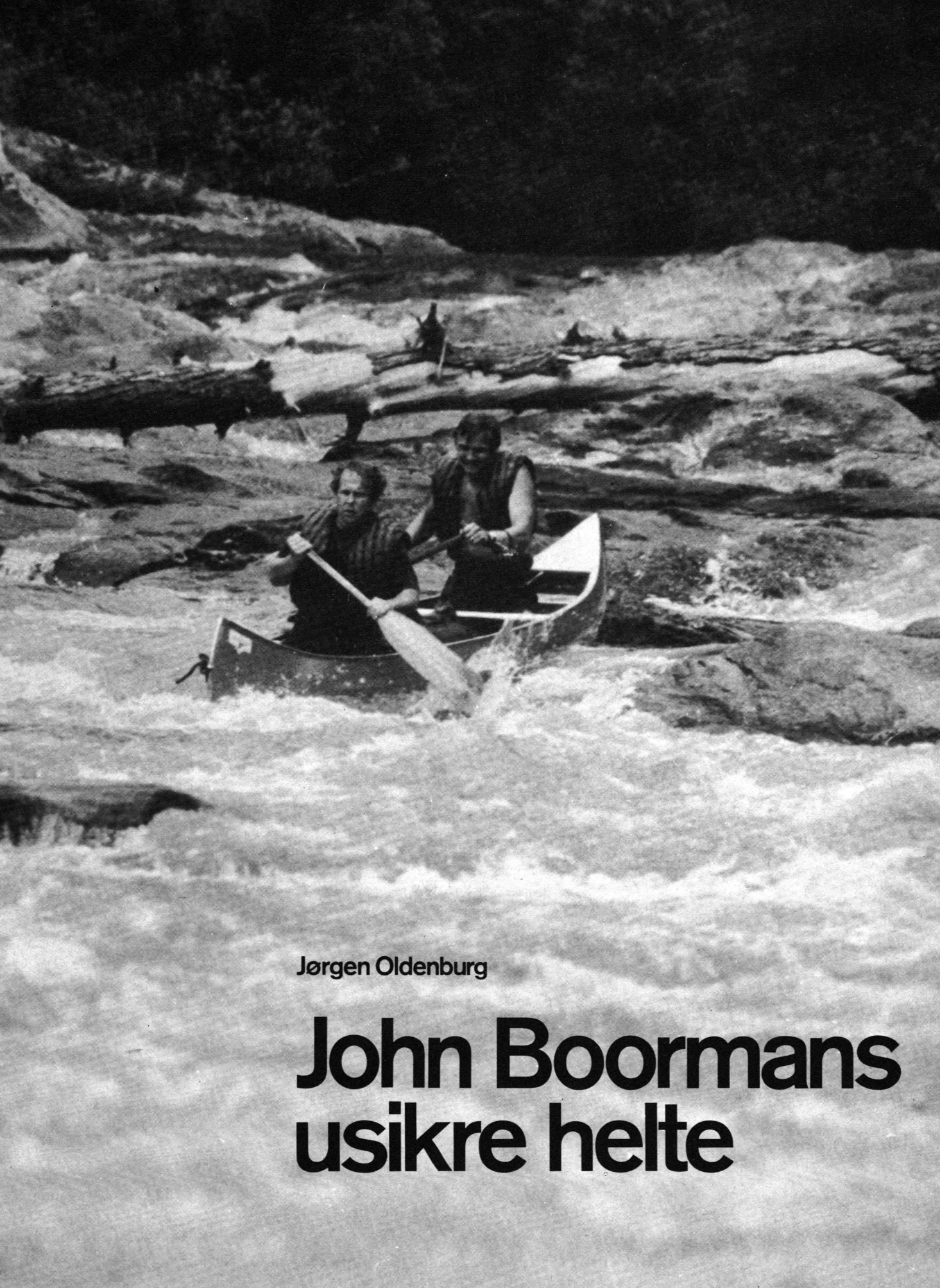




Jørgen Oldenburg

John Boormans usikre helte

John Boorman er ikke noget kendt navn i Kosmoramas spalter. Alle hans fem film har nu været vist her, men før »Deliverance« har kun én af dem, »Point Blank«, opnået at få en minianmeldelse med på vejen, hvad der må siges at være en beklagelig redaktionel holdning til en instruktør, der fra starten har markeret sig som en meget professionel og meget personlig kunstner. Med »Deliverance« har Boorman skabt det afklarede hovedværk, der gør det rimeligt, at man forsøger at indhente det forsømte ved at tage hele hans produktion op i en sammenfattende undersøgelse af hans ideer og stil.

Titlen på Boormans første film, »Catch Us If You Can« (»Fang mig, hvis du kan«, 1965), er sært profetisk, for alle hans film kan ses som chase-stories, hvor personerne jager og jages, evigt på flugt, men også selv forfølgende, uden rigtig at komme til klarhed over hvilken rolle de har i det kontinuerlige vekselspil. Boormans univers er dynamisk og ustabil, hans personer handler med stor overlegenhed, men er ofte usikre, på grænsen til det neurotiske, og deres relationer til andre mennesker er overfladiske og uholdbare.

Fang mig hvis du kan

»Catch us...« begynder uskyldigt nok som en beatfilm i samme stil som Lesters »A Hard Day's Night« fra året før, men Boorman har ikke Beatles til rådighed og må bygge sin film op over den ikke just forrygende gruppe »The Dave Clark Five«, der hverken som musikere eller personligheder tåler sammenligninger med forbillederne. I filmen optræder gruppen da heller ikke som sig selv, men som fem free-lance stunt-men og gode venner, der bor sammen i et stort hus, som de fylder med kåde indfald og absurde kraftpræstationer. Deres lydsiden akkompagnerer løjerne med kække, men lidet medrivende beatnumre. De fem medvirker ved indspilningen af en reklamefilm, der skal lancere slagternes nye symbol, Dinah – »The Butcha Girl«, og da Dinah sammen med stuntmændenes anfører Steve beslutter at flygte fra det hele, ændrer filmen karakter. Dinah har overvejet at købe en lille ø, og på vej til denne ø møder de to unge en række mennesker, som hver på sin måde har opgivet verden. Først en gruppe beatniks – som hippier jo hed i 1965! – der har slået sig ned i en forladt bondegård. Deres mysticisme kan ikke fastholde Dinah og Steve, som, da de forlader gården, ser den blive stormet af hæren som led i en alt for realistisk øvelse. Den hæmningsløse, næsten sadistiske destruktion er et motiv, der findes i alle Boormans film – her opleves det for første gang i sin skrækindjagende absurditet.

