

Van Wetenschap tot Entertainment

Een analyse van Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now* (1979)



P.C.M. Jaspers, BA
4398777
Dr. R. Ensel, begeleider
Actuele Geschiedenis
Radboud Universiteit
15 augustus 2015

Inhoudsopgave

Voorwoord	3
Inleiding	4
Heart of Darkness	5
Status Quaestionis	6
Odysseus variaties	10
Methode	12
Jessie Weston en From Ritual to Romance	13
1. Het barre land	15
2. Mysterie en Initiatie	16
3. De reis naar de onderwereld	18
4. De Heilige Graal en de Zwaarddansen	19
5. De Visserkoning	21
6. Opvolging van de visserkoning	23
7. De Wenende Vrouwen	24
8. De Oproep tot Avontuur	26
9. Vertelperspectief	27
Conclusie	30
Verder onderzoek	32
Literatuurlijst	33
Bronnen	34
Film	34

Voorwoord

*'When a great artist in one medium produces a work based on a masterpiece in the same or another medium, we can expect interesting results. Not only will the new work be assessed as to its merits and validity as a separate creation, but the older work will also inevitably be reassessed as to its own durability, or relevance to the new age.'*¹ Een meer toepasselijk citaat heb ik als masterstudent Actuele Geschiedenis niet kunnen vinden om mijn scriptie in te leiden. Als onderwerp had ik hetgene wat u zodadelijk zal lezen reeds sinds mijn eerste jaar als bachelorstudent aan de Universiteit Utrecht in mijn achterhoofd. In een inleidende collegereeks *'Who is who* in de klassieke mythologie' leerde ik over monomythen en James Frazers *The Golden Bough*, die in één specifiek college werd geïllustreerd aan de hand van de oorlogsfilm *Apocalypse Now* van Francis Ford Coppola, een cinematografische verwerking van *Heart of Darkness* van Joseph Conrad. Na deze film destijds (opnieuw) bekeken te hebben, ontdekte ik dat er, behalve *The Golden Bough*, ook een ander werk werd getoond in een shot van de film, waar in het college weinig tot geen aandacht aan werd besteed.

Als cinefiel wist ik dat er in een film geen één shot toevallig wordt getoond, en ik besloot toentertijd reeds dat wanneer mijn studietijd op zijn einde liep, ik de mogelijkheid zou onderzoeken om mijn masterscriptie over de film zou schrijven. Met enig toeval paste dit perfect binnen de uitgangspunten van de masterstudie Actuele Geschiedenis aan de Radboud Universiteit. De relaties van heden tot verleden strekken in dit onderzoek van de Oudheid tot aan de 70'er jaren van de vorige eeuw. Het poogt onder andere aan te tonen hoe historie gerepresenteerd kan worden in literatuur, wetenschap en later in film.

Coppola heeft in interviews vermeld dat het schrijven, filmen en monteren van *Apocalypse Now* als een afdaling tot in een *heart of darkness* was voor hem. Nu wil ik niet zover gaan als dat ik een zelfde ervaring heb gekend tijdens het schrijven van mijn stuk, maar ik heb zeker enige drempels moeten nemen. Drempels, die overigens niet vreemd zijn voor eenieder die ooit een pen heeft opgepakt om een enigszins omvangrijk stuk te schrijven. Hierbij hebben de aanwijzingen en raadgevingen van mijn begeleider dr. Remco Ensel, vooral in het beginstadium, mij geholpen. Hierbij neem ik graag de gelegenheid om hem, mijn familie, en mijn vriendin te bedanken voor de steun en ook het geduld wat zij hadden in mijn enigszins uitgelopen queeste naar kennis en uiteindelijk een diploma. Rest mij slechts de hoop uit te spreken dat het hier gepresenteerde onderzoek de lezer enige inzichten geeft die hij of zij voorheen wellicht miste.

Pieter Jaspers
Meijel, 1 juni 2015.

¹ E.N. Dorall, 'Conrad and Coppola: Different Centres of Darkness', in: Robert Kimbrough (red.), *Heart of Darkness: Norton Critical Edition* (New York, 1988), [geraadpleegd op 10-2-2015].

Inleiding

Je ziet een shot van de Vietnamese jungle, waar helikopters voorbijvliegen en napalm droppen, terwijl het nummer *The End* van *The Doors* speelt. De wieken van een helikopter lopen over in de rotors van een plafondventilator, en je ziet de protagonist, Willard, voor het eerst, zijn gezicht op de kop geprojecteerd over de brandende palmbomen. Dronken in zijn hotelkamer maakt hij bewegingen van een Oosterse vechtsport en slaat hij een spiegel kapot. Zijn hand bloedt. (Een aardig detail is dat acteur Martin Sheen in deze scène echt dronken was.) Hij wordt vervolgens opgeroepen door een tweetal militairen om zich te melden voor een briefing, die in de volgende scène plaatsvindt in een trailer in een militair kamp. Willard dineert met een tweetal hoger geplaatste militairen terwijl hij zijn geheime missie krijgt uitgelegd. Hij wordt opgedragen de gedeserteerde kolonel Kurtz (gespeeld door Marlon Brando) om te leggen, die zich verschanst heeft in de jungle van Cambodja, en als een god onder de inheemse bevolking, en de soldaten die hem vergezelden tijdens zijn laatste missie, leeft. Hiervoor moet Willard met een bootje over de rivier de Nung varen met een crew, die in de volgende scène wordt voorgesteld: Chief, de Afrikaans-Amerikaanse kapitein van het bootje; Clean, de zeventienjarige, eveneens zwarte, arrogante beschermeling van Chief uit The Bronx; Chef, een snel opgefokte en angstige kok uit New Orleans die voor de aandrijving van het bootje zorgt; en Lance, een LSD gebruikende surfer uit Californië die het boordkanon hanteert.

Samen varen ze naar de zojuist een dorp aanvallende luitenant kolonel Kilgore, een onverschrokken, brute surffanaat, die er niet voor schroomt om een Vietnamees dorpje over te nemen van de Vietcong, alleen omdat de branding daar goed is om te surfen. Kilgore voert het commando over een helikopter eskader, dat het bootje met de crew aan de monding van de rivier zou moeten droppen. Hij wil Lance graag zien surfen, en lijkt niet van plan de crew te laten voordat hij dit gezien heeft. De crew weet snel de met een helikopter gedropte boot op te klimmen en de reis op de rivier te beginnen. Hierna volgen scènes die in de mate van chaos steeds groeien: ze worden achtervolgd door een tijger bij het plukken van mango's en komen achtereenvolgens aan bij een show, georganiseerd door de U.S.O. (de United Service Organisations), een stichting die zorgt voor entertainment voor soldaten. Hier dansen een aantal *Playboy Bunnies* voor honderden militairen op een groots opgezet podium aan de rivier. Het loop uit de hand wanneer militairen het podium opstormen en de *Bunnies* worden geëvacueerd.

De crew komt uit bij een sampan, een soort platte boot, met een aantal Vietnamezen en handelswaar aan boord, die ze inspecteren op bevel van Chief. Clean raakt in paniek en schiet de inzittenden neer wanneer hij een vrouw naar iets ziet grijpen. Dit blijkt later een puppy te zijn. De vrouw, die nog blijkt te leven, wordt door Willard geëxecuteerd, als genadeschot, of omdat het te lang duurt om haar in veiligheid te brengen, en het debacle uit te leggen aan zijn meerderen.

Hierna legt de crew aan bij een modderige, medische evacuatie basis, waar ze ontdekken dat de *Playboy Bunnies* hier naartoe zijn gevlogen. In ruil voor brandstof mag de crew (Willard houdt zich afzijdig) wat tijd doorbrengen met de vrouwen. (Deze scène was overigens niet onderdeel van de originele bioscoopversie.)

Ze gaan Cambodja in na het passeren van de Do Lung brug, waar er geen spoor meer is van een hiërarchie onder de vechtende soldaten. Ze bewegen als schimmen door het water en willen mee met Willards boot. Willard haalt post op in het kampement bij de brug en ze varen verder. Een aanval op de boot door een ongeziene vijand raakt vervolgens Clean, die sterft tijdens het luisteren van een cassettebandje van zijn ouders, die met de post is meegekomen. Hij wordt begraven wanneer de boot aankomt bij een plantage van een aantal Fransen, een

scène die eveneens is toegevoegd in de *Redux* versie. Hier nuttigen ze een diner en beleeft Willard een passionele nacht met Roxanne, de schoondochter van de *pater familias*.

Na hun vertrek wordt de boot nogmaals bestookt, dit maal met pijlen en speren, waarvan er één midden in de buik van Chief landt, waarop hij overlijdt en door Lance in de rivier een zeemansgraf gegeven wordt. De rivier loopt op zijn einde en ze komen aan bij Kurtz' basis, bewaakt door een grote groep Montagnards, of Degar, een inheems volk levend in stamverband in de binnenlanden van Vietnam, en de overgebleven leden van Kurtz' eenheid tijdens zijn laatste missie. Ze worden verwelkomd door een Amerikaanse fotograaf/journalist (gespeeld door Dennis Hopper), die zich bij Kurtz' gevolg heeft aangesloten. De basis is opgezet in een oude tempel, die bezaaid is met lichamen en afgehakte hoofden. Kurtz zet Willard gevangen, terwijl Lance zich, in een roes van LSD, aansluit bij de volgelingen van Kurtz. Chef wordt onthoofd en wanneer Willard wordt vrijgelaten, vermoordt hij Kurtz met een machete, afgewisseld met beelden van een rituele slachting van een rund door de Montagnards. Wanneer Willard de tempel uitkomt knielen de volgelingen van Kurtz voor Willard neer en lijken bereid te zijn om hem als nieuwe leider te accepteren. Maar Willard verlaat het kampement, met Lance aan zijn arm. Ze varen weg, terwijl beelden gelijkend op het begin worden getoond, onder dezelfde muziek, *The End* van *The Doors*: Willards gezicht wordt geprojecteerd over een zee van vuur in de jungle, wat de cirkel rond maakt.

Het voorgaande beschrijft in het kort het verhaal van Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now Redux* uit 2001. Het is de verlengde versie van de film zoals hij in 1979 uit werd gebracht, en het is de film die onderwerp is voor dit onderzoek naar de film. (Wel zal ik overigens eerdere onderzoeken benoemen die de originele bioscoopversie analyseren. In wezen verandert er niets aan de strekking van de film door de later toegevoegde scènes, dus dit zorgt niet voor problemen.) De film werd aanvankelijk door makers en publiek gezien als bewerking van Joseph Conrads *Heart of Darkness*, een in 1899 in drie delen uitgebracht verhaal in een tijdschrift. In 1902 werd het als boek uitgegeven. In grote lijnen volgt de film het verhaal van deze novelle.

Heart of Darkness

In *Heart of Darkness* wordt het avontuur van Marlow, de hoofdpersoon, naverteld door iemand die zijn verhaal zou hebben beluisterd, op een schip geankerd voor Londen. Marlows verhaal gaat over zijn reis in Afrika als gecontracteerde voor een handelmaatschappij in ivoor. Bij de hoofdbasis ter plekke aangekomen hoort hij van een accountant over Kurtz, een andere gecontracteerde van het bedrijf, die het commando voert over de basis die het meest landinwaarts ligt. Vanaf de hoofdbasis reist Marlow over land naar een volgend kampement, waar hij de boot, die hij zou moeten gebruiken voor de verdere reis over een rivier, gezonken aantreft. Terwijl hij wacht op de benodigde materialen voor de reparatie hoort hij toevallig opnieuw gesprekken over Kurtz, waar hij steeds meer geïntrigeerd door raakt. Zijn reis over de rivier maakt hij samen met de *general manager*, een stel andere gecontracteerde Europeanen en een crew van kannibalistische inheemsen. De reis blijkt gevaarlijk te zijn en de boot wordt aangevallen door een gewapende groep inheemse mannen. Wanneer ze aankomen bij de laatste basis, spreekt Marlow met een Russische handelaar over Kurtz, die zelf later, doodziek, aan boord van de boot wordt gebracht. Kurtz ontsnapt 's nachts, maar Marlow brengt hem terug naar de boot, waar ze op hun terugreis gesprekken voeren, alvorens Kurtz aan zijn ziekte bezwijkt. Marlow zelf wordt ook ziek, en pas een jaar later komt hij thuis in Europa, waarna hij bezoek krijgt van een vertegenwoordiger van het bedrijf, Kurtz' neef, en

een journalist die Kurtz' vriend was. Marlow brengt ten slotte een bezoek aan de verloofde van Kurtz om te vertellen over zijn laatste dagen.

Er zijn zoals te zien is, wel wat verschillen op te merken tussen novelle en film, die niet allemaal direct te verklaren zijn door het veranderen van de setting van het verhaal van Afrika naar Vietnam. Enkele verschillen (behalve de setting) zijn, de aard en het doel van de hoofdpersoon, het vertelperspectief, Kurtz' gevolg, de ziekte en dood van Kurtz en de laatste scènes van beide werken. Door het bestaan van deze verschillen kan een analyse van *Apocalypse Now* niet volledig zijn wanneer men de film slechts in het licht van *Heart of Darkness* bekijkt. Gedeeltelijk zijn de veranderingen te verklaren vanuit de motieven van de makers, vooral wat betreft het putten van inspiratie uit andere bronnen. Deze motieven, en eerder gepubliceerde analyses van de film zullen hieronder besproken worden. Maar eerst moet er iets gezegd worden over de relatie tussen film en literatuur (en andere vormen van kunst) in het algemeen.

Status Quaestionis

Schilderkunst; theater; poëzie; muziek; dans; beeldhouwkunst; architectuur; literatuur. Niemand zal beweren dat deze vormen van cultuurexpressie niet historisch relevant zijn. Sterker nog, zonder deze vormen van kunst zou een groot gedeelte van de geschiedenis vergeten zijn. Het zijn de dragers van culturen; vaak zelfs bepalend voor de periodisering van de historie.

Film daarentegen is pas iets langer dan een eeuw onder ons, en heeft lange tijd moeite ondervonden om als een serieuze kunstvorm gezien te worden. Het is dan ook niet vreemd dat het medium leentjebuurt heeft gespeeld bij alle andere genoemde vormen van kunst. De mise-en-scène wordt in een compositie gevormd als een schilderij; manieren van acteren komen regelrecht uit het theater; stomme films werden begeleid door een live orkest in de filmzaal; grote delen van hedendaagse films bevatten continu muziekstukken op de achtergrond; musicals en films uit Bollywood bevatten meerdere vormen van dans; er worden complete straten gebouwd in studio's om in te kunnen filmen; en romans worden al vanaf begin van de vorige eeuw in verfilmd. In veel gevallen kunnen de andere kunstvormen echter niet één op één worden gebruikt in het medium film. Bestaande liedjes worden ingekort om te passen binnen shots en scènes; het statige karakter van theater wordt meer beweeglijk gemaakt, omdat camera's er de mogelijkheid toe bieden en het beter de aandacht van de kijker erbij houdt; gebouwen en beeldhouwwerken worden van andere materialen gemaakt om kosten te besparen, en bestaan vaak niet uit meer dan een voorkant. Zo gaat het ook bij literatuur. Scènes worden veranderd om beter te passen bij de tijd waarin de film gemaakt wordt, karakters worden weggelaten of toegevoegd om aan de normen van het medium en de verwachtingen van het publiek te voldoen, of een extra doelgroep aan te spreken. (Denk aan het karakter van Tauriel, wat in de *Hobbit* films door Peter Jackson aan Tolkiens verhaal werd toegevoegd om een romantisch subplot te kunnen fabriceren.) Ook willen scriptschrijvers en regisseurs vaak een eigen *touch* aan hun werk geven, en niet klakkeloos overnemen wat een ander voor hen reeds geschreven heeft.

