

En scenes anatomi: Vinden i egetræerne

Om lyd i Michelangelo Antonionis *Blow-up*

Af [STEFFEN MOESTRUP](#)

En scenes anatomi dækker for en enkelt gangs skyld en hel film - eller rettere lyden i en hel film. Gennemgangen nedenfor er kronologisk, men det anbefales varmt, at man selv ser og ikke mindst hører Blow-Up.

Blow-up var Michelangelo Antonionis anden film i farver (fig.1). Og den blev hans kommercielle gennembrud. Publikum strømmede til for at se den sælsomme skildring af den moderne storby og de mennesker, der beboder den. De ønskede at følge den uengagerede, fremmedgjorte og livsfjerne fotograf Thomas, der kun lever gennem sine fotografier og ikke bekymrer sig stort om den virkelige verden, førend fotografi og virkelighed smelter sammen og måske – måske ikke – viser Thomas et mord (fig.2).

Samtidig blev filmen fremragende modtaget hos kritikerne. Allerede fra start af blev den udnævnt til et mesterværk, og siden da er der skrevet spalte op og ned om filmen. Om hvordan filmen skal aflæses som en film om det at lave film. En metafilm, der påviser, hvorledes alt det, vi ser på skærmen, altid er subjektivt, og at man altid må stille spørgsmåltegn ved, om film og kunst i al almindelighed kan sige noget meningsfyldt om virkeligheden.

Eller hvordan Thomas bruger sit kamera som penisstatning og dermed nedlægger de kvinder, som han ellers ikke vil have noget at gøre med i den virkelige verden. Eller hvordan den faktisk omhandler det moderne menneskes fremmedgjorthed i en verden, hvor tingene har mistet deres substantielle betydning, og alt er blevet overflade – som et fotografi.

De kritikere, som for alvor har taget filmens stilistik under behandling, skriver næsten udelukkende om filmens visuelle univers. Og det er selvsagt betydningsfuldt i en film, der netop omhandler visualitet. En film, der i sin basale form handler om at se.

Jeg vil i dette essay argumentere for, at man i en forståelse af filmens tematik ikke kan se bort fra Antonionis stilistiske brug af lyd. *Blow-ups* lydum er en mangefacetteret og kompleks konstruktion, der let kan blive væk i de svimlende billeder og den fortættede fortælling, men som i høj grad bidrager til filmens form. Jeg vil primært fokusere på to elementer, som jeg mener er dominerende i filmens lydunivers: brugen af selektiv lyd og af lydige afbrydelser. Undervejs vil jeg dog – hvor der er særlig grund til pointere det – koble til filmens andre stilistiske virkemidler såsom brugen af farve og framing.

Forvirringens lyd

Filmens åbner med en grafisk titelsekvens, hvor ordet *Blowup* kommer frem på en baggrund af grønt græs (fig.3).

Inde i bogstaverne ses billeder af kvindelige modeller, der poserer for fotografer. Allerede i titelsekvensen kommer et af filmens grundtemaer således frem: fotografiets rolle. Rent eksplicit kan meningen derfor

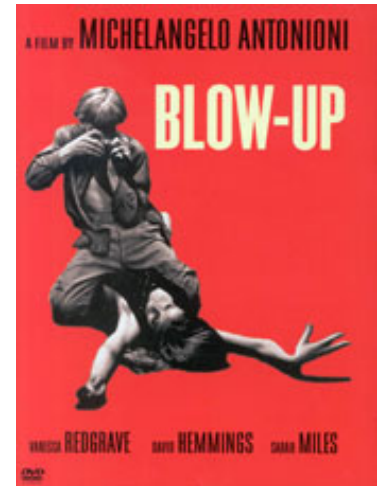


Fig.1: *Blow-Up* (1966) blev Michelangelo Antonionis gennembrudsfilm. Publikum strømmede til, og anmelderne elskede den.



Fig.2: David Hemmings brillerer som fotografen Thomas, der bliver fanget i et fotografisk dilemma og et filmisk mysterium af rang.



