

Babel

Crash-dramaturgi

Erik Exe Christoffersen

Der findes en del aktuelle film, hvis dramaturgi ikke udspringer af en dramatisk konflikt som den klassiske Hollywoodfilm, men som simpelthen begynder med et tilfældigt bilsammenstød. Efterfølgende udvikler der sig en række interaktioner og udvekslinger mellem parter, som ellers ikke normalt *crasher* hinanden. Sammenstødet skaber en rystelse, som transformerer dagligdagens normative handle- og tænkemåder og skaber adgang til eller synliggør andre handlingstråde. Disse er ikke psykologisk eller eksistentielt motiveret, men selvstændigt emergerende forårsaget af sammenstødet undtagelsestilstand. Sammenstødet skaber en performativ begivenhed på såvel præsentationshandlingens (plottets) plan som på det fortalte (fiktionens) plan.

Crash-dramaturgi er forbundet med globaliseringens kultur og kan reformuleres i den velkendte kaosteoretiske anekdote om sommerfuglen der basker med vingerne et sted i Japan og forårsager katastrofe og oversvømmelse i det Caribiske hav. Måske skal man understrege, at der ikke er tale om en ontologi eller om, at verdens natur er beskrevet med denne anekdote, men om en forestilling, som understreger det uforudsigelige men ikke umulige. Omvendt forekommer der også forudsigelige og planlagt hændelsesreaktioner på et globalt plan. Her har vi blot fokuseret på uheldet, misforståelsen og det ikke-planlagte som udgangspunktet for en selvgenererende performativ begivenhed.¹ Det er selvfølgelig ikke blot naturkatastrofer, som er selvgenererende. Det aktuelle finanscrash er måske det allerbedste eksempel på performative uforudsigelige påvirkninger og interaktioner, som peger på nødvendigheden af dramaturgi, som kan fremstille og tænke disse komplekse forhold.

Det er disse tendenser, som skal belyses gennem filmen *Babel* (2006, varighed 137 min.) af instruktøren Alejandro González Inárritu. Filmen, som er en remediering af Babelmytens sprogkaos, viser fire forskellige historier som foregår næsten samtidig i Japan, Mexico, Marokko og USA. Ganske kort fortalt har et par drenge i en øde egn af Marokko fået et nyt gevær som de ubetænksomt prøver af ved at skyde efter en turistbus. De rammer faktisk en amerikansk kvindes, som bliver hårdt såret. Hun bliver sammen med sin mand transporteret til en lille landsby, hvor de venter på videre transport. Først efter nogle dage bliver de hentet af en helikopter og bragt på hospital. Herfra ringer manden til deres barnepige i USA, som bliver nødsaget til at passe børnene længere end forventet. Barnepigen tager de to børn med til datterens bryllup i Mexico, men på tilbagevejen bliver børnene væk på grund af en række misforståelser med grænsepolitiet. De bliver fundet af politiet, mens hun bliver anklaget for at være illegal indvandrer. I Marokko forfølges drengene og deres far af politiet, som tror der er tale om terrorisme, og den ene dreng bliver skudt. Det bliver imidlertid opklaret af det japanske politi, at geværet faktisk er en gave fra en japansk familie, som imidlertid er i krise, fordi moderen har begået selvmord.

Denne historie hænger naturligvis sammen og der er en vis spænding i afdækningen af denne. Men det er ikke selve denne sammenhæng som er det egentlige i filmen. Det er derimod kæden af tilfældige begivenheder, som er i fokus. Som så mange andre af samtidens kunst- og medieformer er *Babel* optaget af at »fange« en global realitet, og spørgsmålet er hvordan globaliserede tilfældige sammenhænge og misforståelser fremstilles i plottet. Min pointe er, at filmen sammenstiller fire selvstændige fortællinger, men lader dem støde sammen, så der skabes en oplevelse af kontingens og en fornemmelse for, at det også kunne være anderledes. Plottet hverken forklarer eller retfærdiggør udviklingerne i de enkelte handlinger, det bliver blot muligt at se eller iagttage en globaliseret relation og dermed et spil mellem den enkelte og den globale kontekst. Dramaturgisk er der tale om en parataktisk sammenstilling af de fire fortællinger, og måden dette er gjort på skaber en bevidst rystelse eller forvirring hos tilskuerne. Overgangene er ofte slørede og rækkefølgen er ikke kausal hvilket betyder, at tilskueren deler fiktionspersonernes mangel på overblik og fornemmelse for kaos. Det betyder at præsentationshandlingens performativitet, den intenderede uorden, er et afgørende led i dramaturgien. Først langt hen i filmen begynder man at forstå, hvad der sker og hvor, og der dannes et overblik, som ikke er identisk med fiktionspersonernes horisont og forståelse. Tilskuerne sammensætter så at sige et samlet perspektiv. Dette er ikke guddommeligt eller på anden måde absolut, men et medialt iscenesat globalt perspektiv som forbinder en lokal, horisontal og centralperspektivisk iagttagelsesmåde og et blik udefra, som om tilskueren så ned på verden med en vertikal iagttagelsesmåde. Der er denne dramaturgi, som det er min hensigt at se nærmere på, fordi den forekommer som et væsentligt supplement til en moderne fortællekunst ved at mediere mellem såkaldt mainstreams kausale fortællemaade og kunstfilms reflektive tilskuerhenvendelse².

