denne gang for at følge med i, hvad der skete og måske gøre et eller andet. Men jeg turde, helt bevidst, heller ikke at leve mig helt ind i det og bare tage tilbage. Det er jo bare skuespil.

Bilag 5 - Livs oplevelse af *Villa Salò*

Mandag den 22. Februar

Jeg ankom til huset cirka klokken 20 mandag aften. Der var utrolig lang kø, så vi stod ude foran huset i cirka 20 minutter. Mens vi ventede, stod Madame Maggi og snakkede og tog imod publikum forrest i køen. På et tidspunkt dukkede en af *The Fuckers* op. Han stod og røg og trådte først i karakter, da to af børnene kom ud for at synge en sang for os. Begge børn græd, mens de sang, og efterfølgende kom de ned og varmede os på trods af, at vi stod med frakker og vinterstøvler, og de selv var iført trusser, t-shirt og sokker. Det var en meget underlig følelse at blive varmet og tilmed tilbudt, at jeg kunne sidde på et af børnene. Hun blev nærmest skuffet og lidt vred, da jeg takkede nej og gik videre til den næste. Jeg syntes, det føltes meget påtaget. Hvem i alverden vil for noget i verden bede et andet menneske om at sætte sig på en lige efter, man har sunget en sang for dem? Jeg tror, jeg blev sat lidt af allerede der, men samtidig gav det en god effekt, at man, allerede inden man kom ind i villaen, blev ført ind i deres underlige, uforudsigelige univers, og det blev hurtigt gjort klart for en, at man ikke kunne vælge blot at se helt passivt til.

Vi blev lukket ind og kropsvisiteret, hvilket var et meget underligt optrin, da man nærmest blev grinet af samtidig, muligvis fordi han kunne se frygten lyse ud af mine øjne. Samtidig med det meget uventede kropslige møde med et helt fremmed menneske blev ens næse invaderet af en meget anderledes og lidt ubestemmelig lugt, men lækker var den bestemt ikke! Lugten, som hele huset var gennemsyret af, fik mig til at føle mig en smule utilpas, fordi den hele tiden mindede mig om dette ubestemmelige univers, jeg havde begivet mig ind i. Efter kropsvisiteringen blev vi modtaget af den sure ”kineser-maid”, som snakkede usandsynligt komisk engelsk og hundsede unødvendigt med os. Jeg blev en smule irriteret på hende på grund af den unødvendige, tvære mine. Vi blev sat i stolene, hvor vi skulle vente, til vi kunne komme ind til Madame Vaccari. Det tog lang tid, og et af børnene blev ved med at snakke til os og bede om tyggegummi, som vi ikke havde. Forvirringen og ventetiden samt de mange lyde fra huset gjorde mig en del stresset. Jeg følte mig slet ikke tilpas inde i huset. Der kom dyster musik fra et ubestemt sted, børn græd og piske blev smældet med.

Mens et af børnene forgæves forsøgte at få min opmærksomhed, var jeg dog mere optaget af den ældre herre, som er gæst, og som nærmest lever derinde. Han sad i sofaen og fortalte nogle andre nyankomne om børnene og viste dem billeder fra ”menukortet”. Jeg var mere interesseret i at høre hans historie for at få et indtryk af, hvorfor han vælger at være en så stor del af det hele.

Inde i spisesalen var der ceremoni, hvor vi blev placeret ved det store bord. Foran os stod børnene og sang og spillede. En af drengene blev bedt om at tage tøjet af og spille videre på sin trompet (altså den af metal!!!). Han gjorde det ikke godt nok og fik pisk. Det var første gang, jeg følte væmmelse derinde. Jeg syntes, det var ubehageligt at høre lydene (jeg kunne ikke så godt se, hvad der foregik, både fordi jeg ikke havde lyst, og fordi der stod nogle af de andre børn foran mig). Jeg synes, hele situationen blev meget uvirkelig, fordi hele rummet var fyldt med publikum. Det eneste, der fik mig til at føle mig som en del af det, var, fordi jeg sad ved bordet og dermed hele tiden frygtede for, at jeg pludselig skulle tage stilling til noget.