Fig.3: Allerede i titelsekvensen ses et af filmens hovedtemaer; den arbitrære skellen mellem virkelighed og fiktion, mellem objektivitet og subjektivitet. Som tilskuer kan man vælge at læse de objektive titelbogstaver, der danner ordet BLOWUP, eller man kan kaste sit blik bag eller rettere ind i bogstaverne og se hvad ordet dækker over – her i

aflæses som en film om fotografiet, men mere implicit ligger et udsagn om skelnen mellem virkelighed og fiktion, mellem objektivitet og subjektivitet. Som tilskuer kan man træffe valget enten af læse bogstaverne på en baggrund af 'virkeligt' græs (altså objektive oplysninger i form af såvel filmtitel som de credits der ruller over skærmen), eller man kan vælge at læse bag overfladen, ind gennem bogstavernes vinduer og se, hvad ordene dækker over.

Lydligt starter sekvensen midt i en (dengang) moderne jazzkomposition af Herbert Hancock. Umiddelbart har musiksekvensen kun stemningsættende karakter. Den forbereder tilskueren på en moderne filmoplevelse; en film, der er med på beat'et. Men midt i titelsekvensen erstattes melodien af en anden jazzkomposition. Den moderne musik erstattes af anden moderne musik. Der afbrydes, og der zappes. Det er essensen af det moderne liv, der høres her. Springet fra et til andet. Dette er den første af en lang række af lydlige afbrydelser, som Antonioni helt stilistisk bevidst gør brug af filmen igennem. Musikken – hvad end den er af diegetisk eller ikke diegetisk karakter – serveres i bidder. Sjældent afsluttes et nummer, og sjældent påbegyndes et nummer fra begyndelsen af. Karakterer sætter en plade på, og musikken starter, men ofte forsvinder den igen, selvom karakteren ikke har stoppet pladen. Det er som om, at det der begynder som diegetisk musik, løftes ud af diegesen og ind i det ikke-diegetiske rum, hvorfra den derefter bliver kontrolleret. Ofte er man tillige som beskuer i tvivl om, hvorvidt musikken er diegetisk eller ej. Ikke altid ser man karakteren *on-screen* starte musikken men finder ud af, at det faktisk var diegetisk musik, der blot var sat i gang *off-screen*. Andre gange viser det sig, at det, man tror, er musik iværksat af en karakter, faktisk er ikke-diegetisk musik. Denne tvivl hos tilskueren må knyttes sammen med et af filmens grundlæggende temaer; at vi bør tvivle på vores opfattelse af virkelighed. Desuden er musiknumrene filmen igennem så enslydende (de er alle komponeret af Herbert Hancock, som var et stort jazznavn i 1960'erne), at de er svære at skelne (fig.4).

Der er ganske enkelt tale om variationer over det samme tema, hvilket kan ligestilles med filmens grundlæggende form, hvor det samme tema netop undersøges i forskellige variationer, hvilket jeg vil komme nærmere ind på senere.

I filmens første scene kører en flok unge studenter, som alle er malet hvide i ansigterne og mest af alt ligner klassiske pantomine-spillere, rundt i en jeep på en tom, åben plads. Herpå præsenteres vi for værkets protagonist, fotografen Thomas. Han kommer gående ud fra et herberg, hvor han har overnattet. Ikke fordi han er fattig, men for at fotografere herberget og dets beboere. I den første scene er der skrål og råb fra de vilde unge, mens næste indstilling er de tavse fattige, der forlader herberget. En markant lydlig kontrast, der bør forstås som den kontrast mellem det objektive og det subjektive, som filmen søger at problematisere. Det objektive, her i form af Thomas' dokumentation af samfundets udstødte; en klassisk fotografisk disciplin, der netop søger af afdække virkeligheden så sandt som muligt. Og det subjektive, her i form af pantomine-spillerne på den mærkeligt mennesketomme plads midt i storbyen. Disse mennesker forestiller sig en virkelighed, de spiller en virkelighed, velvidende at al virkelighed er subjektiv, at det entydigt sande næppe eksisterer.

