

NIE MA POWROTU JOHNNY.
ZAPOMNIANY POLSKI FILM O WOJNIE W WIETNAMIE

Wprowadzenie

W historii kina polskiego zapisało się szereg filmów wybitnych, które – często mimo upływu dziesięcioleci – zachwycają zarówno warstwą fabularną, jak i kunsztem warsztatowym. Wraz z nowymi tendencjami myślowymi i ewoluującym spojrzeniem na kino filmy analizowane są przez kolejne pokolenia badaczy w różnych kluczach interpretacyjnych, zatem ciągle znajdują się w publicznym obiegu. Jednocześnie istnieją takie produkcje – i jest ich większość – które nie zapisują się w kanonie, nie zdobywają przychylności krytyków ani od razu po premierze, ani z biegiem kolejnych lat, co stanowi efekt wątpliwej jakości artystycznej. Gina, nie znajdując miejsca w zbiorowej świadomości. Ale skoro filmy, mówiąc najogólniej, średnie składają się na znaczącą część dorobku kinematografii, pominięcie ich można uznać za błąd, a przynajmniej badawcze niedopatrzenie.

Do pochylenia się nad produkcją *Nie ma powrotu Johnny* zainspirowała mnie opinia Aliny Madej, która zauważyła, że skupienie się tylko na uznanych dziełach skutkuje fragmentarycznym obrazem produkcji filmowej, a najciekawszym, najbardziej ubogacającym sposobem postrzegania filmowej rzeczywistości jest spojrzenie wieloaspektowe. Bowiem „[t]rzon historii filmu polskiego stanowią filmy złe, filmy nieznajdujące publiczności, filmy z obowiązku jedynie odnotowywane w filmografiach. Analiza poszczególnych dzieł wybitnych reżyserów odsłania tylko część prawdy o kinie polskim. Zupełnie inna prawda o polskiej kinematografii wylania się z tej masy nieoglądanych i niepotrzebnych filmów, które pochłaniają największą część środków produkcyjnych (...) być może, historia polskiego kina powinna przede wszystkim mówić o niedokonaniach naszej kinematografii oraz o tych realizacjach, które do tej pory wstydliwie się przemilczało”¹. Próba naprawienia

DOI: 10.4467/23538724GS.25.012.21949

* ORCID: 0009-0000-3042-8604

¹ A. Madej, *Historia filmu dzisiaj: wątpliwości nadzieje* [w:] *Filmoznawstwo, film, telewizja*, red. J. Trzynadłowski, seria: *Studia Filmoznawcze*, t. 12, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego,

wspomnianego niedopatrzenia może być dla badacza źródłem poznawczej satysfakcji, jeżeli nie będzie on skupiał się jedynie na wartości artystycznej filmu. Filmy takie jak *Nie ma powrotu Johnny*, mimo swojej słabości artystycznej i zniechęcającej formy (o czym później), są tekstem kultury czasów, w których powstawały. Można je postrzegać jako rodzaj audiowizualnego dokumentu, będącego zapisem ówczesnych dylematów społecznych i politycznych. W efekcie zapoznanie się z takim utworem może stanowić cenną lekcję, pozwalającą zagłębić się w realia historyczne.

Film w reżyserii Kaveha Pur Rahnamy z 1969 r. jest tego rodzaju obrazem „odkopanym z archiwum”. Jego akcja rozgrywa się w trakcie wojny w Wietnamie. Sierżant amerykańskiej armii – tytułowy Johnny ma za zadanie dostarczyć wietnamskiego jeńca – Hue na przesłuchanie. Aby uniemożliwić mu ucieczkę, przykuwa go do siebie łańcuchem. Wkrótce dochodzi do wybuchu łodzi patrolowej, którą obaj wraz z innymi żołnierzami amerykańskimi płyną. Tylko oni przeżywają katastrofę. Mężczyźni reprezentujący dwie wrogie strony konfliktu od tej chwili przedzierają się przez dżunglę, połączeni metalowymi kajdanami.

Film o wojnie w Wietnamie nakręcony w całości w Polsce – to brzmi egzotycznie, wręcz abstrakcyjnie. W końcu Wietnam jako państwo jest bardzo odległy od Polski, zarówno geograficznie, jak i kulturowo². Kulisy powstania tego obrazu są nie mniej „egzotyczne” jak sam Wietnam. *Nie ma powrotu Johnny* jest filmem dyplomatycznym absolwenta Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi. Sytuacja, w której film dyplomowy trafiał na ekrany kin, nie była w polskiej kinematografii powszechna. Jeszcze bardziej niezwykle jest autor filmu – Kaveh Pur Rahnama, reżyser i scenarzysta obrazu. Urodził się w 1937 r. w Teheranie (zmarł w 2012 r. w słynnej po latach polskiej wsi Magdalenka). Zmuszony uciekać

Wrocław 1992, za: K. Kornacki, *Z szacunkiem do przeszłości*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 89–90, s. 352–356.

² Dodam na marginesie, że tropy wietnamskie w polskim kinie można znaleźć przede wszystkim w filmie *Kłątwa Doliny Węży* (1987) w reżyserii Marka Piestraka – współprodukowanym z ZSSR – z akcją częściowo rozgrywającą się właśnie w Wietnamie. Z kolei w 2007 r. powstał krótkometrażowy *Hanoi–Warszawa* Katarzyny Klimkiewicz, opowiadający o młodej Wietnamce nielegalnie przekraczającej granicę. O poczuciu przynależności i przyjęciu kultury polskiej jako swojej mówił *Smak ps?* (2019) w reżyserii Mariko Bobřík. Jednak żaden z przywołanych obrazów nie „udawał” wietnamskiego krajobrazu: część zdjęć do *Kłątwy Doliny Węży* powstała na terytorium Wietnamu, a obrazy Klimkiewicz i Bobřík koncentrują się na asymilacji obcokrajowców, bez konieczności – umotywowanego w warstwie fabularnej – eksponowania egzotycznego krajobrazu. Znaczący wątek wietnamski z akcją dziejącą się w Polsce znajdziemy także w filmie Marcina Wróny *Moja krew* (2009), w którym pragnący splodzić potomka Polak namawia nielegalnie pracującą w Polsce Wietnamkę do tego, aby została jego „surogatką”, stopniowo między bohaterami pojawia się uczuciowa relacja. Warto też odnotować, że po wpisaniu w wyszukiwarke Filmpolski.pl hasła „Wietnam” uzyskamy informacje na temat jednej etudy szkolnej oraz produkcji dokumentalnych, z których większość powstała w latach 60. XX w.

z kraju ze względu na zaangażowanie w działania irańskiej partii komunistycznej trafił najpierw do Bulgarii, gdzie ukończył wyższą szkołę teatralną, a następnie do Polski, gdzie podjął studia w łódzkiej filmówce. Jego kariera reżyserska nie rozwinęła się jednak – w internetowej bazie Filmpolski.pl, poza dyplomem, widnieje jeszcze informacja o dwóch zrealizowanych wcześniej etiudach szkolnych i współpracy reżyserskiej przy filmie *150 na godzinę* (1971) w reżyserii Wandy Jakubowskiej³. Szukając informacji na temat dalszych aktywności zawodowych K. Pur Rahnamy, możemy przeczytać, że przez lata był nauczycielem akademickim związanym z Uniwersytetem Warszawskim⁴. Był także autorem podręczników do nauki języka perskiego oraz pisarzem, w jego dorobku znalazły się powieści: *Mitra* (1989), *Miłości na imię Sufi* (1998), *Dziesięciu Irańczyków i trup w Warszawie* (2006)⁵. Wszystkie książki zawierają wątki związane z krajem urodzenia K.P. Rahnamy⁶.