Nu heeft de filmindustrie (de naam verraadt het al) verder het aangeboren probleem dat het in zijn meest bekende vorm als maker van entertainmentvehikels voornamelijk bestaat om geld te verdienen. Geldschietende bedrijven zullen het werk van scriptschrijvers en regisseurs dan ook zonder pardon laten veranderen wanneer zij denken dat er op die manier meer bezoekers mee kunnen worden getrokken. Het zijn dan ook veelal de individueel gefinancierde projecten waar de werkelijke visies van kunstenaars naar voren komen. Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now* is hier een voorbeeld van. Na het maken van twee razend

populaire en goed verdienende *Godfather* films wist Coppola meer controle over zijn projecten te krijgen. Het door hemzelf en George Lucas in 1969 opgerichte bedrijf American Zoetrope produceerde en financierde het project, wat zelfs al voor het maken van de *Godfather* films als idee was ontstaan.

Het script werd geschreven door John Milius, onder meer coschrijver van de scripts van de twee eerste *Dirty Harry* films. Hij kreeg van American Zoetrope in 1969 al 15.000 dollar om een jaar te werken aan het script, en 10.000 dollar wanneer het klaar was. Opvallend is dat Milius *Heart of Darkness* wel had gelezen toen hij zeventien jaar oud was, maar weigerde om het opnieuw te lezen, omdat hij het verhaal wilde herinneren als een droom: '*I wanted to use the novel as a sort of allegory. It would have been too simple to have followed the book completely. The character's name is Kurtz, and these guys are going up a river, but that's as far as it went. Whatever I would remember, I would remember.*'² Het zou echter nog negen jaar duren voordat de film uitgebracht werd. Het voortduren en het verloop van de Vietnamoorlog voor de Verenigde Staten zorgde ervoor dat geen studio hun handen wilden branden aan een film over een niet populaire oorlog. American Zoetrope had tot na het uitkomen van de *Godfather* films zelf nog niet genoeg geld beschikbaar om het project te financieren. In 1975 begon Milius het script te herzien, waarbij Coppola hem hielp. Het script werd niet gepubliceerd voor het uitbrengen van de film, en Coppola zou tijdens het filmen nog veranderingen aanbrengen in zowel personages als verhaal.³ Vooral het bedenken van een passend einde bleek een moeilijke opgave voor Coppola. Zelfs tijdens het filmen had hij nog geen einde bedacht. Het zou later blijken dat het bedenken van dit einde de rest van de film eveneens zou vormen. Over deze en andere motivaties van de makers zal per hoofdstuk meer worden gesproken.

Dit onderzoek staat natuurlijk niet op zichzelf. Het zal zich verhouden tot analyses van anderen, die allen verschillende richtingen op dachten. Gepubliceerde analyses, theses in artikelen en theorieën geponeerd op het internet omvatten ten eerste de vergelijkingen met *Heart of Darkness*.

E.N. Dorall schreef in 1980 reeds over de overeenkomsten en verschillen tussen novelle en film. Hij liet zien hoe in *Heart of Darkness* de spanning zich opbouwde gaandeweg het verhaal, terwijl in *Apocalypse Now* de spanning en vooral de actie steeds afnam naarmate het verhaal vorderde. Het plot bewoog zich van begin tot eind richting uitsterving.⁴ Dit feit werd afgemaakt met een citaat van T.S. Eliot door een volgeling van de antagonist: '*This is how the world ends. Not with a bang, but with a whimper.*'⁵

Dorall legde tevens bloot hoe er in *Heart of Darkness* nog hoop was voor de wereld, in de vorm van pioniers, helden, zoals Marlow de hoofdpersoon, die grote en vaak kwaadaardige machtsblokken zoals het kolonialisme de goede kant op zouden kunnen sturen. In *Apocalypse Now* zou de hoofdpersoon een speelbal zijn geworden van deze machtsblokken, in dit geval het leger, die van hem een beul maakte, en later een bewaker van Kurtz' ideeën. De hoofdpersoon was geen held, en er was geen hoop op een goede afloop, iets wat twee wereldoorlogen en de in de film getoonde Vietnamoorlog de mensheid had bijgebracht sinds de tijd van Joseph Conrad.⁶ Met deze observaties kwam hij dicht bij een antwoord, maar hij wist het nooit helemaal de goede plek te geven of de precieze oorsprong van deze bevindingen te benoemen.

² Peter Cowie, *The Apocalypse Now Book*, (Boston, 2001), 5.

³ Ibidem, 36.

⁴ Dorall, 'Conrad and Coppola', 1.

⁵ John Milius, Francis Ford Coppola en Michael Herr, 'Apocalypse Now Redux: an original script' (2001).

⁶ Idem.

Garrett Stewart, hoogleraar aan de universiteit van Iowa en gespecialiseerd in *visuality studies* en narratieve theorie, kwam in 1981 reeds wat verder, door een belangrijk thema in de film te herkennen: '[...] *an irreversible cyclic violence that threatens to turn history itself into one long sacrificial ritual*.'⁷ Vooral vergelijkt hij de novelle en film op hoe ze omgaan met de dilemma's van morele schuld in enerzijds het kolonialisme en anderzijds in oorlog. En hoewel hij het feit dat Willard in de film de Kurtz vermoordt in plaats van toekijkt hoe hij sterft aan zijn ziekte zoals in de novelle, opmerkt als het belangrijkste verschil, weet hij niet de juiste reden hiervoor te geven.⁸ Ook merkt hij op dat Willard en Kurtz in de film veel meer met elkaar gemeen hebben dan Marlow en Kurtz in de novelle, iets waar ik later op terug zal komen.⁹ Stewart spot thema's als offerrituelen en het innemen van dezelfde posities door antagonist en protagonist als centraal voor de film, maar weet niet de goede verbinding te maken met de grootste aanwijzingen van Coppola (in de vorm van twee getoonde boeken, *The Golden Bough* en *From Ritual to Romance*) wat betreft de betekenis van de film. Hij merkt de werken wel op, maar doet ze af als nietszeggend of onbevredigend, en zelfs pretentius.¹⁰ De cirkel waarin het verhaal zich afspeelt ziet Stewart wel terug in visuele aanwijzingen zoals het begin en het einde wat aan elkaar aan lijken te sluiten, en de rotaties van een ventilator die overgaat in de wieken van een helikopter in de beginscène, die de cirkelvormige narratieve structuur voorspellen en benadrukken, een observatie die ik slechts kan beamen.

Marsha Kinder, filmwetenschapper en voormalig hoogleraar *critical studies* aan de *University of Southern California* schreef de veranderingen in setting, gebeurtenissen en personages, die Coppola maakt ten opzichte van de novelle *Heart of Darkness*, toe aan de wil om te conformeren aan de context van de Vietnamoorlog. Ik zal later trachten te bewijzen dat, hoewel hier natuurlijk een kern van waarheid in zit, de veranderingen tevens gemaakt zijn om te conformeren aan de andere inspiratiebronnen voor de film.¹¹ Ook Kinder merkte *The Golden Bough* en *From Ritual to Romance* op in de film, maar zag ze, net als Stewart, slechts als een '*rather pretentious*'¹² verwijzing naar een soort totemistische band tussen jager en prooi; protagonist en antagonist.¹³ Ze maakte vervolgens geen aanstalten om te onderzoeken hoe de twee werken verder te linken zijn aan de film.

Laura Kesselring kwam in 1997 met een vergelijking tussen novelle en film op het vlak van civilisatie en barbarij, waarbij in de novelle vooral de geciviliseerdheid van de hoofdpersoon gehandhaafd werd, terwijl in de film vooral de groeiende barbaarsheid van de hoofdpersoon werd geaccentueerd. Ze kwam tot de conclusie dat Conrads doel was om de lezer ervan te overtuigen dat geciviliseerd blijven, ook in een koloniale setting met ongelijke machtsbalansen, van belang was. Coppola zou daarentegen op zoek zijn naar een complete identificatie met een *heart of darkness*, en de transformatie naar barbarij, die in iedereen mogelijk verscholen zat.¹⁴

⁷ Garrett Stewart, 'Coppola's Conrad: The Repetitions of Complicity', *Critical Inquiry* 7:3 (1981), 455-475, alhier 455.

⁸ Ibidem, 459.

⁹ Ibidem, 461-462.

¹⁰ Ibidem, 470.

¹¹ Marsha Kinder, 'The Power of Adaptation in "Apocalypse Now"', *Film Quarterly* 33:2 (1979-1980), 12-20, alhier 14.

¹² Ibidem, 18.

¹³ Idem.

¹⁴ Laura Kesselring, 'Civilization and Savagery in Joseph Conrad's *Heart of Darkness* and Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now*', *Undergraduate Review* 10:1 (1997), 21-27, alhier 26.

Michel Maslowski, hoogleraar Poolse literatuur aan de Sorbonne, vergeleek in 2007 de semantische structuur van *Heart of Darkness* en *Apocalypse Now* om de verschillende visies op het concept van het kwaad te bekijken. Hij maakte geen notie van *The Golden Bough of From Ritual to Romance* maar vroeg zich wel af of Coppola René Girards boeken over het zondebokmechanisme zou hebben gelezen. Hij interpreteerde de Kurtz in *Apocalypse Now* als een zondebok, zowel gezien als kwaadaardig, om als gemeenschap zijn offer te kunnen accepteren, als ook goddelijk en heldhaftig om het offer dat hij zal maken en de positieve uitkomst dat het zal hebben. Maslowski zag echter niet in dat het idee van de zondebok ook reeds eerder besproken werd, in het eerder genoemde werk *The Golden Bough*.¹⁵ Ook was de zondebok vaak iemand zonder macht, zoals Kurtz dat in de film wel had. Maslowski kwam verder tot de conclusie dat Conrad een veel hoopvoller werk had geschreven, omdat hier het kwaad wel overwonnen kon worden, terwijl in Coppola's film er geen hoop was op het overwinnen van het kwaad.¹⁶

Ook werd de film door verschillende onderzoekers geplaatst in de veranderende traditie van de Amerikaanse oorlogsfilm. Zo schreef John Hellmann, hoogleraar aan *Ohio State University* en gespecialiseerd in literatuur, film en cultuur rond de jaren '60 in Amerika, over hoe Vietnamfilms op zoek waren naar nieuwe inspiratiebronnen. De verhalen over glorie en dapperheid in films die zich in de Tweede Wereldoorlog afspeelden konden niet gekopieerd worden naar de Vietnamfilm, vanwege het verloop van de oorlog, en vooral vanwege de sentimenten over de oorlog aan het thuisfront. Andere genres moesten gezocht worden waaruit geput kon worden. *The Deer Hunter* van Michael Cimino wordt door Hellmann vergeleken met het genre van de Western, en *Apocalypse Now* wordt geanalyseerd als een detective. Vooral de *voice-over* van de hoofdpersoon doet denken aan de omlijsting van verhalen in *film noirs* uit de late jaren '40 en begin jaren '50 van de vorige eeuw, waarin detectives zich in opdracht van anderen bewegen door een '*urban wilderness or neon jungle*'.¹⁷ Ze verliezen echter nooit hun eigen oordeel in hun opdracht om een mysterie op te lossen, en komen aan het eind van het mysterie, bij het oppakken van de crimineel, vaak gedesillusioneerd uit het avontuur tevoorschijn. In *Apocalypse Now* zou Willard zowel de Amerikaanse samenleving, gesymboliseerd door het leger en de corruptie die erin bestaat, als het Amerikaans idealisme, in de vorm van Kurtz, en het ideale Amerikaanse zelfbeeld, onderzoeken. Zelfs de setting van veel *film noirs*, het Zuiden van Californië, wordt herkend in verschillende aspecten van *Apocalypse Now*.¹⁸

Frank P. Tomasulo, filmhistoricus, ging in op de ambivalentie van de film, die volgens hem zowel als pleitende voor oorlog, als ook tegen oorlog, kon worden gezien. Dit gold volgens hem overigens voor vrijwel alle Vietnam oorlogsfilms. Hij merkte *From Ritual to Romance* wel op, maar benoemde het aanvankelijk als slechts een illustratie van het motief van vuur en water in de film, wat de ambivalentie van de film zou moeten benadrukken.¹⁹ Later in zijn artikel noemde hij *From Ritual to Romance* en *The Golden Bough* als manier om de oorlog en de film te depolitiseren, en de geschiedenis te herschrijven, waardoor men de Vietnam oorlog

¹⁵ James Frazer, *The Golden Bough: A study in magic and religion* (Ware 1993), 546-577.

¹⁶ Michel Maslowski, 'The Evil of Modernity: Joseph Conrad's *Heart of Darkness* and Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now*', *Yearbook of Conrad Studies* 3 (2007), 195-211, alhier 196.

¹⁷ John Hellmann, 'Vietnam and the Hollywood Genre Film: Inversions of American Mythology in the *Deer Hunter* and *Apocalypse Now*', *American Quarterly* 34:4 (1982), 418-439, alhier 430.

¹⁸ Idem.

¹⁹ Frank P. Tomasulo, 'The Politics of Ambivalence: *Apocalypse Now* as Prowar and Antiwar Film' in: Linda Dittmar en Gene Michaud (red.) *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film* (Londen, 2000), 145-158, alhier 153.

achter zich zou kunnen laten, maar het zou niets doen om de oorlog te helpen te begrijpen of volgende oorlogen te voorkomen.²⁰ Hoewel dit alles een nobel doel zou zijn, is het in twijfel te trekken of film een dergelijke rol überhaupt op zich zou moeten nemen.

