




## Apokalipsa dzisiaj. Analiza filmu Francisa Forda Coppoli *Czas Apokalipsy*

- [Wprowadzenie](#)
- [Przeczytaj](#)
- [Audiobook](#)
- [Prezentacja multimedialna](#)
- [Dla nauczyciela](#)



## Apokalipsa dzisiaj. Analiza filmu Francisa Forda Coppoli *Czas Apokalipsy*

Źródło: Pixabay, domena publiczna.

Jak Coppola odczytał i uwspółcześnił wymowę genialnego dzieła Conrada *Jądro ciemności*? W jaki sposób *Czas Apokalipsy* kontynuuje myśl pisarza? Czy diagnozy Conrada i Coppoli pozostają aktualne?

Film Coppoli przenosi opowiadanie Conrada w czasy wojny w Wietnamie. Wielki reżyser wydobyl i zobrazował jego przekaz, odnosząc się do współczesnym kontekstów. *Czas apokalipsy* jest zatem opowieścią o szaleństwie, które rodzi się w wyniku demoralizacji i dehumanizacji, uniwersalną opowieścią o potworności i absurdzie wojny. To także krytyka nowoczesnego kształtu zachodniej cywilizacji, która zapominając o wartości człowieka w imię wycisku, konsumpcyjnego użycia oraz wojny w imię fałszywych, pustych haseł, przesiąka hipokryzją i przemocą.

### Twoje cele

- Opiszysz, w jaki sposób Coppola dokonał adaptacji opowiadania *Jądro ciemności*, aktualizując jego przekaz.
- Scharakteryzujesz styl narracji i obrazowania oraz sposób wykorzystania muzyki w *Czasie Apokalipsy*.
- Przeanalizujesz, w jaki sposób film Coppoli kontynuuje i rozwija myśl Conrada.

# Przeczytaj

---

## Adaptacja

*Czas Apokalipsy* (1979) nie jest tradycyjną adaptacją. Coppola dokonuje transpozycji idei utworu literackiego na dzieło filmowe, proponując widzom odczytanie utworu z 1902 r. z perspektywy współczesnego odbiorcy. *Czas Apokalipsy* naznaczony jest zatem odmiennym kontekstem geograficznym i historycznym; jest lekturą prozy Conrada dokonaną po tragicznych doświadczeniach I i II wojny światowej, obozach zagłady i masowych zbrodniach ludobójstwa, które zdarzyły się w cywilizowanej Europie.



O ekranizacji *Jądra ciemności* Josepha Conrada amerykański reżyser myślał niemal od początku swojej kariery filmowej. Kilkakrotnie przedstawiał projekt filmu producentom, ale nie znajdował przychylności dla swojego pomysłu. W rezultacie przygotowania i pisanie scenariusza (wspólnie z Johnem Miliusem) zajęły mu blisko dziesięć lat.  
Źródło: *Joseph Conrad właściwie Józef Korzeniowski (1904)*, domena publiczna.

prowadzący ostatecznie do szaleństwa.

W początkowych sekwencjach widzimy mężczyznę, który spoglądając przez okno, wypowiada pierwszą kwestię: „*Sajgon... Cholera, ciągle jestem w Sajgonie...*” Znamienne jest to miejsce. Wietnamskie miasto jawi się tu jako pogrążona w chaosie pułapka, z której uwięziony człowiek nie jest w stanie się wydostać. To świat, w którym zdaje się panować

Fabularne fakty zostały konsekwentnie dostosowane przez reżysera do współczesnych mu realiów. W roku 1975 zakończyła się przegrana przez Stany Zjednoczone i tragiczna w skutkach wojna w Wietnamie. Coppola przenosi akcję utworu w przestrzeń tego zbrojnego konfliktu. Był on niewątpliwie szokiem dla społeczeństwa amerykańskiego, które pomimo kłamliwej propagandy, jaką było na co dzień karmione, miało bardzo negatywny stosunek do działań wojsk USA w Indochinach. Film Coppoli pokazuje horror, bezsens, szaleństwo i hipokryzję tej wojny. Jest oskarżeniem amerykańskich władz i ostrą krytyką dowództwa wojsk stacjonujących w Wietnamie. Reżyser jednocześnie buduje opowieść o absurdzie wojny jako takiej. Wojny, która „zawiesza” wszelkie prawa moralne i zaciera granicę między dobrem a złem, a w cywilizowanym człowieku budzi pierwotnego barbarzyńcę. Wojna ukazana została jako proces postępującej demoralizacji i degradacji wartości humanistycznych

inna rzeczywistość i inne prawa, chociaż docierają tu zdobycze zachodniej kultury. Reżyser uświadamia, że pojęcie „centrum cywilizacji” jest bardzo umowne i względne.