Opiekunką artystyczną *Nie ma powrotu Johnny* była Wanda Jakubowska, kierowniczka zespołu filmowego „Start”⁷, który pierwotnie miał się zająć realizacją filmu dyplomowego Irańczyka. Założony, jak większość zespołów filmowych, w 1955 r., rozwiązany został – podobnie jak kilka innych – w ramach represji wobec środowiska filmowego po wydarzeniach Marca’68. Realizację projektu przejął razem z opieką reżyserki *Ostatniego etapu* istniejący w latach 1968–1972 zespół filmowy „Wektor”. Wybór Jakubowskiej jako osoby odpowiedzialnej za opiekę artystyczną wydaje się nieprzypadkowy. Należy odnotować, że w jej filmowym dorobku istnieje obraz pokrewny tematycznie oraz ideowo do *Nie ma powrotu Johnny*. Chodzi o zrealizowaną w 1954 r. *Opowieść atlantycką*. Jej akcja dzieje się we Francji. Dwóch młodych mężczyzn, pochodzących z różnych klas społecznych spotyka na plaży w pohitlerowskim bunkrze Niemca, który zdezerterował z Legii Cudzoziemskiej. Schmitt opowiada im o swoich przeżyciach. W trakcie II wojny światowej trafił – pod

³ Kaveh Pur Rahnama, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=117808> (dostęp: 20.03.2025).

⁴ Kaveh Pur Rahnama, https://pl.wikipedia.org/wiki/Kaveh_Pur_Rahnama (dostęp: 20.03.2025). Został nagrodzony medalem Uniwersytetu Warszawskiego m.in. za zasługi dydaktyczne i upowszechnianie kultury perskiej

⁵ Zob. Kaveh Pur Rahnama, <https://lubimyczytac.pl/autor/22795/kaveh-pur-rahnama> (dostęp: 20.03.2025).

⁶ Por. Kaveh Pur Rahnama, https://pl.wikipedia.org/wiki/Kaveh_Pur_Rahnama (dostęp: 20.03.2025).

⁷ A. Wróblewska, *Zespół Filmowy „Start”*, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/studia-filmowe/zespół-filmowy-start/9> (dostęp: 20.03.2025). Monika Talarczyk, autorka książki o Wandzie Jakubowskiej, nie wspomina o zaangażowaniu reżyserki w ten projekt. Ślady zainteresowania wśród badaczy znalazłam w postaci informacji o referacie wygłoszonym przez Przemysława Benkena na konferencji naukowej „Filmowcy w rzeczywistości politycznej Polski Ludowej” – było to wystąpienie pod tytułem: *Propagandowy obraz konfliktu w Indochinach na przykładzie polskiego filmu wojennego Nie ma powrotu Johnny z 1969 r.* oraz audycja radiowa poświęcona realizacji i wymowie obrazu.

przymusem – do wojska niemieckiego⁸, a następnie do niewoli. Okazją do odzyskania wolności był angaż do Legii Cudzoziemskiej. Po wstąpieniu w szeregi francuskiego wojska widział okrucieństwo, jakiego dopuszczają się najemnicy na ludności cywilnej w Wietnamie. Prerażony, targany wyrzutami sumienia Niemiec decyduje się zdezerterować. Wymowa obrazu jest łatwa do odczytania: państwa imperialistycznego Zachodu okupują tereny Indochin dla własnych zysków (np. jest tam mowa o znanym francuskim producencie opon, który pozyskuje kauczuk z Wietnamu) i dopuszczają się aktów okrucieństwa na bezbronnej ludności cywilnej. Natomiast posądzenia o karygodne zachowanie Legii Cudzoziemskiej przedstawiciele Francji – tak to zostało przedstawione w filmie – utożsamiają z komunistyczną propagandą. Odczytujemy więc film jako obraz o bezpodstawnej przemocy państw zachodnich wobec państw komunistycznych, zbliżony w wymowie – przynajmniej częściowo – do filmu K. Pur Rahnamy.

Dodam, że w 1968 r. premierę miał inny projekt dyplomowy, zrealizowany w zespole filmowym „Start”, *Żyć z Mateuszem* w reżyserii Witolda Leszczyńskiego, którego opiekunką artystyczną również była W. Jakubowska. Można założyć, że kierownictwo zespołu „Start” po doświadczeniach realizacji filmu debiutującego reżysera (z artystycznie bardzo pozytywnym skutkiem) zdecydowało się taką sytuację powtórzyć. *Żyć z Mateuszem* – pozostający jednym z najciekawszych polskich filmów zrealizowanych w latach 60., zasługujący na miano arcydzieła – chociaż tak odmienny i przewyższający swoją jakością artystyczną omawiany tu film, posiada z nim jedną wspólną cechę: całość zdjęć realizowana była w plenerze, w tym też na wodzie, w otoczeniu przyrody. I akurat ta sfera – inscenizacji i zdjęć – zyska niejako uznanie wśród krytyków.

Nawiązując do wspomnianej inscenizacji, warto przedstawić garść informacji dotyczących produkcji tego obrazu. *Nie ma powrotu Johnny* został skierowany do produkcji przez szefa kinematografii 23 lipca 1968 r.⁹ Znaleźnienie odtwórcy roli wietnamskiego jeńcy, którego finalnie zagrał Nguyen Van Quynh, absolwent Szkoły Morskiej w Gdyni, wybrany spośród 800 kandydatów¹⁰, okazało się wyzwaniem, co w połączeniu z konkretnymi wymaganiami względem pogody spowodowało, że rozpoczęcie zdjęć musiało zostać przeniesione na następny rok. W międzyczasie zlikwidowano – jak wspominałam – zespół filmowy „Start” i projekt trafił do „Wektora”. Ponowne skierowanie filmu do produkcji nastąpiło w kwietniu 1969 r. Zdjęcia rozpoczęły się 1 lipca tego roku, w całości realizowane były w naturalnych plenerach. Tyle, że były to plenery polskie, co z pewnością nie ułatwiało zadania,

⁸ Pojawia się tu charakterystyczny dla kina PRL, a zwłaszcza okresu realizmu socjalistycznego, motyw „dobrego Niemca”, w domyśle – z przyszłej NRD. Taki wątek znajduje się choćby w *Mieście nieujarzmionym* (1950) Jerzego Zarzyckiego.

⁹ Archiwum FINA, 795/248, Sprawozdanie ekonomiczne z realizacji filmu *Nie ma powrotu Johnny*. Dalsze informacje o produkcji pochodzą z tego źródła, chyba że zaznaczono inaczej.