Odysseus variaties

Geen van deze, verder zeer interessante analyses weet echter een complete, overkoepelende theorie te geven die de betekenis van het complete narratief van de film verklaart. Rolf Strootman en Floris Van den Eijnde, beiden hoogleraar Klassieke Oudheid aan de Universiteit Utrecht, gaven ons een duwtje in de goede richting. In hun artikel 'Odysseus Variaties: Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now* en de klassieke mythologie' uit 2013 wezen zij erop dat de twee eerder genoemde boeken op een tafeltje van één van de hoofdrolspelers lagen: *The Golden Bough* van James Frazer uit 1890 en *From Ritual to Romance* van Jessie Weston uit 1920. Vervolgens maken ze zelf nog de verbinding met Joseph Campbells *The Hero with a Thousand Faces* (1949) en de *Odysee* van Homerus. Dit komt niet geheel uit de lucht vallen. Scriptschrijver John Milius gaf reeds ten tijde van productie in een interview aan: 'Willard is Adam, Faust, Dante, Aeneas, Huckleberry Finn, Jesus Christ, the Ancient Mariner, Capt. Ahab, Odysseus, and Oedipus.'²¹ In de meest frustrerende momenten van de productie noemde Coppola het maken van *Apocalypse Now* zelfs de 'Idiodyssey'.²²

Er wordt door Strootman en Van den Eijnde gesuggereerd dat Coppola Milius' oorspronkelijke script, en diens focus op *Heart of Darkness* niet genoeg vond, en dus het verhaal stuurde in de richting van Homerus' *Odysee*. Dit epos was één van de inspiratiebronnen voor Joseph Campbells theorie over een 'monomythe', een in diverse culturen terugkerend patroon in verhalen waarin mannen tot helden uitgroeiden. Hij verdeelde het heldenverhaal in drie overkoepelende stadia: vertrek, inwijding en terugkeer, die samen zeventien gedeelten behelsden, waaronder de oproep tot avontuur, de eerste barrière, de goddelijke interventie, de verleiding door een vrouw en het uiteindelijke succes:

De Zeventien stadia van Campbells monomythe
Vertrek 1. Oproep tot 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

²⁰ Tomasulo, 'The Politics of Ambivalence', 156-157.

²¹ Richard Thompson, 'Stoked: An Interview with John Milius', Film Comment 12 (Juli-Augustus 1976), 15.

²² Cowie, *The Apocalypse Now Book*, 66.

3. Hulp van buitenaf
4. Terugkeer en integratie
5. Meester van twee werelden
6. Vrijheid van angst voor de dood (transcendentie)²³

De scènes in de film werden door Strootman en Van den Eijnde ingekaderd in de verschillende stadia, maar het narratief van de film kwam niet verder dan de inwijding, met als laatste stadium 'de voltooiing van de queeste'.²⁴ Van terugkeer is er geen sprake. Bovendien werden er enkele feitelijke fouten gemaakt, door te stellen dat de oproep tot avontuur (de briefing van de missie) gebeurde in een leger tent²⁵, terwijl dit gebeurde in een volledig gefortificeerde en gemeubileerde trailer, iets wat niet geheel onbelangrijk is, en waarop ik later in mijn analyse zal terugkomen. Ook de volgorde van de film werd, waarschijnlijk per abuis, omgegooid om in het systeem te passen. De fases van het weigeren van de oproep (iets wat Willard bovendien niet doet, integendeel²⁶), bovennatuurlijke hulp (in de vorm van alcohol) en het nemen van het eerste obstakel (zichzelf) werden gekoppeld aan de hotel scène die zich vóór de oproep tot avontuur afspeelde: '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'.²⁷ Echter, aan het eind van deze scène wordt hij pas uitgenodigd voor een briefing en in de scène hierna wordt zijn missie pas aan hem uitgelegd.

Als eerste van de beproevingen voor de held wordt kolonel Kilgore genoemd, die met de cycloop Polyphemos wordt vergeleken. Ook de eerder genoemde Garrett Stewart bestempelt Kilgore als een antagonist.²⁸ In plaats van een obstakel zou je Kilgore ook als een helper kunnen zien, iets waar ik eveneens in mijn analyse op terug zal komen. De *Playboy Bunnies* worden vervolgens als sirenen gezien, een passende vergelijking, die overigens door Milius werd beaamd: '*If [...] Kilgore symbolized the Cyclops who had to be overcome by Willard, then these Playboy Bunnies were the Sirens.*'²⁹ Roxanne, in de Franse plantagescène, werd vervolgens vereenzelvigd met Circe, wat dan weer correspondeert met Campbells ontmoeting met de godin. Ze zou hem betoveren en helen met een opiumpijp.³⁰ Er werd geen notie gemaakt van de symboliek van het overvloedige eten wat de hoofdpersoon en zijn kornuiten te nuttigen kregen, iets waar ik eveneens later op terugkom. Kurtz wordt gezien als vaderfiguur, onder wie zijn bevel Willard een boetedoening ondergaat. In de apotheose doodt Willard de vader, wat Milius' identificatie van Willard met Oedipus verklaart. Het ontbreken van de complete derde acte uit Campbells monomythe in de film, de terugkeer, werd onder andere gewijd aan het in oorlogsfilms terugkerende thema van de veteraan die niet meer kan re-integreren in de normale maatschappij en alleen nog geschikt is voor een leven in oorlog.³¹

²³ Rolf Strootman en Floris Van den Eijnde, 'Odysseus Variaties: Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now* en de klassieke mythologie', *Lampas: Tijdschrift voor Classici* 47:4 (2013), 366-381, alhier 371.

²⁴ Ibidem, 369-370.

²⁵ Ibidem, 370.

²⁶ Willard is juist op zoek naar een missie, te horen in zijn voice over: 'I'm here a week now. Waiting for a mission. Getting softer. Every minute I stay in this room, I get weaker. And every minute Charlie squats in the bush...he gets stronger.' En: 'Everyone gets everything he wants. I wanted a mission.' Het lijkt erop dat hij zelf graag aan wat voor een missie dan ook begint. (script)

²⁷ Strootman en Van den Eijnde, 'Odysseus Variaties', 372.

²⁸ Stewart, 'Coppola's Conrad', 460.

²⁹ Cowie, *The Apocalypse Now Book*, 88.

³⁰ Strootman en Van den Eijnde, 'Odysseus Variaties', 371-374.

³¹ Ibidem, 375.

Hoewel de connectie met *The Hero with a Thousand Faces* duidelijk te maken is, is het ook een beetje een open deur. Je zou deze bewering over het gros van de Hollywoodfilms kunnen maken; niet alleen *Star Wars* en *The Lord of The Rings*, zoals Strootman en Van den Eijnde zelf al aangeven, maar ook *The Lion King*, *Harry Potter*, *The Matrix* en tal van andere films zijn alle in te passen in de theorie. Niet geheel verrassend; Campbell beweerde immers dat het een universeel geldend sjabloon was.

Een andere verklaring voor het weglaten van het element van de terugkeer werd ook gegeven door de link te leggen met *The Golden Bough* van James Frazer, een studie naar de samenhang tussen mythe en cultus. Hierin werd uitgelegd hoe in vroege sedentaire samenlevingen 'de wederkomst van de lente gegarandeerd werd door het offeren van een sacrale 'jaarkoning'; na een periode van anomie [normloosheid] 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.'³²

Hoewel Strootman en Van den Eijnde Jessie Westons *From Ritual to Romance* benoemden, werd er verder weinig mee gedaan: '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.'³³

Omdat de invloed van Frazer op de film reeds besproken is door Strootman en Van den Eijnde en de meest relevante zaken voor een analyse van *Apocalypse Now* in hun artikel worden uitgelicht, zal hier slechts kort de context en strekking van *The Golden Bough* worden uitgelegd. Frazer begaf zichzelf met zijn *opus magnum* op het vlak van de *armchair anthropology*, als wel op die van de vergelijkende religiestudies, en studies naar de Klassieke Oudheid. Hij begon en eindigde zijn vuistdikke werk met de *Rex Nemorensis*, wiens betekenis hij probeerde te duiden. De *Rex Nemorensis* was een van de eerder genoemde vormen van de jaarkoning. Hij, als priester gewijd aan Diana, verbleef aan het Nemimeer in het huidige Italië, en verwierf zijn positie door de vorige *Rex Nemorensis* te vermoorden, na het plukken van een tak (*the golden bough*) in een heilig bos. Om dit ritueel te duiden verbond hij het aan talloze eeuwenoude mythen en riten over stervende en herrijzende godheden, die vaak de functie hadden om de vruchtbaarheid van het land te garanderen. Weston zou een soortgelijke analyse loslaten op de middeleeuwse graalroman. Vanwege het feit dat het werk slechts zijdelings genoemd wordt, en mijns inziens in alle genoemde analyses onderbelicht is, zal dit onderzoek zich dan ook vooral bezighouden met *From Ritual to Romance* als invloed op *Apocalypse Now*.

Methode

De hierbij gehanteerde methode zal niet veel verschillen van die van Strootman en Van den Eijnde. Waar zij zich richtten op een inhoudelijke analyse aan de hand van *The Hero with a Thousand Faces*, *de Odyssee* en *The Golden Bough*, zal ik me voornamelijk richten op een kwalitatieve, inhoudelijke analyse van *Apocalypse Now* aan de hand van het boek *From Ritual to Romance* van Jessie Weston. Dat is waar het hiaat ligt in de analyses die voorheen geschreven zijn, en dat is dan ook waar de focus zal liggen. Echter, omdat Weston zich baseert op Frazers *The Golden Bough*, en haar boek samen met dit werk in de film wordt

³² Strootman en Van den Eijnde, 'Odysseus Variaties', 376.

³³ Idem, 377.

getoond, zal het nodig zijn om hier en daar op zowel *The Golden Bough* als ook de analyse van Strootman en Van den Eijnde terug te komen. Omdat Frazers invloed echter reeds door hen is geanalyseerd, ligt het zwaartepunt van mijn onderzoek dus op *From Ritual to Romance*.

Ook zal ik waar nodig de motieven van de makers blootleggen (voor zover deze bekend zijn) omdat ze in veel gevallen onlosmakelijk verbonden zijn met de keuze van het bronmateriaal. Het is ten slotte belangrijk om te kijken waar de film afwijkt van de zo vaak genoemde, bekendste inspiratiebron voor het verhaal, *Heart of Darkness* van Joseph Conrad. Want in die verschillen zitten wellicht belangrijke aanwijzingen voor de beoogde betekenis van de film.

De analyse zal hoofdzakelijk gebeuren aan de hand van thema's die Weston onderzocht in haar boek, die allemaal terugkomen in de film. Ik zal aantonen waar de thema's voorkomen, en op wat voor een manier ze zijn verwerkt in de film. Ieder thema behelst één hoofdstuk. De volgorde van de thema's is gerangschikt in een voornamelijk chronologische volgorde waarin zij aan bod komen in de film. Ik analyseer achtereenvolgens de volgende thema's: het barre land; mysterie en initiatie; de reis naar de onderwereld; de heilige graal; de zwaarddansen; de visserkoning; de opvolging van de visserkoning; de wenende vrouwen. Tot slot zal ik de oproep tot avontuur zoals Strootman en Van den Eijnde het noemden, op een andere manier dan zij uitleggen, en het vertelperspectief van de film duiden. Deze twee laatste hoofdstukken behelzen niet zozeer thema's uit *From Ritual to Romance*, maar sluiten er duidelijk wel bij aan.

Op deze manier zal aan de hand van Weston, de verhouding met Frazer, Strootman en Van den Eijnde's analyse, de motieven van de makers en de verschillen tussen *Heart of Darkness* en *Apocalypse Now*, een compleet beeld ontstaan. Aan het einde van dit onderzoek zullen we een antwoord hebben op de vraag hoe en waardoor de makers van *Apocalypse Now* beïnvloed zijn bij het maken van de film, en wat dit voor consequenties heeft voor de betekenis van de film.

Jessie Weston en *From Ritual to Romance*

Voordat de analyse uiteen zal worden gezet, kijken we naar wie Jessie Weston was, in wat voor veld van onderzoek zij opereerde en hoe ze tot haar werk kwam. Jessie Weston (1850-1928), dochter van een Engelse theehandelaar, studeerde muziek in Hildesheim, en mediëvistiek te Parijs. Als een fan van Wagner was ze ook geïnteresseerd in de heroïsche verhalen die diens werk inspireerden. Haar eerste publicatie was een vertaling van *Parsifal* van Wolfram von Eschenbach, die het oorspronkelijke gedicht rond 1200 schreef. In Westons tijd bestond er het idee dat de Arthuriaanse verhalen, of *Arthurian Romance*, waren begonnen door Chrétien de Troyes, die in de 12e eeuw als hofdichter onder meer voor Maria van Frankrijk, Gravin van de Champagne, vijf Arthuriaanse legenden schreef. Zij die dit idee aanhingen werden ook wel gerekend tot de continentale of de inventionistische school. Weston koos aanvankelijk echter de kant van de veelal Britse Keltisistische school, die de Keltische, en dus ook oudere, prechristelijke, folkloristische oorsprong van de legenden probeerde te bewijzen.³⁴

In het voorwoord van *From Ritual to Romance* positioneert Weston haar werk niet alleen als onderzoek naar de graallegende, maar als toevoeging aan studies naar *comparative religion*, en benadrukt ze reeds haar schatplichtigheid aan Frazer. Zonder *The Golden Bough* zou zij

³⁴ Gillian Thomas, 'Weston, Jessie Laidlay (1850–1928)', Oxford Dictionary of National Biography [geraadpleegd op 22-04-2015].

haar werk nooit hebben geschreven.³⁵ In het inleidende hoofdstuk wordt duidelijk waarom. Hoewel ze schreef in het veld van de Arthuriaanse legendestudies, waar reeds uitputtend over geschreven was, was haar invalshoek nieuw. Ze pretendeerde in haar werk de tegenstrijdigheden in de graallegendes te verenigen in een allesomvattende theorie. Aan de ene kant werd er namelijk getheoretiseerd dat de legendes van christelijke origine waren, en aan de andere kant waren er zij die de prechristelijke, folkloristische oorsprong van de verhalen benadrukten. Hoewel zij allebei bewijs konden vinden voor hun beweringen in verschillende verhalen, waren er ook zaken in de legendes die dezelfde beweringen tegenspraken. Zo waren er bepaalde verhalen, zoals die van Jozef van Arimathea en de graal, die niet terug te brengen waren naar christelijke legendes, maar slechts in de graalliteratuur terug te vinden waren. Aanhangers van de folkloristische oorsprongtheorie liepen op hun beurt tegen het feit dat er geen prototype graallegende terug te vinden was in de grote collecties van folklore, zoals die gecategoriseerd waren door bijvoorbeeld de eerder genoemde Joseph Campbell, of in het werk van Emmanuel Cosquin en Edwin Sidney Hartland.³⁶ Slechts bepaalde passages waren terug te leiden naar folklore.

Weston bepleitte een origine die terug te voeren was op een ritueel, eerst wijd verspreid, en later in het geheim in stand gehouden toen het christendom de leidende religie werd, door bepaalde *mystery cults*. Dit zou ook het probleem ophelderen over de heilige graal, een duidelijk christelijk object, wat volgens haar terug te voeren zou zijn op oude rituelen van opoffering, dood en hergeboorte uit de Oudheid.³⁷ Duidelijk geïnspireerd door Frazers vegetatietheorie, zoals het ook wel werd genoemd, erkende ze ook meteen dat deze theorie in 1920 reeds omstreden was door kritieken van bijvoorbeeld William Ridgeway, die op zijn beurt beweerde dat geloof in hogere machten ontstond uit verhalen over het sterven van echt bestaand hebbende mensen, die later verafgood werden. Ridgeway zou echter over het hoofd hebben gezien dat veel van de door hem aangehaalde godheden hun belang dankten aan het feit dat zij weer tot leven kwamen, en niet aan het feit dat zij tragisch aan hun einde kwamen.³⁸ Ook zou Ridgeway, volgens Weston, in zijn uitleg over voorouderverering, niet genoeg oog hebben gehad voor het belang van de continuïteit van het leven wanneer het ging om opvolging van koningen. Het ging niet slechts om het vereren van de dode koning, die de mensen zou beschermen en voor geluk zou zorgen, maar net zoveel om de levende koning, die zorgde voor de welvaart van het volk. Het ging dus om een cirkel van leven, zoals Frazer dat beschreef in *The Golden Bough*, bijvoorbeeld betreffende de *Rex Nemorensis*.