Stemningen, der var i lokalet, var meget trykket. Den bar præg af, at ingen af tilskuerne syntes om det, de så, men samtidig var der ingen, der forlod lokalet eller gjorde modstand. Alle så passivt og måbende til, og jeg selv kunne ikke finde mig til rette. Der var mange øjne på en, igen var der underlige lyde fra både musik, skuespillere, der sang og snakkede, og igen var der den søde ubestemmelige stank. Jeg følte mig meget utilpas og havde svært ved at slappe af. Mest af alt ønskede jeg, at jeg aldrig var gået derind.

Jeg blev gæst af *The Fuckers*, og jeg blev sammen med fire andre fulgt ned til deres rum i kælderen i den anden ende af huset. Kælderen var kold. Ikke bogstavelig talt, men indretningen i kælderen var langt mere beskeden, end den var i resten af villaen. Der stod køjesenge, som lignede noget fra anden verdenskrig, der lå mærkelige ting, eksempelvis en flyverhjelme, og flød over det hele.

Samtidig var der en lidt underlig stemning, da vi kom. Ingen sagde rigtig noget, og jeg havde svært ved at leve mig ind i det og starte en samtale. Da der ikke var andre, der tog initiativ til en samtale, fulgte vores ”vært” os på en rundtur rundt i huset. Vi nåede til Madame Castellis værelse, hvor alle gæsterne blev ført ind ved siden af til en lille historie. Lokalet var rødt fra gulv til loft, og det emmede af klam, forbudt sex. Lokalet virkede meget småt, og der blev skabt en meget intim følelse (hvis man ellers

kan sige det) på grund af det røde tema, der kørte. På bordet stod der en KÆMPE rød dildo, som også fik ens tanker hen på noget helt forkert. Noget, som burde være privat, men som blev til skue for alle. Et af børnene blev sat til at oversætte, mens hun fortalte. På sengen var der gang i lidt gang bang, men igen kunne jeg ikke se, hvad der foregik, og derfor blev situationen meget kikset, da jeg i stedet blot kunne se de to gæster på sengen, som sad og rokkede frem og tilbage. Jeg kunne ikke koncentrere mig om hverken historien (som handlede om et lille barn på et fad med chokoladesovs, hvor to mænd spiste fra barnets anus og vist nok også barnet – på det tidspunkt var min koncentration røget) eller det, som skete i sengen. Jeg følte hele situationen meget påtaget og kunne ikke forstå, hvorfor Constance skulle voldtages, mens Franchino og Madame Castelli fortalte historie. Det var alt for overdimensioneret med store, røde dildoer på natbordet og bunkepul uden grund.

Efter noget tid syntes jeg, at jeg havde set nok, og jeg rejste mig for at se noget mere af huset, og hvad der ellers skete. Der var mennesker overalt, og jeg følte ikke nogen lyst til at deltage i nogle af de andre samtaler, nok fordi jeg på dette tidspunkt allerede har taget afstand til det, der sker, fordi jeg ganske simpelt synes, det er latterligt, og fordi jeg nok også skræmmes af at skulle være en del af det, fordi det er så uvist, hvad man roder sig ud i.

Jeg forsøgte at få mig selv ned i kælderen for at se det berygtede torturkammer og måske få endnu én på opleveren, men da jeg kom halvvejs ned, fortrød jeg og turde faktisk ikke, så jeg vendte tilbage. Jeg tror, det var musikken og dumpelydende og mørket, der skræmte mig. Kældere er altid dystre, men denne kælder lugtede langt væk af forbudte ting, som jeg igen ikke havde trang til at blive en del af.

Inde i rummet ved siden af spisesalen var der gang i et eller andet, som lød meget ubehageligt. Et af børnene, går jeg ud fra, skreg som en stukket gris. Jeg havde hverken lyst eller behov for at se, hvad der foregik. Jeg var fyldt op med indtryk og desværre ikke rigtig nogen positive. Nøgne mennesker rendende rundt på trappen med grædende børn efter sig, gang bang, historier om mænd, der spiser frugt fra små børns anus og en velkomst, som var koldere end en dybfryser, havde taget pusten fra mig. Jeg kunne simpelthen ikke mere efter halvanden time i den berømte og berygtede *Villa Salò*. Indretningen og skuespillernes opførsel fik mig til at føle, at jeg var eller kunne, hvis jeg ville, blive en del af en stor hemmelighed. Ingen villa ville i ”den

virkelige verden” være indrettet på denne måde. Når jeg tænker over det nu, var førstesalen lidt som et slaraffenland. Alle mulige former for udsmykning og helt vidt forskellige indretninger i hvert rum gjorde, at jeg fik det indtryk, at der lå en masse skjulte ting gemt.

