

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut politologických studií

Katedra mezinárodních vztahů

Diplomová práce

2021

David Paták

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut politologických studií

Katedra mezinárodních vztahů

**Americko-japonské vztahy optikou americké
kinematografie**

Diplomová práce

Autor práce: Mgr. David Paták

Studijní program: Mezinárodní vztahy

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Záhora, Ph.D.

Rok obhajoby: 2021

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 4. 5. 2021

David Paták

Bibliografický záznam

PATÁK, David. *Americko-japonské vztahy optikou americké kinematografie*. Praha, 2021. 89 s. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut politologických studií. Katedra mezinárodních vztahů. Vedoucí diplomové práce Mgr. Jakub Záhora, Ph.D.

Rozsah práce: 193 151 znaků

Anotace

Tématem diplomové práce je analýza zobrazování významných historických momentů americko-japonských vztahů v soudobé americké kinematografii, a to konkrétně ve snímcích *Poslední samuraj*, *Pearl Harbor*, *Dopisy z Iwo Jimy* a *Císař*. Diplomová práce při této analýze vychází z teoretického proudu *populární kultura a světová politika* a zejména pak z disciplíny *populární geopolitika*. Jako výzkumnou metodu používá diskurzivní analýzu, skrze kterou sleduje u vybraných filmů tři stěžejní aspekty populární geopolitiky, a sice reprezentační logiku, afekt a intertextualitu. Cílem výzkumu bylo zodpovědět otázku, jak jsou v soudobé americké kinematografii zobrazovány americko-japonské vztahy napříč historií a výsledky pozorování pak zasadit do aktuálního geopolitického kontextu. Diplomová práce ukazuje, že se tvůrci obvykle snaží o vyvážené zobrazování obou stran, a tudíž lze kladné i záporné postavy pozorovat jak na americké, tak i na japonské straně. Japonské záporné postavy obvykle pochází z řad militaristů, což odpovídá politickému narativu americké poválečné okupační správy. Negativní vyobrazování Američanů je naopak trendem posíleným zejména v poslední době důsledkem kauz spojených s válkou proti terorismu. Hlavním zjištěním vyplývajícím z nasbíraných dat je však skutečnost, že ačkoliv je Japonsko konstruováno jako kulturní protipól Spojených států, pracují tvůrci s motivy americko-japonského přátelství a mezilidských podobností navzdory kulturním odlišnostem. To odpovídá geopolitickému rozvržení sil, kdy od konce druhé světové války představuje Japonsko pro Spojené státy klíčového regionálního partnera v oblasti východní Asie.

Annotation

This Master's thesis provides an analysis of the contemporary depiction of significant historical moments in U.S.-Japan relations in American cinematography, specifically in the films: *The Last Samurai*, *Pearl Harbor*, *Letters from Iwo Jima*, and *Emperor*. The analysis elaborates on theoretical stream of *popular culture and world politics* and most particularly on the *popular geopolitics* discipline. A discourse analysis is used as the research method, through which the three main aspects of popular geopolitics in the selected movies are followed – representational logics, affect, and intertextuality. The research goal is to tackle the question, how the historical milestones in U.S.-Japan relations are portrayed in the present and how their portrayal is linked to the current geopolitical context. The research

shows that filmmakers usually try to offer a balanced view of both sides, which means there are positive and negative portrayals of both Japanese and American characters. Japanese villains are usually militarists, which is in line with the postwar narrative of the American Occupation administration. The trend of negative portrayal of Americans has been strengthened only recently due to controversies related to the *War on Terror*. The main finding, however, is the fact that although Japan is constructed as the cultural Other of the United States, there is an ongoing narrative of mutual friendship and interpersonal similarities despite cultural differences. This corresponds to the contemporary geopolitical distribution of power because Japan has been a key ally of the United States in the region of East Asia since the end of the Second World War.

Klíčová slova

USA, Japonsko, mezinárodní vztahy, historie, populární kultura, americká kinematografie

Keywords

USA, Japan, International Relations, history, popular culture, American cinema

Title

U.S.-Japan Relations from the Perspective of American Cinema

Poděkování

Rád bych na tomto místě poděkoval panu Mgr. Jakubu Záhorovi, Ph.D. za pečlivý přístup k vedení mé diplomové práce, za jeho vždy podnětnou zpětnou vazbu a v neposlední řadě za výbornou komunikaci navzdory pandemické situaci. Poděkování si zaslouží i moji přátelé za jejich psychickou a akademickou podporu.

Obsah

ÚVOD	3
1 POPULÁRNÍ KULTURA A SVĚTOVÁ POLITIKA.....	6
1.1 Populární kultura a světová politika jako kontinuum	7
1.2 Vliv populární kultury na formování postojů.....	8
1.3 Využití populární kultury v politice	10
1.3.1 <i>Populární kultura jako nástroj propagandy a soft power</i>	10
1.3.2 <i>Populární kultura a politická identita</i>	12
1.3.3 <i>Populární geopolitika</i>	14
1.4 Hollywood jako nástroj americké zahraniční politiky	15
1.5 Formování představ o Japonsku	18
2 METODOLOGIE	22
2.1 Výzkumná metoda – diskurzivní analýza	23
2.1.1 <i>Diskurz</i>	23
2.1.2 <i>Charakteristiky diskurzivní analýzy</i>	23
2.2 Limity výzkumu	26
2.3 Empirická data.....	27
3 ANALYTICKÁ ČÁST.....	30
3.1 Poslední samuraj	30
3.1.1 <i>Historický kontext</i>	30
3.1.2 <i>Reprezentační logika</i>	31
3.1.3 <i>Afekt</i>	38
3.2 Pearl Harbor	39
3.2.1 <i>Historický kontext</i>	39
3.2.2 <i>Reprezentační logika</i>	40
3.2.3 <i>Afekt</i>	45
3.3 Dopisy z Iwo Jimy.....	47
3.3.1 <i>Historický kontext</i>	47
3.3.2 <i>Reprezentační logika</i>	48
3.3.3 <i>Afekt</i>	56
3.4 Císař	57
3.4.1 <i>Historický kontext</i>	57
3.4.2 <i>Reprezentační logika</i>	58
3.4.3 <i>Afekt</i>	68
3.5 Intertextualita v analyzovaných filmech a celkový obraz Japonska	69
3.5.1 <i>Místa – Japonsko jako země</i>	69
3.5.2 <i>Lidé – Japonci jako národ</i>	70
3.5.3 <i>Politika – Americko-japonské vztahy</i>	74

3.5.4 Afekt – Emoce ve vztahu k japonské straně	75
ZÁVĚR	78
SUMMARY	82
POUŽITÉ ZDROJE.....	83

ÚVOD

Vztahy mezi jednotlivými státy prochází neustálým vývojem a není tedy výjimkou, že se ze spojenců stávají nepřátelé a z nepřátel naopak spojenci, jak dokládá i případ Spojených států amerických a Japonska. Obě tyto země dlouhodobě patří mezi přední aktéry mezinárodní politické scény. Spojené státy jsou největší světovou ekonomikou, Japonsku patřila mezi lety 1968 až 2010 druhá příčka, dokud jej na třetí pozici neodsunula Čínská lidová republika (IMF, 2021; AsialinkBusiness, 2021). Co do počtu obyvatel jsou Spojené státy třetí nejlidnatější zemí světa, Japonsko je jedenácté (Worldometers, 2021). Spojené státy jsou navíc globálním hegemonelem, zatímco Japonsko patří mezi lídry politického dění v oblasti východní Asie. Zároveň jsou si tyto státy ležící na opačných stranách Pacifiku nejen geograficky, ale i kulturně natolik vzdálené, že podle některých amerických akademiků (Benedict, 2013; Huntington, 2005) bychom ke Spojeným státům jen stěží hledali větší protipól, než je právě Japonsko.

Kromě kulturních rozdílů se od sebe obě země v minulosti lišily i svou politikou, což se projevilo už při vůbec prvním vzájemném střetu, ke kterému došlo v polovině 19. století. Americká politika navazování mezinárodních obchodních vztahů tehdy narazila na japonský izolacionismus v podobě politiky uzavřené země zvané *sakoku*. Spojené státy nakonec donutily Japonsko pod hrozbou síly tuto politiku opustit a roku 1854 byly americko-japonské vztahy oficiálně zahájeny. Tato konfrontace vedla v Japonsku k řadě změn včetně rapidní modernizace do té doby zaostalé země, která se však již počátkem 20. století dostala na úroveň západních mocností. Dalším osudovým milníkem ve vzájemných vztazích pak byla druhá světová válka, kdy japonský útok na námořní základnu Pearl Harbor roku 1941 vedl ke vstupu Spojených států do války a použití amerických jaderných zbraní proti Japonsku roku 1945 zase přispělo k jejímu ukončení. Následovná americká okupace vedla k demokratizaci Japonska, ze kterého se stal s ohledem na nástup studené války a šíření komunismu v Asii klíčový regionální partner. Americká okupační správa tak položila základy americko-japonského spojení, jež přetrvává dodnes (Reischauer a Craig, 2009).

Kulturní odlišnost Japonska v kombinaci s dramatickými událostmi vzájemných dějin inspirují americké tvůrce k uměleckým zpracováním včetně těch filmových. Tím se toto téma dostává do oblasti zájmu teoretického proudu mezinárodních vztahů, jenž se nazývá *populární kultura a světová politika* (v angl. *popular culture and world politics*),

jehož významnými propagátorkami jsou Federica Caso a Caitlin Hamilton (2015). Mezi autory věnující se tomuto tématu patří také Jutta Weldes, Christina Rowley, Constance Duncombe, Roland Bleiker, Jason Dittmer, Klaus Dodds, Michael J. Shapiro (všichni 2015) a mnoho dalších. Základní myšlenkou tohoto teoretického proudu je teze autorů Graysona, Daviese a Philpotta (2009), že populární kultura a světová politika se neodehrávají odděleně, nýbrž že se vzájemně formují. Jednou z významných disciplín studujících tento fenomén je populární geopolitika zabývající se analýzou konstrukce národních postojů a identit v produktech populární kultury. Průkopnickou prací populární geopolitiky byla analýza Joanne Sharp (2000) na téma konstruování obrazu Sovětského svazu v americkém časopisu *Reader's Digest*. V současnosti se však namísto studené války dostalo do popředí téma války proti terorismu, o kterém píše autoři jako Douglas Kellner (2009), Stephen Prince (2009), Jeff Birkenstein, Anna Froula a Karen Randell (2010), Klaus Dodds (2008, 2015), Frank Gadinger (2016) nebo Terence McSweeney (2016). Dlouhodobým objektem zájmu populární geopolitiky je tedy analýza konstruování obrazu nepřátel. Ambicí této diplomové práce je dosavadní výzkum rozšířit o analýzu zobrazování současných spojenců, kteří byli dříve v pozici nepřítele, což dodává přístupu k jejich vyobrazování na komplexitě. Cílem výzkumu je tedy zodpovědět otázku, jak jsou v soudobé americké kinematografii zobrazovány americko-japonské vztahy napříč historií a výsledky pozorování na závěr zasadit do aktuálního geopolitického kontextu.

První kapitola představuje souhrn myšlenek teoretického proudu *populární kultura a světová politika*, rozebírá jednotlivé produkty populární kultury a jejich vliv na utváření veřejného mínění jak v dobách míru, tak během konfliktů, a představuje populární geopolitiku jakožto výzkumnou disciplínu. Zvláštní zřetel je kladen na kinematografii a roli Hollywoodu v americké zahraniční politice, neboť právě americké filmy jsou předmětem zájmu analytické části práce. První kapitolu uzavírá přehled akademických přístupů k Japonsku coby kulturní jinakosti ve vztahu ke Spojeným státům. Opírá se přitom o pojetí stereotypů Waltera Lippmanna (1922), Saidův *Orientalismus* (2008), Huntingtonovu teorii střetu civilizací (2005), dlouhodobý výzkum typologie kultur Geerta Hofstedeho (2021), antropologickou studii japonské mentality Ruth Benedict (2013) či multidisciplinární obor *nihondžinron* zaměřený na unikátnost japonského národa a jeho kultury (Iwabuchi, 2002).

Druhá kapitola zdůvodňuje výběr diskurzivní analýzy jakožto nejvhodnější metodologie pro potřeby této diplomové práce, upozorňuje však také na její slabiny. Operuje přitom s argumenty autorů, jako jsou Gillian Brown a George Yule (2012), Jonathan Potter (1996), Gillian Rose (2001) nebo Mark Salter a Can Mutlu (2012). V této kapitole je rovněž rozebrána kategorizace analyzování dat opírající se o klíčové aspekty populární geopolitiky identifikované Klausem Doddsem (2015), tedy reprezentační logiku, afekt a intertextualitu. Na závěr kapitoly je vysvětlen výběr filmů pro následnou analýzu, jimiž jsou *Poslední samuraj* (2003), *Pearl Harbor* (2001), *Dopisy z Iwo Jimy* (2006) a *Císař* (2012).

V analytické části práce obsažené ve třetí kapitole předchází analýze jednotlivých snímků vždy stručné shrnutí historického kontextu, do kterého je děj zasazen. U každého filmu poté následuje analýza reprezentační logiky a afektu. Přestože hlavní náplní výzkumu není faktografická přesnost analyzovaných filmů, je upozorňováno na významné historické odchylky a jejich případné geopolitické interpretace. Třetí sledovaný aspekt, tedy intertextualita, je pro lepší přehlednost rozebrán až v závěru kapitoly.

Závěr diplomové práce nabízí shrnutí klíčových poznatků, prezentaci výsledků, jejich interpretaci v geopolitickém kontextu ve vztahu k americké zahraniční politice a doporučení pro další výzkum.

1 POPULÁRNÍ KULTURA A SVĚTOVÁ POLITIKA

Interakce mezi státy probíhá na mnoha úrovních a nabývá tak řady podob. Existují proto různé teorie, jež se na jednotlivé aspekty mezinárodních vztahů zaměřují. Stručně vzato jsou pro realismus hlavními objekty zájmu anarchie a moc, pro liberální přístupy mezinárodní spolupráce, pro neomarxismus kapitalistická ekonomika, pro konstruktivismus zase sdílené normy atd. (Drulák, 2003, s. 147–154). Jednou z upozadovaných sil formujících mezinárodní vztahy však byla a do jisté míry stále zůstává populární kultura. Její vliv na utváření mocenských vztahů, ideologických postojů a identit však není radno přehlížet, jak dokládají práce řady významných autorů. Populární kulturou coby mocenským, potažmo politickým nástrojem se zabývají kupříkladu autoři Frankfurtské školy jako Theodor Adorno a Max Horkheimer (2009) či Walter Benjamin (1969). O vliv populární kultury v kontextu publik se zase zajímají kulturní studia spojovaná především s Birminghamskou školou, mezi jejíž nejznámější představitele patří Stuart Hall (1973, 1997). Podle Graysona, Daviese a Philpotta (2009) se populární kultura a politika utvářejí vzájemně, na základě čehož se Federica Caso a Caitlin Hamilton (2015) ve spolupráci s dalšími autory snaží etablovat nový teoretický proud, jenž nazývají *populární kultura a světová politika* (v angl. *popular culture and world politics*).

Počátky studia vlivu populární kultury v mezinárodních vztazích můžeme pozorovat teprve od 90. let 20. století, kdy se začal společenskovední výzkum zabývat úlohou vizuálních aspektů a emocí na formování socio-politického vnímání světa. Jedním z předních akademiků v této oblasti byl již zmíněný Stuart Hall, podle kterého kultura není pouze souhrn věcí jako jsou novely, komiksy či televizní programy, ale také proces utváření významů (Hall, 1997, s. 2). Studium populární kultury jakožto faktoru ovlivňujícího světovou politiku rozšiřuje paletu vlivů formujících mezinárodní vztahy a představuje alternativu k tvrzení, že se tyto vztahy odehrávají pouze ve veřejné sféře. Podle akademiků z řad tohoto badatelského proudu se světová politika odehrává rovněž ve sféře soukromé na úrovni jednotlivců jakožto příjemců populární kultury a odvrací proto oborovou pozornost od státu směrem k jeho obyvatelům (Caso a Hamilton, 2015, s. 2).

Pro většinu akademiků zabývajících se mezinárodními vztahy jsou obvykle primárními zdroji politické projevy či mezinárodní dohody, avšak světové dění se odráží rovněž v popkulturních produktech, do jejichž obsahů se promítá politická subjektivita, geopolitické představy o světě či vnímané identity. Politologové tak často ignorují

skutečnost, že většina lidí získává informace o politických událostech ze sekundárních zdrojů spadajících do sféry populární kultury, tedy z filmů, seriálů, románů a dalších kulturních reprezentací všedního dne (Neumann a Nexon, 2006, s. 10–17). Disciplína *populární kultura a světová politika* se proto zabývá jak makro-politikou na úrovni veřejné sféry, tak mikro-politikou na úrovni jednotlivců. Přestože se totiž disciplína mezinárodních vztahů původně zrodila na základě obav z ničivých dopadů válek na lidské pokolení, věnuje vnímání a prožívání násilí z pozice jednotlivce minimum pozornosti (Caso a Hamilton, 2015, s. 2). V praxi se tak například mnohem více zabývá bezpečností státu než bezpečností jednotlivců (Smith, 2004, s. 504–505).

1.1 Populární kultura a světová politika jako kontinuum

Jedním ze základních textů disciplíny *populární kultura a světová politika* je práce autorů Graysona, Daviese a Philpotta (2009), podle kterých nejsou populární kultura a světová politika oddělené oblasti, jež by se pouze místy protínaly. Namísto toho podle nich tvoří společně kontinuum dvou neoddělitelných a vzájemně se utvářejících sfér. Tento přístup umožňuje celistvější zkoumání politiky ve všech jejích podobách, protože ani politika ani populární kultura nevznikají ve svém odděleném vakuu, nýbrž ve společném prostoru (Caso a Hamilton, s. 3). Populární kultura není podle Graysona, Daviese a Philpotta pouhou nadstavbou politické základny, protože politiku i sama utváří. Všechny její oblasti, ať už se jedná o film, televizní a hudební tvorbu či jiné formy populární kultury představují pomyslné arény, ve kterých dochází k vyjednávání mezi jednotlivými společenskými skupinami (Grayson, Davies a Philpott, 2009, s. 155–156). Kulturní obrazy se tak stávají politickým bojištěm, protože právě kultura utváří narativy přispívající k pocitu sounáležitosti či k politické akci (Bronfen, 2006, s. 21–23). Tyto kulturní výstupy zároveň podléhají externím faktorům jako jsou válečné konflikty či snaha o zisk. Kupříkladu špionážní žánr dlouhodobě využívá pro své náměty aktuální mezinárodní konflikty, protože figurují ve všeobecném povědomí a jsou tedy z hlediska příjemce atraktivní. Konkrétním zpracováním dané problematiky pak populární kultura přispívá k utváření veřejného mínění na tuto problematiku, jak bude přiblíženo na příkladech níže (Grayson, Davies a Philpott, s. 157–158).

Nahlížení na světovou politiku a populární kulturu jako na kontinuum nabízí řadu přínosů pro chápání současných mezinárodních vztahů. Umožňuje studovat popkulturní texty jako texty politické a jako oblast, ve které se politika odehrává. Navázáním na

kulturální studia přináší nové otázky jako třeba čím přispívá populární kultura k vytváření národní identity a identit států jakožto mezinárodních aktérů. Zajímavou oblast výzkumu skýtá rovněž otázka, jak popkulturní obsahy interpretují různá publika podle jejich politické orientace či původu. Například šťastné konce, jež jsou charakteristické pro hollywoodské filmy, vychází z americké kultury, nejsou však samozřejmostí po celém světě, důsledkem čehož mohou v ostatních státech nabývat zcela jiných interpretací. Studium populární kultury a světové politiky zároveň přivádí pozornost oboru mezinárodních vztahů k významu vizuality, o jejíž důležitosti svědčí třeba dopad fotografií zachycujících mučení ve věznici Abú Ghrajb či důraz na spektakl kolem vojenských přehlídek v Severní Koreji a dalších zemích (Grayson, Davies a Philpott, s. 158–160).

Práce s termínem populární kultura je však často problematická, jelikož zastřešuje širokou škálu pojmů od mediálních objektů jako jsou filmy či seriály, přes hry, ať už sportovní, deskové nebo videohry, až po sociální sítě (Dittmer, 2015, s. 47). Vzhledem k omezenému rozsahu tato diplomová práce stručně představí různé formy prolínání politiky a populární kultury, avšak primární zájem bude kladen na filmovou rovinu. Analýza filmových narativů totiž zůstává slepým bodem soudobého politologického výzkumu (Gadinger, 2016, s. 71).

1.2 Vliv populární kultury na formování postojů

Populární kultura má významný vliv na to, jak lidé vnímají svět a jeho jednotlivé fenomény. Oblíbeným příkladem je diamant, kdy prsten s diamantem platí za romantický symbol neutuchající lásky. Nebylo tomu tak ale vždy. Romantický význam diamantu se začal prosazovat teprve roku 1947 díky společnosti De Beers a její kampani se sloganem *diamant je navždy* (v angl. *A Diamond is Forever*). Společnost De Beers ovládající 90 % světové produkce diamantů se touto kampaní snažila obnovit prodeje, jež se propadly během velké hospodářské krize. S ohledem na svou dominantní pozici na trhu mohla regulovat čísla vytěžených diamantů a tím udržovat jejich vzácnost. Kampaň probíhala napříč mediálním spektrem od rádia přes televizi až po tisk a také ve spolupráci s Hollywoodem, jenž diamanty zahrnul do svých filmů v podobě product placementu. Postupem času tak vznikl kulturní mýtus o diamantech jakožto symbolech věčné lásky. Ostatně i za popularizací kulturního vzorce, kdy klečící muž otevře krabičku s prstýnkem a požádá dívku o ruku, stojí společnost De Beers (Hejlová, 2015, s. 161–162; Weldes a Rowley, 2015, s. 22).

Díky intertextualitě neboli provázanosti popkulturních textů se mýtus o diamantech nadále posiloval. Zde je na místě zdůraznit, že význam slova *text* ve společenskovědním výzkumu často nezastupuje pouze psanou formu jazyka, ale jedná se spíše o technický termín pro celou řadu obsahů a komunikačních aktů včetně filmů, seriálů a dalších (Brown a Yule, 2012, s. 6). Ve filmu *Páni mají radši blondýnky* (v angl. *Gentlemen Prefer Blondes*, 1953) zpívá Marilyn Monroe píseň *Diamanty jsou nejlepší přátelé ženy* (v angl. *Diamonds are a Girl's Best Friend*), která o necelých padesát let později zazněla také ve snímku *Moulin Rouge* (2001). V roce 1971 měl zase premiéru film o tehdy již světově proslulém agentovi Jamesi Bondovi s názvem *Diamanty jsou věčně* (v angl. *Diamonds Are Forever*), ke kterému Shirley Bassey nazpívala stejnojmennou titulní píseň. Díky globálnímu marketingu a celosvětovému dosahu západních popkulturních obsahů se kulturní význam diamantu postupně dostal v 70. letech do Japonska a poté i do dalších asijských zemí, přestože v některých z nich bývá bílá barva, spojovaná též s diamanty, tradičně nahlížena jako nositel smůly (Hejlová, 2015, s. 161; Weldes a Rowley, 2015, s. 22–23).

Nutno podotknout, že populární kultura nabízí na diamanty i druhý úhel pohledu. Společnost De Beers se nezdřáhala spolupracovat s africkými diktátory, na jejichž územích se její diamantové doly nacházely, jako třeba v Angole, Kongu či Sieře Leoně. Tyto diamanty se staly zdrojem pro financování tamních válek, pročež se pro ně vžilo označení *krvavé diamanty* (Hejlová, s. 162). Na tuto problematiku výrazně upozornil například oceňovaný film Edwarda Zwicka z roku 2006 *Krvavý diamant* (v angl. *Blood Diamond*). Na druhou stranu však tento snímek přispívá k stereotypizování Afriky, která je zde vyobrazována jako chaotická, nebezpečná a zaostalá (Weldes a Rowley, s. 23).

Dalším příkladem vlivu populární kultury na veřejné mínění je všeobecné vnímání žraloků. Kultovní horor *Čelisti* (v angl. *Jaws*, 1975) získal řadu ocenění, ale jak dodává Filip Kahoun (2019, s. 72): „*Tento příběh (resp. jejich série) však svým realistickým ztvárněním poznamenal chování celého lidstva a přispěl k něčemu, co jeho autoři určitě neměli ani vzdáleně v úmyslu. Vyrobil totiž žralokům mediální image největších vodních zabijáků světa...*“ Důsledkem toho se lidé dodnes bojí plavat hlouběji do moře, každý útok žraloka na člověka je intenzivně medializován a samotní žraloci jsou již desítky let vybíjeni, což narušuje oceánskou biodiverzitu. Ve skutečnosti je přitom z více než pěti set druhů žraloků pro člověka nebezpečných pouze pět a za uplynulých 60 let měli na svědomí

průměrně sedm obětí ročně. Oproti tomu třeba počet úmrtí způsobených pádem kokosového ořechu na hlavu je každoročně kolem 150 (Kahoun, 72–73).

1.3 Využití populární kultury v politice

Z předešlé podkapitoly vyplývá, že fakta nemluví sama za sebe, nýbrž jsou předávána a interpretována skrze vyprávění, které lze ve světě politiky označit jako tzv. *politický storytelling* (Gadinger, Kopf, Mert a Smith, 2016). Když v roce 2015 Evropa čelila uprchlické krizi, nesla se vyjádření vybraných politiků včetně německé kancléřky Angely Merkel v duchu „*To zvládneme*“ (v něm. „*Wir schaffen das*“) a hlavním narativem se pro ně stala tzv. *vítací kultura* (v něm. *Willkommenskultur*). Řada jiných evropských politiků naproti tomu zvolila narativ izolacionistický s návratem ke kontrole státních hranic, jež nabyly symbolického významu pomyslných přehrad před uprchlickými vlnami. Politická praxe je tedy součástí kolektivního vyprávění jednotlivých témat. V tomto vyprávění však hraje konstitutivní roli i fikce, kdy fiktivní příběhy slouží jako nástroj pro vysvětlování událostí, politických činů či utváření identit (Gadinger, Kopf, Mert a Smith, 2016, s. 7–8). Tyto fiktivní příběhy jsou vyprávěny skrze populární kulturu a jelikož jsou její jednotlivé produkty jako třeba filmy běžnou součástí života, formují zároveň způsob, jakým jejich publika nahlíží na sebe sama a svět kolem nich (Weldes a Rowley, s. 18–19).

1.3.1 Populární kultura jako nástroj propagandy a soft power

Státy aktivně využívají populární kulturu pro naplňování svých zájmů v domácí i zahraniční politice, a to jak v dobách míru, tak v období války, kdy populární kultura nabývá kontur propagandy (Weldes a Rowley, s. 13).

Za první světové války byl k propagandě hojně využíván plakát. Následně se během druhé světové války do popředí dostal film. Ostatně minimálně do tohoto období sahá také spolupráce Pentagonu s Hollywoodem (Grayson, Davies a Philpott, s. 157). Vstup Spojených států do druhé světové války na evropské frontě měly podpořit snímky jako *Casablanca* (1942) sponzorované divizí Válečných filmů, jež spadala pod tehdejší Ministerstvo války. *Zelené barety* (v angl. *The Green Berets*, 1968) zase ospravedlňovaly americkou účast ve válce ve Vietnamu. Míra propagandy však byla u tohoto filmu natolik silná, že Ministerstvo obrany raději nechalo z titulků odstranit poděkování, jež mu bylo za podíl na vzniku filmu věnováno, aby jeho vliv na hollywoodskou tvorbu nepřitáhl nežádoucí pozornost (Robb, 2004, s. 277–284; Weldes a Rowley, s. 14). Významnou roli sehrálo během 20. století rovněž rádio, jež bylo mimo jiné stěžejním politickým nástrojem

v průběhu občanské války ve Rwandě roku 1994, o které pojednává také film *Hotel Rwanda* z roku 2004. Od přelomu tisíciletí si díky své interaktivitě začal budovat nezastupitelnou pozici internet a s ním později i sociální sítě (Grayson, Davies a Philpott, s. 157–158). Americký prezident Bill Clinton v roce 2000 označil nástup internetu jako začátek nové éry, která přinese triumf svobody po celém světě. Pokusy o omezování svobody projevu na internetu ze strany Čínské lidové republiky považoval za marné, což vedlo k jeho slavnému přirovnání, že je to jako snažit se přitlouct želé na stěnu. Právě Čína však postupem času ukázala, že cenzuru a propagandu lze realizovat i v kyberprostoru (Allen-Ebrahimian, 2016).

V dobách míru státy využívají populární kulturu k utváření jejich tzv. soft power. Autorem tohoto termínu je představitel neoliberálního institucionalismu Joseph Nye, jenž soft power definuje jako schopnost ovlivňovat ostatní pro dosažení svých cílů skrze vlastní atraktivitu namísto použití hrubé síly. Soft power se tedy zakládá především na kultuře, hodnotách a politikách daného státu (Nye, 2008, s. 94). Proto se třeba Spojené státy po teroristických útocích z 11. září 2001 zaměřily na oblasti kulturně výměnných programů, kinematografie a sportu za účelem vylepšení své image v muslimských zemích (Weldes a Rowley, s. 13–14).

