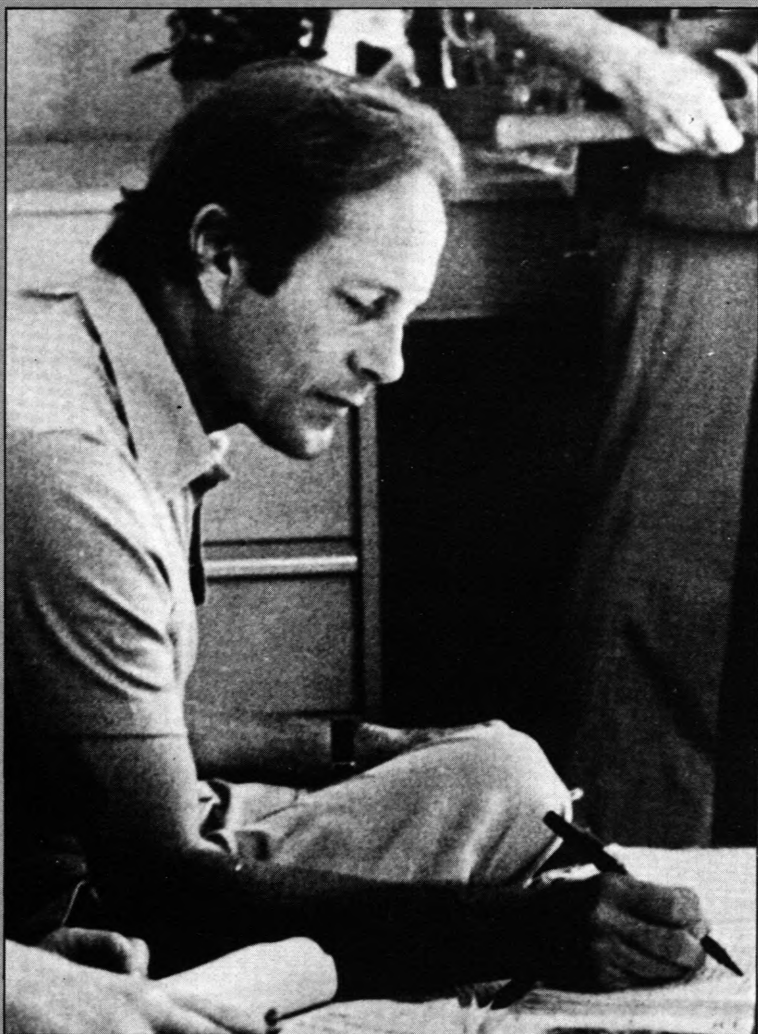


På vej mod et nyt filmsprog

Esben Høilund Carlsen konkluderer efter 40 gennemsyn, at Nicolas Roegs gyser »Rødt chok« markerer et vigtigt punkt i filmsprogets udvikling



Nicolas Roegs »Rødt chok« blev i 1974 lanceret som en bloddryppende gyser i Metropoli, og det er måske årsagen til, at kun få anmeldere fik øje for filmens ekstraordinære kvaliteter (bl.a. Ib Lindberg i KOSMORAMA 121). Da Roegs næste film, »The Man Who Fell to Earth«, skuffede, gled »Rødt chok« helt tilbage i glemslen, trods spredte re-premierer.

Skæbnen har imidlertid villet, at jeg har set den ca. 40 gange, og skæbnen er ikke nogen uvæsentlig faktor i forbindelse med denne film. »Rødt chok« har vist sig særdeles givtig i undervisningssammenhæng, og ved hvert gennemsyn dukker nye detaljer op, som fastholder interessen for et uhyre sammensat værk.