I mangel på ord

Thomas springer i sin Rolls Royce og kører mod sit atelier. Undervejs taler han i telefon med noget, der lyder som en telefoncentral (fig.5). Samtalen er yderst kryptisk, minimalistisk og abrupt. Den er typisk for filmens dialog. Dialog er vel nærmest det forkerte ord at bruge. Oftest taler karaktererne til hinanden men ikke med hinanden. De spørger i øst og svarer i vest. Dialogen – eller rettere manglen på samme – er med til at fastholde karakterernes afsondrethed. De lever muligvis i samme verden, men de har alle hver sin opfattelse af den verden.

form af en række forskellige modeller, som poserer for fotografier.



Fig.4: Herbie Hancock står bag musikken til filmen. De enkelte numre er vanskelige at skelne fra hinanden og bidrager dermed til filmens form som en art gentagelse af variationer over det samme tema.

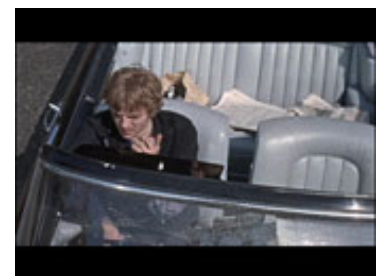


Fig.5: Thomas taler med noget, der mest af alt minder om en telefoncentral. Samtalen er kryptisk og minimalistisk. Og den er meget sigende for filmens dialog, der generelt er kendetegnet ved, at karaktererne taler til hinanden snarere end med hinanden. Dette element er med til at fastholde karakterernes afsondrethed.

Hjemme i atelieret påbegynder Thomas en fotosession med en smuk model. Thomas sætter en plade med jazzmusik på, og fotograferingen får karakter af samleje stærkt understøttet af scenens lydige sammensætning, hvorunder Thomas råber "Let it come. Yes. Yes. Give it to me!" og slutteligt synker sammen, udmattet og tilfreds. Herpå fører en lyd handlingen fremad. I dette tilfælde er det en telefonens ringen, hvilket sammen med dørklokken er en tilbagevendende lyd (fig.6). De to typer ringen får enten handlingen til at skride fremad eller afbryder ligefrem handlingen. Sidstnævnte kan således kobles til de musikalske afbrydelser, jeg omtalte tidligere blot med omvendt fortegn. Her er det lyden, der afbryder, og ikke lyden der bliver afbrudt. Enkelte gange i filmen får lyden ligefrem så megen kontrol over filmen, at alt andet tilsidesættes for den. Dette ses tydeligst hen mod slutningen af filmen, hvor popgruppen *The Yardbirds* optræder. Publikum står som zombier – eller måske snarere som på et fotografi – helt stille. Billedet hviler og musikken tager over. Telefonsamtalen her er i sig selv ubetydelig men har den funktion, at den ene fotosession kan afløses af en ny. Lyden går her ind og bliver motiverende. Det er et gennemgående træk i filmen, at det sjældent er karaktererne, der selv er motiverende for deres handlinger. De drives i stedet frem af eksterne faktorer, hvoraf lyde altså er en af dem.

I næste fotosession er fem modeller underlagt Thomas' beordrende tilgang. De irettesættes og objektiviseres. For Thomas er kvinder noget, der tilhører fotografiets verden og som ikke egner sig til virkeligheden. Måske skræmmes han af 'de virkelige' kvinder men i stedet for at komme ind på psykoanalytiske tolkninger (smuligheder) af scenen, vil jeg blot nøjes med at konstatere, at også lydsiden understøtter Thomas' objektivisering af kvinder, i og med at en popmelodi med ordene "all you need is a girl" høres i baggrunden (fig.7).

Stilisering er at uddrage essens

Efter denne fotosession går Thomas over til naboeligheden, hvor hans ven Bill bor. De taler om malerier. Igen er dialogen alt andet end dialektisk. Bill begynder at forklare, hvordan han maler. Han fortæller, at billederne intet siger ham undervejs, men at han til slut finder en lille detalje, som han kan arbejde videre med, og han sammenligner processen med en kriminalroman. Thomas lytter ikke interesseret. Dialogen henvender sig snarere til filmpublikummet, der dermed får såvel et indtryk af Antonionis metode som et varsel om det, der skal komme. At fokusere på detaljen er jo netop, hvad Thomas vil blive nødt til at gøre senere.

