

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut politologických studií

Katedra politologie

**Konstrukce amerického patriotismu
v amerických sportovních a válečných filmech**

Bakalářská práce

Autor práce: Jan Prokop

Studijní program: Politologie

Vedoucí práce: Mgr. Anna Kotvalová

Rok obhajoby: 2023

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 3.1.2023

Jan Prokop

Bibliografický záznam

PROKOP, Jan. *Konstrukce amerického patriotismu v amerických sportovních a válečných filmech*. Praha, 2023. 72 s. Bakalářská práce (Bc). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut politologických studií, Katedra politologie. Vedoucí diplomové práce Mgr. Anna Kotvalová.

Rozsah práce: 115 399

Abstrakt

Práce zkoumá konstrukci amerického patriotismu ve vybraném americkém válečném a sportovním filmu. Teoreticky je ukotvena v poststrukturalismu a využívá diskurzivní analýzy. Interpretuje informace o tom, jakým způsobem subjekty pomocí jazyka utvářejí smysl a význam. Zjišťuje, zda lze ve vybraných filmech vyzorovat společný diskurz v zobrazení amerického patriotismu a jakým způsobem se v nich americký patriotismus projevuje.

Klíčová slova

Diskurz, diskurzivní analýza, patriotismus, populární kultura, poststrukturalismus.

Abstract

The work examines the construction of American patriotism in selected American war and sports films. Theoretically, it is anchored in poststructuralism and uses discursive analysis. It interprets information about how subjects use language to create meaning and meaning. It investigates whether a common discourse in the depiction of American patriotism can be detected in the selected films and how American patriotism is manifested in them.

Key words

Discourse, discursive analysis, patriotism, popular culture, poststructuralism.

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval své rodině a přátelům za důvěru a podporu ve studiu. Dále děkuji Mgr. Anně Kotvalové za pochopení, vstřícný přístup, odborné rady a především za trpělivost při tvorbě této práce.

Obsah

ÚVOD.....	8
1 LITERÁRNÍ RÁMEC – LITERÁRNÍ PŘEHLED.....	11
2 TEORETICKÝ RÁMEC.....	16
2.1 Poststrukturalismus.....	16
2.1.1 Hlavní představitelé poststrukturalismu.....	16
2.1.2 Vztah poststrukturalismu a ostatních teorií mezinárodních vztahů.....	16
2.1.3 Charakteristika poststrukturalismu.....	17
2.1.4 Poststrukturalismus v mezinárodních vztazích.....	18
2.2 Populární kultura.....	20
2.2.1 Vztah mezi populární kulturou a mezinárodní politikou.....	21
2.2.2 Typy vztahů mezi populární kulturou a světovou politikou.....	22
2.2.3 Přístupy mezinárodní politiky k populární kultuře.....	27
2.3 Patriotismus.....	28
3 METODOLOGIE.....	31
3.1 Diskurzivní analýza.....	31
3.2 Kritická diskurzivní analýza.....	33
3.3 Postup zpracování kritické diskurzivní analýzy.....	36
3.3.1 Historický kontext vybraného předmětu zkoumání.....	36
3.3.2 Obsah a témata diskurzu.....	36
3.3.3 Diskurzivní strategie.....	37
3.4 Metodika.....	37
3.4.1 Cíle, výzkumné otázky a nástroje.....	37
3.4.2 Předmět zkoumání.....	37
3.4.3 Postup zpracování analýzy.....	38
3.4.4 Sledované zdroje patriotismu.....	39
4 ANALÝZA.....	42
4.1 Historický kontext.....	42
4.2 Warrior.....	44
4.2.1 Hlavní obsah témat a diskurzů.....	44
4.2.2 Diskurzivní strategie.....	49

4.3	American sniper	49
4.3.1	Hlavní obsah témat a diskurzů	50
4.3.2	Diskurzivní strategie.....	59
4.4	Komparace	60
5	DISKUZE	63
	ZÁVĚR.....	65
	SUMMARY	66
	LITERATURA	67
	SEZNAM OBRÁZKŮ	72

ÚVOD

Tématem „Konstrukce amerického patriotismu v amerických válečných a sportovních filmech“ jsem se rozhodl zabývat proto, že mě téma postavení Spojených států amerických v mezinárodních vztazích dlouhodobě zajímá. Jsem zároveň obdivovatel i odpůrce americké kultury a popkultury. Jedním z důvodů mé náklonosti je fakt, že jako bývalý profesionální sportovec vnímám velkou podporu amerických sportovců ze strany tamní veřejnosti, která je oproti podpoře profesionálních sportovců v České republice velice rozdílná. Tato podpora jde v ruku s celkovým vítězným myšlením a nastavením amerického národa, že každý člověk si může žít svůj americký sen – neboli velkomyšlenkářství, být úspěšný a chtít od života něco víc. Důvod, proč jsem naopak odpůrce americké kultury je fakt, že takovýto postoj mnohdy hraničí se sebevnímáním jakožto nadnároda a vyvolenosti být dominantní silou, která udává chod mezinárodním vztahům, či dokonce vnitropolitickým situacím. Vše především kvůli upevnění svého mocenského postavení ve světě. Je zajímavé sledovat postupný vývoj k tomuto sebevnímání od otců zakladatelů, přes občanskou válku až k dnešním dnům. Věřím, že nemalou roli v tomto procesu sebevnímání sehrály značné úspěchy v průběhu americké historie od vzoru moderní demokracie, významného ekonomického hráče až k mnohým vítězství na poli sportovním, ale i na poli válečném. Američtí sportovci jsou nejúspěšnější, co se do počtu olympijských medailí týče. USA disponují jednou z nejmodernějších, nejsilnějších armád na světě a je jim připisováno dominantní postavení v mnohých válkách soudobé historie. Tyto a další nepopiratelné úspěchy amerického národa se promítají do moderní popkultury, která mnohé situace a události upravuje k obrazu svému a přiřazuje do již tak velikého ohně americké hrdosti. Na první pohled spolu propaganda a umění zase tolik nesouvisí, protože se jedná o dvě zdánlivě odlišné oblasti. Jedna se snaží cílit na masy a ovlivňovat jejich smýšlení, zatímco druhá vychází z kreativity jedince a jde jí primárně o vytváření estetického zážitku. Dílo navíc může mít více významů, záleží vždy na tom, jak jej, kdo pochopí. Brzy si ovšem zkušené manipulátory uvědomili, jaký potenciál má umění pro jejich věc. Zvláště vhodný je k tomu podle mého názoru právě film, protože dokáže tento úmysl dobře skrýt. Důraz na patriotismus v amerických filmech má značný vliv na formování názorů, postojů či dokonce formování politické kultury. Vnímám, že postoje a názory občanů mají rozhodující vliv na utváření politické kultury ve Spojených státech i jinde ve světě. Americké dominantní

postavení v zábavním průmyslu, moderních technologií a jedno z předních postavení v mezinárodní politice mě vedlo ke zvolení tohoto tématu. Bez nadsázky se dá říci, že ten, kdo má nad nimi kontrolu, vládne světu. S rostoucí oblibou a dosahem popkultury nabírají takto prezentované názory na síle. Zobrazování patriotismu ve filmech a v popkultuře obecně nám může pomoci pochopit, jak se americká identita konstruuje a jaký může mít dopad na domácí a světovou politiku. Proto moje práce stojí na premise propojení popkultury a politiky.

V této analýze konkrétně zkoumám konstrukci amerického patriotismu ve filmu *Warrior* (Válečník) a *American sniper* (Americký sniper). Tedy právě ve sportovním a válečném prostředí. V prostředí plném soupeření, rivality, kde je prostor pro rozvinutí hrdosti, patriotismu a kde vyhrává „ten lepší“.

V teoretické části práce vysvětluji pojem patriotismus, což slouží jako podklad pro výzkum v praktické části. Zabývám se také pojmem popkultura, která nemusí být vždy použita jen k zábavě. Popkultura může mnohdy nést i skryté poselství. K výzkumu své práce používám sekundární literaturu a z teoretického hlediska poststrukturalismus. Právě silné teoretické zakotvení vnímám jako stěžejní. Tj. způsob, jakým je konstrukce patriotismu v této práci vnímána. Poststrukturalismus je jedním z nejmodernějších teoretických směrů v mezinárodních vztazích. Vynořil se ze „čtvrté velké debaty“ jako postpozitivistická teorie a čerpal ze spisů postmoderních myslitelů, jako byl Michel Foucault, Paul Bourdieu, nebo Jacques Derrida a odmítl myšlenku existence jediné univerzální pravdy, kterou můžeme odhalit. Poststrukturalisté spíše než objevování znalostí, navrhuji, abychom je aktivně produkovali interpretací světa kolem nás. Poststrukturalisté říkají, že „realita“ neexistuje nezávisle na našich výkladech, z nichž všechny jsou platné, přestože jsou ze své podstaty subjektivní. Tyto vícenásobné přípustné výklady tedy znamenají, že existuje „více skutečností“ najednou. Poststrukturalismus má navíc jedinečný přístup k tematicko-objektové dichotomii, což je prospěšné pro studium filmů a jejich dopadu na veřejné mínění: věří, že, vztahy uvnitř i vně jsou vzájemně vybudovány. Teorie aplikovaná na filmy umožňuje zkoumat, jak zkušenosti konstruují filmy a jak filmy vzájemně konstruují naši historickou paměť, kulturní identitu a vnímání „já“ a „toho druhého“.

Ve výzkumu je použita diskurzivní analýza, která má za cíl zjistit a interpretovat informace o tom, jakým způsobem subjekty pomocí jazyka utvářejí smysl a význam. Zaměřuje se na

jazyk a jeho vztah ke světu. Snaží se o identifikaci činitelů, skrývajících se za daty, a jejich interpretaci za pomoci teorie na societární úrovni.

Prostřednictvím analýzy dvou vybraných filmů je zkoumána výzkumná otázka a podotázka: „Lze vypořádat společný diskurz v zobrazení amerického patriotismu v americkém válečném a sportovním filmu?“ a „Jakým způsobem se projevuje americký patriotismus ve vybraných filmech?“

Dále je poukázáno na politické přesahy jednotlivých filmů. Součástí práce je metodika výběru filmů k analýze a samotné analýzy.

1 LITERÁRNÍ RÁMEC – LITERÁRNÍ PŘEHLED

Nye S. Joseph se v roce 2008 v článku „Public Diplomacy and Soft Power“ zabýval tím, jaké nástroje má stát k prosazování svých zájmů. Stát může využívat měkkou a tvrdou sílu. Měkká síla země je založena na zdrojích jako je kultura, hodnoty a politiky. Prostředkem k prosazování této měkké síly je veřejná diplomacie. Tzv. strategie chytré síly potom kombinuje měkkou sílu a tvrdou sílu. Dle autora se nestačí spoléhat jen na tvrdou sílu státu, ale důležitá je právě měkká síla. Veřejná diplomacie má dlouhou historii jako prostředek prosazování měkké síly země a v minulosti se osvědčila pro vítězství ve studené válce (Nye, 2008). Měkká síla je prosazována nastolováním témat a konstrukcí požadovaných významů. Vytvářením diskurzu.

Už např. v roce 1998 David Campbell v práci „Writing Security“ upozornil na to, že stát a ti, kteří v něm zastávají mocenskou pozici, konstruují takové významy, které slouží jejich účelům. Zabýval se konkrétně významy přiřazenými nebezpečí. „Nebezpečí“ je pro stát totiž důležitým tématem, neboť „*v podobě hrozeb dává státu jeho identitu a ospravedlňuje jeho existenci*“. D. Campbell ukázal, že svět se ani v oblasti bezpečnostních studiích neskládá jen z toho, co vidíme. Svět není čistě materiální. Skládá se z „*předmětů a z představ nebo přesvědčení o nich a příběhů, z nichž takové myšlení pramení*“ (Campbell, 1998, s. 349).

Hlavní hrozba pro stát po 2. světové válce v USA byla konstruována jako „studená válka“. Zlomovým okamžikem v historii USA, kdy byla v novodobých dějinách ohrožena jeho bezpečnost, byl útok 11. září 2001. Hlavní hrozbou se tak stal terorismus.

Útoky z 11. září byly velkým šokem nejen pro americkou společnost, ale také pro celý svět. Bylo to poprvé, kdy Al-Káida zaútočila na USA na americké půdě a George W. Bush se rozhodl útok chápat jako vyhlášení války, jak uvádí Louise Pears v článku z roku 2016. „Ask the audience: television, security and Homeland. Critical Studies on Terrorism“ (Pears, 2016, s. 78).

Akce USA, které následovaly, vytvořily obraz a vnímání neustálé hrozby, která touží zničit západní společnost a zavedený diskurz změnil vnímání zásadně důležitých pojmů jako bezpečnost, identita, „jinakost“, mezinárodní legitimita a další (Pears, 2016, s. 78). Reakcí na hrozbu je obrana a v tomto případě měla podobu boje proti terorismu.

Dle Nye S. Josepha je boj státu proti nadnárodnímu terorismu po 11. září „*bojem o získání srdcí a myslí*“ a veřejná diplomacie je důležitým nástrojem v arzenálu jeho chytré moci. Chytrá veřejná diplomacie vyžaduje „*pochopení role občanské společnosti při vytváření měkké síly*“ (Nye, 2008). Stát tedy nemůže prosazovat své zájmy jen tvrdou silou, ale je třeba pro ně získat obyvatelstvo. Získat srdce lidí a jejich mysl, získat je pro svoji věc.

Téma „nebezpečí“ se dostalo do popředí, aby působilo na sjednocení společnosti proti nepříteli, na národní uvědomění a patriotismus. Tématu konstrukce významu a obrazu 11. září se zabývala řada prací, které zkoumaly, jak k nim přispívali jednotliví aktéři včetně médií.

Např. v roce 2004 Steve Smith publikoval práci „*Singing Our World into Existence: International Relations Theory and September 11*“, ve které se mimo jiné zabýval tím, jak ke konstrukci obrazu události přispívá sám obor teorie mezinárodních vztahů, ten vytvořil takový obraz události, vedle které bylo ostatní utrpení lidí neviditelné (Steve, 2004, s. 504–507).

Ovlivňováním umění politikou v historii, v průběhu 20. století a 11. září 2001 se zabýval např. Roland Bleiker v roce 2009 v knize „*Aesthetics and World Politics*“ (Bleiker, 2009). Význam vizuální stránky umění v oblasti politiky popisuje Roland Bleiker v knize z roku 2018 „*Visual Global Politics*“. Ten mimo jiné např. také tvrdí, že sílu obrazu využili i samotní teroristé a že útoky 11. září byly naplánovány tak, aby byly vizuálně efektní (Bleiker, 2018). E. Bronfen v článku z roku 2006 „*Reality Check: Image Affects and Cultural Memory*“ uvádí, že kulturní obrazy jsou politickým bojištěm a také, že kultura utváří narativy přispívající k pocitu sounáležitosti či k politické akci (Bronfen, 2006, s. 21–23). Kultura, respektive i film se tak podílí na upevňování vztahu ke své zemi, k patriotismu.

Ukazuje se, že ke konstrukci požadovaných významů a vytváření obrazu pro veřejnost je zajímavým nástrojem kinematografie.

Promítáním geopolitiky a mezinárodních vztahů, tedy jimi vytvořených významů do filmu se zabýval např. Klaus Dodds v roce 2008 v článku „*Have You Seen Any Good Films Lately? Geopolitics, International Relations and Film*“. K. Dodds zkoumal, jak se populární geopolitika a související oblasti mezinárodních vztahů spojily s filmem a Hollywoodem. V článku zvažuje, jaký je vzájemný vztah mezi Hollywoodem a Bushovou administrativou

v éře po 11. září a snaží se porozumět vojensko-průmyslovému a mediálně-zábavnímu komplexu. Došel k závěru, že „v dobách krize byl Hollywood často více než ochoten a schopen produkovat a prodávat filmy navržené tak, aby „pozvedly“ národní morálku a ducha“ (Dodds, 2008, s. 259). Dle S. Jowett a J. O’Donnell je historie spolupráce mezi Hollywoodem a politickými orgány (Pentagon, Bílý dům) od druhé světové války dobře zdokumentovaná, jak uvádějí v knize z roku 2012 „Propaganda & Persuasion“ (Jowett, O’Donnell, 2012). Dalším autorem, který se tímto tématem zabýval je též Douglas M. Kellner v práci z roku 2009 „Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush – Cheney Era“ (Keller, 2009). Hollywood dlouhodobě spolupracuje na produkci filmů podporujících Spojené státy včetně jejich materiálních a ideových zájmů konkrétně s Ministerstvem zahraničních věcí a dalšími relevantními institucemi jako byl v minulosti také Úřad válečných informací (v angl. United States Office of War Information) a od 90. let 20. století také CIA, jak uvádí Emrah Aydemir v článku z roku 2017 „Use of Hollywood as a Soft Power Tool in Foreign Policy Strategy of the United States of America“ (Aydemir, 2017, s. 79–81). Film je tedy nástrojem, který je k danému účelu – vytváření požadovaného diskurzu, potažmo např. budování patriotismu – klasicky využíván.

Přesto, má však mnoho akademiků tendenci odmítat epistemický význam filmů, protože je považují „jen za filmy“ a je pro ně jednodušší zkoumání „empirické reality“ na základě statistických dat získaných měřicími zařízeními než zkoumání filmů, které jsou procesem, kterým tato „empirická realita“ vzniká, jak konstatuje Michael J. Shapiro, jeden z předních amerických teoretiků kultury a politiky ve své knize z roku 2008 „Cinematic Geopolitics“. M. J. Shapiro zmiňuje, že akademici byli ale udiveni tím, co vše lze vyvodit z jím analyzovaných filmů, přičemž je třeba si uvědomit, že filmy jsou považované za „zprostředkované, fiktivní ztvárnění lidské zkušenosti“ (Shapiro, 2008, s. 5). Populární film také dle Terence McSweeneyho není jen plytkou lehkovážností, ale spíše expresivním společensko-politickým artefaktem a velmi vlivnou součástí způsobu, jakým společnost obecně vytváří významy, jak uvádí v knize z roku 2016 „American Cinema in the Shadow of 9/11“ (McSweeney, 2016, s. 2). Tyto předpoklady a názory, které lidé získávají z populární kultury, jsou totiž implementovány do kontextu jejich vlastní mysli a vytváří vztah s tím, co již znají. V kontextu mezinárodních vztahů je z toho důvodu třeba chápat politiku jako praxi kolektivního vyprávění, v níž hraje roli fikce a narativ je konstitutivním prvkem (Gadinger, Kopf, Mert, Smith, 2016, s. 7).