Dinah og Steve fortsætter turen med et midaldrende, Antonionisk par, Guy og Nan, upper middle class, meget etablerede, meget uhyggelige i deres kontakthungrende fossiltilstand, hvor Guys samling af gamle filmkuriosa åbenbart er det eneste, der kan optage ham. Guy og Nan inviterer de to unge og Steves fire venner til et karneval, og hvortil selskabet indfinder sig kostumerede som berømte filmpersoner: Marx Bros, Mr. Laurel, Jean Harlow, Frankensteins uhyre, Chaplin. – Manden bag »Butcha Girl«-kampagnen, Zissell, har i hele dette forløb set en reklame-mulighed af format. Vel bekendt med sagens rette sammenhæng har han ikke desto mindre fået indblandet både politi og presse, idet han hævder, at Steve har bortført Dinah. Under karnevallet indfinder politiet sig, og en veritabel Keystone Cops farce udspiller sig, hvor de unge behændigt udnytter forklædningerne, og betjentene går i

vandet. Flugten fortsætter. Gruppen opsøger et gammelt idol, lederen af en ungdomsklub, de kom i – men han lever ikke op til forventningerne, og håber kun, at Butcha Girls tilstedeværelse kan give hans rideskole lidt publicity. Dinah og Steve er temmelig frustrerede, da de omsider når frem til øen, hvor Zissell venter dem. Mens han gør dem det klart, at de ikke et øjeblik har været uden for hans rækkevidde, skifter tidevandet, og de to unge må som en afsluttende skuffelse se i øjnene, at øen kun er en ø, når det er højvande. Dinah omringes af Zissells tilkaldte pressefolk, og vender åbenbart tilbage til rollen som Butcha Girl, mens Steve mismodigt forlader hende.

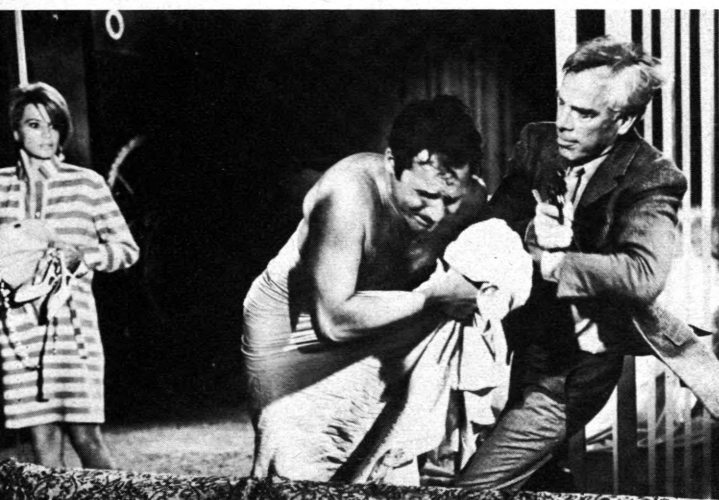
I et interview har Boorman fortalt om den fascination, som sagnene om den hellige Gral udøver på ham, og han hævder selv, at han har indflettet motiver fra et ufilmatiseret gral-manuskript til »Catch Us...«. Det, der optager ham ved gral-sagnene, er: »ideen om rejsen, denne søgen efter noget, som ikke er defineret, og som ved rejsens mål opløser sig og ikke kan ses. Gralens ide er, at man kun kan se den i visse øjeblikke, i visse sjælelige tilstande. Til slut indser menneskene, at det ikke er Gralen, men rejsen til den og oplevelserne undervejs, der har betydning.« Grals-motivet er fremtrædende i »Catch Us...«, men det dukker også op i de følgende film, enten direkte som i »Point Blank« eller mere indirekte som rejser i »Hell in the Pacific« og »Deliverance« eller som en længsel, der omsættes i handling i »Leo the Last«, hvis forbindelse til gral-motivet, jeg skal komme tilbage til.

Som sagt er begyndelsen af filmen i stil og stemning ganske anderledes end midten og slutningen, der henvender sig til et mere reflekterende publikum end det, som først og fremmest er kommet for beat'ens skyld. I sin resignation og totale afvisning af de voksnes liv og det etablerede samfund foregriber »Catch Us...« senere film af typen »Easy Rider« – men Boorman individualiserer bipersonerne, så de fremstår mindre som grelle modsætninger til hovedfigurerne, end som sørgelige fallitter, advarende symboler på den fremtid, som også Dinah og Steve er på vej ind i.

Boorman virker stærkt påvirket af det absurde teater, især Pinter, hvis karakteristiske springende og gådefulde dialog spøger i Peter Nichols' udmærkede manuskript. Som Pinter forstår Boorman at udnytte pausen ikke som hvilepunkt, men som klimaks, hvor følelserne kulminerer uden at blive udløst, hverken i ord eller i uartikuleret handling. I »Catch Us...« udnyttes denne effekt stærkest i de makabre scener med ægteparret, der bringer kunstnere som Beckett og Strindberg i erindring.

Alligevel er »Catch Us...« ikke nogen rigtig god film. De unge virker ulideligt barnagtige, og flugten kommer derfor til at tage sig ud som umoden ansvarsløshed, og ikke som det desperate undvigelsesforsøg fra den visse forstening, der skulle give filmen dens perspektiv. Nu opløser den sig i en række fritstående scener, der stilistisk svinger imellem det professionelt labert demonstrerende i musiknumrene og det ubønhørligt registrerende i sekvensen med ægteparret. Gennemgående træk, som også peger fremad, er en fotografering, der udnytter dekorationer og locations maksimalt – på trods af at Boorman nu har arbejdet med fem forskellige fotografer er hans iderige billedsprog utvetydigt personligt – og en præcis og intens klipning, der overbevisende formidler personernes nervøse og usikre anspændthed.

