

## ***Babel* - Hvorfor kan vi ikke bare snakke?**

Af [OVE CHRISTENSEN](#)

***Babel* giver et godt bud på, hvad der gør kulturel forskellighed til et problem. Spørgsmålet er imidlertid om ikke filmens instruktør Iñárritu kunne have gjort mere for sit budskab ved at anvende en mere traditionel fortælleform.**

Der er mange måde at fortælle en historie på. Den mest anvendte er, at man introducerer til et sted, en tid og en situation, der tilsammen definerer et udgangspunkt, hvorefter der opstår en komplikation, der sætter selve handlingen i gang. Herfra kan fortællingen så udfolde sig på en måde, så tilskueren hele tiden kender baggrunden for det, der sker, og forstår hvorfor de forskellige personer handler, som de gør. Til sidst kan alt stå forklaret tilbage og betragtes som en meningshelhed.

Det er imidlertid ikke den måde den mexicanske filminstruktør Alejandro Gonzalez Iñárritu og manuskriptforfatteren Guillermo Arriaga fortæller på i deres film. Især på to fronter adskiller deres film sig fra den gængse formel. De benytter for det første en mere kompleks fortælleform, hvor de lader flere historier foregå parallelt; historier der kun har få direkte berøringspunkter med hinanden. For det andet får man meget lidt at vide om personernes baggrund, så man ved sjældent, hvordan personerne er havnet i de situationer, vi ser dem i, eller hvorfor de reagerer, som de gør.

Dette så man i den stærke og rå film *Amores Perros*, der blev Iñárritus store internationale filmgennembrud. I denne film fra 2000 var det et blodigt trafikuheld, der udgjorde et fortælle-mæssigt knudepunkt for tre forskellige historier. *Amores Perros* huskes måske bedst for sine grovkornede billeder og den bevidste dyrkelse af det grimme og usminkede. Denne form kan læses som en form for realisme, da der er visse ligheder mellem grimme billeder og dokumentarisme. Og der er ingen tvivl om, at den rå æstetik har en stærk virkning på tilskueren, der kan ønske at beskytte sig mod direkte at få smidt ubehagelige øjenvidneskildringer i ansigtet. Tilskueren trækkes helt ind i centrum af handlingen og bliver selv et vidne til det, der sker. Men rent faktisk kan den rå æstetik også have en anden virkning, når den dyrkes for den fascinationseffekt, råheden også indeholder. Her er grimheden mere et oplæg til kontemplativ dyrkelse end egentlig involvering i de skæbner, der fremstilles på lærredet. Iñárritus film balancerer mellem disse to yderpunkter i brugen af råheden i sine film.

### **Marokkansk forvirring**

I den biografaktuelle film *Babel* benyttes parallelfortællingerne igen. Vi følger fire forskellige fortællinger, der løseligt er kædet sammen på forskellige måder. Der er fortællingen om den marokkanske dreng, Yusef, der afprøver en riffel ved at skyde på en turistbus, hvorved han kommer til at ramme Susan, der er på ferie med sin mand Richard, og vi kommer ind i deres fortælling, der involverer tabet af et barn og efterfølgende krise i forholdet. Den tredje fortælling handler om den illegale mexicanske nanny, Amelia, der tager Susan og Richards børn med på en tur fra San Diego til Mexico, hvor hun skal deltage i sin søns bryllup. Den sidste historie handler om den døvstumme japanske teenagepige, Chieko, der efter morens død tydeligvis har det svært med sine egne følelser. Noget der ikke bliver mindre kompliceret af hendes frustrerede forsøg på at blive anerkendt som seksuelt attraktiv på trods af sit handicap.



Richard (Brad Pitt) i *Babel* (2006).



Iñárritu og filmens fotograf Rodrigo Prieto.