Jedním z těch, kteří se zabývali tím, jaký obraz reality, a to konkrétně obraz terorismu vytváří film, je Thomas Riegler v článku 2010 „Through the Lenses of Hollywood: depictions of Terrorism in American Movies“. T. Riegler došel k závěru, že hollywoodská kinematografie formovala a někdy zkreslovala vnímání terorismu už od konce 60. let. Hollywood se nikdy vážně nepokusil nabídnout přesné hodnocení terorismu. Místo toho nabízel zprostředkovanou verzi, která „přesahuje realitu a je pevně zakořeněna v rámci popkultury“ (Riegler, 2010, s. 35). Avšak vzhledem k tomu, že filmy jsou podle filmového teoretika Siegfrieda Kraucaera „zrcadlem převládající společnosti“ (Kraucaer In 2010, s. 35), i ony prozrazují něco o historickém vývoji terorismu a změnách v jeho chápání (Riegler, 2010, s. 35). Za zlom ve vnímání terorismu jsou považovány právě útoky 11. září 2001, jak uvádí Stephen Prince v práci z roku 2009 „Firestorm: American Film in the Age of Terrorism“ (Prince, 2009). Název „ohnivá bouře“ je příznačný z toho důvodu, že vedly nejen k explozi literatury o terorismu, ale také „změnily způsob, jakým je terorismus popisován a ukazován“ (Hall In Prince, 2009, s. 121). Byl tak přepracován „příběh o terorismu“ a změnilo se jeho vnímání (Pears, 2016, s. 78). 11. září je tak určitým předělem v historii prezentování terorismu a jeho vnímání.

Útok 11. září byl vysvětlovaném jako vyhlášení války teroristy, což bylo využito pro následující události a akce, které byly realizovány pod rouškou boje proti terorismu (Pears, 2016, s. 78). Dle Jeffa Birkenstena a kol. je nejběžnější kritikou těchto filmů právě to, že slouží jako ospravedlnění určitých politických aktérů, jejich politik a programů. Úzký a zjednodušený diskurz v těchto filmech postrádá jakýkoli kontext skutečných událostí. Slouží jako nástroj pro utváření veřejného mínění a postojů k těmto politikám (Birkenstein, Froula, Randell, 2010). Jednou z hlavních politik, která by mohla být široce ospravedlněna těmito druhy diskurzu ve filmech, je americká intervence v Iráku a Afghánistánu a válka proti terorismu v obecnějším smyslu. O invazi do Iráku byla světová veřejnost přesvědčována především argumentem, že Saddám Husajn vlastní zbraně hromadného ničení a že existuje přímé spojení s pachateli 11. září. Tato tvrzení však nebyla nikdy potvrzena a existuje silný důkaz, že členové Bushovy administrativy věděli, že tyto zbraně hromadného ničení ve skutečnosti neexistují, jak uvádí J. Birkenstena a kol. v knize z roku 2010 „Reframing 9/11: Film, Popular Culture and the „War on Terror““.

Téma terorismu, respektive boje proti terorismu je po 11. září frekventované, významné pro budování patriotismu prostřednictvím kinematografie, pravděpodobně hlavní v tomto

ohledu a zkoumané ve velké míře odborníky. Je tedy možné se inspirovat výzkumnými metodami. Avšak není jediným tématem sloužícím k budování patriotismu. Ve filmu je využíváno obecně téma hrdinů a vítězství. Může se jednat o válku, sport, katastrofy, nehody atd. Frekventované je téma války, a to jakékoliv historické (Vietnam, Afghánistán), fiktivní (III. světová válka) či v přeneseném slova smyslu (studená válka).

Analýzou řady válečných filmů se zabýval např. Michael J. Shapiro. V knize z roku 2008 „Cinematic Geopolitics“ zmiňuje filmy: *The Deer Hunter and The Battle of Algiers*, 1978 (Lovec jelenů), *The Fog of War*, 2003 (Mlha války), *From Here to Eternity*, 1953 (Odtud až na věčnost) (Shapiro, 2008). Douglas M. Kellner v práci z roku 2009 „Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush – Cheney Era“ zmiňuje filmy *Black Hawk Down*, 2001 (Černý jestřáb sestřelen) (Kellner, 2009, s. 27), *The Green Berets*, 1968 (Zelené barety) (Kellner, 2009, s. 28), *Southland Tales*, 2006 (Apokalypsa) (Kellner, 2009, s. 194), *The Ground Truth*, 2006 (Kellner, 2009, s. 206), *Stop-Loss*, 2008 (Ve službách války) (Kellner, 2009, s. 231), *Lions for Lambs*, 2007 (Hrdinové a zbabělci) (Kellner, 2009, s. 246),

Tato práce analyzuje vybraný válečný film a vybraný sportovní film.

2 TEORETICKÝ RÁMEC

Teoretickým rámcem problematiky je poststrukturalismus, vztah mezi populární kulturou a mezinárodní politikou a americký patriotismus.

2.1 Poststrukturalismus

Poststrukturalismus je myšlenkovým směrem, který přišel po strukturalismu. Je jeho novým „redigováním“ a na straně druhé současně něčím, co ho nahrazuje, částečně eliminuje a reviduje (Michalovič, Zuska, 2009, s. 206). Stejně jako strukturalismus není vázán na jeden obor a předmět zájmu, ale prochází napříč obory. Klade důraz na jazyk a antiesencialismus, a to jak ve vztahu k významu, realitě, identitě či pravdě.

Raný vývoj poststrukturalistického myšlení, založeného na napětí mezi strukturalismem a fenomenologií, se soustředil ve Francii během 60. a 70. let 20. století (Ari, 2019, s. 3).

2.1.1 Hlavní představitelé poststrukturalismu

Mezi nejvýznamnější představitele poststrukturalismu je zařazován Jacques Derrida, filozof, zastávající dekonstrukce. V roce 1967 vyšla tři významná díla: O gramatologii (De la grammatologie), Hlas a fenomén (La Voix et le phénomène) a Písmo a rozdíl (L'écriture et la différence). Jeho raná dekonstrukce položila základy tzv. novému textualismu. Jacques Derrida se v období pozdní dekonstrukce věnoval především politické filozofii (Michalovič, Zuska, 2009, s. 206). Dalším představitelem je Michel Foucault (Ari, 2019, s. 3).

2.1.2 Vztah poststrukturalismu a ostatních teorií mezinárodních vztahů

Poststrukturalismus se liší od většiny ostatních přístupů k mezinárodní politice, neboť sám sebe nevidí jako teorii, školu nebo paradigma vytvářející jediný popis. Poststrukturalismus je místo toho přístup, postoj nebo étos, sledující kritiku zvláštními způsoby (Dunne, Kurki, Smith, 2016).

Poststrukturalismus přistupuje k ostatním teoriím mezinárodních vztahů tak, že je činí jedním z předmětů své analýzy a přistupuje k těmto paradigmatům pomocí metateoretických otázek, jejichž cílem je odhalit, jak jsou strukturována. Výsledek poststrukturalistické analýzy je sám o sobě interpretací mezinárodní politiky, která jako taková může (a měla by) podléhat stejnému étosu kritiky, z jakého vznikla (Dunne, Kurki, Smith, 2016).

Kritika poststrukturalismu je namířena především proti „*strukturalistické analýze, která odděluje problém od historického kontextu tím, že ignoruje vývojové procesy jazyka, kultury a identity s pozitivistickým přístupem*“ (Ari, 2019, s. 3). Ashley a Walker (1990, s. 397) ostře kritizují neorealismus Kennetha Waltze a poukazují na jeho důraz na systémovou anarchii, která slouží hegemonické moci, státnímu centrismu, utilitarismu, pozitivistické zaujatosti a nedostatku historicity (Ashley, Walker, 1990, s. 397).

Ze strany mainstreamových teorií mezinárodních vztahů panoval vůči poststrukturalismu intenzivní odpor z důvodu mylných představ o domnělém útěku poststrukturalismu od morální odpovědnosti a jeho údajném odmítnutí osvíceneckého poznání a pokroku (Dunne, Kurki, Smith, 2016).

2.1.3 Charakteristika poststrukturalismu

Mnohé ze základních předpokladů empiristické epistemologie (epistemický realismus, univerzální vědecký jazyk a korespondenční teorie pravdy) jsou poststrukturalismem zpochybňovány. Veškeré vědění se musí týkat sociální konstituce významu, jazykové konstrukce reality a historicity vědění. To znovu potvrzuje nepostradatelnost interpretace a naznačuje, že veškeré vědění při mapování světa zahrnuje vztah s mocí (Dunne, Kurki, Smith, 2016).

Poststrukturalismus má své pojetí kritiky. Dle Michela Foucaulta: „*Kritika není záležitostí říkat, že věci nejsou v pořádku tak, jak jsou. Jde o to poukázat na to, jaké zbylé druhy předpokladů, jaké druhy známých, nezpochybnitelných, neuvažovaných způsobů myšlení o praktikách, jsou přijatelné*“ (Foucault 1988 In Dunne, Kurki, Smith, 2016).

Poststrukturalismus studuje kulturní praktiky, jejichž prostřednictvím se vytvářejí inkluze a exkluze. M. Foucault zpochybňuje všechny základní popisy lidského subjektu. Neexistuje žádná univerzální osoba, jak se často domnívají liberální myslitelé. Foucault se ptá, jak se historicky vytvářela kategorie lidského subjektu. Jak se v průběhu času a na různých místech konstituovaly identity západní / východní, severní / jižní, civilizované / necivilizované, rozvinuté / nerozvinuté, domácí / cizí, racionální / iracionální atd. (Dunne, Kurki, Smith, 2016).

Z pohledu poststrukturalismu je smysl vytvářen diskurzem (Dunne, Kurki, Smith, 2016).

Diskurz se týká „*specifické řady reprezentací a praktik, jejichž prostřednictvím se vytvářejí významy, konstituují identity, navazují sociální vztahy...*“ (Dunne, Kurki, Smith, 2016). To

však nepopírá existenci světa ani význam materiality. Popíráno není, že objekty existují vně myšlení, popíráno je tvrzení, že by se mohly konstituovat jako objekty mimo jakýkoli diskurzivní stav vzniku (Laclau, Mouffe 1985 In Dunne, Kurki, Smith, 2016). Diskurz je chápán jako performativní materializace, nikoli jazyková konstrukce (Dunne, Kurki, Smith, 2016).

Poststrukturalismus obecně obrací pozornost badatelů k jazyku a textu. Jazyk nehraje roli neutrálního zprostředkovatele reality, ale aktivně se podílí na jejím chápání prostřednictvím textu. Text je chápán velmi široce jako cokoliv, co komunikuje nějaký význam. Zakládá a legitimuje společenskou a politickou praxi, a tak má významný mocenský rozměr (Drulák, 1999, s. 117).

2.1.4 Poststrukturalismus v mezinárodních vztazích

Poststrukturalismus v mezinárodních vztazích je možné definovat jako kritický postoj nebo přístup, který zdůrazňuje důležitost reprezentace, roli diskurzu ve smyslu mezinárodních vztahů a vztahu mezi věděním a mocí (Campbell, 2013 In Ari, 2019, s. 3). *„Poststrukturalismus tedy není novou školou s vlastními aktéry, subjektem a členy, ale přístupem, který se snaží vysvětlit své obavy některými otázkami. Je to postoj nebo mentalita, která se svou kritikou snaží umožnit alternativní politiku“* (Campbell, 2013 In Ari, 2019, s. 3).

Poststrukturalismus se zakládá na diskurzu, který se týká *„specifické řady reprezentací a praktik, jejichž prostřednictvím se vytvářejí významy, konstituují identity, navazují sociální vztahy a více či méně umožňují politické a etické výsledky. Státy jsou například umožněny širokou škálou diskurzivních praktik, které zahrnují imigrační politiku, vojenské strategie, kulturní debaty o normálním sociálním chování, politické projevy a ekonomické investice“* (Dunne, Kurki, Smith, 2016).

Historie poststrukturalismu v mezinárodních vztazích sahá do 80. let 20. století, kdy se v nich projevil díky práci Richarda Ashleyho, Jamese Der Deriana, Michaela Shapira a R. B. J. Walkera (Ari, 2019, s. 3). Jejich ranné práce převzaly dominanci realismu, pro který bylo typické, že existovaly hranice mezi vnitřkem / venkem, suverenitou / anarchií, námi / jimi. Poststrukturalismus, vedený také etickým zájmem, zpochybňoval, jak se stalo přirozeným a nevyhnutelným upřednostňovat státocentrické pohledy na světovou politiku, zejména ty, které přehlížejí hluboké otázky o státu. Jedná se především o jeho historické

a koncepční utváření, jeho politickou a ekonomickou konstituci a sociální vyloučení. Poststrukturalismus znamenal posun k interdisciplinárnějšímu teoretizování (Dunne, Kurki, Smith, 2016). Raná díla poststrukturalistů odhalují imaginativní hranice a omezení, které nakreslily tradicionalistické přístupy k pochopení této domény světové politiky prostřednictvím určitých pojmů (stát, suverenita atd.). Poststrukturalismus má problém s restriktivními předpoklady, jako je povaha mezinárodního systému, který je anarchický a omezuje jednání suverénních národních států. Na první pohled jsou tyto charakterizace obecně považovány za doktrínu realismu nebo neorealismu (Ari, 2019, s. 3). „*Poststrukturalistická kritika se neomezuje pouze na tyto teorie, ale obsahuje i historickou perspektivu, problematickou povahu suverenity, univerzalizmus, nadčasové a neotřesitelné základy*“ (O’Loughlin, 2014 In Ari, 2019, s. 3). Michael J. Shapiro tvrdí, že zahraniční politika se neodehrává v abstraktním neorealistickém prostoru bez těla, ale prostřednictvím mobilizace konkrétních kulturních, rasových a politických identit (Shapiro In Ari, 2019, s. 4). „*V tradičním přístupu je stát považován za přirozený a nezbytný. Poststrukturalisté se však proti této myšlence striktně staví a zaměřují se na samotnou tvorbu státu. Neboť podle poststrukturalistického myšlení a priori neexistuje*“ (Ari, 2019, s. 4). Suverénní stát by neměl být chápán jako a priori přítomnost; na rozdíl od tradiční víry je stát „*ontologickým efektem praktik, které jsou performativně uzákoněny*“ (Weber In Ari, 2019, s. 4). Tedy „*suverénní národní státy nejsou předem danými subjekty, ale subjekty v procesu*“. Před politickou praxí neexistuje subjekt/stát. Suverénní státy jsou neustále představovány prostřednictvím historických a politických praktik. Tímto jednáním stát získává identitu. Jednoznačněji je existence/identita státu efektem performativity, která je konstruována diskurzivní praxí o zahraniční a domácí politice, bezpečnostních a obranných strategiích nebo o členství v jakékoli mezinárodní organizaci (Devetak, 2005, s. 180).

Pozdější poststrukturalistické práce se zaměřovaly více na politické události a reprezentace těchto událostí (Dunne, Kurki, Smith, 2016). K výzkumu uvádí Nadin Godehardt (2015), že tvorba vědomosti (poznání) nemůže být nikdy neutrální nebo nezávislá na světě, neboť znalec a svět jsou zapojeni do stejné hry, ne do rozdílných, což je důvod proč vědomost nemůže, jako taková být daná nebo základní, což odkazuje na stálý proces tvoření. Výzkumník je součástí světa takovým způsobem, že mluvit o světě jako odloučeném od aktivit tvorby významu světa je doslova nesmysl.

2.2 Populární kultura

„*Umělecká díla a populární kultura*“ jsou dle E. Mersona (2020) „*klíčovými místy sporů a transformace mocenských vztahů ve světové politice*“. Významná je dle Rolanda Bleikera (2018) obzvláště jejich vizuální stránka, neboť „*žijeme ve vizuálním věku. Obrázky dávají podobu mezinárodním událostem a utvářejí způsob, jakým si je vykládáme. Fotografie, kino a televize ovlivňují, jak vidíme a jak přistupujeme k fenoménům, tak rozmanitým jako je válka, humanitární katastrofy, protestní hnutí, finanční krize a volební kampaně*“ a politici si to uvědomují (Kennedy 2008 In Bleiker, 2018).

Obor mezinárodních vztahů v posledních desetiletích zaznamenal nárůst zájmu o vztah populární kultury a různými aspekty mezinárodních politik (Nexton, Neumann, 2006, s. 6). Dle Federicy Caso a Caitlin Hamilton (2015, s. iii) může být oblast populární kultury a světové politiky považována dokonce za podobor mezinárodních vztahů.

Na otázku „Jak souvisí populární kultura se světovou politikou“ Jutta Weldes a Christina Rowley (Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 12) odpovídají, že z pozitivistického pohledu by se dalo sice očekávat, že populární kultura „dělá“ něco „se“ světovou politikou, anebo, že světová politika „dělá“ něco „s“ populární kulturou, avšak tyto předpoklady jsou špatně pochopeny. Analyticky jsou „populární kultura“ i „světová politika“ složité a sporné koncepty. Neexistuje tedy jediné pochopení ani jednoho z nich a empiricky se jedná o objekty a praktiky, mezi nimiž existují vztahy, které jsou různé, složité a dynamické. Dle Roberta Coxe (1981, s. 128 In Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 13) jsou tyto vztahy mezi populární kulturou a světovou politikou důležité pro různé cílové skupiny z různých a někdy i konkurenčních důvodů. „*Jakýkoliv pokus porozumět vlivu kulturních sil – jako jsou myšlenky, identity, jazyk, diskurzy a symboly – vyžaduje překročit hranice prohlášení politických elit a zkoumat širší kulturní zdroje, které formují politické procesy*“ (Nexton, Neumann, 2006, s. 6).

Význam populární kultury spočívá v jejím velkém publiku a síle dopadu. „*Populární zábava nejen ovládá větší publikum než zprávy nebo politické události, ale také má často silnější dopad na způsob, jakým diváci dojdou ke svému základnímu pohledu na svět*“ (Nexton, Neumann, 2006, s. 8).

Důvodem ke zkoumání populární kultury je, že poskytuje nejen informace o kulturních hodnotách, ale je i zdrojem dat o probíhajících politických procesech (Nexton, Neumann,

2006, s. 14). Populární kultura má také konstitutivní účinky na mezinárodní politiku (Nexton, Neumann, 2006, s. 17).