Boormans næste film er en gangsterfilm, en i princippet ret almindelig historie om en mand, der er blevet snydt af sin ven, og som nu vil have hævn – men i Boormans



version er historien alt andet end banal, tværtimod både original i udformningen og personlig i motivbehandlingen.

Point Blank

»Point Blank« begynder om natten på Alcatraz, mens den endnu kun var et forladt fængsel på en ø ud for San Francisco. Langsomt kommer en mands ansigt frem af mørket, så lyder et skud, og han, Walker, falder sammen. Reese, hans ven, som han netop har hjulpet med et kup, har skudt ham, bistået i sit dobbeltspil af Walkers kone, Lynne. Med overmenneskelig kraft – og her er filmen bevidst urimelig – svømmer den hårdt sårede Walker fra Alcatraz til San Francisco, samtidig med at vi fra lydsiden af en turistguides foredrag erfarer, at undslupne fanger uden undtagelse er druknet under svømmeturen. Sat på sporet af Reese af en vis Yost, opsøger Walker i Los Angeles Lynne, der nu er forladt af Reese. Natten efter Walkers tilbagekomst begår hun selvmord. Gennem Lynnes søster, Chris, lykkes det Walker at finde frem til Reese og dennes overordnede, Carter og Brewster. Organisationen forsøger at få dræbt Walker, men det er ham, der overlever, og dem, der dør. Omsider opdager han, at organisationens hovedmand, Fairfax, er identisk med den mystiske Yost, som fra sikker afstand har brugt ham til at få ram på Reese og de andre, og som nu i en slutscene på Alcatraz tilbyder ham partnerskab. (Situationen med den alvidende topmand, der fra det fjerne manipulerer hovedpersonerne, er en slående parallel til slutningen i »Catch Us...«) Men Walkers ansigt forsvinder igen i mørket på Alcatraz, og med et totalbillede af San Francisco og fængselsøen afslutter filmen.

Ifølge Boorman er dette slumbillede taget fra det punkt, turistguiden i filmens begyndelse omtalte som stedet, hvor man fandt liget af en undsluppet fange, og denne uigennemskuelige subtilitet antyder altså, at historien udspilles i den døende Walkers fantasi – en hypotese, der understøttes af Walkers replik, efter at han er skudt ned: »Did it happen?... A dream ... a dream...«, der samtidigt er udgangen på pre-credit sekvensen, og altså meget vel kan opfattes som en prolog, nøglen til en rationel forståelse af filmen.

Om Walker er død eller levende, om historien skal opfattes som drøm eller virkelighed forekommer dog i realiteten ret ligegyldigt. »Point Blank« virker ved sine detaljer, snarere end ved sin helhed, og set med et nøgternt blik har historien både lakuner og løse ender. Når filmen alligevel fremstår som en af tressernes mest fascinerende amerikanske film, skyldes det ikke de fortolkninger, man kan lægge ned over den (selv om Walkers jagt på de penge, han er blevet snydt for, og som han til sidst er ligeglad med, er grals-motivet fra »Catch Us...« i en endnu klarere form). »Point Blank« overvælder ved sine billedindfald, ved sin paradoksalt poetiske skildring af Los Angeles' smarte trøsteløshed, ved sine skitser af personer, for hvem alt er ligegyldigt.

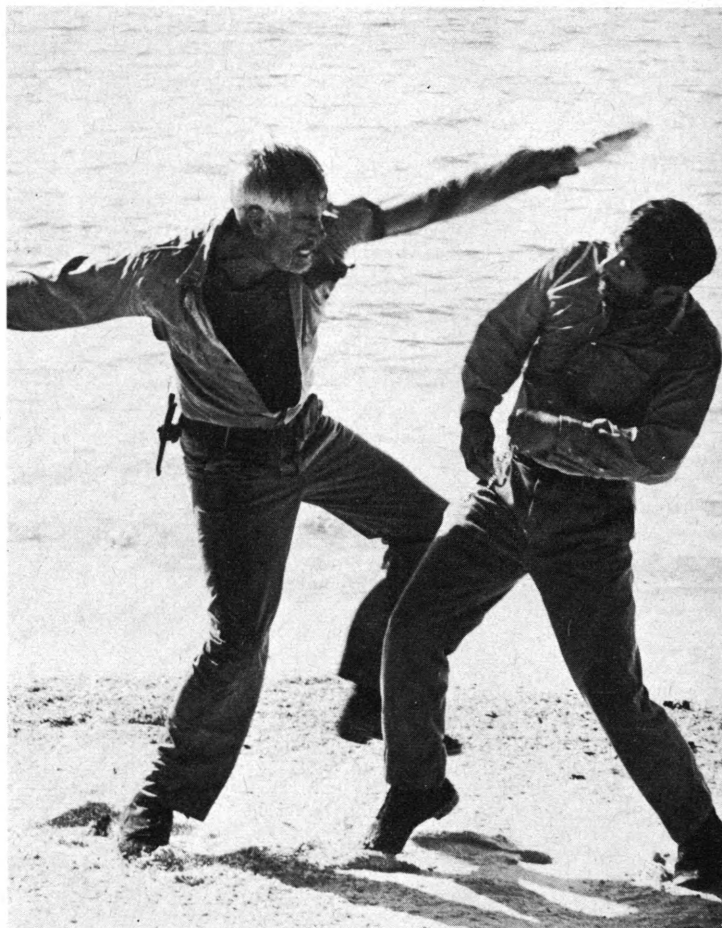
Med »Point Blank« har Boorman det held – som han selv har gjort opmærksom på – at han arbejder inden for en etableret genre, hvor publikum er med på, hvad der

Stills/ øverst the Dave Clark Five og Barbara Ferris i en scene fra den Lester-inspirerede »Fang mig, hvis du kan«; derunder to scener fra »Point Blank« med henholdsvis Lee Marvin og Lawrence Hauben (bilsælgeren), og Angie Dickinson, John Vernon (som Reese) og Marvin.