Manuskriptet er baseret på en novelle af Daphne du Maurier, »Don't Look Now«, om et engelsk ægtepar, der under et ferieophold i Venedig blandes ind i okkulte fænomener og en lokal mordsag. Mødet med to skotske da-

Men først og fremmest benytter Roeg film-sproget til at sprede et spekter af oplevelsesmuligheder omkring begivenhederne, hvoraf kun en lille del når frem til tilskuerens bevidsthed, selv efter flere gennemsyn, og derfor er det påkrævet med en udførlig beskrivelse af centrale sekvenser i filmen:

Forteksterne afvikles på to billeder: En dam i øsende regn, og nogle lukkede skodder med svag overstråling gennem sprækkerne. Lydsiden udgøres af en nynnende mandsstemme, en fjern kirkeklokke og rislende vand. (Kulissen identificeres først midt i filmen som et hotelværelse i Venedig).

Så tones der over til en idyllisk, engelsk landsbyhave. To børn leger med et lille mansion-house i baggrunden. Drengen kører på cykel, og pigen, der er i en rød plasticregnfrakke, har en bold og en talende krigsdukke. I baggrunden passerer en hvid hest. Musik-

den hvide hest, der kun ses en gang, og et klip til en osende cigaret i det tomme køkken, da kvinden leder efter sin smøg inde i stuen. Klippingen trækker ikke alene forbindelsen mellem datteren og den røde skikkelse på fotografiet, den paralleliserer bevægelser i stuen og i haven med et crescendo omkring et sammenstød af tilsyneladende pseudo-begivenheder: Drengen cykler gennem et glasskår, samtidig med at pigen træder i en vandpyt. Faderen ser forskrækket op, selvom afstanden umuliggør, at han kan have hørt børnene. Så kaster han en pakke cigaretter over til konen, mens pigen kaster en bold i dammen. Ved kastet vælter han et glas rødvin, og en lille sjat havner på sliden med den røde skikkelse.

Manden er ved at tørre op, da han igen reagerer nervøst. Han går tøvende ud af stuen. Konen spørger, hvad der er. Ikke noget, mumler han, men sætter tempoet op.



Julie Christie som Laura Baxter, en kvinde som aldrig har forvundet sorgen over en død datter. Sensuel og åben – også for overtro



Donald Sutherland som John Baxter med den famose slide. En rationalist, der ikke indser sin egen clairvoyance, for det er for sent

mer, hvoraf den ene er synsk, ribber op i ægteparrets sorg over en død datter. Konen giver sig til mandens irritation hen til spiritisme og overtro for at opnå forbindelse til datteren, mens hans rationalisme forhindrer ham i at indse, at han selv har synske oplevelser. Hos ham blander erindringer sig med profetiske visioner, men først da han er alene med den morderiske dværg, han har forvekslet med sin datter, indser han sin fejltagelse, og han dør, mens han siger novellens sidste linie: »What a bloody silly way to die«.

Denne gotiske anekdote holdes hos du Maurier i en lavmælt, nøgtern tone, som overlader visionen til læseren, og det er denne vision, Roeg har filmatiseret, snarere end selve novellen. Filmen tager forhistorien med og henviser siden til den i en kompliceret flashback-teknik, og desuden har Roeg givet parret en mere solid begrundelse for opholdet i Venedig, som kan udnyttes symbolsk, nemlig mandens arbejde som restauratør af gamle kirkemosaiker. Endelig åbner indførelsen af en række bipersoner, f.eks. en humor-syg hotelportier, en åndsfraværende biskop og en mistænksom politikommissær, novellens klaustrofobiske synsvinkel ud mod et dæmoniseret samfund.

ken er filmens hovedtema, spillet kejtet, barnligt på klaver.

Inde i huset hersker der søndagseftermiddagsstemning. Manden, John, ser slides, antik kirkearkitektur, kvinden, Laura, læser og leder efter nogle cigaretter. Hun prøver at finde svar på et spørgsmål fra datteren, Christine: »Hvis jorden er rund, hvorfor er en frosen dam så flad?« »Godt spørgsmål«, siger han, som er optaget af en lille rødskåret skikkelse på et af kirkebillederne. (Kameraet glider fra en objektiv iagttagelse af ham over hans skulder ind til et subjektivt skud af sliden. Med sit vinkelskift og sin tilnærmelse til hans oplevelse et karakteristisk stiltræk for hele filmen. Der klippes til en spejlbillede af datteren regnfrakke i dammen, og sammenhængen udhæves med en lille elektrontrille, der adskiller sig fra den ellers realistiske lyd-side. Kvinden finder svaret i et leksikon: »Ontario-søen krummer 3 grader fra østbredden til vestbredden«.

