

Coppolas dommedag

Niels Jensen

Der er film hvorom så meget på forhånd er berettet, at de enten virker helt fortrolige, når de endelig bliver set, eller også overrumpler de totalt, fordi de alligevel er ganske anderledes end ventet. Francis Ford Coppolas »Dommedag Nu« hører til første kategori. Den svarer fuldstændigt til det signalement, der for længst er givet af den. Et stort, flot show i lys og lyd, der fuser ud til sidst. Filmens motiv er, som man vil vide, krigen i Vietnam, men instruktøren har selv understreget, at det ikke har været hans hensigt, at lave en realistisk skildring af kampene i Sydøstasien, men at han derimod har villet lave en film om krigens – og især Vietnamkrigens, den forvildede krigs – indbegreb.

Nu kan man naturligvis fortælle om krig på mange måder. Man kan forholde sig moralsk til den, opleve den som noget nødvendigt eller noget meningsløst. Man kan også anskue

den biologisk og fremstille den som et resultat af uigendrivelige kræfter i mennesket selv, eller man kan betragte den mere distanceret som en trivialitet. I dét perspektiv bliver den et spørgsmål om ventetid, kedsomhed, afstumpethed og længsel efter denne verdens goder, som hurtigt indskrænker sig til cigaretter, whisky og varme piger. Endelig kan krigen fremmanes som en orgiastisk oplevelse, en smertefuld fryd, der ligner den seksuelle og blir en kær erindring eller syg længsel for millioner af dagligdagens grå flonelsmænd. Den sidstnævnte måde at forholde sig på er nok den vanskeligste for udenforstående at begribe og under alle omstændigheder den betænkeligste, fordi der måske her er tale om den hæftigst virkende årsag til at forestillingen om krig i det hele taget holdes levende.

»Dommedag Nu« hører til de orgiastiske krigsskildringer uden at det hermed være

Francis Coppola (yderst t.v.) under indspilningen af »Dommedag nu«



sagt, at den er et incitament til at tage fat på ny. Men den er en udladning af skønhed og grumhed, et overvældende fyrværkeri sendt ud over publikum, som må tage imod med opspilet blik og åben mund. Men også uforført og i den kendsgerning skal filmens kvalitet og ansvarlighed søges. Den er ikke et stykke suggestiv filmisk voldtægt, og hvor ekstatisk den end selv blir – og bagteksternes flammehæppe er ren ekstase – så lader den

Citat

Vi i C-kompagniet anede intet om denne forvirring. Fra vores citadel tre hundrede meter oppe kunne vi ikke se andet end selve den dramatiske operation. Det var ligesom at være i en friluftsbio og se en krigsfilm. Marineerne, der løb sammenkrummede hen til helikopterne; helikopterne, der når de var fyldt, steg op en ad gangen, ligesom flydende, med snuden nedad, gennem den støvske rotorernes hvirvlede op; maskinernes øredøvende larm, der tog af efterhånden som flyene samledes i luften lige ovenover og hang og svævede, mens store Huey-bombeflyvere højere oppe beskød landingszonen – de strøg lavt ned og så små ud mod bjergene i baggrunden, og afstanden fik salverne fra deres rapidkanon til at lyde som en surrende støj; derpå de angribende helikopteres lange, glidende fald – de blev større og så mindre igen, før de helt forsvandt bag den lave bjergkant, bag hvilken landingszonen lå; den hvide fosforrøg der bølgede op mellem træerne, der hvor Bravo-kompagniet fik berøring, og den spændte stemme, der gnækkede over feltradioen: – Burke Bravo har fire VC KIA, igen fire Victor Charlie KIA. Alt dette var meget fascinerende. Mest af alt ønskede jeg at være dernede hos dem. Berøring med fjenden – det, så mange af os følte så stor lyst til. Og jeg forstod, at et eller andet i mig følte sig tiltrukket af krig. Det var måske en ugudeligt tiltrækning, men den fandtes, og den kunne ikke fornægtes. (fra: »Krigslarm« af Philip Caputo, Gyldendal 1978).

tilskueren forblive det han er – tilskuer. Der satses ikke på at fastholde publikum ved hjælp af identificeringer, og det er ikke tårer vi får i øjnene. Det er billeder. Hvor de er bedst er de nok overvældende men også holdt ud i strakt arm.

