

MARTA STAWSKA

ORCID 0000-0002-2299-171X

*Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu*

POPNAJONALIZM, CZYLI ELEMENTY DISKURSU (RE)KONSTRUKCJI AMERYKAŃSKIEGO POCZUCIA TOŻSAMOŚCI NARODOWEJ W WYBRANYCH FILMACH HOLLYWOODZKICH

ABSTRACT. Stawska Marta, *Popnacionalizm, czyli elementy dyskursu (re)konstrukcji amerykańskiego poczucia tożsamości narodowej w wybranych filmach hollywoodzkich* [Pop nationalism and its Discourse Elements in (Re)constructing American National Identity in Selected Hollywood Movies]. *Studia Edukacyjne* no. 71, 2023, Poznań 2023, pp. 297-326. Adam Mickiewicz University Press. ISSN 1233-6688. Submitted: 20.02.2023. Accepted: 14.12.2023. DOI: 10.14746/se.2023.71.19

This article is dedicated to the idea of pop-nationalism and the connection between popular culture and how its productions (re)construct the American sense of national identity. The study is divided into subsections that delve into topics such as national identity in the current, fragmented social reality, the role of films in propagating American values during times of major socio-political crises, and the concept of banal nationalism according to Michael Billig. To analyze the elements of discourse, three films were chosen – *Rocky IV* (dir. Sylvester Stallone, 1985), *Top Gun* (dir. Tony Scott, 1986), and *American Sniper* (dir. Clint Eastwood, 2014). The research findings indicate that Hollywood films have a significant impact on building and reinforcing a sense of national pride and belonging in American society. Pop-nationalism is often used for entertainment purposes but also as a propaganda tool, especially during periods of international conflicts and political tensions.

Key words: pop-nationalism, national identity, popular culture

Wprowadzenie

Współczesny świat przechodzi przez ciągłe, dynamicznie zachodzące zmiany, których rdzeniem są charakterystyczne dla obecnej rzeczywistości społecznej procesy. Globalizacja, demokratyzacja i modernizacja zrewolucjonizowały oraz odmieniły dotychczasowe tradycyjne myślenie i działanie

jednostek. W przeszłości granice obywatelstwa wyznaczało państwo narodowe, które obecnie przełamuje pierwotne linie podziału poprzez wymiany kulturowe i zderzenia różnych grup etnicznych ze sobą. W rezultacie, tradycyjne społeczeństwa stają w obliczu nowych wyzwań, a problematyka takich kwestii, jak asymilacja, integracja, konflikty kulturowe, czy tożsamość etniczna zaczynają coraz częściej pojawiać się w codziennym dyskursie. Wyjątku na tym tle nie stanowi tożsamość narodowa, która staje się bardziej złożona i nieoczywista (Ji, Zhang, 2023, s. 1). Jak stwierdza Samuel Huntington, w wyniku fuzji wcześniej wspomnianych procesów, kryzys tożsamości narodowej stał się globalnym problemem, a pytania dotyczące tego, kim jest jednostka, do czego przynależy i jakie ma wspólne wartości z innymi, skłaniają do ponownej refleksji nad określeniem jej w inny, bardziej wspólnotowy sposób (Huntington, 2007). Samo zdefiniowanie tego pojęcia przysparza trudności, ze względu na istniejącą wielość definicyjną. Elżbieta Kornacka-Skwara poszukując przyczyny takiego stanu rzeczy, odnosi się do istniejących i znaczących różnic pomiędzy tożsamością jednostkową a zbiorową. Pierwsza z nich odwołuje się do samoświadomości indywidualnej osoby, natomiast druga łączy się z tożsamością danej grupy społecznej – w tym przypadku narodu. Z uwagi na to, że żadna zbiorowość nie posiada odpowiednika samoświadomości osobniczej, konieczne i logiczne jest skierowanie uwagi badawczej na relacje między jednostką a kulturą i tego, w jaki sposób uczestniczenie w niej pozwala przyswoić istotne elementy kulturowe danej zbiorowości. Właśnie to stanowi fundamenty tego, by budować poczucie odrębności od innych, a jednocześnie nawiązywać więzi z własną grupą, konstruując granicę między „swojskością” a „obcością” (Kornacka-Skwara, 2011, s. 117). Tę symboliczną sferę wyznaczają wszelkie elementy narodotwórcze danego państwa, obejmujące zbiór wspólnych wartości, tradycji, historii, twórczości artystycznej (w postaci wytworów kultury wysokiej czy popularnej), symboli i języka. Wszystkie są charakterystyczne dla określonej zbiorowości, identyfikując naród i łącząc jego członków w homogeniczną całość. Na potrzeby niniejszego artykułu przyjęto terminologię z perspektywy antropologii kulturowej, gdzie naród stanowi *wspólnotę wyobrażoną*, której pojęcie w naukowy dyskurs wprowadził Benedict Anderson. Autor koncepcji uznał przynależność narodową za specyficzną konstrukcję myślową, w której członkowie danej społeczności

nigdy nie znają większości swoich rodaków, nie spotykają ich, nic nawet o nich nie wiedzą, a mimo to pielęgnować w umyśle obraz wspólnoty (Anderson, 1997, s. 19).

W myśl tej idei, społeczność narodowa postrzegana jest jako produkt wspólnej wyobraźni, której istnienie ustanawiane jest poprzez wcześniej wspomniane, kulturowe reprezentacje.

Celem niniejszego artykułu jest wyszczególnienie charakterystycznych elementów dyskursu i sposobów, w jaki wybrany produkt kultury popularnej – film – (re)konstruuje amerykańskie poczucie tożsamości narodowej i przynależności w tamtejszym społeczeństwie, szczególnie w czasach największych kryzysów społeczno-politycznych. Z uwagi na to, że wybrany rodzaj kultury jest dominującym typem we współczesnym postmodernistycznym społeczeństwie, stanowi on najbardziej optymalny punkt odniesienia i klucz do zrozumienia przemian zachodzących we współczesnej przestrzeni społeczno-kulturowej. Drugim celem opracowania jest zgłębienie pojęcia (banalnego) nacjonalizmu i tego, w jaki sposób wpływa na wybraną twórczość artystyczną o charakterze popnacionalistycznym. Ponadto, poruszenie tej tematyki wydaje się ważne ze względu na coraz częstsze sugerowanie, że prawicowy odłam ideologii nacjonalistycznej intensyfikuje się, dlatego lepsze zrozumienie jego znaczenia we współczesnym świecie stanowi podstawę do obiektywnej oceny zachodzących zmian we wcześniej wspomnianym obrębie (Kilpatrick i in., 2016; [dostęp: 14.07.2023])¹.

Rola kultury popularnej w kształtowaniu poczucia narodowości

Środowiska badawcze, zajmujące się opisywaną tematyką, coraz częściej zwracają uwagę na rolę rodzimych mediów i ich produktów w (re)konstruowaniu poczucia tożsamości narodowej i tego, w jaki sposób wpływają one na wartości, zachowania i (auto)identyfikacje jednostek zamieszkujących dane terytorium. W tym kontekście warto przybliżyć dalsze rozważania Benedicta Andersona, dotyczące wykorzystania dostępnych środków do tego, aby zakorzenić poczucie wspólnotowości w społeczeństwie. Jak wskazuje autor, jednym z pierwszych, produkowanych na masową skalę, produktów był druk, nadając mu określenie „drukowanego kapitalizmu”. Pod koniec XIX wieku, w związku z przemianami o charakterze technologicznym i społeczno

¹ W tym miejscu warto przywołać cytowany raport stworzony dla Fundacji Rosy Luxemburg z 2016 roku. Jego autorzy postawili tezę, twierdząc, że „prawicowy nacjonalistyczny populizm wciąż rośnie w siłę w krajach zachodnich” (s. 1). Na poparcie tego stwierdzenia wskazali na kilka wydarzeń z obecnej, międzynarodowej sceny politycznej, m.in. *Brexit Movement*, w wyniku którego za pomocą przeprowadzonego referendum doprowadzono do procesu opuszczenia struktur Unii Europejskiej przez Wielką Brytanię. Innymi przywoływanymi przykładami jest kampania prezydencka Marine Le Pen, która w swoim programie często odwoływała się do zagadnień antyunijnych, podkreślając konieczność zahamowania dalszej integracji europejskiej czy tych o zabarwieniu antyimigranckim, mówiąc o konieczności zatrzymania fali uchodźców przybywających z Syrii do Francji. Nie bez krytyki pozostawiono również nieoczekiwaną wygraną Donalda Trumpa, który w swojej kampanii niejednokrotnie odwoływał się do tematyki neonacjonalistycznej.

-edukacyjnym, pismo drukowane było w stanie dotrzeć do większej niż kiedykolwiek liczby odbiorców. Innowacja ta, poprzez wykorzystanie opowieści czy prasy, stworzyła fundamenty do rozpowszechnienia jednorodnego i wystandardyzowanego języka, przekazywania wspólnych dla wszystkich ludzi mitów, historii i kultury, co przyczyniło się do zasymilowania różnorodnych grup społecznych. Co więcej, stworzyło to nowe sposoby myślenia o społeczności, tworząc narrację „my *versus* oni” (Castelló, 2016). Pomimo tego, że Anderson nie uznawał kina za równie silne medium służące rozpowszechnieniu „jednorodności”, jego praca niewątpliwie otworzyła nowe kierunki badań, dotyczące wykorzystania produktów kultury masowej w konstruowaniu poczucia przynależności narodowej wśród obywateli danego państwa.

Jak wspomniano na wcześniejszym etapie opracowania, rzeczywistość społeczna jest tworem, który podlega nieustannym zmianom kulturowym i cywilizacyjnym we wszystkich sferach ludzkiej aktywności. Dotyczy to także kultury popularnej, a zmiana polega na przesunięciu jej znaczenia z „masowej” na „popularną” (Adamska-Staroń, 2015). Z racji tego, że zarówno jeden, jak i drugi wymiar kultury posiadają wspólne dla siebie punkty styczności, niektórzy autorzy definicji używają tych dwóch pojęć naprzemiennie lub uważają, że kultura popularna stanowi integralną część masowej. Jednakże, ich indywidualne właściwości i historia wyłonienia się tych pojęć sprawiają, że istnieje konieczność objaśnienia ich osobno. Kultura masowa utożsamiana jest przede wszystkim z tak zwanym progiem umasowienia, przypadającym na lata 20. i 30. XX wieku, kiedy to zaistniały znaczące procesy industrializacji i urbanizacji. Przemieszczająca się ludność z terenów wiejskich do miejskich wkraczała w ramy nowego, sformalizowanego życia, co zmieniało ich dotychczasowe, indywidualne style życia (Kłoskowska, 1980, ss. 148-149)². Masom ludności narzucono monotony, sztywny i bierny styl pracy, który w dodatku nie wymagał podejmowania wysiłku intelektualnego. Jak podaje Antonina Kłoskowska, była to jedna z istotnych cech kształtowania się kultury masowej, bowiem w jednostkach wykształcały się postawy biernego poddawania się wpływowi zewnątrz. Inne, wymieniane przez autorkę, charakterystyczne cechy kultury masowej to homogenizacja oraz zasada wspólnego mianownika. Warto przyjrzeć się tym dwóm cechom, bowiem trafnie oddają sens tego, czym w istocie jest ten wymiar kultury. Pierwsza z wymienionych cech polega na wzajemnym przenikaniu się wartości i elementów kultury wysokiej (elitarnej) z kulturą niską. Z pojęciem tym wiąże się uni-

