

Odysseus variaties

Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now* en de klassieke mythologie

ROLF STROOTMAN EN FLORIS VAN DEN EIJNDE

Summary: Francis Ford Coppola's film *Apocalypse Now* is considered to be one of the best (anti-)war movies ever made. We argue that the film deals with America's traumatic Vietnam War experience so compellingly because of its use of classical mythology. For not only does *Apocalypse Now* contain various references to the *Odyssey*, the storyline itself is structured as a myth. In our article, we will show how Coppola and his screenwriter John Milius used Joseph Campbell's book *The Hero With a Thousand Faces* and James Frazer's *The Golden Bough* to give their film a powerful mythological foundation. Thus the artistic accomplishment of *Apocalypse Now* demonstrates the enduring power of myth.

Inleiding

Apocalypse Now (1979) is een van de meest invloedrijke, meest geprezen Amerikaanse films aller tijden. Gemaakt tijdens de hoogtijdagen van de American New Wave door de centrale figuur van die beweging, Francis Ford Coppola, geldt *Apocalypse Now* als de meest toonaangevende Vietnam-film, en een van de beste anti-oorlogsfilms überhaupt, omdat het de verschrikkingen en de waanzin van de oorlog op volstrekt originele wijze laat zien zonder sentimenteel te worden. In het verhaal, dat vrijelijk is gebaseerd op de novelle *Heart of Darkness* van Joseph Conrad, aanvaardt Captain Benjamin L. Willard de levensgevaarlijke opdracht om de uit het lood geslagen Amerikaanse kolonel Kurtz diep in de Cambodjaanse jungle te doden ('to terminate his command with extreme prejudice').

De kracht van de film is voor een groot gedeelte te danken aan de mythische lagen die extra betekenis geven aan de anti-oorlogsboodschap maar die de film tevens uitvullen boven zijn oorlogsthematiek. In dit artikel gaan wij in op die mythische subtekst en laten wij zien hoe Coppola is beïnvloed door twee standaardwerken uit de comparatieve mythologie, *The Hero with a Thousand Faces* van Joseph Campbell en James Frazer's *The Golden Bough*. Deze inmiddels zelf klassiek geworden werken stelden hem in staat om klassieke thema's als de 'wording' van de held en het verjongingsritueel van de 'jaarkoning' uit te werken tegen de achtergrond van het Vietnam-drama.

De groene hel op het witte doek: van *Green Berets* tot *Full Metal Jacket*

De oorlog in Vietnam werd voor het eerst verfilmd door John Wayne met *The Green Berets* (1968), maar ontwikkelde zich pas echt tot een op zichzelf staand genre na het ontnuchterende Amerikaanse verlies van Saigon in 1975. Twee films waren verantwoordelijk voor de totstandkoming van dit genre: het indringende, introverte relaas van Michael Cimino, *The Deer Hunter* (1978), en het explosieve, mythologiserende spektakelstuk *Apocalypse Now* van Francis Ford Coppola (1979).

The Green Berets kan gezien worden als een laatste stuiptrekking van het Amerikaanse patriottisme dat Wayne gewend was te vertolken in westerns als *The Man Who Shot Liberty Valence* (1962) en WOII-films als *Sands of Iwo Jima* (1949). Wayne had voor zijn film nog nauw samengewerkt met het Amerikaanse leger, een werkwijze die doet denken aan het zogeheten 'embedded journalism' van de oorlogen in Irak. Net als de journalisten die in het kielzog van de Amerikaanse troepen Bagdad binnentrokken, werd Wayne aangevalen om zijn kritiekloze houding ten opzichte van het leger en de regering Johnson, een van de grote sponsors (zowel logistiek als financieel) van de film.

Eind jaren zeventig was het tijd voor een nieuw geluid. Getraumatiseerd door de verloren prestigestrijd tegen het communisme in Vietnam was het Amerikaanse publiek toe aan een grondige herziening van het nationale zelfbeeld. De films van Cimino en Coppola passen dan ook naadloos in de psychologiserende wending in de Amerikaanse cinema van die periode. Het resultaat was een reeks introspectieve films waarin de rol van Amerika in de wereld ter discussie werd gesteld.

Coppola's *Odyssee*: de heroïek van een filmmaker

Om niet afhankelijk te zijn van de grote commerciële studio's had Francis Ford Coppola zijn privévermogen op het spel gezet om het project onafhankelijk te kunnen verwezenlijken. En om niet met het Amerikaanse leger samen te hoeven werken, huurde hij legermaterieel van het Filipijnse leger, wat het mede gezien de grote landschappelijke overeenkomst met Vietnam extra aantrekkelijk maakte om de film in dat land op te nemen. De problemen van het filmen op locatie bleken echter veel groter dan de productieleiding aanvankelijk had verwacht. Tropische cyclonen lieten weinig heel van de dure en met zorg opgebouwde filmsets. Ook had de tropische hitte een verlamrende werking op de crew en was er mede verantwoordelijk voor dat de hoofdrolspeler, Martin Sheen, tijdens het filmen met een hartinfarct in het ziekenhuis moest worden opgenomen. En tot slot bleek de Filipijnse dictator Ferdinand Marcos zelf verwickeld in een burgeroorlog, zodat het legermaterieel regel-

matig van de filmset werd teruggetrokken voor echte gevechten met communistische opstandelingen.

