

JACOB LILLEMØSE OG KARSTEN WIND MEYHOFF

*Ph.d. ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet**Ph.d. ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet*

## RURAL ANGST

### DELIVERANCE OG DET BRUTALE MØDE MED DET POSTINDUSTRIELLE AMERIKAS EFTERLADENSKABER

**RURAL FEAR** | *The article presents a reading of John Boorman's classic movie Deliverance (1972) (based on the 1970 debut novel by James Dickey) that interprets the narrative in relation to specific points of modern American history and popular culture. The reading opposes the most common interpretation of Deliverance as a story about a search for a lost masculinity, and suggests that the story about the four Atlanta suburbanites' dramatic weekend-trip down the Cahulawassee River should be seen as a violent confrontation between the industrial revolution represented by the early mining adventures in the Appalachian region, and the post-industrial revolution represented by the new economy of immaterial labour. In this perspective, what the main characters experience are the consequences of the cultural and social violence that the post-industrial revolution exerts on a landscape and its inhabitants, which were essential to the industrial revolution. Rather than encountering the beautiful and untouched American nature like some modern-day frontier men, they venture on a journey into a highly contested political landscape steeped in antagonisms reminiscent of those that characterised the encounter between the frontier men and the Native Americans in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century. In conclusion, the article claims that Deliverance constitutes a genre defining work for so-called "backwoods horror", a genre that has experienced a new heyday in the last decade.*

**KEYWORDS** | *backwoods horror, survivalism, Appalachia, vigilantism, frontier, hillbillies, Americana, (Post-)Industrial Revolution, War on Poverty, Environmental Destruction*

Bobby: "Du har ret, Lewis, der er noget i skovene og på floderne, som vi har mistet i byerne." Lewis: "Vi har ikke mistet det. Vi har solgt det."<sup>1</sup>

"[Deliverance] er stadigvæk den væsentligste bevæggrund til at blive på hovedvejen for folk, der ikke kommer fra Syden." (Pat Arnow, Ganzel u. s.)

1 Hvis ikke andet er angivet, er alle "personcitater" i artiklen fra filmen *Deliverance*. Se detaljer nederst i litteraturlisten.

Det var ikke sådan, de fire forretningsmænd Bobby, Lewis, Ed og Drew havde planlagt, at deres kanotur ned ad Cahulawassee-floden i det nordlige Georgia skulle forløbe. På initiativ af Lewis havde de fire forstadsbeboere for en weekend udskiftet golfbanens veltrimmede græs med den vilde flods uregerlige strøm. Men det, de troede skulle blive et hyggeligt, socialt alternativ af en enestående naturoplevelse, udvikler sig til et mareridt af voldtægt, drab og død, der afslutter deres venskab og mærker dem for resten af livet.

Fyrre år efter premieren på John Boormans *Deliverance* (1972) står filmen stadig som en af de mest skræmmende og jagende beskrivelser af det senmoderne menneskes møde med en natur, hvis kræfter og materialer det ellers mente at beherske til egen vinding, men som viser sig stadig at yde modstand. Filmen, der er baseret på en roman af den amerikanske forfatter James Dickey,<sup>2</sup> viser, hvordan fremmedgørelsen over for naturen, som følger med det postindustrielle civilisationsprojekt, de fire hovedpersoner er en inkarnation af, ikke bare er et spørgsmål om romantisk uskyldstab, men en årsag til kulturelle antagonismer og konflikter, endda af fatal karakter. Filmen skabte, som det også indikeres med det indledende citat af Paul Arnow, en nærmest mytologisk angst for det landlige USA, der eksisterer hinsides forstædernes ordnede og trygge rammefortælling. En angst for det rurale Amerika, der siden har jaget den folkelige bevidsthed og manifesteret sig i et stort antal film, som er inspirerede af *Deliverances* fortælling. Ud over at filmen kan ses som en kommentar til et stykke væsentligt amerikansk kulturhistorie, er den dermed også blevet kulturhistorie i sig selv. Eller rettere; den er blevet en integreret del af den kulturhistorie, den selv har været med til at skabe.

Filmens ses dog ofte, med Lewis som omdrejningspunkt og i forlængelse af Dickey's interesse for macho-kultur, som en historie om et maskulint forsøg på at vende tilbage til naturen og bevise, at rigtige mænd ikke er afhængige af færdiglavede middagsretter og anden suburban komfort, men kan overleve med primitive midler i det miljø, Gud oprindeligt skabte manden i.<sup>3</sup> Disse læsninger adresserer uden tvivl et væsentligt aspekt af filmens tematik og den kulturelle kontekst efter 1960'ernes kønsrolleforvirring. Ikke desto mindre vil vi i denne artikel foretage en

2 Dickey solgte rettighederne til filmen til Warner Brothers Studio for en anseelig sum penge og fik til opgave at skrive filmens drejebog. Dickey så Sam Peckinpah, der ud over en række nyskabende westerns netop havde lavet den i plot beslægtede *Straw Dogs* (1971), som den ideelle instruktør, mens studiet foretrak Roman Polanski, der var kendt for psykologiske gysere som *Repulsion* (1965) og *Rosemary's Baby* (1968). Dickey og Warner forestillede sig med andre ord åbenlyst to vidt forskellige film. Måske som et kompromis blev det englænderen Boorman, kendt for den eksperimenterende thriller *Point Blank* (1967) og krigseposet *Hell in the Pacific* (1968), som i sidste ende satte sig i instruktørstolen. Dickey var oprindeligt begejstret for valget af Boorman (Hart; 468) og arbejdede sammen med ham i den tidlige fase af produktionen, men var langtfra tilfreds med det endelige manuskript, og hvad han så som Boormans uvidenhed om naturen og manglende forståelse for romanens særlige eksistentielle dimension. Hans forhold til Boorman og skuespillerne var således turbulent og førte efter et slagsmål til, at Dickey blev bortvist fra optagelserne og offentligt udtrykte sin utilfredshed. Ikke desto mindre optræder Dickey hen mod filmens slutning som den politimand, der udspørger Bobby og Ed. At vi her fokuserer på filmen, skyldes til dels dens mere skarptskårne, om end også mere simple modstilling mellem by og natur, dels dens enorme film- og kulturhistoriske indflydelse.

3 Se f.eks. Welling; Houck.

læsning af *Deliverance*, der snarere fokuserer på filmens forbindelser til den amerikanske frontiermytologi, Appalachia-områdets geopolitiske historie, den postindustrielle revolutions konsekvenser, og ikke mindst det konfliktfyldte møde mellem by- og landbefolkning, der stadig hjemsøger det amerikanske samfund, både på og uden for lærredet. Overordnet er det en læsning, der hævder, at det, de fire city slickers oplever på både krop og sjæl, er en særlig realismeerfaring, der markerer en overgang fra 1960'ernes sociale utopier og tilsyneladende endeløse stigning i velstand til de kriseramte 1970'ere, hvor de problematiske konsekvenser af denne livsstilsrevolution manifesterer sig som en tragedie og et traume ladet med vold.

### *Fra sofa til kano*

For at forstå betydningen af Bobby, Lewis, Ed og Drews møde med Cahulawasseefloden og beboerne i skovene omkring den er det nødvendigt at skitsere, hvor de fire kommer fra. Ligesom Dickey indleder sin roman med en beskrivelse af de fires suburbane liv, præsenteres de i traileren til *Deliverance* som repræsentanter for de amerikanske forstæders stilfærdige liv:

“Det er disse mænd. Der er ikke noget særligt ved dem. Forstadsgutter, ligesom dig eller din nabo. Der er ikke noget særligt ved dem, indtil de besluttede sig for at tilbringe en weekend med at ro i kano ned ad Cahulawasseefloden.”<sup>4</sup>

Herefter lister en voiceover hovedpersonernes professioner op: Ed Gentry arbejder med kunst, Lewis er ejendomsmægler, Drew er sælger for et læskedrikfirma, og Bobby arbejder i forsikringsbranchen. Voiceoveren konstaterer dernæst lakonisk: “Det er disse mænd, der besluttede ikke at spille golf denne weekend.”

I Dickeys roman er det ikke mindst pointeringen af Eds arbejde som fotograf i reklamebranchen, der iscenesætter en afstand mellem en kunstig, billedmedieret virkelighed og en natur, hvor et kamera ingen værdi har. I Boormans film er denne beskrivelse reduceret til en voiceover-dialog mellem de fire venner. Dialogen er akkompagneret af billeder dels af dæmningsbyggeriet, dels af deres biler på vej gennem skoven, men ligesom i romanen gør denne indledning det klart, hvilke forventninger og forestillinger de har med i bagagen:

“Lewis: Skal vi tale om vildniset, som er ved at forsvinde?”

Bobby: Hør nu her, Lewis, hvorfor er du så bekymret for det?”

Lewis: Fordi de bygger en dæmning over Cahulawasseefloden. De vil oversvømme hele dalen, Bobby, derfor. For helvede. De drukner floden.

Bobby: Ok, mand, ok.

Lewis: Det er stort set den sidste vilde, utæmmede, rene, ikkeødelagte flod i Syden.

4 Traileren kan bl.a. ses på Youtube: <[http://www.youtube.com/watch?v=w9R4t\\_NwysE](http://www.youtube.com/watch?v=w9R4t_NwysE)> (28/2, 2012). Det næste citat er også fra traileren og findes på DVD-udgivelsen af *Deliverance*.

Kan du virkelig ikke forstå, hvad jeg prøver at sige? De er ved at stoppe floden til. Snart vil der ikke være nogen flod. Der vil kun være en stor død sø.

Bobby: Det er fremskridtet.

Lewis: Det er ikke fremskridtet, det er forfærdeligt lort.