¹⁰ *Nie ma powrotu Johnny – polski film o Wietnamie*, „Kurier Polski”, 10.04.1970.

jeśli widz miał uwierzyć, że akcja dzieje się w Wietnamie. Znaczna część filmu została zrealizowana w okolicach Międzyzdrojów¹¹. Zdjęcia wykonane na wodzie powstały w okolicach Karnocic, na wodach Zalewu Szczecińskiego. Elementem szczególnie interesującym w kontekście imitacji krajobrazu Wietnamu w warunkach rodzimej przyrody był sposób kreowania kluczowych dla fabuły terenów bagnistych. Mokradła, przez które przedzierają się bohaterowie, to w istocie zaniedbane jezioro znajdujące się w Wiselce. Pod jego wodami został wybudowany pomost, na który następnie naniesiono błotnistą maź. To wyzwanie – jedno z wielu, które stanęło przed członkami ekipy filmowej, dobrze obrazuje, jak żmudnym i wymagającym procesem była produkcja obrazu (i tak np. 4 września 1969 r. został sporządzony protokół z zalania kamery – na szczęście udało się uratować taśmę z nagrany materiałem). Zdjęcia zostały zakończone 30 września 1969 r.¹² Kolaudacja odbyła się 19 grudnia 1969 r., obraz otrzymał drugą kategorię artystyczną, czyli nie najgorszą (niektóre filmy otrzymywały czwartą kategorię)¹³. Uznano więc film za wartościowy, zapewne głównie z powodu jego wymowy ideowej.

Co interesujące, nietypowa jest także „sytuacja językowa” filmu. Postaci porozumiewają się w językach angielskim i wietnamskim, co wzmacnia poczucie autentyzmu przedstawianej historii¹⁴. Pojawienie się napisów u dołu ekranu – chociaż jest ich niewiele – potęguje wrażenie obcowania z filmem zagranicznym, co jest dość niezwykle, zważywszy na fakt, że na poziomie opowiadanej historii wyraźnie potępia się sposób postępowania i styl bycia utożsamiany z wrogimi mocarstwami zachodnimi.

W FilMOTECE Narodowej – Instytucie Audiowizualnym nie zachował się stenogram z posiedzenia Rady Programowej ani zespołu „Start”, ani „Wektor”, nie wiemy, jakie uwagi zgłaszali dyskutujący. Ale można je próbować odtworzyć na

¹¹ W dokumentach produkcyjnych jako „bazę” określono trzy lokalizacje: wieś Wiselka, znajdującą się ok. 25 km od Międzyzdrojów oraz Lubin (6 km od Międzyzdrojów). Ponadto zdjęcia kręcono także w Świbnie pod Gdańskiem (dziś dzielnica Gdańska).

¹² Liczba dni zdjęciowych wyniosła 56 przy planowanych 61. *Nie ma powrotu Johnny* kosztował ogółem 4 662 061,45 zł – kwota opisana w dokumentach produkcyjnych jako „wykonano” – wobec planowanej kwoty 4 950 000 zł. Całkowity okres realizacji wyniósł 318 dni – od 1 kwietnia 1969 r. do 1 marca 1970 r.

¹³ Informacja o dacie kolaudacji pochodzi z przywołanego powyżej sprawozdania ekonomicznego, zob. Archiwum FINA, 795/248, Sprawozdanie ekonomiczne... Niestety w FINA nie ma protokołu komisji kolaudacyjnej.

¹⁴ J. Gazda, *Dwaj w dżungli*, „Głos Pracy”, 29.04.1970. Amerykańskiego żołnierza zagrał Jack Recknitz, który – w przeciwieństwie do swojego ekranowego partnera Nguyena Van Quynha – po debiucie kontynuował karierę aktorską. Jego niemiecko-polskie pochodzenie skutkowało obsadzaniem go w rolach cudzoziemców. W filmografii Recknitza znajdują się takie filmy jak: *Śmierć prezydenta* (1977), *Aria dla Arlety* (1979), *Vabank* (1981) czy *Sara* (1997). Ostatnią rolę zagrał w *Hiszpance* (2014), przed której premierą zmarł. Występował również na deskach Teatru Żydowskiego w latach 1967–1980.

podstawie zmian, które zaszły między scenariuszem a filmem. Dokonanych poprawek jest dużo i są na tyle znaczące, że gdyby na ekranach kin pojawił się obraz wykonany zgodnie ze scenariuszem, miałby w znacznym stopniu odmienny wydźwięk. Upredzając wnioski z analizy, scenariusz był bardziej pacyfistyczny, wskazywał, że ofiarą wojny byli nie tylko Wietnamczycy, ale także – na swój sposób – Amerykanie. Wyraźnie też nawoływał do przekroczenia granic narodowych w stronę uniwersalnego humanizmu. Zawierał również wyraźny rys religijny, który ów humanizm wspierał. Film będzie już zaś mocną krytyką, pamfletem zarówno na Stany Zjednoczone, jak i na ich otumanione społeczeństwo, w tym żołnierzy. Prześledźmy zatem szczegółowo zmiany¹⁵.

To, co ludzkie, ponad politycznymi podziałami

Przebieg akcji w scenariuszu wyraźnie zmierza do uświadomienia widzowi, że żołnierz amerykański stał się ofiarą imperialistycznych zapędów Stanów Zjednoczonych. Taką wymowę niesie finalna scena (przed epilogiem), w której Johnny ginie od strzałów swoich rodaków. Wcześniej w bestialskim ostrzale z powietrza zginęła wietnamska rodzina (para z dzieckiem), a potem wietnamski „towarzysz broni”. Cała scena z wietnamskim małżeństwem jest liryczna. Mężczyzna i kobieta poddają się codziennym czynnościom: łowią ryby, piorą ubrania, kąpią się w morzu. Wychodzą nago z wody, postać kobieca przeczesuje włosy, mężczyzna całuje ją w usta. Można przypuszczać, że gdyby nie płacz dziecka dochodzący z łodzi, doszłoby do zbliżenia. W takiej sytuacji bohaterowie decydują się jednak odpłynąć. Ta idylliczna scena miała być w założeniu pochwałą codzienności i prostego życia, które Johnny’emu i Hue odebrała wojna. Ze sceny emanuje spokój, przedstawiono proste czynności i bliskość wynikającą z relacji romantycznej.

Użyłam wcześniej określenia „towarzysze broni”, bowiem pomiędzy dwoma żołnierzami nawiązuje się najpierw nić porozumienia, a potem współpracy. Owa nić porozumienia budowana jest w oparciu na dwóch podstawach: wartościach rodzinnych oraz religijnych przekonaniach. Hue i Johnny opowiadają – na tyle, na ile pozwala im bariera językowa – o swoich ukochanych oraz dzieciach (przy czym Johnny nie wie, czy został już ojcem, natomiast Hue był ojcem dwóch synów, którzy zginęli w bombardowaniu). W retrospekcjach – nieobecnych w filmie – zobaczyć możemy liryczne sceny: w przypadku Hue oczekiwanie na szczęśliwy poród, w przypadku

¹⁵ Zob. Archiwum FINA, S-15196, K.P. Rahnama, *Nie ma powrotu Johnny* [scenariusz filmowy], Warszawa 1968. W tekście głównym w nawiasach podaję numery stron scenariusza, z których pochodzą przywoływane nawiązania i cytaty. Cytowane bądź przytaczane fragmenty filmowe pochodzą z wersji dostępnej na kanale YouTube *Nie ma powrotu Johnny*, reż. K.P. Rahnama, 1969, https://www.youtube.com/watch?v=hLtvZkK_aNo&t=578s (dostęp: 2.04.2025).

