

Dark Noon

Af Thomas Rosendal Nielsen

Anmeldt i Peripeti.dk 2022

I et filmstudio på Aarhus havn gennemspiller en gruppe sydafrikanske skuespillere myten om Det Vilde Vesten baseret på Western-filmgenren. Seks af de syv skuespillere er Sorte, som spiller hvide immigranter, pionerer og cowboys i konstant voldeligt sammenstød med indfødte amerikanere, kinesiske gæstearbejdere og afrikanske slavegjorte. De sidste bliver ved et coup de théâtre spillet af publikum, som efter at være blevet trukket ind på scenen til en hektisk folkedans får malet en sort streg i panden og bliver solgt til højest bydende. Det er spektakulært, det er overraskende og ofte morsomt, men det er samtidigt også dybt alvorligt, fordi det, der bliver udstillet her, ikke alene er historien om Den Hvide Mands vold mod ikke mindst andre etniciteter, men også den lethed hvormed denne historie bliver omsat til underholdning.



Foto: Søren Meisner

Forestillingen er produceret af projektteatret Fix&Foxy i 2019 til Revolver-scenen, Teater Republique, og har siden turneret i Tyskland (Düsseldorf), Frankrig (Paris, Lille) og Spanien (Gran Canaria) indtil den her omtalte opførelse, som fandt sted i Aarhus i begyndelsen af september 2022. Den er instrueret af Tue Biering sammen med koreograf og medinstruktør Nhlanhla Mahlangu. Den kombinerer en række tidligere Fix&Foxy-greb i en ganske kompleks dramaturgi: remediering af vestlig populærfiktion, outsourcing af Vestlige roller til Global South-skuespillere,

publikumsinddragelse, live-videomediering, kombination af teaterrum og film-set, montage-teknikker, demonstrerende og samtidigt legende skuespilstil, frontale henvendelser, ophobning af materialer og referencer i scenerummet mm.

Dobbeltmoralisk civilisation

Forløbet i forestillingen kan anskueliggøres ved at beskrive, hvordan teaterrummet transformeres i takt med udviklingen i den trods alt forholdsvis sammenhængende fortælling. Fortællingen starter med fattige europæeres immigration til den nye verden og udvikler sig som opbygningen af en materialistisk og dobbeltmoralisk civilisation funderet på opportunisme, konkurrence, vold, udbytning og selvtægt, men retfærdiggjort og naturaliseret gennem manifeste bygninger og institutioner. Tilskuerne træder ind i en stor blackbox, Studie 1 i Filmbyen i Aarhus, og tager plads omkring det sandfarvede spilleområde, der er omgivet af publikumsrækker på tre sider. På den fjerde side angiver en storskærm på væggen i første omgang blot forestillingens titel: *Dark Noon*. (En reference til Fred Zinnemans 1952-western, *High Noon*). Forskelligt udstyr står klar langs især den fjerde væg: en bøjlestang med kostumer, en slags tv-optagelsesboks – lidt større end en telefonboks, forskellige udefinerbare sammenfoldede trækonstruktioner. Arena-opstillingen fremhæver teatersituationen. Vi ser de andre tilskuere gå ind og tage deres pladser, en afvikler opfordrer alle til at rykke frem på de forreste bænke, hvor forestillingen angiveligt opleves bedst. Der opbygges suspense omkring deltagelsesformen, og publikums tilstedeværelse for og med hinanden i teatersituationen bliver løbende understreget og udnyttet gennem hele forløbet.

De første minutter etablerer forestillingens legende og komplekse fiktionskontrakt. Skuespillerne træder ind i lokalet og stiller sig ved kanten af spilleområdet foran publikumsrækkerne med ansigtet mod midten af salen. Lyset dæmpes indtil kun en enkelt lampe skærer i øjnene som solen over ørkenen og kaster lange skygger fra de to skuespillere, Mandla Gaduka og Siyambonga Alfred Mdubeki, der nu iført cowboyhat og duster coats bevæger sig mod midten af spilleområdet til lyden af Ennio Morricones ikoniske tema fra *The God, The Bad and the Ugly* (1966), som en tredje skuespiller, Joe Young, fløjter i en mikrofon fra sidelinjen. En fjerde skuespiller, Bongani Benedict Masango, ruller henover scenen som *tumbleweed* og fuldender billedet, samtidig med at det etablerer en legende distance. Efter et langt *stare down* bevæger duellanterne sig væk fra hinanden i slow motion med overdrevne lange skridt, pistolerne trækkes, lyden af skud, den ene falder, lyset blændes op, anslaget er ovre.