Al deze beproevingen zorgden voor het onvoorziene effect dat de opnames van de film gekarakteriseerd werden door eenzelfde worsteling met de krankzinnige omgeving als binnen de thematiek die hij voor zijn film had bedacht. Het is dan ook terecht gesuggereerd dat het realisme en de intensiteit van de film voor een groot deel te danken zijn aan de productieperikelen.¹ De grote verdienste van *Apocalypse Now* is dan ook dat het de kijker onderwerpt – en misschien zelfs medeplichtig maakt – aan de krankzinnigheid van de oorlog.²

Coppola's film is een met special effects doorgeladen AK-47, waarin de nadruk niet ligt op de slachtoffers van de waanzin, maar op het epische gevecht dat Willard met die waanzin levert om er aan het einde van de film als held herboren uit naar voren te komen. *Apocalypse Now* is dan ook het best te begrijpen als een transcendente parabel, waarbij de verschrikkingen in Vietnam ondergeschikt zijn gemaakt aan de transformatie van Willard tot held. In die zin is *Apocalypse Now* een spirituele film, die zijn thematiek niet alleen ontleent aan *Heart of Darkness*, maar ook aan de klassieke mythologie, in het bijzonder Homerus' *Odysee* (hierover later meer).

Heart of Darkness

Coppola's *Apocalypse Now* is geen letterlijke verfilming van Conrads novelle *Heart of Darkness*, maar is daar in veel sterkere mate op gebaseerd dan doorgaans wordt aangenomen. In *Heart of Darkness* (1899) reist de hoofdpersoon, een scheepskapitein genaamd Marlow, over een naamloze rivier naar het binnenland van Afrika. Zijn taak is de vermiste ivoorhandelaar Kurtz op te sporen, en deze over te halen terug te keren naar diens verloofde, die van liefde vervuld op hem wacht in het vredige en ordelijke Engeland. Dat mislukt. Kurtz blijkt zich te hebben ontwikkeld tot een bloeddorstige, amorele despoot die de beschaving verworpen heeft. Bovendien gaat hij dood.

Bovenal is het de verontrustende *thematiek* van de novelle die doorklinkt in de film. Want niet alleen laat *Heart of Darkness* de duistere kanten zien van het moderne kolonialisme (verpersoonlijkt in de figuur van de doorgedraaide

1 De zware omstandigheden waar de filmmaker mee te maken kreeg zijn prachtig verbeeld in de documentaire *Hearts of Darkness* die Coppola's vrouw Eleanor maakte tijdens de opnames op de Filipijnen. Haar dagboekantekeningen bewerkte zij later tot een boek (Coppola 1995); voor de langdurige en moeizame totstandkoming van de film zie verder Cowie (1990: 116-41; 2001) en Schumacher (1999: 190-232).

2 Over het belang van het waanzinsmotief voor de film zei Coppola later: 'I recall George [Lucas] and John [Milus] mentioning a lot of guys who were returning from Vietnam, bringing word of the craziness of it, the drugs, the hallucination, the surfing...'. Coppola, geciteerd in Cowie (2001: 1).

Kurtz), het boek zet ook vraagtekens bij de morele superioriteit van de westerse beschaving überhaupt en schetst een inktzwart beeld van de menselijke natuur: de befaamde ‘horror’ die Kurtz gezien heeft in zijn eigen ziel is in essentie leegte. De moderne mens is, zo beseft tenslotte ook Marlow tot zijn afgrijzen, ‘hollow at the core’.³ Dezelfde fijne gedachten over de essentie van onze beschaving – en misschien ook God – zien we in *Apocalypse Now* terug, maar nu tegen de achtergrond van de oorlog in Vietnam.⁴

Blijkbaar ontbrak er in de ogen van Coppola toch nog iets aan het oorspronkelijke script van John Milius, dat was geschreven met *Heart of Darkness* voor ogen. Hoewel Coppola zich hier zelf niet over heeft uitgelaten, lijkt het erop dat hij de tocht van Marlow over de Afrikaanse rivier te weinig aanknopingspunten vond bieden voor het spektakel dat hij voor ogen had. De klassieke mythologie bood uitkomst: Coppola herschreef het manuscript en stuurde de film in de richting van de *Odyssee*. In de episodische verhalen die Odysseus vertelt aan het hof van koning Alcinoüs van de Phaeäcen – met name de Lotuseters, de Sirenen, de Cycloop, Circe en de tocht naar de Onderwereld – vond hij het decor waartegen hij Willard (zijn Marlow) de heroïsche ontwikkeling kon laten ondergaan die hij beoogde.

Voor het mythische karakter van *Apocalypse Now* hebben de filmmakers voorts geput uit twee in de jaren zestig en zeventig populaire boeken over mythologie: *The Golden Bough* van James Frazer en *The Hero With a Thousand Faces* van Joseph Campbell – twee verschillende modellen van mythen die beide in de film verwerkt zijn. Dit artikel bestaat daarom uit twee delen. In de eerste helft gaan we in op Campbells ‘monomythe’ en in het verlengde daarvan de *Odyssee* als inspiratiebronnen voor de film. In de tweede helft staat Frazer centraal.

Een held met duizend gezichten: *Apocalypse Now*, de *Odyssee* en Campbells monomythe

In de vroege jaren zeventig begon de jonge Amerikaanse filmmaker George Lucas, die bekend zou worden met de *Star Wars*-trilogieën, zich te interesseren voor het werk van Joseph Campbell, een wetenschapper die zich had gespecialiseerd in de comparatieve mythologie. In zijn invloedrijke werk *The Hero with a Thousand Faces* had Campbell betoogd dat heldenverhalen in alle culturen onderhevig zijn aan hetzelfde patroon van vertrek, initiatie en terugkeer. Naast het Boeddhisme, de Jungiaanse psychologie, het Christen-

3 Conrad (2007: 73); met name aan het einde van de film wordt veel moeite gedaan om door middel van visuele details en citaten naar Conrads novelle te verwijzen, zie Cowie (1990: 139).

