

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

**SRDCE TEMNOTY VE FILMU APOCALYPSE NOW: MOTIV TEMNOTY VE
FILMOVÉ ADAPTACI FRANCISE F. COPPOLY**

HEART OF DARKNESS IN THE MOVIE APOCALYPSE NOW: MOTIVE OF DARKNESS IN
FRANCIS F. COPPOLA'S FILM ADAPTATION

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Vendula PILATÍKOVÁ

Teorie a dějiny dramatických umění

Vedoucí práce:

Doc. Mgr. Zdeněk Hudec Ph.D.

Olomouc 2014

Na tomto místě prohlašuji, že následující práci stránky *Srdce Temnoty ve filmu Apocalypse Now: motiv temnoty ve filmové adaptaci Francise F. Coppoly* jsou vypracovány samostatně, pouze s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Olomouci, 10. dubna 2014

.....
Vendula Pilátíková

PODĚKOVÁNÍ:

Děkuji svému vedoucímu za vše, co pro mě udělal, rodině, mámě a bratrovi s manželkou, kamarádům, i těm, jenž bych kamarády nikdy nenazývala, ale kteří mi pomohli až sem. A taky svému bezejmennému příteli, jehož temná a náhlá přítomnost v mém životě mi pomohla tohle šílené období zdárně překlenout.

Obsah

1. Úvod.....	5
2. Metodologie, vyhodnocení užití literatury a přístup ke zvolenému tématu práce.....	7
2.1 Popis metodologie a aplikace zvoleného přístupu zkoumání.....	7
2.2 Adaptační teorie.....	8
2.2.1 Brian McFarlane a role vypravěče v procesu adaptace.....	10
2.3 Motivy.....	12
2.3 Přístup k problematice Coppolovy adaptace Srdce Temnoty.....	14
2.4 Přístup k problematice Coppolovy adaptace Srdce Temnoty.....	14
3. Joseph Conrad a literární předloha Srdce Temnoty.....	16
3.1 Literární předloha - Srdce temnoty a problematika žánrového vymezení.....	16
3.2 Motiv temnoty v literární předloze.....	18
4. Coppola vs. Temnota.....	24
4.1 Francis Coppola a Apocalypse Now.....	24
4.2 Motivy temnoty v Apokalypse.....	25
4.2.1 Motiv temnoty jako součást denního cyklu.....	26
4.2.2 Motiv temnoty pojící se s místem ve smyslu zeměpisné polohy.....	30
4.2.3 Kurtz jako ztělesnění temnoty.....	34
5. Porovnání děl z hlediska problematiky adaptace a motivů temnoty.....	39
6. Závěr.....	43
7. Bibliografie.....	46
7.1 Literatura.....	46
7.2 Prameny.....	48
8. Resumé (Summary).....	49
9. Anotace.....	51
10. Annotation.....	52

1. Úvod

Tato bakalářská práce se zabývá adaptací novely *Srdce temnoty* od Josepha Conrada ve filmu Francise Forda Coppoly *Apocalypse Now*. Klade si za cíl objasnit a porovnat stěžejní knižní motiv temnoty s filmovým zpracováním na základě konkrétních příkladů. Soustředí se na specifické výrazové prostředky užitě k účelu vyjádření výše zmíněného prvku a jeho samotném zobrazení na „filmovém plátně“.

Práce je rozdělena na čtyři hlavní kapitoly, které se dále větví. První, teoretická část, je členěna do kratších subkapitol a zaměřuje se na stručnou specifikaci klíčových pojmů „adaptace“ a „motiv“, jakožto stěžejního prvku přítomného v obou formách uměleckého díla. Zásadní roli zde přitom hraje schopnost vlastní oběma médii, tedy vyprávět příběh, s možností rychlé změny místa a času konání děje. Dále je v kapitole uveden text ze studie *Tvořivá zrada* Alicji Helmanové a jejího uvedení do dané problematiky, se zaměřením na navržený přístup zkoumání vztahu kniha - film. Helmanová navrhuje otevřenější přístup k problematice filmových adaptací, formou rozdělování nikoliv filmů, založených na literární předloze, ale rozdělením samotných předloh, které lze částečně uplatnit při motivické analýze, vycházející z literární teorie. Helmanová zde dále rozebírá adaptační teorii Briana McFarlana, jehož publikace *Novel to film: an Introduction to the Theory of Adaptation*, bude stručně rozepsána, především, pak se zaměřením na postavu vypravěče, jejíž přítomnost tvoří rámec jak knižního, tak filmového syžetu.

V neposlední řadě zmiňuje i českého odborníka Petra Bubeníčka a jeho postoj k teoriím adaptací z hlediska intertextuality, která sama o sobě vybízí k novým přístupům a navrhuje individuální možnost zkoumání vzniklé adaptace, což je pro práci podstatné vzhledem k tématu motivů.

Ze všech zmíněných publikací jsou syntetizovány části, jenž je možné vztáhnout k analýze z hlediska motivů. Konkrétně filmovými motivy se zabývají neoformalisté David Bordwell a Kristin Thompson v knize *Umění filmu*, nicméně pro vymezení problematiky je zde také užito i děl literárních teoretiků Umberta Eca *Meze interpretace* a především pak publikace *Teorie prózy* ruského formalisty Viktora Borisoviče Šklovského. *Umění filmu* zde dále slouží jako zdroj pro celkovou analýzu snímku z přes neoformalistickou analýzu,

jejíž definice přímo vychází z tradice formalismu.

Druhá, část se krátce soustředí na rozbor motivů v novele *Srdce temnoty*. Na tomto místě je nutno podotknout, že práce zcela vynechává jakoukoli motivickou spojitost s afroameričany, na kterou je v mnoha rozbořech poukazováno, a sice - anglické slovíčko „dark“ (temný) je v originále užíváno i ve vztahu k barvě pleti. Právě proto je Conradovi dnes často vytýkán sklon k rasismu a dané téma je samo o sobě příliš obsáhlé a obsírné a proto je zcela vypuštěno. Práce se zaměří na tři zvolené motivy temnoty a na proces jakým jsou dále zobrazeny ve filmu:

1. temnota jako součást denního cyklu
2. temnota pojící se s místem, ve smyslu zeměpisné polohy
3. postava Kurtze jako ztělesnění temnoty

První dva případy variace motivů byly vybrány jakožto úvod k analýze postavy Kurtze, která je stejná pro obě díla a která z nich postupně vyplývá. Jsou přítomni dva vypravěči: Conradův a Coppolův, jenž oba začínají Kurtze postupně spatřovat ve stále se zhušťujících momentech za přítomnosti temnoty. Skrze ni je Kurtz postupně představován – celý proces nás postupně směřuje až k samotnému klimaxu – střetnutí hlavního protagonisty s se svojí „temnou“ stránkou.

Ve třetí, kapitole je rozebrán film *Apocalypse Now* na základě daných specifik motivu temnoty, stejných jako u knižní předlohy, a analyzovány filmové prostředky použité k jejich vyjádření.

Čtvrtá část obsahuje srovnání obou děl. Z prvního, teoretického a částečně kompilačního oddílu, využívá terminologii, která je zde aplikována na daná díla. Z následujícího druhého, spíše interpretačního oddílu využívá rozboru literárního zobrazení „temnoty“, které je zde konfrontováno s vybranými filmovými úseky ze třetího oddílu a analyzuje výrazové prostředky, jež jsou užity pro samotné zobrazení motivu ve snímku, přičemž je přihlédnuto k rozdílnému historickému kontextu literární předlohy a filmové adaptace. Z velké části vychází ze studie Garetta Stewarda *Critical Inquiry*, části *Coppolův Conrad*, kde se autor zabývá problematikou srovnání obou děl.

Pátou částí je rozuměn závěr, jenž syntetizuje výše zmíněné poznatky. Věnuje se problematice motivu v obou zmíněných dílech a následnému srovnání a sumarizaci jejich zobrazení.

2. Metodologie, vyhodnocení užití literatury a přístup ke zvolenému tématu práce

2.1 Popis metodologie a aplikace zvoleného přístupu zkoumání

Práce zkoumá motiv temnoty, přítomný ve dvou formách uměleckého díla – novele a její filmové adaptaci. Pro analýzu byly zvoleny tři variace, ve kterých se zmíněný motiv vyskytuje: temnota jako součást denního cyklu, temnota pojící se s místem ve smyslu zeměpisné polohy a postava Kurtze jakožto ztělesnění temnoty. Cílem práce je poukázat na způsob, jakým s motivy pracuje Conrad v *Srdci temnoty* a Coppola v *Apocalypse Now* a na podobnosti, které se v nich vyskytují, i přes rozdílnost umělecké formy.

Vzhledem k charakteru práce byly zvoleny dva metodické koncepty, za první filmové adaptační teorie, především pak Briana McFarlana, a za druhé analýza motivu, vycházející z literární teorie Viktora Borisoviče Šklovského. Z práce prvního zmíněného teoretika, byly vybrány takové úseky, jež lze při rozboru aplikovat na tematiku motivů. Jako pojící můstek je užito prací Alicje Helmanové a Petra Bubeníčka, pojednávající jednak obecně o adaptačních teoriích, ale především pak takové části, zaměřené na problematiku intertextuality. Intertextuální přístup nabízí nové náhledy na uchopení zkoumaných uměleckých děl, připouští i možnost, sáhnout při vědeckém bádání do oblastí, která s předmětem zájmu souvisí jen úzce.

V tomto konkrétním případě práce vychází z ruského formalistického přístupu, soustřeďujícího se na problematiku motivů v literatuře a následně jej aplikuje na výzkum v oblasti filmové analýzy. Jelikož literární teorie, pojednává pouze o formě textu, pro samotný rozbor snímku, je navíc sáhnuto do sféry čistě filmové, práce Davida Bordwella a Kirstin Thompsonové, jejichž filmová analýza přímo vychází z tradice formalismu a částečně se soustřeďuje na problematiku motivů ve filmu.

Výše zmíněné práce jsou selektovány v následující kapitole, kde je každá jednotlivá zvolená část nejprve citována, následně okomentován způsob jejího užití ve vztahu k hlavnímu tématu. Samotná analýza se soustřeďuje v krátkosti na novelu a problematiku

polyžánrovosti, která přímo vybízí k adaptování, protože každá obsažená tématická linka vytváří živnou půdu pro růst mnoha rozličných zpracování a nových významů. Stejně je uvažováno i o filmu, který obsáhl nejen některá témata novely, ale taktéž vytváří vlastní kontext a vybízí k další interpretační polemice.

Za účelem dosažení cíle práce, jsou uvedené metodologické přístupy aplikovány na rozbor nejprve literární, poté filmové formy a následně srovnány.

2.2 Adaptační teorie

Současný trend filmových adaptací, zpracovaných vysoko nákladovými produkcemi, posouvá zájem problematiku filmových adaptací o něco více do popředí. Samotná diskuze na téma vztahu literatura-film jde ruku v ruce s vývojem kinematografie, nicméně teoretické reflexe se začaly objevovat o něco později. Spory o vzájemném vztahu literatury a filmu se v zárodcích teoretického uvažování suše opíraly o pouhou komparaci těchto uměleckých forem, která sice ve výsledku funguje výborně na teoretické rovině, ovšem pro aplikaci na konkrétní dílo je poněkud limitující a jak pro potřeby této práce, tak jakékoliv další snahy o rozbor ve vztahu ke konkrétnímu filmu, nevyhovující.

Ve studii ze sborníku *Tvořivé zrady* Alicja Helmanová poukazuje na velké množství existujících teorií. Přesněji řečeno, podle Helmanové „...*jich je skoro tolik, kolik je filmovaných románů, nebo alespoň tolik, kolik je režisérů, převádějících literární díla na plátno.*“¹. Helmanová postupně rozebírá jednotlivé práce zaměřené na problematiku adaptací a vytváří kategorizaci, nikoliv filmů natočených podle knižních předloh, nýbrž rozlišuje dva základní typy románů - „filmové“ a „nefilmové“², tedy ty, které se procesu adaptace snáze poddávají a ty, jež naopak není téměř možné převést na filmové plátno.

1 HELMANOVÁ, Alicja. Tvořivá zrada. Filmová adaptace literárních děl. In MAREŠ, Petr, ed. A SZCZEPANIK, Petr, ed. *Tvořivé zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře: sborník filmové teorie 3*. Vyd. v ČR 1. Praha: Národní filmový archiv, 2005. 500 s. Knihovna Iluminace; sv. 21. ISBN 80-7004-119-6. s. 134. Helmanová zde vyčítá dosavadním teoretickým pracím, zabývajícím se adaptacemi, že se zaměřují na taková filmová díla, která obsahují spíše obecné rysy, nikoliv na výjimky, kdy je literární předloha ztvárněna osobitějším a originálnějším způsobem. Z obrovského množství snímků, postavených na základě knižních předloh selektují jen ty, jejichž hlavní znaky se dají lépe kategorizovat. V závislosti na nich, pak sama navrhuje zcela odlišný přístup, kdy kategorizuje nikoliv vzniklé filmy, nýbrž vlastní literární předlohy, jež jim předcházejí.

2 Tamtéž, s 133.

Zároveň zdůrazňuje, že každý takový převod závisí na svém tvůrci – neexistuje univerzální „recept“, jak správně adaptovat libovolný literární útvar, samotná adaptace se odvíjí spíše od jeho intuice. Helmanová jako jedna z prvních poukazuje na problematiku chápání adaptace jako přesné kopie původní předlohy. Její jednoduché členění, nikoliv samotných filmových adaptací (které, jak z její syntézy vyplývá, převládalo doposud), ale vlastních literárních předloh, nabízí otevřenější přístup, založený nikoliv na komparaci z hlediska textu, ale na přirovnání skrze vnitřní podobnost.

Její řešení individuálního zkoumání nás přivádí k problematice intertextuality. Podobným způsobem uvažuje i **Petr Bubeníček** - poukazuje na rozdílnost snahy chápání již ztvárněného literárního díla na plátně. Tvrdí, že donedávna se rozpor v teoretické disciplíně adaptací pohyboval v rámci konfliktu mezi „*slovem a obrazem*“.³ Oba autoři se zároveň shodují, že v současném teoretickém přístupu k dané problematice je potřeba se vymanit z područí literatury a adaptaci pojmout v širším, interdisciplinárním dialogu, který není založen na pouhém srovnání textů mezi knihou a filmem. Při srovnání knihy a filmu se většinou vychází z již zažitého pravidla, podle něž je literární předloze přiznána vyšší legitimita oproti snímku. Z historického hlediska tento úzus vyplývá z problémů spojených s obhajobou filmového média jako samostatného umění⁴.

Bubeníčkův poněkud obecný náhled zároveň připouští stejný přístup jako Helmanová – tedy uchopení filmové adaptace nikoliv na základě srovnání textu, ale na základě srovnání jiných podobných prvků, které lze v různých variacích vystopovat jak ve zkoumané předloze, tak v samotné adaptaci. Tyto variace, nebo-li vlastní individuální přístupy, nás vedou k možnosti zkoumat adaptovaný text z hlediska motivů a směřovat rozbor skrze obsah, nikoliv formu. Oba autoři vycházejí při své argumentaci mimo jiné také z Briana McFarlana a jeho publikace *Novel to Film*, jenž je zde zmíněn nikoliv proto, že McFarlane přímo pracuje s analýzou po motivické stránce, ale proto, že určité momenty jeho studie se dají na takovouto analýzu vztáhnout. Stejně tak přístup k problematice adaptovaných motivů, vychází z intertextuálního náhledu. Ten je zde důležitým pojítkem mezi McFarlanovou adaptační teorií a literární teorií Šklovského. Zmíněná metoda zkoumání umožňuje vést vlastní metodiku skrze individuální, interpretaci textů.