Bobby: Det er en meget ren måde at lave elektrisk strøm på. Søerne oppe nordpå er rekreative områder for en masse mennesker.

Lewis: Jeg kunne ikke være mere ligeglad ...

Bobby: Min svigerfar har en husbåd oppe på Lake Bowie.

Lewis: Du propper bare en lille smule mere energi ind i Atlanta, en lille smule mere aircondition ind i din selvtilfredse lille forstad, og ved du hvad konsekvensen er? Vi voldtager hele det her forbandede landskab.”

Dialogen signalerer to forskellige holdninger til både dæmningsprojektet, kanoturen og landskabet. På den ene side er der den ubekymrethed, som Bobby udtrykker. Han mener grundlæggende, at tæmningen af naturen er positiv. Dels fordi den giver mulighed for rekreativ aktivitet, dels fordi den leverer energi til den tilværelse, han og millioner af andre amerikanske middelklasseborgere lever rundt om i forstæderne. Som sådan kan man sige, at Bobbys ræsonnement repræsenterer den almene amerikaners holdning til naturen omkring 1970. Han lever et materielt set rigt og ubekymret liv, hvor mulighederne langt overgår udfordringerne. I denne optik er naturen en ressource og selve det materielle grundlag for det samfundsmæssige fremskridt i det 20. århundredes fantastiske velstandsboom i Amerika.

På den anden side er der Lewis' aggressive kritik af naturudnyttelsen, som han opfatter som det seneste kapitel i forfaldshistorien om det store amerikanske landskab og en manifestation af den fremmedgørende og ondartede middelklassesmentalitetens viruslignende udbredelse. Lewis betragter sig selv som en såkaldt "survivalist". For ham handler det modsat for Bobby ikke om at finde sig til rette i forstædernes temperaturregulerede stuer og på veltrimmede golfbaner, men om ene mand at forberede sig på overlevelse efter civilisationens uundgåelige selvdestruktion. "Maskinerne vil komme til kort, og systemet vil bryde sammen," som han siger.

Den amerikanske survivalist-kultur, som Lewis er repræsentant for, er en mangeartet bevægelse, der har rødder tilbage til urolighederne efter børskrakket på Wall Street i 1929 og ikke mindst frygten for en altødelæggende atomkrig i årene efter Anden Verdenskrig, hvor mange byggede særligt beskyttede og udstyrede rum i deres kældre. I USA vinder bevægelsen for alvor terræn op gennem 1960'erne, hvor påvirkning fra den teknologiske udvikling, massemedierne og forbrugskulturen accelererer og fostrer et ustabil politisk system, hvor store ledere som Martin Luther King, John F. og Robert Kennedy myrdes, sociale konflikter eksploderer og titusindvis af unge mænd sendes til Vietnam, blot for at vende tilbage i ligposer. Det moderne liv viser sig med andre ord at være særdeles farefuldt, og nødvendigheden af modtræk og alternativer bliver presserende.

Parallelt med, at hippierne flytter ud af storbyerne og bosætter sig i bjerg-,

ørken- og skovområder for at leve et mere autentisk, socialt og spirituelt rigt gørdet-selv-liv, opstår survivalist-kulturen som en slags både pragmatisk og paranoid afart. Frem for bevidstløst at acceptere og tage del i udviklingen er bevægelsens tilhængere optaget af at forestille sig og planlægge en primitiv tilværelse i vildnisset efter civilisationens ophør, der, ligesom tilværelsen før civilisationen, er i pagt med naturen. I sin mest ekstreme form er survivalist-kulturen en dystopisk vision om den nære fremtid, og kulturen ser overordnet civilisationen som en farlig, hvis ikke ligefrem fatal proces. Med vidt forskellige rammefortællinger spændende fra religiøs dommedagsfanatisme til racistiske ideologier dyrker den – med alle nødvendige midler, ikke mindst våben til at jage og forsvare sig med – en tro på “de stærkestes overlevelse” efter apokalypsen eller revolutionen.<sup>5</sup> I mere moderat form er survivalist-kulturen en mere fredelig, om end ikke mindre angstfyldt forberedelse på et liv i en undtagelsestilstand, og den involverer intense studier af relevant litteratur, indkøb af fødevarer og tøj, samt kommunikationsudstyr.

Trods sin hårde fremtræden hører Lewis til den bløde del af survivalist-kulturen. Ligesom sine venner nyder han godt af den materielle velstand og sociale sikkerhed, som forstadslivet tilbyder. For Lewis er overlevelsesprojektet mest af alt en sofistikeret hobby, der går ud på at udfordre og redefinere sig selv, men altid kun for en kortere periode, hvorefter han vender tilbage til forstaden. Han er hverken drevet af religiøse eller ideologiske motiver, og meget sigende bærer han heller ikke skydevåben. I hans rekreative forberedelse er der ingen fjender at beskytte sig mod. Det er kun ham og naturen. Derfor jager han – ligesom den oprindelige amerikanske befolkning, indianerne – med bue og pil og ikke med gevær eller riffel som lokalbefolkningen. Hans bue og pil samt hans jeep og våddragt er dog avancerede moderne produkter, som er skabt af den kultur, han proklamerer sin mistillid til. Til forskel fra radikale survivalists, der helt vælger det moderne liv fra for at blive selvforsynende og f.eks. leve i en hytte i skoven kun udstyret med de allermost nødvendige midler, er Lewis’ overlevelsesfantasi koblet til en dyr deltagelse

5 Et interessant og urovækkende litterært eksempel i denne sammenhæng er romanen *The Turner Diaries* (1978) af William Luther Pierce (udgivet under pseudonymet Andrew Macdonald), der var leder af den nationalistiske fraktion National Alliance. Romanen beskriver en postapokalyptisk fremtid, hvor en lille gruppe ekstremister kæmper mod “Systemet” for retten til at bære våben og den ariske races overlevelse. I denne form for politisk og militant survivalism, der også har manifesteret sig uden for litteraturens verden i en række højreorienterede grupperinger, bliver undtagelsestilstanden et alibi for alskens voldelig selvtægt. Som det også er tilfældet i det “helter skelter”-scenarie, Charles Manson konceptualiserede og forsøgte at realisere i slutningen af 1960’erne, er der her tale om, at overlevelseskampen er en slags renselsesproces på vej mod en ny orden. Litteraturen om survivalism-fænomenet er i øvrigt righoldig og spænder fra praktiske manualer om overlevelse i en verden efter katastrofen, se f.eks. *When All Hell Breaks Loose. Stuff You Need To Survive When Disaster Strikes* af Cody Lundin, til talrige fiktive skildringer af livet som overlever efter civilisationens sammenbrud. Akronymet TEOTWAWKI står for *the end of the world as we know it* og fungerer i disse værker som omdrejningspunkt og afsæt for fremstillingen. Survivalist-fiktion findes typisk i science fiction-genren, hvor den kategoriseres under samlebegreber som post apocalyptic fiction, dystopisk science fiction, disaster fiction eller slet og ret survivalist science fiction. For en indføring til denne tradition, se Karsten Wind Meyhoff: “Monstrøs økologi. Introduktion til naturkatastrofens fiktive historie”.

i forbrugssamfundet.<sup>6</sup> Det er derfor oplagt at se hans iscenesatte og avancerede form for primitivisme som (utilsigtet) dybt ironisk, i den forstand at den er betinget af den civilisation, den kritiserer. Den veltrænede og beredte Lewis repræsenterer således ikke så meget et forsøg på at genfinde en tabt urmaskulinitet med særlige overlevelsessevner, men derimod en art magtesløs eller kastreret civilisationskritik, der med kirurgisk præcision udpeger dårligdomme og destruktive tendenser i det aktuelle samfund og samtidig mangler enhver form for evne til for alvor at handle eller drage konsekvenser af analysen. Når han ytrer sig om, at forstadslivets krav på stadigt flere elektriske apparater fører til en voldtægt af naturen, så er han ikke desto mindre selv en del af dette liv. Selvom han kan fange fisk med sin bue og pil og frækt svare de lokale igen, kommer disse evner til kort, og han må se sig pacificeret med et brækket ben, da floden for alvor begynder at teste det lille selskab, og begivenhederne udvikler sig i en fatal retning. I den sande undtagelsestilstand er han ligesom de tre andre byboere overladt til tilfældighedernes spil. Hvem der overlever, er ikke noget, mennesket bestemmer, men alene naturens kræfter uden hensynstagen til individuelle kvalifikationer.

### *På grænsen af den blodige længdegrad*

Samtidig udtrykker Lewis' kritik af forstadslivets udnyttelse af naturen, og hans ønske om at besøge Cahulawassie-floden, før den oversvømmes, et romantisk natursyn.<sup>7</sup> Det er et natursyn, der kan siges at ligge i forlængelse af frontier-bevægelsens forestillinger om at opleve det oprindelige amerikanske landskab, før det blev civiliseret, nærmest som var det en paradises have (Moore).

Frontier-bevægelsen opstod i slutningen af 1700-tallet efter ikrafttrædelsen af Den Amerikanske Uafhængighedserklæring og tog form af en massiv bevægelse vestover, der netop begyndte i Appalachia, hvor *Deliverance* foregår, og varede i mere end et århundrede. Frontier refererede til den grænse mellem sporadisk og

6 Et perspektiverende eksempel på det modsatte er Ted Kaczynski ("the Unabomber"), der i 1971 trak sig tilbage fra en lovende universitetskarriere for at bo alene i en hytte uden elektricitet og vand i Montanas skove. Herfra orkestrerede Kaczynski fra slutningen af årtiet og frem til sin anholdelse i 1996 en serie sabotageaktioner og deciderede terrorangreb rettet mod amerikanske institutioner og personer, som han mente bidrog til udviklingen af det teknologiske samfund, han opfattede som fundamentalt naturødelæggende. En af Kaczynskis væsentligste motivationer for at opgive håbet om at kunne reformere samfundet og se destruktion som den eneste mulige løsning var således, at der blev anlagt en vej tværs gennem hans yndlingssted i området omkring hytten. Kaczynski er svær at typificere og sættes sjældent i direkte forbindelse med survivalist-kulturen. Modsat i størstedelen af kulturen er det hos Kaczynski ikke bare et spørgsmål om at forberede sig på overlevelse, men om som Charles Manson at være en katalysator for apokalypsens komme. Ikke desto mindre er hans praksis og teorier tæt beslægtede med de generelle principper og anskuelser i survivalist-kulturen.

