

Om *Babel* og dens babelske stillhet

Arnt Maasø

Noen dager etter at jeg kom ut fra kinosalen etter å ha sett *Babel* (Iñárritu 2006), tenkte jeg at dette ville være en fin film å skrive om i et kapittel om filmlyd og lyddesign. Samtidig slo det meg: Hvorfor det, egentlig? Var det i grunnen noe *særegent* ved lyden eller musikken her? Var det noe spesielt å *feste* seg ved? Bortsett fra musikkbruken i en nattklubbscene i Tokyo – som vi skal komme tilbake til senere – er vel svaret at det overhodet ikke var noe påfallende med lydbruken i denne filmen ved første gjennomhøring. Jeg husket faktisk lite som bemerkelsesverdig, utover at det innimellom ble brukt en sår og fin *oud* i filmmusikken.¹ Det er et paradoks at jeg på den ene siden opplevde det som en god lydfilm – samtidig som jeg ikke kunne huske hvorfor. Kanskje var det fordi filmens innhold hadde truffet meg såpass sterkt at jeg ikke husket detaljer – til tross for at jeg er mer enn vanlig interessert i og vår for bruk av lyd? Eller kanskje er fordi det nesten alltid er slik at lydbruk ikke er det som først fanger oppmerksomheten, om en ikke er spesielt konsentrert om dette? Ofte treffer både musikk og spesielt design av reallyder 'under bevissthetsterskelen'. Det fremstår som om lyden springer naturlig ut av de levende bilder (se også Maasø 1995, 2002).

Uansett var det altså noe ved lydbruken i filmen som hadde vekket nysgjerrighet, og som jeg ønsket å trenge dypere inn i. For med den spennende bruken av lyd i den nevnte nattklubbscenen kom spørsmålet om det var *mer* ved lydsporet enn det som umiddelbart fanget interesse? I dette kapitlet skal vi derfor forfølge de to spørsmålene som satte igang nysgjerrigheten: *Finnes det helhetlige grep i forhold til lyddesign på tvers av de svært forskjellige geografiske rom og lydlandskap som preger filmen? Og hvordan kan de auditive virkemidlene i Babel forstås i forhold til filmens tematikk og innhold?*

Kort om filmen

Lesere som kjenner godt til de som har laget filmen, vil kanskje tenke at valget av analyseobjekt er relativt opplagt ut fra en lydinteresse. Regissøren, Alejandro González Iñárritu, har bakgrunn både som komponist og lyddesigner i flere filmer.² Det er derfor

¹ Oud er et tradisjonelt strengeinstrument som særlig blir brukt i Midtøsten, og som er forløperen til det som er kaller *lutt* i vestlig musikk. Oud-en mangler bånd, og eger seg godt til å spille vibrato og musikk basert på mikrotonale skalaer. Den brukes som regel som 'melodiinstrument', og ikke for å spille akkorder. Se også flere tilgjengelige videoer med oud-innspillinger på YouTube.com.

² <http://imdb.com/name/nm0327944/> [lesedato 27.02.07].

rimelig å anta at han også har et bevisst forhold til bruk av musikk og lyd i filmer der han har regi. Han har tidligere arbeidet sammen med filmkomponisten Gustavo Santaolalla, som har fått en rekke priser for sine komposisjoner, blant annet Oscar for *Brokeback Mountain* (2005) – slik han også skulle få for *Babel*.³ Lyddesigneren Martín Hernández har samarbeidet flere ganger med Iñárritu, og har også en rekke nominasjoner og priser for god lyddesign i filmer han har hatt ansvar for.⁴ Også resten av de sentrale medlemmene i produksjonsteamet bak lydsporet til *Babel* er erfarne folk, som vi skal komme tilbake til nedenfor. Men først noen ord om handlingen.

Fortellingen er vevd sammen av tre parallelle historier som finner sted i Marokko, California/Mexico og Tokyo. På disse stedene møter vi mennesker fra seks forskjellige familier i svært forskjellige livssituasjoner, miljøer og lydlandskaper. En rekke temaer berøres i de ulike handlingstrådene, som levevilkårene til innvandrere, forskjeller mellom rike og fattige, kjærlighet, ensomhet, sorg, selvmord, tap av nær familie, sosiale, kulturelle og geografiske forskjeller. Filmen handler også i stor grad om kulturelle barrierer og fordommer, med en rekke henvisninger til den aktuelle politiske dagsorden; fra terrorfrykt til rasisme..

