

BLOW-UP



og det bekymrede øje Af Poul Malmkjær

En filmskaber er et menneske som alle andre; og alligevel er hans liv ikke helt det samme. *Det at se* er for ham en nødvendighed. En maler har det samme problem, men medens det for maleren er et spørgsmål om at afdække en statisk virkelighed eller højst en rytme, der kan fastholdes i et enkelt billede, er problemet for en instruktør at fange en virkelighed, som aldrig er statisk, som hele tiden bevæger sig hen mod eller bort fra et krystalliseringsøjeblik, og at vise denne bevægelse som en ny erkendelse. Det er ikke lyd – ord, støj, musik. Det er heller ikke et billede – landskab, holdninger, bevægelser. Snarere er det en udelelig helhed, som strækker sig over en selvbestemt varighed, der afgør selve dens væsen. Her kommer tidens dimension ind i den mest moderne opfattelse. Det er i denne intuitionens lov, at filmen kan opnå en ny egenskab, der ikke længere blot er figurativ. Mennesker omkring os, steder vi besøger, begivenheder vi bliver vidne til – det er de rumlige og tidsmæssige forbindelser, de har med hinanden, og den spænding, der skabes mellem dem, der har betydning for os i dag.

Dette er, tror jeg, en særlig måde at være i kontakt med virkeligheden på. Og det er også en særlig virkelighed. At miste denne kontakt, i den betydning at miste denne måde at være i kontakt på, kan betyde goldhed. Det er grunden til, at det for en instruktør mere end for nogen anden kunstner – og netop på grund af den udviklede beskaffenhed af det materiale, han har mellem hænderne – er vigtigt, at han på en eller anden måde er moralsk engageret.

(Michelangelo Antonioni i „Cinema Nuovo“ 1963, nr. 164).

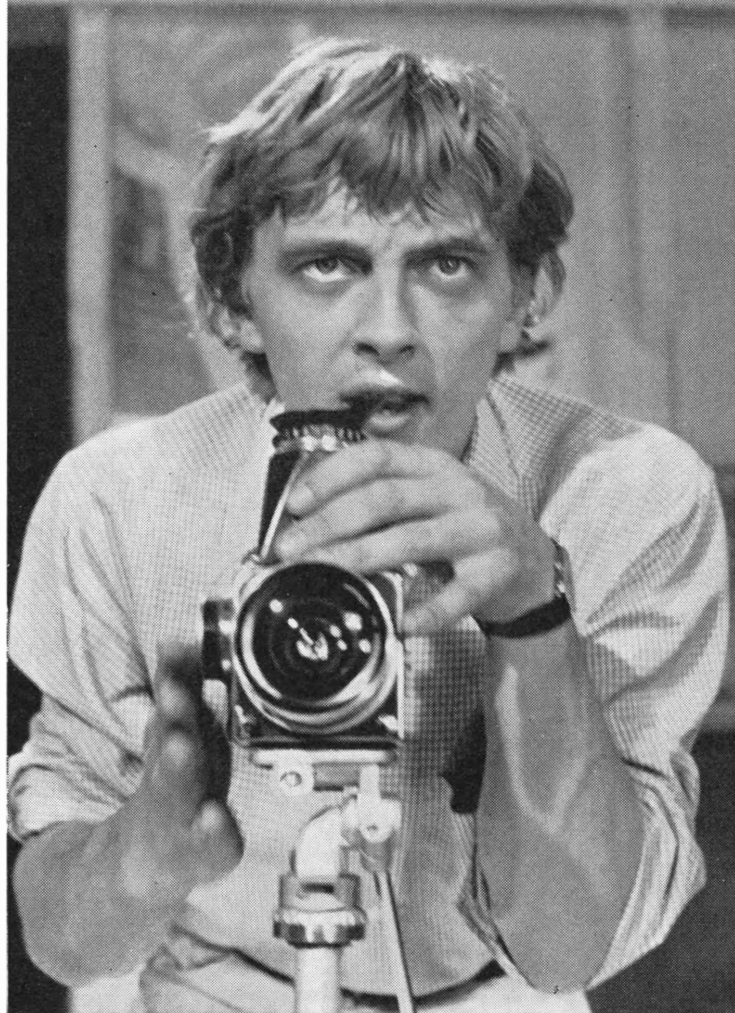
I et interview i „Cahiers du Cinéma“ har *Michelangelo Antonioni* sagt, at kun ved at vænne os til de nye livsbetingelser, den nye teknik, kan vi finde en løsning på vore moralske problemer. Det har da også hidtil været et hovedtema i hans film. *Clelia* i „Le Amiche“, *Aldo* i „Il Grido“, *Claudia* i „L'Avventura“, *Lidia* i „La Notte“, *Vittoria* i „L'Eclisse“ og *Giuliana* i „Deserto Rosso“ er Antonionis illustrationer af dette tema. De søger alle efter svar på de spørgsmål, den nye tid stiller, der stræber alle efter at komme til en forståelse med, opnå et kompromis med en udvikling, der hele tiden synes at være et skridt foran dem. De søger en konklusion, den være sig nok så vag og uartikuleret.