2.2.1 Vztah mezi populární kulturou a mezinárodní politikou

Populární kultura zabývající se tématy mezinárodní politiky má různé efekty:

Určující efekt se projevuje tak, že populární kultura přináší obraz skutečnosti, i např. umělecky zkreslený, který je přijímán nejen veřejností, ale i elitou a ty z něj čerpají své znalosti, zakládají na něm svá rozhodnutí (Nexton, Neumann, 2006, s. 17–18).

Informující efekt spočívá v tom, že populární kultura může informovat o světové politice, aniž by ji určovala. Informační účinky populární kultury jsou rozšířenější než její určující účinky, ale také je obtížnější je posoudit. Rámce a narativy nabízené populární kulturou se neoddělitelně mísí s dalšími aspekty politické a společenské praxe. Populární kultura totiž poskytuje rozptýlené znalosti, které lidé přinášejí o politických otázkách a také „moc se často skrývá“ prostřednictvím reklam, fikce a dalších zdánlivě nepolitických forem komunikace a reprezentace. Ke zkoumání politiky a mezinárodních vtaů je třeba proto prozkoumat tyto sociální stránky, abychom pochopili skutečné obrysy politické moci. Chceme-li porozumět světové politice, musíme studovat jak politické, tak i zdánlivě nepolitické reprezentace (Nexton, Neumann, 2006, s. 18).

Umožňující efekt se projevuje tak, že populární kultura může propůjčit metaforickou sílu přitažlivosti určité politiky a tím podpořit význam politického jednání. Politické projevy jsou plné narážek na narativy, které už jsou veřejnosti známé. Opíráním se o známé narativy vytvářejí politici analogie, díky nimž jsou jejich pozice intuitivně věrohodné pro jejich publikum. Vzhledem k tomu, že tyto narativy a jejich význam jsou v určité kultuře široce přijímány, samotný akt jejich propojení s politikou někdy stačí k vybudování podpory pro cíle politického hnutí (Nexton, Neumann, 2006, s. 18).

Naturalizující efekt působí tak, že se určitý způsob nahlížení na svět jeví jako součást přirozeného řádu, „právě takové, jaké věci jsou“, a proto je obtížné proti němu argumentovat (Nexton, Neumann, 2006, s. 19).

2.2.2 Typy vztahů mezi populární kulturou a světovou politikou

Populární kultura a politika se dostávají to vzájemných vztahů, které je možné typizovat. J. Weldes a Ch. Rowley (In Caso, Hamilton, 2015, s. 12) představují šest typů vztahů mezi populární kulturou a světovou politikou, přičemž každý z nich považují za mnohostranný a nesouvisející s ostatními. Aby zdůraznily vzájemné propojení mezi těmito různými vztahy, nazývají tento koncept nazývají „diamantový zásnubní prsten“.

1. Využití populární kultury státem

Snad nejzřetelnějším „vztahem“ mezi populární kulturou a světovou politikou, alespoň pro realistické přístupy je to, že státy aktivně využívají populární kulturu mnoha způsoby a pro různé účely. V zahraniční i v domácí politice hraje populární kultura velkou roli, a to jak v době války, tak i v době míru (Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 13).

V dobách války státy vytvářejí, nasazují a využívají populární kulturu pro propagandu (Robb, 2004, Aulich, 2011 In Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 14). Využívány byly jak plakáty, tak i další mediální formy. Populární kultura byla využita k definování národů a jejich nepřátel v první světové válce (Welch, 2014 In Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 14). Severovietnamské plakáty podobně představovaly jako nepřítel USA (Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 14). Filmy jako Casablanca (1942), podporované divizí „War Films“ amerického ministerstva války, prodávaly americké intervence v Evropě americké veřejnosti, čímž legitimizovaly druhou světovou válku a související vojenské výdaje a veřejné oběti (Tunc, 2007 In Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 14). Zelené barety (1968), s Johnem Waynem v hlavní roli, byly tak zjevně propagandistickým filmem, že americké ministerstvo obrany nechalo odstranit obvyklé poděkování za pomoc, neboť se obávalo, že by to mohlo podkopat propagandistickou hodnotu filmu a přitáhnout nežádoucí pozornost k zapojení ministerstva do hollywoodských filmů (Robb, 2004, s. 277-284 In Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 14).

Státy využívají populární kulturu také v dobách míru, a to pro zapojení tzv. „měkké síly“ do praktik kulturní diplomacie (Rowley, 2014 In Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 14). Americké kulturní výměnné programy po 11. září mimo jiné zdůrazňují populární kulturu, zejména sport (SportsUnited Ministerstva zahraničí USA In Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 14) a film, ve snaze renovovat image USA v „muslimských zemích“ (Mills, 2014 In Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 14).

Populární kultura hraje ústřední roli také ve stále více všudypřítomné státní praxi národního brandingů (Anholt, 2014 In Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 14). To znamená, že stát je prezentován jako značka a k tomu mu pomáhá populární kultura. S brandingem státu se každý setkává v oblasti cestovního ruchu. Každý stát se prezentuje určitým způsobem.

Zvláště důležitou a různorodou roli v zahraniční politice a státních akcích má sport, ať se jedná o olympijské hry, prostřednictvím kterých státy upevňují svůj mezinárodní status a předvádějí své hospodářské a kulturní úspěchy (Schaffer, Smith, 2000 In Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 14), anebo akce, které získaly pojmenování „pingpongová diplomacie“ (DeVoss, 2002 In Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 14) po exhibičních zápasech Číny v USA v roce 1971, které znamenaly průlom ve studené válce a navázání kontaktu (Campagna, 2011 In Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 14), který pokračoval návštěvou Nixona v Číně a opětovnému navázání diplomatických vztahů mezi USA a Čínou (Griffin, 2014 In Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 14).

2. Globální politická ekonomie a/nebo populární kultura

Většina forem populární kultury má formu komerčních produktů, které se šíří přes hranice státu. Populární kultura je tak vždy zapojena do oboru mezinárodní politické ekonomie a do jejích praktik, ať už se jedná o mezinárodní obchod, finance nebo režimy práva duševního vlastnictví (nebo jejich podvracení, např. padělané spotřební zboží); působení nadnárodních společností a globální dělbu práce atd. (Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 15).

Populární kultura může být i produktem vzešlým z mezinárodní spolupráce. Ministerstvo zahraničí USA ocenilo nedávnou spolupráci americko-čínského filmového průmyslu, zejména vytvoření Oriental DreamWorks – společného podniku DreamWorks, Shanghai Media Group a dalších dvou čínských firem. Tuto spolupráci považuje za signál potenciálu pro další společný hospodářský rozvoj v odvětvích, jako je televize, zábavní parky a merchandising, což povede ke zvýšenému hospodářskému růstu (Rivkin, 2014 In Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 15).

Zábavní průmysl šíří populární kulturu dané země globálně také prostřednictvím franšíz, licencí a dle J. Weldes a Ch. Rowley stojí samy o sobě za studium jako mikrokosmosy mezinárodní politické ekonomiky. Levin (2003 In Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 16) uvádí, že důležitým globálním ekonomickým aktérem je například společnost Disney Corporation, která je zapojena do globálních práv duševního vlastnictví, ochranných známek

a autorských práv a sporů. Soutěží s dalšími mezinárodními společnostmi podnikajícími v zábavním průmyslu (Stewart, 2006 In Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 16). Společnost se musí zabývat ekonomickou diplomacií, neboť má jednak globální pracovní sílu, globálně vytváří produkty a jeho klientská základna je také globální (Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 16).

3. Globální kulturní a politické vlivy

Populární kultura je vnímaná také jako ústřední složka sporných (či kritizovaných) šířících se vlivů, které – v závislosti na politice – vedou k homogenizaci, která může být chápána jako amerikanizace, westernizace nebo modernizace, k hybridizaci (Bhabha 1996), ke kulturnímu imperialismu (Tomlinson 1991) nebo ke globalizaci. Tyto vlivy jsou všudypřítomné velká část toho, co se šíří, je populární kultura. Většina lidí tyto vlivy zažívá právě v populární kultuře a jejím prostřednictvím. Například amerikanizaci lze zažít díky všudypřítomnosti amerického televizního pořadu Dallas, zatímco modernizaci lze zažít prostřednictvím všudypřítomnosti televize obecně (Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 17).

Šíření vlivů prostřednictvím populární kultury v angličtině pomáhá celosvětové rozšíření angličtiny, usnadněné britským kolonialismem a americkým imperialismem, které bylo formováno nejen prostřednictvím oficiálních politických dokumentů, ale také prostřednictvím dřívějších populárních kulturních artefaktů, jako je kánon anglické literatury vyučovaný na misijních školách. Globálně stále více lidí mluví a/nebo rozumí anglicky (učí se nejen formálně, ale také posloucháním textů v americké hudbě, tlumočením reklamních sloganů, chatováním s turisty atd.) (Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 17). Jak naznačují některé příklady, předpokládá se, že věci – kapitál, technologie, rozvoj, demokracie, populární kultura – proudí z metropole na periferii, avšak existují i obrácené kulturní toky a mnohosměrné toky (Otmazgin a Ben-Ari 2012, s. 3 In Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 17). Podstatnou částí americké kultury „New Age“ jsou například transplantáty z hinduismu, buddhismu a domorodých amerických tradic (Berger, 2003, s. 12-14). Na Západ byly úspěšně šířeny „*tradiční asijské léky, zdravotní a fitness praktiky a přístupy k duševnímu zdraví*“ jako je jóga a akupunktura (van Elteren, 2011, s. 160 In Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 17).

Další dimenzí těchto toků je dočasnost. Ačkoli máme tendenci považovat „globalizační“ procesy za charakteristický znak kapitalistické (pozdní nebo post-) modernity, tyto toky

populární kultury proudily již dávno před touto érou (Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 18).

4. Světová politika/populární kultura: reprezentace, texty a intertexty

Další forma vztahů se se zaměřuje na populární kulturní reprezentaci světové politiky. To, co většina amerických Američanů „ví“ například o arabsko-izraelském konfliktu, pochází z toho, co vidí, slyší a čtou ve zpravodajských médiích – a co je zásadní, také z toho, co je prezentováno v údajně fiktivních populárních kulturních textech. To je důležité, protože mediální a kulturní reprezentace mají politické účinky (Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 18). Tato konceptualizace vztahů mezi populární kulturou a světovou politikou se opírá o „reflexní“ metaforu, ve které je populární kultura (ať už zpravodajská média, film nebo televize) zpochybňována (a často posuzována podle) míry, do jaké zrcadlí „skutečný svět“. Vztah je však mnohem složitější než umožňuje tato korespondenční teorie pravdy. Populární kultura nejen odráží, ale také tvoří světovou politiku. Populární kulturní texty diskurzivně konstruují předměty, o kterých mluví (Foucault, 1972, s. 49 In Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 18–19). Zatímco populární kulturní stavby nejsou jedinými místy, kde se diskurzivně konstituují identity, praktiky, instituce a cíle, jsou některé z nejdůležitějších. Populární kultura je obzvláště významná, protože jsme všichni ponořeni do těchto diskurzů v našem každodenním životě; tvoří náš každodenní zdravý rozum. Populární kulturní reprezentace jsou navíc konstruovány intertextuálně. To znamená, že významy jakéhokoli jednoho textu závisí na tom, jak je čten ve vztahu k jiným textům. A světová politika a populární kultura jsou velmi často čteny ve vzájemném vztahu (Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 18–19). Je důležité poznamenat, že tento argument se netýká pouze konstrukce, rozmístění a účinků zjednodušeně chápaných stereotypů. Textové významy jsou vytvářeny mnohem složitějšími procesy, které zahrnují různé způsoby interakce vizuálních a narativních prvků textů (Rowley, 2010b, In Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 20).

5. Politika kulturní spotřeby kulturní praxe

Zatímco konstrukce jsou v textech latentní (to znamená, že texty obsahují potenciální čtení), k jejich realizaci je zapotřebí diskurzivní práce. Pozice identity subjektu neurčují, jak bude text čten/konzumován/interpretován, ale vytváří prostor pro aktivní artikulaci různých čteb. Jeden divák filmu *Rambo: First Blood Part II* (1985) si například může libovat v bojových

scénách a najít podporu pro svou značku amerického národního patriotismu a zhodnocování veterána; jiný může považovat rasovou a genderovou dynamiku filmu za vysoce problematickou a číst ve filmu kritiku americké populární kultury a/nebo zahraniční politiky USA (Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 20).

Populární kulturní artefakty, tzn. produkty, v případě filmů produkty zábavního průmyslu, jsou konzumovány různými způsoby. Jejich spotřeba je neoddělitelně spjata s produkcí a reprodukcí významů – udržováním některých, transformací jiných. V některých případech jsou tyto procesy výroby, výzvy a transformace otevřeně zdůrazňovány. Tyto procesy diskurzivní reprodukce, údržby a transformace jsou však vždy již v činnosti, ať už o jejich účasti výslovně uvažujeme, nebo ne (Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 20). „Když např. hip-hop cestuje z USA do Indonésie, nezůstane americký“ (van Wichelen 2005 In Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 20). Populární kulturní artefakty jako je i hudba a ti, kdo je produkují a konzumují, jsou zapleteni do složitých a transformativních procesů utváření významu a identity (Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 20).

6. Kulturní praktiky

Tato diskuse o spotřebě se dosud zaměřovala na spotřebu textů. Spotřeba jako praxe však zdůrazňuje obecnější význam kulturních praktik. Nakupování potravin – všudypřítomná populární kulturní praxe – je propojeno s nejrůznějšími politickými diskurzemi a volbami, kolem spravedlivého obchodu, bioproduktů, luxusu, potravinových kilometrů, výživy, rozvoje, hodnoty za peníze a dobrých životních podmínek zvířat (abychom jmenovali jen některé). Porozumění nákupním zvyklostem lidí – jak ospravedlňují své nákupní rozhodnutí, jakými diskurzivními pojmy chápou své místo ve světě, emocionální vazby, které mají k určitým značkám, předmětům, chování – to vše tvoří součást závratné složitosti tohoto vztahu populární kultury a světové politiky (Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 21).

Lze shrnout, že tento koncept diamantového zasnubního prstenu spojuje populární kulturu a světovou politiku velkým množstvím způsobů. Název konceptu odkazuje na kampaň amerického diamantového koncernu, který nejdříve v USA zavedl diamanty do snubních prstenů kampaní „Diamant je navždy“ a poté transplantovat tyto Západem vynalezené manželské reprezentace také do Japonska, Číny a dále, kde jsou jinak diamanty vnímány jako bílé a tedy nešťastné (Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 20). Jedná se tedy

o typický příklad vytvořené kultury, respektive ekonomické reprezentace, která je dále šířena do jiných kultur (Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 21).

2.2.3 Přístupy mezinárodní politiky k populární kultuře

Dle Nextona a Neumanna (2006, s. 10) existují čtyři možné přístupy mezinárodní politiky k populární kultuře.

1. Populární kultura a politika

Populární kultura má status příčiny nebo následku ve světové politice a je elementem politických procesů ve světové politice. Typickým způsobem analýzy jsou tradiční přístupy k mezinárodním vztahům. Klíčová otázka se týká významu, tzn. zda jsou prvky populární kultury významnou příčinou nebo výsledkem mezinárodních vztahů? (Nexton, Neumann, 2006, s. 10).

2. Populární kultura jako zrcadlo

Populární kultura má status média inspirace pro zkoumání témat/procesů v mezinárodních vztazích a teorii mezinárodních vztahů. Typickým způsobem analýzy jsou pedagogické a analogické. Klíčová otázka v tomto přístupu je komunikativní, zda používání populární kultury pomáhá k vysvětlení nebo objasnění problémů světové politiky? (Nexton, Neumann, 2006, s. 10).

3. Populární kultura jako data

Populární kultura má status důkazu norem, přesvědčení, identit atd. Typické způsoby analýzy jsou etnografické a obsahová analýza. Klíčová otázka v tomto přístupu se týká kvality, zda je interpretace dat správná a je to dobrý indikátor existence norem, přesvědčení, identity atd.? (Nexton, Neumann, 2006, s. 10).

4. Konstitutivní populární kultura

Populární kultura je považována za interaktivní s ostatními reprezentacemi politického života. Typické způsoby analýzy jsou strukturální, post-strukturální a další formy založené na kulturních studiích. Klíčová otázka v tomto přístupu se týká relevance, zda jsou interakce mezi populární kulturou a ostatními reprezentačními systémy důležité k pochopení mezinárodních politických procesů (Nexton, Neumann, 2006, s. 10).

2.3 Patriotismus

Patriotismus je projev citového vztahu k národu (Heywood, 2005 In Dočekalová, Švec, Daneš, 2010, s. 218). Neznamená však prostou loajalitu k zákonům a jistým institucím, ale je spíše „*dynamickou silou, energií a entuziasmem probuzeným skrze individuální angažmá*“. Většina občanů zažívá americký patriotismus jako smysluplný v aktivitách vojenské služby nebo voleb (Agrosino, 2002, s. 10 In Šubrt, 2008, s. 223).

Vnímání patriotismu utvářejí také vizuální symboly (Rich, 2003 In Jowett, O'Donnell, 2012, s. 10). Symbolem amerického patriotismu je např. americká vlajka (Agrosino, 2002, s. 10 In Šubrt, 2008, s. 223). Americký patriotismus se ale projevuje také podporou americké armády. Jejím symbolem jsou žluté stuhy. Během válek v Iráku a Afghánistánu byly na stromy, ploty, budovy, automobily a šperky umístěny symbolické žluté stuhy na znamení podpory americké armády. Rituál vázání žlutých stuh lze vysledovat až do americké občanské války, kdy ženy nosily žluté stuhy pro své blízké, kteří byli ve válce. Tato symbolika se objevila ve filmu Johna Waynea *She Were a Yellow Ribbon* (1949), který odráží téma vzpomínek na někoho, kdo je pryč (Jowett, O'Donnell, 2012, s. 10).

K pocitu sounáležitosti, a tedy i posilování patriotismu, či politické akci přispívají kulturní obrazy. Ty se tak stávají politickým bojištěm, protože právě kultura utváří narativy (Bronfen, 2006, s. 21–23).

