

EEN FOTOGRAFISCHE SPEURTOCHT

Analyse van Michelangelo Antonioni's *Blow Up*

Jan ten Brug en Alle Pieron

Ooteboe unltd

Leeuwarden 2021

INHOUDSOPGAVE

INLEIDING

DE VERTELLING

Korte inleiding en samenvatting
De begintiteling
Het openingsshot
Het verloop

Scene 1. Opkomst van de mimespelers
Scene 2. De entree van Thomas
Scene 3. De fotosessie
Scene 4. Vijf modellen
Scene 5. Bill en Patricia
Scene 6. Twee meisjes
Scene 7. Het antiekwinkeltje
Scene 8. De Parkscene
Scene 9. Terug in het antiekwinkeltje
Scene 10. Samenkomst met Ron
Scene 11. Confrontatie met de vrouw uit het park
Scene 12. Een fotografische zoektocht
Scene 13. De stoeipartij
Scene 14. Nader onderzoek
Scene 15. De vondst in het park
Scene 16. Patricia's wensdroom
Scene 17. De inbraak
Scene 18. Patricia
Scene 19. The Yardbirds
Scene 20. Het feest
Scene 21. Terug in het park
Scene 22. Eindspel

ENSCENERING

Inleiding
Materiaal
Montage
Beeld
Kleur
Stadsbeeld
Beeldende kunst
Kunst en cultuur

ANALYSE

De narratieve invulling
Chronotoop
De verhaalcode
De esthetica van het verhaal
Narratieve strijdigheden

EXEGESE

De titel
De opbouw van het verhaal
Personages
Thomas
Overige personages
Narratieve dimensies

INTERPRETATIE

Inleiding
Het verbale thema
Narratieve thema's
Londen
Het park
Fotografie
Seks
Blow Up als detective
Mime als raamvertelling
Interpretatieve categorieën
Waarheid en werkelijkheid
Orde
Kunst en cultuur

BIJLAGEN

1. Thomas' fotografische onderzoek
2. Blow Up met de auto
3. Muziek
4. Kleur
5. Cortázar
6. De filmische ruimte
Inleiding
Basisontwerp
Pottery Lane, Princes Place, Taverners Close
Benedenverdieping
Bovenverdieping
Opnameruimte
Garage
7. Filmische tijd

BIBLIOGRAFIE

NOTEN

INLEIDING

[1]

Vanuit de romantische en de modernistische traditie zal de film *Blow Up* worden behandeld als een autonoom (kunst-) werk,[1] los van de filmer[2] en diens intenties. Een film spreekt voor zichzelf en heeft zijn eigen intrinsieke kwaliteiten (of niet).

[2]

Een film sleept je mee, hij geeft je geen kans om je te bezinnen op de inhoud en zelfs niet om het verhaal op je te laten inwerken. Chiaromonte stelt dan ook dat het bekijken van een film pure beleving is, je ondergaat haar als drug of droom. Film kun je niet diepzinnig benaderen, doe je dat wel, dan pas je een filmische drogredenering toe. Film biedt geen meerwaarde, je ziet beelden en volgt een vertelling, begeleid door muziek om de spanning te verhogen en/of om de sfeer te bepalen. Je kunt haar *simple-mindedness* niet ontlopen.

[3]

Chiaromonte richt zich met name tegen eigentijdse films als *L'Année dernière à Marienbad* (1961) van Resnais *en La Notte (*1961) van Antonioni, essayistische films, die de filmkunst op een hoger niveau zouden tillen.[3]
In dit verband kun je dan afvragen of *Blow Up* niet juist een film is die het faillissement van de laat-modernistische film inluidt. Er wordt weer gefilmd om het filmen zelf, zonder enig zicht op diep verborgen wederwaardigheden en (meta-) wijsheden.

[4]

Deze veronderstelling wordt niet gedeeld door veel, vaak postmodernistisch georiënteerde critici. Dezen stellen juist dat *Blow Up* meer diepte geeft dan aan de oppervlakte is te zien. Aan hun benadering zal met name in de noten aandacht worden besteed.
Niet dat er over de film niets te zeggen zou zijn. Integendeel, uit analyse, exegese en interpretatie wordt al snel duidelijk dat *Blow Up* op veel terreinen meesterlijk is geconstrueerd en veel heeft te vertellen.

DE VERTELLING

Korte inleiding en samenvatting

[1]

Het tijdsverloop in de film is zuiver chronologisch, het valt binnen één dag en wordt lineair verteld.

Bijlage 7. Filmische tijd.

[2]

Het verhaal zelf heeft een uiterst eenvoudige structuur. Zo is er geen sprake van ingewikkelde samenballingen van conflicten die om een oplossing vragen, hoewel de strijd rond het filmrolletje tussen Thomas en de vrouw uit het park zeker complexer zou kunnen blijken te zijn dan je op het eerste oog zou denken. En ook de positie van Patricia blijkt niet gemakkelijk te zijn.

[3]

Je kunt de story van de film moeiteloos aflezen met Thomas als hoofdpersoon. Dit met één complicatie: de mime-spelers blijken, een kleine, maar specifieke (hoofd-)rol te spelen. Zij openen de film, maken in de tweede scene contact met Thomas, om aan het einde met hem de film uit te luiden.

[4]

In de rest van verhaal is Thomas voortdurend aanwezig. Allereerst professioneel als fotograaf: zijn activiteit in het daklozencentrum (secties 2, 10), de fotosessies met Verushka (3) en de modellen (4), zijn tocht door het park (8).
Emotioneel is zijn verhouding met Patricia (5, 16, 18). De relatie met Verushka is gespannen: eens intiem, nu vooral beroepsmatig (3, 20).
Uitdagend en speels, maar uiteindelijk ook confronterend en ontluisterend, is de stoeipartij met de twee meisjes (6, 13).
Meer filmisch dan narratief van belang zijn de scenes rond de uitdragerij (7, 9). Hoewel, je kunt het winkeltje ook zien als het draaipunt van de film. Thomas wordt van daar uit geconfronteerd met een wereld van misdaad, mysterie en illusie.

[5]

De scene in het park (8) zet Thomas' leven op de kop. De foto's van het paar zijn voor hem van belang in verband met het fotoboek waaraan hij werkt (10). Maar voor het paar ligt dit anders en dat laat de vrouw hem dan ook goed weten, niet alleen ter plaatse, maar ook bij hem thuis (11). De ontmoeting loopt ogenschijnlijk uit op een verzoening, maar in werkelijkheid berust ze op wederzijds bedrog.

[6]

Bij het ontwikkelen van de film wordt Thomas als bij toeval meegesleept in een drama dat (kennelijk) uitloopt op een moord. Daar komt hij pas achter na verregaand (12) en herhaald (14) onderzoek van de foto's. En daarmee wordt hij ongewild betrokken bij een drama: hij vindt een dood lichaam (15) dat later weer verdwenen blijkt te zijn (21). Bovendien wordt er bij hem ingebroken en wordt al het fotomateriaal rond de zaak meegenomen (17).

[7]

Ondertussen ontdekt Thomas -op weg naar Ron- in avondlijk Londen bij toeval de vrouw uit het park, hij probeert haar te pakken te krijgen, maar raakt verzeild in theatertje waar een popconcert wordt gegeven (19).
Tenslotte rijdt hij naar een hem doorgegeven adres, waar hij Ron treft, die geheel opgaat in het feestgedruis (20). Deze wil/kan, stoned als hij is, niet naar hem luisteren, maar trekt hem mee het feest in.

[8]

De volgende morgen vroeg gaat Thomas opnieuw het park in op weg naar de plaats des onheils, maar het lichaam is verdwenen. Hij vlucht in verwarring weg (21).

Dan ontmoet hij in de vroegte weer de mimespelers die onderling een tenniswedstrijd hebben georganiseerd (22). Thomas speelt na enige aarzeling hun spel mee. Hij blijft weemoedig en somber achter, als in het niets verdwenen.

00.00.00 - 00.01.18. Begintiteling



00.00.13 (+ noot 4)

[1]

Op de achtergrond wordt het gras van Maryon Park gefilmd. Daar overheen wordt de begintiteling gegeven, met daarbinnen een scene, waarin je een fotomodel vanaf een hoog, plat dak een act ziet uitvoeren. Op de voorgrond Thomas, de hoofdpersoon in de film, die de sessie leidt en fotografeert.
Een belangwekkende enscenering, omdat een centraal thema in de film hier al wordt aangegeven: het hectische van de Londense mode- en foto-scene tegenover de paradijselijke rust van het park, waarvan het gras hier als achtergrond dient. Met Thomas, de hoofdpersoon[5] in plechtig zwart als regisseur/dirigent.

[2]

Door de afwisseling van groen, letters en bewegende beelden roept de begintiteling een vervagende, spannende sfeer op.

00.01.19. Het openingsshot



Na het groen van het Maryon Park en een fotosessie rond een beroemd mode-model nu ineens de stad in al zijn grijsheid en kaalheid. Geen groen te bekennen.[6]

Het verloop

Scene 1

00.01.19 - 00.02.03. Opkomst van de mimespelers

[1]

7, 8



00.01.23

Op zaterdagmorgen[9] 17 juli 1965[10] rijdt een groep mimespelers[11] in een jeep uitbundig een verlaten en nogal desolaat pleintje op[12] en draait er een paar rondjes om tenslotte bij een trappetje uit te komen. Hier daalt ze al joelend van af met de bedoeling om de boel op stelten te zetten, misschien ook om het publiek te vermaken, maar vooral om geld op te halen.[13]
Ze rennen de hoofdstraat in.



00.01.55

[2]

Het pleintje met de er omheen liggende gebouwen doet kil en grauw aan. Geen mens te zien, een kolossaal kantoor, dat wordt verbouwd, een al even desolaat, abstract kunstwerk, verstopt in een hoekje. De eerste beelden van een moderne stad doen niet bepaald vrolijk en fleurig aan.



00.01.41

[3]

Eenmaal in de hoofdstraat wordt de aandacht van de spelers getrokken door iets dat er achter hen gebeurt. Zij draaien zich om en gaan de andere kant op. Op deze tocht volgen we hen tot zij Thomas ontmoeten.



00.02.03

Scene 2

00.02.04 - 00.05.19. De entree van Thomas

[1]



00.02.12

Thomas verlaat intussen[14] een opvanghuis ('Camberwell Reception Centre'),[15] waar hij de nacht heeft doorgebracht om opnames te maken van de daklozen die daar slapen.



00.02.46



00.02.48

Onderweg naar zijn auto spreekt hij nog even met een drietal van hen. Dit neemt afscheid van hem met een 'Well, see you, if you're back tonight.'[16]
Dan vlucht hij schichtig weg -hij wil blijkbaar niet worden betrapt-, loopt naar zijn Rolls Royce, die verderop staat geparkeerd en rijdt naar zijn studio.



00.02.50

[2]

De groep mimespelers rent ondertussen uitgelaten een drukke straat in en omzwermt daar auto's om de rijders geld af te troggelen. Je ziet hen de koninklijke wacht van het St James Palace[17] passeren en twee nonnen, die hen schijnbaar uit een ziekenhuis[18] tegemoet komen, bijna onder de voet lopen.



00.03.23



00.03.26

[3]

Dan stormen de mimespelers iets later uitgelaten op de Rolls van Thomas af, ze omringen de auto en vragen om een bijdrage.



00.03.32

Thomas deelt hun vrolijkheid en geeft hun een biljet van een pond,[a] dat hij nonchalant op de achterbank heeft liggen.[b]



19



00.03.36

00.03.42

[a] Een heel bedrag in die tijd.

[b] Een arme zwerver met een dure camera in een Rolls, het is me wel een combinatie...!

Verrassend is het dat Thomas in zijn armelijke vermomming zich zo bij de mimegroep had kunnen aansluiten.

[4]

Wanneer hij wegrijdt, op de achtergrond een zwerver langslopen. Voor hem een laatste herinnering aan de afgelopen nacht en aan zijn alternatieve wereldje.



00.03.36

De film begint met twee scenes die elkaars tegenstelling vormen. De eerste scene speelt zich af op de kille binnenplaats bij Economist Building, een strak geometrisch gebouw vol glas. Het is de zakelijkheid ten top. Op die binnenplaats verschijnt dan een jeep vol met vrolijk uitgedoste en geschminkte mimespelers. Zakelijkheid versus verbeelding.
Vervolgens zie je een opvang voor daklozen in een naargeestige buurt niet ver van een even sombere treintunnel. Hier verschijnt Thomas voor het eerst in beeld, met zijn dure fototoestel in de hand en de RR om de hoek. Armoede versus rijkdom.
De ontmoeting tussen Thomas en mimespelers is een vooruitblik op het einde waar zij elkaar weer tegenkomen in een fictief spel waar de illusie het wint van de realiteit. [20]

[5]



00.03.46

Na de zwerver ziet Thomas even later, als hij weer onderweg is, een keurig geklede heer, wandelend, in beeld komen. Het alledaagse leven neemt weer zijn loop.

Bijlage 2. Blow Up met de auto.

[6]



00.03.55.

Thomas' tocht door de donkere tunnel doet denken aan de tunnel die hij doorging bij het verlaten van het opvanghuis. Na de uitbundige ontmoeting met de mimespelers keert hij weer terug in zijn oude vertrouwde wereldje.

[7]

Thomas' studio[21] staat in een sombere, ietwat vervallen straat, waar de Rolls duidelijk detoneert. Het huisnummer is 39 en wordt met veel nadruk getoond.



00.04.23

[8]

Vanuit zijn auto belt Thomas met een portofoon via een receptioniste om een afspraak te maken, waarschijnlijk met Ron, zijn uitgever. Daarna gaat hij zijn studio binnen, die grotendeels -ook boven- in een rommelige en ietwat vervallen staat verkeert.
Dit alles in flagrante tegenstelling met de rijke stijl die Thomas zich als fotograaf blijkbaar kan veroorloven en die hij naar buiten ten toon spreidt. Voorlopig zit hij nog in de studio waar hij blijkbaar zijn loopbaan is begonnen.

[9]



00.04.52



00.04.57

Bij zijn binnenkomst is een assistente in het halfdonker bezig met haar verfijnde tekenkunst, Thomas loopt met een korte groet langs haar heen. Ook zij reageert amper. Hij gaat via het kantoor de trap op naar boven voor zijn eerste sessie.



00.05.06

In de keuken geeft hij eerst aan Reg, een van zijn twee assistenten, het fotorolletje met de opnames van die nacht, zodat hij het kan ontwikkelen.



00.05.09



00.05.13

Ondertussen zijn twee modellen in de slaap- annex verkleedkamer bezig om zich voor te bereiden op een sessie later die morgen.

Scene 3

00.05.20 - 00.11.12. De fotosessie

[1]

Thomas gaat naar de *studio* waar zijn model, Verushka -half slapend op een hard bankje- al bijna een uur heeft zitten te wachten. Zij is vroeg omdat ze om elf uur het vliegtuig naar Parijs moet halen. 's Avonds blijkt trouwens dat dit niet klopt, zij is op een feestje, waar Thomas haar zal ontmoeten.



00.05.29

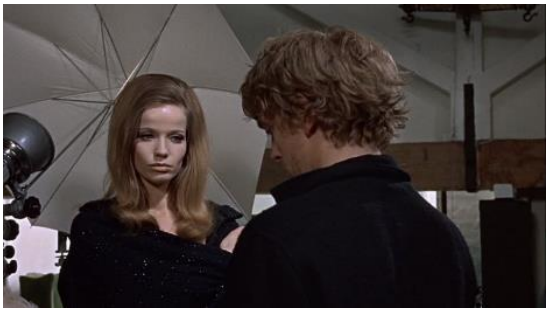
Thomas zelf komt om iets over half negen binnen,[22] na een lange nacht in een vreemde omgeving gaat hij direct al weer aan het werk.

23



00.05.47

Hij is dan ook bot en kribbig, zij chagrijnig, haar gezicht spreekt boekdelen. Maar ook wordt het duidelijk dat ze meer met elkaar hebben (gehad). Hij reageert vragend jaloers ('Who the hell were you with last night?'), zij ontloopt een antwoord.



00.06.03

[2]

Thomas maakt zich klaar voor de sessie.



00.06.20



00.06.25

[3]

Dan de sessie zelf met het uitdagende, kittelige begin van de struisvogelveren die als een fallussymbool de fotoreeks begeleiden.[24, 25]

De sessie zelf is intensief en professioneel-betrokken. Alle onderlinge spanningen vallen weg.



00.06.28

26



00.07.14.



00.07.49.


00.07.54

Uit het laatste shot blijkt zelfs dat zij elkaar -ook lichamelijk- goed kennen.[27] Dit wordt bevestigd door het intieme gedrag dat ze beiden vertonen tijdens de fotosessie. Die wordt niet alleen maar gespeeld.


00.08.52.

28, 29


00.08.56.

[4]

Toch blijft de hele scene strikt professioneel, hij is de fotograaf, zij het model, hij instrueert, zij luistert.


00.08.25.

Dat geldt ook voor de sessie zelf, waarin hij haar in haar bewegingen overlaadt met aanwijzingen, aanmoedigingen en complimenten, zoals

-Come on. That's good.
Hunch. Hunch more.
That's it. That's good.
That's good. And the hair back.
And the hair back.
That's great. That's great!
That's good. More of that.
Now give it to me. Really give it to me.
Come on, now.
As fast as you can, give it to me.
Come on, right forward.

That's good. This side. This side. Lean right forward. Hand up.
That's great. Just touch the face.
That's very good.
And again around this way.
Touch the face again.
Good. Now the hair.
Marvelous. That's great.

[5]

Beiden komen dan tot rust als na een echte vrijpartij.



00.09.25

Thomas wordt intussen gebeld door een zekere Peter die om het adres van een antiekhandel vraagt. Dan gaat hij gaat naar de badkamer beneden, verkleedt en scheert zich. Ondertussen laat Reg hem de ontwikkelde negatieven zien. Thomas is er erg enthousiast over. Reg krijgt vervolgens opdracht de spullen, die hij die nacht droeg, te verbranden. Wel erg radicaal!



00.10.24

Scene 4

00.11.13 - 00.15.08. Vijf modellen

[1]

Thomas maakt zich op voor de volgende sessie. Reg roept de modellen van boven, Thomas inspecteert intussen de opnameruimte.



00.11.37



00.11.22

[2]

Tijdens de sessie zelf gaat Thomas nogal tekeer tegen de modellen. Toch gedragen zij zich volgzaam,[30] zij kennen hem. Ook mogen zij -volgens Thomas- blij zijn dat zij voor hem mogen werken. En dat zal ook wel zo zijn.
Aan de andere kant eist het grote discipline en concentratie van de kant van modellen en fotograaf om zo'n tableau vivant te maken. Daarom ook de dwingende toon. Deze verandert later, Thomas laat dan meer aan het initiatief van de modellen over. Maar dat duurt niet lang.[31]



00.13.10



00.14.20

Tenslotte geeft Thomas het groepje even rust en laat het de ogen sluiten.[a, 32, 33]







[3]



00.36.43

Tenslotte, treffender kan het bijna niet: de diep-trieste leegte van het daklozentehuis tegenover de glamour van de wereld van de modellen. Een foto van Thomas.

[a] Het is niet onmogelijk dat deze opdracht teruggaat op een oefening die zij meekregen tijdens de opleiding: ‘Concentreer je!’ Daarom gehoorzamen zij vanzelfsprekend, ook omdat zij weten dat het maar voor even is. Verrast zijn zij in ieder geval niet.

Scene 5

00.15.32 - 00.18.26. Bill en Patricia

[0]

Thomas vertrekt.



00.15.09

Hij gaat achterom en zoekt -na zijn lange nacht en de vroege sessies- even rust bij zijn vrienden, Bill en Patricia. Voor hij vertrekt gooit hij zijn kleren van die nacht, die Reg voorlopig op een kastje heeft gelegd, buiten op een vuilniszak. Die overnachtingen zijn blijkbaar niet iets waar hij met erg veel plezier aan terugdenkt.



00.15.20



00.15.24



00.15.27

In het voorbijgaan heeft hij even een vriendelijk contact met een jongetje dat van achter het hek naar hem staat te kijken.

[1]

Thomas gaat naar binnen en zakt uitgeput achterover in een stoel. Maar Bill wenkt hem om zijn werk te komen bekijken.



00.15.46



00.16. 06

Hij toont hem oude en nieuwe schilderijen met daaromheen een wat vage uitleg, veel schilders eigen. Over het schilderij aan de wand:

That must be five or six years old.[a]
They don't mean anything
when I do them. Just a mess.
Afterwards, I find something
to hang on to, like that--
Quite like that leg.
Then it sorts itself out and adds up.
It's like finding a clue[b]
in a detective story.[c]

34



00.16.10

[a] Op het moment dat Bill dit zegt, had Thomas (verbaasd) kunnen denken dat het over jongetje gaat dat hij buiten bij het hek zag.

[b] Een afwijzing van een abstract vorm van schilderen.

[c] Een duidelijke hint naar het vervolg van de film en naar het onderzoek van Thomas. Deze zal later met even veel aandacht gelijksoortige, bijna abstracte foto's bekijken (die trouwens onderwerp zijn van zijn werk als 'detective').

Maar eigengereid is hij ook, zijn schilderijen wil hij niet kwijt, hoe Thomas ook oebat. Terwijl je zult moeten toegeven dat Thomas met aandacht zijn werk bekijkt.



00.16..29



00.16.44

35

[2]

Dan komt Patricia binnen, een en al aandacht voor Thomas.



01.17.02



00.17.17

Even kan Thomas zich ontspannen. Patricia masseert hem liefdevol.



00.17.35.

Toch laat hij zich dit maar korte tijd welgevallen en vertrekt abrupt. Zij blijft treurig en in gedachten achter.



00.18.20

Scene 6

00.18.27 - 00.20.18. Twee meisjes



00.18.49

Terug op het atelier, wachten hem twee meisjes op,[a] die beweren dat zij zijn uitgenodigd -nou ja, niet echt uitgenodigd- en die hem nu dan ook komen vragen of hij tijd voor hen heeft. Nou die heeft hij niet, ook al proberen zij hem op kinderlijkverleidelijke manier voor zich in te palmen.



00.18.45



00.18.57

Thomas reageert ironisch-afstandelijk, speelt wat met een munt, knoopt zijn overhemd dicht (!) en zet dan de radio aan waar een liedje wordt gezongen met een wel heel toepasselijk refrein: 'Get you in a whole lot of trouble..!' Maar dit niet met deze meisjes…



00.19.05

Ondertussen worden door zijn assistente de foto's binnengebracht die hij die morgen door Reg heeft laten ontwikkelen. Hij vertrekt ermee, dit na de mededeling aan zijn secretaresse dat de modellen boven hun ogen weer dicht moeten doen.

[a] Om in dit verband van *groupie t*e spreken -wat vaak gebeurt- lijkt te sterk; het gaat om twee meisjes die op de foto willen staan om zo beroemd te worden.



00.19.38



00.19.45



00.19.48

De meisjes rennen achter hem aan naar de auto, hij wimpelt ze af, maar dat zal van korte duur blijken te zijn.



00.20.08



00.20.11

Scene 7

00.20.19 - 00.23.43. Het antiekwinkeltje

[0]

Thomas maakt nu een lange rit door Londen op weg naar een rommelwinkeltje dat hij wil kopen.



00.20.25

Hij is opgefokt en rijdt als een wildeman, in de Stockwell Road staat hem zelfs een tijdje letterlijk rood voor de ogen.

Bijlage 3. Muziek



00.20.39

Vanuit Woolwich Road gaat hij (tenslotte) rechts af en komt op een plaats waar men bezig met de bouw van (grijze) flats. Geen vrolijke aanblik. Op de achtergrond het mene-tekel-teken en de bomen van het park.[a]

00.21.0 

[1]

[a] Een archetypische still: de puinhopen van de stad, het groen van het park en dreigend HET TEKEN op de verre achtergrond.



00.21.17

Kort voor hij het rommelwinkeltje binnengaat, heeft hij een wat schurende confrontatie met twee doorsnee-wandelaars die hun hondjes uitlaten. Thomas' vooringenomenheid spreekt boekdelen, hij ziet er apriori een stelletje homo's in.



00.21.31

[2]

Thomas gaat naar binnen en kijkt bij binnenkomst wat rond op zoek naar de eigenaar. Niet dat hij geen belangstelling heeft voor de pulletjes, zoals je bij hem thuis kunt zien.[36]



00.21.50

En dan plotseling die stem van achter een onheilspellend raster: 'Wat zoekt u?'

37



00.22.01



00.22.02

Er verschijnt een man die vervolgens meldt dat in de winkel alles erg duur is. Maar Thomas laat zich niet intimideren. - En schilderijen? Die zijn er niet en als Thomas er toch een ontdekt, is het al verkocht.
Thomas zoekt, zoals hij iets later meldt, landschappen, een opvallende keuze, gezien zijn tocht iets later naar het park.



00.22.36

De houding van de man schrikt Thomas niet af, ook niet als de man andere strijdmiddelen inzet, hij kan er de grap wel van inzien.



00.22.16



00.21.01

De man blijkt trouwens niet de eigenaar te zijn en wanneer deze zal komen, weet hij ook al niet. Thomas vertrekt en fotografeert buiten nog even zijn beoogde eigendom.



Thomas staat op de grens van twee werelden met het park op de achtergrond als een keerpunt en het winkeltje als draaipunt.

Scene 8

00.23.44 - 00.31.50 De Parkscene

[1]



00.22.33

In het park komt hij direct al een nogal opvallende figuur tegen die pontificaal rondloopt en bezig is om rondslingerend papier op te prikken. Een park hoort schoon en zuiver te zijn.
Thomas loopt vervolgens langs een tennisbaan waarop jongeren het spel aan het spelen zijn. Rozen in bloei. Een enkele wandelaar. Vrediger kan het niet.[38]



00.24.11



00.24.27

Fotografisch wordt zijn oog pas getroffen door vogels op het gras. Hij gaat er achter aan en probeert ze vast te leggen. Zonder enig succes, zijn methode lijkt nergens op, vogels moet je niet rennend proberen te fotograferen,[39] bovendien moet je lens er geschikt voor zijn. Nee, Thomas voelt zich vrij en doet maar wat.



00.24.45

40



00.24.54

[2]

Thomas loopt terug. Ondertussen staan er op het veld achter hem een man en een vrouw met elkaar te praten. Blijkbaar zien ze elkaar pas en hebben een afspraak(je).
Het is trouwens goed mogelijk dat Thomas hen als in een flits heeft gezien zonder er verder veel belang in te stellen.



00.25.02



00.24.50

Iets later, zo laat de verteller je zien, lopen de twee een heuvel op, zij voorop, hem meelokkend.[a]



00.25.07



00.25.10

41



00.25.13

[3]

Thomas loopt ondertussen op zijn gemak de weg terug totdat hij een weggetje omhoog ziet. Dit rent hij op, helemaal uit zijn dak. De grijze stad en zijn studio-leven laat hij even achter zich. Hij is helemaal ontspannen.

[a] Een time gap. In de film lijkt het er oppervlakkig op dat Thomas het paar in het park direct na het fotograferen van de vogels volgt en bespioneert. Toch gebeurt dit pas later.



00.25.34

Boven gekomen verkent hij de situatie en neemt hij zijn eerste foto's van de omgeving. Gewoon omdat het landschap zo vredig is.



00.25.57



00.26.09

[4]

Dan ziet hij het paar, maakt een aantal eerste foto's van hen, springt vervolgens over een hekje en verstopt zich erachter om zo -verborgen voor hun blikken- nieuwe opnames te maken. Iets later neemt hij vanachter een boom een foto van het paar waar ze elkaar kussen.



00.26.57



00.28.06



00.28.12

Er volgen een tweede en een derde boom. Maar toch, Thomas mag dan indiaantje spelen en het paar stalken, hij is en blijft nu in de eerste plaats fotograaf.



00.28.44

[5]

En dan, op het moment dat hij weggaat, wordt hij ontdekt door de vrouw. Zij rent hem achterna en haalt hem bovenaan op de trap in. Zelfs nu neemt hij nog een foto van haar.



00.29.12



00.29.18



00.29.28



00.29.36

Er ontstaat een korte, maar felle woordenwisseling:

Zij -What are you doing? Stop it! Stop it! Give me those. You can't photo graph people like that.
Th. -Who says I can't? I'm only doing my job. Some people are bullfighters... ...some people are politicians. I'm a photographer.