Nu we het veld van onderzoek van Jessie Weston en het doel van haar boek kennen, kunnen we overgaan tot de werkelijke analyse van *Apocalypse Now*, mede aan de hand van thema's die ze aan de orde stelde, en die alle in meer of mindere mate terug te vinden zijn in de film.

³⁵ Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance*, (jaartal onbekend, Champaign), 7-9.

³⁶ Emmanuel Cosquin was een Franse folklorist die in *Popular Tales of Lorraine* Europese folklore terugvoerde naar verhalen uit India. Edwin Sidney Hartland was een Engelse folklorist die, mede als president van de *Folklore Society*, pleitte voor het verzamelen en categoriseren van folkloristische verhalen, en hier zelf ook met publicaties aan bijdroeg.

³⁷ Thomas, 'Weston'.

³⁸ Weston, *From Ritual to Romance*, 15-16.

1. Het barre land

Het barre land, of *the waste land*, zoals Weston het noemde, en zoals T.S. Eliot het van haar overnam in zijn beroemde gedicht, slaat op het land wat door de ziekte of ouderdom van de visserkoning onvruchtbaar is geworden, en/of wordt geplaagd door oorlog. In *Apocalypse Now* is er uiteraard sprake van oorlog, een gevolg dat door Weston wordt benoemd in haar werk. Frazers *Rex Nemorensis* was er in aanbidding van Diana, die slechts zorgde voor vruchtbaarheid in de breedste zin van het woord, maar haar aanbidding garandeerde geen vrede.³⁹ De waanzin en geestelijke ziekte van Kurtz, zoals het gekarakteriseerd wordt door de legerleiding die zijn dood beveelt, zorgt voor dood en verderf, iets wat in zijn basis in de jungle overal aanwezig is. Natuurlijk is het opvolgen van Kurtz door Willard geen garantie voor vrede in de hele regio, zoals dat bij het helen of opvolgen van de visserkoning wel het geval was in de graalroman, maar hij zou in ieder geval de barbarij in en om de basis een halt kunnen toeroepen.

Dit sluit aan bij de verandering in setting van novelle naar film. Wat dit betreft is het belangrijk om op te merken dat er door Coppola duidelijk gekozen is voor het maken van een oorlogsfilm, terwijl in het land waarin Marlow reist geen duidelijke oorlog woedt. Hoewel er in *Heart of Darkness* gevaar beschreven wordt om aangevallen te worden door inheemse mensen, wordt er geen notie gemaakt van oorlog. Weston bestempelt *the waste land* als een land dat bar is door onvruchtbaarheid en/of oorlog. Het betreft dus een deels bij Westons boek aansluitende verandering, maar het zal zeker niet de grootste reden zijn geweest voor het kiezen voor een andere setting. *Heart of Darkness* is een aanklacht tegen kolonialisme, terwijl *Apocalypse Now* wel als anti-oorlogsfilm kan worden gezien. Dit verschil in setting heeft ook te maken met de motieven van de makers van de film. Hoewel het idee voor de film aan de ene kant (uit de geest van Coppola en Milius) ontsprong als een verfilming van *Heart of Darkness*, was er aan de andere kant George Lucas die Milius aanspoorde om een script te schrijven over de Vietnamoorlog.⁴⁰ Dit kwam uiteindelijk bij elkaar als één project.

De verandering in setting correspondeert verder met de verandering in de aard en het doel van de hoofdpersoon in *Apocalypse Now* en *Heart of Darkness*. In *Heart of Darkness* gaat het om Marlow, een kapitein van een rivierboot die wordt ingehuurd door een bedrijf wat handelt in ivoor. Hij krijgt gaandeweg zijn reis zijdelings te horen over Kurtz, waarin hij steeds meer geïnteresseerd raakt. Hij gaat uit eigen beweging naar Kurtz. Willard in *Apocalypse Now* daarentegen, is een getrainde moordenaar. Marsha Kinder interpreteerde dit als een aanpassing aan de setting van de Vietnam oorlog.⁴¹ Hoewel dit uiteraard waar is, is het tevens een aanpassing aan het idee van een jaarkoning die door een uitgekozen lid van de maatschappij geacht gedood te worden, wat dus aansluit bij de door Frazer geanalyseerde *Rex Nemorensis*.

Willard wordt door twee militaire kopstukken gezonden op een missie om Kurtz te doden. Dit kan ook geïnterpreteerd worden in het licht van *From Ritual to Romance*. De mannen die Willard sturen kunnen gezien worden als symbool staande voor de maatschappij in zijn geheel, gezien het leger er zou moeten zijn om de maatschappij te beschermen. Het feit dat de maatschappij zelf (bewust of onbewust) roept om de dood van de visserkoning, geeft kracht aan de anti-oorlogsbodschap die de film uitdraagt. Het veroordeelt het zelfdestructieve karakter van de mens.

³⁹ Frazer, *The Golden Bough*, 8.

⁴⁰ Cowie, *The Apocalypse Now Book*, 2-3.

⁴¹ Kinder, 'The Power of Adaptation', 15.

2. Mysterie en Initiatie

Een volgend thema wat prominent aanwezig is in *Apocalypse Now* is het thema van mysterie (geheimhouding) en initiatie, iets wat ook uitgebreid door Weston besproken werd.

Weston ging in op de mysterieuze aard van verschillende culten, waarbij een gedeelte van de hierbij behorende rituelen publiek was, en een gedeelte slechts voor ingewijden.⁴² Het centrale element van het geheime gedeelte van de culten, zoals die van Attis of Mithras, betrof het nuttigen van een maaltijd geserveerd in heilige voorwerpen, een soort schaal en een soort beker. Hieruit zou zogenaamd 'levensvoedsel' gegeten en gedronken worden, wat zou leiden tot het tot leven wekken van de godheid die centraal stond in de cultus. Dit sluit aan bij het element van eten en drinken, dat in de graallegenden door de graal, in de vorm van een beker of schaal, werd gebruikt (hoewel men er niet rechtstreeks van drinkt en eet.) Hier werd dan niet een godheid, maar de visserkoning geheeld.⁴³

Maar hoe waren schrijvers van graallegenden, in veel gevallen afkomstig van de Britse eilanden, in aanraking gekomen met de mysteriecultus van bijvoorbeeld Attis of Mithras? Dit had vooral te maken met de verspreiding van een drietal groepen: soldaten in de Romeinse tijd, waarvan grote aantallen de Mithrascultus aanhingen; de veelal Aziatische slaven, die door de Romeinen in hun huishouden meegenomen werden, en ook vaak tot een cultus behoorden; en handelaren, die vanuit Syrië niet alleen koopwaar, maar ook hun godsdienst meenamen. Archeologie onderschrijft deze overdracht van religie door vondsten van Mithras afbeeldingen zo ver naar het Noorden als de muur van Hadrianus.⁴⁴ Archeologische vondsten toonden aan dat tot zo laat als de vijfde eeuw, waarin velen de historische periode van koning Arthur plaatsten, er aanwijzingen waren dat ook in de Alpen en Vogezen de Mithrascultus werd aangehangen.

Zou het kunnen dat de reis voor Willard over de rivier een soort initiatie was in een mysteriecultus, zoals deze beschreven werd door Weston? Meerdere aanwijzingen voor een initiatie komen naar voren in de film, zoals de rituele maaltijd in een sfeer van gelijkheid tijdens Willards briefing; de copieuze maaltijd bij de Franse plantage en het dopen (wat ook als een initiatie kan worden gezien) van Willard door de inheemse volgelingen van Kurtz in regen en modder.⁴⁵

Weston beschreef verder de noodzaak voor geheimhouding van de geïnitieerde leden van de cultus, toen het christendom dominant werd en de culten verbod. In *Apocalypse Now* wordt Willard opgedragen om zijn missie, symbool staande voor het ritueel wat hij zal uit moeten voeren, geheim te houden voor zijn crew. Willard krijgt van zijn opdrachtgevers als geheim bestempelde documenten mee die informatie geven over Kurtz, en die hij gaandeweg de reis op zeven verschillende momenten openmaakt. Willard maakt de zeven verzegelde enveloppen open aan het begin van zeven scènes. Dit getal zeven is geen toeval. Peter Cowie, schrijver van *The Apocalypse Now Book*, beschrijft het dan ook als verwijzing naar de 'seven seals'⁴⁶, de zeven zegels die worden genoemd in het Bijbelse boek der openbaringen. Ze zouden een boek of boekrol verzegelen, en bij het openen zouden er apocalyptische gebeurtenissen plaatsvinden. Slechts één van die gebeurtenissen zoals ze staan beschreven in de bijbel (die bijvoorbeeld de komst van de vier ruiters van de Apocalyps behelzen) is in enige vorm te ontwaren in de film: bij het openen van de vijfde enveloppe, bij de Do Lung brug, ontwaart

⁴² Weston, *From Ritual to Romance*, 133.

⁴³ Ibidem, 135-136.

⁴⁴ Ibidem, 155.

⁴⁵ Kesselring, 'Civilization and Savagery', 25.

⁴⁶ Cowie, *The Apocalypse Now Book*, 22.

hij de schimmen van Amerikaanse soldaten die de boot op willen klimmen. Volgens de Bijbel zou het verbreken van het vijfde zegel schimmen oproepen van christelijke martelaren die zijn gestorven bij vervolgingen. Ze zouden God oproepen tot wraak over hen die hun hadden vermoord.⁴⁷ Wanneer men dit weet, zou men de soldaten kunnen interpreteren als martelaren, gestorven (of in dit geval nog te moeten sterven) voor de Amerikaanse missie in Vietnam. De andere zegels en hun uitwerkingen bij opening (verovering, oorlog, honger, ziekte, dood etc.) zijn gedeeltelijk wel aanwezig in de film, maar worden niet per se getoond in volgorde van het openen van de enveloppen. Een andere interpretatie van deze schimmen van soldaten zal verderop gegeven worden. Pas na de dood van twee bemanningsleden vertelt Willard de rest van de crew over zijn missie.

Willard leert bij het lezen van de documenten steeds meer geheimen over Kurtz' aard en acties. Maar waarom zou hij die informatie geheim houden voor de rest van de crew? Er is voor Willard geen praktisch nut om de rest van de bemanning in het duister te laten over zijn missie, gezien het feit dat ze er uiteindelijk toch wel achter komen wanneer zij hun bestemming bereiken. De kijker weet immers ook vanaf het begin wat de missie is, dus het ligt niet aan de motieven van de makers, om het publiek in het duister te laten. De geheimhouding lijkt als regel ingesteld door de ingewijden van de cultus (de opdrachtgevers), en wordt slechts verbroken wanneer Willard gaat twijfelen over de correctheid van de missie en de mensenlevens die het kost om de missie te volbrengen.

Dit is echter niet de enige vorm waarin mysterie en initiatie te vinden is in de film. Ook in Kurtz' junglebasis lijkt er sprake te zijn van ingewijden en niet ingewijden. Wanneer Kurtz zijn monoloog houdt, doet hij dit binnen in de tempel, waar slechts een select gezelschap kan luisteren naar wat hij te zeggen heeft, terwijl de rest van zijn volgelingen buiten blijft. Coppola vond in *The Golden Bough* een reden voor de verering van Kurtz door de Montagnards: '*Primitive peoples sometimes believe that their safety and even that of the world is bound up with the life of one of these god-men or human incarnations of the divinity.*'⁴⁸

Ook citeert Kurtz voor Willard en de persfotograaf (Dennis Hopper) stukken uit *The Hollow Men*, een gedicht van T.S. Eliot. Dit was volgens Milius niet hetgene wat Kurtz oorspronkelijk zou vertellen: '*when Brando is talking and he's doing 'The Hollow Men'. He wasn't supposed to be saying that, he was supposed to be talking about the great hunt of the Mongols.*'⁴⁹ Het is goed denkbaar dat Coppola voor het citeren van T.S. Eliot koos omdat deze onder meer bekend is voor zijn gedicht *The Waste Land* uit 1922, een titel die hij regelrecht uit *From Ritual to Romance* leende.

Kurtz' gevolg in *Apocalypse Now* bestaat uit mannen van de eenheid van zijn laatste missie en inheemse gewapende mensen (Montagnards) die zich bij hem hebben aangesloten. Hoewel dit grotendeels overeenkomt met de volgelingen van Kurtz in *Heart of Darkness*, sluit het niet aan bij bijvoorbeeld de rituelen van de *Rex Nemorensis*, waarin de jaarkoning in eenzaamheid in de wildernis zou moeten overleven. Kurtz, omgeven door volgelingen, en een thuis gemaakt hebbende van een oude stenen tempel, doet meer denken aan een visserkoning met zijn hofhouding, in een kasteel. Het lijkt erop dat de militairen en de Montagnards ingewijden zijn in de cultus van Kurtz. Ook kan het belangrijk zijn dat Kurtz' volgelingen in *Apocalypse Now* allen (para)militairen zijn. Het waren immers (in de Romeinse tijd, zoals beschreven door Weston) vooral de soldaten die de Mithrascultus aanhingen, waarin het offeren van een stier een grote rol speelde in de rituelen.⁵⁰ Kurtz wordt gelinkt aan de stier door diens dood af te wisselen met beelden van de slachting van een soort rund. Dit sluit dus erg goed aan bij

⁴⁷ Openbaringen, 6:9-11.

⁴⁸ Cowie, *The Apocalypse Now Book*, 156.

⁴⁹ Ibidem, 45.

⁵⁰ Encyclopedia Britannica Online, 'Mithraism: Persian Religion' [geraadpleegd op 11-05-2015].

Westons analyse. Het personage van Kurtz en Kurtz' dood zullen verder worden onderzocht in een volgend hoofdstuk.