Johnny'ego – intymną scenę z żoną Mary w ciąży. Nie przypadkiem więc tak silnie podkreślono idylliczny charakter związku wietnamskiej rodziny i nie przypadkiem też Hue i Johnny rzuca się na ratunek, gdy zostanie ona ostrzelana przez helikopter i gdy usłyszą płacz dziecka.

Ważną rolę odgrywa też religijna motywacja obu żołnierzy – Johnny przywołuje frazy o miłosierdziu względem bliźniego, a Hue – choć jest buddystą – rozumie dobrze ich sens. Tęsknota za życiem rodzinnym i aspekt ojcostwa w scenariuszu wydawały się budować nie porozumienia między mężczyznami, którą wyraźnie pominięto w filmie. Johnny opisany w scenariuszu zastanawiał się, czy został już ojcem (s. 17), rozłąka z bliskimi spowodowana wojną służyła jako element zacieśniający braterską więź.

W filmie z wybuchu łodzi patrolowej uratowali się tylko Johnny i przywiązany do niego łańcuchem Hue. Po dopłynięciu do brzegu żołnierz zgłasza przez krótkofalówkę swoje położenie. Za dwie godziny ma się pojawić pomoc, a jego zadaniem jest doprowadzenie jeńca na przesłuchanie. Między bohaterami panuje wrogość. W scenariuszu Johnny zapada się w bagnie tak bardzo, że uratować go może tylko pomoc jeńca. Wydaje się pierwotnie, że Wietnamczyk nie zamierza mu pomóc. Mówi do żołnierza po francusku: „To jest nasza ziemia. Na niej rośnie ryż. Nie chcemy, aby go niszczyły kule. Ta ziemia nas nie pochłania. Rodzimy się na niej, przeżywamy swoje lata i na niej umieramy. Ty masz swoją ziemię tam w Ameryce. Po co tu jesteś, po co?” (s. 9). Podkreślona została tym samym pozycja amerykańskiego żołnierza jako intruza. W końcu Wietnamczycy walczą o swój dom. Są narodem dumnym, pracującym ciężko dla wspólnego dobra. Johnny reaguje na te słowa, mimo że nie rozumie francuskiego. Podkreśla słowa „pokój” i „demokracja”, próbuje ułożyć dłonie w geście pojednania i cytuje Biblię: „Kochaj bliźniego swego...” (s. 10). Pomiędzy bohaterami nawiązuje się dialog i chociaż jest uproszczony, pozwala w dalszej części na rozwój relacji między nimi. Jak wspominałam, jedną z podstaw porozumienia między Johnnym a Hue stanowi religia. Wiara żołnierza – której obecność w filmie została znacznie okrojona w stosunku do tego, co jest zawarte w scenariuszu – przejawia się w symbolicznych gestach, jak wtedy, gdy po znalezieniu rozmokłego papierosa przedziela go na pół i razem z Hue żuje tytoń. To drobny gest braterstwa towarzyszy niedoli (s. 12).

Jedną z kolejnych scen, która przeszła modyfikację, jest ta, w której Hue opatruje ranę Johnny'emu. W scenariuszu (s. 12–13) jeńiec, widząc, jaki ból sprawia żołnierzowi zadana rana, ostrożnie, ale z własnej woli podchodzi bliżej. Sprawnie, na tyle, na ile pozwalają warunki, opatruje krwawiące ramię. Ukazana została po raz kolejny współpraca, drobne gesty solidarności czy wręcz człowieczeństwa. Chwilę wcześniej Johnny dostrzegł na plaży manierkę z alkoholem – uznał to za znak obecności Boga – i ponownie, tak jak w przypadku tytoniu, podzielił się zawartością z towarzyszem. Z kolei jeńiec przy konstruowaniu prowizorycznego opatrunku używa

alkoholu do odkażenia rany. W trakcie jego zakładania Amerykanin po raz kolejny przytacza cytat z Pisma Świętego:

Johnny: „Nie będziesz patrzył obojętnie na krew bliźniego twego” Ej, ty jesteś katolik?

Hue: Budda (...).

Johnny: Tak czuję, że Bóg i diabeł to dwa przeciwieństwa. Ale jeszcze nie wiem, który z nich oznacza dobro, a który zło (s. 16).

Widać więc wyraźnie, że dla protagonisty drobne zrządzania losu (np. znalezienie manierki) są znakiem boskiej opatrności, a cytat z Pisma Świętego można interpretować jako oznakę wdzięczności za pomoc w zatamowaniu krwawienia¹⁶. Według scenariusza Johnny miał być dwudziestoczteroletnim fotografem, a Hue dwudziestoośmioletnim chirurgiem (s. 16). Wiadomość o profesji Wietnamczyka dobrze koresponduje i uwiarygadnia zachowanie mężczyzny przy opatrywaniu krwawiącej rany. Robi to sprawnie, w sposób jak najbardziej zbliżony do poprawnego, zważywszy na ekstremalne warunki. Postępuje w sposób udowadniający prawdziwy moralny etos, spełniając powinność lekarza, niosąc pomoc każdemu, nawet wrogowi. Retrospekcje zawarte w scenariuszu (s. 22–26) pozwalały rozbudować postaci bohaterów, zwracając uwagę na istotne fakty z życia sprzed wojny. Wydaje się, że gdyby zdecydowano się zrealizować film według omawianego scenariusza, zarówno Johnny, jak i Hue byłiby postaciami bardziej wiarygodnymi psychologicznie, nie służyłoby jedynie jako ilustracja ideologicznych tez.

We wcześniejszej partii tekstu użyłam sformułowania „towarzysze broni”. Charakterystyka postaci i ich zachowań zawarta w scenariuszu skłania bowiem do porównania wymowy filmu K.P. Rahnamy z klasykiem kina antywojennego, jakim byli *Towarzysze broni* Jeana Renoira z 1937 r.¹⁷ Warto zwrócić uwagę na fabularny – wydawałoby się – drobiazg. Otóż w scenariuszu łańcuch, którym byli związani żołnierze, został zerwany dużo szybciej niż ostatecznie w filmie. Ale nawet po jego przerwaniu bohaterowie nadal pozostają razem w swojej wędrówce.

W epilogu scenariusza, po śmierci protagonistów, następuje odnarratorska sekwencja zdjęć dokumentalnych z amerykańskich nalotów na Wietnam, prezentująca też ich ofiary. Po chwili okazuje się, że zdjęcia te oglądane były w jakimś zachodnim sklepie z telewizorami. Anonimowy tłum przechodzi obok sklepu. Śmierć bohaterów filmu – tak jak śmierć Wietnamczyków – jest dla Zachodu czymś bez znaczenia. Ale i to, wydawałoby się, znaczeniowo sugestywne zakończenie na etapie realizacji filmu postanowiono zmienić. Można generalnie stwierdzić, iż gdyby

¹⁶ Kiedy Stanley informuje Johnny’ego o posiadaniu wiadomości, bohater wspomina o żonie jako „Matce Bożej” („Mary of God”) – jednak chociaż jest to słyszalne w warstwie dźwiękowej, nie zostało ujęte w napisach. To bardzo rzadki przykład cenzury na etapie wkopiowywania napisów.