Významnou implementaci veřejné diplomacie, tedy vytvářením požadovaných narativů, jsou především filmy týkající se vojenských a historických událostí, k nimž došlo. Je v nich požadovaným způsobem představována kultura Ameriky, její svobodné hodnoty a Amerika je obdivována (Aydemir, 2017, s. 80). K posilování patriotismu je Amerika ve filmech dále také spojována s humanismem. Mnoho amerických filmů jako *The Patriot* (Patriot), *Saving Sergeant Ryann* (Zachraňte vojína Rayena), *Operation Rogue*, *True Lies*, *Body of Lies*, *Green Zone*, *Tears of The Sun* obsahují propagační strategie typu: Američan, který zachraňuje svět, Američan, který chytá zlé lidi, Američan, který bojuje proti terorismu, Američan, který osvobozuje lidi, Američan, který chrání místní lidi, Američan, který nepodporuje žádné rozdělení zemí, Američan, který bojuje proti komunismu, Američani kteří zachraňují uprchlíky z diktatur. Tyto propagační strategie jsou měkkou silou zahraniční politiky Ameriky, implementací veřejné diplomacie. Prostřednictvím nich jsou předávány publiku požadované informace. Spojené státy využívají tuto propagaci jako silnou zbraň

a kladou si za cíl formovat pozitivní americký obraz a působit jako reprezentant všeho, co souvisí s humanismem (Aydemir, 2017, s. 82). Propagační strategie jsou v podstatě interpretačním repertoárem.

Přímo patriotismus je potom součástí řady amerických filmů. S americkým patriotismem je možné se setkat např. ve filmu *Rambo: First Blood Part II* (1985) v podobě uznání válečných hrdinů (Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 20). Příkladem válečného filmu, jehož záměrem je povzbuzovat americký patriotismus a hanit nepřítele je *Bitva o Midway* (*The Battle of Midway*) (2019). „*Ford natáčel skutečnou bitvu o Midway, ale současně také zahrnul záběry americké rodiny doma, které naznačovaly, že útok na ně byl útokem na každého Američana. Film byl navržen tak, aby oslovil americký lid a aby posílil jeho odhodlání a víru ve válečné úsilí*“ (Jowett, O’Donnell, 2012, s. 3).

Po 11. září 2001 se patriotismus projevuje v boji proti terorismu. Dle Thomase Rieglera (2010, s. 43–44) byl terorismus i v minulosti pro hollywoodské filmy vzrušující zábavou, padouši většinou představují archetypy „zla“ a nakonec je hrozba odvrácena spravedlivými silami.

V těchto filmech lze kromě podněcování patriotismu vysledovat také další vlivy a významy. Přestože je hollywoodská interpretace terorismu jakkoli přehnaná a deformovaná, představují status quo tehdejšího veřejného diskurzu a reprodukují hegemonické myšlenky prosazované mnoha politiky a médii. Filmová reprezentace vytváří vysoký stupeň jistoty v účinnosti jednoduchých a rychlých řešení vysoce složitých problémů. Rovněž legitimizuje mimoprávní a vojenské přístupy a odsuzuje kompromisy a jednání jako appeasement. Stručně řečeno, má tendenci redukovat složitost reality na jednoduchou dichotomii dobra a zla (Riegler, 2010, s. 43–44).

Existují ale i filmy, které stojí proti této reprezentaci boje s terorismem.

Křehkého rozdílu mezi „teroristou“ a „vlastencem“ a obtížnosti vést válku proti terorismu se dotýká seriál *Homeland* (2011 až dosud), stejně tak politiky sledování. Seriálový formát umožňuje, aby byly postavy vykresleny bohatěji než ve filmovém formátu, a v důsledku toho je zobrazení přátel a nepřátel uvnitř i mimo CIA komplikované. V rámci této složitosti se jedná také o hluboce geografické seriálové drama, které naznačuje, že válka proti terorismu má každodenní charakter (Dodds In Caso, Hamilton, 2015, s. 56). Další vysoce ceněné seriálové drama je *The Wire* (2002–2008). Zabývá se dopady politiky sledování

a uchylování se policistů ke stále zoufalejším, i výjimečným opatřením, aby narušili mimo jiné akce teroristů. Každodenní důsledky takových aktivit jsou nepřiměřené ve smyslu dotýkání se životů nejchudších, etnických menšin a dalších. Toto drama je příkladem toho, jak může populární geopolitika války proti terorismu zpochybnit a narušit dominantní reprezentační logiku, zejména ty, které se zaměřují na zjednodušené rozlišení mezi domácí frontou a nebezpečnými ostatními frontami na místech, jako je např. Afghánistán, Irák a Jemen (Dodds In Caso, Hamilton, 2015, s. 56–57).

3 METODOLOGIE

Analýza konstrukce amerického patriotismu ve vybraném americkém válečném a sportovním filmu v této práci využívá diskurzivní analýzy. Cílem diskurzivní analýzy je zjistit a interpretovat informace o tom, jakým způsobem subjekty pomocí jazyka utvářejí smysl a význam. Zaměřuje na jazyk a jeho vztah ke světu. Snaží se o identifikaci činitelů, skrývajících se za daty, a jejich interpretaci za pomoci teorie na sociální úrovni.

3.1 Diskurzivní analýza

Diskurzivní analýza zkoumá mluvený projev a texty jako sociální praktiky a zaměřuje se na zdroje, které jsou čerpány, aby tyto praktiky umožnily. Například diskurzivní analytické studie rasismu se zabývaly způsobem, jakým jsou popisy uspořádány v konkrétních kontextech, aby legitimizovaly obviňování menšinové skupiny (Potter and Wetherell, 1988 In Potter, 1996). Diskurzivní analýza se tedy zaměřuje nejen na prezentaci daného diskurzu prostřednictvím mluveného či psaného projevu, ale i na zdroje diskurzu, co umožňuje tato vysvětlení skutečnosti subjekty.

Analytici diskurzu studují způsob, jak lidé vytvářejí popisy za účelem prezentace akcí, tak, aby zvládali svojí povinnost zodpovídat se a jak se tímto způsobem vyrovnávají s vinou (Potter, 1996). Odmítají tradiční kognitivní vysvětlení psychologie. Spíše, než se pokouší vysvětlit akce jako důsledek mentálních procesů nebo entit, jejich zájem se zaměřuje na to, jak jsou duševní představy konstruovány a používány v interakci. Místo snahy vysvětlit např. sexismus z hlediska postojů jednotlivců, jde o to, jak jsou tyto významy řízeny v konkrétních interakcích a jak jsou buď spojena s jednotlivci, nebo od nich oddělena (Gill, 1993; Wetherell, et al., 1987 In Potter, 1996), tzn. kdo tyto významy záměrně vytváří a podporuje je a kdo naopak se proti nim staví. Není hledán individuální důvod, proč někdo přijímá určité vysvětlení, prezentovaný význam události, proč to danému publiku neboli příjemci vyhovuje.

S diskurzivní analýzou souvisí pojem interpretačních repertoárů. Pojem interpretačních repertoárů má především pomoci při specifikaci a analýze interpretačních zdrojů. Interpretační repertoáry jsou „*systematicky související soubory termínů, často používané se stylistickou a gramatickou soudržností a často organizované kolem jedné nebo více ústředních metafor. Jsou historicky vyvinuté a tvoří důležitou součást „zdravého rozumu“*“

v dané kultuře; ačkoli některé mohou být specifické pro určité institucionální domény“ (Potter, 1996). Jsou to vlastně zaběhlé způsoby, které jsou „výsledkem úsudku zdravého rozumu“, jak je něco vysvětlováno, prezentováno. A existuje určitý repertoár těchto způsobů vysvětlení – významů situací, z kterého je možné vybírat.

Koncept interpretačního repertoáru je vyvinut tak, aby vyhovoval předpokladu, že existují zdroje běžně dostupné, které lze použít v řadě různých uspořádání k provádění konkrétních úkolů, a že vedle nich existují také zdroje upravené na míru mající větší flexibilitu, která jim umožňuje, aby byly selektivně vytvořeny a přizpůsobeny danému uspořádání. Právě snaha přizpůsobit se tomuto flexibilnímu lokálnímu použití odlišuje interpretační repertoár od foucaultovějšího pojetí diskurzů (Parker, 1992; Potter, et al. In 1990 Potter, 1996). Zúčastnění, tzn. subjekty, které diskurz nastolují, „často čerpají z řady různých repertoárů a přeskakují mezi nimi při vytváření určitého smyslu pro určitý fenomén nebo při realizaci různých akcí“ (Potter, 1996). Billig (1992 In Potter, 1996) na toto odkazuje jako na „kaleidoskop zdravého rozumu“. Tvůrci diskurzu k vytvoření a obhajobě daného významu používají vlastně nejrůznějších předpokladů panujících ve společnosti – tedy zaběhlých zkratk úsudku a kombinují je dle své potřeby.

Klasickým výzkumem využívajícím tento pojem je studie Gilberta a Mulkaye (1984 In Potter, 1996) o vědeckém diskurzu, která zaznamenává způsob, jakým vědci používají jeden interpretační repertoár ve svém formálním psaní pro zdůvodnění faktů a jiný ve svých neformálních rozhovorech, když uvažují nad tím, proč se konkurenční vědci mýlili. Toto je tedy také ukázka použití různé interpretace z interpretačního repertoáru – dle potřeb jejího tvůrce.

Ačkoli se pojem interpretačních repertoárů ukázal jako analyticky plodný, má určitá omezení. Je například mnohem obtížnější činit jasné a konzistentní soudy o hranicích konkrétních repertoárů mimo omezená institucionální prostředí, jako je vědecký diskurz (Wooffitt, 1992 In Potter, 1996). V případě konstrukce patriotismu ve filmu, je repertoár diskurzu poměrně dobře zmapovaný. Významy, jaké filmy přináší shrnuje podkapitola 2.3.

Dalším problémem je, že obecnost pojmu repertoáru může zatemňovat lokální interakční záležitosti realizované konkrétními formami diskurzu (Wooffitt, 1992 In Potter, 1996). Jsou vytvářeny také významy na míru a za účelem vzájemné interakce, potom je nelze analyzovat čistě na základě běžného repertoáru významů.

Analýza repertoáru ale není hlavním úkolem analýzy diskurzu. I když se jednalo o důležitou část jejího vývoje. Stále více je doplňována nebo nahrazována studii, které se zaměřují na způsobu provádění konkrétních akcí nebo na nástroje a postupy, pomocí nichž jsou konstruovány verze skutečnosti. Jedná se o studie, které si kladou následující druhy otázek: Jak je dosaženo obviňování? Jak je konkrétní verze světa vytvořena, aby vypadala solidně a bezproblémově? Jak jsou sociální kategorie konstruovány a řízeny v praxi? (Potter, 1996). Takové otázky vyžadují pochopení toho, co Billig (1987 In Potter, 1996) nazývá „*kouzlem rétoriky: detailní, kontextově citlivý způsob, jakým jsou verze konstruovány a argumenty rozvinuty, stejně jako pochopení konverzačních organizací, v nichž jsou takové postupy zakotveny*“. Právě zde se studium diskurzu mění jak na studium rétoriky, tak na analýzu konverzace (Potter, 1996). O metodologických aspektech tohoto stylu diskurzní práce se píše méně (Potter, 1996). Nicméně Potter a Wetherell (1994 Potter, 1996) popsali metodologické závěry a analytické postupy v jedné studii tohoto druhu a snažili se ukázat, jak bylo dosaženo konkrétních závěrů. Také Wooffitt (1992 a, b Potter, 1996) poskytl úvod do tohoto postupu analýzy. Tyto práce jsou však poměrně staré. V posledních 20 ti letech byla diskurzivní analýza běžně využívána, stále však existuje jen minimum prací, které by se věnovaly popisu přesného postupu její realizace, navíc takového, který by byl aplikovatelný napříč nejrůznějšími formáty dat, tzn. jak text, tak i film, u kterého se na tvorbě významu podílí jak textová (mluvené slovo), tak audiovizuální složka.

3.2 Kritická diskurzivní analýza

Mezi nejnovějšími pracemi, které se věnují přesným postupům diskurzivní analýzy v mezinárodních vztazích patří článek „Discourse Analysis: Strengths and Shortcomings“, který obsahuje popis jedné z variant aktuálně používané diskurzivní analýzy a jejich nástrojů (Aydin-Düzgit, Rumelili, 2019).

Diskurzivní analytické metodologie spoléhající pouze na lingvistické nástroje byly kritizovány, protože dostatečně neřešily naturalizační/marginalizační efekty diskurzu. Proto byla zavedena kritická diskurzivní analýza (angl. critical discourse analysis – zkr. CDA), která spojila analýzu systémů významů se zaměřením na širší reprezentační praktiky a začala se využívat zvláště při studiu mezinárodních vztahů (Aydin-Düzgit, Rumelili, 2019, s. 292).

Kritická diskurzivní analýza nabízí lingvistické metody, které umožňují empiricky analyzovat vztahy mezi diskurzem a sociálním a kulturním vývojem v různých sociálních

oblastech. Široce sdílí obavy poststrukturalistické analýzy diskurzu, pokud jde o kritický přístup ke znalostem, které jsou samozřejmé, historickou a kulturní specifičnost diskurzu a roli sociální interakce v konstrukci světa. Od poststrukturalistických přístupů se nicméně liší tím, že zohledňuje nediskurzivní praktiky při konstrukci sociální reality. Tím argumentuje pro existenci sociální reality mimo diskurz (jako jsou instituce) v neustálém dialektickém vztahu s diskurzem. Ačkoli CDA byla v minulosti široce používána ve studiích sociálních změn a nacionalismu, její vstup do mezinárodních vztahů byl novější. Kryzanowski a Oberhuber byli mezi prvními, kdo využili CDA, aby ukázali, jak „Evropa“ diskurzivně konstruuje instituce EU a členských států EU (Kryzanowski & Oberhuber In Aydin-Düzgit, Rumelili, 2019, s. 292). Tekin využil CDA k zobrazení zastoupení Turecka ve francouzském politickém diskurzu o rozšíření EU (Telkin In Aydin-Düzgit, Rumelili, 2019, s. 292). Jiní, navzdory koncepčním rozdílům CDA s poststrukturalismem, použili jazykové a argumentační nástroje CDA v poststrukturalistických analýzách (Aydin-Düzgit, Rumelili, 2019, s. 292), z toho důvodu se jeví jako vhodná pro účely poststrukturalistické analýzy v oblasti mezinárodních vztahů také v této práci.

Torfing například tvrdil, že mnoho *„analytických pojmů a kategorií CDA pro analýzu konkrétního diskurzu a rozlišování mezi různými typy a žánry diskurzu lze použít ve spojení s koncepty z poststrukturalistických diskurzivních teorií. Lingvistický nástroj CDA (jmenovitě použití zájmena „my“)* by mohl být použit v poststrukturalistickém studiu zahraniční politiky národního státu“ (Torfing In Aydin-Düzgit, Rumelili, 2019, s. 292). Právě vytvoření kontrastu „my a oni“ slouží ke konstrukci patriotismu, stejně tak ve filmu (podk. 2.3).

Dále např. Aydin-Düzgit prozkoumala užitečnost analytických nástrojů CDA v mainstreamové sociálně konstruktivistické i poststrukturalistické studii zahraniční politiky EU, zatímco Cebeci a Schumacher použili CDA k tomu, aby ukázali, jak EU reprezentuje Středomoří (Cebeci & Schumacher In Aydin-Düzgit, Rumelili, 2019, s. 292).

Mezi různými směry CDA se mnoho empirických prací v této oblasti drží diskurzivně-historického přístupu (angl. discourse-historical approach - zkr. DHA). DHA je typ CDA, který se vyznačuje zejména svým specifickým důrazem na konstrukci identity, kde je diskurzivní konstrukce „my“ a „oni“ považována za základní základ diskurzů identity a odlišnosti (Aydin-Düzgit, Rumelili, 2019, str. 293).

Analýza postupuje ve třech krocích. Nejprve je poskytnut přehled historických kontextu, poté jsou identifikována témata diskurzu, a nakonec je podrobně probrána diskurzivní

strategie nominace, predikce a argumentace (Aydin-Düzgit, Rumelili, 2019, str. 293). Blíže je popsána v podk. 3.3.

Po tomto období metodologického rozvoje a diverzifikace se zdá, že diskurzivní analytické metodologie v mezinárodních vztazích vstupují do třetí fáze, charakterizované větším zapojením do kvantitativních metodologií textové analýzy na jedné straně a vnitřní konsolidací na straně druhé. Přičemž konsolidace šla ruku v ruce s přijetím pluralismu v analýze diskurzu. V tomto duchu Holzscheiter poskytl velmi užitečnou typologii různých typů diskurzivní analýzy v mezinárodních vztazích, rozlišuje mezi interakcionistickými, strukturálními, deliberativními a produktivními přístupy a zařazuje současnou diskurzivní analytickou vědu v mezinárodních vztazích do těchto typů (Holzscheiter In Aydin-Düzgit, Rumelili, 2019, str. 293). Na teoretické frontě se vědci více zaměřili na spojení mezi diskurzivními a nediskurzivními sférami; teorie praxe potvrdila jednotu těchto dvou. Teoretické základy analýzy diskurzu v mezinárodních vztazích se rozšířily mimo Foucaulta, Derridu a Habermase směrem k explicitnějšímu zapojení do Lacan, Wittgensteinových jazykových her, a Laclau a Mouffe (Aydin-Düzgit, Rumelili, 2019, str. 294).

Vedle těchto konsolidačních procesů se řada vědců pokouší spojit analýzu diskurzu s kvantitativními metodami textové analýzy, jako je obsahová analýza, a zároveň uznávají epistemologické neslučitelnosti. Obsahovým analytikům obecně více vyhovuje pozitivistický předpoklad pevné a objektivní reality existující nezávisle na výzkumníkovi; hledají replikovatelná zjištění týkající se vzorců významu měřením frekvence určitých klíčových termínů ve velkém objemu textů. Na druhou stranu, jak interpretivističtější, tak kritičtější varianty analýzy diskurzu zpochybňují možnost objektivitu a replikovatelnosti, protože tvrdí, že jejich interpretace textů v konečném důsledku formují předchozí porozumění výzkumníků. Kromě toho trvají na nutnosti hloubkové analýzy textů, protože stejná slova mohou označovat různé věci v různých sociálních a časových kontextech (Aydin-Düzgit, Rumelili, 2019, str. 294). Navzdory těmto rozdílům Hardy a spol. tvrdili, že obsahovou analýzu lze použít v rámci diskurzivního analytického přístupu tím, že sociální konstrukce reality a plynulost významu budou sdílenými předpoklady obou metodologií (Hardy et al., 2015 In Aydin-Düzgit, Rumelili, 2019, str. 294). Andrew Bennett tvrdí, že počítačově podporovaná obsahová analýza může být dobrým doplňkem analýzy diskurzu v identifikaci relevantních textů, četnost určitých klíčových slov ve větších vzorcích textů

a vzorce změn v různých částech textů a v čase (Bennett, 2015 In Aydin-Düzgit, Rumelili, 2019, str. 294).