Antonioni har jo ofte nok udtalt sig om kontrasten mellem menneskets konformitet i forholdet til dets traditionsbundne moral og dets åbenhed over for alle mulige eksperimenter inden for videnskaben; dets angst for det ukendte i det ene forhold og dets passivitet over for det andet. Han har også indrømmet, at han ikke var filosof – og andre har hyppigt nok fremhævet det. Det er i det hele taget karakteristisk, så ofte man fremhæver, hvad Antonioni ikke er – som om han overhovedet selv vidste, hvad han var. Samtlige film, også „Blow-Up“, er udtryk for hans tvivl om sin egen stilling til de problemer, han møder. I hans film er der aldrig nogen vished, nogen endegyldig sandhed. Tvetydigheden ligger i alle de skildrede begivenheder, der tilsammen udgør et obskurt billede af en verden, der synes at savne begreber som valør og logik. Der er ikke nogen markant religiøsitet i Antonionis film, hverken den bressonske eller den bergmanske, selv om man måske kan hævde, at hans film er en slags moderne moraliteter, der må savne de middelalderlige skuespils fast forankrede begreber om det gode og det onde. Antonionis film kan af og til synes at rumme tilløb til en slags social morale (man erindr her bl. a. „Deserto Rosso“, hvor *Ugo* og *Corrado* taler om at „give“ og „få“ arbejdere, som om disse var robotter uden egen vilje – eller omvendt: arbejdernes fattige spørgsmål om vilkårene i Patagonien og den påfølgende tydelige parallel i panoreringen hen over arbejderne og hen over en række syreballoner, der står og venter på at blive anvendt).

Man skal næppe lægge for stor vægt på disse

kortvarige, sociale engagementer. De er lige så tvetydige som skildringerne af f. eks. arkitekturen, den funktionalistiske, kolde, menneskefjendske arkitektur, der iflg. Antonioni kan bidrage til et menneskes yderligere depression, men som på den anden side for et tilpasset, tilvænnet menneske kan byde på skønhed, komfort, behag – stadig væk iflg. Antonioni. Han kan skildre et kraftværks skønhed og et øjeblik senere vise de trøstesløse omkostninger i retning af ødelæggelse af naturen, som opførelsen af kraftværket har kostet. Han kan sammenfatte tvetydigheden i et enkelt billede af et stort skib, der på sin vej gennem kanalen synes at pløje sig tværs gennem markerne, gennem landskabet. Der er både frygt og forelskelse i dette billede, som blot er en af de ting, Antonioni ser. I sammenstillingen af disse sete ting fremlægger han så spørgsmålene om den nye moral, som han mener er absolut påkrævet, og som for nogle må blive noget i retning af det kompromis, *Giuliana* nåede frem til i „Deserto Rosso“. Og Antonioni er vel ikke betænkelig ved en ny moral udover, at han måske nærer en frygt for, at den aldrig opnår at blive tilstrækkelig funderet og udbredt til at kunne følge videnskaben. Antonioni er bange for den måde, mennesket anvender den nye teknik, videnskabens nyeste frembringelser på. Han har intet imod videnskaben og dens resultater, men han er tilsyneladende bekymret over den måde, andre anvender dem på – her ligger for ham en alvorlig konflikt mellem moralen og den moderne verden.

