



Studia
Filmoznawcze
43
Wrocław 2022

Mateusz Drewniak

ORCID: 0000-0001-6437-3293

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

PODRÓŻ DO JĄDRA CIEMNOŚCI

ROZWAŻANIA O APOKALIPSIE W CZASIE APOKALIPSY FRANCISA FORDA COPPOLI I NIE-BOSKIEJ KOMEDII ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.43.3>

BRAMY PIEKIEŁ, CZYLI UWAGI WSTĘPNE

Apokalipsa¹ oznacza przerażającą wizję lub przepowiednię, a potocznie ogromną katastrofę². Poza tymi definicjami w *Słowniku języka polskiego PWN* można znaleźć także odniesienie do ostatniej księgi Nowego Testamentu autorstwa św. Jana. Nie ulega wątpliwości, że również w Starym Testamencie znajdują się wątki apokaliptyczne (w Księdze Daniela lub we fragmentach Księgi Izajasza). Jednak gdy przeprowadzimy dogłębną egzegezę tekstu jednego z ewangelistów, dostrzeżemy, że apokalipsa ma jeszcze jeden wymiar. Z greckiego słowo to tłumaczy się jako „objawienie”, a sama księga była pierwotnie napisana gwoi pocieszenia dla przesładowanych w Imperium Rzymskim chrześcijan. To względnie pozytywne nacechowanie nie zmienia jednak tego, iż w zbiorowej świadomości mocniej utrwaliły się znaczenia słownikowe.

Kultura (szczególnie ta popularna) zaczerpnęła z tych koncepcji, tworząc niezliczoną liczbę dzieł o przerażających katastrofach, które najczęściej utożsamiane były

¹ M. Głowiński, *Apokalipsa, Apokaliptyka*, [hasła w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008.

² E. Sobol *et al.*, *Słownik języka polskiego PWN*, Warszawa 1996, s. 20.

z końcem świata. Dość wspomnieć odwołującą się już w tytule do tekstu św. Jana *Siódmą pieczęć* Ingmara Bergmana, naiwny film Rolanda Emmericha *2012*, dekonstruujące ideę stworzenia monumentalne dzieło Béli Tarra pt. *Koń turyński* czy kultową serię Dmitri Glukhovskiego *Metro*. Należałoby tutaj również wspomnieć o podgatunku fantastyki — postapokalipsie, której realizację można dostrzec nie tylko u ukraińskiego pisarza, lecz także w filmach George’a Millera, traktujących o przygodach Maxa Rockatanskiego³. Według Michała Sokulskiego w historii literatury był moment, kiedy ostatnia księga Nowego Testamentu stała się główną inspiracją dla artystów:

Romantycy sięgali po Apokalipsę św. Jana ze względów ideowych i artystycznych. Szukali w niej sensu dziejów i naśladowali jej styl profetyczno-wizyjny. Dla nich św. Jan, obok Dantego, był wzorem poety natchnionego, a jego dzieło było wzorcową poezją, wyrastającą z wizjonerskiej wyobraźni⁴.

O inspiracjach twórczością średniowiecznego poety pisała także Agnieszka Kuciak w swojej książce o znaczącym tytule *Dante romantyków*. Badaczka nazywa bohatera swojej publikacji „materią marzenia [...] idiolektem, współczesnym językiem konwersacji i kodem mówienia o epoce i jej najważniejszych sprawach. Dante jest swoistym miejscem wspólnym z innymi romantykami [...]”⁵.

W kinie i literaturze istnieje wiele utworów, które w sposób pogłębiony i niebanalny podejmują ową ciągle wymykającą się innym twórcom tematykę. Pasjonujące wydaje się więc zestawienie obok siebie filmu Francisca Forda Coppoli zatytułowanego *Czas Apokalipsy* oraz *Nie-Boskiej komedii* — dramatu autorstwa Zygmunta Krasińskiego. Warto zastanowić się nad tymi wątkami, zwłaszcza dziś, gdy nie tylko świat staje wobec istotnych pytań granicznych, lecz także w związku z przypadającą na rok 2021 okrągłą, czterdziestą rocznicą polskiej premiery tego wybitnego filmu. Ponowny namysł nad tymi dwoma tekstami kultury ma służyć uwypukleniu bardziej uniwersalnego przesłania, jakie płynie z analizy porównawczej zawartych w nich motywów apokaliptycznych, uwalniających je z kontekstów wyłącznie romantycznych, rewolucyjnych czy tych związanych z wojną w Wietnamie.

U Coppoli najbardziej interesujący wydaje się ostatni akt dzieła, w którym główny bohater Willard dociera do siedziby obłąkanego pułkownika Kurtza i w sposób namacalny doświadcza niewyobrażalnego zła. Natomiast w utworze polskiego dramatopisarza warto zwrócić uwagę na sekwencję wędrówki hrabiego Henryka

³ Także w nowożytniej literaturze nie brakuje utworów odwołujących się do motywu apokalipsy. Najbardziej znaną jego odmianą jest katastrofizm rozumiany jako przeczuwanie nieuchronnej zagłady świata. Nurt reprezentowany był chociażby przez Jana Kasprowicza (hymn *Dies irae*), Józefa Czechowicza (wiersz *Ze wsi*), Krzysztofa Kamila Baczyńskiego (utwór *Z głową na karabinie*) czy Czesława Miłosza (tom *Trzy zimy* wydany w roku 1936).

⁴ M. Sokulski, *Motywy apokaliptyczne w „Przedświcie” Zygmunta Krasińskiego*, [w:] *Zygmunt Krasiński. Życie czy literatura?*, red. A. Markuszewska, Toruń 2019, s. 407.

⁵ A. Kuciak, *Dante romantyków*, Poznań 2003, s. 42.

przez obóz rewolucjonistów (których Krasieński utożsamia z destrukcyjną siłą ingerującą w historię świata) oraz finałową scenę dramatu, w której pod wpływem wizji postaci Chrystusa (jakby wyjętego z Apokalipsy św. Jana) swojego żywota dokonuje przywódca rewolucji — Pankracy.

Obaj twórcy budują swoje dzieła, wykorzystując ramy kompozycyjne oraz motywy zaczerpnięte z innych tekstów kultury — *Czas Apokalipsy* nawiązuje bowiem do *Jądra ciemności* Josepha Conrada, a *Nie-Boska komedia* do *Boskiej Komedii* Dantego Alighieri (w szczególności do jej pierwszej części — *Inferno*). Podobieństwo losów amerykańskiego żołnierza Willarda do postaci Marlowa, narratora i bohatera prozy Conrada, nie pozostawia żadnych wątpliwości, podobnie jak zbieżność motywu wędrowki hrabiego Henryka po obozie przeciwników arystokracji i podróży narratora *Boskiej Komedii* przez Piekło. W gruncie rzeczy są to historie operujące podobną strukturą i zawierające zbliżone w wymowie przesłania. Wyróżnia je oryginalna konstrukcja świata przedstawionego, wyjątkowe podejście do apokaliptycznej konwencji oraz nieoczywiste wnioski wypływające z przyświecających dziełom idei. Nie oznacza to jednak, że Coppola czy Krasieński nie mają do swoich tekstów źródłowych szacunku. Jacek Fabiszak tak pisze o tej kwestii w *Czasie Apokalipsy*:

Z pewnością jest to przykład filmu, który za pomocą środków typowych dla dzieła filmowego oddaje powieść Conrada. Choć może się wydawać, że Coppola — zachowując ducha powieści — nie oddaje jej litery, przenosi akcję w inny czas i miejsce. [...] *Czas Apokalipsy* jest przykładem filmu usiłującego zaadaptować powieść Conrada na potrzeby komentarza o sprawach współczesnych. [...] Po drugie, reżyser tak bardzo nie odchodzi od powieści Conrada, starając się znaleźć ekwiwalencje dla [...] specyficznej narracji Conrada⁶.

Porównywanie tak skrajnie odmiennych od siebie (pod względem kostiumów historycznych, społecznych i politycznych, w jakie ubierają swoje apokaliptyczne opowieści obaj twórcy) fabuł może wydawać się z początku karkołomne. Celem artykułu jest wykazanie, jak za pomocą różnych (stosownych do medium) środków i zabiegów stylistycznoformalnych Coppola i Krasieński konstruują bliźniacze historie, w których bohaterowie wchodzą w samo jądro ciemności, aby skonfrontować się ze złem. U Coppoli będzie to ostateczny upadek moralno-kulturowy człowieka, a u romantycznego poety katastrofa historyczno-społeczna o wymiarze religijnym. Obaj artyści kreują mroczne, pełne oniryzmu i będące na krawędzi zniszczenia światy przedstawione. Apokalipsa staje się u nich nie tylko anihilacją jednego świata, lecz także przejściem do nowego. Na drodze doświadczonych przez życie bohaterów, wędrujących po rozpadającej się ziemi staje zło mające swoje źródło w najgłębszych zakamarkach ludzkiej duszy, posługujące się Kurtzem i Pankracym jako narzędziami. Co warto jednak podkreślić, apokalipsa zarówno w ujęciu Coppoli, jak i Krasieńskiego niekoniecznie prowadzi do ostatecznej zagłady.