3.3 Postup zpracování kritické diskurzivní analýzy

Kritická diskurzivní analýza (CDA) využívající diskurzivně-historického přístupu (DHA) postupuje v následujících krocích:

1. Historický kontext vybraného předmětu zkoumání.
2. Nastínění hlavního obsahu témat a diskurzů, konkrétně diskurzivních témat ve vyprávění o daném tématu.
3. Diskurzivní strategie používané ve vyprávění k zodpovězení vybraných empirických otázek zaměřených na texty. Zaměřuje se na jazykové prostředky, které se používají k realizaci těchto diskurzivních strategií (Aydin-Düzgit, Rumelili, 2019, str. 293).

3.3.1 Historický kontext vybraného předmětu zkoumání

CDA předpokládá, že všechny diskurzy jsou historické, a proto je třeba oproti nim analyzovat kontext. Prvním krokem při analýze konkrétního textu by tedy mělo být jeho zasazení do jeho historického kontextu (Aydin-Düzgit, Rumelili, 2019, str. 297). To znamená, kdy byl daný předmět zkoumání, ať je to novinový článek či film, vytvořen a zveřejněn, kdo je jeho autorem a s jakými faktickými událostmi souvisí.

Aydin-Düzgit a Rumelili (2019, str. 297) metodiku prezentují na novinovém článku „Je Turecko součástí Evropy?“. Je uvedeno, že vyšel „v *Times* 1. prosince 1964. Autorem textu je *ankarský dopisovatel novin*. Zveřejnění článku koresponduje se vstupem v platnost *Dohody o přidružení (také známé jako Ankarská dohoda) mezi Tureckem a Evropským hospodářským společenstvím (EHS) dne 1. prosince 1964. Cílem dohody bylo zřízení celní unie, která měla připravit cestu pro vstup Turecka do EHS*“.

3.3.2 Obsah a témata diskurzu

Druhým krokem je identifikace hlavních témat diskurzu v konkrétním textu (Aydin-Düzgit, Rumelili, 2019, str. 297). Tzn., jakými hlavními otázkami se daný předmět zkoumání zabývá.

Aydin-Düzgit a Rumelili (2019, str. 298) u příkladu zmíněného novinového článku popisují obsah a témata diskurzu: „*V kontextu sbližování EHS a Turecka a možnosti členství Turecka autor článku rozebírá dvě otázky: ‚Je Turecko geograficky součástí Evropy?‘ a ‚Jsou Turci*

Evropané?’. Text je tedy konstituován diskurzem o geografické příslušnosti Turecka, ale také o turecké identitě ve vztahu k Evropě a evropanství“.

3.3.3 Diskurzivní strategie

V návaznosti na Reisigla a Wodaka v každém textu je třeba identifikovat diskurzivní strategie nominace, predikace a argumentace (Reisigl & Wodak In Aydin-Düzgit, Rumelili, 2019, str. 298):

- Nominace: Jak jsou aktéři (v příkladu, tj. Turecko, Evropa/EHS) pojmenováni a zmiňováni lingvisticky?
- Predikace: Jaké vlastnosti, vlastnosti a rysy jsou jim připisovány?
- Argumentace: Pomocí jakých argumentů a argumentačních schémat autor zdůvodňuje a legitimizuje své postoje (v příkladu týkající se vztahu Turecka k Evropě)? Tzn. nastoluje daný diskurz.

3.4 Metodika

Základem metodiky je metoda kritické diskurzivní analýzy (CDA) využívající diskurzně-historického přístupu (DHA) dle autorek Aydin-Düzgit a Rumelili (2019) (podk. 3.2).

3.4.1 Cíle, výzkumné otázky a nástroje

Cílem analýzy je vyhodnocení konstrukce amerického patriotismu v americkém válečném a sportovním filmu. Z teoretického hlediska je analýza postavená na poststrukturalismu a použitým analytickým **nástrojem** je diskurzivní analýza.

Analýza hledá odpověď na **výzkumnou otázku a podotázku**:

„Lze vypořádat společný diskurz v zobrazení amerického patriotismu v americkém válečném a sportovním filmu?“ a „Jakým způsobem se projevuje americký patriotismus ve vybraných filmech?“

Komentovány jsou politické přesahy jednotlivých filmů.

3.4.2 Předmět zkoumání

Předmětem zkoumání je konstrukce amerického patriotismu ve vybraném sportovním a válečném filmu v období od teroristických útoků 11. 9. 2001 do současnosti, tj. do roku 2023.

Období je vybráno z důvodu nepopíratelného vlivu teroristických útoků 11. září 2001 na konstrukci americké identity.

Kritéria výběru filmů jsou následující:

1. Kritérium: film natočený po 11. 9. 2001.
2. Kritérium: děj filmu se odehrává po 11. září 2001.
3. Kritérium: film měl minimálně nominaci na Oscara. Důvodem volby kritéria je, že takto zviditelněné filmy mají větší dosah k divákům, kvalita filmu má vliv na to, jak vážně divák daný film vnímá.
4. Kritérium: film je přístupný celosvětově, respektive téměř celosvětově (určený pro globální trh).
5. Kritérium: film má hvězdné obsazení, tzn. herci proslavení rolemi v dalších celosvětově úspěšných filmech.

Vybranými filmy je Warrior (sportovní film) a American sniper (válečný film).

Předmětem zkoumání je nejen textová složka filmů (mluvené slovo), ale i audio složka a vizuální složka.

3.4.3 Postup zpracování analýzy

Využita je metoda kritické diskurzivní analýzy (CDA) využívající diskurzivně-historického přístupu (DHA) autorek Aydın-Düzgit a Rumelili (2019) (podk. 3.2) a je doplněna o koncept interpretačních repertoárů Pottera (1996) (podk. 3.1). Interpretační repertoár v oblasti podpory patriotismu vychází ze shrnutí v podk. 2.3 Patriotismus (tzn. „propagační strategie“ jako Američan zachraňuje svět).

Analýza se soustřeďuje na hledání možných zdrojů patriotismu (projevů patriotismu), jejichž seznam vzešel z podk. 2.3 Patriotismus:

- Citový vztah k národu.
- Loajalita k zákonům, institucím.
- Prožitky prostřednictvím aktivit.
- Symboly.
- Veřejná podpora zástupců státu.
- Kulturní obrazy utvářející požadované narativy.
- Obdiv ke kulturním hodnotám Ameriky.

- Propagační strategie.
- Obdiv k americkým hrdinům.
- Démonizace nepřítele.
- Zjednodušení reality na dobro a zlo.
- Obhajoba mimoprávních postupů a morálně odsouzeníhodných postupů.
- Další nástroje v budování patriotismu.

Analýza je realizována v následujících krocích:

1. Historický kontext vybraného předmětu zkoumání.
2. Nastínění hlavního obsahu témat a diskurzů, konkrétně diskurzních témat ve vyprávění o daném tématu.
3. Diskurzivní strategie.
4. Komparace – vyhodnocení společného diskurzu v zobrazení amerického patriotismu.

3.4.4 Sledované zdroje patriotismu

Diskurzivní analýza se zaměřuje na zkoumání prvků, respektive nástrojů sloužících k podpoře patriotismu ve vybraných filmech. Následující seznam možných zdrojů je sestaven na základě průzkumu poznatků teoretiků a výzkumníků, který byly shrnuty v podkapitole 2.3. Jednotlivé nástroje jsou v analýze graficky vyznačeny – vtučněny.

Citový vztah k národu

Patriotismus se projevuje jako citový vztah k národu (Heywood, 2005 In Dočekalová, Švec, Daneš, 2010, s. 218). Je zkoumáno, o jaké city se u postav jedná a jak jsou proječovány.

Lojalita k zákonům, institucím

Patriotismus se projevuje také jako entuziasmus a energie vložená do individuálního angažmá. Jsou zkoumány projevy entuziasmu a individuální činy postav.

Prožitky prostřednictvím aktivit

Většina občanů zažívá americký patriotismus jako smysluplný v aktivitách jako je např. vojenská služba nebo volby (Agrosino, 2002, s. 10 In Šubrt, 2008, s. 223). Je zkoumáno, prostřednictvím jakých aktivit, zažívají postavy patriotismus.

Symboly

Vnímání patriotismu je utvářeno také vizuálními symboly (Rich, 2003 In Jowett, O'Donnell, 2012, s. 10). Symbolem amerického patriotismu je např. americká vlajka (Agrosino, 2002, s. 10 In Šubrt, 2008, s. 223). Zkoumány jsou použité symboly.

Veřejná podpora zástupců státu

Americký patriotismus se projevuje také např. podporou americké armády (Jowett, O'Donnell, 2012, s. 10). Je zkoumáno, jaké státní organizace, instituce, či reprezentanti státu, státní služby jsou podporováni veřejností.

Kulturní obrazy utvářející požadované narativy

K budování patriotismu slouží kulturní obrazy (Bronfen, 2006, s. 21–23), utvářející požadované narativy. Významnou implementaci veřejné diplomacie, tedy vytvářením požadovaných narativů, jsou především filmy týkající se vojenských a historických událostí, k nimž došlo. (Aydemir, 2017, s. 80). Bude zkoumáno, jaký je prezentovaný narativ příběhu.

Obdiv ke kulturním hodnotám Ameriky

K posilování patriotismu je kultura Ameriky prezentována potřebným způsobem. Jsou vyzdvihovány její svobodné hodnoty a je obdivována (Aydemir, 2017, s. 80). Je také spojována s humanismem (Aydemir, 2017, s. 82). Je zkoumáno, jaké kulturní hodnoty se zaměřením na svobody a humanismus jsou prezentovány a jak je projevován obdiv.

Propagační strategie

Mnoho amerických filmů obsahuje propagační strategie typu: Američan, který zachraňuje svět, Američan, který chytá zlé lidi atd. (Aydemir, 2017, s. 82). Je zkoumáno, jaká ze standardních propagačních strategií jmenovaných Aydemirem (2017, s. 82) je použita, případně, jak ji definovat. Jedná se současně o interpretační repertoár situací.

Obdiv k americkým hrdinům

Patriotismus je v amerických filmech, především válečných, budován také prostřednictvím hrdinů (Weldes, Rowley In Caso, Hamilton, 2015, s. 20). Analýza se proto zaměřuje také na líčení hrdinů a jejich skutků.

Démonizace nepřítelů

V amerických filmech, především ve válečných, je patriotismus podporován také vykreslením nepřítelů jako negativního jeho haněním (Jowett, O'Donnell, 2012, s. 3),

respektive je nepřítel démonizován, což může být dáno do kontrastu naopak s hrdinou, který zastupuje Ameriku. Je proto zkoumáno, kdo jsou nepřátelé a jak jsou prezentováni.

Zjednodušení reality na dobro a zlo

K podněcování patriotismu slouží také v amerických filmech zjednodušování složité reality na jednoduchou dichotomii dobra a zla (Riegler, 2010, s. 43–44), samozřejmě ve prospěch Ameriky. Ve zkoumaných filmech jsou proto hledány projevy takového zjednodušení.

Obhajoba mimoprávních postupů a morálně odsouzeníhodných postupů

Filmová reprezentace legitimizuje mimoprávní a vojenské přístupy a odsuzuje kompromisy (Riegler, 2010, s. 43–44). Předmětem zkoumání je proto hledání zdůvodňování nelegálních či jinak odsouzeníhodných postupů.

Další nástroje v budování patriotismu

Analýza se též zaměřuje na hledání dalších nástrojů a prvků posilujících patriotismus. Může se jednat o technické, umělecké, významové, komunikační, lingvistické či jiné nástroje.

4 ANALÝZA

Oba zkoumané filmy mají stejný historický kontext a tím jsou teroristické útoky 11. 9. 2001 v USA a následující válka v Iráku.

4.1 Historický kontext

Teroristické útoky 11. 9. 2001 v USA, realizované sebevraždnými atentátníky, kteří koordinovaně unesli letadla a útočili na řadu cílů, způsobily velké ztráty na životech a také vedly ke zničení jednoho z „nejznámějších symbolů americké dynamiky a úspěšnosti“ – Světového obchodního centra. Útoky se tak staly velkou výzvou pro tehdejší administrativu. U moci byla administrativa 43. prezidenta USA G. W. Bushe mladšího a ta reagovala vyhlášením celosvětové války proti terorismu (Global War on Terror – GWOT). Prvním bojištěm byl Afghánistán, jehož území bylo využíváno jako základna pro operace al-Kajdá (rezoluce RB OSN 1378/2001). Afghánistán byl také potrestán proto, že jeho tálibánská vláda nesplnila rezoluce RB OSN, které jí ukládaly, aby přestala poskytovat útočiště a výcvikové základny mezinárodnímu terorismu (rezoluce 1390/2002). Vojenská operace skončila úspěchem, a navíc přinesla i zásadní politickou změnu v zemi, neboť byla ustanovena prozápadně orientovaná vláda (Eichler In Jakl & Eichler et al., 2015).

Útoky měly dopad také na bezpečnostně politickou doktrínu USA a byly příčinou vzniku do NSS 2002 a NSCWMD 2002, které byly přípravou na spuštění války v Iráku, která byla druhou bojovou operací v rámci GWOT. Základní filozofii Bushovy administrativy vyjádřila Národní bezpečnostní strategie 2002, která vycházela z přesvědčení, že dnešní svět je nebezpečný a kladla důraz na „*potvrzení ústřední úlohy vojenské síly USA*“ a na *odhodlání „budovat a udržovat obranyschopnost mimo dosah jakéhokoliv vyzývatele“* (NSS 2002 In Eichler In Jakl & Eichler et al., 2015). Dalším významným dokumentem byla Národní strategie boje proti šíření zbraní hromadného ničení (National Strategy to Combat Weapons of Mass Destruction – NSCWMD, 2002), která byla reakcí na pocíťovanou nenaléhavější hrozbu. Základem byla obava, že existují nebezpečné státy či organizace, které mohou proti USA použít zbraně hromadného ničení (Eichler In Jakl & Eichler et al., 2015).

V roce 2003 prezident Bush prohlásil Irák za hrozbu z důvodu držení zbraní hromadného ničení a mezinárodního terorismu a Bushova administrativa následně začala tlačit na Radu bezpečnosti OSN, aby jí dala zmocnění užít všech nezbytných prostředků proti Iráku a na

spojence USA, aby je bezvýhradně podpořili při vojenském svržení Saddáмова režimu (Eichler In Jakl & Eichler et al., 2015). OSN provedla inspekce, ale svolení k vojenskému zásahu nedala (Hosenseidlová, 2018). Vojenská operace byla přesto realizována.

Vojenské intervence v Afghánistánu i v Iráku měly za cíl změnit islámský svět tak, aby se již nepodporoval islamistické teroristické organizace a aby již nemohl představovat hrozbu pro bezpečnost USA. V Afghánistánu vedla vojenská intervence k pádu vlády Tálibánu a k Iráku ke zhroucení Saddáмова režimu (Eichler In Jakl & Eichler et al., 2015).

Významnou součástí základní charakteristiky obou invazí je mimo jiné to, že „*byly naplněním vojenské podoby teorie demokratického míru, pode níž může demokratický stát vyhlásit válku takovému nedemokratickému státu, který je vážnou hrozbou pro mezinárodní mír a bezpečnost*“. V těchto případech se jednalo o tálibánskou vládu Afghánistánu a chování Saddáma Husajna, které byly označeny za hrozbu pro mezinárodní bezpečnost nejen v projevech představitelů USA, ale i v rezolucích RB OSN (Eichler In Jakl & Eichler et al., 2015).

Spojení mezi Irákem a teroristickými útoky 11. září 2001, jeden z hlavních impulzů invaze do Iráku v roce 2003, nebylo nikdy prokázáno. Útočníci pocházeli především ze Saúdské Arábie. Vojenská akce Irácká svoboda (Iraqi Freedom) začala 20. března 2003 a první fáze byla oficiálně ukončena 1. května 2003. Byla ustavena Američany vedená civilní správa a bezpečnost zajišťovaly mezinárodní síly v čele s USA, do kterých poslala vojáky řada zemí. Okupace Iráku formálně skončila 28. června 2004, kdy civilní správa předala moc prozatímní vládě. Pak se v zemi konalo několik voleb. Další fáze skončila až 15. prosince 2011 odchodem posledních amerických vojáků z Iráku. Po celou tuto dobu trápily zemi násilnosti, především teroristické útoky islámských radikálů, kteří útočili v šiitské čtvrti v Bagdádu v listopadu 2006, proti komunitě jezídů u syrských hranic v srpnu 2007, na místní činitele (soudce, politiky či vojáky). Jejich cílem bylo vyvolat nenávisť mezi většinovými šiíty a menšinovými sunnity (Hosenseidlová, 2018). „*Za mnoha útoky stál jordánský terorista a šéf irácké větve teroristické sítě Al-Káida abú Músá Zarkáví, který byl v červnu 2006 zabit. K dalším útokům se hlásila též teroristická skupina Ansar Sunna. V roce 2004 se uskutečnila dvě povstání radikálních šiitů v Nadžafu a aktivní byli i sunnitští povstalci. Radikálové též unesli několik stovek cizinců*“ (Hosenseidlová, 2018).

V Iráku i v Afghánistánu se rychle vyhraná válka po několika měsících přeměnila v „*prohraný mír*“, který nabyl podoby „*kruté asymetrické války*“. Té padlo za oběť téměř

šest tisíc amerických vojáků, tedy téměř dvojnásobek ztrát z teroristických útoků, které měly původně pomstít. Lidské oběti byly také stovky spojeneckých vojáků a několik set tisíc Iráčanů a Afghánců. V operacích bylo zraněno 70 000 amerických vojáků a čtvrtina všech, kteří zde bojovali, trpí vážnými psychickými problémy a musí se dlouhodobě léčit, mnozí podlehlí alkoholu (Eichler In Jakl & Eichler et al., 2015).

4.2 Warrior

Film *Warrior*, v ČR distribuován pod názvem „Válečník“, je americké sportovní drama z roku 2011. Film byl uveden v amerických kinech 9. 9. 2011. Stopáž filmu je 140 minut. Film režíroval Gavin O'Connor. Scénář napsali Gavin O'Connor, Anthony Tambakis a Cliff Dorfman. Dále se na tvorbě filmu podíleli Masanobu Takayanagi (kamera) a Mark Isham (hudba). Ve filmu hrají: Tom Hardy, Joel Edgerton, Nick Nolte, Jennifer Morrison, Noah Emmerich, Kevin Dunn, Denzel Whitaker, Carlos Miranda, Frank Grillo a další (csdf.cz, 2022, C). Distributorem filmu je americko-kanadská zábavní společnost Lions Gate Entertainment.

