

Janusz Stachowiak

Z Hanoi do Hollywood czyli ewolucja filmu antywojennego z Wietnamem w tle¹

Filmy powstałe w czasie zaangażowania USA w konflikt wietnamski oraz po wycofaniu się wojsk tego kraju z Półwyspu Indochińskiego, zaliczane do kina tematyki antywojennej, nie były w Ameryce zjawiskiem nowym. Hollywood знаło już przypadki, kiedy twórcy filmowi za pomocą swoich dzieł wyrażali sprzeciw wobec konfliktów zbrojnych. Tak było w przypadku I wojny światowej (*Na Zachodzie bez zmian* Lewisa Milestone'a według powieści Ericha Marii Remarque'a), a później przy okazji II wojny światowej (*Dyktator* Charliego Chaplina, *The Best Years Of Our Lives* Williama Wylera czy *Być albo nie być* Ernsta Lubitscha). W czasie II wojny światowej na użytek propagandy militarnej powstał nawet oddział Biura Filmów Fabularnych. Mimo iż rząd wypierał się jakiegokolwiek pro-wojennej akcji propagandowej², nadzorował produkcję filmów wojennych³, w tym popularną serię dokumentalną *Why We Fight*. W filmach tych krytykowano wojnę samą w sobie, krytykowano bądź ośmieszano wrogów, z którymi walczyły Stany Zjednoczone, podkreślano słuszność polityki rządu USA.

Seria filmów dotyczących wojny wietnamskiej jest jednak dużo ciekawsza i dużo bardziej złożona niż poprzednie filmy wojenne bądź antywojenne. Dla porównania można skorzystać z artykułu Ewy Brzezińskiej i Elżbiety Durys zatytułowanego *Amerykański film wojenny – w poszukiwaniu głębokiej struktury*⁴, który – mimo iż dotyczy okresu II wojny światowej – prowadzi do interesujących wniosków.

Z lektury wynika, że, po pierwsze, okresowi II wojny światowej nie towarzyszyły żadne trwałe przemiany w kinie amerykańskim. Co prawda od nakręconego w 1941 roku *Sokoła Maltańskiego* w reżyserii Johna Hustona pojawia się w USA nowa kategoria zwana „czarnym kinem” – fakt w omawianym artykule pominięty, mimo jawnych powiązań kina noir z wybuchem wojny. Seria ta oznacza jednak jedynie nowe zabiegi estetyczne w filmach. Co więcej, okres popularności kina noir trwał około dziesięć lat, chociaż jego elementy wykorzystywane są po dziś dzień. Z artykułu możemy się dowiedzieć za to, iż od roku 1942 nastąpił prawdziwy wysyp filmów wojennych, który trwał do roku 1949. W ciągu 7 lat wyprodukowano około 19 pozycji, które co prawda można podzielić na kategorie, ale spośród nich nie uwidacznia się jakakolwiek ewolucja. Kwestia kolejna, być może najistotniejsza – filmy te powstawały w atmosferze ich aprobaty, wręcz zachęty amerykańskich władz, twórców Hollywoodu oraz odbiorców. Podobnie było zresztą z kwestią samej wojny. Udział USA nie budził w kraju wielu wątpliwości, czy Amerykanie występują po odpowiedniej stronie konfliktu.

Seria filmów zaangażowanych w kwestię wietnamską jest o wiele dłuższa i jednocześnie mniej intensywna od tej dotyczącej II wojny światowej. Twórcy przez długi czas napoty-

kali na naciski polityczne i społeczne, które utrudniały bądź uniemożliwiały produkcję filmów. Rzecz ostatnia – film wojenny o konflikcie wietnamskim zmieniał się, przechodził bardzo ciekawą ewolucję. Obrazy o wojnie wietnamskiej zmieniły wizerunek kina wojennego na bardziej rzeczywisty, mniej przesłodzony i brutalniejszy.

Wojna okiem dokumentalistów i Wietnam bez Wietnamu

Robiąc przegląd filmografii obrazów dotyczących wojny w Wietnamie, trudno znaleźć film fabularny nakręcony przed 1975 rokiem, który negatywnie pokazywałby ów konflikt. Wyjątek stanowią dwa filmy. Pierwszym jest obraz Arthura Penna *Alice's Restaurant* z 1969 roku, który opowiada o perypetiach młodego mężczyzny próbującego uniknąć rekrutacji do wojska, a w efekcie podróży do Wietnamu. Wojna nie jest jednak w filmie pokazana i nie znajdziemy tu obrazów działań militarnych, rzecz dzieje się tylko i wyłącznie na kontynencie amerykańskim. Drugim filmem są nakręceny w 1972 roku za niewielkie pieniądze i w domu reżysera Elii Kazana *The Visitors*. W kwietniu 1975 roku Amerykanie ostatecznie opuścili Półwysep Indochiński, a w Białym Domu nie zasiadał już żaden prezydent, który miał do czynienia z zaangażowaniem USA w Wietnamie, więc i naciski polityczne na twórców kinowych były znacznie słabsze, jeśli w ogóle jeszcze istniały, co pozwoliło im głośniejsze wypowiadać się o konflikcie.

Ostatnim głosem „za” w sprawie wojny był film *Zielone berety* z 1968 roku w reżyserii najsłynniejszego chyba zwolennika polityki USA w Indochinach, Johna Wayne'a. Słynny „Duke” gra tu również główną rolę żołnierza sił specjalnych, który – między prowadzonymi działaniami wojennymi – wdaje się w spór dotyczący wojny z pacyfistycznie nastawionym reporterem, który to po zobaczeniu konfliktu na własne oczy zmienia zdanie i staje się zwolennikiem działań rządowych. Już w początkowych scenach żołnierze, podczas konferencji prasowej, dyskutują o słuszności udziału wojsk amerykańskich w konflikcie wietnamskim. „Walczymy z groźbą komunistycznej dominacji nad światem” – mówi jeden z żołnierzy, rzucając na stół stos broni zdobytej w Wietnamie, a pochodzącej rzekomo z Chin, ZSRR i Czechosłowacji. Obraz – mimo zainteresowania ze strony publiczności – został zmiażdżony przez krytykę. Pisano o niekompetencji reżyserskiej⁵ i nadmiernej „jastrzębiej” dydaktyce – większość filmu zajmuje nie akcja, a polityczne kwestie uzasadniające obecność Amerykanów w Wietnamie. Często w recenzjach pojawiały się słowa ostrzejsze: „Niewymownie głupi, zepsuty i fałszywy w każdym szczególe”⁶. Wayne, którego twórczość kojarzona była głównie z westernami, przeniósł ich konwencję do filmu wojennego, zapożyczając również sporo elementów z kina wojennego okresu II wojny światowej. Do tych elementów dodano motyw do złudzenia przypominający chwalebny obronę fortu Alamo, która w historii USA stanowi swoiste Termopile. Północni Wietnamczycy zostali pokazani tendencyjnie, jako źli Indianie, natomiast oddziały amerykańskich żołnierzy występowały w roli praworządnego szeryfa. Poza tym filmowy obraz Wietnamu różnił się znacząco od tego, który można było zobaczyć codziennie wieczorem w telewizji. Również aktorzy nie oddawali swoją grą trudów i cierpień, jakie można było zobaczyć na twarzach amerykańskich marines uwiecznionych na licznych zdjęciach czy w reportażach telewizyjnych. Co ciekawe, ostatni obraz wyraźnie popierający politykę USA w Wietnamie pokrywa się czasowo z okresem, w którym siły przeciwników wojny zaczęły wśród społeczeństwa przeważać, więc może niekorzystna sytuacja w USA wpłynęła na negatywny odbiór filmu. Wróćmy jednak do kwestii podobieństwa *Zielonych beretów* do konwencji westernów. Wiele

późniejszych filmów również ją powieli, więc czemu w tym wypadku się nie sprawdziła? Odpowiedź jest dość prosta – otóż zmieniła się sama konwencja filmów o Dzikim Zachodzie.

Śladem myśli kontrkulturowej bohaterami stawali się ludzie z marginesu społeczeństwa, renegaci, przestępcy i coraz częściej – Indianie. W czasie wojny wietnamskiej ludzie zaczęli dostrzegać wiele analogii w losach Indian i Wietnamczyków oraz udziału USA w obu przypadkach. Apologia Indian w westernach stała się więc jedną z pierwszych form zaprezentowania swojego stanowiska przeciw polityce Stanów Zjednoczonych, przeciw wojnie i w obronie Wietnamczyków. Najśłynniejszy film z tej grupy to *Mały wielki człowiek* Arthura Penna z 1970 roku, gdzie wymordowanie mieszkańców małej indiańskiej osady miało symbolizować masakrę wioski My Lai. Obok niego wymienić należy *Niebieskiego żołnierza* Ralpha Nelsona z tego samego roku. W filmie tym Indianie przedstawieni są jako lud odmienny kulturowo od białych. Ich tradycje są traktowane przez kolonizatorów jako niejasne, barbarzyńskie i brutalne. Jak często bywa, człowiek reaguje agresją na to, co dla niego niezrozumiałe, i nie inaczej jest w tym filmie. Indianie z otoczonej wioski stosują się do europejskich norm dyplomatycznych (wywieszają białą flagę oraz flagę Stanów Zjednoczonych) i mimo to zostają brutalnie zmasakrowani przez wojsko. „Pacyfikacja” osady obfituje w obrazy gwałtów, okaleczeń i morderstw zarówno dzieci, jak i kobiet. Sceny te kontrastują ze stoickim zachowaniem dowódcy, który w późniejszym przemówieniu nakazuje żołnierzom dumę z zaszczytnego udziału w bitwie i trwałego miejsca w historii narodu amerykańskiego.

Filmy, w których Indianie symbolizowali Wietnamczyków, powstawały również w późniejszym okresie (*Chato's Land* czy *Ulzana's Raid*), jednak wobec ewolucji kina antywojennego nie są one już tak ważne dla kwestii wietnamskiej.

W pierwszym etapie amerykańskich filmów fabularnych o Wietnamie wojna nie pojawia się w ogóle, a powiązania z nim są czysto symboliczne.

Wietnam pojawia się za to, tym razem w pełnej okazałości, w kinie dokumentalnym. Twórcy dokumentów byli o wiele bardziej niezależni od wpływów i nacisków zewnętrznych niż reżyserzy hollywoodzcy. Dziennikarz w *Zielonych beretach* daje się przekonać do konieczności i prawości amerykańskiej obrony Wietnamu Południowego przed komunistami nie za pomocą kłótni i argumentów, a za sprawą wyprawy do Wietnamu u boku oddziału żołnierzy. Z takiego założenia wyszli dokumentaliści, którzy chcieli, aby Amerykanie mogli zobaczyć Wietnam, nie wychodząc jednocześnie z własnych salonów, a przy okazji przekonać widza do własnych racji.

A Face Of War, pierwszy z filmów tej kategorii, wstrzymywany przez władze przed dystrybucją przez dwa lata⁷, jest dziś w zasadzie zapomniany, może dlatego, iż nie sprzeciwiał się wystarczająco zdecydowanie interwencji USA w Indochinach. Reżyser filmu, Eugene Jones, przez trzy miesiące 1966 roku żył w Wietnamie razem z oddziałem marines. Towarzyszył im nawet w czasie walki, co dwukrotnie przyplacił ranami postrzałowymi⁸. Film ten jest doskonałym przykładem *cinema vérité*, jak żaden następny oddaje codzienność amerykańskich żołnierzy w Wietnamie, warunki, jakie musieli znosić. Kolejne dokumenty – jak *The Peoples War*, *The Liberal War*, a przede wszystkim *In the Year of the Pig* w reżyserii Émile de Antonio – nie uszły już uwadze tak krytyków (nominacja do Oscara dla tego ostatniego), jak i widzów. W przeciwieństwie do Jonesa, Antonio nawet nie był w Wietnamie, chociaż nigdy nie krył swojej sympatii do Wietnamczyków, otwarcie mówił, iż chciał, aby pokonali Amerykanów⁹. Jego film to montaż dostępnych taśm: kronik filmowych, reportaży telewizyjnych, wywiadów, innych dokumentów.