² Oprócz tego, autorka podkreśla także znaczenie rozwoju technologii i techniki, których wytwory (w postaci m.in. prasy, radia, czy programów telewizyjnych) z czasem stawały się tańsze i bardziej ogólnodostępne. Nie bez znaczenia pozostawały także wszelkie zmiany społeczne, jak np. przeobrażanie wspólnoty w społeczeństwa, upadek kultury ludowej jako istotnego elementu tożsamości oraz powstanie czasu wolnego.

wersalizacja, wszechobecność stereotypów, anonimowość osób produkująca wytwory teźże kultury oraz ujednolicenie propagandowych wartości. Druga właściwość wskazuje, że jej twórcy (producenci) odwoływali się najczęściej do powszechnych i popularnych motywów, co prowadziło najpierw do standaryzacji jej wytworów, a w konsekwencji do komercjalizacji (Kłoskowska, 1980, ss. 148-149). Dzięki zyskaniu dwóch potężnych mediów – telewizji oraz radia – kultura masowa poprzez swój zasięg zaczęła wpływać na cały przekrój masowy społeczeństwa. Zmianie uległa wtedy dotychczasowa norma cywilizacyjna, która przypisywała poszczególnym warstwom społecznym charakterystyczne dla niej wytwory. W konsekwencji, ludzie, niezależnie od swojego pochodzenia czy miejsca na drabinie społecznej, partycypowali w zbliżonych dobrach kulturowych, poprzez ich odbiór w postaci czytania tych samych książek, oglądania filmów czy słuchania wybranych utworów muzycznych (Werner, 2017). Innymi istotnymi cechami kultury masowej, na które należałoby wskazać to między innymi: nieograniczona liczba odbiorców, brak autonomii kulturowej, treści przekazywane w formach atrakcyjnych dla widzów widowisk, zmiany w procesie twórczym (ważniejsze stało się zaspokojenie potrzeb masowego odbiorcy, a nie tworzenie wysublimowanych gustów wśród wyższej sfery), projekcja i identyfikacja (kultura masowa podawała swoim odbiorcom m.in. style życia, wzory zachowania, sposoby kreowania wizerunku lub tworzyła szeregi mitów, np. sukcesu, piękna, szczęścia...), a także nieokreślony związek z rzeczywistością (Golka, 2007, ss. 152-159).

Kultura masowa z czasem stała się obiektem licznych dyskusji i prowadzonych badań, a środowisko naukowe podzieliło się na jej krytyków, którzy widzieli w niej zagrożenie dla tradycyjnej kultury oraz „obrońców”. Jak podaje Agnieszka Dudek,

Zaczęto kwestionować wiele mitów narosłych wokół kultury masowej, a mianowicie: mitu homogeniczności, pasywności odbiorców, (...). Wielu uznało też za sztuczne radykalne oddzielanie tzw. kultury wysokiej od kultury niskiej, gdyż wzajemne napięcia i powiązania między tymi dwoma biegunami kultury są często ważnymi źródłami inspiracji w sztuce XX wieku, (...). Uległ też stosunek do mass mediów. Wyrazem tego stała się, między innymi próba zrozumienia specyfiki poszczególnych mediów kosztem stanowiska traktującego mass media jako proste przekazniki (Dudek, 2003, s. 71).

Jak wskazuje dalej autorka, prowadzone badania i ich konsekwencje, a także rewolucja w przekazie informacji i upowszechnienie technologii komputerowej nieuchronnie prowadzą nas na „trop” kultury popularnej.

XIX i XX wiek stanowił dla Stanów Zjednoczonych kluczowy moment przemian, w którym rola kolejnego, przemysłowo produkowanego po druku produktu – filmu, zdała się uwypuklić. Ten rodzaj sztuki powstał w XIX

wieku, w wyniku nadejścia różnorodnych zmian technologicznych, a dzięki rozwojowi przemysłu i przemianach w obowiązującej wcześniej strukturze społeczeństwa stał się w szybkim czasie rozrywką dla mas ludzkich. Z czasem okazało się, że to specyficzne medium może posiadać ogromny potencjał edukacyjny oraz socjalizacyjny jednostki. Jak zauważa Witold Jakubowski:

Kultura i sztuka popularna jest bowiem miejscem, w którym zachodzi socjalizacja nie tylko młodego pokolenia. Idole muzyki popularnej, bohaterowie telewizyjnego serialu, modelki i aktorzy filmowi mają ogromny wpływ na kształtowanie się zarówno wrażliwości estetycznej, ciekawości poznawczej, jak i tożsamości współczesnych ludzi (Jakubowski, 2006, s. 30).

Posługując się literaturą przedmiotu, można wskazać na dodatkowe cechy świadczące o tym fakcie:

- Film jako część wizualnego medium komunikacyjnego kształtuje oraz definiuje sposoby porozumiewania się jednostki z innymi, jej styl życia, oczekiwania, czy aspiracje życiowe. Bohaterowie filmowi/serialowi niejednokrotnie przedstawiani są jako modele czy wzorce (ang. *role model*), do których odbiorcy próbują się upodobnić;

- Obrazy przedstawiane w filmach mogą stanowić swoisty impuls do rozwoju osobistego, motywacji do zdobywania nowych doświadczeń życiowych czy reinterpretacji tych starych;

- Ten wytwór kultury popularnej pozwala stworzyć szczególną percepcję rzeczywistości społecznej, co oznacza, że dzięki temu zostają ustalone pewne wzorce, normy postępowania, zasady funkcjonowania;

- Uczestniczenie w tym rodzaju rozrywki pozwala na dostęp do środowisk, które kiedyś mogły być nieosiągalne dla jednostki;

- Wybór oglądanej produkcji, a następnie przedyskutowanie jej z własnego punktu widzenia wymaga wykorzystywania istniejącej sieci powiązań jednostki;

- Produkcje filmowe pozwalają na rekonstrukcję myślenia na zasadzie *my versus oni*;

- Kino pozwala na przekazywanie dominujących w danej społeczności symboli, rytuałów, elementów propagandowych, czy ideologii (Mironiuk-Netreba, 2014; Jakubowski, 2006; Jakubowski, 2018; Aytas i in., 2015).

W kontekście pedagogicznej refleksji nad socjoedukacyjnym potencjałem filmów, warto wskazać dodatkowo na ustalenia amerykańskiego teoretyka filmowego, Davida Bodwella, wskazującego na cztery możliwe typy znaczeń, które odbiorca może odczytać i odnieść do samego siebie, dzięki obejrzanemu dziełowi filmowemu:

- 1) referencyjne - typ znaczenia odwołującego się do konkretnych obszarów wiedzy z zakresu gatunków i technik filmowych, ale także wiedzy *poza-*

filmowej, która jest potrzebna widzowi do między innymi poprawnej interpretacji dzieła;

2) eksplicytne – znaczenia, które może zostać potraktowane przez odbiorcę jako „morał” końcowy obejrzanej produkcji;

3) implicytne – znaczenia wykraczającego poza to, co zostało zaznaczone w produkcji, w tym przypadku odbiorca angażuje się w obejrzaną fabułę i odnosi ją bezpośrednio do samego siebie;

4) symptomatyczne – znaczenia dotyczącego „ukrytego” przekazu filmu i tego, co twórca próbował ukryć przed widzami; może być to związane na przykład z osobistymi przekonaniami, ekspresją twórczą reżysera lub scenarzysty, czy ideologiami. Znaczenie to często odnosi się do problematyki politycznej czy społecznej (Bodwell, 1993, ss. 13-15).

Po teoretycznym zarysowaniu wykorzystania filmu jako metody socjalizującej i edukującej, należałoby przybliżyć historię wczesnych twórców kina amerykańskiego, którzy byli pionierami w takich działaniach. W latach pomiędzy rokiem 1880 a 1920, nazywanych erą „nowej imigracji”, do Stanów Zjednoczonych przybyło łącznie dwadzieścia milionów imigrantów pochodzenia europejskiego. Tak wielkie masy ludzkie napływały głównie do Nowego Jorku i osiedlały się na obszarach, w których mieszkali wcześniej inni imigranci z tego samego kraju pochodzenia oraz były przystępne finansowo, co w rezultacie doprowadziło do powstawania gett oraz przypisanych do danej narodowości dzielnic. Tak drastyczna zmiana demograficzna doprowadziła do większego rozwarstwienia społeczeństwa, powstania konfliktów klasowych oraz spotęgowania nacjonalizmu etnicznego, a nowo przybyli zaczęli być postrzegani jako zagrożenie dla wcześniejszej, względnej homogeniczności. Powstały wówczas takie określenia, jak „starzy imigranci” (odnoszący się do osób pochodzenia nordyckiego lub anglosaskiego) i „nowi imigranci” (termin określający południowych i wschodnioeuropejskich imigrantów). Miało to na celu zaakcentowanie ich obcości, uzasadniając potrzebę reformy i edukacji (nazywanej amerykańską) w kolejnej erze, przypadającej na lata 1896-1917 (Daniels, 1997). W tamtym czasie reformatorzy okresu postępowego uznali, że wykorzystanie (niemego) filmu, może po pierwsze – edukować, a po drugie – wspierać w celu zintegrowania nowo przybyłych w amerykańskim społeczeństwie, natomiast brak umiejętności posługiwania się czy rozumienia języka angielskiego działał w tym przypadku na korzyść. Aktorzy we wczesnym etapie rozwoju kina posługiwali się wyłącznie mową ciała i mimiką, dzięki czemu fabuła i postacie występujące w produkcjach filmowych nie były złożone czy skomplikowane. Film niemy stał się ogólnodostępną rozrywką, wystawianą w miejscach publicznych i z medium tego mogli korzystać wszyscy – niezależnie od pochodzenia, rasy, statusu socjoekonomicznego, wieku, płci, czy posiadanych

zdolności. Granica pomiędzy tymi właściwościami została zatarta na rzecz dania imigrantom wglądu w to, w jakim kraju się znaleźli i co ważniejsze – poprzez wykorzystanie w filmach codziennych sytuacji – jak powinni się w nim zachowywać. Ta szczególna kombinacja – intensywna imigracja, koncentracja osadników w dużych miastach i narodziny nowego, przystępnego środka komunikacji – przekazało całemu pokoleniu pragnienia, lęki, przekonania Amerykanów, a oprócz tego wykształciło w nich amerykańskie wartości (Kleinman, McDonald, 2004). Co ciekawe, wiele z wczesnych filmów niemych, które były tak chętnie oglądane przez imigrantów, odzwierciedlało ksenofobiczne, rasistowskie i antyimigranckie poglądy dominujące w tamtym czasie w społeczeństwie. W miarę pojawienia i intensyfikowania się natywizmu oraz nacjonalizmu w czasie i po I wojnie światowej, termin „amerykanizacja” i działania z nią związane zaczęły być kojarzone w sposób negatywny, a samo przedsięwzięcie zmieniło swój charakter na patriotyczny, wykorzystując film jako medium do rozpowszechniania szeroko pojmowanej amerykańskości, mobilizowania narodu w walce na froncie oraz wspierania wysiłków wojennych (Stanciu, 2022).

