

peges som repræsentant for en blodbesudlet orden, den kristne kirke.

Blandt andet det faktum, at David står for det polemiske udfald imod byens præst, burde i nogen grad have advaret de kritikere – f.eks. Pauline Kael i »The New Yorker« – som nu angriber Peckinpah for at have skildret hovedpersonen i »Straw Dogs« som en latterlig intellektuel, i hvert fald hvis de havde set hans tidligere film, hvor det samme, stærkt misantropiske syn på kristendommen og det kristne borgerskab vender tilbage så ofte, at der er al mulig grund til at forudsætte, at det er instruktørens egen opfattelse, der bringes til torvs. Imod at Peckinpah skulle betragte David med ironisk foragt, taler ligeledes det forhold, at vi allerede på et meget tidligt stadium kan mærke en tone af undertrykt aggression hos matematikeren: hans »Don't play games with me!«, da Amy irriteret visker hans formler på tavlen ud og dermed gør sig skyldig i netop det, kritikerne i stedet beskylder Peckinpah for, har en skarphed, som er en advarsel om, at manden kan bide fra sig og blive farlig, hvis truslen imod hans selvrespekt og integritet overskrider et vist punkt. Til det, som Peckinpah har skattet allerhøjest hos sine personer gennem rundt regnet ti år, og som i hans øjne skiller fårene fra bukkene (sammen med evnen til at kanalisere aggressions-instinkterne i konstruktive baner, en evne som ingen hidtil har ejet tydeligere end Cable Hogue) hører det endelige forsæt om for enhver pris at forsvare selvrespekten og integriteten. Lige så lidt som David (»I never claimed to be one of the involved«) har Peckinpah påstået at være engageret på nogen som helst opportunistisk måde, og den førstnævnte udtalte, men af Amy antydede uro over at have flygtet fra USA og ikke opfyldt kravet om at tage stilling, genspejler på sin vis instruktørens personlige pine over sin uvilje eller vanskelighed ved at binde sig til et bestemt standpunkt.

Dér hører mulighederne for en identifikation også op, eftersom Peckinpah ikke er en intellektuel. Han er en næsten uafbrudt vred og aggressiv filmkunstner med vandtætte skodder mellem sin egen forestilling om integritet og filmindustriens; forhekset af vold og udrustet med en ret primitiv vision af menneskelig erfaring. Med »Straw Dogs« har han skabt et problematisk værk.

At intrigen flere steder (f.eks. i det ret usandsynlige ægteskab mellem David og Amy eller Janice's læggen an på Henry Niles) virker tilrettelagt med bestemte allegoriske mål for øje, er relativt let at bære over med. Alvorligere er ligheden mellem filmens behandling af angriberne, hvis overflodighed tilskueren ikke lades i nogen som helst tvivl om, og det, ikke mindst af Robert Ardrey energisk videreførte, fascistiske evangelium om den stærkeres naturlige overlevelseshed. Angribernes mening om Niles er klar nok: »Han har ikke ret til at leve,« men gengiver denne sætning ikke også Davids og eventuelt Peckinpahs indstilling til angriberne?

Der er hos Peckinpah en tro på, at manddomsprøven i sidste instans er den fysiske undertrykkelse af andre mennesker. I bemærkelsesværdig selvudleverende grad er han et produkt af USAs righoldige voldsmytologi. Men idet han i film efter film interesserer sig for voldens mekanismer, konfronteres han – ikke blot med omgivelsernes og samfun-

dets tendenser til fascisme, men også med sine egne: det, at filme, bliver et middel til at undersøge og fremmane dem.

Hvis David, da han kører Niles væk i sin bil i slutningen, smiler, fordi han på sine egne og Amys vegne er tilfreds med at have klaret et blodigt manddomsritual, fordi forsvaret af (og det at dræbe for) territoriet endelig har fået ham til at opleve en identitet, hvis det er et triumferende smil, ja, så kunne man sige om Peckinpah, at han har konfronteret sin fascisme uden at sætte spørgsmålstegn ved den, og at han med »Straw Dogs« netop har lavet den film, Pauline Kael har set: et fascistisk kunstværk.