Důležitou roli sportu v zahraniční politice stvrzuje příklad pingpongové diplomacie, kdy exhibiční turnaj ve stolním tenisu konaný roku 1971 přispěl během studené války ke zlepšení vztahů mezi Spojenými státy a Čínskou lidovou republikou. Politickou prestiž a význam přináší státu rovněž pořádání olympijských her a dalších šampionátů (Weldes a Rowley, s. 14). Není proto překvapením, že když v roce 2012 pořádala Velká Británie letní olympijské hry, využila tuto příležitost ke spuštění nové kampaně na posílení soft power nazvanou *Britain is Great*, jež má za cíl ukazovat to nejlepší z britských ostrovů včetně filmů a dalších mediálních textů například o Jamesi Bondovi nebo neméně slavném Harry Potterovi (GREAT Britain Campaign, 2020). Projekty na posílení soft power mají ale i další země. Japonsko se takto kampaní *Cool Japan* prezentuje skrze mangu, anime, videohry, slavné postavičky jako jsou Pokémoni a mnoho dalších produktů své populární kultury (Cool Japan Initiative, 2020).

Vládnoucí elity se proto snaží o udržování blízkých vztahů se zábavním průmyslem, ale také o jeho korigování. Příkladem zasahování do zábavního průmyslu byl mccarthismus ve Spojených státech během čtyřicátých a padesátých let 20. století, kdy na

pozadí studené války docházelo k perzekuci hollywoodských herců, scénáristů a dalších tvůrců za neamerickou činnost, tedy domnělé sympatizování s komunismem. Příkladem spolupráce je naopak sponzorování a spolutvorba filmů nebo televizních pořadů, ke kterým se postupně přidaly i videohry, jako je *America's Army*, sloužící mimo jiné jako interaktivní forma náboru do armády Spojených států (Dodds, s. 53).

V roce 1997 se totiž ukázalo, že odvětví spotřebitelské zábavní elektroniky předbíhá ve vývoji i simulační programy Ministerstva obrany. Vznikla proto myšlenka videohry, jež by pomohla s nábojem a výcvikem nových vojáků. Ti dříve pocházeli z úzkého vzorku populace a informace o armádě se k nim dostávaly především z jejich okolí, nicméně postupem času se představy o armádě začaly ve výrazně větším měřítku utvářet skrze filmy a další popkulturní obsahy. *America's Army* se krátce po vydání v roce 2002 stala jednou z nejpobulárnějších her na trhu a přispěla k vysoké podpoře armády mezi středoškolskými i vysokoškolskými studenty. Ministerstvo obrany však nechtělo skrze hru pouze simulovat prostředí bojových operací, nýbrž také vštěpovat hráčům určité hodnoty. Ve hře proto všichni hrají za americké vojáky, a zatímco za zabíjení spoluhráčů následuje okamžité vyloučení, za dodržování pravidel dostávají hráči odměny. Videohra měla i mezinárodní ohlas a ukázalo se, že až 42 % návštěvníků jejích webových stránek pocházelo ze zahraničí, a to včetně území amerických nepřátel. Hráčům z řad armády či válečným veteránům byla pro odlišení od ostatních udělena zlatá hvězda, která jim přidává na respektu. Běžní hráči tak získávají možnost navázat kontakt se skutečnými armádními příslušníky a dozvídat se o jejich zkušenostech (Jenkins, 2006, s. 74–79).

1.3.2 Populární kultura a politická identita

Jak z dosud zmíněného vyplývá, politika a populární kultura se utváří vzájemně, neboť nejen zpravodajství a dokumenty, ale také fiktivní žánry slouží divákům jako zdroj informací o politických událostech, přestože se v nich rozostřuje hranice mezi fikcí a realitou (Schlag, 2016, s. 63). Ukázalo se například, že většina znalostí, jež mají Američané o arabsko-izraelském konfliktu, pramení nejen ze zpravodajských médií, ale do značné míry také z fiktivních popkulturních obsahů (Weldes a Rowley, s. 18). Populární kultura tedy přispívá k utváření politické identity tím, že ve svých obsazích prezentuje, co mají určité skupiny společné a čím se od sebe naopak odlišují. Do těchto narativů se zároveň promítá tradiční rozdělení politických a ekonomických sil (Duncombe a Bleiker, 2015, s. 36–37).

Kinematografii tak lze považovat za politizovanou činnost, neboť filmy určitým způsobem dokumentují společensko-politickou realitu a konstruují narativy stran reprezentace událostí, jež diváci vidí a přejímají. Snímek *30 minut po půlnoci* (v angl. *Zero Dark Thirty*, 2012), jenž se dočkal pozitivního ohlasu ze strany kritiků i diváků, byl kupříkladu kritizován za schvalování mučení v zájmu vyššího dobra, v tomto případě dopadení Usáma bin Ládina označeného za strůjce teroristických útoků z 11. září. Řada amerických senátorů následně označila narativ, že mučení dopomohlo k získání informací pro nalezení bin Ládina, za značně nepřesný a zavádějící (Schlag, 2016, s. 63–65).

Obzvláště důležitou roli při vytváření politické identity v popkulturních obsazích hrají vizualita a emoce. Mezi nejsilnější média patří v tomto ohledu televize a film, neboť v lidech dokáží nejlépe vyvolávat pocity štěstí, hrdosti či lásky k vlasti. Jedním z představitelů americké národní identity je Kapitán Amerika, superhrdina ztělesňující naplnění amerického snu a zároveň ochránce státních struktur, jež uskutečnění tohoto snu umožňují. Jeho červeno-modro-bílý kostým odkazuje z vizuálního hlediska na americkou vlajku a jeho vlastnosti jako odvaha či upřímnost zase odráží americké hodnoty. V geopolitickém rozměru prezentuje Spojené státy jako defenzivní, mírumilovnou a výjimečnou zemi, čímž přispívá k dichotomické konstrukci světa *my vs. oni*. Přijímání popkulturních obsahů s Kapitánem Amerikou tak u Američanů posiluje vnímání jejich politické identity a pocit sounáležitosti v rámci větší politické komunity (Duncombe a Bleiker, s. 37–38).

Zrovna tak jako dokáže populární kultura politickou identitu utvářet, umí ji také destabilizovat. V tomto kontextu aktuálně rezonují zejména filmy a seriály o válce proti terorismu (v angl. *War on Terror*), neboť se zabývají otázkami amerického počínání v oblasti Středního východu a jejich ústředním motivem je opět dichotomie *my vs. oni*. Často tak zahrnují vizuální odkazy na Abú Ghrajb či Guantánamo, jež jsou spojovány s mučením vězňů ze strany Američanů. S tím se pojí také nové pojetí hrdinů, kteří jsou méně idealizovaní než třeba Kapitán Amerika. Tito hrdinové jsou více zranitelní, méně pozitivní a často traumatizovaní tím, co pro Ameriku a její hodnoty museli nebo teprve budou muset vykonat. Jejich výzvy tedy nejsou pouze fyzického rázu, ale i psychického. Zástupci takovýchto hrdinů jsou namátkou Jason Bourne z filmové série *Bourne* (2002, 2004, 2007 a 2016) nebo Carrie Mathison z televizního seriálu *Ve jménu vlasti* (v angl. *Homeland*, 2011–2020). Novodobým trendem se v případě *Bourna*, *Ve jménu vlasti*, ale

i v další tvorbě stala příběhová ambivalence, kdy už není jasně daná hranice mezi dobrem a zlem, a závěr obvykle vyvolává otázky o roli Spojených států ve světě. Tyto narativy polarizují názory veřejnosti a odhalují, že americká identita není tak homogenní, jak byla dříve v populární kultuře prezentována (Duncombe a Bleiker, s. 39–40).

Mediální obsahy lze totiž interpretovat různými způsoby. U některých diváků může například snímek *Rambo II* (1985) vyvolat pocit patriotismu, zatímco v očích jiných může sloužit jako kritika americké zahraniční politiky. Publika jsou příjemci jakési státní propagandy v podobě popkulturních produktů, ale je na každém jednotlivci, zda a jaké prvky této propagandy se rozhodne přijmout (Weldes a Rowley, s. 20–21). Zde tedy můžeme nalézt jednu z výhod propojení disciplíny mezinárodních vztahů s kulturními studii, o kterých hovoří Grayson, Davies a Philpott (2009). Záleží totiž na příjemcích obsahů, jak budou popkulturní obsahy dekodovat, a právě touto problematikou se zabýval již v sedmdesátých letech 20. století mediální teoretik Stuart Hall ve své teorii kódování a dekodování (Hall, 1973).

1.3.3 Populární geopolitika

Prolínáním mezinárodních vztahů a populární kultury se zabývá disciplína zvaná populární geopolitika. Jednou z pomyslných zakladatelek této disciplíny je Joanne Sharp (2000), autorka studie věnující se textovému a vizuálnímu konstruování Sovětského svazu jakožto kulturní jinakosti v americkém časopisu *Reader's Digest*. Další výzkumy se pak začaly zaměřovat na to, jak popkulturní obsahy legitimizují geopolitické narativy, identity jednotlivých vlád apod. (Dodds, 2015, s. 54).

V případě filmové a televizní tvorby můžeme sledovat tři aspekty populární geopolitiky. Tím prvním je reprezentační logika, tedy jak jsou vykreslována místa, lidé a politiky a jestli se v těchto vyobrazeních objevují opakující se vzorce, jako třeba výše zmíněné stereotypní vyobrazování Afriky ve filmu *Krvavý diamant*. Seriál *Ve jménu vlasti* podobně kontrastuje poklidný život na americkém předměstí se životem v Iráku, Libanonu a Afghánistánu, jejichž prostředí vyobrazuje jako chaotické, hlučné a poměrně vzdálené tomu americkému (Dodds, s. 56).

Druhým aspektem je afekt, tedy jaké emoce příběh vyvolává například ve vztahu k jednotlivým postavám různých národností (Dodds, s. 57). Kupříkladu Arabům byly v Hollywoodu již od dob němému filmu připisovány negativní vlastnosti a jejich postavy se

stávaly terčem vizuální stereotypizace. Často uváděným příkladem tohoto jevu je disneyovský animovaný film *Aladin* (v angl. *Aladdin*, 1992).

Třetím aspektem je již dříve zmíněná intertextualita neboli návaznost jednoho mediálního textu na ostatní, která se však netýká pouze filmů, ale třeba i politického dění. Když se například v 80. letech 20. století začalo diskutovat o Strategické obranné iniciativě, která měla za cíl ochránit území Spojených států i jejich spojenců před útokem jaderných zbraní a jež měla zahrnovat také vesmírný zbrojní systém, ujalo se pro ni označení *hvězdné války* v návaznosti na stejnojmenný film (v angl. *Star Wars*) z roku 1977 a jeho následná pokračování (Weldes a Rowley, s. 20).

Dalším příkladem intertextuality jsou filmové série jako *James Bond*, které na sebe vzájemně odkazují opakujícími se motivy, jimiž je například střídání exotických destinací, Bondovo technologicky sofistikované vybavení či jeho specifický vztah k ženám. Snímek *Skyfall* (2012) je zároveň geopolitický tím, že reflektuje otázky mezinárodního terorismu, kyberšpionáže a postavení Velké Británie ve světě, přičemž děj filmu se kromě Anglie a Skotska odehrává také v Istanbulu, Hong Kongu nebo Šanghaji (Dodds, s. 58–59).

1.4 Hollywood jako nástroj americké zahraniční politiky

Spojené státy se v rámci soft power snaží popisovat svět takový, jaký se zdá být optikou jejich zahraniční politiky, ke kterémužto účelu využívají též masových komunikačních prostředků, jež dokáží zasáhnout široké skupiny cílových publik. Jedním z nejefektivnějších masových prostředků jsou filmy, ve kterých se odráží americké postoje týkající se lidských práv, svobody, demokracie či mezinárodních otázek. Hollywood proto dlouhodobě spolupracuje s Ministerstvem zahraničních věcí a dalšími relevantními institucemi na produkci filmů podporujících Spojené státy včetně jejich materiálních a ideových zájmů (Aydemir, 2017, s. 79–81; Dodds, 2015, s. 52). V minulosti tato spolupráce zahrnovala tvorbu pro Úřad válečných informací (v angl. *United States Office of War Information*) a od 90. let minulého století také pro CIA, která se skrze filmy a televizní pořady snaží vylepšit svou image. Někteří autoři dokonce s nadsázkou tvrdí, že Hollywood je jediný způsob, jak se lidé mohou o CIA něco dozvědět (Aydemir, s. 82; Jenkins, 2013, s. 32).

Hollywoodské filmy jsou významnou součástí veřejného diskurzu, podílí se na tvorbě kulturních významů a také historických sebereflexí (Gadinger, s. 72). Způsobem zpracování zvolených témat vytváří v hlavách diváků konkrétní představy o geopolitických

otázkách, čímž přispívají k vytváření dominantních postojů a názorů ve společnosti. V hollywoodských snímcích se například opakovaně vyskytuje kritika života v totalitních režimech na straně jedné a vyzdvihování amerických hodnot, vojenské vyspělosti a humanismu na straně druhé. Hlavními postavami jsou obvykle Američané, kteří zachraňují svět, chytají zločince, bojují s terorismem, osvobozují nebo chrání druhé apod. (Aydemir, s. 82). Spojeným státům při šíření těchto poselství pomáhá skutečnost, že jsou hegemonním centrem globální kultury (Allison, 2008, s. 107). Hollywoodské filmy jsou proto rozšířeny po celém světě a díky svým kvalitám se těší i diváckému ohlasu (Aydemir, s. 80).

Kromě nadčasového šíření amerických ideálů však hollywoodské filmy plní i dílčí úkoly podle aktuálního politického klimatu (Hart, 2013, s. 84-85). Obhajoba vstupu do druhé světové války již byla popsána výše. Během studené války pak byl hlavním tématem boj proti komunismu a vymezování se vůči Sovětskému svazu coby úhlavnímu nepříteli. Dopad měly tyto filmy jak na Američany, tak na obyvatele Sovětského svazu, pokud se k nim navzdory cenzuře dostaly. Bylo v nich totiž možné spatřit kontrast ve způsobu života, například že Američané nemusí čekat na jídlo v dlouhých frontách, nemusí žít ve sdílených bytech a že pro ně není neobvyklé vlastnit automobil. V období studené války postupně vyvstávala i další témata jako válka ve Vietnamu či snaha o obnovení národního sebevědomí po jejím konci (Aydemir, s. 79–81).

Je příznačné, že filmy snažící se o kulturní zahojení traumatu po válce ve Vietnamu vznikaly v období, kdy se americkým prezidentem stal bývalý hollywoodský herec Ronald Reagan (1981–1989), jenž dokonce využíval filmovou terminologii k popisování tehdejší geopolitické situace. Když roku 1983 označil Sovětský svaz jako „*říši zla*“ (v angl. *evil empire*), jednalo se o analogii s původní trilogií filmové ságy *Hvězdné války*, ve které je hlavní antagonickou silou zlovolné Impérium, což zapadalo do Reaganova politického narativu boje za svobodu a budoucnost světa proti silám zla. Jak již bylo zmíněno, označení *hvězdné války* se ujalo také pro Reaganův projekt Strategické obranné iniciativy. Nejen Reaganova mluva, nýbrž i vizáž a chování čerpaly inspiraci z populární kultury, kdy se střídavě stylizoval do role státníka, kovboje nebo obyčejného muže všedního dne, přičemž rád citoval filmy Clinta Eastwooda či další ikonické snímky osmdesátých let jako třeba *Rambo: První krev* (1982) (Dodds, 2015, s. 52).

Pro kinematografická díla z této dekády, například *Nezvěstní v boji* (v angl. *Missing in Action*, 1984) či *Top Gun* (1986), jsou charakterističtí protagonisté, jimiž jsou mladí a silní Američané využívající moderní technologie pro boj s nepřáteli, což bylo popkulturní odezvou na americkou potupu plynoucí z neschopnosti porazit Vietkong během války ve Vietnamu (Dodds, s. 52). Hrdinové tohoto období byli silní, odvážní, takřka nezranitelní, příliš neprojevovali své emoce a úkoly vždy dovedli do zdárného konce. Podle Susan Jeffords (1994) měly tyto postavy představovat novou generaci, která musí čelit novým nepřátelům na nových místech, mezi něž patřil třeba Střední východ.

Kultovní přesah těchto filmů ovšem sahá i do 21. století. Po skončení studené války a rozpadu Sovětského svazu se novým ústředním motivem americké zahraniční politiky, a tedy i amerických filmů, stal boj proti terorismu, a to obzvláště po útocích z 11. září (Aydemir, s. 80). Když v roce 2003 přistál prezident George W. Bush na palubě letadlové lodě, aby ohlásil završení bojových operací v Iráku, všimli si tehdejší pozorovatelé mnoha paralel se záběry z filmu *Top Gun*, což je další ukázkou vlivu populární kultury na formování dění na geopolitické scéně (Dodds, s. 52–53).

Soudobé cíle americké zahraniční politiky však odráží také filmy pojednávající o historických událostech (Aydemir, s. 80). Zejména válečné filmy aktivují u diváků silné emoce tím, že jim zprostředkovávají hrůzy války, jež by jinak nezažili. Kinematografie tím přispívá k utváření kolektivní paměti, kdy se historické události a válečné konflikty dočkávají svého uměleckého zpracování na stříbrném plátně (Gadinger, s. 72). Filmová zpracování historie však představují výzvu pro realistické pochopení jednotlivých událostí, neboť umělecké pojetí umožňuje různé úhly pohledu a neustálé reinterpretace. Díky technologickému pokroku jsou navíc filmy veřejnosti mnohem dostupnější než dobové artefakty a skutečné výpovědi, důsledkem čehož se filmové příběhy stávají konkurencí těch skutečných (Shapiro, 2015, s. 89–90). Analytická část diplomové práce se zabývá tím, jak jsou v amerických filmech vyobrazeny významné milníky ve vztazích s Japonskem, které proto bude z akademického hlediska stručně představeno v následující podkapitole.

1.5 Formování představ o Japonsku

Jak bylo nastíněno v předešlé sekci, Hollywood ve svých filmech při vyobrazování zemí, národů a kultur pracuje se stereotypy. Termín *stereotyp* představil Walter Lippmann ve své knize *Public Opinion* (1922) a vztahuje se k vnímání světa, jež je založeno na představách, které obvykle předchází prožitou zkušenost. Tyto představy kategorizují objekty kolem nás buď jako povědomé, nebo cizí a přiřazují jim určité vlastnosti. Stereotypy vytváří domněle konzistentní, byť neúplný obraz světa, ve kterém mají všechny věci i lidé své místo a očekává se od nich také konkrétní chování. Takto vzniklé stereotypy následně slouží ekonomickým zájmům, neboť jsou využívány k monetizaci lidské pozornosti. Navzdory potenciálním rizikům je vnímání světa skrze tyto zkratky nevyhnutelné, neboť lidé potřebují nějakým způsobem kondenzovat bezbřehé množství informací, které musí každodenně zpracovávat. Záleží však na tom, jestli v jejich smýšlení o daném objektu budou převažovat stereotypy pozitivní či negativní (Lippmann, 1922).

Stereotypy tedy slouží lidem jako nástroje ke zjednodušenému chápání světa. Na jeho současném vnímání se výrazně podepsal evropský kolonialismus, v rámci kteréhož se západní badatelé snažili popsat národy a kultury, jež pro ně byly cizí. Tak vznikl i termín *Orient* jako označení pro oblast zahrnující rozmanité kultury od Blízkého po Dálný východ představující kulturní jinakost, vůči které Západ definoval sám sebe. Pro Evropu představoval Orient jiný svět, jenž byl „*zvláštním prostorem plným romantiky, exotických bytostí, znepokojivých vzpomínek, přízračných krajin a pozoruhodných zážitků*“ (Said, 2008, s. 11). Tento zobecňující přístup pro tak kulturně rozmanitou oblast vedl nevyhnutelně k vytváření stereotypů a zavádějících generalizací. Problematičnost orientalismu podtrhuje skutečnost, že se i jednotlivé západní země v jeho chápání liší. Zatímco Evropa vnímá Orient v mnohem širším kontextu, pro Američany představuje především Čínu a Japonsko. Přestože orientalismus jakožto badatelský přístup je v dnešní době již překonaný, přežívají některé teze o Orientu a jeho charakteristikách na akademické půdě dodnes (Said, s. 11–12).

Západní akademici se totiž i v novodobé historii snaží o kategorizování světa na Západ a další oblasti za využití kulturních specifikací. Jedním z nejvýraznějších autorů v této oblasti se stal na přelomu tisíciletí Samuel Huntington a jeho teorie o střetu civilizací. Dle Huntingtona začala světová politika s koncem studené války vstupovat do nové éry, ve které se ústředním zdrojem konfliktů stanou rozdíly mezi jednotlivými

kulturními celky, tzv. civilizacemi. Hlavními diferenciacními znaky mezi civilizacemi jsou náboženství, historie, jazyk a tradice. Mezi tyto civilizace Huntington řadí západní, pravoslavnou, latinskoamerickou, islámskou, konfuciánskou, hinduistickou, japonskou a případně africkou. Vedle civilizací však existují i osamocené státy jako třeba Izrael. Hlavní konflikt se má v budoucnu odehrávat mezi západní civilizací a těmi nezápadními (v angl. *the West and the Rest*) v reakci na západní moc a hodnoty (Huntington, 2005, s. 31–33, 43, 75).

Ve vztahu ke Spojeným státům a Japonsku Huntington uvádí, že tyto země by ve svých základních hodnotách a vzorcích chování nemohly být rozdílnější. Pozice Japonska je podle něj unikátní, neboť se mu na dlouhou dobu jako jediné nezápadní civilizaci podařilo dostat na úroveň Západu, avšak i tato transformace probíhala podle hesla *wakon jósai* neboli *japonský duch, západní technologie*. Mezi základní japonské hodnoty Huntington řadí pracovní etiku opírající se o disciplínu, loajalitu a píli. Dodává, že o unikátnosti japonské kultury jsou přesvědčeni i samotní Japonci a skutečnost, že je Japonsko civilizací v rámci jednoho státu mu brání v navázání hlubších vztahů s jinými zeměmi. Japonské osamělosti přispívá také fakt, že jeho kultura je velmi svérázná a nemá náboženství, jež by mohlo být univerzálně šířeno tak jako křesťanství či islám (Huntington, s. 39, 44, 110, 132–134, 151–153). Japonská společnost je navíc celkově homogenní, neboť etničtí Japonci tvoří 98 % ze současných 126 milionů obyvatel (CIA, 2020).

Huntingtonova teorie se stala terčem kritiky řady akademiků, mezi něž patřil i zmíněný Said, který svůj postoj vyjádřil v článku *Střet ignorantství* (2001). Podle něj je myšlenka jednotné identity v rámci civilizace vágní a snahu hovořit souhrnně o jejích příslušnicích považuje za ignorantství. Už samotná teorie o střetu civilizací se soustředí zejména na třetí plochy mezi pouze dvěma civilizacemi, a sice západní a islámskou, což sice získalo na významu po teroristických útocích z 11. září, avšak podle Saida byly tyto tragické události akcí „malé skupiny vyšinutých fanatiků“, nikoliv střetem civilizací. Nálepky jako „Západ“ či „islám“ jsou podle něj zavádějící, protože islám byl součástí západní kultury od samého počátku, čemuž odpovídá i náboženské složení obyvatel Spojených států a řady evropských zemí. Said tvrdí, že všichni plaveme ve stejných vodách oceánu historie a snažit se určovat v něm hranice je proto marné. Pro účely této diplomové práce je však postačující pozoruhodná skutečnost, že bylo Japonsko jakožto jediný stát za samostatnou civilizací vůbec označeno, což navzdory kritice přizívuje narativ

o jeho kulturní unikátnosti. Jako jedny z hlavních příčin ojedinělosti japonské kultury jsou uváděny ostrovní charakter země a tradičně izolacionistická politika, jež zejména v období uzavření země cizincům od 17. do poloviny 19. století umožnily její takřka hermetický vývoj (Honcoopová, 1997).

Nutno dodat, že o unikátnosti japonské kultury je přesvědčena, jak sám Huntington zmiňuje, i řada Japonců, podle kterých je jejich země středobodem mezi Asií a Západem (Iwabuchi, 2002, s. 6–7). Již před tisíci lety vznikl termín *jamato-damaši*, jenž by se dal přeložit jako *japonská duše*, který se vztahuje k popisování rozdílů a kulturních charakteristik Japonska vůči ostatním státům, s ohledem na dobu vzniku zejména ve vztahu k Číně (Carr, 1994). Po druhé světové válce se dokonce zrodila multioborová akademická disciplína zvaná *nihondžinron* zabývající se studiem unikátnosti japonské kultury a rozdílů mezi Japonci a ostatními národy. Tato disciplína byla populární obzvláště v 70. a 80. letech minulého století, kdy se snažila nabídnout vysvětlení japonského hospodářského zázraku (Iwabuchi, 2002, s. 213).

Mezi významná díla o japonské kultuře a mentalitě patří také antropologická studie Ruth Benedict, jež byla později vydána knižně jako *Chryzantéma a meč* (2013). Cílem studie bylo ještě v průběhu druhé světové války zjistit, jaké chování lze od Japonců očekávat během americké okupace, jak politicky uspořádat poválečné Japonsko či zda by v jeho čele měl i nadále zůstat císař. Samotná kniha začíná slovy: „*Žádný z protivníků, s nimiž Spojené státy vedly v průběhu svých dějin rozsáhlejší boje, nám nebyl tak cizí jako Japonci,*“ (Benedict, s. 1), což nabízí paralelu s tím, co o Japonsku tvrdí Huntington. Japonci jsou popisováni jako národ protikladů, jenž je na jednu stranu hluboce kulturně a esteticky zaměřený, ale zároveň v něm má nejvyšší prestiž role válečníka, protože je součástí celkového obrazu Japonska jak chryzantéma, tak meč. Benedict (s. 2) dále uvádí: „*Naprostá většina Japonců je mimořádně agresivní a neagresivní, militaristická a estetická, drzá i zdvořilá, konzervativní i přizpůsobivá, poddajná a našťvaná, když je někdo sekýruje, loajální a zrádná, statečná a ustrašená, konzervativně odmítající a současně příznivě přijímající nové způsoby. (...) Jejich vojáci jsou do morku kostí disciplinovaní, současně jsou ale také neukáznění.*“ Studie popisuje roli hierarchie, řádu, kolektivismu, duchovna, disciplíny a dalších aspektů včetně válečné propagandy při formování japonských postojů. Ačkoliv se jedná o poměrně významné dílo, sama autorka připouští limity svého výzkumu jako například skutečnost, že s ohledem na probíhající

válku s Japonskem byla připravena o možnost terénního výzkumu a musela se tak spoléhat na zdroje dostupné ve Spojených státech. Její studie a následná kniha však dále přispěly k americkému, potažmo západnímu diskurzu, jenž považuje Japonsko za výrazně odlišnou kulturní entitu.

Určitou protichůdnost japonských charakteristik, o kterých hovoří Benedict, lze pozorovat i ve výsledcích pozorování Geerta Hofstedeho, jenž se zabývá typologií kultur a odlišnostmi mezi národy. Komparace s ostatními asijskými zeměmi ukazuje, že japonská společnost je sice hierarchizovaná, ale ne tak jako většina asijských národů. Japonsko je rovněž kolektivistické, ale zároveň je více individualistické než ostatní asijské státy. Mezi důležité kolektivistické hodnoty v japonské společnosti patří blaho skupiny nad potřebami jednotlivce či silná otázka cti a s ní související strach z hanby. Japonská společnost je dále popisována jako meritokratická, tedy že každý může dosáhnout čehokoliv, pokud bude dostatečně tvrdě pracovat. Dalším rysem této společnosti je ideál silné maskulinity, což znamená, že je japonská společnost poháněná soutěživostí a touhou po úspěchu, o čemž svědčí i tamní workoholismus. Značné jsou také tendence vyhýbat se nejistotě a usilovat o co největší předvídatelnost, což se promítá do ritualizace a zavádění pravidel do většiny aspektů života. Japonci jsou orientováni na dlouhodobé cíle a své životy vnímají pouze jako krátký úsek v celkové historii lidstva. Japonská kultura je postavena na principech sebeovládání, zdrženlivosti a odříkání vycházejících ze společenských norem (Hofstede Insights, 2021).

Výše zmíněné akademické poznatky odráží převládající přístup k Japonsku jakožto kulturnímu protipólu Spojených států, což vytváří předpoklad k jeho stereotypnímu zobrazování.

Rozsáhlá studie americko-japonských vztahů z roku 2015 konaná při příležitosti 70. výročí konce druhé světové války ukázala, že navzdory válečné minulosti a ekonomickému soupeření od 80. do první poloviny 90. let panuje mezi oběma zeměmi vzájemný respekt. Zhruba dvě třetiny americké populace (68 %) Japonsku důvěřují a osm z deseti Američanů si přeje, aby vzájemné vazby zůstaly pevné jako doposud. Podle většiny Američanů Japonsko své válečné zločiny již odčinilo a oba národy jsou přesvědčené o důležitosti vzájemného spojení. Američané Japoncům nepřisuzují negativní stereotypy, ale naopak pozitivní jako pracovitost, vynalézavost a čestnost. Oba národy také spojuje nedůvěra k Čínské lidové republice (Pew Research Center, 2015).

2 METODOLOGIE

Předchozí kapitola představila teorii založenou na představě, že populární kultura a světová politika se formují vzájemně, jelikož geopolitické dění je námětem popkulturních obsahů, které způsobem jeho zobrazování ovlivňují pohled na svět u svých příjemců. Populární kultura je díky tomu využívána jako jeden z nástrojů soft power, kdy se stát skrze kulturní produkty snaží prosazovat své vnímání světa a utvářet tím politickou identitu sebe i ostatních, přičemž konstruováním těchto politických identit se zabývá disciplína populární geopolitika. Mezi nejsilnější popkulturní produkty patří v tomto směru filmy a seriály díky jejich důrazu na vizualitu a schopnosti vyvolávat u diváků silné emoce, čímž přispívají k etablování jimi vnímaných politických identit.

