

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

TINA KRAMBERGER

Mentor: doc. dr. Peter Stanković
Somentorica: doc. dr. Sandra Bašič - Hrvatinić

**Spremenjena konceptualizacija ameriškega sovražnika v
hollywoodskih filmih od vietnamske vojne do 11. 9. 2001**

DIPLOMSKO DELO

Ljubljana 2006

(avtorstvo)

ZAHVALA

Hvala mentorjema za hitre in dragocene komentarje. Mojima krasnima staršema hvala za potrpežljivost ter moralno in finančno podporo. Pero je z nevrotičnimi trenutki kriv za mojo vsaj navidezno mirnost, Igorju pa gre moja najgloblja hvaležnost za vse, v neskončnih ponovitvah.

Navsezadnje, z grenkobo v srcu, pa sem hvaležna tudi vsem avtokratskim nagibom v širnem in domačem svetu, da v meni prebujajo željo po ... delovanju.

KAZALO

0. Uvod	5
0.1 Ideja naloge	5
0.2 Motivacija, tema naloge	7
0.3 Domneva	8
0.4 Struktura naloge	8
1. Vloga medijev v političnem komuniciranju	11
1.1 Izhodiščne funkcionalne systemske teorije	11
1.2 Funkcije in disfunkcije množičnih medijev	13
1.3 Frankfurtska šola: družbena vloga medijev, njihova kritika	14
1.4 Oblastno filtriranje medijskih sporočil.....	17
2. Ameriški sovražnik, transmisajska vloga Hollywooda	21
2.1 Sovražnik v novejši zgodovini ZDA	21
2.2 Razmah kapacitet ameriške vojaške industrije.....	27
2.3 Politična ekonomija Hollywooda.....	30
2.4 Vloga hollywoodske produkcije zunaj ZDA.....	33
2.5 Filmska cenzura: med moralnostjo in ideologijo	34
3. Konstruiranje in dehumanizacija sovražnika	36
3.1 Tip sovražnika in menjave elit v ZDA	36
3.2 (De)konstrukcija sovražnika: fenomenološka analiza.....	37
3.3 Psihološka dehumanizacija tipičnega sovražnika.....	41
Demonska konstrukcija sovražnika (producentske namere)	41
Izkrivljeno dožemanje sovražnika (percepcija javnosti).....	42
4. Empirična analiza izbranih filmov: 'Kje je sovražnik?'	46
4.1 Širši seznam: vojni, vojaški in akcijski hollywoodski filmi.....	46
4.2 Izbor filmov po obdobjih (merila, utemeljitev).....	49
4.3 Shema za analizo izbranih vojaških filmov.....	50
4.4 Analiza filmov o vietnamski vojni	52
Apokalipsa zdaj (Apocalypse Now).....	52
Vod (Platoon).....	54
Full Metal Jacket.....	56
4.5 Film iz zadnjega obdobja hladne vojne.....	57
Top Gun	57
4.6 Filmi iz obdobja 90. let	60
Trije kralji (Three Kings).....	60
Dan neodvisnosti (Independence Day)	63
Sestreljeni črni jastreb (Black Hawk Down).....	65
4.7 Podobnosti in spremembe analiziranih filmov	68
5. Ugotovitve, končni razmislek.....	70
6. Seznam literature in virov.....	74

0. Uvod

Zgodovina poznega 19. in vsega 20. stoletja predstavlja, politično in strukturno gledano, obdobje bojev delavskega razreda za oblikovanje industrijske, delavstvu bolj naklonjene socialne države. Ta boj je globalno, v tehnološko razvitejših na eni in v manj razvitih državah na drugi strani, potekal na dva diametralno nasprotna načina, ki sta pripeljala do tolikšnih ideoloških razlik med njimi, da je bil občasni konflikt med njimi neizbežen. Na eni strani kapitalistični interesi razvitejšega Zahoda, ki so ga poosebile ZDA, in na drugi socialistično nastrojen Vzhod, kjer je dolgo prevladovala SZ, zdaj pa vodilno vlogo prevzema Kitajska. Vsaka na svoj način sta skušali ti dve skupini držav, predvsem z grožnjo ali pa z resnično uporabo sile, uveljaviti svojo strateško voljo, kako nadaljevati razvojni cikel in razširiti svoj vpliv. Čeprav je za trenutek videti, da je Zahod zmagal, je stoletje orjaških vlaganj v nasilno vzdrževanje svetovnega ravnotežja ostalo kot protislovna kulturna dediščina vseh vpletenih.

Morda njen najgloblji izraz najdemo v posebnem mišljenju, ki prevladuje v političnem komuniciranju in ki se nevidno, a vztrajno pretaka skozi vse plasti zasebne, državne in javne sfere. To mišljenje sporoča, da tudi zmagovalci ne morejo stati povsem pokončno brez stalnega demoniziranja svojega nasprotnika, pa tudi, da ostajajo zmagovalci na javnem odru le na način, da se v medijih preko propagandnih sporočil stalno obuja spomin na sovražnika — včerajšnjega, današnjega ali jutrišnjega. Filmi, ta sodoben način nagovarjanja najširših javnosti, v tem globalnem političnem komuniciranju nikakor niso izjema. Prej narobe.

0.1 Ideja naloge

Ena od prodornejših držav sodobnega sveta, ki je zdaj tudi vodilni akter globalnega ravnotežja moči, so ZDA. Ker deluje na globalni sceni, svojo nacionalno zgodovino ustvarja in prikazuje na način, ki ustreza ciljem oblasti v njenem nagovarjanju domače in svetovne javnosti.

Nacionalne zgodovine najbolj očitno pokažejo, da ima vsaka država, podobno kot ljudje, poleg prijateljev tudi svoje sovražnike. Ni nujno, da si morajo državne elite sovražnike izmisliti, pa čeprav to ni tako neobičajno, še posebej v časih, ko je potrebno reševati različne notranje krize. Toda za ZDA še posebej pogosto velja domneva, da je njen vojaški pogon v novejši zgodovini zrasel ekonomsko do tolikšnega obsega in moči, da si akterji tega pogona tudi v obdobjih, ko vlada relativni mir, mnogokrat izmislijo sovražnika, predvsem zato, da bi ta pogon, ki daje ritem vsej ekonomiji in družbi, ohranili na visoki ravni. To lahko imenujemo kar posebni cilj ameriške vojaške doktrine. Da bi dosegla svoje posebne cilje, je ameriška vojaška industrija v zadnjem stoletju morala stalno pridobivati ameriško javnost na različne načine, med drugim tudi z ustrezno tematizacijo potencialno največjega državnega sovražnika v množičnih medijih v posameznih obdobjih.

Podobno kot ZDA so ravnale tudi njene zaveznice in nasprotnice. Množični mediji, zlasti ameriški vojni film, so – vsaj v svojem osrednjem toku, ki je pod močnim vplivom ameriških centrov moči – v ameriško in svetovno javnost stalno uvajali sistematične signale o tem, kdo je v določenem obdobju potencialno največji sovražnik ZDA. Zaradi njega bi morali le mobilizirati ne le najširšo javnost, ampak tudi vse razpoložljive vire, da bi se ga lahko uspešno branili.

Vse države sveta v strahu pred sovražnikom osnujejo obrambna vojaška ministrstva. Zanimivo je, da ta obrambna ministrstva včasih tudi napadajo, da bi se branila. To pomeni, da je z njihovega vidika potrebno stalno paziti, kdo je prijatelj in kdo sovražnik države, pa tudi, kdo bi lahko bil njen prijatelj in kdo njen sovražnik. Vprašanje, odkod pravzaprav prihajajo sovražniki, se zato z vidika teh vojaških struktur navezuje na vprašanje, kdo vse so danes naši in kdo so »drugi«, saj lahko jutri nekdo, ki je danes še nihče, postane opazni »drugi« in pojutrišnjem morda sovražnik ali prijatelj. Latentni sovražniki se v okolju, kjer prevladuje psihoza strahu, nahajajo vsepovsod.

O namenskem spodbujanju ameriškega strahu pred takšnim ali drugačnim domačim ali zunanjim sovražnikom, v funkciji oboroževanja in vzdrževanja militantne napetosti, je dejal slavni ameriški general, dobro desetletje po 2. svetovni vojni, tole:

“Naša vlada nas je zadrževala v stalnem stanju strahu – držala nas je v trajnem stampedu patriotskega zanosa – s stokanjem o pogubni nacionalni nevarnosti. Vedno se je nekje doma nahajalo neko strašno zlo ali pa kakšna pošastna tuja moč, ki nas je nameravala ugonobiti, če ji ne bi slepo dihali za ovratnik.” (General Douglas MacArthur, 1957, prev. avt.)¹

0.2 Motivacija, tema naloge

V diplomski nalogi se bom ukvarjala z ožjim vprašanjem, kako je bil tematiziran glavni državni sovražnik v ameriškem vojnem, vojaškem in akcijskem filmu v obdobju hladne vojne (po 2. svetovni vojni) in v prvem desetletju po njej. Takšno temo diplomske naloge sem si izbrala zato, da bi lahko povezala svoje »omejeno« univertzitetno znanje o delovanju in funkcijah množičnih medijev z dvema življenjskima ljubeznima, torej z zgodovino in s filmom. S to dvojno motivacijo v ozadju me bo v tej nalogi zanimalo dvoje: najprej širše, kako se prek množičnih medijev kaže obdobje hladne vojne, nato pa ožje in natančneje, kako se v ameriškem filmu kot množičnem mediju kažejo spremembe v ameriški zunanji politiki v tem nedavnem času. Skušala bom torej povezati zunanje- in notranjepolitično delovanje ZDA po 2. svetovni vojni z medijsko oziroma filmsko tematizacijo ameriškega sovražnika, vse tja do tragičnega 11. 9. 2001, ko je verjetno obdobje prejšnje hladne vojne med nekdanjima velesilama ZDA in SZ dokončno izzvenelo in se je ameriška zunanja politika sunkovito preusmerila na spopad z novim globalnim sovražnikom, »malopridnimi režimi« in »teroristi«. V empiričnem delu naloge se bom ukvarjala z analizo izbranega segmenta medijske reprezentacije sovražnika, tistega segmenta, ki je nastajal v obliki hollywoodskih vojaških, vojnih in akcijskih

¹ Original: "Our government has kept us in a perpetual state of fear - kept us in a continuous stampede of patriotic fervor - with the cry of grave national emergency. Always there has been some terrible evil at home or some monstrous foreign power that was going to gobble us up if we did not blindly rally behind it ..."

filmov. Osredotočila se bom zlasti na razumevanje spremenljive reprezentacije sovražnika v vojnih in vojaških filmih, ki se začne z vietnamsko vojno.

0.3 Domneva

Naj uvodoma dodam še svoja izhodiščna pričakovanja. Obetam si, da bom s povezovanjem filma, tematizacijo sovražnika v izbranih filmih in z razčlenjevanjem ekonomskih ter ideološko-političnih silnic v ozadju, ki narekujejo prav posebni, dokaj ameriško instrumentaliziran nagovor najširše ameriške (in svetovne) javnosti, lahko bolje razumela, kako so poseben razvoj družbe, politika in množični mediji povezani med seboj. Moja splošna domneva, ki se jo bom lotila tudi z večstransko teoretsko zasnovano interpretativno analizo izbranih filmov, je naslednja: *da ameriška elita moči z vlaganjem v filmsko industrijo ustvarja sicer različne nacionalne in ideološke tematizacije sovražnika v hollywoodskih vojnih, vojaških in akcijskih filmih, a vselej takšne, s katerimi pred javnostjo opravičuje svoja vselej velikanska vlaganja v vojaško industrijo in v ekonomske ter militaristične okupacije strateških območij sveta.*

0.4 Struktura naloge

Ko pride do trenutka, ko določene močne struje v družbi izkoristijo svoj položaj za posredovanje idej, morajo za ta prenos usmerjenih sporočil izbrati čimbolj ustrezni množični medij. Eden takšnih medijev je (vojni) film. Analizo filmov bom v tej nalogi skušala uresničiti z različnih zornih kotov, zato se bom opirala na razne teorije (1. poglavje), ki vlogo medijev in tudi (filmske) manipulacije razumejo zelo različno. Na eni strani je tu navidez nevtralni funkcionalizem, predvsem njegov ameriški predstavnik (Lasswell), ki v propagandi vidi predvsem integrativno komponento družbe in ne toliko zlih manipulativnih lovov, kar je nekako bliže kritični frankfurtski šoli (Adorno). Pri različnih konceptih o funkcijah medijev verjetno pomembno vlogo igra sama geografska umeščenost teoretikov, ki te koncepte razvijajo: saj se zgodovina konfliktov in nesoglasij (predvsem medrazrednih) v Evropi vleče bolj kot Santa Barbara, medtem ko je mlada ameriška zgodovina zadnjih dveh stoletij gradila predvsem na integraciji (ekonomski, religiozni in nacionalni) zelo raznolikih delov družbe, kolonij, v veliki meri tudi z lahko

dostopno in dobičkonosno popularno kulturo – na patriotizmu in na pojmih enakih možnostih za vse naturalizirane državljane. A več o tem kasneje.

Za preučevanje moči (globalne) sporočilnosti hollywoodskega filma sem se odločila iz dveh preprostih razlogov: njegove komercialnosti in množičnosti. Razvoj in 'boom' v ameriški filmski industriji nekako časovno sovpadata s političnim obdobjem, ki je za mojo temo relevantno, zato se bom naslednjega dela diplome lotila najprej z zgoščenim opisom zgodovine in razvoja ZDA, ki so postopoma prerasle v državo, kot jo poznamo sedaj (poglavje 2, deskriptivna, primerjalna zgodovinska metoda). S tem pregledom prehajam na ožje področje naloge, na opis poti, ki naj me pripelje do primerne metode za osrednjo empirično analizo izbranih filmov: to naj bi bila teoretsko podkovana narativna (pretežno kvalitativna) analiza vizualne filmske vsebine. Tako se v tem poglavju ukvarjam tudi z opredelitvijo filma kot medija in z razvojem ameriške filmske industrije, s tem si nameravam najprej ustvariti podlago, s katero se bom lahko kasneje lotila glavnega empiričnega dela, analize izbranih filmov. Z uporabo sekundarnih virov bom skušala ugotoviti, v kolikšni meri se je skozi desetletja spreminjala tudi navzočnost cenzure v ameriškem filmu in kdo so tiste strani, ki to cenzuro lahko narekujejo.

Za poskus boljšega razumevanja tehnik in načinov ustvarjanja sovražnikove podobe v javnosti in njegovih (stereotipnih) prikazov v glavnih medijih se v nadaljevanju seznanim tudi z avtorji, ki so se lotili poskusov socialno-psihološke razdelave konstruiranja sovražnikove podobe in klasificiranja različnih vrst percepcije sovražnosti (3. poglavje).

Kako dalje? Pri filmu gre vedno za ustvarjanje iluzij, za medijske reprezentacije, ki pa jih je potrebno opazovati od 'zunaj', da lahko sploh vidiš njihovo družbeno-transmisijsko vlogo, kjer sporočila od centrov moči selektivno naslavljajo različna občinstva, seveda s spremenljivim učinkom (odvisno od tega, ali je gledalec bolj pasiven ali aktiven opazovalec, tudi od tega, kakšnega stanu je in kakšne so njegove izkušnje v politični socializaciji). Še zlasti je to res, kadar gre za vojaški in vojni film, kjer je tematizacija sovražnika včasih skorajda »zaukazana«, saj je v močnem interesu politike in militantnih korporacij. Ker pa je pri nas (mislim zlasti na FDV) področje filmskih študij, in konkretnije analize vizualne vsebine, bolj ali manj redko uporabljena metoda, pa tudi

načinov, kako se tega proučevanja lotiti, je več, si bom skušala v empiričnem delu naloge (poglavje 4) pomagati s prirejeno analizo vsebine, tj. skušala bom aplicirati postopke z ravni splošnejše (teoretsko podkovan) tekstualne analize na analizo filmske govorice.

V zadnjem delu naloge bom najprej podala seznam filmov, ki sem jih izbrala, nato izsledke svoje narativno-empirične analize vizualnih vsebin, kjer sem skušala filme smiselno interpretirati. Gre za poskus izdvojitve in oris tehnik ter pojasnitve posledic transmissijske vloge ameriškega vojaškega, vojnega in akcijskega filma. Tako bom z metodično analizo vizualne vsebine obravnavanih filmov uporabila nekaj znanih pristopov, urejenih v svoj lastni kvalitativni 'vprašalnik', nekakšen instrument z različnimi pogledi na film, ki mi bo služil za oddaljeno zaznavo oziroma abstraktnejšo analizo tematizacije 'sovražnika' v ameriškem filmu. To mi bo, upam, v končni fazi tudi koristilo, pri potrditvi ali zavrnitvi moje domneve.

1. Vloga medijev v političnem komuniciranju

1.1 Izhodiščne funkcionalne sistemske teorije

Velika občinstva, množica informacij in njihova vedno večja dostopnost so dejavniki, ki so kot logično posledico prinesli kritična razmišljanja izobražencev o protislovni vlogi in posledicah množičnega načina širjenja informacij in množičnega sporočanja.

Za nastanek komunikologije kot vede se moramo zahvaliti predvsem njenim štirim ameriškim utemeljiteljem, in sicer Haroldu D. Lasswellu, Paulu F. Lazarsfeldu, Carlu Hovlandu in Kurtu Lewinu. Njihova bolj funkcionalistično in sistemsko naravnana razlaga o vlogi (množičnih) medijev je manj kritična kot so bili na primer prispevki avtorjev evropske 'frankfurtske šole', saj spočetka govori predvsem o povezovalni in družbeno nekonfliktni vlogi medijev, to pa pomeni, da ne opazi rada, da so mediji naslonjeni na centre družbene moči.

Od zgoraj omenjenih avtorjev je za mojo temo morda najpomembnejši Harold D. Lasswell, utemeljitelj raziskovanja političnega komuniciranja in propagande (Splichal 1999). Eden njegovih pomembnejših prispevkov je nazorna opredelitev temeljnih funkcij množičnih medijev: 1) nadzorstvena, 2) soodnosnostna in 3) socializacijska in, kasneje tudi 4) zabavna, ki jo je dodal C. R. Wright (Splichal 1999).

V diplomu me zanimata predvsem nadzorstvena in zabavna funkcija, ki se v vojnih, vojaških in akcijskih filmih mešata. Ponazarjajo ju lahko naslednja vprašanja:

- V kolikšni meri lahko ena funkcija prevlada nad drugo v teh filmih?
- Kakšno vlogo pri tem igra čas oziroma obdobje, ko je film o neki realni vojaški intervenciji posnet? Časovni zamik pri izdelavi in produkciji filmskih vsebin o temah kot so meddržavni konflikti in vojne je namreč nekaj povsem normalnega in sprejemljivega. Potrebno je le počakati na določen trenutek, da bi bil tak film najbolj učinkovit – ko je na primer občutljivost občinstva za temo manjša ali pa je

nasprotovanje občinstva temi tako visoko, da je potrebno s filmom intervenirati na določeno področje.

Tu se postavi vprašanje, kakšen je namen snemanja določenih filmskih vsebin. Ker sta merili izbire filmov v tej diplomski predvsem množičnost (gledanost) in dobiček, je nekako jasno, da je glavni cilj tovrstnih filmov zabava oziroma čim večji profit. Vprašanje, na katerega bom poskusila odgovoriti in na katerem temeljijo moje hipoteze, pa je, kako združiti (po mojem prepričanju obstoječi) nadzor in dobičkonosnost ali, bolje, kako zamaskirati neko ideologijo v embalažo, privlačno za široke množice.

Politično komuniciranje in propaganda sta bili glavni temi zanimanja sociologa Lasswella, ki se je ukvarjal predvsem s preučevanjem sporočanja kot oblike »nadzorovanja mnenj prek signifikantnih simbolov« (ibid). Menil je, da je propaganda v moderni družbi najučinkovitejša metoda za pridobitev množice za politične cilje. In ker politika ne more delovati brez podpore javnosti pri njenih odločitvah, je propaganda velikokrat pozitivna in nujno potrebna za aktivacijo populacije in je v končni fazi sinonim demokraciji (Splichal 1999; xi).

Potrebam prirejena bi bila Lasswellova osnovna formula sporočanja (kdo – pravi kaj – komu – po katerem kanalu – s kakšnim učinkom) videti nekako takole:



Slika 1: Prirejena Laswellova osnovna shema sporočanja

V prvi fazi je najpomembnejše razumevanje okolja in dejavnikov, ki lahko vplivajo na oblikovanje in posredovanje nekega sporočila širši javnosti. Tu gre predvsem za strukturo ameriške družbe, hierarhijo znotraj le-te, definiranje virov moči v tej družbi. Pri analizi tega vidika se opiram na ideje Charlesa W. Millsa, predvsem na njegovo delo *Elita oblasti*. Mills pravi, da v sodobni ameriški družbi vladajo družbeni vrhovi kapitalističnih korporacij, centraliziranega državnega aparata in vojske (Mills 1956, ??????)².

1.2 Funkcije in disfunkcije množičnih medijev

V okviru funkcionalne teorije je Robert Merton še dodatno razčlenil posledice (funkcije), ki jih ima določen cilj oziroma namen pri množičnem sporočanju. Glede na učinek, ki ga sporočilo pusti pri prejemnikih, lahko razlikujemo med njegovimi funkcijami in disfunkcijami, kjer prve pustijo zaželen učinek za pošiljatelja oziroma naročnika, druge pa imajo bolj negativne posledice in pri prejemnikih zbujejo dvom, če ne celo strah ali druga neprijetna čustva. V primeru vojaške propagande ali, boljše rečeno, informiranja javnosti o zunanjepolitičnih dogodkih (kar so v primeru ZDA v zadnjih desetletjih največkrat vojaške intervencije) bi lahko kot funkcijo takšnega sporočanja šteli zbujanje pozitivnih nacionalnih čustev, zaupanje v državni vojaški motor, krepitev patriotizma in sovraštva do nasprotne strani. Seveda je vse to funkcionalno le za naročnika take akcije, tu na primer ameriške vlade in vojske, medtem ko se kot disfunkcije pojavijo strah, protivojna čustva in celo aktiven odpor do take politike. V teh primerih močni naročniki, kot so ameriške veje oblasti, hitro posežejo po blažilnih ali represivnih ukrepih, ki potencialne in že obstoječe disfunkcije množičnega sporočanja potlačijo na minimum. Tako so leta 1917, ob močnem nasprotovanju javnega mnenja za vstop v vojno, v ZDA sprejeli *Zakon o špijonaži* (Espionage Act) (Jenkins, 2002), ki je prepovedoval vsakršno kritiko ameriške zunanje politike in je bil pod nadzorom Ameriške zaščitniške zveze (American Protective League). V drugi obliki lahko kot tlačitelja disfunkcij razumemo

² Njegovo sporočilo lahko razumemo tudi tako, da zgodovina vsake države naplavi različne segmente elit, ki potem na dolgi rok na svojstven način določajo razvoj države.

tudi enega od filtrov propagandnega modela Chomskega in Hermana in sicer *flak* (več o tem v poglavju 1.4).