skal ske, længe før end det er sket. Denne omstændighed udnytter han dristigt til at »snyde« sig fra at vise nødvendige, men trivielle delforløb (som f. eks. hvordan det lykkes Walker alene og lydløst at besejre og bagbinde to bevæbnede bodyguards) for til gengæld at inkludere unødvendige, men levende detaljer (som da Walker iscenesætter et overfald på to homoseksuelle, der skal ringe efter politiet, selv om han lige så godt kunne have gjort det fra en telefonboks). I modsætning til den gammeldags gangsterfilms omhyggeligt lineære redegørelse i et logiske aktionreaktionsmønster er »Point Blank« næsten McLuhansk punktagtig i sine løst forbundne sekvenser. Derved kan den i sin fortællestruktur minde noget om spaghetti-westerns, der jo giver pokker i både handling og logik for til gengæld at præsentere en række høj-dramatiske optrin. Men hvor instruktørerne af spaghetti-westerns smækker klimaks på klimaks uden nogen indre nødvendighed i filmen, bliver »Point Blank«s springende forløb mere afvekslende og mere musikalsk, netop fordi Boorman inkluderer de overflødige sideforløb, de bizarre detaljer. Walker er filmens hovedperson, og det er gennem hans øjne, filmen opleves. Den fortælles med udstrakt anvendelse af flashbacks og lignende filmiske udtryk for mentale forløb i en stil, der er kendeligt påvirket af Resnais, især »Hiroshima, mon amour«, hvis ide om fortidens magt over nutiden går igen i »Point Blank«, hvor et hævntrauma helt dominerer Walkers tanker.

»Point Blank« forholder sig med andre ord lige så specielt til gangsterfilmen som genre, som »Catch Us...« gjorde det til beat-filmen. Boorman er ikke bare ude på at lave nogle smarte variationer over bekendte temaer, men bruger genren som udgangspunkt for en konsekvent og personlig fremstilling af en destilleret virkelighed i en slags moderne ekspressionisme. Eksempel: da Walker op søger Lynne, indledes sekvensen med at han går frem ad en uendelig gang i Los Angeles' lufthavn. Den hårde lyd af hans skridt ligger under den påfølgende krydsklipning imellem ham i lufthavnen og Lynne, der gør morgentoilette, og den enerverende effekt ophører først, da Walker pludselig trænger ind i lejligheden, skubber Lynne til side og hurtigt går ind i soveværelset, hvor han – i sikker forvisning om at træffe Reese – fyrer sin revolver af mod sengen. Den påfølgende samtale imellem ægtefællerne i en sofa har karakter af et monokromt tableau, hvor kun ansigterne træder frem fra den øvrige billedflades blågrå nuancer. Lynnes redegørelse for sit forhold til Walker og Reese afbrydes af illustrerende flashbacks, realistiske i handlingen, symbolske i deres forløb. Så begår hun selvmord med sovepiller, Walker finder hende, men næste gang han går ind i soveværelset, er liget pludselig forsvundet, og en ikke tidligere set hvid kat springer ned af sengen. Man kan selvfølgelig slutte sig til, at det hele foregår i løbet af et par dage, men i filmen afvikles det så hurtigt, at fiktiv tid og real tid virker som samme størrelser. På det realistiske plan virker sekvensen forvirrende, emotionelt formidler den Walkers totale sammenbrud med megen slagkraft.

Walker er prototypen på Boormans krigeriske selvhævende figurer, lidet charmerende i deres næsten monomane egoisme, og selv af antihelte at være usædvanligt brutale og følelseskolde. Det kan ikke undre, at Lynne har forladt ham, selv om det nok synes unødigt hårdt at forråde ham og overlade ham til hans skæbne på Alcatraz. I sin troløshed minder hun om Dinah i »Catch Us...« og Margaret, Leo den Sidstes elskerinde. Kærligheden har trange kår i Boormans mandsunivers, og



selv om Walker tilsyneladende har sympati for sin modne og attraktive svigerinde, Chris, tøver han ikke et øjeblik med at udnytte hendes følelser for ham til at bruge hende som lokkedue. Er Walker følelsesmæssigt afstumpet, er han til gengæld talentfuld, når det kommer til voldelige udfoldelser. Gang på gang udviser han en pludselig og overrumplende handlekraft, der kommer lige så chokerende for filmens publikum som for Walkers modstandere. Boormans evne for sanselig påvirkning af tilskuerne fejrer triumfer, når f. eks. Walker får nogle oplysninger fra en bilforhandler ved at smadre den nye cadillac, de begge sidder i, eller når han trænger ind til Reese, der netop er kommet i seng med Chris, og den forfærdede elsker med et lagen som eneste beskyttelse viger baglæns og ender med at styrte ud over kanten fra sin taghave, mens Walker står tilbage med det blafrende lagen som en stor pose, tomt for sit en gang værdifulde indhold.

Duel i Stillehavet

»Hell in the Pacific« (»Duel i Stillehavet«, 1968) bygger på en meget enkel ide: to mænd, der er ude af stand til at tale med hinanden, mødes på en øde ø. Under anden verdenskrig strander en amerikansk pilot på en lille stillehavsø, som også en forlist japansk officer er nået frem til. Først forsøger de at slå hinanden ihjel, senere skiftes de til at have overtaget fysisk og psykisk, og endelig konstruerer de i fællesskab en tømmerflåde, hvorpå de når frem til en ny ø. Her finder de en forladt militærlejr, de drikker sig fulde, og efter et skænderi, der er lige ved at føre til, at deres gamle fjendskab vågner igen, går de hver sin vej.

Efter »Point Blank«'s komplicerede fortælleteknik virker »Hell...« meget traditionel. Kun en enkelt gang går Boorman ind i sine personer, nemlig da de står på stranden over for hinanden parat til kamp. Da går han nemlig fra et objektivt totalbillede med de to mænd i hver sin side af billedfeltet med et mægtigt tomrum imellem sig, og ind i to subjektive ultrakorte sekvenser i halvnær, hvor de to gensidigt forestiller sig, hvorledes modstanderen vil få ham dræbt. Men ellers holder Boorman sig til en normal kronologisk fremadskridende, objektivt skildrende fortællestil der med sine overtoninger og fadeouts giver filmen en rolig, næsten lidt gammeldags rytme. Ligesom i »Point Blank« benytter Boorman sig ofte af ellipsen, idet han afslutter en sekvens inden det forventede klimaks, for så blænde op for en anden situation end den forventede. Da f. eks. japaneren finder amerikaneren bevidstløs i junglen, har vi al grund til at tro, han vil slå ham ihjel. Så fader scenen ud, der åbnes på japaneren på stranden, og først derefter ser vi amerikaneren, bundet til et åg. På samme måde går Boorman fra japanerens pludselige opdagelse af, at hans fange er undsluppet, direkte til den omvendte situation: japaneren er lænket til åget. Det slagsmål, der må ligge imellem de to yderpunkter, er ikke med.