Podle specialistky na analýzu vizuálních obsahů Gillian Rose (2001) je vizualita v současnosti minimálně u západních společností hlavním zdrojem přijímaných informací a tím pádem i primárním zdrojem při vytváření kulturních konstrukcí. Tento trend je důsledkem vizuálního obratu, ke kterému začalo docházet v 18. století, od kdy obrazy postupně čím dál více konkurují psaným textům coby hlavním zdrojům poznání (Mirzoeff, 2009). Celkové vyznění vizuálních produktů je tvořeno třemi oblastmi. Tou první je produkční stránka, tedy kdy a za jakým účelem vizuální produkt vznikl a kdo je jeho autorem. Druhou oblastí je vizuální produkt samotný, konkrétně jeho obsah, zakódované významy či celková kompozice. Třetí oblastí je pak dopad na příjemce obsahu, například jak je vizuální produkt intertextuálně provázán s ostatními a jak je i díky tomu interpretován jednotlivými diváckými skupinami (Rose, 2001, s. 6–7, 30–32).

Záměrem této diplomové práce je prozkoumat, jakým způsobem je v současnosti zobrazováno Japonsko a jeho obyvatelstvo v amerických filmech zachycujících významné milníky společných dějin a na základě toho odvodit, jak se do tohoto zobrazování promítá aktuální geopolitický kontext. Toto téma je zajímavé díky skutečnosti, že zájmy Spojených států a Japonska byly v historii často protichůdné. V 19. století nejprve Spojené státy donutily Japonsko pod hrozbou síly vystoupit z více než dvě stě let trvající izolace, aby s ním mohly navázat obchodní styky. O století později pak obě země stanuly proti sobě během druhé světové války, přičemž toto střetnutí vyvrcholilo doposud historicky jediným použitím jaderných zbraní. Od konce druhé světové války až doposud však Japonsko hraje pro Spojené státy roli strategicky významného regionálního partnera a lze předpokládat, že s rostoucím vlivem Čínské lidové republiky bude toto spojení ještě důležitější.

Výzkumná otázka proto zní: *Jak jsou v soudobé americké kinematografii zobrazovány americko-japonské vztahy napříč historií?*

Charakter výzkumu je založený na interpretaci filmových obsahů a jeho potřebám proto nejlépe odpovídá kvalitativní metodologie. Jako výzkumná metoda byla zvolena diskurzivní analýza, která se zabývá studiem používání jazyka ve všech jeho podobách za účelem pochopení politických, kulturních i společenských dynamik (Salter a Mutlu, 2012, s. 113).

2.1 Výzkumná metoda – diskurzivní analýza

2.1.1 Diskurz

Rose (2001) popisuje diskurz jako soubor poznání, který určuje, jak je chápán svět kolem nás. Vychází přitom z děl Michela Foucaulta (1999, 2000, 2016), jenž patří mezi přední myslitele zabývající se tímto tématem. Diskurz je utvářen nejen jednotlivými mediálními obsahy jako jsou psané texty či audiovizuální materiály, ale i běžnými činnostmi jako jsou třeba zavedené postupy. Salter a Mutlu (2012, s. 113) uvádí, že diskurz je sociální praxí utvářející pohled na svět, která je ale zároveň utvářena jinými sociálními praxemi. Jelikož jsou však všechny hybné síly zapojené do utváření diskurzu vzájemně odlišné, je pro jeho celkové pochopení potřebná intertextualita. Diskurzů zároveň existuje celá řada, nicméně některé jsou silnější než jiné, a právě ty nejdominantnější jsou považovány za nositele pravdy o světě (Rose, 2001, s. 136–138).

Salter a Mutlu (2012, s. 114) rozdělují diskurz podle ohniska zájmu na plastický, elastický a genealogický. Plastický diskurz se zabývá kontinuitou, tedy opakovaným výskytem jednotlivých schémat. Jeho primárním nástrojem je proto intertextualita, jež souvisí také s otázkami žánru a formy vybraných textů. Elastický diskurz sleduje změny v průběhu času, například jaká témata se nově objevují a která naopak mizí. Genealogický diskurz pak upíná pozornost k tomu, co je přehlíženo, umlčováno nebo odsouváno na okraj zájmu. Tato diplomová práce se zabývá kontinuitou vyobrazování americko-japonských vztahů v amerických filmech, a proto je pro ni nejvíce relevantní sledovat diskurz plastický.

2.1.2 Charakteristiky diskurzivní analýzy

Ať už je ohnisko zájmu při studiu diskurzu jakékoliv, diskurzivní analýza by se měla obecně opírat o kvalitní analýzu obsahu vybraných mediálních textů a sledovat v nich

výskyt zvolených kritérií. Přitom je ale zapotřebí uchovat si určitý nadhled a vyvarovat se mylným interpretacím, přespřílišnému kladení důrazu na konkrétní text či ignorování alternativ (Salter a Mutlu, s. 116–118). Jonathan Potter (1996, s. 140) dodává, že diskurzivní analýza je především řemeslná dovednost a jediný způsob, jak se ji pořádně naučit, je praxí.

Diskurzivní analýza je v první řadě analýzou užívání jazyka. Zahrnuje přitom studium jak psaného a mluveného slova, tak dalších komunikačních událostí. Analyzovaný text nahlíží jako dynamický proces, ve kterém byl jazyk použit v určitém kontextu coby nástroj komunikace pro vytvoření významu s cílem dosáhnout určitého záměru. Výzkumník se pak snaží najít v nasbíraných datech pravidelnosti, které přispívají k tomuto vytváření významů a tím pádem i k dosažení oněch záměrů (Brown a Yule, 2012, s. 1, 26; Salter a Mutlu, 2012, s. 113). Tato diplomová práce se tedy bude jinými slovy zaměřovat na to, jak jsou v amerických filmech vyobrazovány americko-japonské vztahy a jak způsob tohoto zobrazování přispívá americkým geopolitickým záměrům.

Jako metoda výzkumu mezinárodních vztahů se diskurzivní analýza prosadila především díky dílům již zmíněného Michela Foucaulta a také Jacquesa Derridy coby studium praktik utvářejících společenské vnímání světa, díky čemuž bývá spojována především s konstruktivismem a poststrukturalismem. Mezi častá témata výzkumu patří utváření narativů kolem bezpečnostních hrozeb či konstruování dichotomií *my vs. oni* v americké zahraniční politice (Salter a Mutlu, 2012, s. 113).

Rose (2001, s. 139–140) rozlišuje dva typy diskurzivní analýzy, které pragmaticky pojmenovává jako diskurzivní analýzu I a diskurzivní analýzu II. Přestože obě tyto metodologie zkoumají diskurz, liší se primárním objektem zájmu a tím pádem i dosaženými výsledky. Diskurzivní analýza I zkoumá diskurz přímo ve vizuálních materiálech a verbálních textech se zaměřením na jeho formování a produkci. Diskurzivní analýza II se naproti tomu zabývá činností institucí produkujících vizuální obsahy se zvláštním důrazem na aspekty moci, používaných technologií apod. Z představení obou metodologií vyplývá, že potřebám výzkumu této diplomové práce, jež se zabývá tvorbou diskurzu ve filmových obsazích jakožto vizuálních materiálech a verbálních textech blíže odpovídá diskurzivní analýza I, která je proto představena níže.

Diskurzivní analýza I slouží ke zkoumání toho, jak obrazy formují společenské vnímání světa včetně kupříkladu vyobrazování rozdílů mezi jednotlivými skupinami.

S ohledem na nepřehledné množství dostupných zdrojů je důležité zvolit ty potenciálně nejbohatší a zároveň dokázat vymežit, kde se sběrem dat skončit. Nepostradatelnou prerekvizitou je také znalost historického kontextu, jenž pomáhá analyzované obsahy chápat v širších souvislostech a objevovat tak hlubší významy (Rose, s. 141, 143, 147). S ohledem na tyto postřehy je níže zdůvodněn výběr analyzovaných filmů coby potenciálně nejbohatších zdrojů a jejich analýze vždy předchází stručná historická kontextualizace.

Jednou ze základních otázek diskurzivní analýzy I je, jakou formu poznání diskurz produkuje, tedy jak popisuje jednotlivé fenomény jako jsou třeba vina, odpovědnost či sociální rozdíly. Skutečnost, že je diskurz budován na určitých strukturách však nutně neznamená, že je vždy logický či koherentní. V rámci diskurzivní analýzy I je proto zapotřebí všimnout si také toho, jaké se v něm vyskytují kontradikce. Zrovna tak Rose doporučuje sledovat, co je v rámci diskurzu vynecháváno či přehlíženo, což nabízí paralelu s tím, co Salter a Mutlu označují jako genealogický diskurz (Rose, s. 150, 155, 157). Jak ale bylo zmíněno, tato diplomová práce se opírá zejména o diskurz plastický, tedy co se v analyzovaných filmech vyskytuje. Relevantní je tak zejména všímání si kontradikcí, tedy čím se od sebe budou vybrané filmy v konkrétních bodech lišit.

Aby byla analýza této diplomové práce zkoumající diskurz převládající v americké kinematografii stran konstruování obrazu Japonska a povahy americko-japonských vztahů co nejpřesnější, poslouží jako výchozí ukazatele Doddsovy aspekty populární geopolitiky představené v předchozí kapitole, a sice reprezentační logika, afekt a intertextualita. Dodds (2015, s. 55) navrhuje tyto aspekty sledovat podle následujících výzkumných otázek. Zaprvé, jak přistupuje reprezentační logika filmu k vyobrazování míst, lidí a politik? Zadruhé, jaký afekt umocňují filmy a ostatní média během a po uvedení filmu? V případě této diplomové práce se však bude pracovat pouze s afektem vyvolaným samotnými filmy. Zatřetí, jak by mohl být film interpretován ve vztahu k ostatním mediálním textům a světové politice?

2.2 Limity výzkumu

Každá metodologie má kromě svých předností i nesporné limity. V případě diskurzivní analýzy je jedním z největších limitů subjektivita, která je pro kvalitativní výzkumy typická. Vymezení zkoumaných dat i jejich následné interpretace jsou totiž nevyhnutelně formovány individuálními ontologickými a epistemologickými výchozími body autora výzkumu (Salter a Mutlu, s. 116). Jinými slovy je třeba zohlednit, že chápání jakéhokoliv textu je subjektivní proces, protože různí lidé věnují na základě svých odlišných předchozích zkušeností pozornost jiným věcem. Stejný text tak může být interpretován zcela odlišnými způsoby (Brown a Yule, s. 11). Vzhledem k vysoké míře subjektivity je proto důležité, aby byl zvolený výzkumný postup obhajitelný a ověřitelný (Salter a Mutlu, s. 116).

Problém subjektivity se prohlubuje v případě analýzy mluveného slova, u kterého vzniká větší tendence k přespřílišnému analyzování. Kromě toho musí badatel provést písemnou transkripci vyřčených slov, čímž se ale obvykle vytrácí paralingvistické prostředky jazyka jako jsou pauzy, intonace apod. Nedůsledný přepis tak může zcela změnit zprostředkovaný význam pro následné příjemce (Brown a Yule, s. 9–10, 233).

Další omezení spojené se subjektivitou je výběr vzorku. Příliš úzký výběr může vést k neprůkaznosti a neověřitelnosti jakýchkoliv závěrů (Brown a Yule, s. 21). Zároveň je však potřeba nenechat se dostupnými zdroji ani zcela zahltit a dokázat určit, kdy už má vzorek dostatečnou výpovědní hodnotu. Při následné analýze je pak důležité si uvědomit, kdy přestat s hledáním dalších intertextových spojení, která už by mohla být až příliš chatrná, což souvisí s přespřílišným analyzováním zmíněným v předchozím odstavci (Rose, 161–162).

Nedostatkem diskurzivní analýzy zaměřené na vizuální a verbální obsahy označované jako diskurzivní analýza I je částečná deskriptivnost na úkor kauzality, tedy popisování stavu věcí na úkor vysvětlování, jaká je jejich příčina. Není tedy vždy zcela jasné, jaký je vztah mezi diskurzem a celkovým kontextem. Diskurzivní analýza I se ptá, jak se věci dějí, věnuje ale menší pozornost tomu, proč se dějí právě takto (Rose, s. 162). Přestože povaha výzkumu této diplomové práce je tedy ze své podstaty deskriptivní, snaží se o částečné vysvětlení kauzality odkazováním na historický a geopolitický kontext.

Vzhledem k uvedeným limitům je potřeba zachovat si kritický přístup k výsledkům vlastního výzkumu, což znamená nebrat je jako nové objektivní dogma, ale spíše jako

subjektivní, leč pokud možno přesvědčivý příspěvek k rozvíření akademické debaty na zvolené téma (Tonkiss, 1998, s. 259–260). Přesvědčivost výzkumu se dá opřít o detailní vizuální či textové důkazy, koherenci jak v rámci samotné analýzy, tak v návaznosti na ostatní výzkumy a v neposlední řadě též věnováním pozornosti kontradikcím v rámci diskurzu (Rose, 161). Potter (1996, s. 140) doporučuje, že důvěryhodnost výzkumu se výrazně posílí také tím, když na něm spolupracuje více lidí, čímž se částečně eliminuje faktor subjektivity, což ale v případě autorských požadavků u diplomové práce nelze aplikovat.

2.3 Empirická data

Zdrojem dat pro diskurzivní analýzu této diplomové práce jsou americké filmy zachycující zásadní historické momenty americko-japonských vztahů, mezi jejichž ústřední motivy patří Japonsko, jeho společnost a kultura. Pro co největší relevantnost výzkumu a žádoucí vymezení vzorku však bylo potřeba zvolit filtrační kritéria. Jak bylo ostatně adresováno v předešlé sekci, zahlcení zdroji představuje jedno z rizik při aplikování diskurzivní analýzy.

Hlavním kritériem bylo kromě implicitně dané americké produkce také zasazení filmů do prostředí reálného světa s ústředním motivem zachycování vybraných událostí americko-japonských vztahů. Jak bylo zmíněno, důležitým nástrojem pro sledování plastického diskurzu vybraného pro tento výzkum je intertextualita týkající se mimo jiné i žánru vybraných filmů. Jako nejrelevantnější proto byly vybrány žánry historický a válečný. Na časové ose odpovídá zasazení děje filmů rozmezí od roku 1853, kdy Spojené státy donutily Japonsko vystoupit z izolace, do roku 1945, tedy konce druhé světové války, kdy se Japonsko po americké okupaci vydalo cestou pacifismu a úzké spolupráce se Spojenými státy. Od té do doby se americko-japonské vztahy vyvíjejí bez výraznějších dramatických událostí, pomineme-li hospodářské soupeření v 80. a 90. letech minulého století.

Dalším kritériem při výběru vzorku bylo datum vzniku, které bylo stanoveno na filmy vzniknuvší v 21. století, tedy natočené po roce 2000. Jedním z důvodů tohoto vymezení byla snaha o aktuálnost vybraných snímků, nicméně nutno podotknout, že většina historických filmů na toto téma začala vznikat právě až v tomto období. To je ostatně logické, neboť jak bylo přiblíženo v první kapitole, až do konce 80. let 20. století dostávala přednost témata týkající se studené války, a tak nebylo zcela žádoucí se více

dotýkat otázek historických střetů s Japonskem, které bylo v regionu východní Asie pro Spojené státy klíčovým spojencem. Mezi vzácné výjimky patří *Tora! Tora! Tora!* (1970) o útoku na Pearl Harbor či *Bitva o Midway* (v angl. *Midway*, 1976) o zvratu války v Pacifiku ve prospěch Američanů. Teprve po roce 2000 začaly kinematografické počiny o Japonsku a jeho kultuře vznikat s větší intenzitou, a to včetně historických válečných filmů. Jedním z důvodů tohoto jinak celosvětově se zvětšujícího zájmu o Japonsko mohla být i skutečnost, že od zhruba poloviny 90. let rapidně narůstala globální oblíbenost jeho popkulturních produktů jako například anime, videoher, fenoménu *Pokémon* a mnoha dalších (Paták, 2020). Perspektivou teorie *populární kultury a světové politiky* jakožto vzájemně se formujících sfér by se tedy dalo tvrdit, že rostoucí oblíbenost Japonska skrze jeho popkulturní produkty stimulovala vznik amerických popkulturních obsahů o Japonsku samotném, které se následně začaly podílet na konstruování jeho geopolitického obrazu. Způsob zpracování amerických filmů natočených po roce 2000 nám navíc může lépe napovědět, jak se v nich odráží soudobé americko-japonské vztahy.

Výběrovým kritériím odpovídají celkem čtyři filmy natočené v letech 2001 až 2012. Jelikož se jedná o snímky natočené v rozmezí více než deseti let, nabízí se větší šance odhalit, zda se v nich sledované jevy opakují v dlouhodobém horizontu.

Prvním analyzovaným snímkem je *Poslední samuraj* (v angl. *The Last Samurai*, 2003). Režisérem tohoto snímku je Edward Zwick, jenž shodou okolností režíroval také snímek *Krvavý diamant*, který byl v první kapitole této práce uveden jako jeden z příkladů stereotypního vyobrazování Afriky. Historické válečné drama *Poslední samuraj* je zasazeno do druhé poloviny sedmdesátých let 19. století a odehrává se tedy na pozadí reformu Meidži, jež následovaly po vystoupení Japonska z izolace.

Druhým zvoleným filmem je historické válečné drama *Pearl Harbor* (2001), jehož režisérem byl Michael Bay. Jak již samotný název napovídá, pojednává tento film o dramatických událostech roku 1941, jež vedly ke vstupu Spojených států do války proti Japonsku a tím pádem i do druhé světové války.

V období druhé světové války se pak odehrává třetí vybraný film, a sice *Dopisy z Iwo Jimy* (v angl. *Letters from Iwo Jima*, 2006), jejichž režie se ujal Clint Eastwood. Toto historické válečné drama líčí japonskou perspektivou bitvu o strategicky i symbolicky důležitý ostrov Iwodžima, jenž byl vůbec prvním japonským územím, které se Američané snažili dobýt. Clint Eastwood natočil snímek se stejnou tematikou zároveň z americké

perspektivy pod názvem *Vlajky našich otců* (v angl. *Flags of Our Fathers*, 2006). Tento film se však soustředí na životy amerických vojáků po návratu z bitvy a pro potřeby analýzy tak není obsahově relevantní.

Výčet analyzovaných filmů uzavírá *Císař* (v angl. *Emperor*, 2012) od režiséra Petera Webbera, jenž se odehrává v počátcích okupace Japonska americkou armádou a soustředí se na vyšetřování role císaře v druhé světové válce. Vzhledem k tomu, že Japonsko do té doby nikdy v historii cizí armádou okupováno nebylo, nabízí film zajímavou výpověď o střetu americké a japonské kultury, které jsou vzájemně tak odlišné.

Na závěr této sekce je vhodné doplnit, že po roce 2000 vznikly i další snímky, které však v analýze nedostanou prostor, například *Gejša* (v angl. *Memoirs of a Geisha*, 2005) nebo *Bitva u Midway* (v angl. *Midway*, 2019). *Gejša* je v první řadě romantické drama a nespĺňuje tak požadavky žánrového filtru. Děj je navíc soustředěn kolem života gejš a otázka americko-japonských vztahů se objevuje jen velmi okrajově až v závěru filmu. *Bitva u Midway* naproti tomu žánrové požadavky splňuje, nicméně tento snímek měl premiéru až po zahájení výzkumu a jeho zařazení by navíc mohlo částečně narušit vyváženost vzorku, jenž by tak byl příliš soustředěn na období druhé světové války. Takto vzorek zahrnuje po jednom filmu z 19. století (*Poslední samuraj*), z období těsně před začátkem druhé světové války (*Pearl Harbor*), z jejího průběhu (*Dopisy z Iwo Jimy*) a také z období po jejím konci (*Císař*).

3 ANALYTICKÁ ČÁST

3.1 Poslední samuraj

3.1.1 Historický kontext

Přestože formálně představoval nejvyšší autoritu v Japonsku odjakživa císař, již od roku 1192 byl skutečným vykonavatelem moci šógun, tedy nejvyšší vojenský velitel. Když se roku 1603 dostali k moci šógunové z rodu Tokugawa, začali postupně uplatňovat politiku uzavřené země neboli *sakoku*, až se roku 1639 Japonsko vnějšimu světu uzavřelo zcela, s výjimkou města Nagasaki, kde probíhal omezený kontakt s Čínou a Nizozemím. Na přelomu 18. a 19. století však východní Asie zaznamenala rostoucí vliv západních mocností, jejichž pozornost se upínala především k Číně, nicméně postupem času se obrátila také k Japonsku. O navázání styků se nejprve pokoušeli Rusové (1792, 1804) a Britové (od roku 1797), Japonci však považovali cizince neznalé neokonfuciánských ideálů za barbary a jakýkoliv kontakt s nimi za škodlivý. Úspěch zaznamenaly až Spojené státy, když se do Japonska vypravil roku 1853 komodor Matthew Calbraith Perry se čtvrtinou celého amerického námořnictva. Jeho výprava odhalila zranitelnost a zaostalost země, jež v kombinaci s porážkou Číny v první opiové válce (1839–1842) podnítily obavy ze západní vyspělosti. Dne 31. března 1854 proto došlo k podepsání smlouvy o míru a přátelství, čímž byly vztahy mezi Spojenými státy a Japonskem oficiálně zahájeny. Smlouvy s dalšími mocnostmi pak na sebe nenechaly dlouho čekat a v zemi se tak rozrůstaly řady cizinců, ke kterým většina Japonců, zejména patriotických samurajů, přistupovala nepřátelsky (Reischauer a Craig, 2009, s. 46, 119–124).

Šógunát se snažil o modernizaci země podle Západu, což ale probouzelo nacionalistická citění a do popředí se začala dostávat osoba císaře. Rodová linie císařské rodiny zůstávala od počátku japonských dějin nepřerušena a císař se proto stal ideologickým ztělesněním tradičního Japonska. Dne 3. ledna 1868 obsadili tradicionalisté císařské sídelní město Kjóto, kde vyhlásili restauraci císařské moci. Téhož roku ovládly tyto tzv. císařské síly sídelní město šógunů Edo, jež se stalo novým hlavním městem a bylo přejmenováno na Tokio. Nicméně i zastánci starých pořádků záhy pochopili, že jedinou nadějí pro udržení suverenity země bude modernizace. Role císaře však zůstala nadále spíše symbolická a s jeho přímou účastí na výkonu moci se příliš nepočítalo. Císařem byl od roku 1867 Mucuhito, jenž je nyní znám pod svým posmrtným jménem Meidži, které se užívá i pro označení jeho vládnoucí éry trvající do roku 1912. Císař se stal symbolem

jednoty a modernizace, pročež jsou rozsáhlé reformy tohoto období označovány jako reformy Meidži (Reischauer a Craig, s. 125, 128–129, 135–136). Právě do období těchto reform je zasazen americký film z roku 2003 *Poslední samuraj*.

3.1.2 Reprezenční logika

Místa

Poslední samuraj se odehrává v Japonsku mezi lety 1876 a 1877. Film začíná záběry na japonské ostrovy a meditujiícího samuraje s doprovodným komentářem vypravěče: „Říká se, že Japonsko bylo stvořeno mečem. Říká se, že staří bohové ponořili korálovou čepel do oceánu a když ji vytáhli, čtyři dokonalé kapky spadly zpět do moře a staly se japonskými ostrovy. Já tvrdím, že Japonsko bylo stvořeno hrstkou statečných mužů. Válečníků ochotných položit život za zdánlivě zapomenuté slovo. Čest.“ Toto úvodní představení vykresluje Japonsko jako prastarou tradiční civilizaci, což je ve filmu opakovaně dááno do kontrastu s modernitou zastupovanou především Spojenými státy, čímž je posilována dichotomie *my vs. oni*.

Americké prostředí je záhy uvedeno v souvislosti s oslavami teprve stého výročí nezávislosti Spojených států, kterých se účastní i hlavní postava filmu, a sice americký válečný veterán Nathan Algren (Tom Cruise), jenž má problémy s alkoholem kvůli traumatům z vyhlazovacích válek proti původním obyvatelům Severní Ameriky, o kterých film hovoří jako o „indiánech“. Algren je pozván na setkání s japonskou delegací vedenou obchodníkem a politikem Omurou (Masato Harada), která ho žádá o pomoc s výcvikem japonské armády a potlačením samurajského povstání vedeného císařovým bývalým učitelem Kacumotem Moricugim (Ken Watanabe). Předlohou pro tuto příběhovou linku bylo Sacumské povstání z roku 1877, kdy v čele 40 000 samurajů nespokojených s modernizačními reformami stanul Takamori Saigó (Reischauer a Craig, s. 145). Amerika je tak stavěna do role silnější mocnosti, jež má Japonsku vojensky pomáhat, což platí i v současné geopolitické situaci, kdy je Japonsko Amerikou chráněno například jejím atomovým deštníkem.

Setkání zahajuje Algrenův bývalý spolubojovník, plukovník Bagley (Tony Goldwyn) slovy „*Japonsko by se chtělo stát civilizovanou zemí,*“ a dodává, že v případě úspěšné spolupráce dostanou Spojené státy od císaře exkluzivní právo na dodávku zbraní. Podnapilý Algren se u večere chová nevhodně, na což Omuru v japonštině upozorní jeho společník, ten mu však rovněž v japonštině odvětlí: „*Takhle to tu chodí. Je to země*

laciných obchodníků.“ Tato scéna vystihuje jeden z leitmotivů celého filmu, kdy pro Američany představuje Japonsko zaostalou zemi plnou barbarů, zatímco Japonci právě díky své bohaté historii považují za barbary Američany. Zároveň se zde odráží i historický kontext, kdy Amerika donutila Japonsko vystoupit z izolace právě kvůli obchodním stykům.

Zbytek filmu se již odehrává přímo v Japonsku. Připlutí k jeho břehům avizuje záběr na horu Fudži, jež patří mezi nejznámější symboly Japonska. V jokohamském přístavu se Algrena ujme Simon Graham (Timothy Spall), jenž mu vysvětlí, že císař je posedlý vším, co je ze Západu, ale že podle samurajů jsou změny příliš rychlé. Jeho výklad doprovází záběry na Japonce oblečené jak v tradičních kimonech, tak západních oblecích, což odráží souboj starého s novým o duši Japonska. Graham dodává, že Omura přiváží západní odborníky jako právníky z Francie, inženýry z Německa, architektky z Holandska a nyní vojáky z Ameriky. Vojenství je tedy ve filmu hlavní devizou Američanů mezi západními mocnostmi, což odráží i jejich současnou globální vojenskou dominanci. Ve skutečnosti však byla císařská armáda, založená roku 1871, cvičena podle francouzského modelu a vztahy se Spojenými státy byly zejména obchodního charakteru (Reischauer a Craig, s. 140). Lze ale předpokládat, že i pro lepší přiblížení děje americkému publiku byli do role Francouzů zasazeni Američané.

Císařská armáda je zpočátku chatrně vyzbrojená, japonští vojáci se projevují jako mizerní střelci, nosí prosté uniformy připomínající běžný oděv a kuželovité klobouky zvané *sugegasa* typické pro oblast východní Asie. Toto stereotypní zobrazení posiluje kontrast v profesionalitě při srovnání s uniformami i dovednostmi americké výpravy. Algren si do svého deníku poznamenává: „*Je to armáda odvedenců. Většina jsou rolníci, kteří v životě neviděli pušku.*“ V čele armády stojí generál Hasegawa, jenž má samurajský původ. Film zde vychází ze skutečnosti, že budování císařské armády zahrnovalo brannou povinnost pro všechny muže neohledně na jejich původ, čímž přišla o své privilegované postavení samurajská třída. Přestože tyto síly byly sestaveny převážně z rolníků, jejich řady tvořili právě i bývalí samurajové (Reischauer a Craig, s. 145). Když ve filmu samurajové zaútočí na Omurovu železniční dráhu, iniciuje proti nim tažení. Během bitvy v provincii Jošino je však císařská armáda poražena a Algren padne do zajetí, načež je svědkem toho, jak generál Hasegawa spáchá japonskou rituální sebevraždu *seppuku*, po které mu Kacumoto usekne hlavu.

Následně se Algren ocitá v poklidné horské vesnici, která představuje protiklad k modernizujícím se rušným městům, Jokohamě a Tokiu. Prostředí vesnice přibližuje tradiční japonský způsob života spojený s běžně asociovanými západními stereotypy jako třeba spaní na *futonech*, lampionové osvětlení, pěstování rýže, jezení hůlkami apod. Rozhovory mezi Algrenem a Kacumotem probíhají v buddhistickém chrámu postaveném Kacumotovou rodinou před tisíci lety, což opět posiluje motiv dlouhé japonské historie a kontinuity tradic. Oba muži se stanou přáteli a když během představení prastaré japonské divadelní formy zvané *kabuki* vesnici přepadnou nindžové snažící se Kacumota zabít, přispěje Algren k jeho záchraně.

Když posléze samurajové poklidně přijíždí do Tokia na audienci k císaři, řada místních obyvatel včetně cizinců před nimi v panice utíká, avšak ti, kteří zůstanou, se jim podél cesty uklání. Film se zde snaží posilovat obraz samurajů coby obávaných válečníků a umocnit kontrast zmiňovaného souboje starého s novým o duši Japonska. Algren se poté připojuje k císařské armádě, nyní již v uniformách západního střihu a s moderním vybavením od Spojených států. Při setkání s plukovníkem Bagleym se svěruje, že potřebuje koupel, na což Bagley odvětlí: „*Tomu se nedivím, po soužití s těmi divochy.*“ Život ve vesnici však Algrenovi ukázal, že samurajové jsou naopak kultivovaní lidé a už s nimi nechce bojovat. Chystá se odjet, ale když zjistí, že Kacumoto byl mezitím Omurou zatčen, rozhodne se ho vysvobodit a přidat se k němu v poslední bitvě proti císařské armádě.