Jego pracę można spokojnie porównać do niedawnego *Fahrenheit 9/11* Michaela Moore'a. Wykształcony filozoficznie Antonio odwołuje się do racjonalizmu widza. W otwarciu porównuje Ho Chi Minha do George'a Washingtona, a konflikt wietnamski do amerykańskiej wojny o niepodległość – w ten sposób przybliży Amerykanom dość anonimowych dotąd Wietnamczyków¹⁰. W filmie często zestawia ze sobą sprzeczne obrazy, na przykład pokazuje wywiad z Hubertem Humphreym, podczas którego polityk zaprzecza, jakoby więzieni przez Amerykanów Wietnamczycy byli źle traktowani, przeplatając go ze scenami, w których żołnierze kopią i biją więźniów¹¹. Z kolei Nick Macdonald w *The Liberal War* ucieka się raczej do symboli: rząd Diema odgrywa umieszczona na rękę kukielka, żołnierzy – plastikowe żołnierzyki uwieszone w butelce ze zbyt wąską szyjką, aby z niej wyjść itd.¹² *The People's War* zaś opisywana jest jako podróż po Oriencie, która więcej ma wspólnego z filmami Franka Capry niż z dokumentem filmowym¹³.

O „wyżu” popularności dokumentów antywojennych świadczy Oskar za najlepszy film dokumentalny dla *Hearts And Minds* w 1974 roku. Amerykańska Akademia Filmowa niejednokrotnie udowodniała, że jest organizacją dość polityczną, tak więc nagroda była nie tylko docenieniem kunsztu twórców, ale również głosem poparcia w kwestii wietnamskiej. Od tego roku dokumenty o zaangażowaniu USA w sprawy na półwyspie Indochińskim ustępują miejsca filmom fabularnym. Peter Davis zaczął kręcić *Hearts And Minds* w 1972 roku niejako na potrzeby ruchu antywojennego, który w tamtym okresie przechodził kryzys. Tytuł filmu nawiązuje do hasła, z jakim ruszali do Wietnamu Amerykanie: aby zdobyć serca i umysły Wietnamczyków. Celem filmu jest jednak trafienie do serc i umysłów Amerykanów. W swoim filmie zadaje pytanie, które nie brzmi: „Co nam zrobili Wietnamczycy?”, ale „Co my zrobiliśmy Wietnamowi?”¹⁴. Obraz przedstawia Amerykanów jako potężny ekonomicznie i militarnie naród, jednak chory i upośledzony kulturowo. Amerykańską wojnę prezentuje jako wyrafinowaną technologicznie, jednocześnie bezduszną i barbarzyńską. Widzimy sceny przedstawiające cywilne ofiary amerykańskich nalotów, ujęcia marines podpalających chaty swoimi zapalniczkami, towarzyszymy żołnierzom w trakcie ich wizyty w domu publicznym. Obraz, jaki wyłania się z filmu, to Ameryka rasistowska, seksistowska¹⁵. Dokument miał pokazać ludziom już sprzeciwiającym się wojnie z powodów czysto pragmatycznych (np. zbyt dużych kosztów), że jest ona po prostu zła i niesłuszna¹⁶.

Amerykańskie filmy antywojenne, związane z kontrkulturą i będące pod jej silnym wpływem, były w zasadzie ahistoryczne. Tak jak kontrkultura rozpatruje moralne i etyczne wątpliwości towarzyszące udziałowi Stanów Zjednoczonych w konflikcie indochińskim. Nie zajmują się w żadnym stopniu historycznym podłożem konfliktu, jego dzielącą naród wietnamski genezą czy etapami zaangażowania się USA w ów konflikt. Wojna jest najczęściej tłem dla wewnętrznej walki bohatera czy elementem wpływającym na zmiany w nim zachodzące.

Po apologetycznych westernach oraz filmach dokumentalnych przyszedł czas na kolejny krok do przodu, czas, aby zacząć mówić o wojnie. Okazuje się jednak, że wpływy władz nadal były zbyt duże, by dopuścić do sfery produkcyjnej obraz, który pokazywałby wojnę w Wietnamie i robił to w sposób negatywny. W takiej sytuacji w latach 1970-71 powstały w USA trzy filmy antywojenne opowiadające kolejno o I i II wojnie światowej oraz o wojnie w Korei. Skoro nie można było nakręcić filmu o błędach interwencji w Wietnamie, można było pokazać zło innych wojen, bo przecież wojna jest złem uniwersalnym. Wszystkie trzy filmy były ekranizacjami znanych antywojennych powieści. *Johnny poszedł na wojnę* został przeniesiony na ekran przez samego autora książki oraz uznanego scenarzystę (m.in. *Spartacus* czy *Exodus*), Daltona Trumbo. Kręceniem

dwóch pozostałych zajmowali się młodzi twórcy. Reżyserię filmu *MASH* powierzono współpracującemu od dawna z telewizją Robertowi Altmanowi, *Paragraf 22* nakręcił zaś Mike Nichols, autor *Kto się boi Virginii Wolf* oraz *Absolwenta* – filmów, które niedawno odniosły ogromny sukces.

Powieść *Johnny poszedł na wojnę* została ukończona na kilka tygodni przed rozpoczęciem II wojny światowej i opowiadała o weteranie pierwszej. Amerykanie przypomnieli sobie o lekturze w czasie trwania wojny wietnamskiej i znów zyskała ona wielką popularność oraz rzesze fanów. Oliver Stone umieścił ją jako rekwizyt w 1989 roku w *Urodzonym Czwartego Lipca* – ekranizacji losów weterana wojny wietnamskiej Rona Kovica. Książka leży przy szpitalnym łóżku Rona, kiedy ten dowiaduje się, że już nigdy nie będzie chodził. Tak jak Kovic, główny bohater *Johnny poszedł na wojnę*, Joe, został okaleczony podczas wojny. Poszedł, bo ojciec mówił mu, iż w obronie demokracji każdy mężczyzna poświęciłby swojego syna. Ten sam ojciec nie wiedział jednak, czym jest demokracja. W efekcie wybuchu Joe utracił nie tylko wszystkie kończyny, ale także oczy, usta, uszy oraz nos. Jesteśmy świadkami jego starań ogarnięcia otaczającego go świata. Próbuje odliczać czas, pogodzić się ze stratą ukochanej Kareen. Widzimy, jak bezskutecznie szuka oparcia w religii, ale i Jezus, i pastor nie potrafią mu pomóc. Porozumiewa się, uderzając głową w poduszkę alfabetem Morse'a. Mężczyźni odmawiają się prawa do widzenia z rodziną, ze względu na drastyczność wypadku i błędów lekarzy, a także przywileju godnej śmierci czy chociażby podstawowych luksusów szpitalnych. Traktowany jak przedmiot eksperymentu mężczyzna walczy o zachowanie człowieczeństwa. Jego historię poznajemy za sprawą retrospekcji. Obraz – poprzez zadanie pytania: „Gdzie są wszyscy młodzi mężczyźni?” – oskarża wojnę o ludobójstwo na pokoleniu amerykańskich (i nie tylko) dwudziestolatków. Film nie wywołał dużego poruszenia, choć dostrzegła go krytyka. Stało się tak może dlatego, iż podczas jego oglądania ma się wrażenie naleciałości „starego kina”. Zawiera on wiele ciekawych i nowatorskich pomysłów (retrospekcje, gdzie sen miesza się z fantazją i rzeczywistością) jednak momentami ma się wrażenie, że jest to film nakręcony w latach pięćdziesiątych. Sceny, w których widzimy głównego bohatera w szpitalu, wypełnione są monologami zza kadru, co po dłuższym czasie mogło być męczące.

Paragraf 22 opowiada o losach latającego podczas II wojny światowej bombowcami kapitana Yossariana, który desperacko stara się dowieść swojej niepoczytalności, aby zostać odesłanym do domu. Tytułowy paragraf 22 mówi, że żołnierz, który twierdzi, że jest niepoczytalny, mówi tak, gdyż jest psychicznie zdrowy i po prostu nie chce latać i nie może zostać odesłany do domu. Aby wrócić w rodzinne strony, musi z chęcią odbywać więcej lotów, co oznaczałoby tym samym, iż jest szalony. Film pokazuje, że sama wojna jest rzeczą szaloną i tylko postradanie zmysłów może pomóc człowiekowi poradzić sobie z nią. Piloci dostają rozkazy zrzucają bomb na miasteczka, które nie mają żadnej infrastruktury przemysłowej, nie posiadają portu ani szyn kolejowych, nie stacjonują w nich żadni żołnierze, a same miasta nie posiadają jakiegokolwiek wartości strategicznej. W ramach protestu żołnierze zrzucają bomby do morza, za co zostają odznaczni. Yossarian medal przyjmuje nago, co wzbudza oburzenie generała Dreedle'a (Orson Welles). Jego pytanie o mundur Yossariana schodzi coraz niżej po szczeblach wojskowych, bo każdy z oficerów chroni siebie, zrzucając obowiązki na niższych stopniem. Film parodiuje i wyśmiewa armię jako ogół, mentalność walczących i wojskową biurokrację. Przywódcy – zamiast wypełniać swoje obowiązki – dbają o zysk, wyręczają Niemców w zbombardowaniu własnej bazy w ramach wymiany handlowej. Armia monopolizuje miejską prostytutkę. Żołnierzom na sucho uchodzi gwałt i morderstwo Włochki, ale za brak przepustki grozi więzienie.

Paragraf 22 pokazuje zachowania żołnierzy w czasie trwania II wojny światowej, po czym przenosi je, uogólniając, na naród amerykański doby wojny wietnamskiej. Reżyser sugeruje nam, że Amerykanie, tak jak pacjenci szpitala, w tym okresie zasnęli niepatriotycznym snem¹⁷. W ten sposób *Paragraf 22* jest filmem antywojennym, ale staje się również ponurym szkicem amerykańskiego patriotyzmu czy też jego braku.

Akcja *MASH* rozgrywa się w szpitalu polowym nieopodal linii frontu podczas wojny w Korei. Fabuła w zasadzie powstaje tam, gdzie w większości filmów wojennych się kończy: po wystrzałach z karabinów, po wybuchach bomb¹⁸. Jedyne wystrzały, jakie słyszymy w *MASH*, to pistolety sędziów sportowych. Widz jest za to wystawiony w ogromnej mierze na efekty, jakie działania wojenne powodują. Główni bohaterowie są lekarzami, w zasadzie cywilami, jednak ze stopniami wojskowymi nadanymi im po to, aby mogli opiekować się rannymi żołnierzami. W zasadzie nikt nie ogląda wojny w sposób taki, jak lekarze starający się ratować życie rannych. Aby złagodzić tragedię i uchronić się przed utratą zmysłów, Benjamin „Sokole Oko” Pierce (Donald Sutherland) i John „Trapper John” McIntyre (Elliott Gould) szukają odskoczni od krwawych wydarzeń wojny. Reagują na ów koszmar w najbardziej człowiekowi naturalny sposób – humorem. Są niczym komicy, dla których estradą jest ociekający krwią szpital. Nie ma dla nich absolutnie żadnych świętości, a na pewno nie należy do nich mundur amerykański i wojsko, którego autorytety są podważane na każdym kroku. Przykładem trójka „głównych” wojskowych postaci. Dowódca szpitala spędza czas na łowieniu ryb, nie wie w zasadzie, co się w obozie dzieje, a przymyka oko na to, co zauważa. Frank Burns, strażnik zasad i moralności, zdradza żonę i w końcu zostaje odesłany w kaftanie bezpieczeństwa. Postępująca według paragrafów pielęgniarka „Gorące Wargi” z przeciwniczki zmienia się w największego fana wesołych chirurgów.