Nogen egentlig historie fortælles der ikke. Hvad der glider over lærredet er en frise, hvis første fase hedder Saigon. Et myldrende sted, en begærlighedens myreture, febervarm og oppustet af kæferter og tåbelige drømme. Her, i mørket bag de nedrullede persiennner, raver Kaptajn B. L. Willard rundt i en brandert, der, hvor målbevidst den end er bygget op, dog ikke kan tage livet af hans selvvoverjelser. Willard spekulerer over sin



Scene fra »Dommedag nu«

strandede tilværelse, over hvor forandret han er blevet og hvor forskellig også fra alle andre og især fra dem derhjemme. Alle de der ikke har oplevet monsunens kvaler og de udmattende patruljer. Alle de der ikke har dræbt. Willard har orlov, men han længes tilbage til krigen, så for ham blir den nye mission, han netop nu får instruks om, en befrielse. Et sted langt bag de sidste fremskudte linier og hinsides den cambodianske grænse har en amerikansk oberst med det tysk klingende navn Walter Kurtz oprettet sit eget makabre regime, og han skal ryddes af vejen jo før jo bedre. Det lyder opgaven på, og den fører i frispens næste led Kaptajn Willard længere og længere væk fra den betændte civilisation i Saigon og dybere og dybere ind i junglen. Ind i den mørke land, ind i selve dets hemmelighedsfuldhed, dets storhed og dets skjulte livs forbavsende virkelighed. Og ovenover og alle vegne er krigen. Helikoptersværmen over flodlandets pælebyer. Et sidste fygende kavalierangreb eller rettere konsekvensen af al den vildførelse myriader af westerns har betydet for generationer af amerikanere. Det der foregår på lærredet, når *the choppers* svirper frem over trætoppene og fejrer ned mod de skævejede er umiskendeligt film og ikke virkelighed, ligesom omvendt Vietnams virkelighed umiskendeligt var film for rekrutterne fra Wichita og Biloxi indtil de opdagede noget andet og det hele var for sent.

Det var englænderen D. H. Lawrence, der i sin bog om den amerikanske litteratur, spåede at store forandringer ville komme over yankierne, når de sidste rødhuder var nedkæmpet og racerne for alvor begyndte at blandes op i hinanden i den store smeltedigel. Først da, mente Lawrence, ville kontinentets dæmoniske kræfter komme helt åbent frem og kræve ofre. Og hvad Lawrence profete-rede var netop, hvad der skete i tresserne. Noget gjordes færdigt, i alt fald blev de gamle mænds verden forladt, men det i så medrivende en iscenesættelse, at ingen bemærkede, at det ikke desto mindre stadigvæk var gamle, overleverede drømme, der berørskede den unge præsidents fantasi, da han afstak kursen for næste generation. »Hvis han var Kongen af Camelot, så var vi hans riddere og Vietnam vort korstog. Der var ingen ting vi ikke kunne, fordi vi var amerikana-

Citat

F lodløbene åbnede sig for os og lukkede sig bag os, som om skoven i ro og mag var spadseret over vandet for at spærre vejen for vor tilbagevenden. Vi trængte dybere og dybere ind i mørkets hjerte. Der var meget roligt. Ved nattetid løb undertiden en trommehvirvel bag træernes forhæng op ad floden og holdt sig svagt, som om den svævede i luften højt over vore hoveder, indtil det første daggrø. Om det betød fred, krig eller bøn, kunne vi ikke sige. Daggrøet bebudedes ved, at der lagde sig en kølig stilhed over floden; brændehuggerne sov, deres bål var brændt ned; en kvist, der knækkede, fik en til at fare sammen. Vi var vandringmænd på en forhistorisk jord, på en jord, der havde udseende som en ukendt planet. Vi kunne have forestillet os at være de første mennesker, der tog en forbandet arv i besiddelse, som skulle betvinges for en pris af dyb kval og overordentlig slid. Men pludselig, mens vi kæmpede os rundt om en bøjning, så vi et glimt af sivvægge, af spidse græstage, et udbrud af hyl, en hvirvlen af sorte lemmer, en masse klappende hænder og stampende fødder, at svajende kroppe, af rullende øjne under det nedhængende, tunge ubevægelige løv. Dampere arbejdede sig langsomt afsted langs kanten af et sort og uforståeligt vanvid. Det forhistoriske menneske forbandede os, bad til os, ønskede os velkommen – hvem ved? Vi var afskåret fra at forstå vore omgivelser, vi gled forbi som spøgelser, forundrede og hemmeligt forfærdede, som fornuftige mennesker ville være overfor et begejstret oprør i et galehus. Vi forstod ikke, fordi vi rejste i de første tiders nat, de tider, der er gået og knapt har efterladt et tegn – og ingen erindringer. (fra »Mørkets hjerte« af Joseph Conrad, Aschehoug 1956).