3 BUBENÍČEK, Petr. Filmové adaptace. Hledání intertextového dialogu. *Iluminace* 22, 2010, č. 1, s. 7 – 21. [online]. [cit. dne 12.3. 2013]. Dostupné z WWW: http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/bubenicek_1_2010.pdf

4 Tamtéž, s. 10.

2.2.1 Brian McFarlane a role vypravěče v procesu adaptace

Problematika filmové adaptace vyvstává, když dojde k osamostatnění a emancipaci filmu, podle **McFarlana** se tento proces definitivně uzavřel snímkem Edwina Portera *Velká vlaková loupež* z roku 1903, jehož jednotlivé scény se odehrávají na různých místech⁵. Základní rozdíl mezi oběma médii spočívá v jejich výrazových prostředcích. Zatímco u literatury se primárním výrazem stává pouze text (v obraz se popřípadě mění až ve čtenářově fantazii), film pracuje ve více rovinách, kromě mluveného slova využívá i obraz a hudbu. Ironií je, že právě toto je nejvíce limitujícím faktorem.

U literatury, samotný text nabízí čtenáři možnost vytváření vlastních fikčních světů a jeho následný výklad tak může mít pomalu tolik verzí, kolik je čtenářů, přitom některé se budou podobat, jiné se zas podstatně různit. Zde se filmový tvůrce dostává do poněkud svízelné situace, záběr totiž může poskytnout divákovi jen hotový produkt, podsouvá tak recipientovi režisérovu představu a nenabízí toliko širokou škálu významů jako kniha.

V otázkách kritiky filmových adaptací si recenzenti kladou vždy stejnou otázku – jak moc se film podobá předloze? Jak moc se filmu podařilo vystihnout podstatu knihy? Je to opravdu ta kniha? Samotná předloha má pak prvenství před filmem. To je dáno právě existencí originálu před konkrétní adaptací a taktéž již vžitým respektem vůči literatuře v odborných kruzích. Literatura má delší tradici oproti poněkud skromnější historii filmu. Možnost, kterou nabízí literární text, dává svému čtenáři příležitost k vytvoření vlastního významu, limitovaného pouze jeho představivostí a čtenářskou zkušeností, kdežto v případě filmu je význam narušen režisérem, který s ním manipuluje a nakládá po svém. McFarlane zde přímo navazuje na **Dudleye Andrewa**⁶, rozlišujícím mezi „písmem“ a

5 MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996. viii, 279 s. ISBN 0-19-871150-6. s. 12.

6 **Dudley Andrew**, který rozlišuje triádu teoretických přístupů k filmovým adaptacím, jenž nabízí rozsáhlejší a mnohotvárnější možnost uchopení dané problematiky 1) **vypůjčka** – z původní předlohy se „vypůjčí“ určitá část, myšlenka, nebo i výsledný celek, jedná se o nejběžnější příklad adaptací. 2) **transformace** – daný literární útvar je přizpůsoben převodu do filmové podoby. Výsledné dílo se pak snaží o „věrnost“ oproti textu nebo osobitému duchu. V prvním případě přejímá z originálu charakteru postav, jejich vzájemné vztahy, prostředí, historickou epochu a základní prvky narace. Ve druhém případě „ducha“ literární předlohy představuje zachování klimaxu, rytmu a celkové nálady a stylu. Toho je však velmi obtížné, téměř nemožné, dosáhnout. 3) **křížení** – v tomto případě se jedná o situaci, kdy je text zachován minimálně, stopy původní předlohy se sice ve filmu vyskytují, ale existují individuálně,

„duchem“ nebo též „esencí“, která může být vlastní pouze samotnému textu charakteristická pro autorské stylové prostředky, přičemž uznává prakticky úplnou nemožnost jejich převedení do filmu⁷. Zatímco dosavadní teorie se snažily pokrýt pouze oblast příběhu, McFarlane se začíná soustředit i na formu, způsob přenosu určitých specifických prvků předlohy, ale především na postavu vypravěče a tím, jak jej lze do příběhu zakomponovat.

Podle Helmanové je McFarlanovo východisko založeno na jednoduchém tvrzení, že literární předloha i film mají sklon k vyprávění příběhu (**naraci**)⁸, existuje však rozdíl mezi tím, co lze „přenést“ z jednoho narativního média do druhého a tím, co nutně vyžaduje „*individuální adaptace*“⁹. Přenosu, nebo-li **transferu**, podléhají prvky, pojící se s narací, tedy čas, prostor, zápletky a všechny postavy. **Vlastní adaptace** je pak spjata s výrazovými prvky, způsobem jakým je příběh divákovi předkládán. To nás opět zavádí k motivickému rozboru. Pokud hledisko McFarlana připouští adaptování pouze určitých prvků díla, můžeme jej vztáhnout i na téma práce, temnotě, jakožto vlastního ústředního námětu vyskytujícího se v obměnách u obou uměleckých forem, filmu i novele. Temnota nás cele provází napříč narací až k vyvrcholení, které je nám v každém zpracování předloženo individuálně, avšak význam a práci s motivy lze spatřovat podobně. To vše s přihlédnutím kontextu a původu vzniku, viz níže.

Důležitost **vypravěče**, jeho postoj a proměna úhlů pohledu spočívá v tom, že nabízí rozdílná hlediska na otázky narace. McFarlane rozlišuje tři typy vypravěčů v příběhu: ich-forma nebo-li vyprávění v první osobě, vševědoucí vypravěč a kombinace obojího. Pro první dva případy pak vymezuje kategorie (a) **subjektivní filmy** – ukazují pouze zkušenosti postav, to co postavy vidí a slyší. Kamera neustále sleduje postavy a nabízí divákovi stejnou perspektivu jakou mají protagonisté. Divák není informován více než oni. (b) **verbální naraci nebo-li voice-over** – vypravěč stojí mimo obraz, mnohdy i mimo

nezávisle na původním textu. In HELMANOVÁ, Alicja. *Tvořivá zrada*. Filmová adaptace literárních děl. In MAREŠ, Petr, ed. A SZCZEPANIK, Petr, ed. *Tvořivé zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře: sborník filmové teorie 3*. Vyd. v ČR 1. Praha: Národní filmový archiv, 2005. 500 s. Knihovna Illuminace; sv. 21. ISBN 80-7004-119-6. s.134 – 135.

7 MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996. viii, 279 s. ISBN 0-19-871150-6.

8 HELMANOVÁ, Alicja. *Tvořivá zrada*. Filmová adaptace literárních děl. In MAREŠ, Petr, ed. A SZCZEPANIK, Petr, ed. *Tvořivé zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře: sborník filmové teorie 3*. Vyd. v ČR 1. Praha: Národní filmový archiv, 2005. 500 s. Knihovna Illuminace; sv. 21. ISBN 80-7004-119-6. s. 135.

9 MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996. 279 s. ISBN 0-19-871150-6. s. 12 – 13.

celý příběh. Pomocí vypravěče lze samotný proces přenosu předlohy usnadnit, ovšem citovaný text je doprovázen obrazy, opět se zde tedy nabízí problém, pouhé představy autora adaptace. Divákovi je podsouvána vize tvůrce, která ne vždy podle kritika koresponduje s původním uměleckým dílem.

Z McFarlanova přístupu můžeme vyvodit následující - pro vlastní transfer libovolného textu je nejlepším způsobem zvolit užití jedné z forem vypravěče, který i přesto, že se film a literatura liší ve formě projevu, připouští možnost shody v rovině významové. Samotnou analýzu můžeme zaměřit na výrazové prvky jako jsou motivy a na to, jestli ve výsledku dosahují stejných hodnot a plní totožnou funkci, byť po formální stránce nepůsobí identicky.

2.3 Motiv

Na tomto místě je třeba si ujasnit definici motivu pro další využití v této práci. Motivem je chápána charakteristická vlastnost, přítomna v obou zmíněných dílech. Zajímá nás způsob, jak se v každém z nich projevuje.

Podle formalisty **Viktora Šklovského** může být motivem libovolný prvek, který je v díle rozpracován, ve své podstatě lze motiv shrnout do jednoduché věty, sáhodlouhé definice, nebo jej vyjádřit pouhým slovem. Takovýto prvek se nadále může objevovat v rozličných formách podle autorova uvážení. Jde o univerzální námět, téma, které se v umění neustále opakuje. Tato složka nabývá různých významů v závislosti na jejím postavení k ostatním elementům a vztahu k celku. „...*umělecké dílo je chápáno na pozadí uměleckých děl jiných a cestou asociativní s uměleckými díly jinými. Formu uměleckého díla určuje jeho poměr k jiným formám, které existovaly před ním. Materiál uměleckého díla je nezbytně pedalizován, to je vydělen, „vypjat z reálné souvislosti“. Nejen parodie, ale každé umělecké dílo vůbec, je tvořeno jako paralela i kontrast k nějakému vzoru. Nová forma se neobjevuje proto, aby vyjádřila nový obsah, ale proto, aby změnila formu starou.*“¹⁰. Motiv jakožto scelující prvek se v uměleckých dílech projevuje různě. V

10 ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Teorie prózy*. Praha: Nakladatelství Akropolis, 2003, 288 s. IBSN 80-7304-026-3, s. 33.

literatuře můžeme mluvit o práci s jazykem a celkové kompozici syžetu, v případě filmu je nutno přidat i vizuální stránku. Tato práce se zaměřuje na zkoumání víceúrovňového motivu, který lze shrnout do jediného slova - „temnota“. Motivy, jakožto jednotlivé prvky představují určitý soubor vlastností, který se skrze dané dílo projevuje ve více formách a plní ve filmu, i umění obecně, konkrétní funkci, je tedy nutno jej chápat ve vztahu k celku.

Podle Davida Bordwella a Kristin Thompson je motivem u filmu „...*jakýkoli opakující se signifikantní prvek*.“¹¹. Stručně řečeno – může to být cokoli, co lze pojmenovat a co se ve filmu (umění) vyskytuje více než jednou. Zároveň je nutno vzít v potaz fakt, že umělecká forma se nemůže spoléhat na pouhé opakování, je nutno, aby se zde vyskytovaly i změny – *variance*¹². Ty slouží jednak k divákovu rozlišení postav a prostředí, jednak napomáhají v posouvání syžetu a děje. Budou-li se motivy (prvky) ve filmu opakovat, téměř nikdy se nebudou opakovat totožně. Vezmeme-li tedy „temnotu“, „temno“ jako motiv knihy, kde dochází k proměně a přechodům z jednoho prvku do druhého, analogicky lze očekávat, že bude na stejném principu fungovat i film.

Odlišnost, či proměna, umělecké formy se nejvýrazněji projevuje ve vývoji narace (děj postupuje od bodu A, přes body B, C, D, etc až do konečného bodu X). Vývoj je založen na podobnostech a rozdílech v posloupném řetězení. Metaforicky řečeno jde o putování – postavy (postav), kdy proměňující se motivy indikují změny prostředí a času a napomáhají posouvat děj, to vše za pomoci inherentních vlastností, jejich proměnlivosti a narůstání, které může mít povahu nekonečnou. Narůstání je potřeba ideálně limitovat. V literatuře je takovéto dílo nazýváno „rámcovým“. Rámec určuje hranice a bývá vyjádřen vypravěčem, osobou, která vypráví celý příběh a může kdykoliv vstupovat a zasahovat do děje. Postavou vypravěče se opět vracíme k McFarlanovi, vypravěč se stává zásadním pojítkem jednotlivých motivů kladených za sebou tvořících celou kompozici uměleckého díla a vlastního syžetu, jak v literatuře, tak filmu¹³.

11 THOMPSON, Kristin a BORDWELL, David. *Umění filmu*. Praha: Akademie múzických umění, 2011. 1. vydání. 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6. s. 100.

12 Tamtéž s. 102.

13 ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Teorie prózy*. Praha: Nakladatelství Akropolis, 2003, 288 s. IBSN 80-7304-026-3. s. 82.

2.4 Přístup k problematice Coppolovy adaptace Srdce Temnoty

Úvahy o tom, jakým způsobem bývá literatura přenesena do filmového média závislé na představě, že jakýkoliv zásah do textu je v podstatě zlehčením jeho kvalit a hodnot, jsou dnes už překonané. Současní teoretici a kritici zabývající se adaptací nalézají shodu v tomtéž bodě – každá adaptace vyžaduje individuální stanovisko. McFarlane vytváří sice určitý „hotový“ koncept, jak nejlépe uchopit problematiku filmových adaptací z estetického hlediska, byť jen dvojčlenný¹⁴, zároveň jej zpochybňuje a pro analýzu zvoleného díla navrhuje intertextuální a osobitý přístup. Předchozí kategorizace je sice stav konečný a v teoretické rovině obecně platný, nicméně samotná interpretace je závislá na statutu a úhlu pohledu tvůrce a následného recipienta.

Podstata uměleckého díla je zakořeněna ve schopnosti nabízet škálu možností pro interpretaci. Samotné pojetí interpretace lze vyvodit ze dvou předpokladů – za prvé výklad spočívá ve schopnosti co nejlépe vystihnout primární záměr autora, a za druhé je tu presumpce, podle níž jde dané dílo interpretovat nekonečně způsoby.

V problematice filmových adaptací se jedná o druhý způsob, kdy „...podobné lze nejen poznat skrze podobné, ale od podobnosti k podobnosti může být všechno spojeno se vším, takže vše může být výrazem nebo obsahem čehokoli jiného.“¹⁵. Z toho důvodu se práce se dále zaměřuje na popis a rozbor zvolených motivů v knižní předloze a nabídne možnost interpretace jejich zobrazení ve filmu.

Film je chápán jako nikoliv přesná kopie knihy nebo pokus o dokonalou transformaci, ale jako parafráze cesty, postupného sestupu, námořníka do hlubin nepřátelského území v samotném „srdci temnoty“, ukrytého v džungli, která se paralelně stává sondou do temného nitra lidské duše. Pojícím prvkem je zde motiv „temnoty“, který se projevuje v několika formách. Tyto formy jsou sjednoceny vypravěčem, jehož postava pomocí voice-overu usnadňuje transformaci a proces přenosu těchto motivů z původního literárního díla do filmu.

Výše zmíněná teze implikuje, že je možné najít podobnost kdykoliv, opíraje se o

14 MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996. viii, 279 s. ISBN 0-19-871150-6. s. 14.

15 ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2004. 330 s. ISBN 80-246-0740-9. s. 31 – 32.

fakt, že sám Francis Ford Coppola označil *Apocalypse Now* za adaptaci *Srdce Temnoty*¹⁶. Vychází z úvah adaptačních teorií, které komparaci na základě podobností připouští a samotné formalistické definice motivu, coby variace obsažené v proměnlivých formách v takto srovnávaných uměleckých děl. Motivická analýza je následně založena na práci neoformalistů, zabývající se zmíněnou problematikou.

16 *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*. Rež. GLIKENHOOPER, George. Showtime, 1996, 96 min.

3. Joseph Conrad a literární předloha Srdce Temnoty

Józef Teodor Konrad Nałęcz Korzeniowski se narodil 3. prosince 1857 v, dnes ukrajinském městě, Berdičivě¹⁷, do polské šlechtické rodiny. Dnes patří mezi nejlepší autory anglicky psané literatury 19. a 20. století, přestože se anglicky naučil až v pokročilejším věku. Jeho dílo čítá celkem 52 novel, povídek a románů. Zajímavé je, že ani jeden nebyl napsán v rodném jazyce, polštině, pouze v přestávkách během psaní, jej bylo možno vidět, jak rychle a zadumaně drmolí v polském řeči¹⁸. Poté, co se natrvalo usadil v Anglii, se oženil s čistokrevnou Angličankou a společně vychovali dva syny.

Srdce Temnoty, reflexe jedné z Conradových cest do středu Afriky, patří mezi jeho nejslavnější díla. Nejen název, ale celá novela pracuje a ohýbá význam slova „temnota“ jako mnohočetný a proměnlivý motiv.