Tilbage i galleriet fortsætter den abrupte handling. To teenagepiger, der gerne vil fotograferes af den famøse fotograf, kommer forbi og afvises af Thomas. Som tilskuer virker disse små handlings-segmenter mærkelige og unødvendige. Som filmen skrider frem vil man dog i mange af dem se førømtalte form, hvori et tema netop gentages i variationer. Samtidig kan man aflæse disse små episoder symbolsk som et signal om, at den moderne verden er et mangetydigt sted, hvor intet længere har fast identitet. Det moderne er en stadig strøm af fænomener, der ikke hænger sammen, og som ofte intet betyder. Den vaklende identitet, usikkerheden omkring tingenes betydning kan direkte aflæses i en senere scene, hvor en kvindelig opsynsmand i parken er iført mandeuniform og i scenen, hvor to skikkelser med langt hår (mænd eller kvinder?) går rundt med en puddel i snor.

Thomas hopper ud i sin Rolls Royce og kører gennem Londons gader. Han slår på radioen og skærer grimasser i takt til musikken. Rytmen dikterer handlingen. Så slukker han pludselig igen for musikken, og filmens opbyggede rytme rykkes som et tæppe væk under tilskueren. Rastløsheden og kedsomheden skærer igennem. Samtidig betoner lyden køreturens elementer. I turens første del er Thomas ude i tæt trafik, der høres kraftigt på lydsporet, hvor musikkens klang former en grundtone. Han passerer højhuse, som er malet med en faretruende rød farve. Derpå følger *jump cuts* til en ny gade, hvor et stort blått hus passerer. Og musikken bliver mindre kraftig, ligesom trafikken svinder hen. Slutteligt ender turen på en gade med mere neutrale, brune bygninger, hvor trafik er helt borte og ligesådan musikken. Farvebrugen er behandlet af blandt andre Ned Rifkin (Rifkin 1982: 102-109) og skal ikke yderligere diskuteres her, men jeg vil gerne pointere, at også lyden er med til at tegne dette særegne og stærkt stiliserede portræt af



Fig.6: Ringen fra telefon eller dørklokke er en tilbagevendende lyd i filmen. De to typer ringen får enten handlingen til at skride videre eller afbryder ligefrem handlingen.



Fig.7: Thomas irettesætter og objektiviserer sine modeller, hvilket understøttes af lydsporet, hvor en popmelodi med ordene "all you need is a girl" høres.

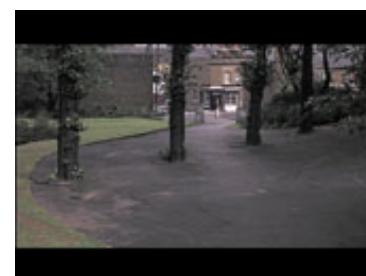


Fig.8: Et skelsættende øjeblik, hvor lyden påny dikterer handlingen. Thomas hører fuglekvidder og drages mod parken; det sted hvor de skæbnesvangre fotos bliver taget.

1960'ernes London. Da filmene kom ud, blev den kritiseret for at skitsere et uvirkeligt, ja nærmest kliche-befængt London. Men Antonioni ønsker netop ikke at være realistisk. Han har valgt enkelte elementer af storbyens liv ud og giver sin egen subjektive udlægning af disse (elementer som trafik, narko, sex, koncert, natur vs. civilisation). Netop denne tilgang er helt i tråd med filmens overordnede budskab om, at enhver objektivitet sløres af øjnene, der ser. Havde Antonioni forsøgt med en realistisk gengivelse af London – i stil med de italienske neo-realister – ville han blot have begået en selvmodsigelse.

