

„*The End*” i projekt happy endu.
 O funkcji piosenki w „*Czasie Apokalipsy*”
 F. F. Coppoli

Pierwszemu obrazowi filmu *Czas Apokalipsy* Francisa Forda Coppoli (1979) – długiemu nieruchomemu ujęciu przedstawiającemu wietnamską dżunglę – towarzyszy dobrze znany instrumentalny prolog piosenki *The End* grupy The Doors (1967), wykonywany na indyjskim sitarze. Temat muzyczny wkracza tu w przestrzeń już dookreśloną – oprócz samej treści wizualnej także dobiegającym spoza kadru odgłosem latającego w pobliżu helikoptera – pogłębiając dodatkowo początkowe wrażenie statyczności monotonnym powtarzaniem tego samego motywu. Muzyka stabilizuje tu swoje melodyczne centrum na dźwięku „d”, który stanie się punktem wyjścia dla późniejszych wariacji. „Krażący” dźwięk helikoptera i „krażąca” melodia, coraz bogatsza w warstwie instrumentacji i coraz bardziej przewidywalna pod względem rytmicznym, w zderzeniu z niezmiennym widokiem palm, pasma nieba i unoszącego się pyłu, tworzą sytuację oczekiwania. Swój po części kontemplacyjny charakter moment ten zawdzięcza zarówno muzyczno-wizualnemu bezruchowi, jak i znaczeniom wnoszonym przez wykorzystany tu gatunek muzyczny raga. Jak pisał Ravi Shankar, Hindusi wierzą, że dźwięk „d” symbolizuje wschód słońca i głowę, konotuje on zatem jasność, światło, olśnienie[1]. Raga wykorzystana w *The End* łączy się natomiast bardzo wyraźnie z *shanta rasa*, uczuciem spokoju i odprężenia[2]. Ten prolog prologu – przyjąwszy założenie, że siedmiominutowy epizod poprzedzający „otrzeźwienie” kapitana Willarda jest prologiem – stanowi pierwszą z siedmiu części filmowej ekspozycji, z których sześć odwołuje się do piosenki i wykazuje zastanawiającą równoległość przebiegu wizualnego i muzycznego.

Jeśli by spojrzeć na cytowany w filmie utwór muzyczny od strony jego struktury, natychmiast rzuca się w oczy to, że reżyser wybrał wprawdzie tylko kilka „odcinków” piosenki, ale – co najważniejsze – w żaden sposób nie naruszył właściwej każdemu z nich poetyckiej i muzycznej zwartości. W tekście przytaczanym poniżej, zachowującym proponowany przez Wernera Faulsticha schemat budowy greckiej tragedii i indyjskiej ragi[3], podkreślono te fragmenty, które znalazły zastosowanie w filmie:

[1] R. Shankar, *My Music. My Life*, New York 1968, s. 30 i n. Cyt. za: W. Faulstich, *Rock als way of life. Tübinger Vorlesungen zur Rockgeschichte, Teil II: 1964–1971*, Gelsenkirchen–Buer 1985, s. 115.

[2] W. Faulstich, op. cit., s. 115.

[3] Ibidem, s. 112–120.

Prolog

1. część instrumentalna (alapa)
-

2. aktor (*prologos*)

this is the end
beautiful friend
this is the end
my only friend the end
of our elaborate plans the end
of everything that stands the end
no safety or surprise the end
I'll never look into your eyes
again

3. chór (*parodos*)

can you picture what will be
so limitless and free
desperately in need
of some stranger's hand
in a desperate land

Epeisodion I

1. część instrumentalna (raga kalyan)
2. chór (*stasimon*)

lost in a Roman wilderness of pain
and all the children are insane
all the children are insane
waiting for the summer rain

Epeisodion II

1. aktor

there's danger on the edge of town
ride the king's highway baby
weird scenes inside the gold mine
ride the highway west baby
ride the snake
ride the snake
to the lake
the ancient lake baby
the snake is long
seven miles
ride the snake
He's old
and his skin is cold

2. chór

the West is the best
 the West is the best
 get here and we'll do the rest
 the blue bus is calling us
 the blue bus is calling us
 driver where you taking us?