I »Hell...« videreudvikler Boorman sine temaer til en enkelthed, der gør filmen til en fabel. Også her er omverdenen fjendtlig, men denne gang er det hverken »the establishment« som i »Catch Us...« eller hverdagens

gangsterfirmaer som i »Point Blank«, men naturen selv, der er en mægtig fjende. Og personerne præges af milieuet, og får en darwinistisk holdning til tilværelsen, som bliver en evig kamp, ikke blot for at overleve, men for at komme øverst og bruge sin magt. I »Hell...« driver krigstilstanden og det indlærte had de to mænd, der har al grund til at samarbejde, i stedet til absurde drillerier og barnlig selvhævdelse. Og selv om filmen tilsyneladende slutter optimistisk (for så vidt som de ikke længere vil slå hinanden ihjel) er man ikke i tvivl om, at hvis en af de to skulle træffe sammen på en øde ø med en ny krigsfjende, kunne historien begynde forfra. Personerne besjæles ikke af en generel humanisme, men af en tillær og specielt rettet tolerance.

»Hell...« ligner de tidligere film ved sin bitterhed og ved sin tematik – men i modsætning til dem er den som helhed ejendommeligt statisk. Der er ikke rigtig nogen gennemgående intrige, man kan engagere sig i, og selv om de enkelte optrin kan være dramatiske nok, er de sjældent særligt spændende. Heller ikke på det psykologiske plan er denne film så fascinerende som de to første; de ambivalente spændinger som karakteriserer såvel »Catch Us...« som »Point Blank« er i denne film afløst af en meget direkte konfrontation imellem figurer, der er så entydige, at de nærmer sig karikaturer af de formodede nationalkarakterer: amerikaneren den selvhævdende, foretagsomme, afslappede, japaneren den disciplinerede, mistroiske, fantasiløse.

Den sidste løve

Af Boormans film er »Leo the Last« (»Den sidste løve«, 1969) den mest ambitiøse og den mindst kommercielle. Historien er en enkel fabel om en verdensfjern ornitolog, den sidste ætling af en fyrsteslægt, som begynder at betragte beboerne i det slumkvarter, hvor hans palæ er beliggende. Efterhånden engagerer han sig i deres skæbne, og han ender med at anføre en revolution, hvor hans ejendom brændes ned, og hans snylterhof fordrives. Mens de fattige negres leben hovedsageligt skildres i stumme episoder (Leo iagttager dem gennem en kik-kert), er til gengæld Leos residens befolket af mystiske personer, hvis ejendommelige forehavender skildres med nonchalant selvfølgelighed i en surrealistisk barokstil à la Fellini), hvis forudsætninger dog kan findes i Boormans tidligere film (f. eks. selskaberne i »Catch Us...« og »Point Blank«).

Både på billed- og lydsiden er »Leo...« ekstremt stiliseret. Således holdes farverne principielt inden for en gråtoneskala, spændende fra kridthvidt til kulsort, og kun med huden som kontrasterende element. I praksis antager de sorte flader en blålig karakter, og effekten af de sortmalede huse og vægge bliver ikke så dyster, som man umiddelbart kunne tro. Det siger noget om Boormans – og set designerens – dygtighed, at denne stilisering egentlig ikke virker uacceptabel på et realistisk plan, men blot fremtræder som et samlende, stemningsskabende element.

Lydsiden er mere problematisk. Boormans kærlighed til off-screen dialog slår i denne film ud i en regulær besættelse af løsevne sætninger og gådefylde ordrækker, hvis tilknytning til handlingen er beskeden, og som vel primært må opfattes som halvt abstrakte, atmosfærerige, lyriske mellemspil. F. ex. skildrer starten Leos ankomst til sit palæ. I bilens ruder spejles – urealistisk – ansigter, huse, groteske grupper, mens en banal sang

Stills/ øverst Lee Marvin som amerikansk mariner i »Duel i Stillehavet«; derunder Lee Marvin og Toshiro Mifune i slagsmåls-scene fra samme film samt en scene fra »Den sidste løve«, hvori Marcello Mastroianni som aristokrat flirter med revolutionen.

(»The whole human race is in your car«) tydeliggør den visuelle poesi. I huset modtager et mindre hof Leo med usammenhængende betragtninger, iblandet tyske og franske ord, og en helt uvedkommende stemme (Boormans egen) der pludselig spørger: »What kind of movie is this anyway?« Det er mere kunstlet, end det er kunst.

Tematisk afviger »Leo...« i sin konklusion fra de tidligere film. Hvor de handler om mennesker, der forfølger et mål, for så siden at indse at målet ikke er væsensforskelligt fra udgangspunktet – der skildrer »Leo...« en mand, som bryder ud af denne cirkel. Om ham kan man med det berømte »Pick-pocket« citat sige: »Pour arriver jusqu' à toi, quel drôle de chemin il m'a fallu prendre« – han begynder som ornitolog, men ender via et par katastrofale velgørenhedsforsøg som politisk aktivist med en vellykket revolution bag sig. Men hvor Michel i »Pick-pocket« var en bevidst person, som oplever kærligheden ved Guds nåde, er Leo en dåre, den rene af hjertet, der gør sig fortjent til sin ophøjelse. Han er Parsifal, ridderen som finder den hellige gral.

Alt i alt er filmen, som allerede antydte, mere interessant, end vellykket – som så ofte når hele menneskehedens situation skal gengives i symbolske optrin, tynges den umiddelbare historie af de betydningsfulde replikker, personerne ulejligere hinanden med. De raffinerede billeder og den kunstfærdige lydside står også i et stygt misforhold til den massive dialog og de banale sange, der med mellemrum filosoferer over filmens problemstillinger.

Udflugt med døden

»Deliverance« (»Udflugt med døden« 1972) har den gode histories enkle konflikt, klare opbygning og spændende forløb. Dens personer er forholdsvist ukomplicerede, uden de af den grund er uinteressante. Historien foregår i vore dage og i sydstatene, men den kunne med lethed flyttes til en anden tid og et andet sted. Det er den af Boormans film, der kommer nærmest til at være en myte.