Antonioni er en søgende og naturligvis derfor også eksperimenterende instruktør. Han er samtidig meget tilbageholdende, bange for at blive bastant, konkret, dømmende, moraliserende; bange for at virke naiv. Han hævder at arbejde „med maven“ (i modsætning til hjernen og/eller hjertet), og han mener uden tvivl, at det intuitive er hans styrke. Han viger tydeligvis tilbage for den intellektuelle såvel som for den emotionelle holdning til problemerne. Måske for at undgå disse holdninger i sit udgangspunkt, for at få lidt afstand, lidt voveyrisme, har han i sine tidligere film i vid udstrækning koncentreret sig om skildringen af kvindeskikkelser. Et fremherskende træk hos disse kvinder har været deres eksalterede selvbevidsthed og deres manglende evne til at se tingene i øjnene uden straks at kaste sig ud i



David Hemmings som fotografen Thomas.

selvransagelse, en udforskning af jeg'et. Det står i en ret skarp modsætning til Antonionis mandlige personer, der aldrig har ejet denne intelligente navlebeskuelse eller „raffinerede“ morbidity i forholdet til begreberne tilpasning og sameksistens.

At dømme efter referater og anmeldelser af „L'Eclisse“ må vi savne et led i den kontinuitet, der har fundet sit seneste udtryk i „Blow-Up“. Redaktøren af „Sight and Sound“, *Penelope Houston*, siger i en omtale af „L'Eclisse“

bl. a.: „Under den romerske forstads kolde, klare fysiske landskab ligger følelsernes forvirrede landskab. Antonionis stil har altid været funderet på en sidestilling af personer og steder. I „L'Eclisse“ er sidestillingen imidlertid blevet en sammensmeltning: de to landskaber er blevet til ét, det visuelle billedsprog og det mentale billedsprog smelter uhindret sammen.“ Denne udvikling blev da fortsat i „Deserto Rosso“, som til gengæld er blevet beskyldt for at være for „intelligent“ i sine

eksperimenter (bl. a. med farverne) omkring den evigt neurotiske *Monica Vitti* og for uengagerende i sin kredsen omkring den italienske overklasse, disse „slørhaler, der glider ud og ind imellem hinanden i meningsløst dekorative arabesker“ (også jvnf. „L'Avventura“ og „La Notte“).

Hvilken udfordring, hvilken chance har da ikke ligget i projektet „Blow-Up“: en film i farver, der gav ham mulighed for at korrigere fejltagelser og videreudvikle eksperimenter fra „Deserto Rosso“, en indspilning i England med engelske skuespillere og engelsk miljø, der skulle tale til hans intuitive holdning, og som samtidig skulle bringe ham ud over den risiko, det for ham måtte være at skulle koncentrere sig om en mandlig hovedperson. Det er ofte nok hævdet, dog med nogen uret, at de antonioniske spørgsmål havde mindre betydning i de angelsaksiske lande og i vor del af Europa, hvor moral og teknik ikke synes helt så konfliktbefordrende.

Og alligevel har Antonioni med „Blow-Up“ atter skabt en film om sig selv og de spørgsmål, han søger svar på. På pressekonferencen i Cannes efter præsentationen af filmen indledte han med en lille tale, der var formet som en bøn om at måtte undgå spørgsmål om filmens indhold. Han sagde ligefrem, at han for at besvare dem, for at forklare filmen, måtte lave en ny film. Og han tilføjede næsten skamfuldt, at han langtfra var sikker på, at han kunne forklare filmens indhold. Der var intet koketteri i denne bemærkning; han var alvorligt bekymret ved tanken om den risiko, han løb ved eventuelle fortolkninger af egne intuitioner. Han veg tilbage for et forsøg på en intellektuelt analyserende holdning til filmen. Han foretrak de rent tekniske spørgsmål, og over for disse svandt skyheden og nervøsiteten.