Film nie ma w zasadzie jednej linii fabularnej, jego struktura przypomina raczej piosenkę. Poszczególne segmenty, niezwiązane ze sobą raczej epizody, przeplatane są powtarzającymi się „refrenami”, jak wycięte sceny na salach operacyjnych, gdzie groteskowy humor koegzystuje z rzeką krwi czy odczyty z radiowęzła. Całemu filmowi, tak jak i wojnie, towarzyszy atmosfera szaleństwa i absurdu, tylko w tym wypadku podana przez reżysera w wesołym slapstickowym stylu. Altman, jak i współcześni mu młodszy reżyserzy, uczyli się sporo od twórców spoza swojego kontynentu – Felliniego, Bergmana czy reżyserów francuskiej „nowej fali”. Stąd widoczna w filmie wyjątkowa wrażliwość oraz bogactwo symboli. *MASH* został doceniony zarówno przez widzów, jak i przez zagraniczną i rodzimą krytykę. Popularność filmu przyniosła Altmanowi dochody tak wielkie (do 1979 roku zebrał prawie 40 milionów dolarów w wypożyczalniach)¹⁹, że stać go było na założenie własnego studia (Lion’s Gate), w którym do końca życia produkował swoje niezależne obrazy oraz promowa młodych twórców. Co do samego filmu, stał się on wzorem dla niezmiernie popularnego w latach 70-tych i 80-tych (1972-83) serialu o tym samym tytule.

Kino zaangażowane społecznie – filmy o weteranach

Pierwszą kwestią wpływu konfliktu wietnamskiego na USA, jaka najbardziej zainteresowała amerykańskich twórców filmowych, była sprawa mężczyzn powracających po odbytej służbie do domów. Może stało się tak za sprawą licznych przemian społecznych w Ameryce lat 60-tych, a może decydowały o tym wpływy kina zagranicznego, które było kinem zaangażowanym społecznie starającym się odzwierciedlać jak najdokładniej teraźniejszą rzeczywistość. Pierwszym filmem, który wypowiadał się w kwestii

wietnamskiej, nie ukrywając faktu zaangażowania USA na Półwyspie Indochińskim w żadnej symbolice, byli *Goście* Elia Kazana z 1972 roku. *Goście* są także filmem, który rozpoczyna dyskusję nad najpopularniejszym wątkiem nurtu filmów „wietnamskich”, który wziął sobie za cel pokazanie weteranów wojny wietnamskiej. Począwszy od tego filmu, twórcy próbowali wypowiedzieć się, jak ich zdaniem wojna wpłynęła na pokolenie młodych walczących Amerykanów. Portret weterana w pierwszej fazie filmów podlegał mocnym stereotypom²⁰. Czasem pokazywano ich jako niewinne ofiary wojny, czasem jako okaleczonych psychicznie bądź fizycznie ludzi, najczęściej jednak obrazowano sposób, w jaki wojna odczłowieczała żołnierzy. Odbyta służba w Wietnamie była wytłumaczeniem socjopatycznych czy samobójczych zachowań, początkiem kryminalnych karier. Często tłumaczyła osobisty kryzys, alkoholizm, uzależnienie od narkotyków czy jakiegokolwiek problemy psychologiczne²¹. Podobnie jest właśnie w przypadku *Gości*, w których próbowano pokazać, jak wojna degradowała i odczłowieczała ludzi w niej walczących.

Film jest bardzo kameralny, opowiada historię weterana, Billa Schmidta, który wie-dzie spokojne życie u boku swojej kobiety i ich dziecka do dnia, w którym odwiedza go dwóch byłych kompanów z wojska. Cel ich wizyty jest niejasny, lecz widz wyczuwa wiszące w powietrzu napięcie, które potęgują sceny obrazujące bezwzględność gości. Wraz z ilością spożywanego alkoholu między mężczyznami narasta konflikt, a widz dowiadyuje się, że Bill zeznawał przeciw kolegom w procesie w sprawie brutalnego traktowania więźniarki. Efektem nagromadzonej niechęci jest przemoc. W filmie pojawiają się sceny zabijania zwierząt, bójek i gwałtów. Takie bestialskie akty pozostawiają oprawców niewzruszonymi. Obraz Kazana oprócz pokazania wpływu, jaki wojna miała na żołnierzy, nie szczędzi również krytyki jej zwolennikom. Najbardziej zadowolony z wizyty weteranów jest ojciec dziewczyny głównego bohatera – Harry Wayne, weteran II wojny światowej. Nadanie tej postaci takiego, a nie innego nazwiska najpewniej jest polemiką z propagandowymi *Zielonymi beretami*.

Goście nie znaleźli uznania wśród publiczności. Nie stało się tak, ponieważ film był zły, tylko dlatego, że Amerykanie nie byli jeszcze gotowi ujrzeć taki obraz swoich żołnierzy. Nie byli też jeszcze gotowi na podjęcie w tak poważny i brutalny sposób dyskusji na temat wojny. Wietnam nie zszedł jeszcze na dobre z ekranów telewizorów, wojna wręcz rozszerzała się na tereny Laosu i Kambodży, więc na taki film było za wcześnie. Na pewno nie pomógł również fakt, iż Elia Kazan, kiedyś bardzo popularny i wielokrotnie nagradzany reżyser, dawno stracił kredyt zaufania Ameryki. Tak czy inaczej film został zdjęty z afiszów nowojorskich kin po ośmiu dniach projekcji²². Oprócz *Gości* wątek weteranów jako zdegenerowanych moralnie brutalni porusza wiele innych filmów, na przykład *Angels From Hell* czy *The Losers*, jednak żaden z nich nie podejmował tej kwestii w sposób nawet w przybliżeniu tak poważny i dojrzały, co *Goście*. Może stało się tak dlatego, ponieważ mimo sporej liczby filmów o tej tematyce wszystkie powstawały poza znaczącymi studiami produkcyjnymi i pozbawione były znanych nazwisk aktorskich czy reżyserskich²³.

Na kolejne znaczące filmy o weteranach, gdzie ich portret byłby bardziej realistyczny, trzeba było trochę poczekać, gdyż powstały dopiero w drugiej połowie dekady. Okazało się, że Hollywood nie potrafi zdecydowanie sprzeciwić się wojnie i na prawdziwy zalew filmów o tematyce wietnamskiej trzeba było poczekać do zakończenia udziału USA w konflikcie²⁴. W 1976 premierę miał *Taksówkarz*, dziś film kultowy, a dwa lata po nim na ekrany weszły *Powrót do domu* oraz *Łowca Jeleni*. Są to dwa chyba najpopularniejsze i najbardziej znane filmy o weteranach z lat siedemdziesiątych. Tym razem warunki

były sprzyjające – publiczność była gotowa zobaczyć weteranów z Wietnamu na dużym ekranie. Wszystkie filmy były nakręcone przez uznanych reżyserów, główne role grali popularni aktorzy. Filmy zostały uznane również za znaczące przez krytyków i zebrały nominację Akademii Filmowej na najlepsze filmy roku.

Powrót do domu jest w zasadzie opowieścią o trójkacie miłosnym. Zaczyna się od sceny niemalże dokumentalnej, podczas której prawdziwi weterani z Wietnamu (poza głównym bohaterem) wymieniają swoje poglądy na temat wojny. Z czasem kamera robi najazd na jednego z nich – Luke'a Martina (Jon Voight). Od tego momentu obserwujemy zamysłoną twarz głównego bohatera, głosy pozostałych słyszymy zza kadru, w tym bardzo ważny monolog: „Muszę usprawiedliwić swój paraliż, muszę usprawiedliwić zabijanie ludzi, więc mówię, że wojna była dobra. Ale ilu znacie ludzi, którzy potrafią stanąć naprzeciw rzeczywistości i powiedzieć: to, co zrobiłem, było złe? I nadal móc żyć jako kalecy do końca życia?”. Główny bohater jest sparaliżowany od pasa w dół. Paraliż reprezentuje jego zranioną przez wojnę psychikę²⁵. Taki a nie inny początek filmu sugeruje historyczność filmu. Nic bardziej złudnego, gdyż sekwencje w stylu *cinema vérité* są tylko oprawą scen z codziennego życia poruszających się na wózkach weteranów. Jak większość pozostałych filmów antywojennych *Powrót do domu* jest ahistoryczny. Chodzi oczywiście o podłoże konfliktu, nie o podkład muzyczny czy stroje i fryzury aktorów²⁶. Autorzy zabiegają w tych filmach o to, aby pokazać wpływ wojny na jednostkę, jej osobistą i wewnętrzną walkę. Na widza mają wpływać nie fakty, a emocje. W tym wypadku film próbuje pokazać, że wojna była zła, ponieważ młodzi Amerykanie tacy jak Luke zapłacili za nią wysoką cenę. Po stronie weteranów stają również zdjęcia filmowe. Kamera nie kręci poruszających się na wózkach z góry, również ich nie monumentalizuje, filmując z perspektywy żabiej. Operator celowo zniżał kamerę, tak aby być na równi z weteranami, aby byli po prostu rannymi starającymi się żyć jak inni ludzie. Z biegiem filmu Luke, w dużym stopniu dzięki znajomości z Sally Hyde, dojrzewa, ulega przemianom. To właśnie on, jak sugerowała rozmowa na początku filmu, pogodził się z faktem, iż został kaleką, walcząc w niesłusznej wojnie²⁷. Jednocześnie dochodzi do momentu, w którym musi pogodzić się ze swoim fizycznym paraliżem. Z gorzkiego cynika, który nie potrafi pogodzić się z własnym kalectwem, staje się aktywnym przeciwnikiem wojny. Przykuwa się do bramy centrum rekrutacyjnego czy opowiada dzieciom w szkole o okrucieństwach wojny.

Drugi z bohaterów – Bob Hyde (Bruce Dern) – jest wojskowym, który ma właśnie opuścić USA i wyruszyć do Wietnamu. Jego pogląd na wojnę jest zwierciadłem tego, co mówi o niej rząd, daleko mu do własnej, złożonej opinii, podobnej do tych, które słyszeliśmy w pierwszej scenie. Do wojny podchodzi z uśmiechem jak do przygody. „Postrzelamy sobie razem” – to słowa, które padają podczas rozmowy z przyjacielem. Widzowi Bob wydaje się postacią silną, w kontraście do z pozoru słabego, bo okaleczonego Luke'a. Jego męskość zostaje jednak szybko podważona w scenie, w której nie potrafi doprowadzić do orgazmu swojej żony.

Powrót do domu od wielu innych filmów dotyczących problemu wietnamskiego różni się silną rolą kobiecą, zagrana przez Jane Fondę. Jej udział w filmie miał znaczenie podwójne w kontekście jej działalności antywojennej w życiu prywatnym. Gra ona Sally, pozostawioną w USA żonę Boba, która dla zabicia czasu i z poczucia patriotyzmu zostaje ochotniczą pielęgniarką w szpitalu dla weteranów. Jej znudzenie życiem w bazach wojskowych odczytujemy po doborze koleżanki – Vy, której strój, fryzura i zachowanie jest uosobieniem kontrkultury²⁸. Za sprawą znajomości z Lukiem Sally kształtuje swoją opinię na temat konfliktu wietnamskiego, bazując na jego osobistej tragedii, nie na

podłożu faktograficznym. Dokładnie tak samo miał zareagować widz. Z czasem Sally i Luke'a zaczyna łączyć uczucie, co komplikuje jednak powrót Boba do domu. Nie jest to już ten sam Bob, co na początku filmu. Cichy, przygaszony, nie potrafi odnaleźć się w amerykańskiej rzeczywistości. Został w Wietnamie ranny i do naszej oceny pozostaje fakt, czy zranił się umyślnie, czy też był to przypadek. Tak czy inaczej wojna odcisnęła na nim swoje piętno. Do naszej oceny pozostaje także zakończenie losów co najmniej dwóch z trzech postaci pokazane w trzech odrębnych scenach. Sally wraca do męża i kupuje steki na barbecue, ale czy mamy uwierzyć, że można najzwyczajniej cofnąć wszystkie zmiany, które stały się jej udziałem? Bob wbiega nago do morza, gdzie chce dokonać albo symbolicznego oczyszczenia, albo dopełnić samobójstwo. Luke'a widzimy zaś w sali wykładowej, gdzie wypowiada się na temat wojny.