¹⁷ Przy czym to tytuł polski – w oryginale to *La grande illusion*.

film został zrealizowany zgodnie z zapisami scenariusza, mógł być artystycznie ciekawszy, bo bardziej pogłębiony i niejednoznaczny. Ale, jak się zdaje, nie na taki film czekano w 1969 r.

Falszywa świadomość żołnierzy-imperialistów

W filmie doszło do wielu zmian w opisanych wcześniej scenach. Jedną z nich dokonano w tej, w której Hue opatrywał amerykańskiemu żołnierzowi ranę. W ekranowej wersji Johnny wydobywa z siebie wściekle słowa: „Urządziłeś mnie! To było draństwo (rozcina nożem mundur na wysokości rany) wprowadzić mnie jak frajera do tej kolczastej pułapki (polewa ranę alkoholem z manierki). Zawiąż to. Załóż bandaż. Zbieraj, co zasiałeś (jeniec zakłada Johnny’emu bandaż)”. «Kochaj bliźniego, a nawet swego wroga». Kim ty jesteś? Buddystą? Katolikiem? To okropne, że nie rozumiesz po angielsku. Moglibyśmy sobie pogadać”. Różnice, jakie można zaobserwować, są znaczące, zarówno w warstwie dialogowej, jak i sposobie portretowania zaistniałej sytuacji. Johnny nie częstuje jeńca alkoholem z manierki, samodzielnie polewa zakrwawione ramię. Cytat z Biblii („Zbieraj, co zasiałeś”) służy mu tylko do wymuszenia pomocy w założeniu bandaża, bowiem w filmie Wietnamczyk z własnej woli nie pomógłby Johnny’emu. Poprzez postawę żołnierza wyraźnie zasygnalizowano, że wyznawca katolicyzmu – a więc i nominalnie sam katolicyzm – jest tak naprawdę mało znaczącym elementem kultury, nie daje swoim wiernym drogowskazu moralnego, a obecność religii w życiu człowieka to tylko fasada. Słowa o umiłowaniu wroga stają się pustym frazesem, gdy obserwujemy postawę Amerykanina wobec jeńca. Traktuje go w sposób przedmiotowy, pozornie jest ciekawy drugiego człowieka, ale tylko wtedy, jeżeli ten „człowiek poddany” dostosuje się do niego, porozumiewając się jego językiem, „językiem cywilizacji”, czyli angielskim.

Także informacja o ojcostwie protagonisty stała się pretekstem do ukazania podłego charakteru bohatera. Johnny snuje fantazje na temat idealnej rodziny, jak z obrazka, która będzie budzić podziw wśród mieszkańców rodzinnego miasteczka. Jego wywód jest przedstawiony w taki sposób, że nie przypomina marzeń człowieka, który tęskni za ukochaną, ale przywołuje na myśl rozważania na temat czystości rasy. Z kolei przelatujący samolot staje się dla bohatera inspiracją do wygłoszenia następujących słów: „Cieszę się, że jestem częścią USA. Mamy najwyższy poziom życia, najlepszą armię i ja jestem sierżantem tej armii. Wiesz, co to sierżant? To facet, który umie łamać ludzi. Jesteś twardy, ale i ciebie złamię”. Męczyzna przekonany o niedoścignionej potędze własnego mocarstwa, nawet w chwili tak beznadziejnej nie poddaje w wątpliwość słuszności przyjętej postawy. Uznaje upór jeńca za bezcelowy, ponieważ i on będzie musiał w końcu skapitulować. Można przypuszczać, że wprowadzenie tak jednoznacznej deklaracji ze strony tytułowego bohatera miało na celu podkreślenie wyższościowego stosunku Amerykanów – a więc

nominalnie wszystkich mieszkańców krajów wrogich – do pozostałych narodów, ze względu na wszechobecny dobrobyt i przynależność do grupy uprzywilejowanej. Ponadto Johnny reprezentuje postawę człowieka przekonanego o własnej nieomyślności i omnipotencji. Gotów jest użyć przemocy, aby zdusić wszelkie oznaki oporu. Wykreowanie takiego bohatera było korzystne dla komunistycznej władzy, ponieważ podkreślało, że za dostatkiem krajów kapitalistycznych stoją jednostki wysoce zdeprawowane. W takiej opozycji Hue, mężczyzna żyjący nieporównywalnie skromnie, jawi się jako postać pozytywna, która przez swój „milczący upór” udowadnia, że dla człowieka ważniejszy jest nie stan posiadania, a idea.

W scenariuszu już w pierwszej scenie czuć było pewien dystans amerykańskich żołnierzy wobec dowództwa i państwa. Znaczące słowa wypowiadał zresztą czarnoskóry Stanley, co w kontekście czasu powstania filmu (1969) uzasadniało ów dystans ze względu na wciąż obowiązującą w USA segregację rasową (s. 2–3):

Stanley: Najgorsze, że nasza armia jeszcze nigdy nie przegrała wojny.

Johnny: I co myślicie, że teraz powinniśmy przegrać?

Stanley: A czy ja mam coś przeciwko tym Wietnamczykom? Co mnie obchodzi, kto zostanie w tej zasranej dżungli – komuniści czy tamci? Czy mi zależy, żeby tam w Waszyngtonie wygrali swoje pieprzone kalkulacje? Ten tutaj przynajmniej wie, dlaczego idzie na rzeź.

Ta krótka wymiana zdań podkreślała nie tylko emocjonalny dystans do oficjalnej polityki, ale także sugerowała, że szeregowy żołnierz jest tylko pionkiem w wojennej grze. W filmie natomiast postawę Stanleya uproszczono do: „Gwiżdżę na to, kto rządzi w dżungli. Chcę iść do domu” – czyli do pragmatyzmu, by nie rzec – cynizmu. Inny z kolei żołnierz informuje, iż najchętniej rzuciłby na Wietnamczyków bombę atomową. W ten sposób zawarte w scenariuszu niezadowolenie i dyskomfort żołnierzy amerykańskich zostały sprowadzone do banalnego „nic mnie to nie obchodzi, chcę do domu”, bez refleksji na temat meandrów wielkiej polityki, a wspomnienie o bombie atomowej (w kontekście tej już kiedyś zrzuconej na Hiroszimę i Nagasaki) dodatkowo ich odczłowieczyło.

W filmie pojawia się też scena zbliżona do tej ze scenariusza, w której Hue eksplikuje przywiązanie narodu wietnamskiego do uprawianej ziemi. Z tym że sytuacja ma miejsce w innym momencie rozwoju akcji fabularnej. Johnny wraz z Hue znajdują się wśród zgliszcz spalonej chaty. Szansa na ratunek jest mało prawdopodobna. Bohaterowie są wyczerpani, w przeciwieństwie do wersji ze scenariusza nie są w stanie się porozumieć, ze względu m.in. na barierę językową, nie nawiązali relacji. Jeniec, trzymając w dłoniach ryż, mówi: „Ale tego nie zniszczycie. Chcieli zawojować naszą ziemię Chińczycy, Mongolia, Japonia, Francja, Ameryka. Ale Wietnam został Wietnamem”. Wymowa obu przytoczonych wypowiedzi (wcześniejszej ze scenariusza i tej z filmu) wydaje się zbieżna. Ale scena obecna w filmie miała zaakcentować głównie brak komunikacji i zrozumienia między mężczyznami. Hue kieruje słowa

do najeźdźcy, który na najbardziej podstawowym poziomie – bo językowym – nie jest w stanie pojąć wagi wypowiedanej myśli, a jednocześnie wydaje się zbyt zapatrzoną w potęgę swojego kraju, by utożsamić się z ludźmi żyjącymi skromnie, którzy są prości, pracowici i pracują dla dobra ogółu, w duchu komunistycznej ideologii.