Sagen er dog langt fra så entydig og enkel. Til at begynde med forudsætter Kael fortolkning, at en person, som kun har set vold mellem reklameindslagene i TV (»Seen anybody gettin' hurt?« David: »Just between commercials.«) kan komme psykisk uberørt gennem volds-excesser af en art, som dem der præger sidste halvdel af »Straw Dogs« – hvilket er ensbetydende med at påstå, at Peckinpah og hans manuskriptmedarbejder, David Zelag Goodman, ikke kunne bestå den mest elementære intelligensprøve. Ligesom »Den vilde bande« afspejler »Straw Dogs« den uro, der præger en person, som er sig sin fascination af vold og drab bevidst og samtidig anstrenger sig for at vurdere denne følelse. Hvad er det i virkeligheden, der sker på biograflærredet? Vi har dialogen at holde os til: Niles' ængstelige »Jeg kan ikke finde hjem«, efterfulgt af Davids »Det er O.K.« og derpå, medens han smiler, »Det kan jeg heller ikke«. Med andre ord et replikskifte i hvilket det formentlig sunde individ forsøger at berolige sin passager, samtidig med at han på et metaforisk plan giver udtryk for en dybtgående desorientering. Peckinpah, som selv er desorienteret, ved, at han er det, og indbyder tilskueren til at dele denne desorientering, modsiger her sit karakteristiske tema med den selvdefinerende handling. Smilet bliver nærmere et symptom på psykisk chok eller forvirring.

Det virker mere rimeligt at opfatte tingene på denne måde, især hvis de, ud over dialogen, sættes i relation til det sidste billede: bilen som forsvinder i mørket, og til de umiddelbart forudgående nærbilleder af Amys ansigt: bedrøvet, fyldt af stum fortvivlelse, ansigtet af en, som er hinsides kommunikation efter at have været tvunget til at indse, hvilke forfærdelige kræfter det civiliserede menneske skjuler i sig.

(Oversættelse: Claus Hesselberg)

■ STRAW DOGS

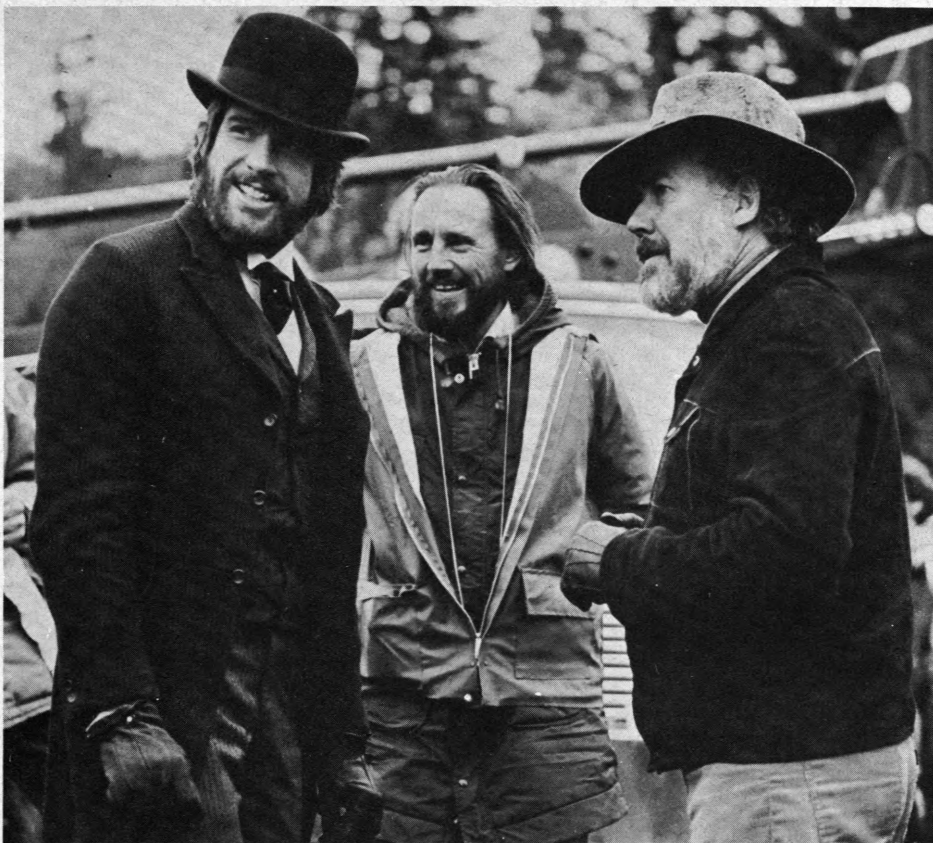
Straw Dogs. England 1971. Dist: Cinerama. P-selskab: Talent Associates/Amerbroce. En ABCPictures Corp. Præsentation. En Daniel Melnick Produktion. P: Daniel Melnick. As-P: James Swann. P-sup: Derek Kavanaugh. Instr: Sam Peckinpah. Instr-ass: Terry Marcel. Manus: Sam Peckinpah, David Zelag Goodman. Efter: Gordon M. Williams' roman »The Siege of Trencher's Farm« (dansk version: »Overfaldet på Trenchers gårde«). Foto: John Coquillon. Kamera: Herbert Smith. Farve: Eastmancolor. Format: Widescreen. Klip: Paul Davies, Roger Spottiswoode, Tony Lawson. P-tegn-kons: Julia Trevelyan Oman. P-tegn: Ray Simm. Ark: Ken Bridgeman. Dekor: Peter James. Kost: Tiny Nicholls. Musik: Jerry Fielding. Tøne: John Bramall. Makeup: Harry Frampton. Frisør: Bobbie Smith. Medv: Dustin Hoffman (David), Susan George (Amy), Peter Vaughan (Tom Hedden), David Warner (Henry Niles), T. P. Kenna (Major Scott), Del Henney (Venner), Ken Hutchison (Scutt), Colin Wellans (Pastor Hood), Jim Norton (Cawsey), Sally Thomsett (Janice), Donald Webster (Riddaway), Len Jones (Bobby Hedden), Michael Mundell (Bertie Hedden), Peter Arne (John Niles), Robert Keegan (Harry Ware), June Brown (Mrs. Hedden), Chloe Frank (Emma Hedden), Cherina Mann (Mrs. Hood). Længde: 118 min. Udf: Fox.