Jeg synes, det er lidt ærgerligt, at jeg ikke kan opnå samme fede oplevelse som mange andre får, når de frivilligt hopper ind i *Villa Salòs* verden. Det skyldes nok mine parader og min usikkerhed i forhold til, at jeg ganske enkelt føler væmmelse ved de ting, der sker samtidig med, at jeg synes, det er unødvendigt. Jeg ville ønske, jeg kunne smide mine hængsler og lade mig rive med af stemningen, men allerede det, at jeg skal snakke engelsk, og jeg ved, at det er skuespil, gør, at jeg sætter grænser op og derfor ikke når ind i universet. Jeg er desværre ret overbevist om, at jeg ikke kommer til at føle virkeligheden i fiktionen, selvom jeg umiddelbart synes, det er en fed idé at lege med, og det må være fedt at kunne smide alle hængsler og blive en del af en anden verden.

Jeg tror, jeg har overvurderet mig selv i forhold til, hvad jeg kan gå ind til uden hængsler og leve mig ind i det 100 procent.

Bilag 6 - Marias oplevelse af *Villa Salò*

Søndag den 14. februar

I tiden op til mit besøg i *Villa Salò* læste jeg en del om stykket i medierne. Anmeldere skrev om børn, der blev voldtaget og fik tæsk. Jeg havde derfor en del forudfattede meninger om Salò, inden jeg rent faktisk stiftede bekendtskab med denne unikke installation. Jeg syntes umiddelbart, det virkede som unødvendig kunst, der egentlig bare var provokation for provokationens skyld. Denne opfattelse kom dog til at ændre sig, og i dag er jeg af en helt anden opfattelse.

Da jeg sad i toget på vej ud til *Villa Salò*, kunne jeg mærke min mave slå knuder. Frygten for det uvisse og tanker, om hvad jeg skulle blive konfronteret med, fløj rundt i hoved på mig. Jeg var nysgerrig, men samtidig havde jeg lyst til at vende om og tage hjem igen.

Da Lea og jeg ankom til *Villa Salò*, var det første, der slog mig, den musik, der kom fra villaen. Den var på den ene side pompøs og smuk, på den anden side fik den hårene til at rejse sig på mine arme.

Vi blev modtaget af en skummel vagt. Hans hår var fedtet, og han havde et gevær hængende over skulderen. Med et slesk smil blev jeg kropvisiteret af ham og ført ind i receptionen. Receptionen var et smukt gammelt rum med sofaer og et lille receptionsbord, hvor en lille febrilsk kineser tog imod vores billetter og bad os om at tage plads i sofaen. En ung dreng kun iført underbukser kom ind for at hente nogle bøjler. Allerede der slog det mig, hvor syret og gennemført en performance SIGNA havde stillet op.

Vi blev ført ind gennem spisestuen og videre ind i Salonen, hvor Madame Vaccari (Signa) bød os velkommen og forklarede husets regler.

En pige med et amputeret ben delte bånd i forskellige farver rundt. Jeg fik et sort bånd og var derfor gæst af *The Masters*. Min gruppe blev vist rundt af Madame Castelli, den ældste af *The Madams*. Jeg var imponeret over, hvor autentisk villaen fremstod. Det var tydeligt, at der var kælet for detaljen. Rundturen endte i Castellis eget soveværelse, hvor vi blev bedt om at tage plads. Vi snakkede om, hvad vi studerede, og hun fortalte om hendes vanvittige liv, der var præget af seksuelle overgreb og svigt. Det var et besynderligt møde mellem fiktion og virkelighed. Senere kom The Bishop og snakkede med. Han spurgte, om vi ville se et trick, hvorefter han stak en kæmpe sort dobbeltdildo ned i halsen, hvilket egentlig var ret

humoristisk, men i den grad også uventet og mærkeligt. Jeg havde svært ved at finde min rolle. Skulle jeg blive siddende og deltage i snakken på trods af, at det var sindssygt underligt at sidde og dele seksuelle fantasier med folk, jeg ikke kendte, eller skulle jeg forlade gruppen, som jeg egentlig følte mig knyttet til, selvom jeg kun havde kendt dem i én time? Det var en mærkelig følelse, hvor hurtigt man kan knytte sig til fremmede mennesker, når man bliver sat i et så anderledes og brutalt miljø.