K rozhodující bitvě dojde v prostředí hor dne 25. května 1877. Kacumoto přirovnává poměr sil, kdy 500 samurajů stane proti tisícům císařských vojáků, k situaci generála Custer, ale Algren preferuje příměr s bitvou u Thermopyl. Tato přirovnání pracují s na Západě známými příklady nevyrovnaných bitev, což divákovi pomáhá lépe pochopit situaci samurajů, kteří vyrážejí do boje ozbrojení pouze meči a šípy, načež jsou všichni pobiti díky americkým houfnicím. Přeživší Algren pak pomůže Kacumotovi spáchat *seppuku* pod kvetoucími sakurami, jež patří mezi další ze stereotypních asociací spojených s Japonskem. Patrně kvůli této scéně se filmová bitva odehrává v květnu, kdy sakury kvetou, přestože ta historická proběhla až na podzim. Filmová bitva totiž byla inspirována bitvou o Širojamu ze dne 24. září 1877, ve které ze čtyřicetitisícového povstání zbylo již jen pár set přeživších (Hough, 2020). Vláda musela proti Sacumskému povstání nasadit téměř všechny své vojenské síly, avšak bitva o Širojamu byla již pouhým dovětkem

celého konfliktu. Saigó, stejně jako jeho filmový zástupce Kacumoto, spáchal v této poslední bitvě *seppuku*, načež se stal oblíbeným a romantizovaným hrdinou reforem Meidži. Právě on je vnímán jako „poslední samuraj“ (Reischauer a Craig, s. 145).

Lidé

Japonci jsou ve filmu vykreslováni jako lidé, kteří oproti Američanům nejednají přímočaře, ale své skutečné postoje skrývají za zdvořilostí a úslužností. První popis zazní hned zkraje filmu z úst bývalého delegáta Grahama: „*Já jsem přijel už před lety s britskou delegací kvůli obchodu, ale brzy mě propustili. Mám totiž nešťastnou tendenci říkat pravdu v zemi, kde nikdo nikdy neříká, co si opravdu myslí. Takže teď věrně tlumočím lži ostatních lidí.*“ Tato charakteristika je nadále umocněna během Algrenova zajetí v samurajské vesnici, kdy ve svém deníku popisuje Japonce následovně: „*Všichni jsou zdvořilí. Každý se usmívá a uklání, ale za jejich zdvořilostí objevují skrytou hloubku rozličných emocí. Jsou to fascinující lidé. Od chvíle, kdy vstanou, se snaží zdokonalovat v tom, čemu se zrovna věnují. Nikdy jsem neviděl takovou disciplínu.*“ Jeho slova doprovází záběry na cvičení s japonským mečem katanou, řemeslnou činnost, čajový obřad, učení se znaků *kandži* a další činnosti asociované s Japonskem. Charakteristiky přisuzované Japoncům jsou zároveň v souladu s vlastnostmi, které jim přisuzuje jak Huntington, tak i většinová americká populace na základě průzkumu z roku 2015 (Huntington, 2005; Pew Research Center, 2015).

Většina Japonců mluví ve filmu japonsky, což kromě autentičnosti posiluje díky jazykové bariéře i pocit kulturní jinakosti. Anglicky mluví především Omura při komunikaci s Američany a Kacumoto s Algrenem, což je odůvodněno tím, že si Kacumoto chce procvičit angličtinu a poznat svého nepřítele. Naskýtá se zde paralela s Algrenem, o němž se na začátku filmu divák dozví, že napsal studii o „indiánech“, hovoří jazykem Černonožců a zrovna tak se před svým zajetím snažil studovat samuraje, protože sám Kacumoto říká, že jsou oba učenci války. Oba se tak od sebe vzájemně učí o druhé straně. Algren třeba konfrontuje Kacumota, že v jeho zemi nesekejí poraženým mužům hlavy, čímž naráží na stětí Hasegawy. Kacumoto mu však odvětlí, že ho o to Hasegawa požádal, protože samuraj nesnese hanbu, jakou je porážka. Algren zase poučí Kacumota, jenž se domnívá, že americký generál Custer musel být dobrý generál, protože zabil mnoho „indiánů“ a odvážně se vypravil s 211 muži proti jejich dvoutisícové přesile. Algren oponuje, že Custer byl „*vrahoun zamilovaný do své vlastní legendy a jeho vojáci zahynuli*

zbytečně“. Film se totiž zejména skrze Algrenovy traumatické vzpomínky či kritiku Custeru vymezuje proti vyhlazování původních obyvatel Severní Ameriky, což je v souladu se soudobým trendem kritického vyobrazování americké strany v populární kultuře (Duncombe a Bleiker, 2015). Mezi Algrenem a Kacumotem se postupně zrodí přátelství opírající se o motiv mezilidských podobností navzdory kulturním odlišnostem, jenž se objevuje i v dalších analyzovaných filmech.

Jedním z ústředních motivů je otázka cti, ke které se váže nesnesitelnost hanby. Bezprostředně po Algrenově zajetí se jeden ze samurajů ptá Kacumota: „*Můj pane, proč jste ušetřil toho barbara? Je potupen porážkou. Měl by se zabít,*“ na což mu Kacumoto odvěti: „*U nich to není zvykem.*“ Dalším příkladem je pak Algrenova ošetřovatelka a Kacumotova sestra Taka (Koyuki Kató), u které je ubytován a jejíhož manžela zabil během bitvy v provincii Jošino. Taka o Algrena svědomitě pečuje a chová se k němu zdvořile, její skutečné emoce však odhaluje až rozhovor s Kacumotem.

Taka: „Bratře, prosím, ať odejde. Nesnesu to.“

Kacumoto: „To je tak odpudivý?“

Taka: „Ta hanba je nesnesitelná. Dovol mi vzít si život.“

Kacumoto: „Budeš dělat, co se ti řekne. Byla bys raději, kdybych ho zabil, abych pomstil tvého muže?“

Taka: „Ano.“

Kacumoto: „Hirotaro se toho Američana snažil zabít. Byla to karma.“

Taka: „Já vím. Odpuť mi mou slabost.“

Taka následně odchází, přichází Algren a říká Kacumotovi: „*Je ke mně velmi milá.*“

Kacumoto: „Je poctěna mít v domě mého hosta.“

Když se Algren později snaží pomoci Tace s těžkou nůsí, řekne mu, že s tímhle japonským muži nepomáhají, na což Algren již v japonštině odvěti, že on není japonský muž. Následně se omluví za zabití jejího manžela, což Taka přijme se slovy, že oba muži konali svou povinnost. Smysl pro povinnost a plnění své role ve společnosti je dalším z motivů opakujících se při vyobrazování Japonců ve všech analyzovaných filmech.

Samurajové

Samurajové jsou zprvu přirovnáváni k americkým „indiánům“. Algren si kupříkladu píše do deníku, že byl najat, aby potlačil vzpouru dalšího kmenového vůdce. Jsou vykreslováni jako válečníci uctívající tradice, pročež se nesnižují k používání střelných zbraní. Tento tradicionalismus naráží na americkou modernitu, kdy kupříkladu plukovník Bagley samuraje označuje za divochy s luky a šípy. Bagley je však záporná postava, čímž film tuto povýšenost nepřímo odsuzuje a k samurajům přistupuje naopak s respektem. Během svého zajetí tak Algren pozná samuraje jako udatné válečníky, jež jsou prezentováni jako ochránci japonského lidu žijící podle morálního kodexu *bušidó*, což v překladu znamená *cesta válečníka*. Film tak pracuje s jejich romantizovaným pojetím, přestože ve skutečnosti bylo jejich postavení a také motivace k povstání mnohem komplexnější.

Skutečná moc se totiž v té době nacházela právě v rukou vybraných samurajů, kteří stáli i v čele císařských vojenských sil. Vláda byla po roce 1868 transformována do Státní rady zvané *Dadžókan*, ve které byla moc výkonná a zákonodárná rozdělena po vzoru Spojených států. Do nejvyšších pozic byla sice jmenována šlechta, skutečnými hybateli politického dění však byli samurajové, kteří zastávali roli poradců. Jejich původ jim v hierarchizovaném společenském systému příliš neumožňoval kariéerní růst, a proto se nebáli uchýlit k dramatickým reformám, které prováděli ve jménu císaře. Důsledkem těchto reforem přišla samotná samurajská třída o všechna privilegia a zůstal jí jen společenský status. Ti nejschopnější samurajové se dokázali prosadit jako vládní úředníci, většině z nich se však novým podmínkám nedařilo přizpůsobit. Vláda navíc roku 1876 prosadila konečné vyrovnání, kdy samurajové a šlechta dostali namísto dalších pravidelných výplat vládní obligace. Zatímco z příslušníků šlechty učinily tyto obligace bohaté kapitalisty, valná část samurajů skončila v bídě, což bylo také motivací pro jejich následné povstání (Reischauer a Craig, s. 137–144).

Císař

Významnou úlohu má postava císaře Meidžiho (Šičinosuke Nakamura), kolem kterého je od začátku budována tajuplná aura. Graham nejprve americké výpravě zmiňuje, že po dva tisíce let nesměl císaře nikdo neurozený spatřit a setkání s ním je tedy velká čest, která ovšem podléhá ritualizovaným pravidlům. V trůnním sále je císař skryt ve stínu baldachýnu a divák tak vidí pouze jeho siluetu. Omura následně hosty přivítá slovy: „*Božský císař Meidži vás vítá. Je vděčný za pomoc, kterou vaše země nabízí. Doufáme, že*

dosáhneme stejné národní harmonie, které se těšíte ve vaší vlasti.“ V tomto případě však došlo k jedné faktické nepřesnosti. *Meidži* je označení pro éru vlády císaře Mucuhita (1867–1912) a dle japonské tradice je císař oslovován tímto označením až po své smrti (Reischauer a Craig, s. 136). Mluvit o Mucuhitovi jako o *Meidžim* za jeho života by tedy bylo poněkud nevhodné. Během audience se císař vyptává na americké „indiány“, například zda skutečně nosí orlí pera. Následně krátce vystoupí zpoza baldachýnu a ukáže se, že onen božský císař je velmi mladý, což dodává jeho dotazům podtón chlapecké zvědavosti, ačkoliv ve skutečnosti mu bylo tou dobou již 23 let.

Císařův relativně nízký věk se odráží v jeho nerozhodnosti a určité bezradnosti, jak se ukáže při setkání s Kacumotem. *Meidži* je v této scéně oděný do červenobílého kimona indikujícího barvy japonské vlajky. *Meidži* Kacumota osočuje, že proti němu povstal, avšak ten tvrdí, že jeho povstání je vedené proti císařovým nepřátelům. *Meidži* namítá, že potřebuje rádce, kteří znají moderní svět. Podle Kacumota však japonský lid potřebuje především císaře, ne jeho rádce.

Kacumoto: „Potřebujeme Váš hlas, Výsosti. Jste žijící bůh. Konejte, jak uznáte za správné.“

Meidži: „Jsem žijící bůh, dokud dělám to, co oni považují za správné.“

Tento dialog odráží skutečné postavení japonského císaře, neboť jak bylo uvedeno výše, s jeho podílem na výkonu moci se příliš nepočítalo ani po tzv. restauraci císařské moci. Císař pomyslně dospívá v závěrečné scéně, kdy před něj Algren předstupuje, aby mu předal meč zesnulého Kacumota. Císař, pohnut tímto činem, v angličtině prohlásí: *„Sníl jsem o jednotném Japonsku jako o silné, nezávislé a moderní zemi. A teď máme železnice a kanóny, západní oblečení, ale nesmíme zapomenout, kdo jsme nebo odkud pocházíme.“* V návaznosti na to americkému velvyslanci oznámí, že obchodní dohoda o dodávce zbraní se Spojenými státy není v nejlepším zájmu jeho lidu a odmítá ji. Přestože však spolupráci se Spojenými státy odmítá, pozitivní obraz Američanů je uchován díky tomu, že to byl právě Algren, s jehož pomocí mladý císař konečně dospěl.

Politika

Z politického hlediska příběh pojednává o mezinárodní spolupráci, kdy Spojené státy pomáhají Japonsku s výcvikem armády a s poražením samurajského odboje v naději, že od císaře dostanou exkluzivní právo na dodávku zbraní. V jedné ze scén tak naléhá

americký velvyslanec na Omuru kvůli uzavření dohody s tím, že prezidentovi Spojených států dochází trpělivost a že by možná měli jednat s někým jiným. Na to mu Omura odvětí, že by možná s někým jiným měli jednat Japonci, třeba s Francouzi, Brity nebo jakoukoliv z dalších delegací čekajících na audienci.

Děj je totiž zasazen do období reforem Meidži, kdy se Japonsko po vystoupení z izolace snažilo co nejrychleji zmodernizovat, aby uhájilo svou suverenitu a nedostalo se pod přílišný vliv západních mocností, tak jako tomu bylo v případě Číny a dalších asijských zemí. Během zasedání císařské rady proto Omura konstatuje: „*Musíme se bránit západním mocnostem tím, že se sami staneme mocnými. Naše armáda i ekonomika musí být silné,*“ což odráží dobovou koncepci bohatého státu se silnou armádou, tzv. *fukoku kjóhei*, která při řízení země přetrvala až do konce druhé světové války (Reischauer a Craig, s. 138). Na zasedání jsou všichni politici i vojenští představitelé v západních fracích a uniformách, pouze Kacumoto dorazí v kimonu. Omura jej upozorní na zákon zakazující nosit meč a vyzývá ho, aby jej odložil. Kacumoto však namítá, že jeho meč radu vždy chránil.

Omura: „*Nepotřebujeme ochranu. Jsme národ zákonů.*“

Kacumoto: „*Jsme národ prodejných dě*ek.*“

Zákony odebírající samurajské vrstvě její privilegia, jako bylo nošení dvou mečů, byly součástí modernizačního procesu země (Reischauer a Craig, s. 141). V jedné ze scén tak můžeme vidět, jak vojáci v ulicích Tokia šikanují Kacumotova syna Nobutadu (Šin Kojamada), uříznou mu samurajský cop zvaný *čonmage* a odeberou mu jeho dva meče.

3.1.3 Afekt

Ve filmu můžeme vidět kladné i záporné postavy jak na straně Američanů, tak v případě Japonců. Američané ve filmu vystupují především jako ziskuchtiví obchodníci, pro které je Japonsko zemí zaostalých barbarů, která ovšem představuje ekonomický potenciál. Kritice americké strany přispívá i problematika vyvražďování domorodých Američanů. Z emočního hlediska se tedy film snaží vyvolávat u amerických diváků pocit viny, když zobrazuje americké vojáky, jak střílí bezbranné domorodé Američany včetně žen a dětí. Zároveň vytváří paralelu mezi původními obyvateli Severní Ameriky a samuraji, kdy obě skupiny tvoří domorodé obyvatelstvo, jež musí čelit americkým snahám o rozšiřování vlivu. Podobnost mezi indiány a samuraji je posílena rovněž tím, že

oproti Američanům nepoužívají střelné zbraně a jsou v pozici těch méně technologicky vyspělých. Jak již bylo zmíněno, toto kritické zobrazování Američanů je součástí novodobého trendu v americké popkulturní tvorbě. Dokonce i hlavní postava Algren zpočátku vystupuje jako alkoholik, jenž do Japonska přijel jen kvůli penězům. Díky kontaktu se samuraji však projde katarzní proměnou a ve finále se postaví na jejich stranu, čímž film propaguje respekt k japonské straně a zároveň prospěšnost vzájemného přátelství. Jelikož právě Algren přiměje císaře, aby se vzepřel svým falešným rádcům a začal hájit zájmy japonského lidu, napomáhá alespoň částečnému kladnému vyobrazení americké strany a z emocionálního hlediska tak pro ni nabízí jistou formu vykoupení.

Hlavním antagonistou filmu je japonský obchodník a politik Omura, jenž je pomyslným ekvivalentem tehdejších amerických loupeživých baronů, jako byli Andrew Carnegie, J. P. Morgan či John D. Rockefeller. Omura na modernizaci Japonska profituje a tradicionalističtí samurajové jsou proto jeho úhlavními nepřáteli. Samotní samurajové jsou prezentováni jako čestní hrdinové a ochránci japonských ostrovů, což odpovídá romantizovanému pojetí Saigóa a jeho povstání. Film vystavuje na odiv rozmanitou japonskou kulturu, takže divák cítí potřebu její ochrany před západními modernizačními tlaky. *Poslední samuraj* tedy není oslavou modernity, ale spíše její kritikou. Z emočního hlediska pracuje s pocity nostalgie a sentimentálnosti, jež jsou zastupovány tradičním Japonskem, ke kterému jsou vytvářeny pocity náklonnosti. V závěru se divák ostatně dozvídá, že se Algren vrátí do samurajské vesnice a upřednostní tedy japonský tradiční způsob života před moderním americkým, což podporuje divákův kladný vztah k Zemi vycházejícího slunce.

3.2 Pearl Harbor

3.2.1 Historický kontext

V meziválečném období se v Japonsku důsledkem velké hospodářské krize a dalších faktorů dostali k moci militaristé, kteří viděli řešení problémů v územních expanzích, skrze které chtěli vytvořit hospodářsky soběstačnou říši na bázi autarkie. Jako první obsadili roku 1932 Mandžusko, kde vyhlásili loutkový stát Mandžukuo. Japonci zde totiž měli od konce rusko-japonské války významný vliv a oblast vnímali jako nárazníkové pásmo proti Sovětskému svazu. Pro rostoucí čínský nacionalismus však japonské aktivity časem přestaly být nadále snesitelné a roku 1937 došlo k potyčce, jež přerostla ve válečný konflikt. Přestože však čínské hlavní město Nanking padlo ještě téhož roku a stalo se obětí

nechvalně proslulého masakru, generál Čankajšek pokračoval v odporu. Zároveň se zhoršovaly vztahy se Spojenými státy a Velkou Británií, protože Japonci proti jejich vůli budovali loďstvo ohrožující jejich námořní dominanci. Uzavření *Paktu tří* s Německem a Itálií roku 1940 tento rozkol ještě více prohloubilo (Reischauer a Craig, s. 238–240, 249–251).

Na japonský vstup do Indočíny roku 1941 odpověděli Američané embargem na veškeré vývozy, čímž Japonsku zbyly zásoby ropy na pouhé dva měsíce a její dodávky proto měly být obnoveny diplomatickými kroky. V případě jejich selhání chtělo Japonsko co nejrychleji obsadit území zajišťující ekonomickou soběstačnost a následně vyčerpat Američany zdolnou válkou, což však vyžadovalo potopení jejich tichomořské flotily. Všechny diplomatické návrhy zablokoval americký ministr zahraničních věcí Cordell Hull, jenž jakýkoliv kompromis považoval za schvalování agrese. Japonsko si Hullův postoj vyložilo jako odmítnutí vyjednávání a 7. prosince 1941 zaútočilo na americkou námořní základnu Pearl Harbor s cílem eliminovat americkou tichomořskou flotilu (Reischauer a Craig, s. 253–256).

Samotný útok nebyl až tak nečekaný, Američané však všechna varování jako třeba to od velvyslance v Tokiu Josepha C. Crewa ignorovali a jejich škody tak byly zmírněny pouze tím, že se na základně nacházela převážně vysloužilá plavidla, zatímco letadlové lodě představující to nejcennější se zrovna nacházely mimo základnu (Reischauer a Craig, s. 260–261). Jako odvetu za tento útok provedly Spojené státy dne 18. dubna 1942 Doolittlův nálet na území Japonska, což byl pro Japonce šok, neboť kalkulovali s výhodou dostatečné vzdálenosti. Rozhodli se proto dobýt základnu Midway, kde však v červnu téhož roku došlo k obratu ve válce ve prospěch Spojenců (Glins, 1988). Útok na Pearl Harbor a Doolittlův nálet jsou ústředním motivem druhého analyzovaného filmu, jímž je *Pearl Harbor* (2001).

3.2.2 Reprezenční logika

Místa

Děj filmu se odehrává převážně na základně Pearl Harbor, která je zobrazována jako poklidné místo s idylickou havajskou atmosférou. Hned v první scéně se divák od jedné z postav dozvídá, že tam kotví na sto lodí a na každé z nich je kolem 2 000 námořníků, což akcentuje závažnost blížícího se nebezpečí. Tento strach je umocněn, když na jedné z lodí admirál Kimmel prohlásí, že Washington zlehčuje

nebezpečí hrozící od Japonska, načež obdrží zprávu právě z Washingtonu, jež mu nařizuje poslat loď do Atlantiku s tím, že tam jsou víc potřeba. Tato scéna buduje prezentaci Spojených států jakožto altruistické velmoci, jež dobrovolně oslabuje své pozice, aby pomohla Evropě s bojem proti nacistům. Na tvrzení analytiků, že Pearl Harbor je v bezpečí, Kimmel konstatuje: „*Chytrý nepřítel vás udeří zrovna tam, kde si připadáte v bezpečí.*“

Japonská strana je zobrazována pouze nárazově, a to ve třech rovinách. Tou první je přípravná fáze útoku, kdy představení Japonců začíná záběrem na imperiální vlajku Japonska nataženou před válečným stanem, kde právě probíhá porada. Kolem stanu vlají prapory s japonskými nápisy psanými znaky *kandži*, jež akcentují kulturní odlišnost nepřítele. V čele stanu hovoří admirál Isoroku Jamamoto (Mako): „*Válka je nevyhnutelná. Zastírat tuto skutečnost by znamenalo smrt. Američané nás odřízli od ropy, jež je pro nás životně důležitá. (...) Je pouze jediná cesta. Masivní a náhlý útok.*“ Další scéna pak pracuje s podobnými stereotypními motivy, tedy opět obrovskou imperiální vlajkou nataženou uvnitř šintoistické brány *torii*, pod níž probíhá plánování útoku. Stejně jako v první scéně jsou všude kolem vyvěšeny japonsky psané nápisy. Japonci v této scéně neutralizují strategické výhody Pearl Harboru, kdy například upravují torpéda tak, aby si poradila s tanními mělčinami, což reflektuje jeden z pozitivních amerických stereotypů o Japoncích, a sice jejich vynalézavost (Pew Research Center, 2015). Plánování probíhá opět na otevřeném prostranství, díky čemuž je v pozadí vidět rozsáhlé japonské loďstvo.

Druhá rovina sleduje Japonce již během výkonu válečné operace na palubách jejich flotily. Na jedné z nich admirál Jamamoto předává instrukce fregatnímu kapitánu Gendovi (Cary-Hiroyuki Tagawa), jenž považuje admirálovu taktiku za brilantní, ten však odvětlí, že „*brilantní muž by našel cestu, jak nevstupovat do války*“. Trošku rozporuplně s tímto tvrzením však později před zahájením útoku prohlásí: „*Vzestup a pád našeho impéria je v sázce.*“ Zatímco je flotila na cestě, posiluje se narativ nepřipravenosti Pearl Harboru na blížící se útok. Divák se kupříkladu dozvídá, že tamní radarová stanice nerozezná, jestli se blíží letadla či hejno ptáků, což kontrastuje s doposud vyobrazovanou technologickou sofistikovaností japonského námořnictva.

Jednou z nejsilnějších pasáží celého filmu je pak samotný útok, kdy k nic netušícímu Pearl Harboru přilétá nespočet japonských stíhaček Zero, což je prokládáno záběry, ve kterých američtí vojáci spí, rybaří nebo hrají kostky, děti kempují či hrají

baseball a místní obyvatelé se věnují každodenním činnostem, jako třeba věšení prádla. Americké velení mezitím hraje šachy nebo golf. Záběr na papírového Santu Clause navíc připomíná blížící se období Vánoc. Nad všemi postupně prolétají další a další japonské letouny, což posiluje pocit bezbrannosti a zranitelnosti celé základny. Vše je navíc umocněno tím, že v den útoku byla neděle, jež je obecně vnímána jako den odpočinku. Následují hlučné scény plné výbuchů, chaosu a naprosté zkázy, kdy Japonci útočí na vojenské i civilní cíle.

Protikladem k útočným scénám jsou záběry na tiché japonské velitelství, odkud jsou s až stoickým klidem koordinovány další útočné akce. Ostrý kontrast je završen po dokončení útoku, kdy divák vidí zdevastovanou hořící základnu plnou mrtvých a raněných, načež se dozví, že zatímco Američané přišli o více než tři tisíce životů, japonské ztráty činí pouze 29 z 350 letadel. Když však jeden z podřízených gratuluje Jamamotovi k vítězství, odvětlí pouze: „*Obávám se, že jediné, čeho jsme dosáhli, je probuzení spícího obra.*“ Tento výrok je poněkud v rozporu s jeho předešlým tvrzením, že osud impéria je v sázce a závisí tedy na úspěšné realizaci útoku. Historické odůvodnění tohoto rozporu spočívá v tom, že Jamamoto nebyl zastáncem konfliktu se Spojenými státy, nicméně když se militaristé rozhodli do války vstoupit, viděl jako jediné řešení překvapivý a zdrcující úder (History, 2009). Jeho skepticismus je ve zmíněné scéně využit jako určitá forma respektu ze Spojených států, která udržuje jejich status silné velmoci navzdory porážce, kterou právě utrpěly.

Poslední rovina zachycuje Tokio během Doolittlova náletu. Americké letouny přilétají k rozsáhlému továrnímu komplexu u japonských břehů, za nímž ční v pozadí hora Fudži. Následně vybíhají vojáci z budovy obklopené japonskými nápisy a před ní vlající japonskou vlajkou, aby zahájili palbu. Letouny při ústupu přelétají nad buddhistickým chrámem, u něhož se prochází Japonky v kimonech se slunečníky. Souhrnně řečeno film pracuje při zběžném zobrazování japonské strany s klasickými stereotypy zahrnujícími imperiální vlajky, znaky *kandži*, horu Fudži, buddhismus či tradiční kimona.

Lidé

Vyobrazování lidí představuje další kontrast mezi oběma stranami, kdy americké námořnictvo nosí uniformy zářivě bílé, to japonské naopak tmavě modré připomínající černou. Přestože se jedná spíše o náhodu, neboť v létě nosili bílé uniformy i Japonci, může v tomto kontextu u některých diváků vyvolávat asociace souboje dobra se zlem, jež jsou

přínejmenším v západní kultuře zastupovány právě bílou a černou. Japonští vojáci jsou oproti těm americkým ve filmu vždy klidní, ukáznění, vážní, až strojově systematictí a nedávají najevo žádné výrazné emoce. Stejně jako v *Posledním samurajovi* se zde zdůrazňuje smysl pro čest a pro povinnost, jak dokládá dopis jednoho z japonských vojáků před útokem: „*Ctěný otče, vydávám se splnit úkol a naplnit tak svůj osud. Doufám, že je to osud, jenž přinese naší rodině čest a bude-li třeba, rád obětuji svůj život, abych se stal dobrým služebníkem našeho národa.*“ Během psaní dopisu vidíme, že vojáci spí v postelích připomínajících houpací sítě a k osvětlení používají svíčky, což působí ve srovnání s americkými kajutami, kde jsou běžné palandy a elektrické osvětlení, poněkud archaicky. V japonské kajutě lze dále vidět malý buddhistický oltář a japonské vojáky připravující se na útok, jak si nasazují *senninbari*, tedy bederní pásy z tisíce stehů, které šily japonské ženy vojákům jako amulet pro štěstí. Následně si připijí *saké* a nasazují speciální čelenky *hačimaki*, které připomínají japonskou vlajku a jsou popsané znaky *kandži*. Praktický účel těchto čelenek je zadržování potu, nicméně podle japonských legend sahajících do časů samurajů rovněž posilují ducha a ochraňují nositele před zlými silami (Runnebaum, 2017). Tato scéna ukazuje celou škálu odlišností, kdy příprava k útoku zahrnuje řadu rituálů a tradičních artefaktů, než Japonci nastoupí do letadel. Akcent na ritualizaci činností v japonské společnosti ostatně uvádí i Hofstede (Hofstede Insights, 2021).

Oproti tomu Američané před Doolittlovým náletem do letadel jednoduše naskáčou a někteří z nich se leda pokřižují. Kromě toho jsou Američané vyobrazováni v mnohem emocionálnějších a civilnějších polohách, kdy často hovoří o ženách, perou se apod. U Japonců jsou projevy lidskosti vyobrazeny jen dvakrát. Těsně před útokem film umožní divákům nahlédnout do kokpitu jednoho z pilotů, jehož tvář je pokryta potem, což prozrazuje jeho nervozitu. Na palubní desce má fotografii svého cíle a vedle ní také fotku malé holčičky, pravděpodobně jeho dcery. Tyto dvě fotografie podtrhují význam útoku pro Japonce jakožto boje za budoucnost jejich impéria, jak dříve poznamenal admirál Jamamoto. Ve druhé scéně pak jiný pilot mává před útokem na americké děti, aby se běžely schovat. Tyto momenty ovšem zapadají ve scénách, kdy japonská letadla útočí i na nevojenské oblasti včetně nemocnice a střílí do utíkajících civilistů či tonoucích námořníků. Problematika přístupu k Japoncům je zesílena tím, že se na Pearl Harboru vyskytují i jako civilisté. Právě jeden japonský špión vydávající se za turistu pořídí fotky celé základny. Neutrální rolí je postava místního zubaře a kladnou pak postava lékaře

ošetřujícího raněné, na kterého po útoku jeden z amerických vojáků křičí: „*Nesahej na mě ty Japončíku.*“ Ono pejorativní označení *Japončík* (v angl. *Jap*) se ostatně ve filmu používá poměrně často.