Filmene begynder som idyl. Under credits høres den karakteristiske Boormanske off-screen snak, i dette tilfælde fire mænds, Ed, Lewis, Bobby og Drews forventningsfulde sludren om den forestående kanotur ned ad en vild flod i en øde bjergegn. Maleriske landskaber i bløde grønne og brune farver viser naturen i dens mest indbydende form. Selv da personerne kommer med i billederne, fortsætter Boorman med store totaler, og først da gruppen har gjort holdt ved en tankstation, kommer vi på nært hold af Ed – en langsom introduktion, der minder om begyndelsen af »Hell...«. Den fysisk degenererede lokale befolkning ser meget skeptisk på de fire mænds dumdristige forehavende, og Ed begynder så småt at få kolde fødder, men lader sig dominere af den selvske Lewis, der tager livet, og i dette tilfælde floden, som en udfordring til hans mandighed. Foreløbig er udfordringen også til at have med at gøre. Mændene kommer i de to kanoer og følges på vej ned ad floden i rolige takes med modlys, bløde overtoninger og et stilfærdigt banjo-akkompagnement – det kan simpelthen ikke være bedre.

Næste dag er Ed og Bobby kommet foran de to andre, og mens de gør holdt for at vente på dem, overfalder de af to hill-billy'er, som ydmyger og voldtager Bobby. I dette afsnit træder naturens farlighed, som hidtil kun har været antydte et par gange, frem i uheldssvanger

kontrast til indledningens milde farver. Ed og Bobby er mørkkledte, hill-billy'erne i sort, det tætte løv holder sollyset borte. I modsætning til den uventede brutalitet i »Point Blank« og »Hell...« bliver mændenes voldsudfoldelse forberedt i »Deliverance«, hvor til gengæld naturens vildskab kommer som overrumplende chok. Imidlertid er Drew og Lewis kommet til, og med et bueskid dræber Lewis den ene af mændene, mens den anden flygter.

Boormans film har alle et ret statisk kameraarbejde, og når der forekommer panoreringer, er det for at følge en person, helst i samme beskæring, og ikke for at hente nye personer ind i billedet. I »Deliverance« bryder han dette princip ved de fire mænds diskussion efter drabet om, hvad de skal gøre. Liget er placeret centralt i billedfeltet, og med kredsende kamerabevægelser indfanger Boorman personernes usikkerhed. Trods Drews indsigelser enes de tre andre om at fortie begivenheden og skjule liget – hele området skal sættes under vand, og risikoen for at liget skal blive fundet, skønnes af Lewis at være mindre end faren for at blive stillet for en lokal domstol, hvor alle nævningene mere eller mindre vil være i familie med den dræbte. I et Hitchcock-lignende afsnit begraver de fire venner liget, hvis ene hånd vedblivende rager op over jorden og kun med besvær lader sig til-dække. I panisk hast forlades stedet, sorte træstammer bevæger sig voldsomt som truende silhouetter imod flodens grønne vand, klippetempoet stiger, kanoerne farer igennem den stadigt stærkere strøm. Den nervøse stemning kulminerer, da Drew, ramt af et riffelskid, styrter overbord, umiddelbart inden man når til et vandfald, hvor begge kanoer kæntrer, og Lewis brækker benet. Ed må overtage ledelsen, og det implicerer først og fremmest, at han må vinde kampen for at overleve og dræbe den flygtede hill-billy, før end han får dræbt dem.

Boorman bruger altid farverne meget diskret, næsten aldrig kontrastfarver, men så meget hyppigere beslægtede nuancer inden for et snævert spektrum, ofte kulminerende i det praktisk talt monokrome billede, der synes at være hans visuelle varemærke. Det giver hans film en egenartet elegance, som i forbindelse med disse monokrome billeders tableau-agtige karakter, giver associationer til malerkunstens nature morte, standset liv – betydningsfuldt i Boormans film, der så ofte beskæftiger sig med døden, med dræbte følelser og degenererede miljøer. I »Deliverance« bliver billederne grålige, efter at man har begravet liget, og efter at »the survival game«, som Lewis anser for livets mening, pludselig er den eneste rigtige betegnelse for week-end turen.

Bymennesket Ed må i denne situation frigøre sig for enhver humanistisk civilisation. Han, som den ene dag ikke havde overlegenhed til at dræbe et rådyr, må næste dag skyde et menneske. Det er filmens uhyggeligt overbevisende postulat, at afstanden mellem civilisation og junglelov ikke er så stor, som man gerne vil forestille sig det. Det lykkes Ed at dræbe forfølgeren og efter at have sænket hans lig i floden, fortsætter man ned ad floden. Undervejs finder de Drews lig, men af frygt for at et skudsår vil afstedkomme besværlige spørgsmål, be-graves også han i floden.

Efterhånden som de tre overlevende nærmer sig beboede egne, bliver filmens stil igen venligere. Farverne bliver varmere, de bløde overtoninger, og den stilfærdige

Still/ Burt Reynolds og Jon Voight i en scene fra »Udflugt med døden«.

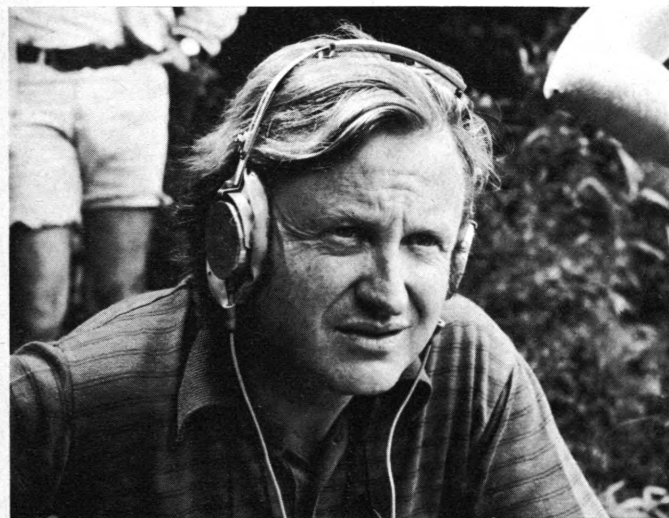


banjomusik kommer tilbage. Ed præsenterer en historie om turen, der ikke nævner noget om hill-billy'erne, og som sheriffen accepterer. Eds sidste indtryk fra byen, efter at han har sagt farvel til Bobby (rejsen har ikke knyttet dem sammen – jfr. slutningen i »Hell...«), er fra kirkegården, hvor man er i færd med at grave kisterne op. Byen skal oversvømmes, og når beboerne forlader den, skal de have følgeskab af deres døde.