En femte skuespiller, Lilian Tshabala, dukker op på storskærmen – vi ser hende samtidig stå i optagelsesboksen nedenunder – og beder publikum om en applaus til de to ”amazing south african actors”, og som vært og fortæller, introducerer hun os til præmissen: at vi for at forstå denne tid, hvor menneskelige liv ikke betød noget, må starte historien med de fattige hvide europæiske immigranter. Imens træder de øvrige skuespillere ind på scenen, ifører sig hvide parykker og smører hurtigt ansigterne ind i hvidt pulver. Fiktionskontrakten er etableret: Vi er alle deltagere i en underholdende leg, der handler om at genskabe Western-myten. Men de sorte skuespilleres appropriation og omvending af det racistiske Blackfacing-greb er ikke kun underholdende, men også konfronterende og foruroligende: det er selvfølgelig ikke kun de fattige hvide immigranter, der karikeres, men også den racistiske hvide underholdningskultur, specifikt den amerikanske Blackface-konvention, men mon ikke også, der er en brod vendt mod det tilstedeværende, primært hvide publikum? Det sidste er ikke entydigt, kontakten til publikum er jo legende og fyldt med solidaritetsappeller, men det sætter et vigtigt spil på identitet og ikke-identitet i gang.

The romance of the wild wild west

Det videre forløb beskriver pionerernes voldelige konfrontationer med indfødte, slavegjorte, gæstearbejdere og hinanden. En football-kamp mellem *natives* og *settlers* i højt tempo, medieret på storskærmen, hvor en skuespiller, Katlego Kaygee Letsholonyana, som energisk sportsjournalist kommenterer kampen og interviewer publikum undervejs. Scenen slår over i patos, da settlerne efter at have tabt skyder the natives. Publikum griner nervøst. Da den ene native bliver ved med at rejse sig, bliver han skudt igen. Og igen. Og igen. Stilhed. Mere nervøs latter. En underholdende repræsentation af et folkemord? De fattige pionerer kæmper videre for at skabe et liv i det Vilde Vesten, og lykken tilsmiler dem, da en af dem, spillet af Thulani Zwane, finder guld. En mine og en jernbane skyder op midt på prærien og med hver scene herefter, kommer der mere til: en saloon/et bordel, en butik, en kirke, et fængsel, et reservat, en bank, kort sagt: en Western-by som symbol på hele den vestlige civilisation. Volden og udbygningen fortsætter og finder nye former, efterhånden som lovløsheden bliver imødegået med institutionaliseret vold og udbygning og 'modige' selvtægtshandlinger.

I takt med at scenerummet bliver mere og mere fyldt op af kulisser, materialer og publikumsstatister forvandler arenaen sig til en teaterinstallation. Teaterrummet bliver til et film-set, minevognen bliver fx brugt som kamera-dolly, og iscenesættelsen gør dermed underholdningsindustrien til både medium og genstand for sin kritiske gestus. Fortællingen ender i en aggressiv patriotisk "We are the people"-tale (Letsholonyana), hvorefter fortælleren (Tshabala) konstaterer, at "the end of the frontier also meant the end of the romance of the wild wild west". Storskærmen sætter et punktum: "The End". Applaus.

Men forestillingen tilføjer en vigtig epilog, hvor de syv skuespillere én efter én beretter om, hvilket forhold til Western-film de har fået gennem deres opvækst i Sydafrika. Den gennemgående tråd i fortællingerne er fascinationen af og foragten for pistolen og den vold, den repræsenterer, og som fx Lilian Tshabala helt eksplicit udpeger som direkte faktor i den reelle vold i Sydafrika. Joe Youngs – den eneste hvide skuespiller – historie skiller sig ud: for ham repræsenterer Westerns en retfærdiggørelse af den hvide mands vold i Amerika, som han foragter, men tilføjer han, en vold som er fuldstændig parallel til den hans forældre og bedsteforældres generation har udøvet i Sydafrika, og de medierer på den måde en form for identitet mellem ham selv og de hvide soldater på hans egen alder, der for kun en generation siden dræbte sorte børn i gaderne. Den sidste beretning, Madla Gadukas, tilføjer endnu et lag til sammenhængen mellem repræsentation, sprog og vold, da han fortæller om, hvordan han blev sat til at lære engelsk for at kunne begå sig i den hvide mands verden ved at se de samme voldelige Westerns, hvor den hvide mand altid var helten, igen og igen og igen. Forestillingens sidste scene understreger sammenhængen mellem den fysiske og den kulturelle vold.

Afrika Amerika Europa

Dramaturgien i dette "trekanstdrama" Afrika-Amerika-Europa indebærer ikke alene at denne dobbelte forbrydelse, den Hvide Mands vold og reproduktionen af den som underholdning, bliver udstillet; den implicerer det veloplagte og velmenende publikum i den. Implikationen¹ sker for det første gennem iscenesættelsens geografiske forskydningslogik: sydafrikanske erfaringer af myten om Det Vilde Vesten spillet i Danmark. Forestillingen udpeger de langstrakte og problematiske historiske og geografiske forbindelseslinjer mellem kontinenterne, ikke bare i den dramatiske fiktion,

1) Med inspiration fra Maike Bleeker trækker jeg på den amerikanske litterat og historiker Michael Rothbergs teori: *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford University Press 2019.

men i det geografiske knudepunkt, som teatersituationen i kraft af castingen og det konkrete sted udgør.