Politika

Předním leitmotivem příběhu je z politického hlediska zákeřnost japonského útoku, motivovaného americkým ropným embargem. Zatímco se v Japonsku již chystá útok, v jedné ze scén zazní, že Amerika stále čeká na odpověď Japonska ohledně mírových návrhů a že velvyslanec Nomura přijel do Washingtonu v zájmu udržení pokračujícího míru v Pacifiku. Američané také od Japonců dostanou medaile přátelství, které jim pak při Doolittlově náletu „vrátí“ připevněné na letecké pumy během bombardování Tokia.

Spojené státy jsou na rozdíl od Japonska vyobrazovány jako pacifistická země, jež se zapojení do války mermomocí vyhýbá, ale zároveň se snaží pomáhat ostatním národům, jmenovitě Britům, Rusům a Číňanům. Tyto vlastnosti přesně odpovídají charakteristikám připisovaným Spojeným státům v populární kultuře, které uvádí Duncombe a Bleiker (2015) na příkladu Kapitána Ameriky v první kapitole. *Pearl Harbor* dokládá i jejich druhé tvrzení, že ke kritickému zobrazování americké strany začalo častěji docházet až po útocích z 11. září a vyhlášení války proti terorismu. Tento snímek měl totiž jako jediný z analyzovaných filmů světovou premiéru před útoky na Světové obchodní centrum a jako jediný také neobsahuje ani náznak kritiky Spojených států.

Jedna z hlavních postav, americký pilot Rafe McCawley (Ben Affleck), nastoupí jako dobrovolník do britského letectva a po jedné z bitev mu jeho velitel říká: „*Hodně lidí Američanům zazlívá, že ještě nevstoupili do války. Jen bych rád řekl, že jestli je u vás hodně takových jako ty, Bůh pomáhej tomu, kdo by chtěl do války s Amerikou.*“ Tento výrok je jednou z ukázek glorifikace americké strany podobně jako zmíněný Jamamotoův výrok o Spojených státech jako o „*spícím obrovi*“. Hlavním iniciátorem většího zapojení do války je postava prezidenta Roosevelta (Jon Voight). Hned ve své první scéně apeluje, že je potřeba poslat Britům i Rusům víc lodí a protiletadlových zbraní. Když mu někdo oponuje, že tím budou nadále oslabovat tichomořskou flotilu, Roosevelt odvětí: „*A máme snad na vybranou? Vyrábíme ledničky, zatímco naši nepřátelé dělají bomby.*“ Tím mimo jiné vyznívá, že americká flotila byla při útoku na Pearl Harbor oslabena i kvůli tomu, že tou dobou pomáhala Evropě. Spojené státy jsou vykreslovány jako otevřená, mírumilovná a zároveň zranitelná země s omezeným válečným potenciálem, což se změní až po útoku

na Pearl Harbor, který Roosevelt komentuje slovy: „*Naučili nás myslet si, že jsme nepřemožitelní. A teď jsou naše nejpyšnější lodě zničeny nepřítelem, kterého jsme požadovali za podřadného.*“ Tato fráze však slouží spíše jako emoční apel, neboť jak bylo zmíněno v historické sekci, lodě kotvící v Pearl Harboru patřily už mezi vysloužilejší. Když Roosevelt požaduje odvetný útok na Japonsko, ostatní namítají, že to v dané situaci není možné a že kdyby Japonsko zaútočilo, dostalo by se až k Chicagu, než by jej dokázali zastavit, čímž podtrhují vážnost situace a zranitelnost země. Jak ale uvádí Reischauer a Craig (2009, s. 254–255), invaze na americké území nebyla nikdy součástí japonských plánů, což ale Američanům v té době nebylo známo a ve filmu má tento prvek úlohu dramaturgie. Po odmítavém postoji zástupců armády se Roosevelt vlastními silami dramaticky postaví ze svého vozíku se slovy, ať mu nikdo netvrdí, že něco není možné, což má demonstrovat ukázkou nezlomnosti amerického ducha. Následuje černobílá zpravodajská relace, která uvádí, že Japonsko pokračuje se svým vojenským tažením napříč Pacifikem, ale že doma se miliony amerických dělníků semkly a přivádí továrny k životu s cílem pomstít Pearl Harbor.

Dramatickým vrcholem filmu je pak odvetné bombardování Tokia v rámci Doolittlova náletu. Film tuto událost glorifikuje jako zlomový moment, po kterém Japonsko začalo ustupovat a Amerika začala kráčet ke konečnému vítězství. Jedná se však spíše o snahu, aby měl film šťastný konec a neoslabil americké sebevědomí. Je pravdou, že Doolittlův nálet Japonce překvapil a spustil sérii událostí, jež v konečném důsledku vedly k obratu ve válce. Zastavení japonského postupu však mělo poněkud jinou příčinu, a sice, že Japonsko po útoku na Pearl Harbor velice rychle obsadilo v jihovýchodní Asii území, které potřebovalo, a od poloviny roku 1942 jej už pouze konsolidovalo a rozvíjelo bez potřeby postupovat dál. Japonci zde založili tzv. *Velkou východoasijskou sféru vzájemné prosperity*, jež měla být oním zmíněným autarkním ekonomickým společenstvím poskytujícím výhody jak Japonsku, tak okupovaným zemím. Japonci se na dobytých územích prezentovali jako osvoboditelé asijských kolonií od evropského imperialismu pod heslem „*Asie Asiatům*“, avšak v mnohých případech byla jejich nadvláda ještě horší (Reischauer a Craig, s. 260–264).

3.2.3 Afekt

Pearl Harbor vyvolává emoce jednak prostřednictvím dramatického vyobrazení útoku, zároveň ale také skrze romantický příběh, jenž se na pozadí této události odehrává.

Romantická linka se točí kolem milostného trojúhelníku sestávajícího ze zdravotní sestry Evelyn Johnson (Kate Beckinsale) a dvou příslušníků amerického letectva, jimiž jsou již zmíněný Rafe McCawley a jeho nejlepší přítel Danny Walker (Josh Hartnett). Všichni tři, ostatně jako i další americké postavy, jsou vykreslováni kladně a všichni také válce přináší oběti. Rafe zanechá Evelyn v Americe, aby se jako dobrovolník vydal pomoci Britům. Po jeho sestřelení a zdánlivé smrti se Evelyn sblíží s Dannym, se kterým také otěhotní. Danny pak v závěru filmu po Doolittlově náletu zachrání Rafa před Japonci, za což zaplatí svým vlastním životem. Film vytváří kladné emoce ke všem americkým protagonistům, čímž zároveň posiluje pocity hrdosti a amerického vlastenectví. Přispívá tak v očích diváků ke kladnému obrazu americké politické identity.

Dramatizace se jinak soustředí na samotný útok, kdy je idylický Pearl Harbor vykreslován jako středobod amerického námořnictva. Během jedné porady například kapitán Thurman (Dan Aykroyd) o eventuálním útoku na Pearl Harbor prohlásí: „*Je to ta nejhorší věc, co by se mohla stát. Úder na Pearl Harbor by zdevastoval schopnost pacifického loďstva vést válku.*“ Zároveň může na diváky působit až skličujícím dojmem přesvědčení amerického velení o bezpečnosti základny, která je ve skutečnosti na blížící se útok fatálně nepřipravená.

Samotný útok vyvolává v divákovi pohoršení jako zákeřný a nehumánní, kdy japonské letouny promění během nedělního rána spící základnu v ohnivě inferno, při kterém útočí na tonoucí vojáky i utíkající civilisty. Film akcentuje nečekanost útoku, kdy jedna z prchajících postav zahlásí: „*Já ani nevěděl, že jsou na nás Japončiči naštvaní.*“ Prezident Roosevelt pak ve svém projevu k národu uvádí: „*Je zřejmé, že plánování útoku začalo před mnoha týdny. Během uplynulé doby se japonská vláda záměrně snažila oklamat Spojené státy lživými prohlášeními a výroky o naději v pokračující mír.*“ Jak však bylo zmíněno v historické sekci, samotný útok zas tak nečekaný nebyl.

Na divákovy emoce silně působí scény, kdy jsou americké lodě potápěny jedna za druhou, letecké základny se stojícími letadly jsou vyhazovány do vzduchu, a to jen za minimálního odporu. Zdrucující tragičnost celé události pak vyobrazuje rozstřílená americká vlajka plovoucí mezi umírajícími námořníky, jež pozvolna klesá ke dnu, což je další z mnoha apelů na americké vlastenectví. Drama probíhá též v nemocnici, zobrazující chaos a utrpení při ošetřování raněných, kde kvůli nedostatečnému vybavení používají k psaní rtěnku a k darování krve sklenice od Coca-Coly. Zmar je završen v momentě, kdy admirál

Kimmel obdrží zprávu z Washingtonu o hrozbě útoku až po jeho konci. Tyto emoční scény plné beznaděje a utrpení však zároveň slouží jako ospravedlnění vstupu Spojených států do války s cílem pomstít své padlé. Národní sebevědomí je ve filmu nakonec obnoveno zdařilým Doolittlovým náletem na Tokio, při jehož výkonu pronese Roosevelt další projev, ve kterém říká: „*Berlín, Řím a Tokio nás popisují jako národ slabochů a playboyů, co si najímají britské, ruské nebo čínské vojáky, aby bojovali místo nás. Ať to zopakují teď!*“

Konec filmu uzavírá vlastenecký komentář posilující americký patriotismus slovy: „*Před Doolittlovým náletem znala Amerika pouze porážku. Po něm, nic než vítězství. Japonsko si poprvé uvědomilo, že by mohlo prohrát, a začalo ustupovat. Amerika si zase uvědomila, že vyhraje a začala kráčet rychle kupředu. Byla to válka, která změnila Ameriku. (...) Druhá světová válka pro nás začala na Pearl Harboru a 1 177 mužů je stále pohřbeno v bitevní lodi Arizona. Amerika trpěla, ale Amerika se také stala silnější. (...) Ty časy byly zkouškou našeho ducha a my v této zkoušce obstáli.*“

3.3 Dopisy z Iwo Jimy

3.3.1 Historický kontext

V červnu roku 1942 chtělo Japonsko v bitvě u Midway zničit zbytky americké tichomořské flotily, aby získalo de facto neomezenou kontrolu nad Pacifikem a znemožnilo další akce typu Doolittlova náletu. Vzhledem k důležitosti operace proto vyslalo k Midway většinu svých námořních sil. Američanům se však podařilo zprávy o připravovaném útoku včas dešifrovat, což přispělo k jejich vítězství. Japonsko utrpělo fatální materiální ztráty, zejména v podobě potopení všech svých letadlových lodí, čímž ztratilo své ofenzivní kapacity. Spojenci následně postupnou likvidací námořních a vzdušných sil odřízli Japonsko od surovinově významných okupovaných území a zkomplikovali mu tak transport zásob i vojenských sil. Osvobozováním okupovaných oblastí se zároveň přibližovali k japonským ostrovům, což usnadňovalo bombardování průmyslových center a tím pádem další ochromení vojenské výroby (Reischauer a Craig, s. 265–266).

Jedním z nejzásadnějších střetnutí se pak stala bitva o Iwodžimu, která trvala od 19. února do 26. března roku 1945. Tento ostrov měl díky své přistávací dráze a doletové vzdálenosti zhruba 1200 kilometrů od Tokia strategicky důležitou funkci. Zároveň se však jednalo také o vůbec první území patřící Japonsku i před válkou, a jelikož japonské území nebylo do té doby nikdy předtím dobyt, měla Iwodžima i vysokou symbolickou hodnotu.

Na ostrov bylo vysláno přes 20 tisíc japonských mužů s cílem co nejvíce zpomalit spojenecký postup, aby tak získali čas na přípravu obrany hlavních japonských ostrovů. Obraně Iwodžimy velel generál Tadamiči Kuribajaši, jenž žil v minulosti tři roky ve Spojených státech a mimo jiné také studoval na Harvardu. Namísto obvyklého postupu obrany pláží nechal pod ostrovem vykopat sérii bunkerů a chodeb se záměrem zahájit útok až po vylodění Američanů. Těm se sice již 23. února podařilo nad ostrovem vztyčit americkou vlajku, bitva o zbytek ostrova však trvala ještě další měsíc, přestože původní plány odhadovaly pouhých sedm dní. Z celkového počtu Japonců se pouze 216 vzdalo, zbytek padl. Na straně Američanů, kteří nakonec museli k dobytí ostrova nasadit sílu 70 tisíc mužů, dokonce počty mrtvých a zraněných převyšovaly japonské ztráty (Krušina, 2015). Právě o této bitvě pojednává třetí analyzovaný film, a sice *Dopisy z Iwo Jimy* (2006). Pokud však nebude adresován přímo název snímku, bude používáno české označení ostrova, tedy Iwodžima.

3.3.2 Reprezenční logika

Místa

Většina filmu se odehrává na ostrově Iwodžima, jenž představuje zajímavý paradox. Přestože má pro Japonce neoddiskutovatelný symbolický i strategický význam, jedná se zároveň o velmi nehostinné a nepříjemné prostředí. Ambivalentní postoj k ostrovu odráží hned první dialog mezi jednou z hlavních postav Saigoem (Kazunari Ninomija) a jeho přítelem Kašiwarou (Takaši Jamaguči).

Saigo: „Do háje s tímhle ostrovem. Ať si ho Američané vezmou. Nic tu neroste. Páchne to tu. Je tu horko. Je tu až příliš mnoho zatracených brouků a žádná voda.“
Kašiwara: „Téhle ostrov je součástí posvátné půdy naší japonské domoviny.“
Saigo: „Na tomhle ostrově není posvátné vůbec nic. Měli bychom ho prostě dát Američanům, ať se můžeme vrátit domů.“

Když na ostrov dorazí generál Kuribajaši (Ken Watanabe), řekne admirálovi Ósugimu (Nobumasa Sakagami), že nevypadá dobře, na což mu admirál odvětlí, že si moc nerozumí s místní vodou. Totéž platí i o Kašiwarovi, jenž později umírá na úplavici. Po první obhlídce ostrova Kuribajaši prohlásí, že vedro na ostrově je horší, než čekal. Jeho přítel, baron Niši (Cujoši Ihara), se mu pak u večere svěřil, že nejlepší by bylo ostrov potopit na dno moře.

S drsnými podmínkami se potýká i jeden z nových vojáků jménem Šimizu (Rjó Kase), jenž přiletí zrovna ve chvíli, kdy na ostrově řádí prudká bouře. Šimizu má problémy zvyknout si na život v jeskyních plných hmyzu, což kontrastuje s vojáky, kteří už jsou na ostrově déle a lhostejně tak leží na zemi, věnujíce se jiným činnostem než zabíjení brouků.

Navzdory výše zmíněnému většina vojáků Iwodžimu odhodlaně brání a ostrov tak během bitvy postupně zaplňují *sotoby*, japonské dřevěné stúpy označující místo pohřbení zemřelého, jež mají původ v buddhismu a jejichž zobrazování ve filmu posiluje kulturní odlišnost japonské strany. Význam ostrova v myslích Japonců akcentuje i projev generála Kuribajašiho před vypuknutím bitvy: *„Vojáci, nadešel čas ukázat se v pravých barvách. Jako člen ctihodné císařské armády věřím, že budete bojovat se ctí. Tento ostrov je pro Japonsko tou největší prioritou. Pokud tento ostrov padne, nepřítel jej využije jako základnu k útoku na naši domovinu. Za pevninu, za naši vlast, až do posledního muže, je naší povinností zastavit nepřítele právě zde. Ani jeden z vás nemá povoleno zemřít, dokud nezabije aspoň deset vojáků. Nečekejte, že se vrátíte domů živí. Ale já budu vždy stát před vámi.“* Po těchto slovech sundá brigádýrku, ukloní se a společně s ostatními vojáky provolává: *„Ať žije císař. Banzai!“* Válečný pokřik *„banzai“* znamená v doslovném překladu *deset tisíc let* a v tomto kontextu vyjadřuje přání, aby císař žil věčně, nebo aby něco trvalo navěky (Benedict, 2013, s. 56).

Americká strana je vyobrazena pouze několikrát, a to zejména skrze Kuribajašiho vzpomínky. Spojené státy jsou prezentovány jako technologická velmoc, což podtrhne i záběr, kdy k chabě vyzbrojeným Japoncům žijícím v jeskyních Iwodžimy připlouvá rozsáhlá americká flotila, která je navíc doprovázená letectvem. Když se pak při prvním hlášení generál Kuribajaši dozvídá, že Američané mají asi 20 tisíc vojáků a 80 tanků, je přesvědčen, že toho mají na lodích ještě více.

Lidé

Japonské velení s americkými vazbami

Japonské postavy lze ve filmu rozdělit do dvou kategorií, a sice obyčejní vojáci a jejich velení. Velení tvoří z valné části fanatičtí militaristé. Výjimkou jsou pouze generál Kuribajaši a baron Niši, kteří mají oba americkou minulost. Baron Niši je zlatý olympijský medailista v parkurovém skákání z letních olympijských her v Los Angeles 1932. Žil v Kalifornii a přátelil se s americkými celebritami jako Mary Pickfordovou či Douglasem Fairbanksem, které dokonce hostil doma v Tokiu. Když Japonci zajmou amerického

vojáka jménem Sam, baron Niši ho nejen ušetří, ale navzdory docházejícím zásobám morfia ho poručí ošetřit. Šimizu, zmanipulovaný militaristickou propagandou, namítá, že Američané by japonského vojáka neošetřili, na což mu Niši odpoví: „Synu, už jsi někdy nějakého Američana potkal?“ Následně vojákům řekne, že zajatce vyslechne, ale ve skutečnosti s ním pouze v angličtině přátelsky pohovoří, což si ostatní kvůli jazykové bariéře neuvědomí. Dokonce si se Samem potřesou rukama, což je v Japonsku, kde se lidé zdraví úklonem, značně nekonvenční.

Stejnou lidskost a osvícenost vykazuje i generál Kuribajaši, jenž má také silné americké vazby. Vždy u sebe nosí kolt, jenž dostal od Američanů na znamení přátelství. Japonští vojáci si ale myslí, že byl ve Spojených státech, jen aby Američany studoval, a že zbraň sebral nějakému mrtvému Američanovi. Hned po příletu na Iwodžimu zavádí Kuribajaši řadu změn. Nařídí, aby vojáci měli pravidelné přestávky, aby důstojníci dostávali stejnou porci jako vojáci, zakáže tělesné tresty, nechá evakuovat civilisty a mění strategii obrany ostrova z kopání zákopů na pláži na hloubení podzemních tunelů a bunkrů, což naráží na odpor zbytku japonského velení.

Hajaši (Ken Kensei): „Co obrana pobřeží pane?“

Kuribajaši: „Ta je zbytečná.“

Hajaši: „Ale pane, zákopy na pobřeží tvoří naši první obrannou linii. Jak podle Vás můžeme bez těch zákopů zvítězit?“

Kuribajaši: „Hajaši, víte, kolik aut se ročně vyrobí v Americe? Pět milionů.

Technický pokrok Američanů nemůžeme podceňovat. Nakonec se jim stejně podaří pobřeží překonat. Pokud přijdeme o naše vojáky tam, nemáme naději na vítězství.“

Hajaši: „Smrt vojáků je nevyhnutelná, ale nikdy jsem neslyšel o ostrovní operaci bez opevnění pobřeží.“

Jiný důstojník: „Generále, začít teď hloubit tunely je zbytečná ztráta času.“

Tato scéna odráží jeden z leitmotivů celého filmu, kdy se generál Kuribajaši a baron Niši jakožto jediní Japonci se zkušenostmi z amerického prostředí nebojí dívat na věci alternativní optikou a přicházet s inovacemi, zatímco ostatní příslušníci armády dogmaticky trvají na zavedených postupech, přestože se v minulosti neosvědčily. Generál Kuribajaši je ostatními často označován za amerického sympatizanta a musí se potýkat

i s projevy nekázně, což odpovídá postřehům Ruth Benedict z první kapitoly, kde japonské vojáky popisuje jako disciplinované a neukázněné zároveň.

Navzdory vřelému vztahu k Americe je však i generál Kuribajaši v první řadě hrdým Japoncem připraveným položit život za svou vlast a splnit tak povinnost vůči svému národu. Při jedné ze slovních výměn se vzdorujícím admirálem Ósugim pronese: „*Budeme bránit tenhle ostrov, dokud všichni nepadneme. Do posledního vojáka. Jestli mohou být naše děti v bezpečí třeba o jediný den déle, pak má smysl, abychom o den déle bránili tenhle ostrov.*“ Kuribajašiho oddanost a láska k vlasti je vidět i v jeho poslední scéně, kdy se již vážně zraněný ptá Saigoa, zda jsou pořád ještě na japonské půdě. Když mu Saigo potvrdí, že ano, Kuribajaši ho požádá, aby jeho tělo na ostrově zakopal tak, aby ho nikdy nenašli, a následně se zastřelí koltem, jenž dostal kdysi od Američanů na znamení přátelství. Jedná se o velice emotivní scénu, ve které diváka dojíká jak pouto posledních přeživších k rodné půdě, tak smrt zapříčiněná americkým přátelským darem.

Japonské velení bez amerických vazeb

Opakem generála Kuribajašiho a barona Nišiho jsou příslušníci japonského velení bez zkušeností s americkou stranou, na kterých je znát vliv militarismu a propagandy. Tento narativ slouží jako kritika militarismu, jež bude více rozvedena v následujících podkapitolách. Kapitán Tanida (Takumi Bando) je jedním z hlavních představitelů zfanatizovaného vedení, jak dokládá i scéna, ve které vede školení vojáků.

Tanida: „Pravda je taková, že nepřítel má absolutní převahu ve všech směrech. Ale my máme velkou výhodu. Řekne mi někdo jakou?“

Šimizu: „Američané mají slabou vůli a jsou horší než japonsští vojáci.“

Tanida: „Výborně Šimizu. A proč tomu tak je?“

Šimizu: „Nejsou tak disciplinovaní a nechávají se při plnění povinností ovlivnit emocemi.“

Tanida následně ukáže na fotku amerického zdravotníka se slovy, že to je jejich hlavní cíl, protože na jeho záchranu budou Američané obětovat mnoho vojáků. V této scéně můžeme pozorovat hned několik kulturních rozdílů. Američané jsou jednak japonskou stranou vnímáni jako méně disciplinovaní jedinci se slabší vůlí a zároveň je vidět, že zdravotníci nepředstavují pro Japonce tabuizovaný cíl. Tento aspekt bylo možné pozorovat i v *Pearl Harboru*, kdy japonské letouny útočí na civilní cíle včetně nemocnic.

Tyto scény jsou v souladu se studií Ruth Benedict, podle které nebyli Japonci zvyklí spoléhat na doktory, jejich armáda neměla žádný vycvičený záchranný tým ani rehabilitační nemocnice v týlu a zásobám léků či lékařských pomůcek nebyla věnována přílišná pozornost (Benedict, 2013, s. 59). Není proto překvapivé, že útočit na zdravotníky pro ně nebylo morálně sporné. Západní optikou se však jedná o značný kulturní rozdíl.

Dalším příkladem fanatického velení je moment, kdy při ztrátě hory Suribači přikáže generál Kuribajaši důstojníkům ústup, ale ti namísto toho nařídí svým vojákům spáchat sebevraždu, protože ústup znamená jejich tradicionalistickou optikou zbabělost a porážka potupu, jak bylo možné vidět i ve filmu *Poslední samuraj*.

Plukovník Adači (Toši Toda): „Generále, ztrácíme Suribači. Vše je ztraceno.

Žádám o povolení zahájit sebevražednou akci.“

Kuribajaši: „Ne, musíte se pokusit je zadržet. Udělejte vše, abyste přežili a připojte se k jednotkám v severních jeskyních.“

Adači: „Ale pane, nepodařilo se mi udržet Suribači. Dovolte mně a mým mužům zemřít se ctí.“

Kuribajaši: „Ne plukovníku, to je rozkaz.“

Adači přesto nařizuje sebevražednou akci, čímž snímek opět naráží na postřeh Ruth Benedict o japonské nekázni. Adačiho rozhodnutí kvituje i kapitán Tanida: *„Ústup je dobrý jen pro zbabělce. Vojáci, jsme vznešenými bojovníky císaře. Na to nezapomínejte. Nezbyvá nám nic jiného, než zemřít se ctí. Je našim osudem spočinout ve svatyni Jasukuni.“* Ona zmíněná šintoistická svatyně *Jasukuni* se nachází v Tokiu a podle Japonců tam sídlí duše těch, kteří padli v boji za císaře, což opět posiluje motiv japonské kulturní odlišnosti a také význam ctě jako jedné z nejvyšších japonských hodnot. Všichni vojáci zvolají *„banzai“* a se slzami v očích a fotkami rodin v rukách začnou poslušně páchat sebevraždy. Pouze Saigo a Šimizu uposlechnou rozkaz přemístit se. Když jim chce za tuto *„zbabělost“* jeden z poručíků useknout hlavy, zachrání je na poslední chvíli generál Kuribajaši s tím, že plnili jeho rozkaz.

Obyčejní vojáci

Film ukazuje, že v závěru války již nebyla valná část japonských vojáků armádními profesionály, ale obyčejnými lidmi, kteří třeba i proti svému přesvědčení pouze konali svou povinnost. Typickým příkladem je hlavní postava snímku Saigo, jenž je v civilním životě pekař. Divák se skrze jeho příběh dozvídá, že obětí japonského militarismu byli

i samotní obyvatelé Japonska, když líčí, jak jeho pekárně příslušníci tajné vojenské policie zvané *Kempeitai* ve jménu války a vlasti nejprve vzali všechno zboží, pak vybavení, a nakonec musel on sám narukovat a opustit tak svou těhotnou manželku. Ve vzpomínkové scéně, kdy je Saigo naverbován, přijde do jeho pekárny skupina tvořená vojákem a třemi ženami v kimonech. Jeho žena prosí, aby jí ho nebrali, že už jim nezbylo nic než jeden druhému, na což jí jedna z žen odvětlí: „*Na tohle není vhodná doba. Všechny jsme poslaly naše muže a syny do války. Všichni musíme přispět svým dílem. To malé aspoň ponese Vaše jméno.*“ Jediným kontaktem s manželkou jsou pak pro Saigoa dopisy, které jsou ovšem před doručením cenzurovány, což nadále posiluje divákův odpor k militarismu a lítost nad obyčejnými Japonci. Jak bude blíže osvětleno v nadcházejících podkapitolách, dehumanizace militaristů a polidšťování obyčejných Japonců odráží narativ americké okupační správy po skončení války.

Saigo a ostatní vojáci jsou mizerní ve střelení, což je úkaz objevující se i ve filmu *Poslední samuraj* během výcviku modernizující se císařské armády. Opakuje se tak motiv armádní nevyspělosti ve srovnání se Spojenými státy, což posiluje jejich politickou identitu coby vojenského hegemonu. Motiv japonských rituálů před bitvou zase nabízí paralelu s *Pearl Harborem*, neboť i v *Dopisech z Iwo Jimy* si vojáci před jejím začátkem nasazují *senninbari* a modlí se před malým oltářem. Zatímco v *Pearl Harboru* se jedná o oltář buddhistický, v *Dopisech z Iwo Jimy* je šintoistický.

Dopisy z Iwo Jimy ukazují jak fyzické, tak psychické utrpení běžných vojáků. Ukázkou toho prvního jsou zdravotní problémy způsobované kupříkladu špatnou vodou či nekvalitní stravou.

Saigo: „*Zase polívka z řas?*“

Nozaki (*Juki Macuzaki*): „*Kuribajaši šetří zásoby jídla na bitvu.*“

Saigo: „*Budeme mrtví dřív, než se sem Američané vůbec dostanou.*“

Psychické utrpení začíná již před samotnou bitvou, kdy Američané Iwodžimu opakovaně bombardují ze vzduchu, zatímco jsou Japonci v jeskyních sužováni nekonečným čekáním na jejich vylodění.

Voják: „Copak s tím nikdy neskončí? Každý den, každou noc. Já z toho zešlím.“

Nozaki: „Třeba se snaží ostrov potopit.“

Saigo: „Třeští mi z toho hlava.“

Jedinou výraznou výjimkou oproti ostatním vojákům je Šimizu, bývalý člen *Kempeitai*, jenž je ukázkou člověka zmanipulovaného propagandou a je tedy protikladem k postavě Saigoa. V jedné ze scén Saigo vyjádří obavu, že všichni zemřou. Šimizu odvětlí, že zemřít pro jejich zemi je čest, na což Saigo ironicky pronese, že jeho přítel Kašiwara tedy zemřel na čestnou úplavici. Když se pak v jedné ze scén účastní přesunu na jinou pozici, Saigo Šimizovi radí, aby se držel zpátky a neběžel se skupinou, protože na ni bude nepřítel nejméně střílet. Šimizu oponuje, že to je japonskou optikou zbabělé, ale Saigo ho přesvědčí argumentem, že jako mrtvý voják bude císaři k ničemu. Divák se postupem času dozvídá, že Šimizu je ve skutečnosti dobrý člověk, jenž se stal pouze obětí propagandy. Svěří se Saigovi, že ještě jako člen *Kempeitai* neuposlechl rozkaz bezdůvodně zastřelit jedné rodině psa a za trest byl poslán na Iwodžimu.

Šimizu prozře v momentě, kdy baron Niši přeloží vojákům dopis od matky zesnulého amerického zajatce Sama, načež se Šimizu Saigovi přizná, že o Američanech vlastně nic neví: „Věřil jsem, že Američané jsou zbabělci, ale nejsou. Učili mě, že jsou to barbari, ale ten americký voják... Slova jeho mámy... byla stejná jako té moje. Chci splnit svou povinnost vůči generálovi a naší zemi, ale nechci zemřít zbytečně.“ Film v této scéně vyvrací japonské negativní stereotypy o Američanech a zároveň ukazuje lidskou stránku japonských vojáků, kteří se také báli smrti a nechtěli zemřít, přestože většina z nich bojovala až do konce a jen minimum se jich vzdalo.