Tanken forfølger Ed; i filmens epilog skildres hans mareridt: en hånd der langsomt kommer op af vandet. Nok havde Ed kunnet dræbe for selv at overleve, men – i modsætning til den roman, filmen bygger på – han har også fået et trauma ved at bryde med den civilisation, han lever i. Ed er den mest sårbare, og nok også den mest ægte af Boormans figurer.

»Deliverance« er fantastisk sikkert lavet, fra begyndelsens afslappede forventningsfuldhed over midterdelens intense rædsler og frem til slutningens overfladiske harmoni. Den fortælles ligefremt og økonomisk, og er altså derved forskellig fra de forudgående films abrupte og digrederende stil. Samtidig har den bevaret de bedste egenskaber fra de første film: den fængslende personskildring, de mangetydige stemninger, det originale udtryk, den blændende håndværksmæssige dygtighed. Boormans mandfolkefilm har længe været spændende, men måske samtidig lidt forkrampede. I »Deliverance« har han ubesværet forenet en dynamisk historie med et beklemmende perspektiv. Det er en fremragende film.

BIOGRAFI



John Boorman er født i London (vist nok i 1933) og fungerede efter overstået militærtjeneste en kort tid som free lance-skribent (bl. a. til »The Manchester Guardian«) inden han som klippeassistent kom til »Independent Television News« og »Southern TV«. I 1963 blev Boorman ansat på BBC som producer-director af en række dokumentarprogrammer i serien »Citizen 63«, og året efter vakte han på ny opmærksomhed med programmet »The Newcomers«, et program i seks dele om et ægtepar i Bristol. Siden har Boorman udelukkende lavet biograffilm.

■ FANG MIG HVIS DU KAN

Catch Us If You Can. USA-titel: Having a Wild Weekend. England 1965. **Dist:** Warner-Pathé/Anglo Amalgamated. **P-selskab:** Bruton Film Productions. **En** David Deutsch produktion. **P:** David Deutsch. **As-P:** Basil Keys. **P-leder:** Donald Toms. **P-ass:** Alexander Jacobs. **Instr:** John Boorman/**Personlig ass:** Michael Blakemore. **Instr-ass:** David Tringham. **Manus:** Peter Nichols. **Foto:** Manny Wynn. **Klip:** Gordon Pilkington. **P-tegn:** Tony Woollard. **Musik:** komponeret og spillet af The Dave Clark Five. **Titelsang:** Dave Clark & Lenny Davidson. **Tone:** Arthur Ridout, Robert Allen, Len Abbott. **Medv:** Dave Clark (Steve), Barbara

Ferris (Dinah), Lenny Davidson (Lenny), Rick Huxley (Rick), Mike Smith (Mike), Denis Payton (Denis), David Lodge (Louis), Robin Bailey (Guy), Yootha Joyce (Nan), David de Keyser (Zessell), Robert Lang (Whiting), Clive Swift (Duffie), Ronald Lacey (Beatnik), Michael Gwynn (Sponsor af kødannoncer), Hugh Walters (Grey), Michael Blakemore (Politimand). **Længde:** 91 min., 2500 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Dansk Svensk Film. **Prem:** Grøndal 5.11.65.

Indspilningen startet 8. februar 1965 med eksteriøroptagelser i London, Bristol og Bath.

■ POINT BLANK (Alcatraz morderen)

Point Blank. USA 1967. **Dist:** MGM. **P-selskab:** MGM. En Judd Bernard-Irwin Winkler produktion. **P:** Judd Bernard, Robert Chartoff. **P-leder:** Edward Woehler. **P-ass:** Rafe Newhouse. **Associeret Produktionen:** Patricia Casey. **Instr:** John Boorman. **Instr-ass:** Al Jennings. **Manus:** Alexander Jacobs, David Newhouse & Rafe Newhouse. **Efter:** Richard Starks roman »The Hunter«. **Foto:** Philip H. Lathrop. **Farve:** Metrocolor. **Farve-kons:** William Stair. **Format:** Panavision. **Sp-visuel-E:** J. McMillan Johnson. **Klip:** Henry Berman. **Ark:** George W. Davis, Albert Brenner. **Dekor:** Henry Grace, Keogh Gleason. **Musik:** Johnny Mandel. **Sang:** »Mighty Good Times« af Stu Gardner, sunget af The Stu Gardner Trio. **Tone:** Franklin Milton. **Friseurer:** Sydney Guillafor. **Makeup:** William Tuttle. **Medv:** Lee Marvin (Walker), Angie Dickinson (Chris), Keenan Wynn (Yost/Fairfax), Carroll O'Connor (Brewster), Lloyd Bochner (Frederick Carter), Michael Strong (Stegman), John Vernon (Mal Reese), Sharon Acker (Lynne), James Sikking (Lejemorder), Sandra Warner (Servitrice), Roberta Haynes (Mrs. Carter), Kathleen Freeman (»First Citizen«), Victor Creatore (Carters håndlanger), Lawrence Hauben (Bilsælger), Susan Holloway (Kunde), Sid Haig, Michael Bell (Vagtposter i taglejlighed), Priscilla Boyd (Receptionist), John McMurtry (Bud), George Stratton, Ron Walker (To unge mænd i lejlighed), Nicole Rogell (Carters sekretær), Rico Cattani, Roland Lastarza (Reeses vagtposter). **Længde:** 92 min., 2520 m. **Censur:** Gul. **Udl:** MGM. **Prem:** Imperial 26.4.68.

Indspilningen startet 20. februar 1967 med eksteriøroptagelser i Los Angeles og Alcatraz-fængsel.