3.1 Literární předloha - Srdce temnoty a problematika žánrového vymezení

Novela byla poprvé publikována v roce 1899 pod názvem „Heart of Darkness“ v časopise **Blackwood's Magazine**¹⁹. V průběhu února, března a dubna zde byly postupně zveřejňovány jednotlivé části, v celku vyšla poprvé roku 1902.

Conrad zde líčí příběh námořníka **Marlowa**, který se vydává do Afriky plavit se po řece Kongo jako kapitán malého parníku. Zároveň surově popisuje vykořisťování jedné „temné“ africké země a sugestivně postihuje psychickou proměnu hlavního hrdiny poté, co se setkává s **Kurtzem** – ztělesněním „d'ábla na zemi“²⁰.

Žánrově nelze novelu přesně vymezit. Navzdory době vzniku se nejedná o

17 V době, kdy se Conrad narodil bylo město součástí Ruského impéria, jenž se rozpadlo až po roce 1917 abdikací cara Mikuláše I.

18 INGRAM, Allan. *Selected Literary Criticism and The Shadow-Line*. 1. publ. London: Methuen & CO. Ltd., 1986. 10, 273 s. Methuen English Texts. ISBN 0-416-39350-0. s. 6.

19 Původně *Blackwood's Monthly Magazine*, později *Blackwood's Edinburgh Magazine*, často též familiárně nazývaný „Maga“, byl britský časopis, který vycházel v letech 1817 – 1980.

MOLE, Tom. *What is Blackwood's Magazine?* [online]. [cit. Dne 12.3. 2013]. Dostupné z WWW: http://www.tommole.org/edition_blackwoods.html

20 CONRAD, Joseph. *Srdce temnoty*. Praha: Nakladatelství Vyšehrad, 1980. 223 s. IBSN 33-576-80. s. 40.

viktoriánský román, jazyk je mnohem odlehčenější, připomíná spíše mluvu bližší ústnímu podání, přesto vyniká svou jazykovou bohatostí a širokou slovní zásobou. **Verlyn Klinkenborg**²¹ se k dílu vyjadřuje takto: „*Srdce temnoty není tragédie, která uzákoňuje bělocha, nad převážně tichým hlasem přihlížejících afričanů. Je to tragédie zasazená bělochem před ty přihlížející, jejichž tichost přetrvává pouze proto, že Marlowe – a konec konců i sám Conrad, nám nedovolí je slyšet. (...) Srdce temnoty představuje sérii morálních hádanek, které jsou stále cítit, nejen po přečtení knihy.*“²². **Cedric T. Watts**²³ se v srpnu 1972 na polské konferenci věnované Conradovi, se ve svém referátu k *Srdci temnoty* vyjádřil takto: „... *pro různé konzervativní studenty, liberály, sociální demokraty, marxisty, křesťany, freudisty nebo ty s příklonem k existencialismu – ti všichni si v textu mohou najít stejně potěchu jako odmítnutí.*“²⁴. Ve své podstatě je novela mnohovrstevnatým dílem, které pod dobrodružným příběhem ukrývá různorodá témata, vzájemně se prolínající, ale i vzdálená.

Neshoda ve vymezení žánru a stále přetrvávající diskuze o jednotném a scelujícím tématu jasně indikuje komplikaci při procesu transformace novely do filmové podoby. Pro dílo, vynikající tolika různými linkami, se nabízí adaptace nikoliv z pohledu přenosu textu, ale z právě z pohledu přenosu pouze takových charakteristických prvků, jenž předlohu vystihují, nikoliv doslovně citují. V tomto případě si pak tvůrce volí takovou stránku původního díla, které nejlépe charakterizuje jeho záměry a žánrovou orientaci.

Srdce temnoty má celkem dva vypravěče. Prvním je **bezejmenný vypravěč** – muž, který na jedné plavbě potkává starého námořníka **Charlese Marlowa** a prostřednictvím knihy podává jeho příběh. Ten začíná na palubě parníku *Nellie*, jednoho dne v průběhu cesty. Popisuje jak Marlowe, sedíce v tureckém sedu²⁵ na palubě, zprostředkovává svědectví o svém putování do středu Africké džungle v době, kdy některá místa byla ještě bělochy nedotčená²⁶. Celý román je, podobně jako ostatní Conradova díla, líčen z pohledu

21 Verlyn Klinkenborg v současnosti působí na Harvardské univerzitě, kde přednáší literaturu.

22 KLINKENBORG, Verlyn. *Introductions*. In CONRAD, Joseph. *Heart of Darkness*. London: David Campbell Publishers Ltd., 1993. 110 s. ISBN 1-85715-174-7, s. xvi – xvii.

23 Cedric T. Watts je profesor anglické literatury na Sessexské univerzitě. Zabývá se, mimo jiné, osobností a dílem Josepha Conrada.

24 WATSS, T., Cedric. *How many Kurtzes Are in „Heart of Darkness“?*. In *Joseph Conrad Conference in Poland 5 – 12 September 1972*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979. 10,30. 175 s. ISBN 83-04-00210-8. s. 37.

25 Autorova dvojitá narážka na Marlowovo jméno a na pozici, již zaujímá. V angličtině může Marlowe též znamenat „bůžek“ - sedící Buddha. Poloha, v níž se Marlowe nachází je klidná, meditační, a v té setrvává po celou dobu vyprávění – to vytváří svou ponurostí a „temností“ kontrast.

26 Hlavní hrdina, Charles Marlowe, který je podle Klinkenborge Conradovým alter egem, se vrací do Anglie. Nemá práci a jednoho dne poté, co spatří ve výkladní skříni mapu Afriky, se rozhodne získat

člověka, který se události, o níž podává svědectví, přímo účastnil. V průběhu Marlowova monologu se začíná stmívat – paralelně k příběhu, který začíná být temnější, až téměř hororový - a nakonec se vytrácí i denní světlo. Když monolog končí, je, podle prvního vypravěče, na palubě úplná tma. Kontrast patrný v úvodu se vytrácí, až je nakonec úplně potlačen – konec v temném pokoji, kde Marlowe potkal Kurtzovu snoubenku, celou v černém - se přesouvá zpět na palubu, kde sedí všichni posluchači – opět v úplné tmě, kdy jeden na druhého ani nevidí. Z Marlowa, zaujímavějšího polohu Buddhy, se postupně stává jen hlas – jeho tělo, vše, co je vidět, je pomalu pohlceno tmou, stejně jako jeho příběh končí v naprosté temnotě.

Otázka žánrového vymezení, kde existuje množství naprosto rozdílných závěrů nám ukazuje, že každý další transfer zapříčiní ztrátu některého z aspektů a naopak vyvolá další. Vždy však bude existovat společný moment pro „originál“ i jeho „kopii“. V případě *Srdce temnoty* a *Apocalypse Now* takto můžeme uvažovat o zvoleném motivu temnoty jakožto klíčovém momentu.

3.2 Motiv temnoty v literární předloze

místo na jedné z lodí plavících se po řece Kongo, k jejímuž obrazu je magicky přitahován. Za pomoci tetičky získá místo kapitána na říčním parníku. Vydává se na cestu k ústí řeky a dál proti proudu hluboko do drsného srdce Afriky. Na první obchodní stanici se seznámí s mladým účetním, kontrastně k prostředí uhlazeným a čistotným. Od něj poprvé slyší o Kurtzovi – nejlepší obchodním agentovi se slonovinou široko daleko. Po dvou týdnech se Marlowe, společně s jiným bělochem a početnou skupinou černých nosičů, vydává dál, cestou přes džungli do hlavní stanice. Jakmile dorazí, od správce se dozvídá o současné situaci – jeho loď je potopená na dně řeky, musí se vyzdvihnout a opravit, a stanice ztratila kontakt s ostatními výš proti proudu, a nikdo neví, co se děje. V průběhu oprav přijíždí karavana se správcovým strýcem. Marlowe se z náhodně vyslechnutého hovoru dozvídá více o tajemném Kurtzovi, jehož chování je správcovi proti srsti. V průběhu týdnů padne Kurtzovo jméno ještě mnohokrát. Marlowe je k němu záhadným způsobem přitahován, přestože pro něj znamená jen jméno, začíná se upínat na vidinu setkání a vzájemný rozhovor. Na opraveném parníku se vydává Marlowe se správcem, dvěma dalšími evropany-pouníky a skupinou afroamerických usedlíků po řece, aby postupně vyzvedli slonovinu shromážděnou obchodními agenty v dalších stanicích. Během plavby narazí na opuštěnou chýši, jenž byla obývána jedním z bělošských kupců, který zde zanechal podivný vzkaz. O několik mil dále je loď napadena domorodci. Když dorazí do nejzazšího bodu, kam se dá plout, setkávají se s Kurtzem, který se zde usadil a obklopil domorodci. Vytvořil mezi nimi kult osobnosti – všichni jej uctívají jako boha, zasvěcují mu své rituály a jsou připraveni jej bránit na život a na smrt. Nemocný Kurtz je naložen na Marlowův parník a vezen k lékaři. Zemře však na následky nemoci v průběhu plavby, jeho poslední slova slyší pouze Marlowe - „*Ta hrůza! Ta hrůza!*“. Přebírá od Kurtze jeho osobní korespondenci se slibem, že ji nikdo od společnosti nedostane do rukou. Po těchto událostech se Marlowe vrací do Anglie, kde se léčí z nemoci spíše duševní, než fyzické. Nakonec navštíví Kurtzovu snoubenku, o které se dozvěděl už v Africe. Najde ji v opuštěném bytě, zahalenou do černých šatů, jenž nosí od chvíle, kdy se poprvé dozvěděla o smrti snoubence. Příběh končí Marlowovou lží o posledních slovech Kurtze, „aby měla s čím žít“, jí tvrdí, že poslední, co vyslovil, bylo její jméno.

- **Temnota jako součást denního cyklu**

Novela je rámcovým příběhem, jehož obsah i rámec definují motiv temnoty jako součást denního cyklu²⁷. Začíná v podvečer, kdy slunce zapadá, v tu chvíli se Marlowe rozhodne vyprávět. S postupujícím vyprávěním se začíná i smrákat. Ve chvíli, kdy příběh začíná gradovat, je už pozdě večer – vyprávění Marlowa pak končí v noci. Poprvé je monolog přerušen, když se Marlowe dostává k popisu Kurtzovy osobnosti, čtenář je prvním vypravěčem upozorněn na denní dobu: „*Setmělo se tak, že byla tma jako v pytli, že jsme my posluchači stěží viděli jeden na druhého.*“²⁸. Závěrečná scéna, jež uzavírá vyprávění, je opět líčena z pohledu prvního vypravěče: „*Obzor zahalovala černá řada mraků a pokojná vodní cesta, vedoucí až do nejzazších konců světa, chmurně plynula pod zataženou oblohou – jako by směřovala do srdce nesmírné temnoty.*“²⁹. Podobně figuruje motiv temnoty jako součást denního cyklu i u Marlowova vyprávění, nejdůležitější momenty se odehrávají v noci nebo za nedostatku světla. Poprvé Marlowe slyší o Kurtzovi z rozhovoru přednosta stanice a jeho strýce, kteří zmiňují, že s Kurtzem není něco v pořádku. Scéna se opět odehrává večer, když Marlowe leží a usíná na horní palubě, kde není nikým vidět. Zlomovému momentu – vzájemné konfrontace mezi Kurtzem a Marlowem – opět vévodí tma - Marlowe se uprostřed noci budí a se zjištěním Kurtzovi nepřítomnosti na lodi se jej vydává hledat. Nachází jej uprostřed louky, kde poprvé sami stanou proti sobě – jakoby se Kurtz pokoušel uniknout do temnoty. Podobně když Kurtz umírá – večer, Marlowe sfoukává svíčku, kterou Kurtz očividně nevnímá, a zanechává jej osamoceného ve tmě. Poslední důležitý okamžik příběhu, kdy se Marlowe setkává s Kurtzovou snoubenkou, se opět děje za soumraku – místnost je utopená v šeru, a ve chvíli, kdy ji Marlowe opouští, je už tma. Díky přítomnosti tmy si poprvé uvědomuje, jak silně na něj celá událost zapůsobila - neustále se mu vrací Kurtzův obraz, v každém stínu a temnějším zákoutím vidí, jak se k němu skrze temnotu vrací a pronáší svá poslední slova - „*Ta hrůza! Ta hrůza!*“.

27 *Heart of Darkness*. [online]. [cit. Dne 14.3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.litcharts.com/files/pdf/printer/heartofdarkness-LitChart.pdf>

28 CONRAD, Joseph. *Srdce temnoty*. Praha: Nakladatelství Vyšehrad, 1980. 223 s. IBSN 33-576-80, s. 35.

29 Tamtéž. s. 95.

- **Temnota, pojící se s místem ve smyslu zeměpisné polohy**

Název novely – *Srdce temnoty* – se vztahuje k části Afriky v okolí řeky Kongo, kde se Marlowe setkal s Kurtzem, místo, které až doposud obývali domorodci tmavé barvy pleti, kam postupně začínají pronikat běloši a kolonizovat její. Řeka a oblast, jež ji obklopuje, se na začátku Marlowovi jeví jako prázdné místo na mapě světa, které sám touží prozkoumat. Je k němu magicky přitahován, z vlastní iniciativy se vydává zjistit, co se za onou „prázdnou“ skrývá, vkročit tam, kam zatím mnoho lidí nevčkročilo. A až paradoxně se pro něj toto místo vyplňuje temnotou a nachází zde, co by se nikde jinde už nalézt nedalo – snad kromě míst, která ještě na mapě nejsou barevně zanesena. Když se v úvodu Marlowe ujímá slova, začíná úvahou nad řekou Temží a historickou Anglií, tedy nad místem, kterým se zrovna loď plaví – zde se motiv temnoty objevuje vůbec poprvé: „*I tady bylo kdysi jedno z temných míst země.*“³⁰. Jeho vyprávění pokračuje přemítáním, jaký musel mít římský dobyvatel pocit, když poprvé vkročil na půdu předkřesťanské Anglie, kde ještě „*včera byla temnota*“³¹. Sám pak nachází paralelu mezi onou dávnou Anglií, obývanou divochy a dobývanou Římany a místem, o kterém se postupně chystá vyprávět a jež vede přímo ke Kurtzovi – do středu Afrického kontinentu, do srdce temnoty. Místo plné divochů, kde se člověk může potkat sám se sebou, jeho „temnota“ dokáže člověka proměnit a poznamenat. Verlyn Klinkenborg o této lidské proměně píše: „*Kurtz přichází do Afriky jako muž příslibu, 'jeden z těch nových lidí – z těch ctnostných'. (...) Srdce temnoty není podobenstvím o tom, jak jeden muž ztrácí svou duši v divokosti zla. Je to příběh o tom, co znamená implicitně sdílet trest z této ztráty, příběh o nemožnosti nevinny.*“³². Kurtz i Marlowe jsou poznamenáni zemí, na kterou vkročili a jejího stínu se už nezbaví. Temnota pohlcující ony končiny nakonec pohltila i samotného Kurtze – v posledních minutách života, přestože nad ním stojí Marlowe se svíčkou, symbolizující návrat ke světlu a odpuštění, Kurtz pronáší: „*Ležím tu v temnotě*

30 Tamtéž. s. 9.

31 Tamtéž. s. 10.

32 KLINKENBORG, Verlyn. *Introductions*. In CONRAD, Joseph. *Heart of Darkness*. London: David Campbell Publishers Ltd., 1993. 110 s. ISBN 1-85715-174-7, s. xiv – xv.