Epeisodion III

1. aktor

the killer awoke before dawn
 he put his boots on
 he took a face from the ancient gallery
 and he walked on down the hall
 he went into the room where his sister lived and then he
 paid a visit to his brother and then he
 he walked on down the hall yeah
 and he came to a door
 and he looked inside

 “father?”
 “yes son?”
 “I want to kill you”
 “mother
 I want to...”

Epeisodion IV

1. aktor

come on baby take a chance with us
come on baby take a chance with us
come on baby take a chance with us
and meet me at the back of the blue bus
 [?]
come on yeah

2. część instrumentalna

Exodus

this is the end
 beautiful friend
 this is the end
 my only friend the end
 it hurts to set you free
 but you'll never follow me
 the end of laughter and soft lies

the ends of nights we tried to die
this is the end

Formalne pokrewieństwo prologu piosenki *The End* z tą częścią greckiej tragedii, która poprzedza właściwą akcję sztuki, pozwala dostrzec przejrzystą strukturę filmowego wprowadzenia, dokładnie wskazać jego ramy oraz ocenić funkcję dramaturgiczną. Począwszy od słów „this is the end”, precyzyjnie korelowanych z warstwą wizualną, w której pojawia się wybuch i słup ognia, spokojna pozioma panorama w prawo rozpoczyna swój zwykły gest epickiej prezentacji krajobrazu. Wydaje się jednak, że oko kamery z trudem przedostaje się przez kłęby gęstego dymu na pierwszym planie. Dzięki tego rodzaju rezygnacji z penetrowania obrazu uwaga widza zostaje skoncentrowana w większym stopniu na interakcji między tym, co pokazywane, a tym, co słyszane – ze słowami piosenki. Przemawiające po raz pierwszy liryczne „ja” – *prologos* jako aktor – opowiada o końcu. Z jednej strony mówiący ewidentnie unika abstrakcyjnego traktowania przedmiotu wypowiedzi; personifikuje go, nazywając swym pięknym i jedynym przyjacielem. Z drugiej zaś Koniec zamienia w koniec, upatruje w nim – jak słusznie zauważa Faulstich – nie końca czegoś, lecz wszystkiego, utożsamia go z absolutnym i nieodwołalnym kresem[4].

Na ten apokaliptyczny obraz składa się kilka elementów, podanych w formie wyliczenia: (1) koniec snuty przez nas planów, (2) koniec wszystkiego, co trwa, (3) brak bezpieczeństwa i niemożność zaskoczenia. Każdemu z tych stwierdzeń przyporządkowano w utworze tę samą melodię i te same trzy dźwięki grane na organach, dodatkowo wzmacniające liryczny *ductus* śpiewanej poezji. Wydobyto w ten sposób jeszcze raz – dzięki figurze powtórzenia i dzięki barwie (a może też semantyce) instrumentu – podstawowe znaczenie przekazane werbalnie. Na moment przed sformułowaniem konkluzji („I’ll never look into your eyes again”) obraz filmowy ulega rozwarstwieniu: dzięki zastosowaniu techniki przenikania ukazana w zbliżeniu twarz mężczyzny uzyskuje odtąd dominację nad ustabilizowanym już widokiem stojącej w płomieniach dżungli. Odnosimy wrażenie, że głos śpiewającego i sportretowany tu po raz pierwszy główny bohater filmu pozostają ze sobą w bliskiej relacji. Co więcej, skupiając uwagę widza na błędzących oczach Willarda, Coppola sugeruje po pierwsze, że to sam bohater ogląda dżunglę i po wtóre, że słowa piosenki: „Nigdy ponownie nie spojrzę w twe oczy” bezpośrednio odnoszą się do treści obrazu. Znaczyłyby to w filmowym kontekście tyle, że mamy do czynienia z bohaterem, który odbył już wyprawę do absolutnego kresu – widział koniec i drugi raz widzieć go nie będzie. A zatem już w piosence, zanim jeszcze identyfikowany z postacią Willarda głos narratora wypowie pierwsze słowa, dookreślające miejsce akcji, antycypuje się sposób opowiadania, łączący *Czas Apokalipsy* z *Jądrem ciemności* Josepha Conrada (1898). „Film rozpo-