„Blow-Up“ handler om at se og om at have et forhold til det, man ser. Den handler – jvnf. indledningen – om Antonionis særlige måde at være i kontakt med virkeligheden på. Hovedpersonen, fotografen Thomas (*David Hemmings*), har midt i filmen et kort, men meget centralt replikskifte med malerens veninde, Patricia (*Sarah Miles*). Thomas fortæller hende, at han så en mand blive myrdet. Patricia spørger ham, hvordan det skete, og Thomas svarer uden tøven: „I don't know, I didn't see.“ Han

så mordet og så det alligevel ikke. Han så – gennem sit kamera søger – et handlingsforløb, som han umiddelbart måtte opfatte meget konventionelt: en kærlighedsscene. Han så – med Antonionis definition fra indledningen – næppe nok som maleren ser; han registrerede en statisk virkelighed. Senere presses hans nysgerrighed til et forsøg på at betragte denne serie statiske skildringer af virkeligheden på en anden måde; som en instruktør, ville Antonioni hævde. Disse *blow-ups* er jo i virkeligheden Thomas' eneste måde at komme ind i et nærbillede af *sin* statiske virkelighed på, hans eneste middel til at nærme sig den virkelighed, der aldrig er statisk, og som er den sande. Han kan så hænge sine nærbilleder op på væggen og ved at bytte om på rækkefølgen forsøge at nå frem til den egentlige historie, det egentlige handlingsforløb; „mennesker omkring os, steder vi besøger, begivenheder vi bliver vidne til – det er de rumlige og tidsmæssige forbindelser, de har med hinanden, og den spænding, der skabes mellem dem, der har betydning for os i dag.“

Thomas får rekonstrueret virkeligheden med sine *blow-ups* og sin *montage* af de faste billeder. Han bliver i stand til at se virkeligheden. Men Antonioni kommer med endnu et statement, da han efter indbruddet i atelieret lader Thomas stå tilbage med et eneste *blow-up* af den myrdede i græsset bag busken. Revet ud af sin sammenhæng siger dette billede kun ham selv noget. Han viser det – som bevis – til Patricia, der i fotografiets kornede grafiske effekt kun finder en parallel til maler-vennens intuitive moderne pointillisme. Vi har allerede i en langt tidligere scene fået fortalt, at maleren først efter nogen tid begynder at finde frem til en virkelighed i sine billeder, finder noget at gå ud fra. Thomas' stærkt forstørrede detalje siger heller ikke Patricia meget. For hende kan det gerne være et bevis, men det kan lige så godt være en tilfældig lighed, og hun følger ikke Thomas' tilbud om en ny erkendelse op med andet end almindelig eftertanke om en eventuel politianmeldelse og en konventionel spekulation over årsagen.

Thomas får ved selvsyn en bekræftelse på, at han „filmiske“ rekonstruktion var rigtig, men han er ude af stand til at videregive sin oplevelse, sin nye erkendelse. Han prøver at formulere den i ord, men venen Ron forstår

han ikke, og Thomas fortvivler over, at han ikke er i besiddelse af det endelige bevis på sin oplevelse. Han, fotografen, er nu nået så vidt i sin erkendelse, at han er klar over, at selv ikke et fotografi ville kunne overbevise vennen; derfor vil han have ham med ud i parken, Ron skal se det med sine egne øjne og være Thomas' endelige bekræftelse på, at han har set, virkelig set. Rons bemærkning om, at han jo ikke er fotograf, får derfor Thomas til at lægge en erkendelse af afmagt i svaret „I am!". Et fotografi – et statisk billede fra handlingsforløbet – ville alligevel ikke være noget bevis på den nyopdagede virkelighed. Thomas er begyndt at erkende sig selv og sin metier. Han er håndværker, ikke kunstner. Han arbejder med ting, han vil vise frem uden egentlig at ville noget med dem. Han har intet publikum, ingen kritikere, og erkendelsen får ham til at give op – indtil næste morgen.

Thomas er skildret som et menneske uden baggrund. Han bevæger sig lige godt i alle de miljøer, han kommer i berøring med. Han er en repræsentant for en ny type mennesker, en ny overklasse, de nye „overtalere“ eller „lokere“, som Antonioni kalder dem. Fotografer, modeskabere, popidoler etc., mennesker, der opstiller nye idealer, nye normer, som indirekte fremtvinger en revision af moralen, som selv bestemmer grænserne for deres udfoldelse, som ikke er hæmmet af ideologier eller miljøbestemte traditioner. De lever af et behov, de selv skaber, de er beregnere, ikke filosoffer, de omgås mange mennesker og kender ingen af dem.