Hverdagens lyd

Thomas gør holdt ved en antikvar. Den moderne film pauser her ved den gamle verden. Indenfor er objekter fra gammel tid, som Thomas viser en alt andet end dybfølt interesse for. Hvad han vil med de gamle ting er at placere dem i nye sammenhænge (eksempelvis den gamle propel). Dialogen mellem Thomas og den gamle antikvar-assistent er kortfattet og præget af selvmodsigelser. Assistenten siger, at han ingen malerier har, da Thomas spørger efter dette, men der hænger indtil flere malerier i butikken. Senere spørger Thomas efter ejeren men får intet svar. Som et modtræk henter Thomas sit kamera i bilen og tager nogle billeder af antikvariatet. Hvad han ikke kan eje, kan han i det mindste fotografere.

Thomas går udenfor, og en lyd signalerer, hvor han er på vej hen. Fuglekvidder drager ham op mod parken (fig.8). Inde i parken kommer Antonionis karakteristiske brug af selektiv lyd for alvor frem. Her høres lyden af vinden i træerne og af fuglenes kvidren. Lyden af parret der løber rundt i parken – og som man burde kunne høre – er bevidst udeladt (fig.9).

Dette træk høres filmen igennem. Umiddelbart får man en fornemmelse af et realistisk lydbillede. Der bruges sjældent direkte stemningsfremmende musik i form af eksempelvis dystre underlægningstoner eller suspense-skabende thrillermusik. I stedet er det hverdagens lyde, der dominerer. Det karakteristiske er blot, at ligesom Antonioni har valgt segmenter af London ud, som han betoner, er det samme tilfældet med lydbilledet. Her vægtes foruden ovennævnte dørklokke og telefonen, der ringer, henholdsvis lyde af fodtrin, af vind i træer, fuglekvidder, trafikstøj og kameraet, der tager et fotografi. Der er selvsagt andre lyde i filmen, men det er disse seks-syv lyde, der går igen filmen igennem*. Det stilistiske brug af selektive lyde er med til at fremme filmens fortættede atmosfære og følelsen af, at man ikke kan vide, hvad der er virkeligt, og hvad der er forestilling. En direkte lydlig kobling, der afspejler denne problematik, ses i brugen af den samme lyd (vinden i træerne), her i parken, hvor Thomas fotograferer parret og hjemme i studiet, hvor Thomas kigger på billederne.

Parret fjoller omkring, og man er som tilskuer i tvivl om, hvad der foregår. Endelig høres kvindens latter, der får kameraet til at skifte retning. Thomas fotograferer interesseret parret, men kvinden opdager det og ønsker, at Thomas skal stoppe. Man fornemmer, der er noget galt. Samtidig siger kvinden til Thomas: "you never saw me". Et varsel om at noget forkert er sket, noget som ikke andre skulle se (fig.10). Samtidig kan sætningen tolkes som en underbygning af filmens tese; at Thomas måske/måske ikke har set, hvad der virkelig er sket.

Virkelighed og perception

Tilbage hos antikvaren er en ung pige nu til stede. Hun lytter til plader. Og hun er rodløs og usikker, som det er et gennemgående træk fortrinsvis hos filmens yngre karakterer. Måske vil hun gerne til Nepal, men på den anden side er det måske bedre med Marokko. Thomas ser en gammel propel, som han gerne vil eje.

Ude i trafikken ses samme teknik som tidligere. Trafikken larmer, og Thomas kører i et rødt miljø. Klip til brunligt miljø, hvor kun Thomas' bil støjer. Han gør holdt ved en restaurant, hvor hans forlægger Ron 'tilfældigvis' er til stede. Han taler med ham om den kommende udgivelse (billeder fra herberget) og nævner de billeder, han netop har taget i parken. Thomas ser, at en mand roder i hans bil og løber ud til



Fig.9: Umiddelbart giver filmen en fornemmelse af et realistisk lydbillede, men lytter man efter tager det sig helt anderledes ud. Eksempelvis her i parken, hvor man udelukkende kan høre vindens susen og fuglenes kvidren men altså ikke parret, som løber rundt og "leger" i parken. Brugen af selektiv lyd, hvor bestemte lyde udvælges og gengives, mens andre sies helt bort, er et markant træk ved *Blow-up*.