Den skærpes desuden gennem den raciale stedfortræderlogik, der ligger i white-facing grebet og i publikumsinddragelsen. Begge dele komplicerer imidlertid skyldsproblematikken ved at forhindre en simpel reduktion af de tilstedeværende aktører og tilskuere til historiens ofre eller bødler. De sydafrikanske skuespillere er uden tvivl dem, der i situationen har magten til at fortælle historien og bogstaveligt talt trække det danske publikum rundt i manegen. De skjuler ikke deres egen fascination af volden, og i deres roller som Den Hvide Mand er det ikke medlidenhed, de appellerer til. Vi får ikke lov til bare at betragte dem som ofre. De danske hvide tilskuere kan unddrage sig enhver direkte anklage ved at identificere den voldelige Hvide Mand med Amerikaneren, men de kan ikke unddrage sig deres delagtighed i reproduktionen og konsumtionen af volden som underholdning. Scenesættelsen understreger publikums implikation – ikke som bødler, men – som *bystanders* og *beneficiaries* (Rothberg) til de forbrydelser, der skildres på scenen. Publikums konkrete medvirken i den teatrale situation reproducerer volden som underholdning: mest udtalt selvfølgelig for dem, der trækkes ind på scenen, men som situationen, hvor publikum ler ukomfortabelt eller blot tier, mens setleren skyder the native illustrerer, så gør forestillingen os opmærksomme på, at betragterpositionen aldrig er uskyldig.

Når fortællingen fører trådene tilbage til det europæiske kontinent, sker det også med en dobbeltgestus, der på den ene side udpeger den europæiske kolonialisme som problemets rod, men også antyder en lighed mellem de europæiske kolonister og vor tids udsatte immigranter og dermed appellerer til solidaritet. Den korte her-og-nu implikation kobles med den lange der-og-da implikation, på begge niveauer uden en ensidig distribution af offer- og bødlerroller.

Afbrydelse af distancen

Spørgsmålet er så, hvad der kommer ud af det: en velanbragt lussing til Den Hvide Mand, som også gerne skulle svie lidt i kinderne på hans ufrivilligt medsammensvorne? En spirende følelse af solidaritet på tværs af de subjektpositioner, som historien har tildelt os? Det er i hvert fald noget i den retning, som forestillingens dramaturgi appellerer til. Lidt på samme måde som i Fix&Foxy's *Viljens Triumf* (2012), hvor publikum blev trukket ind i en genskabelse af Leni Riefenstahls nazistiske propagandafilm og blev forledt eller forført til at iagttage en form for identitet mellem sig selv, og de tyskere, der både var bødler og ofre for den tyske propaganda. Fix&Foxy's dramaturgi viser sig her som en form for omvendt verfremdung-effekt. Samfundsengagementet og grebene – den demonstrerende spillestil, rolleskiftene, montagen, humoren, den direkte appel, understregningen af mediet – har rødder i det episke teater. Men hvor Brecht ville afbryde identifikationen for at skabe refleksion med henblik på handling, så underminerer Fix&Foxy vores mulighed for at skabe distance til ukomfortable subjektpositioner. Ikke for at vi skal identificere os med ofrene eller med bødlerne. Vi – det hvide europæiske publikum – får ikke lov til at hæve os over forbrydelsen gennem bodsgang ved at påtage os rollen som bødler og vise vores medlidenhed med ofrene, så vi kan få ”moral relief” og vende tilbage til vores bystander-positioner. Appellen til ansvarlighed og solidaritet hos Fix&Foxy ligger i *Dark Noon* i den teatrale leg med identitet og ikke-identitet, tydeligst manifesteret i white-facing grebet. De afrikanske skuespillere er *ikke Den Hvide Mand*, og det er de europæiske tilskuere heller ikke. Men vi er heller ikke *ikke-Den Hvide Mand*. Og det er denne ukomfortable difference, som forestillingen tvinger os til at forholde os til.

Thomas Rosendal Nielsen er lektor ved Institut for Kommunikation og Kultur – Dramaturgi Aarhus Universitet.

Dark Noon havde premiere i 2019 på Revolverscenen, Teater Republique.

Instruktør og manuskript: Ture Biering.

Koreograf og medinstruktør: Nhlanhla Mahlangu,

Scenografi: Johan Kølkjær.

Medvirkende: Bongani Benedict Masango, Joe Young, Lillian Tshabalala, Mandla Gaduka, Siyambonga Alfred Mdubeki, Katlego Kaygee Letsholonyana og Thulani Zwane.