ROBERT ALTMAN

En introduktion ved Per Calum

Umiddelbart kan instruktøren Robert Altman nemt ligne et af de mange små talenter, som amerikansk film altid har været så rig på: den kompetente og upersonligt arbejdende filmskaber, hvis grad af kvalitativ succes i langt højere grad skyldes medarbejderstaben end instruktørens selv. Men ligheden mellem Robert Altman og nævnte instruktør-type er lige så illusorisk som ligheden mellem Altmans film og de genrer, som filmene ved første øjekast synes at tilhøre.

Paradoksalt er det næppe urimeligt at hævde, at en mindre personligt arbejdende filmskaber end Robert Altman formentlig ville have fået en morsommere film ud af Ring Lardners manuskript til »M.A.S.H.« end det nu blev tilfældet. Hvor Robert Altman i udpræget grad – og ikke altid med held – arbejder personligt, ville den blot kompetente og i øvrigt anonymt arbejdende filmskaber have holdt sig til manuskriptet og dets vitterligt ofte vittige replikker. Men et manuskript er for Robert Altman først og fremmest et middel til at få et projekt finansieret, hvorefter han – som f.eks. i »M.A.S.H.« – behandler replikskifter og traditionelt morsomme komediesituationer med suveræn foragt, lige som Altman i »McCabe & Mrs. Miller« ikke har bekymret sig meget om historiens traditionelt spændingsskabende ingredienser. I begge film forsøger Altman at ramme en bestemt atmosfære, men trods publikumstilstrømning og prisbelønning (Cannes 1970) til »M.A.S.H.« er det ikke lykkedes for Altman at forene det farcebetonede vanvid med den sorte humor, som har været målet. Og filmens historie, der angives at foregå under Korea-krigen, men først og fremmest er tænkt som en bidsk kommentar til Vietnam-krigen, må derfor – afhængig af betragterens engagement, selvfølgelig – forekomme mere eller mindre overfladisk.



Robert Altman (th) sammen med sin kameramand Vilmos Zsigmond og Warren Beatty (tv) under optagelserne til »McCabe & Mrs. Miller«. Herunder: en scene fra samme film.