Łowca jeleni miał premierę w 1978 roku i zdaniem krytyków wraz z wyświetlanym rok później *Czasem Apokalipsy* stanowił *crescendo* nurtu filmów o Wietnamie²⁹. W obu filmach główni bohaterowie, typowi westernowi samotnicy, wypełniają swoje misje na granicach świata natury i cywilizacji³⁰. *Łowca Jeleni* opowiada w trzech aktach (przed, w trakcie i po służbie w Wietnamie) historię kilkorga przyjaciół z małego hutniczego miasteczka Clairton w Pensylwanii. Bohaterów, pochodzących z Ukrainy Łemków, poznajemy w przeddzień ich wyjazdu do Wietnamu, kiedy jeden z nich bierze ślub. Następnego dnia z rana wybierają się na polowanie. Potem przenosimy się do Wietnamu, gdzie z bohaterami doświadczamy horroru wojny. Po powrocie z Wietnamu towarzyszymy Michaelowi (Robert de Niro) w jego staraniach, by odnaleźć przyjaciół, Nicka (Christopher Walken) i Steve'a (John Savage), oraz odnowić łączącą ich przed wojną więź i przyjaźń. Taki zarys fabuły może prezentować się dość prosto, jednak tak nie jest.

Jest to pierwszy film o wojnie wietnamskiej, gdzie poznajemy bohaterów, zanim znajdą się oni na wojnie. Możemy spędzić z nimi trochę czasu, poznać ich, postudiować i w efekcie dostrzec więcej zmian po ich powrocie do Ameryki. Przedstawiona nam zostaje mała, zmitologizowana społeczność o ustalonych wartościach i rytuałach, które są brutalnie rozdarte; nostalgiczny portret nieco nierealnego i spoza czasu miasteczka, kompletnie odizolowanego od polityki wielkiego świata i wojny. Nierzeczywisty zarys miasta jako swoistego Edenu ma spotęgować u widza uczucia, kiedy pokazane zostaną mu sceny ze służby przyjaciół w Wietnamie. Trzech bohaterów ma niedługo wkroczyć w ten bezwzględny wojenny świat, jednak nie znajdziemy u nich żalu, pretensji czy strachu. Znaleźli schronienie i dom w Ameryce i czują, że ich obowiązkiem, nawet za szczytem, jest walka w obronie ich kraju. Obok Boga, co widzimy poprzez sceny celebracji religijnych, kraj jest dla tych ludzi najważniejszą wartością. Nick wyraża małe zaniepokojenie i wymusza na Michaelu obietnicę, że ten go nie opuści. Ich wyjazd jest celebrowany przez całą społeczność, bo jest to fakt, który napawa ją dumą. Jedyna negatywna opinia o wojnie wychodzi od outsidera. Spotkany w barze były żołnierz zielonych beretów mówi o wojnie: „Fuck it”. On jako jedyny był już w Wietnamie i widział, jak naprawdę wygląda ta wojna. Postawa weterana jest ponurą zapowiedzią tego, co ma się zdarzyć w przyszłości.

Michael jest najsilniejszą postacią w grupie, jej przywódcą i spoiwem. Jest najpoważniejszy, najdojrzały, w pewnym sensie stanowi dla swoich przyjaciół tajemnicę. Jest najwyraźniejszym nośnikiem tradycji swojej społeczności. Jest również świetnym myśliwym i to właśnie łono natury, las jest miejscem, gdzie najbardziej się spełnia, w przeciwieństwie do kolegów. Nawet jego dom stoi na skraju miasta, jakby na granicy świata industrialnego i świata natury³¹. Kamera filmuje Michaela podczas polowania ujęciem z dołu, co monumentalizuje jego postać, nadaje mu cechy mitycznej boskości. Znajdu-

jące się w tle podczas tych ujęć niebo oraz zaśnieżone szczyty gór sugerują nam również, że jest on postacią czystą. Efekt potęguje ścieżka dźwiękowa, na której słyszymy śpiew chóru. Podczas polowań Michael jest cierpliwy, praktykuje credo „jednego strzału”, czyli doskonale wyczekanego i przygotowanego, który zabija zwierzynę. To także on jako jedyny zachowuje spokój w obliczu śmierci w niewoli i dzięki niemu udaje się przyjaciółom uciec. Jest postacią symbolizującą życie ponad konwencjonalnymi wartościami, wytwarzającą aurę niemalże ponadludzkiej odwagi i osobowej niezniszczalności³². Ponadto uosabia uczucia, narodową pewność siebie, która przywiodła amerykańskich żołnierzy do Wietnamu³³. W przyszłości Michael będzie musiał zaadaptować swoje umiejętności do potrzeb wojennych. W kontraście z czystym, boskim polowaniem wojna u Michaela Cimino to rzecz brudna. Zmechanizowany proces, w którym giną masowo ludzie. Drugi akt, tak jak poprzedni, otwierają sceny ognia. W pierwszym przypadku jest to jednak ogień kontrolowany, hutniczy, przynoszący korzyść i pożytek. W drugim zaś jest to ogień wojny, naloty napalmem czy miotacz ognia używany przez Michaela do zabijania wroga. Cimino pokazuje, że wojna w Wietnamie nie ma żadnych limitów, giną wszyscy – żołnierze, cywile, kobiety i dzieci. W tym segmencie jesteśmy świadkami, jak więźni w fatalnych warunkach przez żołnierzy Vietcongu bohaterowie są zmuszeni do gry w rosyjską ruletkę bez wyraźniejszego powodu, oprócz sadystycznej przyjemności i rozrywki tych pierwszych. Fragment pokazujący wojnę jest najkrótszy ze wszystkich trzech. Reżyser nie miał na celu skupiać się na walce żołnierzy, ale na ich próbach zapewnienia sobie na powrót miejsca w „starym świecie” oraz na tym, jaki wpływ na ten świat wywarła wojna. Bohaterom udaje się w końcu uciec, dzięki przywództwu Mike’a, jednak wydarzenia te zmieniły ich życia na zawsze. Steven podczas ucieczki ulega wypadkowi i jest do końca życia przykuty do wózka. Według niektórych ma on symbolizować „bezradną i zależną od innych ofiarę”³⁴. Po traumatycznych przeżyciach bezpowrotnie okaleczony psychicznie Nick uzależnił się od narkotyków i gry w rosyjską ruletkę.

Ostatni akt przedstawia starania Michaela o wypełnienie danej Nickowi obietnicy. W tej części możemy zobaczyć, jak reżyser widział Wietnam Południowy. Tu także gra się w rosyjską ruletkę, której gwiazdą jest teraz Nick. Nie ma Vietcongu, ale są bogaci, skorumpowani i bezduszni biznesmeni, dla których jest to sport, interes i zarobek. W ogóle południowi Wietnamczycy stanowią antytezę Michaela³⁵, są wulgarnymi materialistami szukającymi tylko zysku, a za nic mającymi wartości takie jak Bóg, kraj czy rodzina. Doskonałym przykładem jest scena, w której prostytutka próbuje namówić Michaela na stosunek, podczas gdy jej małe dziecko płacze w łóżku obok. Sajgon jest brudny, głośny i dekadentcki, mocno kontrastuje z cichym i przyjaznym miasteczkiem w sercu Pensylwanii. Autorzy delikatnie sugerują, że to właśnie Ameryka mogła mieć tak zgubny wpływ na Wietnamczyków.

Po odnalezieniu Nicka przyjaciele przystępują do gry w rosyjską ruletkę. Tak jak przy każdym poprzednim zakładzie zawartym między nimi w filmie, tak i teraz Nick przegrywa. Tym samym Michaelowi nie powiodła się próba zebrania na nowo przyjaciół. Nie udało mu się również dotrzymać obietnicy danej Nickowi, chociaż nie można mu odmówić starań. Michael, dzięki swoim idealnym cechom osobowym, uosabia niewinną ofiarę, czystego Amerykanina, w wojnie, w której Północny Wietnam był brutalnym agresorem³⁶. W filmie tym wojna wietnamska pokazana została jako destruktywne doświadczenie rozbijające z początku zgraną i wesołą grupę młodych mężczyzn. Nick umiera, Steven jest sparaliżowany, a Michael stracił swoje poczucie przywództwa. Końcowe śpiewanie przez mieszkańców Clairton *God Bless America* sugeruje, że będą się oni starać zrekonstruować zdefragmentowane społeczeństwo³⁷.

Reżyser nie daje jednak żadnych znaków, czy faktycznie da się ukoić ból straty, którą przyniosła wojna.

Cimino nie zadaje pytania: „Dlaczego Amerykanie byli w Wietnamie?”. Nie wchodzi w szczegóły, czy była to wojna domowa, czy kolonialna. Zadaje pytanie o odpowiedzialność moralną, jaką ponoszą Amerykanie za aktywne jej popieranie bądź pasywną akceptację. Film pokazuje też śmierć i destrukcję, jaką przyniosła Ameryce wojna w Wietnamie. Wielu historyków zarzucało filmowi niedokładność, ale reżyser nigdy nie miał zamiaru kręcić filmu w stu procentach zgodnego z rzeczywistością. *Łowca jeleni* nie jest filmem tylko o Wietnamie, ale o wojnie w ogóle, o spustoszeniach, jakie ona powoduje. Film został nakręcony niedługo po zakończeniu konfliktu wietnamskiego, który w umysłach Amerykanów był wciąż żywy, dlatego też przykład tej wojny miał trafić do nich najlepiej³⁸. *Łowca jeleni* jest niezmiernie ważną interpretacją artystyczną wojny, ponieważ w pełni pojmuje i ogarnia jej źródło, a następnie trzeźwo bada jej znaczenie w odniesieniu do niedawnych doświadczeń Ameryki.

Po tych filmach Hollywood staje się bardziej łaskawe dla weteranów. Byli żołnierze są raczej ofiarami wywołującymi litość, a nie odrazę czy strach. Tak jak w *Cutter's Way* mogą być wciąż kalekami, ale nadal stać ich na bohaterstwo i pozytywny wpływ na otoczenie³⁹. W filmie *Rambo: Pierwsza krew* łączą się za to wątki weterana zarówno jako osoby niebezpiecznej i niestabilnej psychicznie, jak i jako ofiary wojennej pożogi. Johna Rambo (Sylvester Stallone) poznajemy w momencie, kiedy próbuje odnaleźć ostatniego żyjącego kompana z oddziału. Okazuje się, że kolega zmarł na raka, sam Rambo jest zaś nachodzony przez miejscowe władze mające go za włóczęgę. W końcu Rambo „pęka” na posterunku, kiedy wracają do niego wspomnienia z Wietnamu. Obezwładnia policjantów i ucieka do lasu. Ścigany przez władze staje się Vietcongiem we własnym kraju – niebezpiecznym i niechcianym, groźnym i nieuchwytnym. Rambo wychodzi z oblawy cało i dewastuje niegościnne miasto, wypowiadając najbardziej znaczące słowa w ostatnich minutach filmu. Ze łzami w oczach Rambo mówi, że społeczeństwo, za które wyjechał walczyć, teraz go odrzuciło: „To nie była moja wojna! To wy mnie na nią wysłaliście i zrobiłem wszystko, co mogłem by wygrać [...] Po powrocie ci ludzie na lotniskach, protestujący przeciwko mnie, plujący na mnie, nazywający mnie mordercą dzieci”. Także kraj, którego Rambo chciał bronić, nie zapewnił mu zasłużonej opieki ani respektu. „W Wietnamie mogłem latać samolotem, prowadzić czołg, zarządzałem sprzętem wartym miliony dolarów, w kraju nie mogę dostać nawet pracy jako parkingowy!” Losy Johna Rambo są hołdem złożonym przez Hollywood weteranom, ale również początkiem nowej fali filmów o Wietnamie, o których będzie czas napisać później.

