



کنراد، کوپولا، و مسئله تاریخ

چارلز وی. هاولی، ترجمه: صالح نجفی

«آدم‌ها دوست دارند قصه‌گویی را که از امور واقع نیست از تاریخ‌نویسی که ناظر به امور واقع است جدا کنند. جوری این کار را می‌کنند که انگار می‌دانند چه چیز را باید باور کرد و چه چیز را نباید باور کرد. و این واقعاً عجیب است. چگونه است که هیچ‌کس باور نمی‌کند وال یونس را بلعیده باشد آن هم زمانی که یونس هرروز مشغول بلعیدن وال است؟ و حالا می‌بینیم‌شان که توخالی‌ترین خالی‌بندی‌ها را مثل آب‌خوردن باور می‌کنند، چرا؟ چون که تاریخ است. اینکه بدانی چه چیز را باید باور کرد مزایایی داشت. به تأسیس یک امپراتوری انجامید و آدم‌ها را در جایی که بدان تعلق داشتند نگاه داشت.^۱

بنابراین گذشته، چون که گذشته است، فقط زمانی قابل چکش‌خواری می‌شود که انعطاف‌پذیر بوده باشد. اگر قادر به تغییر عقیده بوده، حالا هم هر آن امکان تغییر دانش هست. عدسی را می‌توان رنگ کرد، کج کرد، خرد کرد. مهم این است که شاهد برقراری نظم باشیم... و اگر نجیب‌زاده‌ای از قرن هجدهم هستیم که وقتی دلجان‌مان در مسیر ناهموار و سنگلاخ کوه‌های آلپ تکان‌تکان می‌خورد پرده‌کرکره را پایین می‌کشیم، باید بدانیم که چه می‌کنیم: ادعا می‌کنیم همه چیز مرتب و در امن و امان است و حال آنکه نه نظم‌وترتیبی هست و نه امنیتی می‌تواند در کار باشد. نظم و تعادلی وجود دارد که باید در داستان‌ها جست.

(از رمان *پرتقال تنها میوه عالم نیست*، اثر جنیت وینترسن)^۲

^۱ نویسنده در انگلیسی از ایهام و مراعات‌النظیری بهره برده که انتقالش به فارسی دشوار است:

I can see them now, stuffing down the fishiest of fish tales...

ترکیب fish tale کنایه از «دروغ بزرگ و شاخ‌دار» است ولی می‌توان تحت‌اللفظی آن را «ماهی‌نامه‌ها» ترجمه کرد تا مراعات‌النظیرش با قصه یونس و ماهی بزرگ رعایت شود. هرچه نباشد، قصه یونس و ماهی یک «ماهی‌نامه» است. صفت fishy هم به چیزهایی اطلاق می‌شود که بو یا مزه ماهی می‌دهند و کنایه از «بودار» و «مشکوک» است. fish tale تلمیحی است به عادت و تمایل ماهی‌گیرها که درباره اندازه ماهی‌هایی که صید کرده یا فرصت صیدشان را از کف داده‌اند اغراق می‌کنند یا به اصطلاح «خالی می‌بندند». «توخالی‌ترین خالی‌بندی» تکرار واژه fish را بازسازی می‌کند و این لطف را دارد که تا اندازه‌ای تعبیری چون «ماهی شکم‌پر» را تداعی می‌کند.

^۲ این رمان اثر نیمه‌اتوبیوگرافیکی نویسنده انگلیسی (متولد ۱۹۵۹ در منچستر) است که ابتدا بستنی‌فروشی دوره‌گرد و سپس کارگر بیمارستان روانی بود و حتی به تزئین اجساد برای مراسم تدفین اشتغال داشت. در ۱۹۸۱ از دانشگاه اکسفورد فوق‌لیسانس ادبیات انگلیسی می‌گیرد. *پرتقال تنها میوه عالم نیست* اولین رمان اوست که در سال ۱۹۸۵ منتشر می‌کند. قصه بر اساس روابط دختری با مادر مذهبی و سختگیرش پیش می‌رود. اعضای خانواده روابط دختر را با دنیای بیرون و اشخاص و محافل غیرمذهبی محدود می‌کنند. جنت در نوجوانی احساس تمایل به جنس موافق می‌کند و این خشم خانواده را برمی‌انگیزد و با او در کمال بی‌رحمی رفتار می‌کنند.

دل تاریکی (۱۹۰۲) جوزف کنراد و اینک آخرالزمان (۱۹۷۹) فرانسیس فورد کوپولا هر دو با مسئله بغرنج «تاریخ»

دست به گریبان می‌شوند. این دو اثر، هریک، تا اندازه‌ای تعمقی است درباره نیاز جامعه‌های «متمدن» به تاریخ — خواه جامعه اروپای عصر ویکتوریا خواه جامعه آمریکای دوران جنگ سرد — رمان کوتاه کنراد و فیلم کوپولا این تصور را به باد انتقاد می‌گیرند که جامعه‌ای مسلط می‌باید تاریخی خاص را استمرار و در حقیقت گسترش دهد تا نه فقط سلطه خود را موجه و حقانی جلوه دهد بلکه هستی خود را معقول و عقلانی بنمایاند. هم از نظر رمان‌نویس هم از نظر فیلمساز «وحشتی» که کورتز را تباه می‌کند «وحشتی» است که در آشوب ماورای تاریخ یافت می‌شود. هم کنراد هم کوپولا از صف‌آرایی نیروهای تاریخ ابراز ناراحتی و نگرانی می‌کنند اما غایت تاریخ را به درجات مختلف از نو تأیید می‌کنند.

وارن ساسمن، مؤرخ آمریکایی (۱۹۸۵-۱۹۲۷)، در کتاب فرهنگ به‌مثابه تاریخ: دگرگونی جامعه آمریکا در قرن بیستم (۱۹۸۴)، «تاریخ» را جزئی از «نوع خاصی از سازماندهی اجتماعی و فرهنگی، به یاری «اسطوره» وصف می‌کند. به اعتقاد ساسمن، اسطوره مفهومی خیال‌پرور (= اتوپیا) است که جوامع برای «تبیین» همه مسایل از آن سود می‌جویند. اما اسطوره فاقد نیروی محرک لازم برای تغییر است؛ اسطوره برای آن وجود دارد که نوع معینی از نظم را استمرار بخشد و همیشگی سازد. در مقابل، تاریخ در جوامع درصدد است تا نظم اجتماعی را تغییر دهد، نظمی که در آن «خود نظم اجتماعی را باید معقول جلوه داد»، نظمی که در آن «به تبیین‌های عقلایی نیاز هست». طبق ادعای ساسمن، «تاریخ ظاهراً قادر است نشان دهد که جامعه‌ای پویا (dynamic) به کدام سو حرکت می‌کند». علاوه بر این، ساسمن ادعا می‌کند: «اسطوره بنا به سنت درام مرکزی هرگونه نظم اجتماعی را تدارک می‌بیند... اما تاریخ صورت آرمانی چیزی بس متفاوت را عرضه می‌کند. تاریخ با تغییر و حرکت و روال جاری اعمال و افکار و عقاید سروکار دارد و نسبتی واضح‌تر با جنبه‌های پویای حیات جامعه دارد. از این رو تاریخ چیزی را تدارک می‌بیند که من آن را نوعی ایدئولوژی متمایز از رویاهای ناکجاآبادی و خیال‌پرور می‌خوانم. البته این

دو دست در دست هم دارند و با هم کار می‌کنند: اسطوره متن نمایش را فراهم می‌سازد و تاریخ آن نمایش را به راه می‌اندازد. اسطوره‌ها غالباً اهدافی بنیادین پیش می‌نهند، تاریخ غالباً فرایندهایی اساسی برای رسیدن به آن اهداف تعریف می‌کند و توضیح می‌دهد.»

سازمان می‌کوشد نشان دهد تاریخ وسیله دستیابی به اهداف اسطوره‌ای است؛ به عبارت دیگر، تاریخ به جوامع بشری امکان فهم تغییر و «پیشرفت» می‌دهد.

سازمان تاریخ را بر اساس طرز کار درونی جامعه یا فرهنگی خاص می‌فهمد. تاریخ برای هر جامعه‌ای که در حال تغییر است ضرورت دارد، جامعه‌ای که برای مثال مرحله فئودالیسم را پشت سر می‌گذارد و به قالب سرمایه‌داری صنعتی درمی‌آید، زیرا تاریخ آن دگرگونی جامعه را تبیین و توجیه می‌کند. می‌خواهم ارزیابی سازمان را درباره ضرورت و کارکرد تاریخ بسط دهم. تاریخ نه فقط در مختصات زمانی یک جامعه که می‌کوشد پیشرفت داخلی داشته باشد عمل می‌کند، بلکه در مختصات فضا هم مؤثر است چون هر جامعه‌ای می‌کوشد از حد مرزهای خود بگذرد و پای در قلمرو دیگر جامعه‌ها یا سایر قلمروها بگذارد. مثال‌های این فهم از کارکرد تاریخ را می‌توان در جهانگشایی و توسعه‌طلبی امپریالیستی اروپایی‌های جهان کنراد یا در نظامی‌گری ایدئولوژیکی («دموکراتیک») آمریکایی‌هایی جهان کوپولا یافت.