Obsah filmu, vycházející z oficiálního textu amerického distributora, je příběhem dvou bratrů, kteří se kdysi rozešli ve zlém a osud je svede dohromady v zápasnickém ringu, kde chtějí oba vyhrát nejvyšší finanční odměnu v historii MMA. Bývalý mariňák Tommy, který se po letech vrací do rodného Pittsburghu (Tom Hardy) a učitel fyziky na střední škole Brendan (Joel Edgerton), bývalý bojovník MMA, který má finanční problémy a potřebuje zajistit svou rodinu, tak stanou proti sobě v kleci. Charakter Tommyho Riordana (Tom Hardy) byl založen na příběhu amerického námořního seržanta Ewana G. P. Penningtona, který v roce 2007 jako sedmnáctiletý vstoupil do vojenské služby (csdf.cz, 2022, C).

4.2.1 Hlavní obsah témat a diskurzů

Hlavním tématem je silná vůle, nezdolnost a odhodlanost amerického občana, který dokáže téměř nemožné a usmíření bratrů. Dalšími tématy je válečné hrdinství (Tommy) a ochrana rodiny (Brendan).

Silná vůle je umělecky vyjádřena jak hudbou, tak použitím literatury. V úvodu filmu je použita píseň „Start a War“ z alba *Boxer* od The National (2007).

Text písně:

We expected something

Something better than before

We expected something more

Do you really think you can just

put it in a safe behind a painting

Do you really think you can just

put it in a safe behind a painting

Lock it up and leave?

Walk away now and you're gonna start a war

Očekáváme něco

Něco lepšího než předtím

Očekáváme něco víc

Vážně si myslíš, že to dokážeš

za obrazem

Vážně si myslíš, že to dokážeš

udržet v bezpečí za obrazem

Zamknout to a odejít?

Odejdi teď pryč a začneš válku

(Karaoketexty.cz, 2022)

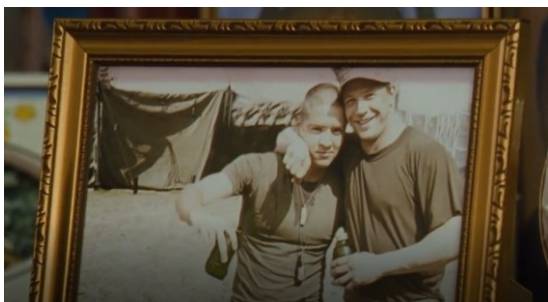
Text písně zní částečně jako proklamace o hrozbě a současně únavě a rezignace. Rozpor je posílen bubnováním, tichým duněním, které zní jak hřmění, zdrženlivě. Pomalé, majestátní houpání spoluhráčů vrstveného orchestru naznačuje rozuzlení – změněný svět poté, co zemřel a odešel tragický hrdina – a dynamika písně stále narůstá (Yu, 2007). Člověk, i když je unavený, má silnou vůli a znovu vstává.

V průběhu celého filmu jeden z bratrů Tommy poslouchá knihu Bílá velryba (v anglickém originále *Moby Dick, or, The Whale*) (Melville, 1851), která je o velké vůli člověka. Autor v knize současně vede úvahy o smyslu lidského života, pachtění se za nereálnými cíli.

Nezdolnost a odhodlanost amerického občana jsou dále vyjádřeny dějově dvěma příběhy bratrů. Oba jsou civilisté, kteří se rozhodnou vyhrát šampionát ve střední váze, a ačkoliv nejsou profesionálové, podaří se jim oběma vyhrát ve finálové čtyřce.

Patriotismus se neprojevuje jako citový vztah k národu přímo proklamovaný v dialozích. Citový vztah k národu je vyjadřován prostřednictvím symbolů, přátelstvím a lojalitou ke spolubojovníkům z armády (0:53:52), uctíváním památky padlých (0:52:32). (Obrázek 1)

Obrázek 1 Přátelství se spolubojovníky a uctívání památky padlých



Přátelství se spolubojovníky (0:53:52)



Uctívání památky padlých (0:52:32)

Loajalita ke spolubojovníkům se projevuje jako loajalita k rodině padlého spolubojovníka, kterému se chce Tommy postarat o rodinu (0:53:52), ale také v rozhovoru Tommyho s bratrem:

Bratři se setkávají (1:08:43).

Tommy: „Byl si u mariňáků?“

Brandon: „Nebyl.“

Tommy: „Tak nejseš můj brácha. Můj brácha u nich byl.“ (1:10:25)

Patriotismus se ve filmu neprojevuje loajalitou k zákonům, ani loajalitou k institucím, respektive k armádě. Tommy dezertoval poté, co byl svědkem pochybení americké armády, která bombardovala vlastní vojáky. Loajalita je vyjádřena ve filmu naopak loajalitou členů armády k Tommymu, když ho mu fandí na zápase „mariňáci“ (1:41:41) a jako vděk vojáka, kterého Tommy zachránil (1:06:07).

Z televizního zpravodajství se veřejnost dozvídá, že „Rieser (Tommy) nebyl pouze v námořní pěchotě Spojených států, ale je také hrdinou války v Iráku. To k neznámému zápasníkovi přitahuje ještě větší pozornost“. Hlasatelka zpráv dále uvádí „na internetu je svědectví desátníka Marka Bradforda, kterému Rierson začátkem tohoto roku zachránil život v Iráku“. (1:04:40) a následuje svědectví a poděkování za záchranu života. (Obrázek 2)

Obrázek 2 Poděkování vojáka za záchranu života



Poděkování vojáka za záchranu života (1:06:07)

Zachráněný vypráví „... obrněný vůz byl vzhůru nohama a dovnitř proudila voda, tlak byl tak silný, že jsme neotevřeli zadní průlez, topili jsme se, zbývala mi tak minuta, najednou se otevřela zadní rampa, a tam byl on. Než jsem mu stačil poděkovat, byl pryč... Děkuji, zachránil si mi život. Řekněte mu, že Mark děkuje...“ (1:07:04).

Nástup Tommyho na zápas doprovází mariňáci zpěvem, stávají se tak jeho znělkou a fandí mu ve finálové čtyřce. Komentátor zápasu říká: „Mariňáci se nechávají slyšet, co si o tom myslí!“ (1:41:41). Nastoupení mariňáci ukazují, jak velká síla stojí za jedním člověkem, přičemž se navíc jedná o individuální počin jednotlivců, ne organizované fandění armádou, neboť Tommy kvůli své dezerci zápasí pod pseudonymem Riesen. V záběrech jsou nasvíceni jako zápasníci, stávají se tak součástí show. Nejsou obyčejným publikem. Je jim kamerou věnována speciální pozornost. (Obrázek 3)

Obrázek 3 Mariňáci fandí Tommymu



Mariňáci fandí Tommymu (1:41:41)

Patriotismus se neprojevuje prožitky prostřednictvím aktivit přímo v rámci zápasu. Prioritním cílem není totiž porazit – příslušníka nepřátelského národu, ale získat finanční výhru. Prostřednictvím aktivit není patriotismus prožíván ani hrdinským skutkem Tommyho ve válce, protože Tommyho cílem nebylo někoho zachraňovat, ale během svého útěku od armády náhodně narazil na vojáky, kteří potřebovali pomoc. Uznáváním svého hrdinství veřejností a otcem spíše opovrhuje (1:06:07):

Otec: „Jsem na tebe pyšný, co si udělal pro toho chlapce.“

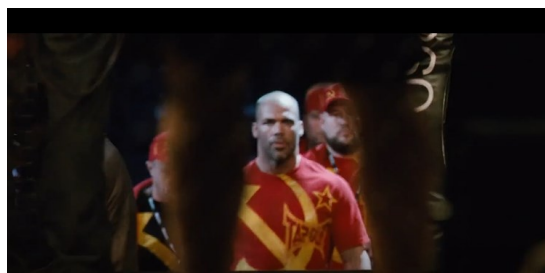
Tommy: „A co? To, že jsem dezertoval? Byl jsem na útěku...“ (1:34:57).

Ze **symbolů** je použita americká vlajka a ruské symboly a také uniformy. (Obrázek 4)

Obrázek 4 Symboly



Zápas s ruským bojovníkem (1:45:19)



Symboly Ruska (1:45:37)

Veřejnou podporou zástupců státu se patriotismus ve filmu neprojevuje.

Projevuje se ale kulturními obrazy utvářejícími požadované narativy. Trenér je „*renesanční člověk*“, poslouchá Beethovena. On a jeho synové jsou tak stavěni do kontrastu s hrubou silou protivníků. Představují humanismus. Jeden je uznávaný a oblíbený učitel a druhý válečný hrdina.

Brandon si pro svůj nástup vybral jako hudbu Beethovenovu ódu na radost. Rozhovor komentátorů při zápasu:

„*Proč si vybral pro nástup klasiku?*“ (1:21:39)

„*To je Beethovenovu ódu na radost, renesanční člověče.*“

„*Když už mluvíš o renesančních lidech, musím zmínit Franka Campana, je to ortodoxní trenér a jeden z nejlepších v branži. Ví se o něm, že klasickou hudbou učí své zápasníky klidu, trpělivosti, vyrovnanosti a neagresivitě.*“ (1:21:59)

Oblíbeného učitele Brandona sice kvůli účasti v šampionátu suspendují, ale jeho studenti mu chtějí fandit (1:13:59).

Objevuje se obdiv ke kulturním hodnotám Ameriky. V průběhu celého filmu si trenér, veterán a otec synů, čte literární dílo *Bílá velryba*, které je americkou klasikou.

Propagační strategii lze nazvat „*boj Davida s Goliášem*“, kdy Davidy jsou synové – civilisté proti silným profesionálům. Druhá propagační strategie, která se objevuje je „*Američan zachraňuje své spolubojovníky*“ a to, když Tommy zachrání potápějící se vojáky a chce se postarat o rodinu padlého spolubojovníka.

Boj „*Davida s Goliášem*“ komentátoři během zápasu Tomyho hodnotí tak, že Tomy je sice válečný hrdina a „*utrhl dveře od tanku*“ a je velmi silný, ale „*tanky rány nevracejí*“ (1:17:26) a šance Brandona na vítězství v zápase komentují slovy: „*Je to malá ryba, určená k sežrání.*“ (1:22:24) a ve finále: „*Skautík si pohrává s ruským medvědem.*“ (1:51:00)

Patriotismus je budován obdivem k americkým hrdinům finalistům sportovní soutěže a válečnému hrdinovi. Démonizace nepřítele jako nástroj budování patriotismu není použita. Patriotismu se ve filmu neprojevuje ani zjednodušením reality na dobro a zlo, ani obhajobou mimoprávních postupů a morálně odsouzených postupů.

Jako další nástroj v budování patriotismu, který lze identifikovat, je ochrana rodiny v příběhu Brandona, který v rozhovoru s Tomym vysvětluje: „*Mám děti a rodinu, které musím chránit. Vše, co dělám, dělám pro ně.*“ (1:11:19)

4.2.2 Diskurzivní strategie

Nominace – hlavní postavy jsou pojmenovávány jako „civilisté“, jeden z nich potom jako „válečný hrdina“. Vedlejší postavou je „trenér“.

Predikace – hlavní vlastnosti a rysy hlavních postav nejsou přímo vyřčeny, ale z příběhu vyplývá, že je spojuje silná vůle, odhodlání, schopnost dosáhnout nemožné i proti přesile a morální hodnoty, zodpovědnost, potřeba chránit ostatní, a to jak rodinu v případě Brendana, tak Američanů a spolubojovníků v případě Tommyho. U Tommyho je to potom také odvaha. Vedlejší postava trenéra je popisována jako „renesanční“, držící sílu pod kontrolou a jednající uvážlivě (jak to učí své zápasníky).

Argumentace diskurzu, že Američané mohou dosahovat nemožného je založena na tvrzení, že jsou toho schopni díky své velké vůli, odhodlání a morálním hodnotám.

Diskurzivní strategie tedy není vytvářena metodou rozdělení na „my a oni“, ale jedná se o dosažení vítězství bez bližší identifikace protivníka. (V jednom případě se jedná sice o ruského profesionálního zápasníka, ale téma Ruska se jeví jako nepodstatné, spíše se jedná o snahu protivníka vykreslit jako opravdu silného.)

4.3 American sniper

Film American Sniper, v ČR distribuován pod názvem „Americký sniper“, je americké válečné, životopisné drama z roku 2014. Film měl premiéru 11. 11. 2014 a v amerických kinech byl uveden 16. 1. 2015. Stopáž filmu je 133 minut. Film režíroval Clint Eastwood. Scénář napsal Jason Hall. Předlohou mu byla životopisná monografie American Sniper (Kyle, McEwen & DeFelice, 2012), amerického střelce útvaru NAVY Seal, Christophera Scotta Kylyho, který do jednotky nastoupil v roce 1999, vypracoval se na elitního odstřelovače a během své 10leté vojenské kariéry byl čtyřikrát nasazen v Iráku (csdf.cz,

2022, B). Dále se na tvorbě filmu podíleli Tom Stern (kamera) a Joseph S. DeBeasi (hudba). Ve filmu hrají: Bradley Cooper, Sienna Miller, Luke Grimes, Jake McDorman, Cory Hardrict, Kevin Lacz, Navid Negahban, Keir O'Donnell, Brian Hallisay, Sammy Sheik a další (csdf.cz, 2022, A). Distributorem filmu je americká zábavní společnost Warner Bros. Pictures

Obsah filmu, vycházející z oficiálního textu amerického distributora, je příběhem o odstřelovači jednotek SEAL amerického námořnictva, Chrisu Kylyho, který je vyslán do Iráku s jediným úkolem: „*chránit své bratry ve zbraní. Jeho neomylná přesnost zachrání na bojišti velký počet životů, a když se rozšíří pověsti o jeho odvážných husarských kouscích, vyslouží si přezdívku „legenda“. Avšak jeho pověst se donese až za nepřátelské linie a na jeho hlavu je vypsána odměna a stává se z něj hlavní terč povstalců. Navzdory nebezpečí i obětím ze strany jeho rodiny se Chris se zúčastní čtyř hrůzných misí v Iráku a stává se symbolem kréda jednotek SEAL „neopustit ani jednoho muže““ (csdf.cz, 2022, B).*

4.3.1 Hlavní obsah témat a diskurzů

Hlavním tématem filmu je boj s terorismem. Boj proti terorismu je prezentován jako boj proti čistému zlu. Hned v úvodu filmu je diskurz boje s terorismem jasně nastaven ve scéně z dětství, kdy otec Chrisovi (sniperovi) vysvětluje fungování lidské společnosti pomocí metafory. Lidé se dělí do tří skupin na: ovce, vlky a ovčácké psi. Vlci jsou zlo, ovce dokážou zlo poznat, ale neumí se mu bránit, to umí ovčáčtí psi (0:05:52). Teroristé jsou vlci napadající ovce – občany a vojáci jsou ovčáčtí psi, kteří je musí chránit. Boj proti terorismu je boj dobra se zlem. Film tak tedy používá zjednodušení reality na dobro a zlo.

Film obsahuje celou řadu argumentů k obhajobě vojenských zásahů armády USA v Iráku: Odkazuje na útok 11. září, který sleduje hlavní hrdina v televizi (0:22:16) a ukazuje tak, kdo konflikt začal. Vojáci armády USA jsou potažmo ovčáckými psi, jejichž zásahy jsou jen nutnou obranou před zlem. Pokud použije zbraně protistrana proti americkým vojákům, je to projev zla, který musí být potlačen. Pokud zbraně použijí Američané, je to jen nutná ochrana vlastních. (Obrázek 5)

Obrázek 5 Ochrana vlastních spolubojovníků



„Vaším úkolem je ty mariňáky chránit.“ (0:25:27)

Zásahy proti Iráčanům jsou mimo jiné obhajovány také tím, že jim Američané dávají na vybranou, zda se přidají na stranu dobra nebo na stranu zla. Američané chrání dobro v Iráku. Chrání místní občany.

Film dále také obsahuje řadu „důkazů“ o zlu protistrany:

Důkazy o čistém zlu prezentuje hned jedna z prvních scén, kde žena posílá malého chlapce s protitankovým granátem, zatímco, muž objevující se na terase, zůstává v domě (0:03:28). (Obrázek 6) Potřebný kontrast pro vyličení protikladu – dobra a zla, přinášejí scény zobrazující naopak láskyplnou péči Američanů o svoje děti a ženy.

Obrázek 6 Žena posílající chlapce s granátem



Žena posílá chlapce s granátem proti Američanům – posílá dítě na smrt (0:03:05)

K doložení zla jsou dále použity také záběry ze skutečné vraždy novináře teroristy, tzn. události, o které byli diváci již dříve informováni z médií. Ve filmu ji sledují společně vojáci v rámci prezentace přiděleného úkolu.

Obrázek 7 Vražda novináře



Komentář při prezentaci vojákům: „*Tech chlap s tou kudlou, to je jordánský radikál. Platí ho Bin Ladin. Ten ho taky vycvičil...*“ (0:37:14)

K doložení zla je dále ve filmu použita démonizace nepřítele. Nepřítel používá mučení dětí k ovládnutí místních obyvatel. (Obrázek 8)

Obrázek 8 Mučení dítěte



Mučení dětí jako nástroj k ovládnutí obyvatelstva (0:47:38)

Démonizace nepřítele graduje tím, když vojáci pátrající po tzv. „řezníkovi“, brutálním sadistovi (Obrázek 7), naleznou jeho mučírnu s částmi lidských těl. Scéna připomíná scénu z hororu.

Obhajoba zásahů v Iráku se po doložení zla vrací a pokračuje i v dalších scénách. Film divákům ve scéně, kdy Chris je na návštěvě doma a jede s manželkou v autě, říká, že ten, kdo má soucit s ostatními, se za ně musí cítit zodpovědný, i když on sám přímo osobně nemusí problém pociťovat. Ten, kdo je dobrý a zodpovědný, nemůže zlo nechat jen tak být. Musí proti němu zasáhnout. Nemůže na něj přestat myslet. (Obrázek 9)

Obrázek 9 Pocit zodpovědnosti za ostatní



Rozhovor s manželkou před narozením syna: „Jedu po silnici, krásně svítí sluníčko, nic se neděje. Nejsme ve válce, tam umírají lidi a nikdo o tom ani necekne, jako by se nic nedělo. Voláme si mobilama a žijeme si jednoduchý životy. Dokonce ani ve zprávách se o tom nemluví. Všem je to fuk. Jsme ve válce a já si jedu nakupovat“. (0:55:21)

Odhodlání postavit se zlu pokračuje i v dalších scénách po návratu Chrise do Iráku. (Obrázek 10) Boj dobra se zlem je dáván ve filmu také do náboženského kontextu.