Ostatnim z ważniejszych dzieł o weteranach Wietnamu jest film stanowiący drugą część tzw. wietnamskiej trylogii w reżyserii Olivera Stone'a, nakręcony w trzech odcieniach kolorów amerykańskiej flagi, opowiadający prawdziwą historię Rona Kovica *Urodzony Czwartego Lipca*. Sceny wojenne zajmują niewielką część filmu, jednak warto wspomnieć, że film, mimo iż jest historią weterana, zawiera sporo z nurtu „Wietnamu prawdziwego”. Oprócz *Zielonych беретów* jest jedynym obrazem, w którym amerykańscy żołnierze nie używają karabinów M-16, które wprowadzono do powszechnego użytku dopiero po 1968 roku.

Bohater wychowuje się na cichych przedmieściach. Jest popularnym zapaśnikiem, gwiazdą w swojej szkole. Ma kochającą rodzinę, miłych sąsiadów. W tej części filmu nawet namawiający do służby wojskowej żołnierze są doskonali, monumentalizowani. Wychowany przez rodzinę i kraj w patriotycznym wspomnieniu o II wojnie świa-

towej oraz wojnie koreańskiej Ron nie zastanawia się długo i kiedy wybucha wojna w Wietnamie, zaciąga się do wojska. Decyzja ta spotyka się z aprobatą niemalże całego środowiska. Sceptycyzm widać tylko u ojca Rona, weterana II wojny światowej, który jako jedyny wie, jak naprawdę wygląda wojna. Wcześniej Ron mógł jedynie bawić się w wojnę z kolegami, teraz jest gotów zginąć w obronie kraju, który jego zdaniem jest w niebezpieczeństwie. Wcześniej światu zagrażał faszyzm, teraz Ron dał się przekonać, że komuniści są w amerykańskich ogródkach⁴⁰. Nieprzekonujący idylliczny świat i radośni ludzie przedstawieni w pierwszych fragmentach filmu mają reprezentować podstawowe amerykańskie wartości⁴¹ i kontrastować z piekielnym obliczem Wietnamu. Ron doświadcza na własnej skórze horroru wojny, co reżyser pokazuje nam poprzez jedną fantasmagoryczną wizję bitwy⁴², krwawą i szaloną, w której giną kobiety i dzieci, a skutkiem tragicznej pomyłki Kovic zabija kolegę z oddziału. W trakcie kolejnego patrolu Ron popełnia błąd, możliwe, że był rozproszony poczuciem winy, zostaje ranny i w efekcie sparaliżowany od pasa w dół.

W domu nie czeka go jednak chwała i podziw, jakim sam darzył byłych wojskowych, oglądając ich podczas parady czwartego lipca. Pierwsze miesiące w kraju spędza w brudnym, wręcz obrzydliwym, odrażającym szpitalu na Bronxie z dziesiątkami takich jak on okaleczonych żołnierzy. Ronem opiekuje się bezduszny i pozbawiony współczucia personel – biali lekarze oraz czarni sanitariusze, którzy uważali Wietnam za wojnę białych i bogatych. Aparatura szpitalna jest zbyt stara i niezdatna do użytku, po podłogach pośród niewysprzątanых ekskrementów chodzą szczury, pacjenci narkotyzują się w ukryciu. Po wyjściu ze szpitala Rona witają krzyki i śpiewy przeciwników wojny palących amerykańskie flagi oraz brak zrozumienia ze strony rodziny. Jego szkolna miłość, teraz studentka na uniwersytecie w Syracuse, sama zaangażowana jest w działalność antywojenną. W oczach ludzi Ron widzi czasem litość, próżno jednak szukać podziwu, jakim sam darzył weteranów triumfalnie kroczących podczas parady. Jego własna parada okazuje się porażką ze względu na protestujących oraz wciąż zbyt żywe wspomnienia bitewne i poczucie winy – coś, czego próżno szukać na twarzach weteranów II wojny światowej. Pozbawiony iluzji i załamany swoim upośledzeniem Ron popada w nałogi. Nie znajduje nawet miejsca pośród takich jak on okaleczonych weteranów, oddających się za renty wojskowe uciechom w Meksyku, gdzie prostytutki dawały im iluzję męskości. Udaje mu się jednak pokonać przeciwności i własne ułomności, przybiera wygląd kontrkulturowca, jego poglądy również się zmieniają, ulegają ewolucji. Nie bez znaczenie pozostaje fakt, iż Ron odwiedził rodzinę żołnierza, którego wcześniej przypadkowo zastrzelił. Rozmowa z nimi pozwoliła mu zrzucić ogromny kamień ciężący na jego sumieniu. Wcześniej w sporze o Wietnam potrafił wygłaszać tylko wyuczone „*love it, or leave it*”, teraz dojrzał do własnych myśli i słów. Kovic staje się aktywistą antywojennym i zaczyna walczyć przeciw interwencji w Wietnamie. W ostatnich scenach filmu towarzyszymy mu, kiedy ma przemawiać na Narodowej Konwencji Demokratów w roku 1976. Towarzyszący mu podziw i zainteresowanie kontrastują z wcześniejszą o cztery lata próbą wypowiedzenia się na temat wojny na Narodowej Konwencji Republikanów, skąd Rona wyrzucono. Scena ta jest też jakby spełnieniem wcześniejszych marzeń Rona o udziale w paradzie weteranów, gdzie byłby podziwiany i obdarzony szacunkiem.

Filmy o weteranach były najdłużej trwającym odłamem nurtu wietnamskiego. W tym czasie ulegał on ciekawym przemianom. Na początku weterani byli bohaterami bardziej pasującymi psychologicznie do horrorów, aby później stać się ofiarami konfliktu, z czasem Hollywood uczyniło z nich superbohaterów.

Historia bywa bolesna, a w historii Stanów Zjednoczonych nic nie boli bardziej niż wojna wietnamska. Naturalną kolejną rzeczą Amerykanie szukali sposobu, aby przepisać ten kawałek historii i zrehabilitować się, i tak jak Niemcy po przegranej I wojnie światowej stworzyli mit „ciosu w plecy”, tak oni stworzyli własny mit, który był mniej bolesny niż fakty. Teorię tzw. *will to myth*, polegającą na zastępowaniu historycznej traumy w podatnej na sugestie pamięci mas symbolami i mitami, opisał Lévi-Strauss⁴³. Mitem tym miała być bliżej niesprecyzowana „władza”, która nie pozwoliła żołnierzom wygrać konfliktu. Do tej teorii dołączono jeszcze jedną – tzw. *Victimization*⁴⁴. Tak jak Japończycy i Niemcy po II wojnie światowej zrzucili winę za popełnione w jej czasie zbrodnie na nieistniejącej już władze, czyniąc z ludzi biorących udział w wojnie ofiary tychże reżimów, podobnie uczynili Amerykanie, i to właśnie oznacza ten termin. Po cóż taki zabieg? Otóż być ofiarą oznacza, że nie trzeba nigdy mówić „przepraszam”⁴⁵. „Wojna to teatr, a Wietnam został odegrany bez trzeciego aktu”⁴⁶, który miał zostać wykonany teraz. Dlatego też filmy z tego okresu miały budzić sympatię do amerykańskich żołnierzy (którzy w latach osiemdziesiątych byli weteranami) z powodu piekła, przez jakie przeszli, walcząc mężnie w niesłusznej wojnie.

W sposób niezamierzony, ciekawy i niepozbawiony drugiego dna film *Rambo: Pierwsza krew* stał się punktem wyjścia dla serii dość popularnych i dochodowych⁴⁷, jednak już nie tak znaczących obrazów z nurtu tzw. *The New Patriotism*⁴⁸, które – wspierane przez administrację Reagana – zaczęły wychodzić w połowie lat osiemdziesiątych. Ich narracja była skupiona na prowadzeniu fabuły od jednej do drugiej sekwencji akcji – walki, strzelaniny, wybuchu itd. Psychologia postaci gra tu rolę nawet nie drugorzędną. Przykładowo John Rambo w pierwszej części jest weteranem wojennym, którego wewnątrz poznajemy częściowo przez retrospekcje niewoli wietnamskiej oraz w większym stopniu przez końcowy monolog. Wylania się tam obraz niestabilnego emocjonalnie ze względu na traumatyczne przejścia wojenne człowieka, który ponadto czuje się opuszczony przez kolegów, przez kraj, którego bronił, poddany ostracyzmowi przez tych, których – jego zdaniem – bronił. Postać z drugiej części nie jest już tak głęboko zarysowana. Stać ją zaledwie na podstawowe uczucia i brak zaufania do władzy (pokłosie Wietnamu i afery Watergate⁴⁹). Wszelkie uczucia wyraża raczej swoją miną niż słowami. Może dlatego, iż w książce, która służyła za podstawę scenariusza pierwszej części, Rambo ginie. Z punktu widzenia tematu niniejszego tekstu jest to nurt najmniej interesujący czy nawet niewymagający omawiania, jednak jest on sposobem odreagowania „kompleksu wietnamskiego”, dlatego też znalazł swoje miejsce. Pierwsza część trylogii o przygodach Johna Rambo, byłego żołnierza oddziału zielonych beretów, dotykała kwestii alienacji czy nawet pogardy, z jaką społeczeństwo i władza zareagowały na powracających z Wietnamu weteranów. Obraz ten pokazywał również bliźnię, którą w umysłach walczących na trwałe wyryły doświadczenia z Półwyspu Indochińskiego. Jest to jednak tylko jeden punkt widzenia. Patrząc na ten film z innej perspektywy, można było zobaczyć niepokonanego żołnierza, niemalże supermana, który samodzielnie stawia czoła policji i gwardii narodowej i wychodzi z tej potyczki zwycięsko. Seria filmów „przepisujących historię” obejmuje właściwie tylko *Niespotykane męstwo* oraz losy Johna Rambo (Sylvester Stallone) i Jamesa Braddocka (Chuck Norris), przy czym każdy z nich ma swoją własną trylogię. Filmy te będą się skupiać właśnie na tych dwóch bohaterach jako super-żołnierzach, którzy w pojedynkę zabijają krocie wietnamskich żołnierzy, często powracają do Wietnamu, aby uwolnić stamtąd przetrzymywanych wciąż po wojnie więźniów.

Idea nieoswobodzonych mimo zakończenia wojny żołnierzy zrodziła się w kolejnym, po *Rambo: Pierwsza krew*, filmie Teda Kotcheffa – *Niespotykane męstwo*, w którym gru-

pa weteranów wraz z synem kolegi powraca do Wietnamu po swoich byłych kompanów. Pomysł żołnierzy zwanych MIA (*missing in action*), czy POW (*prisoners of war*) będzie motywu przewodnim filmów o Rambo i Braddocku. Spełniał on, po pierwsze, ważną funkcję psychologiczną, ponieważ jeśli wróg po wojnie wciąż przetrzymuje niesłusznie więźniów, oznacza to, że zawsze (zwłaszcza w czasie trwania wojny) był bardzo okrutny i niehumanitarny, tym samym czyniło to z Amerykanów tę „właściwą” stronę konfliktu. Po drugie, było to oskarżenie skierowane w stronę tchórzliwej władzy (oczywiście bezimiennej i nie kojarzonej z Reaganem), która wcześniej nie pozwoliła wygrać wojny, a teraz – w trosce o utrzymanie poprawnych stosunków dyplomatycznych – nie wykazuje zdecydowanego postępowania w kwestii zaginionych w akcji. Po trzecie, wojna nie jest zakończona, dopóki wszyscy żołnierze nie wrócą do domu, więc jeśli sprowadzi się z powrotem fikcyjnych filmowych więźniów, czy Amerykanie zapomną w końcu o traumie Wietnamu? Po czwarte, fakt, iż bohaterom sztuka uwalniania więźniów wychodzi, miał pokazywać, że z amerykańskimi żołnierzami wszystko jest i było w porządku i to nie z ich winy wojna w Wietnamie została przegrana⁵⁰. Na koniec rzecz piąta – uwalnianie więźniów wojennych nawiązywało do ówczesnej sytuacji międzynarodowej, kiedy to w czasie kadencji Ronalda Reagana rozkwitały akty terrorystyczne i liczne porwania. Filmy z tej serii spełniały jeszcze jedną funkcję – pokazywały, że mimo iż Amerykanie walczą z Wietnamczykami, prawdziwym wrogiem pozostają Sowieci⁵¹.