همانطور که اروپایی‌های اواخر قرن نوزدهم در پی مستعمره‌هایی تازه در قاره آفریقا بودند و امریکایی‌های نیمه دوم قرن بیستم می‌کوشیدند زیر لوای «دموکراسی غربی» ویتنام را به تصرف خود درآورند، هر جامعه‌ای می‌کوشد اقدامات خود را به یاری و به میانجی صف‌آرایی نیروهای تاریخ مشروع جلوه دهد. کنراد و کوپولا ماهیت این صف‌آرایی نیروها را در کارهای خود می‌کاوند. اما کاوش‌های ایشان متمرکز بر تعریف تاریخ‌های خاصی که به کار گرفته می‌شوند — تاریخ استعمار اروپایی یا نظامی‌گری آمریکایی — نیست، گو اینکه هر دو محققاً چنین تاریخ‌هایی را تعریف می‌کنند. سؤال‌هایی که در این دو اثر مطرح می‌شوند به

مسائل جامع‌تر تاریخ مربوط می‌شوند: چرا تاریخ مهم است؟ حدود مرز تاریخ کجاست؟ و وقتی تاریخ از اعتبار می‌افتد چه اتفاقی می‌افتد؟

کنراد از همان ابتدای روایت *دل تاریکی* به اهمیت اسطوره و تاریخ برای شهروندان انگلستان عصر ویکتوریا استناد می‌کند. راوی رمان که هویتش بر خواننده معلوم نیست و جریان داستان را روی کاغذ می‌آورد گذشته را چونان پیش‌درآمدی بر داستان مارلو احضار می‌کند:

*[رود تمز] همهٔ مردانی را که مایهٔ مباهات این ملت‌اند می‌شناخت و به همه‌شان خدمت کرده بود... تمام کشتی‌هایی را که نام‌شان چون جواهر در شبِ زمان می‌درخشد حمل کرده بود... کشتی‌ها و آدم‌ها را می‌شناخت. از دتفورد [از کشتی‌گاه‌های مهم جنوب شرق لندن در قرن ۱۹] و گرینیچ [واقع در شرق دتفورد] و اریث با کشتی آمده بودند - ماجراجویان و ساکنان؛ کشتی شاهان و کشتی مردان شاغل در بازار تجار؛ ناخداها، امیرالبحرها، «کارچاق‌کن‌های» تجارت خاور و «ژنرال‌های» مزدور ناوگان هند شرقی... وای از عظمتی که در فروکشند آن رود «پرده‌نشین زمینی ناشناخته گردیده!» [قیاس کنید با ترجمهٔ صالح حسینی، انتشارات نیلوفر، صص. ۳۱-۳۲]

راوی این تاریخ‌تندنوشته از امپریالیسم انگلستان را با بیان این نکته به انجام می‌رساند که «رویاهای آدمیان، بذر کشورهای مشترک‌المنافع، نطفهٔ امپراتوری‌ها» جملگی از بطن رود تمز می‌رُستند. بدین‌قرار، کنراد از همان ابتدای کتابش، پیش از آنکه مارلو حتی لب به سخن بگشاید، به خواننده در مورد معنا و اهمیت اسطوره و تاریخ برای این جامعه خاص متشکل از «مردان» انگلیس هشدار می‌دهد.

البته مارلو، درست پس از اعلام این معنی، به ما آگهی می‌دهد که انگلستان هم روزی روزگاری جایی ماقبل تاریخ بود. در تبیین این سخن می‌گوید: «و این هم یکی از جاهای تاریک زمین بود». به نظر مارلو، انگلستان روزگاری «جایی» بوده بدون نام و بدون تاریخ. و در ادامه می‌گوید، رومی‌ها انگلستان را به همان شیوه فتح کردند که بریتانیایی‌ها و اروپایی‌ها سرگرم استعمار آفریقاند. به اعتقاد مارلو چیزی که به رومی‌ها امکان داد اقدامات خود را و به اروپایی‌های قرن نوزدهم اجازه داد کارهای خود را موجه جلوه دهند تاریخ یا یک «فکر» (idea) است:

«فتح زمین که عمدتاً به معنای درآوردن آن از دست کسانی است که رنگ پوست‌شان با ما فرق می‌کند یا دماغ‌شان کمی از مال ما پهن‌تر است، وقتی زیاد نگاهش کنید اصلاً چیز قشنگی نیست. چیزی که آن را رستگار می‌کند [یا جبران می‌کند] چیزی به غیر از فکر (idea) نیست. فکری پشت سر آن؛ نه تظاهری احساساتی بلکه یک فکر؛ باوری به آن فکر، آن هم توأم با ایثار - چیزی که می‌توانید سوار کنید، در مقابلش تعظیم کنید و برایش قربانی کنید...» [قیاس کنید با ترجمه فارسی: ص. ۳۶]

مارلو عملاً به استقبال برداشت‌های ساسمن از دو مفهوم اسطوره و تاریخ می‌رود. اقدامات هر جامعه به «فکر» توجیه‌گر یا تاریخی موجه‌ساز نیاز دارند تا بتوانند پا در میدان عمل و تغییر بگذارند، خاصه زمانی که آن عمل یا تغییر (مستعمره‌کردن ممالک دیگران) در ظاهر اصلاً «چیز قشنگی نباشد». رومی‌ها به پشتوانه یک «فکر» خاک بریتانیا را فتح کردند. اروپایی‌ها هم «فکر» خاص خود را برای استعمار آفریقا داشتند - عقیده به محاسن و منافع امپریالیسم و جهان‌گشایی.

«فکری» که مارلو وصف می‌کند همان اسطوره مورد نظر ساسمن به اساسی‌ترین معنای کلمه است؛ و آن «فکر» چیزی است پرستیدنی، چیزی که «می‌توانید سوار کنید، در مقابلش تعظیم کنید و برایش قربانی کنید» یا به بیان ساسمن چیزی است که «درام مرکزی هر نظم اجتماعی» را تدارک می‌بیند. «فکری» که مارلو از آن سخن می‌گوید درعین حال تاریخ مورد نظر ساسمن است، چیزی که «نمایش را به راه می‌اندازد» - نمایشی را که اسطوره تهیه‌کننده متن آن است. مارلو از فکری حرف

می‌زند که به اروپا اجازه و جرأت می‌دهد جهان‌گشایی کند و آفریقا را مستعمره خود گرداند. کنراد از زبان مارلو و راوی مجهول‌الهویه داستانش تلویحاً می‌گوید آن «فکر» در ضمن تعریف ذاتی جامعه را به دست می‌دهد. انگلستان چیزی جز تاریکی نبود تا آنکه رومی‌ها فکر یعنی ایده انگلستان را به سواحل انگلیس آوردند. از آن زمان به بعد بود که جامعه انگلستان فکر یا تاریخ خاص خود را پروراند، روندی که رود تمز شاهدش بوده، رودخانه‌ای که «تمام مردانی را که مایه مباهات ملت [انگستان] اند می‌شناخته و به ایشان خدمت کرده».

به قرن نوزدهم که می‌رسیم، «فکر» یا تاریخی هست که کل اروپا در آن سهیم است. این تاریخ، به اعتقاد کنراد، امپریالیسمی سرمایه‌سالار است و نماینده آن در رمان کوتاه او همان کمپانی معظمی است که مارلو را اجیر می‌کند. مارلو از طریق مأموریتی که آن کمپانی به او محول می‌کند با «حقیقت» ذاتی نحوه عمل تاریخ مواجه می‌شود. کمپانی هم به واسطه نفس حضورش در آفریقا هم به واسطه اعمالش در آن قاره می‌کوشد تاریخ خود و تاریخ اروپا را در صحیفه سرزمینی درج کند که تاریخ ندارد. اولین برخورد مارلو با کمپانی در آفریقا با مدیر حسابداری شرکت صورت می‌بندد. مارلو برای این مرد جز احترام چیزی در بساط ندارد زیرا او را حافظ تمدن و اسطوره اروپا می‌داند؛ بنا به توصیف مارلو از سرحسابدار شرکت، این مرد «در فضای آکنده از یأس آن سرزمین، ظاهرش را حفظ کرده بوده»، ظاهرش را که نشان از مرد متشخص اروپایی داشت. (بنگرید به ترجمه فارسی، ص ۵۶) چه کسی به غیر از سرحسابدار کمپانی — مظهر کامل نهادی که خودش مظهر کامل تاریخ اروپاست — می‌توانست در سرزمینی «آکنده از یأس» و «روحیه‌کش» حفظ «ظاهر» کند؟ مارلو تلاش او را برای «وارد کردن بی‌غلط ارقام معاملاتِ صددرصد درست» و وارد کردن ارقام صحیح به دفتر وصف می‌کند. سرحسابدار و بنابراین کمپانی، وقتی او می‌کوشد «ارقام صحیح» را وارد دفتر کند، از دست «وحشی‌ها»ی آفریقا جان به لب می‌شوند و انگشت به دهان می‌مانند. سرحسابدار در جهانی و رای ساختارها در حکم ساختار است.

وقتی مارلو از راه رودخانه به قلب کنگو می‌رود، از تمام ظواهر تمدن و تاریخ غرب فرسنگ‌ها دور می‌شود. او قاره آفریقا را «زمینی ماقبل تاریخی» وصف می‌کند: مکانی نافهمیدنی، «شب اعصار نخستین...»، اعصاری که «نشانه‌ای از خود بر جای نگذاشته‌اند — و نه هیچ خاطره‌ای». (بنگرید به ترجمه فارسی، ص ۸۷-۸۸) بومیان منطقه به چشم مارلو مردمانی «ماقبل تاریخی»‌اند که همچنان «به مراحل نخستین زمان تعلق» دارند. [در ترجمه صالح حسینی: «آنها همچنان به پیدایش زمان تعلق داشتند»، ص ۹۷] و «هیچ تجربه مورثی» نداشتند که بتوانند از آن «درسی بیاموزند». مارلو شاهد عینی تلاش یک جامعه است. برای تحمیل تاریخ بر جامعه‌ای دیگر، تحمیل تاریخ خویش بر آن جامعه. سفر او به یک معنی سفری اکتشافی است — برای کشف اینکه چنین تحمیلی تا چه حد می‌تواند و باید موفق باشد. مارلو نه تنها دشواری‌های چنین تحمیلی را کشف می‌کند بلکه با نتایج تخلیه تاریخ رودرو می‌شود (به عبارت دیگر، با چشم خود می‌بیند وقتی ساخت و حفظ تاریخ ممکن نیست، چه اتفاقی می‌افتد). مارلو همه اینها را زمانی کشف می‌کند که به محوطه اقامت کورتز می‌رسد.