ner, og af samme grund var det rigtigt alt hvad vi gjorde,« skriver Philip Caputo i sin selvbiografiske reportage »Krigslarm«. Det var John F. Kennedy der talte om »the new frontiers«, og det var ham som sendte kavalieriet til Vietnam, hvor det altså i Coppolas film med det gule skærf blafrende i morgenbrisens napalmduft rykker frem til tonerne af Wagners Valkyrie, akkurat ligesom i sin tid Ku Klux Klan satte ud til netop det samme musikalske akkompagnement i den amerikanske filmtraditions hovedværk »Birth of a Nation«.

Og efter denne sardoniske hilsen til Griffith kommer der en til Busby Berkely i form af et opulent show i junglen med Playboybunnies i spotlight til soldaternes forlystelse. Det er Amerika i Vietnam. Eller rettere er det, der sker i Vietnam, blot en ekstensivering af det, der sker i Amerika. Allerede i »The Deer Hunter« markeredes denne oplevelse.

Undervejs mod Kurtz læser Willard om sit offer, som han blir så dybt fascineret af, at det ligner en identifikation, og da han endelig når frem har junglen lukket sig bag ham som havet over en dykker, og det er som om han er vendt tilbage til verdens første begyndelse eller er havnet på en ukendt planet. Filmen ligner nu en barnlig junglefantasi eller et stykke fosforiserende science-fiction, og Kurtz' rige viser sig at være et opbud af hedensk barbari eller en forrådet civilisations kvalme ruiner. En endelig bestemmelse lader sig ikke foretage. Mørket sænker sig over filmen og en hel del sløvhed over os andre. Men Willard dræber Kurtz og drabet er rituelt. Et gudedrab. Man kunne da også forvente at usurpatoren ville indtage den styrtes plads som rigets herre, men det sker ikke. Willard – og filmen – forlades i et ingenmandsland. Måske er frispens sidste mørke fragment et uigennemsigtigt billede på en hjemløs skyld? Coppola og manuskriptforfatteren John Milius har bygget deres film over Joseph Conrads roman »Mørkets Hjerte«, hvori det til slut hedder, at livet er en ubarmhjertig logik og intetsigende hensigts løjrlige og hemmelighedsfulde arrangement. »Det meste man kan håbe af det, er et vist kendskab til sig selv – som kommer for sent – en høst af uudslukkelig anger«. Det er sagt om Conrad, at det dobbelte jugs forræderi, skyld og isolation og det lille mørke punkt midt i styrken, er de temaer hans fantasi arbejdede med. Er Willard og Kurtz da to sider af samme sag? To lag i et menneske? Er de én og samme? Orson Welles havde i tredive planer om at filmatisere historien. Det skulle have blevet hans første film, og det var hans tanke selv at spille både Kurtz og Willard.

»Dommedag Nu« er egentlig en eksperimentalfilm mere end en spillefilm. Ikke at være en film om noget men selv at være dette noget er dens ambition. Undergang – og overgang måske? Men selve det at identificere film med destruktion er nu ikke noget Coppola har fundet på. »The film is like a battleground: love, hate, action, violence, death ... in one word: EMOTION«, sagde allerede Samuel Fuller i Godards »Pierrot le Fou«, og det er umuligt at lade være med at se noget symbolsk i den kendsgerning, at samme Fuller var den første som præsenterede amerikanerne for en filmisk skildring af krigen i Syd-

Citat

Derfor er det sådan i »grusomhedens teater« at tilskueren befinder sig i midten mens skuespillet omgiver ham.