»Nothing is, what it seems«, mumler han, helt uden eftertryk på denne nøglereplik.

Der klippes stadigt hurtigere mellem børnene i haven og forældrene i stuen på en insisterende maner, og der er i montagen også plads for helt umotiverede detaljer som

Først da han er kommet ud af huset, ser vi, hvad han har anet: datteren forsvinder under dammens overflade. Der er næsten ingen lyd, mens han styrer over plænen og ud i vandet. Der klippes til sliden, hvor rødvinpletten nu breder sig, urealistisk, magisk, og nogle truende strygere sætter ind. Manden løfter datteren op af vandet i slow motion og i en bevidst tidsforskuet klipping, så bevægelsen gentages flere gange. Musikken klippes pludselig af til fordel for reallyd med skrigende krager. Oveni lægges mandens stønnen og gråd, mens han prøver at genoplive datteren. Han bærer hende op mod huset, drengen ser fåret til og slikker blod af en finger. Kvinden går intetanende forbi et vindue. Manden falder, klodset, komisk, midt i uhyggen. Så ser kvinden ud af vinduet og skriger. Et skrig, der klippes direkte over i larmen fra et trykluftbor. Vi er i Venedig. Manden diskuterer på Oxford-italiensk med en arbejder, at bygningen er ræddan som tobak. De holder fyraften.

Allerede på dette tidspunkt (ca. 6 minutter inde i filmen) har publikum – udover choket ved datterens drukning – modtaget en byge af signaler, der peger langt ud over de konkrete hændelser, og der har bredt sig en følelse af

forudbestemthed, at uafvendelig tragedie. Man har fornemmet 3 lag af bevidsthed: filmens overordnede viden om mønsteret, kontrasteret med personernes begrænsede synsvinkel, plus et lag midt mellem, der koncentrerer sig om manden, John. Han oplever forbindelsen mellem datteren og den røde skikkelse, han følger børnenes leg, selvom han hverken kan se eller høre dem, og han reagerer på drukneulykken, definitivt før, han kan vide noget om den. Hvorfor er det ikke, som traditionen foreskriver, kvinden, der intuitivt mærker, at datteren er i fare? Hendes uvidenhed understreges, da hun forbliver i den samme stemning inden i stuen, længe efter at ulykken er sket.

Den stil, der har manifesteret sig, er præget af et usædvanligt stort billedforbrug med en hektisk klipning og en travl trafik i lydbåndet, hvor effekterne ofte klippes brat af. En kaleidoskopisk stil, der giver en meget intens op-

pige i rød plasticregnfrakke sidde mellem John og Laura, og Laura er blød for damens påstand om at stå i forbindelse med den døde datter.

Der klippes til John, der igen studerer sine slides, og via skodderne i restauranten (og lyden af rislende vand) glider vi over i et flashback, der viser parrets afrejse fra England.

På toilettet får Laura et ildebefindende. Hun beder damerne gå, men da hun selv kommer ud i restauranten, er den tom, bortset fra John. Hun besvimer og river bordet med sig i faldet, bæres ud i en ambulance og bringes på hospitalet.

Toilet-scenen, som eksklusive klippene til John og flashback, er ca. 2 minutter lang, indeholder 48 selvstændige indstillinger. Klippetempoet er følgende enormt højt, f.eks. siger Laura et sted »perhaps« i 3 indstillinger, og da hele rummets ene væg er dækket af spejle, har der kun i ringe grad været mulig-

nogle nye. Tilskueren bringes i en »eksistential« situation, som er tjenlig for filmens formål: at åbne for oplevelsen af en alternativ årsagssammenhæng. Her må man selv orientere sig og selv vælge, men vil man have orden på sine indtryk, må man forlade sit medbragte virkelighedsbillede.