Efter et stykke tid kom der en del andre gæster og lyttede med, hvorefter jeg besluttede at udforske villaen på egen hånd. Efter jeg havde forladt Madame Castellis værelse, vidste jeg ikke helt, hvor jeg skulle gøre af mig selv. Jeg vandrede hvileløst rundt, indtil det blev annonceret, at der skulle være bryllup. The Bishop skulle giftes med en af vagterne. Brylluppet blev afholdt i et stort rødt rum, børnene spillede, og der blev serveret vin. Jeg syntes, ceremonien var ret humoristisk. Dialogen var skarp, og så var det selvfølgelig deres ringmuskler, der fungerede som vielsesringe. På trods af det absurde bryllupsritual kunne man hurtigt fornemme, hvor troværdigt og gennemarbejdet karaktererne og hierarkiet i villaen var.

Efter brylluppet blev der afholdt et slags afføringsritual i spisestuen, hvor børnene skulle spille og synge, mens The Bishop smurte afføring i munden på dem og på deres kønsdele. Her mærkede jeg for første gang, hvordan det gibbede i mig. Selvom jeg godt vidste, det ikke var ”rigtig” afføring, så rørte han jo stadig ved dem, og jeg kunne se væmmelsen i deres øjne. Da jeg kiggede rundt på de andre gæster, var det tydeligt, at folk distancerede sig fra det, de så. Nogle sad og smågrinede og vendte øjne til hinanden. Andre prøvede ihærdigt at finde ud af, om det virkelig var afføring, der lå på deres tallerkner i stedet for at leve sig ind i universet. Dette var også til tydelig frustration for en af vagterne.

Jeg var lidt skuffet efter mit første besøg, men jeg tror i høj grad, det handler om de forventninger, jeg havde haft på forhånd. Der var ingen tvivl om, at universet forargede og provokerede, men jeg kunne også mærke, at det kunne meget mere og rummede utrolig mange lag og problemstillinger, så på trods af skuffelsen glædede jeg mig til at vende tilbage og håbede, at jeg næste gang kunne interagere mere og lægge kontrollen mere fra mig.

Torsdag den 25. februar

Da jeg ankom til villaen, mødte jeg en af vagterne udenfor. Han fik en cigaret, og vi snakkede lidt om vejret. Der var ikke mange gæster i huset, men det var også midt på eftermiddagen. Jeg blev gæst af børnene. Jeg startede derfor med at gå op på børneværelset, hvor tre pigebørn

lå og slappede af. Der sad én anden gæst, der tydeligvis havde været i huset mange gange før. Den ene pige lå syg i sengen, og hun så virkelig syg ud. Jeg vidste ikke, hvordan jeg skulle gribe situationen an. Jeg kunne mærke en oprigtig bekymring for den her pige. Jeg tilbød derfor at hjælpe hende op af sengen, så hun kunne få et glas vand. Jeg kunne mærke panikken brede sig, da jeg stod med hende i armene, for hun virkede helt afkræftet, og da jeg lagde min hånd på hendes pande, var hun skræmmende varm og sveden piblede af hende. Havde den konstante ydmygelse sat sine spor, og er det ansvarligt? Eller var det blot en del af *Salòs* gennemførte univers, der langsomt havde sneget sig ind på mig og sløret min dømmekraft?

Da jeg kom tilbage til børneværelset og lagde pigen i seng igen, spurgte en af børnene, om jeg havde en kæreste, og hvordan hans pik så ud. Selvom jeg havde besluttet mig for at snakke med på deres præmisser, var det meget mærkeligt og grænseoverskridende at snakke om den slags ting med vidt fremmede mennesker.