I dette skuespil er lydbelægningen konstant: lydene, støjen og skrigene søges først efter deres vibratoriske kvalitet, dernæst efter hvad de står for.

Blandt disse midler som efterhånden forfines kommer også lyset ind. Lyset som ikke kun er til for at lægge farve eller belyse, men bringer sin kraft med sig, sin indflydelse, sine antydninger. Og lyset i en grøn kaverne sætter ikke organismen i de samme sanselige stemninger som lyset på en høj blæsende dag.

Efter lyden og lyset er der handlingen, og handlingens dynamik: her er det at teatret langt fra at kopiere livet stiller sig i forbindelse, hvis det kan, med rene kræfter. Og hvadenten man tror på dem eller benægter dem, er der immervæk en måde at tale på hvor man bruger ordet »kræfter« om det som får energiske billeder til at fødes i det ubevidste, og formålsløse forbrydelser på overfladen.

En voldsom og sammentrængt handling er en form for lyrisk udsagn: den fremkalder overnaturlige billeder, et blod af billeder, en blodig stråle af billeder både i digterens hoved og i tilskuerens.

Hvilke konflikter der end huserer i hovedet på en tidsalder tør jeg roligt sige, at ingen tilskuer som har modtaget blod fra voldsomme optrin, som har følt en handling af højere orden passere igennem sig, som i pludselige glimt tværs gennem ualmindelige tildragelser har set de ualmindelige og væsentlige bevægelser i sin egen tanke, – idet voldsomheden og blodet er bragt til at tjene tankens voldsomhed, – ingen sådan tilskuer vil udadtil hengive sig til ideer om krig, oprør og hasarderede mord. (fra: »Det dobbelte teater« af Antonin Artaud, Arena, 1967).



østasien, hvilket skete så tidligt som 1957 med »China Gate«. (Coppola har i øvrigt karrieret kollegaen i apokalypsen. Den surfering- og napalmgale Oberst Kilgore er et umiskendeligt portræt.) Fullers gamle film havde naturligvis skurke og helte. Folk som

sluttelige mørke tøven måske et håb om forvandling. Samlet og uafviseligt vedkommende synes jeg ikke den er, også fordi jeg ikke mener at det er Vietnamsyndromet, der er behov for at afdække netop nu, hvor universelt det end er givet. En mindre retrospek-



Der blæses klar til angreb.
Nederst Duvall som Kilgore

drog ud for at forandre verden og som selv forandredes derved. Og den var forankret i en meget amerikansk idealisme, ligesom Ciminos »The Deer Hunter« er det, hvor langt den så end går i retning af at parallelisere krigens vold med volden i USAs historie og hverdag. Forskellen på de to tidligere film og så Coppolas ligger allerede antydning i titlerne. Den ene henviser til en lokalitet. »Porten til Indokina« hed Fullers film på dansk. Den anden refererer til en person. Til hjortedræberen der forlægger jagten fra det udbyggede Amerika til the wide open spaces i Vietnam, sådan som Lawrence tidligt anede det kunne ske. Coppolas film derimod nævner et begreb og han er nok ved siden af Godard (f.eks. »Soldaterne« og »Weekend«), Bergman »Persona«), Kubrick »A Clockwork Orange«, »Rumrejsen år 2001«, Miklos Jancso (f.eks. »Den røde Salme« og »Elektra«), Fassbinder (»Oprøret i Niklaushausen«) og nogle af sydamerikanerne den, der er nået videst i retning af abstraktionen og en filmisk relisering af det Antonin Artaud kaldte Grusomhedens Teater.

Artaud var så vist ingen ven af filmmediet, der efter hans mening blot er en grov visualisering af det faktiske i modsætning til teatret, der via poesien når billeder af det usynlige bag alt synligt. Men hvorom alting er, så vil Coppola det det samme som Artaud. Gennem en art grusom poesi, der finder udtryk i bizarre handlinger og fordrejede livsytringer, vil han fortælle at livet er intakt og blot venter på at blive ledet i en bedre retning. »Dommedag Nu« er det modsatte af en budskabsfilm men den rummer i sin lyse skræk en lutring og i sin