Brugen af slowmotion (der her passer godt til det tyske udtryk »Zeit-Luppe«) og overlappende klipning, hvor elementer af handlingen gentages, udgør et overordnet lag i strukturen, der knytter sig til 5 kernepunkter: Datterens død, Lauras besvimelse, da det overnaturlige trænger ind i hendes verden, samleje-scenen, hvor undfangelsen af et nyt barn antydes, Johns fald fra kirkestilladset, som er den første advarsel om profetens lødighed, og endelig hans død. Disse 5 scener bærer filmens skæbneplan og giver i øvrigt Roeg lejlighed til æstetiske virtuosnumre, som ikke bliver udvendige, fordi de strengt holder sig til



Filmens centrale traume: Datterens druknedød i en idyllisk engelsk landsbyhave



En afslappet restaurationsscene, som lægger op til de okkulte kræfters indtrængen i familien Baxters tilværelse

levelse af hver detalje, samtidig med at den skaber utryghed og nervøsitet. Elektronlyden er lagt fast som forbindelsesleddet mellem den døde datter og den røde skikkelse, klaverstykket som erindringen om idyllen før ulykken, og desuden er visse uforklarede sammenhænge, f.eks. mellem skodder, fjerne kirkeklokker og lyden af rislende vand, introduceret. (Når manden senere i filmen nynn timer på sit hotelværelse, genkender vi skodderne fra starten, men vi opdager næppe, at det er de næsten uhorlige kirkeklokker og vandlyden, der vækker en tragisk undertone i den følgende erotiske scene. Vores opmærksomhed afledes ved, at vandlyden i dette tilfælde viser sig at komme fra et uskyldigt brusebad).

Handlingen fortsætter med en restaurationsscene, som bringer tilskuerne ajour og introducerer de skotske damer. John arbejder med restaurering af en kirke ved navn Sct. Nicholas, og Laura er hos ham, mens deres søn opholder sig på en kostskole i England. Johns lukning af et par skodder (!), skaber en trækvind, som rammer en fremmed dame i øjet. Hun og hendes ledsager søger ud på toilettet, og Laura tilbyder sin hjælp. Pludselig siger den ene dame, at hun har set en lille

hed for at arbejde med flere kameraer på en gang. Forløbet er altså på forhånd stykket op i et utal af små bidder, hvor vinklen ændres uafbrudt. Også i restauranten skifter kameraet konstant position, og udbringningen til ambulancen vises i otte indstillinger, hvor en havde været tilstrækkelig i en normal film.

Virkningen er – for at blive i filmens egen symbolik – mosaikagtig. Billedet af omverdenen stykkes op i små fragmenter, som vendes og drejes, så tilskuerne mister det geografiske overblik og berøves den tryghed en normal krydsklipning giver, når man færdes frem og tilbage mellem kendte indstillinger. Hertil kommer de »overflødige« billeder – tidligere cigaretten i køkkenet, i restauranten klip til supernær af den ene dames broche, senere et glimt af biskoppens inderlomme, da han trækker et lommestørklæde frem. Tilskueren er vant til, at sådanne nærbilleder af genstande er handlingsbærende, men erfarer, at det er de ikke her. Der må altså være tale om en anden prioritering end den gængse.

Utrygheden i biografen stammer således ikke fra konventionelle gysereffekter, men fra en manipulation, der umærkeligt nedbryder kendte referencerammer og vagt antyder

filmens egne spilleregler og udvikler gennemgående temaer.