* Et andet interessant lydligt træk ved filmen – som jeg af pladshensyn desværre må udelade – er den udprægede brug af stilhed. Mange scener er fortrinsvis tavse. Stilhed kan tolkes som et forsøg på at tvinge tilskueren til at fokusere på billedsiden, som det påpeges af Birger Langkjær (Langkjær 1997: p. 158), men det mener jeg ikke er tilfældet i *Blow-up*. De mange – og ganske varige – momenter af stilhed skal høres i samspil med Antonionis selektive lyd. Således bliver de seks-syv lyde, som omtales ovenfor desto stærkere i deres fremtoning, da de mestendels omgives af stilhed. Samtidig ligger stilheden sig som et slør over filmen. Den fordunkler omstændighederne, og den gør det klarere, at filmens karakterer – bogstaveligt talt – siger hinanden så lidt.

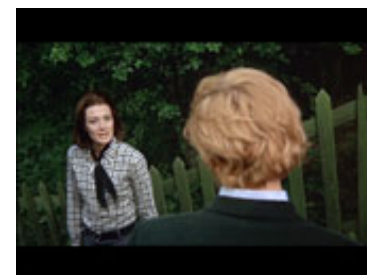


Fig.10: Kvinden ønsker ikke at blive fotograferet og konfronterer Thomas med sætningen "You never saw me" – som et varsel om at noget forkert er sket.

bilen, men manden stikker af. På vej hjem træffer Thomas en demonstration, og igen er den hvor selektive lyd kendetegnende. Demonstrationerne høres ikke, man ser dem blot. Et af skiltene vender forkert så 'no' er blevet til 'on'. Et meningsløst budskab men som koblet med fraværet af lyd måske signalerer Antonionis holdning til effekten (manglen på samme) af demonstrationer. Samtidig er her i ON-NO måske en symbolik omkring fotografering og fremkaldelse (negativ å positiv).

Hjemme i atelieret dominerer de forstyrrende lyde. Løbende skridt høres*, og kvinden fra parken kommer til syne. Hun vil have negativerne, men i stedet kommer samtalen til at handle om hendes potentiale som model. Han sætter en plade på og musik høres, som forsvinder igen. Så kommer ny musik (ikke et nyt nummer så det er ikke pladen, der fortsætter, men musik andetsteds fra, fra et ikke-diegetisk rum). De lytter til musikken (parret kan altså høre musikken, som nu må være diegetisk)*. Musikken styrer handlingen. Thomas siger, at kvinden skal ryge en cigaret ude af takt med musikken (hvordan ryger man i takt?). Telefonen ringer og forstyrrer handlingen. Senere er det dørklokken og manden med propellen, der bryder ind i handlingen. Kvinden fra parken får de forkerte negativer med sig, og Thomas går ind i mørkekammeret for at fremkalde billederne fra parken. I mørkekammeret høres kun lyden fra vandet i bassinet, hvori han skylder fotografiene. Det er en næsten naturlig lyd, som minder om en rindende bæk, der bringer tilskueren tilbage til parkens naturalistiske lydunivers (fig.11).

Thomas kigger på fotografiene i stuen. Han ser, at kvinden i parken har sine øjne rettet mod noget i venstre side af billedet. Han går tilbage til mørkekammeret for at forstørre op. På forstørrelsen ser han uro i kvindens ansigt. Thomas bliver selv urolig. Det understreges af hidsige bongorytmer i denne scene. Han kigger på det punkt på billedet, som kvindens øjne er rettet mod. Afgrænser det med en tusch og går tilbage til mørkekammeret. I udkanten af fotografiet ser han en mand, der holder en pistol. Han undersøger det forstørrede område med et forstørrelsesglas. Han ønsker at vide, hvad der sker, men kan kun gisne, kan kun stykke sammen. Som en tilskuer af en fragmentarisk film. Hans konklusion bliver, at han har forhindret et mord.

Han hænger billederne op og forsøger at finde en narrativitet i rækkefølgen. Kameraet zoomer ind på billederne, og vi får en række stillbilleder at se underlagt med lyden af vinden i træerne fra scenen i parken (fig.12).