3. De reis naar de onderwereld

Een derde thema dat in de film centraal staat is de symbolische reis naar de onderwereld. Ook dit komt niet uit de lucht vallen, maar wordt door Weston beschreven in *From Ritual to Romance*. De initiatierituelen in culten zouden namelijk volgens Weston in literaire vorm geïncorporeerd zijn in de graallegenden en stonden bekend onder de verzamelnaam *The Perilous Chapel*, alwaar graalridders een soort test zouden moeten ondergaan, door bijvoorbeeld een demonische zwarte hand te verslaan. Weston zocht de oorsprong van deze initiaties in verhalen over mensen die het hiernamaals of de onderwereld bezochten en terugkeerden:

*'I believe it to be essentially a Mystery tradition; the Otherworld is not a myth, but a reality, and in all ages there have been souls who have been willing to brave the great adventure, and to risk all for the chance of bringing back with them some assurance of the future life. Naturally these ventures passed into tradition with the men who risked them. The early races of men became semi-mythic, their beliefs, their experiences, receded into a land of mist, where their figures assumed fantastic outlines, and the record of their deeds departed more and more widely from historic accuracy.'*⁵¹

Dit doet denken aan reizen naar de onderwereld zoals Odysseus, Aeneas, Herakles en Orpheus ze maakten in de Griekse mythologie. George Grella, in zijn boek *Murder and the Mean Streets*, waar John Hellmann zich gedeeltelijk op baseerde, stelde het al:

*'[...] The bizarre cults and temples lend a quasi-magical element of the Grail romance to the hard-boiled thriller - the detective-knight must journey to a Perilous Chapel where an ambivalent Merlin figure, a mad or evil priest, presides. His eventual triumph over the charlatan becomes a ritual feat, a besting of the powers of the darkness.'*⁵²

Ook Hellmann heeft dus het mogelijke belang van *From Ritual to Romance* kunnen zien, maar verbond er niet genoeg conclusies aan. Hij bleef vasthouden aan zijn detectiveanalyse van *Apocalypse Now*.

Het thema van de afdaling naar de onderwereld zit tevens verwerkt in de film, zoals Weston het element van *The Perilous Chapel* in de graalromans interpreteerde. In dit geval zou luitenant-kolonel Kilgore gezien kunnen worden als een vleesgeworden Hermes. In plaats van Polyphemos de cycloop uit de Odyssee, met zijn zinnen gezet op het verorberen van Willards crew, zou hij op deze manier gezien kunnen worden als helper van het gezelschap. Het was immers Hermes die (als Hermes Psychopompos) zielen naar de onderwereld bracht. Het is ook Kilgore die er voor zorgt dat Willards bootje per helikopter de rivier op wordt gedragen, zodat hij zijn reis kon vervolgen. Zo staat de Nung rivier symbool voor de rivier de Styx, die de Griekse bovenwereld van de onderwereld scheidde. Gaandeweg de rivier de crew dieper en dieper de jungle in draagt, worden de plekken waar zij aanleggen steeds meer verlaten, donkerder, gevaarlijker en vooral met steeds minder gezag, zoals je kunt zien aan de antwoorden op de vraag, die Willard overal waar hij stopt, stelt: *'Who's the commanding officer here?'*⁵³ (met uitzondering van de Franse plantage-scène, die in de originele

⁵¹ Weston, *From Ritual to Romance*, 169.

⁵² George Grella, 'Murder and the Mean Streets: The Hard-Boiled Detective Novel', *Contempora* 1 (1970), 423.

⁵³ Milius, Coppola en Herr, 'Script'.

bioscoopversie niet te zien was.) De antwoorden van verschillende soldaten ter plaatse luiden als volgt:

'Don't ask me, man!'⁵⁴

'He stepped on a land mine about two months ago. Got all blown to hell.'⁵⁵

'Ain't you?'⁵⁶

Dit groeiende gebrek aan gezag gaandeweg de reis, kan geïnterpreteerd worden als een vermindering van menselijke orde, menselijke beschaving, en menselijkheid in het algemeen, op weg naar de onderwereld. Uiteindelijk, bij de Do Lung brug, gelijken de eerder genoemde soldaten die in de rivier richting de boot waden, hopende om aan boord te kunnen klimmen en te ontsnappen uit hun hopeloze situatie, op schimmen uit de onderwereld.

Verder was het ook Hermes die als patroon werd gezien van atleten en sport, vanwaar Kilgore's preoccupatie met surfen. De attributen die Hermes bij zich droeg, zoals zijn gevleugelde sandalen en hoed, zijn in de film vervangen door moderne vliegende attributen in de vorm van helikopters, waar Kilgore het commando over voert. De reis over de rivier kan dus worden gezien als een afdaling in de onderwereld, zoals Weston *The Perilous Chapel* interpreteerde.

4. De Heilige Graal en de Zwaarddansen

Een interpretatie van *Apocalypse Now* in het licht van *From Ritual to Romance* kan niet compleet zijn zonder de heilige graal in het onderzoek op te nemen.

Weston vroeg zich in haar werk af hoe de heilige graal, zo prominent aanwezig in de Arthuriaanse literatuur, terug te voeren was op vegetatierituelen. Wat was de symboliek achter de beker, schaal, lans, zwaard of steen, welke allemaal vormen waren waarin de graal zich presenteerde in de middeleeuwse verhalen. Wanneer immers de objecten die zo centraal stonden in de legenden niet in te kapselen waren in de eerder geformuleerde theorie, dan viel het niet vol te houden dat het een juiste theorie was. Weston hamerde op het belang van relaties tussen objecten, en de noodzaak om alles in zijn geheel te bekijken, en niet specialistisch slechts één of enkele elementen eruit te pikken, en hieraan conclusies te verbinden.⁵⁷ Ze zocht dan ook naar een gemene deler tussen beker en lans (en schaal, zwaard en steen), maar vond deze niet in christelijke symboliek. Ze werden hier nooit samen afgebeeld. Weston zocht het antwoord in de symboliek van de mannelijke (de lans) en vrouwelijke (de beker of vaas) voortplantingsorganen. Het zou verklaren waarom de lans een belangrijkere positie had dan de beker, en waarom in bepaalde processies de lans door een jongeman werd gedragen, en de beker door een jongedame. Verder verbond Weston beker, lans, zwaard en schaal aan de traditie van tarotkaarten, waarbij ze de vier soorten representeerden waarin de kaarten waren onderverdeeld, net als bij normale speelkaarten. De oorsprong van de tarotkaarten werd teruggedleid naar verschillende oorden, waaronder Egypte, waar de symbolen terug te vinden waren in een kalender, gegraveerd in de tempel van Medinet Abou, die te maken had met het dalen en stijgen van het Nijlwater. Een andere theorie linkte de tarot aan een Chinees monument, waarvan de façade was opgedeeld in kleinere gedeelten, elk met tot dusver nog onontcijferde karakters, maar in verhoudingen qua grootte en aantallen overeenkomend met de tarotkaarten. Het gebouw zou door keizer Yao rond het derde millennium voor Christus zijn opgericht om het opdrogen van het land na een

⁵⁴ Milius, Coppola en Herr, 'Script'.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Weston, *From Ritual to Romance*, 69.

stortvloed te herdenken. Door deze links met water dacht Weston dat de kaarten oorspronkelijk bedoeld waren om het komen en gaan van water te voorspellen. Lans en beker zouden symbool staan voor de menselijke vruchtbaarheid, en samen met de schaal en het zwaard zouden ze als algemene vruchtbaarheidssymbolen dienen.⁵⁸ Weston verbond de symbolen tevens aan -nog steeds in bepaalde oorden uitgevoerde- rituele zwaarddansen die zouden zorgen voor het geordende verloop van processen in de natuur. De vroegste geschreven bronnen over dergelijke gewapende dansen stamden uit de Rig-Veda, waar jonge dansers, allen even oud en allen in gevechtskledij uitgedost, personificaties waren van vruchtbaarheidsgoden genaamd Maruts, en (volgens de verhalen) dansten voor de vruchtbaarheid van het land. Parallellen waren te vinden in het oude Griekenland, bij de dansende Koureten op Kreta, waar een soortgelijk ritueel plaatsvond voor een dubbel doel: vruchtbaarheid opwekken voor het land, en initiatie van de dansers in de volwassen maatschappij.⁵⁹ De dans van de Korybantes uit Frygië ging gepaard met veel draaiing en was wild, met zelfkastijding en onritmisch wapengekletter. Verondersteld werd dat deze dans onderdeel was van een offerritueel, eveneens om vruchtbaarheid af te dwingen. Ook in Rome werd er door de Salii, priesters van Mars, die origineel een lentegod was, gedanst met helmen, schilden, zwaarden en lansen.⁶⁰

Rond 1920 zouden nog steeds in verschillende 'primitievere' culturen, zoals Weston ze in de geest van haar tijd omschreef, soortgelijke rituelen plaatsvinden. Bij een bepaald volk in Midden-Amerika zou, terwijl de rest van het gezin op het land werkte, het de taak zijn van één man van de familie, om onafgebroken te dansen in een daarvoor ingerichte plaats in of bij het huis. Wanneer hij zou verzaken, zou de arbeid van de rest op het land mislukken. Wanneer een man te oud zou zijn om de taak te volbrengen, werd de taak aan een ander overgedragen en verloor de man zijn sociale status.⁶¹ Maar ook in Groot-Brittannië zijn er een drietal vormen van de zwaarddansen bewaard gebleven tot in de moderne tijd. Allemaal deze dansen maakten gebruik van de symboliek van één of meerdere graalobjecten, en Weston ging er vanuit dat de drie vormen van zwaarddansen eens onderdeel waren van één natuurritueel.⁶²

In *Apocalypse Now* is er niet één duidelijk magisch object wat overvloed zou moeten garanderen, of de oplossing zou zijn voor oorlog en andere rampspoed. Daarvoor is de film teveel geworteld in een realistische setting, die de makers zeer waarschijnlijk niet wilden doorbreken. Wel zijn er voor de oplettende kijker talloze subtiele referenties te vinden naar de gangbare vormen van de graal. Er is bijvoorbeeld op verschillende plaatsen een lans aanwezig in het verhaal. Ze komen voor in de scène waarin een stier ritueel wordt geslacht, een scène die doet denken aan de zwaarddansen waar Weston over schreef:

*'We see a water buffalo in the foreground, walking down the steps. [...] Natives are conducting a ceremony. They are dancing and singing around the water buffalo. A priest is chanting. [...] Lance is sitting with the natives, painted and dressed like one of them. A line of natives with spears dance toward the water buffalo. Others are sitting and singing in the background. [...] Lance smearing the water buffalo with blood that he pours from a pitcher along its neck, in preparation for the ceremony.'*⁶³

Ook Lance, in trance door gebruik van LSD, doet dus mee aan het ritueel. De stier wordt met machetes om het leven gebracht. Beelden van de rituele slachting en dans worden

⁵⁸ Weston, *From Ritual to Romance*, 75-77.

⁵⁹ Ibidem, 82-83, 86.

⁶⁰ Ibidem, 88-89

⁶¹ Ibidem, 85.

⁶² Ibidem, 95.

⁶³ Milius, Coppola en Herr, 'Script'.

afgewisseld met beelden van Willard, die Kurtz ombrengt met een machete, of zwaard, wat nog een symbool is voor de heilige graal.

Een lans die men verder over het hoofd zou kunnen zien is het zojuist genoemde personage Lance B. Johnson, bemanningslid van het bootje waarop Willard de rivier overvaart. Gelet op de symboliek die Weston aan de lans verbond (die van mannelijke vruchtbaarheid) past Lance goed bij zijn naam. Hij is in de film een begenadigd surfer; het toonbeeld van mannelijke jeugd en ijdelheid (hij gebruikt het dek van het bootje om te zonnebaden), of zoals het script ons vertelt: '*View on Lance, blonde, handsome, laid-back surfer type. He is sunning himself with a reflector.*'⁶⁴ Hij vindt zelfs nog de tijd om even te waterskiën achter het bootje. Ook zien we hem vanaf de boot vissen met een speer (lans) bij de basis van Kurtz.

Lance B. Johnson lijkt verder in naam ook verdacht veel op Lyndon B. Johnson, vicepresident onder Kennedy en president van de Verenigde Staten van 1963-1969, ten tijde van de Vietnamoorlog. Een andere verklaring voor Lance zijn naam zou kunnen zijn dat Lance kort is voor Lancelot. Parallellen tussen de twee zijn echter schaars, hoewel Lance de enige overlevende is van de crew aan het einde van de film naast Willard, en Lancelot geregeld wordt aangeduid als kameraad van Gawain, die door Weston weer werd aangeduid als één van de belangrijkste en wellicht originele graalridder.

Van vormen van bekens en schalen is er vooral sprake tijdens de maaltijden die de personages nuttigen in de film, bijvoorbeeld tijdens de briefing van Willard en tijdens de scène op de Franse plantage. Zoals gezegd zijn deze steeds rijkelijk gevuld met eten en drinken, wat opvallend is vanwege de plaatsen waar de maaltijden genuttigd worden (in een trailer op een militaire basis en diep in de jungle, waar men zou denken dat voedsel en wijn schaars is). '*Francis wanted to have absolutely perfect white and red - Château Latour - wine on the table.*'⁶⁵ Dit alles kan een verwijzing zijn naar de overvloed brengende capaciteiten van de graal.

Zeker is in ieder geval dat er in *Heart of Darkness* geen personage bestaat met de naam Lance, of personages die de zelfde eigenschappen bevatten in het boek, en dat er geen sprake is van participatie in een rituele (zwaard)dans. Dit zijn inventies van Coppola, waarschijnlijk geleend uit *From Ritual to Romance*.

5. De Visserkoning

Kurtz valt zoals gezien te vereenzelvigen met de jaarkoning uit *The Golden Bough*. Maar ook Weston ging in haar werk uitvoerig in op het personage van de koning in de graallegendes, die ook wel de visserkoning werd genoemd. Het personage van de visserkoning werd onderverdeeld in verschillende versies. In de eerste categorie was hij geheel gezond, en kwam het onheil over het land door de dood van een onbekende ridder. In de tweede categorie was hij reeds dood maar nam hij de vorm aan van een oude en zieke man, totdat de queeste van de ridder voltooid is. In de derde categorie had de koning zichzelf verwond vanwege de dood van zijn broer, en moest de ridder deze dood wreken om het land en de koning te genezen. In de vierde categorie was de koning extreem oud, werd hij verjongd en stierf hij na drie dagen. Een vijfde categorie, gevonden in één van Chrétien de Troyes' verhalen, kende twee visserkoningen, een zieke en één die gebukt ging onder ouderdom. In latere versies waren er koningen die dood gingen voordat de queeste voltooid was, en soms bestonden er zelfs drie visserkoningen in één verhaal.

⁶⁴ Milius, Coppola en Herr, 'Script'.

⁶⁵ Cowie, *The Apocalypse Now Book*, 74.

Weston redeneerde dat de versies waarin er een wederopstanding plaatsvond het dichtste bij een originele vorm zouden moeten liggen, omdat de eeuwenoude rituelen die ze eerder beschreef werden opgevoerd om een vegetatiegodheid, of iemand die hiervoor symbool stond, tot leven te wekken.⁶⁶ Maar waarom heette de visserkoning de visserkoning, al vanaf de eerste versies van Chrétien de Troyes? Weston deed enkele interpretaties van de hand, zoals de in latere versies gegeven reden dat de koning van vissen zou houden, of dat het een referentie is naar het christelijke symbool van de vis, die geenszins de slechte toestand waarin de visserkoning zich bevond, verklaarde.⁶⁷ Weston trok talloze voorbeelden uit de kast: van China, India, Babylonië en het oude Jodendom tot rituelen in Polen tot Tunesië uit haar eigen tijd, waaruit bleek dat de vis al millennia een symbool voor leven was, en dat de naam visserkoning als belangrijkste persoon dus logisch was in een cultus die vruchtbaarheid en leven als doel had.⁶⁸

De rol van de visserkoning uit de graallegendes wordt in *Apocalypse Now* vervuld door Kurtz, gespeeld door Marlon Brando. Hij is degene die vervangen zou moeten worden. Hoewel het in sommige versies zo loopt, dat de graalridder de visserkoning vervangt, kwam Weston tot de conclusie dat in de originele graallegende de visserkoning dood zou moeten zijn en tot leven zou moeten worden gewekt. Hier is uiteraard geen sprake van in *Apocalypse Now*; Kurtz is levend en wel wanneer hij wordt aangetroffen. Ziek is hij wel. Vooral mentaal is hij er slecht aan toe, en door zijn gekte begaat hij verschrikkelijke wandaden. Hij probeert zich ook niet te verdedigen wanneer Willard hem aanvalt met een machete, wat erop zou kunnen duiden dat hij erop uit was om Willard zijn opvolger te maken.