Stilladsuheldet har en klangbund i biskoppen, der først simulerer stor interesse for mosaikstenene, senere virker ligeglad med dem, samtidig med at han udstråler en tragisk viden om, hvad der skal ske. John entrar op ad en stige for at afprøve stenenes farve, og undervejs indblændes (lidt vulgært) den skotske dames ansigt for at minde om hendes profeti. (Hun har fortalt Laura, at Johns liv er i fare, så længe han er i Venedig). Mens han står på det knirkende stillads, høres en fjern kirkeklokke og et bræt falder højt oppe fra, men glimtet er så kort, og John fortsætter så længe med at pusle med et portræt (et antikt billede af ham selv?), at tilskueren næsten har opgivet brættet, da det kommer brasende gennem glasruden over hans hoved (jvf. glasskåret, der lagde op til drukneulykken). Han falder, men får fat i et reb, og inden håndværkerne får trukket ham på sikker grund, ser vi en tour de force i subjektivt kamera: Billedet fra Johns p.o.v. af hans ben, den dinglende tovende og forvirringen på gulvet, hans svingende krop set fra stilladset og nedefra, gyngeture ind mod de ventende arbejdere etc. Den indifferente biskop bliver

overraskende stående i regnen af mosaiksten og jernstænger, men går desillusioneret bort, da John er reddet. Bagefter beklager han med en udslukt mine, at hans job forlanger accept af overtro. Han er ked af det, ikke chokeret. Også han har altså sine forbindelser. Han ved.

Mens faldet i stor skala repeterer allerede indarbejdede former, hæver den forudgående elskovsscene sig ud af sammenhængen ved sin specielle montage. Den skal udgøre en oase af lykke i uhyggen, pege bagud mod forelskelsen før filmens start og fremad mod fødslen af et nyt barn efter filmen. Scenen vakte i sin tid skandaløs opmærksomhed, fordi samlejet virker usædvanligt ægte. Rygtet fastholder, at de to stjerner, Donald Sutherland og Julie Christie, vitterligt gik i seng med hinanden med Roeg som eneste vidne, og det kunne forklare den sparsomme lyssæt-

eller drukner i lyrisk sværmeri, står her varm og klart og i intim forbindelse med resten af tilværelsen. Det er meget smukt gjort.

John og Laura går ud for at spise – til portierens store fortrydelse – men løber vild, og her forekommer en episode, som jeg trods de 40 gennemsyn endnu ikke kan forklare nøjagtigt. De havner i en blindgyde, fuld af rotter. John stivner og siger: »Her har jeg været før«. Jeg vil vædde på, at det betyder, at her vil han komme senere, men det har ikke været muligt at genkende stedet i slutningens dunkle gascener.

Den synske dame har om John sagt, at han også har »gaven«, hvad han slår hen, men efterhånden indser vi, at mange af hans reaktioner røber et sådant, uerkendt »second sight«, og da Laura næste dag må rejse til England for at besøge deres syge søn, bryder alternativet definitivt ind i Johns virkelighed.

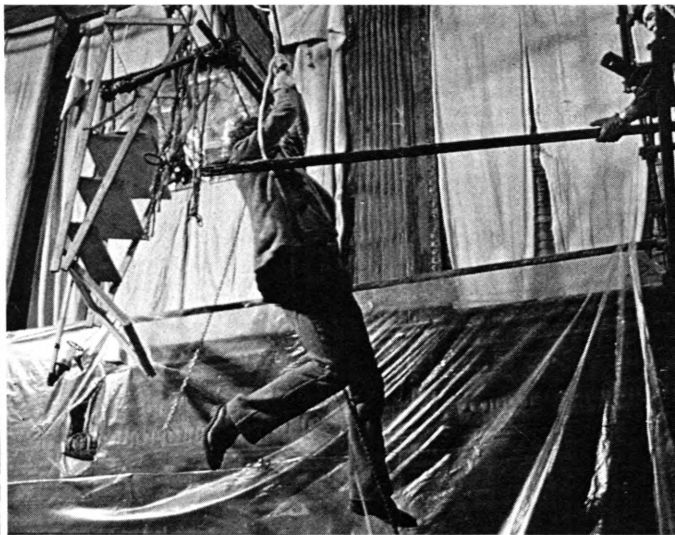
Først overværer han sammen med biskop-

labyrinterne, den mugne fortid, ligene i kanalerne, den ægte og den falske mystik, og flere gange drager Roeg en parallel til det psykologiske spil mellem to slags sandhed ved at lade os opleve den samme lokalitet i forskellig stemning, skummel og truende ved nat, smuk eller trivial ved dag.