[4] Ibidem, s. 114.

czyna się po zakończeniu podróży i następnie przechodzi w retrospekcję [...]”[5].

Zastosowanie tego samego rozwiązania artystycznego – techniki montażowej przenikania – w ostatniej części prologu, odpowiadającej wejściu chóru (*parodos*), wzmacnia sugestię, iż treści ujęcia stanowią wizualizację wspomnień Willarda z kambodżańskiej misji. Tyle tylko, że nagle obraz dżungli z trójwymiarowego staje się płaski, jego głębia zostaje niemalże całkowicie wchłonięta przez pomarańczową barwę płomieni, na tle których wyraźnie odcinają się czarne sylwety palm i przebijająca na chwilę kamienna podobizna archaicznego bóstwa ze świątynnego miasta Kurtza. Jak gdyby chcąc zapowiedzieć temat dzieła, Coppola eksponuje ważny dla całego filmu kontrast jasności i ciemności. Wyzyskuje w tym celu nie tylko moment przejścia w muzycznej harmonii, większą meliczność tego fragmentu piosenki i nieco zmienioną barwę głosu Jima Morrisona, śpiewającego teraz w wyższej tonacji, lecz także znaczenie dominującej w kadrze barwy. Kolor pomarańczowy – jako kolor płomieni, ale też jako jeden z wariantów barwy podstawowej – w filmowym prologu reprezentuje świat wyzuty z kultury[6], w czym potwierdza się spostrzeżenie Susanne Marschall, że ambiwalencja stanowi trwałą cechę koloru żółtego.

Dzięki swej idealnej jasności i kruchości żółty jest predestynowany do tworzenia wariantów. Dopiero w kolejnych stopniach tej barwy spotykają się rozum i szaleństwo, połyskliwość złota i gorzkie przytłumienie, światło i brud, piękno i brzydota[7].

W *Czasie Apokalipsy* odmiany tej barwy będą reprezentować równie ambiwalentną przestrzeń ludzkiej wolności, ukazując Kurtza jednocześnie w jego boskiej potędze, jasności umysłu i mrocznym, „instynktowym” działaniu. Choć w czystej postaci żółty jest barwą rozumu, w swych odmianach może sprzymierzać się nawet ze sferą szaleństwa, bo – jak pisze Marschall – zawsze znajdziemy w nim „ruch, rozwój, zmianę – także ku temu, co negatywne”[8]. Właśnie do tej przestrzeni ambiwalencji – do „serca ciemności” – kieruje się główny bohater filmu w części prologu oznaczonej jako chóralna. Tu Willard nie błądzi już wzrokiem, lecz uporczywie wpatruje się w coś, co automatycznie identyfikujemy jako oglądane przez niego obrazy – umiejscowione jednakże poza czasem.

„Can you picture what will be” – bardzo silny związek logiczny łączy te słowa z poprzedzającą je częścią aktorską, bo też zwracając się

[5] W. Faulstich, *Didaktik des Grauens. Eine Interpretation von Francis Ford Coppolas „Apocalypse Now”*, w: idem, *Medienkulturen*, München 2000, s. 96.

[6] *Czas Apokalipsy* przejmując z opowiadania Conradą figurę „podróży wstecz”, nie należy jej jednak interpretować jako powrotu do prymitywności, do źródła „regenerującej pierwotności i naturalności”, lecz jako „wyobcowanie człowieka z jego korzeni,

z tradycji, z akceptowanych dotąd wartości – jako zerwanie człowieka z jego przeszłością, jako upadek. [...] Odrzucenie cywilizacji pokazuje nie kulturę jako substancję, lecz zepsucie, szaleństwo i samowolę”. Ibidem, s. 96.