⁶ J. Fabiszak, *Problemy adaptacji filmowej dzieł literatury: kwestia narracji w Jądrze ciemności Josepha Conrada i Czasie Apokalipsy Francisa F. Coppoli*, „Scripta Neophilologica Posnaniensia” 9, 2008, s. 286.

WĘDRÓWKA PRZEZ PIEKIELNE KRĘGI, CZYLI BOHATEROWIE ORAZ ŚWIAT PRZEDSTAWIONY

Bohaterowie wykreowani przez Coppolę i Krasińskiego są nie tylko zanurzeni w apokaliptycznym świecie przedstawionym, lecz także organizują opowieść, wyznaczają jej rytm i są urzeczywistnieniem jej przewodnich myśli. To przez nich przefiltrowywane są kolejne filozoficzne i moralne koncepcje; są jak naczynia, w których obaj twórcy umieścili najważniejsze dla swoich dzieł idee, a przy tym nie tracą nic ze swojej indywidualności oraz — jeśli można tak to ująć — pełnowymiarowości. Nie są dla swoich twórców jedynie pionkami rozstawianymi na apokaliptycznej szachownicy, lecz niezależnymi bohaterami z krwi i kości, podatnymi na działanie zła, mającymi własne wady, doświadczenia oraz traumy.

Każda z postaci reprezentuje konkretne, przeciwstawne postawy, których konfrontacja doprowadza do tragedii. Bohaterowie kreowani są na zasadzie antytez jak w heglowskiej historiozofii⁷. Nierozzerwalnie związane losy Willarda i Kurtza oraz hrabiego Henryka i Pankracego prowadzą do katastrofy, z której wyjść zwycięsko może tylko jeden z nich. W przeciwnym razie obaj ponoszą klęskę, a wszystko, w co wierzyli, ulega natychmiastowej destrukcji.

Mówiąc o protagoniście i antagoniście *Czasu Apokalipsy* (oraz ich poglądach), należy jeszcze raz powtórzyć, że Coppola jest wierny *Jądru ciemności*. Willard ma większość cech Conradowskiego Marlowa — kieruje się swoim kompasem moralnym, punktem oparcia jest jego horyzont wartości, twardo stąpa po ziemi i nie poddaje się skrajnym emocjom, choć nie można zaprzeczyć, że w kontakcie ze złem doświadcza — jak każdy człowiek — zachwiania. Jednak reżyser rozbudowuje jego postać o zdecydowanie bardziej tragiczną przeszłość — Willard jest żołnierzem, na którym wojna w Wietnamie odcisnęła piętno. Krytyka konfliktu amerykańsko-wietnamskiego jest niezwykle ubogająca — starcie Willarda z Kurtzem jest dzięki temu znacznie bardziej fascynujące. Bohater odegrany przez Martina Sheena zyskuje potrzebną głębię i niebanalną ekspozycję. W czasie jego wędrówki w górę rzeki (opisywanej przez samego Coppolę jako „metaforę podróży przez życie, podczas której każdy z nas musi wybierać między dobrem a złem”⁸) Willard odkrywa się przed widzem jako postać niejednoznaczna i wielowymiarowa — taka, która w konfrontacji z Kurtzem nie będzie miała takiej przewagi, jaką miał Marlow. Kuszenie Willarda jest nieuniknione i pewne tak jak to, że już do końca życia będą go prześladować te przerażające doświadczenia. Zauważa to także Gene D. Phillips w analizie sceny następującej po zabójstwie pułkownika:

⁷ M. Janion, *Krasiński a Hegel*, [w:] *eadem*, *Prace wybrane*, t. 2. *Tragizm, historia, prywatność*, Kraków 2000, s. 270–271.

⁸ G.D. Phillips, *Godfather: The Intimate Francis Ford Coppola*, Lexington 2004, s. 168 (tu i kolejne przekłady z dzieł, jeśli nie zaznaczono inaczej — M.D.).

Podczas gdy Willard opuszcza kwaterę Kurtza, jego poddani jednocześnie kładą broń na ziemi przed Willardem, gdy ich mija. Wynika z tego jasno, iż wierzą oni, że władza ich dotychczasowego przywódcy została w ten sposób przekazana mężczyźnie, który go zabił. Ale Willard nie ma wcale zamiaru zająć miejsca Kurtza. Uznając swoją misję za zakończoną, udaje się na brzeg rzeki, gdzie czeka jego łódź. Gdy odbija od nabrzeża, słyszy głos Kurtza powtarzający tę samą frazę, którą wypowiadał wcześniej: „Zgroza, zgroza”⁹.

Powtarzane jak echo słowa pułkownika pełnią dwie funkcje. Pierwszą z nich jest sugestia, że Kurtz ostatecznie zdał sobie sprawę z ogromu popełnionego zła. Dla Willarda jednak jest to znacznie bardziej pesymistyczny znak — wspomniana fraza jest niczym niekończący się podszept sił zła. Nasuwa to ciekawe skojarzenie ze słynną przestrogą wygłoszoną niegdyś przez Fryderyka Nietzschego: „Ten, kto walczy z potworami, niechaj baczy, by sam nie stał się potworem. Gdy długo spoglądasz w otchłań, otchłań patrzy też w ciebie”¹⁰. Tak obrazowo przedstawione przez niemieckiego myśliciela niebezpieczeństwo grozi Willardowi po śmierci Kurtza. Coppola bardzo dokładnie pokazuje tę trudną do zaakceptowania prawdę — walka kapitana o jego duszę nie dobiegła końca wraz z zamordowaniem pułkownika, lecz dopiero się zaczęła.

Willard reprezentuje w tym balansującym na skraju zagłady świecie stronę dobra, podejmuje walkę z siłami ciemności i do końca opiera się otchłani. Coppola uważa jednak, że zakończenie ostatecznie umieszczone w filmie nie jest jego oryginalnym pomysłem — reżyser chciał zwrócić się w stronę czegoś o wiele mroczniejszego i stawiającego nie tylko Willarda, lecz cały gatunek ludzki w jeszcze gorszym świetle. Szczegółowo o kulisach powstawania filmu pisze w swoim artykule Bogdan Suchodolski:

W wywiadzie dla *L'Express* Coppola wyznał, iż wedle wersji pierwotnej Willard zabija Kurtza, ale nie wraca już na statek i pozostaje w królestwie pułkownika, zajmując jego miejsce. To zakończenie — stwierdzał reżyser — to „moje zakończenie”. Nie podobało się ono jednak publiczności w Cannes, a także i tym, którzy finansowali film. Więc pojawiły się dwa inne zakończenia. Wedle jednego z nich Willard, po wykonaniu wyroku na Kurtzu, odjeżdża, pozostawiając jego królestwo w rozkładzie, ale w spokoju; wedle drugiego wydaje rozkaz totalnego zniszczenia. Te zakończenia nazywa Coppola „wielkim kłamstwem”. Ale — może — dodaje on, jest to słuszne zakończenie, ponieważ i cała wojna w Wietnamie była „kłamstwem”?¹¹

Rozterki reżysera udowadniają, że doskonale rozumiał koncepcję zła obecną w filmie — wiedział, że najmocniejszym jej wyrazem byłoby całkowite zdeprawowanie Willarda i zastąpienie Kurtza właśnie kimś, komu publiczność nie tylko kibicowała, lecz także z kim się utożsamiała. Takie zakończenie wywołałoby absolutny szok u widza i skłoniło do poważniejszej oraz niezwykle osobistej refleksji.

⁹ *Ibidem*, s. 167.

¹⁰ F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*, przeł. S. Wyrzykowski, Kraków 2017.

¹¹ B. Suchodolski, *Apokalipsa naszych czasów i Szansa*, „Kino” 1980, nr 5, s. 55.