Prehod iz protivojnih filmov je iz obdobja po vietnamski vojni. Filmi *Lovec na jelene* (*Deer Hunter*), *Apokalipsa zdaj* (*Apocalypse Now*), *Full Metal Jacket*, *Vod* (*Platoon*) so vsi kritični do posega v Vietnamu, potem pa je v poznih osemdesetih v skladu z Reaganovo politiko sprememba v odnosu do vojske, *Rambo* na novo napiše vietnamsko »izkušnjo«.

Ob tem, ko so funkcije množičnega sporočanja lahko funkcionalne ali ne, pa so ene in druge lahko tudi prikrite ali manifestne. Merton poskuša razumeti posledice množičnega sporočanja tako, da se sprašuje, kaj so v takšnem sporočanju prikrite ali odkrite funkcije/disfunkcije vseh štirih nalog medijev (po Lasswellu in Wrightu), torej nadzorovanje (novic), postavljanje soodnosnosti, prenos kulture in razvedrila za družbo, posameznika, podskupine in kulturni sistem (Splichal, 1999; 80–85).

1.3 Frankfurtska šola: družbena vloga medijev, njihova kritika

V 20. letih prejšnjega stoletja se je v Evropi razvila t. i. 'frankfurtska šola', ki je zlasti v 30. letih, pod vodstvom Horkheimerja, skušala razviti interdisciplinarno družbeno teorijo, ki bi služila kot inštrument politične preobrazbe tedanje družbe. Posebej so pozornost usmerili na razumevanje kulture in množičnih medijev. Množično kulturo in medije kot njene najznačilnejše prenosnike so teoretiki te šole obravnavali kritično, znotraj danega politično–ekonomskega okolja. Avtorji Adorno, Horkheimer, Herzog idr. so se prvi ukvarjali z analizo množične kulture in komuniciranja znotraj kritične družbene teorije, najprej z opazovanjem politične ekonomije medijev, potem z analizo vsebin znotraj teh in na koncu še z analizo medijskih učinkov oziroma s sprejemanjem sporočil s strani občinstev.

V obdobju nacistične oblasti v Nemčiji so – kot mnogi drugi umni možje in žene – tudi številni pripadniki frankfurtske šole emigrirali iz Evrope in delovali v ZDA, kjer so še pod močnim vplivom kontinentalnega marksizma in pomembnosti razredne zavesti za družbena gibanja opozarjali na pomembno sprevrženo vlogo množične kulture in

komuniciranja v ZDA, v obdobju, ko tam prevladuje industrijski »fordizem«. Zavoljo velikega tržišča in želje po dobičkih je v ZDA način množične tržne proizvodnje vodil k homogenizaciji kapitala, dela in uniformnosti proizvodnega procesa. Množična kultura, mediji in njihova prizorišča so – v tem času rutinske proizvodnje – ljudem predstavljali predvsem primeren kraj množičnega, a žal tudi uniformnega počitka od dela in s tem središče prostega časa proletariata. Zato so medijske produkcije dobile vlogo t. i. »kulturnih industrij« za delavstvo in potrošnike – »entertainment industry« (cf. Horkheimer, Adorno v: Kellner 2002), pomembnega institucionalnega prenosnika medijsko skonstruirane družbene in politične realnosti. V okviru kritične teorije tehnologija in njen hiter razvoj (sploh v sferi medijev in komunikacij), s poudarkom na proizvodnji in prenosu množične kulture, vodi človeka k prevladujočim, navidez lahkotnejšim vzorcem razmišljanja ter služi kot močan inštrument družbenega nadzora in prevlade.

Po drugi svetovni vojni se je po svetu oblikovalo in ohranjalo več različnih teoretskih vej izvorne frankfurtske šole: Adornova in Horkheimerjeva v Nemčiji, Marcusejeva v ZDA, ki pa so polagoma zgubljale na pomenu, zlasti z zaostitvami zaradi hladne vojne. V sedemdesetih letih je J. Habermas spet obudil pomembnost kritične teorije v družboslovnih disciplinah, od filozofije do družbene teorije in medijskih študij. Ugotovimo lahko, da znotraj področja kritične teorije danes obstaja mnogo teorij in različnih pristopov, ki jih družijo nekaj skupnih potez: predanost interdisciplinarnosti, teoretični konstrukciji, družbeni kritiki in potencialni družbeni transformaciji, hkrati pa tudi zadržanost, celo kritičnost do preveč poenostavljenih empiričnih in kvantitativnih pristopov, predvsem interpretacij, znotraj družbenih ved.

Glavna značilnost frankfurtske šole je posebno razumevanje občinstva – to je dojeto, kot da se nahaja v poziciji pasivnega prejemnika množične kulture, zato je objekt močnih ideoloških manipulacij in dominacij, ki jih izvajajo oblastni sloji. To je med drugim tudi ena od pomembnih razlik v primerjavi s kulturnimi študijami, tj. strujo, ki se je za proučevanje medijev, kulture in sorodnih pojavov razvila v Veliki Britaniji (s centrom v Birminghamu, v šestdesetih letih, z deli teoretikov kot Stuart Hall idr.). S podobno transdisciplinarno usmerjenim teoretskim pogledom so kulturo in medije ter predvsem

učinke, ki jih imajo medijska sporočila na občinstvo, sicer obravnavali tudi znotraj kulturnih študij, a z nekoliko drugačnim razumevanjem občinstva. Ne kot pretežno pasivnega, ampak predvsem kot aktivnega prejemnika. Predvsem v obdobjih ekonomske krize zahodnega sveta, z upadom sindikalne moči delavstva, v obdobju ameriškega reaganizma in britanskega tatcherizma, torej v osemdesetih letih 20. stoletja, lahko bolj kritično gledamo na dela teoretikov kulturnih študij v ZDA in Veliki Britaniji. Opazimo lahko njihovo premajhno pozornost ali pa kar odsotnost pomena politične ekonomije v produkciji kulturnih in medijskih sporočil. Mnogokrat pa se predstavniki kulturnih študij za te kritike ne zmenijo oziroma skušajo celo smešiti t. i. »pretirano kritičnost« frankfurtske šole; razprava je s padcem zahodnega bloka nekoliko potihnila, a kaže, da se lahko z nestabilnostjo sodobnega sveta in mnogimi razrednimi konflikti znova razplamti (Kellner 2002:32).

Med sporne in s strani piscev kulturnih študij večkrat napadane koncepte frankfurtske šole sodi prepričanje piscev te struje, da je umestna delitev kulture na visoko in nizko. Množična kultura zgolj utrjuje sistem obstoječe oblastno dirigirane prevlade in proizvaja homogeno množico pasivnih potrošnikov, medtem ko je visoka kultura njej visoko postavljena protiutež. Takšna delitev, menijo pisci iz vrst kulturnih študij, je malce pretrda, prekruta. Čeprav se lahko strinjamo, da nam mnogi izdelki popularne kulture onesnažujejo že dodobra sprane glave, je pretirana trditev, da lahko le visoka kultura iz bebecv dela genije. Skratka, kulturne študije očitajo tej delitvi neosnovani elitizem visoke kulture v primerjavi z množično kulturo.

Kellner opozarja, da bi bil med obema strujama, ob večji strpnosti in intelektualni poštenosti, mogoč produktivnejši spoj. Meni, da je interakcija med kulturo in ekonomijo neizpodbitno dejstvo današnjega sveta, da je zanikanje obstoja povezav med elitami na oblasti (tako kapitalske elite, ki financira kulturo, in politične elite, ki z restrikcijami in svojimi predlogi rada določa sporočilnost medijskih in kulturnih prezentacij) na eni strani in proizvodnjo kulturnih vsebin na drugi strani, zgolj teoretična zabloda (všečna oblastem). Rešitev predlaga v kombinaciji spoznanj in pristopov z obeh strani – uvajanju transdisciplinarnih študij z elementi tako frankfurtske šole kot tudi kulturnih študij (kar je verjetno najbolj uspelo R. Williamsu), in sicer v smislu bolj razdelanih povezav med

kulturo in komunikacijami, z večjim upoštevanjem kulturnih determinant družbe, v kateri so medijska (množična) sporočila narejena, selekcionirana in posredovana, prikazana in uporabljena.

Kljub pomanjkljivostim frankfurtske šole v analizi množičnih medijev, predvsem prej omenjenih – delitev kulture na nizko in visoko in razumevanje občinstva predvsem kot pasivnega akterja v množičnem komuniciranju – pa to odmevno teoretsko strujo, ki je danes nekoliko v ozadju, Kellner ocenjuje kot začetnico sodobnih, transdisciplinarnih pristopov h kulturnim študijam. Prva je v analizi medijev in kulture temeljiteje povezala prej dokaj ločene pristope – zgodovino, politično ekonomijo, medijske in kulturne analize, razvoj tehnologij, antropologijo in še vrsto drugih disciplin, ki so prej v glavnem bolj parcialno raziskovale te zanimive objekte raziskovanja.

1.4 Oblastno filtriranje medijskih sporočil

Za predstavo o tem, kako je opravljen izbor informacij, ki pridejo v javnost skozi medije, je zanimiv propagandni model, uporaben tudi za analizo vojaških filmov, ki sta ga v knjigi *Manufacturing Consent* predstavila Herman in Chomsky (Herman in Chomsky 1988). Čeprav lahko kritično obravnavamo ta dokaj enostranski pogled na proizvodnjo medijskih sporočil, saj mnogokrat namiguje (precej očitno) na teorijo zarote, je zanimiv vsaj v smislu opredelitve nadzora in porazdelitve ideološke vplivnosti v ZDA v zadnjih desetletjih.

Mediji so obravnavani kot vmesni prenosnik med vladajočimi skupinami, njihovimi interesi in kapitalom na eni ter javnostjo na drugi strani (podobno kot Laswellow model, le da je ta namenjen kritični analizi ameriških medijev). Avtorja se sprašujeta, v kolikšni meri ameriški mediji, najbolj konkretno posredniki novic, izpolnjujejo (funkcionalno) vlogo informiranja in integriranja družbe. Ugotavljata, da so ti mediji le enosmerni prenosnik informacij, ki jih poprej iz množice izberejo in medijskim delavcem dostavijo druge skupine oziroma filtri. Teh filtrov je pet, trdita avtorja.

Prvi med njimi je lastništvo, velikost in profitna usmerjenost množičnih medijev. S hitrim porastom televizije, po 2. svetovni vojni, so vizualni mediji začeli prevzemati vlogo kot jo imajo sedaj in hitro rastoča panoga je prinesla nove možnosti za velike zaslužke. V nekaj desetletjih so delnice množičnih medijev postale ene najzanimivejših na borzi in nakupi in prevzemi medijskih hiš so postali stalnica (predvsem v 80. letih). V boju za obstanek je glavna naloga množičnih medijev postala dobičkonosnost, ki edina zagotavlja obstoj, z novimi prevzemi in lastništvu pa so mediji prešli v roke ljudi, ki imajo širše interese v vsej sferi ameriškega in globalnega gospodarstva. Večje kot so medijske hiše, bolj so porazdeljene delnice in večje je število zunanjih direktorjev, bankirjev, odvetnikov in ostalih ljudi iz korporativne skupnosti, ki odločajo o usodi pretoka informacij. Ob finančni potrebujejo mediji tudi podporo vlade, predvsem v obliki njim prijaznih zakonov, davčne politike in z zaviranjem sprejetja novih protimonopolnih zakonov. Zanimiva primera sta multinacionalki General Electric, ki je lastnik hiše NBC, in pa Westinghouse (Group W), ki skrbita za razvoj produkcije orožja in nuklearne moči, pri tem imata podporo vlade, medijski del teh dveh korporacij pa rabi diplomatsko podporo vodilnih pri »vsiljevanju« ameriške komercializacije in interpretacije svetovnega dogajanja v druge kulture skozi medijske vsebine (Herman, Chomsky 1988:47).

Ob tako razvejanem lastništvu, ki posega v vse sfere elite oblasti v ZDA, je drugi in verjetno najpomembnejši dejavnik za (komercialno) uspešnost medijev oglaševanje, ki v modelu Hermana in Chomskega predstavlja *drugi filter*. Korporacije za oglaševanje najraje izbirajo tiste medije, ki ne odstopajo od vladajoče ideologije in so tako osnovani na podobnih načelih kot korporacijska politika, v tem primeru so to večinoma politično in kulturno konzervativne vsebine. Kritični in radikalni pogledi na dogajanje v svetu težko najdejo mecene na ravni največjih korporacij.

Naslednji, *tretji* problem, ki ga vidita Chomsky in Herman, so viri informacij, ki jih prejemajo novinarji oziroma medijske hiše v ZDA. Za minimalizacijo stroškov pri raziskovanju in terenskem delu je najlažje posegati po kredibilnih virih informacij, kdo pa je lahko bolj zanesljiv kot vladne organizacije? Bela hiša, Pentagon in Ministrstvo zunanjih zadev ZDA (State Department) na državni ravni, policija in mestne hiše na lokalni, poleg njih pa le še korporacije in trgovske skupine, ki imajo poleg vladnih

organizacij edine dovolj (finančnih) virov za produkcijo informacij in propagande, so tisti segmenti ameriške družbe, ki jih množični mediji obravnavajo kot najbolj verodostojne (in poceni) pri izbiri novic.

Četrty filter, ki je še posebno zanimiv in ga lahko razumemo tudi kot antipropagando za množične medije, je t. i. flak oziroma so to negativni odzivi na program, medijska poročila (pisma, pritožbe, peticije ...). V ZDA močni segmenti vplivnih elit (korporativna skupnost) denarno podpirajo organizacije kot so Ameriška pravna fondacija (American Legal Foundation), Medijski inštitut (Media Institute), Center za medije (The Center for the Media), Freedom House (ibid), ki ustvarjajo flak, to je opozarjajo medije, ko ti zaidejo iz »prave« smeri obveščanja, torej takšne, ki koristi lastnikom kapitala. Največji producent flaka v ZDA je ta hip sama republikanska vlada, ki z napadanjem in grožnjami medijem vzdržuje konzervativno desničarsko zunanjo politiko (ibid).

Zadnji, *peti* filter je antikomunizem, ki je osnova za večino ameriških militantnih akcij v drugi polovici 20. stoletja in ki brani superiornost lastnikov kapitala pred grožnjami po spremembah razrednih pozicij.

Herman in Chomsky tako pišeta, da gre za normalno obliko propagande, ki je prilagojena interesom elite, povečuje njeno delovanje in opozarja na nepravilnost drugih. Takšna propaganda lahko uspe le, če je v skladu z interesi vladajočih skupin, torej, če ji uspe priti skozi vseh pet filtrov.

Zadeva, kakor jo predstavita Herman in Chomsky, je očitno precej črnogleda. Ne glede na to, da gre le za eno od različic v opisih delovanja množičnih medijev v ZDA, in še to v glavnem novinarstva, se lahko vprašamo, v kolikšni meri lahko te ugotovitve držijo tudi za ameriško filmsko produkcijo. Ob mnogih menjavah lastništev produkcijskih hiš v Hollywoodu je težko pokazati na konkretne povezave med politiko in vsebino filmov, vendar je logično pričakovati, da ni v interesu filmskih mogotcev, da bi se zamerili ostalim vplivnim sodržavljanom. In ker je naloga filmov predvsem zabava (pri novinarstvu bolj informiranje), se tu lahko vprašam, na kakšen način je najbolje prikazati neko temo, da bo privlačna široki množici in ne bo nesprejemljiva za vladajočo elito.

Moja konkretna naloga je, da opazujem izbrane akcijske, vojaške in vojne filme in skozi določene stereotipe, besedne zveze in moralne dileme in odsotnosti vsega tega v njih poskušam ugotoviti, kje je ta srednja pot, ki še pušča pot osebni interpretaciji, a vseeno, gledano splošno, ne dvomi (preveč) v vlogo ameriške (zunanje) politike in njene militantne vloge v sodobnem svetu.

2. Ameriški sovražnik, transmisijska vloga Hollywooda

*»Zgodovina nas uči,
da se od nje ne moremo nič naučiti.«*

Hegel

2.1 Sovražnik v novejši zgodovini ZDA

Vse od nastanka države je ameriška zunanja politika temeljila na načelu izolacije, za katero se je opredelil že prvi predsednik, ki je davnega leta 1796 poudaril, naj ZDA ne oblikujejo nobenih trajnejših zavezništev, formalno pa je bil tak način zunanje politike opredeljen z Monroejevo doktrino, leta 1823.

Prvič so se tako ZDA vključile v 'tujjo' vojno šele ob koncu prve svetovne vojne (1917). Čeprav številčno ameriška pomoč evropskim zaveznikom niti ni bila velika, je vplivala na izjemen porast vojaške industrije v ZDA, kjer se je urilo znatno število vojakov za morebitno nadaljevanje vojne v 20. letih. Ko se je vojna dokaj hitro končala, so se ZDA znašle v najboljši poziciji, z najmanj škode in z največjo, spočito in dobro izurjeno vojsko. Po prvi svetovni vojni so zunanje zadeve postale center politične razprave v ZDA. Zaradi boljše obrambe in nacionalne varnosti je to privedlo do povečanja vojske, in s tem do razširjenja federalne vlade. Lahko rečemo, da je takšna usmeritev postala osrednja strateška realnost politike ZDA, ki se je v polni meri uveljavila v drugem delu 20. stoletja.

Ameriška politika izolacije se je do neke mere nadaljevala tudi po prvi svetovni vojni, ko so v Evropi nastale razne mednarodne organizacije za obnovitev vojnih škod in za tesnejše sodelovanje držav. Takšno je bilo Društvo narodov, ustanovljeno za vzpostavitev skupnega mednarodnega varnostnega sistema. Kljub drugačnemu mnenju tedanjega predsednika W. Wilsona je ameriški senat zavrnil sodelovanje v tej organizaciji. Politična

odmahnjenost se je nadaljevala vse do 2. svetovne vojne, do napada na Pearl Harbor, ki je povzročil korenito preoblikovanja vloge ZDA v mednarodni politiki.

Iz druge svetovne vojni so ZDA prišle kot globalna velesila, z nedotaknjnim domačim ozemljem (razen Havajev), predvsem pa z najbolj razvito vojaško industrijo, v kar so avgusta 1945, z uporabo atomskih bomb, prepričale tudi svet. V tistem trenutku je v svetu obstajala le ena sila, ki se je po vojaški moči lahko merila z ZDA, in sicer SZ. Kljub zavezništvu v koaliciji proti silam osi pa je bila SZ, zaradi svoje ideološke borbe – internacionalnega komunizma proti (ameriškemu) kapitalističnemu sistemu, potencialna grožnja ZDA.

V skladu s končano politikou izolacije so ZDA namenile pomoč Evropi pri njeni povojni obnovi z *Marshallovim planom* (European Recovery Program) in kasneje s *Trumanovo doktrino*. Ta pomoč, predvsem finančna in tudi vojaška, je bila posledica novonastale situacije v svetu: od vojne prizadete evropske velesile same niso zmogle nadzorovati držav, ki jim je »grozil« vodor komunizma (v začetku je šla ameriška pomoč Veliki Britaniji, za vzdrževanje ideološke »čistosti« Turčije in Grčije iz njenih vplivnih sfer, kasneje je takšno pomoč iz podobnih razlogov prejelo še mnogo držav tretjega sveta in Južne Amerike).

Preganjavično iskanje nasprotnikov tudi doma ni obšlo vladnih služb: prihajalo je do stalnega preiskovanja in oblikovanja raznih vladnih oddelkov za nadzor (Urad za droge – Narcotics Bureau, carinska služba, obveščevalna služba – IRS Intelligence, tajne službe...). To je privedlo tudi do večjega števila vladnih uslužbencev, večje vladne porabe denarja, večje moči izvršilne oblasti, Washingtona (predsedniškega kabineta), do skokovitega porasta vojske in njene infrastrukture, v političnem smislu pa se je predvsem preusmerila pozornost na zunanje grožnje. Tako so moč znotraj države prevzeli odgovorni za vojno in mir – iz tega časa izvira naziv predsednika ZDA kot »president as a commander-in-chief³«.

³ Predsednik kot vrhovni poveljnik.

Prvi večji vojaški poseg ZDA po drugi svetovni vojni se je zgodil v Koreji. Čeprav ta vojna po obsegu in trajanju ni bila tako obsežna kot mnoge za njo, pa je vendar pomenila vdor še večjega strahu pred komunizmom v ZDA in je prispevala svoje k dvigu njenih oboroženih sil in povečanju vojaških kapacitet.

V petdesetih letih, v času Eisenhowerjevega predsednikovanja, so se ZDA v vojaškem smislu usmerile predvsem na zunanje intervencije, na »vzdrževanje demokracije« v državah Tretjega sveta. Njegova politika je temeljila na grožnjah o množičnem maščevanju in vse pogostejšem opozarjanju na možnost totalne vojne. Našli pa so tudi nov del sveta za vojne operacije, in sicer v Indokini, kjer so Francozi izgubili nadzor nad Vietnamom in kjer je bila grožnja komunizma precej močna. Po ženevski pogodbi je bila ta država, podobno kot nekdanja Koreja, razdeljena na komunistični sever z glavnim mestom Hošiminh in na južni del, kjer je Saigon z okolico (južnovietnamska vojska) med letoma 1954 in 1961 prejemal ekonomsko in vojaško (svetovalno) pomoč s strani ZDA. Slednje so se namreč bale »domino teorije«: ko bodo v eni državi komunisti prevzeli oblast, bodo kot domine sledile tudi druge države v njeni okolici.

Strukturni razlogi so pripomogli k temu, da se v začetku šestdesetih let tudi demokratski predsednik J. F. Kennedy ni mogel izogniti nadaljevanju politike vzdrževanja (zunanjega) sovražnika. Povečal je pomoč novim državam in odobril rast števila domačih oboroženih sil, velik izziv pa je tedanji ameriški zunanji politiki predstavljal socialistični režim Fidela Castra na Kubi. Po političnih napetostih, neuspešni misiji Prašičji zaliv in uspešnih končnih pogajanjih s Hruščevim ZDA vseeno niso uspele prevzeti neposrednega nadzora nad Kubo, zato so se proti tej prežeči »rdeči nevarnosti« na jugu odtlej branile z ekonomskimi sankcijami. Vendar pa je ravno hipoma zaostrena kubanska raketna kriza botrovala sunkovitemu porastu oborožitvenih zmogljivosti ZDA, saj je število njenih nuklearnih konic s 5.000 leta 1959 zraslo na neverjetnih 30.000 leta 1966, torej v borih sedmih letih (Jenkins 2002).