MICHAEL HERR

Michael Herr, hvem Coppola indkaldte til at skrive replikkerne til »Apocalypse Now«, var i slutningen af 60'erne krigskorrespondent i Vietnam. Herr var da selv i slutningen af 20'erne, og ældre end de 19-20 årige marineinfanterister, der kæmpede, og som han skrev om, men yngre end de i perioder op til 6-700 journalister og fotografer, der dækkede krigen. Blandt disse var der adskillige hædede krigskorrespondenter. For Herr var Vietnam-krigen hans første krig, og han havde derfor måske bedre forudsætninger end sine erfarne kolleger for at sætte sig ind i, hvordan den usædvanlige krig følte på huden og oplevedes i sindet hos de unge amerikanere, der var med. Herrs rapporter publiceredes under krigen i bl.a. »Esquire« og »Rolling Stone«, men i 1977 udgav han bogen »Dispatches«, der med rette er blevet kaldt den bedste beretning om, hvordan det var at være soldat og at føre krig i Vietnam. Den er blevet placeret på linie med Stephen Crane, George Orwell og Ernest Hemingways krigsskildringer og John Le Carré har kaldt den »Den bedste bog, jeg nogensinde har læst om mænd og krig i vor tid«. I efteråret 1979 dannede bogen grundlag for en ny Broadwaymusical.

lb Monty

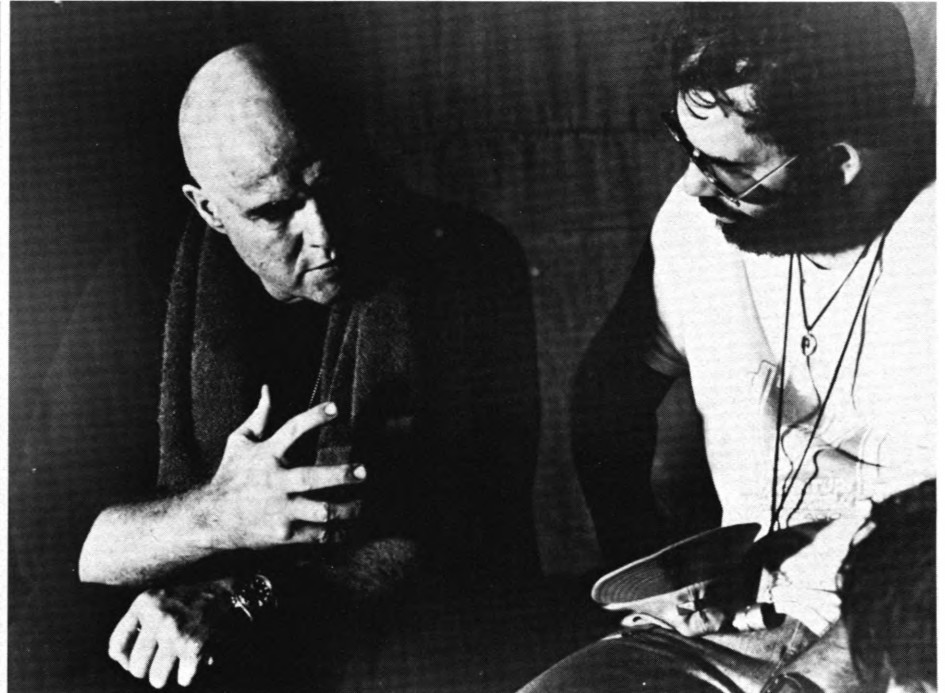
tiv og mere analytisk film, en digterisk og nøje undersøgelse af det magtapparat og de beslutningsprocesser som afgør vores allesammens skæbne forekommer langt mere nødvendig i dag, hvor US-militæret så målbevidst er ude med raslebøssen og et forestående præsidentvalg gør enhver indsigelse ensbetydende med defeatisme. Skabelsen af Coppolas antiskabelse, dette ragnarok, har været omstændig og plaget af uheld og forhalinger. Var den kommet for fire-fem år siden havde den været genial men ikke nu. Thi intet kunstværk er genialt i sig selv. Det tidspunkt på hvilket det fremtræder er paradoksalt nok afgørende for det geniales særkende – tidløsheden. Men naturligvis retter bebrejdelser for ikke at være en helt anden film og for at have været vanskelig at få i hus ikke en afgørende

kritik mod »Dommedag Nu«. Det bør da også tværtimod fremhæves, at der bag al den sanseelige rus på lærredet sidder et moralsk engagement, der gør lydens og lysets udladninger til et udsagn som er diametralt modsat de nihilistiske og kyniske tidens film, som dens tone overfladisk kan minde om.