Cieniem Willarda jest oczywiście Kurtz — postać dosyć wiernie przeniesiona przez Coppolę z *Jądra ciemności*. Pułkownik to człowiek, który dał zwieść się złu, zdradził całą ludzką kulturę, jej chrześcijańską moralność oraz zachodnią tradycję; bohater, który oddał się prawu dżungli — zasadom anarchii i chaosu. Kurtz jawi się jako postać demoniczna, uwikłana w trudną do wykrycia intrygę mrocznych sił. Coppola podjął ryzykowną, lecz ostatecznie trafną decyzję, angażując w swój projekt Marlona Brando — amerykański aktor z dużym wyczuciem kreuje Kurtza, używając do tego sugestywnej (acz oszczędnej) mowy ciała, a także chrypiącego i paraliżującego widzów głosu. Jednak kunszt aktora ustępuje formalnym sposobom obrazowania (o których będzie mowa później) oraz pracy autorów scenariusza — wśród nich, oprócz reżysera, wymienieni są także John Millius i Michael Herr. To właśnie oni pozwolili obu wersjom Kurtza (Conradowskiej i Coppolowskiej) zespolić się w jedną, bogatszą o nowe wątki, postać.

Warto wspomnieć, że ostatni z wymienionych scenarzystów był w Wietnamie w czasie trwania konfliktu zbrojnego, co poskutkowało napisaniem przez niego reportażu przekraczającego granice gatunkowe Nowego Dziennikarstwa, czyli słynnych *Depesz*¹², będących połączeniem literatury faktu i fikcji. Autor dzieła wierzył głęboko, że aby prawdziwie zrozumieć i odkryć prawdę, należy jej doświadczyć, a nie liczyć na ułomny i niemogący oddać wszystkiego ludzki język. W swoim tekście Herr utożsamia się z żołnierzami, wprowadza skrajnie subiektywną perspektywę, jest w centrum wydarzeń, a balansowanie między relacją z frontu i literacką kreacją pozwala czytelnikowi całkowicie wczuć się w opowiadaną historię. Herr — jak zauważa Maciej Płaza — po powrocie z Wietnamu doświadczył załamania nerwowego i zmęczony uwielbieniem mediów po publikacji *Depesz*, amerykański korespondent:

zgodził się jeszcze na współpracę z Francisem Fordem Coppolą przy filmie *Czas Apokalipsy*: napisał narrację prowadzoną z offu przez głównego bohatera, kapitana Willarda. [...] Jedyna propozycja związana z Wietnamem, jaką jeszcze przyjął, przyszła od Stanleya Kubricka, z którym zresztą potem się zaprzyjaźnił. Po kilku latach jego upartych namów zgodził się wziąć udział w pracy nad scenariuszem do filmu *Full Metal Jacket* [...] ¹³.

Herr, dla którego *Depesze* były rodzajem autoterapii, nie wrócił już więcej do wietnamskiej tematyki, lecz praca wykonana dla Kubricka oraz Coppoli okazała się niezastąpiona. Dziennikarz wniósł do filmu swój specyficzny rwany, wulgarny i oddający realia wojny, język. Napisana przez Herra narracja Willarda w perfekcyjny sposób prowadzi widza przez opowieść, a przy tym ma wiele walorów literackich. Mówiąc jednak o postaci Kurtza, warto wspomnieć o jednym z ciekawszych zabiegów wykorzystanych w czasie pisania *Depesz*. Chodzi tutaj o ciągłe balansowanie między indywidualnym spojrzeniem na rzeczywistość a tworzeniem bohaterów literackich, w których zawiera się ogrom realnych ludzi i postaw przez nich reprezentowanych.

¹² M. Herr, *Depesze*, przeł. K. Majer, Kraków 2016.

¹³ M. Płaza, *Serce mroku*, „Literatura na Świecie” 2017, z. 11/12, s. 400.

Szalony pułkownik z *Czasu Apokalipsy*, będący uosobieniem nieokiełznanej przemocy (pochodzącej spoza cywilizacji oraz tej już zakorzenionej w ludzkich strukturach¹⁴) i trudnego do wyobrażenia okrucieństwa, uważa siebie za pewnego rodzaju istotę wyższą, roszczącą sobie prawo do decydowania o rzeczach będących poza zasięgiem przeciętnego człowieka. Willard widzi, że zaginiony oficer zorganizował namiastkę religijnego kultu. Hanna Barszcz zwraca uwagę na pustkę wszystkich dokonań Kurtza, który:

stworzył kulturę z niczego, od zera, niszcząc i mordując, i nic w zamian nie proponując — oto obłąkana myśl Kurtza. Kurtz jest kapłanem, ale nie w imię boga, lecz samego siebie. Jest kapłanem destrukcji. Kapłanem à rebours, kapłanem potencjalnym, gdyż to, czego strzeże (tradycja, kult), niczego wewnątrz nie zawiera i żadnych treści nie niesie [...]. Kurtz sili się na zbudowanie uzasadnienia moralnego dla swego postępowania, ale nie wychodzi poza stwierdzenie: „Zgroza, zgroza”. Nikt poza nim nie wie, ku czemu zmierza całe „królestwo”. I nikt nie żąda odpowiedzi. Nikt nie zadaje pytań¹⁵.

Wiszące nad pułkownikiem fatum śmierci przybywa w postaci kapitana Willarda. Ich spotkanie jawi się jako ostatni akt apokaliptycznego dramatu — tutaj przybierający formę kulturowej, a co za tym idzie cywilizacyjnej zagłady. Okazuje się jednak, że kryje się za tym coś więcej. Precyzyjnie wychwytuje to Barszcz, mówiąc o wojnie, kryzysie amerykańskiej (i światowej) kultury oraz przesileniu, po którym nic nie jest już takie samo:

Jeden z żołnierzy dostaje w liście z domu wycinek z gazety donoszący o aresztowaniu Mansona, mordercy z willi Polańskiego (sierpień 1969). Aresztowanie nastąpiło w kilka tygodni po zabójstwie. Biorąc poprawkę na drogę listu do Azji przyjmijmy, że akcja filmu Coppoli dzieje się we wrześniu 1969. To bardzo ważny rok w historii USA. W lipcu ląduje na Księżycu „Apollo”, w sierpniu trzy dni i noc trwa festiwal muzyki w Woodstocku, opinią wstrząsa śmierć Sharon Tate, na ekrany wchodzi *Swobodny jeździec*¹⁶.

Wymienione przez Barszcz ukryte tropy to kolejne symbole mające na celu przybliżyć widzowi pojęcie apokalipsy. W tym kontekście nie jest ona tylko wojenną i moralną katastrofą narodu amerykańskiego, ale większą zagładą całej rzeczywistości lat sześćdziesiątych i drastyczną zmianą myślenia o istnieniu świata. Zabójstwo Tate to przecież pożegnanie ze złotą, beztroską epoką Fabryki Snów, misja Neila Armstronga stała się pomnikiem wybudowanym ludzkiemu rozumowi, a pierwszy festiwal Woodstock i premiera *Swobodnego jeźdźca* to nic innego jak początek wielkiej popkulturowej ofensywy oraz zanegowania wcześniej obowiązujących wartości. Świat po roku 1969 nie był już taki sam, a opowieść o Willardzie i Kurtzu okazuje się — w obliczu wszystkich tych zdarzeń — fikcyjną przypowieścią o wielkim społeczno-kulturowym przełomie oraz o zmianach zachodzących w ludzkiej

¹⁴ Oznacza to, że cywilizacja poniosła porażkę w wykorzenieniu elementu przemocy w trakcie budowania ludzkiej kultury.

¹⁵ H. Barszcz, *Czas Apokalipsy — próba analizy antropologicznej*, „Kino” 1985, nr 6, s. 41.

¹⁶ *Ibidem*, s. 39.

percepcji tego wielkiego tygla trudnych wydarzeń. Konsekwencje tego przesilenia odczuwamy nawet dziś.

Niektórzy interpretatorzy i komentatorzy porównują także *Czas Apokalipsy* do tradycyjnej historii przygodowej, opowiadanej we wszystkich kulturach. Powołują się na Josepha Campbella i jego koncepcję monomitu¹⁷. Losy kapitana Willarda bardzo dobrze wpisują się w ich interpretację, co wzmacnia uniwersalny wydźwięk dzieła:

Fabała [...] monomitu zawsze zaczyna się w świecie znanym oswojonym. Bohater opuszcza taki świat i wyrusza, aby zaznać przygody, przeżywa serię przygód, przekracza bariery, znosi przeciwności, aby zaznać na końcu zwycięstwa, które go przemienia duchowo. Wraca z takiej przygody odmieniony, z mocą przemiany środowiska, w którym żyje. Według Campbella różne wersje monomitu zawierają często opowieści o podróży do podziemi, jak w *Piekle* Dantego czy w przypadku Eneasza odwiedzającego krainę umarłych, aby spotkać się ze swoim ojcem i poznać przyszłość, lub Jezusa, pozostawiającego świat, aby wstąpić do nieba i powrócić zsyłając błogosławieństwo — Dobrą Nowinę o życiu po śmierci¹⁸.