*a čekám na smrt.*³³. I v poslední chvíli je uvězněn temnotou bez možnosti úniku, temnotou, do níž vkročil i Marlowe, a kterou nelze setřást. I když později vypráví svůj příběh, daleko od míst, kde ho temnota poprvé sevřela v náruč, je jí opět zcela fascinován, a to ne jen metaforicky temnotou noci, ale vzpomínkou na temnou Anglii obývanou Kelty. I v této Anglii, daleko od africké džungle, jej ve stínech vidina Kurtze a jeho poslední chvíle pronásleduje – po cestě od jeho snoubenky je umírající Kurtz a jeho obraz v každém tmavém zákoutí. Temnota noci se implicitně mění v temnotu místa a ta postupně splývá s temnotou uvnitř Marlowa samotného.

- **Kurtz jako ztělesnění temnoty**

Slovo „temný“ je v novele nejčastěji použito ve vztahu k postavě Kurtze. On sám je vyličen jako všestranně nadaný muž, který mistrně ovládá umění řeči. Bezesporu se jedná o člověka natolik charismatického, že jeho „velikost“ dokáže překonat i jazykovou bariéru mezi ním a domorodci. Právě hlas je to, co Marlowa nejvíce fascinuje. Přestože Kurtz umírá, jeho hlas má stále sílu, která tělu chybí. Conrad také nastoluje otázku, kdo je vlastně Kurtz? Matka napůl Angličanka, otec napůl Francouz, samotné jméno Kurtz – nevíme jestli je německé, rakouské, holandské nebo snad dánské - „*na Kurtzově formování se podílela celá Evropa*“³⁴. Kurtze lze také vidět jako paralelu k soudobému Faustovi³⁵, v tomto případě však Kurtz uzavírá pakt s divočinou. Do té přichází jako všestranně nadaný muž, který maluje obrazy, píše a skládá hudbu, nakonec z ní však vykračuje jako jiný člověk a jeho poznání se zredukuje na poslední slova - „*Ta hrůza! Ta hrůza!*“. Klinkenberg navazuje svou úvahou k tomuto tématu na pasáž z textu, kdy Kurtz říká Marlowovi, že slonovina, kterou nasbíral je ve skutečnosti jeho, nikoliv společnosti, jelikož to byl on, kdo pro ni riskoval: „*Při čtení těchto slov si lze téměř vybavit obraz Fausta poukazujícího na ďáblovo výkupné, tvrdíce, že si toto zvolil sám a to za opravdu velkého*

33 CONRAD, Joseph. *Srdce temnoty*. Praha: Nakladatelství Vyšehrad, 1980. 223 s. IBSN 33-576-80. s. 85.

34 Tamtéž. s. 14.

35 Verlyn Klinkenberg i Cedric T. Watts toto téma podrobněji zpracovávají ve svých výše zmíněných pracích.

*osobního risku, risk existence ztráty jeho vlastní duše.*³⁶. Stejně tak Kurtz, odhodlaný, vzdělaný člověk, se sám rozhodl vypravit do srdce temnoty a riskovat svůj život. Nakonec však jeho ztráta byla větší – postupně jej pohlcovala „temnota místa“, začala jej ovládat a připravila o poslední zbytky rozumu. Jeho splynutí s temnotou jen umocňuje, že se obklopil černými domorodci, přijal jejich způsob života, jejich noční rituály. Jeho osobnost, pohlcená „temnotou“ se zrcadlí v charakteru Charlese Marlowa. Jeho jméno je analogií k Christopheru Marlowovi³⁷ a zároveň předobrazem samotného Kurtze – s tím rozdílem, že Kurtz už překročil hranici, byl příliš dlouho obklopen divočinou, a ta jej nakonec připravila o rozum i duši. Marlowe je ke Kurtzovi přitahován od začátku, kdy poprvé slyší jeho jméno. Postupně se jeho obsese začíná upínat na myšlenku setkání a vzájemného rozhovoru. Zatímco ostatní spolucestující na parníku si do džungle jedou pro bohatství, Marlowe jede za Kurtzem. Vytváří se zde pouto – Marlowe s Kurtzem sdílí životní predestinaci, s tím, že Kurtz zašel mnohem dál, než bylo Marlowovi umožněno. Kurtz jej předběhl a z Marlowova úvodního monologu je patrné, že první a poslední zkušenost s temným a divokým místem se odehrála na řece Kongo: „*Myslím přátelé, že vzpomínáte, jak jsem se jednou stal na krátko sladkovodním námořníkem.*“³⁸. Poznamenán osudem Kurtze ví, že nebude nikdy schopen se od něj zcela distancovat. Ani ve chvíli, kdy odevzdává Kurtzovu korespondenci jeho snoubence zbavující se posledního hmatatelného důkazu onoho setkání. V úvodu, kdy první vypravěč popisuje barvy zapadajícího slunce nad Temží, je zjevné, že Marlowe nic z toho nevidí, i zde vidí jen zemi, kdysi pohlcenou temnotou stejně jako Kurtz nevidí na smrtelné posteli Marlowovu svíčku. Kurtz pro něj představuje démona ukrytého hluboko v džungli, setkáním s ním lze dosáhnout jen cestou po tepně vedoucí k pulzujícímu srdci. Skrze temnotu, která prostupuje místem, kde se oba nacházejí, přes husté porosty a vysoké stromy, začíná ubývat denního světla. Den se začíná stávat nocí s každou další milí uraženou hlouběji do džungle. A právě ve chvíli, kdy

36 KLINKENBORG, Verlyn. *Introductions*. In CONRAD, Joseph. *Heart of Darkness*. London: David Campbell Publishers Ltd., 1993. 110 s. ISBN 1-85715-174-7, s. xv.

37 Christopher Marlowe, anglický dramatik, žil v letech 1564 – 1593. Jako první komplexněji rozpracoval německou pověst o doktoru Faustovi, který uzavřel smlouvu s ďáblem, ve své hře *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* (1592).

38 CONRAD, Joseph. *Srdce temnoty*. Praha: Nakladatelství Vyšehrad, 1980. 223 s. IBSN 33-576-80. s.11.

zeměpisná poloha začíná měnit charakter denního cyklu, dosahuje Marlowe Kurtze a dochází k setkání se ztělesněním temnoty, která v tuto chvíli nabývá konkrétního rozměru. Motiv temnoty se zde postupně transformuje a dochází k vzájemnému prolínání. Tento proces funguje v novele i opačně – na zpáteční cestě, čím více se Kurtz a Marlowe vzdalují „srdci temnoty“, tím se zhoršuje Kurtzův zdravotní stav, až nakonec umírá za bílého dne. Kurtz musel zemřít, jeho symbolická cesta lodí ke světlu ho měla vyrvat ze spárů temnoty, která ho poltila již natolik, že on sám je onou temnotou, není pro něj proto návratu.

Dosavadní práce se při rozboru *Srdce temnoty* soustředí na jinou otázku, kterou staví do popředí zájmu. Všechny se ale shodují, že Kurtz je pojmán jako ona temná stránka, ztělesněním zla v člověku nebo i lidstvu obecně. Motivický rozbor si neklade za cíl poukázat na tématické, filozofické a jiné aspekty, ale pouze na způsob, jakým je dosaženo zdůraznění temnoty v postavě Kurtze. Conrad využívá několik forem, aby tuto charakteristickou vlastnost vyzdvihl. Kurtz se projevuje skrze temnotu – vyprávění Marlowa je rámováno postupným úbytkem denního světla, čím více o něm víme, tím více se vytrácí světlo.

V příběhu pak funguje temnota jako označení Marlowovi polohy, čím blíže je Kurtzovi, tím více ve vypravěči narůstá pocit úzkosti a zdání, že se nachází na temnějším místě, které způsobuje, že se v lidech projevuje jejich horší stránka. Během setkání Marlowa a Kurtze nastává moment, v němž je Marlowovi nastaveno zrcadlo, kdy spatřuje temnou stránku své osobnosti. Závěrem – Kurtz je nám představen jako odvrácená část lidské duše, *Srdce temnoty* tedy není jen místem uprostřed džungle, stává se zároveň temným místem v srdci hlavního protagonisty. Motiv temnoty pak přechází ze své nejvýraznější formy (noc, nedostatek světla) skrze temnotu jako úzkost, pocit stísněnosti, vyvolaný prostředím, až do hlubšího významu hledání sebe sama, kdy se Marlowe ztotožní s Kurtzem³⁹.

39 STEWARD, Garrett. Critical Inquiry. Vol. 7, No. 3. Chicago: The University Chicago Press. 1981. pp. 455-474. [online]. [cit. dne 2.3. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.jstor.org/stable/1343113> . s.465.

4. Coppola vs. Temnota

4.1 Francis Coppola a Apocalypse Now

Coppola se v Hollywoodu proslavil adaptací bestselleru Maria Puza *Kmotr*⁴⁰. Stejnomený snímek přinesl Coppolovi i nemalý finanční obnos, který se rozhodl využít na dlouho vytoužený projekt *Apocalypse Now*, jenž se z původně plánovaných šesti měsíců protáhl na tři roky. Výsledný snímek se zařadil mezi jedny z nejlepších filmů všech dob⁴¹.

Film bývá označován jako volná adaptace na motivy Conradova *Srdce temnoty*, děj je však na rozdíl od předlohy zasazen do Asie, přímo do středu Vietnamské války⁴². Sám Coppola v roce 1979 na festivalu v Cannes o filmu prohlásil: „*Můj snímek není film. Můj film není o Vietnamu. To je Vietnam. Je to takové, jaké to doopravdy bylo. Bylo to šílené. A způsob, jakým jsme tvořili, byl velmi blízký tomu, jak byli Američané ve Vietnamu. Byli jsme v džungli. Bylo nás tam opravdu mnoho. Měli jsme přístup ke spoustě peněz, spoustě vybavení a kousek po kousku jsme začínali šít.*“⁴³. Bordwell o *Apocalypse Now* říká: „*Apokalypse se Coppola pokusil zpřítomnit vietnamskou válku v její vizuální síle pomocí psychedelických barev, prostorového zvuku a pomalých, halucinogenních promítaček.*“⁴⁴.

Vizualita, kterou lze spojit s vyjádřením motivů, je silnou stránkou snímku, evokuje v divákovi podobný pocit, jaký má hlavní protagonista během cesty do nitra pralesa, postupně přechází od jasných barev (především červené a žluté) až k tmavým odstínům, mnohdy úplně černého obrazu a temně rudé. Podobně jako je divák nucen absorbovat „vizuální sílu psychedelických barev“, jsou i postavy ve filmu pohlcovány jejich cestou do nitra země. Verlyn Klinkenborg se ve své předmluvě ke knižnímu vydání *Srdce temnoty* o filmu vyjadřuje následovně: „*Některé základní prvky novely jsou modernímu čtenáři*

40 *Kmotr* (kniha) – autorem je americký spisovatel Mario Puzo. Kniha vyšla poprvé v USA 10. března 1969, vydalo ji nakladatelství G. P. Putnam's Sons. Česky poprvé v překladu Tomáše Korbaře v roce 1974, vydalo pražské nakladatelství Svoboda. *Kmotr* (film) – natočený Francisem F. Coppolou v roce 1972 pro studio Paramount.

41 Podle časopisu *Sight & Sound* 14. nejlepší film všech dob. CHRISTIE, Ian. The Top 50 Greatest Films of All Time. [online]. [cit. Dne 12.3. 2013]. Dostupné online z WWW: <http://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time>.

42 *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*. Rež. GLIKENHOOPER, George. Showtime, 1996, 96 min.

43 Tamtéž.

44 THOMPSON, Kristin a BORDWELL, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2011. 827 s., [24] s. obr. příl. ISBN 978-80-7331-207-7. s. 543.

natolik blízké až se zdají téměř generické, otázky staromódních sobotních matiné nezmiňují Coppolovu *Apocalypse Now*: dlouhou, složitou cestu protiproudu, troufalého bílého muže, ztraceného v dvojakosti svých postojů, říční plavbu do postupně se zužujícího kanálu, jehož břehy skrývají nepřátelské domorodce a po té šarvátky následovány zlověstným napětím samotné Kurtzovy stanice.⁴⁵ Podle Jerzyho Płażewského Coppola v *Apocalypse Now* poctivě a s rozmachem líčí vietnamskou válku a z knižní předlohy přebírá jen závěrečnou část: „...konec převzatý z *Conrada* byl nezdařenou metaforou, nevystihující realitu války.“⁴⁶ I zde je však na místě otázka, co chce film vlastně sdělit.

Jako u literární předlohy neexistuje jednotný názor a shoda ve vymezení žánru a odvození významu, v případě filmu se diskutuje ještě otázka, zda-li se skutečně jedná o adaptaci a pokud ano, do jaké míry odpovídá *Apocalypse Now* textu předlohy. Chceme-li na tuto otázku odpovědět, je nutné si, jako v případě rozboru novely, stanovit základní předmět zkoumání.

4.2 Motivy temnoty v Apokalypse

Podobnost dvou uměleckých děl nemusí být odvozena jen z předpokladu, že jedno dílo vypadá, či kopíruje, dílo druhé, podobnost je třeba hledat i v prvcích nejen příbuzných formálně, ale i obsahově. Výše nastíněná polemika o kategorizaci a charakteristice knihy i filmu svědčí o tom, že obě umělecké formy jsou charakteristické svou chimérickou žánrovou proměnlivostí. V jednotlivých definicích lze nalézt několik podobností, které nabízejí jen komplexní pohled. Jejich kategorizací z pohledu celku a následného srovnání najdeme málo společných prvků. Obrátíme-li postup a zaměříme-li se na jednotlivosti, z jejich rozboru a vzájemných vztahů, vysyntetizujeme jednotící složky (motivů), kterými lze adaptaci i předlohu vystihnout a na tomto základě i porovnat.

Na následujících stránkách se proto zaměříme na tři formy motivu temnoty ve filmu a to, jakým způsobem s ním filmová forma nakládá z hlediska jí vlastních filmových postupů.

45 KLINKENBORG, Verlyn. *Introductions*. In CONRAD, Joseph. *Heart of Darkness*. London: David Campbell Publishers Ltd., 1993. 110 s. ISBN 1-85715-174-7. s. xiii.

46 PŁAŻEWSKI, Jerzy a TABERY, Karel, ed. *Dějiny filmu 1895-2005*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009. 901 s. ISBN 978-80-200-1689-8. s. 471.

4.2.1 Motiv temnoty jako součást denního cyklu

Pro zvýraznění střídavého motivu denní doby je v *Apocalypse Now* využito především střihu, který zostřuje kompoziční vztahy mezi jednotlivými záběry. Coppola zde využívá kontrastů mezi světlem a tmou, ale také výrazných barev⁴⁷. Dalším stylem, který napomáhá vykreslit motiv temnoty ve snímku, je osvětlování. Rozdílné nasvícení postav a kulis ve scénách dotváří atmosféru a celkový prostorový pocit stísněnosti.

Snímek je uvozen dlouhým záběrem na palmový porost vytrácející se ve žlutém kouři napalmu, od kterého vzniká požár. Následuje prolínačka na tvář Martina Sheena, jako kapitána Willarda. Ten se probouzí ve svém hotelovém pokoji uprostřed Saigonu za jasného denního světla. Detailem obličejů zalitého jasným ranním sluncem nás kamera další prolínačkou přenese na konec příběhu s Willardovou tváří vystupující z temnoty, načež se vrací do hotelového pokoje za tmy s celým Willardovým tělem v záběru osvětleným pouze lampičkou na nočním stolku. Celá první sekvence prezentuje další práci s motivem temnoty, na základě střídání dne a noci. Jasně denní světlo a výrazné, delirium navozující, barvy žlutá a červená se postupně propadají do stínů. Kontrast „světlych“ a „tmavých“ záběrů vystihuje postupný propad hlavního hrdiny do temnoty. V této části se režisér snaží kontrastním střihem mezi dnem a nocí centralizovat divákovu pozornost do bodu, ke kterému je směřován i celý příběh. V průběhu narace je intenzita kontrastu snižována až příběh dospívá do mrtvého bodu, do bezkontrastní lineární temnoty.

