

Łukasz Kobylarz

„Rambo! Your Country Needs You!” czyli kino w służbie państwa

Niekiedy sytuacja w państwie wymyka się spod kontroli władzy, a wtedy skłonna jest ona wytoczyć najcięższe działa, aby ponownie wzbudzić w społeczeństwie zaufanie i zapewnić poczucie bezpieczeństwa jego członkom. Najskuteczniejszą, a zarazem najprzyjemniejszą metodę perswazyjnego dotarcia do wyborców, na jaką władza demokratycznego kraju może sobie pozwolić, stanowi wykorzystanie dziesiątej muzy. Żadne inne medium nie ma tak szerokiego zasięgu oddziaływania i skuteczności, jak kino, nie powinno zatem dziwić, że politycy często zwracają się z prośbą o pomoc do twórców filmowych. Najlepszym przykładem wykorzystania w kinie pewnych aspektów sztuki medialnej w celu rozprawienia się z zagrożeniami płynącymi spoza granic terytorium państwowego są metody stosowane przez najpotężniejsze mocarstwo XX wieku – Stany Zjednoczone Ameryki.

Przez dziesięciolecia Stany Zjednoczone stawiały czoła wielu niebezpieczeństwom zagrażającym amerykańskiemu stylowi życia bądź naruszającym status *pax americana*. Fundamentalnym aspektem amerykańskiej kinematografii nacechowanej ideologicznie i politycznie jest to, co najlepiej można określić mianem „*locate and destroy*”, metoda polegająca na zdefiniowaniu danego zagrożenia i zniszczeniu go, czasem na srebrnym ekranie. Wraz ze zbrojnym zaangażowaniem Stanów Zjednoczonych w działania II Wojny Światowej popularność zyskały filmy propagandowe wysławiające potęgę Ameryki i demonizujące jej wroga, w tym wypadku Niemców i Japończyków. Od połowy lat czterdziestych do niemal końca lat sześćdziesiątych jednym z popularniejszych gatunków były filmy batalistyczne, czyli rozrywkowa odmiana kina wojennego. Atrakcyjność estetyczna tych filmów, wzbogacona udziałem takich aktorów, jak John Wayne, Clint Eastwood i Steve McQueen, którzy stanowili wówczas wzory męskości i moralności, wzmacniało przekaz ideologiczny, dzięki czemu ówczesni filmowcy rozbudzali w narodzie takie uczucia, jak patriotyzm i duch walki.

Zaledwie kilka lat po zakończeniu wojny Ameryka musiała zmierzyć się z kolejnym zagrożeniem. Związek Radziecki, Chiny, Wietnam i komunistyczna Korea oraz rosnąca w kraju popularność ugrupowań komunistycznych zasiały ziarno niepokoju. Zbrojne konflikty w Korei i w Wietnamie oraz wzrost niezadowolenia z działań rządu wśród obywateli doprowadziły do poważnego rozłamu w stosunkach między społeczeństwem a partią rządzącą. Amerykańskie kino lat sześćdziesiątych zostało ogarnięte dekadencją i nastrojem kontrkultury. Filmowcy głośno i często krytykowali dokonania i pracę rządu. Kolejne lata nie przyniosły znacznej poprawy sytuacji, a widoczne zmiany na-

stały dopiero na początku lat osiemdziesiątych, wraz z przejściem władzy w Stanach, przez kandydata z ramienia partii konserwatystów, Ronalda Reagana. Nowo wybrany prezydent, który wówczas przewodniczył ugrupowaniu o nazwie Stowarzyszenie Aktorów Filmowych (SAG), rozpoczął polowanie na komunistycznych szpiegów. Z czasem jego działania zaczęły nabierać wyraźniejszego wydźwięku: Reagan zgłosił zapotrzebowanie na propagandowe kino nowego patriotyzmu.