7 En væsentlig litterær reference for beskrivelsen af kanoturen som en rejse med det sigte at opleve et stykke uberørt natur er i denne sammenhæng Henry David Thoreaus dagbogsessay "Allegash & East Branch" fra den posthume udgivelse *The Maine Woods* (1864) (genudgivet og lettere redigeret af Clifton Johnson som selvstændig publikation i 1916 med titlen *Canoeing in the Wilderness*). Essayet beskriver en kanotur, Thoreau med indianeren Joseph Polis som guide tager i skovområderne i staten Maine. Modsat *Deliverance* sker der imidlertid ikke noget dramatisk på Thoreaus rejse, og det lykkes ham at opleve den oprindelige natur.

midlertidig bosættelse og (for nybyggerne) uopdaget landskab, som nybyggerne levede på (Turner). Det var en grænse, som gradvist blev rykket mod vest, og i dens kølvand opstod den vestlige amerikanske civilisation med byer og infrastrukturer for transport. Formelt set sluttede bevægelsen ved Californiens kyst, men, som flere historikere har anført, er frontier-bevægelsen mere end et historisk fænomen, den er en del af den amerikanske mentalitet og selvforståelse. Lewis er et eksempel på, hvordan frontier-tankegangen lever videre, selvom civilisationen mere eller mindre totalt behersker og har underlagt sig landskabet (Limerick; Turner).

Frontier-bevægelsen var dog langtfra udelukkende en opdagelse af vidtstrakte prærier og storslåede bjerge, men en hård prøvelse, ikke mindst på grund af kampe med den indianske befolkning, der rent faktiske levede af jorden (Moore). En af de mest populære ruter vestover, der blev anlagt af den legendariske frontier-mand Daniel Boone, var i første halvdel af 1800-tallet den såkaldte "Wilderness Road" (Kincaid), der gik gennem den sydlige del af regionen. Officielt havde Transylvania Company købt området af cherokee-indianerne, men afhoppere, der nægtede at anerkende handlen og medlemmer af shawnee-stammen, erklærede krig mod nybyggerne og angreb igen og igen de rejsende med tusinder af tilfangetagelser og drab til følge. Hvad Lewis og co. møder er således ikke "det sidste stykke uspoledede flod i Syden", men den "blodige længdegrad" (McCarthy), der var med til at grundlægge og stadig præger den amerikanske civilisation. Det viser sig ikke bare i den forstand, at de overfalder, men også i, at de dræber to mænd. Snarere end paradiset have er det således denne civilisations syndefald, de oplever.

Som udgangspunkt har de fire trods forskellene et forholdsvist uproblematisk og for alle andre end Lewis også ureflekteret forhold til naturen, men det viser sig imidlertid hurtigt, at så enkelt og idyllisk forholder det sig ikke. Eller rettere: det viser sig, at et problemfrit forhold til naturen ikke længere er en mulighed, hvad enten man er rekreativ turist eller romantisk survivalist. Begge dele er udtryk for en ignorant holdning til det specifikke område som en sociopolitisk geografi, formet af den industrielle og senere postindustrielle udvikling. Forestillingen om Appalachia som et stykke uberørt natur er naiv, ikke bare fordi civiliseringen af Syden med bygningen af dæmningen er ved at være allestedsnærværende, men fordi området siden anden halvdel af det 20. århundrede har været beboet af mennesker, der for en stor dels vedkommende har levet en forarmet, marginaliseret og stigmatiseret tilværelse. Det er den historie og dens iboende vold, de fire bliver konfronteret med og kommer til at føre videre.

### *Hillbilly land – kulturelle forestillinger og fordomme*

På vej til Cahulawassie-floden gør de fire stop i en lille bjerglandsby for at tanke benzin og få et par af de lokale til at køre deres biler til Ainty, hvor det er planen, at kanoturen skal slutte. Scenen er en af filmens mest mindeværdige, ikke mindst på grund af banjo-duetten mellem Drew og en retarderet dreng, hvilket tjener som en mærkværdig hyldest til den særlige musiktradition i området. Scenens primære

funktion i filmen er at konstruere en afstand og en spænding mellem de fire forstadsbeboere og lokalbefolkningen.<sup>8</sup> At en sådan forskellighed eksisterer, bliver klart, da Lewis spørger en af de lokale om, hvorvidt han kan overtales til at køre deres biler til Ainty. Den lokale spørger undrende: “Hvad fanden vil I rode rundt på den flod for?” Lewis svarer med en selvhøjtidelig eftertænksomhed: “Fordi den ligger der.” Hvortil den lokale med et skævt smil tørt konstaterer: “Ja, det gør den rigtigt nok.” Lewis’ forhold til floden deles med andre ord ikke af de mennesker, der bor omkring den. De omgås den på en anderledes pragmatisk og uheroisk vis. Den lille dialog resonnerer også med det, som Allen W. Batteau har kaldt “opfindelsen af Appalachia”:

“Appalachia er et barn af den urbane forestillingsverden [...] Området har forsynet det amerikanske samfund med farverige karakterer til dets fiktioner, fuldkommen ufordærvede skikkelser til at vise dets filantropiske ånd og et underudviklet vildnis til at bevise dets pionerlyst.” (Batteau 1)

Set i det perspektiv kan dialogen ses som en eksponering af, at Lewis’ motivation for kanoturen er skabt af kulturmedierede mytologier snarere end af levede erfaringer. Han tror, at han er i kontakt med naturens sande ånd, men i virkeligheden er han forført af survivalist-diskursens konstruerede forestilling om autenticitet.

Derudover demonstrerer scenen også, hvordan det lille selskab, men især Bobby, er bærer af sådanne forestillinger eller rettere fordomme om den ellers venlige og hjælpsomme lokalbefolkning. Da en af de lokale begynder at danse begejstret til banjo-duetten, latterliggør Bobby ham over for Ed, og da den lokale bliver sur over, at Lewis afslår hans pris for at køre bilerne til Ainty, skræmmer det Ed i en sådan grad, at han nervøst foreslår Lewis, at de vender om. Deres holdning afspejler den generelle stigmatisering af Appalachias befolkning som såkaldte hillbillies.

Hillbillies er en betegnelse, der opstår i begyndelsen af det 20. århundrede, hovedsageligt i populærkulturen og nyhedsmediernes og hyppigere dukker op i den amerikanske forestillingsverden, i takt med at massemediernes får stadigt større indflydelse (Harkins). Geografisk refererer betegnelsen til de folk, der bor i de amerikanske bjerge, især i den sydøstlige del af Amerika, men som det fremgår af en artikel i *New York Journal* fra 1900, hvor betegnelsen første gang optræder på tryk, identificerer den snarere en række særegne vaner og værdier:

“En Hill-Billie er en fri og uhæmmet hvid borger i Alabama, som bor i bjergene, ikke besidder nogen nævneværdige egenskaber, går klædt som han synes, snakker som han vil, drikker whisky når han kan komme til det, og affyrer sin revolver når han får lyst til det.”

8 Som en beskrivelse af en slags helvedes forgård danner scenen også forlæg for et genkommende element i en række efterfølgende film, hvor byboere har et første møde med den rurale lokalbefolkningens urovækkende sær egenhed, men trods tydelige skæbnesvangre tegn alligevel vælger at fortsætte rejsen. Blandt andre kan nævnes *Final Terror* (1981), *Wrong Turn* (2003), *Wolf Creek* (2005), *Timber Falls* (2007) og *Backwoods* (2008).



Denne nedladende og latterliggørende karakteristik udvikles op gennem det 20. århundrede, og yderligere kendetegn såsom dårlige tænder, manglende hygiejne, incestuøse forhold, indavl, degeneration og generel uordentlig opførsel lægges til (Bell 100-102). Ikke mindst fra 1930'erne og til midten af 1960'erne, hvor mange af disse bjergfolk på grund af Depressionen og ændringer i arbejdsforhold flytter til byerne, bliver betegnelsen en integreret del af den amerikanske kultur gennem alt fra avisartikler til fjernsynskomedier (Harkins; Williamson). I det kontrastfyldte møde med bykulturen og den iboende forestilling om kontinuerligt fremskridt fremstod hillbillyen tilbagestående og blev for alvor en stigmatiseret stereotyp, der var både socialt og økonomisk marginaliseret.<sup>9</sup>

Som sådan er hillbillyen lige dele kulturskabt billede og kulturel virkelighed, og det er denne komplekse og konfliktfyldte dobbelthed, de fire byboere i *Deliverance*, ligesom hillbillyerne selv, konfronteres med.<sup>10</sup> Men i stedet for at imødekomme konfrontationen ved at forsøge at mediere mellem de to planer forholder de sig kun til det kulturskabte billede, de kender fra aviser og fjernsyn, og ender derfor med at reproducere dets indbyggede fordomsfulde holdning, uden blik, endsige forståelse for de politiske og materielle realiteter, som bjergfolkenes fattige tilværelse såvel som billedet af dem er et resultat af.<sup>11</sup>

Man kan sige, at både Bobby, Lewis, Ed og Drew på samme måde som hillbillyerne, om end på hver deres side, er fanget i dette kulturelle billede, eller mere generelt i et senmoderne USA, hvor virkeligheden er billedskabt og billedmedieret. Især den uddannede middelklasse har et overfladisk og historieløst blik på situationen og de sociale og kulturelle forhold, der gør sig gældende for de lokales virkelighed. *Deliverance* kan således ses som en kritik af dette USA i form af en historie om, hvordan den kulturelle virkelighed hævner sig på det kulturskabte billede, ikke ved at negere det, men på paradoksal vis ved at bekræfte det i al sin brutalitet, ved at vise sig at være virkelighed og ikke bare et billede.