Także sceny z wietnamską parą rybaków zmieniły swój kształt. Oto żołnierze poszukujący zaginionego sierżanta oraz jeńca trafiają na porzuconą w dżungli kaburę. Są przekonani, że mieszkający nieopodal rybacy porwali bądź zabili żołnierza wrogiej armii. Kiedy nie są w stanie uzyskać od pary żadnych informacji, podobnie jak Hue milczą, demonstrując silne charaktery – oddział Marines postanawia podpalić ich chatę w przekonaniu, że dokonają odwetu za zabójstwo jednego ze swoich. Wietnamczyk w akcie desperacji rzuca się z ostrym narzędziem na jednego z żołnierzy, ale zostaje natychmiast zamordowany. Jego ciało przywiązane do odlatującego helikoptera przyjęło kształt odwróconego krzyżka. Najpewniej wtedy żołnierze zakończyli poszukiwania, przekonani, że Johnny zginął z rąk miejscowej ludności, a oni tym okrutnym czynem pomścili śmierć jednego ze swoich. Spalenie domu i zabicie mężczyzny w wystarczająco dosadny sposób ukazywało okrucieństwo amerykańskiej armii. Symbolika odwróconego krzyża stanowiła kondensację tropów religijnych obecnych w scenariuszu, a jednocześnie narzucała uproszczoną, ideologiczną interpretację: tezę o nieobecności Boga w czasach wojny (a więc i bezużyteczności jakichkolwiek przejawów religijności) oraz religijnej hipokryzji, gdyż ci, którzy powołują się na moralność chrześcijańską, postępują tak okrutnie.

Zmiany nastąpiły też w finale filmu. W scenariuszu – jak wspominałam – obaj żołnierze giną na skutek ostrzału, którego ofiarami padają również Wietnamczycy. Hue wykonuje nieczytelny gest w kierunku Johnny'ego – zważywszy jednak na sportretowanie relacji bohaterów, bardzo prawdopodobne jest, że chodzi o gest przebaczenia, pojednania – po czym umiera; wkrótce również Johnny ginie z ręki swoich. W filmie z kolei Johnny znajduje na plaży zwłoki Stanleya, które woda wyrzuciła na brzeg. Pierwotnie według scenariusza – po odnalezieniu w rzeczach towarzysza nieczytelnego listu od swojej żony – sierżant krzyżuje ręce zmarłego żołnierza na piersi i okrywa twarz chusteczką (s. 27). Protagonista, zdając sobie sprawę z istotnego aspektu religii w życiu Stanleya, pragnie zapewnić mu namiastkę godnego pochówku. Wykazuje się więc znaczącą empatią i szlachetną postawą religijno-moralną. W filmie całkowicie zrezygnowano z jakiegokolwiek obrządku pogrzebowego. Johnny, po tym jak odnalazł niemożliwy do przeczytania list, zabrał torbę z rzeczami osobistymi Stanleya oraz broń. Całkowicie zrezygnowany (choć kajdany zostały przerwane, bohater zdaje sobie sprawę, że nie ma szans na ratunek) rozpala ognisko, w którym płoną strony amerykańskiego czasopisma z graficznymi symbolami Stanów Zjednoczonych, m.in. amerykańskim żołnierzem, człowiekiem na Księżycu, muzykiem jazzowym czy pieniędzmi. Szczególną uwagę zwraca obecność wśród tych wycinków zdjęć żołnierzy SS, miało to zapewne budować obraz żołnierzy amerykańskiej armii jako duchowych spadkobierców wyznawców Hitlera,

co korespondowało z ich ekspansywnym charakterem działań. Johnny ostatecznie przegrywa – a wraz z nim przegra także kapitalistyczne mocarstwo, którego był bezmyślnym trybikiem, ofiarą fałszywej „imperialistycznej świadomości”. Wygranym okazuje się cichy, oddany ideologii komunistycznej przedstawiciel narodu wietnamskiego, który niepostrzeżenie przejął broń po zmarłym Stanleyu, całkowicie odwracając dotychczasowy układ sił. W warstwie symbolicznej komunistyczny naród wietnamski – dzięki swojej niezłomności i wierze w sens walki o lepsze jutro – zwycięży nad zepsutym światem Zachodu, sprawiając, że *Glory Hallelujah* nucone przez opuszczonego żołnierza staje się tylko pustą przyśpiewką, bez żadnego znaczenia. Opisane zakończenie jest bardziej wymowne ideowo w stosunku do tego ze scenariusza i zdecydowanie bardziej odpowiada filmowi propagandowemu.

W obrazie, który wszedł na ekrany kin, nie mieliśmy już więc do czynienia z obserwowaniem relacji, przyjaźni rodzącej się między bohaterami. W filmie Johnny i Hue nie są towarzyszami w obliczu okrucieństwa wojny, a pozostają uosobieniem odmiennych ideologicznie postaw. Do końca obserwujemy drugorzędną pozycję jednego z nich – mimo że na końcu dynamika tego związku się odwraca i finalnie, po cyklu upokorzeń i bólu, możemy obserwować triumf bohatera komunistycznego.

Powody zmian

Opisując poszczególne zmiany na linii scenariusz–gotowy film, sugerowałam już przyczyny niektórych rozwiązań. Warto jednak zebrać te rozważania, poszerzyć i wzbogacić o kontekst polityczny. Ten ostatni jest o tyle ważny, że – jak wspomniałam – nie zachował się stenogram z Rady Programowej zespołu „Start” czy „Wektor”, dzięki któremu można by prześledzić sugestie oceniających, znając realia polskiego kina, na pewno odnoszących się także do kwestii politycznej przydatności scenariusza. Tak radykalne ostatecznie korekty scenariusza wyraźnie sugerują, które elementy i rozwiązania nie podobały się włodarzom kinematografii (pośrednio pewnie też działaczom partyjnym). Przypomnijmy syntetycznie zmiany: usunięcie pacyfistycznej wymowy i sugestii „rodziny człowieczej” ponad narodowymi i politycznymi podziałami, opartej na podstawowych ludzkich wartościach, takich jak rodzina; tym samym wyraźne zantagonizowanie bohaterów w kluczu ideologicznym z wyraźnym podziałem aksjologicznym na dobrych i złych; ograniczenie religijności bohaterów, a jednocześnie propagandowe zinstrumentalizowanie tropów religijnych; dodajmy także ograniczenie w sferze obyczajowej – scenariusz był bardziej odważny w kwestiach erotycznych.