Emnet er vel ikke Antonionis på samme måde, som det har været det i hans tidligere film, men på den anden side har han kendt væsentlige sider ved hovedpersonen, han må på et tidspunkt have arbejdet meget med en række af Thomas' problemer, han må have gjort de samme erfaringer – og uden at være sikker på at have fundet den rigtige løsning. Han har sagt, at mennesket er for kompliceret til, at man kan anvise løsninger, drage endegyldige slutninger og fremlægge endegyldige beviser af almen værdi. Som enkeltpersoner kan menneskene måske finde løsninger for sig selv, aldrig for andre. Hermed er bestemt ikke sagt, at Antonioni udelukkende giver et billede af sig selv i „Blow-Up“. Tværtimod er den hans mest betragtede film, den mest konstruerede, den

der i højeste grad er baseret på en dramatisk handling – ikke blot et forløb. Miljøet er fremmed for ham, sproget er fremmed, moralen er fremmed, og han har tilbragt måneder med at betragte det, før han begyndte at indføre sin fra Italien medbragte fotograf-skikkelse i det, passe ham ind i essensen af den nye popverden, hvis hovedstad er London.

„Blow-Up“ begynder, hvor „L'Avventura“ endte: om morgenen; og som i „L'Avventura“ er det en død, der får hovedpersonen til at efterforske og komme på sporet af sig selv.

„Blow-Up“ begynder om morgenen og slutter om morgenen, begynder med et billede af en plæne og slutter med et billede af en plæne. Den begynder med fotomodellen og slutter med fotografen; fotomodellen skimtes brudstykkevis i forteksternes inlay-bogstaver, fotografen står alene i slutbilledet med sit nytte-løse kamera i hånden, en lille, lys skikkelse i det store totalbillede af den grønne plæne. Denne grønne farve dominerer filmen. Antonioni holder konsekvent sekvenserne fra parken i en række totalbilleder, der lader forgrunden dominere af store, grønne græsflader, og kun nødtvunget klipper han til halvtotale billeder af personernes replikker og reaktioner. I sin første farvefilm, „Deserto Rosso“, der som „Blow-Up“ fotograferedes af *Carlo di Palma*, eksperimenterede Antonioni med farverne i et forsøg på at karakterisere Giulianas skiftende sindsstemninger og desuden som et middel til at forberede, indstille tilskueren på en følelsesskala, der skulle kunne uddybe forståelsen af noget efterfølgende, en reaktion, en dialog. (Antonioni: „Jeg betragter farven som næsten lige så betydningsfuld som skuespillerne. Den er så veltalende, at jeg ofte føler, at jeg i visse tilfælde vil kunne få publikum til at forstå, hvad der sker i personernes indre uden at anvende nogen form for dialog.“). Han begrænser i „Blow-Up“ farvernes betydning i så henseende, og med bedre resultat, forekommer det mig. Farverne bliver en baggrund, en del af miljøet, en del af mysteriet; de får aldrig – som i „Deserto Rosso“ – lov at pege frem, at forklare, at „spille“ en rolle i handlingen. Og Thomas fotograferer i sort/hvidt. Især i filmens indledning går Antonioni meget langt i sine bestræbelser for at bruge farven miljøbeskrivende. Efter forteksterne og de brogede mimerer skifter han brat til det triste grå herberg,



David Hemmings fotografere Veruschka – arbejdet.