[7] S. Marschall, *Farbe im Kino*, Marburg 2009², s. 71.

[8] Ibidem, s. 69.

do publiczności słowami: „czy możecie sobie wyobrazić”, swą wypowiedzią chór powołuje do istnienia coś w rodzaju pustego lub otwartego porównania – otwartego, bo (tymczasowo) pozostawionego bez odniesienia. Liryczna wypowiedź zatrzymuje się na nazwaniu stanu rzeczy: stanu ostatecznego końca, dla którego dopiero szuka się analogii. To właśnie publiczność, zagadnięta pytaniem chóru, włączona zostaje w akt imaginacji, mający nadać postać doświadczeniu kresu, kiedy to rozpaczliwie potrzebuje się „ręki jakiegoś obcego”. Podkreślimy, że również w tej części prologu przekaz muzyczno-werbalny jednoznacznie odsyła do treści wizualnych przedstawionych w ujęciu. Oprócz tego, że tematyzuje się tu *explicite* sam proces wyobrażania sobie („can you picture”), tworzy się też nieprzypadkowe związki znaczeniowe, jak wtedy, gdy wyłanianiu się głowy bóstwa towarzyszą jedyne w tym fragmencie słowa odnoszące się wyraźnie do ludzkiej postaci („some stranger’s hand”). To tutaj – w miejscu semantycznego zagęszczenia – filmowana w odwróceniu głowa Willarda, zajmująca lewą część kadru, uzyskuje dopełnienie w postaci symetrycznej względem niej głowy bóstwa, ukazanej *en face* i równoważącej kompozycję kadru po stronie prawej. W tym wizualnym skrócie po raz pierwszy wydobywa się podstawowy temat filmu, jakim jest pokusa czynienia z siebie boga.



Zauważony już związek logiczny zachodzący między *prologosem* a *parodosem* nie dotyczy jedynie treści obu obrazów, lecz także sposobu ich filmowego połączenia. O ile części pierwszej – prowadzącej ku wyobrażeniu apokalipsy – towarzyszyła pozioma panorama w prawo, o tyle części drugiej – projektującej obraz paralelny do tegoż

wyobrażenia – towarzyszy pozioma panorama w lewo. Respektując odrębność aktorskiej i chóralnej części kompozycji, przez dopasowanie ruchu kamery Coppola odtwarza strukturę porównania zaczerpniętą z poezji Morrisona, nadając jej ponadto znaczenie bardziej ogólne, by nie rzec – symboliczne: znaczenie podróży wstecz.

Na część instrumentalną, oddzielającą piosenkowy prolog od epejsodionu pierwszego, przypada w filmowej narracji powrót odgłosów helikoptera skojarzonych z trzepotem pokojowego wentylatora^[9]. Ponownie pojawia się też pierwotny temat muzyczny (*alapa*), wsparty znanym z ujęcia otwierającego, choć teraz przeniesionym na drugi plan, nieruchomym obrazem dżungli – paralelnym do obrazu „rzymskiego pustkowiecia bólu” („roman wilderness of pain”). Głos śpiewającego, towarzyszący filmowej deskrypcji miejsca, jest powoli wyciszany, przygotowując miejsce na pojawienie się pierwszego monologu wewnętrznego. Odnosimy wrażenie stopniowego „urealniania” wydarzeń, uzyskiwanego przede wszystkim dzięki rezygnacji z efektu rozwarstwionego obrazu. Słowa piosenki o „szalonych dzieciach czekających na letni deszcz” w zderzeniu z zarysowaną sytuacją brzmią z jednej strony jak komentarz, odnoszący się do prywatnej sytuacji bohatera, z drugiej zaś mają wymowę ogólną – podobnie jak obiektywizujące wypowiedzi antycznego chóru. Przebudzenie Willarda, podkreślone zdecydowaną pionową panoramą w dół, wyraźnie odcina cały blisko czterominutowy epizod od kolejnej części prologowej sekwencji.