Zij -This is a public place. Everyone has the right to be left in peace.
Th. -It's not my fault if there's no peace. You know, most girls would pay me to photograph them.
Zij -I'll pay you.
Th. -I overcharge. There are other things I want on the reel.
Zij -What do we do then?
Th. -I send you the photographs.
Zij -No, I want them now.

Hij loopt weg, zij volgt hem in wanhoop. Er volgt een worsteling om zijn camera, waarbij zij hem zelfs in zijn hand bijt.



00.30.02



00.30.37

Th. -No! What's the rush? Don't let's spoil everything. We've only just met.
Zij -No, we haven't met. You've never seen me. [a]

[6]

Op dit moment ziet zij dat de man uit het zicht is verdwenen en rent terug. Ook dan neemt Thomas nog een foto.



00.31.18



00.31.23

In de verte talmt zij bij een bosje en verdwijnt daarna uit het gezicht. Later zal uit een vergroting van Thomas blijken dat zij voor het dode lichaam van de man staat, een conclusie die Thomas niet kan trekken, wel is hij benieuwd waarom de vrouw daar staat te kijken.

[7]

Voor Thomas is de reportage rond, want een reportage is het, meer niet. Zijn gedrag tegenover de vrouw is in de eerste plaats professioneel en tergend: onverschillig, laconiek en neerbuigend.

[a] In een detective een beladen, maar ook dreigende opmerking!.



00.30.54

Toch, lijkt het, heeft hij het niet gemakkelijk met de situatie. Hij mag haar wel. Zij weet van zich af te bijten.

Scene 9

00.31.51 - 00.34.30. Terug in het antiekwinkeltje

[0]



00.31.54

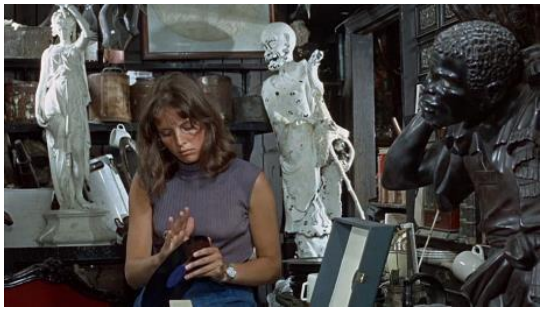
Kinderen zie je maar weinig in de film. Zo het meisje dat weghuppelt als de daklozen hun onderdak juist hebben verlaten, het jongetje achter het hek op het binnenplaatsje en hier het meisje in de kinderwagen. Het lijkt er sterk op dat Thomas in de laatste twee gevallen niet met een professioneel oog kijkt, integendeel.

[1]

Voor de winkel staat een oude bekende. Deze verwijst Thomas naar binnen. Hier treft hij de eigenaresse, die bij zijn binnenkomst -wat in zichzelf gekeerd en afwezig- juist een plaat opzet. Zij heeft bezoek gehad van zijn makelaar en geeft direct toe dat ze waarschijnlijk wat teveel heeft gevraagd. Ze heeft zich bedacht -geld is nu eenmaal altijd een probleem- en de makelaar kan nog eens langskomen.



00.32.08



00.32.13

Op zijn aanminnige vraag waarom ze haar winkel wil verkopen antwoordt ze -nogal clichématig- dat ze wel eens iets anders wil, ergens heen. Ze heeft genoeg van al dat antiek. Als ze dan zegt dat ze naar Nepal wil,[42] antwoordt Thomas dat het daar ook een en al antiek is. Dan maar Marokko, zegt ze.



00.32.52



00.32.56

Thomas blijft vriendelijk-ironisch om dan ineens te beslissen dat hij een propeller wil kopen die hij achteraf ziet staan. Hij is er diep verliefd op geworden.



00.33.48

[2]

Geestdriftig wordt deze dan door beiden uit een janboel te voorschijn getoverd, in de auto geladen en er weer uitgehaald. Zij blijft achter met de propeller in haar armen en met een verleidelijk-charmante fotograaf die van haar wegrijdt.



00.33.57



00.34.28

De propeller zal met een bestelbusje bij hem thuis worden bezorgd, een actie die er de reden van zal zijn dat Thomas' seksuele toenadering tot de vrouw in het park[43] blijvend wordt verstoord. Ongeweten een zachte vorm van wraak.

Scene 10

00.34.31 - 00.39.17. Samenkomst met Ron

[0]

Thomas gaat op weg naar Ron, zijn uitgever.[44]



00.34.34

Een lange, vaak grijze tocht. Ondertussen belt hij met zijn makelaar en meldt hem dat *het kind* wel wat van de prijs zal afdoen. De makelaar vindt het allemaal maar niets. Volgens Thomas kan ie de pot op.



00.35.02



00.35.12

Thomas is op zoek naar een nieuwe ruimte, hoewel de buurt waar het winkeltje staat, hem niets bevalt:

> What about all the buildings going up around the place? Already there are queers and poodles in the area. I saw some in the couple of minutes I was there.

[1]



00.36.17



00.36.26

In het restaurant bekijkt Ron de foto's van Thomas en is tevreden.



00.36.37



00.36.43



00.36.39

Ron zal drie van de foto's opnemen in het boek. Ze komen bij elkaar te staan. Thomas komt dan met voorstel om het boek af te sluiten met foto's die hij die morgen in het park heeft genomen. Daar was het *very peaceful, very stil*. Deze opnames zijn 'zachter' van sfeer dan de andere, schrijnende foto's, die hij maakte.



0.37.23



00.37.34

[2]

Ondertussen is het gedrag van Thomas in het restaurant weer eens onbeholpen, zelfs onbehouwen. Zo drinkt hij zonder iets te zeggen zomaar uit het glas van Ron, besteld hij bij een ober op een nogal botte manier een maaltijd en ergert hij zich openlijk aan een chique geklede vrouw die met hem flirt en nogal opvallend met haar heupen werkt: 'I'm fed up with those bloody bitches.'



00.36.36



00.37.07



00.38.06

Londen verveelt hem. Was hij maar rijk, was hij maar vrij![45] Nou, en dan, vraagt Ron. Vrij zijn als hij? En hij wijst op een foto uit de verzameling.[46]



00.38.20

[3]

Ondertussen kijkt Thomas, nieuwsgierig als altijd, naar buiten en ziet een man langs lopen.[47] Vervolgens kijken hij en Ron met kennelijk genoegen een vrouw na.



00.37.41



00.37.52

[4]



00.38.30

Dan een van de meest raadselachtige momenten uit de film. De twee zien vanuit het raam een man aan komen lopen die blijkbaar -nogal gestrest- op zoek is naar iets of iemand. Plotseling draait hij zich om en loopt terug, en dat in de richting van Thomas' auto, die aan de overkant van de weg staat. Thomas gaat achter hem aan.[a]

[5]

Buiten kan Thomas de man niet ontdekken. Deze is ondertussen bij Thomas' auto bezig met de achterbak. Als hij die niet open kan krijgen, loopt hij -verborgen- samen met een groep Afrikanen in traditionele kleding naar zijn eigen auto en stapt in.



00.38.50

Thomas op zijn beurt ziet dat de man met de achterbak bezig is, controleert die, stapt daarna ook in en rijdt weg, dit zonder de uitgever te groeten en zijn rekening te betalen. Er wachten nog een maaltijd en een pilsje op hem.

[a] Waarschijnlijk is Thomas getriggerd door het eerdere beeld van de man buiten op straat. Maar of beide mannen dezelfde zijn, kun je als kijker niet zeggen, de eerste scene is te vaag. Toch heb je het sterke vermoeden dat dit wel het geval is.

Scene 11

00.39.18 - 00.55.45. Confrontatie met de vrouw uit het park

[0]

Thomas vertrekt en gaat naar de studio. Onderweg heeft hij weinig consideratie met de Afrikanen, moeten ze ook maar op de stoep blijven...

00.39.28



Vervolgens geeft hij wel keurig voorrang aan een *Ban the Bom*-demonstratie, hoewel er vanuit de optocht met argwaan naar hem en zijn auto zal zijn aangekeken. Hij kan maar beter wegwezen. Een meisje laat hem dat dan ook duidelijk merken. Toch bevallen de actie van het meisje en het meisje zelf hem wel.[48] Het plakkaat, dat zij in zijn Rolls plant, verliest hij onderweg al snel.



00.39.40



00.40.02



00.40.07

[1]

In zijn straatje aangekomen, probeert Thomas eerst al toeterend de buurt wakker te schudden. Het is er doodstil, op het stemgeluid uit een TV, waar wordt gediscussieerd over de huidige stand van zaken in de rensport. Hij wil foto's maken,

maar het lukt hem niet om ook maar enig leven in de brouwerij te brengen. Alleen de aloude buurman komt naar buiten. Tegenover hem verontschuldigt hij zich.



00.40.52



00.41.05

Voordat hij dan naar binnen gaat, belt hij nog met iemand vanuit de telefooncel:[49] 'Hello. It's me. Weren't you supposed to be going off to Hurley? Listen, stay where you are. Call me soon at home.' Raadselachtig, ook al omdat hij buiten zijn kantoor belt.[50]

[2]

Dan duikt ineens de vrouw uit het park op, blijkbaar uit het niets. Hij staat voor een raadsel,[51] omdat hij niet heeft opgemerkt dat zij hem in *een gun-metal Rover 2000* was gevolgd. Naast de man die hem bij het restaurant bespioneerde.



00.42.13



00.40.14

Het valt dus niet te verwonderen dat zij iets later plotseling voor zijn neus staat met de mededeling dat zij de foto's op komt halen.

[3]

Hij laat haar binnen en brengt haar via de garage/studio naar de studio op de eerste verdieping.



00.42.02



00.42.55



00.43.06

[4]

Tussen beiden volgt nu een kat- en muisspelletje. Zij wil coûte que coûte de foto's in haar bezit krijgen, hij wenst op zijn charmante manier de zaak te sussen, haar in te palmen zonder dat zij misbaar gaat maken om haar dan te verleiden met hem naar bed te gaan. Ze maakt zichzelf dan nog meer schuldig.

Hij geeft haar iets te drinken en vraagt wat er zo belangrijk is aan de foto's. Ze zijn vast prachtig gelukt en hij heeft ze, hoe dan ook, nodig. Zij antwoordt dat haar leven toch al een puinhoop is, dat het zou een ramp zijn als... 'Ach', antwoordt hij, 'Nothing like a little disaster for sorting things out.'

Dan vraagt hij haar of ze wel eens model heeft gestaan, ze heeft het in zich. Hij zet haar voor het scherm en herhaalt zichzelf met de opmerking dat er maar weinigen zijn die zo kunnen staan. Dit wel met de vraag of dat waar is. Ze staat er nogal onwennig en houterig bij.



00.44.39

Zij bedankt dan ook voor de eer, ze wil weg, ze heeft haast. En dat is begrijpelijk. Er staat iemand te wachten. Hij belooft dat zij de foto's zal krijgen. Erewoord!

[5]

Maar ook nu laat hij niet af, zij moet nu laten zien hoe ze kan zitten. Ze doet maar mee. Dan wordt er gebeld. Hij springt op, duikt als een idioot achter en onder een stoel, neemt op en vraagt met wie hij spreekt:



00.45.16

-Who is it? Oh, yes. That's right. Hold on, a second. Thomas reikt haar de telefoon aan.

Zij - Is it for me?
Th. - It's my wife.
Zij - Why should I speak to her?

Th. (*door de telefoon*) -Sorry, love. The bird I'm with won't talk to you. *Einde gesprek.*

Thomas beweert dan iets later:

-She isn't my wife, really. We just have some kids. No. No kids. Not even kids. Sometimes, though, it feels as if we had kids. She isn't beautiful. She's.....easy to live with. No, she isn't. That's why I don't live with her. She isn't my wife, really.

Dit om het telefoongesprek een reële achtergrond te geven. Maar dan wel met de vraag wie er nu belde. Toch zijn vrouw?[a] Of de man die -haar kennende- ongeduldig is geworden en vanuit de cel voor het huis heeft gebeld? Maar hoe kende die het telefoonnummer?

Hoe dan ook, Thomas geeft met een (loze) uitweiding een handige draai aan de zaak.

[6]

Er wordt getreuzeld aan beide zijden. Hij praat wat losjes in het rond, zoals over de knappe vrouwen waarmee hij wordt opgescheept:[b]

-But even with beautiful girls.....you look at them, and that's that.'That's why they always end up by....And I'm stuck with them all day long.'

Zij: -It would be the same with men.



00.47.36



00.48.43

Tenslotte zet hij muziek op, waardoor zij na zijn *against the beat*, even loskomt en zelfs -samen rokend- in een soort van trance geraakt.
Dan knapt ze plotseling af, springt op en vraagt om een glas water. Zijn poging haar te verleiden mislukt.

[7]

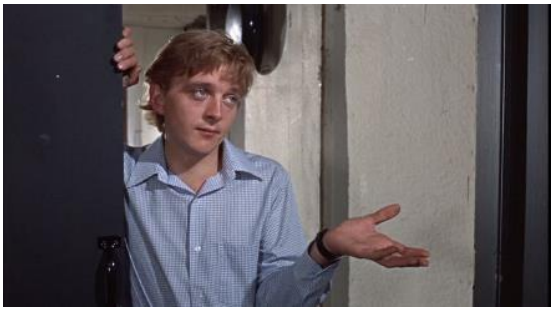
Maar dat geldt ook voor haar poging om met het fototoestel te vluchten.

[a] En dan als reactie op zijn eerdere telefoontje uit de telefooncel?

[b] Later zal hij zich tegenover Ron in dezelfde trant uiten



00. 49.17



00.49.53

Ze gaan weer naar boven, zij weet wat hij wil en begint zich uit te kleden. Dan bedenkt hij zich en vraagt haar om zich weer aan te kleden. Hij zal haar negatieven uit het filmpje knippen.
Hij gaat naar zijn donkere kamer. Daar haalt hij het rolletje uit zijn camera, aarzelt en pakt dan toch een ander rolletje. Zij staat hem op te wachten, hij geeft haar het rolletje en ze gaan naar de slaapkamer.



00.51.39



00.52.09



00.52.38

Er ontstaat een wederzijdse, intieme sfeer die dan door de bel wreed word verstoord. Zij probeert hem er van te weerhouden open te doen, je weet maar nooit wie er voor de deur kan staan ...

[8]

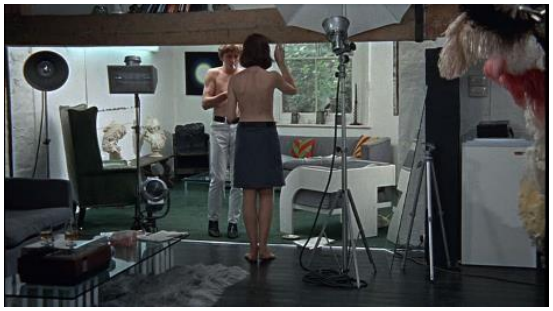
Dan wordt de propeller bezorgd en behoedzaam opgeborgen, een museumstuk.[52]



00.53.37

[9]

Terug bij haar heerst er een ontspannen sfeer. De seksuele spanning is gebroken. Een opvallend moment in de film: je ziet twee mensen als vanzelfsprekend met elkaar omgaan en met elkaar communiceren.



00.54.13



00.54.15

Maar dan ziet zij hoe laat het is. Zij vertrekt,[53] nadat ze hem vluchtig kust en hem haar telefoonnummer geeft. Dit blijkt later trouwens vals te zijn! Zij speelt haar spel voorbeeldig, hoewel ook zij een bedrogene is.



00.55.14

[10]

Hij blijft achter, onrustig en gespannen, zet de muziek af en drinkt zijn zoveelste glaasje wijn.



00.55.26

Dan neemt hij een besluit.



00.55.44

Scene 12

00.55.46 - 01.07.27. Een fotografische zoektocht

[1]

Thomas trekt zijn overhemd aan en gaat naar de doka om de foto's uit het park te ontwikkelen. [a]

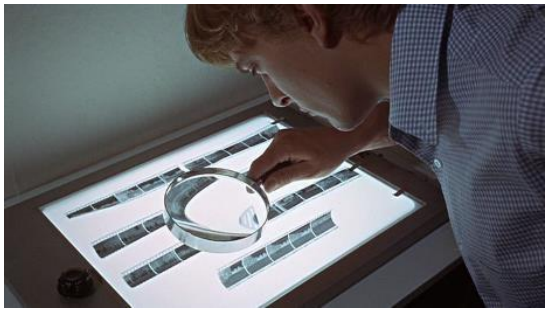


00.55.51

Het proces van het ontwikkelen, stoppen en fixeren wordt niet getoond, pas nadat de film uit de droger is gehaald, begint het eigenlijke onderzoek naar de foto's zelf, met name naar hun voorstelling en inhoud, niet zozeer naar hun kwaliteit.



00.56.30



00.56.55



00.57.10



00.57.21

[a] De muur als een abstract schilderij.

[2]

Al snel wordt Thomas' aandacht getrokken door de blik van de vrouw, vooral door de richting waarheen zij verrast/bezorgd kijkt.



54

00.59.03



00.59.19

De zaak begint Thomas te integreren. Hij zet muziek op, gaat er bij zitten, schenkt zich nog een glas wijn in en bekijkt nogmaals de transparanten. Met een loep en pen bestudeert hij daarna de foto's nauwkeuriger.



01.00.10



00.59.51

[3]

Met een loep en pen bestudeert hij daarna de foto's nog intenser. Vooral de blik van de vrouw blijft hem obsederen. En dan de ontdekking. Zij kijkt blijkbaar angstig naar het hek en wat daarachter gebeurt.



01.00.31



01.01.46

[4]

Nogmaals bestudeert hij de foto's. Hij komt er niet uit en besluit dan de vrouw uit het park te bellen, maar hij kan haar tot zijn woede niet bereiken. En dan te bedenken dat hij van zijn kant zou hebben moeten toegeven dat hij zijn woord tegenover haar had gebroken. Hoewel, hij had vast wel een nieuw smoesje bedacht.



01.04.18

Hij blijft zoeken en ziet dan opeens op de foto van het hek iets dat hem doet opspringen. Hij maakt een vergroting van de oorspronkelijke opname en ziet daar, maar dan in zijn verbeelding, een pistool in.



01.05.32

Bijlage 1. Thomas fotografische onderzoek

[6]

Thomas belt Ron op met de mededeling dat hij een geweldige ontdekking heeft gedaan: die foto's in het park ... hij heeft iemands het leven gered!
Hij krijgt geen kans om zichzelf te overtuigen, omdat er wordt aangebeld. Na nog een laatste blik op de foto, gaat hij naar de deur, waar hij met enige -terechte- aarzeling de deur open maakt. Hoe dan ook, de verrassing zal groot zijn geweest.



01.07.27



01.07.30

Scene 13

01.07.31 - 01.15.35. De stoeipartij

[1]

Het zijn twee bekenden. Ze willen blijkbaar hoe dan ook op de foto bij deze bekende fotograaf. Thomas van zijn kant heeft al van het begin af aan zo zijn eigen ideeën. Hij begint heel tactisch: eerst maar eens koffie zetten.
Al met al loopt uit op een uitbundige stoeipartij die zeker met sex zal zijn geëindigd. Dit alleen al als je ziet hoe uitgeput hij er aan het einde bijligt, liefdevol aangekleed door beide meisjes.
De scene zelf heeft weinig woorden nodig, beelden zijn hier veel sprekender. Duidelijk daaruit wordt ook dat het blondje veel toegeeflijker is dan de brunette. Zij ontdooit pas langzamerhand en heeft zeker niet voorzien dat de middag zo zou verlopen.































55











[2]

Terwijl de meisjes nog bezig om hem zijn sokken en schoenen aan te doen, komt Thomas weer tot zichzelf. Hij herinnert zich waar hij mee bezig was, laat de meisjes de meisjes en begint opnieuw met de bestudering van de foto's. Wat is de betekenis van het pistool?



.

[3]

De twee blijven als verweesd achter. Hij had beloofd foto's van hen te maken, maar dat gaat niet door. Hij snauwt ze zelfs af: hij is te moe, en dat is hun schuld. Morgen kunnen ze terugkomen. Maar ook zij zullen al snel beseffen dat zijn *morgen* altijd een nieuw *morgen* betekent.













Scene 14

01.15.36 - 01.18.15. Nader onderzoek

[1]

Niet dat Thomas nu weet hoe het verder moet. Toch zet hij zijn fotografische zoektocht voort.



01.15.40



01.16.22



01.17.00

[2]



01.17.29



01.18.03



01.18.14

Hij bestudeert de foto's en vooral de vergrotingen nog een keer nauwkeurig. Dit helpt maar weinig, hij vindt de clou niet. Pas als hij vanaf de bank nogmaals de twee foto's van het hek bestudeert, krijgt hij plotseling een ingeving en rent weg. Als een kip zonder kop. En zonder camera.

Scene 15

01.18.16 - 01.20.57. De vondst in het park

[1]

Uiteindelijk en veel later rijdt Thomas in het donker naar het park. Met het winkeltje als oriëntatiepunt begint hij een avondlijke tocht door het park op zoek naar de plaats waarvan hij vermoedt dat deze van belang is.

[2]

Thomas loopt -al vorsend- de weg langs die het paar ‘s morgens had gelopen, het hekje door en verder het park in.



01.18.33



01.18.43



01.19.09



01.19.21

Daar doet hij zijn lugubere vondst: het dode lichaam van de man die hij die morgen had gezien en die hij samen met de vrouw op de foto heeft gezet.



01.19.48



01.20.10

[3]

Hij buigt zich voorover en voelt of de man nog leeft. Hij is dood. Dan schrikt hij, hij hoort geluiden, kijkt om zich heen, maar ziet niets. [56]



01.20.03



01.20.33

Wel met achter zich een eigensoortig hemelteken in de vorm van een doelgericht pistool en met letters als een geheimzinnig anagram, een *mene tekel.*

[4]

Thomas wordt angstig, vlucht weg en gaat terug naar huis.



01.20.46



01.20.48

Scene 16

01.20.58 01.23.07. Patricia's wensdroom

[1]

Terug thuis loopt Thomas wat verweesd rond in de koude ruimte van het atelier en besluit dan steun te zoeken bij Bill en Patricia.

57



01.21.25

Maar als hij achterom de gang binnenkomt, is hij al snel getuige van een vrijpartij tussen beiden.



01.22.11

[2]

Zij ligt er onbewogen bij, haar gedachten ergens anders. Wanneer zij Thomas ziet, geeft zij ontroerd een teken om niet weg te gaan en schudt *nee* als hij wegdraait. Zij wil het einde beleven met hem in de buurt, hij is het met wie zij haar orgasme deelt.



01.20.58



01.21.25

[3]

Maar Thomas gaat weg, ook aangedaan. Met achter hen de lege abstractie van een schilderij, verglijdend en haar achterlatend, afgeschermd door de jaloezie, als suggestief teken van zijn geestelijke gesteldheid.



01.22.46

Voor hem de schillen en de as.





Bill hoort Thomas de deur nog sluiten.

Scene 17

01.23.08 01.25.15. De inbraak

[1]

Thuis gekomen ontdekt Thomas dat de foto's aan de wanden zijn verdwenen. Hij staat perplex en dwaalt eerst wat doelloos rond.



01.23.21



01.23.08



01.23.24

58



01.23.52

[2]

Dan denkt hij plotseling aan de negatieven. Hij gaat op zoek, maar waar hij ook kijkt, hij kan ze nergens vinden. Het hele huis is overhoop gehaald.[59]



01.24.10



01.24.24



01.24.37

[3]

Maar dan, als bij toeval, valt zijn oog op een van de blow ups die onopvallend tussen twee opbergkasten instaat. Een laatste aanwijzing van zijn ontdekking van de moord. Maar ja, wat kan hij ermee aanvangen?



01.25.07

Scene 18

01.25.16 01.28.00. Patricia

[0]

Terwijl Thomas de foto van enige afstand bekijkt, hoort hij plotseling voetstappen. Hij schrikt. Na nog een laatste blik op de foto te hebben geworpen, rent hij weg om zich te verbergen.



01..25.16



01.25.20

[1]

Dan ziet hij bovenaan de trap Patricia verschijnen. Heel gewoontjes, maar wel opvallend sexy gekleed.[60]



01.25.34

Als zij Thomas ziet, doet zij alsof er zo-even niets tussen hen is gebeurd, ondanks haar toch bezwerende en uitlokkende gedrag. Op haar meest alledaagse toon en met haar meest onschuldige blik stelt ze een heel nuchtere, maar vooral ook omzeilende vraag. 'Were you looking for something just now?' Hij: 'No'. Zij; 'Oh'. [61]



01.25.36

Thomas kijkt haar aan met een lege blik vol onbegrip en boosheid.

.



01.25.39

Dan loopt hij langzaam op haar af en vraagt haar ‘Do you ever think of leaving him?’



01.25.47

Zij: ‘No, I don't think so.’

[2]

Hij treuzelt, duidelijk aangedaan, en gaat dan over naar het onderwerp waarover hij zo-even met hen had willen overleggen: hij heeft vanmorgen een man vermoord zien worden. Zij vraagt, nu ernstig, waar en hoe het is gebeurd en wie het was. Het enige wat hij zeker weet dat hij daar nu nog ligt. Maar hoe het is gebeurd, weet hij ook niet. Hij laat haar de foto zien.

62



01.26.02



01.26.06

63



01.26.51

[3]

Dan ineens -aangeslagen- vraagt zij of hij haar wil helpen, ze weet niet wat ze moet doen. Hij reageert in eerste instantie lichtelijk geagiteerd.



01.27.13



01.27.18

Maar als hij dan toch op een betrokken manier op ingaat en haar vraagt wat er aan de hand is, wijkt ze en gaat weer over op de moord: ‘I wonder why they shot him.’



01.27.26

[3]

Met zijn ironische antwoord ‘I’didn’t ask’ breekt Thomas de ban. Zij gaat weg, met een laatste blik op hem, een blik die overgaat in een lichte, verdrietige glimlach.[64]



01.27.50-55

Scene 19

01.28.01 - 01.33.37. The Yardbirds

[0]



01.28.01

Thomas blijft in verwarring achter, maar raakt dan bij het rondkijken in de kamer weer in de ban van de geschiedenis rond de foto's. Hij belt Ron. Maar die is er niet. Hij krijgt een adres en rijdt nachtelijk Londen in om hem op te halen.
En dan ziet hij in Oxford Street de vrouw uit het park voor een winkel staan, alleen.[65] Zij draait zich in zijn richting -heeft zij hem in zijn Rolls gezien?- loopt weg met de voorbijgangers mee en verdwijnt -letterlijk- uit het beeld.



01.28.51



01.29.18

Thomas gaat haar achterna, maar kan haar niet vinden. De boodschap die zij achter zich laat is dan ook duidelijk: het is allemaal goed gekomen, haar leven heeft een draai genomen ('permutatie'), zij neemt nu er haar gemak ('leisure') van.[a] Maar Thomas staat met lege handen.
Hij gaat op zoek naar haar en komt via een steeg en een parkeerplaatsje terecht in een club, *Ricky Ticky,*[66] waar de rockband, *The Yardbirds*, speelt, met Jeff Beck in de hoofdrol.[67] Van verre hoorbaar.



01.29.37



01.30.02

[a] In termen van een/de detective: zij heeft haar beloning binnen.



01.31.43

[1]

Thomas gaat de club binnen en maakt een ronde langs het publiek, dat in alle stilte en vol aandacht luistert.[68] De vrouw vindt hij niet.



01.30.11



01.30.16

`



01.30.20



01.30.27

69



01.31.10



01.31.25

[2]

Ondertussen is Beck bezig met zijn act in de trant van *The Who*. Die trekt ook de aandacht van Thomas.



01.31.47



01.32.23



01.32.28



01.32.29

[3]

Nadat Beck de hals van de gitaar in het publiek heeft gegooid, begint er een wilde worsteling rond de relikwie.



01.32.34



01.32.52

Thomas verovert de trofee, weet naar buiten te komen en vlucht weg.



01.33.04



01.33.06



01.33.22



01.33.26

Eenmaal tot rust gekomen, bekijkt hij de hals en gooit hem daarna op straat, waar hij wordt opgeraapt door een voorbijganger. Ook die ziet er niets in. Einde avontuur.