4 In de laatste akte van *Apocalypse Now* declameert Marlon Brando in de rol van Kurtz ‘The Hollow Men’ van T. S. Eliot, het op Conrad geënte ‘apocalyptische’ gedicht (1925) dat als motto het bekende *Heart of Darkness*-citaat ‘Mistah Kurtz – he dead’ voert.

dom, en van Genneps *Les Rites de Passage*, was Homerus' *Odyssee* een van de voornaamste inspiratiebronnen voor de door hem ontworpen 'monomythe'. Campbell zag een universeel sjabloon dat ten grondslag lag aan de ontwikkeling van man tot held in verhalen uit zeer diverse culturen. Als liefhebber van de *Odyssee* en Joyce's *Ulysses*, zag Campbell mogelijkheden tot een onderverdeling van zijn tijdloze heldenverhaal in zeventien vaak terugkerende episodes, waaronder de oproep tot het avontuur, het nemen van de eerste barrière, de goddelijke interventie, de vrouwelijke verleiding en de overwinning (zie Tabel 1).

George Lucas was zo onder de indruk van Campbells these dat hij diens systeem met religieuze toewijding besloot toe te passen in zijn *Star Wars* films. Daarin leert een jonge Luke Skywalker met behulp van zijn mentor, de archetypische wijze oude man Obi Wan Kenobi, en de schone prinses Leia zijn roeping te accepteren om als Jedi Ridder het universum te redden. Het *Star Wars* universum is met de wereld die Tolkien bedacht het bekendste voorbeeld van *mythopoeia*, het creëren van nieuwe mythen.⁵ Sinds het succes van *Star Wars* zijn vele films op het aambeeld van Campbell gevormd, vooral in het fantasy-genre. Maar terwijl Lucas de invloed van Campbell op zijn werk steeds heeft benadrukt, is de onmiskenbare invloed van Campbells werk op dat van Coppola onderbelicht gebleven. Feit is dat Coppola en Lucas zich in de jaren zeventig als aanhangers van de New Hollywood filmstroming in hetzelfde liberale cinematografische wereldje bewogen en zondermeer schatplichtig aan elkaar waren.⁶ Hier willen we laten zien dat Campbell een uitstekende gids is als we op zoek zijn naar Odysseus in *Apocalypse Now*.

De initiatie van de held

In de eerste scene van de film krijgt Captain Willard zijn 'call to adventure' – het openingsgambiet uit Campbells monomythe – waarin de commandant op de legerbasis het doel van zijn missie ontvouwt: het doden van Kurtz, de Amerikaanse kolonel die zich tot koning van de jungle heeft gekroond voorbij de grens met Cambodja. In de legertent regeren de rationele wetten van de westerse samenleving en de hiërarchische verhoudingen van het leger; geen van beiden zal stand blijken te houden in de wereld van Kurtz. Campbell zelf benadrukt het belang van de overgang tussen de gewone en de heroïsche wereld, elk onderworpen aan hun eigen wetten: "This first stage of the mythological journey (...) signifies that destiny has summoned the hero and trans-

5 De verhaallijn van de later gemaakte delen 1-3 van de *Star Wars* serie is overigens ook gebaseerd op de klassieke oudheid, namelijk de val van de Romeinse Republiek.

6 Andere filmmakers uit deze stroming zijn naast Roman Polanski, Martin Scorsese, Brian de Palma, en Sydney Pollack ook de makers van twee andere klassieke Vietnam-films die in dit artikel genoemd worden: Stanley Kubrick (*Full Metal Jacket*) en Michael Cimino (*The Deer Hunter*).

Tabel 1: De zeventien stadia van Campbell's monomythe:

- Vertrek
 - 1 Oproep tot het avontuur
 - 2 Het weigeren van de oproep
 - 3 Bovennatuurlijke hulp
 - 4 Het nemen van het eerste obstakel
 - 5 De buik van de walvis (transformatie)
- Inwijding
 - 1 Een weg vol beproevingen
 - 2 De ontmoeting met de godin
 - 3 De vrouw als verleidster
 - 4 Boetedoening bij de vader
 - 5 Apotheose
 - 6 Voltooiing van de queeste (climax)
- Terugkeer
 - 1 De weigering van de terugkeer
 - 2 De magische vlucht
 - 3 Hulp van buitenaf
 - 4 Terugkeer en integratie
 - 5 Meester van twee werelden
 - 6 Vrijheid van angst voor de dood (transcendentie)

ferred his spiritual center of gravity from within the pale of his society to a zone unknown.⁷

Willard, die al meerdere missies in Vietnam heeft uitgevoerd, is bekend met de wetten van die andere wereld en voelt een natuurlijke minachting voor de naïviteit van zijn meerderen. Deze weerzin komt tot uitdrukking in een *monologue intérieur* waarin hij de absurditeit van de oorlog beschouwt en opmerkt hoe ver de legerleiding af staat van hetgeen er 'op de grond' gebeurt. Deze monoloog is het contrapunt van zijn zwijgende aanwezigheid in de legertent, een pakkende vondst die Coppola in staat stelt om 'the call to adventure' samen te voegen met het volgende stadium uit de monomythe: 'the refusal of the call'. In tegenstelling tot de gespeelde krankzinnigheid van Odysseus als hij wordt opgeroepen tot deelname aan de Griekse expeditie naar Troje – hij ploegde zijn akkers met een ezel en bestrooide ze met zout – accepteert Willard zijn opdracht; zijn weigering is dan ook niet praktisch maar mentaal: hij voert zijn orders uit maar verwerpt de logica waar zij uit voortkomen.