9 Senere er betegnelsen dog også blevet approprieret som en affirmativ identitetspolitisk label, både i kommercielle sammenhænge som f.eks. i titlerne på Dwight Yoakams album *Hillbilly Deluxe* (1987) og Hank Williams III's seneste album *Hillbilly Joker* (2011) samt i akademisk diskurs, hvor områdets aktivistiske rødder fremhæves (Fisher). Se desuden *Back Talk from Appalachia: Confronting Stereotypes*. Red. Dwight B. Billings, Gurney Norman og Katherine Ledford. Lexington: The University Press of Kentucky, 1999.

10 Filmen spiller også på hillbilly-mytologien. Fra det forkrøblede barn, Ed gennem vinduet ser ligge i en seng, til den banjospillende dreng og overfaldsmændene er den en detaljerig illustration af de mest generelle fordomme om hillbillyer. Det kan i den grad diskuteres, hvorvidt dette skal ses som et udtryk for filmens fordomsfuldhed, eller om det skal ses som en afspejling af de fire venners fordomme. Filmen modtog under alle omstændigheder en del kritik for denne nedladende stereotypificering.

11 I Dickey's bog indikeres det endnu stærkere end i filmen, at fordommene er med til at skabe mareridtet, og at turen ned ad Cahulawassee-floden udover at være en fysisk erfaring også er en kulturel forestilling. Mareridtet er et resultat af, at de ikke er i stand til at mediere eller skelne mellem de to planer. Forestilling og erfaring bliver uadskillige, løber af sporet og ender med at udmønte sig i angst. De erfarer deres fordomme.

### *Det sociopolitiske affald fra kulminedriftens ophør*

Diskrepansen mellem de kulturelle forestillinger og den kulturelle virkelighed i den amerikanske middelklasses bevidsthed eksponeres på mange planer i *Deliverance*. Da det lille selskab gør holdt ved bjerglandsbyen for at tanke op, funderer Bobby over en bunke rustent metalaffald af ubestemmelig karakter: “Drew, se engang alt det affald. Prøv at se der. Jeg tror, det er her alting ender sine dage. Måske er vi kommet til endestationen.” Ud over på ironisk vis at fungere som en forudsigelse af deres tragiske skæbne peger scenen også på den virkelighed, som de fire byboere konfronteres med på deres kanotur. Det er den virkelighed af voldsomme socio-kulturelle konsekvenser, som den (post)industrielle udvikling i efterkrigstidens USA har haft i landområderne, og ikke mindst i Appalachia-regionen.

Fra at have været et centrum for kulminedriften, hvor firmaerne støttede de små samfund omkring minerne, hvor arbejderne kom fra, bliver disse samfund med overgangen til såkaldt strip mining, hvor man, som det ses i *Deliverances* åbningssekvens, sprænger sig vej til råmaterialerne, ladet stadigt mere i stikken. Arbejdspladser forsvinder, og landskabet ødelægges (Drake 235). Da præsident Lyndon B. Johnson i sin State of the Union-tale i 1964 erklærer “krig mod fattigdom”, tager han efterfølgende på rundrejse i Appalachia og bliver forevigtet i Walter Bennetts fotoserie i *Time Magazine*, der beskriver et besøg hos en familie i Kentucky meget lig den, Bobby, Lewis, Ed og Drew møder på deres sidste stop inden kanoturen. Men støtten til regionen skete på bekostning af befolkningen. I stedet for at finansiere konstruktionen af en ny social infrastruktur, der ikke bare kunne generere nye arbejdspladser her og nu, men også sørge for fremtiden gennem en sikring af uddannelse og sundhed, gik støtten i altovervejende grad til konstruktionen af en infrastruktur, der faciliterede store selskabers udnyttelse af landskabets ressourcer til eksempelvis produktion af elektricitet.

Appalachia-regionen kom til at betale prisen for den stadigt mere ekspansive og aggressive urbant-orienterede kapitalisme, som de fire hovedpersoner i filmen arbejder for (Drake 132). I den forstand kan *Deliverance* også læses som et møde mellem to generationer af arbejdere, fortidens og nutidens, et overflødiggjort kollektiv og en gruppe professionelle individualister, der henholdsvis repræsenterer et industrielt og et postindustrielt USA, og dermed to nationer med vidt forskellige sociale vilkår.<sup>12</sup>

Det er også et møde mellem en politisk bevidst og politisk ignorant generation af arbejdere. Hvor minearbejderne i Appalachia-regionen op gennem forrige århun-

12 Denne læsning afviger fra Carol Clovers læsning af *Deliverance* som en konfrontation mellem det civiliserede og det primitive. Om end Clover anerkender, at der er tale om en “økonomisk fortælling”, så ser hun den grundlæggende som et spørgsmål om køn inden for en sociopsykologisk voldtægt/hævn-tematik. Som også David Hansen-Miller pointerer, er denne modstilling mellem det civiliserede og det primitive en simplificering, der ikke tager højde for den komplekse historiske kontekst, som filmen refererer til, hvilket netop er udgangspunktet for vores læsning. Her er hillbillyerne ikke simple primitive, i betydningen umærkede af den moderne samfundsudvikling, men netop (affalds)produkter fra denne udvikling. Se Clover og Hansen-Miller.

drede organiserede sig og ydede selskaberne modstand (Fisher), er Bobby, Lewis, Ed og Drew mere optaget af rekreative aktiviteter uden for arbejds konteksten. De forstår ikke deres arbejde som en del af et felt af antagonistiske politiske interesser, men tværtimod, på den anden side af 1960'ernes ideologiske kampe, som del af en mere eller mindre problemfri livsstilsrevolution, hvor det er søndagens fodboldkamp på fjernsynet, der er samlingspunkt for den kulturelle sammenhængskraft. De inkarnerer den nye immaterielle kapitalismes forestilling om en ny homogenitet i medie- og forbrugskulturens tegn, frigjort fra de materialistiske problematikker, som tidligere tiders kapitalisme var tynget af.

Uden for forstæderne og dagligstuen brister denne bevidsthed imidlertid og viser sig at være en illusion. Langt fra trygheden står de fire venner ansigt til ansigt med den sociokulturelle konflikt, som dette historisk naive og kyniske perspektiv repræsenterer. Hvad de som udgangspunkt ser som et oprindeligt og helt og aldeles afpolitiseret stykke natur, en rekreativ legeplads og et museum for en idyllisk fortid, viser sig at være et politisk minefelt. Tonen slås an, da de møder en af de lokale, og han som det første mistænksomt spørger dem, om de er fra dæmningsprojektet. De svarer nej, men i en vis forstand er det en ubevidst løgn. For det er deres livsstil, som dæmningen skal levere elektricitet til. På samme måde er de kommende rekreative områder i forbindelse med den nye sø, der vil opstå i forlængelse af inddæmningen af floden, skabt for at opfylde deres behov for afslapning og ferie. Det er dette manglende kendskab til den kulturelle konteksts kompleksitet og deres egen involvering i den, og ikke naturens vilde kræfter, som er skyld i, at deres kanotur går galt. De er simpelthen ikke klædt på til at erkende, endsige håndtere, en politisk ladet situation og den vold, som en sådan nødvendigvis indebærer.

### *Rejse ind i sydens mørke hjerte*

Bjerglandsbyen, hvor filmens hovedpersoner gør holdt for at tanke op, fremstår som et point of no return i fortællingen. Fra mødet med de lokale eskaleres handlingen i retning mod katastrofen og en erfaring, der for altid ændrer byboernes selvforståelse og ødelægger enhver illusion om deres uskyld og sikkerhed. Med sin sammensmeltning af forgangent industrimateriel og vild natur udgør bjerglandsbyen en symbolsk mellemstation i en længere narrativ bevægelse, der går fra forstaden, ud i skoven og ned ad Cahulawassee-flodens hvirvlende strøm, for til sidst at "skylle op" som mareridt i Eds ægteseng i forstaden, hvor den havde sit udspring. Dickeys roman udfolder denne bevægelse langt mere detaljeret end Boormans film. I romanen iscenesættes den som en art rite de passage, hvor byboerne gennem deres rejse bevæger sig fra en naiv forestilling om området og naturen til en erfaringsbaseret og illusionsløs bevidsthed om tingenes sammenhæng og deres egen, deltagende rolle i den. Ligesom i rituelle og ceremonielle sammenhænge er der tale om en erfaring, der markerer en overgang fra ét mentalt stadie til et andet, og ud over titlens religiøse konnotationer har bogens fem kapitler illustrativt overskrifterne: "Før", tre datoer – 14. september, 15. september og 16. september – og slutkapitlet

med titlen “Efter”. I filmen er denne overgangsrite mindre eksplicit, men fungerer ikke desto mindre som narrativt skema for handlingen.