01.33.36

Scene 20

01.33.38 - 01.38.37. Het feest

[1]



01.33.43

Thomas gaat naar het adres waar Ron die avond is: een kapitale villa aan de Theems.[70] Er wordt een groot feest gegeven, bij binnenkomst in eerste instantie een keurig feest, met deftige mensen. Maar als Thomas verder doordringt in ruimten, die hij kennelijk kent, komt hij terecht in een alternatieve ambiance waar vooral op de daartoe eigen, sfeervolle manier ('dream-like')[71] wiet wordt gerookt.



01.34.05



01.33.54



01.34.12



01.34.19



01.34.55

[2]

Thomas gaat op zoek naar Ron en sleept hem mee naar een rustiger ruimte, maar deze laat zich -zeker in de staat waarin hij verkeert- niet overtuigen door het verhaal dat Thomas hem met veel aandrang probeert te vertellen. Hij vertikt het om met hem mee te gaan naar het park.



01.35.24



01.35.40

Integendeel, hij troont Thomas mee het feest binnen. Intussen blijkt ook dat Ron Verushka goed kent, ze komt hem (nog) een jointje brengen. Haar aanwezigheid verrast Thomas, waartegen zij die morgen immers had gezegd dat ze snel weg moest om naar Parijs te gaan. Op Thomas' verbaasde vraag hierover antwoordt ze dat dit, hier, *Parijs* is. Het is maar hoe je je wensen verlegt. Bovendien wiet verlegt de kijk op de wereld om je heen.



01.35.56

01.36.05



[3]

Thomas wordt ‘s morgens wakker op het bed, waarop hij de groep jongeren had zien blowen. Met om zich heen de resten van het feest.
Buiten is het dan al volop licht. Het huis zelf is troosteloos verlaten. Blijft het uitzicht op de Theems.



01.37.38



01.37.57



01.38.35

Scene 21

01.38.39 - 01. 41. 33. Terug in het park

[1]

Thomas blijft geobsedeerd door de moord in het park. Hij gaat terug naar de plaats des onheils, nu gewapend met zijn fototoestel.



01.39.01



01.39.12



01.39.43

Tot zijn ontsteltenis is het lichaam verdwenen.



01.40.04

Een mysterieuze, onheilspellende gebeurtenis. Niet voor niets waait er een sterke, opkomende wind.



01.40.19



01.40.15

[2]

Thomas komt weer tot zichzelf en overweegt nogmaals de situatie waarin hij is terecht gekomen. Hij kijkt rond, ziet dan in een flits de toegang tot het veld, waar alle ellende begon. Een onheilspellende wind steekt op. Geen dode te vinden. En dan ontdekt hij ook nog dat in de verte het mene-tekel-teken plotseling is uitdooft.



01.40.25



01.40.31

[3]

Einde verhaal. Thomas verlaat het terrein. Hij zal nooit te weten komen hoe de zaak in elkaar stak.



01.41.02



01.40.42

Scene 22

01. 41. 34 - 01. 46.25. Eindspel

[1]

Als Thomas terugloopt, ziet hij de groep mimespelers een ronde rijden in het park, even uitgelaten als vierentwintig uur geleden. Zij zijn op weg naar een tennisbaan.



01.41.18



01.41.44



01.42..27

[2]

Daar begint de wedstrijd onder intense aandacht van het publiek.[72]
.



01.42.40



01.42.56



01.42.58



01.43.18

[3]

Ook Thomas raakt in de ban van het spel. Zelfs wordt ook hij door de speelster bij het spel betrokken, wanneer zij een bal opraapt.



01.43.01



01.43.33



01.43.47



01.43.48



01.43.49

[4]

Dan wordt de bal buiten het hek geslagen. Ook Thomas volgt de vlucht van de bal door de lucht.



01.44.41

[5]

Hij wordt nu door de speelster gesommeerd, ja gesmeekt om de bal op te halen en terug te gooien. Na enige aarzeling doet hij wat zij van hem vraagt. Het publiek volgt hem aandachtig.



01.44.54



01.44.57



01.45.04

Hij loopt op de plek toe waar de bal ligt, pakt hem op en gooit hem terug.



01.45.13



01.45.15



01.45.18



01.45.21

Hij volgt de baan van de bal, hoort zijn geluid en ziet hoe het spel verder loopt. Hij gaat helemaal op in het spel. Maar dan versombert zijn blik weer, blijft hij heel kleintjes achter om dan helemaal uit je blik te verdwijnen.[73] Maar dit niet zonder dat hij zijn camera heeft opgepakt.



01.45.42



01.45.49



01.46.17



01.46.28

ENSCENERING

Inleiding

[1]

Blow Up is een speelfilm waarin beeld en kleur in hun samenhang het verhaal domineren. In die zin verschilt hij van de traditionele speelfilm waarin expliciet een verhaal wordt verteld dat is gebaseerd op een story en een plot. De loop van de vertelling staat centraal, zelfs bij een richting als het Neorealisme.

[2]

Beeld, en kleur domineren ook een geluidloze film als Fritz Langs meer expressionistische getinte, toverachtige film *Der Müde Tod,* waarin beeldend, maar ook muzikaal een macaber verslag wordt gedaan van dat wat een vrouw meemaakt als zij probeert haar geliefde uit de dood terug te krijgen. En dat onder het verstilde motto '*Es liegt ein Städtchen irgendwo, In Tale traumversunken',* gekoppeld aan dit openingsshot:

74 

[3]

De speelfilm is andere wegen gegaan, mede gevoed door nieuwe film-technische ontwikkelingen. En zo krijgt ook in Europa Hollywood sterk de overhand en daarmee ontstaat de bioscoopfilm in zijn klassieke vorm met zijn nadruk op spanning en romantiek. Esthetischer kan het niet. Toch is ook *Blow Up* het verhaal van een mogelijke moord en een onmogelijke liefde. Dat op eigen wijze, maar even beeldend als *Der Müde Tod.*



[4]

Een kortstondige reactie op het filmische realisme volgt in de jaren zestig: Resnais maakt *L'Année dernière à Marienbad* (1961), Antonioni *La Notte* (1961) en Tati *Playtime (*1967). Ieder met zijn eigen programma. *Blow Up* (1966) past perfect in dit rijtje.

Materiaal

[1]

Voor Blow Up worden grote, zware camera's gebruikt,[75] dat kon in die tijd niet anders. Omdat alle opnames op locatie zijn gemaakt, zal dat in de studio en in het antiekwinkeltje een hele opgave geweest zijn. De camera moet zijn opgesteld in nauwe hoeken, deuropeningen en andere bijna onmogelijke plaatsen. Toch slaagt de filmer daar wonderwel in. De kijker krijgt zelf een indruk hoe de looplijnen in die kleine ruimtes zouden kunnen zijn.

Bijlage 6. Filmische ruimte.

Montage

[1]

Filmen betekent veel opnames maken, veel materiaal weggooien en wat overblijft zo monteren dat de kijker gedwongen wordt er een logisch verhaal van te maken.
Op dit punt maakt de filmer het zich soms moeilijk. Zo filmt hij op verschillende locaties en gedurende verschillende tijden met de suggestie dat het om één locatie gaat. Licht en luchten kunnen dan tijdens één scene wisselen (naast kapsels). Toch is het hem wonderwel gelukt om zo te monteren dat een kijker, die de film voor de eerste of zelfs voor een tweede keer ziet, dit niet opvalt.

[2]

Van belang is de jump cut: door in een scene te snijden wordt een staccato-effect verkregen. Dit is goed te zien op het moment dat Thomas in zijn studio Verushka fotografeert en later als hij van de telefooncel oversteekt naar de studio. Een vloeiende beweging wordt opengebroken in een aantal losse, schokkerige beelden.

Beeld

[1]

Blow Up is een speelfilm, waarin het beeld in alle opzichten overheerst. Dit geldt bv voor de eerste scene tussen Thomas met Patricia. Er wordt eigenlijk niets gezegd, het zijn de beelden die vertellen van de onbestemde intimiteit tussen beiden..
Nog bepalender is de stilte rond Thomas' fotografisch onderzoek.

[2]

Het beeld wordt bijna als vanzelfsprekend ingekaderd. Van veel stills het lijkt of ze in een onzichtbare lijst liggen opgesloten. Dit geeft de film beeldend een rust die hard nodig is wegens de vaart waarmee de gebeurtenissen zich grotendeels afspelen.[76]

Kleur

[1]

Hoe je kleuren beoordeelt, interpreteert of waardeert berust op persoonlijke ondervinding en op dat wat je via opvoeding en scholing meekrijgt.[77] Eva Heller: 'Alle eigenschappen die men aan een kleur toeschrijft, ontstaan vanuit ervaringen.' [78] Kleurbegrip is niet aangeboren, wel wordt de betekenis, die men aan sommige kleuren toekent, door de eeuwen heen doorgegeven. Het wordt je ingegoten en krijgt een meerwaarde. Zo kan de kleur rood de betekenis krijgen van gevaar, het wordt een alarmteken.
Toch zullen kleuren in de eerste plaats functioneel worden gebruikt. Gras is groen, rode bussen zijn in het straatbeeld van Londen vanzelfsprekend, je komt ze in grote aantallen tegen, een fel rood brandend lampje aan de buitenkant van de doka betekent dat je niet binnen mag komen. Een bewoner van Londen en een beroepsfotograaf zullen rood in dit geval nu niet direct een extra-waarde toekennen. Veel kijkers en critici wel.

[2]

Dit betekent dat een filmer in feite geen mogelijkheid heeft om via kleuren de film inhoudelijk kracht bij te zetten, behalve als hij traditionele betekenissen aan bepaalde kleuren hecht, zoals wit voor onschuld, rood voor gevaar of roze voor het vrouwelijke. Maar ja, ook dan nog moet het publiek met hem meegaan.
Een filmer zal kleur trouwens in de eerste plaats realistische en/of esthetisch toepassen. Hij kan niet anders zonder dat hij de aandacht van zijn publiek verliest.

[3]

Niet dat een filmer niet kan (en zal) proberen kleuren toe te passen die op een specifieke manier de inhoud van de film bv psychologisch of symbolisch ondersteunen of versterken. Iets dat al direct aan de orde komt bij de inkleuring van de begintiteling van *Blow Up*.

[4]

Ook een oude liefde van de filmer voor de zwart-wit film speelt trouwens in *Blow Up* op de achtergrond mee, zoals blijkt uit de sessie met Verushka , waar het zwart uitdrukkelijk als basis wordt gebruikt.[79]





Nog duidelijker zie je dit bij de nachtsessie in het park en in zijn zoektocht naar de vrouw uit het park.





[5]

Kleur kan op een subtiele manier worden toegepast. De zwart-witte still links ademt een andere sfeer dan de rechter en zal ook anders worden geïnterpreteerd,





Dit geldt ook voor de onderstaande foto en still uit de eerste mode-sessie:





[6]

Kleuren kunnen accenten aanbrengen die het beeld verdiepen zonder dat de sfeer die zwart-wit oproept, geweld wordt aangedaan.





Op deze wijze worden kleuren ook aangebracht bij het filmen van Thomas' avondlijke tocht naar de stad, van het rockconcert en van het feest.

Bijlage 4. Kleur

Het stadsbeeld

[1]

De film speelt zich af in een grijs en grauw Londen, je ziet er geen indrukwekkende gebouwen, met uitzondering van het St. James Palace, maar dat op een veilige afstand. Het park is een doorsneepark, niets bijzonders.
Wel zet de filmer zijn eigen stempel op deze wereld. Op de achtergrond van het park zie je twee constructies, een hoog optornend decor in de vorm van een hoog wit gebouw en een gigantische stellage getooid met een raadselachtig neon-logo. Ook laat hij hele gebouwen opverven, in blauw en rood.

[2]

As soon as you're born they make you feel small
By giving you no time instead of it all
Till the pain is so big you feel nothing at all
A working class hero is something to be.

John Lennon

Thomas' studio staat in Notting Hill, een indertijd niet al te beste wijk van London, waar wel veel opkomende kunstenaars woonden. In die zin tekent de film het begin van *Swinging London* zien, de stad van een nieuwe popcultuur, de stad waar de cultuur van de gewone mensen, de *working class*, de overhand krijgt.
Ook de scene met The Yardbirds binnen hun entourage toont het toen nieuwe Londen, een Londen wars van klasse en status, een Londen van nieuwe kansen om beroemd te worden.

[3]

Maar de film laat ook de hypocratie van de wereld zien in een scene tegen het einde, waar Thomas voor een feest terecht komt in een kapitaal huis aan de rand van de Theems, in een van de toen ook al duurste wijken van Londen. Voorwaar geen entourage van arbeiders. Veel feestgangers zijn bovendien zo stoned als wat. Niks geen *working class hero*, laat staan een daklozenopvang.

[4]

Mooi gekozen, tenslotte, is het antiekwinkeltje. Het is geen keurig, duur antiek dat je er ziet, maar eerder dat wat de Fransen *brocante* noemen. Mooi en lelijk, alles staat door elkaar en dit bovendien in een ruimte die tot de nok toe is volgepakt. Het is een winkeltje wat toen net in de mode komt, het is *alternatief* en tekent de tijd waarin de film speelt. De opmerking van de eigenaresse dat ze naar Nepal op reis wil gaan, komt dan ook niet als een verrassing.

De beeldende kunst

Beeldende kunst zie je in *Blow Up* in overvloed, veel foto's in de studio, samen met twee abstracte schilderijen en een propeller in de opnameruimte. Daarnaast een abstract beeldhouwwerk op het pleintje in het begin van de film, de posters in en rond de concertzaal, de experimentele werken van Bill. Thomas zelf werkt aan een fotoboek.

ANALYSE

De narratieve invulling

DE CHRONOTOOP

- Het verhaal speelt zich af in het Londen midden jaren zestig. Het stadsbeeld tekent de sfeer binnen gehele film.
- De film speelt zich naar klassieke traditie af in 24 uren.

DE VERHAALCODE

De gebeurtenissen in de film vinden plaats in het hier en nu. Plannen beperken zich tot de naaste toekomst. Je leeft je leven zoals het zich nu voordoet. Hiervan geeft de film verslag, meer niet. Geen herinneringen, geen flashbacks. De verhaalcode is reïstisch, het gaat om een wereld waarin zich het alledaagse leven afspeelt, ontdaan van iedere religieuze of surrealistische inkadering.

DE ESTHETICA VAN HET VERHAAL

[1]

Het is zonder meer een genoegen om naar *Blow Up* te kijken: de film is mooi, spannend, verrassend en op bepaalde plaatsen zelfs fascinerend. Ze verveelt geen moment, de vertelling is afwisselend en heeft vaart, zit vol raadsels, dreigingen en geheimen.
En als er alleen maar verslag wordt gedaan van de gebeurtenissen, gebeurt dit in een grootse, sprankelende stijl. Bovendien is het einde fascinerend.

[2]

Ondanks het vele geren en gerij, zijn er ook een aantal momenten van rust en geduld, zoals vooral Thomas' fotografische onderzoek.

[3]

Toch geeft de titel *Blow Up* ook aan dat de film zichzelf te buiten gaat, veel scenes zijn aangedikt en overdreven, zij spatten als het ware uit elkaar (Verushka , de stoeipartij). In hun uitwerking kun je ze niet helemaal serieus nemen.

Narratieve strijdigheden

[1]

Blow Up is niet wat je noemt een samenhangende en geconcentreerde film, ze is eerder opgebouwd uit flarden verhaal, vertoont weinig coherentie, maar inconsequent is ze niet.
Dit op één uitzondering na: een Londenaar zal zich ergeren aan de inconsistenties in het rijpatroon van Thomas door Londen, maar, ach, voor kijkers van elders zijn z'n tochten niets anders dan één grote-stadsbelevenis.

[2]

In *Blow Up* is er één opvallende lacune. De film wordt voor een groot deel beheerst door Thomas' onderzoek naar de moord in het park. De uitkomst ervan blijft tot het einde toe raadselachtig. Het is aan de kijker om een oplossing te zoeken. En dat voor een film die juist iets van een detective heeft.[80]

EXEGESE

De titel

De titel *Blow UP* slaat in de eerste plaats op de uiteindelijke vergrotingen die Thomas maakt van de foto's van de gebeurtenissen in het park.
Ook wijst zij erop dat het verhaal aan het einde ontploft: er blijft niets over van Thomas' onderzoek en daarmee in feite ook niets van de gehele plot.
Tenslotte betekent *to blow up* dat de wind opsteekt. Voor veel critici een mysterieus natuurgebeuren, dat een wending betekent in de film.

De opbouw van het verhaal

-De film heeft een verrassende verhaalopbouw. De kern ervan wordt uitgemaakt door de gebeurtenissen in het park en de onverzettelijke pogingen van Thomas om helderheid te krijgen over de perikelen die zich daar omheen afspelen (scenes 8, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 21).

-Daarvóór wordt het leven van Thomas als fotograaf uitdrukkelijk (scene 2), maar vaak ook uitbundig (scenes 3, 4) getoond.

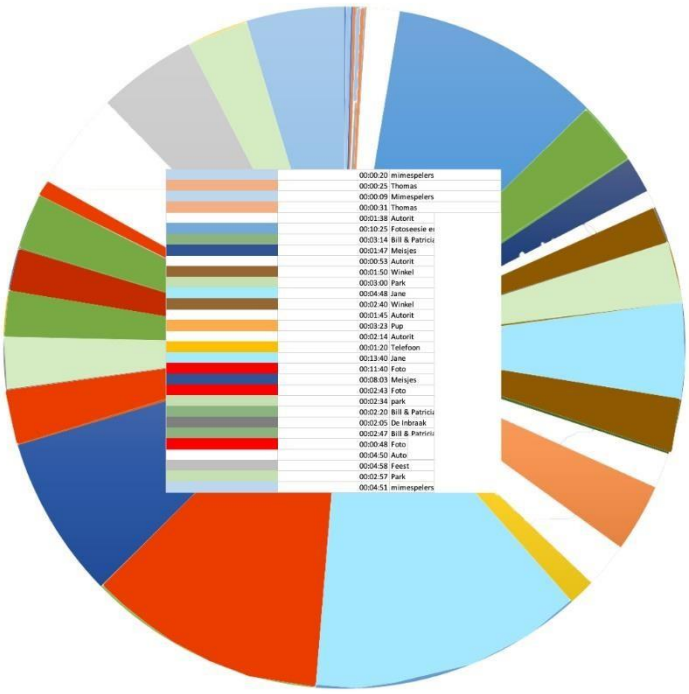
-Terzijde wordt dan zijn verhouding met Patricia aangekaart (scenes 5, 16).

-Louter ter lering en vermaak zijn dan de scenes rond de twee meisjes (scenes 6, 13), de bezoekjes van Thomas aan het winkeltje (scenes 7, 9) en zijn tocht door nachtelijk Londen (scene 19).

-Het verhaal wordt, tenslotte, in- en uitgeluid door de mimespelers (scenes 1, 22).

-Samenvattend:[a]

[a] Kloksgewijs, beginnend bij 00.00 uur.



Personages

INLEIDING

Een verhaal gaat over personages die je volgt in hun wederwaardigheden. Je leert ze langzamerhand kennen sommigen veel beter dan anderen. Thomas springt eruit, hij domineert het verhaal. Als enige. De anderen spelen een -vaak zeer vlakke bijrol- bijrol, hun karakter is weinig of helemaal niet uitgewerkt.[a]
Maar ook Thomas blijft -in termen van Forster- een vlak en geen rond personage, hij is bepaald geen complexe persoonlijkheid.[b]

THOMAS

[1]

> His sense of identity is not just ironic and performative but cynical and manipulative. There is a certain existential emptiness at his core. He doesn't know who he is or what he really wants, for all his mastery of others' desires.
>
> Goldman

> Indeed, Thomas' life is a continual exercise in spiritual, physical and technological onanism. In his work he produces only likenesses and facsimiles but nothing new. He is ultimately barren and his lack of familial ties only emphasizes this state of artificiality in which genuine human intercourse is impossible. As Charles Thomas Samuels observes, "The photographer, a creature of work and pleasure but of no inner force or loyalty, is simply unable to involve himself in life. He watches it, manipulates it; but … has no sense of life's purpose.
>
> Watt

[a] In narratologische termen: Thomas is het allesbepalende Subject (S) die zijn omgeving onverschillig benadert. Hij heeft geen bondgenoten (B) nodig, omdat hij ook geen echte tegenstrevers (T) heeft, zelfs al zou je de vrouw in het park in die zin kunnen interpreteren. Zijn medespelers spelen bijrollen (s) of vaak zelfs dat niet.

[b] Dit wel met de vraag of je in een film ooit verder kunt komen dan vlakke karakters. Ronde karakters zijn blijkbaar alleen voor de literatuur weggelegd. In die zin zijn literaire werken niet te verfilmen.

Fototoestel en Rolls typeren Thomas' dagelijkse bestaan.[81] De camera is het teken van een beroepsmatige bezetenheid, die zich uit in een zucht naar perfectie. De Rolls toont zijn neiging om zich naar buiten toe als societyfiguur te profileren. Iedereen kent Thomas. Daarom bv de angst om herkend te worden als hij het opvanghuis verlaat en de vanzelfsprekendheid waarmee hij een feest van de mondaine burgerij/elite binnenloopt.

[2]

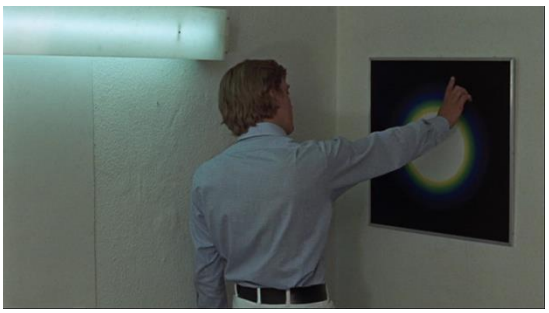
> A lifestyle constantly surrounded by trends, fashionable items, and selfinterest has desensitized him completely.
> *Blowup* serves as a terrifying illustration about how far removed a person can get from ethical behavior or from reality.
>
> Ryan Kerr

> Steeped in ennui and sick with disgust for his fellow human beings (particularly the women meant to serve as his muses and sexual conquests).
>
> Chadwick Jenkins

Thomas' kijk op het leven is pragmatisch, een intellectuele en beschouwende manier van denken is hem vreemd. Vanuit een actualistische kijk op het leven leeft hij in het hier en nu,[82] springt hij gemakkelijk van de hak op de tak. Dit uit zich in een gedrag dat nogal eens wordt beschreven als verveeld, ongeïnteresseerd, egocentrisch, arrogant, lamlendig en onbehouwen, en dat laatste vooral tegenover vrouwen.[83] Hij leeft er blijkbaar maar wat op los. Een misvatting.

[3]

Thomas is een gedreven fotograaf, werkt hard en heeft hart voor de zaak. Zijn foto-project in het opvanghuis, maar ook zijn fotografische zoektocht naar het gebeuren in het park tonen zijn grote inzet en doorzettingsvermogen.[84]
Nu beperkt de vertelling zich tot één dag, je kunt dan moeilijk ontdekken hoe Thomas zijn leven heeft ingericht.[85] Wel wordt het bv duidelijk dat hij een specifieke aandacht heeft voor de schilderkunst.



En zijn aankoop van de propeller getuigt van een speelse geest.[86]

[4]

Als modefotograaf werkt hij dagelijks met modellen en zoals bij bijna ieder beroep sluipt er routine in het werk. Hij en zijn modellen spelen ieder hun eigen rol. Hij vaak met ongeduld: weten jullie dat nu nog niet?! Zij met de afstand die een leerling tegen een ongemakkelijke en strenge meester inneemt. Zij kennen hem. En zeker als hij die morgen al te laat en uit zijn humeur binnen komt, moet je je niet al te druk maken. Laat het maar over je heenkomen. Bovendien hij kan hen tussentijds ook bemoedigen en complimenteren.
En de modellen, zij sluiten, zoals ze dat op de academie hebben geleerd, hun ogen en neuriën hun melodietjes om zo gauw Thomas is verdwenen, naar boven te rennen, lachend, giechelend en roddelend.[87]

[5]

De openingssessie met Verushka is van een andere orde. Thomas en zij kennen elkaar maar al te goed vanuit een amoureuze relatie. Zij is chagrijnig en reageert afstandelijk,[88] hij lijkt eventjes zelfs jaloers te zijn… Maar het werk gaat nu voor. Hij blijft de filmer (die haar beroepsmatig prikkelt), zij een model totdat de werkelijkheid van de sessie -die zelf toch niets anders is dan een spel- overgaat in een liefdesspel dat even werkelijkheid wordt. Met na afloop een koude douche.
Een uiterst spannend gebeuren, ook al om de manier waarop het wordt gefilmd. Met voyeurisme heeft dit niets te maken.[89]

[6]

Thomas is jong, rijk, bekend en heeft grootse plannen. Een beeld dat overeenkomt met het leven van veel babyboomers in Londen uit die tijd.[90] Binnen dit stramien past ook Thomas' plan een boek te publiceren dat het grillig-modieuze te boven gaat. Zijn nachtelijk verblijf in het opvanghuis is daar een onderdeel van. Waarbij de vraag opkomt of hij het onderwerp heeft gekozen omdat hij vindt dat hij een specifiek-maatschappelijke probleem aan de orde moet stellen of omdat hij denkt dat het onderwerp de publiciteit ten goede zal komen. Zonder dat je meer weet over het leven van de auteur en met name over de achtergrond ervan, moet je het antwoord schuldig blijven.[a]

OVERIGE PERSONAGES

[1]

Van de overige personen die Thomas deze dag ontmoet (zoals Bill, Ron en de eigenares van het winkeltje) vallen er twee in het bijzonder op. De vrouw uit het park weet van wanten en laat zich door Thomas niet in de hoek drukken, hoewel zij het slachtoffer dreigt te worden van de situatie. Ze speelt in op Thomas' seksuele gevoeligheid (en haar aantrekkingskracht op hem). En als hij haar bedriegt, doet zij hetzelfde. Je krijgt geen vat op haar en als zij dan uiteindelijk uit zijn leven verdwijnt, neemt zij haar geheim met zich mee... Zij is een bepalende factor binnen het verhaal.
Ingewikkeld is ook de verhouding tussen Thomas en Patricia. Hier spelen ten diepste onuitgesproken gevoelens (voor elkaar) mee. Ook Patricia neemt haar geheim met zich mee, omdat het beiden -uit onmacht, maar ook uit onwil- niet lukt in een emotioneel en erotisch geladen situatie -al stamelend- de ban te breken en tot elkaar door te dringen, zelfs nu zij blijkbaar met een groot probleem zit. [b]
Al met al krijg je soms het gevoel dat voor Thomas vrouwen niet veel meer (kunnen) zijn dan een object om te fotograferen en/of er sex mee te bedrijven. Laat hij Ron niet weten dat hij eigenlijk een geweldige hekel aan hen heeft?

[2]

Tenslotte de mimespelers. Zij gaan de rol van personage te boven en vormen in feite de eigenlijke macht (M), die de strekking en de sfeer van het verhaal bepalen.

Narratieve dimensies

Blow Up wordt niet gedragen door een excessieve kijk op het bestaan, daar zijn de levens van de personages dan ook niet naar. *Existentiële* gevoelens van schuld en berouw, het gebukt gaan onder het leed van de wereld, angst voor de dood en levensmoeheid, je vindt ze in de film niet terug. [91]
Ook een *tragische* dimensie ontbreekt. Thomas is in feite het tegenbeeld van een tragische held, van de heros, die tegen het Noodlot ten strijde trekt om uiteindelijk ten gronde te gaan.
Tenslotte, je kunt Thomas' gedrag niet als *pathologisch* omschrijven, hoewel enig narcisme hem niet vreemd is.[92]

---

[a] Hoewel de afstandelijkheid van Thomas bij zijn afscheid van de daklozen onder het viaduct en het gegeven dat hij zijn kleding van die nacht snel kwijt wil -ze moet worden verbrand!!- doen vermoeden dat dat hij zijn verblijf in het opvangcentrum zo snel mogelijk wil vergeten.

[b] Even denk je even dat er iets duidelijk wordt. Zij: 'Will you help me? I don't know what to do.' Hij: 'What is it?' Er komt geen antwoord. Hun gesprek heeft niets opgeleverd. Zij vertrekt, treurig.