De tre nevnte historiene er bundet sammen av tilfeldighetenes spill og en tragisk hendelse, der to unge gjetergutter i Marokko skyter en amerikansk turist fra California med en rifle som en lokal guide fikk i gave av en japansk jeger fra Tokyo. I dette kapitlet vil jeg begrense meg til å studere et lite utvalg hendelser og handlingstråder, og her drøfte lyd i forhold til et av filmens overgripende temaer. Filmens tittel – *Babel* – er en nøkkel for å forstå den delen av filmens tematikk jeg ønsker å fokusere på her: bruddet i kommunikasjon mellom mennesker, slik det er beskrevet i 1. Mosebok (kapittel 11: 4-9), der Gud rev ned Babels tårn og 'forvirret deres tungemål' slik at menneskene ikke lenger forstod hverandre og ble spredt over hele jorden.

I filmen *Babel* møter vi da også mennesker med vidt forskjellige språk, spredt over tre kontinenter, og med grunnleggende kommunikative problemer. Den nevnte nattklubbscenen er kanskje den som mest *åpenbart* tematiserer det babelske sammenbrudd i kommunikasjonen gjennom bruk av lyd. Nedenfor skal vi derfor se nærmere på denne scenen, før vi retter fokus mot to andre auditive virkemidler som binder sammen de ulike handlingstrådene og stedene i filmen. Også disse kan relateres til filmens tematisering av kommunikasjonsbrudd og avstand mellom mennesker.

³ <http://imdb.com/name/nm0763395/> [lesedato 27.02.07].

⁴ <http://imdb.com/name/nm0380057/awards> [lesedato 14.04.07].

Stillhet som kommunikasjonsbrudd

I filmens Tokyo-fortelling møter vi Chieko Wataya (Rinko Kikuchi), en misforstått tenåringsrebell. Hun har gått gjennom en traumatisk opplevelse. Hennes mor har nettopp tatt livet av seg. Hun har et vanskelig forhold til faren og er seksuelt frustrert. Hennes mistilpasning er forsterket ved at hun er døv, og opplever den isolasjonen mange døve føler. Hørsel er i stor grad en sosial sans, som får oss til å føle oss som en del av verden og et fellesskap, mens døvhet ofte medfører isolasjon, fremmedgjorthet (se f.eks. Maasø 2002: 35f). Døvhet som tema går derfor rett til hjertet av den babelske kretsingen rundt kommunikasjonsbrudd. Nattklubbscenen fra Tokyo, som ble nevnt i innledningen, er en nøkkelsekvens både i filmen og i delhistorien om Chieko, og begynner omlag en time og fem minutter ut i filmen. Her møter vi Chieko ute blant venner midt i byens larm, mens de drikker whiskey og tar piller. Hennes rusopplevelse illustreres både på lyd- og bildesiden med bruk av en rekke subjektive virkemidler, som forvrongte bilder i sakte film til svevende synthmusikk mens byens reallyder fades ut. Disse virkemidlene, som representerer det en kan kalle mental subjektivitet (Bordwell og Thompson 2008: 91), inngår i en collage av bilder av leende, flørtende og rusa tenåringer på vei til en nattklubb.⁵

På vei inn i nattklubben fades en annen musikk gradvis inn: en dansemiks av Earth Wind & Fires *September*, som etterhvert glir over i Fatboy Slims *The Joker*. Idet basstrømmene kommer inn på introen til *September* (ca. 1:10:10), skifter lydmiksen karakter: Vi hører igjen reallyder fra ståkende ungdommer og musikken får en mer grumsete 'live' klang. Den markeres dermed som diegetisk lyd fra nattklubbens tid og rom. Vi er med andre ord gått fra et lydspor som markerer en rusa, subjektiv opplevelse, til lyd og bilde som presenterer et 'objektivt' handlingsrom, preget av mer klassisk realistiske virkemidler.

Rett etter at vokalisten i Earth Wind & Fire begynner å synge de tre første stavelsene ("Do you remember..."), skjer det noe uventet og interessant: lydsporet brytes og blir med ett *stumt*, mens vi fortsetter med et objektivt kamera på Chieko.⁶ I løpet av de neste par minuttene går lydsporet inn og ut av en objektiv 'live'-miks fra nattklubbens diegetiske lydrom, til stadige stumme brudd som markerer Chiekos *perseptuelle*, nærmere bestemt auditive subjektivitet og opplevelse (Bordwell og Thompson 2008: 91). Hele tiden er de stumme pausene 'i takt' med forløpet i musikken, slik av vi ikke er i tvil om at musikken

⁵ Andre kaller dette 'konseptuell' subjektivitet (se Braaten 1984: 52).