Głos narratora, pełniący w pierwszej sekwencji filmu funkcję głosu wewnętrznego, doprecyzowuje stan mentalny i sytuację bohatera, który – jak słyszymy – od tygodnia przebywa w Sajgonie, czekając na nowe zlecenie wojskowe, na kolejną wyprawę do dżungli. Ciężkim niskim brzmieniem, uczestniczącym w wizualnym aktualizowaniu się tu i teraz znaczenia misji Willarda, Coppola wprowadza temat dżungli na sposób muzyczny. Wykorzystuje w tym celu ten sam instrumentalny fragment piosenki, który towarzyszy finałowej scenie zabójstwa Kurtza, ale wzbogaca go o linię wokalną z nieobyczajnym „fuck” i niedwuznacznymi wykrzyknieniami Jima Morrisona. Nie ulega wątpliwości, iż przedśmiertna wypowiedź Kurtza („Uczymy młodych zrzucać na ludzi ogień, a ich dowódcy nie pozwalają im napisać słowa «fuck» na samolotach, bo to nieprzyzwoite”^[10]) w sposób bezpośredni odsyła do nieocenzurowanej wersji piosenki użytej w filmowej kompozycji. Czasownik „fuck”, jako zwieńczenie tak zwanego epizodu edypowego (trzeci epejsodion), zajmuje w utworze *The End* miejsce szczególne – podsumowując akt morderstwa i kazirodztwa oraz osta-

[9] Asocjacja ta zaczerpnięta została z książki amerykańskiego dziennikarza Michaela Herra *Dispatches*, New York 1968. W. Faulstich, *Didaktik des Grauens...*, s. 90.

[10] W oryginale: „We train young men to drop fire on people, but their commanders won't allow them to write «fuck» on their airplanes because it's obscene”. Wszystkie cytaty pochodzą ze ścieżki dźwiękowej *Czasu Apokalipsy*.

tecnie przypieczętowując winę tragicznego bohatera, stanowi wyraz tego, co niedopuszczalne, wyrotowe, godne potępienia. Wypowiedź Kurtza jest natomiast pełna ironii. W bezmiarze usankcjonowanego wojną bezprawia „fuck” zamienia się w niewinną igraszkę. Zabijając tego, który rozpoznał tę prawdę i wyciągnął z niej ostateczne konsekwencje, Willard nie zabija zwykłego złooczyńcy, lecz człowieka, który wejrzał w groźbę wolności i nie może już znieść jej widoku[11].

Innym, znacznie łatwiejszym do uchwycenia elementem, wiążącym prolog z epizodem rytualnej śmierci Kurtza, jest cytowane wprost ujęcie przedstawiające poczernioną twarz Willarda na chwilę przed popełnieniem zabójstwa. O ile dla kluczowej sekwencji kambodżańskiej Coppola wybiera cały czwarty epejsodion piosenki, a więc zarówno część aktorską, rozpoczynającą się słowami „Come on baby, take a chance with us”, jak i część instrumentalną, o tyle w sekwencji otwierającej dzieło słyszymy tylko jego fragment – najbardziej hybrydyczny i chaotyczny moment piosenki, będący zarazem muzycznym punktem kulminacyjnym całości:

Dochodzą tu nowe instrumenty; sitar intonuje wariacje tematu ragi oraz nową frazę; rytm w całości ulega przyspieszeniu; muzyka Zachodu przenika się z muzyką Wschodu; linia melodyczna wznosi się jeszcze jeden raz, zanim harmonie, rytm i melodie jak gdyby rozkruszają się na siedmiokrotnym „yeah” piosenkarza i w końcu całkiem załamują[12].