Element wykorzystania filmu, w celu szerzenia idei grup hegemonicznych, został podtrzymany również w czasie II wojny światowej, a uzasadnieniem dla takich działań była walka z efektami nazistowskiej propagandy. 13 czerwca 1942 roku ówczesny prezydent Stanów Zjednoczonych, Franklin Delano Roosevelt, powołał Biuro Informacji Wojennej (U.S. Office of War Information), które miało na celu wytworzenie i dystrybucje mediów oraz informacji dotyczących wysiłków wojennych podejmowanych przez Amerykanów na froncie. Powołana instytucja korzystała z pracy znanych reżyserów filmowych, między innymi Johna Hustona i Williama Wylera, których twórczość adresowana była w głównej mierze do cywilów, po to, by zaangażować ich w wojnę poprzez umiejętne wykorzystanie tematów odnoszących się do tego zagadnienia. Jednakże, drugim, ukrytym celem takiego działania było propagandowe szerzenie idei wolności, równości i obrony cywilizacji przed wyniszczającą ideologią wroga, na czele walki z którą stały Stany Zjednoczone (Howard, 2020). Obecnie zaobserwować można renesans zainteresowania tym okresem w historii, a tematyka wojenna wciąż stanowi popularny motyw w filmach. Jako przykłady takich produkcji można podać między innymi filmy: „Dunkierka” (reż. Christopher Nolan, 2017), „Bękarty wojny” (reż. Quentin Tarantino, 2009), „Sztandar chwały” (reż. Clint Eastwood, 2006), „Walkiria” (reż. Bryan Singer, 2008), czy miniseria „Kompania Braci” (2001). W związku z tym, można stwierdzić, że współczesna amerykańska kultura popularna ma tendencje do wykorzystywania tematów, które akcentują wspólne dziedzictwo (m.in. doświadczenia i wyzwania, które ukształtowały amerykańską tożsamość narodową) oraz

przypominają o wartościach i jedności narodowej w niespokojnych czasach. Reżyserzy filmowi wykorzystują tę tematykę, aby przedstawić swoją wizję patriotyzmu, a także zobrazować i porównać współczesne zdarzenia, konflikty i wyzwania społeczne.

Ustalenie, czym jest właściwie kultura popularna we współczesnym rozumieniu bywa wyjątkowo trudne. Wynika to z tego, że jej fenomeny i wytwory są wszechobecne i towarzyszą człowiekowi na każdym kroku, jednocześnie cały czas zmieniając swoją formę (Krajewski, 2005, s. 15). Do niedawna nie była postrzegana jako potencjalny obszar badań pedagogicznych, obecnie jednak wiadomo, że stanowi znaczący obszar refleksji, ze względu na to, że przenika do większości sfer ludzkiego życia. Jak podkreśla Maryla Hopfinger, wszystkie jednostki ludzkie są niejako „przymusowymi” uczestnikami tego typu kultury, w związku z czym nie można się z niej „wypisać” czy w niej zupełnie nie uczestniczyć (Hopfinger, 2003, s. 24). Cechy takie, jak: łatwość odczytywania przekazywanych treści (bez względu na np. poziom posiadanego wykształcenia), bliskość pomiędzy twórcą a odbiorcą, prostota oraz ogólnodostępność skłaniają do postrzegania tego rodzaju kultury jako kultury ludowej społeczeństw postindustrialnych (Mironiuk-Netreba, 2014). Jak wskazuje literatura przedmiotu, kultura ludowa posiada kilka podobieństw do tej popularnej. Najbardziej elementarna była umiejętność (re)definiowania tożsamości jednostek (jak i całych grup społecznych), a jej przekazywanie odbywało się w sposób nieformalny. Ten typ kultury funkcjonował także poza (ówcześnie) najważniejszymi instytucjami społecznymi, takimi jak Kościół, czy system edukacyjny (ale jednocześnie nie wykluczało to wchodzenia we wspólne interakcje pomiędzy sobą) (Jakubowski, 2006, s. 20).

Mieczysław Gałuszka, analizując debatę wokół kultury popularnej, sformułował następujące wnioski dotyczące roli kultury popularnej we współczesnych społeczeństwach:

- stanowi nierozzerwalny fakt występujący w życiu społecznym jednostek. Oznacza to, że wchodzi w różnorodne strefy życia codziennego, wpływa na jego rytm i często wypełnia całkowicie czas wolny. Korzystanie z jej zasobów jest często przyjemnością samą w sobie;

- zdominowana jest, pomimo że szczególnie zróżnicowana wewnętrznie i gatunkowo, przez wartości i przeżycia o charakterze konsumpcyjno-hedonistycznym;

- stanowi źródło inspiracji oraz identyfikacji, co znaczy, że kreuje styl życia, modę, wpływa na sposoby percepcji świata społecznego czy kształtowania aspiracji;

- jest łatwa w odbiorze dla każdego;

- nastawiona komercyjnie, kieruje się ekonomiczną kategorią zysku;

- dociera do Polski głównie poprzez kanały mediów masowych w wersji amerykańskiej kultury audiowizualnej;

- spośród rozmaitych jej gatunków i form szczególne miejsce zajmuje serial telewizyjny – przez fakt istnienia powszechności odbioru oraz akceptację różnorodnej społecznie i kulturowo widowni (Gałuszka, 1996, s. 21).

Kultura popularna, ze wszystkimi swoimi wyżej wymienionymi cechami, nazywana skrótowo popkulturą, związana jest ściśle z angielskim *popular*, podobnie jak popnacjonalizm. Jak podaje Wojciech Józef Burszta, można wskazać na dwie płaszczyzny czy źródła, w jaki sposób wykorzystywany przedrostek odwołuje się do nacjonalizmu. Jedno ze źródeł odnosi się do działań i sfery przekonań jednostek, które wynikają z doświadczeń zdobytych w toku nabywania i wrastania w kulturę. Doświadczenia te są głęboko zakorzenione między innymi w systemie edukacji, który promuje rodzimą kulturę nad obcą. W tym kontekście, popnacjonalizm oznacza wyrażanie, w toku życia codziennego, przywiązania do symboli narodowych oraz odwoływanie się do nich w różnych sferach i momentach życia. Drugie rozumienie kojarzone jest w sposób bezpośredni z kulturą popularną, którą Wojciech Józef Burszta definiuje jako „szerokie spektrum praktyk dyskursywnych obecnych we wszystkich właściwie jej dziedzinach” (Burszta, 2013, s. 60). Autor w tym miejscu stawia tezę o pewnego rodzaju renesansie nacjonalizmu, a same postawy o charakterze popnacjonalistycznym przybierają dwie formy – albo są autentyczne, choć najczęściej pozbawione postaw agresywnych czy ksenofobicznych lub ironiczne, prześmiewcze, ale zawsze zawierają treści narodowo-patriotyczne jako kluczowe elementy przekazu (Burszta, 2013, ss. 59-60).

Krzysztof Jaskułowski wyróżnia kilka strategii, mających na celu podtrzymanie kategorii narodu w życiu codziennym, z wykorzystaniem dostępności kultury popularnej. I tak możemy wyróżnić następująco:

- Narracja „my” i „tutaj” – sugerująca istnienie pewnego wspólnego dla wszystkich obszaru przekonań, który wyznacza granice wyobraźni odbiorców i przedstawiany jest jako coś naturalnego, danego z góry i oczywistego;

- Narodowe stereotypy i autostereotypy – wykorzystanie tej strategii jest zwłaszcza widoczne w filmach hollywoodzkich, w których nierzadko przedstawicielom określonych narodów przypisuje się pewne role, wykonywane zawody i posiadane umiejętności (na przykład: Azjaci to najczęściej mistrzowie sztuki walki, a Rosjanie to członkowie mafii);

- *Specialité narodowe* – sugeruje, że świat podzielony jest na narody, a każdy z nich ma własną, wyróżniającą ją od innych, specyfikę. Jest to widoczne zwłaszcza w opisach bohaterów kultury popularnej, kuchni danego państwa, czy tych wykorzystywanych przez przemysł turystyczny, które podkreślają odmienność danego miejsca, insynuując, że wynika ona z narodowej odrębności;

- Stosowanie narracji, których podmiotem jest naród – ten element dyskursu pozwala jednostce umiejscowić swoje istnienie w szerszej zbiorowości, która posiada zarówno wspólną przeszłość, jak i przyszłość. Widoczne jest tutaj wykorzystanie cech nacjonalistycznej orientacji, bowiem ta strategia odwołuje się do mitu wspólnego pochodzenia oraz wyjątkowości danego narodu. Również często wykorzystywana jest przez przemysł filmowy;

- Wszechobecne wykorzystanie symboli narodowych (Jaskułowski, 2006).

Specyfika amerykańskiego (banalnego) nacjonalizmu

W najprostszym, potocznym i kolektywnym, ujęciu naród można zdefiniować jako zbiorowość ludzką, która zamieszkuje określony obszar i tworzy wspólnotę, przede wszystkim opierając się na kryterium używania tego samego języka. Natomiast, definicja łącząca naród z tożsamością rozszerza to pojęcie, stanowiąc, iż jest to ogół mieszkańców osadzonych na danym terytorium, którzy oprócz wspólnego języka, połączeni są wspólną historią, kulturą, a także tymi samymi interesami o charakterze politycznym i gospodarczym (Przeździecki, 2012). Nacjonalizm, w swoim najbardziej podstawowym i ogólnym znaczeniu, opiera się na tej wybranej idei, uznając ją za podstawowy podmiot i tym samym przyjmując ją jako fundament swojej ideologii. W przypadku podejmowania prób usystematyzowania rozumienia idei nacjonalizmu, można wyszczególnić cztery różne podejścia – wąskie *versus* szerokie oraz wschodnie *versus* zachodnie. Pierwsze z nich postrzega nacjonalizm w sensie *stricte* negatywnym, utożsamiając go z postawami o charakterze dyskryminującym i ksenofobicznym wobec innych narodów. Natomiast w szerokim rozumieniu, nacjonalizm osadzony jest w kontekście więzi narodowych, a tym samym pozbawiony negatywnego wydźwięku i łączony z mniej pejoratywnym określeniem patriotyzmu, stając się jego zasadniczą częścią (Zołądowski, 2002). W przypadku Polski, charakterystyczne jest wąskie rozumienie idei, gdzie pojęcie spotyka się w głównej mierze z negatywnymi konotacjami i skojarzeniami. Nie stanowi to wyjątku na tle innych państw Europy Wschodniej, gdzie istotny wpływ na prowadzenie dociekań, badań, czy dyskusji odnoszących się do problematyki pojęcia miały wydarzenia II wojny światowej. Faszyzm i nazizm, które stanowiły główny punkt ideologiczny agresorów, sprzęgane były ze skrajnie nacjonalistycznymi środowiskami, które w rezultacie doprowadziły do wojny, ludobójstwa i zniszczeń na taką skalę globalną, jakiej nikt wcześniej nie doświadczył. Natomiast w krajach zachodnich, w centrum nacjonalizmu znajduje się naród. To właśnie on daje możliwość afirmacji tożsamościowej, dając tym samym

przestrzeń do zapewnienia poczucia przynależności, a także sposobności identyfikacji ze wspólną wszystkim mieszkańcom danego terytorium kulturą, językiem, historią i wartościami narodowymi. Przykładem takiego państwa są Stany Zjednoczone, gdzie nacjonalizm rozumiany jest jako postawa obywatelska i wyraz najwyższego ukazania przywiązania do własnego kraju i jego wartości. Taka orientacja stała się zwłaszcza widoczna po atakach terrorystycznych z 11 września 2001 roku, które odcisnęły długotrwały wpływ na amerykańskie społeczeństwo, jego politykę i kulturę. Jednym z najbardziej widocznych efektów było wyraźne zwiększenie postaw nacjonalistycznych wśród obywateli tego państwa. Warto w tym miejscu przywołać wyniki badań, które zostały przeprowadzone przez zespół badaczy z Uniwersytetu w Chicago, którzy w swoim opracowaniu dotyczącym zmian w poziomie odczuwanej dumy narodowej wskazali następujące wartości:

- 97 procent badanych zgodziło się ze stwierdzeniem, że woleliby być Amerykanami niż obywatelami jakiegokolwiek innego państwa (wzrost o 7 pkt. procentowych w porównaniu z badaniami przeprowadzonymi przez General Social Survey w latach 1996-2000);

- 85 procent odczuwało, że Ameryka jest lepszym państwem od innych (wzrost o 5 pkt. procentowych);

- 49 procent badanych uznało, że świat byłby lepszym miejscem, gdyby ludzie z innych państw byli bardziej zbliżeni do Amerykanów (wzrost o 11 pkt. procentowych) (Smith i in., 2001).