I mere konceptuelle termer er film såvel som bog bygget op om en bevægelse fra orden til kaos. Den smidige fremdrift på asfalterede veje afløses gradvis af Appalachia-skovenes kringlede grus- og småveje, der bliver stadigt mindre fremkommelige. Beskrivelser af liv og arbejde i de amerikanske forstæder træder undervejs på køreturen mere og mere i baggrunden for portrættet af et område med faldende befolkningstæthed og tankstationer som de mest markante kulturelle indslag, inden de fire venner kommer til bjerglandsbyen.

Som antydet ovenfor beskrives landsbyen som en ruinøs og tarvelig rest af et forsvundet USA. Bell har beskrevet den som: “et barskt, udmattet terræn af forfaldne bilvag, faldefærdige hytter og kasserede landbrugsmaskiner” (Bell 102). Kontrasten mellem livet i forstæderne og livet i bjerglandsbyen er med andre ord markant. Der er tale om to kulturelle territorier med forskellige love og historier, og det er i overgangen fra det ene territorium til det andet, at de fire venner begynder at tvivle på deres egen viden og i første omgang fortrænger den virkelighed, de møder og ser. De opretholder således tiltroen til de værdier og sociale teknikker, de er i besiddelse af fra deres liv i forstæderne.

Det er en overgang, hvor hovedpersonerne ved rejsens begyndelse befinder sig i fuld kontrol, fordi deres forestillingsverden er intakt og i harmoni med virkeligheden. Det er dog samtidig en overgang, der fører til afmagt og fuldkommen sammenbrud af den civilisatoriske fernis, så snart forestillingerne krakelerer og lader den underliggende realitet vise sit brutale ansigt. Selvom overgangen er ubarmhertig, er den ikke desto mindre katalysator for en vigtig erfaring og erkendelse af, at den idylliske forstadskultur er bygget på en voldshandling mod såvel naturen som andre ikkeforstadsbaserede kulturer. Det tydeliggør ikke mindst, at de fire byboere selv indeholder denne vold, når de provokeres til at handle i bestræbelsen på at opretholde deres værdier og tilværelse. Jeffrey Meyers har bemærket, i hvor høj grad Dickey's roman genopfører strukturen i Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1902), der har en lignende erkendelsesproces som narrativt omdrejningspunkt: “*Deliverance* følger Conrads plot og temaer i udforskningen af vold, selv-prøvelser og personlig erkendelse” (Meyers 192). Ligesom hovedpersonen Charles Marlow's rejse i Conrads fortælling er Ed, Drew, Bobby og Lewis' rejse ned ad floden en rejse ind i et metaforisk mørke, hvor fornuften ikke længere rækker, og etik og moral er sat ud af spil. I dette mørke må de opgive den modernistiske forestilling om sig selv som frie individer med fuld kontrol over deres liv, og de må se deres egen afmagt i øjnene. Som Ed konstaterende siger, inden han lægger sig til at sove i sit telt: “Natten er faldet på. Og der er ikke noget, vi kan gøre ved det.” Der er intet kunstigt lys fra elektriske pærer og fjernsyn til at overvinde mørket. I stedet må de overgive sig til omgivelsernes realitet med alle de risici for at tabe og ødelægge sig selv, det involverer.

Problematikken i *Deliverance* kan således forstås i territoriale termer, hvor de enkelte scener og afsnit i rejsen ind i “Sydens vilde, primitive, sumpede mørke

hjerter” (Bell 102) accentuerer en tiltagende fremmedgørelse for de fire byboere i forhold til deres daglige miljø og en afmagt over for en fremmed rural virkelighed, der bedst kan betegnes som en art permanent undtagelsestilstand.

### *No Trespassing!*

De problemstillinger, som sættes på spidsen i *Deliverances* territoriale drama, er ærkeamerikanske og artikulerer nogle af de grundlæggende historiske og aktuelle konflikter på det unge kontinent. Mødet med de lokale afføder mindst to fundamentale spørgsmål, der ved filmens slutning står ubesvaret tilbage, men ikke desto mindre bliver klart artikuleret. Hvem har retten til jorden? Og hvem har ret til at operere som lovgivende, udøvende og dømmende magt i et bestemt territorium?<sup>13</sup>

En af nøglescenerne i *Deliverance* er de lokales anale voldtægt af Bobby, hvilket sætter den territoriale problematik på spidsen. Scenen er trods sin brutalitet subtil, for så vidt at den ikke forklares af fortællingen og derfor efterlader publikum i frygt og undren. Scenen starter med, at Ed og Bobby lægger an ved flodbredden. I baggrunden spiller en stille banjomusik, der diskret antyder, at de to turister er på fremmed territorium. De opdager imidlertid ikke selv den territoriale fremmedhed i første omgang. For dem er skoven og flodbredden offentligt område og dermed en del af naturen, som de har lige så meget ret til at være på som alle andre, og som de kan bruge som rekreativ legeplads under deres kanotur. De har dog forregnet sig, hvilket viser sig, da de ved flodbredden møder to lokale, hvoraf den ene bærer en haglbøsse, og den anden giver udtryk for en radikal anden opfattelse af situationen og retten til stedet.

Samtalen mellem de to parter er vigtig for filmens sammenhæng, idet den handler om geografi og viden om det lokale sted. Ed og Bobby fortæller, at de er på vej til Aintury, som er slutmålet for deres kanotur. Det ryster de lokale bare på hovedet af, alt imens de fortæller, at floden slet ikke går til Aintury, og at de må have taget et “wrong turn”. Bobby spørger lidt usikkert, hvor den så går hen, hvortil en af de lokale svarer: “Du er virkelig på afveje min dreng, er du ikke?” Bobby tager det med et smil og bedyrer, at de bare skal til enden af floden, uanset hvor det måtte være. For ham er geografien er ikke så vigtig, han skal bare hjem.

Ed forsøger samtidig at vække sympati ved at sige, at hvis de brænder illegal whisky, så vil de ikke sladre<sup>14</sup>, mens Bobby forsøger at neutralisere den spændte situation ved at snakke de lokale efter munden: “Ved du hvad, du har ret, vi er faret vild. Vi har overhovedet ingen idé om, hvor fanden vi er.” Scenen kredser igen og

13 Disse problemstillinger artikuleres i mange forskellige sammenhænge i den amerikanske kultur, hvor mistilliden til centralmagten i Washington for mange bevægelser og grupperinger på højre- såvel som venstrefløjen er udbredt. For en diskussion af nogle af problemstillingerne omkring territorial magt og afmagt, se Stock, Catherine McNicol: *Rural Radicals. Righteous Rage in the American Grain*, og Stern, Kenneth S.: *A Force Upon the Plain. The American Militia Movement and the Politics of Hate*.

14 Den ulovlige hjemmebrænding af såkaldt “moonshine”, en destilleret spiritus med en alkoholprocent over 57, er et af de karakteristika, som hillbilly-kulturen ofte tillægges.

igen om byboernes fuldkomne mangel på kendskab til området og stedet. Egnens historik og de lokales situation har ingen betydning for dem. Dette foregår, alt imens de insisterer på at bruge området til deres aktiviteter. Da Bobby og Ed på diplomatisk vis forsøger at komme af sted og videre med deres weekendtur, bliver de imidlertid holdt tilbage af de lokale med haglbøssen. Scenen indikerer, at det måske er bemærkningen omkring hjemmebrønderiet, der får de lokale til at føle sig truet. Med andre ord kan byboerne afsløre deres aktiviteter, der i lovens øjne er illegal, men for de lokale er en integreret del af tilværelsen i et isoleret område. De fremmede antyder altså deres forbindelse til et retssystem og en lov hinsides det lokale. Omvendt griber de lokale ind og negligerer det statslige retssystem ved at holde turisterne tilbage og efterfølgende forulempe dem.

De to byboere er ikke vant til at blive truet og tror først, det er en spøg, men da de lokale insisterer, forsøger Ed med et: "Det er jo latterligt" og en anmodning om, at de via dialog må kunne finde en løsning. Med sin pibe i munden, som en art civilisatorisk symbol, spørger Ed, hvad de to "gentlemen" ønsker. Det er håbløst og ironisk, fordi de lokale ikke er vant til dialog fra udefrakommende. Det moderne Appalachias historie er en lang fortælling om, hvordan industrielle selskaber uden at tage lokalbefolkningen med på råd, endelige indgå i en dialog, har indtaget territorier i regionen. Så det Ed efterspørger, har hans kultur umuliggjort, og hans komiske anstrengelser mislykkes da også. Sammen med Bobby bliver han gennet op i skoven. Ed bindes til et træ med sit eget bælte, mens Bobby udsættes for voldtægten. Inden da forsøger Ed at tilbyde dem penge, men de afviser. Dialog er udelukket, og penges magt virker ikke. De to klassiske midler til at komme overens i det traditionelle Amerikas territoriale orden er sat ud af kraft. Det handler i stedet om territorial dominans. Byboerne har brudt nogle usynlige regler og love, som bliver håndhævet med kynisk og uigennemskuelig retfærdighedssans af et lokalt tribunal.

Scenen er ekstremt ubehagelig og har givet den amerikanske landbefolkning et image af at være brutale psykopater, der uden videre voldtager byboere. Umiddelbart er det selvfølgelig nærliggende at læse voldtægten som et udtryk for de lokales barbari og uciviliserede måde at behandle fremmede på. Spørgsmålet er dog, om denne fortolkning er dækkende? Scenen kan nemlig også ses som en art forkrampet og destruktivt dødsskrig fra en del af den amerikanske kultur, der ignorerer sygner hen i et glemt randområde, mens det resterende Amerika buldrer derudaf.