Globaliseringens performative æstetik

Globalisering har skabt en række forestillinger om verdens sammenhængende men kontingente helhed og en dramaturgi, der reflekter denne i forskellige medier som en kompleks konstruktion af versioner betinget af medialiseringen. Man kunne ligefrem hævde at det er mediedramaturgien som et kompleks af forskellige iagttagelseshandlinger, der interagerer, gentager eller remedierer, som skaber globaliseringen som en forestilling. Inden jeg går videre med *Babel*, skal vi se et par eksempler på en globalt medieret dramaturgi.

Den amerikanske film af Pete Travis *Vantage point* (2008), som kunne oversættes til: et sted hvorfra man har et godt overblik, hvilket er ganske ironisk, idet filmen handler om mangel på overblik, er et aktuelt eksempel på denne remediering. Ved et topmøde i Spanien falder to skud mod den amerikanske præsident. Episoden følges gennem en *live*-reportage fra pladsen, og vi ser det med reporterens øjne. Filmen genspiller nu de 8 – 10 minutter i forskellige versioner med forskellige hovedpersoners iagttagelseshorisonter. Agenten, terroristen, en medsammensvoren, præsidenten, en videofilmende turist osv. Det viser sig at præsidenten er en *stand in*, og den rigtige præsident er uskadt. Det ved terroristerne imidlertid også, og han kidnappes, mens agenten dog finder ud af forløbets faktiske logik og redder den rigtige præsident. Altså en kombination af en række iscenesættelseshandlinger og afsløringer af et komplot. Det er selve gentagelsen af episoden, som skaber et meta-plan

således, at filmen ikke blot har et traditionelt komplot-plot men også en medial pointe. Der skabes et metaplan, dvs. en fortællerposition som så at sige er hævet over begivenheden og kan selektere mellem forskellige iagttagelsesmåder. Det skaber flere iagttagelsespositioner inde i begivenhederne og en position uden for begivenhederne, som en reflektiv betragtning over filmens remedialisering, som en del af den globale kommunikation. Den bagvedliggende konspiration får på det dramaturgiske plan plottet til at hænge sammen og til slut gå op i en højere enhed i modsætning til *Babel*, hvor fortællingerne bevarer en selvstændighed og uafsluttedhed og hvor der ikke er en bagvedliggende »plan«.

Ligesom globaliseringen har også kunsten både heterogeniserende og homogeniserende tendenser, tilfældige og uoverskuelige konsekvenser, den skaber modstande, fornærmelser, udelukkelse, kanoniseringer og forskellige globale og kosmopolitiske anskuelsespositioner. Den globale kommunikation er en mulighed gennem diverse medier fra mobil til internet, samtidig er den på grund af lokale forstyrrelser og mediernes egenlogik ofte kontingent og belastet af misforståelser og afbrydelser. Grænserne er ustabile og globaliseringen skaber en række forrykkelser i etablerede strukturer og forestillinger, der til stadighed etablerer nye synsmåder på relationen mellem »os og dem«, det velkendte og det fremmede.

Spørgsmålet er hvad globaliseringen betyder for dramaturgien? Min pointe er ikke, at der udvikles helt nye dramaturgiske strategier, så som kaosdramaturgi eller postdramaturgi, men at der foregår en kombination af forskellige dramaturgier, hvor præsentationshandlingen skaber sin egen sanselige effekt og bliver en central synliggjort ramme for det fortalte.

Crash-dramaturgien er en tradition som måske begynder med David Cronenbergs *Crash* (1996), en filmatisering af J.G. Ballards roman af samme navn (*Crash*, 1973). I begge dyrkes bilulykken med en seksuel fascination og man leger med tanken om at *reenacte* »berømte« uheld som fx hovedpersonens drøm om at dø i et *carcrash* med filmstjernen Elisabeth Taylor. Det interessante er i denne sammenhæng sammenkoblingen af remedialiseringen eller genopførelsen og det tilfældige sammenstød. Alejandro González Inárritus film *Amoures Peros* (2001) og *21 Gram* (2003) begynder også med bilulykker, der medfører en række interaktioner. Det samme gælder den Oscarvindende *Crash* (2004), iscenesat af Paul Haggis, hvor der ligeledes forekommer *crash* mellem biler og mellem mennesker. På det dramaturgiske plan skabes der sammenstød mellem scener og situationer. Fremstillingen følger ikke en kausal lineær udvikling, men kæder begivenheder sammen på yderst overraskende måder. Sammenkædningen virker ofte tilfældig, men der opstår pludselig alligevel uforudsete sammenhænge, og begivenhederne ordner sig under en vertikal konstruktion. Under alle omstændigheder er det ikke en dramaturgi, som skaber en enhedslighed og helhed på begivenhedens niveau. Det er en dramaturgi, som befinder sig på et iagttagelsesniveau over begivenhederne, og som søger at skabe en form for kompleks logik på dette anden ordens iagttagelsesniveau. Hen mod *Crash*s slutning bliver dette tydeligt også i filmens optik, hvor kameraet har en vertikal optik. Der er ikke tale om en alvidende fortælleposition, men en dramaturgisk metakonstruktion, hvor betragteren ser begivenhederne oppefra og udefra. Det er denne understregning af mediets tilsyneladende autonomi og emergens, som er »usynlig« i den klassiske dramaturgi, der så at sige naturaliserer og subjektiverer sin egen fortælle måde.