Obrázek 10 Odhodlání postavit se zlu



„Je tady zlo, vidíš ho všude.“ „Jdeme toho hajzla zabít.“ (1:01:05)

K budování patriotismu je použita prezentace citového vztahu k národu, který je v dialozích přímo deklarován. Postavy vedou rozhovory o patriotismu a Chris se otevřeně vyznává ze svého vztahu k národu jak v rámci komunikace v armádě při náboru (0:10:22) (

Obrázek 11), tak v baru s budoucí manželkou. (Obrázek 12) Jedná se tedy o běžnou komunikaci, ne např. o vyznání vztahu v rámci ceremoniálu. Tvůrci tím říkají, že takto to běžní Američané cítí.

Obrázek 11 Nábor do armády



„Jseš z Texasu, takže jsi patriot?“ „Ano. Chci sloužit vlasti.“ (0:10:22)

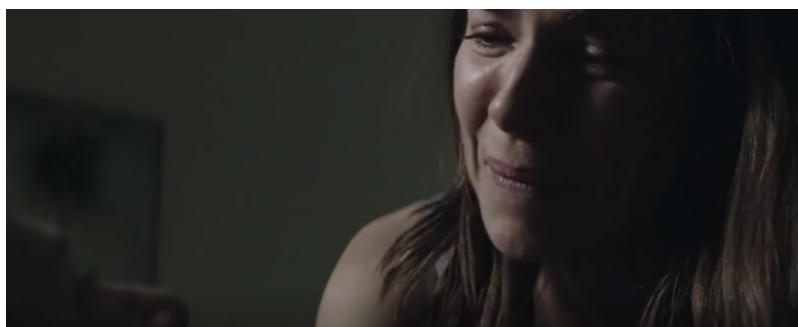
Obrázek 12 Seznámení s manželkou



Chris: „*Nejsem sebestředný, za svou vlast bych položil život.*“ (0:16:20)

Loajalita k zákonům, institucím je vyjadřována hlavní postavou jako odhodlanost sloužit armádě a obětovat jí i svůj osobní život. (Obrázek 13) Chris uvažuje o opuštění rodiny, protože musí bránit svoji zem a nemůže se rodině věnovat tak, jak si jeho žena představuje (1:32:31).

Obrázek 13 Obětování osobního života vlasti



Obětování osobního života vlasti (1:32:31).

Sebeobětování se pokračuje ve scéně, kdy se Chris raději prozradí, aby odstranil protivníkovu důležitou snipera a sám se tak vydá nebezpečí... (1:43:55)

Prožitky patriotismu prostřednictvím aktivit jsou ve filmu obsaženy Chrisovou prací pro armádu, ale dále také např. účastí civilistů, veteránů i armády ve smutečním průvodu a na jeho pohřbu v dokumentárních záběrech, které běží při závěrečných titulcích.

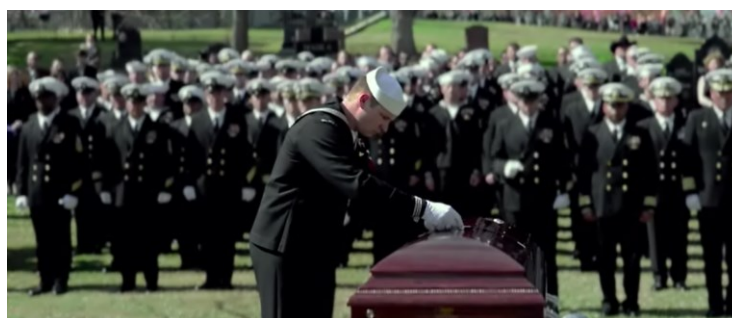
Z amerických symbolů se hned na začátku objevuje vlajka (0:09:41), která aktivuje národní myšlení, dále uniformy a v závěru i žluté růže jako symbol památky padlých. (Obrázek 14)

Obrázek 14 Symboly



symbol USA – americká vlajka (0:09:41)

symbol památky padlých (závěrečné titulky)



uniformy (závěrečné titulky)

Jako nástroj k budování patriotismu je ve filmu také použita veřejná podpora zástupců státu, přičemž zástupcem státu je Chris a veřejnost mu vzdává holt svou masivní účastí ve smutečním pochodu.

Film obsahuje kulturní obrazy utvářející požadované narativy. Amerika a její armáda představuje dobro, které je dokládáno dobrým charakterem hlavní postavy – Chrise. Jako chlapec chodí Chris do kostela (0:04:53). Je nábožensky založený. Opakovaně se ve filmu objevuje bible a její uznávání (0:25:11). Chris cítí zodpovědnost za bezpečí ostatních. Chrání občany USA i Iráčany. Zabíjení je pro něj nutným zlem. Nemá výčitky, protože ví, že to, co dělá, je správné, přesto nechce být oslavován za své výkony – nemá radost z toho, že někoho

zabil. Představuje humanismus Ameriky. Obdiv ke kulturním hodnotám Ameriky jako nástroj k budování patriotismu není ve filmu použit.

Propagační strategii filmu lze nazvat „boj dobra se zlem“ či přesněji „Američan bojuje se zlem, aby před ním chránil“. Armáda chrání nejen občany USA, ale i občany Iráku, potažmo občany Nairobi (0:10:10), kteří jsou dobří, před teroristy, kteří je mučí, zabíjejí. (Obrázek 15)

Obrázek 15 Teroristické útoky v Nairobi



Chris sleduje v TV teroristické útoky v Nairobi a je znechucen (0:10:10).

Obdiv k americkým hrdinům je ve filmu vyjadřován obdivem kolegů ke Chrisovi, kterého nazývají „legendou“. (Obrázek 16)

Obrázek 16 Legenda



„Máme mezi sebou legendu, všichni jí zatleskejte“. (0:34:13)

Dále je ale také vyjádřen ve scéně, kdy Chris potká mariňáka, kterému zachránil život. (Obrázek 17)

Obrázek 17 Vděk za záchranu života



„Promiňte pane, velitel Kyle? Jmenuji se Metz a ve Fallúdze jste mě zachránil.“

„Opravdu?“

„Ano, pane. Uvázli jsme tam v jednom baráku a vy jste mě s mariňákama vynesli ven.“

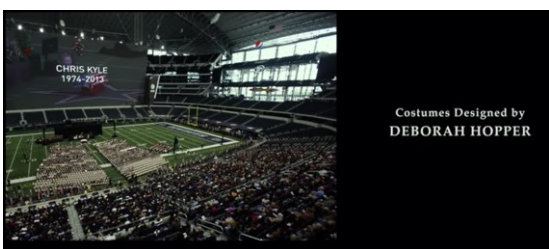
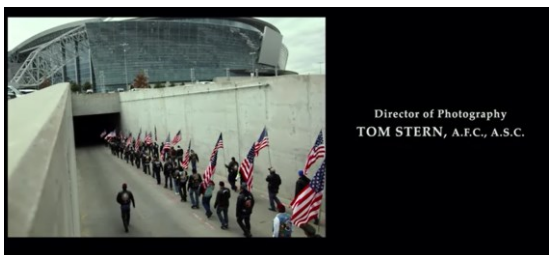
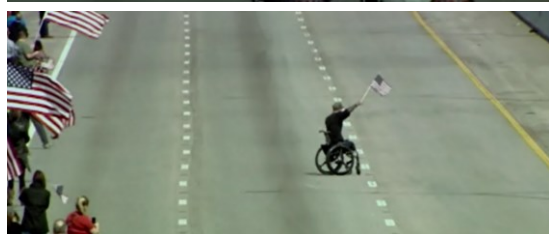
„Mariňáci nám taky často zachraňovali zadek.“

„Jsem vděčněj za to, že žiju jak to jde. Spousta kluků tam ale přišla o víc. Nedokážou se tam s tím srovnat. Zaskočte někdy do centra pro veterány. Všichni vědí, kdo je legenda.“

„Kamaráde, něco ti řeknu, tvůj táta je hrdina a já se díky němu vrátil ke své holčičce. ...moje rodina Vám velmi děkuje...“ (1:13:20)

V závěru filmu je dán velký prostor uznání Chrisových činů po jeho smrti, k čemuž jsou použity reálné záběry ze smutečního průvodu a pohřbu. Film je tak oslavou života hrdiny a „pravdivost“ (publiku předkládána jediná pravda) je podpořena právě těmito reálnými záběry, společně se záběry ze zpravodajství zobrazujících teroristické útoky.

Obrázek 18 Smuteční průvod a pohřeb Chrise



Ve filmu není použita obhajoba mimoprávních postupů, ale částečně se objevuje obhajoba morálně odsouzených postupů, nebo spíše morální vyrovnání se se zabíjením, protože úkolem snipera je zabít a jeho oslavování by mohlo být považováno za oslavování zabijáka. Morální obhajoba je např. součástí scén, kdy Chris musí zastřelit chlapce, který útočí na americkou armádu protitankovým granátem. Chris v duchu prosí, aby toho nechal a nemusel ho zastřelit a poté odsuzuje jeho matku za to, že ho poslala na smrt.

Obrázek 19 Zastřelení dětského teroristy a jeho matky



Chris: „Svině jedna odporná“. (0:27:44)



Kolega: „Dobrá rána.“ Chris: „Bud' zticha blbče...“. (0:28:23)



Chris: „Byl to kluk, co neměl ještě ani chmýří na bradě a máma mu dala granát, větší svinstvo jsem ještě neviděl“. (0:29:16)

Obhajoba zabíjení se vyskytuje také ve scéně s psychologem.

Obrázek 20 Rozhovor s psychologem



Psycholog: „Podle námořnictva jste zastřelil přes 160 lidí? Napadlo vás někdy, že jste viděl nebo dělal věci, které byste raději nedělal?“

Chris: „Já takový nejsem.“

Psycholog: „Jaký nejste?“

Chris: „Chránil jsem svoje kluky. Oni zabíjeli naše vojáky. Až budu stát před stvořitelem, zodpovím si každé výstřel. Stíhají mě myšlenky na kluky, který jsem nezachránil. Dokážu a můžu bejt tam, ale nejsem, jsem tady...“ (1:56:25)

Psycholog: „Mrzí Vás, že jste jich nezachránil víc?“

Chris: „Ano, pane.“

Psycholog: „Projděte se po chodbě této nemocnice, všichni tam potřebují zachránit.“ (1:57:28)

Jako další nástroj k budování patriotismu je použit vztah k rodině a potřebě ji bránit. Téma rodiny a péče o své blízké je protkáno celým příběhem. Nedokládá jen dobrý charakter hlavní postavy, ale také právě potřebu chránit svou rodinu a potažmo tak i společnost, stát.

4.3.2 Diskurzivní strategie

Nominace – hlavní postava Chris je nazýván „legendou“, v jedné ze scén celebritou, je válečným hrdinou.

Predikace – Chris je nábožensky založený, soucitný a zodpovědný za ostatní. Je odhodlaný bránit dobro za každou cenu a přinášet oběti. Nemá radost ze zabíjení. Není sadista jako nepřítel. Zabíjení jen pro něj jen nutností při obraně druhých. Je skromný a nedělá věci pro slávu a pro vlastní prospěch. I při hrůzách, které zažívá, zůstává člověkem a nestává se otrlým vůči cizímu utrpení. Je stále humánním člověkem. Miluje vlastní rodinu a musí ji

chránit, stejně ale i ostatní, kteří jsou v nebezpečí. Chris zastupuje americkou armádu a to, co dělá, tedy účastní se vojenské intervence v Iráku, je správné, protože není jiná možnost.

Argumentace diskurzu, že intervence v Iráku je správná, se skládá z řady argumentů. Hlavním argumentem je, že se jedná o obranu proti zlu, tedy přímo boj dobra se zlem. Dobro je dokládáno vylíčením Chrise, jeho charakteru, názorů, postojů. Film ukazuje, že Chrisovi, jako zástupci USA ve filmu, nejde o nic jiného než o obranu před zlem. Z účasti ve vojenské intervenci nemá jiný osobní prospěch a ani mít nechce, naopak se obětuje pro dobro ostatních. Nepřítel představuje zlo, které je dokládáno jak filmovými scénami, tak dokumentárními záběry.

Pokud zabíjejí Američané, je to správné, protože chrání vlastní i místní obyvatelstvo. Pokud zabíjí nepřítel, je to projev zla. Přitom Iráčané dostávají na výběr, zda se přidají k dobru nebo ke zlu. Mezi další argumenty patří útok 11. září, který hned na začátku filmu připomíná, že nepřítel si „začal jako první“.

Diskurzivní strategie tedy je vytvářena metodou rozdělení na „my a oni“, přičemž my znamená „dobro“ a oni znamená „zlo“. Diskurzivní strategie je založena na zjednodušení reality na dobro a zlo.

4.4 Komparace

Vybraný sportovní i válečný film se liší, jak ve významu hlavního tématu, tak v nástrojích budování patriotismu, i v diskurzivní strategii.

Hlavním tématem sportovního filmu je zobrazení amerických občanů jako schopných neuvěřitelných výkonů díky silné vůli a odhodlanosti, čímž je podporována jejich hrdost na vlastní národ, budován patriotismus. Válečný film je o obraně, o boji dobra se zlem, čímž vysvětluje historické události.

Ve sportovním filmu působí patriotismus spíše jako součást marketingové tvorby produktu, nutná ingredience, aby byl úspěšný. Říká divákům to, co chtějí slyšet. Jsou Američané a když budou chtít, můžou dokázat cokoliv. Jsou mimořádní, vyvolení. Ve válečném filmu je naproti tomu patriotismu nejen budován hrdinskými skutky, ale používán účelově k obhájení rozhodnutí vládnoucí elity.

Z hlediska použití nástrojů k budování patriotismu je ve vybraném sportovním filmu zjevné, že se tvůrci snažili pokrýt co nejširší spektrum vlasteneckých témat, jako by chtěli vyjít vstříc

co nejvíce divákům. Objevuje se úcta k veteránům, úcta k padlým, válečné hrdinství, sounáležitost armády, odpovědnost za rodinu, ale i Rusko jako nepřítel. Ve vojenském filmu je použití nástrojů k budování patriotismu propracované a evidentně má mít dopad na vytváření postojů ke konkrétním problémům a otázkám.

Při komparaci jednotlivých nástrojů budování patriotismu se ukazuje, že velký rozdíl mezi filmy je ve vyjádření citového vztahu k národu. V obou filmech je vyjadřován prostřednictvím symbolů, přátelstvím a lojalitou ke spolubojovníkům z armády a uctíváním památky padlých. Na rozdíl od sportovního filmu, je ve válečném filmu přímo vyjádřen v několika dialogích. Hlavní postava se z něj vyznává a je motivem pro její činy.

Filmy se výrazně liší ve vyjádření lojality k zákonům, či lojality k institucím. Zatímco ve sportovním filmu není vyjádřena vůbec, ve vojenském filmu je jí věnována velká pozornost. Je vyjadřována hlavní postavou jako odhodlanost sloužit armádě a obětovat jí i svůj osobní život.

Rozdíl je také v prožívání patriotismu prostřednictvím aktivit. Zatímco ve sportovním filmu není prožíván v rámci zápasu a tématem není ani fandění proti jiné zemi, ve vojenském filmu je patriotismus hlavní motivací aktivit.

Filmy používají podobnou symboliku: americkou vlajku, uniformy. Ve sportovním filmu se navíc objevují ruské symboly a ve válečném žluté růže jako uctění památky hlavního hrdiny.

Veřejnou podporou zástupců státu není patriotismus budován ve sportovním filmu. Oproti tomu ve válečném filmu je tento nástroj významný. Zástupcem státu je Chris a veřejnost mu vzdává hold svou masivní účastí ve smutečním pochodu, čímž demonstruje souhlas s postoji a činy Chrise, potažmo vlády, neboť Chris se ztotožňuje s diskurzem boje proti terorismu ustanoveným vládou.

Oba filmy obsahují určité kulturní obrazy utvářející požadované narativy. Oba filmy líčí americké postavy jako představitele humanismu, vyzdvihují jejich čest a dobré úmysly, potřebu chránit ostatní a staví je do kontrastu s hrubou silou protivníků, či přímo nepochopitelnou amorálností.

Ve sportovním filmu se objevuje obdiv ke kulturním hodnotám Ameriky. Americké klasické literární dílo Bílá velryba slouží jako metafora nezdolnosti člověka. Ve vojenském filmu tento nástroj k budování patriotismu není použit.

Filmy používají rozdílné propagační strategie. V případě sportovního filmu ji lze nazvat „boj Davida s Goliášem“ (odhodlaný slabší vítězí nad silnějším) a v případě vojenského filmu ji lze nazvat „Američan bojuje se zlem, aby před ním chránil“. Z toho je patrné, že sportovní film patriotismus buduje ne nijak rafinovaně, ale spíše v obecné rovině vyzdvihuje hodnotu Američanů a vojenský ho spíše využívá k nastavení diskurzu vojenské intervence tak, jak ho požaduje vláda. Sportovní film říká, že Američané jsou nezdolní, schopní neskutečných výkonů, jsou morální a vojenský ukazuje, jak se tyto vlastnosti projevují v praxi.

Oba filmy k podpoře patriotismu používají ukazování obdivu k americkým hrdinům. Ve sportovním filmu je to obdiv k finalistům sportovní soutěže a k válečnému hrdinovi a ve válečném filmu k hlavnímu válečnému hrdinovi. Ve válečném filmu je obdiv součástí hraných scén, ale i dokumentárních záběrů ze smutečního průvodu a pohřbu hlavního hrdiny, čímž dodává celému filmu „pravdivosti – opravdovosti“ (publiku je předkládána jediná pravda).

Zjednodušení reality na dobro a zlo používá jen válečný film. Také používá nástroje démonizace nepřítele, a to velmi propracovaně, neboť zde má účel – pokud se jedná o boj dobra se zlem, je třeba existenci zla dostatečně doložit.

Jako další nástroj v budování patriotismu oba filmy používají téma „ochrana rodiny“, které obsahuje lásku a zodpovědnost k ní. V obou filmech za ni hlavní hrdinové nějakým způsobem bojují. Ve sportovním filmu se ji hlavní postava snaží zajistit finančně a ochránit před bankrotem a ve válečném je toto téma pro příběh ještě významnější, neboť, aby chránil hlavní hrdina svoji rodinu, musí chránit potažmo i svou zemi, ve které rodina žije, čímž je nastaven jakýsi základní diskurz patriotismu.