Historierne væves på forskellig vis sammen. Vi følger dele af en historie, der efterfølges af dele af en anden historie og så tilbage ingen og ind i en tredje historie og så fremdeles. Men sammenhængene imellem historierne gøres ikke klar. Man sidder i biografen og oplever den forvirring, som også filmens personer oplever med at få tingene til at give mening. Et af de midler, filmens anvender, er at gøre tidsforholdene slørede. Hvornår foregår historierne i forhold til hinanden? Man sidder og forsøger at finde ledetråde til at afklare tidsrelationer, fordi man er så vant til, at tiden i film formidles, så tilskueren hele tiden kan følge handlingens årsag-virknings-forhold. Men det kan man ikke i *Babel* – eller de afslører sig først senere i fortællingen.

Eksempelvis ser vi drengen Yussef affyre sin riffel. Så klippes der til en scene, hvor Richard og Susan sidder og snakker på en café et sted ude i det Marokkanske ørkenlandskab. Hvis man følger en almindelig (tids) logik forstår man således, at det ikke var deres bus, der blev ramt. Samtalen har karakter af et uforløst skænderi, men vi får ikke indsigt i de nærmere omstændigheder, skænderiet drejer sig om. Det antydes, at Richard har svigtet børnene, men hvordan og hvorfor, får vi ikke at vide – det må man stykke sammen af små bidder, der gives spredt ud over hele filmens forløb. Efter caféscenen ser vi parret sidde i bussen igen, og vi venter på, hvordan denne fortælling nu skal udrede deres forhold og sikre, at de nærmer sig hinanden følelsesmæssigt. Men pludselig gennembrydes et af bussens vinduer af et projektil, og Susan er ramt. Scenen med den skydende dreng sættes herved sammen med scenen i bussen, og vi forstår, at tiden ikke har været kronologisk fortløbende.

De samme tidsforskydninger foregår mellem de øvrige historier, hvor man først sidst i filmen bliver klar over, at Amelias fortælling tidsmæssigt foregår efter de dramatiske begivenheder, Susan og Richard oplever i Marokko.

### En tilfældig riffel

De forskellige historier bindes på samme måde som i *Amores Perros* sammen af en tilfældig begivenhed, der ikke direkte har noget med filmens historier at gøre, nemlig den riffel Yussef på skæbnsvanger vis affyrer i et forsøg på at udfordre sin storebror og for at bevise, at han har ret til en særstatus i den fattige familie. Det er et skud fra denne riffel, der sårer Susan og dermed indirekte medvirker til at forløse krisen i hendes og Richards forhold. Det er mens Susan bliver behandlet for skudsåret, at Richard ikke får sørget for en anden barnepige til deres børn, så deres nanny bliver nødt til at tage dem med til et bryllup i Mexico. Riflen er i første omgang bragt til Marokko af en japansk forretningsmand, der har foræret den til sin spejder efter en jagt...

Filmen åbner med lyden af blæst. Titelteksterne løber stadigt over lærredet, om man kan ikke rigtig forbinde lyden med noget indhold - ud over at det blæser. De første billeder viser et øde og goldt landskab med klipper og lidt spredt, lav bevoksning. Vi ser en mand komme gående hen over en højderyg. Han bærer på noget, men vi kan ikke forbinde ham med noget. Jeg kom til at tænke på filmen *Yol*, og de store vidder med mennesker, der netop fortaber sig i landskabet. Det mest fremhævede er blæsten. Der er, som i store dele af filmen i øvrigt, ingen baggrundsmusik. Billederne og lyden står uforklarede og nøgne. Manden ankommer endeligt til et hus midt ude i ødemarken. Her tilbyder han at sælge en riffel, og der indgås en aftale, som betyder, at manden går igen; nu bærende på en ged. Riflen har tidligere tilhørt en japansk jæger, som senere viser sig at være faderen til Chieko. Riflen bliver således det, der forbinder de enkelte historier med hinanden, og dermed også den tilfældighed, der afstedkommer de forskellige dramatiske hændelser, vore personer kommer ud for i løbet af filmen.