Šimizu a Saigo se rozhodnou vzdát, ale podaří se to jen Šimizovi. V americkém zajetí se o něj nejprve postarají a umístí jej k dalšímu Japonci, ale zatímco si zajatci plánují život po válce, jeden z amerických vojáků je zastřelí jenom proto, aby je nemusel dál hlídat. Tato scéna přispívá k vyváženosti filmu tím, že vyobrazuje kladné i záporné postavy na obou stranách konfliktu. V jedné z dřívějších scén totiž japonští vojáci podobně zabijí rovněž bezbranného amerického vojáka. Když pak Japonci najdou Šimizovo tělo, je dán jako odstrašující příklad těm, kteří by se chtěli Američanům vzdát.

Poslední přeživší postavou je Saigo, jenž celým filmem projde bez náznaku boje, což se změní až v momentě, kdy narazí na skupinku amerických vojáků, z nichž jeden má u sebe kolt zesnulého generála Kuribajašiho, kterého Saigo obdivoval pro jeho lidskost

a fakt, že mu ve filmu třikrát zachránil život. Rozhořčen touto situací se i on postaví Američanům na odpor, byť je ozbrojený pouze lopatou. Tím je stvrzen jeden z amerických stereotypů o japonské mentalitě z druhé světové války: „*Když obklíčíte sto tisíc Němců, tak se vzdají, ale když obklíčíte jediného Japonce, tak ten bude fanaticky bojovat dál.*“ (Krušina, 2015)

Politika

Dopisy z Iwo Jimy se soustředí na příběhy vojáků bojujících na ostrově Iwodžima a na průběh samotné bitvy. Politika zde tedy nedostává tolik prostoru jako v ostatních filmech. Za hlavní politické téma by se tedy dala považovat propaganda japonských militaristů. Generál Kuribajaši například při plánování strategie obrany ostrova počítá s podporou námořnictva a letectva, ale když se od barona Nišiho dozví, že většina těchto sil již byla zničena v bitvě o Mariánské ostrovy a žádná pomoc tedy nedorazí, prohlásí: „*Císařské velitelství neklame jen lid, ale i nás.*“ Příkladem oběti této propagandy je mladý voják Šimizu, jak bylo popsáno v předešlé sekci.

Jistý politický přesah mají i Kuribajašiho vzpomínky na Ameriku, konkrétně na jeho rozlučkový večírek, kde jako čestný host dostává na důkaz přátelství Colt 45 1911, o kterém si japonští vojáci mysleli, že vzal mrtvému Američanovi. U stolu se ho žena jednoho z důstojníků zeptá, jak by se cítil, kdyby Amerika vstoupila s Japonskem do války. Kuribajaši odpoví, že by obě země byly výbornými spojenci, ale když přisedící důstojník upřesní, že jeho žena měla na mysli válku vzájemnou, odvětlí: „*Spojené státy jsou poslední zemí na světě, se kterou by mělo Japonsko bojovat. Ale mělo-li by k tomu dojít, splnil bych pak povinnost vůči své zemi.*“ Rozhovor pokračuje:

Manželka: „Takže kdyby Bertie stál na opačné straně, zastřelil byste ho?“

Kuribajaši: „Musel bych postupovat dle svého přesvědčení.“

Důstojník: „Máte na mysli dle svého přesvědčení nebo přesvědčení Vaší země?“

Kuribajaši: „A není to totéž?“

Tato scéna nejlépe vystihuje postavu samotného Kuribajašiho, jenž má ke Spojeným státům vřelý vztah, ale navzdory tomu je pro něj na prvním místě povinnost sloužit vlasti. Při návratu z Ameriky pak ve svém dopisu domů píše, že je rád, že se vrací do Japonska, ale zároveň ho mrzí, že musí opustit své přátele. Film tak částečně skrze postavy Kuribajašiho a Nišiho ospravedlňuje japonskou stranu tím, že i v jejich řadách

byly kladné postavy mající přátelské vazby na Spojené státy, které pouze plnily svou válečnou povinnost, čímž přispívá k pozitivnímu vnímání Japonců v současnosti.

3.3.3 Afekt

Dopisy z Iwo Jimy se snaží o vyvážené zobrazení obou stran konfliktu, kdy kladné i záporné postavy figurují jak v řadách Japonců, tak Američanů. Emoce a soucit vyvolává především fyzické a psychické strádání japonských vojáků, kteří jsou zároveň filmem polidšťováni. Většina z nich jsou totiž obyčejní lidé, kteří na Iwodžimě pouze plní svou povinnost v naději, že tak přispějí k ochraně svých rodin, s čímž se dokáže ztotožnit i americký divák. Hlavním ztělesněním tohoto narativu je postava pekaře Saigoa, jenž má doma ženu a malou holčičku, kterou dosud neviděl. Je špatný střelec, Iwodžimu na rozdíl od ostatních nepovažuje za nikterak posvátnou půdu a klidně by ji přenechal Američanům, jen aby se mohl vrátit domů. Lidské příběhy jako ten jeho demytizují obraz Japonců coby válečných fanatiků, a naopak posilují pocity porozumění.

Film skrze postavy generála Kuribajašiho a barona Nišiho ukazuje, že před válkou existovaly mezi oběma národy přátelské vztahy a že navzdory kulturním rozdílům jsou Japonci i Američané v první řadě lidé, kteří prožívají tytéž emoce. Generál Kuribajaši se zdá jako disciplinovaný voják připravený položit život za svou vlast, ale jak v jedné ze svých posledních scén říká: „*Slibil jsem si bojovat až do smrti za svou rodinu, ale právě myšlenka na ni mi splnění tohoto slibu ztěžuje.*“

Jednou z nejemotivnějších scén je moment, kdy přeživší vojáci chystající se k poslednímu beznadějnému útoku znamenajícímu jistou smrt, poslouchají rozhlasové vysílání zpěvu dětí z Nagana, rodného města generála Kuribajašiho: „*Osud našeho císařství leží v rukou tohoto ostrůvku Iwodžima. Dokud budeme vzdorovat, budeme v bezpečí a císařská půda bude navždy v míru. Budeme za jakoukoli cenu bojovat hrdě a se ctí. Náš hrdý ostrov, Iwodžima.*“ U plačících vojáků je přitom vidět smutek a beznaděj, neboť už vědí, že bitvu o Iwodžimu prohrají, což u diváka vyvolává lítost navzdory tomu, že byli Japonci americkými nepřáteli. Text písničky však může působit i jako nástroj propagandy zneužitý k emočnímu vydírání posledních přeživších vojáků.

Na divákovy emoce působí také korespondence vojáků s jejich rodinami. Saigo ve svých dopisech manželce líčí své obavy, jako když při hloubení zákopů píše: „*Hanako, kopy si tu vlastní hrob?*“ nebo když v závěru popisuje útrapy přeživších vojáků: „*Hanako, tenhle dopis se k tobě asi nikdy nedostane, ale psaní mě uklidňuje. Už pět dní jsme bez*

vody a jídla. K přežití děláme nepopsatelné věci. Už není úniku, avšak jedinou starost mám o tebe a o děťátko.“ Pocity z druhé strany konfliktu se dozvídáme, když baron Niši přeloží vojákům dopis pro právě zesnulého amerického vojáka Sama: „Hlavně na sebe dávej pozor a vrať se ve zdraví domů. Nezapomínej, co jsem ti řekla. Vždy dělej, co je správné, protože to je správné. Modlím se, aby válka brzy skončila a ty ses nám ve zdraví vrátil. Tvoje maminka.“ Vážně raněný Niši se pak se svými muži loučí slovy: „Dělejte, co je správné, protože to je správné.“ Citování slov americké matky pro povzbuzení japonských vojáků opět slouží jako jeden z motivů, jež překlenují rozdíly mezi oběma národy. Emočně smutným dovětkem je pak závěr filmu odehrávající se v přítomnosti, kdy skupina vědců objeví dopisy padlých vojáků adresované jejich rodinám, což znamená, že nebyly nikdy doručeny.

3.4 Císař

3.4.1 Historický kontext

Přestože před koncem války již byla většina jejich země v troskách, Japonci odmítali kapitulovat, a to mimo jiné ze strachu o osud dva tisíce let nepřerušené císařské dynastie. Dosavadní vysoké ztráty jako ty v bitvě o Iwodžimu navíc dávaly tušit, že invaze na hlavní japonské ostrovy by si vyžádala enormní množství obětí. Americký prezident Harry S. Truman proto schválil použití atomových bomb. Dne 6. srpna 1945 byla svržena bomba Little Boy na Hirošimu. O dva dny později vyhlásil Japonsku válku Sovětský svaz a zahájil invazi do Mandžuska. Dne 9. srpna pak dopadla další atomová bomba Fat Man na Nagasaki. Navzdory beznadějně situaci chtěli militaristé ve válce pokračovat, a tak byla svolána císařská konference, kde i samotný císař preferoval kapitulaci. Japonci však trvali na zachování institutu císaře jakožto suverénního vládce, což Spojenci kvitovali odpovědí, že císař bude pod jejich ochranou a jeho osud ponechají v rukou japonského lidu. Následně se sešla druhá císařská konference, která skončila patovou situací tři ku třem. Císař podpořil skupinu hlasující pro bezpodmínečnou kapitulaci slovy „*musíme snést nesnesitelné*“ a jeho rozhodnutí bylo následně odvysíláno rozhlasem (Reischauer a Craig, s. 267–268).

Americká okupace se ukázala jako shovívavá a konstruktivní, což si vysloužilo spolupráci obyvatelstva do té míry, že se začalo hovořit o „druhém otevření“ odkazujícím na změny po příjezdu komodora Perryho v roce 1853. Američané se snažili přebudovat Japonsko ke svému obrazu ve snaze upevnit pozice vůči Sovětskému svazu v začínající

studené válce. Vykonavatelem okupace byl vrchní velitel spojeneckých sil generál Douglas MacArthur a jejím ideologickým narativem se stalo poněkud překroucené tvrzení, že Japonsko bylo obětí militaristického spiknutí a náprava jeho pověsti vyžaduje radikální reformy, jež zahrnovaly dokonce přijetí nové ústavy roku 1947, napsané podle té americké. Dne 8. září 1951 uzavřely v San Francisku obě země mírovou smlouvu, díky které byla roku 1952 obnovena japonská nezávislost. Kromě toho podepsaly také smlouvu o vzájemné bezpečnosti zaručující Japonsku ochranu v podobě amerického atomového deštníku. Na oplátku umožnili Japonci Američanům využívat na svém území vojenské základny. Z Japonska se stala pacifistická země bez vlastní armády, byť její úlohu nyní supluje tzv. Síly sebeobrany. Země se zaměřila na hospodářský růst a svou obranu přenechala z valné části Američanům, přičemž tato politika bývá označována jako Jošidova doktrína podle poválečného předsedy vlády Šigerua Jošidy (Reischauer a Craig, s. 269–271, 275–278). Reformy poválečné okupace tak položily základy spolupráce přetrvávající dodnes, a o jejich začátcích pojednává poslední analyzovaný snímek s názvem *Císař* (2012).

3.4.2 Reprezenční logika

Místa

Film začíná dobovými záběry shození atomové bomby na Hirošimu a následnou zkázu města. Naprosto zdevastované je i Tokio, kde se odehrává převážná část filmu. Vypravěčem příběhu je hlavní postava, generál Bonner Fellers (Matthew Fox), jenž při jedné ze svých nočních procházek městem atmosféru popisuje následovně: *„V noci 10. března 1945 proměnily naše bombardéry japonské hlavní město v největší krematorium, jaké svět kdy viděl. Sto tisíc lidí bylo zpopelněno při jediném náletu. Puch spáleného masa a hnijících těl stále přetrvává. Tato země hladoví a potácí se na hraně totálního kolapsu. Stačilo by málo, aby jejich zášť zažehla revoltu. A osud císaře by mohl být tou jiskrou.“* V troskách zdevastovaného Tokia žijí špinaví a zbídačení obyvatelé, z nichž například ženy kvůli přežití prostituují a dělají společnice americkým vojákům. Opakem k podmínkám běžného obyvatelstva jsou domovy japonských politiků, které Fellers navštěvuje během vyšetřování role císaře ve válce. Jejich příbytky představují tradiční japonská obydlí s krásnými zahradami, zcela netknuté válkou. Neporušený je také císařský palác, do kterého však ani Američané nemají přístup. Film přiznává americkou spolupřítelství na bídě, ve které se civilní obyvatelstvo ocitlo. Zároveň však hlavní vinu

připisuje militaristům, kteří Japonsko zavlekli do války a soudě dle stavu jejich domovů nebyli válkou dotčeni tak jako civilní obyvatelstvo. Výše zmíněné se vztahuje k popisu Japonska roku 1945. Jeho nadčasový popis z období před válkou nabízí retrospektivní rozhovor Fellerse s generálem Kadžimou (Tošijuki Nišida).

Kadžima: „Jsou dvě japonská slova, která byste měl znát. Tatemaie – to, jak se věci jeví. Honne – to, jaké skutečně jsou. Když se podíváte na Japonsko, vidíte nejmodernější a nejvíce pozápádněnou asijskou zemi, ale to je tatemaie, povrch.“

Fellers: „A honne?“

Kadžima: „To je pravé srdce mé země, které je více jak dva tisíce let staré. Se Západem nemá nic společného. Japonsko funguje podle pradávného válečnického kodexu loajality a poslušnosti.“

Tento rozhovor dokládá, jak se film staví k vyobrazování Japonska s určitou dávkou uznání k jeho modernitě a zároveň jak historické, tak kulturní tradici, včetně válečnického kodexu vytvářejícího paralelu s romantizovanými samuraji. V podobně kontrastním duchu jako Kadžima popisuje Japonsko divákovi i samotný Fellers: „V Japonsku není nic černobílé. Je tu milion odstínů šedé.“ V duchu tohoto popisu, tedy rozporu mezi tím, jak se v Japonsku věci jeví a jaké skutečně jsou, se nese i vyobrazování lidí a politické situace.

Lidé

Japonští politici

Jedním z motivů opakujících se ve všech analyzovaných filmech kromě *Pearl Harboru* je japonská tradice páchání sebevražd, což posiluje ustanovení Japonců jakožto kulturně zcela odlišného národa od Američanů, potažmo od celé západní společnosti postavené na křesťanských hodnotách, podle kterých je každý život posvátný, sebevražda je mezi věřícími brána jako hřích a ani ve zbytku společnosti není vnímána jako řešení či způsob, jak si zachovat svou čest. Když má Fellers jako jeden z prvních úkolů nechat zatknout třicet válečných zločinců první třídy blízkých císaři, apeluje na vojáky, že tato operace musí proběhnout co nejsimultánněji. Generál Richter (Colin Moy) se tomuto apelu podivuje s tím, že Japonsko je ostrov, takže jim nikam neutěčou, na což Fellers odvětlí: „Mají tady dlouhou tradici sebevražd, generále.“ Jeho obavy se částečně naplní, když někteří skutečně sebevraždu spáchají nebo se o ni alespoň pokusí, jako třeba premiér

Tódžó. Po návratu ze zatýkání Tódžóa navazuje další rozhovor mezi Richterm a Fellersem.

Richter: „Co to mumlal?“

Fellers: „Omlouval se, že mu umírání trvá tak dlouho.“

Richter: „Tihle lidi jsou barbari.“

Fellers: „Mají odlišné představy o cti.“

Otázka cti a sebevraždy vyvstane i na cestě vyslechnout bývalého premiéra Furimara Konoeho (Masatoši Nakamura), když se ptá Fellers svého tlumočníka Takahašiho (Masayoshi Haneda):

Fellers: „Jak vlivná je jeho rodina?“

Takahaši: „Velmi.“

Fellers: „Takže bude zvažovat sebevraždu.“

Takahaši: „Ano, pane.“

Při návštěvě Konoeho je demonstrována řada kulturních rozdílů mezi Američany a Japonci. Zatímco Konoé a Takahaši se pozdraví vzájemným úklonem, generál Fellers pouze sundá brigádýrku. Při vstupu do altánu nacházejícího se v tradiční japonské zahradě si Konoé sundá boty, jak je v Japonsku zvykem, ale Fellersovi řekne, že on nemusí. Rozhovor pak probíhá dle japonských zvyklostí vkleče.

Setkání s císařským viceministrem Sekijou (Isao Nacujagi) skýtá další kulturní střet, a sice mezi americkou přímočarostí a japonskou zdrženlivostí v kombinaci s důrazem na plánování. Generál MacArthur (Tommy Lee Jones) dá Fellersovi dokument nařizující jeho okamžité vpuštění do císařského paláce a ten se tam ihned vypraví. Jinak stoicky klidný Takahaši je na cestě do paláce poprvé viditelně rozrušený a říká: „*Tohle se musí nejprve dojednat, generále Fellersi,*“ na což mu Fellers odvěti: „*Jdu to dojednat právě teď.*“ Před branami paláce jsou zadrženi císařskou gardou, avšak Fellers je nakonec s přispěním Takahašiho diplomatického překladu ilustrovaného níže vpuštěn.

Fellers Takahašimu: „Řekněte mu (příslušníkovi císařské gardy), že jsme zde na rozkaz vrchního velitele generála Douglase MacArthura. Potřebuji být v místnosti s viceministrem Sekijou do 10 minut!“

Takahašiho překlad: „Generál Fellers vyjadřuje císaři upřímné přání dobrého zdraví a uctivě žádá o setkání s viceministrem Sekijou při nejbližší možné příležitosti.“

Obyčejní Japonci

Zástupci obyčejného lidu jsou ve filmu tlumočnick Takahaši, Fellersova přítelkyně ze studentských let Aja (Eriko Hacune) a částečně i její strýc, generál Kadžima, jenž se navzdory své armádní příslušnosti objevuje vždy v civilní rovině. Jedná se o postavy kladné, což je zajímavé zejména v případě postavy generála Kadžimy, jenž byl v minulosti dva roky na japonské ambasádě ve Washingtonu. Obdobně jako generál Kuribajaši a baron Niši v *Dopisech z Iwo Jimmy* tak rozšiřuje řady kladných japonských postav s americkou minulostí. Takahaši je většinu času klidný profesionál, jenž je Fellersovi vždy po ruce a nedává najevo své emoce. Jedinou výjimkou je moment, kdy se diváci dozví, že Takahašiho žena zemřela během náletu na Tokio. Tím se vytváří paralela s Fellersem, jehož studentská láska Aja také zemřela při jednom z náletů. Když se zeptá Takahašiho, jak se se ztrátou milované ženy vyrovnal, dozví se od slzícího Takahašiho, že nevyrovnal. Tato příběhová linka napovídá, že navzdory kulturním rozdílům a odlišnému chování prožívali Japonci kvůli válce stejné utrpení jako Američané, což u diváka vyvolává soucit a pocit podobnosti.

Skrze retrospektivní scény s postavou Aja divák poznává společenské poměry předválečného Japonska. Když ji Fellers potká během studií v Americe roku 1932, jeví se Aja jako velice tichá a zdrženlivá dívka, která ale o sobě zároveň tvrdí, že je na Japonku příliš otevřená a přímočará, což akcentuje konzervatismus japonské společnosti a rozdílné pojetí těchto vlastností v obou zemích. Její studentská láska s Fellersem skončí, když se Aja vrátí domů za svým nemocným otcem, kterému musí slíbit, že si nikdy nevezme Američana, načež se z ní stane učitelka angličtiny. Když ji Fellers v Japonsku roku 1940 navštíví, tamní vojáci na něj podezřívavě zírají, matky od něj odvádí svoje děti a školáci po něm hází kamení. Aja Fellersovi vysvětlí, že armáda učí děti nesnášet cizince a že některé už se ani nemohou učit anglicky. Tato dějová linka podhaluje pozadí japonského nacionalismu umocněného militaristickou propagandou. Samotná Aja však

zastupuje prozápadně smýšlející část japonské společnosti, o čemž svědčí mimo jiné to, že má ve svém tradičně zařízeném příbytku pověšený kříž a také zmačkané propagandistické letáky. Když pak s ní Fellers píše práci o smýšlení japonského vojáka, dozví se, že má toto smýšlení kořeny v náboženských tradicích vycházejících ze šintoismu, k čemuž Aja dodá: „*Pokud porozumíš oddanosti, porozumíš i Japonsku.*“ Na stejnou myšlenku naváže po válce i její strýc, generál Kadžima: „*Plnili jsme naši povinnost, ale ztratili jsme naši lidskost. Musíte to pochopit. My Japonci jsme nezištní lidé, schopní nesmírných obětí, protože jsme naprosto oddáni svým ideálům. Jsme také nemilosrdní válečníci schopní nevyslovitelných zločinů díky té samé naprosté oddanosti.*“ O smrti Aja Kadžima Fellersovi řekne, že zemřela se ctí, čímž se opět posiluje motiv významu slova čest v myslích Japonců, jak bylo možné vidět i ve všech předešlých analyzovaných snímcích.

Vyjma Takahašiho, Aja a Kadžimy se však Fellers potýká s nevraživostí obyčejných lidí, a to nejen v předválečném Japonsku, jak bylo popsáno výše, ale i v tom poválečném. V jedné z tokijských hospůdek zvaných *izakaja* ho sice vždy beze slov spořádaně obslouží, avšak obsluha i návštěvníci jej častují pohrdavými pohledy. Hosté sedící u jednoho ze stolů po něm dokonce hází drobnými předměty, stejně jako před lety skupina školáků, a japonsky jej pomlouvají.

Štamgast 1: „*Copak nemají vlastní místo, kde jíst a pít?*“

Štamgast 2: „*Ne, jsou rozlezlí všude jako švábi.*“

Štamgast 1: „*Smrdí.*“

Císař

Tou nejvýznamnější japonskou postavou je císař. Generál Fellers má za úkol zjistit míru jeho zapojení ve válce, aby se následně rozhodlo o jeho osudu. Přestože je císař středobodem celého děje, jeho postava se po většinu filmu vůbec neobjeví, čímž je posilována jeho tajuplnost. Hned zkraje filmu vidíme matné archivní záběry s císařem doprovázené Fellersovým komentářem: „*Japonsko kapitulovalo. Sraženo na kolena tou nejstrašnější zbraní, jaká kdy byla vynalezena, atomovou bombou. Ze země jsou doutnající ruiny. Navzdory tomu je její vládce, císař Hirohito, stále svým lidem uctíván jako živoucí bůh. Dali jsme tohoto nedotknutelného syna nebes na seznam chráněných, dokud nerozhodneme, co s ním uděláme.*“ Tato úvodní pasáž je v souladu s poznatky Ruth Benedict, že císař je v myslích Japonců s Japonskem neodmyslitelně spjat a představuje

pro ně symbol všeho japonského lidu. Z rozhovorů s válečnými zajatci ještě během války vyplynulo, že i kdyby Japonsko prohrálo, vina bude směřovat na vládní kabinet a vojenské představitele, ale císaře bude deset z deseti Japonců nadále uctívat (Benedict, s. 55). Tyto poznatky se očividně propály i do následné americké okupace.

Císařův status je posilován od začátku filmu. Když se před příletem do Japonska generál MacArthur ptá Fellerse zrovna během průletu kolem hory Fudži, zda je bezpečné, že stočlennou americkou výpravu budou na letišti čekat dva tisíce japonských vojáků, Fellers odvětí: „*Pane, císař změnil postoj svého lidu způsobem, jenž byl ještě před měsícem nepředstavitelný. Učinil tak tím, že jim nařídil kapitulovat, aniž by použil slovo ‚kapitulovat‘. Jen je vyzval, aby ‚snesli nesnesitelné‘. Nepochybují o jejich věrnosti císaři ani k jeho rozkazu kapitulovat.*“ Parafrázuje tak císařova slova, jež zmiňují i Reischauer a Craig v historické sekci výše (2009). Když posléze americká kolona projíždí kolem japonských vojáků, otáčí se postupně k MacArthurovu vozu zády, což Fellers vysvětluje tím, že od císaře zrak odvracejí také a prokazují tedy MacArthurovi tu největší úctu. Ve spojitosti s vojáky a císařem říká generál Kadžima v jedné z retrospektivních scén, že císař je příčinou, proč japonský voják předčí toho amerického ve smyslu pro povinnost se slovy: „*Pokud budeme bojovat proti Spojeným státům, zvítězíme, protože plníme jeho boží vůli.*“ Stejně jako v *Dopisech z Iwo Jimy*, kde je zmiňována japonská disciplína a síla vůle, tak vidíme přesvědčení některých Japonců, že jejich vojáci jsou díky duchovnímu přesahu lepší než američtí. Navzdory výroku o plnění jeho boží vůle je císař například bývalým premiérem Konoem nebo viceministrem Sekijou vykreslován jako něžný pacifista, jenž byl pouze ve vleku dění poté, co se moci chopili militaristé. Tato zdánlivá rozporuplnost opět odpovídá poznatkům Ruth Benedict, že japonští vojáci bojovali za císaře, kterého ale vnímali jako mírumilovného. Do filmu tak zároveň prostupuje narativ americké okupační správy, která spojila většinu japonských válečných zločinů se skupinou militaristů, od kterých se císaře snažila distancovat.

Ve snaze získat důkaz o něčem, co by odráželo císařův postoj před válkou a během ní, se Fellers sejde s již zmíněným viceministrem Sekijou, od kterého se však dozví, že Jeho Veličenstvo své osobní pocity a vzpomínky nezaznamenává. Řekne akorát, že na jednání císařské rady tři měsíce před vypuknutím války císař porušil precedens, když nečekaně oslovil ministry přímo a odrecitoval *Gyosei*, tedy jednu z básní napsaných jeho dědečkem, císařem Meidžim: „*Je naší nadějí, že se všechny oceány světa spojí v míru, tak*

proč vítr a vlny nyní povstávají v zuřivém vzteku?“ Když Fellers namítne, že to není pádné ospravedlnění císaře, Sekija oponuje, že to byl od Jeho Veličenstva neobyčejně odvážný čin a že císař se nevyjadřuje tak otevřeně, jako většina lidí. Setkání končí Fellers tím, že dva tisíce let japonské národní identity jsou v sázce a pro záchranu císaře bude potřebovat víc. Toto setkání tedy ukazuje další kulturní střet, kdy Sekija považuje císařovo recitování jako dostatečnou obhajobu, která je ovšem západní optikou nepřijatelná. Fellers také během ostatních výslechů opakovaně využívá nátlakový argument, že odmítnutí spolupráce představuje ohrožení dva tisíce let staré národní identity spojené s císařem, kterého si Japonci tolik považují.

Většina ostatních Američanů o císařově vině s ohledem na jeho postavení nepochybuje a považují Fellersovo vyšetřování za zbytečné, jak dokládá i následující úryvek.

Podřízený: „Měl toho dne (útoku na Pearl Harbor) i námořnickou uniformu, pane.

Nevím, co chcete víc.“

Fellers: „Možná o tom věděl, možná k tomu i připojil své jméno, ale chtěl s tím začít a mohl to zastavit?“

Podřízený: „Je to císař, pane, mohl udělat, co si zámánil.“

Fellers: „Na první pohled to tak může vypadat, ale tohle je národ protimluv.“

Fellersův popis Japonska jako národa protimluv se shoduje s tím, jak Japonce popisuje i Ruth Benedict v první kapitole této diplomové práce. Jeho vyšetřování nakonec nic průkazného nepřinese a MacArthurovi sdělí, že nikdy nebudou znát míru císařova zapojení. MacArthur tedy požaduje osobní setkání, ke kterému má dojít v jeho sídle. Během příprav obeznamuje Sekija MacArthura s pravidly této návštěvy, která ještě jednou umocňuje posvátnost císařské figury, než se konečně v závěru filmu objeví: *„Fotografie Jeho Veličenstva může být pořízena pouze z dálky, dvorem schváleným fotografem. Jeho Veličenstvo během návštěvy nebude nic jíst ani pít. (...) Musíte pochopit, že japonský císař ještě nikdy cizince nenavštívil, takže je tady jisté dekórum, se kterým bych Vás chtěl obeznámit. Nesmíte si s jeho Veličenstvem potrásat rukou nebo se ho dotknout. Nikdy se Jeho Veličenstvu nesmíte podívat přímo do očí. Nesmíte šlápnout na jeho stín. Když se s Jeho Veličenstvem posadíte, musíte si sednout po jeho levici. Nikdy nesmíte Jeho Veličenstvo nazvat Jeho jménem...“* Pokračující výčet doprovází záběry, jak je císař odíván a připravován na schůzku, avšak divák mu stále ještě nevidí do tváře, což posiluje

očekávání. Císařská kolona následně vyrazí na schůzku a jak její naleštěné vozy projíždí tokijskými troskami kolem zbídačených Japonců, ti na znamení úcty pokorně odvrací své pohledy, což zdůrazňuje neutuchající loajalitu k císaři navzdory hrůzám, které už do té doby v jeho jménu vytrpěli.

Před schůzkou je poprvé nervózní i do té doby neochvějně suverénní MacArthur, jenž Fellersovi říká: „*Ještě nikdy jsem se s císařem neseťkal, natož s bohem. Co sakra máte říct bohu?*“ Následně však MacArthur evidentně záměrně poruší většinu pravidel, kdy neopětuje císařovo uklonění, dívá se mu přímo do očí, potřese si s ním rukou a nechá se s ním vyfotit vlastním fotografem. Následně ohlásí, že si s císařem a tlumočnickem promluví sám, zatímco ostatní počkají v knihovně. Sekija protestuje, že to takto nebylo v plánu, ale císař jej pouhým oslovením utiší. MacArthur dodrží konvence pouze v tom, že posléze sedí po císařově levici. Tato scéna zdůrazňuje, že navzdory císařovu posvátnému majestátu jsou to Američané, kteří nyní zemi řídí a mohou tedy určovat i podmínky, dostanou-li k tomu prostor.