Administracja Ronalda Reagana i końcowe lata zimnej wojny przyczyniły się do powstania amerykańskiego *action-hero*. Takie filmy jak *Rambo: Pierwsza Krew* i *Rambo: Pierwsza Krew II, Zaginiony w akcji* i szereg innych obrazów, powstałych w latach osiemdziesiątych, wpisują się w nurt określany reaganomatografią – czyli tak zwanego kina nowej kontr-kontrkultury. Filmy stworzone z inicjatywy prezydenta Reagana i według wytycznych propagandy republikanów postulowały walkę z wpływami Związku Radzieckiego oraz defetyzmem wywodzącym się z kontrkultury. Zrozumienie kontekstu historycznego oraz roli społecznej, jaką odgrywały filmy reaganomatografii, jest niezbędne do zrozumienia ekranizacji tej epoki.

Filmy reaganomatografii często postrzegane są jako bezmózgie „strzelanki”, w których znaczenie mają tylko hektolitry lejącej się z ekranu krwi, a jedyną rozrywką pozostaje liczenie, ilu wrogów położy trupem główny bohater. Mówi się o nich z ironią i politowaniem, wykpiwa się brak zawartości intelektualnej, szydzi z nadętego patosu i łopatologicznego przekazu. Nie ulega wątpliwości, że filmy te były szalenie nieskomplikowane i nie oferowały wysoce intelektualnej rozrywki. Pomimo że zawarta w nich refleksja raczej nie odbiega od stereotypów i wyświechtanych frazesów, była ona prawdziwa i związana z autentycznymi emocjami. Filmy te robiono przede wszystkim z myślą o widzu i patriotyzmie; miały na celu uświadomieniu społeczeństwa amerykańskiemu o zagrożeniach ze strony „imperium zła”, zatarcie poczucia porażki w wojnie wietnamskiej oraz rozwianie moralnych problemów związanych z brutalnym sposobem prowadzenia wojny.

Zabieg, który miał ukoić moralny niepokój społeczeństwa amerykańskiego, a następnie umożliwić zagojenie się głębokiej rany poczucia winy, został przeprowadzony na trzy sposoby. Pierwszy dał Amerykanom symboliczną wygraną, drugi redefiniował rolę sprawcy i ofiary, a trzeci stanowił swoistą metodę samobiczowania. Owe mechanizmy (wynikające z uzmysłowienia sobie błędu, jakim było podjęcie działań wojennych w Wietnamie) skutecznie przekształciły moralnie pytanie o słuszność (bądź jej brak) zbrojnej interwencji w południowo-wschodniej Azji w kwestię zobowiązań wobec żołnierzy i weteranów amerykańskich. Filmy te zawdzięczały swoją popularność, zwłaszcza wśród widzów amerykańskich, „leczniczej” zdolności do jednoznacznego odpowiadania na pytania o obecność więźniów wojennych i o zaginionych w akcji żołnierzy. Siedząc w kinie, widz dochodzi do odpowiednich wniosków: Amerykańscy żołnierze („nasi chłopcy”) uznani za MIA¹ cierpią na skutek działań bestialskiego Vietcongu, a biurokraci w Waszyngtonie spisali ich na straty. Dzięki kinu akcji o amerykańskich żołnierzach w wietnamskiej niewoli oraz ich wyzwoleniu przez samotnych bohaterów, takich jak Rambo, Amerykanie zyskali symboliczne poczucie zwycięstwa². Porzuconym i zapomnianym przez władze żołnierzom, uciemionym i torturowanym przez bezwzględnych komunistów, nadano nowy wymiar uświęconych cierpiętników³. Kiedy John Rambo potajemnie penetruje obóz wroga, odnajduje amerykańskiego więźnia z długimi brązowymi włosami i brodą, ukrzyżowanego przez Wietnamczyków. Symbolika pasyjna zestawia więźniów z Chrystusem, ponieważ „poświęcają się dla kraju, który ich zdradził”⁴. Wreszcie pojawiło się coś w rodzaju rachunku sumienia. Obywatele rozumieją, że są współwinni za zdradę