Artaud ville angribe vor tids flade instinkter med overnaturlige og uimodståelige indtryk. Valkyrieridtet, Playboyshowet og Kurtz' dødekult er sådanne billeder. Men så underligt kan det gå, at selv et så dygtigt styret arrangement – og det er næppe set dygtigere – ikke suverænt kan bestemme tilskuerens oplevelse. For der hvor filmen gør stærkest indtryk er, efter min mening, ikke der hvor den mest virtuost visualiserer sin idé – idéen om at være Vietnamkrigens indbegreb – som den

gør det i ovennævnte scener, men der imod i en intim sekvens, der fortæller om et møde på strømmen mellem en amerikansk flodbåd og en vietnamesisk sampan. Her fastholdes pludselig krigens fysiske og psykiske hverdag uden symbolske kulisser hverken på lyd- eller billedside. Her er virkeligheden alene og ikke andet end en latterlig og littebitte misforståelse, der med ét får verden til at revne og drukne i blod. En træfning på et vandløb. Angsten der kortsletter. Kun et ubetydeligt fragment af en større virkelighed som en aften, hvor langt hinsides havet den end var, dog alligevel fik en mand i et køligt hus ved Potomac til at vende sig mod sin bror, præsidenten og foruroliget spørge: »Do you think those people really want us out there? Maybe we're doing the wrong thing.«

Mordet på Kurtz. Til højre Marlon Brando og Francis Coppola



DOMMEDAG NU

Apocalypse Now. USA 1979. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Omni Zoetrope. **P:** Francis Coppola. **Co-P:** Fred Roos, Gray Frederickson, Tom Sternberg. **As-P:** Mona Skager. **P-ledere:** Leon Chooluck, Barrie Osborne. **P-ass:** Robert Carroll, John Chapman, Russ Corin, Tony Dingman, Matt Tomich, Phil Radcliffe, Kevin Hughes, Lloyd Kino, Barbara Parker, Patti Claybourne, Doug Claybourne. **Instr:** Francis Coppola. **Instr-ass:** Jerry Ziesmer, Larry J. Franco, Tony Brandt. **Manus:** John Milius, Francis Coppola. **Efter:** »Heart of Darkness« (1902) af Joseph Conrad; samt med yderligere inspiration fra T. S. Eliots »The Hollow Men« (1925), Jesse Westons »From Ritual to Romance« og Sir James Frazers »The golden Bough« (1890), Williards monolog skrevet af: Michael Herr. **Kons:** Dennis Jakob. **Foto:** Vittorio Storaro. **Kamera:** Enrico Umetelli/Ass: Rino Bernardini, Mauro Marchetti, Efen Lapid, Rogilio de la Rama, Guiseppe Alberti. **2nd Unit-foto:** Stephen H. Burum. **2nd unit-kamera:** Piero Servo. **Insertfoto:** Caleb Deschananel. **Insert-kamera:** Hiro Narita. **Lufftoto:** David Butler/Ass: David Nowell. **Farve:** Technicolor. **Farve-kons:** Ernesto Novelli, Larry Rovetti. **Format:** Technovision. **Klip:** Richard Marks (Sup), Walter Murch, Gerald B. Greenberg, Lisa Fruchtmann, George Berndt. **Supplerende klip:** Blackie Malkin, Evan Lottman/Ass: Michael Jacobi, Tracey Smith, Steve Semel, Richard Candib, Jerry Ross, Ken Fisher, Jay Boekelheide, Michael Kirchberger, Arthur Coburn. **P-tegn:** Dean Tavoularis. **P-tegn-illustratorer:** Alex Tavoularis, Thomas A. Wright. **Ark:** Angelo Graham/Ass:

James Murakami. **Dekor:** George R. Nelson. **Rekvis:** Doug Madison/Ass: Tom Shaw, Tom Roysden, Matt Tomich, Willie E. Hunter. **Kost:** Charles E. James (Sup), Dennis M. Fill, George Little, Luster Bayless, Norman Burza. **Makeup:** Jack Young, Fred C. Blau Jr. **Playmate-koreo:** John Calvert. **Musik:** Carmine Coppola, Francis Coppola. **Musik-P:** David Rubinson/Ass: Arito Moreira, Michael Hinton. **Spillet af:** Patrick Gleeson, Richard Beggs, Bernard L. Krause, Don Preston, Shirley Walker, Nyle Steiner (Synthesizer), Randy Hansen (guitar), Mickey Hart (slaginstrumenter), samt The Rhythm Devils, Jordan Amanarth, Greg Errico, Zakir Hussain, Billy Kreuzmann, Phil Lesh, Jim Loveless. **Supplerende musik:** »The End« af og med The Doors; »Satisfaction« af Keith Richards & Mick Jagger, med the Rolling Stones; »Love Me, and Let Me Love You« af Robert Duvall; »Let the Good Times Roll« af Leonard Lee; »Suzie Q« af Dale Hawkins, S. J. Lewis & E. Broadwater, med Flash Cadillac; uddrag af Richard Wagners »Die Walküre«, spillet af Wiens filharmoniske orkester dirigeret af Sir George Solti; uddrag af »Mnong Gar Music from Vietnam«. **Musikbånd:** Stan Witt. **Lyd-montage:** Walter Murch. **Tone:** Richard Cirincione (Sup), Leslie Hodgson, Les Wiggins, Pat Jackson, Jay Miracle/Ass: Tim Holland, Nina Wax, Karen Wilson, Barbara McBane, Dave Davies. **Dialog-bånd:** Leslie SCHATZ, John Nutt, James A. Borgardt. **Genindspilning:** Walter Murch, Mark Berger, Richard Beggs, Dale Strumpell, Thomas Scott. **Sp-E-samordnere:** Joseph Lombardi, A. D. Flowers. **Sp-E:** Larry Cavanaugh, Jerry Endler, Rudy Liszczak, John Frasker, Richard Helmer, Ted

Martin, Eddie Ayay, David St. Ana, Mario Carmona. **Stunt-instr:** Terry J. Leonard. **Stunt:** Joe Finnegan, Kerry Rossal, Chuck Walters, Steve Boyum. **Optisk-E:** Skip Watt, Joe Benoit. **Fortekster:** Wayne Fitzgerald. **Rollebesættelse:** Terri Liebling, Vic Ramos, Eva Gardos/Ass: Lou Whitehill, Heig Beck, Marc Coppola, Randy Carter, Ken Metcalfe, Sue Bastian. **Medv:** Marlon Brando (Oberst Kurtz), Robert Duvall (Oberstløjtnant Kilgore), Martin Sheen (Kaptajn Willard), Frederic Forrest (»Chef«), Albert Hall (Skipper), Sam Bottoms (Lance), Larry Fishbourne (Clean), Dennis Hopper (Foto-journalist), G. D. Spradlin (General), Harrison Ford (Oberst), Jerry Ziesmer (Civilist), Scott Glenn (Colby), Bo Byers (Sergent, MP), James Keane (Kilgores maskingeværskytte), Kerry Rossal (Mike fra San Diego), Ron McQueen (Såret soldat), Tom Mason (Sergent, materiel), Cynthia Wood (Årets »Playmate«), Colleen Camp (»Playmate«), Linda Carpenter (»Playmate«), Jack Thibau (Soldat i skyttegrav), Glenn Walken (Løjtnant Carlsen), George Cantero (Soldat med kuffert), Damien Leake (Maskingeværskytte), Herb Rice (Roach), William Upton (Spotter), Larry Carney (Sergent 2, MP), Marc Coppola (AFRS-speaker), Daniel Kiewit (Major fra New Jersey), Father Elias (Katolsk præst), Bill Graham (Agent), Jerry Ross (Johnny fra Malibu), Dick White (Helikopterpilot), Hattie James (Cleans mors stemme). **Længde:** 151 min. **Udi:** Nordisk. **Prem:** 26.10.79 – Laalads + Tivoli (København), Scala (Aalborg), Regina (Århus), Palads (Odense) og Raadhus-Teatret (Randers).