Když Willard vyplouvá za svojí misí, najít a zbavit velení plukovníka Kurtze, vidíme jeho loď v zapadajícím slunci. Jeho putování začíná stejně jako příběh Marlowa, a následuje střih, kdy se Willard probouzí do jasného rána následujícího dne. Setkání s leteckou kavalerií pod vedením Kilgora, která Willarda a jeho posádku doprovodí přes místo na řece kontrolované Vietkongem, se odehrává během dne na pozadí scény vypálení vesnice, kde sluneční paprsky pronikají skrze žlutý opar z dýmovnic a kouř z napalmem zapálených palem. Ostrým střihem se dostáváme k večerní barbecue s posádkou shromážděnou okolo hořícího ohně a ozářenou zadním světlem z reflektorů. Kamera

⁴⁷ THOMPSON, Kristin a BORDWELL, David. *Umění filmu*. Praha: Akademie múzických umění, 2011. 1. vydání. 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6. s. 292 – 296.

sleduje Kilgora, obklopeného posádkou, jehož postava je v každém záběru dobře nasvícena a z Willardova voice-overového komentáře se dozvídáme, že jej „...obklopovala jakási zvláštní záře...“⁴⁸. Když Willardova posádka opouští Kilgorovu bitevní zónu, začíná se více smrákat a rozdíl mezi dnem nocí a se stírá, což prodlužuje intervaly scén odehrávajících se za nedostatku světla a značně zkracuje denní scény.

Polarita začíná být citelná ve scéně setkání s tygrem. Willard a Cheif opouštějí loď a vydávají se do džungle sbírat pomeranče. Při záběrech, kdy vystupují a nastupují na člun, vidíme v pozadí světle modrou oblohu, přičemž siluety stromů i lodí kontrastují tmavou barvou. Cheif je má na sobě pončo a klobouk, oblečení, jenž ho má chránit před potencionálním deštěm, z čehož lze usuzovat, že útek před tygrem se odehrává za dne, temnější atmosféru však způsobuje nepříznivé počasí. Sekvence funguje jako předstupeň k dalšímu propadu do temnoty a upozorňuje na nebezpečí, přítomné mimo lodní palubu, ale zároveň ne tolik závažné. To se zhoršuje s postupným pronikáním posádky hlouběji do džungle a její šerosvit poukazuje na rozdíly mezi světlými, méně důležitými momenty, a tmavými, pro naraci podstatnými, momenty.

Tmavší záběry za dne jsou stále delší, někdy v půlce putování posádka nalézá uvízlou helikoptéru Playboye, přestože se nacházíme vprostřed dne, za deště scéna připomíná soumrak. Ke konfliktu mezi světlou a tmavou scénou dochází dalšího dne, když posádka střetává s nevinnou vietnamskou rodinou na plavícím se člunu. Kompozice se liší od šedivých tónů barev u setkání s tygrem, ale funguje stejně jako přechod mezi dvěma zastávkami. Tentokrát vidíme paprsky odrážející se ve vodní hladině a o mnoho tmavší siluety střílející posádky v popředí. Díky zapadajícímu slunci a postavení kamery přímo naproti slunci je nám znemožněno postavy spatřit za jasného světla a vše, co se odehrává v popředí a pohyby postav splývají a jejich jednotná linka jednak poukazuje na kolektivní vinu v aktu vraždy a dále pak usnadňuje přechod ke další zastávce a lodi a následujícímu uzlovému bodu narace. Ten se opět odehrává za tmy a vytváří další kontrast.

Další, temná část, v níž se posádka s lodí dostává do Du Long právě uprostřed nočních bojů o most. Záblesky světlic, výbuchů a rotující zadní světlo ukrývají pozadí a prostředí, kde se postavy nacházejí, postupně se tím vytrácí divákova schopnost prostorové orientace. Sledující postavy pohybující se směrem vpřed zákopy, střídání přítmi a absolutní tmy pak zastává funkci stříhu, který svými přechody umocňuje pocit divákovy

48 *Apocalypse Now*. Rež. COPPOLA, Francis. Zoetrope, 1979, 196 min.

desorientace v prostoru, a sekundárně navíc prodlužuje tmavé intervaly scény. Willardova tvář vystupuje krátce ze tmy, kamera zároveň přejíždí na ostatní obličeje a neustále se v kruzích vrací. Kontrast tmy a světla zde evokuje úvodní prolínačku na záběry závěru a připomíná Kurtzovu zvětšující se blízkost.

Z posledního obrazu hořícího mostu v Du Long, horizontálně lemovaného světly a odlesky z lamp, Coppola stříhá na zpěněnou vodní hladinu za jedoucí lodí, která se pomalu dostává do záběru. Loď i posádka jsou opět zobrazeny během denní rutiny, odpočinku na palubě v jasném slunce. Světelný přechod je uvozen purpurovou barvou signální dýmovnice, Lancem na palubě odpálenou. Vzápětí je loď pohlcena kouřem od střelby, kterou zahájí nepřátelská jednotka z pralesa. Šedivý kouř zhoršuje orientaci a zatemňuje pohled na dění na scéně. Vidíme nejmladšího člena posádky, Mr. Cleana, kterak je zasažen a kácí se na palubu, kde vzápětí umírá. Divák sleduje jeho odchod ze života jakoby jeho vlastníma očima, když loď náhle obklopí hustá mlha valící se z džungle.

Jediná výraznější ženská postava – Roxanne Sarrault – se objevuje ve scéně po zahájení večere. Schází po schodech z horního patra a postupně vstupuje do světla, aby v okamžiku seznámení s kapitánem Willardem byla zezadu osvětlena zapadajícím sluncem. Po večeri zůstávají sami v potmělém salonu, na pozadí v okně se smráká a světlo se po scéně rozptyluje natolik rovnoměrně, že přestože je místnost plná nábytku, předměty nevrhají vlastní stíny, ale jsou výrazně ohraničeny. Když Roxanne připravuje ve svém pokoji pro Willarda opiovou dýmku, postavy jsou nasvíceny jednak lampičkou na nočním stolku, jednak světlem vycházejícím z dýmky. Následuje stříh na polo celek Willardovo tělo, jehož jedna část se nachází ve tmě a druhá ve světle lampy. Přejít do navozující sekvence je proveden stříhem z místnosti, v níž Willard usíná, zpátky na loď již úplně pohlcené v mlze.

Denního světla loď dosahuje ve chvíli útoku domorodců, kteří zaútočí tupými šípy. Kapitán lodi Phillips je zasažen jediným vrženým ostrým oštěpem, jeho mrtvé tělo a Lance, sklánějící se nad ním jsou zabráni proti slunci a postavy jsou opět postaveny do ztemnělého popředí.

Ve chvíli, kdy kapitán Willard dosahuje polohy plukovníka Kurtze a poprvé obchází tábor, je opět den. Záběry na okolí situované na starý chrám, povalující se mrtvá těla a pomalu se pohybující domorodce jsou jasně osvětleny, Coppola nechává působit jen syrové

záběry bez jakékoliv dramatické pomoci světelného kontrastu. Ten se opět objevuje ve stříhu do další scény, o několik hodin později, kdy prší a Willard je na Kurtzův příkaz zajat domorodci. Zatmívačka symbolizuje jak ztrátu vědomí a subjektivní pohled protagonisty, tak další z přechodů k uzlovému bodu a pro naraci podstatné scéně.

Motiv temnoty, jakožto denní doby je nejčastěji použit ve scénách s Kurtzem, jehož postava se objevuje především v nočních scénách. Kurtz je v každém záběru z části utopen ve stínu. Poprvé vidíme jeho lesknoucí se vyholenou hlavu a ruce, namočené v umyvadle s vodou, světlo je namířené zleva a postupně odhaluje jednotlivé části Kurtzova těla. Vedle světla ve scénách působí i stříh, záběry přeskakují od Willarda ke Kurtzovi, každý z nich je přitom umístěn na opačné straně kompozice obrazu. Jestliže se Kurtz nachází vlevo a je osvětlován zleva, pak se Willardova tvář nachází vpravo, kde je rovněž umístěn i světelný zdroj. Jediný záběr Kurtze celého osvětleného je ráno, kdy se Willard po svém zajetí probouzí. Zatímco Kurtz sedí v přímém slunečním světle obklopen hrajícími si dětmi, Willardův obličej jen částečně vystupuje ze stínů. Kontrastu světla a tmy, dne a noci, je využito k podtržení temné osobnosti Kurtze. Ve srovnání s momenty, kdy jej bylo vidět jen z části, působí jeho přítomnost na denním světle nepřírozně až groteskně.

Nejpůsobivěji je vystavěna závěrečná scéna, která využívá osvětlení zapálených ohňů. Willard, rozhodnutý Kurtze eliminovat, sleduje svůj cíl do rozbořeného chrámu, a pomalu postupuje zprava, osvětleného tentokrát zleva. Jako protizáběr je pohled na Kurze, sedícího nalevo, naproti světelnému zdroji, víme tedy, že Willard se tedy blíží zezadu. Nejsvětleji působí mačeta ve Willardových rukou, jejíž ostří bíle odráží světlo a strhává na sebe největší pozornost. Celá scéna je prostříhána záběrem vně chrámu, kde dochází k rituálnímu obětování krávy. Kráva i shromáždění se nacházejí v jasně osvětleném prostoru. Paralelně se odehrávají dvě události zobrazující jatka. V prvním případě jde o Willarda v roli vraha a Kurtze jakožto oběti, utopeni v temnotě a osvětleni jen z části. Světlo zde slouží pro zvýraznění tváří, které vystupují ze tmy noci, přičemž nejjasněji dopadá na vražednou zbraň. V druhém případě, kdy je obětí zvíře, jsou všechny jednající i přihlížející osoby nasvíceny žlutě od planoucích ohňů. Pozornost je soustředována na scénu jako celek, nejen na zvíře a jeho obnažené maso, prosvítající ve chvíli, kdy je kráve přeseknuta páteř a opakovaně narušena struktura kůže, takže vidíme nejen odrážející se světlo od rudě červeného masa, ale i zřetelné tváře přihlížejících účastníků a těla dvou mužů zabíjejících dobytče. Kontrast je utvářen na pozadí noci –

siluety Kurtze a Willarda jsou umístěny v horních rozích záběru a tmavé části kompozice se nacházejí ve spodní části, protikladem jsou pak celoplošné záběry na shromáždění okolo krávy v jasném světle ohně, které je rámováno úzkým pruhem tmavé noční oblohy.

Motiv střídání dne a noci má pravidelný rytmus. V průběhu putování posádky se každá podobná událost odehrává přibližně ve stejnou denní dobu. Ke každému úmrtí dalšího člena posádky dochází ráno za jasného světla, kdy je zároveň Kamera je postavená tak, že kontrast denního světla na pozadí brání vidět v popředí detaily postavy, které jsou utopeny ve tmě, což nutí směřovat veškerou pozornost na tmavé siluety. Stejně tak posádka opouští loď jen během noci v těchto momentech se pokaždé odehrává důležitý střet, jenž následně naznačí další směřování narace a posouvá děj. Coppola zde pracuje s motivem noci pro zdůraznění a podkreslení podstatných událostí. Prodlužující noční scény korespondují s polohou lodi – čím hlouběji posádka a Willard pronikají do pralesa, tím jsou noční scény delší na úkor světlých denních záběrů.

4.2.2 Motiv temnoty pojící se s místem ve smyslu zeměpisné polohy

Střídání dne a noci se prolíná s dalším zobrazením temnoty, jakožto tmavého místa, v závislosti na zeměpisné poloze. Coppola v *Apocalypse Now* užívá stejného motivu jako Conrad v novele - cesty. Podle Šklovského je motiv cesty snad nejpopulárnějším ze všech vůbec a prostřednictvím jednotlivých, mnohdy odlišných, scén řazených za sebou vytváří celý syžet, jemuž je vložen rámeček, a který je propojen jednotou v podobě jednající postavy⁴⁹. Díky putování hlavního protagonisty se postupně přesouváme od jasných a prosluněných pláží do nitra džungle, kde se světlo skrze porost dostává obtížně. S pronikáním lodi do vnitrozemí ubývá osvětlení a snímek se více a více noří do temnoty. Od začátku víme, že dojde k setkání Willarda a Kurtze. Motiv temnoty tak přebírá funkci indikátoru narace, kdy s blížícím se Willardem tmavnou záběry. *Apocalypse Now* lze nazvat inscenací o pěti aktech, kde každý akt znamená jednu zastávku lodi a důležitost

49 ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Teorie prózy*. Praha: Nakladatelství Akropolis, 2003, 288 s. IBSN 80-7304-026-3. s. 82 – 83.

jednotlivých událostí je odměřována intenzitou osvětlení a polohou⁵⁰. U každé následující štace jsou kulisy jinak stylizované, přičemž vždy přebírá prvky mizanscény té předchozí a přiřkládá jim jiný význam. S měnícím se prostředím nabývá stinných momentů, a i když se dekorace mění pomaleji, podle míry a barvy světla lze rozeznat, jak blízko Kurtze se Willard nachází.

Záběry v předmluvě, kdy se hořící džungle prolíná s Willardovým hotelovým pokojem a závěrem v chrámu, plynule přechází do scény ve velitelském domě, kde je Willardovi odhalena mise s cílem najít a eliminovat Kurtze. Sledujeme polocelky a detaily tváří jednotlivých důstojníků sedících okolo stolu prostříhané záběry jídla. Poprvé je zobrazena tvář Kurtze na podexponované černobílé fotografii na pozadí talíře s tenkými plátky převařeného roast beefu. Scéna je stylizovaná do zelené a žluté, jediným tmavým bodem se stává fotografická podobizna, jednotliví účastníci scény jsou zabíráni v jasném slunečním světle vnikající do místnosti několika okny.

První zastávka, setkání posádky s leteckou kavalerií manévrující okolo pobřeží, je charakteru až groteskního a dokonce i přátelského. Ten vyvolává především postava Kilgora působícího v celém konceptu filmu kontrastně humorným a uklidňujícím dojmem. Místo, kde se nachází a pohybují helikoptéry, evokuje prosluněné pláže, jakoby celá jednotka odmítala, že jsou ve Vietnamu, v průběhu boje a ve volných chvílích surfují a v noci se snaží vyhnout tmě přicházející z okolní džungle. Manévry jednotky do okolních vesnic se odehrávají během dne, přičemž si pro lepší viditelnost vypalují okolní stromy. První akt je orámován dvěma téměř identickými scénami útoku, za plného denního světla a za doprovodu žlutého kouře, které jsou uvozeny panoramatickými leteckými záběry otevřených ploch s rýžovými poli. Žlutá barva zvýrazňuje motiv tmy, který se objevuje přesně mezi, celá sekvence se nachází „nad“ filmem, jakoby s ním ani nesouvisela. K prudkému návratu do filmové reality strhává moment, kdy se posádka skrývá pod stromy před helikoptéry pátrajícími po ukradeném surfařském prkně. Střih nás zavádí o pár hodin později stejného dne, nacházíme se však o několik desítek kilometrů hlouběji v džugli a podle intenzity osvětlení bude pršet. Přítmi nás vrací do děje a připomíná nám Willardův úkol.