Coppola's belangrijkste variatie op de monomythe is dat de beproevingen van zijn held niet zozeer fysiek als wel psychologisch van aard zijn. Met Wil-

7 Campbell (2008: 48).

lard betreden we het heroïsche speelterrein van de psyche. Op zijn hotelkamer komt hij – zwaar onder invloed – in conflict met zichzelf vanwege zijn rol in de oorlog en het feit dat hij een missie heeft geaccepteerd waarin hij niet gelooft. Wederom integreert Coppola hier meerdere stadia. Bij de transformatie van Willard tot held in zijn hotelkamer ('the belly of the whale'), laat hij zijn protagonist 'het eerste obstakel' (zichzelf) overwinnen met behulp van 'bovennatuurlijke hulp', de invloed van alcohol (het Nietzscheaanse 'Dionysische') die hem in staat stelt de moeilijke transformatie te ondergaan. Oog in oog met zichzelf in de spiegel, vervloekt hij zijn evenbeeld ('you fucker!') en haalt naar hem uit, breekt de spiegel en vernietigt daarmee zijn oude zelf.⁸ Dit sterven en herboren worden is een veelvoorkomend mythisch motief en doet ondermeer (en niet geheel toevallig) denken aan Dionysus, die door hongerige Titanen wordt verslonden op bevel van Hera; zijn hart wordt echter gered door Hestia, zodat hij herboren kan worden als god en wraak kan nemen op zijn belagers – i.e. zijn missie als held kan volbrengen. Dit is 'de buik van de walvis', waarin de gewone sterveling transformeert tot held: 'The idea that the passage of the magical threshold is a transit into a sphere of rebirth is symbolized in the worldwide womb image of the belly of the whale. The hero, instead of conquering or conciliating the power of the threshold, is swallowed into the unknown and would appear to have died. (...) This popular motif gives emphasis to the lesson that the passage of the threshold is a form of self-annihilation.'⁹

Beproevingen en verleidingen: thema's uit de *Odyssee*

Eenmaal getransformeerd tot held, ondergaat Willard een serie beproevingen. In de monomythe staan de drie verleidingen van Christus in de woestijn model, maar wederom vinden we in *Apocalypse Now* de *Odyssee* als Coppola's voornaamste inspiratie.

De eerste test komt in de vorm van Kolonel Kilgore, de monolithische commandant van een eskadron van de vliegende brigade ('air cavalry').¹⁰ Dit eskadron is berucht om de angst die ze de Vietcong inboezemen wanneer Wagners *Walkürenritt* uit de luidsprekers van hun helikopters schalt tijdens de aanval. Met zijn eindimensionale karakter belichaamt hij de no-nonsense attitude ten

8 Voor de authenticiteit van deze extreme vorm van *method acting* – Sheen had meerdere dagen en nachten zijn hotelkamer niet verlaten, verkeerde in een diepe alcoholroes, raakte tijdens het filmen besmeurd met zijn eigen bloed – zie Cowie (2000: 68-69). Kort daarna viel Sheen ten prooi aan een hartinfarct.

9 Campbell (2008: 74-77).

10 De naam van de kolonel, Kilgore, 'bloody kill', roept associaties op met Goya's schilderij *Kronos verslindt zijn kinderen*, een beeld dat Campbell zelf overigens associeerde met het stadium van de 'belly of the whale', Campbell (2008: 76).

Afb. 1 De ‘all-American’ oorlogsheld, kolonel Kilgore.



opzichte van de oorlog uit *The Green Berets* (zie boven). Kilgore gelooft niet alleen in de oorlog, hij geniet er van: ‘I love the smell of napalm in the morning’ (Afbeelding 1). Deze uitspraak is waarschijnlijk de meest geciteerde uit de hele film. Maar Kilgore, gespeeld door Robert Duvall, is ook verantwoordelijk voor de meest aangrijpende uitspraak. In een zeldzaam moment van melancholie laat Coppola de kolonel verzuchten: ‘One day this war is going to end.’ Geen geruststellende gedachte voor een man die zijn bestaansrecht ontleent aan de oorlog. Het eindimensionale, gewelddadige karakter van Kilgore is terecht vaak vergeleken met de Cycloop.¹¹ Evenals Odysseus moet Willard zich de luimen van het monster laten welgevalen om zijn doel te bereiken. Door de surfplank van de kolonel te stelen, neemt hij wraak en laat zien dat hij even *polytropos* is als zijn evenknie.

Apocalypse Now is een film met mannen, over mannen – en misschien ook wel voor mannen. Geheel in lijn met Campbells monomythe spelen vrouwen een ondersteunende rol, als verleidster en als godin. De tweede op de *Odyssee* geënte beproeving uit de film is een episode die sterk aan de Sirenen doet denken. In een van de meest krankzinnige scènes zien we een optreden van de Playboy Bunnies dat volstrekt uit de hand loopt wanneer uitzinnige soldaten zichzelf niet meer in bedwang hebben en het podium beklimmen. Als we de Bunnies een haastige terugtocht zien maken, is duidelijk dat Coppola de mythe hier opzichtig laat escaleren: de soldaten raken in extase, zoals wanneer Odysseus de Sirenen hoort zingen. Maar waar Odysseus is vastgebonden en zijn metgezellen doof voor zijn pleidooi door blijven roeien, daar zijn de Amerikaanse GI’s onbedwingbaar. Opgejaagd door deze leden van de rock ‘n’ roll generatie moeten de Sirenen zelf op de vlucht slaan. In tegenstelling tot het ‘origineel’ blijft de moderne Odysseus, Willard, als koele observator juist als enige onaangedaan door het vrouwelijk schoon. Als hij even later een deal sluit met hun louche manager – benzine in ruil voor seks – maakt Willard

11 O.a. John Milius in Eleanor Coppola’s documentaire *Hearts of Darkness*.

daar zelf geen gebruik van. Zijn manschappen verliezen zichzelf tijdens een manisch-erotische drugsfantasie, die doet denken aan de Lotuseters-episode, het derde *Odyssee*-thema uit de film.¹²

Willards abstinentie laat zich verklaren door het feit dat hij gefocust is op zijn doel. Toch krijgt ook hij vrouwelijke ondersteuning in zijn queeste, alleen niet in de gedaante van de vrouw als hoer, maar in die van een godin. In een pas in de re-edit uit 2001 (*Apocalypse Now Redux*) ingevoegde scène, komt de crew van Willard terecht op de plantage van Hubert de Marais. Hier begraven ze een van hun mannen – een wenk wellicht naar de gestorven maker van Odysseus, Elpenor? – en komt Willard in aanraking met de schoondochter van Hubert, Roxanne, een bevallige Circe die hem met haar opiumpijp betovert en heelt: ‘You don’t know if you are a killer or a god. You are both.’ Deze vierde *Odyssee*-episode correspondeert met Campbell’s ontmoeting met de Godin en bevestigt Willard’s status als held, sterfelijk en goddelijk tegelijk. Met deze bevestiging daalt Willard in navolging van Odysseus af naar de onderwereld, waar hij wordt opgewacht door Kurtz.