Zbroczony krwią Kurtza Willard „jest tożsamy z Willardem z początku filmu, który uderza w swe lustrzane odbicie, by następnie pomazać się własną krwią”[13] – sens ten wydobyty zostaje, jak widzimy, nie tylko przez powtórzenie obrazu i zachowanie jego symboliki, lecz także przez dwukrotne przytoczenie rockowego cytatu.

Pominięcie przez reżysera wybranych części *The End* – epejsodionu drugiego, trzeciego i *exodusu* – nie jest bez znaczenia dla oceny sposobu funkcjonowania utworu w całym dziele filmowym. Jak pokazał Werner Faulstich, budowana w drugiej strofie piosenki wizja jazdy po królewskiej autostradzie, względnie siedmiomilowym wężu prowadzącym ku antycznemu jezioru położonemu na Zachodzie, jest silnie zakorzeniona w greckiej mitologii: wąż to droga od narodzin do śmierci, siedem mil symbolizuje drogę do mądrości, a Zachód oznacza tu bramę do krainy umarłych, w której Charon („driver”) przewozi dusze przez graniczną rzekę (Styks, „ancient lake”)[14]. Warto w tym kontekście wspomnieć, iż to właśnie wielki wąż – a mówiąc dokładniej: jego imponujący kształt na mapie – zniewolił do tego stopnia wyobraźnię młodego Marlowa, że postanowił on odkryć tajemnicę nieznanego mu łądu:

Najbardziej ciągnęło mnie tylko do jednego miejsca – do największej białej plamy, by tak rzec. Wiem, że dziś kraina ta już nie jest białą plamą [...].

[11] Zob. W. Faulstich, *Didaktik des Grauens...*, s. 99.

[13] W. Faulstich, *Didaktik des Grauens...*, s. 101.

[12] W. Faulstich, *Rock als way of life...*, s. 119.

[14] W. Faulstich, *Rock als way of life...*, s. 117.

Stała się krainą ciemności. Olbrzymia, przepływająca przez nią rzeka przypominała na mapie gigantycznego węża, który zanurzał łeb w oceanie, wijąc się poprzez rozległy obszar i chowając koniec ogona gdzieś w głębi łądu. [...] Ów wąż zupełnie mnie oczarował[15].

Podobnego porównania u początku swej wyprawy użyje Willard, mówiąc o liczącej setki mil rzece prowadzącej do „najgorszego miejsca na świecie”, „wijącej się pośrodku wojny niczym kabel głównego obwodu, podłączony prosto do Kurtza”[16]. W czwartym epejsodionie „ja” liryczne znajduje się już u końca autostrady i – jako część chóru umarłych czekających na przeprawę u wejścia do Podziemia – przemawia w liczbie mnogiej[17]. Tym, który od początku opowiadanej historii bierze na siebie zadanie „przeprowadzenia” Kurtza na drugą stronę, jest Willard. Chcą tego nie tylko inni i nie tylko sam „cierpiący król” kambodżańskiej ziemi, lecz „nawet dżungla”[18]. „Szansa”, o której śpiewa chór, wzywający Willarda do popełnienia zbrodni na chorym władcy („come on baby take a chance with us”), to szansa na odnowę jałowej ziemi przez śmierć zadaną sprowadzającemu neurodziej[19]. Wytypowany na następcę Kurtza Willard wypełnia swoje zadanie, ale – mimo pokusy objęcia panowania po zdetronizowanym władcy – nie przejmuje królewskich insygniów. Opuszcza oczyszczoną ziemię.