Der er meget blod i filmens operations-scener, men filmens humor er slet ikke blodig nok. Udfaldene mod kanoniserede idealer som heroisme, religion, sportsånd, kvindelighed, ren og ubesmittet kærlighed etc. bliver sjældent til mere end netop udfald. Bedst lykkes det for Altman at skildre det galoperende kaos i filmens militære forlægning og dermed udlevere de oftest og mest uhæmmet dyrkede amerikanske dyder: organisationstalant og effektivitet. Men hvis det er meningen – og det må være Altmans idé med filmen – at vi skal opfatte den militære forlægning som et mikrokosmos, som et bilde på et samfund, hvor alt er i opløsning

og hvor ingen dyder mere respekteres, så turde det være filmens alvorligste mangel på dyd, at den ikke foruroliger med sin skildring af det totale anarki. Minisamfundets alle-mod-alle er så solbeskinnet en idyl, som var det en Shirley Temple-film, og »M.A.S.H.« er kun sporadisk rigtig morsom, og da alligevel kun på helt uforpligtende vis.

Tydeligvis er Robert Altman ikke nogen meget præcist analyserende filmskaber. Af interviews med instruktøren fremgår det, at han selv er klar over det – nu. Af hans film fremgår det, at han næppe helt har erkendt det før efter »M.A.S.H.«, i hvert fald stiller både »M.A.S.H.« og Altmans foregående

film »That Cold Day in the Park« (Kom i ly for regnen) primært krav til instruktørens intellekt modsat »McCabe & Mrs. Miller«, hvis kvaliteter netop findes i filmens næsten totale forsagelse af en idé-mæssig overbygning. Den turde også være den af instruktørens film, der kommer nærmest både idealet (Robert Altman) og til at lykkes. »After all, it's not words, not clever dialogue, I'm after«, har Robert Altman udtalt i et interview (Films and Filming, November 1971), og i et tidligere interview (Show, August 1971) forklarer Altman sin ideal-film således:

»I'm trying to reach toward a picture ... that's totally emotional – not narrative or intellectual – where the audience walks out and can't tell anything about it except what they feel – like the impact of a really great painting ... I want to make a film where the effect not the story is what people carry with them when they leave the theatre«.

Set på baggrund af »McCabe & Mrs. Miller« passer udtalelsen i positiv henseende – og i negativ henseende på de to foregående Altman-film, som vi har set herhjemme, altså »M.A.S.H.« og »That Cold Day in the Park«. Sidstnævnte film ligner umiddelbart en af de sære »damefilm«, som ivrig skelen til box-office gennem år og dag har tynget biograf-repertoiret med, men Robert Altmans film om en frustreret 30-årig jomfru er lavet helt uden den traditionelle pukken på genrens falske dyrkelse af forlorne idealer. Filmens 30-årige jomfru er ganske vist så nær ved at være et patologisk tilfælde, som genrens tilhængere kan forlange det, og i manuskriptets udformning er figuren da også behæftet med traditionelle vedhæng, der kunne lede mangel i rutine-instruktør til at lave enten en »weepie« eller en gyser a la »Baby Jane« ud af elementerne, men Altman har nok i stedet prøvet at skabe en stemning af noget skæbnesvangert. Filmens 30-årige gammeljomfru har en dag hentet en ung mand hjem, tilsyneladende er han stum, men han finder sig i hendes moderlige pleje. Hvad hun ikke ved er, at han om natten stikker af for at holde til i et hippie-miljø, og hvad hun først for sent erkender er, at hendes moderlige følelser for fyren i virkeligheden er en skræk-blandet seksualdrift, der kun i forvrænget form når op til overfladen. Filmens måske eneste virkelig effektive scene (der var klippet ud i den danske premiere-version) viste hende i en læges venteværelse, hvor hun mere og mere foruroliget lytter til den snak, de øvrige ventende kvinder fører om børn og mænd og seng. Den overlappende dialog (en effekt, der næsten er blevet Altmans varemærke) var her formidabelt udnyttet som en stemningsgivende, truende faktor, og scenen er nok den eneste i filmen, der fungerer i tråd med Altmans ideal. Resten af filmen var først og fremmest simplificeret freudianisme med helt andre krav om konstant behandling end Robert Altman på det tidspunkt var i stand til at honorere. Med færre »clever words«, der ikke så explicit forklarede, hvad man skulle tro og mene om figuren, havde Altman måske bedre kunnet lade tilskueren forlade betragterens rolle til fordel for medleverens.