Mens John leder, ser vi pludselig damerne. De er flyttet ind på et nyt hotel, hvor man ser dem højt grinende. Et klip, der anfægter vores nyvundne tro på det okkulte element: se, det er alligevel humbug det hele. Før damerne findes, ringer Laura imidlertid fra England. Drengen har det godt, og hun vender tilbage til Venedig samme aften. John er forvirret, skeptisk og glædelig overrasket på samme tid, og samtalen er klippet sådan, at tilskuerne også holdes i tvivl om Lauras opholdssted, indtil telefonforbindelsen afbrydes. Så vides beskæringen ud og viser tydeligt Laura sammen med bestyrerparret på sønnens skole,



Laura er besvimer og transporteres ud i en ambulancegondol. En kort scene med et stort forbrug af indstillinger som led i filmens mosaikteknik



Den første advarsel om de hemmelige kræfter: Johns styrt fra stilladset i Sct. Nicolas kirken

ning, det håndholdte kamera og mangelen på reality.

Mens afgørende er, at scenen er monteret som en blanding af sengens gerninger og flashforwards til detaljer af påklædning og oprydning bagefter, underlagt filmens hovedmelodi, spillet af et symfoniorkester. Denne melodi, den tidligere nævnte genkendelse af skodderne, Johns nynnen, de fjerne kirkeklokker og vandlyden, samt et glimt af den døde datters bold i Lauras kuffert holder tragedien virksom, mens den erotiske varme breder sig i biografen.

Konstruktionen er musikalsk, i slægt med fugaens, hvor to selvstændige melodistemmer føres frem mod samklang og samtidighed (da parret forlader hotelværelset for at gå i byen), men desuden opnår Roeg, at samlejet ikke skiller sig ud som sensationel undtagelseshandling. Den forskudte klipning knytter den øjeblikkelige udladning sammen med den konstante følelse mellem de to personer, erotiserer små hverdagsgøremål som at folde et håndklæde sammen eller binde et slips på den ene side, og afdratiserer den seksuelle teknik på den anden. Denne akt, som så ofte på film skejer ud i pumpende kød

pen, at politiet hejser endnu et lig op af en kanal. Biskoppen gyser, men John reagerer ikke, selvom liget ligner Laura (samme trusser og strømpebukser, men afstanden er for stor til egentlig identifikation). Da han lidt efter er alene, ser han imidlertid et syn, der chokerer ham: En sortklædt Laura sammen med de to, ligeledes sørgeklædte, damer i en vapporetto på vej ad Canale Grande. Han råber forgæves efter hende, og da en forespørgsel på hotellet ikke giver resultat, melder han sit syn til politiet.

Mens John forklarer politikommissæren, at de to damer formodentlig har bortført hans kone, passerer damerne politigården, og kommissæren kigger distræt efter dem. Samtalen har en besynderlig økseskaft-karakter (som jeg skal vende tilbage til), men ender med, at kommissæren opfordrer John til selv at finde damernes pensionat og lader ham skygge.

Under denne jagt udnytter Roeg endnu en gang Venedigs smøger som et symbol for sjælelige irgange. I starten karakteriserer John byen som et »falsum«, og senere kalder den skotske dame den – med et Ezra Pound-citat – for »efterladenskaber fra et middagselskab, i gelé«. Undervejs vokser symbolet:

hjemme i det trygge England. Hun tager afsked for at rejse tilbage.

I mellemtiden har politiet arresteret de skotske damer, og John må forklare den pinlige misforståelse. Han bringer damerne til deres hotel, og via nogle familiefotos og en buste af et (død?) barn, de har stående, etableres Johns traume diskret igen. Den døde datter nævnes ikke, men erindringen vågner i ham, og da han forlader hotellet, ser han hende – en lille rød skikkelse, der flygter fra en råbende mand. John sætter efter hende.