کورتز نماینده کامل و اصیل کمپانی است. به گفته سرحسابدار کمپانی، کورتز «مردی استثنایی» است که کارش در کمپانی حسابی خواهد گرفت. مارلو ادعا می‌کند «کل اروپا در ساختن کورتز سهم داشت» (ترجمه فارسی، ص ۱۱۲). اما وقتی سرانجام مارلو با کورتز مواجه می‌شود، در برابر خود مظهر کامل و تمام‌عیار جامعه اروپا را نمی‌یابد. هرآنچه به چشم سرحسابدار و در تصور او در وجود کورتز «چشمگیر» و «استثنایی» است یکباره دود می‌شود و به هوا می‌رود. کورتز پوسته‌ای از انسان بیشتر نیست، شبحی رنجور و مرده‌سان. مارلو کورتز را فقط به صورت یک «صدا» وصف می‌کند و به صورت مردی که دیگر پیوندی با زمین ندارد: «چیزی بالای سر یا پایین پایش نبود، و من این را می‌دانستم. به زمین لگد زده و خود را از آن واکنده بود. مرده‌شورش ببرد! به خود زمین لگد زده و تکه‌تکه کرده بودش» (ترجمه فارسی، ص ۱۴۱). کورتز که زمانی مترادف با جامعه اروپا بود اینک نقاب از چهره‌اش می‌افتد.

«به گمانم او سرانجام به شناخت رسید — اما فقط آخر سر. منتها جنگل از اول او را پیدا کرده بود و به جهت تعرض عجیب و غریبش انتقام مخوفی از او گرفته بود. [کنراد از واژه wilderness استفاده کرده و آقای حسینی از معادل «بیابان» بهره جسته اما در تفسیرهای امروزی رمان در شرح این بخش از رمان واژه jungle را به کار می‌برند.] به گمانم جنگل در گوش او چیزهایی به نجوا گفته بود، چیزهایی درباره خودش که تا وقتی آنجا تنها نشده بود از آنها خبر نداشت، تا وقتی با این انزوای عظیم رای نزده بود — و آن نجوا افسونی مقاومت‌سوز داشت.» (ترجمه فارسی، ص ۱۲۶).

مارلو وضع و حال مردی بی‌تاریخ را وصف می‌کند — مردی که تسلیم ماقبل تاریخ شده است. گواهی مارلو حاکی از اتفاقی است که وقتی روی می‌دهد که تاریخ وانهادده شود. مدیر کمپانی که به همراه مارلو به محوطه اقامت کورتز سفر می‌کند می‌کوشد این وضعیت را در محدوده اسطوره کمپانی بگنجانند. او حاضر نیست فراتر از پیامدهایی که اعمال کورتز برای کمپانی خواهد داشت چیزی ببیند. کورتز، تا آنجا که به مدیر مربوط می‌شود، نشان می‌دهد «هیچ قوه تمیز ندارد»، «روش» کورتز «نادرست» و «مبتنی بر شالوده‌های غلط است» از نظر مدیر، کورتز به نیروهای تاریخ زیر لوای کمپانی بیش از حد میدان داده است. او ادعا می‌کند این راهش نیست: کمپانی این شیوه را برای تجارت نمی‌پسندد، هر قدر هم چنین اقداماتی سودآور باشد.

اما مارلو فراتر از این وضعیت آنی را هم می‌بیند: قساوت مفرط کورتز در تجارت عاج. به نظر مارلو، کورتز در کار خویش «اصلاً روشی در کار نمی‌کند» (ترجمه فارسی، ص ۱۳۳). کورتز صرفاً پا را فراتر از مرزهای روش‌های متمدنانه سرمایه‌داری امپراتوری و درس‌های تاریخ آن گذاشت — او دست‌نامه «راهنمای عمل» را دور انداخت و یکباره از قبول قدرت تاریخ سر باز زد. شاهد مشخص این قضیه گزارش کورتز است درباره «سرکوب رسوم وحشیان». مارلو این گزارش را «نوشته‌ای زیبا» وصف می‌کند و آن را ذروه‌اعلای اسطوره توجیه‌گر امپریالیسم اروپایی می‌خواند (ترجمه فارسی، صص ۱۱۲-۱۱۳)، البته پی‌نوشتی که ضمیمه گزارش شده هر معنا و اهمیتی را که در آن است زایل می‌کند: «این یادداشت بسیار ساده بود و پس از توسل جستن به انواع و

اقسام احساسات نوع دوستانه، مانند آذرخشی در آسمان صاف، رخشان و خوفناک، در مقابل تان شعله می کشید: "همه این حیوانات بی شعور را قلع و قمع کنید!" (ترجمه فارسی، ص ۱۱۳).

هرچند کلماتی که کورتز در گزارش مکتوبش به کار برده نشان از «قدرت بی کران بلاغت — قدرت بی کران کلمات — کلمات والای آتشین» دارد، کورتز دیگر به جوهر اصلی گزارش خویش ایمان دارد. تاریخ دیگر معنا نمی آفریند و منطقی نمی نماید. «همه این حیوانات بی شعور را قلع و قمع کنید» هم حاکی از آن است که تاریخ عاجز و ناتوان است هم نشان می دهد این تاریخ است که تا منتهای منطقی اش پیش رفته. خواه بپذیریم که کورتز پا را از گلیم خود درازتر کرده خواه این تبیین را قبول کنیم که تاریخ به طور کامل وانهاده شده، حاصل از نظر کنراد یکی است: جنون و/یا مرگ نتیجه هیچ تاریخی نیست، نه در مورد مردی که در تاریخ حضور دارد نه در مورد انسان ماقبل تاریخ. «وحشت!»: وحشتی که کورتز در دم مرگ بر زبان می آورد وحشت از جهانی است که در آن راهی برای توجیه کردوکار جامعه، اسطوره و تاریخ آن، وجود ندارد. تعبیر دیگری هم می توان از این وحشت داشت: محال بودن محدود کردن تاریخ جامعه های دیگر در چارچوب منقبض تاریخ (اکتسابی) خویش. «این حیوانات بی شعور را قلع و قمع کنید» زیرا نمی توان آنها را اسیر قیدوبندهای جامعه اروپایی کرد، چرا که آنها به آسانی با روایت تاریخی ما سازگار نمی شوند.

اهمیت و معنای تاریخ، به ویژه تاریخ روایی، در پایان رمان کوتاه کنراد تقویت می شود. مارلو، با وجود اینکه مدام می کوشد خلاف این مطلب را ثابت کند، اسطوره و تاریخ را استمرار می بخشد. او که مدام از نفرت خود از «دروغ» دم می زند، به نامزد کورتز دروغ می گوید تا تصویر و برداشت او را از شخصیت کورتز مخدوش نکند: کورتز در مقام مرد تمدن. چرا؟ مارلو قبلاً توجیه این کار را در داستان ارایه کرده است: «آنها — زن ها را می گویم — دخیلی به این ماجرا ندارند — باید این طور باشند. باید کمک شان کنیم در دنیای زیبای خودشان بمانند، مبدا دنیای ما بدتر بشود» (ترجمه فارسی، ص ۱۰۹) اسطوره جامعه اروپایی، حتی اگر دروغ باشد، باید وجود داشته باشد تا «دنیای زیبای زنان» حفظ شود و توسعه دنیای انسان اروپایی. مارلو به

مدیر کمپانی و به «عموزاده» کورتز هم دروغ می‌گوید، به کسانی که گزارش کورتز را به ایشان ارایه می‌کند، البته منهای آن پی‌نوشت شرم‌آور. تنها کسانی که مارلو «حقیقت» جنون کورتز را برایشان فاش می‌کند مردان نیل‌اند اَنام قایق کرانه‌پیمای کورتز و همسفرانش] — وکیل دعاوی، حسابدار، مدیر شرکت‌ها [یعنی کشتیبان] و راوی — مردانی که نماینده جامعه مسلط و همان کسانی‌اند که به احتمال زیاد انگیزه دروغ‌گفتن مارلو را درک می‌کنند. ولی حتی وقتی به اینان درباره فروپاشی ذهن و روان کورتز می‌گوید، مارلو در ضمن به دروغی که به نامزد کورتز می‌گوید و علت دروغ‌گفتن خود اعتراف می‌کند. به‌علاوه، مارلو داستان خود را حول تاریکی و ظلمتی قاب می‌بندد که جامعه بریتانیا، از خلال تاریخ، از بطن آن برآمده است. بدین‌قرار، مارلو که داستان کورتز را مشاهده کرده و از داستان کورتز متأثر شده نمی‌تواند مسیر کورتز را ادامه دهد. مارلو در همدردی با کورتز «کابوس» خود را انتخاب کرده است اما تسلیم آن کابوس نخواهد شد. مارلو باید تاریخ را استمرار بخشد؛ تاریخ برای او حیاتی است و از منظر او برای جامعه‌ای که او در آن بالیده نیز حیاتی است. مارلو روایت خود را با این توجیه برای دروغ‌گفتن به نامزد کورتز به پایان می‌رساند:

«به نظرم آمد خانه پیش از آنکه فرصت فرار پیدا کنم فروخواهد ریخت و افلاک بر سرم خراب خواهد شد. ولی هیچ اتفاقی نیفتاد. افلاک به خاطر چیزی چنین بی‌ارزش فرو نمی‌ریزد. از خودم می‌پرسم: اگر درباره کورتز عدالتی را که مستحقش بود اجرا می‌کردم آیا افلاک فرومی‌ریخت؟ مگر خودش نگفته بود که چیزی جز عدالت نمی‌خواهد؟ ولی نتوانستم. نتوانستم به دخترک بگویم. اگر می‌گفتم بیش از حد تاریک می‌شد — کلاً بیش از حد تاریک...» (ترجمه فارسی، ص ۱۶۰).