Voldtægten er i denne optik forårsaget af, at byboerne krænker de lokales territorium og trænger ind på det uden respekt for og viden om områdets forhold. Det retfærdiggør selvfølgelig ikke en brutal voldtægt, men det giver ikke desto mindre en mulig forklaring på, hvorfor den finder sted. Juridisk set er de lokales forbrydelse et groft og strafbart overgreb, men fra de lokales perspektiv kan den læses som en art selvtægt, hvor de opretholder suveræniteten til det stykke land, de lever på og af. I situationen får de lokale ad tilfældig vej pludselig mulighed for at hævne sig, da de for et øjeblik har de bedste kort på hånden og udnytter deres

magtposition på det grueligste. Med andre ord støder to værdi- og retssystemer sammen i scenen og udstiller en grundlæggende problemstilling om ejendomsret i amerikansk kultur og historie (Jacobs).

Træder man et skridt tilbage, genspiller scenen på et allegorisk plan forholdet mellem de oprindelige amerikanere, indianerne, og de nye amerikanere, kolonisatorerne, der i 1700- og 1800-tallet gradvist overtog og inddæmmede det amerikanske kontinent under frontier-bevægelsen. De lokale repræsenterer i en muteret form indianerne, der historisk også blev fremstillet som barbariske og uciviliserede mennesker, der skulle udryddes, så der kunne blive plads til de nye amerikanere og deres drømme. I *Deliverance* finder denne problematik imidlertid sted i sidste del af det 20. århundrede, hvor det fremstormende postindustrielle amerikanske erhvervsliv ikke længere er oppe mod indianere, men lokale amerikanere og resterne af den nære fortid. De velmenende, humanistisk indstillede byboere kommer så at sige i klemme i den konflikt, der foregår på et makrokulturelt plan, og som de ikke direkte er en del af. Ikke desto mindre er de indirekte udtryk for og repræsenterer den igangværende udvikling. Som turister og fremmede kommer de og bruger floden til deres egne udfoldelser. Forholdene for de lokale kender de ikke, og de vil blot se det hele, inden det forsvinder i en stor flod, der oversvømmer området. De tænker ikke på, at floden er centrum for de lokales liv og levebrød. For de lokale er det nye rekreative projekt dødsens alvor, idet deres område gennem generationer vil forsvinde og blive oversvømmet og omskabt til et turistområde. I den sammenhæng er byboerne en slags forposter og første bølge af den udvikling, der vil komme inden for kort tid. De svarer til de ivrige bisonjægere og guldgravere, der bevægede sig ind på indianernes territorium og de facto blev en art forposter for den kommende overtagelse af et land, indianerne havde levet på og af i århundreder.

Voldtægten er i dette perspektiv en art fortvivlet selvtægt, der finder sted som desperat hævn på de indtrængende fremmede og giver de lokale en sidste "sejr" på det mikrostrukturelle plan, inden det store projekt på det makrostrukturelle plan vinder det afgørende slag og tager landet fra dem. De sætter med andre ord den magt igennem, de har på et mikroplan og inden for nogle afgrænsede territoriale rammer. I deres optik er byboerne "intruders", ulovligt indtrængende på deres territorium. Byboerne repræsenterer de individer, der ikke respekterer det usynlige skilt med "No Trespassing", som i deres verden skal holde fremmede ude af deres retmæssige område. Derfor forstår de to grupper ikke hinanden og taler to forskellige sprog, der er rodfæstet i to forskellige retsopfattelser. Det er netop derfor, Ed og Bobbys "demokratiske" værktøjer ikke virker i situationen.

Problemstillingen handler om, hvem der har lov til at operere som lovgivende, udøvende og dømmende magt i et bestemt territorium. I kraft af kontinentets koloniale fortid kan hele den amerikanske historie siges at tematisere konflikten mellem privat ejendomsret og det, vi kan kalde brugsret. For byboerne er den private ejendomsret naturlig og en del af det amerikanske samfunds grundlæggende elementer. Den private ejendomsret indebærer retten til suverænt at bestemme, hvad et stykke jord skal bruges til. Jorden eller naturen kan efter ønske bruges

til alt fra beboelse til minedrift, og eventuelt afkast tilfalder den retmæssige ejer. Ejeren har desuden retten til at sælge landet og ekskludere andre fra sin ejendom. Det er centralmagten, institutionerne og det etablerede system, som håndhæver denne grundlovssikrede ret. Netop den opfattelse ligger til grund for byboernes forestilling om jorden og floden.

Over for dette retsbegreb står forestillingen om brugsret, hvor det er dem, der lever og bearbejder jorden, som har retten til den. I denne tankegang er der ikke et juridisk system, som håndhæver og sanktionerer retten, den kommer ganske enkelt med brugen af jorden. Konflikten mellem de to opfattelser af retten til jorden er et af omdrejningspunkterne for forholdet mellem de nye og de indfødte amerikanere, mellem den rurale befolkning og turisterne fra storbyernes forstæder. For indianerne var ejendomsret ikke et spørgsmål om jura og den retmæssige erhvervelse af et stykke land, men om brug og den historiske tilstedeværelse i et givent område. De nye amerikaneres måde at gøre det store kontinent amerikansk på var imidlertid netop at jage de indfødte bort og ignorere enhver form for brugsret og historisk tilstedeværelse. Indianerne blev betragtet som en del af naturen, der skulle udryddes eller i bedste fald flyttes fra et givent område. Herefter begyndte en ny territorialisering og kultivering af jorden, hvorved den juridiske ret til jorden blev understøttet af brugen af den.

Det er nøjagtig samme konflikt, Boorman (og Dickey) reaktualiserer i *Deliverance* med iscenesættelsen af sammenstødet mellem de lokale og byboerne. Dybt i den amerikanske ideologi finder man forestillingen om, at man kultiverer jorden og derved vinder retten til den. Det er selve dynamikken i det amerikanske systems modus operandi. Der er imidlertid langt fra altid enighed om, hvem der kom først, og på hvilken måde kultiveringen skal forstås.

### *Fra idyl til angst. 1970'ernes realismeerfaring*

Den "landlige angst" i *Deliverance* kan siges at blive foregrebet i slutscenen af Dennis Hoppers *Easy Rider* (1969), hvor de to motorcykelhippier Wyatt og Billy på vej tilbage fra Mardi Gras brutalt og umotiveret skydes ned af et par bonderøve på Louisianas landeveje. Bobby, Lewis, Ed og Drews brutale oplevelser på weekendens kanotur er som antydning en lignende radikal realismeerfaring. Det er en opvågning dels fra 1960'ernes utopiske forestillinger om en fredelig sameksistens på tværs af kulturelle forskelle, dels fra den ny kapitalismes forestillinger om en afpolitiseret kultur. Alt, hvad der er tilbage, er en mørk og tung realisme fyldt med dybe konflikter. Forestillingen om en tilbagevenden til et slags arkadisk naturstadie før det civilisatoriske uskyldstab (Bunce) bliver til en fysisk erfaring af en samtidig i dyb, smertelig splittelse, hvor volden ikke lader sig fornægte, men tværtimod må erkendes som grundlæggende for menneskelige relationer. Den eneste reaktion, Bobby, Lewis, Ed og Drew har på de lokales overgreb, er at besvare vold med vold. Da de lokale er færdige med Bobby og skal til at voldtage Ed, skyder Lewis en pil igennem ryggen på en af dem. I fællesskab beslutter de fire venner ved afstemning



ikke at melde noget til politiet. De mistror de lokale myndigheder og begraver den myrdede nødtørftigt i flodbreddens mudder med de bare hænder, inden de stikker af ned ad floden. Med andre ord anerkender de, at de er trådt ind i en art undtagelsestilstand, der kræver en helt anden håndhævelse af voldsmonopolet, som ellers tilhører staten, for at overleve i det fremmede territorium. Det er i denne scene, at de hinsides deres kulturelle værdier og demokratiske opdragelse og hinsides Lewis' survivalist-evner må grave et andet, fortrængt overlevelsesinstinkt frem for at komme levende hjem fra kanoturen.

Den resterende halvdel af *Deliverance* eksponerer på voldsom vis, hvad denne kaotiske og tilfældige logik har af konsekvenser for byboerne. I en panisk flugt ned ad floden mister de (ligesom publikum) fornemmelsen for tid og retning. Cahulawassee-flodens stærke strøm bliver et sindbillede på den kaotiske undtagelsestilstand, hovedpersonerne pludselig befinder sig i, og fører dem af sted som drivtømmer. De er med andre ord fuldkommen i naturens vold og lader sig overvælde af en paranoid angst, der får dem til at opleve omgivelserne som en permanent trussel, der skal bekæmpes. Flodens potentielt rekreative kvaliteter forvandler sig til en malstrøm, der følges af den insisterende og maniske banjomusik, og som ender med at trække Drew med i dybet i en art selvmord, forårsaget af den stressede situation, og samtidig knække den dominerende survivalist Lewis. I panik og forfølgelsesvanvid myrder Ed efterfølgende en mand, som de tror, er gerningsmanden til voldtægten på Bobby. Ed påtager sig dermed rollen som lovgivende, dømmende og udøvende magt i det fremmede territorium og bliver således det omvandrede tribunal, de selv har mødt i form af de lokale, og som de for kort tid siden befandt sig på lang afstand af. Afklædt deres vanlige territoriale sikkerhed og koder bliver de civiliserede byboere til jagede dyr, der handler i affekt og kun kender volden som svar på deres situation.