Powróćmy na chwilę do opowiadania Conrada. Akcja książki rozpoczyna się w Londynie, mieście żeglarzy, które u schyłku XIX w. było w pełnym rozkwicie, stanowiło stolicę kolonialnego świata i centrum zachodniej cywilizacji. Pisarz zmienia jednak szybko punkt widzenia czytelnika, gdy przypomina czasy Imperium Rzymskiego i zmienne koleje ludzkich dziejów: *„Mam na myśli bardzo dawne czasy, kiedy Rzymianie przybyli tu po raz pierwszy, tysiąc, dziewięćset lat temu – wczoraj. [...] Ale wczoraj była tu ciemność. [...] Ławice piasku, bagna, lasy, dzicy ludzie, nic prawie do jedzenia odpowiedniego dla cywilizowanego człowieka, a do picia nic prócz wody w Tamizie.”* Wystarczy zatem cofnąć się w czasie, aby dostrzec, jak zmienne jest pojęcie „centrum cywilizacji”.

Zamiast Marlowe’a – marynarza, który dowodził na statku płynącym w górę afrykańskiej rzeki Kongo, bohaterem filmu jest porucznik Willard (kreowany przez Martina Sheena). Jego wyprawa do źródeł rzeki Mekong, gdzie zaszył się Kurtz, jest tajną misją wojskową. Kurtz w opowiadaniu Conrada jest dostawcą kości słoniowej, demonicznym tyranem, który początkowo przybył do Afryki, aby nieść pomoc czarnoskórym mieszkańcom, ale opętany pragnieniem władzy bezwzględnie podporządkował sobie tubylców, siejąc terror i zniszczenie. Wykorzystując swoją charyzmatyczną osobowość „uniwersalnego geniusza”, stał się dla „dzikich” królem i bogiem. W interpretacji Coppoli postać Kurtza, znakomicie zagrana przez Marlona Brando, zostaje ukazana w osobie genialnego, ale szalonego pułkownika, który odnosi niezwykle osiągnięcia militarne. – *„Walt Kurtz był jednym z najbardziej wyróżniających się oficerów, jakich ten kraj kiedykolwiek stworzył. Był wspaniały, wyróżniał się w każdy możliwy sposób...”* – mówi w rozmowie z Willardem jeden z oficerów. Jednak dowództwo wojsk USA coraz bardziej traci kontrolę nad jego działaniami. Wymykając się spod kurateli przełożonych, Kurtz zaczyna prowadzić walkę „swoimi metodami” – ukrywa się w dżungli na terenie Kambodży, gdzie zakłada własną armię złożoną z tubylców i własne prymitywne państwo, oparte na makabrycznych praktykach i fanatycznym kulcie wodza. Dowódcy nie mają wątpliwości, że jego działania są wynikiem obłądu. Willard otrzymuje rozkaz odnalezienia i zabicia zbuntowanego pułkownika. – *„Wysyłają mnie w najgorsze miejsce na świecie, do samego piekła...”* – myśli przed rozpoczęciem misji.

## Styl narracji

Marlowe jest postacią charakterystyczną dla twórczości Conrada. Występuje także w drugiej redakcji noweli *Ocalenie*, w *Lordzie Jimie*, a także w *Losie*. Nie jest jedynie marynarzem, który wspomina swoje wyprawy, nie jest typowym bohaterem powieści awanturniczej czy przygodowej. Pisarz proponuje bowiem nowatorską, jak na owe czasy, powieść psychologiczną. Narrator Conrada jest człowiekiem obdarzonym niezwykłym zmysłem obserwacji i analizy: zarówno świata zewnętrznego, jak i wnętrza własnej psychiki.



Jego refleksje są jednocześnie autoanalizą i filozoficznymi rozważaniami nad kondycją człowieka w ogóle.

Trzeba jednak podkreślić, że stary żeglarz – narrator i zarazem bohater – nie jest jedynym narratorem w utworze Conrada. Wstęp, zakończenie oraz liczne wtrącenia w tekście należą do tajemniczego „ja”. Marlowe jest obserwowany i charakteryzowany przez kolejną postać, która także bierze udział w wydarzeniach i nie jest bezstronna. Coppola dzięki cechom filmowego medium mógł powtórzyć tę figurę podwójnego narratora. Kapitan Willard poprzez głos z offu prowadzi swój monolog wewnętrzny, podczas gdy punkt widzenia kamery relacjonuje nam wydarzenia, reprezentując tym samym drugiego narratora. Jego opowieść, podobnie jak relacja samego bohatera, nie jest obiektywna, podporządkowana regułom realistycznego stylu opowiadania. Oba punkty widzenia przenikają się, budując polifoniczną narrację, w której trudno precyzyjnie określić, jaki jest status prezentowanych obrazów.

Świetnym przykładem płynnej narracji jest początkowa scena filmu, kiedy poznajemy kapitana Willarda. Sekwencję zrzucania [napalmu](#) na tropikalny las, w której ledwo słyszalne, pulsujące, [fantazmatyczne](#) odgłosy dżungli przechodzą w pierwsze frazy piosenki *The End* zespołu The Doors, kończy narastający odgłos śmigła prującego powietrze. Kiedy znikają obrazy bombardujących helikopterów, kręcące się śmigło zamienia się w ramiona wentylatora, który wisi nad łóżkiem bohatera. Kolejne obrazy przenikają się powoli. Nie wiemy, czy są one wspomnieniem, snem czy wizją. Gdy rozpędzone śmigło zatacza kręgi, jego centrum płynnie przechodzi w zbliżenie źrenicy ludzkiego oka, sugerując, że oto próbujemy wdrzeć się w głąb psychiki bohatera. Po chwili dźwięk śmigła helikoptera znów narasta – tym razem jednak wydaje się bardzo bliski i realny. Te odgłosy wyrwywają mężczyznę z odrętwienia. Willard wstaje z łóżka, podchodzi do okna i przez zaciągnięte żaluzje spogląda na ruchliwą ulicę, nad którą nisko przelatuje śmigłowiec. A więc to nie był sen. To rzeczywistość Sajgonu. – „*Sajgon... Cholera, ciągle jestem w Sajgonie...*” – mówi z rezygnacją bohater.