James M. Welsh, Gene D. Phillips oraz Rodney F. Hill zauważają, że Willard powraca bogatszy — zdobywa rękopis Kurtza i ratuje z amoku swojego towarzysza Lance'a. Coppola — interpretując scenę ucieczki Willarda z królestwa Kurtza — mówi, że oficer symbolicznie kończy swoimi czynami wojnę¹⁹. Reżyser zdaje się sugerować, że kres osiągają zmagania Willarda z samym sobą. W gruncie rzeczy ratuje go nie tyle zabójstwo pułkownika, ile opór przed ulegnięciem pokusom oraz czułe serce, które nie pozwoliło mu zostawić swojego przyjaciela na pastwę okrutnego losu. To właśnie ten wykonany ostatkiem sił akt dobroci pozwala bohaterom uniknąć śmierci niesionej przez apokalipsę. Na pozytywny wydźwięk filmu zwraca uwagę Mirosław Przyłipiak: „*Apokalipsa* przedstawia sytuację wojny, przymus zabijania jako obcy naturze ludzkiej. Jako sztuczność, która rodzi wynaturzenie i samozagładę. Stąd, choć film jest ponury, jego najgłębszy sens polega na wierze w ludzi”²⁰.

Sądzę, że można zatem mówić o podobieństwie między Willardem, Kurtzem a bohaterami *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego — hrabią Henrykiem i Pankracym. Postaci z romantycznego dramatu reprezentują pozostające w opozycji do siebie postawy i wartości — pierwszy wywodzi się ze skostniałej oraz tradycjonalistycznej arystokracji, a drugi stoi na czele niszczącej stary porządek rewolucji. Pankracy, narzędzie katastroficznego aspektu apokalipsy — destrukcyjnej siły, zmiata z powierzchni ziemi (podobnie jak idee i czyny Kurtza) cały dotychczas funkcjonujący system. Hrabia Henryk i zwołani przez niego do okopów św. Trójcy wojownicy są jedynymi, którzy stoją na drodze Pankracemu. Sytuacja wydaje się analogiczna do

¹⁷ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Kraków 2013, s. 7–40.

¹⁸ J.M. Welsh, G.D. Phillips, R.F. Hill, *The Francis Ford Coppola Encyclopedia*, Lanham-New York-Plymouth 2010, s. 7.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ M. Przyłipiak, *Apokalipsa przed progiem wielkości*, „Kino” 1981, nr 3, s. 36.

tej przedstawionej w *Czasie Apokalipsy*. Bez oddanego poezji hrabiego Henryka katastrofa nie może w pełni się dokonać. Mimo przywiązania Męża do tradycji chrześcijańskiej i kultury zachodniej jego świat toczy choroba — przekleństwo poezji, romantycznej duszy i hipokryzji własnej klasy społecznej, wyzyskującej od wieków słabszych od siebie. Krasieński pokazuje jednoznacznie, że życiem hrabiego Henryka rządzą śmierć, rozkład oraz podszepty złych duchów. Świetnie widać to w przemienieniu Dziewicy w demoniczną postać zjawy, o czym szlachcic mówi tak: „Cóż się dzieje z tobą?! — Kwiaty odrywają się od skroni twoich i padają na ziemię, a jak tylko się jej dotkną, ślizgają jak jaszczurki, czołgają jak żmije”²¹. Zanim Mąż decyduje się włączyć do walki z siłami rewolucji, traci żonę, która przeklina jego syna Orcia, czyniąc go poetą, co doprowadza w miarę upływu czasu do całkowitej ślepoty dziecka. Zostaje uwiedziony przez wspomniane widmo Dziewicy, a jego egotyczna i romantyczna natura staje na skraju mroku. Owa zjawy jest najczęściej utożsamiana z destrukcyjną siłą Poezji, a także demonicznym działaniem szatana.

Hrabia Henryk jest więc wrakiem dobrego w gruncie rzeczy człowieka, którego błędy sprawiły, że utracił wszystko, co było mu w życiu drogie. W walce z rewolucjonistami ginie przeciw jego jedynemu synowi, a własna klasa społeczna (ostatni ludzie, w których pokładał jakąkolwiek nadzieję) odwraca się od niego. O przeszłości Pankracego wiemy niewiele — sam Krasieński stara się sugerować, że to postać przychodząca z otchłani, niebezpieczna i nieobliczalna. Pankracy jawi się jako wódz bez jasno określonego celu, władający motłochem opętany żądzą mordy i wyraźnie obawiający się nadchodzącej konfrontacji z Henrykiem. Aspiruje do bycia bogiem — chce ukształtować świat na swoje podobieństwo; jest potężny, ale tylko w ludzkim rozumieniu. Intrygujące jest znaczenie jego imienia — z greckiego oznacza ono „wszechmocny” i w obrządku prawosławnym odnosi się do Chrystusa. W tym kontekście nie można przejść obojętnie obok finałowej sceny dzieła, w której Pankracy ślepnie i ginie, zobaczywszy uprzednio wizję Jezusa, upodobnioną do tej z Apokalipsy św. Jana. Sugestywny zabieg Krasieńskiego podpowiada czytelnikowi, że Pankracy jest fałszywym bogiem, bez mocy sprawczej i błogosławieństwa niebios; jest jak uzurpator, którego należy pokonać, aby zniszczyć w zarodku ideę nowego świata, zbudowanego na apokaliptycznej zagładzie.

Wódz rewolucjonistów zostaje także wykreowany na bohatera negującego romantyczną filozofię i mistyczne pojmowanie rzeczywistości, charakterystyczne dla twórców tamtego okresu. Dramat Krasieńskiego odczytany pod takim kątem staje się dziełem na wskroś antyromantycznym — jednak nie jest to krytyka jednowymiarowa: ponoszący całkowitą porażkę hrabia Henryk i będący narzędziem ciemności Pankracy są uzupełniającymi się figurami apokalipsy; obaj zepsuci i zdeprawowani; służący ideom, które albo trzeba natychmiast zreformować, albo usunąć z kart historii, z obawy przed ich destrukcyjnym wpływem na cały boski porządek stworzenia. Wspomina o tym także Maria Janion:

²¹ Z. Krasieński, *Nie-Boska komedia*, Wrocław 1952, część pierwsza, w. 277–279.

Ta koncepcja stała się podstawą Ballanche’owskiego rozróżnienia między ludźmi Przeznaczenia, którzy widzą na ziemi tylko zło, plagi, choroby, nędze i niepowodzenia, dla których życie jest okrutną chorobą, społeczeństwo zaś — wymysłem złym i nienaturalnym, którzy posuwają się aż do oskarżania Boga lub wręcz negowania boskiego istnienia, oraz ludźmi Opatrzności: ci również dostrzegając zło są pełni zaufania, wierzą w nieprzerwane działanie Opatrzności i wolności bytów rozumnych, społeczeństwo zaś traktują jako instytucję boską, dzięki której człowiek może się doskonalić²².

Takie podejście do tematu znacznie rozszerza myślenie o apokaliptycznych motywach w *Nie-Boskiej komedii*. Jeśli podążyc za interpretacją Janion, można dojść do wniosku, że starcie wykształconych intelektualistów — hrabiego Henryka i Pankracego — wpasowuje się w znaną z greckich dramatów kategorię tragizmu. Obaj bohaterowie, zdegenerowane autorytety, odwołując się do wspólnej dla siebie wiedzy o świecie, inaczej interpretują swoją rolę. Tworzą niemożące koegzystować fronty, których konflikt prowadzi do sytuacji tragicznej — pozbawionej wyjścia. Bohaterowie bez względu na podjęte decyzje poniosą w niej klęskę, gdyż nad całą rzeczywistością czuwa siła znacznie potężniejsza. U Coppoli nie sposób odnaleźć analogii do czegoś transcendentnego. Jednak starcie Willarda i Kurtza także prowadzi do nieuniknionego, pełnego dramatycznych wyborów i niejednoznacznego zakończenia — ich losy można zatem ująć w kategorii tragizmu.