żołnierzy, którzy za nich walczyli. Rambo jest uosobieniem wszystkich weteranów odrzuconych za udział w wojnie przez społeczeństwo. Nie otrzymali należytego szacunku, a w zamian za poświęcenie i całkowite oddanie wynikające z miłości do narodu, zostali potraktowani jak mordercy. Doskonałym zobrazowaniem kondycji amerykańskich żołnierzy wracających z wojny jest końcowy monolog Johna Rambo w *Rambo II*, w którym bohater stwierdza, iż chciałby, żeby jego kraj kochał swoich synów tak bardzo, jak oni go kochają. Rehabilitacja żołnierzy z wojny w Wietnamie była natomiast sprawą drugorzędną. Ponieważ stosunki z ZSRR ponownie znalazły się na ostrzu noża, ideologiczne cele reaganomatografii były dalekowszoczne: społeczne bicie się w pierś za niedocenia- nie żołnierzy miało na celu zapobieżenie tego typu zachowaniom w przyszłości. Jeżeli amerykańscy „chłopczy” znowu staną do walki przeciw komunizmowi, tym razem od początku do końca będą bohaterami. Powyżej wymienione zjawiska skutecznie (i celowo) odwracały uwagę od sedna sprawy: Czy polityka *containment*⁵ i interwencja w Wietnamie była konieczna i warta tak ogromnego poświęcenia? W okresie zimnej wojny *action-heroes* reaganomatografii skutecznie odgrywali swoją rolę dywersyfikacji.

Dwadzieścia lat temu, w świecie ogarniętym gorączką wyścigu zbrojeń, nie można było marzyć o bohaterze lepszym niż Rambo. Gdy spojrzymy na to z szerszej perspektywy, okazuje się, iż okoliczności powstawania *action-heroes* okresu zimnej wojny nie różnią się wcale od dzisiejszych realiów. W sytuacji, gdy Stany Zjednoczone stają w obliczu niebezpieczeństwa, pojawia się bohater będący wcieleniem wojny. Gdy Związek Radziecki straszył świat swoją potęgą i arsenałem nuklearnym, wówczas kino amerykańskie mężnie podjęło rękawicę wystawiając do walki swoich najlepszych zawodników. Obecnie, gdy świat stoi w obliczu wyzwania zagrożenia – terroryzmu, strategia ta została przyjęta przez telewizję.

11 września 2001 roku *pax americana* chwilowo zadrżała ze strachu. Okazało się, iż zagrożenie terroryzmem stało się problemem bardzo realnym. W nowych warunkach, w świecie zdominowanym przez strach, gdy Amerykanie stanęli w obliczu nowego zagrożenia, okazało się, że nikt nie może czuć się bezpiecznie⁶. Zastraszone i zdruzgotane społeczeństwo, niezdolne jeszcze do jakiegokolwiek działania, potrzebowało bodźca, który rozpaliliby ogień nadziei i zatarł poczucie bezsilności. Sytuacja, w jakiej znaleźli się filmowcy była wyjątkowo ciężka. Wszelkie próby podjęcia tematu nawiązującego w jakikolwiek sposób do nowojorskich zamachów i kwestii terroryzmu traktowane były jako rozdrapywanie wciąż niezagojonej rany. Organizacja *Motion Picture Association of America* (MPAA)⁷ mając na celu dobro obywateli, objęła cenzurą wszystkie filmy wchodzące do kin po zamachach. Zdjęcia przedstawiające wieże WTC były z filmów wycinane, a niektóre, już powstałe bądź będące w procesie produkcyjnym filmy (poruszające kwestie terroryzmu), musiały zostać odłożone na półki. Naprzeciwno oczekiwani społeczeństwa wyszła wówczas telewizja, której wpływy MPAA nie dosięgały.