Po kubanski raketni krizi se je pozornost obeh blokovskih velesil usmerila na Azijo in na poskuse (spočetka ideološke) prevlade v tedaj glavnem globalnem žarišču blokovske konfrontacije, v Vietnamu. Ta vojna je prekrizala mnoge interese in je imela velik odmev

v ameriški in svetovni javnosti. K temu so pripomogli vsi njeni udeleženci, poleg njih pa še mediji, komentatorji in ljudski glas. Kljub obsežnosti in odmevnosti te vojne (to je največja ameriška vojna na tujih tleh do sedaj) pa so ZDA vanjo vstopile precej zadržano, saj v njej nikoli niso uporabile vseh svojih razpoložljivih moči in sredstev. Ameriška vojska je z demonstracijo sile in tehnike ter z vojaško medijsko propagando skušala predvsem moralno uničiti pripadnike severnovietnamskih sil, a jim to ni najbolje uspevalo. To so v ZDA morda najbolj občutili leta 1968, ob t. i. *Tet ofenzivi*, ki je močno prizadela ameriške sile.

Doma je nasprotovanje ameriški vpletenosti v vojno postopno naraščalo, zaradi žrtev in splošnega protimperialističnega vzdušja v urbanih centrih. Svoj vrh je to nasprotovanje doseglo v poznih šestdesetih, z množičnimi protesti na nekaterih univerzah in tudi z vse glasnejšim domačim nestrinjanjem kabineta z odločitvami tedanjega predsednika Johnsona. Skupaj z vojaškimi neuspehi v Vietnamu je negativen odnos velikega dela javnosti do vojne pripeljal do tega, da je leta 1973 Richard Nixon svoj drugi mandat začel s podpisom mirovne pogodbe v Parizu. Ameriška vojska se je na hitro umaknila iz Vietnama, kjer pa so se krvavi notranji spopadi nadaljevali vse do leta 1975, do padca režima v Južnem Vietnamu.

Ob bolečem porazu in vse bolj nezadovoljnih prebivalcih je kongres, kljub Nixonovem vetu, sprejel resolucijo *Vojne moči (War Powers)*, ki je omejila predsednikovo možnost odobritve vojaškega posega brez privoljenja kongresa, prostovoljna vojska (najemnikov, ne pa nabornikov) pa je zamenjala dotedanjo obvezno vojaško služenje. Politika ZDA je s temi ukrepi izgubila poprejšnjo zmerno podporo javnosti za udeležbo ZDA v 'oddaljenih' zunanjih zadevah, močno je med prebivalstvom uplahnil tudi občutek moralne in vojaške superiornosti te države.

Vietnamska vojna je imela in ima še danes velik simbolni pomen: mogočni vojaški stroj ZDA je z njo doživel neuspeh na tujem in doma, nato pa je potreboval kakšni dve desetletji, da si je opomogel, na novo postavil cilje in se znova pognal v tek. Globok razcep, t. i. vietnamski sindrom, glede (ne)upravičenosti vojaških posredovanj ZDA, pa je ostal navzoč tako v ZDA kot drugod po svetu. Kadarkoli se ZDA zapletejo v vojaško

posredovanje, morajo načrtno mobilizirati medije in javno mnenje, da bi pridobile podporo z vietnamskim sindromom razmajanih in nejevernih javnosti. Nenavadno pa je, da se v najnovejšem času vojaške intervencije ZDA izvajajo tudi brez prevladujoče podpore javnosti.

V osemdesetih letih, v obdobju Reaganove konzervativne politike, se je vojaška industrija ZDA, po nekaj letih zadržanega izpostavljanja, predvsem zaradi nenaklonjenega, celo sovražnega odnosa domače javnosti do poloma v Vietnamu, znova močno okrepila. V tem času naraščajoče militantne politike se je (kapitalska) moč v ZDA geografsko premaknila. S prej vedno razvitejšega in pomembnejšega vzhoda se je preselila na jugozahod (v območje Sunbelt). Preseljevanja in spremembe v težišču moči so vplivale na spremenjeno politično težo zveznih držav. Povečanje števila elektorskih glasov južnih in zahodnih držav ZDA je privedlo do njihove vse večje oblastne pomembnosti. Te države so podpirale predvsem konzervativno politiko neoliberalizma – nevmešavanja države v gospodarstvo in v socialna vprašanja. Hkrati so gojila simpatije do večje religioznosti in močnejše obrambne industrije (Jenkins 2002). Velik del vojaške industrije, sploh letalske, je bil namreč nameščen v tem delu ZDA.

V smislu vojaškega razvoja so bila osemdeseta leta prelomna. Ronald Reagan se je ob apokaliptični označitvi SZ za 'imperij zla' («evil empire») in ponovni uvedbi kampanje proti, v realnosti sicer že močno oslabei komunistični moči, začel ukvarjati z več milijard vrednim visokotehnološkim obrambnim sistemom, t. i. vesoljskim ščitom, bolj poznanim z imenom Star Wars. Ta projekt, ta ščit in izjemna vlaganja v vojaško industrijo, ko je proračun za vojsko poskočil s 136 milijard leta 1980 na 244 milijard dolarjev leta 1985 (Jenkins, 2002), so oblastna garnitura in njihovi mediji nekako opravičevali z Reaganovo doktrino, ki je znova (po)nudila pomoč protikomunističnim borcem po vsem svetu. Takšna, ekstremno vojaško usmerjena politika ZDA v poznih 80. letih je seveda znova povzročila ogromen proračunski primanjkljaj.

Ob koncu hladne vojne se je težišče ameriške zunanje politike preselilo na Bližnji vzhod. Poleg epizode z Irakom je ameriška politika tudi v devetdesetih letih obdržala zelo aktivno vlogo pri vzdrževanju globalnega miru. To se je kazalo tudi z vse večjim

sodelovanjem ZDA v mednarodnih zvezah, kjer pa je bila tipična vloga te države unilateralizem, torej bolj kot vodilne, ne pa toliko kot sodelujoče članice. Njena pripravljenost na aktivno vojaško posredovanje je običajno presegala pripravljenost drugih razvitejših držav, zlasti v Evropski uniji, kjer države in njihovi režimi vedno oklevajo, da bi neposredno posegli v vojna žarišča sveta. S skupnimi močmi so tako NATO in ZDA leta 1999 z bombardiranjem preostanka nekdanje Jugoslavije (v bistvu pa Miloševićeve Srbije) prekinili agonijo, v katero so se – po nekakšni žalostni zgodovinski tradiciji – znova zapletli balkanski konfliktni režimi. S tem so preprečili nadaljevanje spopadov in nova »(etnična) čiščenja«
Ljudstev na Balkanu.

Medtem so se v drugih delih sveta, ki so že v minulem času hladne vojne, predstavljali središča ameriškega strateškega boja proti komunističnim režimom, pojavili novi tipi 'nevarnosti'. Na primer, v Južni Ameriki in tudi Afriki so se (dekolonizirane) države po nizu revolucij in državljanskih nemirov (v 70. in 80. letih) pričele spopadati s posledicami nestabilnosti in kriznih žarišč: s hudo revščino, gverilskim vojskovanjem zoper vladajoče režime, pa tudi z ilegalnimi dejavnostmi, denimo s karteli drog, ki so imeli (vsaj lokalno kapitalsko) oblast v velikem delu tega 'latino' kontinenta. Ameriška zunanja politika je ne preveč načelno umirjala ta nova, potencialno nevarna žarišča: včasih s podporo določenim skupinam, včasih s pomočjo uslužnim vladam, včasih s podporo več vpletenim stranem, pa tudi kako drugače.

Podobno kot so povsod na svetu nastajale večje gospodarske in vojaško politične regionalne integracije (EU, AU ipd.), ki so skušale lokalno zajezi globalno premoč najrazvitejših držav (ZDA, Japonska idr.), so se tudi ZDA poleg globalnega pojavljanja pričele tesneje regionalno povezovati v strateške integracije, da ne bi zanemarile tega lokaliziranega strateškega dogajanja (NAFTA, APEC). Odvisnost svoje premoči od nadzora tržišč, virov in surovin sveta so bile ZDA vedno pripravljene zavarovati na vse možne načine, zlasti z vojsko. Relativni uspeh te države v njeni zunanji politiki, v vojaških intervencijah in oboroževanju, so ZDA v zadnjih dvajsetih letih postavljale v središče svoje globalne politike. Medtem pa je njena notranja politika ostajala relativno neuspešna, razcepljena med dve opciji razvoja: na liberalizem najtršega tipa na eni strani in na upanje na socialno znosnejšo, manj tekmovalno in manj izključevalno (minimalno)

socialno državo na drugi. Da bi vseeno poudarjala tisto, kar je med uspehi najvidnejšega, ker je to pač pomembno za volilni uspeh vsaka vlada (stranka) v ZDA vselej bolj poudarja zunanjepolitično vlogo države kot pa njeno notranjo politiko. Predvsem zunanja politika, vključno z vojaškimi grožnjami, daje videz, da vlada žanje uspehe. Ta način pridobivanja volilcev vselej avtomatsko potegne za seboj sistemsko, režimsko manipuliranje volilnega telesa – zelo načrtno vladno spodbujanje novih in novih oblik sovražnosti in sovražnika. Predvsem te teme ohranjajo udarno (vojaško) moč države v pogonu, še zlasti tedaj, kadar se včerajšnje in današnje zunanje nevarnosti prično zmanjševati. Treba je poiskati nove.

2.2 Razmah kapacitet ameriške vojaške industrije

»Mir je posledica centralizacije in monopolizacije nasilja v rokah države,« trdi Mills (Mills 1965:173). Včasih država celo spodbuja strah, da bi lahko uvedla nasilje, ki zagotavlja mir. Vse države sicer niso takšne (prim. Kanado in ZDA), deloma je takšno nagnjenje režimov odvisno od zgodovine, kulture (krotenja nasilja) in geostrateške lege. Zaradi tega so na primer načini ustvarjanja pogojev za mir različni v ZDA in v skandinavskih evropskih državah.

Pacifizem kljub vsemu ne more biti glavna poanta zagotavljanja miru v ZDA, že zato ne, ker je njihova zgodovina polna bojev. Kljub temu so do stanja, kako z nasiljem ustvarjati mir danes, prišli polagoma, skozi različne faze. Vse do prve svetovne vojne je bila ameriška vojska zelo decentralizirana, v državljanski vojni ni bilo strogo organiziranih čet, šlo je za boje prebivalstva, ki je bilo od nekdaj oboroženo. To je bil napogosteje boj mož na moža, kjer je vsak prebivalec s strelnim orožjem predstavljal del 'vojske'; neke formalne hierarhije, obveznega urjenja in stroge vojaške organiziranosti, kot jo poznamo sedaj, tedaj še ni bilo.

To zgodnjo vojaško organizacijo ponazarja opis državljanske vojne. Regimenti v državljanski in špansko-ameriški vojni so bili raztegnjeni po vsem teritoriju in so šteli vsega skupaj le nekaj več kot 25.000 mož. Tipični generali in admirali iz tistega obdobja

so bili starejši možje, angleškega porekla, iz družin z izobrazenimi očeti, šolani na akademiji West Point in brez pretiranih političnih ambicij (Mills 1965). Šlo je torej za vojaški ustroj pod civilnim nadzorom, ki ni bil pretirano velik in ni užival prevelikega ugleda pri prebivalcih.

Vse pa se je spremenilo po prvi in predvsem drugi svetovni vojni, ki sta botrovali najprej prekinitvi tradicionalne politike izolacije ZDA in v skladu s tem skokovitemu razvoju vojaške industrije, ki je dobivala vse večji ugled v družbi. Tudi stroški so postali astronomski, a vendar nekako stalni skozi nadaljna leta, z ne (pre)velikim nihanjem pri deležu v bruto domačem proizvodu. Z novonastalim položajem so se spremenile tudi pristojnosti in vloga vojaških uslužbencev pri odločanju o najpomembnejših državnih zadevah, ki so se bistveno povečale, ne samo v vojaškem, ampak tudi v vladnem in civilnopravnem smislu.

Novonastali položaj je postavil ZDA v situacijo, ki je poprej niso poznale. Vojaška industrija in garnitura, ki jo je vodila, sta se tako razrasli, da sta bili navzoči vsepovsod. Tehnično se je orožje razvilo do katastrofalnih razsežnosti (atomska bomba) in ameriška oblast je prvič v zgodovini začela govoriti o nevarnem položaju, ki naj bi grozil ameriški demokraciji. Z atomskim orožjem in blokovsko delitvijo sveta se je porušil do takrat navzoč mehanizem vzdrževanja miru in neposredna grožnja je bila prvič poudarjena in usmerjena neposredno na ZDA. Ta trajna, tiha grožnja hladne vojne je imela takšne potencialne razsežnosti, da si nihče ni mogel predstavljati posledic, če bi do konkretnega spopada dejansko prišlo. Še manj pa je bilo jasno, kdo bi v takšni strašni vojni zmagal, saj ni bilo niti gotovo, da bi po tem spopadu sploh kaj ostalo. Novonastali položaj v svetu je najlepše opisan z Millsom: »Mir je skupni strah, ravnotežje oborožene groze.« (Mills 1965:186).

Ob takšnem položaju je bilo logično, da so ameriški vojaški veljaki (podobno kot v SZ, a iz drugih razlogov) dobivali vse več moči, da se je razpasla vojaška birokracija in da je bil potreben povečan nadzor nad delovanjem najhujšega sovražnika, torej SZ in njenih satelitov. ZDA niso hotele in niso mogle dopustiti, da ne bi razvijale novih orožij in urile vojaške sile, vse z namenom ali včasih izgovorom, da ne bi zaostale za drugo stranjo.

Vsaj slediti so morale akcijam SZ in preprečevati morebitno preveliko razširjenost njihove (proletarske) ideologije po svetu.

To, da med ZDA in SZ kljub grožnjam ni prišlo do neposrednega soočanja, je privedlo do dvojnega sprotnega sproščanja vojaških kapacitet: najprej do političnega in vojaškega nadzora 'nezaželenih' režimov po vseh celinah, pa tudi do trgovanja z orožjem, saj je ameriška vojaška industrija nujno potrebovala tržišča za svoje nakopičene zaloge. ZDA so se tako v 60. letih vmešale v več dežel na Bližnjem in Daljnem vzhodu, tudi v Afriko in Južno Ameriko, torej zlasti v države »Tretjega sveta«.

V ZDA je po drugi svetovni vojni nastal nekakšen konsenz glede vloge države kot branitelja miru v svetu in hkrati konsenz doma, da takšna strateška vloga ne bo pomenila prevelikih žrtev na strani ameriške vojske in da tudi ne bo pretirano vplivala na rast njenega obsega. Ameriška vojaška industrija se je te dileme lotila z razvojem tehnološkega oboroževanja. Največji poudarek je bil usmerjen k tehnično dovršenim inovacijam na področju razvoja orožja, ti tehnološki dosežki pa so posledično pomagali tudi civilnemu gospodarskemu razvoju, saj so mnoge civilne gospodarske družbe izdelovale (tehnološko dodelane) dobrine za potrebe vojske. Tako lahko sklepamo, da je postala ekonomija ZDA vse bolj odvisna od vojaške industrije in njenih potreb ter naročil, kontinuiteta dobavljanja novih zalog pa tudi od praznjenja teh zalog – kar se ne da doseči drugače kot s stalno prodajo teh zalog in z občasnimi vojnami.

Toliko na kratko o političnem in vojaškem razvoju ZDA v 20. stoletju – o tem kako so bile te spremembe in razvoj predstavljene v medijih, predvsem v hollywoodskih filmih, in nam (ne samo ameriški ampak širši svetovni javnosti) pomagale ustvariti sliko o dogajanju okrog nas pa več v nadaljevanju.

2.3 Politična ekonomija Hollywooda

Film se je v obliko, ki jo poznamo sedaj, pričel razvijati ob koncu 19. stoletja, s prvim javnim predvajanjem gibljivih slik na cinemaskopu, leta 1894 v New Yorku. Omogočal je le individualno gledanje (Nelmes 1999). Z nastankom in vse večjo popularnostjo »nickelodeonov« (majhne kinodvoranice, postopoma vzpostavljene v vseh večjih mestih v ZDA) je postala kinematografija vse donosnejši posel in nastale so prve istovrstne večje združbe za izdelavo in predvajanje filmov, ki so med letoma 1907 in 1915 delovale združene v eni korporaciji, *Motion Picture Patents Company*. Namen tega patentnega kartela je bil poskus vzpostavitve monopola v vseh treh glavnih oddelkih družbe – v produkciji, distribuciji in prikazovanju.

Kljub razbitju tega monopola leta 1915, po tožbi pravosodnega ministrstva zaradi kršenja protimonopolne zakonodaje, je kmalu prišlo do večjega števila združenj podobne vrste, oligopolov. Ti so še vedno delovali po principu vertikalne integracije (torej po sistemu, ki od »zgoraj« nadzira vse, od začetne ideje do izdelave in prikaza). To obdobje je znano kot obdobje velikih studiev.

Izjemno tržno pomembno je postalo prikazovanje filmov. Ta sklepna faza filmske industrije je v 30. in 40. letih 20. stoletja pomenila tudi največjo možnost za zaslužek, saj je imelo velikih pet (Warner Bros., Loew's-MGM, Fox, Paramount in RKO) v lasti kar 70 odstotkov kinodvoran, ki so imele zakupljene pravice za prva predvajanja vseh novih filmskih produkcij (Nelmes, 1999).

Zaradi vnovičnih očitkov kršitve protimonopolne zakonodaje je leta 1949 prišlo do ločitve prikazovanja od produkcije in distribucije, torej do odprave lastništva in nadzora velikih studiev nad kinematografijo po vsej Ameriki. Vsak nov filmski izdelek se je tako znašel pred pomembno oviro že takoj po izdelavi. Zaradi izgube lastništva *prostorov za predvajanje filmov* so se morali večji producenti filmov začeti boriti za predvajanja in ugodne termine z manjšimi, (od njih) neodvisnimi producenti.

Vse od vzpostavitve studijev dalje je – v skladu s kapitalizmom – tudi v filmski industriji veljalo načelo hitre in poceni izdelave, tj. maksimizacija produkcije, prodaje in dobička. Takšen način delovanja je že od samega začetka pomenil velik vpliv priljubljenih in zato dominantnih žanrov. Ti so, skozi prikazovanje glavnih konfliktov in problemov ameriške družbe, ponujali mogoče rešitve – a znotraj že obstoječih institucij. To se sklada s funkcionalističnim pristopom k reševanju družbenih problemov (Kellner 1998). Za zgodnejšo filmsko produkcijo so tipični žanri gangstrski film, melodrame, mjuzikli, vesterni itn., ki vsi prikazujejo določene ustaljene norme in vzorce obnašanja v izbranih segmentih družbe. Hollywoodski žanri tako promovirajo ameriške sanje in prevladujoče ameriške mite in ideologije in s pomočjo ostalih oblik medijske kulture vzpostavljajo neke vrste hegemonijo, kulturno dominacijo za ceno izključitve tistega, kar od tega odstopa (*ibid*). A hegemonija ne more biti razumljena le kot manipulacija. Pomene, ki so sicer dominantni, niso pa abstraktni, temveč organizirani in vpeti v vsakdanje življenje, ljudje sami potrjujemo – skozi naše vsakodnevne prakse (cf. R. Williams, v Kellner 1998: 361). Kellner torej ugotavlja, da je Hollywood implicitno političen, že s tem ko podpira dominantne ameriške vrednote in institucije.

A ta enoličnost v žanrski interpretaciji sveta je prevladujoča drža v glavnem le v osrednjem delu hollywoodske filmske produkcije. Poleg nje pa, zlasti od 50. in 60. let dalje, obstajajo tudi drugačne produkcije in pogledi, ki so jih – tudi znotraj tipičnih žanrov! – z lastnim artističnim izrazom podali močnejši režiserji, kot je na primer Alfred Hitchcock. Pri izjemnih posameznikih so tipični hollywoodski žanri celo uporabljeni za kritiko prevladujočih družbenih praks in ideoloških norm, za kar je mojstrsko poskrbel Stanley Kubrick.

Nekoliko večja raznolikost filmske produkcije je verjetno v veliki meri posledica razpada moči velikih studiev, in s tem je pri njih nastala potreba po novih virih financiranja. Po bolj raznolikih in kritičnih filmskih izdelkih Hollywooda v 60. letih, v obdobju t. i. 'Novega Hollywooda', se je v sedemdesetih letih pojavila prva resna medijska konkurenca kinematografom: satelitska televizija in tudi video. S spremembami v organizaciji studiev je distribucija zavzela glavno mesto v procesu kovanja dobičkov v svetu gibljivih slik. Filmarji se niso borili le za svoj prostor v kinih, znova so si morali zagotoviti tudi ugodne

možnosti prikazovanja. Sprva le na javni televiziji, ki pa so se ji kmalu pridružili plačljivi programi in še videodistribucija, ki je sčasoma postala najbolj donosen posel v delitvi filmskih pravic. Srdit boj za obetavni medijski prostor in pozornost odjemalcev se je začel že pred samim predvajanjem, v oglaševanju; kazal se je na primer z neplačanim (članki, reportaže – t. i. hibridno oglaševanje) in plačanim oglaševanjem in s pospeševanjem (filmske in video) prodaje na vse mogoče načine (Nelmes 1999). Pojavile so se tudi prve megauspešnice, »blockbusterji«, npr. leta 1975 Spielbergovo Žrelo (Jaws).