Za pomocą montażu reżyser często zestawia obok siebie sceny kontrastowe; po długiej panoramie pokazującej bombardowany las następuje seria zdjęć niemal migawkowych. Widzimy pijanego Willarda, jak pogrążony w rozpaczliwym transie przy hipnotycznych, orientalnie brzmiących dźwiękach muzyki The Doors, demoluje hotelowy pokój. Chciałby być z dala od tego miejsca. Jego stan psychiczny uwalnia w nim agresję i autodestrukcję. Nagi, zakrwawiony rzuca się w konwulsjach alkoholowego upojenia. Świat jest ukazany na granicy apokaliptycznej wizji albo delirium. Twórcy chcieli w ten sposób pokazać wyniszczający, psychodeliczny obraz wojny, która zostawia piętno na każdym, kto brał w niej udział.

Od tych pierwszych kadrów *Czasu Apokalipsy* pojawia się ów niezwykle, płynny sposób narracji, rozpiętej między realistycznym, subiektywnym a halucynacyjnym postrzeganiem rzeczywistości. Ludzkie „ja” zdaje się nieustannie balansować na granicy jawy i snu, tego co

świadome i nieświadome. Co charakterystyczne, pierwsza część filmu pozostaje najbardziej realistyczna i racjonalna. Mechanizmy funkcjonowania wojny ukazywane są z perspektywy kogoś, kto wrócił do tego miejsca, by zrozumieć, dlaczego nie potrafi już żyć normalnie. Chce pojąć, na czym polega ten szczególny stan ducha, który później określono jako „syndrom wietnamski”.

Jego misja, o słuszności której był początkowo przekonany, z każdym kolejnym dniem odsłania przed nim prawdziwe oblicze tej wojny. Podczas długiej, monotonnej wyprawy Willard kilkakrotnie mija stacjonujące wzdłuż rzeki amerykańskie jednostki. Panuje w nich zupełny chaos, a żołnierze sprawiają wrażenie, jakby byli na wakacjach. Wykorzystane w filmie utwory zespołów The Doors i The Rolling Stones podkreślają buntowniczą, hippisowską duszę tych żołnierzy – młodych, pełnych życia chłopców, którzy musieli bezsensownie ginąć w tej wojnie. Obserwując to wszystko, Willard jest coraz bardziej zażenowany i pozbawiony złudzeń. Im bardziej zbliża się do siedziby Kurtza, tym więcej ma wątpliwości na temat jego winy i obłędu. W gruncie rzeczy jego moralność niczym nie różni się od moralności amerykańskich dowódców i żołnierzy. Dlatego nie oskarża go i nie osądza.

W postaci Willarda reżyser zachował wiele rysów bliskich Marlowe'owi, bohaterowi Conrada. Nie tylko widać sceptycyzm pułkownika wobec przełożonych oskarżających Kurtza i domagających się jego zgładzenia, lecz także brak wiary w jakiegokolwiek idee, które mogłyby usprawiedliwiać tę wojnę. Jest świadomy obłudy decydentów, podwójnej gry, w której biorą udział dowódcy. Bohater dostrzega hipokryzję tej wojny, hipokryzję cywilizowanego świata w ogóle. Szczytne idee stają się jedynie zasłoną dymną dla rozpasania moralnego i upajania się nieograniczoną władzą.

### Ciekawostka

W roku 2001 powstał *Czas Apokalipsy – Powrót*. To, zmontowana na nowo, pełna wersja reżyserska filmu uzupełniona o sceny, które dwadzieścia lat temu zostały wycięte z przyczyn politycznych. Teraz znakomicie dopełniają całość, czynią ją bardziej spójną i jeszcze mocniej podkreślają antywojenną wymowę filmu.

## Styl obrazowania

Niewiele jest filmów, w których wybór formy byłby tak zdecydowany, wyrazisty, tak wyszukany i znaczący. Wizualny styl wypracowany w tym filmie to olśniewające obrazowanie pełne emfazy i euforii. To styl zwany *hard-edge* (ang. twarde, mocne ostrze). Właśnie za zdjęcia do tego filmu członkowie Akademii Filmowej przyznali Oscara dla Vittorio Storaro.



Złota Palma Festiwalu Filmowego w Cannes w 1979 roku dla filmu *Czas Apokalipsy*.

Źródło: licencja: CC BY-SA 4.0.