Boetedoening, apotheose, terugkeer

Coppola laat er weinig twijfel over bestaan dat Kurtz een vaderfiguur is. ‘He is father to us all’, zegt de Amerikaanse persfotograaf en Kurtz adept (Dennis Hopper), die Willard wegwijst in de onderwereld waar zijn *Odyssee* eindigt. Ook dat strookt met Campbells monomythe (zie Tabel 1). Boetedoening bij de vader – Willard wordt fysiek en emotioneel stevig door Kurtz getuchtigd – gevolgd door apotheose. De voltooiing van de queeste is het doden van de vader om de eigen heldwording te voltooien.¹³ Gelouterd begint ook Willard na het doden van Kurtz aan de terugtocht.

Door de terugkeer niet te expliciteren blijven de laatste stadia uit de monomythe in het ongewisse. Zal het hem lukken om te re-integreren in de maatschappij en zijn rol als ‘held van twee werelden’ te aanvaarden? Misschien is er wel geen ‘thuis’ meer om naar terug te keren. ‘I’d been back there,’ vertelt

12 Over de psychedelische dimensie van de oorlog zei Coppola in een gesprek met Marlon Brando: ‘Music, Marlon, they fought this war to “Light My Fire”. They had loudspeakers, this is true, they had loudspeakers and they would play acid rock and roll during the battles and be stoned on dope when the flares went across the sky... I mean, it was the most absurd war that has ever been fought and I want to get that imagery. Can you imagine playing ‘Light My Fire’ on loudspeakers as the enemy is approaching?’ Coppola in gesprek met Brando, in diens huis aan Mulholland Drive, L.A. in 1976; geciteerd in Cowie (2001: 28).

13 Dat Coppola dit stramien voor ogen had, blijkt wel uit het feit dat hij in het programmaboekje dat bij de eerste vertoningen aan het bioscooppubliek werd uitgedeeld zijn eigen ervaringen tijdens het filmen in Campbelliaanse bewoordingen omschreef: ‘I found that many of the ideas and images with which I was working as a film director began to coincide with the realities of my own life, and that I, like Captain Willard, was moving up a River (...) hoping for some kind of catharsis.’

Willard, ‘and I knew it just didn’t exist anymore’ – een beeld dat geen nadere toelichting behoeft omdat het sinds Remarques *Im Westen nichts Neues* een standaardelement geworden is in anti-oorlogsromans en -films: de veteraan is ongeschikt geworden voor het normale leven en kan alleen nog maar in de oorlog bestaan.¹⁴

Er is nog een tweede reden waarom aan het einde van de film Willard wèl vertrekt maar níet aankomt. Het heeft te maken met het feit dat er behalve Campbells monomythe nog een tweede mythologische laag in de film verwerkt zit. Die tweede laag is James Frazers mythe van de ‘dying & rising god’ en het daarmee verbonden jaarkoningritueel. Hoe die vork in de steel zit, leggen we uit in het navolgende.

Van jaarkoningen en vruchtbaarheidsgodinnen: *Apocalypse Now* en Frazers *Golden Bough*

We keren even terug naar Conrads *Heart of Darkness*. Dat boek immers ontleent zijn grote zeggingskracht aan de mythische verhaalstructuur die eraan ten grondslag ligt. De reis van Marlow is vormgegeven als een Griekse heldenmythe: een queeste die van centrum naar periferie voert, van kosmos naar chaos. En weer terug. Het verhaal bezit ook vagelijk het karakter van een hellevaart, een reis naar de Onderwereld. Maar daarmee is ook wel alles gezegd. Er is een mythisch grondplan dat de plot structureert en appelleert aan verwachtingen bij de lezer. In *Apocalypse Now* daarentegen wordt dat uitgangspunt zo sterk uitgewerkt dat het eindresultaat een ronduit mythologische film is die oneindig veel meer te maken heeft met het klassieke erfgoed dan gedrochten als *Troy* (Wolfgang Petersen, 2004) of de recente remake van *Clash of the Titans* (Louis Leterrier, 2010). Dat komt niet in de laatste plaats doordat het verhaal mede uitgewerkt is aan de hand van de invloedrijkste mythologiestudie aller tijden: *The Golden Bough* van James Frazer.

De Schotse classicus en antropoloog Sir James George Frazer (1854-1933) is de centrale figuur in de ‘myth & ritual school’, de rond 1870 ingezette lijn van onderzoek die de universele betekenis van mythen trachtte te verklaren door te zoeken naar samenhang tussen mythe en cultus. Frazers magnum opus, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, dat tussen 1890 en 1915 in twaalf dikke delen verscheen, is bovendien zoiets als de apotheose van het comparatieve mythenonderzoek zoals dat eind negentiende eeuw in het kielzog van de vergelijkende taalkunde in de mode raakte.¹⁵

In Frazers optiek werd in het primitieve, ‘magische’ stadium – het stadium

¹⁴ Een thematiek die recent is toegepast in de serie *Homeland* (Showtime, 2011-heden).