V ameriški filmski produkciji iz 70. let 20. stoletja zasledimo odsev in predelavo kritičnih vzgibov iz 60. uporniških let, ko je mlajša generacija izrazito kritizirala državne strukture. To pa so kasneje spretno izkoristili konservativci, tako da so državno regulacijo s področja sociale zmanjšali, povečali pa vojaške in varnostne strukture. Spočetka se je spor kazal kot razdor med liberalci in konzervativci. V žanrskih filmih tega obdobja je družbena kritika neučinkovitih socialnih mehanizmov vidna tudi v dvomu v sindikate in socialne politike tistega časa. Država je tako večinoma prikazana kot slab gospodar na tem področju. Pozornost javnosti se nehote pomika k individualnemu, bolj liberalnemu. V vsebinah, tudi filmskih, pa se tako že zaznava prihod nove, mnogo konzervativnejše Reaganove liberalno nastrojene deregulacijske politike (cf. Kellner & Ryan, v Kellner 1998). Ob nastopu slednje so se v 80. letih sicer pojavljali tudi bolj drugačni, kritični filmi, kot je na primer Stonov Vod (Platoon), a je dominantni trend filmske produkcije tega obdobja vseeno ostal megauspešnica, tj. »blockbuster«, s filmi, kot so Top Gun, Indiana Jones in Vojna zvezd (Star Wars). Temeljijo na uporabi visokih tehnologij in na uporabi posebnih tehničnih, pa tudi oblastno-propagandinih učinkov, kar je še danes prevladujoč način snemanja (po donosu) najuspešnejših hollywoodskih filmov.

Ker so ZDA izvozno usmerjena država, tudi na področju filmske industrije, so dajali ton filmskim dogajanjem tudi drugod po svetu. Kakšne so torej širše posledice tovrstne ameriške »mainstreamovske« filmske produkcije, če razumemo film tudi kot sredstvo za medijsko pretvarjanje določenih družbenih vsebin v posebna sporočila, iz katerih nato katerokoli občinstvo, domače in tuje, pasivno ali aktivno konstruira sebi prilagojene, prikrojene pomene?

2.4 Vloga hollywoodske produkcije zunaj ZDA

Ker je obisk oziroma potrošnja filmskih izdelkov postal globalen posel, spčetka prek kinodvoran, kasneje prek televizije, nato pa predvsem z distribucijo prek interneta, so se pričeli veliki filmski studii že zgodaj združevati tudi za strateško igro v globalnem prostoru. Velikih sedem ameriških studiev (Disney/Buena Vista, Paramount, Universal, Columbia/Tristar, Warner, Fox, MGM) je združilo svoje moči za delovanje in uspešnost zunaj ZDA, s pomočjo MPAA (Motion Picture Association of America), organizacije, ustanovljene že leta 1945. Ta jim omogoča zaščito pred pravnimi ukrepi, uperjenimi zoper nekonkurenčno delovanje pri izvozu filmov (Real, 1996). Universal, Paramount in MGM pa so naknadno, posebej za distribucijo svojih filmov, ustanovili še podružnico UIP (United International Pictures), ki zvito spada pod milejšo nizozemsko zakonodajo. Vse to početje velikim hollywoodskim studiem, kljub pravnim restrikcijam v ZDA (predvsem po letu 1948, ko je bila v ZDA razbita dotedanja monopolna struktura vertikalne integracije v filmski industriji), omogoča danes skorajda monopol nad distribucijo, predvsem v Evropi, kjer je delež ameriškega filma v kinodvoranah že večji od 80 % (Real, 1996), saj najostrejše protimonopolne prepovedi ne veljajo tudi zunaj ZDA.

Ni čudno, da se proti invaziji ameriških filmov po evropskih kinodvoranah in v drugih medijih dviga nezadovoljstvo. Ameriška filmska kultura namreč predstavlja tako velik delež »naše«, evropske kulture, da bi bile za ohranitev in razvoj le-te verjetno potrebne dokaj restriktivne zakonske omejitve zunanje (ameriške) distribucije, dopolnjene s povečanim nacionalnim (ali celo evropskim) financiranjem evropske filmske produkcije. Vendar pa tudi mnogi akterji filmske industrije v Evropi niso za to, ker so v obstoječi filmski mreži že precej investirali, stabilizirali so svoje tržne pozicije in načrtujejo pričakovane donose oziroma dobičke. V današnjem svetu globalnega kapitalizma, kjer minimalni stroški in maksimalni dobički narekujejo poslovanje, ne glede na morebitno socialno, kulturno ali ekološko »škodo«, je zato le težko pričakovati korenite reforme – v navidez spontani, v resnici pa v ameriško vodeni tržni proizvodnji in distribuciji kulturnih praks. Takšen trg, z ameriško hegemonijo v produkciji in distribuciji posebnih kulturnih

vzorcev, pomaga vzdrževati novodobni, globalni red, ki ga v veliki meri želijo nadzirati ZDA kot globalna velesila.

2.5 Filmska cenzura: med moralnostjo in ideologijo

Govoriti o tem, kdaj je potrebno in celo zaželeno regulirati vsebino določenih (množičnih) sporočil, je vedno bila in ostaja kočljiva zadeva. Na eni strani je svoboda govora in izražanja, na drugi pa morala, ki jo nosilci večjih institucij skušajo zoperstaviti nebrzdani svobodi posameznikov in ji tako postavljati (sebi najkoristejše) meje. Morala nam običajno sproža pomisleke pri prikazovanju nekaterih mejnih tem, kot so na primer zelo nazorni (grafični) prikazi nasilja, seksa ali nestrpnosti. Vendar so moralne držje ljudi kot posameznikov lahko različne. Tisto, kar je v povprečju veljavno kot morala, je z družboslovnega vidika bolj zanimivo. Vprašanje je torej, kdo so tisti ljudje, bolje, tiste skupine ljudi in institucije, ki v neki družbi narekujejo, kaj naj bi bilo splošno pravilno (in kaj ne) in kot tako sprejemljivo (ali nesprejemljivo).

Države se glede tega, kaj je moralno še sprejemljivo, zelo razlikujejo: nekatere so bolj odprte za drugačnost in odstopanja, nekatere pa imajo zelo ozka, stroga in toga pravila o tem, kaj je dopustno in kaj ne. Nekoliko poenostavljeno bi lahko rekli, da so v bolj liberalni družbi meje »dobrega okusa« morda nekoliko bolj fleksibilne in se določajo skozi odkritejši prikaz neželenih akcij, dejanj, podob. Oziroma: nič ni narobe s prikazovanjem težkih, travmatskih in na trenutke celo odurnih dejanj – če je le sporočilnost uporabljenega prikaza prava, basnopisna, torej takšna, da ljudi opozarja na nepravilnost, apelira na sposobnost posameznika, da razlikuje dobro od slabega. To je možno tam, kjer je zaupanje v pravilno presojo navadnih ljudi večje, tam, kjer oblast ocenjuje, da so ljudje mejne moralno-etične dileme sposobni razreševati sami.

ZDA so kljub nadvse dinamični ekonomiji in burni zgodovini vedno slovele kot v bistvu puritanska država, kjer se je za kratkimi vali večje svobode izražanja kmalu prikotatil dolgi val večjega in poostrelega moralnega nadzora. V hollywoodski filmski industriji so v 30. letih (natančneje, začelo se je že leta 1922, s postavitvijo Willa Haysa na čelo

družbe Motion Pictures and Distributors of America) akterji sami poskrbeli za nadzorovanje sporočil, ki jih je njihova industrija pošiljala javnosti (Nelmes 1999). Haysova naloga je bila moralno misionarstvo in utrjevanje moralno sprejemljive blagovne znamke te industrije – izboljšati javno podobo in interese Hollywooda. Te naloge so se lotili sprva le s predlogi in namigi o (ne)primernosti filmskih vsebin, ki pa so postali formalni leta 1934, s sprejetjem produkcijskega (etičnega) kodeksa, ki je do konca studijskega obdobja določal moralne in *ideološke limite* hollywoodskih filmov. Kodeks je striktno in izrecno določal, kaj se v filmih sme prikazovati in kaj ne oziroma kaj je strogo nezaželeno. Prepovedano je bilo na primer vsakršno blatenje katerekoli religije, tujci in druge kulture so morali biti prikazani s spoštovanjem, medtem ko sta bili golota ali – bognedaj! – promiskuiteta, skrajno neprimerni temi za filmske vsebine.

Kot že rečeno, je ta kodeks vsaj 20 let praktično narekoval meje podajanja vsebin hollywoodskih filmov. Po koncu obdobja velikih studiev pa se je bilo treba domisliti drugega načina – za ohranitev vsaj delčka nadzora nad objavo sporočil skozi filme. Od leta 1952 dalje so vse medijske vsebine zavarovane tudi s prvim amandmajem (dopolnilom). Le posamezne zvezne države so tovrstno moč za cenzuriranje določenih vsebin določile drugače, enostavneje, bolj neposredno, od primera do primera: s klasifikacijo filmov (na primerne in neprimerne).

Cenzura filmskega sporočanja je seveda dušila moč umetniškega izražanja, ki je postalo pomembnejše v časih kriz (splošnih in filmskih). Uraden, splošen *sistem točkovanja filmov (rating sistem)* je bil v Hollywoodu sprejet leta 1968, predvsem z namenom, da bi omilil novonastalo (preveliko) moč lokalnih in državnih (federalnih) cenzorjev. Rangi, aktualni še danes, so ponazorjeni s črkovnimi znaki: to so npr. G (primerno za vsa občinstva), PG (za otroke le v spremstvu staršev), NC-17 (neprimerno za mlajše od 17 let) itn. Ta način kontrole ne le vsebin, temveč (predvsem) dostopnosti do njih, za hollywoodsko filmsko industrijo pomeni nekakšno prostovoljno samokontrolo, kontrolo te vrste pa opravlja ta industrija sama, prek MPAA (Motion Picture Association of America). Lahko torej ugotovimo, da so ljudje filmskega sveta voljno ponotranjili moralna merila družbe (oblasti?), organizirali so samokontrolo vsebin, z namenom, da ne bi bil ogrožen njihov trg in njihovo delovanje. Koliko so pri tem upoštevali splošna

moralna merila, koliko pa posebna merila družbenih elit, tj. njihovo javnosti namenjeno podobo o tem, kaj je prav in kaj ne (ideologijo), je posebej zanimivo vprašanje.

3. Konstruiranje in dehumanizacija sovražnika

3.1 Tip sovražnika in menjave elit v ZDA

Težava v opredelitvi vojn je v tem, da ni vseeno, kdo opredeljuje tip vojne: tisti, ki jo vodi, tisti, ki jo izvaja, tisti, ki jo dobiva ali izgublja, ali kdo drug, bolj ali manj vpleteni na eni od strani v vojskovanju. Skratka, težko je objektivno določiti tip vojne.

Zanimivo je Ahovo opažanje, navdahnjeno pri Schlesingerju (Schlesinger 1986, cit. v Aho 1996:98–100), kako se v ZDA označevanje tipičnega sovražnika povezuje z medgeneracijskimi zamenjavami elit na oblasti. V ZDA naj bi bile v označevanju sovražnika vedno dejavne tri generacije elit: tista na oblasti, tista v opoziciji in otroci prve, vladajoče elite, ki se uvajajo na položaje, vendar se njihovo mnenje nekoliko razlikuje od mnenja staršev. Cikel menjave elit se dogaja kakšnih petnajst let. Opozicijska elita meni, da oblastna elita v svojem pohodu na oblast definira in vzpostavi kot kolektivno projekcijo tudi svojega nasprotnika; potem pa nima več prave vizije, zakaj gre, zato so njene predstave v očeh opozicije vedno bolj banalne in prazne. S tem vladajoča elita postaja (v očeh nasprotnika in njegovih medijev) odvečna, nekoristna, zato jo kaže zamenjati. Ko nova elita sama zapade pod ta ciklični vzorec legitimizacije (sebe in sovražnika), pa se ustvari prostor za podobne napore tretje skupine, otrok prve elite, ki ne zamujajo priložnosti za zavzetje oblasti na podoben način. K temu naj dodam, da je cikel petnajstih let verjeten le, če sta v državi navzoči dve močni ideološko različni skupini – v ZDA sta to demokratski in republikanski tabor. Če bi bile skupine tri, bi bil cikel verjetno drugačen.

3.2 (De)konstrukcija sovražnika: fenomenološka analiza

*Prijatelji ti povedo, kaj lahko narediš,
sovražniki pa, kaj moraš narediti.
(anonimus)*

S fenomenološko analizo, ki je poseben filozofski pristop, skušamo dojeti strukturirane družbene pojave na način, da v njih ne zanemarimo človeka, in seveda na način spoznavanja realnosti, ki ne zajame le vidnega, ampak tudi manj vidno pojavnost (miselna, abstraktna dekonstrukcija vidnega). Celovitejša analiza te vrste je seveda možna le, če pri tem zmoremo (znamo?) upoštevati spoznanja strukturalizma, lingvistike in semiologije na eni strani, pa tudi psihoanalize in filozofije na drugi – kar so očitno dokaj zahtevni pristopi. V nadaljevanju bom skušala po svojih najboljših močeh to delno prikazati prek dekonstrukcije sovražnika, s pomočjo fenomenološkega pristopa, ki ga je v svojem delu *This Thing of Darkness* lepo – in za moje področje zanimivo – ubral James A. Aho (Aho 1994). V nadaljevanju povzemam predvsem sedmo poglavje njegove knjige, ki se najbolj osredotočeno ukvarja s fenomenologijo sovražnika.

Fenomenologija se razumevanja *koncepta sovražnika* loteva tako, da si zastavi štiri vprašanja, ki skušajo razjasniti konstrukcijo in dekonstrukcijo sovražnika nasploh (pri ljudeh in v družbi). Po fenomenološkem razumevanju človeškega delovanja to ni razumljeno le kot individualno razumevanje biti (Being), saj človeka definira tudi okolica in njegovo videnje le-te. *Sebstvo (Self)*, tj. dojemanje samega sebe, pa je človeku brez okolice nekaj neznanega, nevidnega in nedoumljivega. Ali, kot sta to z izrazom »življenjski svet« (Lebenswelt) opisala konstruktivista Luckmann in Schutz, človeku je popolno razumevanje resnice o biti in sebstvu nedosegljivo. Človek se temu lahko približa, z zavedanjem *svojega sveta* (in s tem sveta drugih, ker si ta svet z drugimi deli). In med mnogimi stvarmi, ki jih zaznavamo, ter jih s tem tudi definiramo, je tudi sovražnik.

Prvi dve fenomenološki vprašanji za razumevanje sovražnosti se nanašata na konstrukcijo sovražnika.

1. Zaznavanje sovražnika (angl. enemy perceived). Na kakšen način sploh zaznamo neko osebo, skupino, dejanja kot sovražna, kako so prikazana, da jih kot take dojamemo in da se tako oblikovane podobe vsidrajo v našo zavest? Po fenomenološkem razmišljanju človek doživlja svet kot reakcijo drugih nase. Da lahko razume svojo pozicijo, mora poznati tudi drugo stran. Sovražnost zaznavamo kot nekaj slabega – in s tem sebe vidimo v nasprotni poziciji, kot nekaj dobrega. Po sosledju besed v angleškem slovarju uvidimo, da besedi *enema*, ki v tem jeziku pomeni klistir (torej način čiščenja, odstranitve nepotrebne) sledi beseda *enemy*, ki predstavlja človeka ali objekt, ki je nezaželen, umazan (kot tudi smeti, odpadki ali njihovi prenašalci bacili, virusi...), in česar se je treba očistiti, saj vodi k gnilosti, trohnenju in smrti (Aho 1994: 108). Navzočnost sovražnika kot takega pri človeku zbujata neko patološko potrebo po njegovi odstranitvi, pa naj gre za karanteno, politične odločitve ali pa kar izničenje, likvidacijo. *Mi* v tem (konstruktivističnem, fenomenološkem) razumevanju predstavlja *pravilnost* (nem. Recht), zakon in moralnost, medtem ko je *sovražnik* tisto, kar je napačno, kar je zavračano, nedopustno. A vendar je politična realnost bridka: proti »slabemu« se lahko bojujemo le na njegov način, z uporabo njegovega orožja, kajti edino učinkovito zdravilo zoper sovražnika, zoper 'umazanijo', je 'nečist napad', ker odstranjuje nečistočo (cf. DePres, v Aho 1994:111).

2. Ustvarjanje sovražnika (angl. enemy made). Drugo vprašanje, ki se zastavi pri razumevanju konstrukcije sovražnika, je, kako pride do tega, da druge vidimo kot nečiste, 'odpadke', torej, kako je sovražnik sploh kognitivno mogoč. Fenomenologi pravijo, da odgovor na to ponuja *empatična projekcija*. Empatija sama je opredelitev sebe skozi objekt, ki je drugačen kot Jaz. Fenomenologi empatije torej ne razumejo kot pasivnega sprejemanja informacij o drugem, ampak predvsem kot subjektivne mentalne podobe, ki jih *Mi* (opazovalci) prenesemo na druge (angl. superimposition). Razumevanje Drugega kot sovražnika je torej posebna oblika refleksivne empatije. Svoje 'odpadke' opravičujem, nezaželeno projiciram Nate, tj. na Drugega. S tem ko svoje nezaželeno prenesem Nate, Ti določim svoje razumevanje Tebe, in s tem ko Tebe ustvarim za sovražnika, pozabim na svojo krivdo, saj sem svoje 'smeti' prenesel nate in jih lahko razumem kot Tvojo naravno lastnost.

Znotraj fenomenologije obstajata dve teoretski usmeritvi, psihološka in sociološka, ki vsaka na svoj način podajata razlago omenjene projekcije in sovražnika. Medtem ko se prva osredotoča na posameznika in na prenos njegovih negativnih lastnosti na drugega (angl. me myself), druga obravnava razumevanje nastanka in reprodukcije sovražnosti ne le kot psihološke, ampak predvsem kot skupinske (we ourselves) procese, ki potekajo v več korakih. Posameznik ali skupina je označena za odpadno in nezaželeno, tehtnost in pravnomočnost pa ta (negativna) oznaka pridobi šele na javnih zaslišanjih in sodiščih. Kmalu se začnejo ustvarjati legende o zlobnih drugih, ki se nato prenašajo na vse generacije, najraje skozi domačo, šolsko in versko vzgojo. Končno se javnost, ki v začetnih korakih tega procesa ni bila navzoča, skozi občila seznanjena s tem »fabriciranim« zlom drugega in ga kot takega sprejme. Vse skupaj pa pridobi mitološke razsežnosti ob obredni vojaški dramatizaciji in spopadih proti zlu, doma ali na tujem.

Potem ko je razumljeno, kako sovražnika dojamemo in ga kot takega sprejmemo, se pozornost usmeri na proces dekonstrukcije sovražnika.

3. Drugost (angl. Otherness). Tretje vprašanje fenomenologije je potrebnost obstoja drugosti. Če moje razumevanje Tebe temelji na znanju o mojem lastnem razmišljanju, se lahko moje razumevanje Sebe razume le skozi tvoje reakcije name. Ali, s Sartrovimi besedami, peklo so drugi, saj *»Zato ker je moj koncept sebe popolnoma odvisen od tvojega muhastega odziva name, si v položaju, da me mučiš bolj dovršeno kot katerikoli kleščati hudič. A vendarle, če se oddaljim od tvoje prisotnosti začnem dvomiti v svojo lastno stvarnost«* (cf. Sartre, v Aho 1994, prev. avt.)⁴. Vsaj z vidika fenomenologije je občutek drugosti nujen za samoidentiteto, saj samega sebe ob odsotnosti alter ega, s katerim se lahko primerjamo, ne moremo razumeti kot dobrega, pravičnega. Sovražnik je tako nekakšen univerzalen strup, njegovo uničenje pa je protistrup za družbene anomalije.

⁴ Original: »Because my self-concept is utterly dependent on your capricious reply to me, then you are positioned to torture me more exquisitely than any pincher-armed devil. And yet, if I remove myself from your presence, I begin to doubt my own substantiality«.

4. S tem pa se zastavi še zadnje vprašanje: če je ta drugačnost, moj alter, res nujno potreben za občutek svojskosti, ali mora biti drugačno vedno slabo in kot tako osovraženo? Po Luckmannu in Schutzu se lastni zavesti naš *življenjski svet* (Lebenswelt) predstavi kot »skupek objektov z določenimi lastnostmi« (Aho, 1994). Svet je sestavljen iz objektov (med njimi je tudi moj alter), ki so nasprotje mene, subjekta. Za dosego lastnih interesov in ciljev se moramo tako prilagoditi temu svetu, moramo ga obvladati in spreminjati. Ti objekti predstavljajo ovire pri dosegu teh ciljev.

Če povzamem, zaznavanje in ustvarjanje sovražnika sta pomembna socialnopsihološka procesa ljudi, s katerima si polagoma ustvarim, konstruiram osebno identiteto, če jo dosežem pa z njo lahko sovražniku tudi odpuščam, a šele tedaj, ko dovolj dozorim, oziroma ko se prilagodim svetu, tudi s tem, da sovražnika sprejemem kot ne tako zelo drugačnega, ko zmorem dekonstruirati svoj ambivalentni odnos do njega. Ta razlaga sicer lahko pojasni, v kakšnem smislu jaz kot bitje potrebujem drugačnost, tudi sovražnika, da dozorevam kot bitje, ne pojasni pa dovolj razločno, kaj naj počnem s tistim sovražnikom, ki nepovabljen rine vame – tudi ko sem morda že dozorela osebno. Kajti, čeprav sem morda jaz sposobna dekonstruirati prava razsežja in vzajemnosti najinega sovražnega odnosa, je lahko moj sovražnik šele na začetku te poti, v zgodnjih fazah (nezavedne) konstrukcije lastne identitete. V takem primeru je najin poglobljen spor skorajda neizogiben.

Kolikor je ta, bolj psihološki način ustvarjanja in razumevanja sovražnika zanimiv, je v isti meri težak. Zaradi pomanjkljivosti v znanju in temu primerno manjši sposobnosti zaznavanja in razumevanja simbolov, prizorov in dialogov v izbranih filmih, bom uporabo te teorije pri analizi uporabila le takrat, ko bom ocenila, da jo znam smiselno umestiti. Bojim se, da to ne bo zelo pogosto, a vseeno se na tem mestu ne bom pustila zavesti modrosti Homerja Simpsona – da je poizkus le prvi korak na poti k neuspehu⁵.

⁵ Original: Trying is a first step towards failure!