Powstał serial *24 godziny*, a kreując w nim postać Jacka Bauera Kiefer Sutherland stał się nie tylko przedłużeniem i odrodzeniem tego, czego w kinie od przeszło dwudziestu lat już nie ma. Podobnie jak bohaterowie sprzed lat, tacy jak Rambo, agent Bauer stanowi odpowiedź na realne zagrożenie odczuwane przez społeczeństwo amerykańskie. Po klęsce komunistycznego totalitaryzmu ucieleśnionego przez Związek Radziecki, na początku XXI wieku zarysował się kolejny problem na skalę globalną: wojna z terroryzmem.

Serial *24 godziny* pojawił się w telewizji w najbardziej krytycznym dla społeczeństwa amerykańskiego okresie. Emisja pierwszego odcinka serialu miała miejsce 7 listopada 2001 roku, czyli niespełna dwa miesiące po feralnym zamachu, kiedy poczucie bezpie-

czeństwa obywateli było bardzo nadszarpnięte. Niewątpliwą otuchą dla strwożonego narodu i uosobieniem bijącego serca Ameryki miał się okazać Jack Bauer, agent elitarnej jednostki *Counter Terrorist Unit* (CTU) zajmującej się zwalczaniem wszelkich objawów terroryzmu. Pomimo że w pierwszym sezonie serialu członkowie zagrażającej Ameryce organizacji terrorystycznej byli pochodzenia serbskiego, a działania ich nie wiązały się jeszcze bezpośrednio z zamachami bombowymi, to społeczeństwo amerykańskie widziało w serialowej fikcji odbicie rzeczywistych wydarzeń. W drugim sezonie w pełni doszły już do głosu kwestie związane z obawami dotyczącymi ewentualnych zamachów bombowych z użyciem broni nuklearnej i bezpośredniego zagrożenia ze strony fundamentalistów islamskich. Pomimo głosów krytyki ze strony *American Islamic Community* i ugrupowań liberalno-demokratycznych, serial zyskał status kultowego, a rozpędzonej i rosnącej na fali wyrazów poparcia popularności nikt już nie mógł zatrzymać. Można powiedzieć, iż nastąpiło symboliczne przekazanie pałeczki.

W latach osiemdziesiątych Ronald Reagan nazwał Johna Rambo uosobieniem wzorcowego amerykańskiego żołnierza i tym samym całej amerykańskiej armii. Obecnie Jack Bauer stał się symbolem walki z terroryzmem. Zarówno Rambo, jak i Bauer walczą przeciwko realnemu zagrożeniu w danym dla siebie czasie. Pełnią podobną rolę, a podtekst społeczny, choć groteskowo schematyczny, jest ten sam: podobnie jak Rambo (czytaj Stany Zjednoczone) wygrał Zimną Wojnę, tak Jack Bauer pokona terroryzm⁸. Serial *24 godziny* przywraca dwubiegunowy podział świata na dobro i zło. *Rambo czy Zaginiony w akcji* w niczym niezaburzony i bardzo przejrzysty sposób obrazowały odwieczną, bajkową wręcz dychotomię. Nawet dziecko bez trudu może odnaleźć w tych filmach wartości jednoznacznie wyeksponowane. Podzielony przez żelazną kurtynę świat miał wówczas strony: złą – ZSRR z całym blokiem państw komunistycznych pozostających w jego orbicie, i dobrą – państwa zachodnie, wchodzące w skład NATO i reprezentowane przez USA. W takiej sytuacji, ponieważ brak gwarancji, że dobro zwycięży, „neutralność może być traktowana jako złudzenie, kompromis jako *appeasement*, a negocjacje jako wezwanie do kapitulacji”⁹.