Aktem druhým je setkání s Playboy zajičky nejprve v Hau Phat, posléze v dalším

50 FIKEŠ, Miloš. *Francis Coppola*. Praha: Československý filmový ústav – odbor filmových inscenací. 1988. 1. vydání. 36 stran. s. 28.

vojenském záchytném bodě. Tato zastávka je rámovaná dvěma scénami za šera, předchází jí setkání s tygrem a následný únik v podvečerním dešti a je uzavřen scénou z bezejmenného tábora. Tygr se objevuje odpoledne, v přítmi džungle, které je umocněno špatným počasím, intenzita osvětlení se snižuje a stupňuje napětí. Když člun vplouvá do Hua Phat, je již naprostá tma, narušena pouze jasnými záblesky reflektorů a světel, které doprovází taneční zábavu. Tváře posádky osvětlené bíle jsou detailně zabírány a zepředu vystupující z noční tmy. Z pozadí vycházejí světelné dekorace z taneční zábavyscena je tak nasvícena střídavě silnými a slabšími záblesky. Není bez povšimnutí, že postavy se nikdy neocitají v naprosté tmě. Stejně jako u Kilgorova „barbecue“ zde nacházíme americké vojáky odmítající přijmout realitu Vietnamu. Zanedbatelný kontrast rámuje večerních scén druhého aktu indikuje Willardovu proximitu kde nachází o něco blíže Kurtzovi. Hua Phat je zobrazeno jako místo, které posádku odvádí od otevřeného, prosluněného a bezpečnějšího prostoru Kilgorova rajónu do další destinace, položené hlouběji k srdci džungle. I zde jsou postavy zobrazeny v otevřeném prostoru, kde je zbudována základna a osvětleny bílým světlem z reflektorů. Na rozdíl od stanoviště s helikoptéry vidíme v pozadí palmy a volnost prostoru je sevřena džunglí metaforizující Willardovu cestu do vnitrozemí.

Třetí část je ohraničena analogicky k části první. Sledujeme posádku při každodenní ranní rutině během plavby, říční koridor je však užší a prostor začíná vyvolávat dojem stísněnosti, která, přestože postavy sledujeme za denního světla, indikuje brzké střídání scény noční. Ve chvíli, kdy loď vplouvá do Du Long a přibližuje se k mostu, světelná hra reflektorů a žárovek na pozadí paralelně doprovází eroticko-hudební vystoupení. Tváře protagonistů jsou opět osvětleny jasnými záblesky, ty však vycházejí jednak z reflektorů, jednak z výbuchů bomb uprostřed bitvy. Willard a Lance opouštějí loď a postupují zákopy, jejich postavy střídavě vystupují z naprosté tmy. Obraz je rámován stínem vyhloubené jámy a problikávání bitvy osvětluje jen tváře jednajících postav. Celá tmavá scéna vyvolává jako u předchozích aktů pocit, že se chystá další temné vystoupení, kterému se dostává naprosto odlišného charakteru. Tma evokuje místo, jenž nás posouvá blíže Kurtzovi a kulisy vytvářejí kombinace předchozích dvou uzlových bodů. Tma v tomto místě nabývá jiných významů, nabývá zlověstnějších rysů a „temnota“ místa nás už pomalu nás připravuje na závěrečné setkání.

Čtvrté jednání se tématicky vrací ke stolu v úvodu. Posádka střetává skupinu

francouzských rolníků, kteří se uprostřed vietnamské džungle rozhodli natrvalo usadit. Přechod je lemován hustou tmavou mlhou valící se proti lodi z nitra džungle. Francouzská farma se vynořuje z mlhy a ve chvíli, kdy posádka vystoupí ze člunu, v kouřovém oparu se zjevuje i hlídkující francouzská patrola. Zatímco všichni večeří v salónu, venku ubývá světla pronikajícího analogicky k první scéně do místnosti zleva, společně s potmělou jídelnou tak vzniká kontrast, který rámuje postavy jasnou světelnou linkou s obličejí jen částečně osvětlenými. Přestože se celá kompozice podobá úvodnímu rozhovoru u oběda, tma iniciuje citelnější blízkost k cíli cesty. Willard je jako jediný zabírán z detailu a na jeho tvář dopadá jasné žlutavé světlo. Coppola zde využívá všech předchozích postupů, které slučuje do jediného – scénu u večeře uvozuje kouřem podobně první filmové sekvenci, se změnou místa mění ale nasvícení a přidává tmavších částí. Je patrné, že dokud se úplně „nesetmí“, Willard stále nedorazil k cíli.

Závěrečné jednání nás přivádí do cílové destinace, kam plavidlo doráží za denního světla. Prostor polorozpadlého chrámu uprostřed džungle je uzavřen palmovým porostem a mlhou, jenž zabraňuje vidět slunce. Zlověstná temnota místa vychází z teatrálně stylizovaných kulis rezidence hluboko v džungli, kde se Kurtz usídlil. Poslední scéna přebírá a kombinuje mizanscénu všech předchozích. Willard se ocitá na hranici Vietnamu a Kambodže, v terminologii novely – v samotném srdci temnoty. Nejpůsobivější scény se odehrávají v interiérech spleťtých chodeb. Vnitřní prostory jsou vždy pohrouženy do temnoty – Kurtzův pokoj je nejzazším a nejtemnějším bodem, kterého Willard dosahuje. Závěr filmu – akt usmrcení Kurtze – zrekapitulovává všechna předchozí místa, která Willard při své odysei navštívil. Sledujeme rituální obřad usmrcení krávy s domorodci usazenými okolo ohně stejně jako americké vojáky při barbecue, tanec polonahých dívek z Hau Phat je zobrazen v divokém rituálním křepčení do bederních roušek oděných domorodců, oděných do bederních roušek, odehrávající se na jevišti z otevřeného prostranství kolem obětního zvířete. Temné zákopy Du Long jsou nahrazeny tmavými chodbami chrámu, které vedou Willarda ke Kurtzovi. Záblesky vybuchujících granátů v podobě jisker vycházejí z mačety dopadající na kamenné stěny chrámu a osvětlují Kurtzův obličej jako v bitvě o most ve třetí stanici. Čtvrté jednání zastupuje postava dívky, která pohyby kopíruje Roxanne vystupující ze stínů jako němý svědek vraždy.

Motiv temnoty se mění s každým dosaženým místem. Jednotlivým prostorám je přidělena jiná intenzita osvětlení v závislosti na vzdálenosti cílového bodu. Směrem do

vnitrozemí roste počet stínových scén. Opakující se snímky mizanscény, zcela nebo částečně ponořené do temnoty, jsou dokreslovány pokaždé jiným světelným spektrem – od jasně bílého světla přes nažloutlou záři až ke krvavě-oranžové. Ve scénách přibývá i kulis, s plujícím člunem se postupně zužuje vodní hladina. Každým klikem film graduje a divák je utvrzován, že Willard je blíž a blíž Kurtzovi. Měníci se motiv temných míst nás zavádí na konečnou stanici, kde se jako nejtemnější bod objevuje postava Kurtze.

4.2.3 Kurtz jako ztělesnění temnoty

Postava Kurtze je nejtemnější částí snímku. Práce s osvětlením, kontrastním střihem a postupné zhušťování kulis a předmětů mizanscény, to vše je směřováno k jedinému bodu – charakteru Kurtze. Poprvé se o něm dovídáme v začátku, kdy je narážkou naznačeno, jakou roli pro kapitána Willarda zastává: „...*nemohu vyprávět svůj příběh, aniž bych nezmínil jeho.*“⁵¹, což nás přivádí k nejzjevnějšímu společnému motivu novely a filmu. Tato kapitola se zaměří na způsob snímání postavy Kurtze, poté na možnou interpretaci a charakteristiku jakožto temné stránky filmu.

Kurtzovu tvář prvně vidíme na ztmavené černobílé fotografii při obědě u plukovníka, přičemž v pozadí se rýsuje pečlivě aranžovaný roast beef s hráškem nakrájený na tenké plátky a celý záběr je doprovázen zvukovou nahrávkou Kurtzova monologu. Pohled na fotografickou podobenku se opakuje v intermezzech, které předcházejí každému jednání. V závislosti na osvětlení a mizanscéně se mění i Kurtzovy portréty.

Čím hlouběji loď proniká, tím dále se Willard dostává ve čtení jeho spisu a obličej se z fotografií vytrácí. Před první zastávkou u letecké kavalerie vidíme Kurtzovu tvář na podobizně z mladších let, jeho bledá tvář se jasně rýsuje na tmavém podkladu. Fotografie, kterou vidíme před vplutím do Hau Phat za světla baterky na zažloutlém novinovém papíru ztrácí světelný kontrast. Chabnutí kontrastu je pozorovatelné na Kurtzově tváři ze stejné fotografie jako z první části, avšak s méně zřetelnějším barevným protikladem. Na rozdíl od dříve přeexponované fotografie se do tváře promítnou odstíny šedi. Těsně před vplutím lodi do Du Long se objevuje fotografie nejvíce evokující současný Kurtzův stav. Jeho

51 *Apocalypse Now*. Rež. COPPOLA, Francis. Zoetrope, 1979, 196 min. 00:10:11 – 00:10:16

obličej je nezřetelný, vidíme jen tmavou siluetu ve světlém rámu portálu budovy. V portrétech těsně před setkáním s Kurtzem nelze zaostřit na jeho tvář – Willard vysypává materiál ze spisů do řeky, která všechny fotografie odnáší. Snímání pohybujících se obrázků nám znemožňuje v nich vidět tvář Kurtze, víme však, že jeho skutečná osoba se za chvíli ukáže.

Kromě fotografického materiálu se o Kurtzovi dozvídáme z Willardova vyprávění. Prostřednictvím voice-overu jsou nám sdělovány protagonistovi známé informace. Užití minulého času naznačuje vševědoucího vypravěče, jenž nám komunikuje své zážitky ze služby ve Vietnamu, nerozlučně spjaté s jistým plukovníkem Kurtzem. Psychologický profil Kurtze z vyprávění se nám v kontrastu fotografií odkrývá postupně. Zatímco podobizna je na začátku zřetelná, informace o Kurtzovi jsou nedostatečné a naopak – čím se tvář vytrácí, tím více se dozvídáme z kontextu.

Záběry Kurtzova tábora a samotného Kurtze reprezentují ve filmu působivě rozehraný duel světla a stínu, kulis a dekorací, aby metafyzicky zobrazily temnotu v člověku, který se vydal špatnou cestou: „...*nikdy nevystupuj z lodi. Absolutně, zatracená pravda. (...) Kurtz vystoupil.*“⁵². Řeka vede Willarda až k místu ony mystické temnoty v Kurtzově rezidenci v polorozpadlém chrámu uprostřed džungle, který je obklopen slepým ramenem řeky na straně jedné a neprostupným porostem na straně druhé, primitivními chatrčemi z větví, polonahými těly domorodců, zvířat a povalujících se mrtvol, z nichž většina je použita pro účely, aby scéna působila co nejopravdověji, byla skutečná⁵³. Kurtze mezi tímto vším sledujeme v interiéru chrámu na posteli pomalým frontálním nájezdem kamery. Je jej možné zaregistrovat díky pomalému pohybu jeho robustního těla, které se na posteli přetáčí směrem k Willardovi. Tvář nevidíme, nejsvětelnějším bodem je ruka, jejíž obnažená kůže se odráží v záři pochodní a svíček. Jakmile se na posteli posadí, Kurtzova vyholená hlava je nasvícena zadním žlutým světlem, zatímco tvář se ztrácí ve stínu. Stejným způsobem je zobrazován v celé scéně – obličej částečně vystupuje ze stínů, nikdy není vidět celý.

Celý obličej Kurtze se zjeví ve filmu jedinkrát, ve chvíli, kdy se Willard probouzí do jasného dne v chatrči. První, čeho se mu dostává, je Kurtzův hlas. Scéna je parafrází

52 *Apocalypse Now*. Rež. COPPOLA, Francis. Zoetrope, 1979, 196 min. 1:00:15 – 1:00:51.

53 BISKIND, Peter. *Bezstarostní jezdci, zuřící býci*. Praha: Mladá fronta a.s. 2012. 1. vydání. ISBN 978-80-204-2259-0. 448 stran. s. 343.

úvodu v plukovníkově jídelně, kdy je Willard obeznámen s cílem mise a seznamuje se s Kurtzem skrze hlas z pásky přehrávače. I v chatrči, k němu Kurtz proniká nejprve v podobě hlasu, až poté vidíme celou tvář jasně a zřetelně, stejně jako ve scéně, kdy posloucháme nahrávku, teprve potom je ukázána první fotografie.

Když se Willard odhodlává Kurtze skutečně eliminovat, je v reálu ukázána poslední fotografie, kterou Willard viděl, kde se Kurtzova potměšilá postava rýsuje na jasném podkladu a celý obraz je ohraničen portálem chrámu. Akt vraždy se odehrává, jako bitva o most v Du Long, ve tmě za částečného osvětlení a za doprovodu záblesků mačety, jenž vytváří jiskry vzniklé dopadem kovu na kámen. Willard se blíží ke Kurtzovi využívaje stínů jako úkrytu nejprve před domorodci před chrámem, poté před Kurtzem. V záběru vlastního aktu usmrcení je vlevo postava Willarda částečně nasvícená, pohybující se ruce zatínají mačetu do Kurtzova těla, které je však zcela skryto ve stínu. Scéna vyvolává dojem, že Willard seká do prázdna, z místa největší tmy sledujeme Kurtzovo tělo sesouvající se k zemi. Poslední slova před smrtí: „*Ta hrůza. Ta hrůza.*“⁵⁴ vychází z tváře zabírané kamerou z profilu v jasně žlutavém světle, obličej však opět není ukázán celý. Závěrečná sekvence analogicky k úvodu je uvozena prolínáčkou kdy je Willardův obličej vystřídán kamennou tváří sochy, napůl utopené ve stínu. To vše za doprovodu šepotu posledních Kurtzových slov: „*Ta hrůza. Ta hrůza.*“⁵⁵ Film končí prázdným černým záběrem, za zvuku deště v pozadí.

Způsob a postupy, jakými Coppola zobrazuje postavu Kurtze jasně nasvědčuje snaze podtrhnout a zdůraznit jeho démonickou a temnou podstatu. Kurtz a Willard jsou zobrazováni jako protipóly jedné osobnosti. Kurtz je nejzazším a nejtemnějším bodem, stavem lidské duše, kam může člověk dojít. Kontrasty mezi světlem a stínem, snímání polocelků a detailů tváří, zcela nebo částečně utopených v temnotě, stylizované kulisy chrámu a okolního tábořiště, to vše dává vzniknout představě Kurtze jako symbolu temné stránky lidské duše. Přestože je Willardova pouť doprovázena jeho vlastním hlasem v podobě voice-overu, v monolozích se slovo „temný“ neobjevuje, tím méně ve spojitosti s Kurtzem. S motivem temnoty je nakládáno odlišnými prostředky, temnota se projevuje jak skrze kontrasty záběrů světelných a tmavých ploch, tak kontrastního střihu a pravidelného rytmu, kdy se jednotlivé, výše zmíněné motivy objevují. To vše zužuje diváckou percepci a

54 *Apocalypse Now*. Rež. COPPOLA, Francis. Zoetrope, 1979, 196 min. 3:08:58 – 3:09:04.

55 *Apocalypse Now*. Rež. COPPOLA, Francis. Zoetrope, 1979, 196 min. 3:08:58 – 3:09:04.

nutí k zaměření se na jediný bod – Kurtze.