Da de kommer tilbage til Ainty, der er ved at blive evakueret, fordi den snart bliver oversvømmet i forbindelse med inddæmningen af floden, bliver de nødt til at spille komedie og igen påtage sig rollen som lettere desorienterede turister fra de amerikanske forstæder, som har været på en kanotur hen over weekenden. Tilbage i civilisationen underkastes de igen et retssystem, der stiller dem til ansvar for deres handlinger. I *Deliverance* fremstilles dette på én gang som en befrielse, da de nu ikke længere selv skal påtage sig den rolle, og som en trussel, der truer med at forhindre dem i at vende tilbage til livet i forstaden. Selvom de klarer frisag rent juridisk og dermed slipper af sted med at have sat loven ud af kraft ude på floden, er Ed langt fra i stand til at vende tilbage til det rolige liv i trygge omgivelser med kone og barn. Erfaringerne på floden er blevet en del af hans indre univers og plager ham i drømme som mareridt og en vished om, at hans kultur og hans eget liv i forstæderne hviler på en lov indstiftet af og opretholdt med vold.

I *Deliverance* muterer idyllen således til en dystopi, der ikke kan afgrænses til landområdet, men gennemtrænger civilisationens selvforståelse og juridiske fundament. Hovedpersonernes medbragte sæt af kulturelle normer (og fordomme) viser sig at være ikke bare utilstrækkelige, men til fare for dem selv og af begrænset

virkning i undtagelsessituationer. De bliver bevidste om, at den urbane civilisationsproces, som de har investeret deres drømme i, ikke har universel gyldighed og almagt, men er rodfæstet i voldsomme kræfter, som ikke kan hverken begribes eller tøjles med de kulturelle redskaber, denne proces har udstyret dem med.

Resultatet af denne erfaring af afmagt er rural angst. Med dette begreb sigter vi mod at beskrive byboens erfaring af ikke at kunne afgrænse sig i forhold til det landlige, men tværtimod at være dybt forbundet med det og at være i dets vold. Den urbane dagligstue fungerer ikke længere som et værn mod det fremmede og kan ikke længere illudere at have overkommet den vold, som det fremmede rummer. Rural angst er tværtimod visheden om, at civilisationens orden er tæt forbundet med et oprindeligt kaos, der hele tiden truer med at underminere den indstiftede territoriale magt, der råder i Amerikas forstæder og ikke mindst i deres beboere. Den rurale angst, Ed føler i slutbilledet, har principielt ikke nogen defineret genstand. Den udspringer netop af en følelse af at være truet af noget abstrakt og ubestemmeligt, som dels kommer inde fra ham selv, dels er visheden om en andethed, der ikke kan indpasses i den symbolske økonomis regnestykke og fremover altid vil true med at bryde ind i hans idylliske liv og destruere det. Afstanden mellem by og land er med andre ord kollapsede på det mentale plan og bliver to sider af samme realitet i Eds bevidsthed.

Bevidstheden om kulturens voldelige fundament er en skræmmende erkendelse, fordi den peger på, at den nuværende kulturelle orden og civilisationen kan have en ende. Snarere end at handle om beboerne i bjerglandskabet som “freaks of culture” foreslår denne læsning således, at den centrale pointe i *Deliverance* er byboernes erfaring og erkendelse af, at de selv med vold har været med til at skabe deres overfaldsmænd. Ed siger således ikke farvel til sit liv i forstæderne, men han lever det efter hændelsen på vandfaldet i en vished om, at dette liv er baseret på fundamental udøvelse af magt og vold. Således er de lokale udtryk for en fortid og en kultur, forstadsmennesket aldrig vil kunne undslippe, men må leve med som en del af sin egen kulturs historie.

### *En genre fødes og forgrener sig*

Den læsning af *Deliverance*, vi har præsenteret her, åbner for en særlig filmhistorisk kontekstualisering, der er underbelyst i den ellers mangfoldige litteratur om filmen. *Deliverance* etablerer det landlige USA som et “cinematisk topos” (Fish) for beskrivelsen af den amerikanske civilisations mareridt og tegner konturerne af det, der frem til i dag har udviklet sig til en populær og mangeartet genre, som ofte betegnes “backwoods horror”.<sup>15</sup> Med sit enkle plot og rå vold bliver filmen i kraft

15 Der er imidlertid ikke tale om en etableret genre, men en benævnelse, der især flourer i entusiastmiljøer, se f.eks. [www.backwoodshorror.com](http://www.backwoodshorror.com), hvor der laves lister over de bedste film inden for genren (*Deliverance* er ofte nummer et eller to i konkurrence med *Texas Chainsaw Massacre*). Genren nævnes dog også på filmdatabasen IMDb, hvor den meget apropos benævnes “Backwoods Horror/Rural Survival” og forbindes med subgenerer som “folk horror” og “hicksploitation”. Det kan diskuteres, om der er tale om en subgenre inden for gysergen-

af sin succes inspiration og næsten skabelon for utallige efterfølgende filmiske beskrivelser af, hvordan byboere, når de bevæger sig uden for alfarvej og ud i landskabet, kommer “på udflugt med døden”, som den danske oversætter af filmens titel formulerede det.<sup>16</sup>

Den mest prominente af disse er formodentlig Tobe Hoopers *The Texas Chainsaw Massacre* (1974), der trods sin oprindelse i en “exploitation”-tradition, som er væsensforskellig fra Boormans Hollywood-produktion, trækker på samme forestilling om et skæbnesvangert møde mellem moderne og landligt liv og deres respektive værdier. Hos Hooper er det en gruppe kåde teenagere, der på et roadtrip i det landlige Texas overfalder af en familie af moderne kannibaler, heriblandt den legendariske “Leatherface,” der har bosat sig i det nedlagte industrislagteri, hvor de engang var ansat. Hooper arbejder videre med genren og understreger dens forbindelse til Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960) med *Eaten Alive* (1977), hvor en psykopatisk bonderøv af en hotelejer i Louisianas sumpområder slår “gæster” ihjel og fodrer en krokodille med dem. Senere kommer andre nyklassikere, der ligeledes tematiserer det voldelige møde mellem naive byboere “på udflugt” og en forstyrret landbefolkning på vagt over for og jagt efter indtrængende personer. Der er Wes Cravens *The Hills Have Eyes* (1977) og Walter Hills *Southern Comfort* (1985), i hvilke det grundlæggende plot stort set er identisk med fortællingen i *Deliverance*, samt mere afledte historier om overgreb på byboere, der søger rekreativ tilflugt i naturen og landlige områder, eller hvor disse områder danner rammen om voldelige overgreb, som det f.eks. ses i Sean S. Cunninghams *Friday the 13th* (1980) og Rob Reiners *Misery* (1990). Af mindre kendte titler, der også beskriver, hvordan byboer dræbes i mørke skove og andre afsidesliggende egne hinsides civilisationens koordinatsystem, kan nævnes *Rituals* (1977), *Tourist Trap* (1979), *Just Before Dawn* (1981), *The Final Terror* (1983), *Hunter’s Blood* (1986) og *Mother’s Day* (1990).<sup>17</sup> Ligesom *Deliverance* tematiserer alle disse film møder med det ikkekortlagte; det som ikke kan begribes ud fra rationel logik. De beskriver, hvordan det, der var tænkt som en fredelig tur i naturen, muterer til sin radikale modsætning. I stedet for frihed under åben himmel bliver byboerne udsat for forfølgelse, tilfangetagelse og overgreb.

Overordnet kan man argumentere for, at *Deliverance* og *The Texas Chainsaw Massacre* i starten af 1970’erne hver især udstikker en særlig retning inden for *backwoods*

---

ren eller en selvstændig genre. Selvom *Deliverance* låner elementer fra andre genrer, mener vi alligevel, at det er forsvarligt at tale om en genre, da den introducerer en generel tematik i form af det voldelige møde mellem land og by, som får skelsættende filmhistorisk betydning.

16 I denne sammenhæng må man også nævne Sam Peckinpahs *Straw Dogs* (1971), hvor en ung amerikansk matematiker flytter til det landlige England med sin kone, og det, der skulle have været et fredeligt og romantisk arbejdsophold, udvikler sig til en fatal konfrontation med lokalbefolkningen. Filmen er åbenlyst beslægtet med *Deliverance*, men når den ikke er inddraget mere direkte her, er det, fordi handlingen udspiller sig i en typisk engelsk kontekst, og fokus for denne artikel er specifikt amerikansk.

17 Ron Underwoods *City Slickers* (1991) er et eksempel på, hvordan genren senere også udvikler sig i retning af komedien, og det civilisationskritiske aspekt udvandes.

horror-genren.<sup>18</sup> På den ene side en grotesk retning, hvor de uhyggelige landboere bliver mere og mere ekstrapolerede og teatralisk iscenesat som (overnaturlige) monstre med alskens exploitation-effekter. Det er den retning, *The Texas Chainsaw Massacre* udstikker. På den anden side en retning, der ligger i forlængelse af en realistisk filmtradition, som vinder stærkt frem i 1970'erne i USA. Det er således dens nærmest dokumentaragtige skildring af begivenhederne på floden, der gør *Deliverance* så effektiv. *Deliverance* er ikke et ekstrapoleret portræt, men en troværdig beskrivelse af fire venners kanotur og af forhold i det nutidige Amerika. Det er uden tvivl den groteske retning inden for genren, der er mest populær blandt instruktører, producere og publikum, og det har gjort, at genren primært opfattes som en sikker formel for en kassesucces og kalorielet underholdning hos anmeldere. Som det fremgår af denne artikel, viser den realistiske retning, at genren rummer væsentlige historiske og politiske diskussioner om Amerikas grundlæggende forfatning med udgangspunkt i en kompleks konflikt mellem natur og civilisationsprocesser (et potentiale, der generelt set går tabt i "exploitation"-sporet, hvor effekterne overtager diskussionen).