Crash skaber særlige sammenstød mellem forskellige etniske kulturer, de misforstår hinanden, ydmyger hinanden men hjælper også i afgørende situationer hinanden. Filmen hæver sig både med den vertikale optik og tematik op på et generelt niveau og fremstiller kulturernes sammenstød i en global verden. Det er en tematik, som yderligere uddybes i *Babel*, hvor den historiske kontekst er det nye århundredes terrorproblematik. Begge film søger at fremstille terrorens grundproblematik i kulturernes mangel på forståelse, en villet misforståelse og deraf tilfældige sammenstød som et moderne vilkår, der også kommer til udtryk i dramaturgien.

Crash-æstetik finder vi også i film som Susanne Biers dogmefilm *Elsker dig for evigt* (2002), Ole Bornedals *Kærlighed på film* (2007) og en særlig variant i Triers/Leths *De fem benspænd* (2003). I sidstnævnte er sammenstødet en central del af produktionens dramaturgi som en form for obstruktion eller benspænd og en del af processens kreativitet. Leth bliver stillet den opgave at lave et remake eller en remediering af sin film *Det perfekte menneske* (1969) ud fra konkrete begrænsninger eller dogmer. Det betyder fx at optagelsesmåden, stedet, det filmiske rum, skuespillerne og i et enkelt tilfælde selve mediet forandres, idet filmen skal remedieres som tegnefilm. I den endelige film er de fem forskellige versioner af den samme film sidestillet og kædet sammen med en løbende diskussion mellem Leth og Trier om obstruktionernes karakter og kreative produktivitet.

I Bornedals film fordobles konfrontationen mellem det forudsigelige og det uforudsigelige. På fortælleplaner fører en bilulykke til, at Jonas, som ellers er gift med Mette, bliver forelsket i den mystiske Julie, som han opsøger på hospitalet efter ulykken. Mere eller mindre tilfældigt kommer han til at give sig ud for at være (den utilregnelige) Sebastian, som Julie har været kæreste med i Vietnam, og som hun er flygtet fra. Det tilfældige sammenstød får tragiske, men nødvendige konsekvenser for alle filmens personer. Jonas nye dobbeltliv skaber en række scener og fantasier om at overskride det dagligdags og normale. Filmens fortælle-måde er gennemført »filmisk« og teatral i kraft af ekstrem lyssætning, brug af *slow* og *fast* billeder, ofte groteske iscenesættelser af samtaler med overraskende underlægningsmusik, brug af vertikale *points of view*, citater af *film noir*-konventioner, *voice-over* som fremhæver det filmiske i historien. Alle disse elementer fremhæver medieringen og den filmiske kunstighed, på samme måde som autenticitetslængslen fremhæves på fortælleplanet. Der er således indarbejdet en tilsyneladende paradoksalitet mellem det tilfældige sammenstøds realitet og den filmiske distance. Det er oplagt, at Bornedals film har et metaforisk eller allegorisk niveau. Inden sammenstødet har Jonas i en drømmescene projiceret sig ind i forskellige naturfilm fra spændende steder i verden. Sammenstødet kan betragtes som en rystelse af forskellen mellem drøm/film og virkelighed. Selve sammenstødet viser Julie, som i en lang slowmotion-sekvens sidder i bilen og rystes, mens glassplinter svæver omkring hende. Det er, som om en skærm opløses, og Jonas bliver suget ind i hendes »mystiske« verden. Han bliver »forført« til at forlade den velkendte dagligdag og bliver langsomt absorberet i en filmisk verden, som er farlig og teatral, men som trods alt opleves mere reel end den, han kom fra. Han begynder at spille en anden i denne verden og ser pludselig sig selv som en anden. Denne konstruktion kan ses som en form for allegori på filmkunsten mulighed for at skabe interaktion. Filmen bliver

»farlig,« fordi den åbner for en anden virkelighed, idet skærmen nedbrydes, og tilskueren suges ind i filmdrømmenes verden. Filmen demonstrerer en transformativ kraft.

Remediering af dramaturgien

Den klassiske dramaturgi er en formgivning eller iscenesættelse af en handling, som gøres iagttagelig for tilskueren. Begreber som knude, krise, vendepunkt, genkendelse, klimaks, forløsning, fejlgreb eller katharsis antyder en dynamik og spænding knyttet til fortællingens forløb med begyndelse, midte og slutning og uden overflødige sidehandlinger eller fortællerkommentarer og hvor det centrale omslag fra lykke til ulykke er forbundet med den almene norm (gudernes orden), som er princippet bag konflikten. I den klassiske dramaturgi er formen (i egen selvforståelse) en sand og troværdig repræsentation af virkeligheden, som skjuler sin repræsentationelle karakter ved at usynliggøre fortælleforholdet, idet plottet tilsyneladende præsenterer sig selv. Den klassiske dramaturgi er fokuseret på repræsentationens gengivelse af verden i centralperspektivisk fastholdt rum og en lineær tid, som betyder at tilskueren etablerer en identifikation med handling og karakter, »glemmer« mediet og får en umiddelbar adgang til »realiteten« som virker sammenhængende og stabil i forhold til handling, tid og rum. Fortælleforholdet er skjult, og tilskueren befinder sig så at sige på fiktionskarakterernes fokaliseringsniveau.