Tak wysokie odnotowane wartości nie stanowią wyjątku na tle przeprowadzonych badań przez inne instytuty czy projekty badawcze, jak na przykład World Values Survey, gdzie w latach 2000-2004 ponad 71 procent respondentów wskazało najwyższą możliwą wartość, deklarując bycie „bardzo dumnym” ze swojej narodowości. Korelacja jest także widoczna w wynikach badań przeprowadzonych przez Instytut Gallupa, w których w 2002 roku, czyli rok po przeprowadzonym ataku terrorystycznym, aż 91 procent Amerykanów wskazało najwyższe możliwe wartości, to jest bycie bardzo dumnym i ekstremalnie dumnym ze swojego pochodzenia (Brenan, 2022; [dostęp: 20.07.2023])³.

W związku z tym, na potrzeby niniejszego artykułu przyjęto, za K. Jaskułowskim, trzy charakterystyczne „pozytywne” cechy takiego ujęcia nacjonalizmu, które zakładają następująco:

- Kluczowe elementy naszej rzeczywistości, w której funkcjonujemy stanowią narody, a te natomiast charakteryzują się unikalnymi dla siebie cechami, kulturą i tożsamością;

³ Wyniki badań przeprowadzone na przełomie lat 2001-2022 dostępne są w infografice na poniższej stronie: <<https://news.gallup.com/poll/394202/record-low-extremely-proud-american.aspx>>, [dostęp: 20.07.2023].

- Opieramy się na antropologicznych założeniach, że jednostka ludzka jest *homo nationalis*, a tym samym narodowość wpisana jest w naszą naturę;

- Nacjonalizm wynika z moralnego przekonania, że najwyższą wartością dla wszystkich jednostek powinno być oddanie narodowi, lojalność wobec niego oraz spełnianie zobowiązań z tym związanych (Jaskułowski, 2006, s. 9).

W tym miejscu warto, uzupełniając, przywołać pojęcie banalnego nacjonalizmu, które zostało opracowane i wprowadzone do naukowego dyskursu przez brytyjskiego socjologa, Michaela Bilinga. Badacz w swojej pracy odniósł się do tego, w jaki sposób wszelkie subtelne przejawy opisywanej idei politycznej przenikają do życia zbiorowego, z czasem stając się pewnego rodzaju normą społeczną. Socjolog wskazuje tu na wszystkie czynności, które mają na celu przypomnienie o odrębności narodowej i utrwalanie poczucia wspólnotowości, a równocześnie są niezauważalne w życiu codziennym. Skutkuje to tym, że obywatele nie poświęcają się refleksji nad znaczeniami czy implikacjami wykonywanych praktyk, wykonują je bezwiednie i co więcej, przekazują je następnym pokoleniom poprzez edukację czy wychowanie, które jest nakierowane na transmisję wartości narodowych. Pomimo tego, że Michael Biling skupił się w swojej pracy na kraju własnego pochodzenia, w Stanach Zjednoczonych można zauważyć sztandarowe przykłady takiego podejścia w manifestowaniu przynależności wobec swojego kraju. Rytuály, o których mowa, znajdują swoje odzwierciedlenie w codziennych czynnościach o charakterze społecznym, kulturowym i politycznym. Jednym z przykładów jest powszechne wykorzystywanie symboliki flagi narodowej (nie tylko wywieszanej w formie fizycznej przed lokalami mieszkalnymi czy instytucjami, ale także w celach komercyjnych, wykorzystując ją w postaci np. nadruków na odzież, produkcji gadżetów, czy do ozdabiania produktów spożywczych). Kolejno można rozróżnić między innymi używanie specyficznego języka odróżniającego nas (obywateli) *versus* oni (reszta świata), odśpiewywanie hymnu narodowego przed wydarzeniami sportowymi, czy odmawianie wersetu obiecującego wierność fladze narodowej przed rozpoczęciem zajęć lekcyjnych (Biling, 2008)⁴.

Amerykańska idea nacjonalistyczna, choć podobna w niektórych aspektach do tego, jak rozumiana jest w innych państwach na świecie, posiada swoje unikalne cechy, charakterystyczne tylko dla tego regionu, co wynika przede wszystkim z odrębnego kontekstu historycznego. Na podstawie literatury przedmiotu można wyodrębnić kilka charakterystycznych dla niego cech, a synteza tych dociekań została zawarta w tabeli 1.

⁴ Praktykowano to szerzej w przeszłości – obecnie zasady dotyczące odmawiania przysięgi mogą się różnić w zależności od stanu, szkoły i wewnętrznego regulaminu placówki.

Tabela 1

Różnice pomiędzy
amerykańskim nacjonalizmem a nacjonalizmem w innych państwach

Amerykański nacjonalizm	„Inny” nacjonalizm
Oparcie nacjonalizmu na politycznych przesłankach, według których wartości takie jak demokracja, konstytucjonalizm czy równość są wspólne wszystkim Amerykanom, niezależnie od ich tożsamości kulturowej.	Oparcie nacjonalizmu na przesłankach etnicznych, związanych z pochodzeniem, rasą, językiem, uwarunkowaniami geopolitycznymi, kontekstem historycznym...
Wszelkiego rodzaju rytuały, takie jak np. wywieszanie flagi narodowej nie są przekazywane na drodze indoktrynacji, a stanowią niewymuszony i niepotrzebujący zachęty przejaw przynależności wobec swojego państwa.	Rytuały o charakterze nacjonalistycznym przekazywane są na drodze indoktrynacji i promowane przez władze państwowe (rząd, media, czy służby mundurowe).
Zakorzenie nacjonalizmu w poczuciu misyjnym, zapewnianiu spokoju i odnoszeniu zwycięstw w różnych konfliktach zbrojnych; Amerykanie nie rozpamiętują historycznej chwały.	W dużej części państw i społeczeństw cechujących się najwyższym odsetkiem osób legitymujących się jako nacjonalisci; nacjonalizm „napędzany” jest przez doznane w przeszłości krzywdy. Jako przykład można podać m.in. Indie czy Egipt, które w znacznej części swojej historii były państwami kolonialnymi.

Opracowanie własne na podstawie: M. Pei, (2003). *The Paradoxes of American Nationalism*. Foreign Policy, 136.

Jednym z fundamentów amerykańskiego nacjonalizmu, który odróżnia go od innych państw, jest także powszechne odwołanie się do mitów założycielskich, które niejednokrotnie znajdują swoje odzwierciedlenie w kulturze popularnej. Od momentu, w którym Stany Zjednoczone Ameryki ogłosiły swoją niepodległość od Wielkiej Brytanii, a tym samym utworzona została pierwsza ustawa zasadnicza na świecie – zwana Konstytucją Stanów Zjednoczonych – w amerykańskiej świadomości narodowej narodziły się liczne mity założycielskie (Garlicki, 2010)⁵. Jedną z najbardziej ikonicznych i romantyzowanych jest idea *American Dream*, która od zawsze kształtowała ramy polityczne państwa, bowiem często wykorzystuje się ją jako narzędzie do rozpowszechniania kluczowych ideałów, takich jak równość, demokracja, wolność i nieograniczone możliwości (Kleszczyńska, 2019). Mit ten odegrał znaczącą rolę w przyciąganiu imigrantów z całego świata, którzy zaczęli utożsamiać Stany Zjednoczone z tymi walorami, a te natomiast z czasem stały

⁵ A. Garlicki definiuje pojęcie „mitu założycielskiego” jako symboliczne wydarzenie, które staje się początkiem nowego państwa, ustroju, ruchu społecznego lub politycznego.

się kluczowymi składowymi amerykańskiej tożsamości narodowej, obiecując obywatelom, że pod warunkiem ciężkiej pracy, determinacji i wysiłku będą w stanie odnieść sukces. W tym miejscu można przywołać takie produkcje, jak „W pogoni za szczęściem” (reż. Gabriele Muccino, 2006), „Rocky” (reż. J.G. Avildsen, 1976), „Forrest Gump” (reż. Robert Zemeckis, 1994), czy „The Social Network” (reż. David Fincher, 2010).

Innym przykładowym mitem założycielskim jest Mit o Dzikim Zachodzie, który powstał w dużej mierze dzięki literaturze, filmom i innym produktom kultury popularnej, które przedstawiły tę przestrzeń jako miejsce pełne przygód i heroizmu. Wizja odważnych kowbojów, nieustraszonych stróżów prawa i twardych osadników na dzikim i niezbadanym terytorium, które można podbić, utrzymuje się w świadomości kulturowej Amerykanów do dziś, pomimo krytyki środowisk badawczych dotyczącej marginalizowania prawdziwych doświadczeń rdzennej ludności oraz ukrywania aspektów kolonializmu i opresji. Pomimo tego, mit pozostaje ważnym elementem amerykańskiej kultury i dziedzictwa, które inspiruje do interpretowania go na nowo. Można tutaj wyróżnić między innymi powieść *Ostatni Mohikanin*, autorstwa Jamesa Fenimore’a Coopera, czy filmy westernowe, takie jak „Dobry, zły i brzydki” (reż. Clint Eastwood, 1996), „Dziki Bill” (reż. Walter Hill, 1995), czy „W samo południe” (reż. Fred Zinnemann, 1952).

Warto także wskazać na mit i powszechną wiarę w wyjątkowość ziemi „obiecanej” dla imigrantów z całego świata, którą stanowią Stany Zjednoczone oraz „amerykański fenomen” sugerujący, że państwo to zajmuje szczególne miejsce wśród innych państw w kategoriach narodowego etosu oraz instytucji politycznych i religijnych (Kasiński, 2012).

Założenia metodologiczne

W artykule zastosowano analizę treści trzech wyselekcjonowanych filmów anglojęzycznych, wyprodukowanych w Stanach Zjednoczonych. Zostały one wybrane na podstawie trzech zmiennych – roku produkcji i związanych z nim wydarzeń społeczno-politycznych w USA, popularności w serwisie IMDb (*Internet Movie Database*), która została ustalona na podstawie liczby oddanych głosów przez zarejestrowanych użytkowników portalu oraz obecności kontekstów zawierających elementy amerykańskiej tożsamości nacjonalistycznej. Do realizacji celów badania wykorzystano mieszane podejście analityczne, to jest przeanalizowano wcześniej wspomniane konteksty historyczno-polityczne oraz zbiór wszystkich elementów składających się na fabułę wybranych wytworów. Jest to konieczne z uwagi na to, aby móc prawidłowo zgłębić znaczenie przekazywanych treści oraz

przyrzeć się elementom dyskursu, używanym w celu zrekonstruowania poczucia tożsamości narodowej.