INTERPRETATIE

Inleiding

> The films of Michelangelo Antonioni are aesthetically complex; cripts are less relevant, and therefore images take an important role as the structure to define his cinematography.[93]
>
> Furtado (2015)

[1]

Blow Up voldoet als kleurenfilm aan alle eisen van een spannend *beeldverhaal*: kleur en beeld domineren de film zonder dat de vaart uit de film wordt gehaald. De film neemt de tijd.

Bijlage 4. Kleur

Het verhaal zelf is mager, er wordt weinig gepraat. Maak het niet mooier en ingewikkelder dan het is. De volgende zinsnede van Furtado (2015) klinkt in eerste instantie opwindend:

> The director created his language based on the relationship established between script, characters, images, sounds and rhythm, highlighting a suggestive profusion of signs, and which therefore established shades of connotation.

Maar toch, een overvloed van 'tekens', hoe suggestief dan ook, mag dan schaduwen van gevoelswaarden oproepen, aan de inhoud van de film voegen ze in hun vaagheid niets toe.

[2]

Blow Up is een film zoals een film bijna vanzelfsprekend behoort te zijn: ze staat concreet in de alledaagse werkelijkheid. En zoals je, wanneer je door de stad loopt, de dingen om je heen niet zomaar in symbolische of metaforische termen duidt, doe je dat ook niet bij het zien van deze film. Daar geeft zij geen redenen toe.

Het verbale thema

De vraag welke visie er achter een speelfilm schuilgaat, wordt in de eerste plaats behandeld aan de hand van het verbale thema. Welk opvattingen, gedachten en denkbeelden worden door de personages aan de orde gesteld.
Nu dan kun je kort zijn, in *Blow Up* gebeurt dit nergens. Zelfs een kunstenaar als Bill komt niet veel verder dan wat onzekere opmerkingen over het schemergebied tussen abstracte en figuratieve kunst.
Verbaal als een terzijde klinkt ook even het modieuze verlangen op om de alledaagse wereld achter je te laten. Maar daar blijft het bij.
De film is dan ook zeker geen essayistische film, waarin bv uitvoerig wordt gespeculeerd en gediscussieerd over bepaalde religieuze, wijsgerige, ethische, kunstzinnige en/of wetenschappelijke problemen.[94] Integendeel, de film is op dit punt een leeg omhulsel.

Narratieve thema's

LONDEN

[1]

De film doet via een aantal taferelen en episodes verslag van het Londen uit de midden jaren zestig ('The swinging Sixties') als moderne stad met haar verkeer en parken, studio's, ateliers, restaurants, winkelcentra, theatertjes, herenhuizen, haar concerten en haar feesten.
Dit Londen wordt uitvoerig in beeld gebracht, objectief en zonder schroom: fotografie, schilderkunst, mode/minirok, (pop)muziek, vrije sex, de drugsscene, maar ook het protest tegen de oorlog in Vietnam komen langs. Een jonge generatie voelt zich bevrijd van verouderde normen en waarden. Het leven van Thomas past geheel binnen deze cultuur.

Maar Londen is meer, ook voor Thomas. Het kent zijn opvanghuizen, naast parken vind je de kale buurten, je rijdt nu weer langs vaalgrijze, verlaten wegen, dan weer door de bruisende straten.

[2]

Dit Londen kun je interpreteren zoals je wilt: losbandig als een Sodom en Gomorra *('Sex & Drugs & Rock & Roll')*, waarin mensen hun leven leiden binnen een kapitalistische, laat-moderne samenleving, een samenleving waarin ieder enkel zijn eigen genot en belangen nastreeft, een leven van verveling, doelloosheid en winstbejag.
Of je kunt Londen juist zien als een stad waarin het leven zich voluit ontplooit en waarin mensen vrij van morele voor-oordelen hun eigen weg kunnen gaan. Gezien het beeld dat je van Thomas krijgt, ligt het laatste meer voor de hand.

HET PARK

Zoals iedere grote stad kent Londen zijn parken. Een park ligt, zoals een tuin, in tussen natuur en cultuur, het is vanaf oeroude tijden een weerspiegeling van de natuur in haar idyllische en paradijselijke staat, ze geeft je vrijheid, stilte en rust, ze is een plek van inkeer, ontspanning en plezier. Tuinen en parken bieden mensen afzondering en geven hun de kans om weg te dromen en hun verbeelding in werking te zetten.
Dat geldt ook voor Thomas, als deze tussen zijn bezoeken aan het winkeltje in het park even rust vindt en op een nonchalante wijze vogeltjes en een paartje fotografeert. Totdat hij weer beroepsmatig wordt geprikkeld. En daarmee wordt het park een strijdtoneel dat uiteindelijk voor Thomas een nachtmerrie wordt.

FOTOGRAFIE

[1]

> What Thomas's photography ultimately "reveals" is a kind of inexpressible meaninglessness - the idea that nothing in this life makes sense, and that the closer we get to what we think is the truth, the less clear everything becomes.

Blow *Up* gaat over fotografie in al haar aspecten. Foto's worden door Thomas genomen tijdens de studiosessies, in een opvangcentrum voor daklozen, verder door de hele stad heen en dan met name in het park. Daarnaast volg je het proces van ontwikkelen en vergroten op de voet.

Bijlage 1. Thomas' fotografische onderzoek

[2]





Een ontwikkelde foto is een mechanische momentopname, gemaakt via een camera van een object in de buitenwereld, gestuurd door het menselijke oog en uitgevoerd door een menselijke hand.[95] In die zin is er letterlijk sprake van manipulatie. Je kiest immers plaats/afstand, moment, tijd, belichting, kader en lens. Je wilt van te voren weten hoe de foto er uit gaat zien.
Maar is een foto eenmaal genomen, dan geeft zij in een plat vlak een stand van zaken *ongetwijfeld authentiek* weer.[96] Ze is een feitelijke weerslag/weerspiegeling van de ('naakte') werkelijkheid. Dit in tegenstelling tot tekening, schilderij of beeld, hoe 'realistisch' ze ook zijn gemaakt. Hier speelt de verbeelding een cruciale rol. Een foto van zijn kant kan op zich je verbeelding in werking zetten, maar je kunt er niet je verbeelding in tot leven brengen.

In dit opzicht is de foto een belangrijk toetsingsmiddel, ook binnen het wetenschappelijke bedrijf. Maar toch, foto's staan op zichzelf, ze geven dan wel een betrouwbare, maar ook eenzijdige kijk op de werkelijkheid. Niet voor niets probeert Thomas tijdens zijn onderzoek juist verschillende fotobeelden in samenhang te brengen. In dit opzicht is er een essentieel verschil met de film. Het ruizen van bladeren kan op een foto niet worden weergegeven.

[3]

Iedere foto heeft een op zich staande ('intrinsieke') betekenis, zij spreekt voor zichzelf en creëert haar eigen fotografische werkelijkheid. Ze roept buiten haar context nieuwsgierigheid op en zet je aan het denken.[97]



Toch maakt de bovenstaande still ook duidelijk dat iedere fotografische weergave, wil je haar begrijpen, is gebonden aan een context die je moet (leren) kennen.[98]

[4]

De still kan op zijn beurt vanuit de visie van W.J.T. Mitchell op het beeld als een *metapicture* worden beschouwd, 'a picture that is used to reflect on the nature of pictures.' Zo'n beeld wordt door de mensen in zich opgenomen en biedt een oneindig aantal interpretaties, dit dan wel met de inperking dat dit beeld ook *unreadable and even the indecipherable* kan zijn.[99]

SEKS

> In 'Blow-Up' eroticism occupies a key place. But, often the accent is on a cold, intellectual kind of sensuality. Exhibitionism and voyeurism are especially emphasized.
>
> Roy Huss[100]

Over de seks in *Blow Up* wordt veel ophef gemaakt. Vooral in de beginjaren, maar ook wel later wordt er op dit punt over de film vaak een negatief oordeel gegeven, en dat in termen van exhibitionisme, voyeurisme, obsceniteit/porno en seksuele agressie.[101] Vanuit het huidige standpunt gezien, blijft er van deze kritiek maar weinig over.

- Nergens in de film worden er door personages op een uitdagende manier borsten en geslachtorganen getoond. Dat de vrouw in het park haar borsten aan Thomas laat zien, is een onderdeel van haar geraffineerde spel om het fotorolletje veilig te stellen. Je kunt met Huss in dit geval spreken van *a cold, intellectual kind of sensuality.* Maar e*xhibitionistisch* is haar gedrag bepaald niet.

- Vaak wordt beweerd dat Thomas een gluurder is ('Peeping Tom'). Maar niets is minder waar, zijn blik ('gaze') is zuiver professioneel. Een dokter beschuldig je ook niet van voyeurisme. Thomas ziet zelf trouwens eenmaal per toeval een vrijpartij (die tussen Bill en Patricia), maar hij onttrekt zich daar al snel aan, ook om emotionele redenen.[102]

- Hoe je porno ook omschrijft, in *Blow Up* is zelfs geen sprake van zachte porno. Bovendien is porno, tot in zijn meest gewelddadige en sadistische aspecten al eeuwen lang binnen de westerse kunst een -weliswaar niet algemeen- aanvaard gegeven. Het spel tussen Thomas en beide meisjes is daar, ondanks de soms wat hardere, agressieve trekjes, kinderspel bij.
Ook de fotosessie met Verushka loopt op niets anders uit dan op een spannend erotisch spel, de scene neigt nergens naar porno (hoe je die ook definieert).[103]

Het blijkt uiteindelijk dat de gehele discussie rond seks en erotiek binnen *Blow Up* in feite draait om het begrip obsceniteit. Dit verwijst naar het aangaan van ongezonde seks. Maar wat dit inhoudt, daar zijn nu juist de meningen over verdeeld. Eigenlijk betekent het begrip dan ook niet veel meer dat mensen bepaalde handelingen onwelvoeglijk noemen en vinden dat je je fatsoenlijk moet gedragen. En dit zegt meer over de spreker/spreekster dan over de handelingen zelf.[104]

BLOW UP ALS DETECTIVE

De film wordt voor een groot deel beheerst door Thomas' onderzoek naar de moord in het park. De uitkomst ervan blijft tot het einde toe raadselachtig. Dit onderzoek naar de gebeurtenissen vormt in zijn volle breedte (de scenes 8, 10-12, 1415, 17, 21) bij uitstek het narratieve thema van de film. Maar met in zijn uitwerking ook een twijfelachtige uitkomst. Het is aan de kijker om een oplossing te zoeken. En dat voor een film die juist iets van een detective heeft.[105, 106]

MIME ALS RAAMVERTELLING

[1]

Zonder de inbreng van mimespelers zou de film niets aan inhoud hebben ingeboet. *Blow Up* is een afgerond geheel met aan het begin de daklozen en met het einde waar Thomas aangedaan en teleurgesteld het park verlaat.

[2]

Toch biedt de film biedt een dubbele werkelijkheid. In de eerste plaats de feitelijke, alledaagse werkelijkheid. Binnen deze wereld wordt de hoofdpersoon aan het einde meegelokt in een tweede (fictieve) werkelijkheid: Thomas mengt zich in het tennisspel zoals in Shakespeare's tijd toeschouwers zich mengden in een theaterstuk. Maar in *Blow Up* behoort deze handeling op zijn beurt tot het stuk zelf. De film wordt zo -paradoxaal- een registratie van zichzelf.

[3]

Binnen deze context kun je ook denken aan een raamvertelling, met de mimespelers als verteller en Thomas als hoofd-persoon in hun verhaal. Ook hier als paradox dat Thomas in hun eigen spel verschijnt en het spel meespeelt.
Dit betekent dan dat de mimespelers de vertelling controlleren: na hun afdaling van de trap zoeken zij hun hoofdrolspeler op, vertellen/spelen zijn verhaal en zorgen voor een passend einde.

Interpretatieve categorieën

WAARHEID EN WERKELIJKHEID

[1]

Waarheid en *werkelijkheid* zijn twee (cruciale) begrippen binnen een interpretatie. Beide zijn uitvoerig onderzocht binnen de filosofie.
In haar speculatie vorm beroept zij zich vaak op de Rede als kenbron (Plato, Descartes), deze gaat het gewone menselijke verstand te boven.[107] Een voorbeeld van zo'n benadering is het humanisme, dat aanneemt dat mensen vrije en verantwoordelijke wezens zijn, die hun eigen lot in handen (behoren te) nemen (Kant). Dit mensbeeld vind je niet terug in de film, het is integendeel actualistisch

[2]

> Michelangelo Antonioni's *Blow-Up* (UK 1966) is a deep reflection about reality and meaning. What is real? Why is that real? And what does it mean? These are the questions that the viewer is *obliged* to ask himself/herself throughout the film.
>
> Raudino

De analytische filosofie gaat empirisch te werk, zij is reïstisch van aard en gaat uit van de waarneembare werkelijkheid. Waarheid slaat op een feitelijke stand of gang van zaken. Zij is controleerbaar.[108] Pas op grond van onderlinge overeenstemming neem je aan dat een uitspraak waar is. Thomas ziet (en voelt) een lijk liggen, aan dat gegeven kan hij niet twijfelen. Toch vraagt hij Ron niet voor niets om mee te gaan het park in. Hij kan dan achteraf niet voor gek worden verklaard of voor fantast worden uitgemaakt. Vanuit een stelling als die van Raudino (motto) maak je van de film ten onrechte een kentheoretische legpuzzel.

ORDE

In Blow Up loopt het leven zoals het loopt. Of je nu alcohol gebruikt of wiet rookt, het maakt in feite niets uit. Zo ook de stoeipartij. Ieder *me-too-besef* ontbreekt. De meisjes voelen zich bedrogen, omdat er geen foto van hen is gemaakt, dat ze sex hebben gehad zal hun in eerste instantie een zorg zijn.
De gedragscode is dan ook pragmatisch en in de kern amoreel,[109] niet alleen vanuit de hoofdpersoon gezien, maar ook vanuit de film als geheel. Met een laat-moderne kijk als vanzelfsprekend op de achtergrond. Kritiek van binnenuit op bv de laat-kapitalistische orde of op het actualistische mensbeeld vind je er niet terug. Er worden geen directe, moreel-ethische uitspraken gedaan.
De film rekent af met vormen van idealisme en van romantiek, maar vooral ook met het Hollywood-realisme dat wordt gestuurd door een sterk behoudende code. werkt bevrijdend. Hij oordeelt niet, hij verwerpt noch verheerlijkt het vertoonde gedrag, noch de bestaande orde.

KUNST EN CULTUUR

[1]

Vanaf oude tijden wordt er al onderscheid gemaakt tussen hoge en lage(re) cultuur, een onderscheid dat op zijn beurt is gebonden aan verschillende klassen en standen (Auerbach),[110] dit wel zonder dat begrippen als kunst en literatuur een unieke status verwerven. Dat gebeurt pas tijdens de romantiek en -in versterkte mate- in de tijd van het modernisme. In dit verband probeert men tevens de film zijn specifieke, kunstzinnige vorm te geven. Dit geldt ook voor een filmer als Antonioni.

[2]

Na de modernistische vernieuwing uit de eerste helft van de twintigste eeuw werd direct na de Tweede Wereldoorlog gevolgd door een experimentele richtingen die de uiterste kunstzinnige grenzen opzoeken en zich bovendien meer en meer gaan richten op het leven van alledag. Met de Pop Art, het Minimalisme, de Arte Povera, het Conceptualisme,

Fluxus en Process Art als kenmerkende richtingen. Kunstenaars zoeken de uiterste grenzen op en/of gaan op in het leven van alledag.

[3]

In Londen ontstaat er zo in de jaren zestig een nieuwe cultuur die in verzet komt tegen de verouderde, burgerlijke waarden en die zich te buiten gaat aan een flitsend leven, met de opkomst van popmuziek en wietcultuur, fotografie en mode als zijn meest opvallende, uiterlijke trekken. *Blow Up* geeft er een perfect beeld van.

De visie

[1]

> We know that under the image revealed there is another which is truer to reality and under this image still another and yet again still another under this last one, right down to the true image of reality, absolute, mysterious, which no one will ever see or perhaps right down to the decomposition of any image, of any reality.
>
> Asbjørn Grønstad

Uit de interpretatie blijkt dat de kijk van de film op de werkelijkheid niets ander dan een nuchtere zal zijn.[111] Men kan als criticus schrijven wat men wil, maar het is in feite onmogelijk om in de film het bestaan van een andere, bv raadselachtige werkelijkheid achter de dagelijkse te ontdekken. Het ruisen van de wind en het doven van een mysterieus teken in de nacht zijn zeker als je net een lijk hebt ontdekt, *unheimisch,* maar ze hebben geen openbarende kracht.[112] Ze krijgen dan ook geen vervolg in de film, integendeel, Thomas wacht enkel nog een fictieve tennispartij.

[2]

Een filmer gebruikt specifieke methoden, zoals montage en cameravoering. Dit heeft zijn beperkingen, zo is het bv niet mogelijk om op deze manier te laten zien wat iemand denkt en beleeft. Menselijke beleving is 'autistisch', ze is zuiver persoonlijk, je kunt haar wel in woorden, niet in beelden vangen.
Anders staat het met emoties, die kun je vaak aflezen uit gedrag, houding, gebaar en gezichtsuitdrukking, hoewel dit alleen mogelijk is als je de culturele achtergrond kent. Toch is het binnen een film onmogelijk je beeldend meer dan een oppervlakkige visie op de menselijke, psychische gesteldheid ontwikkelen. Met Cortázars verhaal en (de Script van) *Blow Up* naast elkaar te leggen, ontdek je al snel welke mogelijkheden woorden meer hebben dan beelden.
Dit betekent dat de visie van een pure speelfilm hoe dan ook zeer beperkt is en een filmer zich met name zal richten op het verbale gedrag om enige diepgang te krijgen.[113]

Bijlage 5. Cortázar

[3]

De visie van *Blow Up* komt op uit het verhaal en wordt al bij de analyse, exegese en interpretatie duidelijk zichtbaar met in de kern de gedachte dat je het leven moet nemen zoals het is.[114]

[4]

Blow Up is een knappe, verrassende film. Maar dit zonder een meta-filmische inzet. De auteur/filmer treedt niet, zoals in *Hellzapoppin'* zijn film binnen om er orde op zaken te stellen.
Ook reflecteert de filmer niet over het wezen en de strekking van de filmkunst en dit dan bv op zoek naar de betekenis van de kunst in een informele, modernistische setting (Tinazzi). Er is geen sprake van meta-discursieve cinema zoals De Vincenti stelt. De filmer doet geen onderzoek naar de werking en de structuur van de film, zoals hij dit via Thomas wel doet bij de fotografie.
Nu kun je niet ontkennen dat *Blow Up* nieuwe wegen inslaat, maar dat is een film-technische kwestie, geen meta-vraagstuk.
Er vindt geen onderzoek plaats naar hoe materiaal en medium van de film in het algemeen werken, de film is bovendien niet autobiografisch, ze geeft geen beschouwing over het wezen van de functie van de kunstenaar in de samenlevingen over de zelfreflectie van kunst.

BIJLAGE 1. Thomas' fotografische onderzoek

[1]





Na een technische voorbereiding in de doka bestudeert Thomas twee foto's die hij daar heeft ontwikkeld.[115]





[2]

Dan zoomt de filmer in[116] op de afbeeldingen en legt vast hoe Thomas zich op het onderwerp concentreert:





Vooral de richting waarin de vrouw kijkt op de tweede foto, trekt Thomas' aandacht, daarom maakt hij een uitvergroting van een detail ervan en vergelijkt deze met de oorspronkelijke foto.

[3]

Vervolgens tast Thomas de foto met een vergrootglas uitvoerig en nauwkeurig de foto af om dan met een witte stift erop een afbakening te maken van het hek.



Een afbakening waarvan de filmer je een detail laat zien:



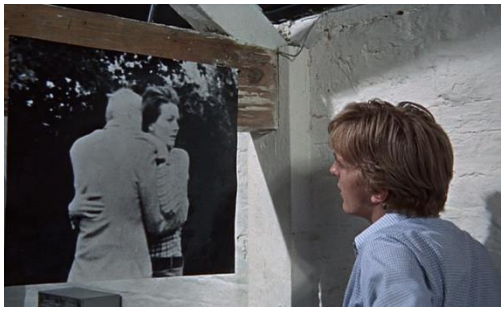
[4]

Thomas maakt nu een uitvergroting van de vrouw op het moment dat zij naar het hek kijkt en bestudeert haar.





En weer probeert hij de (verontruste?) blik van de vrouw te volgen in de richting van het hek.





[5]

Dan laat de filmer zien waarop de vrouw in de ogen van Thomas haar blik concentreert:[117]



[6]

Thomas komt er niet uit, maakt dan een aantal nieuwe uitvergrotingen en hangt die op naast de foto van het hek met het doel te achterhalen waar de twee in het park nu precies naar kijken.



Hij komt ook nu niet verder, maar dan opeens, nadat hij de foto van het hek nog eens bestudeert, ziet hij iets waardoor hij besluit nog een verdere uitvergroting van het hek te maken.



[7]

Daarna bekijkt Thomas de twee foto's die hij in het begin van zijn onderzoek voor het eerst bestudeerde. Hiervan toont de filmer een drietal details die Thomas op het oog heeft. Alles draait hierbij om het hek op de achtergrond.





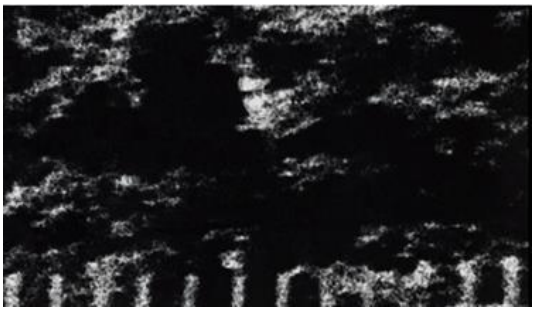


[8]

Toch zijn we niet veel verder gekomen dan een vage uitvergroting die Thomas al eerder maakte.[118]



En weer concentreert Thomas zich op het beeld:



En dan dringt er zich blijkbaar een nog subtieler detail aan Thomas op, een detail dat voor hem een ware openbaring betekent.[119] Hij ziet er (een man met)[120] een pistool in.[121] Een inbeelding, die de filmer knap in beeld heeft gebracht:



Dit dan wel met het gegeven dat de foto van het hek en de uitvergroting ervan Thomas' conclusie op geen enkele wijze toelaten.[122]

[9]

Thomas probeert nu via de blikken van het paar te achterhalen hoe het voorval precies in elkaar zit.







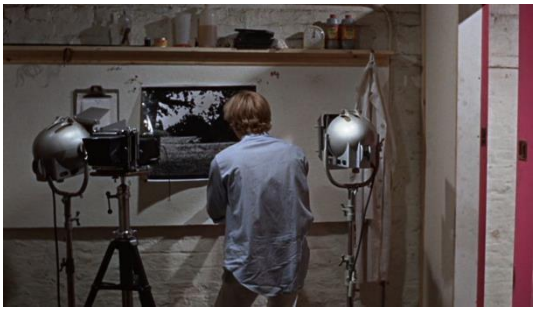
Met, zoals de filmer laat zien, de zorgelijke blik van de vrouw als concentratiepunt.



[10]

Thomas gaat door met zijn onderzoek. Hij bestudeert een eerdere foto en maakt vervolgens van een detail ervan een uitvergroting.







De uitvergroting had uiterst verrassend voor hem hebben moeten zijn, maar hij doorziet de details niet. Wel is hij er van overtuigd dat het pistool op de vrouw was gericht. Hij heeft haar dus het leven gered, omdat hij haar aandacht trok en zij woedend op hem kwam afrennen. Hij belt enthousiast met Ron, maar moet het gesprek afbreken omdat de meisjes voor de deur staan.

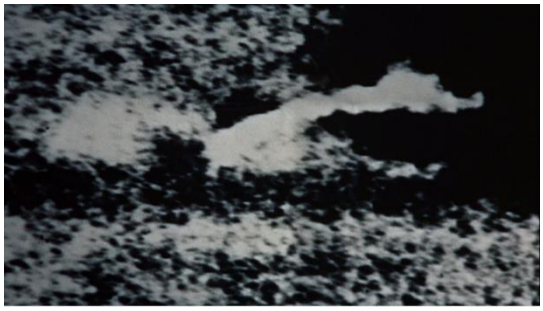
[11]

Nog tijdens hun dwingende aanwezigheid onderzoekt Thomas een tweetal foto's om na hun vertrek een foto van de vrouw in het park met een vergrootglas te bestuderen. Hij wil zekerheid, maar hij krijgt die niet.



Daarom maakt hij nu een uitvergroting van een soortgelijke foto als hierboven:

123



Deze hangt hij naast en over een eerdere uitvergroting van de foto waarop de vrouw voor het lichaam staat.



Dan vergelijkt hij beide foto's nog eens, denkt intens na en springt ineens op. Eureka!

[12]

Jake Matatyaou (2015) geeft aan de hand van een overlap van vier van Thomas' foto's een overzicht van de situatie in het park. [124]



Matatyaou zelf :

> While the medium of photography is itself constrained by the linear aspect of time, a recompiling of the frames shown throughout the sequence in the photographer's loft begins to reveal a novel interpretation of how events unfold in time.

Toch is het omgekeerde eerder waar: de constructie laat zien dat door de manipulatie van de beelden het mogelijk is de tijd te vatten binnen één ruimte.

[13]

Op een tweede overlap zie je rechts op de foto's in welke richting de vrouw naar de zijkant kijkt.



Vanuit deze schets gezien moet de man met het pistool een reus zijn geweest, zoals ter vergelijking uit onderstaande still blijkt.



[15]

Hoe dan ook, het is een prachtig onderzoek van Thomas geweest. Dit dan zonder dat je met Ebiri (2017) zou kunnen concluderen dat

> What Thomas's photography ultimately "reveals" is a kind of inexpressible meaninglessness - the idea that nothing in this life makes sense, and that the closer we get to what we think is the truth, the less clear everything becomes.

De zoekactie, waar Thomas' fotografische onderneming toe leidde, mag dan op een fiasco zijn uitgelopen, aan zijn fotografie heeft dat niet gelegen. Voor ons (voor jou, voor mij) komt uit zijn onderzoek bepaald niet het gevoel/idee voort dat het leven onuitsprekelijk zinloos en ondoorgrondelijk zou zijn.[125]

BIJLAGE 2. Blow Up *met de auto*

[1]

De filmer laat in *Blow Up* het Londen van de jaren 60 zien, de stad waar alles gebeurt, het nieuwe culturele centrum van de wereld. Londen is de nieuwe *place to be.* In die zin is de film een iconisch beeld geworden van deze periode in de geschiedenis.

[2]

In de film wordt heel wat afgereden met Thomas' Rolls in het centrum van de aandacht. Het leuke is nu dat de hoofdpersoon totaal als een dwaas van de ene plek naar de andere rijdt. Dat kan in een film. De kaart van Londen is in *Blow Up* een totaal andere dan zoals deze in werkelijkheid is. En toch bestaat hij.

[3]

Nu is het de vraag of, als Thomas dan van de ene kant van Londen naar de andere rijdt, dit allemaal wel op één dag mogelijk is. Klopt het wel qua tijd en rijdt Thomas wel de logische routes?
Voorop gesteld, het is een feit dat de filmer vrijwel geen enkele toeristische locatie heeft genomen. Hij filmt juist het Londen van de Londenaren en niet dat van de toeristen. St. James Palace mag dan een uitzondering zijn, maar dit gebouw valt in het niet bij al die andere die er in de buurt liggen, zoals Buckingham Palace, Westminster, Downing Street.

[4]

De film begint bij de Economist Building met de mimespelers en tegelijkertijd bij een daklozenopvang aan Concert Road aan de andere kant van de Theems, waar Thomas de auto neemt.
Mimespelers en Thomas ontmoeten elkaar nadat de eersten zo'n drie minuten onderweg zijn geweest, terwijl Thomas er een rit van minimaal een half uur op heeft zitten. Kortom de tijd loopt niet synchroon wanneer je uit gaat van de werkelijke plekken in Londen. De kijker maakt het niet uit.