Remediering er hos Bolter og Grusin (1999) et træk i de nye digitale medier, som peger på at disse ikke blot repræsenterer, men også skaber en form for palimpsest eller intertekst hvor tilskuerne ikke blot ser igennem mediet, men også at medierne gengiver, oversætter, overfører og versionerer hinanden. Remediering peger på mediets og præsentationshandlingens realitet og skaber sit eget synlige fortællemonster som adskiller præsentationshandlingen og det fortalte, som det fx sker i ovenstående eksempler. Bolter og Grusin kalder den transparente medialisering *immediacy* og den selvafhængende *hypermediacy*. Det svarer til maleriets udvikling fra det centralperspektiviske illusionsrum til konstruktionen af fladen, hvor malerstrøg og penselaftryk er en del af værkrealiteten³. Fokus flytter sig fra fiktionshandlingen til præsentationshandlingens performativitet. Disse to hovedlinier har i kunstfremstillingen været modsætninger mellem fx det realistiske billede og kubisme. Den ene peger på en bagvedliggende realitet og den anden på mediets realitet. Pointen er, at *Babel* tilsyneladende formår at kombinere disse forskellige virkelighedsbestræbelser.

Babel remedierer den klassiske dramaturgi, hvis forventningshorisont på mange måder fungerer som en slags baggrund for plottets mange afbrydelser og overraskende spring, som i mindre grad fastlægger tid og rum, og hvor personerne forekommer ufærdige. I kraft af denne filmiske konstruktion involveres tilskuerens aktive vurdering, og forskellige iagttagelsesmåder bringes i spil.

Traileren til *Babel* viser crash-dramaturgien i meget kort og fortættet form. Den benytter en såkaldt *split-screen* med i alt seks billedfelter. Disse aktiveres et efter et og gentages i en sløjfe efter nogle minutter. Det er en parataktisk dramaturgi, hvor små korte sekvenser fra filmens forskellige lokaliteter aktiveres uden at der er nogen egentlig begyndelse eller slutning. Det hele virker meget kaotisk forvirrende og usammenhængende, men man for-

nemmer, at der er en sammenhæng, som understøttes af fortællerstemmen, der refererer essensen af Babelsmyten: Menneskene talte et fællessprog, alt var muligt, og man ville bygge Babelstårnet, som nåede op til Gud. Men Gud besluttede sig for at gribe ind og skabte et kaos, hvor menneskene talte forskellige sprog, hvilket medførte uendelige misforståelser og tårnets sammenbrud.

Traileren viser samtidige handlinger efter det gudskabte kaos. Den globaliserede virkelighed lader sig ikke fremstille i én fortælling eller af ét fortællersubjekt, men samtidig antyder traileren muligheden af en vis sammenhæng gennem remedieringen som skaber en form for angst og paranoia som globaliseret stemning. Den svarer til den kompleksitet af både sammenhæng og usammenhæng, man finder i næsten enhver moderne nyhedsudsendelse.

Den formelle side af trailerens handlingssekvenser skaber indtrykket af et meget realitetsnært, næsten dokumentarisk virkelighedsbillede. Der er tale om uselektede virkelighedsbilleder med en u-medieret, transparent og nærmest dokumentarisk billedstil, hvilket svarer til Bolter og Grusins begreb om *immediacy* eller umiddelbarhed. Samtidig skaber helheden en fornemmelse af *et dynamisk mediebillede*, hvor de enkelte billeder aktiveres et ad gangen i stil med et klik på computerskærmen eller dvd'en. Man kan nærmest vælge handlingstråde efter behov, og dynamikken understreges med musik og den underliggende speak. Mediefladen fremhæves med *hypermediacy* eller det remedierede komplekse *game*. Traileren skaber et spil mellem en autenticitetskonstruktion og medieisenesættelse, hvilket understøttes af, at der veksles mellem helt ukendte tilsyneladende autentiske medvirkende og superstjerner som Brad Pitt og Cate Blanchett.

Som vi skal se, benytter filmen sig både af en klassisk narrativ fortællelemåde knyttet til en medleven i forhold til personernes konflikter og den kaotiske situation, som kendetegner alle fortællingernes personer, og af en medieformaliseret selv fremhævende fortællelemåde knyttet til fortællingernes tilsyneladende mangel på kausalitet. Gennem en overraskende klipning og især i kraft af musikken skabes en forventning til handlingens kausalitet, som ofte slet ikke indløses. Det er eksplicitte brud med den narrative filmdramaturgi, som indirekte peger på filmens medialitet som næsten dokumentar-tv. Denne dobbelthed i dramaturgien betyder, at tilskueren både kan opleve de pågældende krisesituationer »indefra« med en såkaldt »indre fokalisation« og se det »udefra« i et globalt og vertikalt perspektiv, en såkaldt alvidende fortælleposition eller ydre fokalisation (olympisk perspektiv). Selvom tilskueren i filmens første halvdel deler personernes manglende overblik, udvikles der mod slutningen en fornemmelse for fortællingernes logik og sammenhæng både i forhold til tilfældighedernes spil og i forhold til årsagsforhold. Tilskuerne får det overblik, som personerne mangler for at forstå deres livsforløb. Samtidig giver fornemmelsen af simultane handlinger forskellige steder i verden en slags *reality-* og *real time-*effekt.

Analyse

Babel er en globaliseret flettefortælling⁴, hvor de enkelte handlingstråde er lineære, men flettet sammen således, at man først sent forstår en sammenhæng. De fire versioner af et tidsforløb er set fra forskellige personers fokalisation, som både skaber medlevelse og sympati og en refleksiv

distance i form af et manglende overblik både for personerne og tilskuerne. Samtidig skaber filmen også en sammenhængskraft gennem tematiske og visuelle gentagelser og tableauer. I forlængelse af titlen *Babel* genbeskrives det sproglige kaos, sprogforvirringen og dermed følgende misforståelser, tilfældigheder og begrænsninger, som altså både rammer personerne og tilskuerne til filmen.