Najpopularniejszym filmem tego nurtu był oczywiście *Rambo*, który nie tylko zarobił najwięcej z wszystkich filmów o wojnie wietnamskiej, ale uruchomił również potężną machinę marketingową⁵² (serial animowany o losach Rambo, zabawki, plakaty, T-shirty). W drugiej części swoich przygód Rambo zostaje wysłany z powrotem do Wietnamu, aby oswobodzić żołnierzy. Przed misją zadaje pytanie: „Czy tym razem pozwolą nam wygrać?”. Okazuje się, że władze wcale nie chciały znaleźć żadnych więźniów i tak jak przed laty opuściły swoich żołnierzy, tak też czynią po raz kolejny teraz. Rambo i więźniowie mają być ofiarami wojny i swojego rządu, który tę wojnę wywołał.

Rambo jest również amerykańską regeneracją, odzyskaniem męstwa poprzez przemoc⁵³. Wietnamczycy, z którym przychodzi mu walczyć, są marionetkami w rękach Sowieców, poza tym są słabi, najczęściej odpychający fizycznie, wiecznie spoceni. Ponadto w niczym nie przypominają nieuchwytnych „duchów” dżungli, jakimi byli w czasie wojny. Niepokonanym partyzantem jest za to Rambo. Amerykanin pochodzenia niemiecko-indiańskiego, z odkrytą muskularną klatką piersiową, długimi włosami, naszyjnikami i opaską na głowie przywodzi na myśl wcześniejszą kontrkulturę oraz obraz rdzennych Amerykanów sprzed piętnastu lat⁵⁴. W końcu Indianie również byli niewinnymi ofiarami przeszłych rządów. Uzbrojony w nowoczesny łuk i strzałę Rambo znajduje schronienie to na drzewie, to w krzakach, w błocie czy pod wodospadem. Podobnie jak w pierwszej części on sam staje się Vietcongiem. Rambo, używając niemalże sadystycznej przemocy, dokonuje zemsty i odradza tym samym amerykańskie męstwo, samemu pozostając ofiarą.

W trylogii *Zaginiony w akcji* znajdujemy wiele podobieństw do *Rambo: Pierwsza krew II*. Mamy superbohatera, Jamesa Braddocka, który w pojedynkę ratuje amerykańskich jeńców, do których w jednej z części sam się zalicza. W drodze do uwolnienia więźniów pokonuje całe oddziały wroga, czyniąc to w sposób honorowy, niczym bohater westernów. Przeciw niemu występują Wietnamczycy, którzy uosabiają najgorsze cechy. Zwykli żołnierze są najczęściej odrażający fizycznie, często słabi, wyżsi oficerowie są bardziej zamknięci, kłamiwi, zadufani w sobie i niehonorowi. Pojawia się jednak cecha dodatkowa: o ile protagonista jest ucieleśnieniem męskości, o tyle główni przeciwnicy

bardzo często uosabiają wszystko, co kobiece⁵⁵. Przykładowo, w filmie *Zaginiony w akcji* przeciwnik Braddocka sypia w różowej, jedwabnej alkwocie z moskitierą. W bezpośrednim starciu nie potrafi fizycznie w najmniejszym stopniu sprostać przeciwnikowi, uciekając się do próby strzału w plecy. Z kolei antagonistą z *Zaginiony w akcji II: Początek* (która to część była notabene nakręcona jako pierwsza) w każdej scenie występuje w innym stroju. Podobny jest również przekaz filmów: w ostatniej scenie pierwszej części Braddock wdiera się na salę pertraktacji władz amerykańskich z wietnamskimi w sprawie uwolnienia jeńców. Jedną ręką Braddock podpira rannego amerykańskiego żołnierza, a za nim podąża reszta oswobodzonych. Te dwie kontrastujące postawy mają oznaczać, iż pozycja rządu amerykańskiego względem Wietnamczyków jest słaba, a on sam – łatwowski i bez kręgosłupa. Tylko za sprawą zdecydowanych siłowych środków można rozwiązać sprawę. Chuck Norris, który podobnie jak Stallone posiada indiańskie korzenie, swoją rolę niejako kontynuuje tradycję westernowych bohaterów spod znaku Johna Wayne'a. W trylogii western i Wietnam łączą się w jedno i tylko walka wręcz (Norris był mistrzem świata w karate) na końcu filmu zastępowała tradycyjny pojedynek rewolwerowy⁵⁶.

Niespotykane męstwo do wątków, które proponowały filmy wyżej omawiane, dołącza jeszcze kwestię męskiej przyjaźni i lojalności. Ten nakręcony przez Kotcheffa zaraz po sukcesie *Rambo: Pierwsza krew* film również zyskał sympatię widzów. Tu także weterani wracają po swoich towarzyszy, jednak wątek wzbogacono o element osobisty, ponieważ główny bohater (w tej roli Gene Hackman) szuka własnego syna. Pojawia się tu znowu rząd amerykański, który pertraktuje z rządem Hanoi w sprawie oswobodzenia jeńców wojennych. Rozmowy są bezowocne i do tego rząd stara się, używając niejednokrotnie najostrzejszych sposobów, zapobiec działaniom bohaterów. Kilku członków ekspedycji ginie, dowiadujemy się także, że poszukiwany syn zmarł dawno temu z powodu choroby, jednak uratowanie innych więźniów sprawia, iż akcję uznajemy za udaną, a film kończy się pozytywną nutą.

Rehabilitacja weteranów wojny wietnamskiej miała również miejsce w telewizji. W pierwszej połowie lat osiemdziesiątych na srebrny ekran weszło kilka serii, w których bohaterami byli żołnierze w stanie spoczynku, którzy odbyli służbę w Wietnamie⁵⁷, a teraz pomagają Amerykanom uporać się z problemami na swojej ziemi. Duża część tych seriali trafiła również do Polski, a zaliczamy do nich między innymi *Magnum, Drużynę A* czy *Airwolf*. Filmy i seriale z omawianego nurtu pozwoliły ludziom odetchnąć i na chwilę odsunąć w cień kompleks wietnamski, były łatwe w odbiorze, nie pozostawiały wątpliwości, kto jest dobry, a kto zły, stąd ich ogromny sukces kasowy. *Niespotykane męstwo* zarobiło prawie 30 milionów dolarów, trylogia *Zaginiony w akcji* niewiele mniej, zaś druga część przygód Rambo – około 57 milionów⁵⁸.

Całej euforii związanej z celuloidową akcją zwyciężania w Wietnamie nie podzielali tylko faktyczni weterani wojenni, dla których filmy były nierzeczywiste. Od ewakuacji ostatnich żołnierzy z Wietnamu minęło już ponad 10 lat, a wciąż nie pojawił się obraz, który wiernie oddawałby to, przez co Amerykanie musieli przejść w Indochinach.

Kino historyczne – Wietnam prawdziwy

Pierwsze filmy, jakie powstawały o Wietnamie, zaczynały się tam, gdzie wojna się kończyła – dotyczyły weteranów powracających do domów. Nadzieje widzów na ujście Wietnamu na ekranach kin odżyły przy premierze *Czasu Apokalipsy*, który jako

pierwszy miał się skupiać nie na weteranach, a na żołnierzach walczących i przebywających w Wietnamie w czasie wojny.

Czas Apokalipsy wszedł do kin, kiedy wojna była już częścią, choć wciąż bolesną, amerykańskiej historii. Jego faza produkcji trwała jednak bardzo długo. Sam scenariusz, napisany przez weterana wojny wietnamskiej, Johna Miliusa, powstał już w 1969 roku. Podczas kręcenia materiału grający główną rolę Martin Sheen dostał zawału, tajfun zniszczył dekoracje, zdjęcia wciąż się przedłużały, a budżet stale wzrastał, co reżyser przypłacił załamaniem nerwowym, a producenci niemalże bankrutem. W końcu Coppola dostał ultimatum, ostateczny termin, w którym film miał być gotowy. Reżyser zdążył, ale film w wymarzonej formie zmontował dopiero ponad 20 lat później.

Fabula filmu to symboliczna podróż luźno oparta na *Jądrze ciemności* Josepha Conrada, jakby koszmarne alternatywa *Zielonych beretów*⁵⁹. Opowiada historię Willarda (Martin Sheen), wysłanego przez dowództwo w celu zamordowania oskarżonego o zabójstwo i dezercję pułkownika Kurtza (Marlon Brando), który według nich stracił zmysły i prowadzi teraz wojnę na własną rękę. Bohater przyjmuje zlecenie, jednak nie z jakichkolwiek wyniosłych pobudek, a zwyczajnie dlatego, iż chce uciec ze swojego pokoju⁶⁰, opuścić brudny i zgniły Sajgon. Przyjmuje je, gdyż sam jest już wypaczony przez wojnę, jest maszyną do zabijania, która nie potrafi nic więcej poza eliminowaniem innych, która, jeśli nie ma zadania do wykonania, nie potrafi się odnaleźć w otaczającej rzeczywistości. Willard podróżuje w górę rzeki coraz głębiej do serca ludzkiej przemocy i okrucieństwa (sam również z zimną krwią zabija kobietę, aby nie opóźnić swojej misji). Wszystko zostaje nam pokazane przez serię wydarzeń, z których każde kolejne jest coraz bardziej wyalienowane i szalone. Obrazy te nie pozostawiają najmniejszych złudzeń, iż amerykańska interwencja, nawet jeśli pozbawiona złych intencji, jest automatycznie destruktywna⁶¹. Symbolizuje to scena, w której ruszająca łódź wojskowa, na której znajduje się bohater, tworzy fale przewracające wietnamskie łódki. W pierwszych scenach, kiedy pijany Willard rozbija lustro, sugeruje się widzowi jego samobójcze skłonności. Czy jest to też alegoria samo-destrukcji USA w Indochinach? Wszystkie doznania widza potęguje komentarz Willarda zza kadru, który przywodzi na myśl klasyczne filmy detektywistyczne z lat czterdziestych⁶² spod znaku Humphreya Bogarta.

W jednej z najsłynniejszych scen widzimy, jak oddział kawalerii powietrznej atakuje nadmorską wioskę. Sceny nadlatujących majestatycznie od strony słońca, w rytm Wagnerowskiego *Cwałowania Walkirii*, helikopterów, przeplatane są z ostatnimi chwilami wioski. Dzieci wychodzą radośnie ze szkoły, ludzie pracują w polu. Za chwilę wszystko pokryte będzie ogniem, las spłonie napalmem, ludzie poginą od pocisków.

Willard w trakcie podróży zmienia się. Sam o tym nie wiedząc, upodabnia się do swojej ofiary, usprawiedliwia działania Kurtza. Obaj są produktem tego samego szaleństwa⁶³. Willardowi brak szacunku dla dowództwa, uważa ich za klaunów, którzy przegrywają wojnę. O zarzutach wobec Kurtza mówi: „Oskarżać kogoś o morderstwo w tym miejscu to jak wlepić mandaty za prędkość podczas wyścigów Indianapolis 500”.