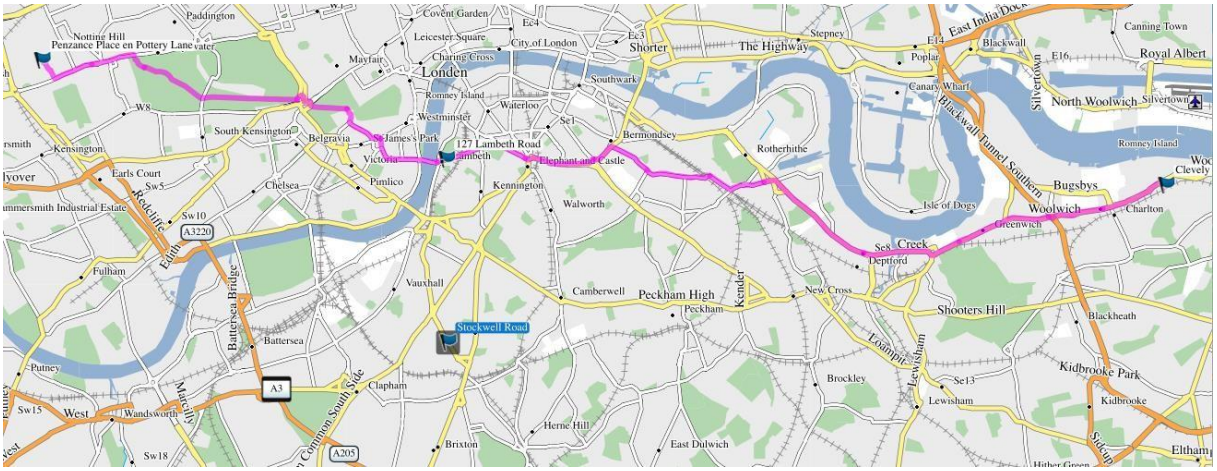
[5]

Na vertrek rijdt de auto rijdt even later door een tunnel onder het spoor door. Deze tunnel bevindt zich aan de andere kant van de Theems bij London Bridge, volledig buiten Thomas' eigenlijke route naar het atelier.

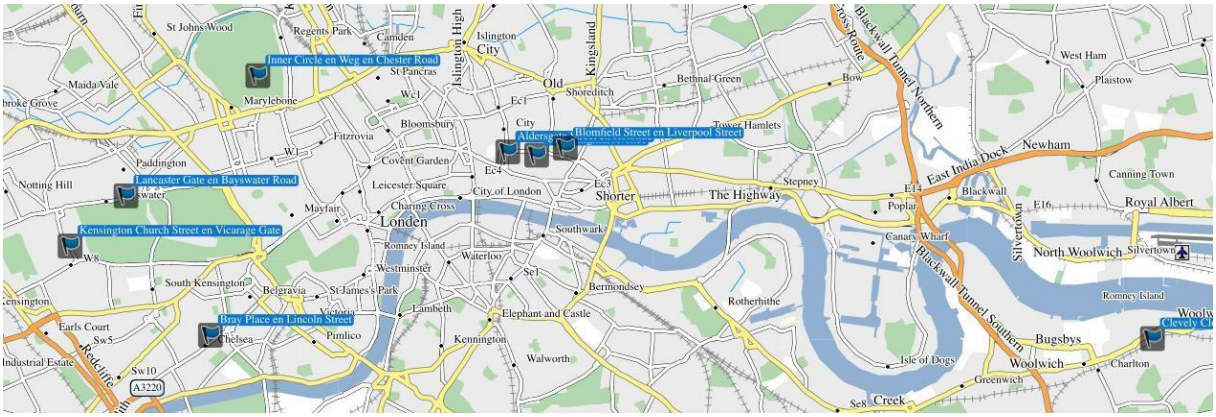


[6]

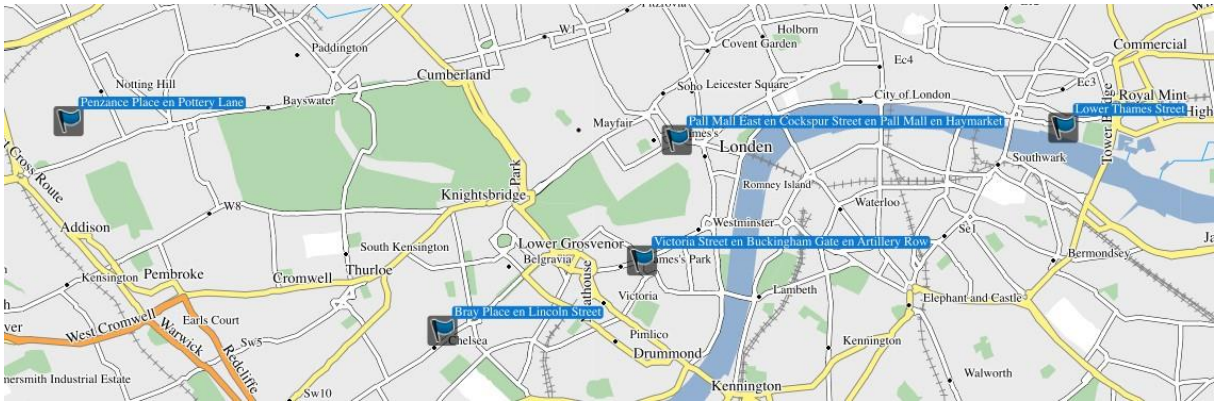
De volgende rit gaat van Thomas' atelier in Pottery Lane naar het Maryon Park op Clevely Close. De snelste route is om via Lambeth Bridge de A3203 te nemen, dan de A201 London rd, de A100, de A2206, de A200 en de A206 Woolwich rd. Thomas rijdt vervolgens een stuk over Stockwell rd, waar de filmer een aantal van de gefilmde huizen aanvullend roodgeverfd/gekleurd heeft. En dat is al met al een eind uit de richting.



Van Clevely Close gaat het vervolgens naar Brays Place in Chelsey. Wanneer je dit traject bekijkt, zie je dat de volgorde wel heel merkwaardig overkomt. Thomas rijdt weg en is in een mum van tijd in hartje City (Liverpool Street/Bloomfield Street) Vandaar gaat hij naar Regents Park vervolgens langs de bovenkant van Hyde Park naar vlak bij zijn atelier (Kensington Church Street). Dan weer naar de City (Alders Gate en Basinghall Avenue), vervolgens van de City naar Chelsey Brays Place. Het is een volslagen ridicule rit maar voor een toeschouwer die met de stad onbekend is, is het allemaal heel vanzelfsprekend.

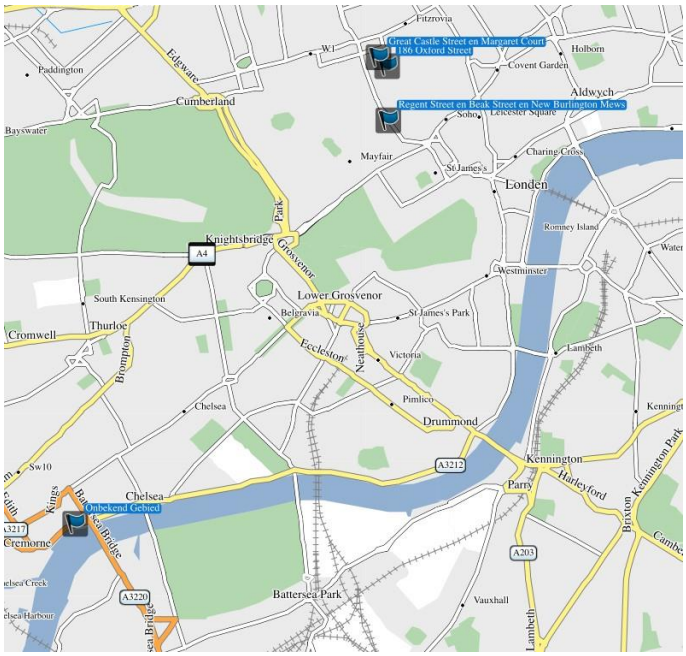


Vandaar gaat Thomas weer terug naar zijn atelier. Hij doet dat nogal zigzaggend. Eerst naar Haymarket dan naar Victoria Street hoekje Buckingham Gate, waar hij een groepje actievoerders bij The Albert tegenkomt, en dan via Lower Thames Street (sic) naar Pottery Lane.



[7]

Vervolgens wordt er maar weinig meer getoerd. Thomas gaat ’s avonds nog naar het park, maar de rit er naartoe zie je niet.
Aan het eind van de avond volgt er nog wel een rit door Regents Street. Bij Heddon Street stapt Thomas uit, loopt een smalle straatje in en komt op het binnenpleintje New Burlington Mews. Hij gaat er ergens binnen en is ineens in de MGM studio’s op Great Castle Street (een eindje verderop). Dan zie je hem vervolgens nog in Oxford Street om tenslotte te eindigen bij het huis Cheyne Walk 100 aan de Theems, waar het feest wordt gegeven.



BIJLAGE 3. DE MUZIEK

[1]

De muziek in/voor *Blow Up* werd gemaakt door Herbie Hancock, pianist, toetsenist, componist en ook acteur. In die tijd maakt hij deel uit van *Het tweede grote kwintet* van Miles Davis, dit samen met Wayne Shorter (saxofoon), Ron Carter (bas) en Tony Williams (drums). Het kwintet speelt *Jazz Standards* waarbij de harmonische grenzen worden opgezocht. De muziek van Hancock lijkt in die zin geen vernieuwing te zijn, ze is eerder traditioneel en dit als tegenstem van de toen in zwang zijnde *Free jazz* van onder anderen Ornette Coleman, John Coltrane en Archie Shepp.[126]

[2]

De beelden en de vertelling van *Blow Up* laten geen ruimte voor emotie, ze vertellen afstandelijk het verhaal. De jazz van
Hancock past hier naadloos bij, ook al mag zij in die tijd al een beetje ouderwets zijn.[127]
De muziek ondersteunt de sfeer, maar bepaalt haar niet, zij biedt geen extra dimensie, ook geeft zij geen commentaar op wat je ziet. Zij is rustig waar het nodig en opwindend waar het mogelijk is. Ze is cool, afstandelijk, zo wordt ook het verhaal verteld.

[3]

De muziek die Hancock schreef voor *Blow Up* werd eind 1966 opgenomen en tegelijkertijd met de première van de film op de plaat uitgebracht.[128] De plaat laat horen voor welke scenes er in de film muziek werd gecomponeerd.[129] Hier een opsomming van de titels, aangevuld met de scenes waar andere muziek is te horen.

- *Muziek van Hancock:*

-De titelmuziek.

-Twee stukjes voor de scene met Verushka .

-*Bring down the birds.*[130] Gespeeld tijdens de scene met de vijf modellen.

- *Jane's theme*. Dit hoor je op het moment dat de vrouw uit het park (Jane) bij Thomas thuis binnenkomt en deze een drankje inschenkt. Dit duurt totdat zij voor de paars-papieren achtergrond wordt gezet.

- Even later daarna hoor je zachtjes muziek. Thomas zegt: -*listen to this*. Hij zet een plaat op en er klinkt een stukje dat Hancock *The thief* noemt.

-*The kiss*. Dit nummer hoor je, wanneer Jane zich begint uit te kleden. De muziek stopt wanneer Thomas de deur open doet voor de propeller. Zodra hij weer boven komt, hoor je de muziek weer, de plaat staat nog steeds op. Thomas zet de muziek af na het vertrek van Jane.

-*The Bed.* In de film valt een tijdlang geen muziek te horen. Pas wanneer Thomas het huis van Bill binnengaat klinkt *the Bed.*

-*End Title.* De muziek bij de aftiteling.

- *Verder:*

- De fotoshoot met Verushka wordt ondersteund door twee nummers van The Lovin' Spoonful: *Butchies Tune*[131] en *Make up your mind.*[132]

- Tijdens de eerste scene met de twee meisjes in Thomas' kantoor, hoor je via de radio een muziekje met de tekst *a whole lot of trouble.* Het is een Rock & Roll-nummer in de stijl van Chuck Berry.[133]

- In het rommelwinkeltje wordt later door de eigenaresse een plaat opgezet met een steelgitar.

- Het concert van de Yardbirds met *Stroll on*.

• *Tot slot:*

Er staan op de plaat nog een drietal nummers dat niet in de film is te horen.

-*The naked camera*.
-*Curiosity Curiosity*
-*Thomas Studies Photos*[134]

BIJLAGE 4. KLEUR

Inleiding

[1]

Hoe je kleuren beoordeelt, interpreteert of waardeert berust op persoonlijke ondervinding en op dat wat je via opvoeding en scholing meekrijgt.[135]
Kleurbegrip is niet aangeboren, wel wordt de betekenis, die men aan sommige kleuren toekent, door de eeuwen heen doorgegeven. Ze wordt je ingegoten en krijgt een meerwaarde. Zo krijgt de kleur rood de betekenis van gevaar, het is alarmteken.
Toch zullen kleuren in de eerste plaats functioneel worden gebruikt. Rode bussen zijn in het straatbeeld van Londen vanzelfsprekend, je komt ze in grote aantallen tegen, een fel rood brandend lampje aan de buitenkant van een doka betekent dat je niet binnen mag komen. Voor een bewoner van Londen zal in het eerste geval en voor een beroepsfotograaf in het tweede rood nu niet direct een extra-waarde inhouden. Voor veel kijkers wel.

[2]

Kleuren zijn in de termen van Wittgenstein niets anders *ideale constructies* ('hypotheses') die het ons in het dagelijkse leven gemakkelijk maken.[136] Een pragmatische oplossing zoals die van Eva Heller.
Dit betekent dat je de voorkeur voor kleuren en het gebruik ervan alleen statistisch kunt meten. Een meer theoretische aanpak, zoals die van bv Goethe, Kandinsky, Itten of Yves Klein[137] helpt je weinig verder. In die zin is het onderzoek van Eva Heller een uitkomst. Dit maakt in ieder geval duidelijk dat er geen specifieke waarde of betekenis aan een kleur kan worden toegekend.[138] Kleuren hebben bovendien maar al te vaak een contrasterende of tegenstrijdige betekenis.

[3]

Dit betekent ook dat een filmmaker in feite geen mogelijkheid heeft om via kleuren de film inhoudelijk kracht bij te zetten, behalve als hij traditionele betekenissen aan bepaalde kleuren toekent, zoals wit voor onschuld, rood voor agressiviteit of roze voor het vrouwelijke. Maar ja, ook dan nog moet het publiek met hem meegaan.
Een filmmaker zal kleur trouwens in de eerste plaats realistisch en/of esthetisch toepassen. Hij kan niet anders zonder dat hij de aandacht van zijn publiek verliest.

[4]

Niet dat een filmmaker niet kan (en zal) proberen kleuren toe te passen die op een specifieke manier de inhoud van de film bv psychologisch of symbolisch ondersteunen of versterken. Dit zonder daar het negatieve oordeel aan toe te voegen dat het kleurgebruik in de film dient om het lege, commerciële en modieuze van die tijd te benadrukken.[139] Integendeel, de kleuren zijn louter bedoeld als een feest voor het oog, zoals bij de eerste fotosessie en de stoeipartij.[140]

[5]

Kleur is voor Blow Up het medium bij uitstek, zij versterkt of illustreert vaak het verhaal, maar opvallend genoeg zondee dat zij bijzonder veel impact heeft op inhoud ervan.

Begintiteling



De film begint met een combinatie van de kleuren groen, blauw en een diep zwart. Zij laten vaagjes zien hoe het verhaal uiteindelijk zal verlopen. Zwart wijst dan op het glansrijke moment (EH. 71)[141] dat Thomas op dit moment beleeft, maar ook op de leegte (EH. 102) die hij aan het einde van de film zal voelen.
Groen ondersteunt dit beeld: nu nog een jeugdig elan (EH. 8, 100), aan het einde een gevoel van bitterheid (EH. 24).
En het verre blauw (EH. 5) zal, als kleur van vertrouwen (EH. 183) en harmonie (EH. 73), veranderen in een regenachtig grijs.



Scene 1

Het straatbeeld



De film begint zwart/grijs getint: de groep mimespelers op het pleintje. Pas als zij in de winkelstraat komt, breken de eerste puntjes kleur door: blauw, paars, roze, rood.



Scene 2

Thomas bij de daklozen





Maar dan een terugslag. Bij het vertrek van de daklozen uit het opvanghuis keert het zwart/grijs terug. Maar dan wel met die opleving van het meisje in het blauw. Blauw als een verwijzing naar het verlangen, bv naar verte (EH. 50), stilte (EH. 155) en harmonie (EH. 73).





Bij de terugkeer van Thomas naar zijn auto merk je al snel de overgang op van het somber-bruin van tehuis en tunnel naar de meer-kleurigheid van een op zich sombere straat: lichtblauwe hemel, groen van de bomen, verder helderwit, rood en geel naast puntjes blauw en paars.

Terug in de stad

[1]





Wit en rood/zwart geven enige kleur aan de sombere straat, wit als teken van goddelijke volmaaktheid (EH. 135-136, 140), rood en zwart samen als teken van de wereldse, gewapende macht (EH. 2, 94, 113).

[2]

Met de mimespelers komt er meer kleur, maar pas nadat Thomas van hen afscheid heeft genomen, begint de stad even in al zijn kleurigheid op te leven, zoals bij het grijsblauw en oranje van de busjes die langsrijden.





Een zuiver esthetisch gebruik van kleur.

[3]

Maar toch, er verschijnt weer een donkere tunnel met daarachter weer de zwart/grijze wereld van het stadsleven, met in Thomas' straatje alleen maar enkele kleurrijke verschijnselen, maar dat summier: het rood van de telefooncel -dit met nadruk-, dan het groen van een luik, het bruin van dashboard en pui, het blauw van het overhemd, deze tinten in een wat saaie, weinig fleurige samenhang.





In de studio

[1]



Voor het eerst het paars voluit in de kleding van de assistente.[142] Een teken van de eigen, verfijnde weg die ze in dit milieu gaat (EH. 169).

[2]

Dan op de bovenverdieping kleedkamer en keuken: paars, groen, roze, oranje, blauw, maar ook het contrast zwart-wit, rokje en trui beide bont gekleurd. Tenslotte de koperen pannen in al hun schittering. Maar saai blijft het. [Opvallend is het horizontale lijnenspel in kast, kleding en mokken]



Commentaar

Het is duidelijk dat er geen kleuren worden gebruikt die beide scenes zo domineren dat zij de (bv symbolische) betekenis van verschijnselen erbinnen zouden onderstrepen of versterken. Kleuren zijn hier niets anders dan lichtpuntjes in de grijze wereld van de grote stad, hoewel zal blijken dat bv rood en paars doorslaggevende kleuren kunnen zijn.
In de eerste twee secties is het kleurgebruik kundig en gevarieerd, maar niet uitzonderlijk, zelfs alledaags. Je ziet er niet de hand in van een specifieke regisseur. Maar voor een inleiding op een verhaal is dit niet onbegrijpelijk, je moet je publiek niet overdonderen.

Scene 3

Entree

En dan sta je plotseling in een heel andere, in een esthetische wereld, met een andere lichtval, gekoppeld aan een fel licht, gedempte kleuren van lichtere varianten geel, oranje en blauw tot roze. Vooral het hel grijzige blauw heeft de scene iets onechts, iets gekunstelds.
Maar toch domineert het zwart van Verushka het beeld, ze staat daar elegant (EH. 38), cool (EH. 71) maar ook afwijzend (EH. 1) en innerlijk schijnbaar leeg (EH. 102).



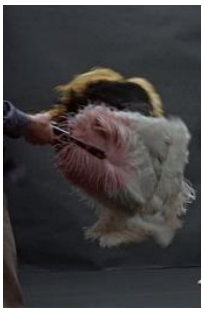
De sessie

[1]

Thomas gebruikt kleuren die de eigenzinnige speelsheid van de sessie onderstrepen:

-de tedere (EH. 195) en vrouwelijke (EH. 188) charme (EH. 27) van *roze*,
-de zakelijkheid (EH. 137) van *wit,*
-het opdringerige (EH. 13) en extraverte van (licht) *oranje* (EH. 48), -
het overmatige (EH. 184) en afstotende (EH. 175) van (licht) *bruin*.

En een zwart dat even oplicht om dan weg te vallen tegen de achtergrond van het decor. Een zwart op de achtergrond dat zelf alle kleuren in zich opneemt en doet verdwijnen (EH. 89).





Een gewaagde mengeling van kleuren die goed uitpakt.

[2]

De sessie zelf wordt beheerst door het zwart van Verushka's jurk en het blauw van Thomas' overhemd.



Het zwart van de jurk accentueert het hoekige, het schonkige (EH. blz., 30) van Verushka's lichaam, het blauw van Thomas overhemd duidt op zijn typisch manlijke houding (EH. 114), zijn hardheid (EH. 74) en zijn prestatiedrang (EH. 106).

[3]

Het contrast met het openingsshot is groot. Een felle helderheid van de studio tegenover de warme intimiteit van de sessie zelf, ingekluisterd als ze wordt door de intimiteit van een nachtelijk zwart.



De badkamer

Een studie in grijs, wit, zwart en blauw, met het shirt van Reg en het rekje met flesjes als tegenweer.









Blauw geeft een moment van stilte en rust aan (EH. 155), maar wijst ook naar het vertrouwen dat Thomas in Reg heeft (EH. 183).

Scene 4

De vijf modellen

[1]



Het podium in al zijn glazen breekbaarheid, gedempt oplichtend in wit-grijzen, zwarten en bruinen, met een vlekje blauw. Op het podium de modellen, geheel opgenomen in deze glazen wereld, met kleding waarvan de kleuren die zich aanpassen aan de omgeving: wit, grijs, zwart, bruin.



[2]

Daarna, een samenstel van licht en kleur, in een abstract spiegelende ruimte die als vanzelf de zachte kleuren in zich opneemt: varianten van blauw samen met zacht groen en paars.



Scene 5

Een huiselijke sfeer

[1]

De overgang naar het huis van Bill en Patricia is frappant, niet dat de grijs-zwarten wijken, maar ze worden hier aangevuld met (en gedomineerd door) donkerblauw, donkerrood, bruin, geel en een groen van licht naar donker.





In het shot van het aanrecht -niets anders dan een klassiek stilleven- wordt de combinatie van kleuren aangevuld met oplichtend staal. De huiselijke sfeer wordt benadrukt.

[2]

Maar dan iets later krijgt de kleur bij de binnenkomst van Patricia -heel even maar- een sombere en zelfs dreigende ondertoon:



Scene 6

De meisjes

[0]



Op weg terug naar de studio licht er in het voorbijgaan rood op als waarschuwing (EH. 59) dat er iets gaande is. In dit verband loopt deze kleur ook vooruit op de erotisch-seksueel (EH. 46, 149) geaarde stoeipartij van Thomas en de meisjes.

[1]



Dan de studio: licht en vol kleur. Het zwart-wit-grijs is iets naar de achtergrond gedrongen, blauwen en groenen, paars, geel, rood en roze, samen vullen ze de ruimte.

Scenes 7 en 9

Het winkeltje

[0]

Op weg naar het winkeltje zie je weer zo'n oplichtend beeld: zwart/grijs met vlekjes blauw verspreid over het glas. Gevolgd door een bruusk rood en een verpauperd (en contrasterend) blauw met op de achtergrond de grijze, rommelige wereld van de moderne stad.







Het rood weerspiegelt Thomas' gedrag perfect: zijn agressieve rijstijl (EH. 2), zijn niet aflatende energie (EH. 3, 41), zijn dynamische aanpak van de zaken (EH. 29).

[1]

Binnen en buiten overheerst bij het winkeltje weer de donkerzwarte en witglinsterende achtergrond, van buiten aangevuld met vaak intieme vlakjes/toefjes geel, blauw, bruin, groen, paars, oranje en van binnen daarnaast ook rood en paars.







[2]

Bij zijn tweede bezoek terug in de bewoonde wereld ontdek je weer het spel van licht en donker, wit en zwart, aangevuld met een kleurtje hier en kleurtje daar: paars, rood, geel, bruin, oranje.







De laatste still geeft trouwens de situatie goed weer. Het oranje weerspiegelt de vrolijkheid (EH. 111) en het plezier (EH. 180) van beiden, het bruin geeft de wat bedompte en ouderwetse (EH. 6) omgeving weer, met als uitroepteken het rood, hier als teken van verleidelijkheid (EH. 179) en wederzijdse aantrekkingskracht (EH. 12).

Scenes 8, 21, 22

Het park

[1]







Geen wit-zwart-grijs, maar groen (gras, struiken, bladeren) en bruin (takken en stammen) als achtergrond. Wel het saaie grijs van tennisbaan en pad.



Met hier en daar wat kleuren, zoals van roze, gele en witte bloemen.









En dan nog wat vage kleuren van de kleren:





[3]

Aan de randen van deze wereld ontdek je nog delen van de bewoonde wereld: witte, moderne woningen (EH. 118) naast een grijs, ouderwets huis (EH. 4, 10).





[4]



En dan tegen het einde een plotselinge, verrassende opleving van kleur, ingekaderd binnen het (saaie) groen van het park en dit met weer de glinsterende achtergrond van autoglas. Dominerend het diepzwart van kleren, bril en hoed. -Zwart: een wel heel zware kleur (EH. 146) voor zo'n spontane en uitbundige ('brutale') groep (EH. 26), maar wel de kleur die de betoverende kant (EH. 115) van hun spel benadrukt.

-Het paars geeft dan aan dat het gedrag van de groep weinig zakelijk (EH. 172), extravagant (EH. 16) en ongewoon (EH. 169), maar ook dat het origineel (EH. 129), speels en creatief (EH. 130) is. Hun optreden biedt, zoals het oranje aangeeft, vrolijkheid (EH. 111) en plezier (EH. 180), hoe opdringerig het soms ook kan zijn (EH. 13).

Scene 10

Het Restaurant

[0]

Op weg naar het restaurant maakt Thomas opnieuw een lange tocht door een overwegend grijze wereld. Met weer het felle rood aan het begin (hier getemperd door een herhaald geel).





Verder de kleuren van de stad -wat geel, blauw en groen- tegen de achtergrond van haar eentonige matheid.

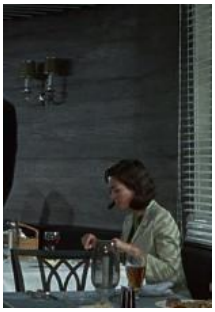




[1]

Na het winkeltje nu het restaurant, met de geijkte, wat softe en beschaafde, met name donkere kleuren. Zelfs de flessen op de achtergrond brengen weinig leven.









Scene 11

De tocht door de stad

[1]







De terugtocht naar zijn studio begint kleurig met het beeld van een groep Afrikanen in traditionele kleding. Dan langs *The Albert*[143] -ook hier het rood- en de ontmoeting met een groep demonstranten, een bepaald niet fleurige en kleurige optocht. En weer het rood.[144]

.





[2]

Dan naar de studio, door ook alweer een grijze stad.



[3]

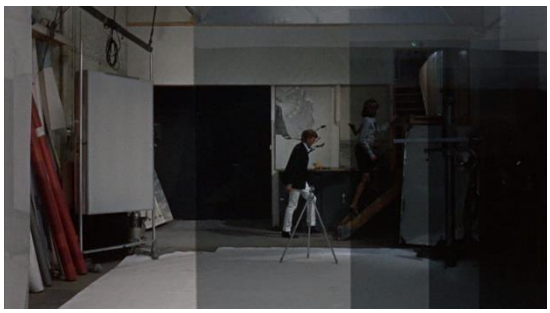
In zijn straatje wacht de rode telefooncel.



Naast en achter de cel is het rood van de cel verlengd via de spiegeling. Het krijgt zo alle nadruk en verwijst naar de komende hectiek (EH. 77) en de seksueel-erotische verwikkelingen (EH. 149).

De studio

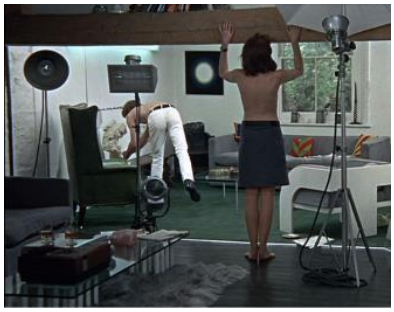
[0]



Een spel van grijs en zwart, ook hier weer even het rood als zijdelings signaal, dat je kunt uitleggen als een onheilspellend voorteken van onraad en bedrog (EH. 59).