Netop medleverens rolle er hvad Robert Altman tilbyder tilskuerne til dramaet i »McCabe & Mrs. Miller«. Som Altmans øvrige film ligner den umiddelbart en genre-film uden dog at være det, men modsat vist

alle Altmans tidligere film er »McCabe & Mrs. Miller« langt mere end blot et forsøg på at gå imod en konvention. Den tilfredshed Robert Altman måske tidligere har følt ved i sin debutfilm »The James Dean Story« blot at gå imod filmbiografiens traditionelle lovprisning (eller som i »M.A.S.H.« at variere soldater-farce iblandet små hip til lægefilmen) er i »McCabe & Mrs. Miller« afløst af en større modenhed, der viser instruktøren som en betydelig poet. Altman nøjes ikke med at gå imod western-genrens myter ved at lade McCabe dø – han lader også det afsluttende opgør mellem »helt« og »skurk« (»helt« og »skurk« er absolut ikke entydige genre-begreber i filmen) finde sted helt uden de tilskuere, som ellers placeres for med tilbageholdt åndedræt at skabe et identifikationsled til biografgænger. I »McCabe & Mrs. Miller« er det meningen, at vi skal leve med i hovedpersonens tragiske endeligt, direkte og uden distancerende mellemled. Her som i filmen i øvrigt gør Robert Altman miljøskildringen til det essentielle. Og helt indeholdt i denne miljøskildring rummes personerne, der kun får liv i det omfang filmens atmosfære formidles. Når nogle tilskuere kun delvis (eller slet ikke) er blevet ramt af filmen, skyldes det måske først og fremmest, at »McCabe & Mrs. Miller« kræver en meddeltende holdning mere end en tolkende kritikerholdning – omtrent analogt med f. eks. den lytter, der under afspilning af en Billie Holliday-skive kun hører en stemmemæssigt svagt udrustet sangerinde synge ubegribeligt naive og banale tekster, mens andre finder en intens poesi i Billie Hollidays sang.

Musik-eksemplificeringen er ikke tilfældig. Filmen forekommer ofte af Altman at være digtet til Leonard Cohens vemodige ballade, der filmen igennem forstærker følelsen for det uafvendelige i handlingsforløbet. Spilleren John McCabe er ikke nogen almindelig »helt«, ej heller en moderne anti-helt (som han kan ligne med disse års optagethed af taberen). Med noget der højst er antydninger får Altman McCabe placeret i et sørgmuntret spil, hvor han blot er en tilfældig brik, der står i vejen for det 20. århundredes deformation af det 19. århundredes *free enterpriser*. McCabe dør, fordi han ene mand tager kampen op mod et stort mineselskab, der anno 1902 udvider og ønsker fuld kontrol over alt, hvor udvidelsen finder sted. Så hjælper det fedt, at McCabe hidtil har været byens førende borger – ironisk nok i kraft af sin økonomiske formåen, som han netop har nået i kraft af tesen om kræfternes frie spil. McCabe er ikke et hak bedre end de anonyme mennesker, som skæbnen har sat ham over for i skikkelse af det ekspanderende mineselskab og dets lejede dræbere, men han er dummere. Han dør bl. a. også fordi han tror på sit eget renommé som skrap revolverkarl, og fordi han er dum nok til at være stolt i en sammenhæng, hvor begrebet ikke regnes for noget, og fordi han er for dum til at fatte, at en trussel er en trussel, selv om revolveren aldrig så meget er gemt bag »en forretningsmands henvendelse til en anden forretningsmand«.