Måske ansportet af succeshistorien med *The Blair Witch Project* (1999) har genren i 2000'erne oplevet en form for revival parallelt med en generel revival for horror-filmen. Dels med genindspilninger af *The Texas Chainsaw Massacre* og *Friday the 13th*, dels med nye bud, f.eks. *Wrong Turn* (2003), *House of 1000 Corpses* (2003), *Timber Falls* (2007), *Hatchet* (2007), *Backwoods* (2008) og *Staunton Hill* (2009) samt fortolkninger, der involverer overnaturlige elementer, såsom *Jeepers Creepers* (2001) og *The Descent* (2005). Derudover havde en ny version af Sam Peckinpahs *Straw Dogs*, denne gang med handlingen sat i det sydlige USA, premiere i 2011. Det er de færreste af disse film, som har investeret samme substantielle kulturkritik som *Deliverance* i deres beskrivelser af det voldelige møde mellem land og by. Ikke desto mindre synes denne serie af film at være et tydeligt udtryk for, at angsten for det landlige og dets utøjlelige kræfter stadig rumsterer i den amerikanske folkesjæl, der projekteres og produceres på filmværket. Med en metaforisk omskrivning kan man sige, at det landlige repræsenterer den civiliserede amerikaners underbevidsthed, og at filmene viser, at han stadig drømmer og har mareridt.

Men det synes ikke kun at være amerikanere, der lider af rural angst. En væsentlig tendens i forhold til genrens aktuelle renæssance er nemlig, at *backwoods horror* har bredt sig ud over USA's grænser. I 2000'erne er flere ikkeamerikanske film kommet til, f.eks. *Calvaire* (2004/be), *Broken* (2006/uk), *Sheitan* (2006/fr), *Backwoods* (2006/es), *Storm Warning* (2007/aus), *Small Town Folks* (2007/uk), *Frontier(s)* (2008/fr) og *Cottage* (2008/uk). *Deliverance* er langt fra den eneste filmhistoriske reference for disse yderst genrebevidste film, men der er ikke desto mindre tale om film, som

18 *Backwoods horror* kan således spores tilbage til *The Old Dark House* (1932), *Two Thousand Maniacs* (1964) og *Spider Baby or, The Maddest Story Ever Told* (1968), men det er først med *Deliverance* og *The Texas Chainsaw Massacre*, at man kan tale om, at en decideret genre fødes, ikke mindst i kraft af deres dobbelte succes blandt publikum og i Hollywood.

tematiserer, hvordan byboere kommer på afveje uden for lands lov og ret og må betale med dybe ar eller deres liv. De introducerer samtidig nye narrative twist og formelle eksperimenter, der reflekterer en nutidig stil kendetegnet ved hurtig og hårdt pumpet underholdning, ofte involverende ekstrem, eksplicit vold. Enkelte af disse film foregår i USA, blandt andre *Twenty-nine Palms* (2003/fr), men ellers er der tale om film, der på et generelt plan bearbejder den grundlæggende tematik i forhold til en lokal geografi og en specifik socialpolitisk kontekst. Dette ses eksempelvis i *Frontier(s)*, hvor to indvandrere ender deres flugt som ofre for en gruppe sadistiske nynazister, der opererer fra en kro i et lille afsidesliggende samfund, og i *Storm Warning*, hvor et vildfarent yuppie-par søger tilflugt i et hus fyldt med marihuana og på brutal vis konfronteres med stoffernes kriminelle ejermænd. I *Wolf Creek* (2005/aus) lokkes unge turister på tur til Wolf Creek National Park hjem til en morderisk bilmekaniker. Filmen bygger på en sand historie fra 2001, men kan også ses som en kommentar til det faktum, at der hvert år forsvinder mere end 30.000 mennesker i det australske ørkenlandskab (et tal der nævnes i filmens indledningssekvens). Disse film følger overordnet realismesporet og bruger genren til at reflektere den skrøbelige illusion, som vores bekymringsfrie liv i den gennemciviliserede vestlige verden er. Ligesom de amerikanske film inden for genren konfronterer de os med den brutalitet, som civilisationen ikke kan rumme, ikke kan tæmme, men paradoksalt igen og igen udøver og er rodfæstet i. Derved nærer filmene en fundamental angst, ikke bare over for det landlige, men over for civilisationens fundamentalt voldelige og selvdestruktive karakter.

Det ser således ud til, at *Deliverances* advarsel til byboere om at holde sig på hovedvejen stadig rumsterer i den kulturelle forestillingsverden, og at vi stadig ikke har taget ved lære af advarslen. Vel at mærke ikke kun den bogstavelige del af advarslen, men mere essentielt den implicite del, der ansporer en erkendelse af, at deltagelse i det moderne samfunds accelererende udvikling ikke blot er en tur på golfbanen, men en særdeles farefuld færd for alle involverede.

## LITTERATURLISTE

- Appalachia. *A Report by the President's Appalachian Regional Commission*, 1964.
- Batteau, Allen W. *The Invention of Appalachia*. Tucson: University of Arizona Press, 1990.
- Bell, David. "Anti-Idyll: Rural Horror". *Contested Countryside Cultures. Otherness, marginalization and rurality*. Red. Paul Cloke og Jo Little. London: Routledge, 1997: 94-108.
- Bell, David. "Feral masculinities: urban versus rural in *City Slickers* and *Hunter's Blood*". *Cinematic Countrysides*. Red. Robert Fish. Manchester: Manchester University Press, 2008: 211-226.
- Billings, Dwight B. og Kathleen M. Blee. *The Road to Poverty: The Making of Wealth and Hardship in Appalachia*. New York: Cambridge University Press, 2000.
- Bunce, Michael. *The Countryside Ideal. Anglo-American Images of Landscape*, New York: Routledge, 1994.

- Caruso, John Anthony. *The Appalachian Frontier. America's First Surge Westward*. Knoxville: Tennessee University Press, 2003.
- Caudill, Harry M. *Night Comes to the Cumberlands: A Biography of a Depressed Area*. Jesse Stuart Foundation, 2001.
- Clover, Carol. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Dickey, James. *Deliverance*. Boston: Houghton Mifflin, 1970.
- Drake, Richard B. *A History of Appalachia*, Lexington: The University Press of Kentucky, 2001.
- Fish, Robert (red.). *Cinematic Countrysides*. Manchester: Manchester University Press, 2008.
- Fisher, Stephen L. *Fighting Back in Appalachia. Traditions of Resistance and Change*. Temple: Temple UP, 1993.
- Ganzel, Bill. "Rural America in the Movies". 2009. <[http://www.livinghistoryfarm.org/farminginthetwos/life\\_10.html](http://www.livinghistoryfarm.org/farminginthetwos/life_10.html)>.
- Glenday, Michael K. "Deliverance and the Aesthetics of Survival". *American Literature* vol. 56, 2 (1984).
- Hansen-Miller, David. *Civilised Violence: Subjectivity, Gender and Popular Cinema*. Surrey: Ashgate, 2011.
- Harkins, Anthony. *Hillbilly. The History of an American Icon*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Hart, Henry. *James Dickey: The World as a Lie*, New York: Picador, 2001.
- Houck, Davis W. og Caroline J.S. Picart. "Opening the Text: Reading Gender, Christianity and American Intervention in *Deliverance*". *The Terministic Screen: Rhetorical Perspectives on Film*. Red. David Blakesley. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2003: 163-189.
- Jacobs, Harvey M. *Who Owns America? Social Conflict over Property Rights*. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.
- Kincaid, Robert L. *The Wilderness Road*. Ann Arbor: University of Michigan, 1947.
- Limerick, Patricia Nelson. *The Legacy of Conquest: The Unbroken Past of the American West*. New York: W.W. Norton & Company, 1987.
- Lundin, Cody. *When All Hell Breaks Loose. Stuff You Need To Survive When Disaster Strikes*. Layton: Gibbs Smith, 2007.
- McCarthy, Cormac. *Blood Meridian: Or the Evening Redness in the West*. New York: Random House, 1985.
- Meyers, Jeffrey. "Conrad's influence on Modern Writers". *Twentieth Century Literature* vol. 36, 2, (1990).
- Meyhoff, Karsten Wind. "Monstrøs økologi. Introduktion til naturkatastrofens fiktive historie". *Kritik* 194 (2009): 50-62.
- Moore, Arthur Keister. *The Frontier Mind: A Cultural Analysis of the Kentucky Frontiersman*. Lexington: University of Kentucky Press, 1957.
- Narine, Anil. "Global Trauma at Home: Technology, Modernity, *Deliverance*". *Journal of American Studies* vol. 42, 3 (2008): 449-470.
- Stern, Kenneth S. *A Force Upon the Plain. The American Militia Movement and the Politics of Hate*. Norman: University of Oklahoma Press, 1997.
- Stock, Catherine McNicol. *Rural Radicals. Righteous Rage in the American Grain*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.
- Thoreau, Henry David. *Canoeing in the Wilderness*, Boston: Houghton Mifflin Company, 1916.
- Turner, Frederic Jackson. *The Significance of the Frontier in American History*. Madison: Proceedings of the State Historical Society of Wisconsin, 1893.

Walls, David S. og John B. Stephenson Walls (red.). *Appalachia in the sixties. Decade of reawakening*.  
Lexington: The University Press of Kentucky, 1972.

Welling, Bart H. "‘Squeal Like A Pig’: Manhood, Wilderness, and Imperialist Nostalgia in John  
Boorman’s *Deliverance*". *Green Letters* 6, 24-38, 2004. 26. februar 2012. <[http://green-letters.org.uk/  
Green%20Letters%206%20booklet.pdf#page=24](http://green-letters.org.uk/Green%20Letters%206%20booklet.pdf#page=24)>.

Williams, John Alexander. *Appalachia: a history*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press,  
2002.

Williamson, J.W. *Hillbillyland. What the Movies did to the Mountains and what the Mountains did to the  
Movies*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1995.

-----

Film: Boorman, John: *Deliverance* (1972), Warner Bros. Pictures.