Den synske dame kommer i trance (som har umiskendelig seksuel karakter) og skriger advarsler efter John, og da Laura et øjeblik efter dukker op, hører hun advarslen og løber efter manden. I den følgende chase – John efter den røde, Laura efter John, og en fremmed mand midt imellem – klippes der til biskoppen, der vågner og sætter sig op i sin seng. Hans soveværelse er overraskende enkelt og naivt udsmykket, når man kender resten af hans palads. (Et tegn på barnlighed og mangel på egentlig livserfaring?) Han ser bekymret på et helgenbillede, men resignerer og slukker lyset. Hans rolle som medvider i det store spil er slået fast, men han er udenfor, spærret inde i sit kirkelige akvarium.

John følger den røde skikkelse til et forladt palads, og her slippes greul-effekterne løs: tåge, ekko, gemmeleg og skikkelsen, der vender sig om og afslører et hæsligt, kalket gammelmoneansigt. John bliver chokeret stående, mens dværgen nærmer sig med en kæmpekniv i hånden, og da blodet fosser ud af Johns hals, passerer handlingens nøglepunkter revy som styrtende mosaiksten, der lagt rigtigt på plads viser den logiske vej frem til dette øjeblik. Roeg illustrerer novellens slutreplik: »What a bloody silly way to die«, i stedet for at lade John sige den.

Sådan dør en mand, der har nægtet at anerkende en afgørende side af sit eget væsen. En rationalist, som har negligeret alle oplevelser, der ikke stemte overens med hans livsopfattelse, som insisterede på at se lovmæssighed som tilfældighed, som forudså sin egen død, men meldte synet til politiet, og

gæsterne« får en dæmonisk marekat ud af figuren, den elegante verdensmand, Massimo Sperato, som en omvandrende selvmodsigelse i biskoppens fromme rolle, og Renato Scarpa som politikommissæren, hvis engelsk er så dårligt, at han knap forstår sine egne replikker. Denne private, sproglige vanskelighed udnytter Roeg til at skabe en atmosfære af mistænksomhed og fremmedgjorthed, som præger alle politiscenerne.

For fuldstændighedens skyld skal det nævnes, at der naturligvis er flere associationstilbud i filmen, end de her beskrevne. F.eks. brugen af Sct. Nicolas, som udover at bære instruktørens navn er helgen for børn og videnskabsmænd. »Interessant kombination, ikke?«, siger biskoppen. Eller referencer til sammenhænge uden for filmen som Pound-citatet, en plakat for Chaplin-filmen »One Against All«, der ses i baggrunden, da biskoppen forlader John, og bogen »The Fragile

1973): »Roegs film er store organismer, som hvert øjeblik synes i stand til at føde dybtgående ideer og betydningssammenhænge. De gør det aldrig, men er ikke mindre vidunderlige af den grund, fordi selve varslene er deres mål«.

Uanset om »Rødt chok« skulle vise sig at være et febersving fra en instruktør, som aldrig kommer til at lave noget på samme niveau – men det ligner den afgjort ikke – har den allerede markeret et vigtigt punkt i filmsprogets udvikling. Med sin overlegne udnyttelse af en række musikalske kompositionsprincipper demonstrerer den, at det er muligt at meddele sig på film ad mange, forskellige kanaler samtidig, at billede og lyd kan færdes langt mere uafhængigt af hinanden end normalt, uden at et gennemsnitligt publikum står af, og at summen af disse mange, ofte indbyrdes modstridende signaler, nemt kan opfattes



Endnu et lig fiskes op af Venedigs kanaler. Både her og i filmen minder liget om Laura



Johns profetiske vision, som han tolker konkret og melder til politiet. Laura og de skotske damer på vej til begravelsen

fortrængte sorgen over sin døde datter, så den førte ham i armene på en morder. Filmen slutter med realiteten bag Johns vision: de sørgeklædte kvinder i vapporettoen på vej til hans begravelse.

Man kan i filmens sidste trediedel rejse indvendinger mod et par af mystifikationerne, som i retrospektiv virker en anelse udvendige, og et vist overforbrug af flashbacks. Forbindelsen mellem datter og dværg er etableret for længe siden, så indtoningen af datterens billede, hver gang John kigger ned i en kanal, forekommer unødvendig og indsnævrer publikums oplevelse i stedet for at udvide den. Men det er små doseringsfejl i en rig billedstrøm.