Denne karakteristik af McCabe antyder Altman allerede i starten af filmen. Kontrasten mellem de indledende totalbilleder af en lidt forkommen McCabe, der i et frysende snelandskab rider ind i den slet ikke udbyggede mineby, og de halvnære, varmt

funklende interiørbilleder fra minebyens ene salon, hvis falske hyggeomfære smyger sig om McCabe og sløver vagtsomheden. Endda så meget, at han uden indvendinger accepterer saloonværtens Sheehans udsagn om, at McCabe er en farlig revolvermand. McCabe er i begyndelsen lidt usikker over for den magtposition som ryet automatisk sætter ham i, men han accepterer det tilsyneladende ud fra en kortsigtet betragtning om, at det aldrig kan skade forud for et slag poker – selv om han altså langt fra er nogen gunfighter (i filmen er det, i modsætning til romanen, endda tvivlsomt om McCabe nogensinde har dræbt nogen) – og selv om det på længere sigt viser sig at blive hans død. Men foreløbig går det strygende for McCabe. Efter hele sit liv at have været taberen, der bestandig må søge nye jagtmarker, slår han sig til ro i minebyen. For de penge, han vinder i kortspil, køber han jord og tre ludere, så han kan tjene endnu flere penge. Og da Mrs. Miller ankommer og fortæller ham, hvordan han med ekspert-ledet bistand kan tjene endnu flere penge på bordelvirksomhed, slår han nølende til og finansierer det luksusbordel, som Mrs. Miller ser som sin chance for at realisere sine dunkle længsler og drømme, der ellers er blevet fodret med opiumspiben. McCabe og Mrs. Miller ligner hinanden. De er begge tabere med drømmen om succes i behold, og når hun overlever er det kun fordi hun ejer færre illusioner om sig selv.

McCabe og Mrs. Miller turde være blandt filmhistoriens underligste elskerpar, og med en egen kringlet humor skildrer Robert Altman parrets uendeligt forsigtige nærmere sig hinanden. Warren Beatys kejtede og drenge charme i spillet understreger Altmans intention og uddyber billedet af McCabe som den fødte taber. Heller ikke i kærlighedens spil kan han vinde, og først da Mrs. Miller rent ud har sagt ham, at han dør, hvis han tager kampen op mod mineselskabets lejemorere, kan de i deres fælles følelsesmæssige desperation finde hinanden i kærlighed snarere end elskov mod betaling (også McCabe har fået lov til at betale for luderen Mrs. Millers gunst).

McCabes storhed og fald er i filmen konstant indeholdt i byens vækst, fra nogle få huse til en efter datidens og stedets forhold driftig by. Bag skuespillerne hamres og bankes der hele tiden, fordi en bygning er under opførelse, og ikke mindst denne konkrete fordybelse i miljøskildringen, ned til de mindste detaljer, er med til at skabe filmens særegne atmosfære af noget evigt foranderligt (helt modsat McCabes forsøg på at *settle down*, mere i pagt med den nervøse aktivitet, der præger Julie Christies indforståede nuancer af Mrs. Miller).

Den altmanske humor, der på lydbåndet atter giver sig udslag i overlappende dialog, løst henkastede replikker, der ikke altid kan opfanges helt (det er heller ikke meningen), tilfældige bemærkninger uden direkte relation til handlingsforløb eller hovedpersoner, realistisk og dog stiliseret sprogbrug, kommer først og fremmest til udtryk i siderolleterne (f. eks. bartenderen, der hele tiden er optaget af, hvordan han vil se ud med en anden skægvekst), men også i Warren Beatys og Julie Christies samspil, når hun belærer ham, og han forfamsket må se sin traditionelle rolle som kvindens overmand fejlet bort. Eller i McCabes samtale med en ambi-

tios ung sagfører, der fortæller McCabe, at »until people stop dying for freedom we won't be free« – sagt umiddelbart efter, at sagføreren næsten har overbevist McCabe om, at det egentlig er hans pligt at dø som forsvarer for den lille mands ret over for det mangearmede uhyre, mineselskabet, der ønsker at eje alt og alle i byen Presbyterian Church.