3.3 Psihološka dehumanizacija tipičnega sovražnika

Demonska konstrukcija sovražnika (producentske namere)

V medijih je ustvarjanje in predstavljanje sovražnika bolj poenostavljeno, večinoma takšno, da ga oropa človeških, domačih in individualnih značilnosti. Dlje ko je sovražnik od takih lastnosti, ki so v vojnih filmih glavne značilnosti »prave« strani v konfliktu, bolj je delujoča njegova nasprotna funkcija, grožnja (Meni). Z dehumanizacijo sovražnika pa je (opazovalcem) puščenega le malo manevrskega prostora za občutek krivde. Stopnje dehumanizacije sovražnika, od milejše označitve do najhujše, ki jo opažamo zlasti v medijih, bi bile po Zuru naslednje:

1. *Normalna oseba*: sovražnik je popolnoma prepoznavno človeško bitje, enakovredno drugi strani v spopadu.
2. *Brez obraza*: sovražnik je še vedno človek, a izgubi značilnosti posameznika; vsi obrazi so enaki, brezizrazni in – tuji.
3. *Humanoid-Hudič-Zloba*: sovražnik tu izgubi vse človeške značilnosti in podobo, predstavlja zgolj smrt, uničenje in zlobo (npr. Sadam in Bin Laden sta imenovana »Demonic Enemy«, Bin Laden je tudi »the evil one«)
4. *Žival*: sovražnik ni niti človeško bitje, ampak žival z zoprnimi lastnostmi, npr. kača, podgana, pomembna je retorika. Po 11. 9. 2001 je v ZDA ustaljena podoba sovražnika kot živali in ameriškega vojaka kot lovca.
5. *Požensčenost*: sovražnik se enači s pojavnostmi, ki pomenijo prehod na skušnjave, perverzije in odklonskosti, ki zanikajo trdo moralno jedro naše družbe. Vojna, ki jo sproža sovražnik, se razume kot kurba (kurbarija), ki v svoj objem vabi moške, npr. Sadam in Osama se v tem okviru prikazovanja medijsko pojavljata kot zapeljivi cipi ...
6. *Kriminalizacija*: sovražnik ni več bitje z določenimi iznakaženimi lastnostmi, ampak je že storil nepopravljiva dejanja, zato je vnaprej obsojen na ječo in zapiranje, da se ga le najde, geslo je tiralično – wanted!
7. *Homoseksualnost*: sovražnik v prikazih izgubi minimalno človeško dostojanstvo, zavoljo svoje odklonskosti, nad njim se lahko izživljamo, npr. ameriški vojaki lahko po mili volji mučijo zaprte Irčane, ki morajo, denimo, spolno občevati med sabo.
8. *Neživ predmet*: sovražnik se spremeni v stvar, deimo tarčo za odstrel, ker je ta povsem brez človeških oznak. Na primer, v prvi in drugi zalivski vojni je Irak predstavljen le še kot majhna tarča na zemljevidu. Sovražniki se pojavijo kot tehnična imena in kode za orožje. Podobno je bilo v obdobju hladne vojne: sovjetska vojska se je enačila s kratico *SS11* (Soviet long range nuclear missile)

ali *Frog* (Soviet short range nuclear missile). Eksplozija na TV je odstranitev SS11 s strani Minutemana (US long range nuc. missile). Take prezentacije sovražnika navidez ne zbujejo občutka krivde ob izgubi človeških življenj. Orwell je zapisal: »Politični jezik... je namenjen temu, da laži izzvene resnično in umor ugledno, in da vetru daje videz trdnosti« (cf. Orwell, v Zur 1994, prev. avt.)⁶.

9. *Dvorek ali novorek* (angl. Doublepeak): koncept je povzet po Orwellovem pojmu iz knjige *1984*: z 'doublepeakom' so človeška življenja predstavljena kot abstrakcije, v ta zbir spadajo na primer naslednji izrazi: collateral damage = civilne žrtve; servicing the target = ubijanje; megadeath = milijon mrtvih; coercive diplomacy = bombardiranje; permanent pre-hostility = mir; engage the enemy on all sides = zaseda. Za maskiranje destruktivne moči ubijalskega orožja je moč uporabljati ljubkovalna imena, npr. za nuklearno orožje: Poseidon, Peacekeeper, Minuteman, Honest John... Vsi ti izrazi, ko enkrat dovolj medijsko zaokrožijo, ne vzbujajo sočustvovanja, sramu ali krivde ob uničenju človeških življenj – torej se lahko uničevanje in pobijanje nadaljujeta.

Vse te stopnje dehumanizacije predstavljajo stopnjujoč strah in mržnjo do sovražnika. Toda čeprav je velika večina njih dobila nov, obsežen in sočen besednjak predvsem po 11. 9. 2001, ob novem, 'strašnem in okrutnem' globalnem sovražniku ZDA (in njenih zaveznic), so aktualne tudi za pretekla obdobja, saj kažejo na moč sredstev izražanja, teh sovražno nastrojenih, do drugačnega, drugega posameznika (človeka) brezbriznih besednih in vizualnih oznak in manipulacije.

Izkrivljeno dožemanje sovražnika (percepcija javnosti)

Če bi poskušali razbrati (dekonstruirati) situacije, v katerih se namerno manipulativno obračunava s sovražnikom, nam pride prav Zurov poskus sistemizacije desetih tipičnih dinamik, ki – če jih zmoremo razbrati – ponavadi karakterizirajo izkrivljene, tj. napačne, percepcije sovražnika.

1. Dvojna merila pri pozornosti in ocenjevanju dejanj. Dvojna merila so najmočnejše od izkrivljenih dožemanj: »One man's terrorist is another man's freedom fighter«. Izbor sporočil, ki pridejo skozi medije, izkazuje določene interese neke vladajoče skupine. Med hladno vojno je tako prišlo do takšne zlorabe pri poročanju o dogodkih. V ameriških

⁶ Original: »Political language ... is designed to make lies sound truthful and murder respectable, and to give an appearance of solidity to pure wind.«

medijih so sestrelitev korejskega letala s strani SZ prikazali kot brutalno, necivilizirano dejanje, ameriško sestrelitev iranskega letala pa so v medijih opravičili kot tragično napako. Med konfliktom dvojna merila vsaki izmed vpletenih strani dovoljujejo sklicevanje na obrambo in prenos vloge agresorja na sovražnika.

2. *Dvojna merila pri pripisovanju izvora sovražnih dejanj.* Sovražna dejanja sovražnika so bolj verjetno pripisana njegovim naravnim značilnostim, medtem ko so njihova pozitivna, spravljiva in mirna dejanja bolj posledica dane situacije (dober je, ker ga okoliščine silijo v to, drugače pa je slab, ker tak pač je, po naravi). Ob ponudbi sprave tako lahko pri drugi strani pride do paranoičnih sumov o »pravem skitem načrtu«. S tem je ovirana predvsem vzpostavitev zaupanja, takšni predsodki vnašajo strah, omejujejo produktivna pogajanja in lahko vodijo k paranoičnim in agresivnim odgovorom.

3. *Sovražne napovedi in samoizpolnjujoče se prerokbe.* Ker dojemamo sovražnika kot bolj nevarnega, kot je morda v resnici, lahko tudi predvidevamo, da bodo njegova dejanja bolj agresivna in nasilna, kot je to realno pričakovati (številne pretirane napovedi o oboroževanju SZ). Samoizpolnjujoče se prerokbe vodijo k obrambnim in svarilnim dejanjem, ki lahko sama po sebi prerastejo v konflikt. Sum vodi k novemu sumu, kar spodbuja grožnje in odgovore nanje v obliki agresorskih in obrambnih akcij. Tako se, ob narobe razumljenih situacijah, začaran krog nezaupanja zapre. S pomočjo ukoreninjenih predsodkov in dvojnih meril lahko vsa dejanja drugega dojamemo (le) kot napad na nas.

4. *Zrcalna slika.* Nasprotni strani se pogosto vidita v podobni luči. Uri Brofenbrenner navaja primer ZDA in SZ med hladno vojno (cf v Zur 1991: 1), kjer je razvidno, da sta obe strani mislili, da: a) je drugi agresor; b) nasprotna vlada izkorišča in zavaja svoje prebivalstvo; c) je večina ljudi v osnovi dobrih in tako ne morejo simpatizirati z zavajajočo politiko vladajočih nasprotnikov, ker je posest dobrega pri Nas; d) drugi vladi nikoli ne gre zaupati; e) nasprotna politika meji na norost, medtem ko je naša razumska in humana.

5. *Selektivna pozornost.* Prej kot pozitivne si zapomnimo in kritiziramo sovražnikove negativne lastnosti in dejanja. Kot takšno delovanje lahko v ZDA razumeno medijsko

posredovanje novic, ki sistematično dajejo več poudarka le določenim temam, na primer zunanji nevarnosti, medtem ko prav tako pomembna tema, nasilje doma, manj pogosto in manj intenzivno pride do javnosti. Dve temi v novejšem času, terorizem in zunanji sovražnik, sta v svoji strašni nejasnosti središče pozornosti ameriške javnosti. Takšno selektivno prikazovanje in odtod zelo verjetno dojemanje nasprotnikov lahko pripeljeta do napačnih sklepanj v zvezi z lastno varnostjo in namerami sovražnika. Ta in pa še naslednja napaka pri percepciji sovražnika sta morda najbližje razumevanju medijskega filtriranja, kot je podano v poglavju 1.4.

6. Predsodki in ocena verodostojnosti. Če se prejemnik strinja z virom informacij, ga prej in lažje sprejme kot verodostojnega, kot pa če se njegovi vrednotni mnenji ne skladata. Strinjanje z negativnimi informacijami, zaradi prej ustvarjenih vzorcev dojemanja, tako privede le do enostranskih informacij, ki ugajajo že ustvarjenemu mnenju, vzdušju.

7. Soobstoj nasprotnih in paradoksalnih podob ustvarja strašljivost in grozo. Ko je sovražnik enkrat dovolj degradiran, na primer predstavljen kot izmeček družbe, umazan, nor, strašen, je kljub tej svoji bednosti še vedno zelo nevaren, saj ima v sebi sposobnosti, ki – v kombinaciji z mržnjo – lahko uničijo vse. Takšne izkrivljene podobe, ki se sicer medsebojno ne ujemajo najbolj logično, omogočajo mobilizacijo ljudi na neracionalen način, skozi strah in sovraštvo, ter običajno opravičujejo vojno in pobijanje sovražnika – brez občutka krivde.

8. Kinetična, spremenljiva narava sovraštva. Nekdo, ki je danes sovražnik, je, začuda, lahko hitro, že jutri, tudi prijatelj. Propaganda kot sredstvo vojne mobilizacije deluje hipno, na primer, priredi zgodovino, tako da sovražnika ustvari ali pa ga zabriše, približa njegovo človečnost. Talibani (v muslimanskem svetu) so na primer v 80. letih predstavljali ZDA še kot zaveznika v boju proti SZ. Kasneje (zlasti po 11. 9. 2001) pa so se spremenili v največjega sovražnika ZDA. Ob tej skokoviti dinamiki prikazovanja sovražnikov se poraja vprašanje, ali res vedno potrebujemo sovražnika. Morda res, zlasti tiste skupine, ki proizvajajo orožje. Večina družbenih skupin ga ima, saj po psiholoških razlagah skupinske dinamike ravno sovraštvo oziroma obstoj nečesa drugačnega vzdržuje in ojačuje skupinsko povezanost, pripadnost, kolektivno identiteto.

9. *Mreža sovražnikov in zaveznikov*. Sestavlja jo nekaj starodavnih pravil:

- Prijatelj sovražnik je moj sovražnik!
- Sovražnikov prijatelj je moj sovražnik!
- Sovražnikov sovražnik je moj prijatelj!
- Moji sovražniki so med seboj prijatelji!

Ta nenapisana pravila skozi vso zgodovino ustvarjajo delitev na ali/ali (ali si naš ali pa nisi) položaj; velja tudi pri sklepanju zavezništev z eno od velesil v danem obdobju, kar v zunanji politiki nujno vodi do polarizacij. Teorija ravnotežja, po kateri ljudje predvidevamo, da so naši sovražniki med seboj prijatelji, je morda ena najboljših razlag tudi za pogosto nelogična zavezništva držav v mednarodni politiki⁷.

10. *(Ne)Znanje in ignoranca*. Predsodki in napačne percepcije so mnogokrat posledica nepoznavanja sveta in, natančneje, sovražnika (njegove kulture, vrednot, navad ...). Ali predsodki ustvarjajo neumnost ali obratno, je težko razsoditi. Dejstvo pa je, da gre pomanjkanje znanja z roko v roki z nesporazumi in napačnimi predstavami. Izoliranost (geografska in kulturna) ZDA in njenih prebivalcev od drugih celin vnaša med prebivalce te dežele samozavestnost, nerazgledanost in samozadostnost. To neznanje o širšem svetu in celo ignoranca do njega pa sta deloma tudi posledica namerne selektivne pozornosti, ki jo v javnosti vnašajo vladne garniture in mediji, in pa selektivnega spomina, ki si le težka opomore. Obe prvini predstavljata veliko oviro za možnost »realne empatije« (cf. Ralph White 1982, v Zur 1991) za življenje v druge in drugačne, kar pomeni tudi sposobnost razumevanja sovražnikovega okolja in razmer, v katerih deluje in se odloča.

⁷ Denimo, da so naši občasni sovražniki iz zgodovine, Italija, Slovenija, morda Hrvaška, med seboj prijatelji, ki kujejo zarote proti nam. Ali pa na primer hipna zavezništva ob približevanju Slovenije NATU, ko so se nekatere vzhodnoevropske mlade države (nekatero v strahu pred Rusijo) povezale v podporo ZDA in njeni intervenciji v Iraku, je to, do ZDA stalno oprezna, francoska diplomacija označila kot običajni 'pohod vazalov'.

4. Empirična analiza izbranih filmov: 'Kje je sovražnik?'

4.1 Širši seznam: vojni, vojaški in akcijski hollywoodski filmi

Vojaški in vojni hollywoodski filmi največkrat prikazujejo grozo in tragičnost vojne in pustijo, da se glavna zgodba plete okrog dejanskega bojevanja in konfliktov. Največkrat je v takšnih filmih predstavljeno življenje vojakov v spopadu ali že pri urjenju, njihovo druženje, osebne krize, vohunjenja, skrivanje po strelnih jarkih, peklenska brutalnost vojne in skoraj vedno tudi moralna vprašanja o smiselnosti ubijanja in uničevanja. Le redko pa se spustijo vojni filmi tudi na raven podrobnejše analize nasprotnega tabora. Zgodbe so tako podane dokaj enostransko, kar je verjetno glede na izvor produkcije filma edino logično.

Zgodnji ameriški vojni filmi iz 20. let 20. stoletja so povečini očitno propagandni, saj je bila v tistem času potrebna predvsem mobilizacija ljudi, ki so prvemu velikemu bojevanju ameriške vojske zunaj lastnega kontinenta močno nasprotovali. Težave so v tistem času predstavljali tudi stroški filmske produkcije, saj je v prizorih spopadov potrebno veliko statistov, opreme in dodatnih učinkov. Filmska ponudba prikaza vojne je bila v tistem času torej v veliki meri namenjena najnujnejšemu – propagandi. Okoliščine so se spremenile v letih po 1. svetovni vojni, ko je občinstvo bolj kot obujanje težkih vojnih frustracij potrebovalo predvsem akcijo in zabavo, kar jim je Hollywood tudi ponudil (glej ref. v lit. pod '*Obči internetni viri, vojni in protivojni filmi - War and Anti-War Films*').

V skladu z ameriško zunanjo politiko izolacije v 30. letih se je tudi produkcija vojnega filma sprva močno zmanjšala, narasla pa je predvsem v Evropi in malo pred drugo svetovno vojno tudi v ZDA, ko so nekateri ustvarjalci skušali opozoriti na prihajajočo nevarnost.

Po napadu na Pearl Harbor je Hollywood odgovoril z novim nizom vojnih filmov, polnim propagande. Hoteli so prepričati ljudi, da je vstop v vojno plemenito in junaško dejanje s

strani države, ki bi poleg obrambe lastnega ozemlja rada prevzela tudi vlogo vsemogočnega samaritana pri reševanju svetovnih konfliktov.

Druga svetovna vojna je bila za prikaz vojne za Hollywood nemara najhvaležnejši primer spopada, saj je bila pri tej vojni jasna in moralno ne preveč sporna delitev na dobre in na slabe, torej na zaveznike in na nasprotnike. Prostora za obžalovanje in dvomov v pravilnost vojaškega delovanja je bilo bore malo, saj je bilo zlo jasno opredeljeno in soglasno obtoženo.

Po obilici dokaj enoznačnih filmov o drugi svetovni vojni je prišlo do globalne delitve sveta, do členitve globalnih interesov in svetovne politike na dva pola. Stalna navzočnost možnega konflikta in latentni strah, da se nekaj pogubnega lahko zgodi, čeprav se v resnici še ni, v bistvu občutek latentne katastrofičnosti, sta spremenila tudi način dela propagandnih mašinerij v času spopadov. Tako je bilo med korejsko in vietnamsko vojno v ZDA posnetih le malo filmov, ki bi se neposredno dotikali vprašanj in operacij teh vojn, večina vojnih filmov je še vedno raje prikazovala prejšnje vojne, ki so bile ideološko bolj enolično sprejete, razumljene kot potrebne, in zato tudi niso bile deležne prevelike kritike domače javnosti.

O vietnamski vojni je bil, med njenim potekom, tako posnet le en sam film, z naslovom Zelene baretke (*The Green Berets*), in to leta 1968, z Johnom Waynom v glavni vlogi. Ta film je zaradi popolnoma izkrivljene podobe realnosti označen, tudi v ameriški nacionalni kritiki, za enega najslabših filmov o Vietnamu (po Zuru bi lahko tak prikaz označili za herojski tip bojevanja, kar pa s tedanjo realnostjo že takrat ni imelo velike povezave in je bil film, vsaj malce bolj kritičnemu občinstvu, prej v posmeh, saj je preočitno služil skoraj izključno propagandnim namenom). Leta 1970 se je v kinematografu prikrdel še en film, in sicer Altmanova vojna satira z naslovom *M*A*S*H*, ki je sicer postavljena v okolje korejske vojne, a mnogi prizori precej očitno namigujejo na frustrirajoče teme vietnamskega konflikta.

Šele po letu 1975 in po padcu Saigona se ameriška filmska industrija ni mogla več izogniti pomembnosti vietnamske more in neodgovorjenim odprtim vprašanjem o

potrebnosti te vojne. Tako so ob koncu 70. let nastali številni *protivojni* filmi (motiva sta bila že prej poudarjen vietnamski sindrom in splošno negativno ozračje v ZDA do vojn, zaradi »zgrešenega« poskusa v Vietnamu), ki so manj stereotipno prikazovali številne norosti, pa nasilje in izgubljenost ameriških vojakov v daljni Aziji.

Nov preporod je na filmskem platnu Vietnam doživel v 80. letih, a je bil koncept teh filmov (razen seveda izjem kot je na primer Kubrickov *Full Metal Jacket*) drugačen od kritičnosti zgodnjih povojnih let. Težijo k rehabilitaciji vietnamske vojne, vsaj z vidika udeležencev, ne pa toliko generalov v štabih. Tovrstni filmi, ki jih vodi trilogija *Rambo*, so promilitantni, s superherojskim hollywoodskim zvezdnikom v glavni vlogi, ki daje vedeti, kako bi se v Vietnamu morali boriti, in tako ta pristop na nek način prikroji dejstva o dejanskem vojnem poteku, z namenom, da bi kljub napakam prikazal ZDA in njene vojake kot superjunake in zmagovalce v tej vojni.

Po koncu hladne vojne, nekje po letu 1984 (zgodnji dogovori med Reaganom in Gorbačovom o uvedbi 'perestrojke') in še močneje po 1990, z odstranitvijo glavnega 'rdečega' sovražnika z globalnega prizorišča, pa tudi po tem, ko so se vietnamske rane že dobro zacelile, so akcijsko/vojno vlogo hollywoodske produkcije prevzeli novi žanri, zlasti vohunski filmi, trilerji in politične kriminalke (*Brez izhoda – No Way Out –* iz 1987, *Lov na rdeči oktober – The Hunt for Red October –* iz 1990, *Patriotske igre – Patriot Games* iz leta 1992 itn.), ki so razkrivali vojaške skrivnosti, spletke znotraj vladnih agencij in polagoma, a vse bolj izrazito tudi novo strateško nevarnost, globalne teroristične grožnje.

Ta kratek pregled hollywoodske produkcije vojnih in akcijskih filmov torej kaže na to, da je za prikaz nekih dejanskih (političnih) dogodkov njihova zamaknjena časovna umeščenost eno pomembnejših dejstev, kako deluje ameriška vojaška filmska industrija. Medtem ko se v filmih, ki so posneti v času dejanskih spopadov (in teh je vedno bolj malo) ali pa vsaj v nekaj letih po njih, le redko dotaknejo kočljivih političnih tem, so filmske produkcije, posnete nekaj let ali celo desetletij pozneje, dosti bolj kritične. To potezo vojaških filmov, ki jo usmerja zob časa, bi si lahko razlagali z dejstvom, da se tudi v filmski govorici, podobno kot v drugih medijih, šele s časovno distanco zmore gledati

na dogodke bolj trezno. Kritičnost, čeprav v javnosti obstaja, v času spopadov ni zaželen, po svoje tudi ni verjetno, da bi se lahko izrazila v osrednji filmski produkciji. Seveda kritičnost tudi kasneje ne bi uspela, če ne bi imela na svoji strani pristašev že v času spopadov, kar v javnosti že ustali neko splošno, ne nujno tudi večinsko mnenje: po Vietnamu je bila ta opora za kritičnost v močni negativni nastrojenost znatnih delov javnosti proti tedanji vojaški politiki ZDA. To pomeni, da ima sprotna polarizacija javnosti glede smiselnosti posameznih vojaških posegov zagotovo dolgotrajen vpliv na oblikovanje (kasnejših) filmskih vsebin.

4.2 Izbor filmov po obdobjih (merila, utemeljitev)

Svi su bili na mojoj strani.

Zato se čamac i prevrnuo.

Iz kopice filmov, ki so mi bili na voljo za podrobnejše obravnavanje, je moj izbor (glej širši seznam in izbor v Prilogi A) temeljil skorajda povsem na osnovi gledanosti, torej dobičkonosnosti in prepoznavnosti, ne le v ZDA, temveč v globalnem smislu.

Na tem mestu je potrebno poudariti, da v svoji nalogi zajemam relativno majhen, neslučajni vzorec vseh možnih filmov ciljnega žanra in da bi bili rezultati bolj posplošljivi, tudi veljavnejši in zanesljivejši, če bi bil izbrani vzorec za proučevanje večji oziroma obravnavano časovno obdobje krajše. Toda nameravala sem izvesti le predštudijo, kako se družboslovne (komunikološke) analize vojaškega in vojnega filma sploh lotiti. Tako z analizo le sedmih izbranih mainstreamovskih hollywoodskih vojaških in vojnih filmov za časovno obdobje tridesetih let podajam le nekakšen delovni vpogled v možnost, kako bi se razdelave teme, ki sem si jo izbrala, lahko lotila na večjem vzorcu. Moje ugotovitve in rezultati so zaradi povedanega zgolj indikativni.⁸

⁸ Moja prvotna ideja je bila, da obravnavam precej več, približno dvajset filmov. A razpoložljivi čas, hitro naraščajoči obseg naloge, pa tudi naporno vzdrževanje pozornosti in potrpežljivosti, skupaj z nenehnim iskanjem (dovoljšnjega) znanja - niso bili vedno in povsem na moji strani. Filmi, 17 po številu, ki sem jih prvotno nameravala obravnavati, so navedeni v Prilogi B.