Der kan være tale om en *internal* lyd, som finder sted inde i Thomas' hoved, fordi han bliver mindet om episoden i parken, eller der kan være tale om en *non-simultaneous* lyd, et lydligt flashback, der bringer tilskueren tilbage til parken. Under alle omstændigheder knyttes virkelighed og perception tæt sammen. Så tæt at de ikke kan skelnes.

Ting skal kaldes ved navn

Thomas ved ikke, hvad han skal tro. Han ringer til sin forlægger Ron men bliver forstyrret, da det ringer på døren, og de to teenagepiger kommer brasende ind. Handlingen skubbes nok en gang til side og fokus flyttes til Thomas' *menage a trois* med de to wanna-be-modeller. Herpå fokuserer Thomas igen – bogstaveligt talt – på fotografiene. En ny detalje dukker op. Der ligger et større objekt ved kvindens fødder. Endnu en forstørrelse afslører konturerne af et lig. Thomas konkluderer nu, at han har været vidne til et mord.

Han er ikke sikker. Han må ty til virkeligheden. Derfor drager han tilbage til parken, hvor han ganske rigtig finder liget af en gammel mand. Men hvad er virkeligheden? Som Thomas nærmer sig parken, høres igen vinden fra træerne (og ikke mindst fra fotografiene). Som han går ind i parken, er billedindramningen præcist, som den er på fotografiene. Man fornemmer derfor i højere grad, at Thomas vandrer rundt i sine fotografier, end at han er tilstede i den virkelige park. To gange i parken hører vi igen en lyd, der afbryder. En kvist der knækker eller er det lyden af et kamera, der knipser (og fanger en ny udgave af mysteriet)?

* Lyden af fodtrin er, som tidligere nævnt, en udpræget lydeffekt filmen igennem. Thomas' skridt er altid hørbare, ligesom personer, der kommer og går, ofte høres, inden de træder ind i billedet. Generelt giver disse fodtrin-lyde et indtryk af bevægelse, af rodløshed og rastløshed.

* De mange stykker afbrudte musik kan også knyttes tematisk sammen med de mange afbrudte interesser, der finder sted i filmen. Eksempler er guitaren, som Thomas bare skal have fat i for blot at smide den væk bagefter eller i scenen, hvor Patrizia viser interesse for fotografiet, men ikke tilstrækkelig til at hun synes, at hun bør kontakte politiet – selvom der måske er tale om et mord.



Fig.11: Lyden i mørkekammeret er udelukkende lyden af det rindende vand. Lyden bringer tilskueren tilbage til parkens naturalistiske lydunivers og der med tilbage til fotografiernes motiver.

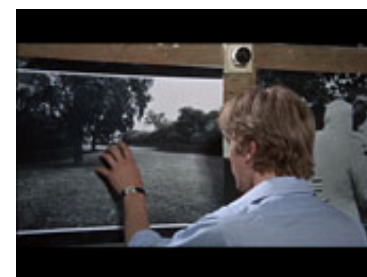


Fig.12: Virkelighed og perception knyttes tæt sammen, idet lyden af træernes susen bliver gengivet som eneste lyd, da Thomas undersøger billederne i håb om at konstruere en narrativitet i dem.

Tilbage i atelieret er fotografierne nu blevet stjålet. Endnu en gang bliver virkelighed og fiktion filtret sammen, denne gang i dialogen. Kvinden i naboeligheden, Patrizia, kommer forbi (efter at Thomas har overværet hende og Bill have samleje), og de begynder at snakke om Thomas' fotografier, hvoraf kun et har undsluppet tyvens opmærksomhed. Der henvises direkte til Bill og Thomas' samtale tidligere, i det Patrizia siger om fotografiet: "it looks just like one of Bills paintings". I samtalen er der en antydning af interesse fra begge parter, og idet Patrizia skal til at forlade rummet, standser hun op, og for en kort stund får man indtryk af, at nu er der nogen, der vil handle for alvor.. Men, nej, hun kaster blot et svagt smil mod Thomas, nøler og går ud.