McCabe vil hverken dø eller sælge ud til mineselskabet, men tre lejemoreres ankomst til byen får ham til at fortryde, at han ikke accepterede et tilbud på 6-7000 dollars. Filmens *final show down* mellem McCabe og de tre mordere er skildret helt uden heroisk gestalt, og Altman har på forbilliglig dramatisk vis slået bro mellem McCabes voksende nervøsitet og kampen, idet han lader den ene af de tre lejemorere dræbe en ung cowboy netop som denne forlader horehuset i opløftet stemning. Selve kampen mellem McCabe og lejemorerne finder sted mens byens øvrige befolkning er travlt beskæftiget af at slukke en ildebrand, som morderne utilsigtet har antændt med deres drab på byens fanatiske præst. Morderne tager hver deres rute, mens de søger efter McCabe, og mens McCabe endnu befinder sig i det bymiljø, som han er blevet part af, kan han klare sig, men da han kommer ud i det åbne landskab med flygende sne, må han dø. Altman skildrer den afsluttende skudveksling med en tragisk ironi. Ligesom McCabes succes kun har været midlertidig, er hans liv kun midlertidigt. Mennesket og det menneskeskabte er konstant underkastet forandring, og der er et næsten Beckett'sk sortsyn i denne holdning, der understreges af McCabes lidenhed i totalbilledet med knejsende bjerge og enorme skove inden han falder om, stivner og dækkes af sneen.

■ VESTENS SYNDIGE PAR – McCABE & MRS. MILLER (Sleeping Partners)

McCabe & Mrs. Miller. **Arb.titler:** The Presbyterian Church Wager; Zinc. USA 1971. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** Warner Bros. **En Robert Altman-David Foster Produktion.** **P:** David, Foster, Mitchell Brower. **As-P:** Robert Eggenweiler. **P-leder:** James Margellos. **P-ass:** Ross Levy. **Instr:** Robert Altman. **Instr-ass:** Tommy Thompson, Irby Smith. **2nd unit instr/Klip:** Louis Lombardo. **Manus:** Robert Altman, Brian McKay. **Efter:** roman af Edmond Naughton: »McCabe«. **Foto:** Vilmos Zsigmond. **2nd unit foto:** Rod Parkhurst. **Farve:** Technicolor (kopier), Alpha Cine (fremkaldelse). **Format:** Panavision. **P-tegn:** Leon Erickson. **Ark:** Philip Thomas, Al Locatelli. **Rekvis:** Syd Greenwood. **Kost:** Ilse Richter. **Musik/Sang:** Leonard Cohen. **Tone:** John W. Gussell, William A. Thompson. **Sp-E:** Marcel Veroute. **Fortekster:** Anthony Goldschmidt. **Makeup:** Robert Jiras, Ed Butterworth, Phyllis Newman. **Friseur:** Barry Richardson. **Rollebesættelse:** Graeme Clifford. **Medv:** Warren Beatty (John Q. McCabe), Julie Christie (Constance Miller), Rene Auberjonois (Patrick Sheehan, saloonvært), William Devane (Sagfører), John Schuck (Smalley), Corey Fischer (Mr. Elliott, præsten), Bert Remsen (Bart Coyle), Shelley Duval (Ida Coyle), Keith Carradine (Cowboy), Michael Murphy (Mr. Sears, agent for Bearpaw Mining Co.), Anthony Holland (Hollander), Hugh Millaire (Butler, lejemor), Manfred Schultz (Kid, lejemor), Jackie Crossland (Two-for-One Lily, luder), Elizabeth Murphy (Pinto Kate, luder), Carey Lee McKenzie (Mighty Alma, luder), Linda Sorensen (Blanche, luder), Elisabeth Knight (Birdie, luder), Janet Wright (Eunice, luder), Maysie Hoy (Maise, luder), Linda Kupecek (Ruth, luder), Jack Riley (Riley Quinn), Robert Fortner (Fyldebotte), Wayne Grace (Bartender), Wesley Taylor (Shorty Dunn), Graeme Campbell (Bill Cubbs), Anne Cameron (Mrs. Dunn), J. S. Johnson (J. J.), Joe Clarke (Joe Shortreed), Harry Frazier (Andy Anderson), Edwin Collier (Gilchrist), Terence Kelly (Quigley), Brantley F. Kears (Violinisten), Don Francis (Buffalo), Rodney Gage (Summer Washington), Lili Franks (Mrs. Washington), Joan Maguire, Harvey Lowe, Eric Schneider, Milos Zatovic, Claudine Melgrave, Derek Deurvost, Alexander Diakun, Gordon Robertson (Indbyggere i minebyen). **Længde:** 121 min., 3305 m. **Censur:** Ingen. **Ud:** Warner & Constantin. **Prem:** Mercur 30.12.71.

Indspillet i november-december 1970, eksteriørscenerne filmet i Canada, nordøst for Vancouver, B.C.