Jeg gik videre ind i Madame Vaccari og Madame Maggis værelse. Madame Vaccari var ved at sy en kjole. Jeg fik et glas kirsebærvin, og vi snakke om deres liv og drøm om at få villaen tilbage. Jeg spurgte dem, om de ikke savnede kærtegn og kærlighed, men de fortalte, at de aldrig før var blevet kysset eller krammet af kærlighed. Det var en utrolig intim snak på mange måder, og jeg kunne mærke, at jeg havde lyst til at betro mig til dem. Netop det, at de selv i deres karakterer havde oplevet så meget grusomt, som de ikke var blege for at dele, gjorde, at jeg også havde lyst til at dele mit inderste – en meget syret følelse. Vi blev afbrudt af en anden kvindelig gæst, der kom ind i rummet. Hun var tydeligt utilfreds over at være blevet gæst af børnene. Hun så sig selv som en elskerinde, der dominerede mænd og mente derfor, at hun hørte til længere oppe i hierarkiet. Det var tydeligt, at der her var tale om en gæst, der kunne kende sig selv i deres univers og elskede at opholde sig i det. Jeg følte på en eller anden måde, at hun så ned på mig, fordi hun på mange måder mindede om *The Madams*, og jeg bare var en kedelig grå mus i forhold til dem.

Jeg gik tilbage til børneværelset, hvor jeg mødte Franchino. Han tog mig og to andre gæster med ind i hans yndlingsværelse og fortalte os om, hvordan det var at blive udsat for analsex gang på gang. Han fortalte også om hans drømme for fremtiden. Han ønskede inderligt, at blive en anerkendt sanger, men før han kunne forfølge sin drøm, måtte han tjene *The Masters*. Det var et intimt forum, og jeg kunne mærke, at min sympati for hans karakter voksede. Vi blev afbrudt af *The Duke*, der kom ind i rummet. Han stirrede intenst og længe på mig, hvilket føltes grænseoverskridende, og jeg vidste ikke, hvordan jeg skulle forholde mig til ham. Jeg

sendte ham derfor et forsigtigt smil. Men så snart han så smilet, stivnede hans blik, og han greb hårdt fat i Franchino og spurgte ham, om jeg ikke var bekendt med husreglerne (man måtte hverken smile eller grine i Circle of Tears). Jeg forsøgte at afbryde og forklare ham, at jeg burde have vidst bedre. Men det hjalp ikke noget. Franchino blev straffet for mit smil. Jeg blev grebet af skyldfølelse, men vidste samtidig ikke, hvordan jeg skulle have grebet ind.

Da jeg vendte tilbage til børneværelset, mødte jeg Lea, hvorefter vi blev vist rundt i huset af en lille pige. Vi endte nede i kælderen, hvor børnene skulle spille en symfoni. Jeg kunne høre et af drengebørnene skrigende inde fra torturrummet. Det var et skrig, der fik hårene til at rejse sig på mine arme, og jeg syntes pludselig, at det hele var kommet meget tæt på. En af de andre gæster henvendte sig til mig. Han ville høre, om jeg havde mere sympati for børnene nu, hvor jeg var deres gæst, hvilket jeg helt bestemt havde. Han havde besøgt huset i første spilleuge og var nu vendt tilbage. Han tog afstand fra stykket og kunne tydeligt se en udvikling fra første gang, han havde besøgt huset. Børnene så helt anderledes medtagede og utryksløse ud, hvilket for ham var en indikator på, at det, der foregik i villaen, var uforsvarligt og forkert.

Da jeg skulle til at forlade villaen, kom Franchino for at sige farvel. Han spurgte, om jeg ikke ville komme igen og tage chokolade med næste gang. Jeg kunne ikke lade være med at undre mig over, hvordan én der var blevet straffet for mit smil, kunne ville se mig igen. Den nærmest ubetingede kærlighed mindede mig om dengang, jeg havde en hund, og hvordan den altid logrede med halen, selvom jeg havde glemt at lufte den.

Jeg kunne mærke, han var kommet ind under huden på mig, og jeg følte faktisk en snert af skyld ved at gå fra ham. Hvordan kunne jeg forlade et godt og tilsyneladende kærligt menneske i det her grusomme univers, bare fordi jeg skulle til middag hos nogle veninder? Selvom jeg jo godt ved, at han var skuespiller og selv havde valgt at opholde sig i villaen, følte jeg stadig en oprigtig bekymring for ham, for der var jo et menneske bag karakteren, og hvordan ville al den smerte og ondskab påvirke ham? I de følgende dage tænkte jeg meget på Franchino og kunne stadig få det ubehageligt ved at tænke på Claudios skrig, jeg havde hørt i kælderen.

Mit andet besøg i *Villa Salò* gav mig helt sikkert en større indsigt i universet. Jeg ved stadig ikke helt, hvordan jeg skal forholde mig til det. Det er på mange måder for meget, men det er også unikt og menneskeligt på mange måder.