[1]

In contrast hiermee staan de kleuren in de studio zelf. Een zitruimte met haar rommelige stijl waarin de kleuren weinig op elkaar zijn ingesteld. Daar doet de rust van het groen (EH. 20, 135) van de bomen buiten weinig aan af.
Erger wordt het nog als je de gehele benedenverdieping overziet: alle kleuren worden in felle contrasten naast en tegenover elkaar gezet. Met de beide schilderijen samen als voorbeeld bij uitstek.





En dan de vele varianten van het licht, die in deze beperkte ruimte sterk op elkaar inwerken en de onrust erbinnen alleen maar vergroten. Dit effect wordt bovendien nog versterkt door de overmaat aan paars, een kleur die gekunsteld (EH. 96) en leeg (EH. 32) aandoet. Hierin ondersteund door de opdringerigheid van het geel (EH. 124).

Scenes 12 en 14

De technische ruimte

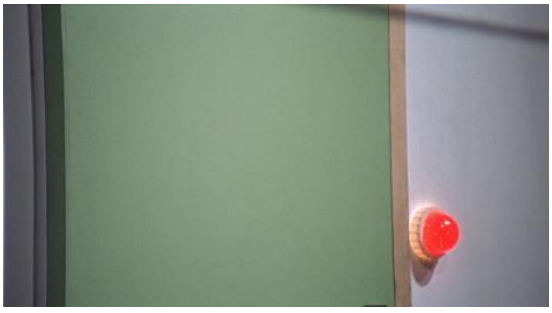
[1]



Een kernbeeld in de film: het technisch-fotografisch domein als een hemels schip getransformeerd in een eigenzinnige regenboog. Met ook hier weer het basis-schema: de kleuren oplichtend op een witgrijs en donkere achtergrond.

[2]

Het ontwikkelen van een fotorolletje verloopt in een wereld van licht en duisternis. En daarmee is het een afspiegeling van de gebeurtenissen in de film zelf. Thomas' bezigheden worden geïllustreerd met het verfijnde gebruik van de kleuren, nu eens licht en helder, dan weer somber en donker. Met ook hier weer het alarmerende rood gecompenseerd door geel als kleur van licht en optimisme (EH. 128) en door groen als kleur van hoop (EH. 82).

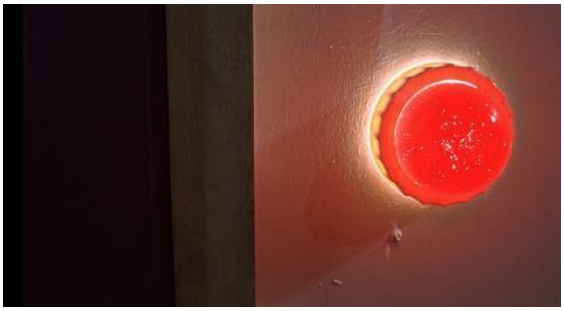












Scene 13

De stoeipartij

Het speelse, erotische intermezzo tussen Thomas en de twee meisjes is filmisch gezien vooral een spel met kleuren. [1]






Het begint al met de kleren. Neem bv de finesses blauw op de laatste still.

[2]





Het paars domineert de scene. Met de vraag hoe je deze kleur hier moet interpreteren. In positieve zin kun je stellen dat het spel dat het drietal speelt spontaan en onbevangen is (EH. 129, 169, 172), toch zullen anderen vinden dat het ook wel erg losbandig en leeg overkomt (EH. 16, 37).
Het geel dat het paars hier aanvult, laat ook beide zijden zien, zo is het de kleur van de uitgestotenen (EH. 126-127), maar ook van de creativiteit (EH. 130-131).

Scenes 15 en 19

Londen bij nacht

[1]

Dan valt de nacht over Londen. Licht en kleur krijgen hun specifieke accenten. Zo bv tijdens de tocht van Thomas 's nachts naar en door het park. Ook hier aan het begin het driedubbele rood als waarschuwingsteken.



In het park staat de even tijd stil.



Het fel koude blauw (EH. 26)[145] van het neonlicht met zijn harde, hoekige vormen tegenover het natuurlijke diepdonkere groen (EH. 124) van de in de wind waaiende boom (EH. 100) geven -zeker samen- op indrukwekkende manier de beangstigende en bevreemdende sfeer van het moment weer waarop Thomas ontdekt dat de man uit het park dood is.

[2]







Hetzelfde koude blauw vind je later ook tijdens de zoektocht van Thomas naar de vrouw uit het park. Met in de eerste twee stills weer het rood.

[3]

Op weg naar het concert.





Zwart-wit filmen met hier en daar wat rood tegenover een lichtend helblauw.



Scenes 16 en 18

Patricia

[1]





Veel nadruk op de kleur groen, hier in de betekenis van rust (EH. 135) en ontspanning (EH. 42), waarnaar Thomas op dit moment op zoek is.

[2]

Maar wat hem wacht zal hem niet vrolijk stemmen. De combinatie van rood, geel en groen brengt niet wat je van haar zou mogen verwachten: geel verwijst niet naar optimisme (EH. 128), maar naar chagrijn (EH. 141) en jaloezie (EH. 33), groen niet naar een moment van ontspanning (EH. 9) en rust (EH. 131), maar van bitterheid (EH. 24) en pijn (EH. 78). Dit onderstreept door het rood dat de begeerte (EH. 19) en het verbodene (EH. 177) van de situatie benadrukt.



In een eerdere situatie werd deze situatie via de kleuren al stilletjes voorspeld:



[3]



De jaloezie in haar wit-zwarte entourage bevestigt het gegeven kleuren spel

[4]







De fragiele relatie tussen Patricia en Thomas wordt subtiel in kleur weergegeven.
De blauwe achtergrond geeft aan dat je kunt rekenen op een sfeer van vriendschap (EH. 52), sympathie (EH. 158) en vertrouwen (EH. 183).
Maar het rood van haar jurk gaat verder, het maakt haar seksueel (EH. 149) bijzonder aantrekkelijk (EH. 12) en verleidelijk (EH. 179).
Niet voor niets even die nadruk op het roze, zij is in alles een vrouw: lieflijk (EH. 108), fijngevoelig (EH. 39), charmant (EH.
27), maar misschien ook wel wat naïef (EH. 123).
De ontmoeting zelf is zwart getint, zij blijft zonder inhoud (EH. 102) en eindigt met een afwijzing (EH. 1).
En mag je, tenslotte, het paars geloven dan kun je zelfs spreken van een ietwat buitenissige situatie (EH. 16), met, zoals het geel aangeeft, een zure bijsmaak (EH. 141) en een jaloerse ondertoon (EH. 33).

Scene 20

Het concert

[0]

Kleuren spelen, op een enkele uitzondering na, geen specifieke rol in deze scene, ze worden zoals ook in het begin van de film, gezien als een oplichting, nu in het donker van de stad en met name tijdens het concert in de *Ricky Tick* [1]. Dit laatste gekoppeld aan kenmerkende tafereeltjes naast opvallend mismoedige portretten [2], deze gefilmd in overwegend bescheiden kleuren.

[1]









Toch ook hier weer die opvallende rol van paars met zijn nadruk op het extravagante (EH. 6) en het modieuze (EH. 119).

[2]









Het gaat eerder om een onderzoek naar de stijl van de kleding dan om het sprankelende spel van kleuren.

Na het concert





Ook hier het vertrouwde patroon grijs/zwart met enkele lichtpuntjes kleur.

Scene 20

Het feest















De contrasten in sfeer en kleur tussen het concert en het feest zijn tekenend. Zelfs de wietscene blijft, ondanks haar meer kleurige aanzet, binnen de perken van de beschaafde setting van een burgerlijk feest. Voor het overige de typerende aanpak: donkere achtergrond met hier en daar een kleurige opflikkering. Met wit als centrale kleur.

.





De laatste twee stills bevestigen op hun beurt in sfeer en kleur het betamelijke van een rustgevend bestaan

BIJLAGE 5. Cortázar

[1]

Onder de vele manieren om het niets te bestrijden is een van de beste om foto's te nemen.

.

De script van *Blow-Up* gaat uit van het verhaal *Het kwijlen van de duivel* van Julio Cortázar, maar dit op een zeer ingeperkte manier, die duidelijk de verschillen tussen de mogelijkheden van film en literatuur laat zien. Roberto Michel, de hoofdpersoon uit het verhaal, is een gedreven en goed onderlegde amateurfotograaf.
Op het moment dat hij zijn wederwaardigheden beschrijft, is hij in een staat van 'beneveling', is hij de volkomen in de war.[146] Uit een vergroting van een foto die hij heeft gemaakt, maakt hij namelijk op dat het voorval dat hij in eerste instantie fotografeerde, een uiterst vervelende en gevaarlijke situatie aan de oppervlakte brengt.
In zijn verbeelding leeft hij zich dan in in deze situatie -een uiterst schimmige en negatieve beleving-, maakt vervolgens zijn eigen vertelling ervan en weet daarin het gevaar te keren: hij redt een jongetje uit de klauwen van zijn vijanden. Toch weet ook de vertelinstantie dat Roberto zich schuldig maakt aan literatuur, aan hersenspinsels. Dit bv als hij zich inbeeldt dat de vrouw zich woedend tegen hem keert om de foto's die hij maakt, maar ook als meent dat de camera op de foto inwerkt.

[2]

Een film als *Blow-Up* biedt niet de mogelijkheden om verbeelding en inbeelding te laten zien, behalve als een personage dit verbaal aangeeft en verslag doet. Foto en film zijn een realistisch medium, zij leggen de waarneembare werkelijkheid vast. Meer niet. Wel eist een foto volgens Roberto van je dat je het bijna onwaarneembare, juiste moment kiest. Doe je dat niet, dan dreigt het gevaar dat je de tijd in stukjes hakt en dat het levende moment verloren gaat.[a]

[3]

Voor Thomas als beroepsfotograaf ligt dit anders. Hij maakt veel foto's achter elkaar en doet pas later een keuze. Zelfs op de vogels maakt hij jacht, ook mist hij vaak de gevoeligheid om juist de meest verfijnde momenten en situaties te fotograferen.
Iets waar juist Roberto de nadruk oplegt ('de bruuske heerlijke terugkaatsing van een zonnestraal op een oude steen, het drafje van een klein meisje met wapperende vlechten'). Dit wel zonder dat hij vergeet dat een camera heel sluw haar visie aan de fotograaf oplegt en diens persoonlijke visie op de werkelijkheid vervangt.

[4]

Waarneming is, althans volgens Roberto, 'iets dat valsheid uitademt', omdat ze je buiten jezelf brengt.

[5]

Roberto's visie op de fotografie is liefdevol, maar vooral ook nuchter. Een visie zoals die van Thomas. [147]

[a] En naar dat moment zoekt Thomas.

BIJLAGE 6. De filmische ruimte

Inleiding

[0]

Een speelfilm heeft een eigen filmische werkelijkheid. Zo is *Blow Up* geschreven binnen de reïstische code met de Encyclopedie als basis. Zij speelt zich af in een moderne stad (Londen) midden jaren zestig van de vorige eeuw.
Als je geen klok- of kalendertijden in je verhaal noemt of suggereert, kun je de tijd indelen zoals je het wilt. Doe je dit wel, dan moeten de gegevens kloppen. En dat gebeurt in grote lijnen.
Heel anders lig het rond de plaats van handeling. Een aandachtige kijker zal zich al snel bewust worden dat hij naar een film kijkt waar soms zaken misgaan.[148] Zo zal een Londenaar al snel merken dat er niets klopt van het rijgedrag van Thomas: hij rijdt maar wat rond.

Bijlage 2. *Blow up* met de auto.

Eenzelfde probleem doet zich voor rond het perceel waar het verhaal zich afspeelt. Naar binnen toe houdt de filmer zich bij de studio aan de oppervlaktematen, maar hij sjoemelt soms met de oppervlakte van het pand in zijn geheel. Voor de kijker spelen deze afwijkingen geen rol.

[1]

Kijkers worden meegesleept door het verhaal en gefascineerd door de beelden. Tijd om zich te oriënteren of om even na te denken hebben ze niet. Zo zullen zij bv niet snel ontdekken dat de ruimte binnen het pand weinig of geen structurele houvast biedt en dat de personages zich vaak maar lukraak lijken te bewegen. Een gang van zaken die wordt versterkt door spiegeleffecten en filmische vervormingen, zoals je kunt zien in de scene waarin Thomas met de vrouw uit park de trap oploopt:



[2]

Ook het filmisch perspectief zet je soms op het verkeerde been. Vanuit de entree kom je direct de kantoorruimte binnen.[149]



De onderstaande stills lijken op het eerste gezicht hiermee in strijd. Je komt blijkbaar via de voordeur een tweede ruimte binnen die je in de garage brengt.





Maar dit is gezichtsbedrog.

[3]

Nu twee stills waarvan de een veel, de ander weinig hoofdbrekens kost:



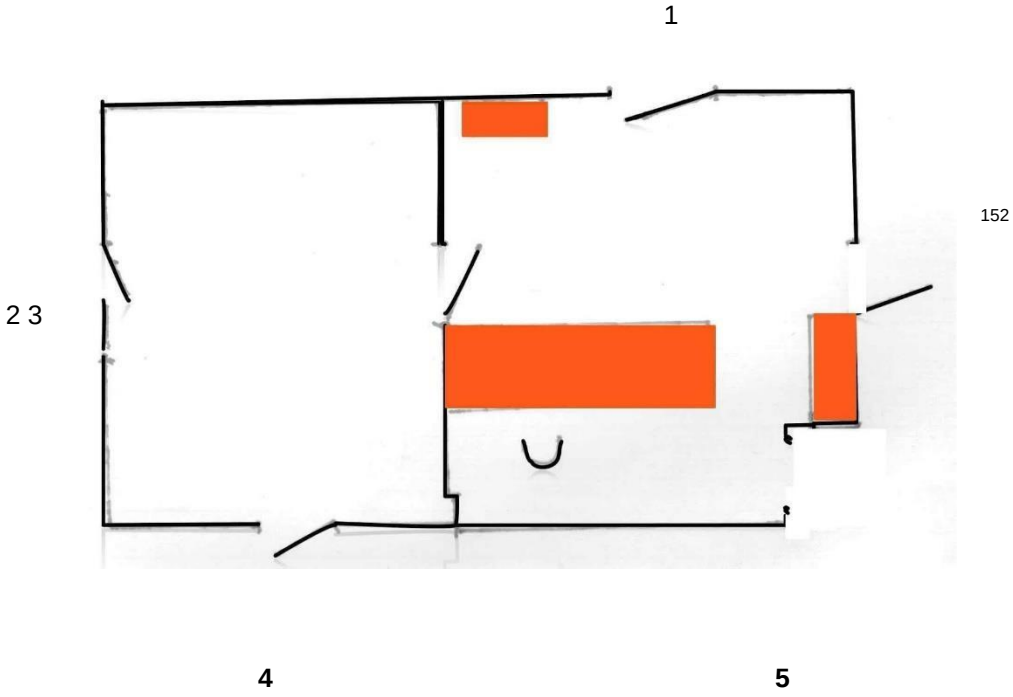


Op de eerste still zie je Thomas' assistente binnenkomen via de deur naar de garage. Maar bij de tweede still vraag je je af waar de assistente vandaan komt. Vanzelfsprekend door dezelfde deur, maar dat is heel moeilijk te zien: de deur staat nog steeds open is, alleen is er zo gefilmd dat de zijwand niet meer dan een strakke lijn lijkt te vormen. Op de achtergrond aan de rechterkant zie je de voordeur waarop Thomas uitkijkt.

Het basisontwerp

Wat vaststaat is dat de filmer zich in de kern houdt aan een basisontwerp dat kan worden vastgelegd op een plattegrond.[150] Om de film te volgen is de uitwerking van dit ontwerp van cruciaal belang. Zeker voor de studio[151]-en dat op beide verdiepingen- wordt er in principe aan het basisontwerp vastgehouden.

[1]



[152]

1. De voordeur, toegang tot Thomas' kantoor,
2. Deur vanuit de garage naar de binnenplaats met het huis van Ron en Patricia,
3. Deur die toegang geeft tot de badkamer en tot de trap naar de eerste verdieping.
4. De achterdeur van de garage met toegang tot opnameruimte.
5. Uitgang naar opnameruimte via een gordijn.

[2]

Er wordt door de filmer gesuggereerd dat de benedenruimte met de toegang tot Thomas' kantoor samen met de garage ernaast aan de Pottery Lane is gelegen (linker still). Op de tweede still zie je dan het pand in zijn volle lengte. Naast de studio ligt dan het kantoor.





Pottery Lane, Princes Place, Taverners Close

[0]

Dat er inconsistenties ontstaan bij het filmen van *Blow Up*, komt omdat er wordt opgenomen in de studio van Cowan aan de Princess Place. Maar de vaak lichte afwijkingen storen het kijken niet. Ook dat er wordt gefilmd op verschillende locaties, deert weinigen.

[1]

Het binnenplaatsje (‘*Taverners Close*’), dat toegang geeft tot het huisje van Bill en Patricia, ligt een paar straten verwijderd van Princes Place en Pottery Lane.[153] Het huisje zelf is er niet meer.[154]

De situatie nu en toen:





[2]

Voor de studio van Thomas wordt er op twee plaatsen gefilmd, de buitenkant op 75 Pottery Lane, de binnenkant op 49 Princes Place. De gelijkenis tussen beide panden is treffend. [155]



156



157

[3]

Zelf zal de filmer de keuze voor de drie locaties overwegend uit esthetische overwegingen hebben gedaan. Voor de mooie plaatjes.

[4]

Conclusie: door op drie verschillende locaties te filmen zijn er (vanzelfsprekend) discrepanties ontstaan die de argeloze toeschouwer ontgaan.
Aan de andere kant doen de filmer dit soort afwijkingen kennelijk er in feite weinig toe. Bovendien als je deze afwijkingen voor lief neemt, kun je sneller monteren en je set sneller opbouwen.

De benedenverdieping

kantoorruimten en badkamer

[1]

De deur naar de straat. Aan de rechterkant hangt er bij binnenkomst een hoeklamp met trekkoordje,[158] aan de linkerkant een brandblusapparaat.



[2]



Rechtdoor de toegang tot een van de twee kantoren. Dit ligt aan de voorkant van het pand. Door het kantoor kom je vervolgens in een ruimte waar zich onder meer de badkamer bevindt.
Beide ruimten aan de voorkant worden (blijkbaar) van elkaar gescheiden door een (soort) hal met daarin de trap naar boven.






[3]




Vervolgens twee stills waarop je kunt zien hoe de achterzijde van Thomas' kantoor er uitziet.[159] Met op de eerste still een doorgang met gordijn. Waar die naar leidt, is onduidelijk, zeker niet naar de trap buitenom. Er is -lijkt het- sprake van een inconsistentie.

De bovenverdieping

[1]

De huiskamer met zithoek met uitzicht. [160]






[2]

Op de eerste still hieronder heb je aan de linkerkant vanuit de huiskamer zicht op de gang naar de klerenruimte, de keuken en de verkleed- & slaapkamer. De gang ligt (dus) aan de voorkant. Op de tweede still een overzicht van de bovenruimte in de richting van de achterkant van het huis, met daarin een tweede zithoek. Op de laatste still zie je hoe de kamer wordt gebruikt voor opnamen.







[3]





Op de linker still staat Thomas met zijn rug naar de bank en kijkt in de richting van boxen en keukendeur. Op de rechter still staat hij in de tegenovergestelde richting met in de verte links van hem aan de achterzijde ramen die uitzien op de opnameruimte beneden.
Op de still hieronder het uitzicht op de bovenruimte bij binnenkomst via de trap. Rechts op de achtergrond de keukendeur, op de voorgrond -ietwat onduidelijk- de trap. Je ziet hoe beperkt de ruimte is.



[4]

Een deel van de bovenverdieping heeft een dubbele functie: als zitgedeelte en als plaats voor opnames. Binnen de context van het verhaal is in dit geval de avond tevoren de setting al gereed gemaakt. Geen probleem. Maar de film gaat de fout in als tijdens de sessie zelf (met Verushka) de open ruimte plotseling uit het niets wordt ingeperkt tot een intieme, uiterst suggestieve plek. Waarom niet direct de omgeving zo ingericht? Misschien om de overgang van *neutraal/zakelijk* naar *persoonlijk/vertrouwelijk* te benadrukken.





[5]

Op de onderstaande stills zie je de gang langs voorkant van het huis gezien vanuit de klerenruimte in de richting van de zithoek aan de voorkant, op de tweede het uitzicht op verkleed-en slaapkamer. Een trappetje verbindt beide delen van het huis.





[6]



Hierboven de verkleed- en slaapkamer samen met de keuken. Beide ruimten worden gescheiden door een gang (waaruit je nog net Thomas ziet verschijnen).[161] Deze gang loopt naar de trap.

[7]



De keuken. Op de achtergrond het achterraam met in het verlengde ervan het pad naar de doka.

162







Nu is het de vraag of de woning met de garage aan Pottery Lane door zijn ligging aanleiding geeft om aan te nemen dat de doka (en de opnameruimte beneden) door hun diepte ook werkelijk op die plaats kunnen hebben gelegen. Op dit punt zal zelfs een achteloze kijker de wenkbrauwen fronzen. Toch is er één plaats in de film waar je hier anders over

gaat denken en die -naar het lijkt- dissoneert met andere situaties: geen grootse ruimte, een ladder in plaats van een trap. De onderstaande still valt uit de toon.[163]



De opnameruimte

[1]



Thomas en de vrouw uit het park komen vanuit de garage de opnameruimte binnen, met links van hen de trap naar boven. [2]



Vanuit de opnameruimte bereik je de zijkant van de studio. Deze is afgeschermd met plasticfolie als een soort van raam. De bovenstaande still laat trouwens ook mooi zien hoe het scherm, de trap en het pad naar de doka samenkomen. Bovendien kun je zien hoe hoog de ruimte erboven is.



[3]

Tenslotte wordt het duidelijk dat er twee ontwerpen voor de bovenverdieping zijn. Hier past het basisontwerp: de muur langs het pad naar de doka geeft de grens aan van het pand. Maar eerder bleek dat er aan de voorkant op de bovenverdieping een gang loopt langs de voorkant van het pand die het basispatroon te buiten gaat. Een duidelijke discrepantie

De garage

[1]





De garage ziet er nogal imposant uit. Toch blijkt bij nader inzicht dat ze veel vragen oproept, met name rond deuren en verborgen ruimten, die er binnen het basisontwerp helemaal niet kunnen zijn.[164]

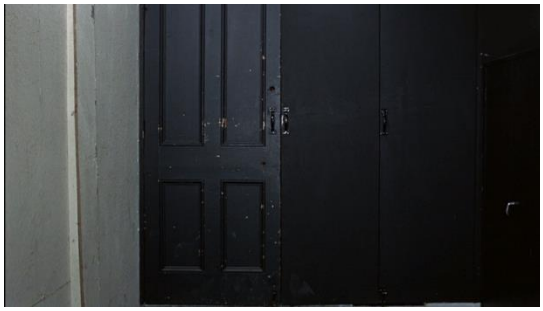
[2]



Direct rechts de ingang tot Thomas' kantoortje[165] Hier ontmoet hij de meisjes voor de eerste keer.[166] Links de toegang naar de binnenplaats. Dit wel met het probleem dat deze uitgang niet past in het basisontwerp: als je buiten voor het pand staat, kun je direct zien dat er geen tussenruimte is met het gebouw ernaast. Toegang tot een binnenplaats is er dus niet. Toch verlaat Thomas -op de still linksaf- het gebouw en komt zo bij het huis van Bill en Patricia:



[3]





Op de eerste still de deur aan de achterkant van de garage, de deur waardoor de vrouw uit het park komt binnengerend op de vlucht voor Thomas. Maar deze wacht, naar beneden gekomen via de trap binnenshuis, haar licht meewarig op. Zij nam de trap buitenom.[167]



[4]



Thomas komt, gevolgd door Reg, de garage uit en de opnameruimte binnen voor zijn sessie met de vijf modellen. Reg is op weg naar de doka, die hij buitenom de trap op via het looppad kan bereiken.

BIJLAGE 7. DE FILMISCHE TIJD

[1]

In de film wordt de tijd driemaal geregistreerd. De eerste maal valt samen met het begin van de fotosessie met Verushka. De klok geeft dan 8:35 aan.
De tweede keer is aan het einde van de scene in de studio met de vrouw in het park. Het is dan volgens de klok 14:30.
In de laatste scene tussen Thomas en Patricia is de klok niet helemaal duidelijk te zien. Ze geeft een uur of 24:00 aan.

[2]

Het tijdsverloop naar scene:

Scene 1. Opkomst van de mimespelers		
Scene 2. De entree van Thomas		
Scene 3. De fotosessie	klein half uur	de klok staat op half negen
Scene 4. Vijf modellen	anderhalf uur	
Scene 5. Bill en Patricia	kwartiertje	
Scene 6. Twee meisjes	kwartiertje	
Scene 7. Het antiekwinkeltje + rit	half uur	
Scene 8. De Parkscene	drie kwartier	
Scene 9. Terug in het antiek winkeltje (+ rit)	half uur	
Scene 10. Samenkomst met Ron + rit	half uur	
Scene 11. Confrontatie met de vrouw uit het park	een uur	de klok: zij vertrekt om half drie .
Scene 12. Een fotografische zoektocht	twee en half uur`	tot vijf uur
Scene 13. De stoeipartij	twee uur	tot zeven uur
Scene 14. Nader onderzoek	een uur	tot acht uur
Scene 15. De nachtelijke vondst in het park+ rit	drie kwartier	maar de tocht begint om acht uur
Scene 16. Patricia's wensdroom	ruim vijf minuten	
Scene 17. De inbraak	kwartier	
Scene 18. Patricia	ruim vijf minuten	Patricia gaat -ruim genomen- weg om een uur of negen, maar de klok staat op midder-nacht[168]
Scene 19. Tocht + The Yardbirds		
Scene 20. Het feest		
Scene 21. Terug in het park		
Scene 22. Eindspel		

[3]

Problemen geven de tijdspanne tussen 14:30 en 24:00. Het eerste onderdeel van het fotografisch onderzoek duurt zo'n twee en een half uur, inclusief heen en weer geloop. Het loopt dan tegen 17:00 uur. Dan volgt de scene met de meisjes. Stel dat de stoeipartij met Thomas zo'n twee uur duurt, dan is het 19.00 uur wanneer hij begint met een uitvergroting van de foto. Het kost hem een half uur. Vervolgens bestudeert hij de foto. Het is dan 20.00 uur.
In de studio is het dan nog steeds licht:. je ziet je de schaduw van de spijlen van een raam in het zonlicht op de muur van zijn studio. Thomas gaat nu naar het park, maar daar is het al pikkedonker. Het moet dan nacht zijn. Dat is vreemd. Het park is geen drie/vier uur rijden verwijderd van de studio. Er ontstaat een time gap.
Een conclusie kan zijn dat deze inconsistentie voortkomt uit het feit dat er in het park én in juli én in oktober werd gefilmd. Maar ook is het mogelijk dat Thomas, terwijl hij naar buiten stormde na zijn *eureka*, plotseling de rode telefoon voor het huis ziet staan en beseft dat hij die middag heeft gezegd dat hij thuis zou worden gebeld.[a] Dus rijdt hij nu eerst naar huis.

[a] De telefoonscene krijgt zo toch nog haar plaats binnen de plot.

[4]

De tijd die Thomas doorbrengt in de doka om zijn Blow-Up te maken valt redelijk in te schatten. Eerst moet hij de film ontwikkelen. Al met al kost dat hem zo'n tien minuten. Normaliter zouden er dan contactafdrukken gemaakt worden. Reg doet dat ook bij het ontwikkelen van het filmpje dat geschoten werd in de daklozenopvang.