و چون دروغ مارلو احتمالاً «بی‌ارزش» و «پیش پا افتاده» است، افلاک فرو نمی‌ریزد، جامعه به حیات خود ادامه می‌دهد و تاریکی بر همه‌جا مستولی نمی‌شود. مقصود تاریخ آشکار می‌شود.

کنراد به‌صراحت از شیوه استمرار تاریخ سخن می‌گوید. تاریخ باید به‌صورت روایتی در قالب «کلماتی والا» وجود داشته باشد — این داستان باید ثبت و نقل شود. مارلو نمی‌تواند حقیقت آنچه را در آفریقا دیده است به نامزد کورتز بگوید پس دروغ یا

داستانی «می‌گوید». نتیجه‌گیری‌های (هرچند خطای) نامزد کورتز فقط به لطف کلام شفاهی مارلو از نو تأیید می‌شوند. مارلو گزارش کورتز را برای اطلاع آیندگان به «پسرعموی» کورتز برمی‌گرداند، البته بدون پی‌نوشت. مارلو باید کماکان داستان بگوید — باید اسطوره را برای خود همیشگی سازد. این را می‌دانیم زیرا اولین کلمه‌ای که از دهان مارلو خارج می‌شود حرف ربطِ «و» است. داستان او به فرایند ضبط مستمر صدا می‌ماند: صدای ضبط‌شده‌ای که فرض می‌کنیم قبلاً پخش شده و بعداً هم باز پخش خواهد شد. و سرآخر، داستان مارلو به میانجی‌راوی‌ای برای ما نقل می‌شود که روایت مارلو را قاب می‌بندد. این راوی می‌توانست آن بخش از روایت مارلو را که مارلو در آن به نامزد کورتز دروغ می‌گوید حذف کند. اما آن داستان و توجیه منطقی مارلو برای دروغ‌گویی برای خواننده نگاه داشته می‌شود. در واقع، خود رمان کوتاه کنراد در نقش فراروایتی (metanarrative) ظاهر می‌شود که وقتی داستان دورانی مارلو برای ما ضبط می‌شود تا آن را پیوسته قرائت کنیم روال عمل تاریخ را نمایش می‌دهد.

اگرچه کنراد اعتبار تاریخ را (امپریالیسم سرمایه‌سالار را) مسئله‌دار می‌نماید، اگر او را تا جایی که ممکن است خوش‌بینانه بخوانیم، به‌طور قطع بر ضرورت تاریخ برای حفظ حرمت جامعه‌ای مسلط تأکید می‌کند. نگاه کوپولا در *اینک آخرالزمان* به مراتب بدبینانه‌تر است. نتیجه‌گیری او، هرچند در مورد اهمیت تاریخ به نتیجه‌گیری کنراد شباهت دارد، مبتنی بر احساس خطری عظیم‌تر است. این خطر، به‌نوبه‌خود، هم بازتاب دگرگونی مدیوم یا رسانه بازگفت داستان و هم دگرگونی دوره زمانی داستان است.

برخلاف رمان کوتاه کنراد، فیلم کوپولا در مورد جنون کورتز هیچ پرده‌پوشی نمی‌کند. ما این را در جلسه توجیهی ویلارد می‌فهمیم که در آغاز فیلم از مأموریت خود مطلع می‌شود. پاتریک چابال و پل جوانیدیز در انتقاد از این صحنه ادعا می‌کنند کوپولا ذاتِ هدف کنراد را نابود می‌کند. «کوپولا، با تبدیل پیرنگ رمان به پیرنگی که در آن از اول معلوم است کورتز از صراط

مستقیم خارج شده و به راه کج افتاده و "فیلم" کوپولا او را عاق کرده و از خود رانده، نه فقط از طرح معضله اخلاقی داستان طفره می‌رود بلکه عنصر ذاتی تنش در داستان کنراد را حذف می‌کند».

در فیلم کوپولا ما از همان ابتدا می‌دانیم که کورتز، «مردی بزرگ، مردی انسان‌دوست»، دیوانه شده است. کوپولا به جای آنکه ما را غافلگیر کند و جنون کورتز را اسباب حیرت ما سازد، از طریق ویلارد به کندوکاو در علل دیوانه‌شدن او می‌پردازد. برخلاف *دل تاریکی*، سؤال این نیست که کورتز کیست و چه بلایی بر سرش آمده است. ویلارد می‌گوید: «قضیه فقط جنون و جنایت نبود، تا بخواهی دوروبر آدم پر بود از اینها». سؤال ویلارد این است: با افسران مافوقم موافق باشم یا با کورتز؟

در خلال صحنه‌های جلسه توجیهی ویلارد اهمیت تاریخ روشن می‌شود. ارتش ایالات متحد عصاره ایده جامعه مسلط در روایت کوپولا است. در روایت کنراد، کمپانی مظهر امپریالیسم سرمایه‌سالار اروپا بود. برای کوپولا، ارتش آمریکا مظهر عنصر مقدم جامعه مسلط جدید است که در قرن بیستم همان جامعه آمریکای دوره جنگ سرد است. فضای جلسه توجیهی که در آن مأموریت ویلارد به او ابلاغ می‌شود مهم و بامعناست. اگرچه ساختمان ستاد فرماندهی — خانه‌ای کاراوانی — در ویتنام واقع است، اتاقی که مأموریت ویلارد در آن به اطلاع او می‌رسد همه ظواهر خانه‌ای واقع در حومه شهری در آمریکا را دارد، از جمله آشپزخانه و موسیقی ملایمی آبی. حس و حال فضا معیار زندگی مطلوب آمریکایی‌ها را القا می‌کند — شیوه زندگی‌ای که آمریکا قصد دارد حفظ کند و به سایر نقاط جهان صادر کند. ارتش مظهر آن «تاریخی» است که اسطوره شیوه زندگی آمریکایی را به راه می‌اندازد و فعال می‌کند.

ژنرال با تفصیل زیاد برای ویلارد نه اهمیت اسطوره را بلکه این نکته را توضیح می‌دهد که اگر آدم‌ها اسطوره‌ها را کنار بگذارند و تاریخ نتواند به اهداف مدنظر اسطوره برسد چه اتفاقی خواهد افتاد. کورتز کوپولا، مانند کورتز کنراد، مظهر کامل کنشگر تاریخی آمریکاست. او سربازی کامل و نمونه بی‌نقص سرباز آمریکایی «بود». به اعتقاد ژنرال، روش‌های کورتز در حال حاضر «نادرست» اند — بازتاب نتایج وضعیتی‌اند که در آن «جنبه تاریک وجود ما بر زوایای بهتر طبیعت ما غلبه می‌کند». اما

روش‌های «نادرست» کورتز نه ناشی از شدت سببیت او بلکه ناشی از آن است که او دارد بدون «مجوز» روایت تاریخی عمل می‌کند و رفته‌رفته به جامعه‌ای که باید از آن حمایت کند پشت می‌کند. کورتز را مؤاخذه نمی‌کنند که چرا عملیات فرشته مقرب (Operation Archangel) را بدون مجوز پیش می‌برد. این عملیات برای ارتش آمریکا موفقیتی چشمگیر است. کورتز نه تنها مجازات نمی‌شود، ارتقاء درجه هم می‌یابد. او متهم به قتل می‌شود، به خاطر کشتن مأموران ضداطلاعات ویتنامی طرفدار آمریکا. به عبارت دیگر، کورتز دارد بدون پشتوانه اسطوره جامعه مسلط را نابود می‌کند. او دیگر دشمن را «خوک به خوک و گاو به گاو» نمی‌کشد بلکه قصد دارد «ارتش به ارتش» را نابود کند. او سربازی است که حدودمرز نمی‌شناسد. نکته مهم‌تر اینکه کورتز در نوار ضبط‌شده که در جلسه توجیهی برای ویلارد پخش می‌شود اظهار می‌دارد، «آنها دروغ می‌گویند و ما باید با کسانی که دروغ می‌گویند با بزرگواری رفتار کنیم». کورتز الان تهدید است، نه فقط به علت نیروی ویرانگرش بلکه به علت تلاش‌هایش برای روکردن دست «دروغگویان» ارتش آمریکا که می‌کوشند اسطوره را زنده نگه دارند.

«مأموریت» ویلارد اساساً مدد رساندن به استمرار حیات اسطوره و تاریخ است. از راه خاتمه‌دادن به نفوذ ثبات‌شکن کورتز. ویلارد، برخلاف مارلو، مأمور ساختن و برقرارداشتن تاریخ نیست. ویلارد سربازی است که برای اصلاح خطاهای سربازی دیگر گسیل می‌شود. اگر مارلو در قصه کنراد مدیر کمپانی می‌بود نقشش در آن داستان زمین تا آسمان فرق می‌کرد. ویلارد صرفاً ناظری نیست که تبدیل به مشارکی مثل مارلو می‌شود؛ ویلارد، از همان ابتدا، برخلاف مارلو، در جریان کار مشارکت دارد. سفر ویلارد در رودخانه نونگ (Nung) نه فقط کاوشی در تاریخی است که دارد احضار می‌شود بلکه کوششی است برای ادامه‌دادن آن تاریخ. او درعین حال مستقیماً درگیر استلزام‌های اخلاقی آن تاریخ می‌شود. خودش می‌گوید: «تصادفی نبود که من بایست دربان خاطره والتر ای. کورتز شوم... هیچ راهی برای تعریف کردن داستان او بدون تعریف کردن داستان خودم وجود ندارد... و اگر داستان او به واقع نوعی اعتراف باشد، مال من هم چنین است.» گفته ویلارد اصیل‌تر از گفته مشابه مارلو است که «سرنوشت» کورتز «سرنوشت من!» بود. (ترجمه فارسی، ص ۱۴۷).

