

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Maša Penčur

**Reprezentacije Arabcev v ameriškem *mainstream* filmu po 11. septembru 2001**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2012

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Maša Penčur

Mentor: izr. prof. dr. Peter Stankovič

**Reprezentacije Arabcev v ameriškem *mainstream* filmu po 11. septembru 2001**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2012

## **Reprezentacije Arabcev v ameriškem *mainstream* filmu po 11. septembru 2001**

V tej diplomski nalogi je analiziranih deset najbolj gledanih ameriških filmov, v katerih nastopajo Arabci, predvsem, kako so le-ti reprezentirani. Arabski svet, kjer prevladuje drugačen način življenja in predvsem druga religija – islam, na nek način velja za eksotičnega in je zaradi svoje drugačnosti že od nekdaj šibka točka v medkulturnem razumevanju. V dobi filma oziroma filmske produkcije je to pomanjkanje razumevanja dobilo posebne razsežnosti ne le zaradi vsebine filma, temveč tudi zaradi njegovega dometa v mednarodnih kinematografih (in na spletu). Sprva sta pojasnjena dva pomembna koncepta, reprezentacija in diskurz, nato so predstavljene zgodovina podob Arabcev v filmih in domnevne povezave s političnimi dogodki. V preteklosti so bili Arabci v filmih prikazani izredno stereotipno, medtem ko so se reprezentacije skozi čas in skozi različno ameriško zunanjo politiko nekoliko spreminjale. Zanima nas, ali so dogodki po 11. septembru 2001 kakorkoli vplivali na prikazovanje Arabcev v filmih, in v primeru, da so vplivali, na kakšen način so se reprezentacije spremenile.

Ključne besede: reprezentacije, Arabci, film, diskurz, kritična diskurzivna analiza.

## **Representations of Arabs in American Mainstream Film After 9/11**

This thesis focuses on the representation of Arabs in most watched American movies featuring Arabs. Because of the difference in the way of life and also in main religion – Islam, the Arab world always, was in a way, exotic and a key weakness of intercultural understanding. This lack of understanding got an important width in the era of film. Not only is its content questionable, but also the range of distribution of the movie in cinemas worldwide (and on the internet). First, I'll try to explain two important concepts; representations and discourse, and then I'll examine the history of images of Arabs in film and presumed connections with political events. While there have been some minor changes through time and international politics of United States, it is known that historically representations of Arabs in films was extremely stereotypical. The main question is whether those representations have changed since 9/11 and in the case they have, in which way have these changes occurred.

Key words: representations, Arabs, film, discourse, critical discourse analysis.

## **Kazalo**

<b>1 Uvod</b> .....	<b>5</b>
<b>2 Reprezentacije</b> .....	<b>6</b>
2.1 Stereotipi .....	10
<b>3 Diskurz</b> .....	<b>11</b>
3.1 Orientalizem .....	13
<b>4 Zgodovina ameriških odnosov in reprezentacij Arabcev</b> .....	<b>15</b>
4.1 Hollywood in ameriška politika do Bližnjega vzhoda .....	17
<b>5 Analiza</b> .....	<b>19</b>
5.1 Metoda.....	19
5.2 Vzorec filmov.....	20
5.2.1 <i>Babel</i> (2006).....	20
5.2.2 <i>Body of Lies</i> (2008) .....	21
5.2.3 <i>Crash</i> (2004) .....	21
5.2.4 <i>Green Zone</i> (2010) .....	21
5.2.5 <i>House of Sand and Fog</i> (2003) .....	21
5.2.6 <i>In the Valley of Elah</i> (2007) .....	22
5.2.7 <i>Kingdom of Heaven</i> (2005) .....	22
5.2.8 <i>Syriana</i> (2005).....	22
5.2.9 <i>The Kingdom</i> (2007).....	23
5.2.10 <i>Vantage Point</i> (2008) .....	23
5.3 Analiza tekstov .....	23
<b>7 Sklep</b> .....	<b>30</b>
<b>8 Literatura</b> .....	<b>32</b>
<b>Priloga A: Produksijske hiše in zasluzki filmov</b> .....	<b>34</b>