Wybór takiej formy analizowanej treści wynika z kilku aspektów. Pierwszy z nich odnosi się do historii kina, które od początku swojego istnienia nadążało za postępującymi przemianami społecznymi i kulturowymi, a także stanowi nierozzerwalną składową kultury popularnej. W tym miejscu warto przywołać opracowanie E. Panofsky'ego, który stwierdza, że kino stanowi zwierciadło kultury – albowiem „posiada” umiejętność odzwierciedlania aktualnych stosunków społeczno-kulturowych, potrafi stawiać diagnozę na temat wyglądu społeczeństw, a poza tym potrafi kształtować język, zachowania, opinie, smak, czy nawet coś tak prozaicznego, jak styl ubierania i wygląd zewnętrzny swoich odbiorców (Panofsky, 1971, ss. 362-378). Drugim powodem wyboru takiego przekazu medialnego jest popularność filmów hollywoodzkich na całym świecie, większa oglądalność, a co za tym idzie – lepsza forma komunikacji pomiędzy USA a resztą świata, co stanowi bardziej obiektywne narzędzie badawcze, aniżeli prasa, radio, czy literatura. Dodatkowo, produkcje filmowe stanowią wizualne medium, co umożliwi reprezentację tematów i problemów, a w tym przypadku (re)konstruowania tożsamości narodowej za pomocą obrazów i symboli. Analiza narracji i struktury pozwoli ponadto zrozumieć, jakie techniki są wykorzystywane do budowania opowieści i jak wpływają one na percepcję odbiorców.

W celu spojrzenia na wybrane filmy hollywoodzkie pod kątem wyżej wspomnianych oddziaływań, posłużono się metodą analizy treści. Jest to technika badawcza, która rozwinęła się w Stanach Zjednoczonych na przełomie XIX i XX wieku, co związane było głównie z masową produkcją gazet. Ówczesnie, analiza miała charakter ilościowy i polegała na mierzeniu, a następnie określaniu w calach długości kolumn poświęconych poszczególnym zagadnieniom. Dziennikarze w ten sposób chcieli pozyskać i ujawnić „prawdę o gazetach” (*the truth about newspapers*). W miarę pojawiania się nowych środków masowej komunikacji, to jest radia, kina, czy telewizji, zaczęto wykorzystywać opisywaną technikę w szerszy sposób – do weryfikowania opinii społecznej, badania stereotypów społecznych oraz różnorodnych form komunikacji. Obecnie stosowana jest we wszystkich obszarach naukowych, w których istnieje ogólne zainteresowanie przekazami, symbolami, funkcjami, znaczeniami i efektami ich stosowania. Stąd, analiza treści jest szeroko wykorzystywana w badaniach dziennikarskich, prasoznawczych, psychologii, pedagogice, antropologii, historii, filologii, lingwistyce, reklamie, czy polityce (Kalinowska, 2001, s. 16).

Jak podaje Mieczysław Łobocki, zakres analizy treści, obejmuje następująco:

oprócz wytworów w formie pisemnej – może obejmować (...) wytwory niepisane, jak rysunki, prace ręczne i konstrukcyjne, lecz również nagrania magnetofonowe i magnetowidowe, filmy, przeźrocza, zdjęcia, przedmioty codziennego użytku itp. (Łobocki, 2011, s. 216).

Dalej – za tym samym autorem – podzielono prowadzoną analizę na dwie, uzupełniające się części: wewnętrzną oraz zewnętrzną. Pierwsza z nich opiera się na konieczności dokładnego poznania treści analizowanego przez badacza treści wybranego dokumentu (w tym przypadku obrazowego – produkcji filmowych), a tym samym właściwym jego zrozumieniu, wyodrębnieniu najistotniejszych kontekstów czy myśli przewodnich po to, by móc wskazać na istniejące pomiędzy nimi więzi. Z kolei, zewnętrzna analiza dokumentu stanowi uzupełnienie tej wewnętrznej; oznacza to, że w tym przypadku badacz powinien ustalić czas, warunki i okoliczności powstania analizowanej treści, jego identyfikacji z autorem oraz potencjalnym adresatem, czy też wpływu, który wywarł na bieg określonych wydarzeń (Łobocki, 2011, s. 225).

Przed przystąpieniem do badań, warto dodatkowo wskazać także na typologię Krzysztofa Konarzewskiego, odnoszącą się do metod zbierania danych w badaniach jakościowych, w której autor wyróżnił między innymi metodę *przeszukiwania archiwów*. Archiwum w dosłownym sensie tego słowa jest miejscem przechowywania starych dokumentów, stanowiących pisemny i materialny ślad celowej działalności ludzkiej, jak na przykład dyplom ukończenia szkoły, fotografie, dziennik lekcyjny, pamiętnik, czy przedmioty zbudowane przed daną osobą. Jednak, jak zwraca autor, współcześnie istnieje konieczność rozszerzenia oraz zmiany rozumienia pojęcia archiwum, stąd należy uznać, że „jest nim cały świat społeczny” (Konarzewski, 2000, s. 126) Oznacza to, że można także analizować wszelkie wytwory będące dokumentami obrazowymi. Aby dobrze przeprowadzić takową analizę, autor publikacji poleca, by skorzystać z niniejszego schematu.

1) Potraktowanie oglądanej produkcji jako całości, notując przy tym własne wrażenia, odczucia, emocje, czy pojawiające się w trakcie seansu pytania;

2) Sformułowanie pytań badawczych i wydzielenie kluczowych scen, które udzielają na nie odpowiedzi;

3) Przeprowadzenie mikroanalizy pojedynczych scen i sekwencji;

4) Ponowne obejrzenie całej produkcji filmowej (czy innego dokumentu obrazowego), odpowiadając na postawione wcześniej pytania badawcze, z wykorzystaniem utworzonych przez badacza notatek;

5) Zestawienie własnej interpretacji z interpretacjami innych odbiorców tego samego dzieła i wyjaśnienie istniejących rozbieżności pomiędzy odczuciami własnymi a cudzymi (Konarzewski, 2000, s. 170).

Natomiast, za główne cele przeprowadzonego badania przyjęto między innymi.

- Wyszczególnienie charakterystycznych elementów dyskursu o charakterze nacjonalistycznym;
- Przedstawienie roli filmu w czasach największych kryzysów w amerykańskim społeczeństwie;
- Analizę narracji, przekazywanych treści i tematyki w filmach amerykańskich powstałych przed i po 2001 roku;
- Zbadanie, w jaki sposób zmieniło się podejście do takich kwestii, jak między innymi wspólnotowość czy terroryzm;
- Identyfikacja sposobów stereotypowego ukazania „wroga” czy wybranych grup etnicznych/religijnych.

Analiza badań własnych

Tabela 2

Zestawienie wybranych filmów

Polskojęzyczny tytuł filmu	Reżyseria	Rok produkcji
Rocky IV	Sylvester Stallone	1985
Top Gun	Tony Scott	1986
Snajper	Clint Eastwood	2014

Opracowanie własne.

Na podstawie przeprowadzonej analizy wyodrębniono łącznie pięć pojawiających się, a zarazem wspólnych dla wszystkich omawianych treści elementów dyskursu: 1) *my versus oni*; 2) bohater zbiorowy będący jednocześnie zwykłym obywatelem; 3) antywojenny dyskurs przy jednoczesnym usprawiedliwianiu konieczności konfliktu zbrojnego; 4) Amerykanie jako wybawiciele; 5) narodowe interesy ponad indywidualne.

Rocky IV i żelazna kurtyna

W 1976 roku reżyser John G. Avildsen zobrazował historię, z którą niewątpliwie mogło utożsamić się większość odbiorców amerykańskiego pochodzenia. Pierwsza część „Rocky’ego” powstała w wyjątkowym czasie dla Stanów Zjednoczonych – Drugiej Wielkiej Imigracji po II wojnie światowej, kiedy w tamtejszym społeczeństwie zaczęli pojawiać się nowo przybyli imigranci, co niejednokrotnie prowadziło do napięć i konfliktów na tle etnicznym. W po-

łączeniu z procesami modernizacji, które pozbawiły wiele osób pracy czy nadziei na lepsze jutro, J.G. Avildsen rzucił światło na ubogie i uciskane grupy klasy robotniczej mieszkające w Filadelfii. Główny bohater – Rocky Balboa – stanowił ucieleśnienie pokolenia urodzonego w biedzie i powolnej degradacji, w społeczności, w której nikt nie wierzyłby w osiągnięcie sukcesu na skalę globalną. Właśnie to stanowi główną oś fabularną produkcji, a Balboa dzięki swojej determinacji, wierze w *American Dream*, zaangażowaniu i sile walki, odnosi sukces, odkrywa swój potencjał i przewycięża wszelkie trudności. To właśnie z tego fundamentu wyłoniło się triumfalnie jedno z największych dziedzictw amerykańskiej popkultury. Film w swojej pierwotnej wersji odnosił się przede wszystkim do wartości rodzinnych, znaczenia wspólnotowości oraz społeczeństwa zjednoczonego w swojej trudnej sytuacji socjoekonomicznej. W obliczu sukcesu i uniwersalizmu opowiedzianej historii, tylko kwestią czasu było to, kiedy pojawią się kolejne części. Na potrzeby opracowania wybrano „Rocky’ego IV”, który zamienił wcześniej wymieniane walory na przejawianą propagandę z czasów zimnej wojny. Było to po części spowodowane nadejściem rządów Ronalda Reagana, który wprowadził istotne zmiany w kolektywnej wyobraźni obywateli Stanów Zjednoczonych. Za jego inicjatywą, w przestrzeni społecznej pojawiła się idea Związku Radzieckiego jako imperium zła, a w kulturze popularnej wykreowani zostali nowi bohaterowie, którzy mieli za zadanie ocalić naród przed dalszą ekspansją globalną komunizmu.

W tej części serii fabuła skupia się na wyprawie Rocky’ego Balboa do Moskwy, gdzie, przepełniony poczuciem misji po śmierci Apolla Creeda, ma stanąć do walki z silnym i bezwzględny sowieckim bokserem, Ivanem Drago. W przeciwieństwie do poprzednich produkcji, Rocky nie walczy o miłość, bogactwo, dumę, czy honor. Zamiast tego, staje się żołnierzem, który toczy wojnę kulturową o przetrwanie amerykańskiego stylu życia i liberalnej demokracji, a niepozorny dramat sportowy zostaje wykorzystany jako broń w tej walce. „Rocky IV” równoległe z wydarzeniami politycznymi, korzysta z kontekstu ówczesnej polaryzacji kulturowej, docierając swoim zasięgiem do globalnej publiczności, która poszukiwała pewnego rodzaju *katharsis* w tak niepewnych czasach.