¹⁵ Voor de historie van het ‘myth & ritual’-debat zie Versnel (1990); zie verder Fraser (1990). Voor dit artikel werd gebruik gemaakt van de elfde druk van de Abridged Edition (1954).

waarmee volgens de sociaal-evolutionistische opvattingen van zijn tijd iedere sedentaire cultuur zijn ontwikkelingsgang begon – de wederkomst van de lente gegarandeerd door het offeren van een sacrale ‘jaarkoning’; na een periode van anomie waarin de maatschappelijke orde kortstondig op z’n kop stond, werd de jaarkoning, en dus de natuur, ritueel weer tot leven gewekt door de inauguratie van een nieuwe sacrale vorst, waarmee het nieuwe jaar een aanvang neemt. Frazer ontwaarde de doorwerking van dit oerritueel in aangepaste vorm in allerlei historisch geattesteerde rituelen. Bijvoorbeeld het Adonis Festival zoals dat in Hellenistisch-Romeins Byblos en Antiochië gevierd zou zijn (Lucianus, *De Dea Syria* 6-9; Ammianus Marcellinus 22.9.14), het Akitu Festival in Babylon, het Hepset feest in Egypte en bovenal het merkwaardige ritueel van de Rex Nemorensis, de priester-koning van een heilig bos bij het Nemi Meer in Latium, die volgens Strabo (5.3.12) en verscheidene andere antieke auteurs door zijn opvolger gedood moest worden. Ook de talloze mythen over met de akkerbouw verbonden ‘dying and rising gods’ die we aantreffen in de Mediterrane wereld (Osiris, Tammuz, Attis, Adonis, Kore, Dionysus) en elders, kwamen voort uit het jaarkoningritueel. Het regicideritueel waarmee de nieuwe jaarkoning de plaats van zijn voorganger inneemt, wordt volgens Frazer in mythen gereflecteerd door de vele verhalen van zonen die de dood van hun (groot)vaders veroorzaken om zelf koning te kunnen worden: Cronus en Uranus, Zeus en Cronus, Laius en Oedipus, Aegaeus en Theseus, Acrisius en Perseus. Dat ‘vadermoord’ ook een centrale rol speelt in *Apocalypse Now* zagen we al eerder.¹⁶

Een sacraal huwelijk tussen vegetatiegod en vruchtbaarheidgodin, al dan niet in de rituele versie van de mythe door de koning en een priesteres tijdens het nieuwjaarsfestival in de tempel nagespeeld, hoorde er soms ook bij. Verhalen over helden die van het leven naar de dood en weer terug lijken te reizen (Theseus in het Labyrint, Perseus voorbij de Wereldbrand, Odysseus in de Onderwereld) waren op hun beurt (niet langer begrepen) mythische reminiscenties aan dergelijke vegetatiegoden. De *hieros gamos* van god en godin was hier omgevormd tot de ontmoeting, soms ook seksuele vereniging, van de held met een (semi)goddelijke vrouw (Ariadne, Hippolyta, Cassiopeia, Circe, Calypso), die stevast in heldenmythen plaatsvindt, zoals ook Campbell onderkende. Toen in 2001 de director’s cut van *Apocalypse Now* verscheen, bleek zelfs dat element in de film verwerkt te zijn in Roxanne, het personage dat zowel aan Circe als aan Nausicaä doet denken. Zij verzorgt en verleidt Willard wanneer hij verblijft bij de Franse kolonisten, die gelijk de Phaeäcen buiten ruimte en tijd lijken te leven.

16 Freudiaanse exegeten zouden hier vermoedelijk wijzen op het feit dat Kurtz door Willard gedood wordt op de klanken van Jim Morrisons ‘The End’, een song die vooral bekend is vanwege de scandalieuze zinsnede (we citeren de gekuiste albumversie uit 1967) ‘Father, I want to kill you / Mother I want to WAAAA you!’ (Zie voor deze lyrics ook het artikel van Buijs in deze *Lampas*).

Frazers hypothese sloeg een machtig stempel op de westerse cultuur. Het gedachtegoed van Frazer werd al in 1920 gepopulariseerd door Jessie Weston, die in haar bestseller *From Ritual to Romance* gewapend met *The Golden Bough* de graallegende te lijf ging. Bij haar komt het beeld vandaan van het 'barre land', het land dat sterft als de koning sterft en alleen weer tot leven zal komen als een jonge man zijn plaats inneemt. Ook toen Frazers vruchtbaarheidsparadigma door de wetenschap vanaf het midden van de vorige eeuw weer verlaten werd, boette zijn invloed op de kunsten niets aan kracht in. Van T.S. Eliot (*The Waste Land*, 1922) tot Paul Biegel (*De tuinen van Dorr*, 1969) en van Mary Renault (*The King Must Die*, 1958) tot Tolkien (*The Return of the King*, 1955) – allemaal maakten ze dankbaar gebruik van de door James Frazer bedachte diepere betekenis van heldenqueeste en hellevaart, die de mythische weerspiegeling zouden zijn van het sterven en herrijzen van de natuur.¹⁷ Maar niemand deed dat zo listig als Francis Ford Coppola en zijn scenarist John Milius, die hun publiek verslagen en verward achterlieten door in de allerlaatste scène van *Apocalypse Now* juist af te wijken van het aan de hand van Frazer gecreëerde verwachtingspatroon en een even onverwachte als huiveringwekkende draai te geven aan het meest cruciale aspect van Frazers paradigma: het sterven en verrijzen van de jaarkoning. We komen hier nog op terug.