Zanimivo pa je, da so vsi (proti)vojni filmi, ki sem jih izbrala za potencialno analizo, uvrščeni na lestvico uporabniško najboljših 50 filmov vsake dekade (na internetni strani *Internet Movie Database-IMDb*), medtem ko se vojaški filmi najnovejšega obdobja ne uvrščajo (več) na top liste uporabnikov, a so kljub temu zelo uspešni pri prodaji vstopnic (box office). Slutimo lahko naslednje pravilo: filmi novejšega obdobja sicer niso več uporabniško ocenjeni kot dobri, a se kljub vsemu dobro prodajajo. Morda bi zato lahko rekli, da je v ZDA trenutno na delu silovita medijska (hollywoodska) stereotipizacija, demonizacija in degradacija sovražnikov, ki znižuje uporabniške ocene, kar verjetno pomeni, da aktualna ameriška mainstreamovska filmska industrija znova pomaga oblasti pripravljati, mobilizirati javnost za (nadaljne) vojaške spopade.

4.3 Shema za analizo izbranih vojaških filmov

Glede na dosedanjo kompleksno razlago in družbeno pogojeno razumevanje ameriškega vojaškega filma, vpetega v navidez priljudno pripovedovanje zgodb, hkrati pa v prikazovanje in ustvarjanje poant, ki mobilizirajo domoljubje in ki vse bolj podpirajo ameriško globalno dominacijo, bi morala biti tudi analiza posamičnih vojaških filmov hollywoodske industrije dokaj zapletena. Te ravni pa ni preprosto doseči. Lep primer, kako je potrebno v tovrstni analizi poenostavljati, včasih celo preveč, je članek, ki raziskuje pojav nasilja v ameriških vojnih filmih zadnjih nekaj desetletij (Monk-Turner *et al.* 2004). Avtorji so pri izbranih vojnih filmih iz različnih obdobjih poskusili meriti dvoje fimskih prvin: (objektivno merjeno) dolžino nasilnih prizorov, hkrati pa (subjektivno ocenjevano) stopnjo nasilja, ki ga ti filmi prikazujejo. Njihova ugotovitev pove, da se je skozi obdobja delež minutaže nasilnih prizorov povečeval, stopnja nasilja pa tudi.

S takšno ugotovitvijo se lahko strinjamo. Je dokaj trivialna, a tudi izkustveno dostopna gledalcem in je – če verjamemo, da drži na splošno – tudi vsebinsko strašljiva. Kljub temu je za bolj vsestransko, večplastno ocenjevanje filmov treba ubrati morda nekoliko bolj holističen pristop, ki se manj zateka v merjenje, bolj pa v intepretiranje. To pomeni menjati merila ocenjevanja, povezovati vidike preko bližnjic, upoštevati več ravni

sporočanja, pripovedovanja zgodb ipd. Pri sestavi nekakšne kompleksnejše sheme, ki naj bi mi pomagala bolj sistematično in poglobljeno analizirati izbrane vojne in akcijske filme, so problemi, na primer, da je v teh filmih, tj. filmih o dejanskih vojaških intervencijah ZDA (Koreja, Vietnam, Nikaragva, zalivska vojna), večji poudarek na patriotu in osrednji (zmagoviti) figuri, ki se bojuje proti sovražniku, medtem ko je sam sovražnik navadno predstavljen stereotipno, megleno, včasih skorajda 'umanjka'. Problem je torej v tem, da bi morala analizirati tisto, kar je skorajda odsotno oziroma je navzoče posredno, v fragmentih in večinoma stilizirano.

Dilema je tudi v tem, ali stilizirane poteze sovražnika meriti, na kakršenkoli način, ali bolj interpretirati. Možnosti usmerjenega, navidez objektivnega opazovanja in 'branja' filmskega prikaza sovražnika so v grobem takšne, da si vnaprej izdelamo razne tipologije in klasifikacije, ki spominjajo na merjenje. A glavni problem s tem pristopom je v njegovi veliki subjektivnosti in morda še večji v pretiranem poskusu enoličnega interpretiranja filmskega gradiva o sovražniku (takšno, ki spominja na enolično, objektivno merjenje) – tudi tam in takrat, ko to ni povsem upravičeno. Namreč, marsikateri prizori v povprečno sicer slabem filmu so lahko podani dosti bolj pretanjeno, dvoumno, ne pa le poenostavljeno (kar je odvisno o trenutnega navdiha režiserja in drugih dejavnikov).

Filmske študije nasploh niso in ne morejo biti preprosto početje. Da to drži, kaže, na primer, tudi programski opis medijskih in filmskih študij na univerzi v Birminghamu, na podiplomski stopnji študija. Teh študij se na tej univerzi lotevajo silno interdisciplinarno (povezujejo se zgodovina, humanistika, družbene vede in druge discipline), pri čemer so – zaradi ujetosti filmske produkcije, reprezentacij ter konsumpcije filmskih podob v mreže moči, ideologije in manipulacij v javni sferi – glavne tri teoretske struje, ki pridejo zlasti v poštev, naslednje: kritična teorija in frankfurtska šola, kulturne študije in socialno-psihološko obarvana diskurzivna analiza (vir: University of Birmingham, Postgraduate Prospectus, 2006 Admission, str. 52-53, 70).

Menim, da je najustreznejši način za empirični del moje naloge naslednji: različne poante opazovanih filmov skušam razbrati na več ravneh, s pomočjo teoretskih konceptov, ki

sem jih v toku študija uspela razbrati in sem jih opisala v prejšnjih poglavjih. Vsak film bo deležen pozornejšega opazovanja iz približno naslednjih vidikov:

- (1) *funkcionalistična analiza*
- (2) *kritična analiza*
- (3) *fenomenološka analiza*
- (4) *socialnopsihološka analiza*

4.4 Analiza filmov o vietnamski vojni

Apokalipsa zdaj (Apocalypse Now)

Obsoditi človeka umora na tem kraju je bilo enako kakor kaznovati človeka zaradi prehitre vožnje na dirki Indy 500.

Vodnik Benjamin L. Willard (prev. avt.)⁹

Apocalypse Now, 1979; distribucija: 20th Century Fox; režija: Francis Ford Coppola, 145 min. (202 min. Redux 2001). Producent: Francis Ford Coppola.

Kratek opis zgodbe: Vodnik Willard v Vietnamu dobi nalogo, naj ubije 'ponorelega odpadnika' ameriške vojske, polkovnika Kurtza, ki je v gozdovih Kambodže osnoval svojo lastno gverilsko vojsko. Willard se z nekaj vojaki po Mekongu odpravi proti svojemu cilju, med potjo pa vse bolj spoznava družbeno ozadje Kurtzove 'norosti'.

Funkcionalistična analiza: Film je bil posnet po romanu Heart of Darkness, katerega izvirna zgodba se sicer odvija v 19. stoletju v Afriki, a kljub drugačni časovni in prostorski umeščenosti glavna poanta zgodbe ostaja podobna. Gre za kritiko koncepta civilizacije v razvoju oziroma v Apokalipsi zdaj za kritičen komentar ameriške politike intervencionizma v 20. stoletju.

⁹ Original: "Charging a man with murder in this place was like handing out speeding tickets at the Indy 500."

Podobno kot je osem let kasneje ravnal Kubrick pri filmu *Full Metal Jacket*, je tudi ta film ustvarjen v lastni produkciji. To pomeni, da je vse finančno breme in odgovornost nase prevzel režiser sam, kar pa mu je seveda prineslo ustvarjalno svobodo pri celotni izvedbi. Lahko trdimo, da je ob takšnem načinu produkcije vietnamski sindrom, ki je tako drastično razdvojil ameriško ljudstvo, prikazan tudi avtorsko in nekoliko bolj kritično, mimo glavne mainstreamovske hollywoodske industrije.

Kritična analiza: Glede na to da je bil film posnet že v sedemdesetih, je toliko bolj pomembna njegova kritična instanca, ki je v tem primeru sicer usmerjena v dejanske spopade v Vietnamu, a bi bilo dogajanje s Coppolinim načinom razumevanja vojne prav lahko postavljeno v katerikoli spopad. A ravno zaradi bližine vietnamske vojne in odnosa ameriške javnosti do nje je na tem mestu zanimiv komentar Michaela Lee Lanninga, vojnega veterana, ki je v svojem 'priročniku' o filmih na temo vietnamske vojne zapisal: "*Brandove zadnje predsmrtne besede so bolj primerne za razumevanje tega, kako so vietnamski veterani obravnavani v tem filmu, ko izusti "groza, groza"*". (cf. Lee Lanning, 1994; str. 169, prev. avt.).¹⁰

Fenomenološka analiza: Glavna razlika med tem in še nekaterimi drugimi protivojnimi filmi in tipično tovrstno produkcijo je v kompleksnosti glavnih likov, ki na nek način prevzamejo nase tipične značilnosti sovražnika. Je v umanjkanju 'realne' nasprotne strani v filmu (kompleksno razložene, seveda). Ta je nekako nadomeščena z razvojem in spremembami, ki jih doživijo glavni liki. Gre za prikaz dvojnosti človeškega značaja, za fragmentiranje mita o temačni strani človekovega delovanja. V nasprotju s preostalimi hollywoodskimi vojnimi filmi, kjer so liki dokaj črno-beli, glede na stran v spopadu in pravilnost odločitev, je tu poudarek na prehodu človeka od dobrega, prepričanega v pravilnost svojega delovanja, do soočenja s krutostjo in nemoralnostjo vojne in ubijanja.

Socialnopsihološka analiza: Poudarek in razlika med tem filmom in preostalimi je prav v zavedanju in postopni preobrazbi glavnih likov. Ob soočenju z nasiljem in odurnostjo druge strani se zavedo, da je edini način boja proti takšni nevarnosti enak povračilni

¹⁰ Original: *Brando's dying words are more appropriate for how Vietnam veterans are treated in this movie when he utters, "The horror, the horror"*.

ukrep. Kritika tu ni namenjena ideologiji ali vzrokom za vojno, gre za splošno kritiko spopadov in uničenja. Willard išče Kurtza z namenom uničenja in spočetka nedoumljiva norost slednjega postaja skozi film Willardu vse bliže. Ameriški vojaki, vrženi v azijsko džunglo med domorodce, ki ne morejo doumeti, da jim želijo le pomagati, se ob pomanjkanju varovalnih vzgibov 'razvite', Zahodne civilizacije postopoma 'osvobajajo' okov, ki jih zadržujejo in se razvijejo v živalske morilske stroje, ki jih žene le še norost in maščevanje.

Vod (Platoon)

"Ko pogledam nazaj zdaj pomislim, da se nismo borili proti sovražniku – sovražnik je bil znotraj nas. "

Chris Taylor, Platoon (prev. avt.)¹¹

Platoon, 1986; distribucija: Orion Pictures; režija: Oliver Stone, 120 min. Producenti: John Daly, Derek Gibson, A. Kitman Ho, Arnold Kopelson.

Kratek opis zgodbe: Mlad vojak Chris Taylor, kot nova okrepitev za že načrt vod prispe v južni Vietnam. Potem ko je ranjen in uspe поблиže spoznati svoje soborce, se med vse večjo vpletenostjo v boje sprašuje o pravilnosti in smislu svojih odločitev, s tem pa se spreminja tudi njegov odnos do obeh nadrejenih, narednikov Eliasa in Barnesa.

Funkcionalistična analiza: Film je bil posnet šele v osemdesetih letih in ustreza ameriškemu ambivalentnemu razmišljanju o vietnamski vojni v tistem času. Čeprav je v etičnem smislu protivojen, je hkrati tudi 'provojaški', saj z opisom travm navadnega vojaka rehumanizira vietnamske veterane (spomenik vietnamskim veteranom v Washingtonu je bil odkrit šele leta 1982). Iz tega vidika lahko razpoznamo proces reintegracije veteranov v ameriško družbo kot glavno funkcijo tega filma, obenem pa je takšen način prikaza vojne za soočanje ameriške družbe z njeno travmatično preteklostjo

¹¹ Original: *"I think now, looking back, we did not fight the enemy, we fought ourselves - and the enemy was in us."*

edini način za preseganje te travme. V tem pogledu je smislen tudi časovni zamik od dogodkov pri izdelavi filma, kar je pri vseh konfliktnih takih razsežnosti dokaj razumljivo.

Stonov osebni komentar, ki ga lahko razumemo kot soodnosnostno funkcijo, je prizor, ko Chris Taylor ob prihodu na bojišče pove, da se je za vojno javil sam, saj ni prav, zatrjuje, da se morajo boriti le revni, medtem ko se bogataški sinovi lahko vojni izognejo. S tem je v filmu podan nekakšen etično navdahnjen kritični komentar tudi zoper protivojne demonstrante v ZDA. Protestirali so povečini študentje in izobraženci, torej tisti družbeni privilegiranci, ki so se vpoklicu uspeli izogniti (ameriška vojska je namreč postala prostovoljna šele leta 1973, torej po 'porazu' v Vietnamu).

Kritična analiza: Glavni ameriški sovražniki iz realne vietnamske vojne, vietkongovci in NVA-jevci (North vietnamese army), v filmu niso profilirani, prej bi lahko rekli, da vlogo negativcev prevzamejo določeni deviantni osebki znotraj vojske ZDA. Četudi je jasno, da so sovražniki Vietnamci, to za film ni ključnega pomena. Napadi vietnamskih vojakov in gverilcev so zgolj kulisa, pred katero se odigra 'vojna' med Američani. Tovrstno introspekcijo lahko pripišemo dejstvu, da ta vojna nikoli ni imela zelo široke podpore javnosti in se je debata o njeni smiselnosti v veliki meri odvijala na domačih tleh, na univerzah in ulicah Združenih držav. Brez razlage političnega ali družbenega konteksta te vojne si težko ustvarimo predstavo o njeni nepotrebnosti in napačnosti, kar bi sicer od tega, dokaj kritičnega filma, lahko vseeno pričakovali. Namesto tega zgodba zapade v dokaj trivialno formulo – boj dobrega vojaka proti slabemu. Tako se krivda, namesto na tiste, ki vojno dirigirajo in upravljajo iz ozadja, prenese na vsakega posameznega vojaka, ki se je v Vietnamu boril (Hollander, 1987).

Fenomenološka analiza in socialnopsihološka analiza: Edini pravi prikaz sovražnih vojakov je v bunkerjih in nočnih napadih na vod v gozdovih, kjer pa so Vietnamci prikazani izrazito skupinsko in izgubijo vse značilnosti posameznika (2. stopnja dehumanizacije po Zuru). Malce več pozornosti je namenjene civilistom, ki v vasi skrivajo hrano in orožje za svoje borce. Ko jih ameriški vojaki najdejo, pride do prelomne točke v zgodbi. Negativne plati določenih ameriških borcev privrejo na dan ob mučenju, posiljevanju in brutalnem pobijanju prestrašenih civilistov. Tu se izrazi že prej omenjen

razkol znotraj ameriške vojske, ki v nadaljnjem prevzame lastnosti negativnega akterja v filmu, s tem pa dejanske 'sovražnike' oropa še tiste stranske vloge, ki so jo poprej v zgodbi imeli.

Full Metal Jacket

Full Metal Jacket, 1987; distribucija: Warner Bros ; režija: Stanley Kubrick, 116 min.
Producent: Stanley Kubrick.

Kratek opis zgodbe: V vojaškem kampu, kjer nabornike spreminjajo v trde marinece, brezobzirni prijemi in psihološko ter fizično nasilje inštruktorja Harveyja služijo za uničenje individuuma in iz njih ustvarjajo ubijalske stroje. Kdor tega drila ne zdrži, je blizu samomora. Drugi del filma se dogaja v Vietnamu, med ofenzivo Tet in po njej, ko spremljamo delo in postopno spreminjanje v razmišljanju narednika Jokerja, sicer vojnega dopisnika, ki je poslan na bojišče skupaj z izvidniškim vodom.

Funkcionalistična analiza: Dokaj močna poanta tega filma je v disfunkcijah vojnega novinarstva, ki prikriva resnico oziroma laže, zato da bi funkcionalno ustregel ciljem vojnih voditeljev: mobilizaciji javnosti zoper aktualnega sovražnika. Absurd tega je razviden v naslednjem izreku: "The more we watched the less we knew".

Kritična analiza: Z vrsto skrbno izbranih in varčno posnetih prizorov je v filmu najprej nakazano, kako iz navadnih ljudi prikrite oblastne strukture za vojaškimi kasarnami ustvarjajo enodimenzionalne vojake, nato pa še, kako mediji ustvarjajo propagandne podatke o dejanski vojni, namenjene širši javnosti in zbujanju patriotskih čustev pri gledalcih. V teh sporočanjih morajo biti navzoče pričakovane vsebine (na primer poboj višjih sovražnih častnikov ipd.), četudi dejstva temu ne ustrezajo. Na ta način je film kritika vojne kot take, ne samo vietnamske, saj vsaka vojna izmaliči osebnost ljudi in spravlja v ospredje mehanizme oblasti in strukturnih vojaških apetitov, ne pa ljudi kot osebnosti. Ko Joker ubije na smrt ranjeno ostrostrelko (z gesto, ko dvigne pištolo,

prekrije znak Mir in je viden le še napis na njegovi čeladi – rojen za ubijanje – Born to kill), se hkrati poslovi od svoje ambivalentne osebnosti in kljub vsemu postane enak drugim vojakom.

Fenomenološka analiza: Sovražnik v tem filmu ni zelo izpostavljen, kajti tisto, kar transformira vojaka kot posameznika, so vojaški oficirji in vojaška struktura, ki pošilja vojake v naloge in misije; sovražniki so le neposredno opravičilo za vojno, v bistvu so si vojake te in one strani precej podobni, kar nakaže edini prizor v filmu, ko dobi dejavni sovražnik dokaj jasno človeško podobo – ostrostrelka, ki umira, na podoben način, kot umirajo ameriški vojaki.

Socialnopsihološka analiza: Režiser je sam pojasnil motive, zaradi katerih je posnel ta film: *»Vietnam je bil tako lažna vojna, v smislu sokoljih tehnokratov, ki so prirejali dejstva kot oglaševalska agencija, ko so govorili o 'ubojnosti' in 'spravi vasic', in vzpodbujali može, da so ponarejali števila mrtvih ali pa vsaj sešteli 'krvave sledi', z domnevo, da bodo napeljale k truplom.«* (c. Stanley Kubrick v LoBrutto, 1997, str. 460)¹².

4.5 Film iz zadnjega obdobja hladne vojne

Top Gun

Up there with the best of the best.
(slogan filma)

Top Gun, 1986; Distribucija: Paramount Pictures; režija: Tony Scott, 110 min.
Producenta: Don Simpson, Jerry Bruckheimer.

¹² Original: *»Vietnam was such a phony war, in terms of the hawkish technocrats fine-tuning the facts like an ad agency, talking of 'kill ratios' and 'hamlet pacification' and encouraging men to falsify a body count or at least total up the 'blood trails' on the supposition they would lead to bodies.«*

Kratek opis zgodbe: Nekonvencionalnega, a izjemno talentiranega vojaškega pilota Mavericka in njegovega kopilota Goosa pošljejo na urjenje in tekmovanje na najboljšo akademijo za vojaške pilote, Top Gun.

Funkcionalistična analiza: Film je bil posnet v osemdesetih letih, v obdobju Reaganovega militantnega zagona, in predstavlja neko vmesno fazo po vietnamskih travmah in ob slutenem kolapsu SZ kot glavne sovražnice v hladni vojni. Glavna funkcija filma je s sodelovanjem ameriške vojske popolnoma uspela. Ob izjemnih posnetkih letalskih podvigov in morda zaradi pretiranega poudarka na teh, pa z odsotnostjo kakovostnega zapleta in vsebine, film na trenutke deluje kot spot za novačenje pilotov. In res, ob izjemnem uspehu v kinodvoranah, je naraslo tudi število rekrutirancev na ameriških vojaških letalskih akademijah (Wikipedia). V tem pogledu je bil film uspešen, saj je na novo vzpostavil poprej omajano zaupanje znatnega dela prebivalstva v ameriško vojsko.

Kritična analiza: Zaradi večje avtentičnosti in zmanjšanja produkcijskih stroškov je film nastal s sodelovanjem ameriške vojske. Ta je producentom filma sicer omogočila cenejše snemanje in neposreden dostop do vojaške opreme in strokovnjakov, a je v zameno za to dobila nadzor nad vsebino (Wikipedia). Tako so morali v scenariju izpustiti prizore, ki bi prikazovali neuspešne akcije ameriških pilotov, prav tako pa so na zahtevo vojske dogajanje s Kube prestavili na nevtrarno pozicijo, nekam v Indijski ocean. Sovražnik torej ni teritorialno in ideološko definiran, kar – v času popuščanja blokovskih nasprotij – omogoča splošnejšo mobilizacijo in pušča sovražni domišljiji prosto pot.

Fenomenološka analiza: Z vidika rekrutacije so zanimivi odnosi med ameriški piloti v Top Gunu, saj so si tekmeci za naziv najboljšega pilota ves čas v laseh. S prikazom teh odnosov in pilotov, ki so do neke meje vsi dokaj marginalni, velikokrat prav na robu korektnega delovanja (v smislu pilotiranja), film apelira na občinstvo vseh slojev, ras, spolnih usmerjenj in mentalnih podob v ZDA, saj so vse te 'deviantnosti' oproščene in pozabljene, ko je treba služiti višjemu smotru – obrambi nacionalnih interesov.

Piloti se med seboj zbadajo in tekmujejo, a na koncu so vsi nesporazumi zglajeni. Maverick se otrese tudi temne sence očetove neslavne preteklosti: oče je bil pilot, ki je bil pogrešan v akciji v Vietnamu. Šef Top Guna, Viper, mu razloži, da je bil oče sestreljen, ko je zaradi logistične napake baznih navigatorjev zašel na sovražni teritorij in je nato skušala ameriška vojska to dejstvo prikriti. S tem ko je pokopana ta zadnja neprijetna vietnamska travma, se Maverick z dvignjeno glavo vrne na akademijo in prejme diplomu.