5 DISKUZE

Cílem práce bylo zodpovědět výzkumnou otázku a podotázku: Lze vypořádat společný diskurz v zobrazení amerického patriotismu v americkém válečném a sportovním filmu? Jakým způsobem se projevuje americký patriotismus ve vybraných filmech?

Analýza zkoumala vybraný sportovní a válečný film. Nelze její závěry proto generalizovat. Nelze zevšeobecňovat na všechny filmy. V těchto případech se však ukázalo, že filmy mají společný diskurz toho, kdo jsme „my“ a že s patriotismem je rozdílně nakládáno ve sportovním a ve válečném prostředí, respektive při konstrukci významu historických událostí.

Ve sportovním filmu je patriotismus jakousi potřebnou složkou, aby vyzněl tak, jak se divákům líbí, aby říkal to, co chtějí slyšet, v tomto případě to, že Američan má silnou vůli a dokáže, co chce, je představitelem humanismu a je výjimečný. Jeho posláním je bránit svoji rodinu a své blízké. Amerika má armádu, která užívá veřejné úcty a obdivu.

Sportovní film tedy buduje patriotismus spíše ve všeobecné rovině. Vytváří určitý diskurz Američanů – definuje „my“. O tom, co znamená „my“ poté již není pochyb. Divákům je tento diskurz předkládán v rámci zábavy. Nejedná se o oficiální politický diskurz a oni nemusejí být ve střehu, pochybovat o prohlášeních. Jedná se jen o zábavu, která je určena pro všechny. Filmu se nedostane politické kritiky, konfrontace s odlišnými politickými pohledy.

Sportovní film takto ale vytváří základnu pro přijetí už konkrétních diskurzů vysvětlujících historické události ve válečném filmu, který na sportovní navazuje definicí „oni“. Válečný film popisující historické události se již soustředí na doložení diskurzu „oni“ a je již argumentačně velice propracovaný, vyvrací všechny pochyby. Zodpovídá otázky typu:

„Je to jiné, když zabíjejí Američané?“ – Ano, protože protivník je šířitelem zla a Američané pouze brání dobro.

„Je to v souladu s křesťanstvím?“ – Ano, je to obrana před čirým zlem.

„Je možné oslavovat zabijáka?“ – Ano, je to ochránce, ne sadista, je stále člověkem a zabíjení je pro něj jen nutností, za kterou sám být oslavován nechce, ačkoliv nepochybuje o jeho správnosti.

„Proč se zapojovat do konfliktů, které nejsou na území USA?“ – Protože ohrožují stát a zodpovědný člověk nemůže být lhostejný ke zlu, které se někde šíří.

„Je nutné zasahovat do vnitřních záležitostí jiného státu?“ – Američané chrání i místní obyvatele.

A tak dále. Film obsahuje jasný diskurz boje proti terorismu a vyvrací jakékoliv pochybnosti. Neustále připomíná zlo na protistraně dalšími a dalšími scénami v průběhu celého filmu. Udržuje emoční napětí diváků a jasný postoj k nepříteli.

Válečný film má potenciálně silný dopad na přijetí diskurzu, a to z řady důvodů. Významná je jistě propracovanost argumentace. „Pravdivost“ (přijetí jediné předkládané pravdy) a uvěřitelnost je umožňována životopisným charakterem příběhu (dle životopisné knihy snipera Chrise) a kombinací hraných scén s dokumentárními záběry teroristických útoků a z pohřbu Chrise. Na přijetí diskurzu diváky má jistě dopad i doložení jeho masivního přijetí veřejností dokumentárními záběry ze smutečního průvodu a z pohřbu Chrise. Umělecké prostředky filmu zapojují diváky do problému emočně. Vojenský film je zábavou, přitom s velmi propracovanou strategií nastolení potřebného diskurzu historických událostí.

Pokud je diskurz „my“ masivně komerčně vytvářený v rámci potřeby vytvoření úspěšného produktu v zábavním průmyslu, může takovýto diskurz připívat k přijetí účelově vytvářeného diskurzu vládou a zásadně ztěžovat jiný pohled či pochybnosti o operacích vlády.

ZÁVĚR

Práce zkoumala konstrukci amerického patriotismu ve vybraném sportovním a válečném filmu. Její metodika byla zvolena tak, aby zůstala zakotvena v mezinárodních vztazích, a přesto měla přesah do záležitostí, ke kterým bývá zřídka upínána pozornost. Jejím teoretickým východiskem je poststrukturalismus. Je využita diskurzivní analýza a zkoumanými předměty jsou produkty popkultury – filmy.

Výsledkem práce je zjištění, že sportovní film buduje diskurz toho, co znamená „my“ spíše jako součást marketingu produktu zábavního průmyslu, na něj ale navazuje již nastolení diskurzu, kdo jsou „oni“ ve válečném filmu interpretující historické události. Výzkum ukázal, jak argumentačně propracovaný je válečný film, jak cíleně používá jednotlivé nástroje budování patriotismu a současně ho využívá k přijetí požadovaného diskurzu událostí a vládních rozhodnutí o vojenské intervenci. K prosazení požadovaného diskurzu jsou použity umělecké prostředky působící na emoce diváků, na jejich úsudek argumenty, i přímo vyřčené v dialogích a „pravdivost“ (jediná předkládaná pravda) je dokládána použitím dokumentárních snímků a životopisnou předlohou filmu. Tímto způsobem je vytvářena jedna pravda – jeden pohled – požadovaný diskurz.

Filmy se mohou jevit jako nevinná zábava, nepodléhající politickým kritikám jako vládní prohlášení, rozhovory politiků a jiné oficiální politické obsahy, přesto mají silný potenciál ovlivnit veřejné mínění.

Spojení poststrukturalismu a analýzy filmů ukazuje, že populární filmy by měly být vnímány jako významná forma, kterou elity formují diskurz, či nástroje díky kterým mohou elity dosáhnout svých cílů a měly by být systematicky analyzovány v rámci oboru mezinárodních studií.

SUMMARY

This thesis examined the construction of American patriotism in selected sports and war films. Its methodology was chosen to remain grounded in international relations, and yet had an overlap with issues that are rarely addressed. Its theoretical starting point is poststructuralism. It uses discursive analysis and the objects of study are the products of pop culture - films.

As a result, the thesis finds that sports film constructs a discourse of what "we" means more as part of the marketing of an entertainment industry product, but this is followed by the already established discourse of who "they" are in a war film interpreting historical events. The research has shown how argumentatively sophisticated the war film is, how it purposely uses the various tools of patriotism building and at the same time uses them to adopt the desired discourse of the events and the government's decisions on military intervention. Artistic means are used to enforce the desired discourse by influencing the audience's emotions and their judgement with arguments, and the "truth" (the only truth presented) is demonstrated by the use of documentary footage and the film's biographical background. In this way, one truth - one perspective - the desired discourse is created.

Films may appear as innocent entertainment, not subject to political criticism like government statements, politicians' interviews and other official political content, yet they have a strong potential in capturing hearts and minds.

The combination of poststructuralism and film analysis shows that popular films should be seen as an important form through which elites shape discourse, or tools through which elites can achieve their goals, and should be systematically analyzed within the field of international studies.

LITERATURA

Monografie

1. ARI, Tayyar, 2019. Theories of International Relations II. Eskişehir: ANADOLU UNIVERSITY PRESS. ISBN 978-975-06-3511-3. [online]. [cit. 2022-07-22]. Dostupné z https://www.researchgate.net/publication/332130685_THEORIES_OF_INTERNATIONAL_RELATIONS-II
2. BIRKENSTEIN, Jeff, FROULA, Anna, RANDELL, Karen, 2010. Reframing 9/11: Film, Popular Culture and the „War on Terror“. New York: Continuum. ISBN 1441119051.
3. BLEIKER, Roland, 2009. Aesthetics and World Politics. ISBN 9780230244375.
4. BLEIKER, Roland, 2018. Visual Global Politics. Routledge. ISBN 9781317930884.
5. CAMPBELL, David, 1998. Writing Security. University of Minnesota Press. ISBN 0-8166-3144-1. [online]. [cit. 2022-07-22]. Dostupné z https://www.libraryofsocialscience.com/assets/pdf/Campbell--Writing_Security.pdf
6. CASO, Federica, HAMILTON, Caitlin, 2015. Popular Culture and World Politics: Theories, Methods, Pedagogies. E-International Relations. ISBN 978-1-910814-02-4. [online]. [cit. 2022-07-22]. Dostupné z <http://www.e-ir.info/wp-content/uploads/2015/04/Pop-Culture-and-World-Politics-E-IR.pdf>
7. DEVETAK, Richard, 2005. "Postmodernism" Theories of International Relations. New York: Palgrave Macmillan.
8. DOČEKALOVÁ, Pavla, ŠVEC, Kamil, DANEŠ, Jaroslav. Úvod do politologie. Praha: Grada Publishing, ISBN 8024729407.
9. DUNNE, Timothy, KURKI, Milja, SMITH, Steve, 2016: International Relations Theories 4e. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-0-198707-56-1.
10. HANSEN, Lene, 2006. Security as Practice: Discourse Analysis and the Bosnian War. Routledge. ISBN 0415326532.
11. JAKL, Ladislav, EICHLER, Jan et al., 2015: 11. září 2001: Deset let poté. Institut Václava Klause. 8087806336.

12. KYLE, Chris, McEWEN, Scott, DeFELICE, Jim, 2012: American Sniper: The Autobiography of the Most Lethal Sniper in U.S. Military History. Harper Collins. 978-0-06208-237-4.
13. JOWETT, S., Garth, O'DONNELL, J., Victoria, 2012. Propaganda & Persuasion. London: SAGE Publications. ISBN 978-1-4129-7782-1. [online]. [cit. 2022-07-22]. Dostupné z [https://hiddenhistorycenter.org/wp-content/uploads/2016/10/Propaganda Persuasion2012.pdf](https://hiddenhistorycenter.org/wp-content/uploads/2016/10/Propaganda_Persuasion2012.pdf)
14. JOWETT, S., Garth, O'DONNELL, J., Victoria, 2014. Propaganda & Persuasion. London: SAGE Publications. ISBN 1452257531.
15. KELLNER, M., Douglas, 2009. Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush – Cheney Era. West Sussex: Wiley-Blackwell. ISBN 9781405198240.
16. MELVILLE, Herman, 1851. Moby Dick, or, The Whale.
17. MCSWEENEY, Terence, 2016. American Cinema in the Shadow of 9/11. Edinburgh: Edinburgh University Press. p. 2. ISBN 1474413811. [online]. [cit. 2022-07-22]. Dostupné z <https://edinburghuniversitypress.com/book-american-cinema-in-the-shadow-of-9-11.html>
18. MERSON, Emily, 2020. The Art of Global Power: Artwork and Popular Cultures as World-Making Practices. Routledge. ISBN 9780429758614.
19. MICHALOVIČ, Peter, ZUSKA, Vlastimil, 2009. Znaky, obrazy a stíny slov: úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů. Praha: Akademie múzických umění. ISBN 80-7331-129-1.
20. NEXTON, Daniel a Iver NEUMANN, 2006. Harry Potter and International Relations. Rowman & Littlefield Publishers. ISBN 0742539598.
21. POTTER, Jonathan, 1996. Discourse Analysis and Constructionist Approaches: Theoretical Background. Research Gate . Leicester: BPS Books. [online] [cit. 2022-07-22]. Dostupné z https://www.researchgate.net/publication/265273243_Discourse_Analysis_and_Constructionist_Approaches_Theoretical_Background
22. PRINCE, Stephen, 2009. Firestorm: American Film in the Age of Terrorism. New York: Columbia University Press. ISBN 0231148712.
23. SHAPIRO, J., Michael, 2008. Cinematic Geopolitics. New York: Routledge. ISBN 0415776368.

24. ŠUBRT, Jiří, 2008. Soudobá sociologie III. Diagnózy soudobých společností. Praha: Karolinum Press. ISBN 8024614863.
25. YANOW, Dvora, 2006. Interpretation and method: Empirical research methods and the interpretive turn. Armonk: M.E. Sharpe. ISBN 9780765614636. [online]. [cit. 2022-07-22]. Dostupné z <http://indiachinainstitute.org/wp-content/uploads/2017/05/9CIn-Schaffer-2013.pdf>

Odborné články

26. AYDIN-DÜZGİT, Senem & RUMELILI, Bahar, 2018. Discourse Analysis: Strengths and Shortcomings. *All Azimuth: A Journal of Foreign Policy and Peace*. 10.20991/allazimuth.477300.
27. ASHLEY, Richard K., WALKER, R. B. J., 1990. Conclusion: Reading Dissidence/Writing the Discipline: Crisis and the Question of Sovereignty in International Studies. *International Studies Quarterly*, 34 (3), 367-416. Special Issue: Speaking the Language of Exile: Dissidence in International Studies.
28. AYDEMİR, Emrah, 2017. Use of Hollywood as a Soft Power Tool in Foreign Policy Strategy of the United States of America. *International Journal of Humanities and Social Science Invention*. 6(11), 79-83. [online]. [cit. 2022-07-22]. Dostupné z [http://www.ijhssi.org/papers/v6\(11\)/Version-2/N0611027983.pdf](http://www.ijhssi.org/papers/v6(11)/Version-2/N0611027983.pdf)
29. BRONFEN, E., 2006. Reality Check: Image Affects and Cultural Memory. Differences. 17(1), 20-46. ISSN 1040-7391. [online]. [cit. 2022-07-22]. doi:10.1215/10407391-2005-003
30. DER DERIAN, James, 2010. God Is an American [online]. [cit. 2020-07-2022]. DOI: 10.2307/466765. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/466765?seq=1>
31. DODDS, Klaus, 2008. Have You Seen Any Good Films Lately? Geopolitics, International Relations and Film. *Geography Compass*. 2(2), 476-494. ISSN 17498198. [online]. [cit. 2022-07-22]. doi:10.1111/j.1749-8198.2008.00092.x
32. DRULÁK, Petr, 1999. Transformation of Theory of International Relations and Its Masters. *Mezinárodní vztahy*. 34(1), 106-119.. ISSN 2570-9429.
33. GRAYSON, Kyle, DAVIES, Matt, PHILPOTT, Simon, 2009. Pop Goes IR? Researching the Popular Culture – World Politics Continuum. *Politics*. . Newcastle: Newcastle University. 29(3), 155-163. ISSN 02633957.

34. PEARS, Louise, 2016. Ask the audience: television, security and Homeland. *Critical Studies on Terrorism*. London: Taylor & Francis Ltd. 9(1), 76-96. ISSN 1753-9161. [online]. [cit. 2022-07-22]. Dostupné z <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17539153.2016.1147774>
35. POTTER, Jonathan, 1996. *Discourse Analysis and Constructionist Approaches: Theoretical Background*. Research Gate . Leicester: BPS Books. [online] [cit. 2022-07-22]. Dostupné z https://www.researchgate.net/publication/265273243_Discourse_Analysis_and_Constructionist_Approaches_Theoretical_Background
36. SMITH, Steve, 2004. Singing Our World into Existence: International Relations Theory and September 11. Presidential Address to the International Studies Association, February 27, 2003, Portland, OR. *International Studies Quarterly*. 48(3), 499-515. ISSN 0020-8833. [online]. [cit. 2022-07-22]. doi:10.1111/j.0020-8833.2004.t01-1-00312.x

Elektronické zdroje

1. csfd.cz, 2022, A. Americký sniper. [online]. [cit. 2022-12-15]. Dostupné z <https://www.csfd.cz/film/341884-americky-sniper/prehled/>
2. csfd.cz, 2022, B. Chris Kyle. [online]. [cit. 2022-12-15]. Dostupné z <https://www.csfd.cz/tvurce/146313-chris-kyle/biografie/>
3. csfd.cz, 2022, C. Warrior. [online]. [cit. 2022-12-15]. Dostupné z <https://www.csfd.cz/film/234462-warrior/prehled/>
4. GADINGER, Frank, KOPF, Martina, MERT, Aysem, SMITH, Christopher, 2016. *Political Storytelling: From Fact to Fiction: Global Dialogues 12*. *Global Cooperation Research*. ISSN 2198-0403.
5. GODEHARDT, Nadine, 2015. It's not about Facts, It's about Meaning: How Do Poststructuralists Advise Policymakers in questions of International Politics and Security? [online]. [cit. 2022-07-22]. Dostupné z https://www.swp-berlin.org/publications/products/arbeitspapiere/Gdh_Diskussionpapier_ISA2015_2_0150318.pdf
6. HOSENSEIDLOVÁ, Petra, 2018. Před patnácti lety začala druhá válka v Zálivu. Zbraně hromadného ničení se v Iráku nenašly. [online]. [cit. 2022-12-21]. Dostupné

- z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/svet/2424859-pred-patnacti-lety-zacala-druha-valka-v-zalivu-zbrane-hromadneho-niceni-se-v-iraku>
7. Karaketexty.cz, 2022. Start a War. [online]. [cit. 2022-12-22]. Dostupné z: <https://www.karaketexty.cz/texty-pisni/national-the/start-a-war-175231>
 8. RIEGLER, Thomas, 2010. Through the Lenses of Hollywood: depictions of Terrorism in American Movies [online]. [cit. 2022-07-22]. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/26298447?seq=1#metadata_info_tab_contents
 9. YU, Kathryn, 2007. The National: Conflicted Enough to 'Start a War'. [online]. [cit. 2022-12-22]. Dostupné z: <https://www.npr.org/2007/09/12/14330390/the-national-conflicted-enough-to-start-a-war>

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1 Přátelství se spolubojovníky a uctívání památky padlých	46
Obrázek 2 Poděkování vojáka za záchranu života	46
Obrázek 3 Mariňáci fandí Tommymu	47
Obrázek 4 Symboly	48
Obrázek 5 Ochrana vlastních spolubojovníků.....	51
Obrázek 6 Žena posílající chlapce s granátem	51
Obrázek 7 Vražda novináře	52
Obrázek 8 Mučení dítěte.....	52
Obrázek 9 Pocit zodpovědnosti za ostatní.....	53
Obrázek 10 Odhodlání postavit se zlu.....	53
Obrázek 11 Nábor do armády.....	54
Obrázek 12 Seznámení s manželkou	54
Obrázek 13 Obětování osobního života vlasti.....	54
Obrázek 14 Symboly	55
Obrázek 15 Teroristické útoky v Nairobi.....	56
Obrázek 16 Legenda.....	56
Obrázek 17 Vděk za záchranu života	56
Obrázek 18 Smuteční průvod a pohřeb Chrise.....	57
Obrázek 19 Zastřelení dětského teroristy a jeho matky	58
Obrázek 20 Rozhovor s psychologem.....	59