In *Apocalypse Now* moet Kurtz uitgeschakeld worden om een einde te maken aan de moordpartijen waarvoor hij verantwoordelijk is. Temidden van de Vietnam Oorlog iemand van moord beschuldigen is net zoiets als een formule 1-coureur een snelheidboete geven, filosofeert sluipmoordenaar Willard, die naarmate de reis vordert steeds meer overtuigd raakt van de overeenkomsten tussen Kurtz en hemzelf. En daarmee doet Frazer onomwonden zijn intrede in het verhaal: Willard is de aspirant-jaarkoning die de duisternis van het Nemi Woud insluipt om een twijg van de heilige boom te plukken en de Rex Nemorensis te doden, om vervolgens zelf als nieuwe koning herboren te worden.¹⁸ Tegelijkertijd blijft de verhaalstructuur óók die van een mythische queeste waarbij de held in opdracht van de goden naar een land voorbij de laatste grens reist om een monster te doden. 'I was going to the worst place on earth and I didn't even know it', horen we Martin Sheen in voice-over zeggen wanneer de tocht een aanvang neemt. En vlak voordat Willard de laatste grens, gesymboliseerd door de grens tussen Vietnam en Cambodja, ook daadwerkelijk overgaat, duikt er op miraculeuze wijze een boodschapper van

17 Voor de fijnproevers noemen we nog 'Isis' van Bob Dylan (1976) en *A Full Moon in March* van Yeats (1935); voor meer voorbeelden zie Fraser (1991) en Vickery (1973), die met name ingaat op Frazers invloed op enkele sleutelfiguren van het Engelse en Ierse modernisme (Joyce, Eliot, D. H. Lawrence). Nog in Peter Jacksons verfilming van *The Return of the King* uit 2003 wordt het Frazeriaanse aspect naar voren gehaald door de nadruk op de Boom van Gondor die weer gaat bloeien als het coronatierutueel van de nieuwe koning plaatsvindt. Voor de populariteit van Frazer in algemene zin zie Beard (1992).

18 Voor de betekenis van de twijg (uit Vergilius, *Aeneïd* 6.136) bij Frazer zie Bremmer (1996).



Afb. 2 Lunch bij de generale staf. Still uit *Apocalypse Now*.

het ‘opperbevel’ op, een zekere luitenant Carlsen, die hem toevoegt: ‘You’re in the asshole of the world, captain!’

Dood zonder wederopstanding

Het beginpunt van de queeste is de normaliteit, wanneer kapitein Willard zijn opdracht krijgt tijdens een lunch met een Amerikaanse generaal, diens nerveuze aide-de-camp en een zwijgzame agent van de Zuid-Vietnamese geheime dienst – drie welopgevoede heren die met mes en vork rosbeef en garnaaftjes eten en Kurtz’ gedrag beschrijven als ‘without any decent restraint, totally beyond the pale of any acceptable human conduct’ (Afbeelding 2). Dan volgt een reis per rivierpatrouilleboot – de bemanning bestaat uit archetypische inwoners van de archetypische Amerikaanse steden New York, New Orleans en Los Angeles – over een rivier die als een slang slingert door een land dat gaandeweg luguberder en chaotischer wordt. Dat laatste wordt benadrukt door de antwoorden die Willard krijgt op de vraag die hij stevast stelt bij iedere Amerikaanse post die hij aandoet om brandstof en proviand in te slaan: ‘Who is your c.o. (commanding officer)?’ De eerste afdeling die ze tegenkomen is een goed uitgeruste luchtmobiele eenheid. Hier luidt het antwoord, ‘Kijk, daar komt ‘ie net aan’. Prompt daalt er uit de hemel een helikopter neer en daar hebben we de infame maar übercoole Kolonel Kilgore, gespeeld door Robert ‘I love the smell of napalm in the morning’ Duvall. Kilgore, die regelrecht uit een western met John Wayne lijkt te zijn weggelopen, voert een *frisch-fröhliche Krieg* met goed gevoel voor dramatiek en wat het thuisfront graag zien en horen wil, want de pers en de tv zijn nadrukkelijk aanwezig.¹⁹

19 Onder meer in de gedaante van Coppola zelf, die in een amusante *cameo*-rol de soldaten maant om niet in de camera te kijken en te doen alsof ze vechten.

Afb. 3 Willard in de
Onderwereld.



Gaandeweg de reis wordt de wereld chaotischer. Steeds vaker spelen scènes zich af in het halfduister van regenbui of schemering. Op de vraag wie de ‘commanding officer’ is, krijgt Willard nu ‘Don’t ask me, man’ en ‘Ain’t you?’ ten antwoord van de slecht uitgeruste, doodsbanne dienstplichtigen die vanuit modderige loopgraven in het wilde weg de jungle onder vuur nemen omdat de vijand zich niet laat zien.

De laatste grens die hen nog scheidt van het rijk van de duisternis, de Vietnamees-Cambodjaanse grens, is een apocalyptische omgeving die meer weg heeft van een schilderij van Jeroen Bosch dan van wat we gewend zijn te zien in oorlogsfilms. In het zwarte water waden jammerende GI’s die proberen aan boord te klimmen – dolende schimmen uit de Onderwereld, smekend om mee terug genomen te worden naar het land van de levenden. Hier krijgt het reisgezelschap voor het laatst bovennatuurlijke hulp: de eerder genoemde luitenant Carlsen brengt een laatste boodschap van het opperbevel en een postzak. Daarna staan ze er alleen voor.

Speelde in de reis over de rivier Campbells monomythe een leidende rol, in het dodenrijk dat ze vervolgens binnenvaren wordt het Frazeriaanse paradigma door Coppola het meest nadrukkelijk ingezet. In Kurtz’ privékoninkrijk van waanzin en barbarij hangt een spookachtige mist; verminkte lichamen en afgeslagen hoofden omzomen de rivier. Het is een land dat stervende is (Afb. 3). De bemanningsleden van Willards rivierboot worden op één na vermoord. Kurtz wordt door zijn volgelingen als een god-koning vereerd. Hij woont niet voor niets in een tempel. Terwijl Kurtz ‘The Hollow Men’ van T.S. Eliot voordraagt gaat de camera traag zijn woning rond en blijft even hangen bij twee boeken die achteloos op een tafeltje zijn neergelegd: het zijn *The Golden Bough* en Jessie Westons *From Ritual to Romance*.