## 1 Uvod

Film predstavlja zelo pomemben medij sodobnega časa, ki svet prikazuje na avtorjev subjektiven način. Ameriška *mainstream* filmska produkcija je svetovno najbolj prodajana in razširjena ter ima s svojo podobo o svetu izredno močan vpliv na ljudi. Filmski ustvarjalec namreč želi prikazati nekaj točno določenega in predvideva, da bo gledalec z gledanjem in ustvarjanjem pomenov razbral njegovo sporočilo. Na ta način je mogoča manipulacija dejanskosti, ki na subtilen način, preko bolj ali manj izmišljenih zgodb, utrjuje predstave o svetu.

V ameriškem filmu se tako konstruirajo pomeni na različnih ravneh. Na širši družbeni ravni npr. o vlogah žensk oziroma moških, o tem, kako naj se obnašajo najstniki, kakšna naj bi bili popolna družina, ženska, moški in smisel življenja zahodnega človeka ter drugo. Skozi film pa se utrjujejo tudi stereotipne predstave o imigrantih, temnopoltih, Evropejcih, Arabcih in ostalih Drugih. Tako se utrjujejo razmerja moči, tudi politično.

Poznamo bogato zgodovino reprezentacij arabskega sveta v ameriškem filmu, ki sega vse do zametkov filma. Podobe kot takšne so se spreminjale glede na razmere časa in skozi politične dejavnike, ki so vplivali na ameriško-arabske odnose.

Zanima nas, ali so se reprezentacije Arabcev po 11. septembru 2001 spremenile. Če so se, nas zanima, na kakšen način in tudi, ali so dogodki v preteklih desetih letih morda na to kako vplivali. V nalogi je uporabljena metoda kritične diskurzivne analize, natančneje zgodovinska diskurzivna analiza. Rezultate analize današnjih filmov bom primerjala s podatki, kako je ameriška produkcija v preteklosti prikazovala Arabce. Tako bom pridobila daljši časovni okvir, ki ga bom skušala interpretirati tudi s pomočjo že znanih družboslovnih teorij in preteklimi političnimi dogodki. Prvi del tako zajema teoretični del in analize, ki so bile na tem področju narejene, medtem ko drugi del predstavlja analizo pregledanih filmov in njene rezultate.

V prvem poglavju je predstavljena teorija s področja reprezentacij, ki zajema izvor koncepta in njegov razvoj ter vplivne avtorje s tega področja. Nato je pojasnjeno, kam sega domet reprezentacij, kakšen je njihov vpliv in pa tudi kaj nanje vpliva. Opisan je tudi njihov pomen za kulturologijo in raziskovanje različnih vrst besedil ter kakšno vlog imajo pri tem stereotipi.

V drugem poglavju je pojasnjen koncept diskurza, kako se je razvil, kakšen je njegov pomen za razumevanje samih kulturnih študij, kako deluje, kje so njegove točke moči in kje je

njegovo mesto v reprezentaciji. Nazadnje je posebej izpostavljen eden bolj polemičnih diskurzov na področju reprezentacij, in sicer orientalizem. Tretje poglavje vsebuje obstoječo literaturo o reprezentacijah Arabcev v ameriškem filmu v preteklosti (do 11. septembra 2001). V nadaljevanju so pojasnjene domnevne obstoječe povezave politike na Bližnjem vzhodu z različnimi dogodki, ki bi lahko kakorkoli vplivali na politiko prikazovanja v Hollywoodu.

V naslednjem poglavju je podrobneje opisana uporabljena metoda, kateri sledita kratek opis filmov, ki predstavljajo Arabce, in analiza pregledanega materiala.

V sklepu so povezane vse ugotovitve in iz njih izhajajoče povezave s teoretičnim delom ter primerjava ugotovitev te raziskave s preteklimi. Naloga se zaključi z interpretacijo rezultatov in odgovorom na zastavljeno raziskovalno vprašanje.