Het lijkt er zoals gezien ook op dat Kurtz ingewijden heeft, en ook Willard wijdt hij in, niet door een rituele maaltijd, maar een gewelddadige marteling, die door Strootman en Van den Eijnde als een 'boetedoening bij de vader' gezien werd.⁶⁹

Hoewel het vermoorden van de voorganger meer doet denken aan de *Rex Nemorensis* uit *The Golden Bough*, was het in dat ritueel de bedoeling dat de *Rex Nemorensis* zich zou verdedigen. Wanneer men echter kijkt naar het ritueel van de *Rex Nemorensis*, waarin er continu een jaarkoning moest zijn om de natuur en de vruchtbaarheid van het land in stand te houden, dan komt dit niet overeen met Kurtz, die, zover wij weten, niemand verving in de jungle waar hij zijn basis opzette en als koning leefde. Bovendien zouden er geen problemen moeten zijn zo lang er een jaarkoning in de wildernis leefde, wat onder Kurtz' bewind wel het geval is. In de rituelen die Weston beschrijft, is degene die wordt gepersonifieerd met de vegetatiegod doorgaans niet van plan, of niet capabel om zichzelf te verdedigen. Kurtz probeerde dit dan ook niet.

Opvallend is dat beelden van de moord op Kurtz worden afgewisseld met beelden van de rituele slachting van een rund, een carabao, door de Ifagao, een stam waaruit mensen waren gerekruteerd om Kurtz volgelingen te spelen. Niet alleen resoneert dit als vruchtbaarheidsritueel, maar je zou het ook kunnen zien als referentie naar de door Weston besproken Mithrascultus, waar de stier een centrale rol innam. De stier was het dier dat Mithras zou hebben geslacht, als symbool staande voor het kwade, en vanuit wiens bloed het leven op aarde zou ontstaan zijn. Strootman en Van den Eijnde weten geen verklaring te geven voor de slachting van de stier. Voor de Ifagao was de carabao bovendien meer dan een dier, en was het een soort van substituut voor een menselijk offer.⁷⁰

⁶⁶ Weston, *From Ritual to Romance*, 108-113.

⁶⁷ Ibidem, 115-116.

⁶⁸ Ibidem, 116-126.

⁶⁹ Strootman en Van den Eijnde, 'Odysseus Variaties', 374.

⁷⁰ Simon Glasscock, 'Apocalypse Now, A Film History and the Sacrificial Water Buffalo', *Literary Traveler* [geraadpleegd op 17-05-2015]

Eleanor Coppola, Francis' vrouw, beweerde later dat ze per toeval op het ritueel stuitte en haar man erbij haalde om het spektakel te laten zien. 'I think Francis took the ritual and used it to represent something else,' verklaarde ze.⁷¹ Wat de regisseur er uiteindelijk mee bedoelde werd niet gezegd, en dit laat ruimte over voor de hierboven beschreven interpretatie.

6. Opvolging van de visserkoning

In *Apocalypse Now* wordt gezinspeeld op de mogelijkheid dat Willard Kurtz zou opvolgen nadat hij hem had vermoord. Bij het verlaten van de tempel knielen Kurtz' volgelingen voor Willard neer, waarna Willard besluit om zich van hen af te keren, en de plek te verlaten. Het had wat voeten in de aarde voordat Coppola besloot om voor dit einde te kiezen.

John Milius beschreef in het oorspronkelijk script een episch eindgevecht tussen de Vietcong en Kurtz' volgelingen, waarin Kurtz zou sterven in een explosie. Willard zou onder maniakaal gelach samen met zijn overlevende kompanen hun mitrailleurs leeg schieten op inkomende Amerikaanse helikopters. Het absolute einde van de film zou aanvankelijk nauwer aansluiten bij *Heart of Darkness*, wanneer Willard de weduwe van Kurtz bezoekt in Californië om haar te vertellen over de dood van haar man. Het uiteindelijk gekozen einde van de film werd door Coppola bedacht nog tijdens het filmen, onder druk van tijd en geld. Het weer was slecht en Marlon Brando zou binnen een week richting de Verenigde Staten vertrekken. Pas toen kwam Coppola met een passend einde, iets wat de rest van de film ook een andere betekenis zou geven: *'So, with the help of Dennis Jakob [creative consultant] I decided that the ending could be the classic myth of the murderer who goes up the river, kills the king, and then himself becomes the king - it's the Fisher King [...]. I didn't want to have just the typical John Milius ending, [with] the NVA attack and there's a gigantic battle scene, and Kurtz and Willard are fighting side by side, and Kurtz gets killed, etc. etc. ... I wanted to explore the moral side, and in reading some of The Golden Bough and then From Ritual to Romance I found a lot concerning that theme.'*⁷² Het is niet ondenkbaar dat Coppola op dat moment ook bedacht dat hij andere elementen uit de werken zou incorporeren in de film. Dit was mogelijk omdat het filmen, zoals vaker het geval in het productieproces, niet gebeurde in de volgorde waarin de scènes zouden worden gemonteerd. Er moesten nog een groot aantal scènes worden gefilmd.

Na Kurtz' dood loopt Willard dus de tempel uit, waar Kurtz' voormalige discipelen nu voor Willard knielen, in ontzag voor hun nieuwe jaar- of visserkoning. Een interessant detail is dat in één van de *rough cuts* van de film, gescreend voor preview publiek, de film precies hier eindigde.⁷³ Dit zou, in de geest van de tot nu toe verrichte analyse, in die zin een *happy end* zijn. In dat geval zou er namelijk een nieuwe, jonge en gezonde (in ieder geval van lichaam) jaar- of visserkoning op de troon zitten, die voor vrede en vruchtbaarheid zou zorgen. Voor diegenen die de achtergrond van de jaar- of visserkoning niet kennen, zou het echter eerder een slecht einde lijken, omdat Willard in dit geval zou zijn gezwicht voor de verleiding om als een God te leven in de jungle. Het uiteindelijk gebruikte einde is bekend. Willard kiest ervoor om weg te varen van de plek des onheils, waardoor meer onheil wacht voor de cultus die Kurtz rondom zijn persoon had opgebouwd.

⁷¹ Cowie, *The Apocalypse Now Book*, 86-87.

⁷² Ibidem, 80.

⁷³ Stewart, 'Coppola's Conrad', 466.

De ziekte van Kurtz wordt in de film anders behandeld dan in *Heart of Darkness*. In de novelle wordt Kurtz pas lichamelijk ziek nadat Marlow hem ontmoette. In *Apocalypse Now* was hij reeds ziek toen Willard hem aantrof, maar hier betrof het vooral een ziekte van de geest. De reeds aanwezige ziekte van Kurtz kan in *Apocalypse Now* gekoppeld worden aan het feit dat het land zich in oorlog bevond. In dat geval zie je duidelijke overeenkomsten met *the waste land* zoals Weston het beschreef. De dood van Kurtz werd ook aangepast. In *Heart of Darkness* kijkt Marlow slechts toe hoe Kurtz bezwijkt aan zijn ziekte. In *Apocalypse Now* is Willard Kurtz' beul, wat resoneert met een gedeelte van het bronmateriaal waarop de graalroman volgens Weston op gebaseerd werd, en in nog grotere mate met *The Golden Bough* en de *Rex Nemorensis*.

Wat betreft de laatste scènes, eindigt *Heart of Darkness* met Marlow die Kurtz' vrouw bezoekt om haar te vertellen over zijn ervaringen met Kurtz in diens laatste dagen. In *Apocalypse Now* doodt Willard Kurtz en vlucht hij van de plek waar Kurtz zijn basis had, die vervolgens door napalm met de grond gelijk wordt gemaakt. Dit einde van *Apocalypse Now* resoneert sterk met de *Rex Nemorensis*, die onheil over het land zou afroepen, wanneer er geen opvolger zou komen. Echter, dit zou vooral gaan om onvruchtbaarheid van het land, niet om verwoesting door oorlog. Zoals reeds vermeld, gaat het in sommige Arthurlegendes wel om oorlog bij het ziek zijn of sterven van de koning.

Door Garrett Stewart reeds opgemerkt, heeft Coppola er voor gezorgd dat er vanaf het begin reeds veel meer raakpunten zijn tussen Willard en Kurtz, dan er in *Heart of Darkness* sprake was van overeenkomsten tussen Marlow en Kurtz. Waar Marlow vrij van enige blaam is, wordt Willard in zijn eerste *voice-over* reeds neergezet als iemand die mensen heeft vermoord, iets wat later nog in beeld wordt gebracht tijdens de aanval op de Vietnamese sampan. Dit is reeds een voorbode van de rol die Willard als visserkoning van Kurtz zou moeten overnemen na het voltooien van zijn missie. Willard, aangekomen op zijn bestemming, aan het einde van de rivier, gooit ten slotte Kurtz' dossier in het water, als symbolische afwijzing van het leger en diens veroordeling van Kurtz. Hij maakt zelf het besluit wat hij met Kurtz zou doen.⁷⁴

De verandering van het einde van novelle naar film zorgt voor het grootste raakvlak van de film met *From Ritual to Romance* en in nog grotere mate met *The Golden Bough*. Het einde is ook het enige gedeelte van de film waarover Coppola zich heeft uitgelaten wat betreft het inspiratie putten uit de twee werken. Waar er in *Heart of Darkness* geen sprake was van een mogelijke opvolging van Kurtz door Marlow, wordt deze verwachting wel gewekt in de film, wat dus sterk resoneert met de opvolging van de jaarkoning.

7. De Wenende Vrouwen

Vrouwen zijn schaars in *Apocalypse Now*, als ook in *Heart of Darkness* en eveneens in *From Ritual to Romance*. Weston zocht in haar boek naar oudere versies van legendes, die ongeveer hetzelfde patroon volgden als de verhalen over Arthuriaanse ridders en de heilige graal. Ze keek onder andere naar de Rig-Veda, waarin buitenproportioneel veel hymnen en gebeden gericht werden aan Indra, die het 'water zou kunnen bevrijden' en het land vruchtbaar maken.⁷⁵ Ze beschreef verder de verering van de Sumerisch-Babylonische god Tammuz en de

⁷⁴ Kesselring, 'Civilization and Savagery', 24.

⁷⁵ Weston, *From Ritual to Romance*, 33-35.

hierop geënte Phoenicisch-Griekse god Adonis, die een zelfde functie zouden hebben vervuld. Ze werden in een soort gebeden aangeroepen om terug te komen naar de aarde (wederopstanding), om vruchtbaarheid terug te brengen naar het land. Adonis' dood door een opgelopen wonde aan zijn dijbeen door een wild zwijn zou symbool staan voor het verliezen van zijn vruchtbaarheid, die met ieder jaar terug zou keren naar het land wanneer hij (in de Lente) zou herrijzen met behulp van zijn geliefde Aphrodite.⁷⁶

Hieraan werden verschillende rituelen gekoppeld, zowel feesten ten ere van zijn wederopstanding, als ook elementen van rouw, die symbool stonden voor Adonis' dood of vertrek. Hier ziet Weston ook overeenkomsten met de graallegendes. In verschillende Gawain versies kwamen huilende vrouwen voor, waarbij niet duidelijk werd gemaakt, waarom zij huilden. Weston zag deze vrouwen in de legenden als overblijfselen van de rituelen waarin vrouwen huilden om de dood van een vruchtbaarheidsgodheid.⁷⁷ In de zogenaamde *Perlesvaus*, een bewerking van het onafgemaakte *Perceval, the Story of the Grail* van Chrétien de Troyes door een onbekende auteur, kwam tevens een vrouw voor die haar haar had verloren doordat de held van het verhaal faalde in zijn queeste. Weston legde hierbij de link met een ritueel in de Adoniscultus waarbij vrouwen hun haar lieten afknippen als teken van rouw.

Het is niet aan dit onderzoek om deze gedachtegang op waarde te oordelen, hoe twijfelachtig ook, maar het is wel belangrijk om op te merken omdat het wellicht van belang kan zijn bij de verdere analyse van het belang van *From Ritual to Romance* in *Apocalypse Now*.

Het aantal vrouwen in *Apocalypse Now* is zoals gezegd klein. De *Playboy Bunnies*, door Strootman en Van den Eijnde gezien als de sirenen uit de Odyssee, kunnen niet bepaald makkelijk gezien worden als de wenende vrouwen uit graallegendes of de voor een gestorven vegetatiegod rouwende vrouwen waarop zij volgens Weston op gebaseerd waren. Eén van hen beklagt zich wel bij de bemanning van Willard, vooral om de eendimensionale manier waarop ze bekeken wordt, als sekssymbool zijnde, en de manier waarop zij behandeld wordt: '*Being Playmate of the Year is the loneliest experience I can imagine. It's like you try to express your feelings to someone, and show them your heart... [...] and there's this glass wall between you [...] but they can't hear what you're saying.*'⁷⁸ En: '*They make you do things that you don't want to do. [...] I started feeling repulsed with myself.*'⁷⁹ Toch is het niet aannemelijk dat deze vrouw symbool zou moeten staan voor de rouwende vrouwen, alleen omdat zij zich stoort aan de manier waarop zij benaderd en gezien wordt. Coppola voegde in een kladversie van een screenplay tussen haakjes in: '*It's not only the idea of a sexy girl but it's all the Playboy values. It's their cars at home, and home towns they are from. The idea that the Playgirls were never really meant to be sexy. They were always meant to represent home. Miss America with her clothes off.*'⁸⁰ Het zou dus irrelevant zijn dat het hier om vrouwen gaat, als ze de waarden van thuis maar zouden representeren.

Het meest belangrijke vrouwelijke personage in de film bestond in een scène die pas werd toegevoegd in de *Redux* versie in 2001: onderweg over de rivier stuitte Willard en zijn crew op een Franse familie, die in de jungle was blijven wonen nadat de Fransen vertrokken waren uit Vietnam, na de eerste Indochinese Oorlog van 1946-1954. Door Strootman en Van den Eijnde wordt Roxanne, de schoondochter van het hoofd van de familie, gelijkgesteld aan Circe uit de Odyssee. Zij verleidt Willard, maar toont niet expliciet de intentie om hem daar te

⁷⁶ Weston, *From Ritual to Romance*, 46-47.

⁷⁷ Ibidem, 50-51.

⁷⁸ Milius, Coppola en Herr, 'Script'.