Uwznioślone przez obiektyw obrazy wojny przypominają spektakl. Są majestatyczne, pełne grozy, a jednocześnie wyrafinowanego piękna. Słynna sekwencja przedstawiająca taniec helikopterów nad tropikalną dżunglą wydaje się opracowana choreograficznie. Całe widowisko zostało sfilmowane z dużej odległości, malowane kolorami wybuchających bomb i feerią rozbłyskujących płomieni, przypomina bardziej sylwestrowy pokaz sztucznych ogni niż wojenny krajobraz. Między nadlatującymi śmigłowcami a linią horyzontu udało się autorowi zdjęć uchwycić barierę gorącego, drgającego powietrza. W połączeniu z muzyką zespołu The Doors całość przekazu odbieramy niczym narkotyczną wizję. W efekcie nie można oprzeć się wrażeniu, że ten wyszukany estetycznie obraz, dramatyczne dźwięki muzyki i słowa tragicznej w wymowie piosenki tworzą polifoniczne widowisko, które celowo zostało na chwilę przesłonięte kurtyną z napisów.

Hiperstylizacja pojawia się jeszcze w kilku innych scenach. Niezwykłym sposobem fotografowania charakteryzuje się nocny atak na most Lung. Autorowi zdjęć dzięki skomplikowanemu systemowi filtrów optycznych udało się wydzielić w tym widowisku barwy podstawowe. Płonący most, odpalane race świetlne i parę innych elementów scenarii zostało pokazane jedynie przy użyciu kilku kolorów. Chaos i piekielne ognie znów nasuwają skojarzenia z festynem i fajerwerkami. Pstre i pulsujące rozbłyski pojawiają się i znikają, podczas gdy ludzie wciąż walczą, nie wiedząc już z kim i o co. Nie ma dowódcy. Nie ma planu. Pozostał jedynie strach i zwierzęca chęć przetrwania za wszelką cenę.

Do historii kina przeszła sekwencja pacyfikowania wioski wietnamskiej przy dźwiękach popularnego fragmentu opery Wagnera *Walkiria*. Nadciągającej od strony wschodzącego słońca kawalerii powietrznej towarzyszy puszczana z głośników monumentalna muzyka, której akompaniują odgłosy śmigłowców i wybuchy wystrzeliwanych ładunków. Ta

spektakularna scena to kolejny przykład epatowania kontrastem: urzekające piękno krajobrazu, widowiskowy taniec helikopterów na tle purpurowego nieba przy patetycznych dźwiękach muzyki symfonicznej i... masowa śmierć cywilnej ludności, na którą polują żołnierze. Obrazy uzbrojonych i podekscytowanych mężczyzn, których wypełnia adrenalina, sąsiadują ze zdjęciami zabijanych kobiet i dzieci.

Wykorzystanie muzyki Wagnera jest istotne nie tylko ze względu na walory artystyczne, ale także ze względu na jego rewolucyjną koncepcję opery. Piewca germańskich mitów narodowych marzył o stworzeniu tzw. dramatu muzycznego, który miałby być syntezą muzyki, obrazu, poezji i akcji scenicznej. Realizacją nowej estetyki miał się stać *Pierścień Nibelunga* – monumentalne dzieło złożone z czterech utworów (czyli tzw. tetralogia): *Złota Renu* (1854), *Walkirii* (1856), *Zygfyda* (1869) i *Zmierzchu bogów* (1874). Wizjonerskie pomysły Wagnera nawiązywały do koncepcji sztuki totalnej; jego opera nie znała ograniczeń, chciał przedstawiać na scenie żywioły, kataklizmy, pływające po wodzie statki.

Coppola niewątpliwie nawiązuje do koncepcji opery niemieckiego kompozytora. Elementy wizualne i dźwiękowe w jego filmie są precyzyjnie montowane i tworzą skomplikowaną partyturę. Z pewnością jest to także duża zasługa znakomitego architekta dźwięku, Waltera Murcha, z którym reżyser współpracował już wcześniej. Zrealizowali wspólnie między innymi *Rozmowę*, która także pozostaje rewelacyjnym przykładem wielostopniowego i wieloznacznego wykorzystania relacji między warstwą wizualną i dźwiękową w filmie. W *Czasie Apokalipsy* duet ten uzyskał wspaniały efekt muzycznego [patchworku](#), który harmonijnie łączy muzykę rockową i symfoniczną. Za reżyserię dźwięku w tym filmie Murch otrzymał Oscara.

Autorzy muzyki do filmu – Francis Ford Coppola i jego ojciec, kompozytor Carmine Coppola – także stworzyli o wiele więcej niż zwyczajny akompaniament. Muzyka nadaje rytm filmowym obrazom, współtworzy atmosferę, buduje dodatkowe znaczenia. Muzyczne elementy, podobnie jak gra światłem, tworzą w filmach Coppoli paletę bogatą i urozmaiconą. Nie tylko w tych wielkich, słynnych już scenach widać kunszt realizatorów. Podczas podróży kapitana Willarda kamera często skupia uwagę na płynącej wodzie. To niewątpliwie nawiązanie do stylu prozy Conrada i jego fascynacji tym żywiołem. Kapitan płynie rzeką, a jego rozmyślaniom o Kurtzu towarzyszy muzyka równie gładka i monotonna jak nurt wody. Kiedy żołnierze udają się do dżungli, suita zaczyna się rwać, gubi rytm, dominującą rolę przejmują odgłosy dzikiej przyrody. Niektóre z nich pochodziły z fonotek, ale większość ścieżki dźwiękowej była specjalnie przygotowywana dla filmu i opracowana dla potrzeb kwadrofonii (system rejestracji, a później odtwarzania dźwięku na sali projekcyjnej, który umieszcza odbiorcę w centrum wydarzeń, budując wokół niego przestrzeń dźwiękową).