Ten dziecięcy, nawinie prosty podział był siłą napędową tego kina. Nieprzypadkowo Reagan nazwał ZSRR „Imperium Zła”. Nawiązanie do *Gwiezdnych Wojen* miało w konsekwencji odwzorować realia, panujące nie tylko w świecie filmowym, ale przede wszystkim w prawdziwym życiu. Sytuacja dnia dzisiejszego przywraca staromodne podziały. Choć rzeczy nie zawsze są tylko czarne i białe, a wszystko zmierza ku wszechogarniającej szarzyźnie, istotna jest zdolność do zaakceptowania pewnej umowności, niezbędnej do zrozumienia tak funkcjonującej rzeczywistości. Odzwierciedleniem tego jest popularność serialu *24 godziny*, a zwłaszcza postaci stworzonej przez Kiefera Sutherlanda, co dowodzi, iż zapotrzebowanie na takich bohaterów i na bipolarnie pojmowany świat nadal jest bardzo duże. Realia, w których, jak trafnie podsumował Samuel P. Huntington: „Wiemy, kim jesteśmy, tylko wtedy, kiedy sobie uzmysłowimy, kim nie jesteśmy, nierzadko zaś tylko wtedy, kiedy wiemy, przeciw komu występujemy”, sprzyjają bohaterom, którzy są równie bezlitośni i bezwzględni, co ich wrogowie.

Jack Bauer to John Rambo XXI wieku. Choć Kiefer Sutherland nie posiada muskulatury Sylwestra Stallone’a to kreowane przez nich postaci są rezultatem tych samych pobudek. Gdyby nie *Rambo czy Zaginiony w akcji*, dziś nie byłoby Jacka Bauera. Gdyby nie Ronald Reagan i jego patriotyczna reaganomatografia, dziś nie byłoby takiego serialu jak *24 godziny*. Obecnie zagrożenie terroryzmem jest bardzo realne, czego dowodzą kolejne próby zamachów¹⁰. Postanowili to wykorzystać twórcy

serialu, materializując narastające przez lata obawy i lęki. W najnowszym sezonie islamscy terroryści detonują (kupiony od skorumpowanych rosyjskich wojskowych) niewielki ładunek nuklearny, w wyniku czego zginą tysiące ludzi, Los Angeles pograży się w chaosie, a prezydent wprowadzi w mieście stan wyjątkowy. Taki zabieg nie jest powodowany chęcią wywołania w ludziach lęku, ale sposobem na usytuowanie akcji i nowego, bardziej autentycznego *action hero* w kontekście rzeczywistego zagrożenia. Richard Perle, zastępca sekretarza obrony w administracji prezydenta Ronalda Reagana, analizuje niebezpieczeństwo terroryzmu, stwierdzając: „Najgorszą rzeczą, jakiej obawiano się po 11 września, był następny zamach, tym razem z użyciem broni masowego rażenia. Powstały obawy, że ktoś, kto ją posiada, może zechcieć podzielić się nią z kimś, kto nie zawaha się użyć jakichkolwiek instrumentów, by pozbawić życia tak wiele osób, jak to tylko możliwe”¹¹. Choć to nie pierwszy raz, gdy twórcy serialu przekraczają cienką granicę oddzielającą fikcję od prawdziwego życia, to wielu komentatorów uważa, że Fox tym razem posunął się zbyt daleko, mieszając serialową rzeczywistość z faktyczną polityką.

Balansowanie na krawędzi fikcji i rzeczywistości jest w serialu *24 godziny* widoczne, ponieważ tematy w nim poruszane są bardzo aktualne. Dziś, gdy wiemy już, jak zakończyła się Zimna Wojna i że imperium ZSSR rozpadło się na kawałki, łatwo kpić z obaw i lęków tamtych czasów. Jednak w latach osiemdziesiątych nikt nie mógł przewidzieć, jak historia się potoczy i co stanie się za kilka lat. Związek Radziecki stanowiął wówczas jeszcze bardzo realne zagrożenie¹². Hipokryzja ludzka nie zna granic, a pamięć bywa zawodna, dlatego kto wie, czy za dziesięć bądź dwadzieścia lat, kiedy być może zagrożenia terrorystyczne zostaną zażegnane, nie będziemy się śmiać z serialu *24 godziny*, a poruszane w nim kwestie traktować wyłącznie w kategoriach natrętnej propagandy. Nie ma wątpliwości, że filmy tworzone z inicjatywy Reagana w trakcie jego prezydentury są obrazami upolitycznionymi. Jednak reaganomatografia jest przykładem propagandy nienachalnej i zupełnie nieszkodliwej. Możemy ją zaakceptować lub z pełną świadomością odrzucić. Możemy całkowicie odciąć się od przekazu i kontekstu politycznego zawartego w filmach i z równym powodzeniem rozkoszować się nimi. To samo dotyczy serialu *24 godziny*. Jest on równie propagandowy w swoim przesłaniu, co *Rambo*. Choć serial nie powstał z inicjatywy władz rządzących, to do jego zdeklarowanych fanów należą ich najważniejsi przedstawiciele. Za jednego z największych zwolenników uchodzi sam Donald Rumsfeld¹³. Taka postawa sekretarza obrony USA wobec serialu może jednoznacznie określać stosunek rządu do treści w nim zawartych. Nie jest też żadną tajemnicą, że poglądy właściciela stacji telewizyjnej Fox Ruperta Murdocha, są tożsame z konserwatywną polityką jego przyjaciela, Georga W. Busha.