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ Cowie, *The Apocalypse Now Book*, 42.

houden, zoals Circe in de Odyssee dit wel van plan was met Odysseus. Wellicht kan Roxanne worden gezien als de drager van een graalobject, de beker, een rol die volgens Weston voor vrouwen weggelegd was. Ze bood inderdaad een glas cognac aan, aan Willard, wanneer zij alleen op haar kamer zijn:

'Roxanne: I noticed you had no wine at dinner.

*She begins to pour cognac into a glass.'*⁸¹

Meer voor de hand liggend is het zien van Roxanne als symbool staande voor de rouwende vrouwen over het overlijden van de vegetatiegod in rituelen zoals Weston ze beschreef. Zij was immers in rouw vanwege haar overleden man: *'We have all [lost] much here. Hubert his wife and two sons. And I have lost a husband.'* Ze verleidt Willard, wellicht om als het ware haar man te vervangen. Dit alles zou je kunnen interpreteren als de rituele rouw voor een vegetatiegod (haar man, die waarschijnlijk in haar onderhoud voorzag), en de zoektocht naar vervanging voor hem, als een soort wederopstanding.

Haar familie zorgde in ieder geval zeker voor een overvloed aan eten, te zien aan het feestmaal dat zij Willard en zijn mannen voorschotelden. Een waar wonder om te aanschouwen in een onherbergzame jungle, waar het verbouwen van voedsel of het houden van dieren absoluut problematisch zou zijn. Zoals eerder gezegd zou je dit kunnen interpreteren als een rituele maaltijd als initiatie. Ook kunnen de schalen en glazen waarin de overvloed aan eten en drinken wordt geserveerd, gezien worden als symbool staande voor de heilige graal.

In de originele versie van de film werd de scène eruit geknipt omdat het slecht zou zijn voor het tempo van de film. Voordat de scène compleet werd verwijderd, probeerden de makers het eerst met steeds kortere stukken uit de scène, totdat er vrijwel niets anders overbleef dan de romantische momenten tussen Roxanne en Willard.⁸² Dit zou kunnen duiden op dat er toch graag een romantisch subplot - hoe klein ook - in de film zou worden gezien, bijvoorbeeld om vrouwelijke bezoekers te trekken. Toch verdween de complete scène uit de originele versie.

Hoewel het aantal vrouwen in *Apocalypse Now* dus gering is, zijn het er nog altijd meer dan in *Heart of Darkness*, waar het enige vrouwelijke personage van belang de vrouw van Kurtz is, die pas aan het einde van de novelle haar opwachting maakt. Roxanne in *Apocalypse Now* draagt elementen van Circe in zich, maar kan ook gezien worden als een voorbeeld van een wenende vrouw in de door Weston geanalyseerde graallegendes.

8. De Oproep tot Avontuur

In *From Ritual to Romance* wordt er geen notie gemaakt van hoe de held uit de Arthuriaanse legendes en literatuur wordt opgeroepen tot avontuur. Toch komen we in hier dit op één na laatste hoofdstuk nog eens op terug. In *Apocalypse Now* is er namelijk wel sprake van een dergelijk begin van het verhaal. Strootman en Van den Eijnde noemden de briefing van Willard in de geest van Joseph Campbell reeds de *'call to adventure'*.⁸³ En hoewel deze link te maken is, kunnen er ook bijzonder veel overeenkomsten opgemerkt worden met Arthuriaanse literatuur (en Westons studie hiernaar). Wanneer Willard zijn missie opgedragen krijgt door een kolonel en generaal, gebeurt dit in een beveiligde militaire basis, en in het bijzonder in een *'civilian-type luxury trailer. It is surrounded by concertina wire, and its windows have*

⁸¹ Milius, Coppola en Herr, 'Script'.

⁸² Cowie, *The Apocalypse Now Book*, 110.

⁸³ Strootman en Van den Eijnde, *'Odysseus variaties'*, 370.

*grenade protection, but it still seems out of place in this austere military base.*⁸⁴ Waar John Hellmann, in zijn analyse van *Apocalypse Now* als detectiveverhaal, de luxe ingerichte trailer zag als symbool staande voor de villa van de rijke opdrachtgever die de detective zijn missie uitlegt,⁸⁵ zou ik een andere symboliek willen voorstellen.

Wanneer men deze scène plaatst in een context van een graallegende, dan zou je kunnen opperen dat de plaats waar men briefings gaf en bij elkaar kwam om queestes te bespreken of toe te wijzen aan deze of gene ridder, het hof van Camelot zou zijn. Als de militaire basis Camelot zou voor moeten stellen, dan is de trailer de burcht. Dit verklaart de versteviging van buiten, als ook het luxe interieur. En hoewel het script over het interieur slechts notie maakt van '*a small table [...] covered with linen and place settings for three*', betreft het in de film toch degelijk een tafel zonder hoeken; een tafel waar op een basis van gelijkheid aan wordt gegeten; een ronde tafel. Die gelijkheid is opmerkelijk, wanneer men weet dat er drie verschillende rangen aan de tafel eten tijdens de briefing, in de normaal erg hiërarchisch geregelde militaire organisatie; generaal Corman, vernoemd naar regisseur Roger Corman, kolonel Lucas, vernoemd naar regisseur George Lucas en gespeeld door een jonge Harrison Ford, en Willard zelf, die de rang van kapitein draagt. Op deze manier wordt er gerefereerd aan de orde van de ronde tafel.

Verder hangt er aan de wand van de trailer onder andere een foto van president Kennedy, aan wiens presidentschap soms wordt gerefereerd met 'Camelot'.⁸⁶ Nu wordt er door Weston geen notie gemaakt van Camelot, of een ronde tafel, waarschijnlijk omdat het latere literaire uitvindingen waren; de ronde tafel wordt bijvoorbeeld voor het eerst beschreven door Wace, in 1155.⁸⁷ Toch is het opvallend dat Coppola koos voor deze Arthuriaanse symboliek.

9. Vertelperspectief

Opmerkelijk genoeg heeft Westons zoektocht naar -en de uiteindelijke vondst van- de schrijver van de originele graalroman ook iets te maken met het vertelperspectief in *Apocalypse Now*. Er zit namelijk een verschil tussen het vertelperspectief van *Apocalypse Now* en *Heart of Darkness*. Allereerst zal Westons zoektocht naar de originele schrijver blootgelegd worden.

Weston vroeg zich in het concluderende hoofdstuk van *From Ritual to Romance* af wanneer en door wie de eeuwenoude rituelen en mythen uiteindelijk voor de eerste keer zijn verwerkt tot Arthuriaanse literatuur. Ze kwam tot de conclusie dat de originele literaire bewerking een Keltische oorsprong zou hebben, en waarschijnlijk een Welshe. Dit baseerde ze op de eerder gegeven bewijzen wat betreft overgebleven monumenten, plaatsen van o.a. Mithrasverering, en verwijzingen van een Britse 'pseudo-historische literaire traditie',⁸⁸ die echt bestaande plaatsen en wellicht ook personen beschreef. De waarschijnlijke hoofdrolspelers van de originele graalroman, waren Gawain en Perceval, en niet bijvoorbeeld Galahad, die velen als de originele Arthuriaanse held zagen, maar door Weston als een puur literaire uitvinding gezien werd. Wat betreft de datering van een originele versie kon er weinig worden geconcludeerd, omdat er geen Arthuriaanse literatuur is gevonden van voor de 12e eeuw.

⁸⁴ Milius, Coppola en Herr, 'Script'.

⁸⁵ Hellmann, 'Vietnam and the Hollywood Genre Film', 433.

⁸⁶ Jacqueline Kennedy, 'Interview with Theodore H. White', Life Magazine, (6 dec. 1963); In de London Herald van 23 november 1963 was de ondertitel van de voorpagina tevens '*America Mourns Camelot Dream.*'

⁸⁷ Encyclopedia Britannica, 'Wace: Anglo-Norman Author' [geraadpleegd op 2-08-2014].

⁸⁸ Weston, *From Ritual to Romance*, 172.

Maar de literatuur uit de 12e eeuw zou reeds zijn beïnvloed door andere tradities. Chrétien de Troyes zou in ieder geval niet degene zijn die de romantische traditie begonnen was. Chrétien zou zelf ook aan hebben gegeven dat hij putte uit eerder geschreven werk van anderen. Onafgemaakt werk van Chrétien de Troyes werd later onder meer door Wauchier de Denain afgemaakt, die eveneens zou putten uit een eerdere vorm van het verhaal, die vervolgens niet was te rijmen met Chrétiens begin van de roman.⁸⁹ Vooral Gawain zou centraal staan in deze inspiratiebron, genaamd *'The Geste of Syr Gawayne'*⁹⁰. Gawain zou als graalridder het dichtst bij koning Arthur staan, gezien het feit dat hij altijd werd genoemd als diens neefje. Deze versie, die ook wel als de Bleherisversie bestempeld werd, naar de schrijver zoals hij door Wauchier genoemd werd, zou alles in zich hebben wat van belang was in de traditie van de vegetatieculten. De Wauchier continuatie van Chrétiens onafgemaakte verhaal droeg al deze zaken ook in zich, en beweerde zich dus op de Bleherisversie te baseren.

Weston kwam met verschillende verbasteringen van de naam Bleheris naar voren (Blihis, Breri, Bledhericus)⁹¹ die allemaal, in verschillende versies van graalromans een rol krijgen toebedeeld, bijvoorbeeld als kenner van de geheimen van de graal; als buitengewoon begenadigd verhalenverteller aan het hof, sprekende over de visserkoning en de graal (onder meer bij de graaf van Poitiers); als 'dichter die alles wist over alle daden en verhalen over alle koningen en graven van Brittannië'⁹²; en als een dermate beroemde verhalenverteller, dat hij geen introductie nodig had, en die kort voor 1150 leefde.⁹³ Deze verwijzingen, geloofde Weston, slaan allemaal op dezelfde Welshe persoon, die rond het jaar 1100 leefde, de legendes van Brittannië kende, van een goed genoeg komaf was om aan het hof te verschijnen, kennis van de Franse taal had en op goede voet stond met de Normandische adel, zoals de graaf van Poitiers.

Weston kwam uit bij ene Bledri, zoon van Cadivor, die aan vrijwel al deze eisen voldeed, blijkende uit verschillende aktes. Alleen bewijs van zijn eventuele kunst in het schrijven ontbrak. Bij gebrek aan andere kandidaten, was hij de meest logische originele auteur van de romantische graaltraditie.⁹⁴ Een andere mogelijkheid dan het incorporeren van de originele auteur in de graalromans door anderen, is het idee dat Bleheris zichzelf in zijn verhalen schreef als verteller of actor, en dat anderen dit simpelweg overnamen.⁹⁵ Weston beschreef de originele (Bleheris)versie van de graalroman als een bezoek aan het kasteel van de visserkoning door de ridder, waarschijnlijk Gawain, waar hij leert over de ziekte van de koning en het land, gevolgd door omzwervingen van de held en een bezoek aan een heiligdom van een mysteriecultus, waarbij hij op de een of andere manier werd ingewijd (door een zwaarddans, of een rituele maaltijd), en hierdoor de graalqueeste voltooide en de koning en het land heelde.⁹⁶

Wanneer we weer terug keren naar *Apocalypse Now* en *Heart of Darkness*, zien we dat beide verhalen omlijst door een alwetende verteller. In *Apocalypse Now* is deze alwetende verteller tevens de hoofdpersoon. Het vertelperspectief in *Heart of Darkness* betreft een raamvertelling. Marlow vertelt aan andere mensen in de roman op de rivier de Thames het eigenlijke verhaal van zijn reis over een Afrikaanse rivier; één van de toehoorders van Marlows verhaal vertelt dit vervolgens na. In *Apocalypse Now* is er geen sprake van een

⁸⁹ Weston, *From Ritual to Romance*, 173.

⁹⁰ Ibidem, 174.

⁹¹ Ibidem, 175.

⁹² Idem.

⁹³ Idem.

⁹⁴ Weston, *From Ritual to Romance*, 178-180.

⁹⁵ Ibidem, 181.

⁹⁶ Ibidem, 174, 184-185.

raamvertelling; het verhaal begint meteen in *real time*. Er wordt gebruik gemaakt van een alwetende verteller in een door Michael Herr, auteur van *Dispatches*,⁹⁷ geschreven *voice-over*, namelijk de stem van Willard zelf. Deze constructie doet denken aan de mogelijke manier waarop Bleheris zichzelf als personage in zijn romantische literatuur schreef: Willard, net als Bleheris, vertelt / schrijft het verhaal, waarin hij zelf een rol speelt. Een andere manier waarop deze relatie van verteller en acteur in het verhaal terugkomt in de film, is er één voor de oplettende kijker. Coppola, als regisseur van de film, maakt net als Bleheris ook een opwachting in het verhaal, en ook nog eens als een soort verhalenverteller. Wanneer Willard het strand op loopt tijdens een aanval op een dorp onder Vietcongbewind, komt Coppola in beeld als televisieregisseur, samen met de cinematograaf van *Apocalypse Now*, Vittorio Storaro, achter een camera.

Niet alleen geeft dit aan dat de Vietnamoorlog de eerste, goed door televisie gedocumenteerde, en bijna live te volgen oorlog was voor de Verenigde Staten, en wat voor vreemde situaties dit opleverde, maar ook kun je dit opvatten als verwijzing naar Bleheris die zichzelf in zijn verhaal schreef als verhalenverteller. Deze diepere referentie is, zoals gezien, eenvoudigweg in de door Coppola getoonde en gebruikte literatuur te vinden. Coppola schreef zichzelf in het verhaal zoals Bleheris dit volgens Weston ook gedaan zou hebben.

⁹⁷ *Dispatches* is een boek uit 1977 waarin Michael Herr zijn ervaringen als oorlogscorrespondent voor het blad *Esquire* ten tijde van de Vietnam oorlog deelt.

Conclusie

Het doel van dit onderzoek was om de invloed van Jessie Westons *From Ritual to Romance* op de film *Apocalypse Now* bloot te leggen, en aan te tonen in hoeverre haar onderzoek naar de graalroman, onderbelicht is geweest in het analyseren van dit gelauwerd kunstwerk uit de 20e eeuw. Ook bekeek ik de motieven van de makers van de film, en in hoeverre de verschillen tussen *Heart of Darkness* en *Apocalypse Now* te rijmen zijn met deze motieven en het belangrijkste gedeelte van het onderzoek; de analyse die uitging van invloed vanuit *From Ritual to Romance*, en *The Golden Bough*, zoals Strootman en Van den Eijnde het bekeken. Net zoals de graalroman, na er steeds meer tijd verstreek, uit meerdere inspiratiebronnen begon te putten, en de originele versie steeds meer vertroebeld raakte, zo blijkt *Apocalypse Now* eveneens door meerdere bronnen geïnspireerd te zijn. Het blijkt dat Coppola zijn verhaal niet strikt heeft aangepast aan het narratief van de door Weston ontwaarde originele versie van de graalroman. Wel gebruikte hij vrijwel ieder thema dat door Weston werd geanalyseerd.