Der er dermed også en fortællemæssig logik i, at filmen ender med, at riflen slås i stykker. Den repræsenterer tilfældig vold, ødelæggelse og død. Scenen, hvor riflen smadres mod klipperne i den marokkanske ødemark, er i øvrigt filmens dårligste, da filmen her forlader sin stille observation af hændelserne og i stedet bliver påtrængende symbolsk. I scenen har vi set eksempler på, hvilke ulykker, der kan ske, når mennesker ikke kommunikerer med hinanden. Her er det konkret de marokkanske gedebønder og politiet, der skyder på hinanden i stedet for at tale sammen om, hvad der er sket. Drengen, der har været den

udløsende årsag til hele hurlumhejet, stopper galskaben og sætter ord på, hvad der er sket, hvilket helt utroværdigt pludselig sætter begivenhederne ind i en sammenhæng, der giver mening. Dette resulterer i, at den ledende politiofficer tager sine solbriller af, hvorved vi får endnu et symbol på, at man må nedbryde afstandene mellem mennesker og tale sammen i åben dialog - det er her man har brug for en brækspand, hvilket er rigtig ærgerligt, da filmen ellers fungerer fantastisk godt.

### Kommunikation og fællesskab

Det er således ikke tiden, der binder historierne sammen, men de indeholder alle et fælles tema om manglende kommunikation og tilfældige sammenhænge. Overordnet set viser alle fire historier hen til, at skæbnen bestemmes af tilfældige sammenhænge. Historierne udvikler sig på måder, hvor tilfældigheder får afgørende betydning for det videre forløb. De tilfældige sammenhænge illustreres således også ved den måde, historierne er kædet sammen på. De hænger sammen, men ikke kronologisk og heller ikke ud fra årsag-virkningssammenhæng. De hænger snarere sammen ud fra den forestilling, at alting i den sidste ende er forbundet med hinanden, som man kender fra sommerfugleeffekten, hvor et slag med en sommerfuglevinge kan forårsage en orkan i en anden verdensdel. Der er ingen af personerne, der har kontrol over deres egen historie eller deres eget liv. Personerne er brikker i et spil, ingen styrer, og som ikke har nogen mening. Derfor betragter filmen dem som enkeltstående atomer, der forvirret pisker rundt i et univers, personerne har til fælles uden egentlig at have noget tilfælles. Det er den manglende evne for folk til at forbinde sig med hinanden – for slet ikke at tale om 'det fremmede' – der her behandles.

Den kinesiske pige, Chieko, forsøger hele tiden at skabe kontakt til en verden, der består af hørende mennesker. Men ingen kan forstå hende og hendes adfærd, der da også må betegnes som temmelig besynderlig, hvilket den tandlæge, hun opsøger, kan bevidne. Bedst som han står og kigger hende i munden for at tjekke hendes tænder, slikker hun ham i ansigtet – og senere dirigerer hun hans hånd om mellem hendes lår. Hele tiden er hun eksplicit seksuelt udfordrende, men hver gang afvises hun, og hun trækker sig mut ind i sig selv.

Filmens tema bliver direkte udtalt af hende i en forstemmende scene tidligt i filmen, hvor Chieko sidder og taler med faderen. Han rækker med sine ord ud efter hende, men det er tydeligt, at de ikke kan komme i kontakt med hinanden. Han vil gerne, at hun skal føle, at han tager sig af hende, men hun forstår kun, at han vil bestemme over hende. "Du hører aldrig efter", siger hun til ham. Og som om det ikke var nok fortsætter hun stille: "Mor hørte altid efter." Denne lille scene er eksemplarisk for Inārritus måde at fortælle på. Der antydes mere end der ekspliciteres. Der siges samtidig så meget i den lille dialog, der dermed får vægt som et større selvstændigt drama, der handler om en alenefar, der pålægges skyld for moderens fravær – og måske også direkte har skyld i hendes død. Faderens manglende evne til at erstatte moderen og samtidige mangel på forståelse for datteren hænger ligeledes og vibrerer i luften, der af samme grund er kold mellem far og datter. Han vil så gerne i kontakt med hende, og hun vil så gerne nedbryde den barriere, der eksisterer mellem hende og verden udenfor – og egentlig også den barriere som den kolde luft mellem hende og faderen udgør. "Jeg gør det så godt, jeg kan", siger faderen afslutningsvis, mens pigen forsvinder ud i Tokyos kaotiske gader, og som tilskuere får man lyst til at træde ind i filmen og agere konfliktløser og krisepsykolog for at tvinge de to til at tale med hinanden, så de får øje på andet end deres egne projektioner af uforløste traumer.