Druga wojna światowa zakończyła się zwycięstwem Stanów Zjednoczonych, a wyścig zbrojeń napędzany przez prezydenta Reagana w dużej mierze sprawił, że Związek Radziecki rozsypał się na kawałki. Tym samym, niebezpieczeństwo przemienienia się zimnej wojny w gorącą zostało oddalone. Jaki scenariusz jest przewidziany na obecną sytuację? Tego na razie nie wiadomo, wiadomo jednak, że wojna z terroryzmem trwa nadal i dopóki trwać będzie. CTU i Jack Bauer są społeczeństwu amerykańskiemu potrzebni. Terroryzmu nie da się tak łatwo wyplenić, na miejsce każdego unieszkodliwionego zamachowca pojawi się dwóch następnych. Widoczne to było 11 marca 2004 podczas zamachu na pociągi pasażerskie w Madrycie i 7 lipca 2005 w metrze i komunikacji miejskiej w Londynie. Wymienione ataki, nie stanowiły scenariuszowych wprawek kolejnych filmów. Wojny z terroryzmem nie da się wygrać w 24 godziny, to

batalia, która pochłania dużo więcej czasu i wymaga udziału większej liczby osób niż tylko Jack Bauer. Niemniej, podobnie jak Rambo, Bauer stanowi uosobienie wojny toczonej przez Stany Zjednoczone i dopóki będzie istniało jakiekolwiek zagrożenie, a ludzie będą potrzebowali ukojenia i stabilności, tak długo amerykańskie władze będą sięgały po tajną broń, jaką jest kino i telewizja.