Socialnopsihološka analiza: Čeprav sovražnik v filmu ni specifično definiran, ne krajevno niti časovno, pa se pri njegovem prikazovanju ponavljajo določene značilnosti. Vsi piloti agresorjevih Mig-ov 28 so zamaskirani s črnimi čeladami. Po Zuru bi lahko rekli, da gre za 2. stopnjo dehumanizacije, saj niso vidni niti obrazi, kaj šele značaji sovražnikov. Pa vendar se simbolno razumevanje pilotov v črnem lahko pomakne tudi k 3. stopnji, saj črnordeča kombinacija barv, agresorjeva temačnost in vpadljiva rdeča zvezda na čeladi, asociirata na samega hudiča in pekel. V večini primerov pa sovražnik sploh ni viden, ampak je o njem le govora, na primer, ko govorijo o bogieju ali pa je prikazan kot majhna črna tarča na radarju, ki se spremeni v rdečo, ko proti njej leti raketa (navadno iz Maverickovega letala, F-14 Tomcata). Tu gre torej celo za kombinacijo 8. in 9. stopnje dehumanizacije, za neživ predmet (tarča), ki tudi verbalno, z uporabo novoreka, pri pilotih in gledalcih sploh ne vzbuja več občutka krivde ob uničenju.

Zanimivo je, da so sovražni avioni v filmu Mig-i 28, ki v resnici sploh ne obstajajo; te izjemne aviatorske super pošasti so v filmu prikazane kar z ameriškimi lovci F-5E, ki jih v resnici na akademiji Top Gun uporabljajo za simulacije sovražnih napadov (Hall G., 1988).

Kot povezovalen film med hladno vojno in predvsem Vietnamom ne eni in novim obdobjem devetdesetih let na drugi strani, je Top Gun šolski primer prikritega oglaševanja, promocije ameriške vojske, z vsemi elementi popularnih bestsellerjev. Tom Cruise, tehnologija, romanca, tekmovalnost, tragika, 'catchy' glasba in končna poenotenost vseh trenj, v dobro domovine, so uspeli doseči podoben kulturni status kot kokakola. Vsi jo poznamo, je vizualno privlačna, vsaj občasno jo večina pije, v prevelikih količinah pa je škodljiva in nas (lahko) sili na bruhanje.

4.6 Filmi iz obdobja 90. let

Trije kralji (Three Kings)

Three Kings, 1999; distribucija: Warner Brothers; režija: David O. Russell, 112 min.
Producenti: George Clooney, Mark Wahlberg, Ice Cube, Spike Jonze, Nora Dunn, Mykelti Williamson, Jamie Kennedy, Cliff Curtis, Said Taghmaoui

Kratek opis zgodbe: Zgodba se odvija po koncu zalivske vojne, ko se štirje ameriški vojaki s tajnim zemljevidom na svojo pest odpravijo iskati skrito Sadamovo zlato, nakradeno v Kuvajtu.

Funkcionalistična analiza: Film na prvi ravni gledanja deluje prej zabavno kot resno. Ima veliko akcije in precej govornih situacij. Soodnostnostne prvine, v katerih se izraža implicitni režiserski komentar dogajanja, filmu zagotavljajo številne opazke, s katerimi se glavni igralci obregajo ob dogodke in ljudi. Opazke dajejo ljudje z obeh strani, tako ameriške kot iraške, s tem da so na iraški strani favorizirani Sadamovi nasprotniki. Ameriško vzdušje kaže na razočaranje vojakov, ker v vojni ni bilo dovolj vojaške akcije, zato si jo izmislijo kar sami, celo absurdno, kot je na primer razstrelitev krave. Ko Američani ukradejo Sadamovo zlato, jih Sadamovi privrženci napadejo s kemičnim orožjem (napoved mučnega iskanja kemičnega orožja v mandatu Busha ml.). Prednost tega filma je, da je veliko prizorov namenjenih dogajanju med iraškimi vojaki, kjer se poudarja razcep med Ameriki naklonjenimi in nenaklonjenimi domačini. Zanimivo je, da med ukradenimi stvarmi junaki naletijo na vrsto fetišev ameriške potrošne družbe – kakor da bi si Iračani najbolj želeli, da postanejo del tega sveta. V tem lahko vidimo latentna sporočila filma, na katera je opozarjal Merton.

Kritična analiza (frankfurtska šola, kulturne študije): Ameriški vojaki, ki so glavni liki filma, ne prihajajo iz najvišjih družbenih slojev, čeprav do višjih slojev v svojih komentarjih niso zelo kritični. V bistvu so zlikovci, ker gredo ropat zlato na svojo pest, čeprav že ukradeno, a se jim to oprošča, ker je prvi kradel sovražnik. Na begu so pripravljene svoje naropano zlato deliti s sebi enakimi ali revnejšimi (asociacija na Robina Hooda), s čimer lahko pridobijo simpatije najširše javnosti. Deloma je ta kritičnost do korupcije višjih prikazana v zaključku, ko si vojaška policija in junaki razdelijo zlato, kar je pogoj za prost prehod iz vojne domov. Zanimivo je, da je novinarka (sumljivo podobna Christiane Amanpour, CNN), ki išče zanimivo vojno zgodbo, ključ do rehabilitacije ogroženih junakov pred obsojanjem domače oblasti, ker jih z javnim predvajanjem njihovih »nadjunaštev« povzdigne v nacionalne heroje. Iračani so na drugi strani predstavljeni kot preprosti in revni ljudje, pri tem so predvsem Sadamovi privrženci fanatiki, ki se diktatorja tako bojijo, da to omogoči Američanom prevaro. Ves film dejansko prikazuje srečne okoliščine vojaških avanturistov nižjega in srednjega sloja, zato bi lahko v duhu frankfurtske šole rekli, da se nagiba k nabiranju gledalcev med proletariatom, da se v uspehih njim podobnih vojakov lahko zabavajo, ker se njihovi prestopki uravnotežijo s patriotizmom in vojaškimi uspehi. Na nek način se Irak predstavlja kot možnost hitre promocije spodnjega sloja, s čimer vrši film prikrito vojaško mobilizacijo med nižjimi sloji, ki imajo v navadnem življenju malo možnosti, da se jim napake oprostijo. Na nek način pa lahko, v duhu kulturnih študij, dodamo, da so v filmu 'dobri' Iračani dovolj človeško prikazani, da gledalec ni s filmom le zaveden, ampak si lahko o situaciji v Iraku ustvari nekoliko bolj podrobno sliko.

Fenomenološka analiza: Če sledimo namigu iz fenomenološke analize sovražnika (po Aho -ju), da skušamo z načini prikazovanja sovražnika odpravljati lastne smeti in krivde, da bi jih tako čimbolj skrili, bi lahko iz potez najbolj zagrizenih sovražnikov v filmu, Sadamovih varuhov skritega zaklada, ugotovili naslednje značilnosti: so fanatični, prestrašeni, delujejo dokaj neumno, precej tudi bežijo, že zaradi majhnih groženj, a so kljub vsemu grabežljivi in kruti, ne toliko do Američanov kot do svojih ljudi, ki niso zvesti diktatorju. Grabežljivost ponazarja prizor v filmu, ko Sadamov vojak v begu le najde čas, da pograbi še nekaj kavbojk kot največjo dragocenost, za katero se mu splača tvegati. Krutost je prikazana na primer s prizorom, ko Sadamova vojska s strelom v glavo

ubije ženo uporniškega vojaka (civilista). Če drži fenomenološka trditev o zrcalni resnici, je s temi potezami morda precej dobro opisana, v filmu le bežno prikazana in skoraj manjkajoča, povprečna ameriška vojska.

Socialnopsihološka analiza: Stopnja dehumanizacije in demonizacije sovražnika (po Zuru) v filmu ni zelo izrazita, ampak je sovražnik stratificiran: na eni strani so povsem sprejemljivi liki, na drugi strani pa dokaj odurne kreature. Med sovražniki so tudi normalne osebe (1. stopnja dehumanizacije po Zuru), ki pa vse brez izjeme govorijo angleško (!), zlasti glavni upornik proti Sadamu, ki Američanom pomaga zato, ker ti beguncem omogočajo varnost, prav tako glavni Sadamov mučitelj. Drugače bi težko pridobili dovolj empatije s strani gledalcev. Prvi, s svojo normalnostjo in obraznostjo, dejansko od Američanov in gledalca v filmu terjajo pomoč zase. Pri tem opazimo, da ta tip Iračanov pomaga Američanom zaradi lastnih interesov, drugače bi prišla na plan prava narava, ki pa je prej slaba kot dobra (po Zuru dvojna merila pri pripisovanju izvora sovražnih dejanj, druga od izkrivljenih percepcij sovražnika). Drugi, Iračan, ki muči lik, igra ga Marky Mark, pove, da so ZDA urile in oskrbovale iračanske vojake v 80. letih za boj proti Iranu, s čimer opozori na kinetično naravo sovraštva (po Zuru). Tisti, ki ne govorijo angleško, v filmu nimajo vidnejše vloge, so le del skupine ali scene (po Zuru bi rekli, da so brez obraza – 2. stopnja dehumanizacije).

Premislek: Film je v celoti kritičen do ameriškega vojskovanja v Iraku, na podoben način kot ostali filmi o dejanskih vojaških posegih, saj terenskim udeležencem spopada ni jasno, za kaj se borijo. Vendar pa film Trije kralji izgubi vso v osnovi lepo zastavljeno kritičnost s popolno stereotipizacijo tako bojevanja kot tudi sovražnika. Pobegli štirje ameriški vojaki v iskanju zaklada orožje v začetku uporabljajo skoraj izključno za zabavo in tudi ob soočenju s sovražnikom uporabijo orožje šele v samoobrambi. Sovražniki pa so dokaj nedefinirani in besno branijo utrdbe polne Sadamovih portretov in nakradene ameriške robe iz Kuvajta. Zahodna kultura in potrošna roba sta tako pomembna dejavnika v filmu, saj so v kratkem času v zgodbo napleteni tako Beach Boysi kot Bart Simpson in Michael Jackson. V finalu spopadov se še z eno ameriško ljubeznijo junaki rešijo; iraški helikopter, ki brez milosti strelja po civilih, je premagan z metom žoge ameriškega nogometa, polne razstreliva.

Dan neodvisnosti (Independence Day)

Independence Day, 1996; distribucija: 20th Century Fox; režija: Roland Emmerich, 145 min. Producent: Roland Emmerich.

Kratek opis zgodbe: Zemljo 2. julija napade ogromna vesoljska ladja nomadskih Nezemljanov, ki iščejo nov prostor za naselitev. Uničenje je strašno in ladja je zaradi ščita videti nedotakljiva. S pomočjo računalniškega virusa in kopice pogumnih pilotov Zemljanom 4. julija le uspe obraniti rodno grudo in pobiti vsiljivce.

Funkcionalistična analiza: Čeprav je film akcijska fikcija in je glavni sovražnik abstraktna grožnja (sicer materializirana v obliki velikih vesoljskih nomadov, podobnih mutiranim žuželkam) iz vesolja, je zgodba tako časovno kot krajevno umeščena v realnost, v 90. leta, z ZDA kot glavno tarčo napada in velikimi mesti po svetu, ki so prva deležna napadov, ki potrjujejo strah, da je grožnja globalna. Kljub poskusu čimbolj realnega prikaza zemlje napram fiktivnim vesoljcem se v filmu pojavljajo mnoge napake, od geografskih značilnosti na mestih, kamor ne spadajo, do označitve ruskih novic kot sovjetskih, čeprav je jasno, da SZ več ne obstaja, saj vemo, da je bil lik ameriškega predsednika v filmu pilot v zalivski vojni, torej je obdobje hladne vojne že mimo. Ob tem globalnem napadu različne države po svetu združijo moči (Rusija, Izrael, Irak, Velika Britanija, itn.), a bolj ali manj le moralno, potem pa se skupaj sprašujejo, kaj bodo glede tega storile ZDA, s svojo tehnologijo in izurjenimi možmi. S tem so ZDA hočeš nočeš postavljene v vlogo rešiteljice (zahodnega) sveta in napad barbarov na vse, kar je Zahodu svetega, prav na simbolični dan neodvisnosti ZDA, le še podžiga ameriška nacionalna čustva.

Kritična analiza: Razsežnosti vojaške nevarnosti, ki preži iz vesolja in na katero Zemljani niso pripravljene ter nanjo nimajo odgovora, spominja na Reaganovo idejo obrambnega ščita iz 80. let. Razlika je le v definiciji sovražnika. Ker je po padcu SZ in

odpravi blokovske delitve sveta ter po uspešno izvedeni zalivski vojni, glavni sovražnik ZDA nekoliko umanjkal, je v vojaški strategiji zazevala praznina, ki bi lahko v skrajnem primeru vodila tudi do drastičnega zmanjšanja vojaških proračunov in zmogljivosti. Če na film gledamo kot na komunikatorja prevladujočih vzorcev obnašanja in razmišljanja kot na soustvarjalca množične »kulture« in uniformnega razmišljanja, je Dan neodvisnosti popoln primer sistematičnega odpravljanja praznine, ob odsotnosti prej ustaljenih sovražnikov. Poprej določen ideološki nasprotnik (komunisti) je sicer odstranjen, pojavi pa se nova, abstraktna nevarnost, ki ima boljšo tehnologijo in predstavlja veliko uganko. Dodala bi, da je po eni strani film močna ameriška propaganda, na drugi ravni pa tudi satira o vojaški mašineriji, ki ji pride prav vse, tudi nemogoče, da se le lahko dalje napaja in razvija.

Fenomenološka analiza: Ko se točno ve, kdo je sovražnik, torej vesoljci, ki so tehnološko in fizično superiorni, se lahko začne formirati tudi odnos Zemljanov do njih. Če so sprva nekateri še navdušeni nad prihodom tujcev na naš planet, se vesoljci kmalu izkažejo kot brutalni agresorji, ki jim je mar le uničenje človeške rase. S tem so v očeh gledalca hitro opredeljeni kot nevredni življenja, saj so ljudje njihove nemočne žrtve. Takšna barbarska in brutalna dejanja tehnološko superirornih vesoljcev opravičujejo vsakršne povračilne ukrepe zemljanov. Končni obračun je spektakularen. Film vsebuje močno identitetno obliko, MI na zemlji postanemo eno. S tem ko so se zlikovci infiltrirali v naš računalniški sistem, so se prilagodili našemu 'primitivnejšemu' sistemu, nam pa so s tem odprli pot, da jih okužimo na svoj način: da s spomočjo svojih lastnih pomankljivosti, računalniških virusov, udarimo nazaj in prizadenemo njihov trenutno ranljiv, sicer pa popoln, računalniški obrambni sistem. S projekcijo svojih najslabših momentov na sovražnika nam jih uspe prizadeti, za hip onesposobiti njihov ščit. To zadošča za naš povračilni ukrep, ki je brez milosti, v skladu z njihovo ubijalsko logiko. Kot so oni brezkompromisno udarili po nas, tako jim mi vrnemo udarec, kar z atomskimi bombami, ki nomadskemu plemenu iz vesolja dokončno uničijo možnost naselitve na novem, življenjsko kakovostnem območju - Zemlji. Še več, ker gre za totalno vojno ('total krieg'), se zdi popolna eksterminacija tuje rase upravičena.

Ko je grožnja iz vesolja odpravljena, se nam lahko porodi zanimiva ugotovitev: nihče, niti Zemljani niti vesoljci, nismo pripravljeni deliti tega, kar imamo, v tem primeru zemlje. Kdor prej pride, prej melje, ali kdor je tehnično in mentalno boljše podkovan, melje bolj kakovostno in temeljito. Gre torej za klasični darvinistični koncept – obstanek najmočnejšega.

Socialnopsihološka analiza: Ob koncu globalnih bojev za surovine in ideologijo, ki so potekali že v prejšnjih in predvsem v 20. stoletju, je tako zazevala praznina, ki jo film *Dan neodvisnosti* zapolni z neke vrste projekcijo možnega abstraktnega sovražnika. Z novo vrsto sovražnika postaneta prejšnja dva glavna cilja ameriške zunanje politike nevprašljiva in razumljiva. Nov cilj, ki mu je potrebno posvečati vso pozornost, pa postane nekaj drugega – druga rasa, druga religija, celo obramba pred vesoljskimi napadalnimi valovi, ki to obetajo. Ob takšni posplošeni definiciji možne nevarnosti in sovražnika postanejo ljudje kot nasprotniki manj pomembni, žrtve v obliki števila ljudi so le kolateralna škoda. Ob napovedi takšnega novega, globalnega spopada civilizacij je najmanj boleče in moteče govoriti o izgubah (ljudi) kar z novorekom, ki predstavlja skrajno, 9. stopnjo dehumanizacije sovražnika po Zuru.

Sestreljeni črni jastreb (Black Hawk Down)

Black Hawk Down, 2001; distribucija: Columbia Pictures; režija: Ridley Scott, 144 min. Producenta: Jerry Bruckheimer, Ridley Scott. Promet: 108.638.745 \$.

Kratek opis zgodbe: Somalski general Aidid leta 1993, po umiku ameriških marincev iz države, napada preostale mirovne sile in preprečuje dostavo človekoljubne pomoči, da bi izstradal svoje ljudstvo, in s tem preprečil nadaljne upore. Zato pošljejo ZDA v Mogadiš posebne enote, ki naj ugrabijo notranjega ministra in Aididijevega političnega svetovalca. Načrtovana hitra akcija uspe, vendar se zaradi reševanja sovojakov spremeni v pokol v porušenem mestu, kamor se ameriški marinci vračajo po ranjence v dveh zaporedoma sestreljenih helikopterjih.

Funkcionalistična analiza: Prvi stik z domačini v filmu je prizor mrtvih Somalcev, ki jih je izstradal slab režim (ameriška politična oznaka je pogosto, malopriden režim). Ta in pa naslednji prizor, ko med deljenjem hrane Aididijeva vojska strelja na lačno množico civilov, gledalcu omogočata že v samem začetku močno identifikacijo z ZDA kot potencialno rešiteljico težav in gorja prebivalstva, ki trpi pod vladavino ene od številnih frakcij oziroma vojaških milic, ki nimajo nobenih moralnih vrednot. Američani ob prvem pobijanju ljudi še ne napadejo, saj se držijo pravil OZN o nevmešavanju. Uvodne scene so podkrepljene s pisnim komentarjem, ki dogajanje umesti časovno in tudi že spočetka vzpostavi prej omenjeno delitev nastopajočih v filmu na dobre in slabe akterje.

Kritična analiza: Film je nastal tudi s sodelovanjem ameriške vojske, ki je v zameno za posojanje svoje vojaške tehnologije (helikopterji ...) dobila možnost veta na vsebino. Tako lahko brez pretirane pristranskosti trdimo, da gre za odličen in realističen prikaz bojevanja, a za ceno objektivnosti pri prikazu vlog raznih vpletenih strani v spopadu. Narednik Eversmann je med pogovorom specialcev v ameriški bazi označen za idealista, ker pravi, da verjame v mirovno misijo, in ker edini pokaže spoštovanje do Somalcev. Trdi, da je usposobljen, da nekaj spremeni in da pomaga, v nasprotju z drugimi, ki so naučeni le ubijati.

V prvem delu filma, pred spopadi, je jasno postavljena pozicija ZDA v tej vojni. So policaj svetovnega miru, ki se v interesu občega dobrega vojskujejo, kjer je pač potrebno. Kjer se dogajajo grozodejstva, lahko situacijo rešijo le najbolj izurjeni in najboljši, to pa so ameriške specialne enote. Tako ta film, kot že mnogi pred njim, poudarja posebno pozitivno vlogo, ki jo ameriška politika namenja svoji vojski. To pri gledalcu zbuja občutek moralnosti in vojaške superiornosti, saj so vedno, ne glede na težavnost situacije, za pomoč na voljo njihovi najboljši kadri.

V filmu manjka bolj detaljna razlaga situacije in vloge ameriške vojske pri razvoju dogodkov še pred 2. in 3. oktobrom, ko je sama akcija potekala. Tako ni omenjeno, da je ameriška stran podpirala neko drugo frakcijo borcev v somalski državljanski vojni in da so napadi Aididijeve skupine na ameriške enote bili tudi posledica prehodnega ameriškega napada na njihov štab (Wikipedia).

Fenomenološka analiza: Ob začetnem, še bolj milem odnosu do civilistov se ob spopadih v mestu, ko so ti civilisti prikazani kot brutalna drhal, hitro izgublja sočutje ameriških vojakov do njih. A še vedno velja načelo, da ne streljaj, dokler ne streljajo nate. Šele sovražni napad na ameriške vojake upraviči povračilne ukrepe, ki pa se vrnejo najmanj v enaki, raje še hujši meri. Posebej zanimiv je prizor, ko ob begu iz Mogadiša mimo ameriških vojakov pritava somalska ženska, Američani pa nanjo ne streljajo. Šele ko se pojavi drugič, in še to šele potem, ko proti njim uperi orožje, sprožijo specialci rafal, ki jo pokosi.

Socialnopsihološka analiza: Somalski uporniki kot glavni sovražnik v tem filmu znova ne dobijo nekih individualnih značilnosti, razen Aididija in somalskega poslovneža, ki Aididiju prodaja orožje. Obakrat, ko je sovražnik individualiziran, pa ta 1. stopnja dehumanizacije služi tudi kot priložnost za očitek Američanom, da se vtikajo v civilno vojno, ki ni njihova. Američani odvrnejo – to ni vaša civilna vojna, to je genocid.

V času akcije, ki poteka skozi večino filma, Somalci (razen omenjenih dveh, ki pa v akciji ne nastopata), vselej nastopajo v skupinah, neorganizirano, na meji divjaštva in z nekim črednim nagonom. Vsak Američan ima ime, svojo zgodbo, je individualiziran. V prizoru, v katerem se z vseh delov mesta zgrinjajo Somalci nad sestreljen helikopter in ameriške vojake v njem, je uporabljen posnetek iz zraka. Njihova fizična podoba spominja na vodo ali katero drugo nenadzorovano gmoto, ki se zlije nad nemočne Američane sestreljenega helikopterja.