Thomas doet dit niet. Hij knipt de negatieven en legt ze op een lichtbak. Daar kiest hij de foto's uit die hij wil afdrukken. De volgende stap zou zijn om een proefdruk te maken met oplopende belichtingstijden om de juiste belichtingstijd te bepalen. Ook dat doet hij niet, maar hij maakt meteen een zeer grote uitvergroting, zo groot dat hij zijn vergrotingsapparaat niet normaal kan gebruiken, maar het een kwartslag moet draaien om het papier aan een bord te belichten.
Met de activiteiten als baden en het spoelen is hij sowieso tien minuten bezig en dat is dan razendsnel. De volgende foto neemt evenveel tijd. De derde foto is een close up. Die heeft hij niet kunnen nemen. Hij nam de foto's in het park met een 50 mm lens. Om mensen vol in beeld te krijgen moet je dichtbij hen staan. Dat stond hij niet. Het is dus een stukje uit een foto. Om dat in hetzelfde papierformaat te krijgen moet hij de foto nog meer uitvergroten. Dat betekent een andere afstand tot het te belichten papier en een andere lens in het apparaat. Thomas werkt supersnel, maar dit zal hem zeker twintig minuten gekost hebben. Op een bepaald moment hangen er tien foto's in de kamer, inclusief een afdruk van een detail waarbij eerst een foto van een foto heeft gemaakt. Deze film moest eerst ontwikkeld worden. Nog eens tien minuten. Vervolgens tien minuten per afdruk. Dan is hij nog eens 80 minuten bezig. In totaal kom je dan op 130 minuten, het kijken en heen en weer lopen niet meegerekend.
Thomas is dus zo'n twee en een half uur bezig geweest.

BIBLIOGRAFIE

Antonioni, M., *Blow-Up (Script),.* Lorrimer Publishing, 1984.
Ayto, J. & Simpson, J. *Oxford Dictionary of Modern Slang.* Oxford University Press, Oxford & New York, 1999/PDF.

Behrmann, K., *Blow Up: "We See, What We Want To See"*. The art of creative photography/Internet.
Boeijen, P., *Amerikaanse literatuurkritici over het postmodernisme*. In Boomgaard & Lopez 1985, pp. 44-57.
Boomgaard, J. & Lopez (red.), *Van het postmodernisme*, SUA, Amsterdam.
Bordwell, D. & Thompson, K. *Film Art.* Knopf, New York, 1986.
Bornemann, E., & Musaph, H, *Sesam Encyclopedie van de seksualiteit,* Bosch & Keuning, Baarn, 1970.
Bowen, Ch., Review: Blow-Up. Internet/Slant, 06-06-2017.
Bowles, S.E., *Blow-up* - Film (Movie) Plot and Review. Internet/Film Reference.

Cook, P. & Bernink, M*., The Cinema Book*. British Film Institute, London, 1999.
Cornets de Groot, R.H., Blow-up(Antonioni*) revisited*. Internet/Rear Window, zj,

Dawson, J., Blowup. CTEQ Annotations on Film, issue 34/febr. 2005. Internet.
DeNitto, D., *Film: Feeling and Form*. Harpers & Row, New York, 1985.
DeWeese, D., *Nobody's Hero. "Blow-Up" and the delusion of individual male heroism*. Propellor/site, 2018.
Diers, M., 'Against the Beat.: Music, Dance and the Image in Michelangelo Antonioni's Blow-Up'. In Klein & Noeth, blz. 163-180.
Dirks, T*., Blow-Up (1966)*, AMC Filmsite Movie Review/Internet.

Ebiri, B., *The Mysteries of Antonioni's "Blow-Up," a Half-Century On*. Internet/Voice, 25-07-2017,
Eller, E., *The Camera and Narrative Agency: Blow-up, Julio Cortazar.* Bosphorus Review of Books/Internet
Eugeni, R., "Past Which Has Never Been a Present". Cinema and Photography in *Blow-Up* by Michelangelo Antonioni. *Photography,* 2010. Internet.

Forgacs, D. *Blow-Up: In the Details*. On Film, essays. The Criterion Collection, 28-03-2017. Internet.
Furtado, C., *Architecture in Antonioni*. Internet, 2015.

Gardner, C., *Antonioni's Blow Up And The Chiasmus Of Memory.* Journal of Neuro-Aesthetic Theory. Artbrain.org. zj.
Garner, Ph. & Mellor, D.A*. Antonioni's Blow-Up.* Steidl.
Goldman, P., *Blowup, Film Theory, and the Logic of Realism.* Anthropoetics XIV/1, 2008. Internet.
Gonzales, D., *Blow UP - Michelangelo Antonioni*, een diepgaande analyse. ('Michelangelo Antonioni. Análisis en profundidad'). Internet, 14-07-2017.
Grønstad, A., Anatomy of a Murder: Bazin, Barthes, *Blow-Up.* 26-02-2011 Internet.
Grønstad, A. & Vågnes, *Ø, What do pictures want?* Interview met W. J. T. Mitchell. (Online) Magazine Image & Narrative, November 2006.

Haamer, K., *Blowup - The Narrative*. Internet.
Houlihan, K. Annotatie bij Roland Barthes' *Camera Lucida—Reflections on Photography*. University of Chicago, 2004.
Hunter. T., *Blow-Up*. At the Paris Cinema. The Harvard Crimson, 15-02-1967. Internet.

Itten, J., *Kleurenleer*. Cantecleer, De Bildt, 1975.

Jenkins, Ch., *Truth and Clarity: Antonioni's 'Blow-Up' and the Melancholy of Discovery.* Internet/Popmatters, 11-07-2017.

Kearns, J., *Antonioni's Blow Up*. Internet/Idyllopuspress, 31-07-07.
Kerr, R. *The Implications of Materialism in Blowup*. Internet, 08-05-2017.
Klein, G., & Noeth, S. (ed.), *The Performance of worldmaking in Dance and Choreography.* Transcript-Verlag. Kozloff, S., *Blow-Up*. AMC filmsite/1966.

Lambert, Ch., *Explaining the end of Blow-Up, how thematic endings differ from plot and philosophy, transience, elusive ness, and more.* Colussus/Internet zj.
Laurent, S*., Blow Up de Michelangelo Antonioni*. Internet, April, 2004.

Lois, I., *Critical analysis on Michelangelo Antonioni 's Blow-Up.* Internet 2012.

McHale, B*., Postmodernist Fiction*, Routledge, London/New York,1991.
Metatyaou, J., *Drawing, Antonioni's "Blow Up".* SCI-Arc/2015. Internet.
Mikulec, S., '*Explaining the end of Blow-Up, how thematic endings differ from plot and philosophy, transience, elusiveness,* and *more.'* Inclusief M. Antonioni, *Blow Up.* Internet/Cinephilia & Beyond.
Milo, P*., 50 jaar Blow-Up*, Focus, 14-07-2018. Internet
Murray, N., *Blow-Up*. AVCLUB/Internet, 03-01-2004. Internet.

Neidlich, W., *Blow-up: Photography, Cinema and the Brain*. Internet zj.

Ockhuysen, R., *Filmauteur ontmaskerde schone schijn*, De Volkskrant, 31-07-2007. Internet.

Pieron, A.Ch., *Inleiding Filosofie* I-V. Ooteboe Unltd, Leeuwarden 2004.Internet
Pieron, A.Ch., *De lichtheid van een regenboog.* Ooteboe Unltd, Leeuwarden 2014. Internet.
Porcari, G., *Doubting Thomas: Photography and Michelangelo Antonioni's Blow-Up.* CineAction 2013. Internet.

Raudino, G., *A picture beyond the photographer's intention: a semiotic analysis of Blow-Up.* Internet 2012. Reeves, K., *Why Blow Up (1966) is the Only Art House Film Worth Seeing.* Films, deconstructed, Internet.
Rio, E. del., *Antonioni's Blowup: Freeing the imaginary from metafysical ground.* Edinburgh University Press, 2005. Internet.

Rhugger, R*., "A Past Which Has Never Been a Present". Cinema and Photography in Blow-Up by Michelangelo Antonioni.* Recherches sémiotiques/28, 2008, blz. 125–135. Internet 2010.

Scaldozzo , F., *Antonioni en Blow-Up in de kritiek* ('Antonioni e Blow-up nella critica'). Essays/Internet.
Storm, E. van den, De metamorfosen van de literaire dubbelganger. Gent, 2007-2008. Internet.
Schneider, D., *Blow-Up' Movie Analysis: Michelangelo Antonioni Great Work of Art*. Internet zj.

Takayuki, I., *Michelangelo Antonioni's Blow-Up as Abstract Art Theory.* AM Journal of Art and Media Studies, 2019. Internet.
Takayuki, I., *Visual Theory in Antonioni's Blow-Up and its Source, Cortázar's "Las babas del Diablo": a Psychoanalytic Point of View.* Aesthetics 22, 2018. Internet.

Watt, M*., Antonioni's Photographer: Doubting Thomas or Peeping Tom? Blow-Up* as Post-Neorealist Parody. Internet.

NOTEN

[1] Voor een samenvattende inleiding tot en een analyse van film als kunstzinnig medium: Pieron 2004 II, blz. 477-539.

[2] Een film is het product van een groep mensen die onderling nauw samenwerkt. Van hen nemen de schrijver(s) van het script, de regisseur, de hoofdrolspeler(s), de cameraman en de monteur ieder hun eigen plaats in, zonder dat je in veel gevallen kunt aantonen wie er het grootste aandeel heeft gehad in het uiteindelijke resultaat (en het succes) van de film. Toch speelt vooral de producent -zeker in de Hollywoodfilm- vaak een beslissende rol. Niets voor niets beginnen Bordwell & Tompson (blz. 3-20) hun studie met een hoofdstuk over de filmproductie.
Met het gebruik van de term *filmer* wordt deze groep onder één noemer gebracht, dit wel indirect met een verwijzing naar de (naam van de) regisseur.
Zie met name DeNitto 1985, blz. 61-80 ('The filmmaking team') en verder Cook & Bernink 1991, blz. 235-315 ('Authorship and cinema').

[3] Voor de discussie zie Chiaromonte: Pieron 2004 II, blz. 534-535.

[4] De tijdsaanduiding moet met een korreltje zout worden genomen, zij wisselt afhankelijk van de situatie waarin de film wordt afgespeeld.

[5] Het gebruik van eigennamen is verwarrend en eigengereid: *Thomas* en *Jane worden* niet met name*, Bill, Patricia* en *Ron*, maar ook *Reg* wel.

[6] In de noten van het Script (blz. 113-115) wordt vooraf aan het verhaal, zoals dit in de film wordt verteld, een levendig beeld gegeven van het leven in de stad, en dit dan in de eerste plaats aan de hand van de personages en groepen die later in de film zelf een rol gaan spelen.
Er is sprake van een studio van een beeldhouwer in een oude smederij, van de Chelsea Art School voor moderne kunst en een school voor modellen, ritmisch gedrild door een vrouw.
Volgen twee groepen jongeren die de stad inzwermen, dan langharig tuig, een chique man aan het golven in een park, in een ander park zwanen op een meer, een paartje, terwijl de bomen waaien.
Dan de introductie van een aantal personages: Bill en Patricia, Jane (de vrouw uit het park) die opstaat met keiharde popmuziek aan, Thomas die wegrijdt in een Aston Martin. Jane die iets later in de auto stapt van een gedistingeerde, wat oudere gentleman.
Vervolgens zie je het Salvation Army hostel, waar Thomas te midden van daklozen de poort uitgaat, dan een popgroep die oefent in een lege bar, je hoort iets van een kreet of zo. Verder is de stad nog verlaten, het is zaterdagochtend. In sommige kantoren wordt in rust gewerkt.
Thomas rijdt door lege straten. De beurs 'looks spotless, like a cathedral.' De Smithfield-markt ligt er verlaten, maar ook indrukwekkend bij. Dan een slachthuis '[e]mpty, [b]ut in the side-rails hundreds of head of cattle and horses.'
Vervolgens een warreling van meer of minder opvallende scenes: een fotograaf bezig met een stilleven van voedselpakketten verspreid over een laan, levendige gezichten, een regiment aan benen in korte rokjes, een buitensessie met modellen, schaars geklede modellen die poseren in een studio, een popgroep die onder oorverdovende muziek in een winkel in West End handtekeningen zet, mauve afvalzakken bij een rijtje huizen in Belgravia, kleurige kleren achter winkelramen langs King's Road en Carnaby Street, een Rolls Royce met een vrouw, overladen met juwelen, lachend.

[7] Het gaat om het gebouw van de The Economist Group, uitgever van het blad *The Economist*.

> [The building was build] in industrialized concrete with the forms of metal and glass panels, carefully linked with the structure and regular molds, not orthogonal as in modern orthodoxy, but rather prisms and triangles that allowed the contact of the central square in the street creating an interrelated area between private and public space, as a star that depending on the angle opens completely to the outside or closes in a traditional Baroque square (Furtado 2015, blz. 160).

Een laat-moderne wijze van bouwen, die zich afzet tegen de te strakke vormen van het hoog-modernisme.

[8]



Bij het verlaten van het pleintje door de groep mimespelers laat de filmer direct al zien dat het in een film ook maar om een illusie gaat: de elektriciteitsdraden verwijzen maar al te duidelijk naar de filmset onzichtbaar op de achtergrond, waar men bezig is met de opname. Of is er, zoals wel meer, sprake van een slordigheid bij het monteren?

[9] Zie 00.33.49.

[10] 01.17.00. Vanuit de hier getoonde -maar dan vergrote- kalender kan worden uitgerekend dat het om deze datum gaat.



[11] Het Script heeft het over studenten in bizarre kleding (blz. 25), maar het is de vraag is of dit in de film wel klopt. Het gaat namelijk duidelijk om mimespelers, waarvan in ieder geval de twee leidende figuren -volgens hetzelfde Script- beroeps zijn. Bovendien is het spel van de gehele groep (aan het einde) indrukwekkend in elan en precisie.
[In het Script (blz. 113) is er trouwens sprake van twee van elkaar verschillende groepen die de stad intrekken.]

[12] Het contrast met het groen van de begintiteling is opvallend. Toch gaat het bij dit gebouw om een vernieuwing binnen het modernisme die juist meer leven in de gebouwen wil aanbrengen.

[13] Pas aan het einde van de film komen de mimespelers, althans in de film, toe aan een specifieke act.

[14] De enige plaats in de film waar er sprake is van een parallel tijdsverloop. Een gegeven waar de filmer nadruk op legt door de tocht van Thomas kort te onderbreken door de opname van de mimespelers die de nonnen bijna onder de voet lopen.

[15] Script, blz. 25.

[16] In het Script: -So long. We'll see you again.
-Goodbye.

Een teken dat Thomas een bekende is en dat men op de hoogte is van zijn reportage. Hij komt er blijkbaar regelmatig.

[17] St James Palace:





[18]







Wanneer de nonnen de hoek omdraaien, zie je op de muur een witte H van *hospital.* Toch verwijst ze niet naar een ziekenhuis, maar is ze eerder een markeringsteken.
Vroeger stond er trouwens wel op deze plaats een leprozenhospitaal. De nonnen die daar werkten waren lid van de Dominicaner orde ('Domino-canessen'). Zij werden de witte nonnen genoemd vanwege hun witte kledij. De filmer kent de geschiedenis en speelt ermee.
De linker still is trouwens een juweeltje: de twee Afrikaanse nonnen die in witte, elegante kledij (en schoenen) langs de donkere muur van het paleis lopen. Toch is het geen beeldvulling: zij ontmoeten als vertegenwoordigsters van de kerkelijke charitas de gewapende wereldlijke macht -vertegen-woordigd door de in het rood geklede wacht-, beiden dwarsgezeten door de mimespelers. De boodschap is duidelijk.

[19] Uit beide stills blijkt dat er een ruimte-tijdelijke inconsistentie bestaat en dat de filmer een (meta-) loopje neemt met de filmische werkelijkheid. De achtergrond wisselt al gelang de stemming. Of is er ook op deze plaats sprake van een slordigheid in de montage? Of gemakzucht?
Bovendien blijkt dat de muur op de achtergrond van de rechter still niet de muur is van het St James Palace, maar een bekladde muur in de buurt van bv een spoorweg. Met auto en al is Thomas plotseling geteleporteerd naar een andere plek in Londen. Een continuïteitsfout.

[20] De narratieve structuur doet denken aan de sonatevorm in de muziek, die op haar beurt terugverwijst aan de retorica van Aristoteles: these, anti-these, afweging, synthese.

[21] In het Script (blz. 27) gaat het om een garage, waarin de studio en de *privat flat* van Thomas zijn gehuisvest. Er is sprake van *his living room-cum-studio* (ibid. blz. 28) met twee toegangen naar boven.

Thomas' *mmm* (Script, blz. 69) op de vraag van de vrouw in het park of hij hier woont, wijst in een andere richting. Woont hij in Hurley? Is hij getrouwd?

[22] De klok in 00.05.29.

[23] Dit hoekje: een popart-interieur bij uitstek.

[24] De foto's zullen waarschijnlijk bestemd zijn geweest voor (de cover van) een belangrijk modeblad, hoewel het gewaad van Verushka ook voor die tijd wel errg gewaagd lijkt te zijn.

[25] De mode van midden jaren zestig:



Extravaganter zijn de volgende voorbeelden. Deze liggen meer in de lijn van de creaties die de modellen dragen. De twee meisjes dragen kleren meer in de trant van bovenstaande voorbeelden.



Op de derde foto van links staat Jane Birkin.

[26] Later zal tijdens de ontmoeting tussen Thomas en Patricia aan het einde van de film een bijna identieke entourage (met de veren) te zien zijn.

[27] Dit blijkt ook uit het feit dat Thomas zomaar ongeschoren en in zijn shabby kleren voor haar verschijnt.

[28]



Foto van David Bailey met Verushka als model. Bekend is dat Bailey zichzelf in de meest ingewikkelde houdingen wrong om foto's te kunnen maken.

[29] De camera als fallus, later als pistool. Je kunt als interpreet zo alle kanten op. Thomas wordt dan al snel een monster.

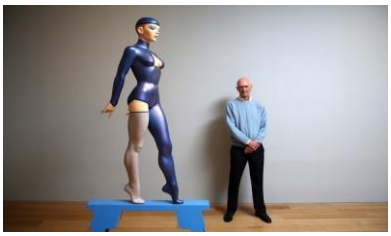
[30] Bovendien zijn de vrouwen al heel wat gewend, hun opleiding was hard, de lichamelijke ontbering weegt zwaar: alles wat telt zijn je maten. Met anorexia als norm.

[31] De film kent hier een time gap: uit de bijgaande stills is duidelijk dat er een wisseling van kleding heeft plaats gevonden die zeker de nodige tijd zal hebben gekost.

[32] 00.14.33 - 00.14.54.

[33] De setting past in die tijd, Thomas' opstelling en inkleding doen bv sterk denken aan werken van Allen Jones:





[34] In feite een schilderij van Ian Stephenson.

[35]



Een trendy manier van schilderen in die tijd. Bovenstaand schilderij ('Threefold') is ook van Ian Stephenson.

[36]



[37] De onthoofde buste -op zich al een naar gezicht- wordt getransformeerd in een dierlijk monster dat gelijkenis heeft met de coloradopad, een diertje van gemiddeld zo'n vijftien cm lang. Gevaarlijk voor honden en katten, maar ook voor mensen die na aanraking bv hallucinaties kunnen krijgen (Wikipedia). In deze omgeving een veeg teken. Zeker als je hoort hoe de man in hoogdravende taal zich als een soort orakel gedraagt.



[38] Vaak wordt hier door commentatoren -sterk overdreven- over het park gesproken in termen van *paradijs* en *Hof van Eden*.

[39] Vogels zijn in de mythologie een teken van de ziel, zij hebben bovendien voorspellende kracht en wijzen (dan) in dit kader vooruit op *The Yardbirds*. Ook slaat het woord toepasselijk op *meisje, een stuk.*

[40] De witte appartementen op de achtergrond zijn een decor.

[41] De reeks foto's die Thomas maakt, is van belang in verband met de loop van het verhaal dat zich ontpopt als een detective.

[42] Het droomland dat wenkt voor iedereen die zich in die tijd alternatief waant.

[43] In het Script wordt ze aangeduid met *Girl*, in/bij de muziek van Hancock krijgt zij de naam *Jane.*

[44] In het Script (blz.65) staat *writer*, toch denk je eerder aan een uitgever/redacteur.

[45] Zoals de jonge vrouw in het rommelwinkeltje.

[46] Aanvankelijk dacht men dat het ging om een foto van Cortázar, maar deze was in die tijd vrijheidsstrijder en niet 'dirty, witless, a human wreck' (Script, blz. 67).



In feite gaat het in de film om een foto van Don McCullin. Kearns:

> Though IMDB states the individual in the photo is Julio Cortázar, Sam Miller informs that the photo, by Don McCullin (who shot the park and Thomas' portfolio shots of the poor), was taken circa 1963 and bears the title "Homeless, Aldgate, East End London". Looking it up I also see that it bears the title "Down and Out and Begging for Help". He certainly does bear a striking resemblance to Julio.

[47] In het Scenario (blz. 67) wordt vreemd genoeg dit moment niet beschreven.

[48] Thomas kan uitgelaten en vrolijk zijn, hier, tijdens zijn tocht door het park en in het rommelwinkeltje. Tweemaal zie je hem bovendien oprecht en breeduit lachen, beide malen op straat, hier en een tijdje daarvoor bij zijn contact met de mimespelers.

[49] Hij belt met het muntje, waarmee een tijdje te voren bij het bezoek van de meisjes van achter zijn bureau had gespeeld en dat hij al lopend opgooit vóór hij ermee gaat bellen.

[50] In die tijd wordt er op zaterdagmorgen nog gewerkt. 's Middags heeft men vrij, daarom komt Thomas later op de dag in een lege studio terecht. Maar waarom hij dan van buiten af uit de telefooncel moest bellen? De scene past niet in de huidige film, misschien heeft zij iets te maken met het oorspronkelijke plot van de geplande detective. Daar gaat iets mis, maar het is ook jammer de scene uit de -met de voor Londen karakteristieke telefooncel- te laten vallen.

[51] Waarom komt ze uit die richting rennen en waarom ziet hij haar dan niet komen aanlopen? In Het Script (blz. 69) staat dat hij zich omdraaide, in dit geval kon hij haar niet zien aan komen lopen.

[52] Parallel aan de kunst van die tijd.

[53] Dat is rond half drie.

[54] Kearns (blz. 325) wijst op een aantal tegenstrijdigheden, die er bestaat tussen de foto's die Thomas aan het bestuderen is en de situatie waarin de foto's zijn genomen. Ook later zijn er problemen met de foto's. Zij corresponderen niet met de werkelijkheid die Thomas heeft gefotografeerd (Kearns blz. 331, blz. 338, blz. 339).

[55]





De associatie tussen het filmbeeld en de foto ligt voor de hand: speelse erotiek tegenover uiterlijke plichtpleging.

[56] Een scene die als vanzelfsprekend veel tongen in beweging zet. Het is een unheimische, morbide scene die bv naar het Oedipuscomplex zou verwijzen. De dode man is de vader, de vrouw in het park de moeder en Thomas het kind. Dood, angst en chaos heersen. Zie bv Van den Storm (z.j.) en Takayuki (2018).

[57] Zijn tegenhanger in de spiegel zal hij later op het concert zien.

[58] En weer het spiegelbeeld van Thomas.

[59] Het is duidelijk: de vrouw mag niet met de (vermoorde) man in verband worden gebracht.

[60]

Zij is onder haar rode, doorzichtige jurk geheel naakt. Wat toch te denken geeft over hun onderlinge verhouding. In zo'n jurk kom je niet eventjes langs om iets te bespreken. Bovendien wat moet Bill wel hebben gedacht.

[61] Zij heeft de puinhoop in het huis en de verslagenheid op zijn gezicht natuurlijk direct gezien. Haar 'Oh' klinkt dan ook nogal ironisch.

[62] Op de achtergrond weer zo'n abstracte muur.

[63]



Ook de jurk die Patricia die morgen droeg, past in het patroon.

[64] Het is niet onmogelijk dat Patricia weet dat zij zwanger is, maar dat zij er met Thomas niet over kan praten, hoewel ze dit in eerste instantie wel wilde doen. Dat is dan de reden waarom zij niet bij hm weg wil.

[65] Met de vraag of hij haar alleen maar in zijn verbeelding ziet. Gaat het om een zinsbegoocheling, blijft hij maar op spoken jagen? Daar lijkt het wel op.

[66] Ayto (1999):

> RICKY-TICK - Applied to a simple repetitive rhythm, as in early 'straight' jazz, and hence to rag-time and old-fashioned jazz; imitative. Hence ricky-tick, ricky-ticky used as an adjective to denote music or a tempo that is repetitive or dull.

Ricky-tick slaat bij dit concert dus in feite op het publiek.

[67] Voor nadere informatie rond het optreden van The Yardbirds: Wikipedia/noten .

[68] Stel je je de reacties voor van een heavy metal-publiek tijdens een uitvoering van Mahler in het Concertgebouw.



Aan de andere kant, je kon in die tijd ook met volle overgave naar een rock-concert luisteren, maar of dit ook het geval was bij een groep als de Yardbirds, is maar de vraag. Nu lijkt het er eerder op dat het publiek naar een concert van John Coltrane (sic) zit te luisteren.

[69] Verrassend is de sprekende overeenkomst tussen Thomas en de rokende man op de achtergrond.

[70] Er staat bv een kabinetorgel met pijpen (01.34.08).

[71] Script, blz. 105.

[72] Het valt op dat je even na het begin van het spel het geluid van de tennisbal op het court gaat horen, maar dit geluid loopt niet synchroon met de slag van het racket tegen de bal. Als toeschouwer zal Thomas al snel ongemerkt de geluiden in zichzelf gaan oproepen. Nu kun je laten *zien* dat Thomas de bal met zijn ogen volgt, maar je moet laten *horen* dat hij bal in zichzelf hoort. Dat het geluid niet synchroon loopt ligt aan het feit dat hij zijn aandacht meer richt op wat hij ziet..

[73] Veel critici menen precies te weten wat Thomas op dit moment niet allemaal denkt. Toch zullen het vooral de gebeurtenissen van de vorige avond en van deze ochtend zijn geweest: het verdwijnen van de vrouw en van het lijk in het park.

[74]

In ieder geval kun je de situatie niet interpreteren met diepzinnigheden in de trant van Chris Lambert, die stelt dat '[T]hat not only are the things in our lives transient and elusive, but that each person is ultimately transient and elusive.'

[75] Met een onheilspellend waaien van de bomen! En dan verschijnt -opkomend uit het niets- de Dood.

[75]



[76] Deze inkadering wordt nogal eens onderworpen aan speculatieve ideeën, bv in termen van leegte en woestijn, gekoppeld aan de abstractie en het gemis, en dan als kenmerken van het steedse leven. Zie Scaldozzo.

[77] Zie Pieron 2004 II, blz, 454-457 ('Kleur: een wetenschappelijke analyse').

[78] Eva Heller 1990, blz. 14.

[79] In Antonioni's zwart-wit films is al te zien hoe zorgvuldig hij de verschillende scenes, gedwongen door het verschil tussen licht en donker, in het beeld neerzet.

[80] Zie verder voor de laatste twee paragrafen Pieron 2004 II, blz. 366-375, blz. 494-496, blz. 516-517.

[81] De naam *Thomas* wordt nog al eens in verband gebracht met de ongelovige Thomas uit het NT en met *Peeping Tom*, het Engelse woord voor gluurder. Niet dat dit je ook maar iets verder brengt, dit ondanks het feit dat zulke opvattingen sterk kunnen worden aangezet. Zo Porcari :

> Antonioni's Thomas in his dual-layered significance functions then as a parody not only of the biblical Thomas, as a cynical postmodern version of a gospel story emphasizing the emptiness of and the impossibility for truth in a world that is moderated and mediated through technology, but also of an entire genre.

[82] Dit in overeenstemming met *de mods,* Thomas' generatiegenoten, waarmee hij zich zeker verwant zal hebben gevoeld. Een oppervlakkige generatie, die volgens Glover, het heeft afgeleerd om de wereld te zien in metaforische termen (en in symbolische, kun je eraan toevoegen).

[83] Heel anders Porcari (2013): 'The Photographer is an arrogant, controlling jerk who enjoys his obvious power to make the models do anything he damn well pleases.'

[84] Dit zonder dat je de film, en met name Thomas fotografische zoektocht en de implicatie ervan, mag zien als een leerschool: *Blow Up* is geen Bildungsfilm (vs bv Scaldozzi, Laurent 2004).

[85] Marsha Kinder (bij Watt, blz. 11) stelt in dit verband dat 'Thomas's fragmented view of experience […] ís comprised of separate moments. No episode reaches climax of resolution, no human relationship builds or develops.'
Maar dit gaat te ver, voor zo'n conclusie is één dag uit iemands leven -hoe complex ook opgebouwd- niet voldoende.