⁶ Dette er imidlertid ikke første gangen filmskaperne bruker overgangen mellom lyd og stillhet som effekt. Vi opplever det også i det skarpe klippet fra Susans smerteskrig (idet hun sys av landsbylegen i Tazanine) til Chiekos opplevelse av total stillhet på tannlegekontoret i Tokyo (omlag 44:30 ut i filmen). Her er likevel stillheten motivert av et hopp i tid og rom, og opptrer ikke midt i en scene etablert med en objektiv fortellerstil, som på nattklubben.

fortsetter ufortrødent videre for alle andre på nattklubben – selv om Chieko og hennes døve venninner kan høre den. Etterhvert overtar *The Joker* lydsporet som sammenhengende ‘objektiv’ eller diegetisk lyd, mens bildene viser Chieko dansende med lukkede øyne. Nå er det kun de visuelle virkemidler som understreker hennes subjektive opplevelse av rus. Det kommer derfor som et ‘sjokk’ når lydsporet igjen blir stumt i det Chieko ser sin venninne kysse gutten hun er blitt interessert i. Her understreker lydbruddet ikke kun hennes dövhet, men også hennes sjokk over å se dem kysse. Fra å ha vært i en slags fjern lykkerus, opplever vi nå igjen Chiekos opplevelse av sorg, fremmedgjorthet, svik og isolasjon, idet hun går fra nattklubben og ut i Tokyos gater. Her fader lydsporet til en grumsete og svak susing – som en lavfrekvent vind – ispedd svake stønn vi tolker som hennes egne indre sukk. Lydsiden står dermed i skarp kontrast til de livlige bildene av et gateband, trafikk og mennesker som snakker; slik en kan tenkes å høre byens larm om en hørte det under vann.

Slik markerer filmens bruk av stillhet på en nesten overtydelig måte både brudd i kommunikasjonen mellom Chieko og andre mennesker, og den fremmedheten og isolasjonen hun opplever selv midt i et hav av mennesker og lyder. Samtidig fremmer lydbruken vår innlevelse i karakteren og hennes opplevelse av å bli sveket av en venninne. Stillhet blir her altså et virkemiddel som metaforisk kan knyttes til tomhet, stillstand, sjokk og isolasjon.⁷ Som lydeffekt blir stillheten dermed filmens mest rungende og tydelige virkemiddel for å understreke det babelske brudd i kommunikasjonen.

Oud-en og de tomme bildene

Et noe mindre påfallende uttrykk for lyddesign som kan knyttes direkte til babel-temaet, er den gjennomgående bruken av *oud* som bærende instrument i den egenkomponerte musikken til filmen. Virkemidlet er likevel såpass fremtredende at det gjør seg gjeldende, selv ved første gjennomseing av filmen. Men først ved nærmere analyse av filmens scener og sekvenser blir det tydelig hvor gjennomført bruken er. Selv om oud som instrument først og fremst skaper konnotasjoner knyttet til Midtøsten, er det *ikke* primært brukt som en geografisk stedsmarkør til Marokko-historien i filmen, slik lokale instrumenter ofte brukes i klassisk filmmusikk (se f.eks. Gorbman 1987). Snarere brukes instrumentet for å skape en bro mellom *ulike* karakterer, steder og tidsrom. Dette har tydelig vært en hovedstrategi for måten Gustavo Santaolalla har komponert musikken på, illustrert gjennom dette sitatet:

⁷ Se også en videre diskusjon av stillhet som virkemiddel i Maasø 2002: 95ff og 2005: 21-33.

*Utfordringen med Babel [...] var å finne en lyd, et fremtredende instrument, som kunne binde alle karakterene og stedene sammen; som kunne beholde en identitet, samtidig som det ikke lød som musikken i en National Geographic dokumentar. Stemmen jeg fant er et instrument som kalles oud, et arabisk strengeinstrument uten bånd, forløperen til den spanske gitaren som også gir gjenklang av japansk koto. I kombinasjon med andre instrumenter skapte denne lyden den auditive teksturen i Babel.*⁸

Første gang vi hører oud-en er ved overgangen fra anslaget i Marokko til den første scenen fra California (ca. 11:28 ut i filmen), der den spanske barnepike Amelia trøster og legger barna til de amerikanske turistene som er på reise i Marokko.⁹ Som flere andre steder i filmen spiller oud-en her en enkel, melankolsk melodisk strofe, som blir hengende uforløst i luften¹⁰ – og toner ut til telefonen fra barnas far, Richard, som ringer fra Marokko.