Można założyć, że mecenasom filmu nie zależało na tym, aby pokazywać amerykańskich żołnierzy jako mimowiedne ofiary wojny w Wietnamie (wpisywano się w ten sposób przy okazji w coraz silniejszy głos amerykańskich mediów

krytykujących ten konflikt¹⁸), ale by ukazać ich jako mechanicznych wykonawców imperialnej zbrodni. W takiej sytuacji przegrywała sztuka (z zasady bardziej otwarta na niejednoznaczność, w tym postaci), zwyciężała zaś propaganda, emfaticznie eksponująca okrucieństwo „okupantów”. Warto jednak pamiętać, że lata 1968 i 1969 były czasem gwałtownych wstrząsów zachodniej opinii publicznej, którym media pokazywały – często propagandowo zniekształcony, nie bez udziału sowieckiej agentury wpływu – obraz wydarzeń na Półwyspie Indochińskim, eksponując okrucieństwo armii amerykańskiej (szczególnym echem odbiła się relacja o masakrze w wiosce Mĩ Lai z marca 1968 r.)¹⁹. Wsluchiwanie się w dylematy amerykańskiego żołnierza – zwłaszcza w krajach tzw. demokracji ludowej – nie było popularne i korzystne.

Przyczyna korekt musiała leżeć także w oficjalnym stosunku ideologii i władzy komunistycznej do religii, zwłaszcza chrześcijańskiej. Zrozumiała doktrynalna wrogość marksizmu wobec chrześcijaństwa w latach 60. została wzmocniona ówczesną polityką wyznaniową PRL, walczącej z Kościołem także o rangę obchodów ważnych rocznic – tysiąclecie państwa polskiego chciały świętować władze państwowe, a tysiąclecie chrztu Polski – Kościół katolicki. Stałymi elementami w ramach stosunku do katolicyzmu były, z jednej strony, jego skrajna krytyka (dotycząca również religijno-moralnej hipokryzji), z drugiej zaś – częste przybieranie przez komunistów roli „prawdziwych chrześcijan”, skoncentrowanych na pomocy biednym i wykorzystywanym. Ponadto z punktu widzenia doktrynalnego moralność komunistyczna była dialektyczna – za dobre uznawano z zasady to, co politycznie akceptowalne (komunistyczne), za złe – to, co ideologicznie wrogie²⁰. Wszystkie to wybrzmiało w korektach scenariusza.

Warto też zauważyć, iż zmianom uległa sfera obyczajowa – odważne sceny opisane w scenariuszu (nagości rybaków czy Johnny’ego i jego żony, nie wspominając o homoseksualnych skojarzeniach) zostały usunięte, co było zgodne z wciąż jeszcze dość purytańskim podejściem władz PRL do tej tematyki w okresie gomulkowski, dotyczącym zwłaszcza medium tak masowego jak kino²¹. Te zresztą sceny, będące częścią lirycznych, a nawet melodramatycznych tropów o dwóch zakochanych męż-

¹⁸ P. Benken, *Ofensywa Tet 1968. Studium militarno-polityczne*, Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu. Oddział, Szczecin 2016, s. 188–197.

¹⁹ J. Idzik, R. Klepka, *Medialne relacje wojenne. Od wojny w Wietnamie do czasów współczesnych*, Wydawnictwo Libron – Filip Lohner, Kraków 2020, s. 97–99.

²⁰ O relacjach komunizm–katolicyzm: K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945–1970)*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

²¹ Pomiedzy kochankami dochodzi do pieszczot, kobieta jest naga, a bohater wywołuje zdjęcia z jej aktów. Wydaje się prawdopodobne, że sceny te uznano za zbyt odważne. Dopiero w latach 80. zaczęły pojawiać się filmy, które wręcz będą skupione wokół kwestii erotyki, zob. K. Jachymek, *Film, ciało, historia: kino polskie lat sześćdziesiątych*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2016, s. 173–284; J. Krysiak, *Romans z władzą*, „Kino” 1990, nr 8, s. 16–19.

czynach, musiały zniknąć także z tego powodu, że były drobnomieszczańskie, niegodne tak społecznie podniosłej tematyki jak cierpienie całego komunistycznego narodu.

Recepcja

Jak wspominałam, w archiwach FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego nie udało się odnaleźć protokołu z kolaudacji filmu, trudno więc stwierdzić, jak na film zareagowały władze kinematografii i zaproszeni do komisji oceniający. Z informacji zawartych w sprawozdaniu ekonomicznym filmu wynika, że z powodu uwag pokolaudacyjnych dokonano skrótów, mających „na celu zwiększenie zwartości filmu”²² (co sugerowałoby raczej warsztatowe, a nie ideologiczne korekty). Jeśli chodzi o recepcję prasową, nie była ona ilościowo zbyt bogata (jak na standardy polskiego kina), w ocenie zazwyczaj krytyczna wobec wielu elementów filmowego rzemiosła, a jednocześnie kurtuazyjnie chwalała ideologiczną intencję. Jedną z najbardziej krytycznych recenzji zawierał tekst Aleksandra Jackiewicza²³, który przyznał otwarcie, że jest to film propagandowy, agitka. Jako wadę wskazywał „rozwleczenie” scenariuszowe i brak podbudowy psychologicznej bohaterów. O filmie jako o powstałym z najlepszymi intencjami, ale z wypłowiałą symboliką i niemal w całości nieudanym pisano także w „Słowie Ludu”²⁴. Tadeusz Więcek wspominał z kolei film Jakubowskiej z 1954 r. jako obraz „o którym na szczęście nikt już dzisiaj nie pamięta”²⁵ – analogiczną opinię rezerwując dla obrazu Rahmany. W kontekście wątpliwości materiału fabularnego kilkakrotnie można było spotkać opinię, iż *Nie ma powrotu Johnny* sprawdziłby się lepiej jako film krótkometrażowy, biorąc pod uwagę ilość materiału źródłowego²⁶. Wskazywano też, że pomysł fabularny jest nienowity. Zdaniem Czesława Michalskiego – powtarza się to także w kilku innych tekstach – pomysł został „ściągnięty” z filmu *Ucieczka w kajdanach* (1958) i – tak jak tamten – nie jest to film wojenny, ale dramat psychologiczny²⁷.

Oczywiście, jak wspominałam, podkreślano szlachetne ideologiczne intencje twórców. Na przykład recenzentka „Żołnierza Wolności” nazwała produkcję „współczesnym moralitetem na temat dzisiejszego imperializmu i wojen

²² Archiwum FINA, 795/248, Sprawozdanie ekonomiczne...

²³ A. Jackiewicz, *Johnny*, „Życie Literackie”, 24.05.1970.

²⁴ T. Więcek, „*Nie ma powrotu Johnny*”, „Słowo Ludu”, 11.05.1970

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Zob. Z. Kłaczyński, *Wietnamska przypowieść*, „Trybuna Ludu”, 3.05.1970; J. Gazda, *Dwaj w dżungli*. Warto tutaj zaznaczyć, że *Nie ma powrotu Johnny*, którego metraż liczy 74 minuty, powstał na podstawie 33-stronicowego scenariusza, co jest nieproporcjonalne.

²⁷ C. Michalski, *Recenzja filmowa Nie ma powrotu Johnny*, „Sztandar Ludu”, 19.05.1970.

narodowowyzwoleńczych”²⁸, na zakończenie artykułu dodając, że Polska dzięki swej dramatycznej historii jest w stanie zrozumieć głęboki humanizm filmu, a tragedia, która spotkała Wietnamczyków, jest dla Polaków bardziej czytelna niż dla innych narodowości²⁹.