اولین مواجهه ویلارد پس از جلسه توجیهی با سواره‌نظام نیروی هوایی است که فرماندهی‌اش به عهده کلنل کیلگور است. کوپولا تصریح می‌کند که کیلگور اسطوره آمریکایی است که در مقام تاریخ عمل می‌کند. اهمیت تاریخ این صحنه‌های مربوط به «کیلگور» را اشباع کرده. واحد نظامی کیلگور نسخه امروزی سواره‌نظام سنتی و قدیمی آمریکاست. ارجاع به سواره‌نظام از اشارات آن به برتری نظامی آمریکا در «فتح» مغرب‌زمین معلوم می‌شود. کوپولا با تمهیدهای بصری بر آن تلمیح مضمونی تأکید می‌گذارد. کیلگور کلاه سواره‌نظام آمریکایی قرن نوزدهم را بر سر دارد. وقتی اولین هنگ از واحد نهم سواره‌نظام هوایی به قصد حمله به ویت‌کنگ‌ها به پرواز در می‌آید، نمایی می‌بینیم متمرکز بر ترومپت‌نوازی که او هم کلاه سواره‌نظام بر سر دارد و «بوق» سواره‌نظام می‌نوازد. این تلمیح‌های به‌ظاهر بی‌معنی و غلوآمیز نه فقط حضور تاریخ را به رخ می‌کشند بلکه به‌وضوح نشان می‌دهند که چگونه از تاریخ برای مشروعیت‌بخشیدن به اقدامات حال حاضر استفاده می‌شود.

وقتی لشکر کیلگور روستای ویتنامی را از لوٹ وجود دشمن «پاک می‌کند»، کوپولا «توجیه‌هایی» بصری برای این عمل ارائه می‌کند. بر اثر حمله لشکر کیلگور، روستاییان نجات می‌یابند. در یکی از نماهای گذرای سکانس مونتاژی «پاکسازی» منطقه، سربازی آمریکایی و مترجم ویتنامی‌اش دارند خطاب به جمعی از روستاییان صحبت می‌کنند. این دو به ویتنامی‌ها می‌گویند: «ما اینجا هستیم تا دست مودت به سوی شما دراز کنیم». نمای دیگر در همین سکانس مراسم عشایی ربانی را به تصویر می‌کشد که برای نظامیان اجرا می‌شود. این نما دلالتی ضمنی دارد: آمریکایی‌ها نه فقط دین تمدن‌ساز را به ارمغان می‌آورند بلکه آن دین اعمال ایشان را متبرک و مقدس می‌سازد. برتری دینی از طریق حضور کلیسایی در آن محل هم القا می‌شود. کلیسایی که هنوز در دست احداث است و در پس‌زمینه چندین نما از نماهای این سکانس به چشم می‌خورد. در یکی از نماهایی که کلیسا حضور دارد، یک کاریبو (= نوعی گوزن شمالی) را از صحنه به هوا می‌برند. این حاکی از تخلیه محل از دین «ابتدایی» است که بعداً در فیلم در روستایی کامبوجی از طریق نمایش قربانی کردن یک کاریبو نشان داده می‌شود. آمریکایی‌ها محوطه‌ای را که فتح کرده‌اند از بقایای ادیان «بدوی» پاکسازی می‌کنند.

تصویر کاریبویی که به هوا می‌رود زمینه‌ساز گذار از صحنه میدان جنگ به صحنه‌ای است که بعد در فیلم می‌بینیم، صحنه‌ای در شب که مردان را در حال استراحت نشان می‌دهد. گروهی از سربازان دارند دور کیلگور جمع می‌شوند و او ناشیانه گیتاری دست گرفته و دلنگ‌دلنگ جلوی آتشی بزرگ می‌نوازد. ویلارد اشاره می‌کند که کیلگور محل فرود را تبدیل به «بزمی ساحلی» کرده است و می‌کوشد ویتنام را درست مثل آمریکا یا «خانه» خود گرداند. مردان مشغول خوردن استیک دسته‌دارند. معنای ضمنی این صحنه آن است که کاریبویی که با هلی‌کوپتر به هوا برده بودند حالا خوراک فاتحان جنگ شده است. جور دیگر بگوییم: فرهنگ مسلط فرهنگ «بدوی» را مصرف می‌کند و از پیش پای خود برمی‌دارد. کیلگور موفق شده است میدان جنگ را بدل کند به نوعی جشن پیروزی و بازآفرینی صحنه برای یک فیلم آمریکایی کلاسیک دهه شصتی که وقایعش در ساحل می‌گذرد. کوپولا استعاره بزم ساحلی را با تأکید بر تم موج‌سواری برجسته‌تر می‌کند. کیلگور و مردانش علاوه بر اینکه سربازانی آمریکایی‌اند موج‌سوارانی آمریکایی‌اند. انگیزه‌شان برای حمله فردا به موضعی دیگر در ساحل که تحت تصرف ویت‌کنگ‌هاست به‌سادگی از زبان کیلگور بیان می‌شود: «چارلی موج‌سواری نکن!» او می‌گوید فقط آمریکایی قدر و ارزش چیزها را می‌دانند، از جمله قدر ویتنام را.

بدین‌سان کیلگور مظهر جامعه مسلط است. او مهار اسطوره را به‌دست دارد و مشغول ساختن تاریخ است. کیلگور ارزش تاریخ آمریکایی را می‌داند زیرا، به تعبیر ویلارد، «خُب، به گمانم او افسر بدی نبود. بچه‌های هنگش را دوست می‌داشت و با آنها احساس ایمنی می‌کرد. یکی از آن آدم‌هایی بود که هاله‌ای اسرارآمیز دور خود دارند. می‌دانست که قرار نیست اینجا یک زخم یا خراش کوچک هم بردارد». او برای اقدامات آمریکایی‌ها در ویتنام مشروعیت فراهم می‌کند. و باز ویلارد می‌گوید با کیلگور «احساس ایمنی می‌کردی». کیلگور همان تاریخ آمریکاست که در حال وقوع و حرکت دیده می‌شود. او به احتمال قوی همان است که کورتز زمانی بوده. ویلارد با خود می‌اندیشد، «اگر کیلگور این شکلی می‌جنگید از خودم پرسیدم آنها واقعاً چه مشکلی

با کورتز داشتند.» «جرم» کورتز تا اندازه‌ای این است که سربازی مثل کیلگور نیست. کورتز از اینکه سرمشق یا اسوه‌ای در جامعه مسلط باشد سر باز زده است.

ویلارد پس از آشنایی با کیلگور، یعنی نمونه‌های اعلای سرباز امریکایی و تامین‌کننده مواد اسطوره امریکایی، به تجربه درمی‌یابد که اگر کیلگورهای جهان دیگر «حقایق را چنانکه هست بیان» نکنند و آدم به ورای حدود تاریخ پا بگذارد چه اتفاقی می‌افتد. مواجهه سرنشینان قایق گشت با ببر مثالی از این دست است. وقتی ویلارد و شف به هوای درختان انبه قایق را ترک می‌کنند، با تمثالی بصری از «ماقبل تاریخ» رودررو می‌شوند. محیط جنگل بسیار فشرده و به منتها درجه پوشیده از گیاه است؛ درخت‌ها کوه‌پیکر و هیولاشکل‌اند. ظاهر مکان یادآور عصری ماقبل زمان و نفوذ بشر است. به ویلارد و شف حمله می‌شود اما مهاجم نه ویت‌کنگ‌ها بلکه یک ببر است. ویلارد و شف برمی‌گردند به مأمّن قایق و رود.

ویلارد بعداً از حال شف می‌گوید که خودش را ملامت می‌کند که چرا قایق را ترک کرده، گیرم برای ماجرای چنین بی‌ضرر: «هیچ‌وقت از قایق بیرون نرو... با همین فرمان، راست برو... فقط وقتی بیرون برو که به مقصد رسیده باشی». قایق برای کوپولا، همچنانکه برای کنراد، دنباله تمدن است. قایق برای مارلو و ویلارد «فضای امنی» ساخته انسان فراهم می‌آورد. از قایق که بیرون می‌روند بستر تاریخ را از کف می‌دهند. آخر، مواجهه ویلارد و شف با ببر در حقیقت مواجهه با ماقبل تاریخ یا ناتاریخ است (اگر ماقبل تاریخ را زمان قبل از سابقه بشری تعریف کنیم). بر طبق روایت تاریخی، هر دو مرد توقع داشتند با دشمن بشری مواجه شوند؛ اما با چیزی کاملاً خلاف توقع و غیربشری رویارو می‌شوند.

ویلارد به تعمق درباره واقعه مواجهه با ببر می‌پردازد و تجربه خود را به کورتز وصل می‌کند: «کورتز از قایق خارج شد... کل آن برنامه کوفتی را متلاشی کرد.» کورتز ارتش را ترک گفته و خود را غرق در قلمروی ورای تاریخ غرب کرده. ویلارد بعداً اظهار می‌دارد، اگر کورتز در ارتش مانده بود به مرتبه ژنرالی می‌رسید؛ اما کورتز «تیشه به ریشه خودش زد». و باز گناه کورتز و جرم

اصلی او «متلاشی کردن کل آن برنامه کوفتی» است و، همانطور که از صحنه ببر برمی آید، پاره کردن رشته‌های پیوند خود با جامعه مسلط و اسطوره‌های آن.