Coppola benadrukt de noodzaak van geheimhouding in de mysteriecultus door Willard een geheime missie te geven en hem in allerlei manieren een initiatie te laten doorlopen, in de vorm van maaltijden, het stapsgewijs leren van de geheimen over Kurtz, en de doop in modder en regen. Ook door Kurtz wordt Willard geïnitieerd in zijn cultus. Verder komt het element van *The Perilous Chapel* naar voren door de reis van Willard af te beelden als een soort reis naar de onderwereld, onder meer geïllustreerd door het personage van luitenant-kolonel Kilgore, die als Hermes Psychopompos de held richting onderwereld voert. De reis over de rivier wordt steeds chaotischer en dolende schimmen in de onderwereld worden gesymboliseerd door in duisternis gehulde, door de rivier wadende soldaten. Het barre land is alom aanwezig in de film: het door oorlog ontwrichte land en het in dood en verderf gehulde kampement van Kurtz zijn hier getuige van. Een zwaarddans wordt uitgevoerd tijdens het slachten van een rund als vruchtbaarheidsritueel en wellicht als initiatie van Lance, die meedeed aan het ritueel. Verwijzingen naar de heilige graal zijn ook aanwezig in het verhaal, in de vorm van schalen, en glazen die, bijvoorbeeld tijdens de briefing van Willard en in de Franse plantagescène, zorgen voor een overvloed aan eten en drinken, en die vruchtbaarheid van het land symboliseren. Ook de wenende vrouwen uit de graalromans, die Weston interpreteerde als voor de gestorven vegetatiegod rouwende vrouwen, worden gesymboliseerd in de film, door Roxanne, die rouwt om haar man, die waarschijnlijk in haar onderhoud voorzag. Er wordt gezinspeeld op dat ze Willard verleidt en hem als vervanging voor haar gestorven echtgenoot ziet. Als extra verwijzing naar latere Arthuriaanse literatuur heeft Coppola de oproep tot avontuur laten afspelen in een symbolisch Camelot, en aan een ronde tafel.

De basis van het verhaal is verder ontleend aan *Heart of Darkness*, en niet iedere verandering die er is doorgevoerd ten opzichte van deze bron, is even duidelijk te wijten aan de inspiratie die geput werd uit *The Golden Bough* en *From Ritual to Romance*. Vooral de verandering van de aard en het doel van de hoofdpersoon, en het einde van het verhaal met Kurtz' ziekte en dood sluit aan bij het idee van de jaarkoning en de visserkoning, die vervangen of verjongd diende te worden. Zelfs het vertelperspectief en de *cameo* van Coppola, die correspondeert met Bleheris die zichzelf in de graalroman zou hebben geschreven, maakt de link met *From Ritual to Romance* sterker. Het veranderen van Kurtz' gevolg naar een groep militairen en gewapende Montagnards correspondeert verder met de veelal uit militairen bestaande aanhangers van de Mithrascultus, die door Weston ook wordt geanalyseerd.

Het doden van Kurtz door Willard sluit echter beter aan bij de analyse van Strootman en Van den Eijnde in het licht van *The Golden Bough*, dan bij een analyse die pleit voor *From Ritual to Romance* als de voornaamste inspiratiebron. Het lijkt alsof Willard Kurtz moet

doden om zijn plaats in te nemen, net zoals de nieuwe jaarkoning de oude jaarkoning vermoordde om hem op te volgen.

Op andere gebieden sluit Westons werk toch beter aan bij de film: in de door haar geanalyseerde graalroman zit namelijk wel een element van avontuur en obstakels, bijvoorbeeld in de vorm van *The Perilous Chapel*, terwijl het door Frazer onderzochte ritueel van de *Rex Nemorensis* slechts het plukken van een heilige tak behelst, alvorens de jaarkoning gedood moet worden. Het ontbreekt in de film aan een (symbolische) gouden tak. Ook is het in *Apocalypse Now* zo belangrijke thema van oorlog compleet afwezig in *The Golden Bough*, terwijl dit wel een thema is in de graalromans en dus in Westons analyse.

Verder is het zeker dat in iedere analyse die in de inleiding van dit onderzoek besproken wordt, een kern van waarheid bestaat; en niet alleen omdat iedere kijker een andere interpretatie kan hebben van een film, door de culturele bagage die men meeneemt.

Zelfs John Hellmanns idee van *Apocalypse Now* als *detective story* is te verdedigen, wellicht mede omdat dit genre van romans en films zelf waarschijnlijk ook is beïnvloed door verhalen die hun oorspronkelijke inspiratie geput hebben uit bepaalde avonturenverhalen zoals die van de middeleeuwse graalroman of de mythen die Frazer onderzocht. Ook Strootman en Van den Eijndes analyse is adequaat. Vooral de analyse van de *Playboy Bunnies* als sirenen en Roxanne als Circe zijn goed te verdedigen. Ook is de invloed van *The Golden Bough* niet te ontkennen. De waarheid ligt waarschijnlijk ergens in het midden: niet voor niets worden *From Ritual to Romance* en *The Golden Bough* beide getoond in de film.

Toch was het de moeite waard om de onderbelichte invloed van *From Ritual to Romance* op *Apocalypse Now* op te helderen. Want wat kan er meegenomen worden uit de conclusie dat *From Ritual to Romance* van een doorslaggevende invloed is geweest voor de film? Behalve dat het de moeite waard is om een dergelijk gelauwerd kunstwerk als *Apocalypse Now* beter te begrijpen, is het tevens een tekenend voorbeeld van hoe wetenschap doorwerkt in entertainment, en laat het duidelijk zien hoe er continuïteit bestaat in literatuur en kunst over meerdere millennia. Eeuwenoude vruchtbaarheidsrituelen corresponderen volgens Weston en Frazer (en corresponderen nog steeds) met mythen in de Oudheid over stervende en herrijzende goden. Hieruit ontstond onder andere de graalroman, die op zijn beurt, tezamen met de andere inspiratiebronnen waar het schatplichtig aan is, een oorlogsfilm uit 1979 betekenis geeft.

Zoals John Milius zei: '*Willard is Adam, Faust, Dante, Aeneas, Huckleberry Finn, Jesus Christ, the Ancient Mariner, Capt. Ahab, Odysseus, and Oedipus.*'⁹⁸ Voeg hier gerust Gawain of Perceval aan toe.

⁹⁸ Thompson, 'Stoked: An Interview with John Milius', 15.

Verder onderzoek

Er zijn talloze andere invalshoeken te bedenken die nog meer nieuw licht kunnen schijnen op de analyse van *Apocalypse Now*. Laurence Coupe heeft in haar boek *Myth* bijvoorbeeld geschreven over de betekenis van de gebruikte muziek (vooral van *The Doors*) in de film, en ook over T.S. Eliots invloeden.⁹⁹ Hier is ongetwijfeld nog meer over te zeggen. T.S. Eliot gaf in de notities bij zijn gedicht *The Waste Land* uit 1922 aan schatplichtig te zijn aan Weston, vanwege haar uitleg van de graallegendes, de rol van de visserkoning, en vooral de nadruk die ze gaf aan het belang van het barre land in de graalromans. Eliots *The Hollow Men* uit 1925 wordt in de film ook door Kurtz geciteerd. Omdat ik deze werken, in het verlengde zie liggen van *From Ritual to Romance*, als poëtische uitwerkingen ervan, heb ik ze in dit onderzoek niet besproken. Voor anderen ligt hier nog een mogelijkheid voor onderzoek. Ook de door John Milius genoemde inspiratiebronnen voor het personage van Willard verdienen mogelijk extra aandacht. Adam, Faust, Dante, Aeneas, Huckleberry Finn, de *Ancient Mariner*, kapitein Ahab en Oedipus zijn allen het onderzoeken waard om het personage van Willard te duiden.

Behalve *The Golden Bough* en *From Ritual to Romance*, prijkte, onopgemerkt door bijvoorbeeld Strootman en Van den Eijnde, ook de Bijbel op Kurtz zijn tafel, en hoewel je het belang hiervan snel zou kunnen afschrijven door te zeggen dat de Bijbel waarschijnlijk op iedere christen zijn nachtkastje zou liggen, is het zeker een onderzoek waard om te kijken wat voor soort invloed de bijbel kan hebben gehad op de film.

Richard S. Ascough, hoogleraar Grieks en theologie, schrijft in een kort essay in *Bible and Cinema: Fifty Key Films*¹⁰⁰ al over de links die te leggen zijn met het boek van Openbaringen, ook wel *Apocalypse* genoemd. Hij interpreteert de titel *Apocalypse Now* geheel vanuit deze hoek, zonder de meest gebruikelijke verklaring te noemen: dat *Apocalypse Now* een variatie zou zijn op 'Nirvana Now', een leus die in de jaren '70 op velerlei hippiebadge prijkte.¹⁰¹ Ook bekijkt hij Willards boot als een soort ark van Noach, een veilige haven, en merkt hij verschillende christelijke codenamen in de film op: volgens documenten die Willard leest ondernam Kurtz een missie genaamd 'Archangel', waarna hij het leiderschap overneemt van de groep inheemsens waardoor hij gezien kan worden als gevallen engel, of lucifer. De luchtaanvallen die Willard op Kurtz zou moeten afroepen dragen de codenaam 'Almighty', wat erop zou kunnen wijzen dat alleen door de kracht van God Lucifer verslagen zou kunnen worden.¹⁰²

Dit zijn allemaal mogelijk geldige motieven in de film, maar verklaren echter niets over de gehele structuur van het verhaal. Hoewel Ascough er dus terecht op wijst dat ook Cowie in zijn analyse van de scène waarin men *The Golden Bough* en *From Ritual to Romance* ziet liggen, vergeet om de bijbel te noemen, vergeet Ascough op zijn beurt om op te merken dat de persoon van Jezus in het Nieuwe Testament eveneens als *dying and rising god* kan worden gezien. Hij, als zoon van God, stierf en herrees immers ook uit de dood in de verhalen. Het tonen van de bijbel kan dus gezien worden als een verlengde van Frazer en Westons werk over rituelen en mythen. Toch zal hier ook vast meer over te zeggen zijn; werk wat ik vooralsnog aan anderen overlaat.

⁹⁹ Laurence Coupe, *Myth* (Milton Park, 2009), 49-50 en 25-36.

¹⁰⁰ Richard S. Ascough, 'Apocalypse Now (1979)' in: Adele Reinhartz (red.), *Bible and Cinema: Fifty Key Films* (Milton Park, 2013), 13-18.

¹⁰¹ Cowie, *The Apocalypse Now Book*, 3.

¹⁰² Ascough, 'Apocalypse Now (1979)', 17.

Literatuurlijst

Ascough, Richard S., 'Apocalypse Now (1979)' in: Reinhartz, Adele (red.), *Bible and Cinema: Fifty Key Films* (Milton Park, 2013), 13-18.

Coppola, Eleanor., *Notes* (New York, 1979).

Coupe, Laurence, *Myth* (Milton Park, 2009).

Cowie, Peter, *The Apocalypse Now Book* (Boston, 2001).

Dorall, E.N., 'Conrad and Coppola: Different Centres of Darkness', in: Kimbrough, Robert (red.) *Heart of Darkness: Norton Critical Edition* (New York, 1988), via:
<<http://chisnell.com/APEng/DarkTheory/Apocalypse%20Now%20-%20Conrad%20and%20Coppola.htm>> [geraadpleegd op 05-06-2015].

Encyclopedia Britannica Online, 'Mithraism: Persian Religion'
<<http://www.britannica.com/topic/Mithraism>> [Geraadpleegd 11-05-2015].

Encyclopedia Britannica Online, 'Wace: Anglo-Norman Author'
<<http://www.britannica.com/biography/Wace>> [geraadpleegd op 2-08-2015].

Glasscock, Simon, 'Apocalypse Now, A Film History and the Sacrificial Water Buffalo', *Literary Traveler* (versie 1 april 2011)
<http://www.literarytraveler.com/articles/coppola_cambodia/> [geraadpleegd op 17-05-2015].

Grella, George, 'Murder and the Mean Streets: The Hard-Boiled Detective Novel', *Contempora* 1 (1970).

Hartzog, John, 'Willard and The Art of Voice-Over'
<<http://hartzog.org/j/apocalypsenowwillardnarrator.html>> [geraadpleegd op 23-05-2015].

Hellmann, John, 'Vietnam and the Hollywood Genre Film: Inversions of American Mythology in the Deer Hunter and Apocalypse Now', *American Quarterly* 34:4 (1982) 418-439.

Herr, Michael, *Dispatches* (New York, 1977).

Kesselring, Laura, 'Civilization and Savagery in Joseph Conrad's Heart of Darkness and Francis Ford Coppola's Apocalypse Now', *Undergraduate Review* 10:1 (1997), 21-27 via:
<<http://digitalcommons.iwu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1089&context=rev>> [geraadpleegd op 04-05-2015].

Kinder, Marsha, 'The Power of Adaptation in "Apocalypse Now"', *Film Quarterly* 33:2 (1979-1980), 12-20.

Maslowski, Michel, 'The Evil of Modernity: Joseph Conrad's Heart of Darkness and Francis Ford Coppola's Apocalypse Now', *Yearbook of Conrad Studies* 3 (2007), 195-211.

Stewart, Garrett, 'Coppola's Conrad: The Repetitions of Complicity', *Critical Inquiry* 7:3 (1981), 455-475.

Strootman, Rolf en Van den Eijnde, Floris, 'Odysseus Variaties: Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now* en de klassieke mythologie', *Lampas. Tijdschrift voor Classici* 47:4 (2013), 366-381.

Thomas, Gillian, 'Weston, Jessie Laidlay (1850–1928)', in: *Oxford Dictionary of National Biography* (versie januari 2011)
<<http://dx.doi.org/10.1093/ref:odnb/38620>> [geraadpleegd op 22-04-2015].

Thompson, Richard, 'Stoked: An Interview with John Milius', *Film Comment* 12 (Juli-Augustus 1976).

Tomasulo, Frank P., 'The Politics of Ambivalence: *Apocalypse Now* as Prowar and Antiwar Film' in: Dittmar, Linda. en Michaud, Gene (red.), *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film* (Londen, 2000) 145-158.

White, Theodore H., 'Interview with Jacqueline Kennedy', *Life Magazine* (6 december 1963).

Bronnen

Campbell, Joseph, *De Held met de Duizend Gezichten: De oorspronkelijke betekenis van de verhalen uit de godsdienst en mythologie*, vert. Aris J. van Braam (Amsterdam, 2011).

Conrad, Joseph, *Heart of Darkness* (Londen, 1994).

Frazer, James, *The Golden Bough: A study in magic and religion* (Ware, 1993).

Milius, John; Coppola, Francis F. en Herr, Michael, *Apocalypse Now Redux: an original script* (2001) via:
<<http://www.dailyscript.com/scripts/apocalypsenowredux.html>>
[Geraadpleegd 5-03-2015].

Weston, Jessie L., *From Ritual to Romance*, (Champaign, jaartal onbekend).

Film

Coppola, Francis F., *Apocalypse Now Redux*, 2001.

Coppola, Eleanor, *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, 1991.