Jako najlepszy element filmu wskazano zdjęcia Kazimierza Wawrzyniaka³⁰. Wysoki poziom prac rzemieślniczych znacząco wpłynął na ogólną jakość produkcji, która – jak pisałam – generalnie cechowała się wieloma mankamentami, zwłaszcza przy konstruowaniu postaci. Praca operatorska przyczyniła się do oddania klaustrofobicznej atmosfery osaczenia psychicznego, na tle – paradoksalnie – niemal nieograniczonej przestrzeni dżungli.

Podsumowanie

Nie ma powrotu Johnny, którego premiera odbyła się 28 kwietnia 1970 r. w warszawskim kinie „Skarpa”³¹, jest dziś obrazem zapomnianym. W jednym z wywiadów reżyser powiedział: „Chcę robić filmy zaangażowane i dlatego wybrałem temat wojny wietnamskiej. Jestem Irańczykiem i dla mnie słowa «imperializm», «walka klasowa» są bardziej zrozumiałe niż dla współczesnego pokolenia młodzieży polskiej, która słyszy je tylko w szkole lub czyta o nich w gazetach (...) Sierżant US Army przegrywa wojnę w sensie fizycznym. Zostaje zwyciężony przez swego własnego jeńca i jego kraj. Ale ponosi on również większą porażkę: klęskę moralną. W końcu takiemu typowemu «American-boy» musi przyjść kiedyś do głowy pytanie: o co właściwie się tu bije? Dla kogo ginę w tych dżunglach?”³².

Ponad 50 lat po premierze debiut K.P. Rahnamy pozostaje nieznany. Można śmiało założyć, że jedną z przyczyn był mierny efekt artystyczny. Jednocześnie omawiany obraz jest silnie skorelowany z czasami, w których powstawał. Propagandowy charakter zarysowuje się od pierwszej minuty projekcji. Porównując finalny efekt z wersją opisaną w scenariuszu z 1968 r., widać wyraźnie, że mógłby to być obraz o nieco subtelniejszej wymowie, na pewno bardziej rozbudowujący osobowości portretowanych bohaterów, niuansujący ich postawy. Co nie znaczy, że realizacja na podstawie pierwotnego scenariusza sprawiłaby, że byłby spełniony artystycznie, bo co do tego istnieją poważne wątpliwości (przede wszystkim ze względu wątpliść materiału fabularnego). Na pewno byłby odmienny w ostatecznej wymowie, gdyby

²⁸ R. Szypulska, *Droga donikąd*, „Żołnierz Wolności”, 12.05.1970.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ I. Czyńska, *W nadbałtyckim Wietnamie*, „Ekran”, 3.05.1970.

³¹ (pen), „Dziennik Ludowy”, 11–12.04.1970.

³² B. Węgieński, *Na planie filmu „Nie ma powrotu, Johnny”*, „Gazeta Poznańska. Magazyn Miejski”, 21.09.1969, nr 20.

kładł nacisk na relację, jaka mogła się stworzyć między mężczyznami reprezentującymi skrajnie odmienne postawy, wciągniętymi mimowiednie w maszynę wojenną, a jedną z ich płaszczyzn porozumienia byłyby religia i tęsknota za rodziną. Jednak, jak wspominałam, władze PRL nie mogły pozwolić na zbyt pochlebny obraz wiary i religii katolickiej.

Mimo słabości *Nie ma powrotu Johnny* jest nie tylko ciekawostką dla kinofilii, zgłębiających historię kina polskiego, ale także intrygującym i instruktywnym tekstem kultury, odbijającym swój czas.

Źródła archiwalne

Archiwum FINA, 795/248, Sprawozdanie ekonomiczne z realizacji filmu *Nie ma powrotu Johnny*.
Archiwum FINA, S-15196, K.P. Rahnama, *Nie ma powrotu Johnny* [scenariusz filmowy], Warszawa 1968.

Literatura

- Benken P., *Ofensywa Tet 1968. Studium militarno-polityczne*, Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu. Oddział, Szczecin 2016.
- Czyńska I., *W nadbałtyckim Wietnamie*, „Ekran”, 3.05.1970.
- „Dziennik Ludowy”, 11–12.04.1970.
- Gazda J., *Dwaj w dżungli*, „Głos Pracy”, 29.04.1970.
- Idzik J., Klepka R., *Medialne relacje wojenne. Od wojny w Wietnamie do czasów współczesnych*, Wydawnictwo Libron – Filip Lohner, Kraków 2020.
- Jachymek K., *Film, ciało, historia: kino polskie lat sześćdziesiątych*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2016.
- Jackiewicz A., *Johnny*, „Życie Literackie”, 24.05.1970.
- Kaweh Pur Rahnama, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=117808> (dostęp: 20.03.2025).
- Kaweh Pur Rahnama, <https://lubimyczytac.pl/autor/22795/kaweh-pur-rahnama> (dostęp: 20.03.2025).
- Kaweh Pur Rahnama, https://pl.wikipedia.org/wiki/Kaweh_Pur_Rahnama (dostęp: 20.03.2025).
- Klaczynski Z., *Wietnamska przypowieść*, „Trybuna Ludu”, 3.05.1970.
- Kornacki K., *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945–1970)*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Krysiak J., *Romans z władzą*, „Kino” 1990, nr 8.
- Madej A., *Historia filmu dzisiaj: wątpliwości nadzieje* [w:] *Filmoznawstwo, film, telewizja*, red. J. Trzynałdowski, seria Studia Filmoznawcze, t. 12, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1992, za: K. Kornacki, *Z szacunkiem do przeszłości*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 89–90.
- Michalski Cz., *Recenzja filmowa Nie ma powrotu Johnny*, „Sztandar Ludu”, 19.05.1970.
- Nie ma powrotu Johnny – *polski film o Wietnamie*, „Kurier Polski”, 10.04.1970.
- Szypulska R., *Droga donikąd*, „Żołnierz Wolności”, 12.05.1970.
- Węgiński B., *Na planie filmu „Nie ma powrotu, Johnny”*, „Gazeta Poznańska. Magazyn Miejski” 21.09.1969, nr 20.

Wiącek T., „*Nie ma powrotu Johnny*”, „Słowo Ludu”, 11.05.1970.

Wróblewska A., *Zespół Filmowy „Start”*, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/studia-filmowe/zespol-filmowy-start/9> (dostęp: 20.03.2025).

Materialy filmowe

Nie ma powrotu Johnny, reż. K.P. Rahnama, 1969, https://www.youtube.com/watch?v=hLtvZkK_aNo&t=578s (dostęp: 20.03.2025).

SUMMARY

NIE MA POWROTU JOHNNY: A FORGOTTEN POLISH FILM ABOUT THE VIETNAM WAR

Nie ma powrotu Johnny is a Polish production about the Vietnam War, made in the 1960s. The film serves as an interesting testimony to the era in which it was created. It provides insight into the political and social realities of the time and shows how the communist regime influenced the images that appeared on screen. A comparison between the final version of the movie and the script stored in the archives of the National Film Archive - Audiovisual Institute allows us to trace the changes that were made. The story of the American soldier and the Vietnamese prisoner was simplified. This article compares these two versions. The characters become embodiments of strongly emphasized theses, aligned with the ideology of the time. Religious and social themes are reduced and the protagonists are stripped of psychological depth. It can be assumed that if the film had been made according to the original script, it would have had, at least in part, a different ideological message.