Politika

Děj filmu je zasazen do prvních dnů americké okupace japonských ostrovů a vyobrazuje zároveň rozličné postoje Američanů k této situaci. Dvě hlavní postavy, generál MacArthur a generál Fellers, jsou zastánci vstřícného přístupu a odráží tak hlavní strategii okupace, jak dokládá i Fellersův komentář: „*Nejhorší válka v dějinách je u konce. Nyní je čas vyhrát tento křehký mír. Nebo ho vynutit, když budeme muset. Jsme okupační mocnost, ale musíme být viděni jako osvoboditelé, ne dobyvatelé.*“ Generál MacArthur ve filmu vystupuje jako suverén, jemuž záleží na úspěšném průběhu okupace, o čemž vypovídá například scéna u večeře s dalšími důstojníky: „*Pánové, dnes večer nebudeme mít steak. Tato země hladoví a kdyby se rozneslo, že si tady hodujeme, ztratili bychom morální autoritu, kterou teď potřebujeme nejvíce. (...) Chci z Japonska udělat největší světový experiment osvobození lidí od militaristické vlády.*“ Jeho postava však není idealizována, neboť je ve filmu opakovaně adresováno, že je hnán také postranními úmysly stát se příštím prezidentem Spojených států. Jak generál Fellers, tak generál MacArthur rovněž zastupují dobovou americkou zahraniční politiku spočívající v zadržování komunismu.

MacArthur: „Existuje silný konsenzus o osudu císaře, ale to pro mě nic neznamena. Nenechám se buzerovat těmi kretény z Washingtonu. Mým úkolem je obnovit Japonsko. (...) Když císaře zatknou, budu čelit masovým sebevraždám, možná otevřeně revoltě. Když ho postavím před soud, mohl bych zapálit šňůru od sudu se střelným prachem v naprosto nevhodnou chvíli. Váš názor, Fellersi?“

Fellers: „Je tu otázka spravedlnosti, pane. A z praktického hlediska je tu Stalin...“

MacArthur: „(...) Nechci tady komunisty, ale Washington chce odplatu na císaři, protože to chtějí voliči a voliči nemají tušení, co je pro ně dobré. Když císař odejde, přijdou Rudši.“

Fellers: „Držet komunisty na uzdě je úkol naší doby, pane.“

Alternativní myšlenkový proud v amerických řadách ve vztahu k Japoncům zastupuje generál Richter, jenž považuje Japonce za barbary a samotný císař by měl podle něj skončit v pekle. Právě skrze jeho postavu film reflektuje dobové antipatie vůči Japoncům v tehdejší americké společnosti. Obecně však tyto antipatie vyobrazovány nejsou, protože kromě Richtera, MacArthura a Fellerse nedostávají další americké postavy větší prostor. Richter během vyšetřování apeluje na Fellerse, že spravedlnosti by mělo být učiněno za dost, ten mu však odvěti, že pomsta není to samé, co spravedlnost. Richter následně před MacArthurem Fellerse osočí, že je „milovník Japončků“ (v angl. dobové pejorativní označení „*Jap lover*“).

Jedna z retrospektivních scén se dotýká rovněž otázky národní identity, kdy se před válkou generál Kadžima ptá Fellerse: „*Co drží vás Američany pohromadě kromě barev vaší vlajky? Víte plukovníku, nikdy neporozumíte naprosté oddanosti jedinému souboru hodnot.*“ Fellers pokorně odvěti, že japonská kultura je mnohem starší, hluboce zakořeněná a že k ní má tu největší úctu. Podobně jako v *Posledním samuraji* tak můžeme vidět motiv mladé americké historie ve srovnání s mnohem starším Japonskem.

Zajímavý politický morální konflikt představuje rozhovor Fellerse s předválečným premiérem Konoem, jenž dokazuje, že dějiny nejsou černobílé a že ačkoliv se Japonsko dopustilo řady válečných zločinů, nelze považovat západní mocnosti za neoddiskutovatelně kladné, a to zejména v otázce zabírání cizích území, což slouží i jako částečná kritika americké zahraniční politiky a zároveň připomíná i kritiku vyhlazovacích válek proti původním obyvatelům Severní Ameriky v *Posledním samuraji*.

Fellers (o císaři): „Miliony lidí zemřely v jeho jménu. Vaše nebe bylo plné kamikadze. Každý den byla páchána zvěrstva, když rozšiřoval svoji říši...“

Konoe: „Vy jste spálili na prach dvě naše města. Proměnili jste naše děti ve stíny na zdech. My i vy neseme vinu. Ano, my jsme zabrali území v Číně. Ale copak nás Británie, a dokonce i Portugalsko nepředěšly? Ano, vzali jsme si Singapur a Malajsii. Ale vzali jsme si je od Britů. My jsme nesebrali Filipíny Filipíncům, ale Američanům, kteří je zase vzali Španělům. Pokud je zabrání území silou mezinárodní zločin, kdo odsoudil britské, francouzské, holandské a americké vůdce? Nikdo. A co je jiné na Japonsku? Nic. Vidíte generále? My jen následujeme váš dobrý příklad.“

Stran postavy císaře se film snaží obhájit politické rozhodnutí ponechat jej na trůnu, kdy neobjasňuje jeho zapojení ve válce, namísto toho však akcentuje jeho zasloužení se o její ukončení. Skrze svědectví císařova poradce Koičiho Kida (Masató Ibu) se divák dozvídá, že během jednání o kapitulaci nastala patová situace, kterou rozuzlil až císař rozhodnutím kapitulovat. Snímek tuto situaci dramatizuje zobrazením následovného pokusu o puč a Kidovým tvrzením, že císařovu nahrávku o kapitulaci, jež měla být následujícího dne odvysílána, se snažili získat stoupenci militaristů připravených císaře zabít, což přesměrovává vinu na militaristy a z císaře dělá v podstatě hrdinu. Tuto roli posiluje i Kidova výpověď: *„Musíte pochopit, generále, že císař je možná považován za boha, ale ve skutečnosti je jeho role ceremoniální. Žije hermeticky uzavřeným životem a nemůže být srovnáván s lidmi, jejichž vzestup poháněla ctižádost. Přesto měl odvahu postavit se militaristům a ukončit válku.“* Definitivní obhajobu amerického rozhodnutí ponechat císaře na trůnu pak přináší Fellersova závěrečná zpráva, jež reflektuje dění v Japonsku i ve vztahu k Spojeným státům.

„Je základním americkým konceptem, že lidé kteréhokoliv národa mají nezcizitelné právo zvolit si vlastní vládu. Kdyby tato možnost byla dána Japoncům, zvolili by si císaře jako svou symbolickou hlavu státu. Při nastolování naší nekrvavé okupace jsme císařské ozbrojené síly vyzvali ke kapitulaci. Na jeho příkaz složilo zbraně sedm milionů vojáků. Díky tomuto aktu byly ušetřeny statisíce amerických životů. Jeho vinu či nevinu při rozpoutání války nelze zjistit, ale jeho rozhodující role při ukončení války je nezpochybnitelná. Kdyby byl císař souzen za válečné zločiny, struktura vlády by se zhroutila a všeobecné povstání by bylo nevyhnutelné. Nastal

by chaos a krveprolití. To by si v následujících letech okupace vyžádalo přítomnost více než milionu amerických vojáků. Závěrem, japonský lid velmi trpěl a je v jeho zájmu nade všechny ostatní úvahy, dovolit císaři být i nadále vůdcem svého národa.“

3.4.3 Afekt

Kladné a záporné postavy lze vidět na obou stranách, což přispívá celkové vyváženosti. Na americké straně zastává negativní úlohu generál Richter, na té japonské pak militaristé obecně. Japonci jsou na jednu stranu prezentováni jako ukáznění, disciplinovaní a kultivovaní lidé, na druhou stranu ale také jako krutí válečníci, což dokládá mimo jiné i vyobrazení známé fotografie stětí australského seržanta Siffleeta japonským vojákem v Aitapě. Kromě japonských válečných zločinů snímek zároveň zobrazuje i škody a utrpení způsobené americkými útoky civilnímu obyvatelstvu, což vytváří pocit oboustranné viny.

Snímek *Císař* prezentuje japonskou mentalitu jako výrazně odlišnou a pro Američany tudíž těžko pochopitelnou. Film se po celý čas drží výroku generála Fellerse, že Japonci jsou „*národem protimluv*“ a komplikuje tak divákovi vytvoření si rychlé a snadné představy o Japoncích, což umocňuje pocit kulturní odlišnosti. Právě Fellers je ukázkou kladného vztahu k Japonsku, jenž se odráží zejména skrze jeho studentskou lásku a v závěru filmu také rodící se přátelství s jeho tlumočnickem Takahašim. Fellersovým opakem je generál Richter, jenž odráží dobové antipatie vůči Japoncům, kterými pohrdá a jejich kulturní odlišnosti se nesnaží nikterak pochopit. Film však zobrazuje i ukázky japonského pohrdání Američany a nepřátelské postoje obou stran odsuzuje.

Patrně největší emocionální vývoj divák zažívá ve vztahu k císaři. Jeho enigmatická postava se s ohledem na svůj božský status zprvu zdá jako nezpochybnitelný spoluviník hrůz spáchaných Japonskem během druhé světové války. V průběhu vyšetřování se však představa o jeho míře vlivu na výkonu moci v zemi postupně rozostřuje a v závěru jej film téměř ospravedlňuje, když zdůrazňuje jeho rozhodující roli v ukončení války. Film tak vytváří diváckou emocionální podporu pro rozhodnutí okupační správy ponechat císaře na trůnu, neboť k jeho zapojení do války se příliš nevyjadřuje. Přímo kladné emoce pak vyvolává císařovo setkání s generálem MacArthurem, kde přijímá plnou zodpovědnost v zájmu ochrany své země. MacArthur však odvětí, že potřebuje

císařovu pomoc v obnovení Japonska, což ukazuje základy rodící se americko-japonské spolupráce přetrvávající až do dnešních dnů.

Císař (lámanou, ale gramaticky správnou angličtinou): „Přicházím k Vám, generále MacArthure, abych se Vám nabídl jako ten, kdo nese výhradní odpovědnost. Přeji si, aby trest dopadl na mě, ne na Japonsko.“

MacArthur mu poděkuje a vyzve ho, ať se posadí, načež praví: „*Tohle nemá s trestem nic společného. Vaše Veličenstvo, potřebuji Vaši pomoc. Takže, podívejme se, co můžeme udělat, abychom postavili Japonsko zpátky na nohy.*“

3.5 Intertextualita v analyzovaných filmech a celkový obraz Japonska

Následující sekce má za cíl vyvodit z předešlých analýz zobecňující závěry na základě intertextuality, tedy provázanosti jednotlivých snímků mezi sebou i v rámci geopolitického kontextu či akademických debat, a popsat, jak opakující se motivy přispívají k celkovému obrazu Japonska a americko-japonských vztahů.

3.5.1 Místa – Japonsko jako země

Při vyobrazování Japonska je jedním z hlavních motivů skutečnost, že je jakožto země mnohem starší než Spojené státy. V *Posledním samuraji* kupříkladu zazní, že japonské ostrovy stvořili dle legend staří bohové, zatímco Spojené státy slaví během děje filmu teprve sto let od získání nezávislosti. Ve filmu *Císař* zase generál Fellers přiznává, že japonská kultura je mnohem starší a hlouběji zakořeněná než ta americká. Při vyšetřování role císaře ve druhé světové válce také často japonské politiky nabádá ke spolupráci, apelujíc, že dva tisíce let jejich národní identity jsou v sázce. Právě z této dlouhé historie pramení i řada kulturních odlišností včetně tradic a rituálů, které označuje za typicky japonské Geert Hofstede (2021). Různé tradice a rituály posilují u amerických, potažmo západních diváků obraz Japonska coby vzdálené, tajuplné a exotické krajiny, což koresponduje s poznatky Edwarda Saida o západním pojetí Orientu.

Tvůrci tento narativ posilují vyobrazováním kulturních stereotypů, jež podle Lippmanna slouží divákům jako zkratky k utváření celkových představ, v tomto případě o Japonsku. Kdykoliv se například Američané blíží k japonským ostrovům, přivítá je na obzoru hora Fudži, patřící mezi nejznámější symboly Japonska. Fudži se vyskytuje ve všech analyzovaných filmech s výjimkou *Dopisů z Iwo Jimy*, které se z logiky věci

odehrávají na ostrově Iwodžima. Dalším kulturním symbolem je *saké*, které je konzumováno, nebo alespoň zmíněno ve všech filmech. Zrovna tak obsahují všechny filmy kromě *Pearl Harboru* minimálně jednu scénu, kde jedí Japonci hůlkami. Ve všech filmech kromě *Pearl Harboru* jsou také vyobrazovány japonské kulturní atributy v podobě tradičních dřevěných domů s posuvnými dveřmi *fusuma* či spaním na *futonech*. Silným vizuálním motivem je rovněž japonské písmo, zejména pak znaky *kandži*, které tvoří jeho převážnou část. Ačkoliv je pochopitelné, že se ve filmech o Japonsku může japonské písmo vyskytovat, bývá na něj obvykle dáván o něco větší zřetel za účelem zdůraznění kulturní jinakosti. Ve filmu *Poslední samuraj* například dostane Algren při odjezdu ze samurajské vesnice od jednoho z místních dětí dárek, kterým je kaligraficky napsaný znak *kandži* 侍 znamenající *samuraj*. V *Pearl Harboru* se *kandži* znaky objevují na všelijakých cedulích, budovách a praporech téměř pokaždé, když je vyobrazována japonská strana, aniž by tyto znaky či jejich umístění nutně dávaly smysl. Ve filmu *Císař* jde generál Fellers během jedné ze svých nočních procházek Tokiem kolem vysoké bílé fasády popsané obrovskými černými znaky *kandži*, které jsou ještě viditelnější, neboť je vše kolem srovnáno se zemí. Všechna tato vyobrazení posilují obraz Japonska jakožto představitele kulturní jinakosti a připomínají tak myšlenky Samuela Huntingtona či Ruth Benedict, kteří ve svých dílech Japonce označili za kulturní protipól Spojených států.

Do všech filmů se při vyobrazování Japonska promítají jeho dvě přední náboženství, a sice buddhismus a šintoismus. Řada scén *Posledního samuraje* se odehrává v tisíc let starém buddhistickém chrámu postaveném Kacumotovou rodinou. V *Pearl Harboru* zase můžeme opakovaně spatřovat šintoistické brány *torii* a při Doolittlovu náletu na Japonsko i buddhistický chrám. Ve scéně, kdy se japonští vojáci připravují na útok na Pearl Harbor, vidíme v jejich kajutě buddhistický oltář. Přípravu provází rituály jako nasazování *senninbari* a *hačimaki* jakožto amuletů pro štěstí. V *Dopisech z Iwo Jimy* si vojáci před bitvou rovněž nasazují *senninbari* a v jeskyni mají pro změnu oltář šintoistický. V *Císaři* generál Fellers zapaluje vonnou tyčinku za zemřelou Aju na rodinném buddhistickém oltáři, u kterého lze vidět misku s rýží a do ní vertikálně zasunuté hůlky, což je náboženská praxe jak v buddhismu, tak šintoismu, sloužící jako obětina pro zesnulé.

3.5.2 Lidé – Japonci jako národ

Z vizuálního hlediska jsou Japonci vyobrazováni převážně ve vojenských uniformách, kimonech nebo fracích či žaketech. Uniformy lze pochopitelně vysvětlit

námětem filmů, které se všechny nějakým způsobem dotýkají válečné tematiky, nicméně kimona, fraky a žakety zdůrazňují kulturní odlišnosti i v oblasti oblékání. Zejména fraky a žakety mohou podtrhovat celkový obraz Japonska jakožto tradičně orientované země, protože zatímco na Západě, odkud tento oděv pochází, jej lze považovat za zastaralý, v Japonsku ho můžeme třeba u politiků vidat dodnes.

Další kulturní odlišnost představují zvyky. Ve všech filmech se ukazuje, že Japonci se namísto podávání ruky při zdravení nebo při projevování úcty uklánějí. Důležitým zvykem je také sundávání bot před vstupem do místnosti, s čímž je opakovaně konfrontován Algren v *Posledním samurajovi* i generál Fellers ve filmu *Císař*. Zajímavou paralelu vykazují tyto dva snímky rovněž v tom, že podle Japonců Američané smrdí. V *Posledním samurajovi* řekne Taka během oběda Nobutadovi, že Algren „smrdí jako prase“, a totéž konstatují i japonští návštěvníci *izakaji* o generálu Fellersovi. Tento stereotyp může pramenit ze skutečnosti, že Japonci jsou obecně velmi čistotní a mají také značně rozvinutou kulturu koupelí a lázní, důsledkem čehož se koupají i několikrát denně. Podle Ruth Benedict (2013, s. 173) patří v Japonsku horká koupel mezi vůbec nejoblíbenější tělesné požitky napříč všemi společenskými vrstvami. Motiv toho, že podle Japonců Američané smrdí, přispívá k jednomu z nejčastějších témat v analyzovaných filmech, a sice vzájemného považování druhé strany za barbarskou.

Otázka barbarství plynoucí z nepochopení druhé kultury se vyskytuje ve všech filmech kromě *Pearl Harboru*, který se tohoto tématu vůbec nedotýká. V *Posledním samurajovi* považují Američané za barbary Japonce, protože je jejich způsob života ve srovnání se západní modernitou zastaralý a zaostalý. Samurajové jsou Američany považováni za divochy s luky a šípy, přičemž jejich brnění je terčem posměchu. Pro Japonce jsou naopak barbary Američané právě kvůli jejich mladé kultuře, neurvalému a přímočarému chování, či již zmíněnému zápachu. V *Dopisech z Iwo Jimy* voják Šimizu považuje Američany za zbabělé barbary, kteří jsou horší než japonští vojáci, protože jim chybí disciplína a nechávají se ovládat emocemi. Ve filmu *Císař* zase považuje generál Richter za barbary Japonce kvůli tradici sebevražd, která však japonskou optikou souvisí se ctí a nesnesitelností života s potupou, jakou je třeba porážka. Ochota s touto „potupou“ žít je naopak považována za barbarství Američanů ve filmu *Poslední samuraj*. Strach z hanby a důležitost cti jsou ostatně také jedny z hlavních charakteristik, které Japoncům připisuje i Geert Hofstede (2021).

Otázka cti nastíněná v předchozím odstavci prostupuje všemi analyzovanými filmy a u japonských postav představuje jednu z nejdříve položených hodnot společně se smyslem pro povinnost. Čest jako jednu z nejdůležitějších japonských hodnot identifikovala i Ruth Benedict, která dodává, že je vázána na boj až do konce, kdy se japonští vojáci v beznadějně situaci buď zabijí, nebo se neozbrojením vrhnou naproti nepříteli a spáchají sebevražedný útok. „*Dokonce ani kdyby byl zajatý voják zraněný nebo v bezvědomí, nemohl by v Japonsku chodit se vztyčenou hlavou, byl by zneuctěn, pro návrat do svého předválečného života by byl ‚mrtvý‘*“ (Benedict, s. 60). Z analyzovaných filmů vyplývá, že umřít za vlast nebo pro nějaký vyšší princip je pro Japonce čest. Zrovna tak je čestnější zemřít, než se vzdát nebo padnout do zajetí, což obzvláště na příkladu *Dopisů z Iwo Jimy* vysvětluje vysoké spojenecké ztráty při válce v Pacifiku, kdy Japonci obvykle bojovali doslova do posledního vojáka. Zde se nachází zajímavý průsečík v postavách generála Kuribajašiho z *Dopisů z Iwo Jimy* a Kacumota z *Posledního samuraje*, které obě ztvárnil Ken Watanabe. Jako Kacumoto usekne hlavu generálu Hasegawovi z císařské armády s tím, že ho o to Hasegawa sám požádal, neboť samuraj nesnese potupu porážky. Když je pak coby generál Kuribajaši vážně zraněn, chce po svém pobočnickovi, aby mu také hlavu useknu. Obě postavy mají společný ještě jeden motiv, a sice hrdinné vedení svých mužů do předem prohrané bitvy proti výrazně lépe vyzbrojenému nepříteli. Kacumoto vyrazí s hrstkou samurajů ozbrojených pouze katanami, luky a šípy proti přesile modernizované císařské armády, která je i přes počáteční obtíže nakonec rozstřílí zbraněmi od Američanů. Generál Kuribajaši pak obdobně vede své zbylé vojáky vybavené pouze katanami a nenabitými puškami do marného boje proti technicky výrazně vybavenějším Američanům a tento střet následně končí obdobně jako v případě *Posledního samuraje* smrtí všech japonských postav kromě Kuribajašiho, jenž stejně jako Kacumoto spáchá sebevraždu.

Poměrně překvapivě může působit určitá de-glorifikace Američanů ve všech analyzovaných filmech kromě *Pearl Harboru*. Jak bylo zmíněno v teoretické části práce, podle výzkumů vnímají Američané Japonsko jako rovnocenného partnera, což může posilovat snažení o vyobrazování antagonistů na obou stranách za účelem vyváženosti, aby nebyli negativně vyobrazováni pouze Japonci. Větší negativizace amerických postav a ambivalentnější přístup k roli Spojených států ve světě je navíc jedním z trendů soudobé populární kultury motivovaný mimo jiné kauzami spojenými s válkou proti terorismu (Duncombe a Bleiker, 2015). V *Posledním samurajovi* je vystavena kritice americká

ziskuchtivost a vyhlazovací války proti původním obyvatelům Severní Ameriky. V *Dopisech z Iwo Jimy* zase američtí vojáci zastřelí japonské zajatce, kteří se dobrovolně vzdali, jen aby je nemuseli hlídat. *Císař* následně ukazuje zkázu a utrpení, které Američané způsobili shozením atomové bomby na Hirošimu či bombardováními civilních objektů, při kterých zemře i Fellersova studentská láska Aja. Film se rovněž kriticky zmíní o americké zahraniční politice, kdy bývalý premiér Konoe konfrontuje Fellerse, že Japonci „nesebrali Filipíny Filipíncům, ale Američanům, kteří je zase vzali Španělům“. Za negativní lze na straně amerických postav v analyzovaných filmech považovat také opakované popisování Japonců slovem „Japončiči“ (v angl. „Jappos“ nebo „Japs“), jež má v angličtině relativně pejorativní a degradující charakter.

Navzdory kulturním rozdílům však všechny filmy kromě *Pearl Harboru* ukazují, že Američané a Japonci mají také mnoho společného a mohou tak mezi nimi existovat přátelské či přímo romantické vztahy. V *Posledním samurajovi* se Algren spřátelí s Kacumotem a film také naznačuje romantické napětí mezi ním a Kacumotovou sestrou Takou. V *Dopisech z Iwo Jimy* je motiv americko-japonského přátelství zosobněn v postavách generála Kuribajašiho a barona Nišiho, kteří mají v Americe blízké přátele. Aspekt podobnosti pak nabízí voják Šimizu, když zjistí, že americké matky píše svým synům na frontu stejné dopisy, jaké mu píše ta jeho. Ve filmu *Císař* je obzvláště silná romantická linka mezi generálem Fellersem a jeho studentskou láskou Ajou. V průběhu filmu se začne rodit i přátelství mezi ním a jeho osobním tlumočnickem Takahašim, se kterým ho pojí například skutečnost, že oba kvůli válce přišli o svou životní lásku.

Významnou roli má ve všech filmech kromě *Pearl Harboru* císař, jenž ve snímcích *Poslední samuraj* a *Císař* figuruje i jako jedna z postav. Osoba císaře je na samém vrcholu hierarchizované japonské společnosti, o čemž vypovídá i jeho božský status, kterého se zřekl až po druhé světové válce, a jako s bohem se tak s ním pracuje i v analyzovaných filmech. O jeho postavě se často mluví, mnoho věcí je vykonáváno v jeho jménu, avšak samotný císař se ve filmech objevuje pouze sporadicky. V *Posledním samurajovi* i v *Císaři* je spojován s císařským palácem, jenž je vždy ve výrazném kontrastu ke svému okolí. V prvním jmenovaném filmu ční tento rozsáhlý palác s bílými zdmi vysoko nad tmavými a spíše menšími přístřešky běžných obyvatel. Ve druhém filmu je pak nedotčený běloskvoucí palác kontrastem k rozbombardovanému Tokiu a jeho temným troskám, což posiluje představu císařovy nedotknutelnosti. Setkání s ním vždy předchází upozornění, že

se jedná o nesmírnou čest a že je potřeba řídit se řadou pravidel. Jeho posvátnost je posilována také tvrzením, že císař obvykle příliš nepromlouvá k běžným smrtelníkům. Během politického zasedání v *Posledním samurajovi* Omura zmíní, že císařův hlas je příliš ryzí na to, aby tam zazněl. Ve stejném duchu se vyjádří i Sekija ve filmu *Císař*, když Fellersovi řekne, že císař porušil precedens, když při jednom ze zasedání oslovil ministry napřímo a že to byl od něj hrdinský čin. Zároveň však císařova postava projde v obou případech jistou demytizací. V *Posledním samurajovi* se ukáže, že císař je velmi mladý a v řadě věcí bezradný, přičemž sám o sobě přizná, že je bůh jen tak dlouho, dokud dělá, co po něm ostatní chtějí. Tento výrok se nepřímou potvrdí i v *Císařovi*, kde se divák v pokročilé fázi filmu dozví, že role císaře je v první řadě ceremoniální a na výkon moci v zemi má pramalý vliv.

3.5.3 Politika – Americko-japonské vztahy

Z geopolitického hlediska jsou Spojené státy vždy vykreslovány v roli silnějšího, modernějšího a vyspělejšího státu.

V *Posledním samurajovi* jsou Spojené státy jednou z mocností, jež pomáhají Japonsku s modernizací, a to konkrétně v armádní oblasti, což podtrhuje i jejich současnou vojenskou hegemonii. Většina amerických postav je sice vykreslována negativně a k uzavření obchodní spolupráce mezi oběma zeměmi ve finále nedojde, nicméně postava Algrena se v průběhu děje postaví za samuraje hájící tradiční hodnoty, a nakonec také přispěje k tomu, že mladý císař Meidži dospěje a vezme dění v zemi do svých rukou. Americká strana tak v konečném důsledku pomůže Japonsku nejen s modernizací, ale i s emancipací.

V *Pearl Harboru* jsou Spojené státy většinu filmu vyobrazovány jako pacifistická a altruistická země, která se pomáháním ostatním stává sama zranitelnou. Místy se Amerika zdá dokonce méně technologicky vyspělá než Japonsko. To vše se ale změní útokem na Pearl Harbor, jenž je vyobrazován jako nečekaný a zákeřný. Touha po odvetě přiměje Ameriku k mobilizaci sil a odvetnému útoku v podobě Doolittlova náletu na Tokio, jenž je prezentován jako zlomový bod vedoucí ke konečnému americkému vítězství ve válce. Útok na Pearl Harbor je tak vykreslován jako stimul, který slovy postavy admirála Jamamota „*probudil spícího obra*“ a učinil Ameriku silnější než kdykoliv předtím, což posiluje americké vlastenectví a zároveň působí i jako odstrašující příklad pro její nepřátele.

V *Dopisech z Iwo Jimy* jsou Spojené státy prezentovány jako průmyslová a technologická velmoc, jež má nad chabě vyzbrojenými Japonci absolutní převahu ve všech směrech. Některé japonské postavy si pod vlivem propagandy myslí, že jejich výhoda tkví alespoň v silnější vůli a větší disciplíně, nicméně v průběhu filmu se ukáže, že po lidské stránce jsou si obě strany podobné, čímž Japonci ztrácí jedinou pomyslnou výhodu. Celý film se tak nese v duchu statečného oddalování nevyhnutelného amerického vítězství. Zároveň však tento snímek Spojené státy nikterak neglorifikuje, ale naopak se snaží o vyvážené vyobrazení obou stran konfliktu.

Ve filmu *Císař* vystupují Spojené státy jako okupační síla, jež v Japonsku zavádí nové pořádky. Technologická dominance je vyobrazována hned zkraje filmu, kdy nablýskaný americký letoun s generálem MacArthurem přilétá na japonské letiště obklopené troskami. Americká kolona aut pak spolu s naleštěným vozem generála MacArthura projíždí kolem tokijských ruin a zbídačených obyvatel. Obdobné vyobrazení ukazuje v závěru filmu průjezd císařovy kolony aut, která jsou honosná, ale viditelně starší než MacArthurův vůz. Zatímco k americké koloně v úvodu se japonsští civilisté staví lhostejně, když kolem nich projíždí císař, řada z nich se na znamení úcty otáčí a klopí zrak, což ukazuje, že jejich lojalita patří i nadále císaři. Během setkání s císařem generál MacArthur poruší skoro všechny japonské konvence, což dokládá, že jsou Američané v roli silnějšího a že si nenechají diktovat žádné podmínky. Zároveň je ale z filmu patrné, že usilují o shovívavou a konstruktivní okupaci, jež má za cíl vrátit Zemi vycházejícího slunce zpátky na výsluní. Jsou to také Američané, jmenovitě generálové Fellers a MacArthur, kteří odolají vnitropolitickým i mezinárodním tlakům a zachrání císaře před šibenicí, čímž umožní kontinuitu historicky neporušené císařské rodové linie.