[86] Hoe dan ook, Thomas blijft -in termen van Forster- een vlak en geen rond personage. Dit wel met de vraag of je in een film ooit verder kunt komen dan vlakke karakters. Ronde karakters zijn blijkbaar alleen voor de literatuur weggelegd. In die zin zijn literaire werken niet te verfilmen.

[87] Buiten de opnames om zijn de modellen 'eccentric, personable, evocative, gorgeous, and powerfully vulnerable and human' (Cowan bij Bowen). Had je anders verwacht? Ze staan, als Thomas hen komt roepen, daarboven nu niet als lammetjes op hem te wachten.

[88] Watt: 'It is impossible to resist adding that the name Verushka is a Russian diminutive for Vera, *truth* in Italian and *faith* in Russian. Accordingly, her name means either *little faith* or *little truth.*'

[89] Filmsufi komt tot een heel andere conclusie:

> Elke foto is geënsceneerd om iets provocatiefs te suggereren - elke foto is klaarblijkelijk ontworpen om een imaginair micro-verhaal van promiscuïteit op te roepen bij Thomas' beoogde kijkers. Hij laat deze scene onmiddellijk volgen door een tweede fotosessie met een verzameling "mod" jonge modellen, die hij behandelt alsof het oefenpoppen zijn. Wat Thomas hier wil, zijn kunstmatige beelden die provocerend sensuele passiviteit en openheid suggereren.

Het vertaalde citaat is licht aangepast.

[90] Je mag dit leven dan materialistisch noemen, de conclusies die men daaruit trekt zijn vaak eenzijdig en sterk overtrokken. Zo bv Ryan Kerr (2017):

> Given the consistent imagery of the 1960s materialist lifestyle, we can see that the alienation and confusion in *Blowup* stems from the dehumanizing effects of people's dependence upon materialism.

Met een structurele apathie en onverschilligheid van Thomas tot gevolg:

> A lifestyle constantly surrounded by trends, fashionable items, and self-interest has desensitized him completely.

Zo ook Max Kozloff:

> The desensitized-to-life, nihilistic, high-fashion photographer had become bored and uncommitted to his lucrative career of commercial glamour photography, but on the side in a complete about-face, he was more committed to photographing, in *verite* documentary style, the seamy and sordid side of life in London.

Zie verder : Laurent 2004, blz. 29-33 ('La représentation d'Angleterre').

[91] Een conclusie als die van Porcari (2013) is bepaald dan ook niet uit de slotscenes af te lezen:

> -At the end the Photographer comes to the realization of his own isolation--his total inability to communicate his experience. The blow-up sucks him into confrontation with his existential condition of aloneness. He changes in that he moves from being distanced to becoming involved, from ignorance to knowledge.
>
> -The film explores the isolation and the inability to communicate that characterizes the lives of the characters. The Photographer is initiated into the knowledge of his own aloneness and the discovery of his inability to communicate.

[92] Pieron 2004 II, blz. 522-523.

[93] In meer gedetailleerde termen:

> [T]he valorization of image is the revaluation of cinematography. In other words, Antonioni's vanguardism is identified in the radicalization of his language.
> Looking at the moving image, he leaves gaps upon history, which are filled by the viewer, as it happens to the technical side of cinematography, which suggests that Antonioni's filmography does not represent the image as independent of the plot. On the contrary, Antonioni adds structural elements in the plot, which collaborate with the others elements in cutting edge syntax, where the placing of the elements overlaps any of them. The gaps in the plot, function as the spaces in between each grain from the enlarged photographs of Thomas, who coincidentally was dealing with diffuse images. He builds the story of an imaginary murder, full of gaps that remain unresolved with the few elements that have been presented to him. Reality, fact and phenomenon are fine lines between what we see and what we imagine to see, and therefore the spaces occupied by the characters leave traces on the way, and for this reason give meaning to these spaces turning them into places. Scenario that also turns into a character when inherits the signs of the characters, hence continent becomes content.

Een voorbeeld hoe je een speelfilm kunt optillen naar een hoger, 'literair' niveau.

[94] Wat niet betekent dat de film, als je sommige critici mag geloven, niet vol diepzinnige samenhangen en geheimenissen zit. Neem bv Kearns. (blz. 455, 460). Deze verbindt een groot aantal 'tekens' in de film met elkaar en geeft zo een samenhangende, symbolische uitleg van de vertelling.

Zijn aanpak blijkt bv uit zijn uitleg van het huisnummer 39 dat levensgroot aan de voorkant van Thomas' studio prijkt. Een overduidelijk teken van zijn dwingende aanwezigheid, zou je zeggen, maar Kearns (blz. 524) meent dat *39* een mystieke lading heeft. Het slaat dan op het lettersymbool *omkar,* dat op zijn beurt verwijst naar de mystieke mantra *om.* Het teken geeft de weg aan van het menselijke bewustzijn via het diepe-slaap stadium -waarin je de diepe eenheid der dingen ervaart- naar het vijfde stadium van de absolute overgave (bv Wikipedia).





Niet dat Kearns (blz.604) de film mystiek wenst te interpreteren, wel wil hij mogelijkheden daartoe openhouden:

> I do think [the film] left enough clues lying about that we can make that assumption here. It's not just a story about sex, drugs and rock and roll in merry old London. It's not just a snatch of time.

Maar dat is een goed geconstrueerde film nooit, maar dit wel zonder dat dit tot diepzinnige conclusies hoeft te leiden.

[Een spirituele uitleg van het cijfer 39 die binnen het kader van deze film trouwens meer hout snijdt, luidt :

> 39: De verlichte meesters zeggen -Ga aan de slag, lichtwerker! Er is veel behoefte aan je levenstaak en ze willen je helpen op je pad. Wacht niet langer met het uitvoeren van belangrijke taken die verband houden met je levensdoel.

En wat is een fotograaf anders dan een lichtwerker.]

[95] In een aantal gevallen gebruiken critici de camera als een zelfstandig subject dat delen van de film stuurt ('The camera as third gaze'). Toch is het altijd de filmer die de camera leidt. De personificatie van de camera is nietszeggend en zonder grond. De camera is geen 'actor'. Maar ook de filmer/ regisseur kun je geen actor binnen een film noemen.

[96] Kracauer bij Watt.

[97] Deze still voldoet trouwens specifiek denken aan Barthes' onderscheid tussen *studium* en *punctum (*bv Eugeni 2010). Sommige foto's zijn goed gemaakt en je bekijkt ze met plezier, maar andere winden je op, je wordt erdoor geraakt, je stuit op een subtiele oneffenheid, een toevalligheid -de omgeving, de man op de achtergrond- die je tot nadenken stemt. In het fotografische onderzoek van Thomas valt de nadruk vaak op het punctum. Dit zonder dat je het met Furdato eens behoeft te zijn dat 'the photographic event is the form of something other than itself, something deeper, more mysterious, dark, mutable, and finally indecipherable.'

[98] Op de onderstaande foto zie je een aangespoeld lichaam in een rivier liggen. Je denkt direct aan een lijk, toch is het een pop. Of de fotograaf wist wat eraan de hand is, kun je niet weten.



Zie *Bacchuspop/Carnaval*, Internet: *'Lijk op Odiliënberg blijkt pop te zijn.'*

[99] *Image Science/The Pictural Turn*

> *Pictures, the bearers of images, can be destroyed; but the image survives that destruction, and often becomes even more powerful in its tendency to return in other media, including memory, narrative, and fantasy. An image is never quite so lively as in the moment when someone tries to kill it.*

Het beeld krijgt via W.J.T. Mitchell (1994) een postmoderne interpretatie, die de alledaagse betekenis ervan ver overschrijdt. Het beeld reageert op de kijker, het wil iets van hem. Bovendien is het ongeremd, het is een *wild sign***:**

> [The] the signifying entity that has the potential to explode signification, to open up the realm of nonsense, madness, randomness, anarchy, and even "nature" itself in the midst of the cultural labyrinth of second nature that human beings create around themselves.'

Het beeld heeft iets *unheimlichs*, het krijgt animistische en vitalistische trekjes.

> Certainly, the conceit of the "desiring picture" or the "animated icon" may involve an analogy with human attributes, but the features of vitality, animation, and desire (at minimum, appetite) also permeate down-ward, into the animal and vegetable kingdoms.

Dit met een beroep op het totemisme.

Het beeld uit zich in een lagere vorm van bewustzijn die naar voren komt in 'mere sentience, for instance, or sensuous awareness, responsiveness, as well as forms of memory and desire.'

Beelden oefenen hun intrinsieke, vaak negatieve invloed uit, zij moeten daarom worden bestreden via

> [A] way of demystifying, opposing, and critiquing their power with a counter-discourse, a way of critically separating them into the usual binary categories: false and true; evil and good; inauthentic and authentic; worthless and valuable; non-art and art ./. And iconoclasm, the destruction of idols or "images of the other," becomes the default discourse.
> My suggestion is that the[se] two sides of image science—let's call them the "critical" and the "hypothetical" (in the sense of an empirical hypothesis) can find a common ground in the concept of the indestructibility of images as elements of consciousness and the construction of a symbolic world, a human world**.**

Het is duidelijk dat je vanuit deze speculatieve opstelling met het beeld in *Blow Up* alle richtingen op kunt.

[Zie verder Grønstad & Vågnes 2006, V*isual Science,* bv Wikipedia.]

[100] Bij Watt.

[101] Veel genoemd wordt Thomas' seksuele agressie die hij uitoefent via zijn camera. Watt:

> The use of the camera as a phallus and as a tool of sexual aggression is perceptible ./. as the camera substitutes for the gaze and ./. as an instrument of intrusion.

[102] Dit versus Porcari die stelt dat Thomas ook in werkelijkheid een voyeur is:

> We are already primed to see Thomas and his camera in sexual terms – especially as he engages in a traditional act of voyeurism, watching lovers embrace.

[103] Verder: Pieron 2004 III, blz. 780-784 ('Pornografie').

[104] Bornemann/Musaph 1960, blz. 116-117.

[105] McHale (1991, blz. 9) stelt dat de detective bij uitstek de verhaaltrant is van het (literaire) modernisme met het raadsel en de raadselachtigheid als kern. Dit zonder dat je -in tegenstelling tot het postmodernisme- alle vastheid en zekerheid onder de voeten wordt wegeslagen (Boeijen 1985, blz .55, Pieron 2014, blz. 361).

[106] Het lag oorspronkelijk in de bedoeling dat de film werkelijk de opzet van een detective kreeg. Geld- en tijdsgebrek maakten dat de script moest worden omgegooid met bv het (nieuwe) einde als briljante uitkomst.

[107] Problematisch wordt het als je *waarheid* niet definieert in termen van helderheid, maar in die van raadselachtigheid. Waarheid kan niet worden achterhaald, zij wijkt voortdurend. Ch. Jenkins:

> In this view, truth is inherently complex, mysterious, and evasive. It doesn't reveal itself all at once, striking the mind in a clear and distinct Cartesian manner, but rather demands our groping painstakingly toward it, running down blind alleys only to reverse direction and try again. Truth, in this sense, remains entirely beyond our grasp. That is not to say that we cannot come to an understanding of things that are true but rather that truth in its fullness, Truth in the large sense, always recedes before us, drawing us on to deeper inquiry, always promising but never fulfilling that promise. This view of Truth as seductive but elusive is at the heart of one of Michelangelo Antonioni's most successful films (critically and commercially): *Blow-Up* (1966).

Met als conclusie:

> Truth in this film, that which lies behind its mere images (its copies, representations, and imitations), is not an object at all. There is no *thing* to hold on to, in the end.'

Het gaat blijkbaar om een volstrekt lege film.

[108] Mitchell:

> Script is considered the backbone of the cinema and everything corroborates to its development; in European cinema the story is relative; in both Impressionist and Surrealist cinema plot undertakes a secondary importance, which is reestablished to the primary importance in the Italian Neorealist.

In *Blow Up* een compromis/synthese tussen beiden.

[109] Niet *immoreel.* Zie Pieron 2004 II, blz.530-531 ('Morele implicaties. Amoraliteit').

[110] Pieron 2104, blz. 18, blz 328.

[111] In de opvatting van Grønstad (2011) kan een speelfilm veel meer. En dat in termen van *cine thinking*, gekoppeld aan *literalization*:

> -Blow-Up is also a metapictorial work of introspective filmicity which in effect foregrounds the conditions of its own deconstruction. Moreover, in this process Blow-Up becomes not film theory but a theory film, its discursive method laid bare (as Bazin's reality) as a form of what one may term cine-thinking.
>
> -*Blow-Up* can be read, I think, as a literalization of what I have elsewhere referred to as film's "illusion of transparency." What filmic opacity ultimately means, then, is that the diegetic world envisioned by a filmmaker is neither less inscrutable nor more mimetic than that of the painter.
>
> -Film thus competes, successfully, with literature and drama. The narrative possibilities of film allow for the exploration of anthropological issues such as desire and the sign. Film develops a realistic narrative mode comparable to the novel, in a form which, as spectacle, tends 'towards popular, mass art.

Nu houdt *literair denken a*ls meta-activiteit in dat een dichter of schrijver zich bezighoudt met het literaire proces zelf. Dit op grond van een geëigende metataal. Je doelt op constructie en stijl van een werk die de visie op de werkelijkheid ervan ondersteunen. Van een *literalization* in termen van Grønstad kan bij film dan ook geen sprake zijn.

[112] Meer in het algemeen roepen de twee laatste scenes in het park eindeloze discussies op over illusie en verbeelding. Deze zouden het gehele verhaal beheersen, dit in samenhang met de eindscene en de met fotografische zoektocht van Thomas. Thomas Bowles:

> His [Antonioni's] concern is directed toward the interplay among philosophical concepts of reality, illusion, and appearance that manifest themselves through metaphors of photography, painting, and pantomime.

[113] Chatman (bij Scaldozzo): de nadruk wordt onmiddellijk gelegd op een interesse van de kant van de regisseur voor het uiterlijk, en dus de esthetische vorm van realiteit: het kenmerk van Antonioni's films is het visuele minimalisme dat de vertelling, door de simpele verschijning van dingen, het oppervlak van de wereld en de afschaffing van verklarende dialogen. Het oppervlak in de Antonioniaanse cinema wordt welsprekend zodra men zijn narratieve zelfvoorziening heeft leren accepteren.

[114] Meer niet, wil je niet tot verdachte veronderstellingen komen als:

> To a large extent, the limits of realism are the limits of art itself, which can never fully theorize its own workings without ceasing to be art and turning into theory (Bowles).

Een cirkelredenering.

[115] Via zijn onderzoek analyseert Thomas de foto's. Zelf geven deze louter een stand van zaken weer, zij bieden geen interpretatie van de werkelijkheid. Interpreteren is immers een verbale activiteit. Het is dan ook wonderlijk hoe veel critici feitelijke weergave en interpretatie door elkaar weten te husselen, zoals bv DeWeese doet:

> By presenting images as representations and interpretations rather than facts, *Blow-Up* anticipates much of the trouble of our contemporary moment, in which we live besieged by images and their supposed gift to take us anywhere, show us anything.

Zelfs in een postmoderne setting lijkt het niet mogelijk om deze stelling te verdedigen of je moet de huidige digitale ontwikkelingen in je beschouwing meenemen. Zeker voor *Blow Up* gaat ze niet op.

[Een onderscheid –in de termen van Barthes- tussen Thomas als maker van de foto (*de operator*) en als degene die vervolgens de foto bekijkt/bestudeert

(*de spectator*) gaat terug op hetzelfde onderscheid als hierboven. Zoals je kunt verwachten, kan Thomas erg van zijn stuk geraken als hij zijn foto's kritisch bekijkt (Eugeni 2010).]

[116] Een cruciaal onderscheid binnen de film. Je ziet foto's en de bewerkingen ervan door Thomas gemaakt, maar ook beelden waaruit blijkt dat hij er -al kijkend en turend- op 'inzoomt'. Biologisch een onmogelijke prestatie, menselijke ogen kunnen niet inzoomen, een fototoestel wel. De fotografische verrichting wordt door de filmer in beeld gebracht alsof het om een menselijke activiteit gaat.

[117] O die blik! Hierover kan een postmoderne criticus urenlang mijmeren. Zo bv Scaldozzo:

> Het werk van Antonioni is echter niet alleen een blik, maar ook een onderzoek van de blik en een kritiek op de visie, [met als gevolgtrekking] het ontkennen van de bewijskracht van de ooggetuige [en] het handhaven van de totale ambiguïteit van de waarneembare gegevens. Kunst is pure illusie, zoals blijkt uit het verdwijnen van de hoofdrolspeler aan het einde van de film: het thema van visuele ambiguïteit overstijgt de geschiedenis en dringt door in de structuur van spraak.

[118] In feite betekent deze vergroting/blow-up, het begin van de fotografische vervaging. Zij geeft je geen informatie meer over hoe de werkelijkheid er in feite voor onze ogen uitziet. Een heel gewoon verschijnsel. Dat het oog maar een beperkte reikwijdte heeft, weten we al vanaf de ontdekking van microscoop en telescoop. Dat beelden vervagen als je ze uitvergroot, bewijst niet dat werkelijkheid zelf vervaagt. Het betekent niet dat je je nu ineens klein voelt, omdat je hebt ontdekt dat de werkelijk geen enkele betekenis blijkt te hebben. Toch wordt deze conclusie vaak verdedigd, zoals door Ebiri ((2017)

> What Thomas's photography ultimately 'reveals' is a kind of inexpressible meaninglessness - the idea that nothing in this life makes sense, and that the closer we get to what we think is the truth, the less clear everything becomes.

Maar het ene is niet uit het andere af te leiden. De kwantumtheorie maakt het leven ook niet zinloos.

[119] Waarschijnlijk heeft Thomas in een flits dit beeld eventjes in zijn verbeelding zien oplichten.

[120] In het Script (blz. 86) staat dat er duidelijk sprake is van een man met een pistool, zoals dit ook is te zien op een apocriefe foto:



[121] De Script: '[A] pistol with telescopic sights and silencer.'

[122] Met een 4×5 inch-camera maakt Thomas een tussennegatief om een bepaald gebied -dat buiten het bereik ligt van het vergrotingsapparaat- nog verder op te blazen, dan weer naar het totaal kijkend, dan weer naar details.

[123] De vergrotingen roepen herinneringen op aan Bills schilderijen, maar ook aan diens verwijzing naar het been, een vondst die hij in verband brengt met een clou uit een detectiveverhaal. Toeval of niet: het been van de vrouw voert Thomas, maar dan in zijn verbeelding naar het pistool:



[124] Filmsufi:

> Thomas is [als fotograaf] bijna een iconisch voorbeeld van een wetenschapsman, die dat wat vermoedelijk de objectieve wereld is, vastlegt in termen van fotografische beelden.

Toch is Thomas in dit onderzoek ook bezig om op een creatieve manier de feitelijke gegevens in een verhalende context te plaatsen. Technisch spreekt men van *textualisering.*

[125] Ook gaat het te ver om met Scaldozzo te stellen dat Thomas' analyses de kern van de film raken in zijn poging 'om de diepte van de werkelijkheid te vatten met een tweedimensionaal medium.' Hetzelfde geldt voor Erica Eller met haar stelling dat

> Through photographic process, the protagonist witnesses the total reversibility of his assumptions about the world. It undermines his authority and the authority of their worldview altogether. The bourgeois subjectivity that grounds him in the beginning of the story completely unravels by the end.

De film houdt zich ver van zulk soort gevolgtrekkingen.

[126] De moderne jazz ('Modern Jazz') zelf wordt in Europa trouwens op slag bekend via Louis Malle's film *l'Ascenseur pour l'échafaud* uit 1957 met muziek van Miles Davis. Diens *Cool Jazz*i is rustiger dan de opwindende *Bebop* van Charlie Parker. Davis experimenteert met Middeleeuwse kerktoonladders en dat het past wel bij de desolate sfeer Malle's film uitbeeldt.

[127] In 1960 gebruikt Antonioni jazz voor zijn filmmuziek in *La Notte*, muziek die werd gecomponeerd door Giorgio Gaslini. In de film zijn alle emoties sluimerend, nergens zijn er uitbarstingen van verdriet, woede, wanhoop, alles wordt enkel onderhuids voelbaar. De *Modern Jazz* past er perfect bij.

[128] Het was de eerste maal dat film en filmmuziek tegelijk in omloop worden gebracht.

[129] Hoewel de stukken toch al niet lang zijn -ze variëren van 55 seconden tot 5 minuten-, worden ze in de film ook nog eens ingekort, dit behalve de titelmuziek en het stuk tijdens de aftiteling.

[130] *Bird* slang voor meisje, stuk.

[131] *Butch*: manlijke helft van een lesbisch paar, lesbienne met opvallend manlijke trekken Staat tegen over *femme.*

[132] Beide nummers worden niet door Hancock cs gespeeld.

[133] De herkomst van het nummer is tot nu toe niet gevonden.

[134] Thomas' fotografisch onderzoek zelf wordt juist gekenmerkt door stilte. De filmer kan de muziek van Hancock hier niet gebruiken.

[135] Zie Pieron 2004 II, blz.454-457 ('Kleur: een wetenschappelijke analyse').

[136] Wittgenstein bij Pieron 2004 II, blz.460.

[137] Goethe: Pieron 2004 II, blz.459, Kandinsky: ibid. blz.463-464, Yves Klein: ibid. blz.464, Itten 1975.

[138] Kleuren veranderen ieder moment, afhankelijkheid van lichtinval en lichtsterkte. Bovendien bestaan er van iedere kleur tal van variaties, die een naam krijgen. Zo krijgt blauw bij Heller (blz. 21) meer dan 100 benamingen, waaronder babyblauw, jeansblauw, nevelblauw , Shebablauw, zwartblauw.

[139] Midden jaren zestig regeert de popart en in het verlengde daarvan wordt kleur -ook in de mode- ontleend aan het dagelijkse, grootstedelijke leven en dan met name aan de reclame. Zie verder Pieron 2018, blz. 33-43. ('Popart').

[140] Antonioni maakt met *Blow Up* zijn tweede kleurenfilm, vóór die tijd zijn z'n speelfilms in zwart-wit geschoten. Iets wat je bij het maken van *Blow Up* direct merkt. Hij gebruikt als een ware amateur kleur op een pure esthetische, maar ook –opvallend genoeg- effectieve manier. In dit verband is het van belang dat Antonioni ook kunstschilder was, hij was dus beroepsmatig al veel met kleur bezig geweest.

[141] EH: Eva Heller.

Paars geeft problemen, je kunt er veel kanten mee op. Het tweede voorbeeld geeft -althans voor dit boek- het paars als basiskleur, het bovenste biedt een aantal variaties.





Paars krijgt de volgende plaats binnen de reeks van primaire kleuren als een overgang van indigo naar violet (dit in de traditie van Newton).



143



144 *Rood* dat al eerder zichtbaar was op het moment dat Thomas de groep Afrikanen uit elkaar dreef.

145 'Het koude blauw is symbolisch en overdrachtelijk een afwijzende kleur. Het is een kleur van gevoelloosheid, van trots en van hardheid' (EH. 26).

146 Dit vindt zijn weerslag in de manier waarop het verhaal wordt verteld. Het gaat eerder om een mijmering, dan om een vertelling. Het verhaal geeft je weinig houvast: zo wordt er, naast de vertelinstantie, afwisselend of samen verteld in de 1e, 2e, 3e persoon enkelvoud en meervoud:

> *jij* (de lezer, het subject zelf en/of de vrouw) *de blonde vrouw waren de wolken die blijven jagen voor mijn, jouw, zijn, onze, jullie, hun ogen.*

147 Er is geen enkele reden om met Porcari *Blow-Up* vanuit Cortázars verhaal op te zadelen met een vaag-nevelige visie als

> Nevertheless Cortázar's story was not, as has been presumed for years, merely an inspiration. Rather, it was both a solid foundation upon which the architecture of the film was grounded, and it conveyed to Antonioni a sense of willful, often sarcastic, narrative ambiguity, a crippling, amoral self-consciousness and a sense of impenetrable dark mystery for which he sought, and found, cinematic equivalents. ./. What Cortázar's story and Antonioni's film suggests is that there is in fact no objective viewpoint or essence or single truth at all.

Een stelling die niet is waar te maken. Het is nu eenmaal heel iets anders als Roberto stelt 'that my photograph, if I blew it up, would reconstitute things *to their real* nature', dan dat je beweert 'the viewer's respective reality is relative to *other realities* in an almost infinite possible arrangement of intersections.' Nergens in verhaal of film vind je zelfs maar een aanzet tot zo'n gedachtegang.

148 Het is ons niet te doen om slordigheden ('gaffes') die je in iedere film kunt tegenkomen, zoals kapsels, kraagjes en interieur: kussens liggen soms anders en gipsen beelden zijn ineens terug van weggeweest. Dit dan wel met één uitzondering als voorbeeld:





[149] Aan de overkant van de studio staat een kerkcomplex van de Franciscanen.





[150] Laten we vooropstellen dat de verschillende ruimtes rechthoekig zijn en dat ze niet bestaan uit trapezia of parallellogrammen of nog erger. De afmetingen zijn dan gebaseerd op inschattingen van de afmetingen van bv deuren. Stel de voordeur is 1 meter breed, dan zijn de wanden links en rechts van de voordeur minimaal 1,5 meter. De breedte is in totaal dus 4 meter. Met deze vorm van inschatting is de plattegrond opgebouwd. Hieruit blijkt trouwens hoe klein de benedenruimte is.

[151] Er zij binnen dit complex twee plaatsen om fotosessies te houden, één wordt samen met de woonruimte als *de studio* aangeduid, de ander in/bij de garage ernaast als *de opnameruimte.*

[152] Aan de bovenzijde van de plattegrond staat de voorkant van het pand getekend, de oranje blokjes geven de kastjes aan met de beeldjes erop, het grote vlak het bureau van Thomas.

[153] Wikipedia: -*Pottery Lane* is a street in Notting Hill, west London. Today it forms part of one of London's most fashionable and expensive neighbourhoods, but in the mid-19th century it lay at the heart of a wretched and notorious slum known as the "Potteries and the Piggeries".

[154] Het binnenpleintje bereik je via een poort in een gebouw aan Addison Avenue.



[155] Toch roept de constructie van het dak vragen op. Het dak van het pand in Pottery Lane mag dan schuin aflopen, maar dit gebeurt niet, zoals het pand aan Princes Place, in de lengte, maar in de breedterichting.

[156] Het pand aan Princes Place is daadwerkelijk enorm, terwijl dat er niet aan de buitenkant is af te zien. Maar wel van bovenaf.:



Het gaat om het middelste perceel.

[157] Thomas' doka zit diep in het pand op de bovenverdieping.



158



Een wat raadselachtig voorwerp in deze ruimte is mogelijk (ook) een instrument om ermee het licht aan te doen.

159 Het zwarte plakkaat boven Thomas geeft aan dat beide foto in elkaars verlengde liggen.

160 De huiskamer ligt aan de voorkant, het uitzicht klopt dus niet, Maar dat zou ook hebben gegolden voor de achterkant: je zou dan uitkijken op de doka.

161 Je ziet trouwens, als je scherp kijkt, dat er twee deurkozijnen op die plaats zijn met waarschijnlijk een raam ertussen.

162 De doka is opgehangen met stalen kabels in een ruimte die het pand aan Pottery Lane verre te boven gaat.

163 Wat zich achter het scherm afspeelt past niet in de script: een kaalhoofdige man in gesprek (?) met een vrouw.

164



Dit gat in de muur van de garage is raadselachtig. Waarvoor dient het? Komt het licht van buiten en hoe is dat dan mogelijk op deze plaats?

165 De garagedeuren kloppen niet met de buitenkant van het pand aan Pottery Lane. De kleine deur zit daar aan de buitenkant links en zou dus hier aan de rechterkant moeten zitten. Het is duidelijk dat er in het atelier van Cowan is gefilmd. Dit blijkt ook uit de garagewand waar je verschillende deuren ziet die ruimten erachter veronderstellen. Dit is in strijd met het basisontwerp.

166 Je ziet ook het pakje liggen met kleren dat Reg van Thomas moet verbranden.

167 Met het technische probleem dat zij van de verkeerde kant de deur binnenkomt. Maar ja, dat filmt lekker. En niemand die het opmerkt…!

168 Maakt het feit dat de klok niet in alle duidelijkheid de tijd aangeeft, duidelijk dat de tijd op dit punt problemen geeft?