## **2 Reprezentacije**

»Stvari same po sebi nimajo pomena, pomen z uporabo reprezentacijskih sistemov konstruiramo ljudje« (Hall 2007, 25).

Ameriška filmska produkcija je močno orodje za širjenje idej, ki preko reprezentiranja določenih skupin ljudi, političnih razmer uveljavlja neko svojo obliko »resničnosti«. S tem skuša vplivati na razmerja moči v družbi. Islamski svet in kultura se močno razlikujeta od Zahodnega sveta in sta zato že od nekdaj predmet zanimanja. Obstaja veliko filmov, ki na takšen ali drugačen način prikazujejo Arabce<sup>1</sup>.

Kaj sploh so reprezentacije in zakaj so s kulturološkega vidika tako zelo pomembne? Zanima nas, kako je v ameriškem filmu prikazana arabska identiteta, in če »sprejememo konstruktivistični argument, da naše identitete ne izhajajo iz naše narave, temveč so družbeno konstruirane« (Stanković 2006, 159), nas zanima tudi, na kakšen način filmi utrjujejo to podobo.

---

<sup>1</sup>V nalogi je uporabljena beseda »Arabci«, in sicer zaradi boljšega razumevanja, saj je opaziti, da so v ameriških filmih skorajda vsi muslimani, ki niso temnopolti in niso iz Vzhodne Azije, vrženi v to kategorijo. Treba pa je poudariti, da so »Arabci« sicer najštevilčnejši na Bližnjem vzhodu in Severni Afriki, vendar pa niso vsi muslimani iz tega dela sveta tudi Arabci (npr. Iranci so Perzijci, nekateri Maročani so Berberi, prav tako Alžirci itd.). Arabci izvirajo iz Arabskega polotoka, skozi zgodovino so povečali obseg svojega ozemlja ter tako zelo razširili svojo kulturo in vero. Večinoma so islamske veroizpovedi. Ker je Koran napisan v arabskem jeziku, tudi veliko muslimanov govori arabsko; v nekaterih državah je arabščina tudi uradni jezik.

Oglejmo si, kaj reprezentacija kot koncept sploh predstavlja. Hall, eden najpomembnejših avtorjev na tem področju, pravi: »Reprezentacija je ustvarjanje pomena skozi jezik«<sup>2</sup> (2007, 28). Reprezentacije povezujejo pomen in jezik z neko kulturo ter so tako ključni element »v procesu ustvarjanja in izmenjave pomena med pripadniki kulture« (Hall 2007, 15). Je torej proizvodnja pomena, ki se v naših mislih s pomočjo jezika veže na določen koncept. Poenostavljeno, če vzamemo za primer besedo »Arabec«, verjetno pri ljudeh vzbudi zelo različne asociacije. Najverjetneje se moje asociacije s to besedo razlikujejo od na primer asociacij nekega Američana, ki je zaradi političnih napetosti s tem delom sveta in podob, ki jih ustvarjajo mediji, morda prepričan, da ga na nek način ogrožajo.

Poznamo dva pomembna procesa oz. sistema reprezentacij. Pri prvem gre za sistem, v katerem so v naših mislih različni ljudje, dogodki in predmeti povezani s pomočjo konceptov ali mentalnih reprezentacij. Brez pomoči tega sistema bi ljudje težko osmišljali svet, hkrati pa so tudi pomeni, ki jih ustvarjamo, od njega odvisni, saj temeljijo na podobah in konceptih, ki ta sistem v naših mislih sestavljajo. Sistem reprezentacij Hall (2007, 17) tako poimenuje, ker »ne sestoji iz individualnih konceptov, temveč iz različnih načinov organiziranja, zbiranja, urejanja in klasificiranja konceptov ter vzpostavljanja kompleksnih odnosov med njimi«. Na primer ob besedi »Arabec« morda sprva pomislimo na to, da je musliman, da ni kristjan ter ni predstavnik Zahodne kulture. In prav načelo različnosti in podobnosti je eno od bistvenih orodij pri vzpostavljanju povezav in tudi razlik med določenimi koncepti. Takšni sistemi delujejo kot mentalne reprezentacije, ki v okviru teh »konceptualnih zemljevidov«<sup>3</sup> omogočajo članom določene kulture, da konstruirajo skupni družbeni svet (Hall 2007, 16–18).