Ordet kommunikation udspringer af kommune, altså at have noget fælles, som vi også kender fra betydningen af ordet 'kommunisme'. Fællesskab og samhørighed er det, kommunikation betyder, forudsætter og opbygger. Titlen *Babel* viser hen til kommunikation, der ikke fungerer. Myten om Babelstårnet fortæller, hvordan menneskene ville bygge et tårn helt op til himlen, hvilket en åbenbar såre menneskelig Gud blev noget fortørnet over, så han slog alle folk med forskellige tungemål. Arabere begyndte at tale arabisk og kinesere kinesisk, og de kunne derfor ikke forstå hinanden, hvilket førte til, at byggeprojektet gik i stå, og ufred mellem folk opstod.



Chieko (Rinko Kikuchi) i *Babel* (2006).

## Nærvær og afstand

*Babel* veksler hele tiden mellem at være utroligt nærværende i forhold til personerne. De filmes ofte i tætte beskæringer, og ind imellem ser og oplever vi gennem deres sanser, så tilskuerne overtager en persons følelsesmæssige synspunkt. Disse indstillinger veksler med andre, hvor afstanden i filmningen spejler den følelsesmæssige afstand personerne imellem. Dette sker på to forskellige måder. Der benyttes stille overgangssekvenser, hvor lydløse montager udgør en slags kontemplativt rum, som var man i en boble, hvor verden udenfor forsvinder eller mister sin betydning. Her virker alt i slowmotion, og man fornemmer at personerne trækker sig ind i sig selv. Men afstanden etableres også på en anden måde, ved at historierne på trods af nærheden fortælles med en udeltagende afstand. Tilskueren gøres derved til et vidne, men et vidne der er adskilt fra filmens verden, da den ikke drager tilskueren ind i denne verden.

Paradoksalt nok betyder de subjektive indstillinger ikke, at tilskueren rives med af fortællingen, men at tilskueren tilbydes at se ind i den. Dette er naturligvis også en effekt af den valgte fortælleform, hvor sammenkædningen af de forskellige historier for så vidt er en intellektuel markering af, at historierne beherskes og styres et helt andet sted fra. Der er et fortælle-mæssigt overskud, der forhindrer en egentlig involvering af tilskueren. På den måde kan man sige, at filmens fortælling og spejler sit eget tema om manglen på kommunikation, da billederne netop ikke kommunikerer i den betydning, at de etablerer et fællesskab.


Hvis man vil involvere sine tilskuere i de skæbnesvangre sammenhænge og følelseladede optrin, som *Babel* lægger op til, så er den traditionelle fortælleform faktisk mere velegnet, da det er en fortælleform, som tager sin tilskuer med ind i dramaet, ved at bygge stemninger og forventninger op samtidig med, at de fortælles. Iñárritus måde at fortælle på er nok mere interessant - i det mindste for en fortælleteoretisk interesseret som mig - end en traditionel fortalt historie, men den står samtidig i vejen for sit eget projekt, hvis den vil virke engagerende.


*Babel* er på mange måder en fantastisk god film, der argumenterer for nødvendigheden af kommunikation mellem mennesker - også de mennesker, der er fremmede for hinanden. Det er også en film, der på fin vis sætter fokus på, at kulturforskelle skal accepteres som forskelle. Filmen giver et sandt humanistisk bud på, hvordan vi må acceptere forskellighederne og møde den anden med et åbent sind. At det lykkes for filmen at vise dette, uden at det bliver kvalmende selvindlysende, skyldes ikke mindst, den måde filmen arbejder med billeder på. På intet tidspunkt bruges billederne til at dyrke det andet som skønhed - vi er langt fra en postkortromantik i billedholdningen. Men filmen lider nok af, at den alligevel ikke vil nedbryde sin egen afstand til virkelighedens grimhed. Den vil være filmkunst - og spørgsmålet er, om det nok, når man vil ud med et budskab, der ikke kun skal få gamle hippier og mørklædte intellektuelle til at nikke og klappe i hænderne af ren selvgodhed.



Nærvær og afstand i *Babel* (2006).

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