ویلارد در طول رودخانه پیش‌تر که می‌رود رفته‌رفته طنین احساس‌های کورتز را در تجربه خویش می‌یابد؛ رفته‌رفته در مورد اسطوره‌ای که در ستاد فرماندهی پرداخته‌اند و کلاً اسطوره ارتش به تردید می‌افتد. در پی کشتار سامپان (نوعی قایق کوچک چینی)، ویلارد با خود می‌اندیشد، «دروغ بود و هرچه بیشتر می‌دیدم‌شان از دروغ‌های بیزارتر می‌شدم.» این جمله تقریباً قرینه گفته کورتز است، «آنها دروغ می‌گویند و ما باید بزرگوار باشیم.» ویلارد رفته‌رفته انگیزه‌های کورتز را برای گریختن از تاریخ درک می‌کند.

وقتی ویلارد به پل دولونگ می‌رسد (آخرین پایگاه نظامی قبل از ورود به کامبوج یا منطقه کورتز)، با خود لبه‌های تاریخ رودرو می‌شود. این لبه‌ها فرسوده‌اند و جنون‌زده. سربازان می‌جنگند بی‌آنکه افسر فرماندهی درکار باشد. منظم‌اً مشغول ساختن پلی‌اند که ویت‌کنگ‌ها پیوسته ویرانش می‌کنند، یعنی می‌کوشند جامعه را از طریق مناسک اسطوره‌ای حفظ کنند، «همان‌طور که ژنرال‌ها می‌توانند بگویند راه باز است» پل دولونگ فضای آستانه‌ای خوفناکی است در حد فاصل تاریخ و ناتاریخ، فضایی که منطق توجیه‌گر یا اسطوره در آن بیش از همه‌جا در معرض تردید قرار می‌گیرد. در این نقطه است که آدم باید تصمیم بگیرد «برنامه را متلاشی کند» یا نه. و در همین نقطه است که ویلارد اطلاعیه رسمی درباره کلبی (Colby) را می‌خواند، مردی که او را قبل از ویلارد برای سربه‌نیست کردن کورتز فرستاده بودند. ویلارد آخرین نامه کلبی را به همسرش می‌خواند: «ماشین را بفروش! خانه را بفروش! مرد دیگری پیدا کن! فراموش کن! انگار نه انگار من هستم!» کلبی از پل دولونگ رد شده بود (درست مثل کاری که ویلارد الان می‌کند) تا به دست کورتز تباه‌شده تباه شود. نامه تاکید می‌کند، «فراموش

کن!« تاریخ حافظه است. کلبی دارد تاریخ را فراموش می‌کند و وامی‌نهد. او به کورتز پیوسته است. حال سوال این می‌شود: آیا

ویلارد همین کار را خواهد کرد؟

وقتی ویلارد سرانجام با کورتز مواجه می‌شود، اولین تلاش برای رسیدن به ویلارد از طریق کاربرد تاریخ است. کورتز می‌کوشد از راه زنده کردن یاد گذشته‌ای مشترک ویلارد را اغوا کند؛ آنها هر دو نزدیک تولدو (Toledo) در امتداد رود اوهایو بزرگ شده‌اند. این واقعیت که کورتز دانشجوی تاریخ بوده هم کم‌اهمیت نیست. کورتز درس تاریخ خوانده است و از قدرت‌ها و سفسطه‌های تاریخ آگاه است. اما تلاش کورتز برای رسیدن به ویلارد از طریق تاریخ مشترک کودکی‌شان که در اوهایو گذشته است بی‌ثمر است. ویلارد، برخلاف مرد عکاس و کلبی، جذب «روش» درست یا نادرست کورتز نمی‌شود. ویلارد ادعا می‌کند، «من اصلاً در اینجا روشی نمی‌بینم». در این لحظه از فیلم، ویلارد همچنان احساسی دوگانه درباره کاری که قرار است درباره کورتز بکند دارد.

البته بعد از اینکه کورتز سر بریده شف را به ویلارد نشان می‌دهد تمام دودلی‌های ویلارد درباره کشتن کورتز از میان می‌رود. در این صحنه هیچ دیالوگی در کار نیست: چیزی از ردوبدل شدن نگاه بین دو مرد نمی‌بینیم. ویلارد درمانده و میخکوب است. صورت کورتز رنگ شده و به طرز خوفناکی استتار شده. تنها کلماتی که در این صحنه ادا می‌شوند از دهان ویلارد بیرون می‌آیند که چون سر بریده شف را می‌بیند از فرط وحشت و ندامت فریاد می‌کشد. کورتز کوپولا عملی وحشیانه را به نمایش می‌گذارد، عملی که از کورتز کنراد سر نمی‌زند. این برهان قاطعی است برای ویلارد و کورتز که کورتز زیاده‌روی کرده و از حد گذرانده. از این لحظه به بعد، هر دو مرد مهیای ترور کورتز می‌شوند. اگرچه ویلارد اعتراف می‌کند که همچنان تردیدهایی درباره کشتن کورتز دارد، این کاری است که او باید به انجام برساند. ویلارد ادعا می‌کند، «همه از من می‌خواستند این کار را بکنم، از همه بیشتر خود کورتز». کورتز، اساساً، می‌خواهد مرگش به دست ویلارد فرارسد. به اعتقاد گرت استیوارت، کورتز از وحشی بودن

خویش آگاه است و مرگ خویش را مهندسی می‌کند: «کورتز کوپولا به درجاتی شر وجود خویش را می‌شناسد و منتظر مردی است که در وجود کورتز آینه‌ای در برابر نفس خویش بیابد. چندانکه خواهد آن نفس را ریشه‌کن کند، کسی که اصلاً نتواند در مورد او «حکم» یا «قضاوت» کند، کسی که به او اجازه دهد مثل یک سرباز بمیرد»، گیرم به دست خودش... روگردانی عمومی و خصوصی به هم می‌آمیزد... کورتز سرانجام حریفی یافته که عمل متقابل غریزه سرورش ماهیت خونین و مرگبار کل جنگ را (که برای هر دو طرف نزاع خانمان‌برانداز است) در مقیاسی شخصی به اجرا می‌گذارد.»

کورتز می‌داند که پا از گلیم خود درازتر کرده و از حدود جامعه مسلط گذشته است. شف را کشته است، مردی امریکایی از جنس خودش، و یک «سرباز» را.

مهم‌تر اینکه کورتز به تخریبی تام و تمام نظر دارد. همانند کورتز کنراد، کورتز کوپولا یادداشتی نوشته است — دستنوشتی که هرگز اطلاع دقیقی از آن نمی‌یابیم. در آن صفحه‌ها که بر اساس پی‌نوشت کورتز کنراد طراحی شده با خط خرچنگ قورباغه نوشته شده: «بمب بریزید!... همه را قلع‌و‌قمع کنید!» این دستور فقط ناظر به «وحشی‌های بی‌تمدن» و «حیوانات بی‌شعور» نیست: «همه» را در نظر دارد. میل به استفاده از بمب اتم حاکی از آرماگدون و نابودی همه‌چیز و همه‌کس است. آرماگدون، بنا به روایت عهد جدید، جایی است که نبرد بین حق و باطل رخ خواهد داد. مجازاً به معنای نبرد سرنوشت‌ساز و توسعاً نیستی و ویرانی عام است. کورتز نه تنها می‌خواهد از تاریخ خود روی گرداند بلکه می‌خواهد کل تاریخ را نابود کند. کورتز با کشتن شف نشان می‌دهد که توانایی‌هایش برای ویرانگری او را تا کجاها خواهد برد. کورتز با طلب مرگ خویش کسی را فرامی‌خواند که قادر باشد (کسی مثل ویلارد) او را از «دردی» که می‌کشد خلاص کند و به ورای تاریخ ببرد و عناد و نفرتی را که او مظهر آن است و فرهنگ را تهدید می‌کند نابود سازد. کورتز به ویلارد می‌گوید، «تو حق داری مرا بکشی».

با این همه، کوپولا نمی‌خواهد ویلارد را به صورت ابزاری ساده و آلت دست ستاد فرماندهی و کورتز خلق کند. اگرچه ویلارد تصدیق می‌کند که همه و حتی خود کورتز از او می‌خواهند کورتز را سر به نیست کند، او دیگر عضو «ارتش کوفتی و نکبتی آنها» نیست. در عین حال اجازه نمی‌دهد تا خرخره در باتلاق جنون کورتز فرو رود. ویلارد کورتز را می‌کشد اما نه برای آنکه جای کورتز را در جهان و رای روایت تاریخی بگیرد. ویلارد، بعد از کشتن کورتز، دمی در برابر جماعت عبّاد مکث می‌کند، جماعت پیروان سابق کورتز. اما او تسلیم «وسوسه بازی کردن نقش خدا» نمی‌شود، نقشی که به گفته ژنرال در صحنه جلسه توجیهی کورتز بازی کرده است. ویلارد اما آلت قتاله را دور می‌اندازد و «به درون قایق برمی‌گردد». بله، ویلارد دیگر در «ارتش کوفتی و نکبتی آنها» نیست اما این صحنه حاکی از آن است که او همچنان نیاز به اسطوره تاریخ را تصدیق می‌کند.