I Marokko er to brødre, Yussef og Ahmed fårehyrder og har fået et gevær, som faderen har købt af en nabo, til at holde vilddyr på afstand. De kappes om at være bedst til at skyde, og Yussef sigter på en bus som kører langt væk på en vej. Kuglen går gennem vinduet og rammer en amerikansk kvinde, som med sin mand er på turistrejse. Brødrene hører om attentatet i radioen og tror, de har dræbt en amerikaner. De bliver senere sammen med faderen forfulgt af politiet, som tror de er terrorister. Under flugten bliver Ahmed skudt, mens Yussef sårer en politimand for endelig at ødelægge geværet og overgive sig. Konsekvenserne for familien fremstilles ikke. De er alle spillet af lokale amatører eller ukendte skuespillere.

Ægteparret Susan og Richard Jones (Cate Blanchett og Brat Pitt) er på rejse for at skabe en forandring i deres forhold. De har problemer i ægteskabet og er i krise på grund af tabet af et mindre barn. Hun bliver såret og er i fare for at forbløde. De køres til en landsby, hvor det er vanskeligt at få telefonisk forbindelse til omverdenen, og der findes ingen ambulance. Ægteparret er i chok, men en dyrlæge får dog skabt ro og syet såret, så hun ikke forbløder. Busspassagererne kører videre af frygt for terrortruslen, så ægteparret oplever sig forladte. Heldigvis er der en ældgammel kone, som overraskende tilbyder Susan at ryge på noget, som får hende til at slappe af, og en lokal, som tilfældigvis var med i bussen, sidder som en trofast vagt og passer på ægteparret. Efter få dage bliver de hentet af en helikopter, og hun bliver bragt på hospitalet, hvorfra hun senere udskrives, som det fremgår af et tv-indslag vist i Japan.

Ægteparret får passet deres børn hjemme i USA af den mexicanske barnepige Amelia. Hun bliver nødsaget til at passe dem længere end beregnet og må tage dem med til Mexico til sønnens bryllup. De kører med en nevø og har det sjovt til bryllupsfesten. Da de ud på natten kører hjem, er nevøen beruset, og de stoppes af et mistænksomt grænsepolitiet. Nevøen panikker, flygter og sætter Amelia og børnene af i grænselandets ørken, ligesom forældrene er sat af bussen i den marokkanske ørken. Barnepigen prøver at finde hjælp og forlader de grædende børn, men da hun bliver fundet af US-politiet, kan man ikke finde børnene, og hun anholdes som illegal mexicaner. Desuden viser det sig, at hun har været i USA uden arbejdstilladelse. Børnene bliver dog fundet, men hun bliver sendt tilbage til Mexico.

Den sidste fortælling drejer sig om en ung pige, Chieko, der i Japan lever alene med sin far efter moderens selvmord. Chieko er døv og har store vanskeligheder med at kommunikere. Chieko lever et grænseløst ungdomsliv med veninder og fyre, drugs og letsindig seksualitet, som dog ikke føre til den intimitet og forståelse hun længes. Pigen er i konflikt med alle og føler sig misforstået, samtidig forsøger hun at forføre fyre, en tandlæge og en politimand men mislykkes. Chieko tror, politiet undersøger morens selvmord, men faktisk er han ved at undersøge historien om det gevær, som er brugt i Marokko. Faren har i forbindelse med en jagt foræret geværet bort. Chieko blotter sig for den unge politimand, som dog ikke udnytter

hende og er trøstende og forstående. Far og datter når til slut en vis forløsning i forhold til deres fælles sorg og behov for hinanden.

Skuddet

Skuddet mod bussen er den tilfældige handling og startskud, som sammenkæder filmens fortællinger på det narrative og på det dramaturgiske plan. Det fremprovokerer nye relationer og sammenhænge og er et forskellssættende indgreb, som medfører en række nye handlinger. Skuddet er på et metaforisk plan et indgreb, som kunne minde om fx Lucio Fontanas *Concepts spatiale* (1960). Fontana skaber en flænge i et lærred, der »forstyrrer« fladen eller skærmen (vinduet i bussen) og forårsager en ny konstruktion af verden. *Crashet* eller skuddets perforering af ruden er, som jeg ser det, et udtryk for længslen efter at berøre og »ryste« skærmen for at etablere en anden form for nærhed med virkeligheden. Dermed forlades den centralperspektiviske fremstilling til fordel for en performativ og interaktiv, og som jeg skal vende tilbage til, er *Babel* fuld af haptiske (berørings) billeder⁵, der meget præcist slører en ren perspektivisk iagttagelse.

Dramaturgiske strukturer

Fortællingerne er indrammet af en hjem-ud-hjem-struktur. Det amerikanske ægtepar er rejst ud for at finde sig selv og genskabe deres forhold, efter at deres nyfødte barn døde. Begge er tilsyneladende fastlåst i en form for skyld både i forhold til barnet og i forhold til hinanden. I det fremmede åbner de for tilfældighedens katastrofe. Fremmedheden og vildfarelsen findes ikke kun i den fysiske ørken, men også i hjemmet. Både det amerikanske, japanske og marokkanske hjem er præget af for personerne uforståelige kræfter, som forekommer som uretfærdige nedslag af skæbnen. Og som ikke mindst vanskeliggør forholdet mellem børnene og deres forældre.