■ DUEL I STILLEHAVET

Hell in the Pacific. **Arb. titel:** The Enemy. USA 1968. **Dist:** Cinerama Releasing Corporation. **P-selskab:** Selmur Pictures. **Ex-P:** Henry G. Saperstein, Selig J. Seligman. **P:** Reuben Bercovitch. **P-leder:** Lloyd E. Anderson, Harry F. Hogan, Isao Zeniya. **P-ass:** B. C. »Doc« Wylie. **Instr:** John Boorman. **Manus:** Alexander Jacobs, Eric Bercovici. **Efter:** fortælling af Reuben Bercovici. **Foto:** Conrad Hall. **Kamera:** Jordan Cronenweth. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Lys:** Harry Sundby. **Klip:** Thomas Stanford/Ass: Neil Travis. **Ark:** Anthony D. G. Pratt, Masao Yamazaki. **Dekor:** Makoto Kikuchi. **Sp-E:** Joe Zomar, Kunishige Tanaka. **Andre Sp-E:** Frank A. Wade, Kesataka Sato. **Musik:** Lalo Schiffrin. **Musikbånd:** James Henrikson. **Lyd-E:** Frank E. Warner. **Tone:** Clem Portman, Tooru Sakata. **Instr-ass:** Yoichi Matsue. **Makeup:** Shigeo Kobayashi. **Råd:** Masaaki Asukai. **Medv:** Lee Marvin (Amerikansk flådeofficer), Toshio Mifune (Japansk flådeofficer). **Længde:** 103 min., 2835 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** ASA Filmudlejning. **Prem:** Carlton 23.2.70.

NB: slutningen på filmen er, i den amerikanske version, på forlangende af produceren Henry Saperstein ændret i strid med Boormans udformning af filmen. Saperstein har ladet filmen ende med en eksplosion, der indikerer, at de to mænd er blevet dræbt.

■ DEN SIDSTE LØVE

Leo the Last. England 1970. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Chartoff-Winkler Productions. **P:** Irwin Winkler, Robert Chartoff. **P-leder:** James M. Crawford. **Eksteriørlleder:** Graham Cottle. **Instr:** John Boorman. **Manus:** Bill Stair, John Boorman. **Supplerende materiale:** Ram John Holder. **Efter:** George Taboris enakter »The Prince« [= 1. del af Off Broadway-trilogien »The Nigger-Lovers«]. **Foto:** Peter Suschitzky. **Kamera:** Ian Millar. **Farve:** De-Luxe. **Klip:** Tom Priestley. **P-tegn:** Tony Woollard/Ass: Jane Norris. **Dekor:** Peter Young. **Kost:** Joan Woollard (design), Emma Porteous (garderobe). **Musik:** Fred Myrow. **Musik research:** Anthony Bowles. **Sange sunget af:** Ram John Holder. **Tone:** Ron Barron, Jim Atkinson. **Sp-E:** John Richardson. **Instr-ass:** Allan James. **Makeup:** Alex Garfath. **Friseurer:** Colin Jamison. **Rollebesætter:** Miriam Brickman. **Medv:** Marcello Mastroianni (Prins Leo), Billie Whitelaw (Margaret), Calvin Lockhart (Roscoe), Glenna Forster Jones (Salambo), Graham Crowden (Max, sagsfører), Gwen Ffrangcon-Davies (Hilda), Vladek Sheybal (Laszlo), Kenneth J. Warren (Kowalski), David de Keyser (David, lægen), Doris Clark (Syngende dame), Keefe West (Jasper), Patsy Smart (Mrs. Kowalski), Ram John Holder (Neger prædikant), Thomas Buson (Mr. Madi), Tina Solomon (Mrs. Madi), Brinsley Forde (Bip), Robert Redman, Malcolm Redman, Robert Kennedy (Madis børn), Phyllis McMahon (Blond luder), Bernard Boston, Roy Stewart (Jaspers håndlanger), Lucita Lijertwood (Hylande kvinde), Ishaq Bux (Leder af supermarked). **Længde:** 104 min., 2850 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** United Artists. **Prem:** Alexandra 28.10.70.

Indspilningen startet 17. februar 1969, slut ca. 1. maj 1969. Eksteriørscener filmet i Londons Notting Hill Gate-område.

■ UDFLUGT MED DØDEN

Deliverance. USA 1972. **Dist/P-selskab:** Warner Bros. **P-leder:** Wallace Worsley. **P/Instr:** John Boorman. **Instr-ass:** Al Jennings, Miles Middough. **Manus:** James Dickey. **Efter:** Egen roman med samme titel (Dansk udgave: »Forløsning«, 1971). **Foto:** Vilmos Zsigmond. **Kamera:** Earl Clark. **2nd Unit Foto:** Bill Butler. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Tom Priestley/Ass: Ian Rakoff. **Ark:** Fred Harpman. **Rekvis:** Syd Greenwood. **Kost:** Bucky Rous. **Sp-E:** Marcel Vercoutere. **Musik:** »Duelling Banjos« arrangeret af Eric Weissberg, spillet af Eric Weissberg og Steve Mandel. **Tone:** Jim Atkinson, Doug Turner. **Friseurer:** Donoene McKay. **Makeup:** Michael Hancock. **Råd:** Charles Wiggins, E. Lewis King. **Rollebesætter:** Lynn Stalmaster. **Medv:** Jon Voight (Ed Gentry), Burt Reynolds (Lewis Medlock), Ned Beatty (Bobby Tripp), Ronny Cox (Drew Ballinger), Billy McKinney (Bjergmand), Herbert »Cowboy« Coward (Tandles mand), James Dickey (Sheriff Bullard), Ed Ramey (Den gamle mand), Billy Redden (Lonny), Lewis Crone (1. vice-sheriff), Ken Keener (2. vice-sheriff), Johnny Popwell (Ambulancekører), John Fowler (Læge), Kathy Rickman (Sygeplejerske), Louise Coldren (Mrs. Biddiford), Pete Ware (Hyrevognschauffør), Hoyt J. Pollard (Dreng ved tankstation), Belinha Beatty (Martha Gentry), Charlie Boorman (Eds søn). **Længde:** 109 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** World Cinema 30.10.72.

Indspilningen startet 17. maj 1971 med eksteriøroptagelser ved Chattooga River i Appalachian Mountains i Georgia.