Sovražnik je tudi v tem filmu takorekoč brez obraza (2. stopnja dehumanizacije), hkrati pa lahko njegova upodobljenost, s pomočjo množic, asociira tudi na živali, tj. na čredni nagon (4. stopnja). Uporabljenega je tudi mnogo novoreka (9. stopnja dehumanizacije), sploh je retorika, ki v obliki napisanih pojasnil na črnem ozadju uvaja gledalca v moralčno plat dogodkov, pomembna za zgodbo, ki jo želi film predstaviti gledalcem. Na začetku ti komentarji še vzbudijo simpatije s trpinčenim somalskim ljudstvom, s tem pa postavijo ZDA v pozicijo dobre strani v tem spopadu; ob koncu pa taisto trpinčeno ljudstvo in njegove človeške izgube izzvenijo dokaj blede, z ne preveč obžalovanja, ker

vsi, brezlično, napadajo Američane in s tem izgubljajo simpatije gledalcev. Začetni prikaz žrtev je torej le vložek, ki na začetku postavi Američane v vlogo rešiteljev. Zato ne čudi absurdni, človeško neizenačen komentar o mrtvih, brez njihove enakovredne posvečenosti, ki se pojavi na kraju filma: “*Okrog 1000 Somalcev je umrlo v misiji in 19 ameriških vojakov je izgubilo življenje.*”¹³.

4.7 Podobnosti in spremembe analiziranih filmov

Iz kopice filmov, ki so na voljo za podrobnejše obravnavanje, sem izbrala filme skorajda povsem po ključu gledanosti, torej dobičkonosnosti in prepoznavnosti v globalnem smislu.

Kljub velikim razlikam pri sporočilnosti filmov, pri njihovi umeščenosti v (ne)realni čas in prostor ter večji ali manjši navzočnosti in identifikaciji sovražnika lahko potegnem neke vzporednice med opazovanimi zgodbami. Če se najprej zadeve lotim skozi časovni prerez, lahko sklenem, da je sovražnik v filmih o Vietnamu nekaj manj stereotipno slab in hudoben oziroma je bolj posplošeno skoraj neopazen. Zaradi vloge, ki jo ima vietnamska vojna v ameriški kolektivni zavesti, je morda razumljivo, da je pozornost namenjena predvsem domačim (ameriškim) vojakom in poskusom (bolj ali manj uspešne) dekonstrukcije njihovih travm. V Kubrickovem in Coppolinem filmu je še najbolj razvidno spoznanje, da razcepljenosti med dobrim in slabim ni mogoče zgolj stereotipno pripisati eni ali drugi strani v spopadu, temveč je v prvi vrsti ta meja znotraj vsakega posameznika samega. Ta ugotovitev loči omenjena filma od preostalih, saj je v analiziranih filmih kasnejših obdobjev zgodba že od začetka deljena na dobro in slabo stran v konfliktu. In prav ta determiniranost je moteč dejavnik v filmih, saj brez večjih poudarkov na političnih in družbenih okvirih situacij podaja samo eno plat zgodbe in ima tako precej stereotipen in propaganden učinek.

Top Gun je zapolnil praznino, ki je nastala ob slabenju SZ in v skladu z Reaganovo politiko oboroževanja, ki je podpirala tehnološko splendikativen in cenovno vrtoglav

¹³ Original: “*Around 1000 Somalies died in the mission and 19 American soldiers lost their lives*”

razvoj vojske, in usmeril pozornost proti novim potencialnim sovražnikom. Ti sicer niso konkretno definirani, vendar so umeščeni v prostor, ki namiguje na preselitev 'osi zla' na Bližnji vzhod.

Filma *Trije kralji* in *Sestreljeni črni jastreb* prikazujeta dokaj uspešne vojaške intervencije ZDA iz devetdesetih let in vlogo ter obenem škodo (moralno in fizično), ki so jo ti spopadi pustili na vpletenih straneh v spopadu (s poudarjeno razlago ameriške, dobre strani in dosti bolj stereotipizirano in površno 'drugo stranjo'). Katastrofična pravljica, film *Dan neodvisnosti*, pa s prikazom tehnoloških perfekcij in celo atomske bombe kot ultimativne rešitve nekako zajame vse vidike ameriškega bojevanja, za preučevanje katerega sem se odločila prav zaradi načina, na katerega se predstavlja in opravičuje. Kljub površni ugotovitvi, da gre v tem filmu za neverjeten uspeh vrlih mož in tehnoloških dosežkov, je film z najbolj možno dodelano 'pop' obleko (zvezde, spektakel, patriotizem) dejansko krasna satira na (vojaško) mentaliteto ameriškega naroda, ki stoji v svetu z dvignjeno glavo varuha miru v boju s krutim in vsemogočnim sovražnikom, ki bi dejansko lahko bil in celo je kdorkoli.

5. Ugotovitve, končni razmislek

Only the dead have seen the end of war.

Platon (iz začetne špice Black Hawk Down)

Kaj sem torej ugotovila v nalogi in kam mi begajo misli sedaj, potem ko sem zadnje obdobje svojega obstoja preživela pred ekranom, na katerem se je bohotalo nasilje in številne travme, ki spremljajo krizna žarišča, vojne in uničenja? Morda je po vsem tem najpomembnejša ugotovitev, da so mi dodatno opazovanje, pridobljeno znanje in številne informacije le še poglobile nerazumevanje obstoječe militantne miselnosti. Hkrati pa so številna drobna opažanja, zlasti pri močnih avtorjih, ki kritično obravnavajo ameriške vojaške avanture, nekako tudi prilagodile moje izhodiščno, ideološko precej pristransko (negativno), razmišljanje o ZDA in njeni mednarodni politiki.

Najprej beseda o metodi v tej nalogi. Dolgo sem nihala, ali naj k empirični analizi filmov pristopim bolj kvalitativno ali tudi kvantitativno. Moji začetni, številni poskusi merjenja raznih lastnosti filmov niso dali dobrega rezultata. Zato sem se odločila za kvalitativni pristop (strnjen opis tega pristopa je v podpoglavju 4.3). Analiza vsebine filmov, ki sem jo uporabila, zato seveda še ni merjenje, je prej razmišljanje o tem, kako se merjenja značilnosti vojnih in vojaških filmov morda kdaj kasneje le lotiti, če sploh. Ker pa je tudi sama teoretska opredelitev učinkov filma na družbo strašansko zapleten, dolgotrajen in razpršen raziskovalni proces, z veliko paradigmi in s težko dokazljivimi in preverljivimi rezultati, se je sama seveda nisem znala lotiti na en sam način. Po zaključeni nalogi ugotavljam, da sem uspela opraviti šele eno od možnih variacij na zadano temo; druge, kjer bi izbrala nekoliko drugačno optiko opazovanja, bi bile morda drugačne.

Če ob koncu svojega dela skušam nekoliko bolje razumeti vlogo (vojaškega) filma, kot najprepoznavnejšega (globalnega) medija pri ustvarjanju pomenov o svetu, ki nas obkroža, je zanimivo naslednje spoznanje: vrednotenje popularne kulture je dokaj različno v Ameriki na eni in Evropi, pa tudi ostalem svetu, na drugi strani. Skorajda

elitistično pojmovanje visoke kulture v Evropi – kar je precej razvidno tudi v delih teoretikov frankfurtske šole – je že ob začetku 20. stoletja, v začetnem času razvoja filma, kot posebne oblike prikaza kulture in vzorcev razmišljanja, postavilo evropski film v precej drugačno pozicijo, kot jo ima film v ZDA. Filmski trendi so v Evropi že v začetnih fazah – in so v veliki meri še danes – bili predvsem ustvarjanje umetniško dovršenih izdelkov. Ameriška produkcija pa je že v zgodnjih desetletjih svojega delovanja ugotovila, da je film lahko eno pomembnejših sredstev za povezovanje zelo raznolikih delov *ameriške družbe*, ki se je v tistem času, z mnogimi evropskimi emigranti in kasneje političnimi 'prebežniki', šele postopoma formirala v ZDA. Tako je film v ZDA kmalu prevzel integrativno družbeno vlogo, ki je bila zares funkcionalna le, če je bila množična. Tako so začetniki Hollywooda, med njimi mnogi Evropejci, ubežniki pred strahotami 1. svetovne vojne, z ustvarjanjem in produkcijo filmskih vsebin skušali prikazati predvsem nek *fantazijski svet*, ki naj (delovnemu) človeku pomaga pri zasluženem umiku od velikokrat prekrute realnosti. Ta nagib k sprostitvi in zabavi se je s pomočjo filmske zabavne industrije v ZDA počasi oblikoval v *tipične žanre*, ki pa so poleg osnovnega namena, zabave in ustvarjanja neke enotne kulture in miselnosti, prav skozi to zabavo, pomenili filmskim studiem tudi močno priložnost za zaslužek. Torej, drugače kot je to bilo v evropskem filmu, literaturi in skoraj vseh oblikah »visoke« kulture, da je glavno pozicijo zavzel tematsko težak, a stilno dovršen *socialni realizem*, z manjšim, a zato »izbranim« občinstvom, je ameriška filmska produkcija bolj zabavala, socializirala in povezovala množice domačega in tujega prebivalstva, z lahkotnejšimi zgodbami o ameriškem načinu življenja. S svojimi finančnimi uspehi so takšni filmi studijem omogočali tudi snemanje drugače zasnovanih, sicer manj donosnih a stilno bolj dodelanih in avtorskih del. A ti niso bili v ospredju ameriške filmske produkcije.

Ta potreba po sprostitvi, četudi vse bolj propagandno zapakirana, se je s pomočjo filmskih uspešnic in tipičnih ameriških žanrov, uspešno izvažala tudi zunaj ZDA, kjer je bilo pomanjkanje zabavne industrije. Kazala se je tudi v Evropi, s skoraj divjaško željo po izdelkih Zahodne, popularne kulture, predvsem pa v tistih delih Evrope, ki so bili zaradi svojih totalitarnih političnih sistemov zaprti pred vdorom »potrošniškega« Zahoda. Tam je bil standard delovnih ljudi nizek, želja po zabavi pa neizmerna. Kako si sicer lahko razlagamo na primer dejstvo, da so naše mame uspele preživeti mesece v

Petrogradu, ob šampanjcu in jagodah, in to le za ceno enega para Levi's jeansa in singla Beatlov?

Tudi ameriški vojaški film, čeprav zapakiran v propagandna sporočila in prizore ameriške oblastne cenzure, se je priključil uspešnim žanrom, ki so se izvažali iz ZDA po vsem svetu. Pomanjkanje tovrstnih žanrov v evropski in drugih filmskih tradicijah je povzročilo, da je neameriški svet dolgo absorbiral ameriški pogled na svet, pa čeprav se morda ni najbolj skladal s političnim komuniciranjem, ki so mu bile naklonjene neameriške vlade. Morda se edino tako lahko razume nenavadna prodornost in prepoznavnost, na trenutke že kar smešno propagandno širjenje ameriške kulture, tudi v vojaških filmih. Ti, z navidezno svobodnim podajanjem raznih vidikov sicer težkega življenja vojakov, na tehnično izvrsten, pa vsebinsko lažji način in predvsem na srečne konce naravnane zgodbe razpečujejo nek pristop, ki uspe deloma poučevati, deloma pa tudi zabavati množice. Ponuja jim na trenutke celo možnosti identifikacije s čim lepšim, kakor pa je nenehno iskanje višjih moralnih ciljev v vlažnih in prašnih knjižnicah. Morda ta komponenta ameriških vojaških filmov popušča šele v zadnjem desetletju, ko oboroženi konflikti nimajo več jasnih sovražnikov, pod težo nejasnih ciljev pa se nelagodno, morda celo ogroženo, počutijo tudi gledalci po svetu, ne le v ZDA

Manira ameriškega vojaškega filma pa ostaja, vsaj videti je tako, nespremenjena. Namreč, takšno 'veselo, herojsko' reševanje vseh žalostnih notranjih in zunanjih konfliktov je, kar v začetku morda še ni bilo načrtno, kasneje pa vsekakor, privedlo do prepričanja velikega dela ameriške družbe, predvsem pa njenih vodilnih, da je ta njihov način obznanjanja pravic na tem svetu prek vojaškega filma pravi. Še vedno, morda pod konservativno vlado še močneje, razširjajo idejo, da so ZDA dejansko poslane v ta kruti svet, da ga rešijo in preoblikujejo, najraje po svojih (internih) merah. Ob takem nadgovoru, ki spremlja ameriške vojaške filme in kar sem strnjeno podoživljala ob pozornem gledanju filmov za namene te naloge, le težka sprejemam ameriško vodilno vlogo v svetu na enak površen način, kot sem jo zaznavala prej. Sem še nekoliko bolj zaskrbljena. Možna rešitev, morda ne ravno rešitev, ampak vsaj nek drobec upanja, vidim v določenem načinu opozarjanja ljudi na to, da bi znali in mogli sami bolj kritično

opazovati dokaj enostranske pomene in simbole, ki nas skozi vse oblike množičnih medijev obkrožajo.

Toda upanja ni prav veliko: ljudje se kljub nevarnostim raje zatekajo k zabavi kot k resnim temam. Množična kultura, bolj ali manj propagandna, kakršno narekujejo tudi ameriški vojni filmi, je vsenavzoča, skorajda že sprejeta kot zaželeni način življenja, s čimer je dana možnost, da le-tega preoblikuje in narekuje po svojih merah. Dejstvo pa je, da sta Mickey Mouse in McDonalds uspela v ZDA doseči to, kar skuša v Evropi ponuditi Beethovnova Oda radosti. In uspelo jima je precej bolje, pa čeprav za ceno manjše (družbene) intelektualne kritičnosti. Ima torej popularnost neko težko opazno primerljivo prednost, pred elitistično kulturo?

Dvom? Kakšne so alternative? Ali bi se ob morebitnem umiku ZDA iz vloge svetovnega žandarja pojavile boljše ali slabše oblastne sile? Ne vem. Spraševati se in obsojati politične odločitve je bila vedno nehvaležna zadeva – in zato dokončni odgovor na ta vprašanja za zdaj raje puščam ob strani.

6. Seznam literature in virov

1. Aho, James A. (1994): *This Thing of Darkness: A Sociology of the Enemy*. University of Washington Press. Seattle.
2. Applegate, Melissa (2001): *Preparing for Asymmetry: As seen through the lens of Joint Vision 2020*
(Vir: permanent.access.gpo.gov/websites/armymil/carlisle-www.army.mil/ssi/pdf/00214.pdf, 4.4.2006)
3. Atwan, Robert, Orton, Barry, Vesterman, William (1986, 3rd ed.): *American Mass Media: Industries and Issues*. Random House, New York.
4. Bacevich, Andrew J. (2002): *American Empire: The realities and consequences of U.S. diplomacy*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
5. Balio, Tino (1996): *Adjusting to the new global economy: Hollywood in the 1990s*. V: A. Moran (ed., 1996), str. 23–38.
6. Chomsky, Noam (1989): *Necessary Illusions: Thought Control in Democratic Societies*. Pluto Press, London.
7. Cigler, Allan J., Loomis, Burdett A. (2002, 5th ed.): *American Politics: Classic and Contemporary readings*. Houghton Mifflin Company, Boston.
8. Eco, Umberto (1983), *Cómo se hace una tesis: Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. Gedisa, Barcelona.
9. Grossberg, Lawrence, Cary Nelson, Paula A. Treichler (1992, eds.): *Cultural Studies*. Routledge, New York.
10. Hall, George (1988): *Top Gun, lovci in druga vojaška letala ZDA. Naša obramba*, Ljubljana.
11. Herman, E., N. Chomsky (1988): *Manufacturing Consent: A Propaganda Model*. (Povzeto iz knjige Herman, Chomsky (1998): *Manufacturing Consent*. Pantheon Books.) (vir:

http://www.thirdworldtraveler.com/Herman%20Manufac_Consent_Prop_Model.html
- 4.2.2006)

12. Hollander, Nancy (1987): War is Hell ... Pass the Popcorn. *Media & Values No. 39* (spring 1987), Center for Media Literacy.
(vir: http://www.medialit.org/reading_room/article246.html - 3.5.2006)
13. Jenkins, Philip (2003): A History of the United States, Second Edition. Palgrave Macmillan.
14. Kellner, Douglas (1995): Cultural Studies, Multiculturalism and Media Culture. V: Gail Dines & Jean Humez (ur.): Gender, Race, and Class in Media. Sage, Beverly Hills, str. 5–17.
15. Kellner, Douglas (1998): Hollywood and Society: Critical Perspectives. V: John Hill & Pamela Church Gibson (ur.): The Oxford Guide to Film Studies. Oxford: Oxford Univ. Press, str. 354–362.
16. Kellner, Douglas (2002): The Frankfurt School and British Cultural Studies: The Missed Articulation. V Jeffrey T. Nealon & Caren Irr (ur.): Rethinking the Frankfurt School. Alternative Legacies of Cultural Critique. Albany, N. Y.: State Univ. of New York Press, str. 31–58.
17. Kochberg, Searle (1999): Cinema as institution. V: J. Nelmes (1999, ur.), str. 14–53.
18. Lee Lanning, Michael (1994): Vietnam at the Movies. Fawcett Columbine, New York.
19. LoBrutto, Vincent (1997): Stanley Kubrick: A Biography. Faber and Faber.
20. Mills, Charles Wright (1965): Elita oblasti. Državna založba Slovenije, Ljubljana.
21. Monk-Turner, Elizabeth, Ciba, Peter, Cunningham, Matthew, McIntire, P. Gregory, Pollard, Mark & Turner, Rebecca (2004): A Content Analysis of Violence in American War Movies. *Analyses of Social Issues and Public Policy*, Vol. 4, No.1, str. 1–11.
22. Moran, Albert (1996): Terms for a reader: Film. Hollywood, national cinema, cultural identity and film policy. V: A. Moran (ed., 1996), str. 1–19.

23. Moran, Albert (1996, ed.): *Film Policy: International, National, and Regional Perspectives*. Routledge.
24. Mosco, Vincent (1996): *The Political Economy of Communication: Rethinking and Renewal*. Sage, London.
25. Nelmes, Jill (1999, ur., 2nd ed.): *An Introduction to Film Studies*. Routledge.
26. Nelson, John. S. (2003): *Four Forms for Terrorism: Horror, Dystopia, Thriller, and Noir*.
(vir: <http://lnpress.lib.uiowa.edu/poroi/papers/nelson030815.html> - 12.6.2005)
27. Peters, John Durham (2000): *Speaking into the Air: A History of the Idea of Communication*. The University of Chicago Press.
28. Phillips, William H. (2002, 2nd ed.): *Film, An Introduction*. Bedford/St.Martin's, Boston–NewYork.
29. Real, Michael R. (1996): *Exploring media culture, A Guide*. Sage Publication Int. (pogl. 5: Production/Hegemony: 'And the Winner Is ... Hollywood!').
30. Roberts, J. M. (2000): *The Penguin History of the Twentieth Century: The History of the World, 1901 to the Present*. The Penguin Books, London.
31. Schlesinger, Arthur M. Jr. (1986): *The Cycles of American History*. Boston: Houghton Mifflin.
32. Silver, Rosalind (1991): *Why Peace Isn't Covered, an Interview with Sam Keen*. *Media & Values No. 56* (fall 1991), Center for Media Literacy.
(vir: http://www.medialit.org/reading_room/article77.html - 1. 6., 2006)
33. Slocum, David J. (2001, ed.): *Violence and American Cinema*. Routledge.
34. Splichal, Slavko (1999): *Komunikološka hrestomatija 2, Razvoj empirične komunikologije v ZDA*. FDV (Javnost), Ljubljana.
35. Swanson Goldberg, Elizabeth (2001): *Splitting difference: global identity politics and the representation of torture in the counterhistorical dramatic film*. V: D. Slocum (ur., 2001): str. 245–270.

36. Virilio, Paul (1984): *War and Cinema: The Logistics of Perception*. Verso.
37. Warner, William (1992): *Spectacular Action: Rambo and the Popular Pleasures of Pain*. V: L. Grossberg (1992); str. 672–688.
38. White, Ralph K. (1982): *Fearful Warriors: A Psychological Profile of the United States-Soviet Conflict, V*: Carl Rogers, A psychologist looks at nuclear war: Its threats, its possible prevention. *Journal of Humanistic Psychology* 22 (1982), 9–20.
39. Zur, Ofer (1991): *The Love of Hating: The Psychology of Enmity*. *History of European Ideas*, 13(4), pp. 345–369. Predelana verzija originalnega članka, narejena januarja 2005, je dosegljiva na spletnem naslovu: <http://www.drzur.com/online/enemymaking.html> - 4. 4. 2006
40. Obči internetni viri:
Vojni filmi: <http://www.filmsite.org/warfilms.html>
Baza podatkov o filmih: <http://www.imdb.com>
Opisi filmov: <http://en.wikipedia.org>

PRILOGA A: Seznam ameriških vojnih in vojaških filmov (vir: Wikipedia, gesla)

Vietnam War films	IZBOR ZA DIPLOMO
Apocalypse Now (1979)	X
Bat*21 (1988)	
Born On the Fourth of July (1989)	
The Boys In Company C (1978)	
A Bright Shining Lie (1998)	
Casualties of War (1989)	
The Deer Hunter (1978)	
Full Metal Jacket (1987)	X
Go Tell the Spartans (1978)	
Good Morning, Vietnam (1987)	
The Green Berets (1968)	
Hamburger Hill (1987)	
Heaven & Earth (1993)	
How Sleep the Brave	
Missing In Action (1984)	
Platoon (1986)	X
Tigerland (2000)	
Uncommon Valor (1983)	
The Walking Dead (1995)	
We Were Soldiers (2002)	
Cold War films	
Crimson Tide (1995)	
The Day After (1983) (TV)	
Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (1964)	
Fail-Safe (1964)	
The Hunt for Red October (1990)	
Thirteen Days (2000)	
K-19: The Widowmaker (2002)	
The Manchurian Candidate (1962)	
Red Dawn (1984)	
Threads (1984) (TV)	
Top Gun (1986)	X
The War Game (1965)	
Gulf War films	
Bravo Two Zero (1999) (TV)	
Courage Under Fire (1996)	
Hot shots (1991) (Comedy)	
Jarhead (2005)	
The One That Got Away (1996) (TV)	
Three Kings (1999)	X
Somalia War	
The Flight of the Wild Geese (Africa, not definated)	
Black Hawk Down (2001)	X
War Fiction	
Independence Day	X
Armageddon	
MarsAttacks!	

PRILOGA B: Osnovni seznam filmov za nameravano analizo
(izbrani za diplomsko nalogo so podčrtani)

MASH, 1970

The deer hunter, 1978

Apocalypse now, 1979

Platoon, 1986;

Full metal jacket, 1987

Rambo: First Blood, 1982

Rambo: First Blood Part II, 1985

Top gun, 1986

The Hunt for Red October, 1990

Outbreak, 1995

Independence day, 1996.

Mars Attacks!, 1996

Peacemaker, 1997

Volcano, 1997

Armageddon, 1998

Three kings, 1999

Black hawk down, 2001

Volcano, 1997