همدستی ویلارد با تاریخ به طور ضمنی از طریق بازگشتن او به درون قایق القا می‌شود اما همچنین در نمای پایانی فیلم. در این نما صورت بُتی سنگی را در اقامتگاه کورتز در لایه‌های مختلف می‌بینیم. تلمیح بصری به صورت ویلارد و هلی‌کوپترها در حکم تجدید مطلع است: ما را به آغاز فیلم برمی‌گرداند. بدین قرار، کوپولا می‌کوشد مدار بسته تکرارشونده قصه‌گویی را که در دل تاریکی بدان اشاره می‌شود با زبان بصری بازآفرینی کند. مارلو روایت خود را با حرف ربط «و» آغاز می‌کند. این یعنی قصه‌ای که او نقل می‌کند جزئی از روایتی مستمر است که در ذهن او پخش می‌شود.

روایت مارلو با این جمله تمام می‌شود: «اگر می‌گفتم بیش از حد تاریک می‌شد — روی هم‌رفته بیش از حد تاریک...». این سه نقطه، این حذف‌های پایانی، خواننده را برمی‌گرداند به سطر آغازین روایت مارلو که با حرف ربط «و» آغاز شده بود: «و این هم... یکی از آن مکان‌های تاریک زمین بود.» این دورانی‌بودن حاکی از آن است که مارلو پیوسته این قصه را می‌گوید، خواه به خودش خواه به دیگران، و بدین ترتیب می‌کوشد از معنای آن سردرآورد.

کوپولا به بیننده القا می‌کند که ویلارد همین کار را می‌کند. همانطور که گرت استیوارت یادآور می‌شود: «گرچه تمهید بلاغی کوپولا در اینجا [یعنی نمای پایانی فیلم] کاملاً بصری است، این ایده‌دورانی بودن و تکرار پرولپسیسی [=تعبیر از مستقبل به ماضی: یعنی ذکر صیغه مستقبل و اراده‌معنای ماضی: «تأمرون الناس بالبرّ و تنسون أنفسکم»] دو فعل تأمرون و تنسون در این آیه به معنای أمرتم و نسیتّم (ماضی) به کار رفته‌اند [ایده‌ای است که کوپولا می‌توانست به‌طور غیرمستقیم از کنراد اقتباس کرده باشد]. ویلارد پیوسته سفر خویش را به دنیای کورتز مثل یک فیلم در ذهن خود پخش می‌کند. تاریخ برای ویلارد مهم و بامعناست؛ او داستان را بازمی‌گوید تا سلامت عقل خود را حفظ کند، گویی به دلایل درمانی. این نشان می‌دهد که تاریخ موجب می‌شود وقوع جنون و آشوب عقب بیفتد — تاریخ رویدادها را سازمان می‌دهد و عقلانی جلوه می‌دهد و آنها را قابل فهم می‌سازد.

فیلم کوپولا، برخلاف رمان کوتاه کنراد، حاضر نیست در پایان از نو بر «دروغ‌هایی» صحنه بگذارد که هم ویلارد از آنها بیزار است هم مارلو. مارلو از دروغ تاریخ بیزار است. با این حال، ضرورت این دروغ را درک می‌کند و از همین‌رو به نامزد کورتز دروغ می‌گوید. پایان فیلم کوپولا به مراتب مبهم‌تر و دوپهلوتر است. هرگز نمی‌بینیم که آیا ویلارد به دنبال پسر و همسر کورتز خواهد گشت تا به ایشان دروغ بگوید یا «حقیقت» مرگ کورتز را به آن دو خواهد گفت. آیا ویلارد در نهایت، همانند مارلو، بر «دروغ» صحنه خواهد گذاشت یا از دروغ اجتناب خواهد کرد و بدین ترتیب از تاریخ اجتناب خواهد کرد؟ هرگز نخواهیم دانست. کوپولا، از طریق روایت ویلارد از مرگ کورتز، به «وحشتی» اشاره می‌کند که آدم وقتی با آن مواجه می‌شود که پا از حدود تاریخ برون بگذارد. اما کوپولا به این سوال که «آیا تاریخ واقعاً ضروری است؟» جواب ساده نمی‌دهد. از نظر کوپولا، جواب «آری» دادن به این سوال به معنای تایید تاریخ آمریکایی است، تاریخی که در این فیلم تصویر شده است. در مقابل، کوپولا از ما می‌خواهد به گام بعدی ویلارد بیندیشیم.

اگر به ورای پیرنگ روایت ویلارد نظر کنیم، متوجه می‌شویم کوپولا مسئله مقصود و غایت تاریخ را از طریق ساخت فیلم حل می‌کند: گرت استیوارت رابطه فیلم را با قصه چنین وصف می‌کند: «فیلم نه تنها از نو در فضای قصه‌ای کلاسیک سکنی می‌گزیند و در آن تجدید نظر می‌کند بلکه با بررسی آن نتایجی می‌گیرد». کوپولا تعمق کنراد را بر تاریخ می‌گیرد و آن را در چارچوب مدیوم فیلم جای می‌دهد. افزون بر این، کوپولا تاریخ را از منظری مابعدساختاری بررسی می‌کند. کوپولا با این کار به سوال ضرورت تاریخ به شیوه‌ای مشابه با شیوه کنراد جواب می‌دهد. جواب کوپولا به این سوال «آری» مشروط است. کوپولا در ترازوی سینمایی – ورای پیرنگ داستان ویلارد – از استراتژی کنراد بهره می‌گیرد: مسیر ساختار را به دور خود ساختار می‌گرداند؛ هم ویلارد هم مارلو پیوسته قصه‌های خویش را بازگو می‌کنند. این تنها استراتژی کنراد نیست که کوپولا از او وام می‌گیرد. راستش کوپولا قدرت سینمایی فیلم خویش را از چند طریق تابع قدرت روایت «مکتوب» می‌کند. (مهم‌ترین طریق عبارت است از به‌کارگیری روایت صدای روی تصویر). کوپولا با این کار موضع کنراد را می‌پذیرد، هم درباره ماهیت تاریخ هم درباره اهمیت تاریخ.

اینک آخرالزمان در مقام فیلمی سینمایی می‌باید از طریق ساختمان بصری خود چیزهایی را به تماشاگر القا کند که کنراد در *دل تاریکی* فقط از طریق کلمات چاپ‌شده روی کاغذ می‌توانست با خواننده در میان بگذارد. کوپولا از طریق تصویرها چیزهایی را «نشان» مان می‌دهد که متن مکتوب برای توصیف‌شان ناگزیر بود صفحه‌های متعددی را سیاه کند – چیزهایی که متن مکتوب از توصیف‌شان عاجز است. (مثال بزنیم: چگونه می‌توان جنون ویلارد را در هتل سایگون در قالب کلمات ریخت؟ کوپولا این حال ویلارد را در کمتر از ده دقیقه به زبانی بصری خلاصه نموده است). صحنه‌های کیلگور، مواجهه با ببر در جنگل ماقبل تاریخی، جنون مهارگسیخته در پل دولونگ، زندگی وحشی‌وار در قرارگاه کورتس و قتل کورتس صحنه‌هایی‌اند با ساخت و پرداخت پر قدرت بصری.

و با وجود قدرت این تصویرها، کوپولا از «کلمات» و ساختار روایت ادبی کمک می‌گیرد تا به فیلمش وحدت ببخشد. کوپولا فیلم را به عنوان مدیوم قصه‌گویی‌اش برمی‌گزیند. اما اعتبار فیلم را واسازی می‌کند تا در ضمن نقل داستان بکوشد آن را تقویت کند. اولین مثال این براندازی (یا واسازی فیلم)، حضور گروه فیلمبرداری تلویزیون است که مشغول ضبط «مستند» فعالیت «پاکسازی نظامی» روستایی در ویتنام به فرماندهی کیلگورند. وقتی ویلارد پا در سرپل ساحلی نظامیان می‌گذارد مدیر گروه فیلمبرداری تلویزیون [که از قضا نقشش را خود کوپولا بازی می‌کند] به او می‌گوید وانمود کن در حال جنگی. این صحنه نه فقط دلالت ضمنی دارد به ساختگی بودن و مصنوع بودن فرایند فیلمسازی — حسی که در یکی از نماهای بعدی تقویت می‌شود، موقعی که کیلگور در حضور عکاس یکی از روزنامه‌ها وانمود می‌کند نگران حال و رفاه یکی از سربازان است — بلکه مشروعیت فیلم را به عنوان بازنمایی «رنالیستی» تاریخ و به عنوان روشی «رنالیستی» برای نقل درست و قابل اعتماد داستان زیر سوال می‌برد. کوپولا از به‌کارگیری سبک «رنالیستی» خودداری می‌کند — سینما وریته، نماهای با دوربین روی دست، گنجاندن بریده‌فیلم‌های مستند از جنگ ویتنام — و در چارچوب قراردادهای سبک سینمای هالیوود و شیوه تولید فیلم آن کار می‌کند. ویلیام هیگن معتقد است با وجود تلاش‌های کوپولا برای رودررو ساختن تماشاگران فیلمش با آنچه کوپولا جنون‌آمیزی جنگ ویتنام و دیوانه‌وار بودن نگاه‌های مولود رسانه‌های آمریکا به جنگ می‌انگاشت، «تماشاگران زیاده از حد به این نکته وقوف داشتند که یک کارگردان مولف و صاحب‌سبک و... یک ستاره سینما با تسلط کامل بر فیلمنامه و ترتیبات ضروری فنی بهترین دیالوگ‌ها و تماشایی‌ترین صحنه‌ها را پرداخته‌اند.» هیگن در ادامه می‌نویسد: «*اینک آخرالزمان* در واقع نمی‌کوشد روال جنگ ویتنام را یا حتی بسیاری از ویژگی‌های نوعی آن را مستند کند. می‌شود گفت *اینک آخرالزمان* تعمداً مستندنمایی را کنار می‌گذارد تا حافظه رسانه‌زده‌ها را از جنگ را و اخلاق‌گرایی راحت‌طلبانه‌ها درباره بیهوده بودن جنگ را با صحنه‌هایی رویارو سازد که ما را به سرردهای مشارکت نیابتی می‌رسانند... به سرحد انزجاری که تا عمق جان و امعاء و احشایمان نفوذ می‌کند...».