Propaganda antykomunistyczna przeplata całą fabułę filmu, co widać już po karykaturalnym wręcz przedstawieniu przeciwnika głównego bohatera. Drago to ponaddwumetrowy, umięśniony zawodnik, z mocnymi rysami twarzy, wygolonymi włosami i lodowatym spojrzeniem. Na początku filmu mierzy on się z Apollo, gdzie można ujrzeć różnicę nie tylko w wyglądzie, ale także pomiędzy zachowaniami Amerykanina i Rosjanina. Jest to widoczne w dwóch aspektach – najpierw przed wejściem na arenę bokserską, a później przed walką. Drago, zamknięty w symbolicznej klatce, a następnie z niej

wypuszczony, doznaje szoku widząc różnorodność i rozrywkowość panującą w Stanach Zjednoczonych. Ogromna ilość kolorów, świateł i głośniejszej muzyki jednocześnie powoduje u niego zawroty głowy i zagubienie, co symbolizuje jego nieobytność oraz nieznaną standardów rozrywki na Zachodzie. Widać także dużą różnicę w zachowaniach obu bokserów – Apollo, ubrany w strój Wujka Sama⁶, tańczy i rozmawia ze swoimi kibicami w akompaniamencie tancerzy, utworu *Living in America* Jamesa Browna oraz pokazu fajerwerków. Cała scena jest jaskrawa, barwna i przesadnie ekstrawagancka. Tymczasem, Rosjanin nic nie mówi, nie wchodzi z nikim w interakcje oraz wydaje się niezdolny do ukazania ludzkich emocji. Taka rekonstrukcja jego postaci może sugerować brak indywidualizmu i swobody „charakterystycznej” dla systemów totalitarnych. Komunizm zabierając wolność jednostkową, zmienia ludzi w tryby większej maszyny, sprawiając, że stają się neutralni i niewyróżniający od innych.

W produkcji ponadto widoczne jest wyraźne wykorzystywanie narracji „my versus oni”, a jednym z przykładów wizualnej reprezentacji tego elementu dyskursu jest scena wejścia na arenę bokserską, na której pojedynek ma stoczyć Apollo z Drago. Widowisko zostało zorganizowane w luksusowym hotelu i kasynie, MGM Grand w Las Vegas, a miejsce pojedynku staje się symbolem amerykańskiego bogactwa, wolności i rozrywki (ucieleśnionej w hazardzie, narkotykach, nadmiernym konsumpcjonizmie...). Całość można zinterpretować jako mikrokosmos reprezentujący Stany Zjednoczone i Związek Radziecki. Główna różnica polega na przedstawieniu publiczności uczestniczącej w tym wybitnym wydarzeniu sportowym. W przypadku USA, rekonstrukcja ta opiera się na propagandowych symbolach, natomiast wykorzystywanie patriotycznej różnorodności jest ciągle eksploatowane w celu pokazania głównego przesłania produkcji. Ludzie kibicujący Apollo dzielą się na dwie grupy – pierwsza to wielokulturowa zbiorowość przedstawicieli wyższej klasy społecznej (co podkreślone zostaje poprzez luksusowe stroje i złote oświetlenie – co potęguje wrażenie o doskonałej sytuacji ekonomicznej tego kraju). Nie obserwują oni pojedynku biernie; są podekscytowani, dynamiczni, wchodzi w interakcje ze sobą i współistnieją mimo różnic. Druga grupa składa się z (także wieloetnicznego) personelu tancerzy i muzyków, którzy pomimo że należą do niższych klas społecznych, poprzez wspólne działanie, nie tylko uatrakcyjniają wydarzenie, ale także mają

⁶ Wujek Sam (ang. *Uncle Sam*) to jeden z symboli rządu USA i samego kraju. Jego charakterystyczny wygląd obejmuje cylindryczny kapelusz w barwach amerykańskiej flagi, siwą brodę i włosy, a także złowrogi spójrzanie z wyciągniętym palcem wskazującym. Najpopularniejsze przedstawienie tej postaci pochodzi z plakatu rekrutacyjnego z I wojny światowej, z podpisem oznajmiającym: „Chcę ciebie” (ang. *I want you*). Często wykorzystywany jako symbol narodowy w kulturze popularnej, Wujek Sam odzwierciedla amerykańskie wartości, takie jak wolność, demokracja, niezależność i patriotyzm.

szansę w nim uczestniczyć, co podkreśla dystynkcje pomiędzy tymi dwoma warstwami. Sama drużyna Apollo składa się z dwóch Włochów (Rocky'ego i Polly'ego) oraz Afroamerykanina (Tony'ego Ever). Podczas gdy widzowie ze Stanów Zjednoczonych swoim wyglądem portretują ten kraj jako przestrzeń do celebrowania różnorodności, wolności i indywidualizmu, tak kibice ze Związku Radzieckiego ucieleśniają zbiorową tożsamość i równość, bez możliwości ekspresji osobistej. W rezultacie, trudno odróżnić widzów od personelu – obie te grupy stają się jednością, głównie ze względu na to, że większość obserwatorów widowiska ubrana jest w jednakowe, kamuflażowe stroje wojskowe z czerwonymi detalami, co symbolizuje bezklasowe społeczeństwo.

Na co jeszcze warto zwrócić uwagę to marka ubraniowa, która sponsoruje walkę po amerykańskiej stronie – cała drużyna zakłada bluzy od Hugo Bossa, która także staje się ukrytym symbolem. Łączy się to z wypracowanym przez USA Planem Marshalla (1948-1952), przez który Stany Zjednoczone uczyniły z dobrobytu Niemiec Zachodnich swoje główne narzędzie propagandowe modelu amerykańskiego w Europie, wykorzystując ich potencjał przemysłowy i wolny rynek. Ponadto, łączy się to także z wizją transnarodowości opartej na przyjętych zasadach demokracji, konsumpcjonizmu, kapitalizmu i otwartości na świat czy inne kultury. Wysłała to także wiadomość, że państwa, które są sojusznikami USA i znajdują się pod ich wpływem, doskonale prosperują w globalnej hierarchii.

Interesujące i warte zwrócenia uwagi jest także wykorzystanie kolorystyki oraz muzyki w produkcji. W scenie walki Rocky *versus* Drago, gdy ten drugi zbliża się do ringu bokserskiego, jedynym kolorem widocznym na ekranie jest połączenie mroku z czerwienią flag Związku Radzieckiego. Dotychczasowe poczucie izolacji, strachu i tajemnicy zamieniło się w przemoc, pokazując, że pojedynek między dwoma mocarstwami zmienił swój charakter z widowiska sportowego na symboliczną wojnę. Powiązania koloru ze złem w postaci rosyjskiego boksera stają się nad wyraz oczywiste, zamieniając arenę w piekło. Czerwone światła, przez które musi przejść amerykański bohater, sugerują wejście w tę specyficzną przestrzeń. Pomimo że kolory narodowe USA mają trzy barwy, w scenie tej przeważa biel, co może sugerować, że Rocky staje się wysłannikiem Boga, który ma wyzwolić naród radziecki od zła w postaci komunizmu. Muzyczny kontrast jest także skutecznym zabiegiem propagandowym. Po stronie amerykańskiej występuje znany artysta, grając *rock and rolla* – popularny gatunek muzyczny mający swoje korzenie w Nowym Orleanie, początkowo związany z niższymi warstwami społecznymi. Ujęcia kamery skupiają się jednocześnie na muzyku, jego orkiestrze i widowni, co jest wyraźnym odzwierciedleniem indywidualizmu. Po stronie radzieckiej natomiast widoczny jest kolektywizm zbiorowy; zagrany zostaje

hymn narodowy. Nie ma indywidualnego wokalisty, występu muzycznego, a instrumenty i głos całej areny zlewa się w całość.

Jak można się spodziewać, dzięki swojej niezłomnej determinacji, Rocky wygrywa pojedynki i tym samym pokazuje, że amerykański duch i dążenie do wolności są na tyle potężnymi siłami, że zdolne są do przeciwstawienia się systemowi opresji i indoktrynacji. Okryty w flagę USA, Balboa staje się uosobieniem amerykańskiej wyjątkowości, która nie tylko pokonuje radzieckiego giganta, ale także potrafi przekształcić cały naród komunistów w kapitalistów. Wcześniej, ludzie zachowywali się jak jedna, bezmyślna machina, uciskana przez system totalitarny. Po wygranej te same masy ludzkie wstają ze swoich siedzeń i skandują imię Balboa, oklaskując jego odwagę. Wszystko to wygląda, jak surrealistyczny moment, w szczególności kiedy sowiecki lider, Gorbaczow, wstaje ze swojego miejsca po to, aby nagle stać się głównym kibicem amerykańskiego boksera.

Rocky IV jest produkcją, która przekazuje swoim widzom proste i bezpośrednio komunikaty. Pierwszym z zabiegów jest wykorzystanie binarnego podziału na dobro i zło, poprzez przypisywanie wyłącznie negatywnych cech Sowietom, a pozytywnych Amerykanom. Stallone (jako reżyser i jednocześnie główny aktor) zrekonstruował i jednocześnie wyidealizował wizję Stanów Zjednoczonych jako kraju, w którym każdy, niezależnie od pochodzenia społecznego czy rasy, jest w stanie współdziałać z innymi, bez obawy o dyskryminację. Poprzez efektywne wykorzystanie wielu elementów wizualnych, zbudował obraz, który ukazuje Amerykę jako kraj wolności, nieograniczonych możliwości, bogactwa i dobrobytu. Wykorzystuje przy tym popularne mity założycielskie – *American Dream* oraz amerykańską „wyjątkowość”, sugerującą, że Stany Zjednoczone zajmują specjalnie miejsce w globalnej hierarchii i mają misję szerzenia demokracji.

Popnacionalizm według Reagana – Top Gun

Wojna w Wietnamie była najdłuższym konfliktem zbrojnym w historii Stanów Zjednoczonych, a porażka militarna szokiem dla wielu Amerykanów i ciosem w ich dumę narodową. Najpotężniejsza armia na świecie przegrała wówczas z państwem, którego mieszkańcy stanowili w przeważającej części ludność rolniczą, posiadającą dużo mniej zaawansowaną technologię wojskową i zmniejszoną liczebność. Ponadto, wydarzenia takie jak masakra w My Lai w 1968 roku obaliły mit o utrzymywaniu najwyższych standardów godności i humanitaryzmu armii amerykańskiej w czasie wojny. Wówczas wielu Amerykanów, przeciwnych konfliktowi zbrojnemu, straciło wiarę w swoich przywódców politycznych. Natomiast ci, popierający interwencję na tamtejszym obszarze, oskarżali protestujących o niewystarczające docenienie wysiłków wojennych, co w rezultacie doprowadziło do polaryzacji społeczeństwa.

Idea Stanów Zjednoczonych jako supermocarstwa z najlepszym sprzętem wojskowym zaczęła się chwiać, stąd zaistniała konieczność stworzenia filmu, który po pierwsze – pozwoliłby na odzyskanie utraconej dumy narodowej, a po drugie – ukazałby siłę militarną USA. Podczas samej wojny w Wietnamie, Hollywood w dużej mierze unikało produkowania filmów dotyczących bezpośrednio sytuacji w tamtym państwie i zaangażowania w tamtejsze wydarzenia Stanów Zjednoczonych. Produkcje powstałe w ciągu pierwszych lat konfliktu (jak np. „China Gate”, reż. Samuel Fuller, 1957) przedstawiały interwencję zbrojną jako pretekst do pokonania komunistów przez Amerykanów. Natomiast, w 1965 roku Pentagon wyreżyserował film dokumentalny „Why Vietnam?”, który zgodnie z tradycją podobnych materiałów produkowanych podczas II wojny światowej, wyjaśniał społeczeństwu konflikt za pomocą uproszczonej propagandy promilitarnej. Produkcja przedstawiała wojnę jako interwencję obronną, chroniącą interesy USA i jednocześnie wyzwalającą Wietnamczyków od komunistów.