Zatímco armádní velení předpokládá, že Kurtz jednoduše zešlel, Willarda nahlodává otázka, jak k tomu vlastně došlo, co se stalo s důstojníkem, jenž byl vychován pro vysokou armádní kariéru, že sám sebe pohřbil do nitra džungle a lidé, kteří k němu dříve vzhlíželi, si přejí jeho smrt. Čím hlouběji prostupuje temnou stránkou jeho osobnosti, tím se jeho pohled začíná proměňovat. Willard je uchvácen a fixován představou Kurtze obklopeného temnotou. Coppola pracuje s podobou Kurtze jako ukázkou a zastoupením nejtemnější podstaty lidskosti, jenž je zobrazena v kulisách a démonickém předobrazu pekla⁵⁶. Cesta, kterou Willard musí ke Kurtzovi urazit, jej postupně vede po stále se zužujícím rameni řeky skrz neprostupnou džungli až ke schodům bizarního chrámu. Ve výsledku se objevuje variací Kurtze a jeho temné stránky tolik, že přestává být možné najít jediný souvislý význam, jak sám Coppola později přiznal: „*Když jsem do filmu pustil víc surrealismu a extrémů, zahnal jsem sám sebe do kouta a nevěděl jsem, jak z něho ven,*“⁵⁷. Hlubší symbolika tedy znamená horší výchozí situaci pro nalezení generalizujícího vysvětlení podstaty Kurtzovy osobnosti, vytvořené Coppolou ve snímku. Motiv, Kurtze, jako temného hlediska, jímž je nazíráno na postavu Kurtze, lze však najít u všech interpretací.

Z předchozí argumentace lze s určitostí říci, že filmařské postupy, aplikované k zobrazení Kurtze a Willardovy pouti k němu, si kladou za cíl podtrhnout temnou démonickou stránku člověka, ze kterého bude diváka takzvaně „mrazit v zádech“. Ironicky lze najít tuto snahu nikoliv v temných zákoutích a hravých záběrech světla a stínů, ale ve srovnání Kilgora a Kurtze. Kilgor pohybující se vzduchem za zvuků Wagnera, bombardující nepřátelskou vesnici napalmem, protože jsou tam skvělé vlny, kde se dá surfovat téměř jako ve Státech, zabavující krávu – jedinou obživu vesnice, aby si se svými muži večer uspořádal grilování, je prvním stupněm lidského rozkladu, přesto nesrovnatelným s Kurtzem. Ale i Kurtz, jako Kilgor, je „obklopen zvláštní září“, vycházející z útroby jeho příbytku utopeného hluboko v Kambodžské džungli⁵⁸. Analýzou paralely úvodní sekvence s dopadajícími bombami a závěrečného Willardova nalezení

56 STEWARD, Garrett. Critical Inquiry. Vol. 7, No. 3. Chicago: The University Chicago Press. 1981. pp. 455-474. [online]. [cit. dne 2.3. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.jstor.org/stable/1343113> . s. 456.

57 COPPOLA, Francis. Citováno podle: BISKIND, Peter. *Bezstarostní jezdci, zuřící býci*. Praha: Mladá fronta a.s. 2012. 1. vydání. ISBN 978-80-204-2259-0. 448 stran. s. 344.

58 STEWARD, Garrett. Critical Inquiry. Vol. 7, No. 3. Chicago: The University Chicago Press. 1981. pp. 455-474. [online]. [cit. dne 2.3. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.jstor.org/stable/1343113> , s.460 – 461.

Kurtzova vzkazu: „*Shod'te bombu, zničte je všechny!*“, docházíme zjištění, jak moc se oba důstojníci navzájem podobají, přestože první nás donutí se smát při pohledu na surfující vojáky mezi padajícími bombami, zatímco lesknoucí se holá lebka druhého zanechává pocit melancholického studeného temna.

Název *Apocalypse Now* dokonale vystihuje podstatu filmu. Závěrečný obraz pekla z *Božské komedie* je evokován ústředním motivickým tématem snímku - Kurtzovým ztělesněním temnoty, apokalypsy, po které je jen tma. Jediná Willardova možnost je strastiplná pouť hlouběji do temnoty, podobná Danteho putování kruhy pekelnými. Způsob, jakým Kilgore válčí a vede své muže v této válce, už sám o sobě naznačuje, že v případě Kurtze se nejde o situaci, kdy velící důstojník převzal věci do vlastních rukou nebo se zbláznil. Kilgorova postava je jen odrazovým můstkem Kurtzova mnohem děsivějšího a temnějšího stavu. Konfrontací s Kurtzem musí Willard překročit vlastní limity a dosáhnout nejzazší hranice – objevit vlastní temnou stránku, k níž je „přitahován“, od okamžiku, kdy z pásky v plukovníkově bungalovu uslyší Kurtzův zastřený hlas, avšak nenechat se jí plně pohltnout jako v případě Kurtze.

Všechny tři variace motivu temnoty v *Apocalypse Now* spolu úzce souvisí. Zobrazováním a kontrasty ve střídání světlých a tmavých částí nás příběh vede k závěrečnému vyvrcholení – setkání s Kurtzem. Díky stínování a splývání hranic postavy a siluety s okolím je vyvolán vizuální pocit vyzařování temnoty skrze Kurtze, což stupňuje divákovu úzkost a nechává zdůraznit záporný charakter.

5. Porovnání děl z hlediska problematiky adaptace a motivů temnoty

V této části se práce dostává k samotnému vrcholu. Nejprve je nutno si odpovědět na základní otázku: co mají vlastně obě díla společného? Novela, poprvé vydané roku 1900 sama o sobě vzbuzuje nekonečnou polemiku už jen při pokusu o vymezení žánru a tématu. Vedle ní je postaven film, jehož počátky se datují k první polovině šedesátých let minulého století a finální verze, provázena nesčetnými spekulacemi, spatřila světlo promítačky v roce 1979. I tato variace Conradova příběhu spustila řetězec debat, který se vleče dodnes. Už jen samotná nemožnost kategorizace je společná jak novele, tak filmu. Je možné shrnout veškeré dohady okolo této problematiky do jediné věty tím, že zodpovíme otázku: jaký pocit v nás *Srdce temnoty* a *Apocalypse Now* vyvolávají pocity temna, strachu, úzkosti a odcizení lidské podstaty.

Těmito pocity nešetří příběh, který svým rámcem uzavírá jak novelu, tak film. Coppola zde, podobně jako Conrad, ukazuje cestu hlavního protagonisty do nitra džungle, do, řečeno slovy novely, *Srdce temnoty*. V Conradově případě Marlowe, kapitán říční lodě, je přitahován tajemně se vlnící linkou zobrazující na mapě řeku Kongo, u Coppoly Willard, člen armádních speciálních jednotek, plavící se vzhůru do Kambodži po řece Mekong s přísně tajnou misí odstranit šíleného diktátora. V obou případech je zde Kurtz, odchovanec společnosti připravovaný původně pro vyšší cíle, který nakonec skončí obklopen polo primitivní společností v podivně a děsivě vyhlížejícím táboře. Všechny tyto prvky podléhají při procesu adaptace transferu – kostra i klimax původního příběhu jsou ve snímku zachovány a především postava Kurtze nepodléhá proměně. Podíváme-li se na ni z hlediska obou uměleckých forem současně, zjistíme, že je definována stejnou symbolikou. V případě *Apocalypse Now* to však nestačí. Zde můžeme hovořit spíše o adaptování „ducha“ původního díla.

Novelu *Srdce temnoty* bychom s grácií mohli nazývat podle slov Alicje Helmanové „filmovou“. Její děj, struktura, tematika i poměrně omezený rozsah, to vše vybízí k tvorbě vizuální verze. Ta část, kdy je nám jako čtenáři servírován dobrodružný příběh o daleké cestě po řece plné nástrah a nebezpečství, připomíná již zpracované příběhy a

jednoduchý námět pro fantastický film, do kterého, aniž by se o to sám tvůrce musel výrazně zasloužit, lze propašovat filozofické poselství hlubokého rázu. Jenomže pro přenos díla toliko komplexního a mnohvrstevnatého nemusí pouhé kopírování postav, zápletky a jejich následná vizualizace stačit.

Pro proces „vlastní adaptace“ a zjednodušení přenosu novely do snímku, využívá Coppola Willardova voice-overu, který mnohdy využívá Conradových slov, uvádí nás do děje a provází napříč příběhem. Tento postup nás dostává do Willardových myšlenek, pomáhá pochopit protagonistovu motivaci a náhled na situaci a podsouvá nám jeho vlastní postoj a vymezení se vůči zápletce. Komentáře zároveň usnadňují orientaci v dějových strukturách, postavách a místech. Z popisu je zřejmé, že se jedná o vyprávění ich-formou a zároveň o vševědoucího vypravěče, který si sice událost prožil, avšak svůj příběh vypráví s časovým odstupem. Výpověď ve filmu tedy probíhá stejným způsobem jako v novele.

Coppola převádí do *Apocalypse Now* základní lineární vrstvu novely – cestu napříč říčním tokem a figuru Marlowa (kapitán Willard). Conrad vysílá Marlowa jako zástupce obchodní společnosti nalézt a dopravit zpět nejlepšího obchodního agenta se slonovinou, který se začíná ztrácet v propukající empatii ovlivněné džunglí a podivných primitivních rituálech. Kurtz, ukrytý v *Srdci temnoty*, inteligentní a obratný obchodník, vytváří alegorii k Marlowově postavě, jenž objevuje postupné konvergence vlastní představitivosti o temnotě v nitru džungle a Kurzovi samotném. Vůči němu tak musí Marlowe projít celou pouť a přiznat sám sebe jako společníka, participujícího se v Kurzově nelidské krutovládě a doprovodit svého dvojníka až do hrobu⁵⁹.

V Coppolově podání je děj metaforicky zasazen o šedesát let později během války ve Vietnamu, kde nachází jistou paralelu s Conradovým příběhem. Film vychází z novely jen částečně, přejímá určité motivy a momenty, scénář zároveň kombinuje zápisky Michaela Herra z knihy *Dispatches* (1977)⁶⁰. Willard i Marlowe, oba jsou umístění do rozdílných úhlů pohledu na stejnou systematickou poruchu společnosti, na nepřetržitý řetězec nesmyslného násilí a brutality. Coppola sice rozehrává děj filmu na pozadí

59 STEWARD, Garrett. *Critical Inquiry*. Vol. 7, No. 3. Chicago: The University Chicago Press. 1981. pp. 455-474. [online]. [cit. dne 2.3. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.jstor.org/stable/1343113>, s.457 – 458.

60 BUBENÍČEK, Petr. *Filmové adaptace. Hledání intertextového dialogu*. *Illuminace* 22, 2010, č. 1, s. 7 – 21. [online]. [cit. dne 10.3. 2013]. Dostupné z WWW: http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/bubenicek_1_2010.pdf

válečného pekla, nicméně překvapující je, že téma není přímo adresováno jako otevřená politická kritika americké anexe Vietnamu, ale staví svůj příběh na pozadí novely, kdy vybírá téma temnoty lidských bytostí jako uspokojivě uznanou nevyhnutelnost⁶¹.

Apocalypse Now nepracuje s doslovnou citací původní předlohy, vybírá určité, opakující se momenty, které rozvíjí a přizpůsobuje procesu vlastní adaptace pomocí příznačných opakujících se prvků, které zde nazýváme motivy. Srovnání na základě formální stránky je jednoduché a výsledek je zřejmý na první pohled – kniha z přelomu devatenáctého a dvacátého století se rozhodně neodráží ve filmu, který je všeobecně chápán a uznáván jako reflexe Vietnamské války. To, co Coppola pro svůj snímek přejímá je způsob práce s ústředním tématem, jenž lze shrnout do jediného slova – temnotou.

Temnota jako slovo v případě literatury a temnota jako opakující se vizuální obraz ve snímku, v obou lze motiv vystopovat na stejných místech, ve stejném kontextu. Motiv jsme zde rozebrali postupně ze tří různých úhlů, syntézu a porovnání provedeme poslední zmíněnou formou – postava Kurtze jako ztělesnění temnoty a temné stránky protagonisty, jehož očima je nám narace předkládána a jenž musí urazit dlouhou cestu po vodním toku, napříč jejími temnými zákoutími. Celá cesta a proces zobrazení a proměny temných motivů vede ke klimaxu – setkání s Kurtzem na konci putování. Temná místa, zákoutí a události směřují do finálního bodu zlomu.

Z obou předchozích rozborů lze vyvodit závěr, připustíme-li možnost, jenž nabízejí zmíněné adaptační teorie, že podobnost lze zkoumat nejen na komparaci textů, ale i na základě opakujících se prvků přítomných v novele i filmovém zpracování. Coppola i Conrad pracují stejným způsobem, tedy, že využívají temnoty a jejího obrazu ke zvýraznění stejné postavy – Kurtze. V případě obou děl Kurtz znázorňuje zápornou stránku hlavních protagonistů nebo lidstva obecně a každý z autorů k tomu využívá prostředků charakteristických pro vlastní uměleckou formu.

Pro vykreslení tohoto aspektu přitom nejsou důležité okolnosti – není podstatné, zda se hlavní protagonista plaví po řece Kongo nebo Mekong a zda je příběh vyprávěn na pozadí kolonizace Afriky nebo Vietnamu, nýbrž zda je Kurtzův charakter vyjádřen tak, aby nabýval stejných významů. Při komparaci je brán v úvahu fakt, že každá umělecká forma cíle dosahuje jinými prostředky. Conrad pracuje v novele se slovem „temný“ a jeho

61 STEWARD, Garrett. *Critical Inquiry*. Vol. 7, No. 3. Chicago: The University Chicago Press. 1981. pp. 455-474. [online]. [cit. dne 2.3. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.jstor.org/stable/1343113> . s.468.

konjugací, kdy postupuje od významu explicitního po význam implicitní, jímž dosahuje zmnožování možných výkladů textu. Oproti tomu Coppola pracuje s filmovým médiem, formou vizualizace, která je podle McFarlana zároveň pro film limitujícím faktorem. Limit se projevuje nejdůrazněji u druhé formy proměny motivu, temnoty jako geografického místa. V případě, motivu temnoty jako součásti denní doby je napětí a pocit tajemna stavěn na základě kontrastu světla a stínu, v případě druhém se význam přesouvá do více imaginativní polohy – pracuje se zde jednak s kontrastem tmavých a světlých záběrů, ale také se změnou počasí, která zde supluje stmívání a večerní šero.

Důležitou roli hraje vypravěč a voice-over, který celým příběhem provází. V případě novely i filmu vytváří vypravěč rámec, který nám naraci otevírá i uzavírá a funguje jako finální fáze při procesu vlastní adaptace. Slouží jako prostředek pro lepší orientaci ve vztahu hlavního protagonisty a Kurtze. Pokud by tedy divák / čtenář nebyl na základě prostého popisu a vizualizace příběhu schopen najít vodítka, oba autoři se pojišťují vypravěčem. Jeho role nejenom vnáší více světla do příběhu, zároveň užíváním první osoby konkretizuje a personalizuje děj a jednotlivé události v něm a dává tak vyniknout temným motivům obsaženým v nich.

6. Závěr

Na tomto místě třeba sumarizovat veškeré poznatky shromážděné v celé práci. Jako úvod užiji slov **Josefa Škvoreckého**, který ve svých spisech *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu* taktéž srovnává Conradova a Coppolova díla. I když se Škvorecký zaniceně staví na stranu knihy a vůči její filmové adaptaci vznáší nemalé množství námitek, rozvíjí polemiku, do jaké míry mohl Coppola změnit Conradovu novelu - „*složité literární dílo*“⁶² ve svůj prospěch a uzpůsobit si děj podle sebe. Nejde o při, do jaké míry může filmař zasáhnout do konceptu originálního díla, ale o polemiku nad formou, která je z původního díla převzata a užita. Škvorecký tvrdí, že: „*Změny, které Coppola provedl, neměly za cíl odstranit to, co je pro film vhodné – téměř všechno v textu novely je vrcholně fotografické -, nebo přidat materiál, který by pomohl převést komplexnost knihy na plátno. Byly to změny, které měly za cíl zdůraznit Coppolovo poselství...*“⁶³.