Dwa cele przyświecały reżyserowi dźwięku. Po pierwsze, chciał uchwycić atmosferę tej wojny poprzez jej odgłosy.



« Ktokolwiek był w Wietnamie po uczestnictwie w wojnie w Korei czy w drugiej wojnie światowej, przyznaje, że wojna wietnamska brzmiała zupełnie inaczej...

– mówił Murch. Po drugie, zależało mu na zanurzeniu widza w świecie dźwięków nieznanego i wrogiego środowiska. Reżyser opowiada, jak szukał w fonotekach odgłosów ptaka, które przypominałyby serię z karabinu maszynowego. Wybuchy pocisków, dźwięki wystrzałów, nadlatujących helikopterów często zostają poddane obróbce na syntezatorze aż do ich odrealnienia. Płynnie przenikają się i wtapiają w odgłosy tropikalnego lasu. Dzięki temu atmosfera realnej wojny momentami zamienia się w oniryczną wizję.

Coppola często pozwala w filmie „grać” ciszy. Żołnierze bez słów pokonują kolejne odcinki rzeki, monotonia rejsu wprowadza marazm i odrętwienie. Ta cisza najbardziej przejmująca jest w scenie pokonywania mgły na rzece. Zarówno ścieżka dźwiękowa, jak i wizualna ukazuje stan wyczekiwania, pełen napięcia i niepokoju. Obezwładnieniu zmysłu wzroku towarzyszy cisza dezorientująca widza. Amerykański filmowiec świetnie oddaje nastrój Conradowskiego tekstu:

« Bywały chwile, kiedy przeszłość do mnie wracała, jak to się dzieje czasami, gdy nie ma się ani chwili dla siebie; wracała niby niespokojny, hałaśliwy sen, który przypominałem sobie ze zdumieniem wśród przygniatającej rzeczywistości tego świata roślin i wody, i ciszy. Ale ta cisza nie miała nic wspólnego ze spokojem. Był to bezruch nieubłaganej siły, rozmyślającej ponuro nad jakimś nieprzeniknionym zamiarem.

## Słownik

### napalm

palna, żrąca substancja o konsystencji galarety, stosowana w miotaczach ognia i lotniczych bombach zapalających

### fantazmatyczny

osoba, rzecz, miejsce itp. będące wytworem wyobraźni

### patchwork

kompozycja ze zszytych kawałków tkaniny, skóry, futra itp.



# Audiobook

---

## Polecenie 1

Na podstawie treści audiobooka sformułuj syntetyzującą notatkę na temat środków artystycznych, które zastosował w swoim filmie F. F. Coppoli.

Audiobook można wysłuchać pod adresem: <file:///tmp/puppeteeraiTSpu.html>

---

## Obrazy wojny – obrazy zła

Zarówno pisarz, jak i reżyser poddają zachodnią cywilizację ostrej krytyce. Pokazują, że opiera się ona na hipokryzji, kłamstwie i pozorach. Conrad prezentował to na przykładzie białych kolonizatorów, którzy pod płaszczykiem szlachetnej misji cywilizacyjnej w Afryce bogacili się na handlu kością słoniową, w okrutny i bezwzględny sposób wykorzystując ludność tubylczą. Nowoczesna wojna – jaką z kolei pokazuje Coppola – skrzętnie skrywa swoje prawdziwe oblicze. Wypracowała zabijanie na odległość, z ukrycia, za pomocą zaawansowanej technologii i skomplikowanego sprzętu, bez potrzeby stawania twarzą w twarz z wrogiem. Bezwzględne podporządkowanie rozkazom ma wyeliminować wyrzuty sumienia, zdjąć odpowiedzialność za własne czyny z „wydrażonych ludzi”. – *Uczymy młodych mężczyzn zrzucać ogień na ludzi, a ich dowódcy nie pozwalają im pisać fuck na samolotach, ponieważ jest to... niemoralne* – powie Kurtz podczas rozmowy z Willardem.

Dla Coppoli wojna cywilizowana i wojna barbarzyńska różnią się tylko pozornie, mają bowiem ukryte wspólne centrum. Charyzmatyczny porucznik Kilgore (Robert Duvall), który skrupulatnie wykonuje swoją misję, tylko pozornie jest lepszym dowódcą niż Kurtz. W sensie moralnym jego „cywilizowane” metody niczym nie różnią się od prymitywnych działań Kurtza. Z pasją dokonuje nalotu na cywilów przy dźwiękach muzyki Wagnera, upajając się żywiołem wojny i jej monumentalnym pięknem. – *Uwielbiam zapach napalmu o poranku. [...] Pachnie jak... zwycięstwo* – mówi przed bombardowaniem. Dokonuje na naszych oczach masowej eksterminacji mieszkańców

wietnamskiej wioski, ale czuje moralny obowiązek uratować jedno ranne dziecko. Tak, jakby jeden gest miłosierdzia mógł wymazać zbrodnię ludobójstwa, której dokonał przed chwilą. Willard powie o nim: *Otaczała go szczególna aura. Czuło się, że przejdzie przez tę wojnę nawet nie drażnięty*. Ten typ osobowości wydaje się odporny zarówno na rany fizyczne, jak i psychiczne, odporny na wyrzuty sumienia. On wykonuje swoją robotę. Nikt nie kwestionuje jego metod działania, bo ten sposób postrzegania wojny jest zgodny z postawą przełożonych.