Oprócz konfliktu zbrojnego w Azji, warto zwrócić uwagę na kilka innych wydarzeń z ówczesnej sceny społeczno-politycznej USA, które nadszarpaneły zaufanie narodowe Ameryki, a są nimi między innymi: wcześniej wspomniane umacnianie się supermocarstwa ZSRR, które wydawało się zwiększać swoją obecność i wpływy na całym świecie, ale również kryzys naftowy i zakładników (a tym samym pogorszenie stosunków amerykańsko-irańskich), czy skandal Watergate. Obywatele Stanów Zjednoczonych, w wyniku sprzężenia się tych kilku czynników, czuli się rozczarowani i zawiedzeni działaniami swojego państwa. Na kanwie tego znalazła się potrzeba, aby znaleźć nowy punkt odniesienia – coś, co przywróci utraconą narodową pewność siebie, zaczęcie od nowa, co pozwoli przezwyciężyć niedawne traumy i móc pójść do przodu z nadzieją na lepsze jutro. Podczas kampanii prezydenckiej w 1980 roku, ludzie utożsamili tę potrzebę z republikańskim kandydatem na to stanowisko, Ronaldem Reaganem, któremu udało się zdobyć zaufanie ludności i jako prezydent niemal natychmiast wdrożył swój program wyborczy. Opierał się on między innymi na: obniżkach podatków, deregulacji finansowej, wzroście wydatków na wojsko i próbie przywrócenia do świadomości zbiorowej tradycyjnych, konserwatywnych i amerykańskich wartości. Ten ostatni z kontekstów jest istotny i ważny nie tylko z punktu zainteresowania niniejszego artykułu, ale również przy badaniu wpływu kulturowego „Top Gun” na społeczeństwo. Polityka ówczesnego prezydenta Stanów Zjednoczonych charakteryzowała się naciskiem na patriotyzm, celebrowaniem sił zbrojnych, patriarchalną koncepcją rodziny i demonizowaniem „wrogów” Ameryki (przede wszystkim ZSRR), którzy przedstawiani byli jako siły zagrażające wolności i demokracji – czyli dwóm fundamentalnym filarom narodowej tożsamości tego państwa. Zmiany te były także widoczne w mediach

i kulturze popularnej, a produkcja stanowiła uosobienie ideałów szerzonych przez Reagana.

Analizując „Top Gun”, możemy wyróżnić elementy charakterystyczne dla polityki byłego prezydenta USA – wywyższanie wojska i służby w nim jako wyraz ukazania najwyższego przywiązania do swojej ojczyzny, stereotypowe i patriarchalne przedstawienie męskości, a także (po części związane z militaryzmem) dominujące, tradycyjne i konserwatywne, amerykańskie wartości. Z punktu zainteresowania niniejszego artykułu, warto skupić się *stricte* na elementach nacjonalistycznych w produkcji, czyli w tym przypadku – na militarnej propagandzie, zwłaszcza potrzebnej po porażce na froncie w Wietnamie.

Fabula filmu skupia się na głównym bohaterze – młodym i lekkomyślnym pilocie amerykańskiej armii – Pete „Mavericku” Mitchellu. Maverick kontynuuje dzieło swojego ojca, który także pilotował w marynarce USA, ale zginął nieszczęśliwie w akcji nad Wietnamem. W splocie kilku wydarzeń, mężczyzna trafia do ośrodka szkoleniowego, nazywanego nieoficjalnie „Top Gun”, który ma za zadanie wyszkolić elitarnych wojskowych pilotów. Z racji tego, że głównym motywem produkcji jest lotnictwo, reżyser często korzysta z spektakularnych ujęć sekwencji walk powietrznych amerykańskich myśliwców. Sceny te niewątpliwie robią wrażenie, a dodatkowo przekazują „ukrytą” wiadomość o dynamizmie i sile marynarki wojennej USA. Staje się to nad wyraz widoczne w ostatniej scenie batalii lotniczej, kiedy amerykańskie myśliwce F-14A Tomcat pilotowane przez Toma „Icemana” Kazansky’ego i Mavericka odbywają ciężką batalię z sześcioma radzieckimi samolotami MiG-28. Bohaterom udaje się zestrzelić cztery z nich, a pozostałe dwa zmusić do wycofania. Przesłanie płynące z filmu wydaje się oczywiste: sowieckie samoloty są dobre, ale końcowo to amerykańskie wygrywają. Ważna w tym wszystkim jest jednak kreacja Mavericka – dzięki temu osiągnięciu staje się on zbiorowym bohaterem, który wykazał gotowość do poświęcenia swoich indywidualnych interesów na rzecz narodowych. Ma swoje osobiste ambicje, miłości (postać Charlie), ale kiedy nadejdzie okazja, by pokonać wroga, stawia gotowość do obrony ojczyzny na pierwszym miejscu. Jego cechy wewnętrzne, takie jak wybitne zdolności lotnicze i odwaga stają się narzędziami, które wykorzystuje dla dobra wspólnego. Honorowanie zasad, szanowanie swoich towarzyszy i współpraca z nimi przekładają się na wartości, które są wysoko cenione w kulturze militarnej.

Innym sposobem na wzmocnienie przekazu o potędze militarnej USA jest ukryte zachęcanie do rekrutacji w wojsku. Daje się dostrzec zwłaszcza w jednym z ujęć, kiedy pokazany zostaje plakat w taki sposób, aby widz nie miał problemu z jego odczytaniem, a ten natomiast głosi: „Twoja droga do przystępności zaczyna się tutaj. Marynarka wojenna. To nie jest tylko praca, to przy-

goda”⁷. Można odnieść wrażenie, że film adresowany jest przede wszystkim do młodych odbiorców płci męskiej, którzy poprzez obietnicę przygody i pod wpływem obejrzanego materiału wezmą udział w rekrutacji do służby. Tony Scott jako reżyser, poprzez taką rekonstrukcję, wraz z pozytywnym przedstawieniem postaci występujących w filmie, idealizuje wojsko oraz łączy je z tradycyjnymi wartościami, do których powinien dążyć „prawdziwy” mężczyzna. W końcu ciężko się nie zgodzić, że takie walory, jak odwaga, siła, patriotyzm, poświęcenie i tym podobne kojarzą się w sposób pozytywny. Taki dyskurs może być także interpretowany jako usprawiedliwienie ówczesnych konfliktów zbrojnych, nadając armii „ludzką” twarz i wiążąc służbę z miłością do ojczyzny.

Wojna z terroryzmem w społeczeństwie *post 9/11*

Po zakończeniu zimnej wojny, świat przedzielony żelazną kurtyną zmienił swój charakter na unipolarny, a główną potęgą stały się Stany Zjednoczone – wyłączny zwycięzca tego konfliktu. Trwająca wrogość między dwoma przeciwstawnymi sobie potęgami światowymi zniknęła, a USA stanęło na czele nowego supermocarstwa. Jednak pokój ten trwał stosunkowo krótko, a przerwany został atakami terrorystycznymi z 11 września 2001 roku, kiedy to bliźniacze wieże *World Trade Center* w Nowym Jorku stały się głównym celem zamachu. Po tym wydarzeniu, terrorystyczna organizacja Al-Kaida została oskarżona o przeprowadzenie akcji, a tym samym NATO zaatakowało Afganistan i Irak. Po uspokojeniu się sytuacji geopolitycznej, główni reżyserzy hollywoodzkiego przemysłu filmowego pozyskali nowy temat fabularny, jakim stał się terroryzm. Jednym z filmów, który jednocześnie osiągnął ogromny sukces i wywołał kontrowersje jest „Snajper” w reżyserii Clinta Eastwooda z 2014 roku. Fabuła produkcji oparta została na autobiografii najsukuteczniejszego snajpera w amerykańskiej marynarce wojennej – Chrisa Kyle’a, który opisał w niej swoje wyjazdy na służbę w Iraku.

Film otwiera się sceną, w której Kyle zostaje postawiony przed niełatwą decyzją. Zza swojego karabinu dostrzega sytuację, w której matka podaje dziecku przedmiot przypominający granat, który ma prawdopodobnie zostać użyty w celu wysadzenia amerykańskiego konwoju wojskowego. Na początku nie widać decyzji, którą podjął główny bohater, bowiem Eastwood wykorzystuje stosunkowo często stosowany zabieg w filmach hollywoodzkich – tak zwane *flashbacki*, podczas których Kyle cofa się wspomnieniami do przeszłości. Najbardziej istotne wydają się te z dzieciństwa, pokazujące wydarzenia, które kolejno doprowadziły go do decyzji o zostaniu żołnierzem. W oczy rzuca się przede wszystkim obraz jego dominującego i patriarchal-

⁷ Oryginalny tekst widoczny na plakacie głosi: „Your road to adventure starts here. Navy. It’s not just a job, it’s an adventure”. Zob. „Top Gun” reż. Tony Scott, 1986, 57:37

nego ojca, który wszczepia swoim dzieciom (Kyle'owi i jego bratu, Jeffowi) fundamentalne wartości amerykańskiego *credo*. Opiekun od najmłodszych lat wpajał im szacunek dla Boga, Kościoła, ojczyzny i rodziny, podkreślając przy tym szereg walorów charakterystycznych dla tego państwa, między innymi prawa do legalnego posiadania broni i wolności z tym związanej. Wychowany w takiej atmosferze Kyle przedstawiony jest jako osoba o nienagannym charakterze, cechująca się dużym stopniem poczucia patriotyzmu, a dodatkowo potrafi bronić innych, słabszych od siebie (m.in. swojego brata, który pada ofiarą *bullyingu* w czasach szkolnych). Jego dzieciństwo uderzająco kontrastuje z życiem chłopca, którego matka właśnie skazała na tragiczną i przedwczesną śmierć. Ich zastrzelenie, sfilmowane z perspektywy Kyle'a, jest przedstawione jako uzasadnione i niewymagające dalszego wyjaśnienia czy refleksji, sugerując, że jakakolwiek ideologia, która promuje masową przemoc jest niebezpieczna i należy natychmiast zlikwidować jej przejawy, nawet w tak drastyczny sposób. W innej scenie natomiast dziecko podnosi broń zabitego irackiego żołnierza, ale po dłuższym czasie ją upuszcza, w związku z czym Kyle nie podejmuje decyzji o jego zastrzeleniu. Taka narracja przekazuje odbiorcy wiadomość, że Amerykańscy żołnierze stoją na najwyższym poziomie humanitaryzmu, a cywili zabijają tylko wtedy, gdy zostaną do tego sprowokowani i istnieje obawa zagrożenia ich życia. Podobnie jak w przypadku „Rocky'ego IV”, tutaj również obecne są stereotypowe wizerunki „obcych”. W jednej ze scen, iracki cywil zaprasza Amerykanów na kolację z okazji jednego z najważniejszych świąt muzułmańskich – Id al-Adha. Żołnierze jedzą wspólnie posiłek, budując pewnego rodzaju wspólnotowość i nić sympatii z Irakijczykiem. W pewnym momencie jednak główny bohater, nabierając podejrzeń wobec gospodarza, udaje się na przeszukanie jego domu. Odkrywa wtedy ukryty skład broni, informując o tym swoich współtowarzyszy, a tym samym niszcząc wcześniejsze, stosunkowo pozytywne, próby wspólnego zrozumienia międzykulturowego. Taka narracja wzmacnia negatywne przedstawienie muzułmanów, jakoby każdy z nich był tajnym terrorystą i ekstremistą, tak odległym od zachodnich standardów, że nie powinni być postrzegani jako humanitarni czy nastawieni pokojowo. Każda postać wyznania islamskiego przedstawiona jest w sposób negatywny ze złymi zamiarami, podczas gdy Amerykanie stawiani są na piedestale. Znajduje to także swoje odzwierciedlenie w warstwie językowej filmu – muzułmanie są określane jako „wilki”, „dzicy”, „źli”, a współwystępowanie takich wyrazów, jak „owczarek”, „patriota”, „legenda” do opisów amerykańskich żołnierzy, sugeruje, że mają oni wyłącznie pozytywny wizerunek i zestawiani są z nastawieniem pacyfistycznym. Z kolei, muzułmanie, jak w przypadku matki wysyłającej swoje dziecko na samobójczą misję, przedstawiani są jako osoby, które nie żałują poświęcenia nawet swoich najbliższych krewnych. Bojownicy islamscy natomiast są

w stanie torturować, zabijać i wykorzystywać swoich obywateli. Taka narracja pomaga usprawiedliwić interwencję wojskową i dodaje legitymizacji innym, niemoralnym działaniom wojennym na froncie. Stany Zjednoczone ponownie zostają postawione w świetle wybawicieli, których wojska zostały wysłane na Bliski Wschód w celu ustanowienia bezpieczeństwa i pokoju na świecie, nie pozwalając na dalszą ekspansję radykalnego odłamu islamu.