»Ude« i ørkenen spørger Susan: »Hvad gør vi her?« Men spørgsmålet gælder også de andre historier, hvor der ikke længere er et klart skel mellem hjemme og ude. Det centrale er, at man under alle omstændigheder mangler overblik. Politiets forsøg på at opretholde lov og orden er tilfældig, og de befinder sig i relativt umulige situationer uden forudsætning for at træffe retfærdige afgørelser. Loven er både formelt og reelt uden overblik ligesom tilskueren. Katastrofen er altid en mulighed, men det er umuligt at sige, hvornår og hvordan katastrofen eller »problemet« viser sig. Fælles for historierne er grænseproblematikken og dermed forbundne prøvelser. Hvad enten der er tale om ideologiske eller nationale grænser, er personerne i et grænseland uden kommunikativ forståelighed. Samtidig er der også en seksualitetstematik i de fire fortællinger. De unge længes efter seksuel kontakt eller intim relation, det samme gør ægteparret i deres krise og barnepigen til sønnens bryllup, og der er en uforløst emotionel relation mellem forældre og børn. På forskellig vis er disse elementer lag i en globaliseret fortælling om både mangel på sammenhængskraft, uoverskuelighed, miskommunikation og behovet for intim nærhed og forståelse.

Dramatisk form og undtagelsestilstand

Det amerikanske par overvinder deres traume og når en genforening. Det er en retrospektiv fortælling med et markant omslag og en spænding mellem nutid og fortid. Det samme gælder fortællingen om den japanske familie, hvor forhistorien er traumatiseret og tabuiseret, og krisen er udløst af, at de ikke kan tale om, hvorfor moderen begik selvmord, og ikke kan dele tabet af moderen og ikke mindst skyldfølelsen. Men også her overvindes krisen, og der opnås en katharsis som en genforening mellem far og datter.

Hvor disse to fortællinger er klart dramatiske, er de to andre mere tilstandsbeskrivende, grænsende til det absurde. Barnepigen drages tilfældigt ind i en grænsestrid, hvor hun forveksles med illegale indvandrere. På lignende måde er de to marokkanske drenge egentlig bare ude på tidsfordriv, da de skyder mod bussen, men deres handlinger bliver uretfærdigt set i terrorens lys. I disse to fortællinger er det handlende moment minimalt, selvom det medfører dramatiske konsekvenser. Der er nærmere tale om en tilstand, hvor personerne bliver handlet med og er objekter for kræfter, de ikke har kontrol over. De to første historier rummer en spænding mellem sjuzet og plot, mens de to sidste ikke har nogen forhistorie eller konflikt og kun fremstiller en katastrofisk situation, hvor personerne har dummet sig og derved givet anledning til omgivelsernes globaliserede reaktion. I den sammenhæng er det naturligvis ikke tilfældigt, at det er de fattigste og i princippet retsløse, som så at sige efterlades i den globale ørken.

Den performative præsentationshandling ekspliciteres gennem montagen. Sammenfletningen og overgangene mellem fortællingerne udstiller fortællerinstansen. Ofte er der i selve montageovergangen fokuseret på helt abstrakte mønstre eller billeder, som kan være hvor som helst uden perspektivisk dybde. Det betyder, at overgangene er slørede eller uforudsigelige og først et stykke inde i næste scene forstår man, at vi nu befinder os i en anden verdensdel. Det gælder også i forhold til filmens lydside, som er ganske iørefaldende, fordi lyden fungerer på meget forskellige måder. Reallydene er ofte ledsaget af musik, som selvstændiggør sig næsten som en slags musikvideo med »tilfældige« klipp som henviser til en stemning, fx til det mexicanske bryllup. Desuden er musikken, som især følger den døve japanske pige, subjektivt fortællende. Undertiden forsvinder lyden, og tilskueren ser og hører på hendes vilkår. Lyden bliver et selvstændigt fortælleniveau, som igen peger på og synliggør fortælleinstansen.

Tid

Babel springer bevidst mellem tre forskellige tidsstrukturer, som er medvirkende til at komplicere tilskuerens overblik og skabe en mangel på samme.

Forhistorien rækker tilbage til ægteparrets tab af deres barn, det japanske selvmord og foræringen af geværet og frem til nutidens konsekvenser for de forskellige personer.

Den fremstillede tid er fem-seks dage fra det tilfældige skud mod bussen til et tv-indslag, hvor Susan udskrives fra hospitalet, som den japanske politimand ser i en bar. Men der er ikke tale om en lineær kronologisk fremstilling.

Endelig er der præsentationens tid, som er præget af plottets montage, den springende og sammenvævede fremstilling, som er indrammet af en telefonsamtale mellem den amerikanske

far og søn, som er adskilt i tid, rum og handling. Montagen er bevidst forstyrret i forhold til tidsforløbet. 1. scene med de to drenge i Marokko slutter med, at de løber for at gemme sig efter skuddet. Der klippes til 2. scene, hvor en mindre dreng med samme jakkefarve som Yusef løber i samme retning, således at det tager lidt tid, før man forstår, det er en dreng i USA, som leger skjul. I et telefonopkald høres Richard bede barnepigen passe børnene, fordi Susan er blevet indlagt på hospitalet. Der er et tidsspring mellem de to scener på fem dage, og vi aner ikke, hvad han taler om på dette tidspunkt. I slutningen ses den samme scene fra faderens sted og viser hans kropslige reaktion og gråd, som drengen ikke hører. 3. scene springer tilbage og viser ægteparret frem til skuddet. 4. scene foregår i Japan, men uden at indikere noget om tiden i forhold til de foregående scener og først til slut viser det sig at vi tidsmæssigt befinder os omkring tidspunktet for Susans udskrivning. Montagens overgange skaber et falsk indtryk af kontinuitet og afslører først til slut de tidsmæssige spring.