U Krasieńskiego siłą nadprzyrodzoną będzie Bóg, karzący i sprawiedliwy Ojciec z kart Starego Testamentu, jednocześnie objawiający się pod postacią Chrystusa — miłosiernego pasterza, który ratuje zagrożony totalną katastrofą świat, godząc w Pankracego, jakby ponownie wyganiał kupców ze świątyni. Tym razem jednak handlarzem jest wódz krwawych rewolucjonistów, a świętym przybytkiem cała stworzona przez Boga ziemia. Janion zwraca szczególną uwagę na scenę intelektualnego dyskursu między Mężem a Pankracym. Badaczka podkreśla także zaskakujący finał dramatu, udowadniając, że rozgrywająca się na oczach bohaterów apokalipsa może prowadzić do wyłonienia powszechnej prawdy, która niesie nadzieję na lepsze jutro. Paraliżujące jest tutaj jednak, że została ona zbudowana na gruzach katastroficznej batalii o wymiarze kosmicznym:

Typ struktury tragizmu *Nie-Boskiej komedii* oparty jest na — zbliżonym do wyobrażeń heglowskich — przekonaniu o cząstkowości, niepełności, względności racji przeciwstawnych, zwalczających się bohaterów tragicznych. Ich katastrofa pozwala na triumf pojedynczej prawdy uniwersalnej, występującej przeciw absolutyzacji stanowisk cząstkowych. [...] Negatywny charakter obydwu krańcowo różnych racji cząstkowych ujawnia się zwłaszcza w kulminacyjnej scenie dramatu — w rozmowie Pankracego z hrabią Henrykiem. Obydwaj mają rację, krytykując przeciwnika. Są oni niejako dwoma biegunami bytu — jeden z nich powstaje przeciw przeszłości, drugi — przeciwko przyszłości; jeden przeciwko rewolucji, drugi — przeciwko reakcji²³.

²² M. Janion, *Między Przeznaczeniem a Opatrznością*, [w:] *Prace wybrane*, s. 238–239.

²³ M. Janion, *Krasieński a Hegel*, s. 277–278.

Każdy z bohaterów na swój sposób ponosi klęskę. Hrabia Henryk zostaje potępiony za swoje wcześniejsze błędy, a porażka z siłami rewolucji doprowadza go do samobójczej śmierci. Pankracy w największym momencie swojego triumfu umiera w ramionach Leonarda. To właśnie Chrystus staje się uniwersalną prawdą, sposobem na pojednanie oraz dowodem na to, że ani Mąż, ani jego oponent nie mogą zwyciężyć, gdyż ich poglądy są niepełne oraz wykrzywione.

Marii Janion wtóruje Czesław Miłosz, który w swojej książce także odwołuje się do Heglowskich koncepcji filozoficznych: „Jeśli tradycyjny porządek chrześcijański (i arystokratyczny) jest tezą, a ateistyczny materializm antytezą, to synteza może się dokonać tylko w przyszłości, po tym, jak zostanie obalony reakcyjny porządek”²⁴. Inna historyczka literatury romantyzmu — Alina Witkowska — kładzie zdecydowany nacisk na to, że Bóg ingeruje w historię, wchodzi w czas i przestrzeń, aby ostatecznie zakończyć dawny sposób istnienia rzeczywistości, ponieważ dopełniła się miara ludzkich nieprawości. Być może Krasieński chciał przekazać w ten sposób swoją wiarę w nadchodzącą paruzję, której wykonanie się uzależniał od coraz częstszych zrywów rewolucyjnych i powstań. Był przecież pełen katastroficznego lęku, wynikającego z wydarzeń francuskich przewrotów końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku²⁵. Jakże przerażające są przytaczane przez Witkowską fragmenty listów romantycznego pisarza, w których ujawnia się trwoga przed nadchodzącą (w jego mniemaniu) zagładą:

[Krasieński] uważał, że był „Kassandrą tych dni” i że wizja krwawego zamętu świata społecznego zarysowana w *Nie-Boskiej komedii* przybiera na jego oczach kształty realne. [...] W liście z 27 maja 1849 pisał do tegoż Cieszkowskiego: „Nieboskiej uderzyła godzina, kto wie, czy nie gorzej, czy nie Apokalipsis?”. Wyobraźnia poety została wówczas opanowana przez obrazy katastroficzne i wizje powszechnej zagłady. W sobie i dokoła słyszał głosy *Apokalipsy św. Jana*²⁶.

Ten bardzo niepokojący opis psychicznej kondycji artysty potwierdza, że apokalipsa w *Nie-Boskiej komedii* nie jest tylko ideą czy konwencją świata przedstawionego. Strach Krasieńskiego, zarówno ten realny, jak i urzeczywistniony w jego dziele, jest niezwykle autentyczny, a co za tym idzie jeszcze bardziej namacalny.

OGIEŃ CZYŚĆCA, CZYLI FORMA ORAZ PROBLEMATYKA ZAKOŃCZEŃ

Reżyser *Czasu Apokalipsy* stara się oddać jak najpełniej sposób opowiadania historii przez Josepha Conrada — korzysta z nieoczywistego operowania kamerą, zwłaszcza gdy chce odrealnić świat przedstawiony lub wskazać na możliwość doświadczenia przez Benjamina Willarda onirycznych wizji. Widać to, kiedy wspomniany bohater rozgląda się po królestwie Kurtza i zostaje otoczony przez jego

²⁴ C. Miłosz, *Historia literatury polskiej*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1993, s. 286.

²⁵ A. Witkowska, *Literatura romantyzmu*, Warszawa 1986, s. 196.

²⁶ *Ibidem*, s. 204.

poddanych. Mieszkańcy stacji zachowują się niczym — pożyczone ze stylistyki horroru — żywe trupy i oplatają Willarda swoimi ciałami. Kamera wykonuje wtedy kilka obrotów o 360 stopni, odrealniając świat i budując senną aurę grozy. Fabiszak pisze o sposobach adaptowania wizji Conrada w *Czasie Apokalipsy* tak:

Mamy zatem różne kąty widzenia, z góry, z dołu, zwolnione tempo, zbliżenia twarzy Willarda, a nawet detale, pokazywanie świata do góry nogami (np. twarz Willarda), wreszcie szybki montaż. [...] Innymi słowy, odbiorca otrzymuje filmowy odpowiednik widzenia świata przez Marlowa podczas jego wyprawy do stacji Kurtza, kiedy to bohater nie zawsze jest w stanie szybko i w naturalny sposób ogarnąć otaczającą go rzeczywistość [...]. Ponadto, dynamiczna sekwencja różnych ujęć niejako rozбивa obraz świata przedstawionego na mniejsze fragmenty, co również staje się odpowiednikiem impresjonistycznej narracji²⁷.

Badacz nie kończy jednak na tym swojej refleksji i zauważa wizjonersko zaplanowaną wizualność filmu. Pisząc o świetle, wskazuje na jego przytłumioną odmianę (tak zwane światło tonalne), które tworzy pełne tajemniczości i niesamowitości kontrasty, zaburzając i utrudniając percepcję widza. Fabiszak podkreśla także rolę muzyki (utwory zespołu The Doors i kompozycje Wagnera) oraz wypowiedzianych przez Willarda z offu refleksji. Obie zabiegi audialne nadają opowiadanej historii większej intensywności, wzmacniając efekt nierealności i niesamowitości²⁸. Autor mówi także o tym, w jaki sposób dżungla pochłania amerykańską cywilizację. Przywołuje obrazy zniszczonych śmigłowców obrastających zielenią oraz mgły, która unosi się nad ruinami świątyni Khmerów — siedzibą Kurtza. Badacz zauważa, że owe zgliszcza (będące pozostałościami po cywilizacji starszej niż ta, z której wywodzi się pułkownik) mogą mieć destrukcyjny wpływ na bohatera, i symbolizują niegdyś uśpione, pradawne zło obudzone przez Kurtza²⁹.

Według autorki jednej z książek poświęconej sztuce filmowej reżyser czepie garściami z osiągnięć ekspresjonistów i impresjonistów (także tych działających *stricte* w obszarze kina). Takie podejście owocuje zupełnie niespotykanymi wcześniej sposobami manipulowania odczuciami widza — zamiast liczyć na jego zaangażowanie, twórcy zmuszają go do przejścia się tym, co dzieje się na ekranie³⁰. Są także w *Czasie Apokalipsy* sceny nocnego rejsu po rzece, które interpretować można jako przejście z jednego świata do drugiego. Coppola sięga po kontrastujące z nieprzeniknionym mrokiem płonące domy, pochodnie i rozjaśnione owym krwistym blaskiem brzegi. Od tych ostatnich bije frenetyczna biała luna, ujawniająca kontury wbitych w ziemię krzyży. Zmysłowe jest tutaj montażowe podwojenie ekspozycji obrazu, dzięki któremu przerażone twarze towarzyszy Willarda przenikają się z panoramą niebezpiecznej i przyprawiającej o dreszcze dżungli. Dalej widzowi ukazu-

²⁷ J. Fabiszak, *op. cit.*, s. 288.