Spillet i filmen er bemærkelsesværdigt, fordi det aldrig bruges til at skabe konventionel gyserstemning. Tværtimod er der en næsten vegetativ ro omkring Sutherland og Christies præstationer i hovedrollerne, som skaber en selvfølgelig autenticitet og en tæt identifikation midt i mystikken. Med stor snilde anvender Roeg italienske skuespillere i birollerne: Clelia Mantania, der taler perfekt engelsk (uden eftersynkronisering), som den ene skotske dame, en filmkritiker, der ud fra instruktionen: »en portier, der ikke kan lide

Geometry of Space«, som Laura lægger den famøse slide fra sig på. (Et kodesignal for indforståede om »Moebius-kurver« og andre meta-matematiske sager, som unddrager sig min kontrol.)

»Rødt chok« er en sjældent gennemarbejdet film, hvor der ligger informationer gemt i de mindste detaljer. Med sit rige ordforråd, sin præcise grammatik og sin dristige syntaks præsenterer den et avanceret sprog, som ikke er indhentet siden. Jeg har ikke set nogen anden film, der arbejder så sikkert med stof, der ligger uden for tilskuernes bevidsthedsradius – de understatede nøglereplikker, de evigt skiftende vinkler, de uigennemsigtige paralleller, de diskrete ekko-virkninger, hvor pausen er så lang, at hukommelsen ikke kan rumme dem – men hvor den underbevidste strøm holdes på plads i en genkendelig verden og i en umiddelbart medrivende form, som ligner alt andet end en »eksperimentalfilm«.

Stoffet er lagt så klogt til rette, at filmen kommunikerer sin historie krystalklart, også blot ved et enkelt gennemsyn, men desuden skaber den en næsten svanger fornemmelse af overskydende mening. Eller som Robert Phillip Kolker skrev i Sight & Sound (nr. 4,

som et meningsfyldt hele.

Dermed skitserer den et opbrud, der ligner det, der fandt sted i musikken for 400 år siden – overgangen fra unisont til polyfont udtryk.

RØDT CHOK

Don't Look Now. England/Italien 1973. **P-selskab:** Casey Productions Ltd. (London)/Eldorado Films S.R.L. (Rom). **Ex-P:** Anthony B. Unger. **P:** Peter Katz. **As-P:** Frederico Mueller. **P-leder:** Franco Coduti. **Instr:** Nicolas Roeg. **Instr-ass:** Francesco Cini. **Manus:** Allan Scott, Chris Bryant. **Efter:** Daphne Du Mauriers novelle (1970). **Foto:** Anthony Riachmond. **Kamera:** Luciano Tonti. **Ass:** Simon Ransley. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Graeme Clifford. **Ark:** Giovanni Soccol. **Kost:** Marit Lieberman, Andrea Galer. **Komp:** Pino Donnagio. **Arr/Dir:** Giam-piero Boneschi. **Tone:** Rodney Holland, Peter Davies, Bob Jones. **Makeup:** Giancarlo Del Brocco. **Frisurer:** Barry Richardson. **Medv:** Julie Christie (Laura Baxter), Donald Sutherland (John Baxter), Hilary Mason (Heather), Clelia Matania (Wendy), Massimo Serato (Biskop Barbarrigo), Renato Scarpa (Longhi, politiinspektør), Gioergio Trestini (Arbejdsmand), Leopoldo Trieste (Hoteldirektør), David Tree (Anthony Babbage), Ann Rye (Mandy Babbage), Nicholas Salter (Johnny Baxter), Sharon Williams (Christine Baxter), Bruno Cataneo (Sabbione, detektiv), Adelina Poerio (Dværgen). **Længde:** 110 min. **Censur:** Ingen. **Udi:** Nordisk. **Prem:** Metropol 18.3.74. Indspilningen startet den 1. januar 1973. Eksterioroptagelser i London og Venedig.