Sammenhængskraften skabes altså hverken af tid og rum, men gennem spejlinger, gentagelser, analogier, klip ofte i nærbilleder og tætte beskæringer, som fører forrige scenes situation videre til næste scene og forandrer situationen fuldstændig. Fx omfavnes Chieko af den hjælpsomme politimand, og der klippes til et lignende tableau mellem faderen og den sårede søn i Marokko, ligesom Amelia omfavnes af sin søn i Mexico efter sin »frivillige udvisning« fra USA. Der er en række scener omkring oversættelsesproblemer, men der er også en række scener, som springes over: fx fundet af de amerikanske børn, operationen af Susan, politisagen mod de marokkanske børn etc. som kunne være vist. Der er flere gentagelser: Fx tager Susan og Chieko trusserne af, men i meget forskellige situationer. Der er hjælpende helikoptere på vej i Mexico og Marokko. Naturligvis spejler ørkenerne hinanden og bliver metaforer for vildfarelse.

Fortællepositionen

Fortællingen er ikke absolut, der er ingen nødvendighed, og der skabes en fornemmelse af, at det lige så godt kunne have været anderledes: Amelia efterlades i Mexico, mens den amerikanske familie forenes, Chieko forenes med faderen, fordi en politimand har empati, mens drengene i Marokko tilsyneladende såres og fanges som terrorister. Det som alligevel ligner en global regel er, at det er 3. verdensindbyggerne, som rammes hårdest af tilfældighedernes uorden.

Babel viser denne kompleksitet gennem en sideordning, som skaber tilskuerens analytiske distance og selvrefleksivitet. Den parataktiske dramaturgi betyder, at tilskuerne både ser de enkelte forløb som autonome og i relation til hinanden. Som filmen skrider frem, akkumuleres en flerhed af synsvinkler på samme tidsforløb. Der er tale om et *vertikalt* blik, som hverken er centralperspektivisk, antropocentrisk, alvidende eller guddommeligt, men konstrueret, dvs. man kan tale om en kompleks iagttagelseskompetence som ser verden udefra eller oppefra i en bevægelig foranderlig optik uden én sandhed. Et kosmopolitisk blik som viser mangel på sammenhængskraft, modsætninger, splittelser, men også muligheden for et fællesskab baseret på nogle fundamentale menneskelige behov.

Filmen balancerer mellem det tragiske og det komiske, og personerne befinder sig i en

permanent metamorfose mellem liv og død. Filmen rummer en kausalitet på den måde, at der faktisk findes en sammenhæng mellem disse begivenheder, hvor den ene episode udløser den anden, men denne kausalitet lader sig ikke overskue. Det vil sige filmen er ikke absurd, den er heller ikke episk, men viser en sekularisering og globaliseret frisætning, der både rummer tilfældighed og nådesløs konsekvens, og der er ikke tale om retfærdighed i handlingerne, som påvirker hinanden.

De enkelte fortællinger er lokalt set begrænset af personernes horisont. Det skaber både det uoverskuelige og begrænsede udsyn, hvor man naturligvis ikke ser det, som foregår samtidig i en anden verdensdel, med mindre man har adgang til medier som internet, telefon, mobil, tv eller radio. Samtidig konstruerer filmen en anden form for vertikalt udsyn. Dette er betinget af betragterens evne til at skabe betydninger og forbindelser, mere eller mindre skjulte symbolske og metaforiske betydninger. Fx »ørkenen« som metafor for verden, eller symbolikken i »barnet« der skyder moderen, moderens selvmord eller gavegivningens symbolik mellem den japanske jæger og den marokkanske guide. Dertil naturligvis de mange sprogforvirringer og mistolknin-ger, som fx terrordiskursen, som rammesætter begivenheden fejlagtigt.

Den vertikale optik er knyttet til fortællemådens mange afbrydelser og spring, der skaber filmens konstruktion, som får tilskueren til at se sig selv se en remediering og genbeskrivelse af myten om Babel, hvor der er fokus på den globale tilstand og opløsningen af de sociale normer og regler efter Guds interaktion. Altså det sekulære vilkår, som betyder, at positionen, hvorfra der fortælles (eller miskommunikeres), også er en del af den globaliserede og medialiserede verden.

Afrunding

En vigtig effekt af filmen kunne være dens konstruktion af et globalt perspektiv, som medfører en vis relation til den »anden« og ikke mindst andre kulturer, hvor man er underlagt samme vilkår, selvom man ikke »ser« det samme - og hvad det måtte medføre af nødvendige og tilfældige handlemuligheder og refleksioner. Når jeg benytter begrebet *remediering* hænger det sammen med en performativ struktur, som er selvbevidst i forhold til forskellige versioner, gentagelser og begrænsninger. Indlevels- og distanceskabende effekter bringes i en form for samspil, og der eksperimenteres med dobbeltheden af det dramatiske og interaktive. Dramaturgisk opsummerer *Babel* en form for kosmopolitisk kompleks iagttagelse af globaliseringens indre og ydre modsætninger.

1. Filmen er både et lukket og åbent værk. Filmens plot er både diskontinuert og kausalt, lineært og ikke-lineært. Konflikt og kausalitet (nødvendighed, det absolutte) og handling sidestilles med emergens og kontingens (tilfældighed, sammenstød).
2. Filmen kombinerer enhedslighed og helhed med det dialogiske og polyfone, den aristoteliske dramaturgi og flettedramaturgien.
3. Filmen er både organisk i sin dramaturgi uden en eksplicit fortæller og episk og performativ (uorganisk) i sin montage, som baserer sig på afbrydelser og forstyrrelser i kraft af uigennemskuelige spring. Monteringen af ikke-sammenhængende fortællinger synliggør

præsentationshandlingen.