²⁸ *Ibidem*, s. 288–289.

²⁹ *Ibidem*, s. 289.

³⁰ V. Dika, *Recycled Culture in Contemporary Art and Film: The Uses of Nostalgia*, Cambridge 2003, s. 162–163.

ją się nabite na pal głowy, tworzące swoiste ołtarze śmierci. Całości wizji dopełnia narrator dzielący się z odbiorcą swoim trudnym do zidentyfikowania pragnieniem ujżenia Kurtza — mamy wrażenie, że magnetyczne zło przyciąga nas coraz bardziej.

Gdy widz dociera do królestwa szalonego pułkownika, wita go wręcz mistyczny i oniryczny krajobraz — ruiny starożytnych budowli spowite kolorowym (najczęściej czerwonym i niebieskim) dymem, jakby Kurtz odpalał flary na powitanie przybyszów. Łódź przybija do brzegu w kompletnej ciszy — da się słyszeć jedynie niktące gdzieś w oddali odgłosy zwierząt. Poddani Kurtza poruszają się niby zahipnotyzowani, a na gałęziach można dostrzec ciała wisielców. Bohaterów pozdrawia oszalały fotoreporter, zafascynowany nieobecny w tym momencie władcą królestwa — określa go dosyć enigmatycznym mianem: „poety wojownika”, co wskazuje chociażby na autorytet wodza.

Trudny do dostrzeżenia w pierwszej chwili, ale jakże dobitny jest napis widniejący na ścianie przy przystani: „Motto: Apocalypse Now”. W ten sposób reżyser czyni oryginalny tytuł filmu częścią świata przedstawionego i chce wyraźnie przekazać trudną do przyjęcia prawdę: świat się skończył, apokalipsa już się dokonała. Ale to nie koniec ukrytych znaczeń tej sceny — później Willard zostaje oprowadzony przez fotoreportera po stacji Kurtza. Przypomina to motyw przewodnika z *Boskiej Komedii* Dantego. Po piekle stworzonym przez obłąkanego pułkownika zagubioną duszę oprowadza nie Wergiliusz, lecz ktoś mający podobne znaczenie kulturowe we współczesnym świecie — dziennikarz. Ten topos koresponduje z dziełem Krasieńskiego, choć nie był to przecież efekt zamierzony. Tak jak Willard hrabia Henryk również ma przewodnika na czas zwiedzania obozu rewolucjonistów. Jest nim jeden z przechrztów, który w bluźnierczy sposób przyjął wiarę chrześcijańską. Można określić go nawet mianem zdrajcy, co pokazuje moralny upadek obozu Pankracego. Dodatkowo przewodnik nieustannie słyszy groźby ze strony Męza, który przebywa wśród swoich wrogów *incognito*. Zestawienie zdrajcy swojego narodu z wiernym tradycji hrabią jeszcze bardziej podkreśla skalę konfliktu, a także bardzo subtelnie zarysowuje problematykę narodową, której przecież u Coppoli brak. W *Czasie Apokalipsy* walka Amerykanów z komunistycznym Wietnamem jest raczej tłem o wiele głębszych rozważań niż starcie dwóch nacji, reprezentujących różne polityczne wartości oraz ideologie. Porównanie w tej pracy obu dzieł sprawia, że okazują się one (często zupełnie nieumyślnie) połączone z sobą nie tylko wizją dziejowego przesilenia, lecz także zestawem podobnych chwytów artystycznych, które stają się wykładnikami apokaliptycznego obrazu historii ludzkiej.

Willard w końcu dostępuje zaszczytu spotkania Kurtza, choć nie robi tego do końca z własnej woli. Schwytyany przez żołnierzy trafia do pogrążonego w ciemnościach pomieszczenia, gdzie pułkownik śpi. Jedyne źródłem światła jest tutaj słońce docierające z okna innego pomieszczenia. Kurtz jest ubrany na czarno, a cień zakrywa całą jego twarz przez bardzo długi czas. Świetnie o tym i innych elementach pracy operatora pisze Peter Lev: „Sceny w obozie Kurtza, kończące

film [...] łączą obrazy ognia, wody, mgły, ciemności i dlatego też sugerują archetypiczną, podstawową wartość pracy operatorskiej Storaro. [...] Szczytem grozy w tych nocnych spotkaniach jest moment, w którym Kurtz upuszcza poranioną, zakrwawioną głowę na podolek Willarda³¹. W tym kontekście warto wspomnieć słowa Mirosława Przylipiaka, opisującego moment, w którym Coppola przedstawia owego demonicznego króla:

Duża głowa osadzona na byczym karku, władcza twarz z charakterystycznym układem brwi i ust, ostry, zimny wzrok. Kurtza widzimy niemal wyłącznie na wielkim planie (raz w bardzo odległym, podkreślającym wyobcowanie), w ciemnym wnętrzu, samotnego w swej wielkości. Mówi krótkimi, ostrymi jak nóż zdaniami, ale powoli, głębokim głosem. Kurtz wnosi atmosferę monumentu, dziwnej powolności, nieograniczonej samotności i spoza tego nie widać — człowieka. W próżnię trafia zdanie narratora: „nigdy nie widziałem człowieka bardziej rozdartego między dobrem a i złem”, gdyż nie jest poparte najmniejszym obrazem³².

Dalej Willard zyskuje uznanie Kurtza — szalony pułkownik dopuszcza go coraz bliżej siebie, jakby czuł nieuchronność śmierci. Zdezorientowany kapitan słucha nauk swojej przyszłej ofiary, starając się zrozumieć jego zachowanie. Kuszony przez zmaterializowane w człowieku zło, decyduje się na radykalny krok. Coppola, realizując tę arcyważną scenę, proponuje montażowe zestawienie rytualnego zabijania wołu (dokonywanego podczas religijnych obrzędów w królestwie Kurtza) z zadawanymi przez Willarda śmiertcionymi ciosami w komnatach wodza. Apokaliptyczną aurę dopełnia lekka mgiełka unosząca się nad ziemią oraz ciemność pochłaniająca sylwetkę kapitana, gdy ten morduje swojego oponenta. Dzięki muzyce rockowej podłożonej pod obie te sekwencje szaleństwo osiąga swoje apogeum. Coppola kończy film ucieczką Willarda i Lance’a z siedliska zła. Kroczący po schodach wybawiciel raz schowany jest w mroku, raz oświetla go blask ogniska — jakby walka o jego duszę nie została jeszcze rozstrzygnięta. Ostatecznie, trzymając manuskrypt Kurtza (jego jedyne dziedzictwo), kapitan Benjamin Willard wsiada na łódź ze swoim towarzyszem i odpływa. Widzimy wtedy potrójną ekspozycję obrazu — panorama stacji Kurtza przenika się z mrozącym krew w żyłach starożytnym posągami, aby ujawnić znane z początku filmu ujęcie leżących nad płonąca dżunglą amerykańskich helikopterów. Całości dopełniają powtarzane w amoku słowa pułkownika Kurtza: „Groza, groza”. Zastosowana tutaj przez Coppolę klamra kompozycyjna w postaci tego ujęcia jest niczym ostateczne ostrzeżenie — apokalipsa nadeszła, a my, ludzie, przyłożyliśmy do tego rękę.

Pod względem formalnym *Nie-Boska komedia* Krasińskiego jest dramatem niezwykle nowatorskim w swojej kategorii, co czyni ją tekstem wielowymiarowym. Krasiński krytykuje bowiem i dekonstruuje tu całą romantyczną konwencję literacką, wskazując na jej szkodliwość, dotykając i artystów, i czytelników. Głównym

³¹ P. Lev, *Movies and the End of an Era*, [w:] *American Cinema of the 1970s*, red. L.D. Friedman, New Brunswick-New Jersey 2007, s. 244.

³² M. Przylipiak, *op. cit.*, s. 34.

argumentem w tej dyskusji jest postać hrabiego Henryka, który na początku dramatu objawia się odbiorcy jako bohater poważnie dotknięty ową „chorobą wieku” oraz skrajnie oddany Poezji. Przywiązanie do romantycznych wartości sprowadza nie-szczęście na jego rodzinę, a w krytycznym momencie walki z Pankracym okazuje się całkowicie bezużyteczne. Krasiński, pokazując wartości wyznawane przez Męża w tak negatywnym świetle, sugeruje ich niepraktyczność i szkodliwość.