Po dotarciu do obozu oszalałego przez konflikt wietnamski Kurtza, który jest czczony przez swoich żołnierzy jak bóg wojny czy demoniczny Budda⁶⁴, Willard, bogatszy o doświadczenia podróży, zaczyna się zastanawiać nad sensem swojej misji. Kurtz prowadzi wojnę nie tylko z Wietnamczykami, ale również ze sposobem, w jaki swoje działania prowadzi dowództwo amerykańskie. W przeszłości wielokrotnie był nagradzany najwyższymi odznaczeniami, więc nie możemy kwestionować jego doświadczenia i kunsztu żołnierskiego. W filmie niemalże cały czas przebywa w cieniu, jednak dosko-

nałe zdjęcia sprawiają wrażenie, że jego postać zdaje się emanować blaskiem. Sposoby Kurtza są brutalne: „Musimy spalić ich, świnie za świnia, krowę za krową, wioska po wiosce, armia po armii... Zabić ich wszystkich”, ale czy bardziej bezduszne od akcji Kilgore’a (Robert Duvall), postaci tak satyrycznej, jak w *MASH* czy *Paragrafie 22*? Po zniszczeniu wietnamskiej wioski z rozkazu Kilgore’a okazuje się, iż zrobiono to po to, aby wykorzystać fale do surfingu. „Żółtki nie surfują” – mówi Kilgore. Przy takim działaniu Willard nie rozumie, co dowództwo może mieć przeciw Kurtzowi⁶⁵. Poza tym, jak mówi sam Kurtz: „Mordercy wysłali mordercę, aby zabił innego mordercę”. Jego działania są brutalne, ale skuteczne, więc może reżyser sugeruje nam, że w taki sposób trzeba było prowadzić wojnę? W końcu Willard stwierdza, że jedyna różnica między Kilgorem a Kurtzem jest taka, iż ten drugi odciął się od dowództwa. Willard w końcu wypełnia swoją misję i zabija Kurtza w scenach sakralnego morderstwa.

Coppola zadaje pytanie o to, co jest dozwolone na wojnie, czy zasady moralne powinny ulegać rozluźnieniu podczas jej trwania. Czy aby osiągnąć zwycięstwo, trzeba się wyrzec współczucia i litości? W zasadzie spór na ten temat rozpoczął już w scenariuszu *Pattona*⁶⁶, gdzie bohater walczył w słusznej sprawie swoimi własnymi, nie zawsze pochwalanymi sposobami. Może stąd romantyczne i gloryfikujące ujęcia żołnierzy amerykańskich w walce? Może Coppola chciał powiedzieć, że wojna nie była niemoralna, tylko źle pokierowana? Czy z założenia prawy cel może ulec wypaczeniu z powodu leniwego, wygodnickiego dowództwa, któremu brak bezwzględności⁶⁷? Gdyby poprowadzono ją z pasją Kilgore’a, opanowaniem Willarda i brutalną szczerością Kurtza, czy USA wygrałyby wojnę?

Czas Apokalipsy jest dziełem sztuki, w którym wszystkie elementy konsekwentnie, lecz w sposób estetyczny pokazują amerykańskie szaleństwo, które leży w sercu wojny wietnamskiej. Amerykańska polityka pokazana jest bez krzty idealizmu, a wojna ukazana jako działanie, które niszczy to, co miała ocalić. Film zaczyna się przecież sekwencjami lecących helikopterów, zrzuconego napalmu i piosenką *The End* w tle. Reżyser nie szczędzi przy tym słów krytyki pod adresem dowództwa. Film zmienia prawdziwą specyfikę amerykańskiego imperializmu w abstrakcyjną i filozoficzną kinową medytację na temat dobra i zła. Najlepiej podsumowuje to chyba ostatnia kwestia w filmie wyszeptana przez Kurtza: „*The Horror. The Horror*”.

W odpowiedzi na stawiane *Czasowi Apokalipsy* zarzuty zbytniej symboliczności Oliver Stone postanowił nakręcić film, który jego zdaniem był bliższy historycznej prawdy, gdzie Wietnam będzie bardziej dosłowny, nie metaforyczny.

Pluton, bo o tym filmie mowa, wszedł na ekrany kin w okresie świąt Bożego Narodzenia 1986 roku. W pierwszych dniach emitowano go w zaledwie sześciu kinach w całych Stanach Zjednoczonych⁶⁸. Producenci nie oczekiwali wiele od reżysera Olivera Stone’a – scenarzysty nagrodzonego już Oscarem, weterana wojny w Wietnamie, jednak cztery tygodnie później popularność sprawiła, że film był grany już w ponad dziewięćdziesięciu salach kinowych⁶⁹. Twórcy nie nadążali z wytwarzaniem kolejnych kopii, tak duże było zapotrzebowanie na ów film. Nakręcony poza wielkimi studiami i za niewielką jak na Hollywood sumę sześciu milionów dolarów⁷⁰, *Pluton* przyniósł swoim twórcom ponad 138 milionów dolarów zysku⁷¹. Film był opiewany za swój realizm, za to, iż pozwalał widzowi doświadczać codzienności i walki amerykańskich żołnierzy w dżungli. Cieszył również tych, którzy uważali go za antidotum przeciw filmom z nurtu *Rambo*.

Pluton jest na poły autobiograficzną historią reżysera i jego oddziału młodych żołnierzy, którzy znajdują się w samym środku horroru wojny, o którym nie mieli wcze-

śniej pojęcia, a nad którym nie mają żadnej kontroli. Obsadzony w głównej roli Charlie Sheen gra Chrisa, alter-ego reżysera, z początku niewinnego chłopca-idealistę, który na skutek wojennych doświadczeń zmienia się w zaprawionego i pozbawionego złudzeń weterana.

Moralne rozterki Chrisa symbolizują postacie dwóch sierżantów, którzy walczą o jego duszę⁷². Sierżant Barnes (Tom Berenger) jest twardym i bezwzględny żołnierzem, maszyną do zabijania, która nie chce zginąć. Barnes nie ma oporów przed brutalnym traktowaniem jeńców, posuwa się nawet do egzekucji cywilów. To człowiek, którego wyciosano z wojennego szaleństwa. Na przeciwnym biegunie znajduje się sierżant Elias (Williem Dafoe). Elias jest żołnierzem-idealistą, człowiekiem niepozbawionym współczucia, przy czym cechy te nie odejmują mu umiejętności walki. W końcu Elias ginie, w scenie przywodzącej na myśl ukrzyżowanie Jezusa, z winy Barnesesa, jednak ta ofiara tylko utwierdza Chrisa w przekonaniu, że powinien kroczyć wyznaczoną przez niego drogą. Przypięcętowuje to w jednej z ostatnich scen, zabijając Barnesesa.

Film pokazuje nie tyle walkę z Vietcongiem, ale walkę młodych Amerykanów samych ze sobą. Jest historią o tym, jak wojna kształtuje ludzi. W sposób pozbawiony bohaterskiego patosu filmów o II wojnie światowej Stone pokazuje, jak część mężczyzn tchórzy w obliczu walki oraz jak inni stają się przez nią nieczuli. Reżyser napełnił ten film własną goryczą i uczuciem zawodu, jaki tylko weteran może odczuć do wartości prowadzonej przez państwo wojny⁷³. Popularność *Plutonu* natychmiast miała swoje reperkusje. Zaczęły powstawać seriale telewizyjne, które miały również pokazywać prawdziwy, codzienny Wietnam (*Tour of Duty* oraz *China Beach*). Pojawiły się także nowe filmy fabularne.

Za najważniejszy – obok *Plutonu* – film tego odłamu uznawany jest *Full Metal Jacket*. Film Stanley'a Kubricka, mimo iż kręcony na terenie Wielkiej Brytanii, pokazuje walki na ulicach Hue podczas Ofensywy Tet. Reżyser odtwarzał miasto według wzoru ze zdjęcia, które pojawiło się w magazynie „TIME” w 1968 roku⁷⁴. Obraz jest podzielony na dwie części. W pierwszej towarzyszymy głównemu bohaterowi, Jokerowi (Matthew Modine), podczas szkolenia wojskowego. Joker wstąpił do wojska, bo – jak twierdzi – chce zobaczyć akcję i zabijać. Jesteśmy świadkami, jak on oraz jemu podobni młodzi ludzie są poddawani fizycznym i psychicznym torturom, które mają wyprzeć z nich wszelką osobowość i uczynić maszynami do zabijania. Nie ma tu miejsca dla ludzi wrażliwych, takich jak Pyle (Vincent D'Onofrio). Aby dać mu odpowiednią motywację, żołnierze biją go w nocy mydłami owiniętymi ręcznikiem. Joker z początku stoi z boku, jako widz spektaklu, po jakimś czasie przyłącza się, najpierw nieśmiało, potem z brutalnym entuzjazmem. Upokorzony, poniżony i wypaczony psychicznie Pyle popełnia w końcu samobójstwo. Grany przez Lee Ermeya sierżant Hartman stanowi odwołanie do amerykańskich filmów wojennych z czasów II wojny światowej⁷⁵ („Czy to ty, Johnie Wayne?” – zadaje pytanie Joker). Widz wie jednak, że wojna w Wietnamie w niczym nie przypominała tego konfliktu. Rekruci, jak przekonujemy się później, przejmują obsceniczny, wulgarny i rasistowski sposób mówienia i bycia Hartmana. Po jego śmierci to Joker przejmuje rolę Wayne'a⁷⁶, udaje jego głos i używa znanych powiedzonek (na przykład zwraca się do żołnierzy „pielgrzymie”, jak Wayne w filmie *Człowiek, który zabił Liberty Valance'a*). Sam film, nie tylko jego bohaterowie, jest intertekstualny⁷⁷, cytując czy to *Piaski Iwo Jimy*, czy *Zielone berety*.

W części drugiej Joker jest już żołnierzem w Wietnamie; zajmuje się również pracą dziennikarską. Pokazany nam zostaje Sajgon i nie jest to obraz życzliwy. Złodzieje krad-

ną Jokerowi aparat fotograficzny. Wietnamczycy, którym Amerykanie mieli pomagać, pokazują żołnierzom „palec”. Nie zniechęcona odmowami prostytutka stara się namówić kogoś z żołnierzy na „numerek”.

Kubrick krytykuje w swoim filmie proces wojskowej maskulinizacji⁷⁸, zmieniania chłopców w mężczyzn w obliczu śmierci. Joker udowadnia swoje męstwo, zabijając pod koniec filmu kobietę snajpera. Chodzi właśnie o fakt, iż aby stać się mężczyzną, trzeba kogoś lub coś pokonać, jednak w procesie, jaki pokazuje reżyser, młodzi ludzie pokonują siebie. Zabijają w sobie to, co ludzkie i wrażliwe. Kubrick próbuje również pokazać, że trzeba umieć wybrać autorytet, który będzie się w przyszłości naśladować⁷⁹. Akcja drugiej części filmu ma miejsce w Hue, a nie w dżungli, aby można było zidentyfikować wojnę z każdym innym miastem, w którym mogła mieć miejsce.

Od tej pory filmy, których akcja jest umieszczona w Indochinach, za tło obierają sobie wydarzenia, które naprawdę miały miejsce. Jeśli nie były to bitwy (jak na przykład *Hamburger Hill* Johna Irvina), za podstawy scenariuszy służyły wspomnienia lub publikacje weteranów wojennych (na przykład *Ofiary wojny* Briana De Palmy) lub cywili (tu przykładem wspomniane wcześniej *Między niebem a ziemią*).

Rama zamykająca dział kina wietnamskiego to premiera trzeciej już części wietnamskiej trylogii Stone'a – *Między niebem a ziemią*. Film opowiada prawdziwą historię młodej Wietnamki i jej przeżycia okresu wojny. Taki a nie inny wybór głównego bohatera sprawia, iż Wietnam w kinie fabularnym prawdziwszy stać się nie może. Le Ly zaznaje krzywd i niesprawiedliwości od wszystkich stron konfliktu. Najpierw musi uciekać przed Vietcongami z własnej wioski, później żyje wśród amoralnych, materialistycznych i bezwzględnych Wietnamczyków południowych. Ratunkiem z tego piekła wydaje się małżeństwo i wyjazd z amerykańskim żołnierzem do USA. Pomysł ten okazuje się jednak kolejnym nieudanym epizodem jej życia. Kobieta spotyka się z nieufnością Amerykanów, a jej spostrzeżenia są kompromitacją amerykańskiego snu. Małżonek nie potrafi pozostawić za sobą wojennych wspomnień, popada w coraz większą alienację i agresję, aby w finale popełnić samobójstwo. Główna bohaterka – mimo znacznie tragiczniejszych przeżyć – nie poddaje się i żyje dalej. Być może jest to komentarz reżysera do zachowania Amerykanów względem tego konfliktu – USA zrobiło z siebie męczennika wojny. Stone pokazał natomiast prawdziwe ofiary wojny – naród wietnamski.