4. Filmens dramaturgi er både horisontal, i den forstand at der bredes en verden ud, men den er også vertikal, idet den hele tiden understreger, at denne »udbredelse« er en selekteret præsentationshandling, som forstyrrer tilskuerne og peger på kompleksitetens vilkår i den globale verden, hvor koderne ofte er lokale og uforståelige.
5. Filmen skaber en dobbelthed mellem immediacy og hypermediacy, umiddelbar medietransparens, som karakteriserer realismekoderne, og den mediebevindte eksplicitte og teatrale iscenesættelse.

Babel eksponerer formelt og tematisk træk af det senmodernes identitetsproblematikker. En vaklende usikkerhed, som betyder, at identitet er en foranderlig og usikker størrelse, som er afhængig af at blive fortalt, set og rekonstrueret som en sammenhængende meningsfuld helhed, for så igen at blive revet ned og dementeret i næste nu af en ny optik. Den bliver et billede på modernitetens tvetydighed og usammenhængende virkeligheder, som er samtidige og kun støder sammen tilfældigt eller i heldige sammenstræf. Der kan ikke udpeges et sandhedscentrum, én nødvendighed eller sammenhængskraft. *Babel* rummer sammenstød på et horisontalt plan inden for fiktionen og på et vertikalt plan i relation til tilskueren. Dette gør det muligt på et æstetisk plan, at konstruere nogle sammenhænge, som ellers ikke ville være synlige, selvom de på mange måde er forudsætningen for at kunne tænke og agere i en globaliseret verden. Crash-dramaturgi har træk tilfælles med den performative æstetik, men uden de ontologiske og normative bestemmelser som præger fx Fischer-Lichte, 2008. Det globale perspektiv vedrører både fortællingerne og fortællemanøvrerne, og skaber sammenhæng og usammenhæng mellem forskellige handlinger på kloden. Crash-dramaturgien er en form for tænkning, som er nødvendig for at forstå interaktion og feed-back loops som model eller medie for globale begivenheder og bevægelser. Den aktuelle finanskriserummet rummer en sådan uforudsigelig dynamik, som skaber en vekselvirkning mellem det globale aktiemarked og den enkelte borger i en lokal egn et sted i Vestjylland eller hvor som helst. For at forstå denne negative spiral og først og fremmest for at kunne handle er det nødvendigt, at se samspillet »udefra« fra en idealposition, som vel kun findes som æstetisk position. Analytikere (Møller, 2008) har påpeget, at ikke en, men syv forskellige potentielle kriser påvirker hinanden: finans, klima, fødevarer, sundhed, fattigdom, ressourcer og sikkerhed kan skabe kriser som forstærker hinanden og må så at sige løses i sammenhæng. Men denne helhedstænkning er i en vis forstand umulig, fordi alle historierne, som *Babel* viser, ikke kan ses ét sted fra. Desto mere nødvendigt er det naturligvis at forskellige medier som film og teater peger på nødvendigheden af den dramaturgiske utopi som *Babel* også viser, selv om det lyder lidt banalt: nødvendigheden af medmenneskelig kommunikation på tværs af etniske og kulturelle forskelle.

Litteratur

- Bolter, Jay David og Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*. Mit-Press, Cambridge, London 1999
- Bolter, Jay David: »Digital essentialism and the Mediation of the Real«. In Philipsen, Heidi & Qvortrup, Lars (eds.): *Moving Media Studies – Remediation Revisited*. Samfundslitteratur Press, 2007.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen* (2004). Engelsk oversættelse: 2008.
- Kyndrup, Morten: *Riften og sløret*. Aarhus Universitetsforlag, 1998.
- Kyndrup, Morten: »Foræringens dobbelte overgreb. Symbolske udvekslinger og parataktisk æstetik i »Dogville««, in: *Produktive paradokser*. Redigeret af Lis Møller og Mads Rosendahl Thomsen. Aarhus Universitetsforlag 2006.
- Kyndrup, Morten: *Den æstetiske relation*. Gyldendal 2008.
- Larsen, Svend Erik: *Tekster uden grænser*, Aarhus Universitetsforlag 2007.
- Møller, Bjarke: *Systemfejl. Globale kriser forstærker hinanden*. Politiken 25. okt. 2008
- Thomsen, Bodil Marie: *Real-time interface – om tidlig simultanitet, rumlig transmission og haptiske billeder*. Skriftserie. Center for Digital Æstetik-forskning nr. 10, 2005. Aarhus Universitet

Noter

- 1—Crash kan både referer til sammenbrud i computer, finanskrise og aktiefald samt bil-sammenstød og sammenstød af kroppe.
- 2—Man kunne her pege på traditionen fra fx Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* (1994). Se Morten Kyndrup, 1998.
- 3—Se fx Pablo Picassos remediering af Diego Velázquez billeder, hvor centralperspektivet opløses og erstattes af en montering af flader som støder sammen Francis Bacon har ligeledes overmalet Velázquez' portrætter og skabt en bevægelighed også i overfladen.
- 4—Med Svend Erik Larsens (2007) formulering.
- 5—Se Bodil Marie Thomsen, 2005.

Erik Exe Christoffersen (f. 1951): lektor ved Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet. Har senest udgivet *Teaterhandlinger* (Forlaget Klim 2007).