Kljub temu da imamo v določenem trenutku v mislih neke podobe in ideje, le-teh ne bi mogli izraziti in se sporazumevati, če zanje ne bi obstajala dogovorjena poimenovanja v določeni kulturi ali jeziku. Zato je drugi pomembni sistem reprezentacij jezik. Da bi lahko z idejami in koncepti, ki naše konceptualne zemljevide sestavljajo, operirali, jih predstavljajo »določene pisane besede, govorjeni zvoki in vizualne podobe« (Hall 2007, 18), ki jih imenujemo znaki<sup>4</sup>. Le-ti so v določeni kulturi povezani in organizirani v skupen jezik, ki nam omogoča, da svoje misli ubesedimo. Hall jezik definira kot »kakršenkoli zvok, besedo, podobo ali predmet, ki

---

<sup>2</sup> Hall sicer z besedo »jezik« ponazarja različne reprezentacije, vendar je sisteme zaradi prikladnosti združil pod en termin.

<sup>3</sup> Konceptualni zemljevidi se med posamezniki razlikujejo, kar vpliva na to, da si zato morda dve osebi ne bosta delili stališč o določeni stvari. Vendar pa osebki določene kulture v širšem smislu še vedno delijo nek podoben konceptualni zemljevid in tako svet osmišljajo na podoben način, kar jim omogoča medsebojno komunikacijo.

<sup>4</sup> Znaki kot takšni torej predstavljajo »koncepte ter povezave med njimi, katere nosimo s seboj v naših mislih in ki združeno osmišljajo sisteme pomenov naše kulture« (Hall 2007, 18).

deluje kot znak in je z drugimi znaki organiziran v sistem, ki je zmožen nositi in izražati pomen« (2007, 19). Torej prvi sistem je tisti, ki nam omogoča, da lahko v svetu stvarjem pripisujemo pomene, in zagotavlja možnost, da ljudje lahko ideje, predmete, ljudi idr. smiselno povezujemo v konceptualne zemljevide. Drugi sistem je od prvega odvisen in z njim pogojen, pogojen pa je tudi z (organiziranimi) znaki, ki sestavljajo in predstavljajo različne jezike ter zastopajo določene koncepte. Proces, ki medsebojno povezuje zgornja dva sistema s samo produkcijo pomenov znotraj jezika, imenujemo reprezentacija (Hall 2007, 18–19). Bistveni problem reprezentacij nastane, ko se začnejo na znake, v našem primeru »Arabec«, vezati določeni pomeni, ki se skozi čas utrjujejo in začnejo dobivati neke samoumevne asociacije.

Treba je omeniti še enega pomembnega avtorja, švicarskega filozofa in »očeta« modernega jezikoslovja Ferdinanda de Saussureja. Vendar za nas na tem mestu njegovo delo v jezikoslovju ni najpomembnejše, medtem ko njegovega prispevka in pogleda na reprezentacije<sup>5</sup> ne smemo zanemariti. Tudi zanj je jezik sistem znakov in »zvoki, slike, pisane besede, fotografije idr. znotraj jezika delujejo kot znaki le, ko služijo izražanju ali komuniciranju idej« (v Hall 2007, 31). In da smo zmožni medsebojnega komuniciranja z idejami, morajo le-te že temeljiti na nekem predpostavljenem sistemu konvencij. Znak nadalje deli na označevalca in označenca,<sup>6</sup> za katera poudarja, da med njima ne obstaja neka neizogibna oz. »naravna« povezava, saj znaki sami po sebi ne vsebujejo nekega bistvenega pomena (Hall 2007, 30–31). Če pomislimo na koran, belo haljo, puščavo, ti znaki (besede, podobe, zvoki) sami po sebi ne pomenijo ničesar. Pomen pridobijo, šele ko jih povežemo v mrežo asociacij, v mrežo že v naprej strukturiranih kulturnih predstav.