Przypisy

- ¹ Skróć MIA należy odczytywać jako *missing in action*, czyli zaginiony w akcji.
- ² D. L. Sutton i J. Emmett Winn, „Do We Get to Win This Time?": *POW/MIA Rescue Films and the American Monomyth*, „Journal of American and Comparative Cultures” 2001, vol. 24, nr 1/2.
- ³ Zarówno filmy wypływające z prawicowego nurtu reaganomatografii i te lewicujące, jak *Pluton* Olivera Stone’a czy *Full Metal Jacket* Stanleya Kubicka, przedstawiają amerykańskich żołnierzy jako ofiary.
- ⁴ F. Sweeney, „What Mean Expendable?": *Myth, Ideology, and Meaning in First Blood and Rambo*, „Journal of American Culture” 1999, vol. 22, nr 3, s. 66.
- ⁵ Doktryna powstrzymywania miała na celu powstrzymanie ZSRR i niedopuszczenie do ekspansji komunizmu. *Containment* stanowiło jeden z głównych celów doktryny Trumana.
- ⁶ Richard Perle podkreśla, że „11 września 2001 roku radykalnie zmienił obraz świata w oczach Amerykanów [...]. 11 września, jego dramatyzm i skala zniszczeń, stworzył w umysłach Amerykanów uczucie podatności na zagrożenia. Przez większą część naszej historii, bezpieczni za dwoma wielkimi oceanami, w ogóle nie braliśmy pod uwagę tego, że możemy zostać zaatakowani na własnym terytorium”, idem, *Największe zagrożenia XXI wieku*, „Europa” nr 142/2006-12-23, s. 2.
- ⁷ Amerykańskie stowarzyszenie cenzorów filmowych, którego głównym zadaniem jest nadawanie ograniczeń wiekowych filmom wchodzącym do amerykańskiej dystrybucji.
- ⁸ Retoryka wojny z terroryzmem celowo naśladuje retorykę Zimnej Wojny. Przykład stanowić może przemówienie Prezydenta George W. Busha na Uniwersytecie Obrony Narodowej. Odnośniki historyczne mają na celu uświadomienie ostatecznego zwycięstwa USA, które podobnie jak pokonało faszyzm i komunizm, pokona także terroryzm.
- ⁹ P. Wander, *The Rhetoric of American Foreign Policy*, w: *Cold War Rhetoric: Strategy, Metaphor and Ideology*, Michigan UP, East Lansing 1997, s. 157.
- ¹⁰ Jak pisze Bartosz Węglarczyk: „Kilka miesięcy temu do amerykańskich mediów przeciekł raport CIA ostrzegający przed możliwym atakiem islamskich terrorystów. Islamiści mieliby zdetonować w kilku miastach USA niewielkie ładunki nuklearne przemycone z azjatyckich lub rosyjskich arsenałów” (B. Węglarczyk, *Serialowa bomba atomowa w USA*, <<http://serwis.gazeta.pl/wyborcza/1,37847,3851597.html>>).
- ¹¹ Richard Perle, op. cyt.
- ¹² Absurdalne wydaje się przypomnienie o szeroko znanym i opisanym zbrodniczym charakterze ZSRR. Niestety, moda na „sierp i młot” i bagatelizowanie zagrożenia ze strony komunistycznego imperium przekonuje, że niewiedza na ten temat jest powszechna. Dotyczy to między innymi „wyzwolenia” Europy Wschodniej przez armie czerwoną, a także chociażby znana bliżej polskiemu czytelnikowi kwestia sowieckiego arsenału broni atomowej na terytorium zachodniej Polski Ludowej, który miał być wykorzystany podczas ofensywy sił Układu Warszawskiego na kraje Europy Zachodniej.
- ¹³ „24” and America’s Image in Fighting Terrorism – debata dostępna na: <<http://www.heritage.org/Press/Events/ev062306.cfm>>.

Summary

The purpose of this essay is to examine the methods implemented by American cinematography in dealing with external threats to the United States' security. By focusing on the image of the hero and the enemy, this analysis presents their character archetypes and displays their associated qualities, both negative and positive. Attention is also given to the means by which filmmakers had stirred national values, patriotic sentiment, and the will to fight in their films' audience. In the final years of the Cold War, the Reagan administration had played a prominent role in the creation of the "action hero", embodied by actors such as Sylvester Stallone, Chuck Norris, and Clint Eastwood. These 80's films make up the reaganomatography genre also known as the cinema of new patriotism. They were created along the Republican Party's political guidelines and President Reagan's direct initiative. These ideological guidelines confronted the attitude of defeat deriving from counter-culture while promoting the containment of Communist influence and a tough stance in U.S. policy toward the Soviet Union. In the face of a Communist threat, they showed American society that the danger is real but at the same time provided a feeling of security which emphasized that the U.S. can – and will – overcome its enemies. Understanding the historical context and message of these films is essential to fully comprehend their social implications and shared characteristics. Nowadays, the ideologically-filled factors of reaganomatography have no contemporary counterpart and the crisis in masculinity on the silver screen has undermined the hero character. Nevertheless, their continuation can be seen in television shows, primary "24" and its lead character Counter Terrorist Unit agent Jack Bauer. For what reasons has this subject been neglected by today's cinema and what is the ideological role of television in confronting the dangers of terrorism and reassuring American society that as in the Cold War, the "Home of the Brave" will prevail once again?