Warto także dostrzec w tym dramacie (tak jak robi to Czesław Miłosz) ukrytą i nieoczywistą filmowość, która podkreśla rewolucyjne podejście Krasińskiego:

Nie-Boska komedia jest utworem pionierskim, zarówno przez podjęcie niezwyklego tematu, jak i w swoich elementach wizualnych. Konflikt między wyższymi i niższymi klasami jest udratyzowany jako walka między siłami zajmującymi zamek Świętej Trójcy, który panuje nad olbrzymią doliną, a masami zalewającymi równinę. Wprowadzenie do akcji tłumów potwierdza to, co Mickiewicz powiedział o niemożności wystawiania takich utworów słowiańskiej wyobraźni przy pomocy środków dostępnych wówczas teatrowi. I podobnie jak *Dziady* Mickiewicza dramat Krasińskiego dopiero w dwudziestym wieku dotarł do publiczności w teatrze. Ma się ponadto wrażenie, że dąby się z niego zrobić doskonały scenariusz filmowy³³.

Nie-Boska komedia rzeczywiście jest dziełem prowokującym i skłaniającym do przeniesienia na wielki ekran. Kinematografia powstała przecież między innymi po to, aby adaptować takie spektakularne dzieła, jakim bez wątpienia jest dramat Krasińskiego. Historia hrabiego Henryka ma wszystko, by stać się jednocześnie przyjemnym doznaniem artystycznym oraz intelektualną opowieścią z niebanalnym i nieoczywistym światem przedstawionym, wypełnionym fascynującymi bohaterami. O filmowym przeznaczeniu dzieła Krasińskiego zdawał się nawet nieświadomie mówić sam Mickiewicz, którego pogląd referuje w jednym ze swoich tekstów Jerzy Fiećko:

Wedle Mickiewicza *Nie-Boska* należy do teatru przyszłości, czyli takiego, który przezwycięży ograniczenia narzucane przez scenę pudełkową, zamkniętą. Teatru, który dramat właściwy zespoli z widowiskiem operowym oraz uwzględni (za pośrednictwem ruchomych obrazów panoramicznych ilustrujących dyskurs narratora) perspektywę epicką³⁴.

Wspomnienie ruchomych obrazów w tekście Fiećki jest niby dosłownym odwołaniem do kina, albowiem tak właśnie u początków tej sztuki mówiono na filmy. Gdzie indziej badacz pisze, że *Nie-Boska komedia* jest dziełem (podobnie jak film) hybrydycznym. Wskazuje na nieregularny dynamizm czasoprzestrzenny, płynną wymienną wątków społeczno-historycznych, mieszanie scen kameralnych i fundamentalnych, symbolicznych i realistycznych oraz obszerność narracyjnych partii, czyniących z dramatu strukturę niejednorodną, przypominającą rozległą panoramę³⁵. Fiećko zauważa zatem to, co w tekście Krasińskiego zachwyca najbardziej —

³³ C. Miłosz, *op. cit.*, s. 286.

³⁴ J. Fiećko, *Zygmunt Krasiński Nie-Boska komedia, [w:] Dramat polski. Interpretacje, cz. 1. Od wieku XVI do Młodej Polski*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, Gdańsk 2001, s. 219.

³⁵ *Ibidem*, s. 219–220.

chodzi oczywiście o niesamowitą plastyczność, skomplikowaną budowę oraz rozmach w konstrukcji świata przedstawionego.

Z kolei odczytanie *Nie-Boskiej komedii* jako artystycznej odpowiedzi na poemat Dantego dostarcza jeszcze innych wniosków. W przeciwieństwie do opisu zamieszczonego w średniowiecznym dziele wędrowka hrabiego Henryka (podobna do tej odbytej przez narratora i głównego bohatera *Piekła*) i jego przewodnika (w tym przypadku Przechrzte) po obozie nie jest podróżą prowadzącą do zbawienia duszy, lecz jej totalnego zatracenia. Zdecydowanie bliżej tej części utworu do podróży kapitana Willarda z *Czasu Apokalipsy*. Krasiński nie oszczędza czytelnikowi okrutnych szczegółów swojego „jądra ciemności”. Obozowisko zasiedlają fanatycznie oddani Pankracemu ludzie ze społecznych nizin i marginesów (wśród nich chłopci, rzemieślnicy, zdeprawowani mieszczanie oraz wspomniane już przechrzty). Tą nieobliczalną masą kieruje jedynie niepoohamowana żądza mordowania i niszczenia. Ich emocje podsyca Leonard — demoniczny kapłan, współpracownik Pankracego, zajmujący się obrzędami nowej wiary, która ma w myśl wodza rewolucjonistów wyprzeć religię chrześcijańską.

O tę oraz wiele innych kwestii spierać się będą chwilę później hrabia Henryk i Pankracy w intelektualnym dyskursie odbytym w namiocie wodza rewolucjonistów. Miłosz określa tę scenę jako „najmocniejszy fragment dramatu”³⁶. Wymiana ironicznych, zjadliwych i pełnych kurtuazji spostrzeżeń dopełnia kreację obu bohaterów oraz jest niezwykle sugestywnym preludium do późniejszej apokaliptycznej bitwy na równinie Ostatniego Sądu. W dyskusji żaden z rozmówców nie zdobywa przewagi. Krasiński demaskuje nawet hipokryzję zarówno Pankracego, jak i Henryka, jednoznacznie wskazując, iż przeciwnicy operują argumentami, w które sami nie wierzą. Takie ujęcie podkreśla z jednej strony nieuchronność klęski arystokracji, z drugiej — bezideowość obozu Pankracego.

Choć przez lwia część dramatu Krasiński koncentruje się na opowiadaniu losów Męża, to paradoksalnie właśnie Pankracy ma zdecydowanie większy wpływ na bieg wydarzeń historycznych. Fiećko widzi w nim postać pierwszorzędną i podstawową. Rewolucjonista jest dla niego „postacią na miarę heroicznego mitu”³⁷. Badacz wyjaśnia także jego motywacje:

Pankracy zamierzał stworzyć nowy mit soteriologiczny, w którym wystąpiłby w roli zbawcy. Henrykowi proponował współudział. Chciał raju sprawiedliwości na ziemi, w świecie historycznym. W tym świecie dawny Bóg stanie się niepotrzebny, bogiem będzie nowy człowiek, który wyłoni się z wielkiego przewrotu³⁸.

Ta buntownicza postawa Pankracego zdaje się czynić z niego postać fałszywie jednowymiarową. Dalsza analiza Fiećki czyni z rewolucjonisty bohatera bliższego

³⁶ C. Miłosz, *op. cit.*, s. 285.

³⁷ J. Fiećko, *op. cit.*, s. 222.

³⁸ *Ibidem*, s. 226.

Kurtzowi; postać, która ostatecznie, w chwili swojej śmierci zdaje sobie sprawę z ogromu popełnionego zła. Badacz wspomina o półcieniach w kreacji Pankracego oraz jego wahaniach, wskazujących na to, że ten przeniknięty złem bohater nie zatracił całkowicie staromodnego sumienia³⁹ i nazywa go posągiem wewnątrz „rozpękłym”⁴⁰. Pankracy staje się wtedy postacią równie zdeprawowaną i rozżaloną jak Mąż, a to czyni z nich wartych siebie oponentów.

Pełna wizualnego szaleństwa scena finałowa jest dowodem, że gdyby Krasiński żył w dzisiejszych czasach, byłby twórcą, z którym chciałyby współpracować największe wytwórnie filmowe. W zakończeniu *Nie-Boskiej komedii* zostały jednak wprowadzone wątki, które Coppola w *Czasie Apokalipsy* jedynie sugeruje, ale nigdy nie podejmuje ich otwarcie. Okazuje się bowiem, że Willard, zabijając Kurtza, dokonuje czynu przypisanego w dramacie Krasińskiego nie hrabiemu Henrykowi, lecz Chrystusowi. Powtarzane przez Kurtza słowo „groza”, mające już pejoratywną konotację, staje się w tym kontekście odpowiednikiem Pankracowego okrzyku „Galilejczyku, zwyciężyłeś”. Choć Coppola nie unaocznia w swoim dziele działania sił boskich, to utożsamiając kapitana Willarda z zachodnią, zbudowaną na chrześcijańskich fundamentach kulturą, dokonuje rzeczy może nie identycznej do zabiegu zastosowanego przez Krasińskiego, ale przez śmierć Kurtza oraz późniejszy miłosierny gest Willarda sugeruje widzowi klęskę barbarzyńskiej rzeczywistości. *Czas Apokalipsy* jawi się w tym kontekście bardziej jako film skupiający się na ukazaniu konsekwencji stawiania się człowieka w miejscu Boga, w którego istnienie już dawno nie wierzy, niż próbujący bezpośrednio odwoływać się do sił wyższych oraz unaoczniać ich działanie.