Produkcja wykorzystuje wiele elementów z westernu i odnosi się do mitu założycielskiego Dzikiego Zachodu, przenosząc go na kanwę współczesności. Kyle zanim trafił do marynarki, był kowbojem i mistrzem rodeo. Często podkreśla, wpojone przez ojca, silne przywiązanie do ziemi, a identyfikacja amerykańskiego żołnierza jako niejakiej reinkarnacji pierwszego osadnika, leży u podstaw narracyjnych filmu. Podobnie jak w przypadku poprzednio analizowanych produkcji, tak i tutaj widoczny jest binarny podział na dobro i zło – na cywilizację *versus* dzicz, a później – Amerykanie *versus* terroryści. Główny bohater niejednokrotnie czuje się rozerwany i próbuje znaleźć równowagę pomiędzy tymi dwoma wartościami; wyraźna jest dychotomia – z jednej strony jego zdolność do angażowania się w akty przemocy wobec irańskich cywili czyni go wartościowym w kontekście obrony społeczeństwa przez heroiczną walkę z terrorystami, ale z drugiej strony – przekracza on granicę „dzikości” i ma poczucie, że to uniemożliwia mu (re)integrację ze społeczeństwem. Kyle cierpi bowiem na zespół stresu pourazowego, a jego małżeństwo i życie osobiste traci na wartości przez ciągłe wyjazdy do Iraku. Przez to bohater musi mierzyć się z kolejnym wymiarem dualistycznego rozdarcia, jakim jest lojalność wobec własnej rodziny *versus* państwa. Mimo sprzeciwów żony, każdorazowo wraca on na misję i tym samym stawia interesy narodowe ponad indywidualne, co świadczy o jego ogromnym przywiązaniu do ojczyzny i obietnicy złożonej wobec niej. Jego determinacja, zaangażowanie i niezwykle skuteczne zdolności snajperskie stawiają go w roli zbawcy i kolektywnego bohatera, nie tylko dla swoich towarzyszy, ale także całego narodu amerykańskiego. Jego postać ukazywana jest wręcz jako chodząca personifikacja wartości tamtejszego społeczeństwa.

Zakończenie

W niniejszym artykule skupiono uwagę na analizie popnacionalizmu, czyli związków z kulturą popularną w kontekście (re)konstrukcji amerykańskiego poczucia tożsamości narodowej. Badając wybrane wytwory, w postaci kasowych filmów hollywoodzkich, które jednocześnie powstawały w czasach największych kryzysów społeczno-politycznych, przedstawiano, jak istotną rolę odgrywa przemysł kinematograficzny w kreowaniu narodowości,

kształtowaniu poczucia dumy i przynależności w amerykańskim społeczeństwie. Produkcje filmowe jako potężne narzędzie komunikacji masowej mają znaczący wpływ na kulturę, przyczyniając się do budowania narracji narodowej oraz umacniania orientacji nacjonalistycznej. Zarówno „Rocky IV”, „Top Gun”, jak i „Snajper” były nie tylko odpowiedzią na kryzysy i konflikty występujące w danym okresie i kontekście historycznym, ale także narzędziem służącym propagowaniu amerykańskich wartości. W każdej produkcji wizja wroga była inaczej konstruowana i przybierała orientację *my versus oni* i tak odpowiednio: Stany Zjednoczone *versus* Związek Radziecki czy Stany Zjednoczone *versus* Bliski Wschód. Przy tym, pomimo antywojennego wydzźwięku całości, było można odnaleźć elementy, w których twórcy starali się uzasadniać i usprawiedliwiać podjęcie wysiłków wojennych, co miało na celu zapewnienie bezpieczeństwa i pokoju reszcie świata. Każdy z analizowanych bohaterów, z pozoru niepozorny, zwykły i wręcz „codzienny” stawał się na pewnym etapie wybawicielem zbiorowym, który potrafił postawić narodowe wartości ponad indywidualne, dając wyraz najwyższego patriotyzmu, do którego powinien aspirować każdy obywatel USA. Mimo że popnacionalizm często służy celom rozrywkowym, nie należy lekceważyć jego potencjału propagandowego, a lepsze poznanie tej idei może mieć znaczący wpływ na zrozumienie procesów zachodzących we współczesnej, fragmentarycznej rzeczywistości społecznej i tego, jak odpowiada ona na aktualne problemy zachodzące w tej sferze.

Wkład autorów

Autor deklaruje samodzielny wkład w powstanie pracy.

REFERENCES

Opracowania

- Adamska-Staroń, M. (2015). *Kultura popularna jako przestrzeń edukacyjna*. W: I. Copik, J.H. Budzik (red.), *Edukacja przez słowo – obraz – dźwięk*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
- Anderson, B. (1997). *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przekł. S. Amsterdamski. Kraków: Wydawnictwo Znak
- Aytas, M., Ankaraligil, N., Kanlioglu, A. (2015). *The Functions of the Cinema in the Process of the Individual's Becoming Socialized*. *Online Journal of Art and Design*, 3, 4
- Biling, M. (2008). *Banalny nacjonalizm*, przekł. M. Sekerdej. Kraków: Wydawnictwo Znak
- Bodwell, D. (1993). *Tworzenie znaczenia*. W: W. Godzic (red.), *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
- Burszta, W.J. (2013). *Globalna ekumena pop-nacjonalizmu*. *Sprawy Narodowościowe*, 42
- Castelló, E. (2016). *Anderson and the Media. The strength of "imagined communities"*. *Debats. Journal on Culture, Power and Society*, 1
- Daniels, R. (1997). *Not Like Us: Immigrants and Minorities in America, 1890-1924*. The American Ways Series, Chicago
- Danielsen, T.H., Natoli, J. (2009). *Looking Out: Perspectives on American Visual Culture*. University Press of New England
- Dudek, A. (2003). *Kultura popularna kulturą nowoczesnego społeczeństwa*. Towarzystwo Naukowe KUL, *Roczniki Nauk Społecznych*, XXXI, 1
- Gałuszką, M. (1996). *Między przyjemnością a rytuałem. Serial telewizyjny w kulturze popularnej*. Łódź: Akademia Medyczna
- Garlicki, A. (2010). *Mit założycielski II RP*. Polska Zbrojna
- Golka, M. (2007). *Socjologia kultury*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar
- Hopfinger, M. (2003). *Doświadczenie audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Howard, B. (2020). *War of the Films: A Comparative Analysis of World War II Propaganda Film*. *The Measure: An Undergraduate Research Journal*, 4
- Huntington, S. (2007). *Kim jesteśmy? Wyzwania dla amerykańskiej tożsamości narodowej*. Wydawnictwo Znak
- Jaskułowski, K. (2006). *McNacjonalizm, czyli kultura popularna w służbie narodu*. *Kultura Popularna*, 3(17)
- Jakubowski, W. (2006). *Edukacja w świecie kultury popularnej*. Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls
- Jakubowski, W. (2018). *Film jako medium edukacyjne*. *Studia Edukacyjne*, 47
- Ji, W., Zhang, D. (2023). *The Interactive relationship between National identity and citizenship education*. SHS Web of Conferences, 168
- Kalinowska, E. (2001). *Analiza treści jako technika badawcza*. *Dyskursy Młodych Andragogów*
- Kasiński, K. (2012). *Amerykański nacjonalizm*. *Sprawy Narodowościowe*, 40
- Kleinman, S.S., McDonald, D.G. (2004). *Silent Film and the Socialization of American Immigrants: Lessons from an Old New Medium*. *Journal of American & Comparative Cultures*, 23
- Kleszczyńska, I. (2019). *Etos "American dream" jako mit polityczny w polityce gospodarczo-społecznej USA w perspektywie historycznej*. Kraków: Koło Naukowe Historii Doktryn Uniwersytetu Jagiellońskiego
- Kłoskowska, A. (1980). *Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe

- Konarzewski, K. (2000). *Jak uprawiać badania oświatowe: metodologia praktyczna*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne
- Kornacka-Skwara, E. (2011). *Tożsamość narodowa w świetle przemian kulturowych*. Częstochowa: Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza
- Krajewski, M., (2005). *Kultury kultury popularnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM
- Łobocki, M. (2011). *Metody i techniki badań pedagogicznych*. Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls
- Mironiuk-Netreba, A. (2014). *Edukacyjny potencjał sztuki filmowej, czyli czego o niepełnosprawności ruchowej możemy się nauczyć w kinie*. Dyskursy Młodych Andragogów
- Panofsky, E. (1971). *Styl i tworzywo w filmie*. W: *Studia z historii sztuki*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy
- Pei, M. (2003). *The Paradoxes of American Nationalism*. Foreign Policy, 136
- Przeździecki, M. (2012). *Historyczne procesy identyfikacji narodowej i wyznaniowej dawnej Rzeczypospolitej*. Studia Europejskie/Centrum Europejskie Uniwersytetu Warszawskiego, 2
- Smith, T.W., Rasinski, K.A., Toce, M. (2001). *America Rebounds: A National Study of Public Response to the September 11th Terrorist Attacks*. NORC: University of Chicago
- Stanciu, C. (2022). *Making Americans: Spectacular Nationalism, Americanization, and Silent Film*. Journal of American Studies, 56
- Werner, W. (2018). *Wprowadzenie. Dlaczego warto badać kulturę masową i jaki to ma związek z teorią historii?* Historia@Teoria, 1, 7
- Żołędowski, C. (2002). *Nacjonalizm a społeczeństwo obywatelskie*. Problemy Polityki Społecznej. Studia i Dyskusje, 4

Źródła internetowe

- Donald Trump and the rise of the nationalist right*. Essays by C. Kilpatrick, L. K. Spence, L. Featherstone, E. Young, Rosa Luxemburg Stiftung, New York Office, 2016, <https://politicaleducation.org/wp-content/uploads/2017/01/trumpandtheriseofthenationalistright_1123_.pdf> [dostęp: 14.07.2022]