Neste gang vi hører en variant av oud-temaet, er i overgangen fra en scene der vi møter Richard og Susan (barnas mor) under en vanskelig samtale på en kafé i Marokko, og til neste scene der de er på vei med buss gjennom ørkenen (ca 17:18 ut i filmen). Igjen brukes musikken som en klassisk lydbro, som skape kontinuitet mellom scenene, som nå er hentet fra ett og samme geografiske område. Her opplever vi også for første gang et virkemiddel som opptrer regelmessig sammen med musikken: Alle andre reallyder tones ut, slik at bildene kun ledsages av den nakne, melankolske oud-en. Dette skaper en spesiell effekt: Bildene blir på mange måter livløse, triste, fjerne, og forsterker ekteparets tristesse. Å fjerne reallyden på denne måten (eller la være å legge på slike i redigeringsprosessen), er et kraftig virkemiddel i film, ettersom stumme bilder uten reallyder er å regne som en tabu i filmproduksjon (se f.eks. Doane 1985: 57 og Maasø 2002: 96 ff), med mindre manglende reallyder er tydelig narrativt motivert (som f.eks. ved Chiekos døvhet).

Når bildene i denne scenen ikke har diegetisk lyd til tross for sine mange synsinntrykk - vi ser turister på bussen spøke og le, ørkenlandskap gli forbi, Richard og Susan se på hverandre, holde hender – fylles bildene samtidig av melankoli, ensomhet og fjernhet. Dette understreker den sorgen og smerten de to bærer på etter tapet av deres tredje barn i krybbedød. Mangelen på reallyder i kombinasjon med oud-musikken fremhever altså den emosjonelle avstanden og den dårlige kommunikasjonen mellom ektefellene.

⁸ Se http://pittcenter.com/brad/notes_babel_the_lookofbabel.php (lesedato 12.04.07). Min oversettelse

⁹ CD-versjonen av temaet som finnes sound tracket til Babel, heter *Look inside* (spor 9).

¹⁰ Tonen ender på det som i vestlig musikk kalles dominanten (en g i en c-moll skala), som er blant de toner som oppleves som minst forløst og mest spenningsfylt for vestlige ører.

Mot slutten av buss-sekvensen toner musikken ut, mens reallyder av buss og turister tones inn. Den mer tradisjonelle bruken av reallyder her bringer oss igjen inn i handlingens tid og rom. Dette er nødvendig for at den tørre knitringen av en kule som knuser vindusruten og treffer Susan skal virke så sterkt og realistisk som det gjør, i det som er filmens vendepunkt og den katastrofale hendelsen som binder de fire handlingstrådene sammen (ca. 19:11 ut i filmen).

Vekslingen mellom en realistisk, nesten dokumentarisk lyddesign på den ene siden, og stiliserte bilder uten reallyder med nakne oud-melodier på den andre, skaper en interessant effekt.¹¹ For selv om oud-overgangene uten diegetisk lyd fra handlingsrommet opptrer på alle de viktigste stedene i både Marokko, California/Mexico og Japan gjennom hele filmen, dukker de samtidig opp såpass sjelden at de skaper en spesiell *dveling* de gangene de forekommer. Likesom stillhet og stumme bilder ofte konnoterer død, tomhet, stillstand og isolasjon, forbindes de også ofte med kontemplasjon og fordyping (se f.eks. Maasø 2002: 95f). Det er altså som om filmskaperne på denne måten ber oss stoppe opp og dvele ved bildene; tenke over innholdet, føle smerten, ensomheten og avstanden mellom karakterene vi ser.

Den dempede og 'realistiske' bruken av reallyder og kontentum fra det synlige handlingsrommet som ellers dominerer lydsporet, er med på å gi filmen et preg av nærhet og realisme til de ulike stedene og menneskene vi ser. Samtidig skaper dette lydbildet en skarp kontrast til de oud-akkompagnerte innstillingene som dermed fremstår som mindre levende og gis en mer dvelende estetisert karakter. Samtidig innbyr dette virkemidlet som allerede antydnet, til en emosjonell innlevelse i menneskene og deres skjebner, og til en utdyping den babelske tematikkens fokus på manglende kommunikasjon og kontakt mellom mennesker.