3.5.4 Afekt – Emoce ve vztahu k japonské straně

Ačkoliv je Amerika vyobrazována jako modernější, vyspělejší a silnější, přistupuje se k vyobrazování japonské strany s respektem. Japonci jsou v analyzovaných filmech profilováni jako kulturně bohatý a hrdý národ se silně vyvinutým smyslem pro čest a pro povinnost. Kladné a záporné postavy jsou obvykle vyobrazovány na obou stranách. Nejvíce polarizovaný je v tomto směru *Pearl Harbor*, kde jsou všechny americké postavy kladné a Japonci jsou bráni jako záporná entita celkově, nicméně žádná jejich postava není rozpracována do hloubky. Americké postavy, jež se v ostatních filmech o Japoncích vyjadřují negativně, jsou postavy záporné. V *Posledním samurajovi* je to například

plukovník Bagley, v *Císaři* zase generál Richter. Japonské postavy jsou obvykle kladné, nanejvýš neutrální. Výjimkou je Omura v *Posledním samurajovi* a zástupci militaristů v *Dopisech z Iwo Jimy* a v *Císaři*. Právě vyobrazování militaristů coby záporných postav napomáhá částečně vykonstruovanému narativu zavedenému americkou okupační správou v roce 1945, že Japonsko se stalo obětí militaristického spiknutí a za jeho válečné zločiny tak nesou odpovědnost především militaristé spíše než Japonsko jako celek. Tento narativ byl motivován i začínající studenou válkou, kdy bylo čím dál více zřejmé, že Japonsko bude pro Spojené státy důležitým regionálním partnerem. Během Korejské války (1950–1953) například jeho spotřebitelský průmysl plnil americké vojenské zakázky a na japonských ostrovech jsou navíc dodnes americké vojenské základny (Reischauer a Craig, 2009). Nutno dodat, že i v řadách japonské armády najdeme kladné postavy jako jsou generál Kuribajaši a baron Niši v *Dopisech z Iwo Jimy* či generál Kadžima ve snímku *Císař*. Všechny tyto postavy však mají předchozí vazby na Ameriku, což indikuje, že na ně měla tato zkušenost pozitivní vliv, čímž je posilován význam americko-japonského přátelství a spolupráce.

Stran afektu vyvolávají všechny filmy kromě *Pearl Harboru* ve vztahu k japonské straně obdiv a soucit. V *Posledním samurajovi* je na odív vystavována japonská tradiční kultura, disciplinovanost a smysl pro čest. V *Dopisech z Iwo Jimy* vyvolává obdiv odhodlanost japonských vojáků bojovat až do posledního muže za svou vlast a ochránit tak své rodiny na hlavních japonských ostrovech. *Císař* podobně jako *Poslední samuraj* vzdává hold starobylosti japonské kultury.

Soucit v *Posledním samurajovi* vyvolává boj starého s novým, kdy se samurajové v pozici slabšího snaží bojovat za staré hodnoty a odolávat modernizačním, potažmo westernizačním tlakům, což nakonec vede k jejich neodvratnému skonu. V *Dopisech z Iwo Jimy* vyvolávají soucit až lítost osobní příběhy vojáků, ať už skrze jejich vzpomínky či dopisy s blízkými. Stejně silně působí také sledování podmínek, ve kterých musí na Iwodžimě žít, a to včetně fyzického a psychického strádání. Ve snímku *Císař* soucit vyvolává utrpení civilních obyvatel způsobené hrůzami války, zrovna tak jako ztráta milovaných na obou stranách.

Filmy posilují také pocit náklonnosti, neboť opakovaně se vyskytujícím motivem je americko-japonské přátelství navzdory kulturním odlišnostem. Japonsko je sice v porovnání se Spojenými státy vykreslováno jako výrazně odlišná země, nicméně filmy

ukazují, že na osobní úrovni mají oba národy i mnoho společného a mohou se od sebe vzájemně učit. Tento narativ koresponduje s geopolitickou situací, kdy obě země pojí strategicky důležité spojení trvající již téměř 70 let. Během studené války bylo Japonsko jedním z opěrných bodů amerického snažení o zadržování komunismu v Asii a také v současnosti čelí obě země společným výzvám, jako je ekonomický a mocenský vzestup Čínské lidové republiky, či neucházející hrozba ze strany Severní Koreje.

ZÁVĚR

Jednou z mnohdy opomíjených sil formujících mezinárodní vztahy je populární kultura, jež má díky svému společenskému dosahu značný vliv na spoluutváření mocenských vztahů, postojů a identit. Většina lidí totiž získává informace o politických i jiných událostech právě z produktů populární kultury jako jsou filmy, seriály a další. Základním východiskem této práce se proto stal teoretický proud zvaný *populární kultura a světová politika*, podle kterého jsou tyto dvě oblasti vzájemně propojené, což znamená, že se politické dění odráží v populární kultuře, která má svým dosahem potenciál toto dění dále formovat. Vliv populární kultury na veřejné mínění tak může sloužit mocenským potřebám při vytváření a posilování politických narativů. V období válek se z populární kultury stává nástroj propagandy, v dobách míru je naopak využívána k posilování soft power neboli schopnosti prosazovat své zájmy nenásilnou formou. Soft power zahrnuje širokou škálu činností, nicméně mezi její nejmocnější nástroje patří filmová a televizní tvorba, která dokáže vyvolávat nejsilnější emoce posilující protežované narativy. Zásadní roli má v tomto směru díky svému globálnímu dosahu americká kinematografie asociovaná zejména s Hollywoodem, jenž se podílí na prosazování amerických zájmů a formování veřejného mínění minimálně již od druhé světové války (Aydemir, 2017; Dodds, 2015; Robb, 2004; Weldes a Rowley, 2015).

Výzkumem politických narativů v popkulturních produktech a jejich mezinárodním přesahem se zabývá disciplína *populární geopolitika*. Na jejím počátku byl zájem o konstruování identity Sovětského svazu v americké populární kultuře (Sharp, 2000), v současnosti se však soustředí na válku proti terorismu a zobrazování aktuálních amerických nepřátel (Birkenstein, Froula a Randell, 2010; Dodds, 2008, 2015; Kellner, 2009; McSweeney, 2016; Prince, 2009). Tato diplomová práce se snaží dosavadní spektrum výzkumu rozšířit o novou oblast, a sice vyobrazování bývalých nepřátel, ze kterých se posléze stali spojenci. Předmětem výzkumu se proto stalo Japonsko, které je v současnosti klíčovým americkým partnerem v oblasti východní Asie, přestože v minulosti byly zájmy těchto zemí často protichůdné. S ohledem na široký repertoár populární kultury byly jako primární zdroj dat vybrány filmy, neboť patří mezi vůbec nejvlivnější popkulturní produkty. Cílem diplomové práce bylo zodpovědět výzkumnou otázku, jak jsou v soudobé americké kinematografii zobrazovány americko-japonské

vztahy napříč historií a následně zasadit výsledky výzkumu do aktuálního geopolitického kontextu.

Pro analýzu byly kvůli relevanci vybrány historické a válečné snímky natočené v 21. století, konkrétně *Poslední samuraj* (2003), *Pearl Harbor* (2001), *Dopisy z Iwo Jimy* (2006) a *Císař* (2012). Jako výzkumná metoda byla zvolena diskurzivní analýza, která slouží mimo jiné ke sledování toho, jak zkoumané obsahy formují společenské vnímání světa na základě opakovaně se vyskytujících pravidelností (Salter a Mutlu, 2012; Rose, 2001). Populární geopolitika doporučuje v tomto směru sledovat tři aspekty, a sice reprezentační logiku vyobrazování míst, lidí a politik; afekt neboli emoce vyvolané danými filmy a intertextualitu, tedy návaznost na ostatní obsahy i politické dění (Dodds, 2015). Potenciální slabinou zvolené metodologie je deskriptivnost na úkor kauzality, nicméně tento faktor byl částečně neutralizován snahou o provázání popisovaných fenoménů s akademickou literaturou a geopolitickým kontextem.

Výzkum ukázal, že tvůrci konstruuji obraz Japonska coby kulturního protipólu Spojených států, což je v souladu s akademickým i celospolečenským pohledem (Benedict, 2013; Hofstede, 2021; Huntington, 2005; Iwabuchi, 2002; Lippmann, 1922; Said, 2008; Pew Research Center, 2015). Ve filmech je akcentováno, že Japonsko má mnohem delší historii, hlouběji zakořeněnou kulturu, jiné písmo, náboženství, tradice, ba dokonce i politický systém s císařem na jeho vrcholu. Japonské postavy se od těch amerických liší způsobem chování, vyjadřování, žebříčkem hodnot i stylem oblékání. Spojené státy jsou ve všech filmech stavěny do role silnějšího, modernějšího a vyspělejšího státu, avšak japonská strana není tou americkou degradována. Pokud se nějaké postavy vyjadřují o Japoncích negativně, jedná se s výjimkou *Pearl Harboru* o postavy záporné. Kladné i záporné postavy lze jinak kromě *Pearl Harboru* vidět vždy na obou stranách. V případě Japonců pochází záporné postavy zejména z řad militaristů, nicméně i v armádních řadách vystupují kladní hrdinové, ti však mají vždy nějaké vazby na Spojené státy. Ve třech ze čtyř analyzovaných snímků se vyskytují motivy americko-japonského přátelství a mezilidských podobností navzdory kulturním odlišnostem. Jedinou výjimkou je opět *Pearl Harbor*, kde jsou americko-japonské vztahy nejvíce polarizovány a všechny americké postavy jsou kladné. Tuto kontradikci v celkovém vzorku lze vysvětlit tím, že *Pearl Harbor* byl jako jediný uveden před zahájením války proti terorismu, jež byla

vyhlášena po útocích z 11. září 2001 a teprve během ní začalo častěji docházet ke komplexnějšímu přístupu k zobrazování Spojených států (Duncombe a Bleiker, 2015).

Z výsledků výzkumu lze vyvodit několik geopolitických interpretací. Zaprvé, vztahování negativního vyobrazování Japonců zejména na postavy militaristů koresponduje s politickým narativem americké poválečné okupační správy, jež radikální demilitarizaci a demokratizaci země opírala o částečně vykonstruované tvrzení, že Japonsko a jeho obyvatelé padli za oběť militaristickému spiknutí. Tato rétorika pomohla udržet na trůnu císaře, jenž se pro hladký průběh okupace jevil vzhledem k jeho postavení v japonské společnosti jako nepostradatelný. Politický narativ o militaristickém spiknutí sice usnadnil reformní procesy, na druhou stranu umožnil Japoncům vyhnout se do značné míry odpovědnosti za válečné zločiny, jež byly přiřknuty pouze hrstce jednotlivců souzených před Tokijským tribunálem. Plíživý nástup studené války však dával tušit, že Japonsko bude pro Spojené státy důležitým regionálním partnerem, což se promítlo i do celkově shovívavé okupace, na kterou roku 1952 navázalo americko-japonské spojení (Reischauer a Craig, 2009).

Zadruhé, vyobrazování americko-japonského přátelství navzdory kulturním odlišnostem podtrhuje význam přetrvávajícího spojení obou zemí. Vzájemné vztahy prošly zatěžkávací zkouškou zejména během 80. a počátkem 90. let 20. století kvůli ekonomické rivalitě, nicméně po zpomalení japonského hospodářského růstu rivalita opadla. Pro obě země se stal navíc novou výzvou ekonomický i mocenský růst Čínské lidové republiky, která představuje pro Japonsko rivala regionálního a pro Spojené státy dokonce globálního.

Zatřetí, kritické zobrazování americké strany je jedním ze současných trendů populární kultury, ve které téma studené války nahradila zejména po útocích z 11. září 2001 válka proti terorismu. Povaha této války společně s kauzami jako mučení amerických vězňů v Abú Ghrajb či Guantánamu dala vzniknout méně idealizovaným hrdinům. Novými trendy ve vyprávění se stalo stírání hranic mezi dobrem a zlem či vyvolávání otázek o počínání Spojených států ve světě (Birkenstein, Froula a Randell, 2010; Dodds, 2008, 2015; Duncombe a Bleiker, 2015).

Ačkoli téma války proti terorismu v současném výzkumu populární geopolitiky převažuje, snažila se tato práce poukázat na atraktivitu dalších oblastí. V případě Japonska by mohl výzkum dále sledovat, zda se budou pravidelnosti identifikované v této práci

vyskytovat i v nově natočených filmech, třeba ve snímku *Bitva u Midway* (2019). Filmy *Bitva u Midway* či *Pearl Harbor* jsou navíc remaky již existujících filmů, takže by bylo možné podrobit analýze, k jakým změnám ve vyobrazování těchto událostí v průběhu času došlo. S ohledem na aktuální geopolitickou situaci by mohlo být badatelsky zajímavé také vyobrazování dalších asijských národů v americké populární kultuře, kupříkladu Číňanů, Korejců či Vietnamců a eventuálně srovnat jejich zobrazování s tím, jak jsou prezentovány americko-japonské vztahy.

Hlavní myšlenkou teoretického proudu *populární kultura a světová politika* je teze, že se tyto sféry vzájemně ovlivňují. Případová studie americko-japonských vztahů optikou americké kinematografie dokládá, že i v zobrazování historických událostí, kde byly zájmy obou zemí protichůdné, lze mezi publiky prosazovat ideu přátelství navzdory kulturním odlišnostem a podporovat tím snahu o porozumění jak v mezilidských, tak v mezinárodních vztazích.

SUMMARY

The aim of this Master's thesis is to analyze the contemporary depiction of historical moments in U.S.-Japan relations in the American cinematography while focusing on movies made in the 21st century. It focuses primarily on *The Last Samurai*, *Pearl Harbor*, *Letters from Iwo Jima*, and *Emperor*. The analysis is based on theories of *popular culture and world politics*, which argue that popular culture and world politics mutually shape each other. The main theoretical stream this master's thesis draws upon is the discipline of popular geopolitics, which analyzes the depiction of nations, states, and ideologies in popular culture and interprets how these depictions constitute and strengthen geopolitical narratives. Since most of the popular geopolitics research is currently focused on the *War on Terror* and the depiction of enemies, the ambition of this Master's thesis was to broaden this scope by paying attention to the depiction of one of the closest US allies that used to be an enemy in the past. Thus, the research goal was to answer the question, how the historical milestones in U.S.-Japan relations are portrayed in the present and how their portrayal is linked to the current geopolitical context.

The research method of choice is a discourse analysis, through which the author focuses on the three main aspects of popular geopolitics – representational logics, affect, and intertextuality. The research showed that although the analyzed movies reflect conflictual moments in the U.S.-Japan relations and construct Japan as the cultural Other of the United States, there is a common narrative of mutual friendship and similarity, despite cultural differences. Additionally, there are usually good and bad characters on both sides while the negative characters on the Japanese side are represented mainly by the militarists. From the geopolitical point of view, the research outcomes offer three main interpretations. First, the portrayal of mutual friendship despite cultural differences corresponds with the importance of the U.S.-Japan alliance in East Asia. Second, portraying primarily the Japanese militarists as the villains is on par with the narrative of the American Occupation administration, which tried to put Japan and its people in the position of victims instead of perpetrators of Japanese war crimes. This was done to smoothen the postwar reforms and turn Japan into a strategic partner for the upcoming Cold War. Third, critical portrayal of the American side and questioning the role of the United States in the world has become more common during the ongoing *War on Terror*.

POUŽITÉ ZDROJE

Seznam filmů

Poslední samuraj [The Last Samurai] [film]. Režie ZWICK, Edward. USA/Nový Zéland/Japonsko, 2003.

Pearl Harbor [Pearl Harbor] [film]. Režie BAY, Michael. USA, 2001.

Dopisy z Iwo Jimy [Letters from Iwo Jima] [film]. Režie EASTWOOD, Clint. USA/Japonsko, 2006.

Císař [Emperor] [film]. Režie WEBBER, Peter. USA/Japonsko, 2012.

Tištěné zdroje

ADORNO, Theodor W. a Max HORKHEIMER. Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty. Praha: OIKOYMENH, 2009. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 9788072982677.

ALLISON, Anne. The Attractions of The J-Wave for American Youth. In: WATANABE, Yasushi a David L. MCCONNELL. Soft Power Superpowers: Cultural and National Assets of Japan and the United States. New York: Routledge, 2008, s. 99-110. ISBN 9780765622495.

BENEDICT, Ruth. Chryzantéma a meč: vzorce japonské kultury. Praha: Malvern, 2013. ISBN 9788087580455.

BENJAMIN, Walter. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Illuminations. Ed. H. Arendt. New York: Schocken, 1969 [1936], 217–251.

BIRKENSTEIN, Jeff, FROULA, Anna, RANDELL, Karen. Reframing 9/11: Film, Popular Culture and the „War on Terror“. New York: Continuum. 2010. ISBN 1441119051.

BROWN, Gillian a George YULE. Discourse analysis. New York: Cambridge University Press, 1983. ISBN 9780521241441.

CASO, Federica a Caitlin HAMILTON. Popular Culture and World Politics: Theories, Methods, Pedagogies. E-International Relations, 2015. ISBN 9781910814024

DITTMER, Jason. On Captain America and ‘Doing’ Popular Culture in the Social Sciences. In: CASO, Federica a Caitlin HAMILTON. Popular Culture and World Politics:

- Theories, Methods, Pedagogies. E-International Relations, 2015, s. 45-50. ISBN 9781910814024.
- DODDS, Klaus. Popular Geopolitics and War on Terror. In: CASO, Federica a Caitlin HAMILTON. Popular Culture and World Politics: Theories, Methods, Pedagogies. E-International Relations, 2015, s. 51-62. ISBN 9781910814024.
- DRULÁK, Petr. Teorie mezinárodních vztahů. Praha: Portál, 2003. ISBN 8071787256.
- DUNCOMBE, Constance a Roland BLEIKER. Popular Culture and Political Identity. In: CASO, Federica a Caitlin HAMILTON. Popular Culture and World Politics: Theories, Methods, Pedagogies. E-International Relations, 2015, s. 35-44. ISBN 9781910814024.
- EVANS, David C.; PEATTIE, Mark R. Kaigun: strategy, tactics, and technology in the Imperial Japanese Navy, 1887-1941. Annapolis, Maryland: Naval Institute Press, 1997. ISBN 9780870211928.
- FOUCAULT, Michel. Dějiny sexuality I. - Vůle k vědění. Praha: Herrmann, 1999. ISBN 80-238-5090-3.
- FOUCAULT, Michel. Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení. Přeložil Čestmír PELIKÁN. Praha: Dauphin, 2000. Studie (Dauphin). ISBN 80-86019-96-9.
- FOUCAULT, Michel. Archeologie vědění. Vydání druhé. Přeložil Čestmír PELIKÁN. V Praze: Herrmann, 2016. ISBN 978-80-87054-43-7.
- GLINES, Carroll V. The Doolittle Raid: America's Daring First Strike Against Japan. New York: Orion Books, 1988. ISBN 0-88740-347-6.
- HALL, Stuart. Encoding and decoding in the television discourse. Birmingham: Centre for contemporary cultural studies, 1973. ISBN 9780704404571.
- HALL, Stuart. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage Publications & Open University, 1997. ISBN 9780761954323.
- HART, Justin. Empire of Ideas: The Origins of Public Diplomacy and the Transformation of U. S. Foreign Policy. Oxford: Oxford University Press, 2013. ISBN 9780199777945.
- HEJLOVÁ, Denisa. Public relations. První vydání. Praha: Grada Publishing, 2015, 250 stran. Expert (Grada). ISBN 978-80-247-5022-4
- HONCOOPOVÁ, Helena. Knihy řezané do dřeva: japonská knižní grafika 17.-19. století. Praha: Národní galerie, 1997. ISBN 807035125X.

- HUNTINGTON, Samuel P. The clash of civilizations and the remaking of world order. New York: Touchstone, 2005. ISBN 0-684-81164-2.
- IWABUCHI, Koichi. Recentring Globalization: Popular Culture and Japanese Transnationalism. Durham: Duke University Press, 2002. ISBN 9780822328919.
- JEFFORDS, Susan. Hard bodies: Hollywood masculinity in the Reagan era. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, c1994. ISBN 0813520037
- JENKINS, Henry. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York: New York University Press, 2006. ISBN 9780814742815.
- JENKINS, Tricia. The CIA in Hollywood: How the Agency Shapes Film and Television. Texas: University of Texas Press, 2013. ISBN 9780292754362.
- KAHOUN, Filip. Boj o pozornost. 2. vydání. Praha: Filip Kahoun, 2019. ISBN 9788021070837.
- KELLNER, M., Douglas. Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era. West Sussex: Wiley-Blackwell. 2009. ISBN 9781405198240.
- LIPPMANN, Walter. Public Opinion. 2. vydání. New York: Macmillan, 1922. ISBN 1560009993.
- MCSWEENEY, Terence. American Cinema in the Shadow of 9/11. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. ISBN 1474413811.
- MIRZOEFF, Nicholas. An introduction to visual culture. 2nd ed. London: Routledge, 2009. ISBN 9780415327596.
- NEUMANN, Iver B. a Daniel H. NEXON. Harry Potter and International Relations. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2006. ISBN 9780742539594.
- PATÁK, David. Role médií při šíření japonské kultury. Praha, 2020. 75 s. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce doc. PhDr. Martin Soukup, Ph.D.
- PRINCE, Stephen. Firestorm: American Film in the Age of Terrorism. New York: Columbia University Press. 2009. ISBN 0231148712.
- REISCHAUER, Edwin O. a Albert M. CRAIG. Dějiny Japonska. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2009. ISBN 9788071065135.

RICHARDSON, John T. E. Handbook of Qualitative Research Methods for Psychology and the Social Sciences. Leicester: British Psychological Society, 1996, s. 125-140. ISBN 9781854332042.

ROBB, David L., Operation Hollywood: How the Pentagon Shapes and Censors the Movies. New York: Prometheus Books, 2004. ISBN 9781591021827.

ROSE, Gillian. Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials. Thousand Oaks, Calif.: Sage, 2001. ISBN 9780761966647.

SAID, Edward W. Orientalismus: západní koncepce Orientu. Praha: Paseka, 2008. ISBN 9788071859215.

SALTER, Mark B. a Can E. MUTLU. Research Methods in Critical Security Studies: An Introduction. New York: Routledge, 2012. ISBN 9780415535397.

SHAPIRO, Michael J. Film and World Politics. In: CASO, Federica a Caitlin HAMILTON. Popular Culture and World Politics: Theories, Methods, Pedagogies. E-International Relations, 2015, s. 83-90. ISBN 9781910814024.

SHARP, Joanne P. Condensing The Cold War: Reader's Digest and American Identity. Minnesota: University of Minnesota Press, 2000. ISBN 9780816634156.

TONKISS, Fran. Analysing discourse. In: SEALE, Clive. Researching Society and Culture. 4th ed.. London: SAGE Publications, 1998, s. 245-260. ISBN 9781473947153.

WELDES, Jutta a Christina ROWLEY. So, How Does Popular Culture Relate to World Politics? In: CASO, Federica a Caitlin HAMILTON. Popular Culture and World Politics: Theories, Methods, Pedagogies.. E-International Relations, 2015, s. 11-34. ISBN 9781910814024.

Elektronické zdroje

- ALLEN-EBRAHIMIAN, Bethany. The Man Who Nailed Jello to the Wall. Foreignpolicy.com [online]. Washington, D.C.: The Slate Group, 2016 [cit. 2021-02-13]. Dostupné z: <https://foreignpolicy.com/2016/06/29/the-man-who-nailed-jello-to-the-wall-lu-wei-china-internet-czar-learns-how-to-tame-the-web/>
- ASIALINKBUSINESS. Japan's economy. AsialinkBusiness [online]. 2021 [cit. 2021-4-26]. Dostupné z: <https://asialinkbusiness.com.au/japan/getting-started-in-japan/japans-economy?doNothing=1>
- AYDEMIR, Emrah. 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 [online]. 2017, 6(11), 79-83 [cit. 2020-12-14]. Dostupné z: [http://www.ijhssi.org/papers/v6\(11\)/Version-2/N0611027983.pdf](http://www.ijhssi.org/papers/v6(11)/Version-2/N0611027983.pdf)
- BRONFEN, E. Reality Check: Image Affects and Cultural Memory. Differences [online]. 2006, 17(1), 20-46 [cit. 2020-12-11]. ISSN 1040-7391. Dostupné z: doi:10.1215/10407391-2005-003
- CARR, Michael. Yamato-Damashii 'Japanese Spirit' Definitions. International Journal of Lexicography [online]. 1994, 7(4), 279-306 [cit. 2021-04-22]. ISSN 0950-3846. Dostupné z: doi:10.1093/ijl/7.4.279
- CIA. THE WORLD FACTBOOK. CIA [online]. 2020. [cit. 2020-12-22]. Dostupné z: <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/ja.html>
- COOL JAPAN INITIATIVE. CAO [online]. 2020. [cit. 2020-12-03]. Dostupné z: https://www.cao.go.jp/cool_japan/english/pdf/cooljapan_initiative.pdf
- DODDS, Klaus. 'Have You Seen Any Good Films Lately?' Geopolitics, International Relations and Film. Geography Compass [online]. 2008, 2(2), 476-494 [cit. 2021-4-28]. ISSN 17498198. Dostupné z: doi:10.1111/j.1749-8198.2008.00092.x
- GADINGER, Frank, Martina KOPF, Aysem MERT a Christopher SMITH. Political Storytelling: From Fact to Fiction. [online]. Duisburg: Käte Hamburger Kolleg / Centre for Global Cooperation Research, 2016 [cit. 2021-4-4]. ISSN 2198-0403. Dostupné z: <https://www.gcr21.org/publications/gcr/global-dialogues/political-storytelling-from-fact-to-fiction>

GADINGER, Frank. Narrating War: Human Deformation in The Hurt Locker. In: GADINGER, Frank, Martina KOPF, Aysem MERT a Christopher SMITH. Political Storytelling: From Fact to Fiction. [online]. Duisburg: Käte Hamburger Kolleg / Centre for Global Cooperation Research, 2016 [cit. 2021-4-4]. s. 70-80. ISSN 2198-0403. Dostupné z: <https://www.gcr21.org/publications/gcr/global-dialogues/political-storytelling-from-fact-to-fiction>

GRAYSON, Kyle, Matt DAVIES a Simon PHILPOTT. Pop Goes IR? Researching the Popular Culture—World Politics Continuum. Politics [online]. 2009, 29(3), 155-163 [cit. 2020-12-11]. ISSN 0263-3957. Dostupné z: doi:10.1111/j.1467-9256.2009.01351.x

GREAT Britain Campaign [online]. Londýn, 2020 [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: <https://www.greatbritaincampaign.com>

HISTORY. Isoroku Yamamoto, Japan's mastermind of the Pearl Harbor attack, is born. History.com [online]. A&E Television Networks, 2009 [cit. 2021-4-28]. Dostupné z: <https://www.history.com/this-day-in-history/yamamoto-isoroku-japans-mastermind-of-the-pearl-harbor-attack-is-born>

HOFSTEDE INSIGHTS. What about japan? Hofstede Insights [online]. 2021 [cit. 2021-04-22]. Dostupné z: <https://www.hofstede-insights.com/country-comparison/japan/>

HOUGH, Q.V. Is The Last Samurai Real At All? True Story Explained. Screenrant.com [online]. 2020 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: <https://screenrant.com/last-samurai-movie-true-story-algren-jules-brunet/>

IMF. World Economic Outlook Database. IMF [online]. 2021 [cit. 2021-4-26]. Dostupné z: <https://www.imf.org/en/Publications/WEO/weo-database/2021/April/weo-report>

KRUŠINA, Martin. 19. 2. 1945 Den, kdy začala bitva o Iwodžimu. Slavné dny [online]. 2015 [cit. 2020-11-25]. Dostupné z: <https://www.slavne-dny.cz/episode/10005003/den-kdy-zacala-bitva-o-iwodzimu-19-unor>

NYE, Joseph S. Public Diplomacy and Soft Power. The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science [online]. 2008, 616(1), 94–109 [cit. 2020-03-12]. DOI: 10.1177/0002716207311699. ISSN 0002-7162. Dostupné z: <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0002716207311699>

PEW RESEARCH CENTER. Americans, Japanese: Mutual Respect 70 Years After the End of WWII. Pew Research Center [online]. 2015 [cit. 2021-4-28]. Dostupné z:

<https://www.pewresearch.org/global/2015/04/07/americans-japanese-mutual-respect-70-years-after-the-end-of-wwii/>

POTTER, Jonathan. Discourse Analysis and Constructionist Approaches: Theoretical Background. Research Gate [online]. Leicester: BPS Books, 1996 [cit. 2021-4-4].

Dostupné z:

https://www.researchgate.net/publication/265273243_Discourse_Analysis_and_Constructionist_Approaches_Theoretical_Background

RUNNEBAUM, Achim. Hachimaki – the Japanese Headband that gives you Energy. Japandaily.jp [online]. 2017 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: <https://japandaily.jp/hachimaki-japanese-headband-gives-energy-4223/>

SAID, Edward W. The Clash of Ignorance: Labels like "Islam" and "the West" serve only to confuse us about a disorderly reality. The Nation [online]. New York: Katrina vanden Heuvel, 2001 [cit. 2020-12-22]. Dostupné z:

<https://www.thenation.com/article/archive/clash-ignorance/>

SCHLAG, Gabi. Fictionalizing the Facts: Torture and Identity in Zero Dark Thirty. In: GADINGER, Frank, Martina KOPF, Aysem MERT a Christopher SMITH. Political Storytelling: From Fact to Fiction. [online]. Duisburg: Käte Hamburger Kolleg / Centre for Global Cooperation Research, 2016 [cit. 2021-4-4]. s. 62-69. ISSN 2198-0403. Dostupné z: <https://www.gcr21.org/publications/gcr/global-dialogues/political-storytelling-from-fact-to-fiction>

SMITH, Steve. 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 [online]. 2004, 48(3), 499-515 [cit. 2020-12-03]. ISSN 0020-8833. Dostupné z: doi:10.1111/j.0020-8833.2004.t01-1-00312.x

Worldometers. Countries in the world by population (2021). Worldometers [online]. 2021, [cit. 2021-04-26]. Dostupné z: <https://www.worldometers.info/world-population/population-by-country/>