کوپولا از هرگونه تلاش برای آفریدن «واقعیت» از طریق این فیلم می‌پرهیزد.

بنابراین، فیلم ساختگی است اما آیا زبان فیلم برای بیان ذات تاریخ نابسند است؟ کوپولا به این سوال از طریق شخصیت عکاس جواب می‌دهد، عکاسی که داستان کورتز را برای بقیه تعریف می‌کند: «قرار است من کسی باشم که چیزها را راست‌وریس کند؟» عکاس خودش به این سوال جواب می‌دهد، «نخیر... تو باید این کار را بکنی [خطاب به ویلارد]». عکاس با عکس‌هایش قادر نخواهد بود «چیزها را راست‌وریس کند». ویلارد است که باید «تاریخ» را حفظ کند و به دیگران منتقل سازد. کوپولا اقرار می‌کند که تصویرها و بازنمود فضای بصری برای «تعریف‌کردن، این داستان تکافو نمی‌کنند. این نابسند بودن از طریق گنجاندنِ نماهایی از ویلارد که پرونده و سوابق کورتز را مرور می‌کند نیز تایید می‌شود. ویلارد باید با دقت تاریخ کورتز را مرور کند تا پس‌زمینه‌ای برای مخاطب فراهم سازد. به عبارت دیگر، تاریخ کورتز از طریق اسناد مکتوب عرضه می‌شود. کوپولا می‌توانست به سادگی زوال و تباهی کورتز را فقط با نشان دادن عکس‌های مندرج در پرونده به تماشاگر نمایش دهد، یعنی اول تصویرهایی از کورتز در مقام «سربازی خوب» را نشان می‌داد و آخر سر آخرین عکس‌هایی که از او گرفته‌اند: تصاویر شبی هیولاش که «زوایای بهتر طبیعتش» در سایه قرار گرفته‌اند. به جای این کار، ویلارد به ما از جزئیات دستاوردهای کورتز «می‌گوید». او تاریخ کورتز را از طریق کلمات سازمان می‌دهد و بر ضرورت نقل تاریخ روایی برای «تبیین» احوال و اعمال کورتز پای می‌فشارد.

معنا و اهمیت کلام مکتوب در پایان‌بندی فیلم هم موکد می‌شود. وقتی ویلارد قرارگاه کورتز را ترک می‌کند دستنوشته کورتز را با خود می‌برد. این دستنوشته سند مکتوبِ جنون کورتز است. کلام قدرت دارد. بعلاوه، در دستنوشته این کلمات آمده است «همه‌شان را قلع‌و‌قمع کنید». کوپولا تصدیق می‌کند که این کلمات را باید به تماشاگر نشان داد؛ هیچ هم‌ارز بصری برای آنها وجود ندارد و اگر هم وجود دارد نابسند است.

با این حال هیچ چیز به اندازه روایت ویلارد که به صورت صدا روی تصویرها می‌آید اهمیت تصویرهای بصری را بر نمی‌اندازد. چرا کوپولا به کاربرد وسیع «کلام» شفاهی در فیلم تکیه می‌کند؟ کوپولا از موضعی مابعدساختاری می‌پرهیزد و به اهمیت کلام برای انتقال معنا اعتبار می‌دهد. به جای آنکه تفسیر را به دست بخت بسپارد به روایت غیربصری تکیه می‌کند تا به فیلمش ساختار بخشد. کوپولا قادر نیست داستان را بدون «نقل» روایت ویلارد به طور کامل به مخاطب انتقال دهد. این حاکی از آن است که کوپولا نمی‌تواند با دوپهلویی و ابهام پایان‌بندی فیلم کنار آید. فیلم هرگز به ما نشان نمی‌دهد که آیا ویلارد «دروغ می‌گوید» — و بدین ترتیب اسطوره امریکایی دلاوری و اهداف نظامی را حفظ می‌کند — یا «حقیقت» را درباره جنون کورتز به همگان می‌گوید. البته ما به واسطه صدای روی تصویر ویلارد می‌دانیم ویلارد می‌کوشد به هرآنچه با چشمان خود دیده و هرکاری که کرده در چارچوب محدودیت‌های داستان یا تاریخ ساختار بخشد. او دارد به ما «می‌گوید» کوپولا از این طریق می‌کوشد از نو در دنیای کنراد سکنی کند: کنراد نیز به روایت اول شخص تکیه می‌کند.

اگر صدای راهنمای ویلارد نبود /ینک آخرالزمان با آنچه اکنون می‌بینیم زمین تا آسمان فرق می‌کرد. آنگاه تلاش فیلم برای محکوم کردن نقش ساختاربخشی تاریخ جامعیت کمتر و قدرت بیشتری می‌یافت. فیلم دیگر اعتراف‌نامه یا تاریخ ویلارد نمی‌شد. کوپولا در یک سطح می‌خواهد بر جنبه تاریخی روایت او از آمریکای پس از ویتنام و پس از واترگیت صحنه بگذارد، جنبه‌ای که اعتقاد به اسطوره و تاریخ را زیر سؤال می‌برد. روایت ویلارد جنون کورتز را درون داستانی ساختاریافته محدود می‌کند — داستانی که سکانس آغاز و سکانس پایانی فیلم به ما القا می‌کند به شیوه‌ای آیینی و مناسک‌وار بارها و بارها تکرار می‌شود.

هم کنراد هم کوپولا در کارهای خود مقصود تاریخ را نقد می‌کنند. کنراد اگرچه مؤلفه «دروغ» را در تاریخ تأیید می‌کند، ضروری بودن تاریخ را برای نظم و نسق بخشیدن به جامعه تقویت می‌کند. در فیلم کوپولا پژواکی از همین عقیده به گوش می‌آید.

فیلم در سطح «واقعیت سینمایی» (از طریق داستانی که به ما نشان می‌دهد) شکست تاریخ را برملا می‌کند — کیلگور شخصیتی مثبت نمایانده نمی‌شود و بازسازی دائمی پل دولونگ هم رویدادی مثبت به نظر نمی‌آید. فیلم جنون ماقبل تاریخ را هم فاش می‌کند — کورتز مجنون است. هرگز متوجه نمی‌شویم که ویلارد در انتهای فیلم چه می‌کند. کوپولا احساس دوگانه و ضدونقیض او را در قبال اسطوره و تاریخ به ما نشان می‌دهد. استفاده از تاریخ (کیلگور) مُهلک است اما وانهادن تاریخ (کورتز) جنون است. *اینک آخرالزمان* درعین حال بازتاب عصر پساساختارگرایی است که در آن ساخته شد؛ کلمات و تصاویر هیچ معنای ثابتی ندارند و بنابراین روایت‌های متشکل از کلمات و تصاویر به همان اندازه نامعین و غیرقطعی‌اند. تاریخ نمی‌تواند واجد هیچ «حقیقت» ذاتی باشد. کورتز مجنون است یا پیامبر؟ از طریق کنش‌های ویلارد و با توجه به تصویرهایی که در اطراف ویلارد می‌بینیم (کیلگور و دولونگ)، به یقینی نمی‌رسیم. کوپولا سایه‌ای از تردید بر اعتبار نقش ساختاریخی و مشروعیت‌آفرینی تاریخ می‌اندازد.

اما در ترازوی سینمایی، کوپولا به همان اندازه که تاریخ را مشکوک و اعتمادنکردنی می‌نماید باز بر ضروری بودن تاریخ پای می‌فشارد. صدای ویلارد که روی تصویرها می‌آید، بازیابی دستنوشته کورتز به دست ویلارد، و تمرکز بر پرونده مکتوب کورتز جملگی بر اهمیت روایت، کلمات و در نهایت تاریخ تأکید می‌گذارند. کوپولا روایتی شفاهی به ما عرضه می‌کند که به منتها درجه از طریق تصویرهای بصری به نمایش درمی‌آید. فیلم درباب این سؤال تأمل می‌کند که چه بر سر جامعه‌ای می‌آید که تاریخی مبتنی بر آراء و نظرات نادرست دارد، اما در ضمن با احتیاط انگشت اتهام به سوی جهتی دراز می‌کند که جامعه بدون نوعی تاریخ یا اسطوره سازمان‌بخش در پیش خواهد گرفت. کوپولا، در *اینک آخرالزمان*، بحثی مشابه بحثی که کنراد در *دل تاریکی* درباب تاریخ مطرح می‌کند با تماشاگر در میان می‌گذارد اما در فیلم کوپولا بسیار بیش از این بحث مطرح می‌شود. نه فقط مشروعیت تاریخ زیر سؤال می‌رود بلکه اعتبار خود روایت محل تردید می‌شود. کوپولا می‌گوید در اواخر قرن بیستم (در

عصر اتم) فرمان «همه را قلع و قمع کنید» فرمانی محال نیست؛ به ما هشدار می‌دهد که زوالِ روایت، زوال تاریخ و احتمالاً زوال نظم جامعه در این عصر نه بعید بلکه واقعیتی بالقوه است. ممکن است کوپولا از «جوهر» یا «ماده» این تاریخ خاص بیزار باشد اما به هر روی معتقد است «فرم» یا «صورت» تاریخ ضروری است. هرچه نباشد، ویلارد زنده می‌ماند تا داستان را حکایت کند.

آنچه خواندید خلاصه‌ترجمه‌ای است از:

'Conrad, Coppola, and the Problem of History', by Charles V. Hawley, in *Iowa Journal of Cultural Studies*, Volume ۱۹۹۶, Issue ۱۵, Article ۱۹.