By „wesprzeć na duchu” młodych żołnierzy, dowództwo amerykańskiej armii stara się zamienić wojnę w grę albo widowisko rozrywkowe. Niezwykle charakterystyczna jest tu scena zorganizowanego na dużą skalę występu „Dziewczyny Roku” z „Playboya”. Ten show staje się widowiskiem z pogranicza groteski i szowinizmu. Coppola znów na zasadzie kontrastu buduje wizualną atmosferę przedstawienia ze światła i barw: jednostajne, szarozielone mundury wojskowe oraz rzęsiście oświetlona półnaga tancerka. Zdziczenie obyczajów ukrywa prawdziwą samotność żołnierzy. Niezwykłym komentarzem do tego wydarzenia pozostają sceny włączone do wersji reżyserskiej filmu *Czas Apokalipsy – Powrót* (2001). Płynąca w górę rzeki załoga statku ponownie spotyka dziewczyny z „Playboya”. Za kilka beczek paliwa Willard kupuje dla swoich podwładnych możliwość zabawy z „króliczkami”. Ale kobiety nie wyglądają już tak samo. Znika blichtr sceny: kuszące stroje, światła reflektorów, atmosfera radosnego festynu. W przygnębiającej scenerii błota, gnijących w nieustannym deszczu namiotów i sprzętu wojskowego, gdzie wszystko pogrążone jest w chaosie i apatii, Coppola pokazuje obrazy rozpadu osobowości. Kobiety są brudne i przerażone. Zamknięte w helikopterze z trupem swojej koleżanki muszą „przyjmować” żołnierzy. Beznadziejna sytuacja, w której się znalazły, poniżenie i rozpaczliwa samotność powodują, że dziewczyny znajdują się na skraju choroby psychicznej.

Poszczególne przystanki na rzece, które coraz bardziej odsłaniają przed Willardem groteskowość tej wojny, zbliżają bohaterów do tytułowego jądra ciemności z noweli Conrada. Wizyta Willarda w kwaterze pułkownika została znakomicie wyreżyserowana. Pełne napięcia oczekiwanie na spotkanie z geniuszem. Narastająca ciekawość. Przerażenie i fascynacja. Z tej części filmu również kilka scen przeszło do historii kina. Coppola pokazuje zbliżenie twarzy na tle zwaliska białych kamieni. Kiedy kamera kieruje się w stronę głazów, dostrzegamy z przerażeniem, że nie są to kamienie, ale czaszki i zmasakrowane szczątki ludzkich ciał, które „zdobią” królestwo tutejszego boga.

Kurtz to wybitna jednostka, która stawia siebie ponad systemem moralnym, religijnym. Konstrukcja jego postaci nawiązuje do koncepcji nadczłowieka w filozofii Fryderyka Nietzschego. Pokazuje brawurową odwagę umysłu, ale i zagrożenia, jakie się wiążą ze



„śmiercią Boga” i postawieniem się człowieka na jego miejscu. Samoświadomość naznacza tę osobowość piętnem tragizmu. Kurtz to demon wojny, który ze wszystkimi konsekwencjami oddał się złu. Mityczny Wojownik. Mityczny Król. Wie, że na jego rękach jest krew, ale nie unika odpowiedzialności. Zdaje sobie sprawę, dokąd prowadzi wojna. To postać wieloznaczna, która symbolizuje tyrana, ale jednocześnie ojca, który chce przekazać synowi przesłanie i ostrzeżenie.

W sposobie obrazowania postaci w kwaterze pułkownika twórcy filmu często sięgają do kontrastu. Twarz Willarda jest pokazywana w pełnym świetle. W zbliżeniach widzimy szczegóły: brudną skórę, pot na czole, błędzące oczy i rysy wykrzywione grymasami. Postać Kurtza obserwujemy zawsze w półcieniu, mrok przesłania część jego sylwetki. Zapada w pamięć scena, kiedy Kurtz, rozmawiając z kapitanem, bawi się strumieniem światła, które wpada przez szczelinę do ciemnego pomieszczenia. Straszliwy demiurg wojny igra z płynącą z góry świetlną smugą. Nie jest to jednak boskie oświecenie. Światło rozumu prowadzi pułkownika do przekroczenia wszelkich granic, prowadzi do szaleństwa.