Thomas hungrer stadig efter nogen, der skal fatte interesse for fotografiet (og måske nogen der kan handle der, hvor han ikke selv er i stand til det). Han leder derfor efter Ron. Han kører gennem byen, ser et glimt af en kvinde, der kunne være kvinden fra parken men mister hende af syne. Så hører han musik. Han drages ind i et rum, hvorfra moderne popmusik lyder. Billedet fryser fast, og kun musikken høres. Thomas finder derefter Ron – i et gammelt hus, hvor unge mennesker ryger sig skæve omgivet af antikke møbler – men Ron er ikke interesseret i fotografierne. Han er mere optaget af modellerne. En af modellerne tilstede er Verushka, som Thomas fotograferede i starten af filmen. I det gamle hus spørger Thomas hende: "Shouldn't you be in Paris?" hvortil hun svarer: "I am in Paris". Objekter, udtryk og steder har mistet sin betydning. Tingene er blot, hvad vi vælger at kalde dem.

Hvordan lyder en bold, der ikke findes? Sådan....

Filmen slutter i parken, hvor Thomas fotograferede 'et eller andet'. Vinden høres på ny. Liget er til gengæld borte, og dermed også Thomas' eneste bevis på, at det han fotograferede var virkeligt. Han standser og kigger op. Som om han lytter til lyden af vinden. Er den da virkelig?

Der klippes til kraftig lyd, og pantominefolkene fra begyndelsen af filmen dukker op med skrig og skrål. De standser ved en tennisbane i parken og begynder at spille. Men de har hverken bold eller ketscher. Kameraet følger alligevel 'spillet'. Spillerne lader som om de skyder bolden ud af banen og beder Thomas samle den op. Han tøver et øjeblik, men tager så den imaginære bold op i hånden, leger lidt med den og kaster den tilbage (fig.13). Thomas accepterer Pantominefolkets udlægning af virkeligheden. Han indser, at alt det sete afhænger af øjnene, der ser. Med denne accept kan han også modstå uroen omkring de mystiske fotografier. På billederne var det, han selv ønskede at se. Alligevel forbliver derhos beskueren en snert af uforløsthed. Mange spørgsmål dukker op, når man fordøjer filmen. Hvorfor ville kvinden egentlig så gerne have de negativer? Var der et mord, og ville hun i så fald fjerne beviser? Og hvorfor kom hun ikke tilbage, da hun – må vi gå ud fra – opdager, at hun har fået den forkerte film? Var liget overhovedet virkeligt? Filmen besvarer bevidst ikke disse spørgsmål, men lader uvisheden hænge i luften. Filmens pointe er jo netop at påpege tilværelsens kompleksitet og de deraf følgende besværligheder, man har med at definere, hvad der egentlig er virkeligt. Derfor fortsætter tennisspillet, og mens kameraet hviler på Thomas, hører vi lyden af en tennisbold, der rammes af ketscher. Lyden af en kunstnerisk udlægning af et virkeligt fænomen. Sådan lyder det, når en bold, der ikke findes, bliver ramt.

Sidste billede er Thomas på grønt græs. Fuglekvidder og vind. Og derpå jazzmusik og ingen Thomas. Kun græs.



Fig.13: Thomas samler den imaginære tennisbold op og kaster den tilbage til pantominespillerne. Det sete afhænger af øjnene, der ser. På den måde kan han færdes i en virkelighed, der aldrig giver entydige svar.

Faktaboks

Film:

Blow-up.

Region 2.

1.85:1 Widescreen. 106 minutter.

Ekstramateriale: Kommentarspor af Peter Brunette og to trailers.

Kan købes for £5.99 [her](#).

Litteratur:

Bordwell D. & Thompson K. 2004. *Film Art – An Introduction*. New York: McGraw-Hill.

Cameron I. & Wood, R. 1968. *Antonioni*. London: Studio Vista.

Langkjær, B. 1997. "Ny-ekspressivitet, de-spatialisering og musikalisering: Det moderne lydtrum" in: *Filmlyd & Filmmusik*. København: Museum Tusulanum.

Rifkin, N. 1982. *Antonioni's Visual Language*. Michigan: UMI Research Press.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(? Kb\)](#)

« [forrige side](#) | [næste side](#) »

16:9, juni 2006, 4. årgang, nummer 17

7