og herfra indleder han beskrivelsen med at lade Thomas gå forbi en inder med en lyseblå turban; og under bilturen udvikler han farveskalaen med rækker af mørkerøde og mørkeblå huse, med striber af højroede busser, med det indlagte blå reklameskilt, der senere skal få en så udefinerbar, pegende og advarende betydning i parkscenerne, men som her blot er en dekoration; brugen af farver er næsten ved at kulminere i et orgie, da han lader de omkringfarende mimikere passere en rød-klædt garder og to sorte nonner klædt i hvidt. Det er lige ved at blive for ekstravagant. I øvrigt myldrer Antonionis London med eksotiske

og ret uvedkommende skikkelser. Også i interiørerne benytter han farverne realistisk og rent. Den lille papirrulle er en velegnet, ligefrem lækker, baggrund for nøgenscenerne med Jane (*Vanessa Redgrave*) og de to ellers så tøjglade teen-agere; dørene til mørkekamrene og de røde lamper udenfor anvendes med dramatisk effekt i den lange dialogløse sekvens i et forsøg på at skabe balance mellem begivenhederne i den del af atelieret og Thomas' ophængning af billederne i den modsatte side, hvor Antonioni kan skabe dramatik ved Thomas' spekulationer og ved panoreringer fra et blow-up til et andet.



David Hemmings med sine blow-ups – glimt af virkeligheden.

Antonioni har altid anvendt landskaber, bygninger og endog mennesker som elementer, der kunne arrangeres og placeres i en ramme. Mennesker sættes ind og tages ud af rammen; de dukker op fra bunden eller glider ind fra siden. I „Deserto Rosso“ kommer en hvid figur ind fra højre og dækker hele bunden af billedet. Et øjeblik efter dukker Corrados hoved op bag den hvide figur, og kameraet lader os se, at det var taget af hans bil. I „Blow-Up“ ser vi Thomas' atelier for første gang i et totalbillede med den ventende fotomodel (*Veruschka*) i et mærkværdigt, absurd størrelsesforhold til omgivelserne. Da Thomas kommer ind bag billedet af hende, opdager vi, at vi har set et spejlbillede af hende, og optagelsen slutter med, at Thomas knipser til den plexiglasskærm, der spejlede hende, og som for et øjeblik forvirrede vore begreber om proportioner. Vi skulle ikke føle os for sikre på personernes forhold til hinanden i de efterfølgende scener, vi skulle ikke straks kunne placere dem i miljøet. I fotograferingssekvenserne klipper Antonioni frit i Veruschkas bevægelser, en ef-

fekt, der lidt unødigt understreger handlingen, men som samtidig angiver Thomas' opfattelse af arbejdet som en serie stillinger, han skal fastholde. Der er en del udlevering i denne sekvens, hvor kameraet får lov at fokusere knivskarpt på det sparsomt udstyrede kvindeskelets ucharmerende knogle- og seneskygger. Thomas' arbejde karakteriseres i dette ekstreme eksempel på en fotomodel, og fotomodellens arbejde karakteriseres gennem hendes uskønne vridninger mellem de enkelte bevægelser og de meget „søgte“ stillinger, hun indtager. Samleje-allusionerne i sekvensens slutning er netop så rudimentære som den erotik, der måtte være i arbejdet og i forholdet mellem dem. Thomas er ikke vild med den vane, som damerne er blevet for ham. Der er lidt distraktion i slagsmålet med de to unge piger, lidt oprindelig eventyrløst, men begivenheden kan ikke imponere ham ud over øjeblikket. Dette afsnit er i øvrigt karakteristisk for „Blow-Up“'s delvise brud med Antonionis hidtidige stil med placeringen af personer og elementer inden for billedrammen. „Blow-Up“ er mere fri, mere

bevægelig, og også det må naturligvis tilskrives hans arbejde med et fremmed stof, med fortællingen af en *historie* i et ham fremmed miljø.

Antonionis kamera følger ofte personerne ud over det, der almindeligvis regnes for betydningfuldt for tilskuerne. Han plejer ikke at klippe dramatisk i den forstand, at klippet skal styrke og understrege den dramatiske handlingsgang (han har sjældent nogen egentlig „dramatisk handlingsgang“), og når han holder sig til denne teknik i dele af „Blow-Up“, kan det virke imod handlingen. Når han f. eks. i blow-up sekvensen viser et billede af den tomme væg mellem mørkekammer og atelier og lader lydsiden fortælle, at Thomas er på vej ind i billedet og *så* først viser Thomas, eller når han senere fylder lærredet med mørkekammerdørens røde farve og *så* lader Thomas åbne den, trækker han den i forvejen krævende sekvens ned i tempo. Modsat virker denne teknik meget spændende i de rent beskrivende scener, som da Thomas i bil ankommer til sit hus, og kameraet i en panorering fra venstre til højre følger bilen; men kameraet standser ud for indgangsdørens store smukke nummer 39. Vi har set Thomas, nu skal vi indenfor og se hans hus.