Film Stone'a jest w zasadzie połączeniem kina opowiadającego o wojnie i kina społecznego pokazującego Amerykę okresu wojny i kilku lat następujących po niej. Od poprzedników różni go to, iż obie perspektywy są już kartką z podręcznika historii.

Kino po trylogii Stone'a

Wojna wietnamska w amerykańskiej kinematografii z biegiem czasu wykreowana została jako swoiste Waterloo, tragiczna strata istnień ludzkich i ideałów. Pamięć o niej żyła długi czas w świadomości Amerykanów, o czym świadczy długi niesłabnąca popularność opowiadających o niej filmów.

Po 1993 roku w USA wciąż powstawały obrazy o wojnie wietnamskiej, można jednak powiedzieć, że jej kompleks został uleczony. Kolejne filmy w różny sposób łączyły w sobie wcześniejsze nurty. W filmie *Forrest Gump* (1994) twórcy pozwolili sobie na sporą dawkę czarnego humoru i ironii w odniesieniu do wojny. Żołnierze, młodzi Amerykanie, przemierzali miesiącami Wietnam, mierząc się z raczej z warunkami klimatycznymi

aniżeli z wojskami przeciwnika. Szukali „żółtków”, bezimiennych wrogów, których widzowi, tak jak większości walczących, nie dane było zobaczyć. Obraz *We Were Soldiers* (2002) skutecznie łączył w sobie elementy nurtu kina historycznego, jak i peanu na cześć amerykańskich chłopców walczących i ginących tysiące kilometrów od domu. O tym, iż kompleks wietnamski został uleczony, świadczą również premiery filmów takich jak *Saving Private Ryan* (1998) czy wyświetlany w tym samym roku *The Thin Red Line*, przy okazji których nie szukano żadnych odniesień do wydarzeń w Indochinach i obyło się bez porównań do konfliktu wietnamskiego. Filmy wojenne – niezależnie od tego, której wojny dotyczyły – były już po prostu filmami wojennymi.

Przypisy

- ¹ Tytuł artykułu jest odwołaniem do pracy *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, pod red. L. Dittmar, G. Michaud, London 1990.
- ² J. McDonald, *Films*, „The Public Opinion Quarterly” 1941, Vol. 5, No. 1, s.127-129.
- ³ C.R. Koppes, G.D. Black, *Blacks, Loyalty and Motion-Picture Propaganda in World War II*, „The Journal Of American History” 1986, Vol. 73, No. 2, , s. 383-406.
- ⁴ E. Brzezińska, E. Durys, *Amerykański film wojenny – w poszukiwaniu głębokiej struktury*, [w:] „Studia Filmoznawcze”, t.26, Wrocław 2005, s.197-214.
- ⁵ D. Bates, *The Green Berets*, „Film Quarterly” 1968, Vol. 22, No. 1, s. 73-74.
- ⁶ P.C. Rollins, *The Vietnam War: Perceptions through Literature, Film and Television*, „American Quarterly” 1984, Vol. 36, No. 3, s. 419-432.
- ⁷ D.E. James, *Documenting the Vietnam War*, [w:] *From Hanoi to Hollywood – The Vietnam War in American Film*, pod red. L. Dittmar, G. Michaud, London 1990, s. 239-254.
- ⁸ Ibidem.
- ⁹ M. Renov, *Imagining the Other: Representations of Vietnam in Sixties Political Documentary*, [w:] *From Hanoi...*, s. 255-268.
- ¹⁰ Ibidem.
- ¹¹ D.E. James, op. cit.
- ¹² Ibidem.
- ¹³ M. Renov, op. cit.
- ¹⁴ D. Grosser, *We Aren't on the Wrong Side, We Are the Wrong Side: Peter Davis Targets (American) Hearts And Minds*, [w:] *From Hanoi...*, s. 267-282.
- ¹⁵ R. Briley, *Reel History: U.S. History, 1932-1972, as Viewed through the Lens of Hollywood*, „The History Teacher”, Vol. 23, No. 3, 1990, s. 215-236.
- ¹⁶ D. Grosser, op. cit.
- ¹⁷ M.A. Novelli, F.J. Wetta, *Now a Major Motion Picture: War Films and Hollywood's New Patriotism*, „The Journal of Military History” 2003, Vol. 67, No. 3, , s. 861-882.
- ¹⁸ M. Louis Savary, P.J. Carricio, op. cit., s.66
- ¹⁹ J. Monaco, *American Film Now. The People, The Power, The Money, The Movies. A Plume Book. New American Library*, New York 1979, s. 319.
- ²⁰ M.F. Norden, *The Disablet Vietnam Vet in Hollywood Films*, „Journal of Popular Film and Television” 1985, Vol. 13, No. 1, s. 16-23.
- ²¹ L. M. Heilbronn, *Coming Home a Hero: The Changing Image of the Vietnam Vet on Prime Time Television*, „Journal of Popular Film and Television” 1985, Vol. 13, No. 1, s. 25-30.
- ²² F. Hirsch, *The Visitors*, „Film Quarterly” 1973, Vol. 26, No. 4, s. 63-64.
- ²³ J. Smith, *Between Vermont and Violence: Film Portraits of Vietnam Veterans*, „Film Quarterly”, Vol. 26, No. 4, 1973, s. 10-17.
- ²⁴ R. Briley, op. cit., s. 215-236.
- ²⁵ M. Selig, *Boys Will Be Men: Oedipal Drama in Coming Home*, [w:] *From Hanoi...*, s. 189-202.
- ²⁶ Ibidem.

- ²⁷ A. Martin, *Receptions of War: Vietnam in American Culture*, Oklahoma, 1993, s. 112.
- ²⁸ Ibidem.
- ²⁹ P. McInerney, *Apocalypse Then: Hollywood Looks Back at Vietnam*, „Film Quarterly” 1979/1980, Vol. 33, No. 2, s. 21-32.
- ³⁰ J. Hellmann, *Vietnam and the Hollywood Genre Film: Inversions of American Mythology in the Deer Hunter And Apocalypse Now*, „American Quarterly” 1982, Vol. 34, No. 4, s. 418-439.
- ³¹ A. Martin, op. cit. s. 114.
- ³² L. Quart, *The Deer Hunter: The Superman in Vietnam*, [w:] *From Hanoi...*, s. 159-174.
- ³³ Ibidem.
- ³⁴ M.F. Norden, *The Disabled...*
- ³⁵ L. Quart, op. cit.
- ³⁶ Ibidem.
- ³⁷ Ibidem.
- ³⁸ J. Hellmann, op. cit.
- ³⁹ M.F. Norden, *Portrait of a Disabled Vietnam Veteran: Alex Cutter of Cutter's Way*, [w:] *From Hanoi...*, s.217-225.
- ⁴⁰ D. McKinney, *Born on the Fourth of July*, „Film Quarterly” 1990, Vol. 44, No. 1, s. 44-47.
- ⁴¹ Ibidem.
- ⁴² S. Kauffmann, *Born on the Fourth of July*, „The New Republic” 1990, Vol. 202, No. 5, s. 26-29.
- ⁴³ T. Williams, *Missing in Action: The Vietnam Construction of the Movie Star*, [w:] *From Hanoi...*, s. 129-144.
- ⁴⁴ D. Desser, G. Studlar, *Never Having to Say You're Sorry: Rambo's Rewriting of the Vietnam War*, „Film Quarterly” 1988, Vol. 42, No. 2, 1988, s. 9-16.
- ⁴⁵ Ibidem.
- ⁴⁶ S. Jeffords, *The New Vietnam Films: Is the Movie Over?*, „Journal of Popular Film and Television” 1986, Vol. 13, No. 4, s. 186-194.
- ⁴⁷ Ibidem.
- ⁴⁸ M. Novelli, *Guts and Glory: The Making of the American Military Image in Film*, „The Journal of Military History” 2002, Vol. 66, No. 4, s. 1261-1263.
- ⁴⁹ G.A. Waller, *Getting to Win This Time*, [w:] *From Hanoi...*, s. 113-128.
- ⁵⁰ S. Jeffords, op. cit.
- ⁵¹ E. Haendel, *Do We Get To Win This Time?*, <<http://prizedwriting.ucdavis.edu/past/1994-1995/haendel.html>>.
- ⁵² D. Desser, G. Studlar. op. cit.
- ⁵³ Ibidem.
- ⁵⁴ Ibidem.
- ⁵⁵ S. Jeffords, op. cit.
- ⁵⁶ T. Williams, op. cit.
- ⁵⁷ L. M. Heilbronn, op. cit..
- ⁵⁸ S. Jeffords, op. cit.
- ⁵⁹ P.C. Rollins, op. cit.
- ⁶⁰ D. Haber, *Deconstructing Francis: Apocalypse Now and the End of the 70's.*, „Images: A Journal of Film and Popular Culture” 2000, No. 9.
- ⁶¹ A. Martin, op. cit., s. 118.
- ⁶² J. Hellmann, op. cit.
- ⁶³ Ibidem, s. 119.
- ⁶⁴ G. Stewart, *Coppola's Conrad: The Repetitions of Complicity*, „Critical Inquiry” 1981. Vol. 7, No. 3, s. 455-474.
- ⁶⁵ W.B. Michaels, *The Road to Vietnam*, „MLN” 1979, Vol. 94, No. 5, s. 1173-1175.
- ⁶⁶ F.P. Tomasulo, *The Politics of Ambivalence: Apocalypse Now as Prowar and Antiwar Film*, [w:] *From Hanoi...*, s. 145-158.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ J. Salomon, *Success of 'Platoon' Surprises All*, „Wall Street Journal” 1987, Jan. 15, s. 21.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ <http://movies.go.com/boxoffice?cat=1986>.

⁷² C. Taylor, *The Colonialist Subtext in Platoon*, [w:] *From Hanoi...*, s. 171-174.

⁷³ M. Sturken, *Reenactment, Fantasy and the Paranoia of History: Oliver Stone's Docudrama*, „History and Theory” 1997, Vol. 36, No. 4, s. 64-79.

⁷⁴ T. Doherty, *Full Metal Genre: Stanley Kubrick's Vietnam Combat Movie*, „Film Quarterly” 1988/89, Vol. 42, No. 2, s. 24-30.

⁷⁵ D. Hughes, *Full Metal Jacket*, Long Pauses, 2002.

⁷⁶ T. Doherty, op. cit.

⁷⁷ J.C. Moore, *For fighting and for fun: Kubrick's complicitous critique in Full Metal Jacket*, „Velvet Light Trap”, Spring 1993, s. 39-48.

⁷⁸ P. Willoquet-Maricondi, *Full-Metal Jacketing, or Masculinity in the Making*, „Cinema Journal” 1994, Vol. 3, No. 2, s. 5-21.

⁷⁹ R. Castle, *Don't Follow Leaders: Kubrick's Shaman/Artist Takes on 'The Leaders'*, „Bright Lights Film Journal” 2004, No. 45.

Summary

This article is an attempt to show how the American anti-war movies evolved during and after the Vietnam conflict. It presents chronologically (from 1967 till present times) various types of Vietnam-related movies showing different approaches to this problem. Most of all, it exposes Hollywood's engagement in social matters and each period's focal point of that problem. It shows that unlike the WW II movies, the Vietnam war movies focused not on the war itself, but on the mark that it leaves on people's lives. It didn't matter much whether they were American or Vietnamese or if the effect was either physical or psychical nature. Reading the text also gives us a point of view on the obstacles that the movie creators had to face during and after the production phase. This essay also tries to show the effect of anti-war movies on American film industry in general. Apology regarding the Native Americans in western genre and the completely new aesthetics (brutalization is the right word) of death scenes are just few examples to be mentioned.