U Coppoli światło często jest sztuczne; jest tylko pozorem życia, nieuchwytnym, złudnym refleksem. Nadmiar światła nie powoduje oświecenia, ale oślepienie. To nie w świetle, a w ciemności Willard odnajduje prawdę, w ciemności odkrywa, jak cienka i zatarta bywa granica między dobrem a złem, w ciemności dojrzuje do swojej misji zlikwidowania demona wojny, choć nie jest już pewny, czy Kurtz rzeczywiście na to zasługuje. Wykonany na nim wyrok to symboliczny akt unicestwienia zła tkwiącego w głębi ludzkiej osobowości. Obrazy zabijanego tyrana w dynamicznym montażu zestawiane są z rzezią byka składanego w ofierze. Rytualny mord także dokonuje się na granicy światła i cienia. W monumentalnych i przerażających obrazach Storaro maluje wizję utkaną z ciemności i błysków czerwono-pomarańczowego światła, wizję transu, pełną krwi i okrucieństwa. W tle ponownie słyszemy niepokojącą muzykę The Doors i głos Jima Morisona.

## Polecenie 2

Wskaż środki wyrazu zastosowane przez reżysera. Następnie opisz ich funkcjonalność.

## Polecenie 3

Scharakteryzuj a następnie porównaj postaci Willarda i Kurtza.

# Prezentacja multimedialna

---

## Polecenie 1

Po zapoznaniu się z prezentacją wypisz najważniejsze cechy twórczości F. F. Coppoli. Wskaż tematy, jakich podejmuje się najczęściej reżyser.

## Polecenie 2

Na podstawie prezentacji wyjaśnij, na czym polega tragizm przedstawionych w powieści i filmie postaci.



Kliknij, aby uruchomić w trybie pełnoekranowym.

## Ćwiczenie 1

Wyszukaj w internecie zdjęcie autorstwa Chrisa Niedenthala, o którym mowa w ostatniej części multimedium. Następnie opisz treść, wymowę i kompozycję kadru, a następnie oceń i zinterpretuj jego nastrojowość.

## Ćwiczenie 2

Zastanów się, czemu może służyć przeniesienie akcji *Jądra ciemności* w realia wojny wietnamskiej. Zapisz swoją odpowiedź.



# Dla nauczyciela

---

**Autor:** Anna Grabarczyk

**Przedmiot:** Język polski

**Temat:** Apokalipsa dzisiaj. Analiza filmu Francisa Forda Coppoli *Czas Apokalipsy*

**Grupa docelowa:**

Szkoła ponadpodstawowa, liceum ogólnokształcące, technikum, zakres podstawowy i rozszerzony

**Podstawa programowa:**

Zakres podstawowy

Treści nauczania – wymagania szczegółowe

I. Kształcenie literackie i kulturowe.

2. Odbiór tekstów kultury. Uczeń:

6) odczytuje pozaliterackie teksty kultury, stosując kod właściwy w danej dziedzinie sztuki;

II. Kształcenie językowe.

1. Gramatyka języka polskiego. Uczeń:

1) wykorzystuje wiedzę z dziedziny fleksji, słowotwórstwa, frazeologii i składni w analizie i interpretacji tekstów oraz tworzeniu własnych wypowiedzi;

III. Tworzenie wypowiedzi.

2. Mówienie i pisanie. Uczeń:

1) zgadza się z cudzymi poglądami lub polemizuje z nimi, rzeczowo uzasadniając własne zdanie;

2) buduje wypowiedź w sposób świadomy, ze znajomością jej funkcji językowej,

z uwzględnieniem celu i adresata, z zachowaniem zasad retoryki;

IV. Samokształcenie.

1. rozwija umiejętność pracy samodzielnej między innymi przez przygotowanie różnorodnych form prezentacji własnego stanowiska;

**Kształtowane kompetencje kluczowe:**

- kompetencje w zakresie wielojęzyczności;
- kompetencje cyfrowe;
- kompetencje osobiste, społeczne i w zakresie umiejętności uczenia się;
- kompetencje obywatelskie;
- kompetencje w zakresie świadomości i ekspresji kulturalnej;
- kompetencje w zakresie rozumienia i tworzenia informacji.

**Cele operacyjne. Uczeń:**

- opíše, w jaki sposób Coppola dokonał adaptacji opowiadania *Jądro ciemności*, aktualizując jego przekaz;
- scharakteryzuje styl narracji i obrazowania oraz sposób wykorzystania muzyki w *Czasie Apokalipsy*;
- przeanalizuje, w jaki sposób film Coppoli kontynuuje i rozwija myśl Conrada.

### **Strategie nauczania:**

- konstruktywizm;
- konektywizm.

### **Metody i techniki nauczania:**

- ćwiczeń przedmiotowych;
- z użyciem komputera;
- burza mózgów.

### **Formy pracy:**

- praca indywidualna;
- praca w parach;
- praca całego zespołu klasowego.

### **Środki dydaktyczne:**

- komputery z głośnikami, słuchawkami i dostępem do internetu;
- zasoby multimedialne zawarte w e-materiale;
- tablica interaktywna/tablica, pisak/kreda.