Der er grund til at fremhæve den første parksekvens med den før omtalte stærkt virkende udnyttelse af de grønne nuancer, med de smukt og roligt afviklede totalbilleder, og med lydsidens fantastisk raffinerede brug af vindens susen i en række høje træer, en lyd, der er accentueret uden på nogen måde at virke effektjagende. Til gengæld synes den tredje parksekvens (næste morgen) mærkværdig kantet. Den indledes med et meget smukt totalbillede af Thomas på vej op ad trappen, der fra nederste venstre hjørne svinger op mod højre overkant, en indstilling, vi ikke tidligere har set. Vinden i træerne, det lidt disede formiddagslys fra den overskyede himmel, giver stemningen fra de tidligere parkscener. Men oppe i selve parken klipper Antonioni fra et totalbillede af Thomas fra ryggen til et tilsvarende totalbillede af ham forfra, et klip, der synes unmotiveret, og som er uskønt på grund af en vis horisontforskydning. På samme måde er skildringen af Thomas ved busken besynderlig. Da han har opdaget, at liget er borte, hører han vinden i træerne og ser op.

Det efterfølgende klip til en gyngende gren med raslende blade i silhuet mod den grå himmel kan kun opfattes som en subjektiv kamera-indstilling. Vi ser, hvad Thomas ser. Men Antonioni lader kameraet panorere mod højre, og Thomas' ansigt kommer ind i billedet. Antonionis kamera byttede altså plads med Thomas. Jeg kan ikke begribe det forløb, og på den anden side nægter jeg at tro på, at Antonioni skulle kunne gøre denne fejl.

„Blow-Up“ tegner således en række nye toner og motiver i Antonionis produktion. Han er blevet noget friere i udtrykket, en udvikling, der måske er fremtvunget af omstændighederne; han er blevet sikrere i brugen af farverne, og han er gået ind på at fortælle en historie. Han er nok søgt tilbage til „L'Avventura“ for at få et udgangspunkt, men det er væsentligt, at han har overvundet frygten for at komme for nær på sin hovedperson, og at det har resulteret i en *mandlig* hovedperson. Distancen til Monica Vitti resulterede ofte i den kulde, der kunne karakteriseres med billedet af slørhalerne i akvariet. Og er man ikke videre begejstret for den ironi, han lægger i skildringen af pop-verdenen – den er vel ikke ligefrem „indforstået“ – så viser han dog ganske underholdende tendenser til humor, og jeg er ikke helt sikker på, at hans stærkt eksotiske rejsefilm-billede af London ikke er en ganske ond satire. Under alle omstændigheder er „Blow-Up“ Antonionis mest underholdende og mest engagerende film siden „L'Avventura“, og de nye tendenser, den angiver, skal blive spændende at følge i hans kommende film. De kan måske føre ham frem til definitionen på den moral, han i film efter film forgæves har søgt. Og måske vil den vise sig at være anvendelig også for andre. Det er vist Antonionis hemmelige drøm, så hemmelig, at han næppe vover at formulere den i tankerne.

BLOW-UP (Blow-up – var det mord?), England 1966. Prod.: Carlo Ponti/M.G.M. Instr.: Michelangelo Antonioni. Manus: Michelangelo Antonioni og Tonino Guerra efter en novelle af Julio Cortazar. Foto: Carlo di Palma (Metrocolor). Klip: Frank Clarke. Dekor: Assheton Gorton. Lyd: Robin Gregory. Musik: Herbert Hancock. Dialogmedarbejder: Edward Bond. Medv.: David Hemmings (Thomas), Vanessa Redgrave (Jane), Sarah Miles (Patricia), Veruschka (Veruschka), John Castle, Peter Bowles, Jane Birkin, Melanie Hampshire, Jill Kennington, Peggy Moffitt, Rosaleen Murray, Ann Norman. Dansk distrib.: M.G.M. Dansk prem.: 17.5.1967 i Dagmar. Længde 3055 m (112 min.).