W swej interpretacji piosenki *The End* Werner Faulstich akcentuje związek łączący treść utworu z historią Edypa przedstawioną w Sofoklesowym dramacie oraz z filozofią Nietzschego zawartą w *Narodzinach tragedii*. Ukazując Edypa jako reprezentanta każdego człowieka w jego drodze od narodzin do śmierci, opisuje on moment muzycznego wyładowania, zamykający czwarty epejsodion jako „totalny chaos wyrastający ze stanu winy”[20]. Jeśli Coppola rezygnuje z ostatniej, jednoznacznie pozytywnej w swej wymowie, części utworu *The End*, to dlatego, że jej sens zawarł w samym akcie zabójstwa Kurtza. „Koniec śmiechów i kłamstw, koniec nocy naznaczonych tęsknotą za śmiercią” („the end of laughter and soft lies/ the end of nights we tried to die”) – słowa *exodusu* wypowiedziane przez kogoś, kto razem z chórem umarłych stoi po drugiej stronie rzeki śmierci, mógłby wypowiedzieć sam Kurtz. Dopuściwszy się mordu, Willard wkroczył w przestrzeń rytuału, ale też w ciemną przestrzeń czynów popełnianych „bez osądzenia”, w którą *notabene* wprowadził go jako

[15] J. Conrad, *Iądro ciemności*, przeł. I. Socha, Kraków 2005, s. 10.

[16] „I was going to the worst place in the world, and I didn't even know it yet. Weeks away and hundreds of miles up a river that snaked through the war like a main circuit cable, plugged straight into Kurtz”.

[17] W. Faulstich, *Rock als way of life...*, s. 118.

[18] Fragment monologu Willarda: „Everybody wanted me to do it, him most of all. I felt like he was up there, waiting for me to take the pain away. ... Even

the jungle wanted him dead, and that's who he really took his orders from anyway”.

[19] Werner Faulstich wykazał w swej interpretacji filmu *Czas Apokalipsy* ścisły związek, łączący dzieło Coppoli z legendą o poszukiwaniu Graala i jego wykładnią przedstawioną w pracy Jessie L. Weston *From Ritual to Romance*, Cambridge 1920 (polski przekład: *Graal: od starożytnego obrzędu do romansu średniowiecznego*, tłum. A. H. Bogucka-Eisler, Wrocław 1998). Zob. W. Faulstich, *Didaktik...*, s. 89–102.

[20] W. Faulstich, *Rock als way of life...*, s. 119.

swego następcę sam Kurtz. Właśnie ten moment wkroczenia w sferę „totalnego chaosu”, wejścia na drogę winy, by móc z winy tej oczyścić, oglądamy w scenie śmierci pułkownika, montowanej równolegle z rytualną śmiercią byka. Charakter misji Willarda ukazuje się tu w pełnym świetle: musi on bez reszty odrzucić swoje „ja”, by móc wystąpić jednocześnie w roli zabójcy i wybawcy, jako abstrakcyjna figura, bez własnej twarzy. Wpisując się tym rozwiązaniem w przesłanie *Narodzin tragedii*, w myśl którego „stan indywiduacji – tu uosabiany przez Kurtza – jest źródłem i przyczyną wszelkiego cierpienia”, Coppola nie pozwala Willardowi stać się protagonistą filmu^[21]. Do końca pozostanie on wysłannikiem, który wykonując powierzone mu zadanie, pokazuje drogę odnowy przez powrót do jedności wszystkich rzeczy i stworzeń^[22]. Tak samo jak w piosence *The End*, której przesłanie pokrywa się z przesłaniem całego filmu, akt odrzucenia roszczeń indywiduum do stanowienia o sobie prowadzi z powrotem do pierwotnej jedni, a przekroczenie progu śmierci niesie z sobą nadzieję na odrodzenie – sens dobrze uchwycony nie tylko przez Eliota, w cytowanym w filmie fragmencie *Wydrążonych ludzi*, lecz także przez Goethego:

Jak długoś nie doszedł do tego:
Zgin i na nowo się stań!
Jesteś tylko mętnym gościem
Na tej ciemnej ziemi^[23].

[21] Zob. W. Faulstich, *Didaktik des Grauens...*, s. 100.

[22] Ibidem, s. 102.

[23] Cyt. za: S. Vincenz, *Koniec świata*, w: idem, *Po stronie dialogu*, Warszawa 1983, t. 2, s. 178.