### **Przebieg lekcji**

#### **Przed lekcją:**

1. Uczniowie zapoznają się przed lekcją z filmem *Czas Apokalipsy* Coppoli. Czytają również w dostępnych źródłach informacje na temat Francisa Forda Coppoli

#### **Faza wprowadzająca:**

1. Nauczyciel rozpoczyna lekcję od krótkiego wykładu:  
 „*Czas Apokalipsy*” (1979) jest jednym z tych filmów, które otacza atmosfera legendy. Realizowany przez niemal cztery lata, z czego dwa lata zajął sam etap postprodukcji, poddany przez reżysera Francisa Forda Coppolę autocenzurze w celu uniknięcia bojkotu filmu przez firmy dystrybucyjne, nagrodzony Złotą Palmą w Cannes, w końcu po ponad dwudziestu latach na nowo zmontowany i jako „*Czas Apokalipsy: Powrót*” ponownie przedstawiony światowej publiczności. Oto tylko kilka faktów, które składają się na mit „Czasu Apokalipsy”. Aby jednak w pełni wyjaśnić fenomen tego obrazu, należy

wykroczyć poza te powierzchowne informacje i zarysować złożony kontekst, w jakim doszło do jego realizacji. I tak z jednej strony przywołać należy tło obyczajowo-społeczne Ameryki lat siedemdziesiątych, z drugiej zaś z bliska przyjrzeć się zjawisku tzw. „hollywoodzkiego renesansu”.

Chociaż w latach siedemdziesiątych Amerykanie nie byli już świadkami tak dramatycznych wydarzeń, jak mające miejsce w drugiej połowie lat sześćdziesiątych zamachy na czołowych polityków (braci Kennedy) i działaczy społecznych (Martina Lutera Kinga, Malcolma X), to jednak takie skandale jak afera Watergate, w wyniku której do dymisji podał się prezydent Nixon, dostarczyły kolejnych dowodów na to, że amerykańska demokracja jest ułomna. Zachwianiu uległ także ukształtowany po II wojnie światowej obraz Stanów Zjednoczonych jako nowego imperium, które miało być przeciwwagą dla potęgi ZSRR. Przyczyniła się do tego w głównej mierze klęska USA w wojnie wietnamskiej, która już od końca lat sześćdziesiątych wywoływała silny sprzeciw wśród Amerykanów. I choć Francis Ford Coppola w wielu wywiadach zwykł podkreślać, że wierzy w amerykański sen, to paradoksalnie jego powstałe w latach siedemdziesiątych filmy na czele z „Rozmową” (1974) i „Czasem Apokalipsy” są najlepszym wyrazem wspomnianych powyżej rewizjonistycznych nastrojów.

<https://edukacjafilmowa.pl/czas-apokalipsy-1979/>

Nauczyciel zachęca do przeczytania całego artykułu (dla chętnych).

### **Faza realizacyjna:**

1. Nauczyciel wyświetla na tablicy temat lekcji, formułuje cel zajęć oraz kryteria sukcesu. Uczniowie zapoznają się z sekcją „Wprowadzenie” i „Przeczytaj”.
2. Nauczyciel prosi chętną osobę o zadawanie kolegom i koleżankom z klasy pytań z bazy przeczytanego tekstu, aby sprawdzić jego zrozumienie.
3. Zasadnicza część zajęć odbywa się w formie burzy mózgów. Nauczyciel prowadzi dyskusję, zadaje pytania, komentuje odpowiedzi uczniów oraz włącza się do rozmowy. Mogą wśród nich znaleźć się następujące:
  - Jakie środki artystyczne zastosował Coppola w swoim filmie?
  - Jakie są podobieństwa i różnice między postaciami Willarda i Kurtza?
  - Jakie tematy podejmuje reżyser w swoich filmach?
  - Na czym polega tragizm przedstawionych w powieści i filmie postaci?
4. Uczniowie w parach wykonują ćwiczenia zamieszczone w sekcji „Prezentacja multimedialna”. Chętna osoba przedstawia odpowiedzi.

### **Faza podsumowująca:**

1. Wybrany uczeń podsumowuje zajęcia, zwracając uwagę na nabyte umiejętności.
2. Nauczyciel przeprowadza podsumowanie metodą kosza i walizki. Rozdaje uczniom kartki w dwóch kolorach (np. zielony i żółty). Na zielonych kartkach uczniowie zapisują informacje i umiejętności, które uznali podczas lekcji za cenne, przydatne. Na żółtych – zbędne. Nauczyciel odczytuje refleksje uczniów.

### **Praca domowa:**

1. Jaką rolę odgrywa muzyka w „*Czasie Apokalipsy*”? Czy służy ona tylko ilustracji prezentowanych na ekranie wydarzeń, czy tworzy niezależną opowieść? Odpowiedź uzasadnij.

### **Materiały pomocnicze:**

- Edyta Biskup, „*Francis Ford Coppola – kino rytuału*” [w:] Łukasz A. Plesnar, Rafał Syska (red.) „*Mistrzowie kina amerykańskiego. Bunt i nostalgia*”, Kraków 2007.
- „Film na świecie” nr 2 (387), Warszawa 1992 – numer monograficzny o twórczości Francisa Forda Coppoli

### **Wskazówki metodyczne**

- Uczniowie mogą wykorzystać multimedium „Audiobook” do przygotowania się do lekcji powtórkowej.