Net als het barre land waarover hij heerst, is ook koning Kurtz ziek, gelijk de Visserkoning in de Graalmythe. Hij weet dat Willard gekomen is om hem

te doden en accepteert dat (maar niet na de nieuwkomer eerst zwaar te laten boeten). De beruchte slotscène waarin Kurtz zich door Willard met een mes laat afslachten afgewisseld met beelden van een karbouw die ritueel aan stukken wordt gehakt,²⁰ vormt de onafwendbare apotheose van de Frazeriaanse structuur: de rituele dood van de sacrale koning, die sterven moet opdat een nieuwe, jonge jaarkoning zijn plaats kan innemen en de natuur vernieuwd zal worden. Gedurende de gehele film werd er al op gezinspeeld, in tekst en in beeld, dat de personages Willard en Kurtz zouden gaan samenvallen.

En inderdaad: als Willard na het doden van Kurtz de tempel verlaat, knielen allen in devote stilte voor hem neer. Hij is de nieuwe jaarkoning die het land zal genezen en een einde zal maken aan de barbaarse anomie die de wereld in zijn greep heeft. Maar dan doet Coppola iets briljants. Willard neemt de taak van nieuwe god-koning *niet* op zich. Hij gaat terug naar zijn rivierboot en vertrekt.

Het komt dus niet meer goed. De Apocalyps uit de titel zal niet resulteren in een betere wereld. De Apocalyps is permanent en God is in geen velden of wegen te bekennen.²¹ En om dit ontluisterende beeld extra aan te zetten, is het laatste wat Willard doet het verbreken van de radioverbinding met het Amerikaanse hoofdkwartier, dat luistert naar de veelzeggende codenaam ‘Almighty’. Het allerlaatste wat we horen is een herhaling van het eerder door Marlon Brando gefluisterde ‘the horror, the horror’ – een referentie niet alleen aan *Heart of Darkness* maar ook aan de laatste regels van Eliots gedicht ‘The Hollow Men’, dat door diezelfde Brando kort daarvoor werd voorgedragen: ‘This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper.’

Conclusie

In dit artikel hebben we laten zien dat de doorwerking van het klassieke erfgoed dieper kan gaan dan het simpelweg in een nieuw jasje steken van oude verhalen, zoals bijvoorbeeld in de Disney-film *Hercules*, maar ook in Coppola’s eigen miniserie *The Odyssey*. Echt interessant wordt het pas wanneer de klassieke thematiek wordt aangewend om de actualiteit van betekenis te voorzien. Dit gaat verder dan het aanwijzen van Willard als Odysseus, of Kilgore als de Cycloop. Door de thematiek van de *Odyssee* (*nostos* – het verlangen

20 De rauwe, bloederige dood van die arme os is mogelijk gebaseerd op de plastische beschrijving in Frazer (1954: 465-6) van de rituele ‘murder of the ox’ (*bouphonia*) met mes en bijl in het klassieke Athene.

21 Coupe (1997: 29); Het beeld van een permanente Apocalyps die niet gevolgd wordt door de wedergeboorte van de kosmos wordt versterkt door het feit dat de film niet eindigt maar *begint* met een vuurzee, en de titelsong ‘The End’ van The Doors (1967) zowel aan het slot als aan het begin van de film zit; cf. de uitgebreide titelverklaring in Coupe (1997: 82-9), wiens analyse helaas ontsierd wordt door een postmodernistische invalshoek.

naar de terugkeer) te manipuleren, creëert de filmmaker een spanning tussen de verwachting van de kijker die hoopt op een succesvolle re-integratie van de held in de trant van Odysseus, en de werkelijkheid dat een terugkeer naar de normaliteit niet meer mogelijk is. Hierdoor wordt de boodschap over de onmenselijkheid van de oorlog pakkender getroffen dan door welke dialoog of mise-en-scène ook. Maar ook in symbolische zin grijpt de film terug op het klassieke erfgoed door de rituele stadia die Willard moet ondergaan om de nieuwe jaarkoning te worden. Door die rol vervolgens niet werkelijk op zich te nemen, blijft de held steken in een soort limbo. Een held in geen, in plaats van in twee werelden. Dat is de werkelijkheid zoals veel Vietnam-veteranen die ongetwijfeld hebben ervaren en die door de gelaagde structuur van Coppola's film op ongeëvenaarde wijze wordt geïllustreerd.

Departement Geschiedenis en Kunstgeschiedenis, Universiteit Utrecht
 f.vandeneijnde@uu.nl
 r.strootman@uu.nl

Bibliografie

- Beard, M. 1992. 'Frazer, Leach, and Virgil: The popularity (and unpopularity) of *The Golden Bough*', *Comparative Studies in Society and History* 34, 203-24.
- Campbell, J. 2008. *The Hero with A Thousand Faces*, Princeton .
- Conrad, J. 2007. *Heart of Darkness*. Edited with Introduction and Notes by Owen Knowles, Londen.
- Coppola, E. 1995. *Notes on the Making of Apocalypse Now*, Londen.
- Coupe, L. 1997. *Myth*, Londen en New York.
- Cowie, P. 1990. *Coppola*, 2de druk, Londen en Boston.
- Cowie, P. 2001. *The Apocalypse Now Book*, 2de druk, Londen.
- Fraser, R. 1990. *The Making of the Golden Bough: The Origins and Growth of An Argument*, Londen.
- Fraser, R. (ed.). 1991. *Sir James Frazer and the Literary Imagination: Essays in Affinity and Influence*, Londen.
- Frazer, J.G. 1890-1915. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, 12 delen, Londen.
- Frazer, J.G. 1954. *The Golden Bough. Abridged Edition*, 11de druk, Londen.
- Versnel, H.S. 1993. 'What is sauce for the goose is sauce for the gander: Myth and ritual, old and new', in: H.S. Versnel, *Transition and Reversal in Myth and Ritual*. Studies in Greek and Roman Religion 6, Leiden, 16-88.
- Schumacher, M. 1999. *Francis Ford Coppola: A Filmmaker's Life*, Londen.
- Vickery, J.B. 1973. *The Literary Impact of The Golden Bough*, Princeton.
- Weston, J.L. 1920. *From Ritual to Romance*, Cambridge.