Vinden og det tomme lydlandskap

Det siste elementet i *Babels* lyddesign som skal trekkes fram her, er mer subtilt og dermed vanskeligere å oppdage. Koblingen til den nevnte tematikken er heller ikke like tydelig som virkemidlene drøftet ovenfor. Likevel – eller kanskje nettopp derfor – tror jeg det er et virkemiddel med stor kraft. Det handler om filmens bruk av vindlyder, og ikke minst lyden av vind som treffer mikrofonen.

¹¹ Etterhvert fyller også musikalske temaer med andre akustiske strengeinstrumenter, klangtepper av synther o.l. en tilsvarende funksjon til de stumme bildene som oud-en.

Vindlyder konnoterer i mange sammenhenger et goldt, nakent, dødt landskap, samt fravær av sterkere lyder som overdøver vindens sus. Første gang vi hører tydelig og dominerende vind, riktignok ganske kort, er under etableringen av landsbyen og uterestauranten der Richard og Susan spiser (ca. 14:20 ut i filmen). Dette skjer like før bussescenen beskrevet ovenfor. Under samtalen mellom ekteparet ved restaurantbordet kommer vindlyden tilbake; også etablert visuelt ved Susans flagrende hår. Det er imidlertid ingen selvfølge at en skal *høre* det en ser i film. Mikrofoner kan eksempelvis utstyres med vindbeskyttere, eller en kan legge på annen lyd.¹² Og om en ikke får klare opptak av dialog, kan en ta opp dialogen på nytt og gjøre bruk av såkalt ADR (automatic dialogue replacement).¹³ Som i de fleste filmer skutt på location, har da også Babel gjort bruk av ADR – bl.a. ved hjelp av en erfaren 'adr recordist' (Greg Zimmermann) med drøyt 150 filmer bak seg.¹⁴ Likevel hører vi ikke bare mange vindlyder i denne scenen, vi hører også at det blåser på *mikrofonen*. En kunne selvsagt tenke at dette var nybegynnerfeil, eller at det på grunn av ulike omstendigheter rundt produksjonsprosessen var umulig å få et rent dialogopptak uten forstyrrende mikrofonlyder. Men når en vet at det står svært erfarne lydfolk bak produksjonen, at det har vært brukt ADR, og at det samme mønsteret finnes i scene etter scene, tyder det på at forklaringer om manglende kontroll over opptakssituasjonen ikke er relevante her. Snarere fremstår vindlydene og støyen på mikrofonen som ønsket, og altså som en del av selve *lyddesignen*. Når det dessuten er lyd av vind som treffer mikrofonen i flere *innendørs*-scener også, er det helt åpenbart at det handler om bevisste lydeffekter – og ikke uønskede feil.¹⁵

Dette virkemidlet er snarere det dokumentarfilmteoretikeren Bill Nichols (1991) kaller 'tegn på manglende kontroll', som dårlig bildekomposisjon, skjelvende kamera, sterke bakgrunnslyder, synlighet av en bom innenfor bilderammen, vindstøy på mikrofonen o.l. Slike tegn, skriver Nichols, vitner om nærværet av opptaksutstyr og virkelige omstendigheter rundt opptaksprosessen i dokumentarfilm, og bidrar til at de hendelsene vi ser og hører ikke virker iscenesatt, men fremstår som ukontrollerte og ekte. Både i nyheter og dokumentarfilm finnes det imidlertid en rekke eksempler på bruk av falske tegn på manglende kontroll, for å skape en større opplevelse av ekthet. Dette er et virkemiddel og som tilskuerne ikke kan

¹² Det er f.eks. ingen vindlyder som ledsager flashback-bildene av de to brødrene som lener seg fremover og flyter på den sterke vinden på fjelltoppen (ca. 2:02:00 ut i filmen).

¹³ Også ofte kalt 'looping'. Se f.eks. <http://www.imdb.com/Glossary/A> [lesedato 16.4.07].

¹⁴ <http://imdb.com/title/tt0449467/> [lesedato 27.2.07]. Også de andre med viktige funksjonene under lydopptak, som Jonathan Fuh (boom operator) og Robert Althoff (recordist), er erfarne lydfolk med henholdsvis 52 og 20 filmer bak seg.