Wspólne dla Coppoli i Krasińskiego jest jednak urwanie swoich opowieści w momentach niezwykle istotnych dla dalszych losów ich światów oraz bohaterów. Widz może jedynie domyślać się, co czeka kapitana Willarda. Czy uda mu się wrócić do kraju? Czy będzie dalej z sukcesem opierał się kuszeniu zła? Czy znajdzie w sobie tyle siły, aby wrócić do normalnego funkcjonowania i żyć z wszystkimi wojennymi wspomnieniami? Coppola nie udziela żadnych odpowiedzi, a widzowi pozostaje jedynie wierzyć w poranione, lecz wciąż czułe serce Willarda oraz cywilizację zachodnią nieustannie podsycającą ów żar. Finał *Nie-Boskiej komedii* także dostarcza wątpliwości co do stanu świata po zagładzie, czyli rewolucji. Fiećko, odwołując się w swoim tekście do definitywnie niemożliwego do rozstrzygnięcia sporu o zakończenie dramatu, przywołuje wysuniętą przez Janion koncepcję dotyczącą tego, jak może wyglądać rzeczywistość po śmierci Pankracego:

Po pierwsze, świat będzie rozwijał się dalej, ingerencja Boga stanie się „podstawą budowy nowego, boskiego już świata” [...]. Po wtóre następuje sąd ostateczny, świat historyczny ulega unicestwieniu. [...] Najbardziej uzasadniony wydaje się trzeci wariant. Dyskretne pojawienie

³⁹ *Ibidem*, s. 224.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 225.

się Chrystusa jest sygnałem dla Pankracego (i czytelnika), że oto zakończył się jeden i rozpoczyna następny etap nie-boskich dziejów. [...] Pozbawieni przywództwa i wizji Pankracego liderzy ruchu, nowa arystokracja, stworzą społeczeństwo „orwellowskie”, totalną despotię, w której rolę duchowego wodza, kapłana (i boga) Wolności odgrywać będzie fanatyk Leonard. On stanie się strażnikiem czystości doktryny. Siłami represji pokieruje generał Bianchetti. Ludzkość wejdzie na wyższy pułap zbrodni i nieprawości, idea powszechnej Wolności obróci się w swoją karykaturę⁴¹.

Odrzucenie dwóch pierwszych koncepcji i poparcie przez badacza ostatniej z nich dowodzi, że *Nie-Boska komedia* może być odbierana jako opowieść tragiczna i zamknięta, jednoznacznie potępiająca działania ludzkości oraz przedstawiająca apokalipsę jako przesilenie definitywnie (mimo boskiej interwencji) zmiatające z powierzchni ziemi wszelkie dobro. Nawet pełen pesymizmu oraz sceptycyzmu *Czas Apokalipsy* zostawia widza po seansie z wątlą, acz ciągle tłącą się iskierką nadziei na lepsze jutro. Możliwe, że taki stan rzeczy wynika z niepełnej perspektywy, którą obieramy, dyskutując o dziele Krasińskiego. Agnieszka Kuciak podkreśla, że sam autor dramatu przewidywał (wzorem Dantego) stworzenie monumentalnej trylogii, w której *Nie-Boska komedia* zajmowałaby miejsce środkowe. Według badaczy pierwszą częścią jest *Niedokończony poemat*, a ostatnia (dotycząca ponownego odrodzenia ludzkości) nie została nigdy zrealizowana⁴². Cytując fragmenty listu Krasińskiego do Potockiej z 20 marca 1840 roku, Kuciak tak opisuje plan tej trylogii:

W pierwszej części Hrabia Henryk, „ten, co Ludzkość, co typ człowieka wystawia”, jest młody i zwiedza wraz z Dantem nowe piekło, znajdujące się na ziemi; w części trzeciej, dopiero co umarły w dramatycznej *Nie-Boskiej* hrabia Henryk, ocalony wraca między ludzi. „Oni go okrzykną za przewodnika, on pojęć lat młodych na rzeczywistość zamieni, on wszystkich podniesie, wywyższy, uszlachci, a nikogo nie poniży! Wszyscy się zrównają, ale na wysokości, nie na podole!”⁴³.

Ów wspomniany przez Krasińskiego, ale niestety niepowstały utwór, z całą pewnością świetnie dopełniałby *Nie-Boską komedię* i ostatecznie zakończyłby większość literaturoznawczych sporów. Nie ulega również wątpliwości, że przyjęcie tej nowej perspektywy pozwala zupełnie inaczej spojrzeć zarówno na los hrabiego Henryka, jak i kapitana Benjamina Willarda. Ci okrutnie doświadczeni przez historię bohaterowie, boscy rycerze, ludzie, którzy widzieli Piekło, postaci na pierwszy rzut oka nienadające się do odgrywania zbawczej roli, stają się wybrańcami niosącymi nadzieję. Coppola i Krasiński zdają się realizować tutaj jeden z ostatnich elementów Campbellowskiej wędrówki bohatera, a mianowicie powrót i reintegrację ze społeczeństwem⁴⁴. Henryk i Willard są tymi, którzy korzystając z bagażu swoich doświadczeń, wszelkiej maści obserwacji oraz „bycia w centrum wydarzeń”, wskażą

⁴¹ *Ibidem*, s. 229–230.

⁴² A. Kuciak, *op. cit.*, s. 33.

⁴³ *Ibidem*, s. 33–34.

⁴⁴ J. Campbell, *op. cit.*, s. 32.

ludziom właściwą drogę. Każdemu z nich mogłaby być dana dalsza wędrówka, już poza granicami królestwa ciemności — podróż podobna do tej, w której uczestniczył bohater i narrator poematu Dantego. To oni poprowadzą zbłąkanego człowieka przez wspomnienia swoich ziemskich Piekieł, wyjaśnią, jak udało im się przetrwać oczyszczający ogień Czyśca, a na samym końcu przetrą szlak prowadzący do Królestwa Niebieskiego.

BRAMY NIEBIOS, CZYLI CODA

Czas Apokalipsy i *Nie-Boska komedia* to utwory niepowtarzalne w swoich kategoriach. Oba dzieła zasługują na najwyższe uznanie, a same opowieści na ciągle odświeżanie i nowe interpretacje. Mało jest dziś historii, które w tak niebanalny i wielowymiarowy sposób podchodzą do motywu apokalipsy — bez kiczowatych rozwiązań czy bezrefleksyjnych fabuł opartych na dyskusyjnej jakości efektach specjalnych. Dzieła Coppola i Krasieńskiego to przykłady głęboko przemyślanych konstrukcji estetyczno-filozoficznych. Figury wojny i rewolucji, dopełnione poetyką *Boskiej Komedi* Dantego, pozwalają opowiadać fascynujące historie w sposób niezwykle atrakcyjny dla odbiorcy. Zmagania Willarda i hrabiego Henryka z siłami ciemności uosobionymi przez Kurtza i Pankracego przypominają naszą współczesność pełną rozterek o charakterze etycznym. W pełnych grozy i zła wersach Krasieńskiego oraz apokaliptycznych kadrach Coppola można jednak dostrzec coś znacznie potężniejszego niż dysząca rządzą mordu rewolucja czy nieokiełznany obłęd Kurtza — pośród płomieni wielkiej katastrofy majaczy dobro. Choć obaj twórcy nie pozostawiają żadnych złudzeń — raju na ziemi osiągnąć się nie da, to ich dzieła mają moc oczyszczającą i zarysowują perspektywę ostatecznego przełomu, wyrwania się z przepelnionego złem błędnego koła apokalipsy.

JOURNEY TO THE HEART OF DARKNESS: REFLECTIONS ON APOCALYPSE IN *APOCALYPSE NOW* BY FRANCIS FORD COPPOLA AND *THE UNDIVINE COMEDY* BY ZYGMUNT KRASIŃSKI

Summary

The article offers a comparative analysis of two outstanding texts of culture: *Apocalypse Now* by Francis Ford Coppola and *The Undivine Comedy* by Zygmunt Krasiński in relation to their multifaceted renditions of the apocalypse motif. The text looks at these works from different perspectives examining their protagonists, settings and forms. The analysis presents a revision of their revolutionary potential within and outside of the romantic paradigm. It also touches upon mechanisms governing apocalypse and inscribes them into film, literary and historical studies.