Na základě množství existujících adaptačních teorií se neustále vedou spory o pravosti a přesnosti literárních předloh, které si filmaři vybírají pro svou práci. Se stále se rozšiřujícími uměnovědnými teoriemi dochází k propojování jednotlivých témat a filmové adaptace nejsou dále považovány za obyčejné repliky literárních předloh, nýbrž za vlastní formu autorova vyjádření kteří ze zvolené literatury vybírají taková témata umožňující jim rozvinout vlastní linii příběhu. Výše zmíněné vychází z intertextuálního přístupu k umění, jenž připouští aplikaci teorií jiných vědeckých disciplín, nikoliv jen těch, která patří do dané oblasti zkoumání. Takto lze zkoumat filmovou adaptaci literární předlohy nikoliv na základě komparace textů a odpovědi na otázky, jak moc se režisér přiblížil a vystihl ducha a myšlenku původní předlohy či do jaké míry se filmový prostor podobal literárnímu, ale na základě implicitních podobností v práci s klíčovými momenty a prvky v obou zkoumaných uměleckých dílech. Umožňuje to aplikovat vybrané adaptační filmové teorie, formalistickou literární teorii motivů a zároveň neoformalistickou filmovou analýzu na zvolené téma.

Rozborem novely byla nastíněna problematika žánru a témat, z níž po aplikaci

62 ŠKOVORECKÝ, Josef. *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu*. Praha: Books and Cards. 2010. ISBN 978-80-904186-6-0. 445 stran. s 277.

63 Tamtéž. s 273 – 4.

adaptačních teorií vyplývá, že různorodost úhlů zkoumání textu přímo vybízí k filmové adaptaci, která díky své povaze nikdy nebude odpovídat předloze, otázka režisérova dokonalého vystižení původního díla se proto stává irelevantní.

Rozbor se dále zaměřoval na zvolený motiv temnoty a jeho tři variace, v nichž se v *Srdci temnoty* vyskytuje, a sice temnotu jako součást denního cyklu, temnotu pojící se s místem ve smyslu zeměpisné polohy a Kurtze jako ztělesnění temnoty. První případ nám rámcově uzavírá Marlowovo vyprávění začínající při západu slunce a končící pozdě v noci. Denní doba v tomto bodě indikuje stále se stupňující napětí a posouvá naraci ke konečnému klimaxu. Čím ubývá dne, tím více se dozvídáme podrobností o příběhu a *Srdci temnoty*. Na podobném principu funguje i druhá variace. Se stále se měnící zeměpisnou polohou začíná přibývat neprobádaných a neprostupných míst, částečně ponořených do temnoty způsobené jednak onou neznalostí, jednak hustou koncentrací porostu a lidí rozdílené mentality. Třetí zvolená forma podoby do sebe postupně absorbuje předchozí dvě, které pak nakonec prostupují Kurtzem jakožto fyzickým ztělesněním všeho temného, co na hlavního protagonistu působilo po cestě formou emocí a pocitů. První dvě verze motivu temnoty gradují ke třetímu, v němž vrcholí příběh – Marlowe dosahuje cíle svého putování a střetává Kurtze. Následuje dovětek, kdy Marlowe navštěvuje Kurtzovu snoubenku a sám sobě přiznává, jak byl temným setkáním hluboce zasažen. Ať budeme vztah mezi Kurtzem a Marlowem chápat jakkoli, těžko lze popřít fakt, že práce s vyskytujícími se motivy temnoty slouží pro zdůraznění temného vrcholu v naraci.

V *Apocalypse Now* je na první pohled patrné, že Coppola nepracuje doslovně s citovaným textem, naopak si jej uzpůsobuje a přenáší z něj takové prvky, jenž lze aplikovat na vlastní příběh. Zachovává motiv cesty – putování po řece a částečně typ prostředí – džungli, jen místo Konga zobrazuje Mekong, místo negroidní rasy ukazuje rasu mongoloidní. Přestože je rámec narace zasazen do vietnamské války o několik desítek let později, práce s motivem temnoty je stejná i za předpokladu, že film užívá jiných výrazových prostředků k dosažení cíle, stejná. Zobrazuje všechny tři výše zmíněné variace temnoty, rámec je tvořen stejným způsobem jako v knize, příběh začíná prolínačkou Willardovy tváře v hotelovém pokoji v Saigonu za jasného slunečného dne a končí noční zatmívačkou navracející se lodi, jenž se utopí v temnotě. Pro zobrazení Kurtze jakožto temného aspektu snímku je užito práce se světlem a kontrastů stínů a jasných částí, zasazení důležitých dějových zvrátů do nočních scén, postupně zhoršujícím se počasím při

pohybu člunu do vnitrozemí, ale také kontrastní postavou Kilgora, která svou tragikomickou podstatou ve vztahu k syžetu dokresluje temný obraz Kurtze. Stejně tak Coppola využívá voice-overu, pro usnadnění a mnohem explicitnějšího vyjádření pouta mezi hlavním protagonistou a Kurtzem, především pak pro zobrazení Kurtze jako nejtemnějšího prvku v celém kontextu filmu.

U srovnání obou uměleckých děl lze najít podobnosti spíše v rovině implicitní, nikoliv explicitně vyjádřené. Všechny postavy mimo Kurtze, obsažené v obou dílech, se jmenují jinak. V *Apocalypse Now* se vyskytují výrazné dějové odchylky a epizody, jenž nemají s novelu žádnou souvislost, děj je zasazen do jiného státu, jiné historické události, nicméně pokaždé se hrdina ocitá na říčním plavidle uprostřed džungle, avšak v uzlových bodech, důležitých pro naraci, vždy ve stejné nebo podobné situaci. Obě umělecké formy obsahují totožný motiv temnoty, který se vyskytuje ve stejných chvílích v rámci vyprávění, tento motiv funguje i stejným způsobem.

Tato práce se nezabývala srovnáním adaptace a originálu z hlediska vnější podobnosti, ale soustředila se na problematiku zobrazování zvoleného motivu temnoty. V návaznosti na Škvoreckého polemiku o míře Coppolovy obměny Conrada lze konstatovat, že každá změna přenáší do své původní formy něco nového - výsledné dílo by se však nemělo hodnotit v područí „originálu“, přístup by měl být individuální a soustředit se na takové prvky, které jsou totožné pro dílo původní i to, jenž z něj vychází. Je možné se pak zaměřit nikoliv na otázku, zda se adaptaci povedlo přesně vystihnout formu, ale na otázku, zda se takovéto adaptaci povedlo vystihnou „ducha“ myšlenky původního díla. Fotogeničnost jako vlastnost ve výsledku hraje zanedbatelnou roli na rozdíl od obsahové formy a práce se specifickými výrazovými prvky podstatnými pro naraci, která v důsledku dosahuje stejných významů. Coppola zvolil a vybral z Conrada takové pasáže, jenž mu pomohly zdůraznit vlastní poselství, zároveň však neopomněl zdůraznit takové motivy, která dělají *Apocalypse Now Srdcem temnoty* a zachovávají „srdce“ novely.

7. Bibliografie

7.1 Literatura

BISKIND, Peter. *Bezstarostní jezdci, zuřící býci*. Praha: Mladá fronta a.s. 2012. 1. vydání. ISBN 978-80-204-2259-0. 448 stran.

BUBENÍČEK, Petr. Filmové adaptace. Hledání intertextového dialogu. *Illuminace* 22, 2010, č. 1, s. 7 – 21. [online]. Dostupné z WWW: http://www.iluminace.cz/Joomla/images/stories/clanky/bubenicek_1_2010.pdf

CONRAD, Joseph. *Srdce temnoty*. Praha: Nakladatelství Vyšehrad, 1980. 223 s. ISBN 33-576-80.

ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2004. 330 s. ISBN 80-246-0740-9.

CHRISTIE, Ian. *The Top 50 Greatest Films of All Times*. Sight and Sounds contributes. Prosinec, 2013. [online]. Dostupné z WWW: <http://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time>.

FIKEJZ, Miloš. *Francis Coppola*. Praha: Československý filmový ústav – odbor filmových inscenací. 1988. 1. vydání. 36 s.

INGRAM, Allan. *Selected Literary Criticism and The Shadow-Line*. 1. publ. London: Methuen & CO. Ltd., 1986. 10, 273 s. Methuen English Texts. ISBN 0-416-39350-0.

KLINKENBORG, Verlyn. *Introductions*. In CONRAD, Joseph. *Heart of Darkness*. London: David Campbell Publishers Ltd., 1993. 110 s. ISBN 1-85715-174-7.

MAREŠ, Petr, ed. SZCZEPANIK, Petr, ed. *Tvořivé zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře: sborník filmové teorie*. 3. Vyd. v ČR 1. Praha: Národní filmový archiv, 2005. 500 s. Knihovna Iluminace; sv. 21. ISBN 80-7004-119-6.

MARYŠKOVÁ, Květa. *Conradova zpověď*. In CONRAD, Joseph. *Hranice stínů*. 1. vydání. Praha: Československý spisovatel, 1957. 140 s.

MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996. viii, 279 s. ISBN 0-19-871150-6.

MUFFRIN, Ross, C. *Case studies in Contemporary Criticism, Joseph Conrad: Heart of Darkness*, 2nd edition. Boston: Bedford Books of St. Martin's Press, 1996. 315 s. ISBN 3-312-11491-5.

PLĄŻEWSKI, Jerzy a TABERY, Karel, ed. *Dějiny filmu 1895-2005*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009. 901 s. ISBN 978-80-200-1689-8.

STEWART, Garrett. *Critical Inquiry*. Vol. 7, No. 3. Chicago: The University Chicago Press. 1981. pp. 455-474. [online]. Dostupné z WWW: <http://www.jstor.org/stable/1343113>

ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Teorie prózy*. Praha: Nakladatelství Akropolis, 2003, 288 s. ISBN 80-7304-026-3.

ŠKOVORECKÝ, Josef. *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu*. Praha: Books and Cards. 2010. 445 stran. ISBN 978-80-904186-6-0..

THOMPSON, Kristin a BORDWELL, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2011. 827 s., [24] s. obr. příl. ISBN 978-80-7331-207-7.

THOMPSON, Kristin a BORDWELL, David. *Umění filmu*. Praha: Akademie múzických umění, 2011. 1. vydání. 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

Joseph Conrad Conference in Poland 5 – 12 September 1972. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979. 10,30. 175 s. ISBN 83-04-00210-8. s. 37.

7.2 Prameny

Apocalypse Now. Rež. COPPOLA, Francis. Zoetrope, 1979, 196 min.

Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse. Rež. GLIKENHOOPER, George. Showtime, 1996, 96 min.

8. Resumé (Summary)

The main topic of the thesis is focused on the adaptation of novel *Heart of Darkness*, written by Joseph Conrad, in Francis Ford Coppola's movie *Apocalypse Now*. The purpose is to clarify and compare the major motive of the darkness in a book with film adaptation based on an examples, such as the specific means of aspects used for the expression of the aforementioned element itself and his views on the "big screen".

The work explores the theme of darkness, present in two forms of artwork - the text of novel as literature and film adaptation. The analyse selects three variations, in which the motive occurs: darkness as part of a daily cycle, darkness connected with a place as a geographic location and a last one - character of Kurtz as the embodiment of darkness. The aim is to point on a way in which the themes works, firstly in Conrad's *Heart of Darkness* and follows Coppola's in *Apocalypse Now*, and the similarities which exist in them (novel and movie), despite the diversity of each mentioned art form. The first two cases variation of the motives have been selected as an introduction to the analysis of the Kurtz's charakter, which appeared in a same way in a both works. We have the two narrators: Conrad and Coppola, who portray Kurtz gradually seen in the ever - thickening moments in the presence of darkness. Through this is Kurtz little by little presented and the whole process is moving us to the climax – a meeting of a main protagonist (narator) and his "dark" side (Kurtz).

Due to the character of the work is used two methodological concepts. For the first is it a film adaptation theoretical work of Brian McFarlane *Novel to film*, for the second is it motive analyse based on literary theory by Viktor Borisovich Shklovsky. From mentioned works were selected those sections which can be applied in the analysis of the thesis topic. As a connection between these two theories is used dissertation of Alicja Helman and Petr Bubeníček, both dealing with the adaptation theory in a general, however choosed parts are focusing on a concept of intertextuality. Intertextual approach comes with new point of view into the grip of art studies. It allows the possibility to reach the scientific research from an areas in which the object of interest relates only narrowly and choose only appropriate parts for creating or upgrading of a new theory.

Comparison of the two artistic forms can be found in the plane of the similarity rather implicit than explicit signs. All characters, beside Kurtz, contained in novel and movie, have a different names. In *Apocalypse Now* there are significant deviations plot and the episodes that have no connection with the book, the plot takes place in another country, during another historical events, but the narator is in both on barges in the middle of the jungle in the same or similar situations as his literary predecessor. Both art forms have an identical motive of darkness that occur in the same moments within the narrative motive works in the same way.

This work did not address the adaptation and comparison of the original novel in terms of external similarities, but focused on the issue of displaying the selected theme of darkness. The substrate of a used texts can suggest that any changes of transmits to its original form is creating something new - the result of the work would be assessed in thrall to the "original" approach should be individualized and focus on those elements which are identical to the original work and that which proceeds to form it. Than, if is possible to focus not on the question whether the adaptation managed to accurately capture the form, but the question is whether if the adaptation succeeded in expressing the "spirit" of the ideas of the original work. Photogenic attribute as a result plays a negligible role in contrast to the art form and content of work with specific expressive elements essential to the narrative, which are giving us the same result meanings. Coppola have chosen such a passages from Conrad, which helped him to create his own vision of a same story, but it also did not fail to emphasize such a motives which keeps the "soul" of the novel *Heart of Darkness* in the movie *Apocalypse Now*.

9. Anotace

Autor práce: Vendula Pilátíková

Katedra: Katedra filmových, divadelních a mediálních studií

Fakulta: Filozofická

Název práce: Srdce temnoty ve filmu *Apocalypse Now*: motiv temnoty ve filmové adaptaci Francise F. Coppoly

Vedoucí bakalářské práce: doc. Mgr. Zdeněk Hudec Ph.D.

Celkový počet znaků: 109 957

Klíčová slova: Francis Ford Coppola, Joseph Conrad, adaptace, motiv, temnota, *Apocalypse Now*, *Srdce temnoty*, neoformalistická analýza

Tato bakalářská práce se zabývá adaptací knižní předlohy *Srdce temnoty* (1899, 1902) od Josepha Conrada ve filmu *Apocalypse Now* (1979) od Francise F. Coppoly. Cílem práce je rozbor obou vybraných děl a jejich následná komparace s přihlédnutím na motiv "temnoty" a způsob, jakým s ním oba autoři nakládají. Pro teoretickou část a rozbor adaptace byla zvolena práce Briana McFarlana, jelikož jeho dílo nabízí komplexnější přehled z adaptačních teorií a zároveň se zabývá rolí vypravěče ve filmovém zpracování.

10. Annotation

Author: Vendula Pilátíková

Department: Department of Film, Theatre and Media Studies

Faculty: Faculty of Arts

Title of thesis: Heart Of Darkness in the Movie Apocalypse Now: Motive of Darkness in Francis F. Coppola's film Adaptation

Thesis supervisor: Mgr. Zdeněk Hudec Ph.D.

Number of characters: 109 957

List of a key words: Francis Ford Coppola, Joseph Conrad, adaptation, motive, darkness, Apocalypse Now, Heart of Darkness, neoformalistic analysis

This thesis deals with the adaptation of a novel by *Heart of Darkness* (1899, 1902) by Joseph Conrad in the film *Apocalypse Now* (1979) from Francis F. Coppola. The aim of this work is the analysis of the two selected works and their subsequent comparison focused to the motive "darkness" and the work with the theme in a work of both authors. For a theoretical analysis of the adaptation was chosen text by Brian McFarlane, because his work provides a more comprehensive overview of the theory of adaptation and also deals with the role of the narrator in the movies.