¹⁵ Hør for eksempel på scenen i bussen etter at Susan er skutt (ca. 35:42) og inne i politimannens bil (ca. 54:52).

avsløre på grunnlag av film- og tv-programmet alene. Tegn på mangel på kontroll baseres seg derfor i bunn og grunn på ren tillit til at de uttrykker virkelige omstendigheter rundt opptaket (Nichols 1991: 185).

Blåsingene av vind på mikrofonen i et titalls scener i Marokko, Mexico og California, blir med dette et tegn med konnotasjoner til betydningen dette elementet har i dokumentarer og nyhetsproduksjoner. I fiksjonsfilmen er slike lyder uhyre sjeldne, ettersom en gjennom ADR og et omfattende lydletterarbeid kan fjerne uønsket støy eller kontrollere omstendighetene rundt opptaket. Ved å låne dokumentaristiske stiltrekk skaper lyddesignen i *Babel* en høynet realisme og dermed større innlevelse i filmens mennesker og handlingsrom. Dette forsterker inntrykket av isolasjon og avstand mellom mennesker – som er filmens tematiske kjerne.

Konklusjon

En av de få anmeldelser jeg har funnet som overhodet nevner lyden i *Babel* utover Santaolallas Oscar-belønte musikk, slår fast at ”*Babel* er en film med et sparsomt lydspor. Lyddesignen er enkelte ganger brilliant, men ofte er den totalt fraværende”.¹⁶ Dette kapitlet har forsøkt å vise at denne beskrivelsen i beste fall er mangelfull. Snarere er det gjennom den nøye utførte, lavmælte og sparsommelige designen av svake reallyder og stillhet at filmen på en gjennomført og sterk måte bygger opp under den stemning og tematikk som er viktig for filmen på et mer overordnet nivå. Selvsagt har filmen også en lyddesign full av kontraster og kakofoni, som i den marokkanske gjeterlandsbyen, den myldrende mexicanske bryllupsfeiringen og Tokyos storbylandskap. Lyden er også her viktig for å understreke den babelske kløften mellom folk, kulturer og kontinenter. Denne eksotiske og bråkete lyddesignen er imidlertid ikke berørt i dette kapitlet, men samtidig ganske åpenbar, enkel å observere, mer tradisjonell – og kanskje derfor også mindre interessant (iallfall i mine ører).

De fleste kjenner til den mest åpenbare og vanlige bruken av ordet babelsk, som babbler, forvirring, ståk, ”slik at det ikke er en ørenslyd å få”, som det står i ordboka.¹⁷ Om lyddesignen til filmen var laget av *Skywalker Sound* kunne en kanskje ha forventet babelsk bråk, forvirring og action – og en analyseprosess som krever lite mer enn en bøtte popcorn og godt humør. Slik er det ikke blitt med det hjerteskjærende lydsporet til Santaolalla, Hernandez

¹⁶ http://www.dvdactive.com/reviews/dvd/babel.html?post_id=100353&action=report [lesedato 16.4.07]. Min oversettelse.

¹⁷ Tilsvarende brukes også begrepet på svensk, dansk, engelsk (*babel*, *babelish*, *babelize*), tysk (*Gebammel*), og antakelig andre språk.

og de andre som står bak de auditive innslagene i *Babel*.¹⁸ Disse har på en interessant måte laget en lyddesign som berører *resultatet* av den opprinnelige babelske støy og forvirring; nemlig *stillheten* som oppstår etter det babelske sammenbrudd. For istedet for å pøse på med babbel har filmskaperne på en svært effektiv måte funnet inspirasjon til filmens lydbilde i sorgen, savnet og ensomheten som karakterene i filmen opplever. Slik har de greid å skape et auditivt rom for kontemplasjon rundt filmens tematiske kretsing rundt tomhet og kommunikasjonskrise, og stillheten som følger det babelske bråk.

¹⁸ Ved siden av en rekke personer involvert under lydopptak og redigering, er det brukt musikk fra en rekke forskjellige komponister og band, fra tradisjonell mexicansk musikk, mexicansk hip-hop, J-Pop til Ryuichi Sakamotos *Bibo no Aozora / 04* for strykere og piano. Sistnevnte skiller seg forøvrig markant fra Santaolallas øvrige score, og signaliserer dermed også tydelig – og for noen kanskje *vel* romantisk og tradisjonelt – at filmen er ved veis ende og rulletekstene snart kommer.