Znaki (ki so deli sistema) so definirani šele v odnosu eden do drugega in naglaševanje razlik med njimi, je za produkcijo pomena temeljno. Te razlike so zlahka vzpostavljene s sistemom binarnih opozicij,<sup>7</sup> ki definirajo pomene besed ali konceptov glede na njihova nasprotja (npr. noč-dan, črno-belo, ...). Na tem mestu je Hall sicer kritičen do de Saussureja, da naj bi preveč poenostavil sistem ustvarjanja razlik, saj obstajajo tudi vmesni pojmi (npr. zora, siva, ...), vendar dodaja, da ta njegova ugotovitev ostaja revolucionarna (Hall 2007, 31–32).

---

<sup>5</sup> Gre za njegov »jezikoslovni model, ki je utemeljil semiotični pristop k problemu reprezentacij na več področjih kulture« (Hall 2000, 31).

<sup>6</sup> Namreč, znak sam po sebi ne predstavlja stvari in njenega imena, ampak le točko, kjer se ta dva elementa združita. Torej znak zastopa koncept in njegovo »slušno podobo«. Koncept, ki ga znak zastopa, poimenuje označenec, »slušno podobo« pa označevalec (Stanković 2006, 55).

<sup>7</sup> Binarna opozicija »mi« in »drugi« ima po psihoanalizi zametke že v zgodnji socializaciji, ko otrok prične sam sebe dojemati kot edinstveno entiteto (Hall 2007, 237).



Povezava med označevalcem in označencem je fiksirana samo začasno, saj se le-ta spreminja glede na specifično družbo in kulturo ter zgodovinski razvoj dogodkov in je tako vsakič odvisna od določenega zgodovinskega momenta (Hall 2007, 32–33). Pomen tako nikoli ne more biti popolnoma fiksiran, saj zahteva interpretacijo, ki je do neke mere lahko usklajena s tem, kar se je želelo prikazati, vendar je kot takšna odvisna tudi od posameznika. Zato pravimo, da pomeni drsijo, in zato je interpretacija v procesu, kjer pomene dajemo ali sprejemamo, ključen element.

Reprezentacije so vezane na diskurz, problem pa je v tem, da te reprezentacije resničnost »praviloma predstavljajo na način, ki privilegira (naturalizira, legitimira itd.) neko zelo konkretno, nikakor ne naravno ali edino možno podobo sveta v danem zgodovinskem trenutku (ne glede na to, da jo kot takšno sicer predstavljajo)« (Stanković 2006, 160). Če se v tem trenutku opremo na film, je jasno, da film kot medijski tekst predstavlja/reprezentira neko interpretacijo realnosti, ki je kot taka konstruirana s strani avtorja teksta. Torej gre za neko specifično podobo, ki ni objektivna, je najmanj osebno, kulturno in politično motivirana in zato ne predstavlja »avtentične« podobe sveta (Stanković 2006, 160–161).

Na tem mestu je treba poudariti še Althusserjev koncept ideologije, iz katerega izhaja ugotovitev, da »filmi niso preprosto kodifikacije sveta, temveč so aktivni v kreiranju določenih reprezentacij realnosti« (Lacey 2005, 163), ter da »filmi lahko reprezentirajo realnost iz določene politične perspektive« (prav tam). In tako filmi kot kulturni teksti predstavljajo orodje za prenašanje kulturnih vrednot in so zato tudi »polja borbe nad pomenom«<sup>8</sup> (Nelmes 2007, 233). Film sam po sebi vsebuje svojo različico stvarnosti. V našem primeru nas zanima, kako hollywoodski film kot najbolj komercialen in razširjen medij prikazuje Arabce. Kaj imajo filmi, v katerih so le-ti predstavljeni, skupnega? Katere značilnosti, karakterne, kulturne idr., so prikazane kot »značilne« zanje? Treba se je vprašati, na kakšen način reprezentacije ustvarjajo polje moči v družbi. Politične razmere na »Bližnjem vzhodu« so že dobro desetletje zelo napete, in ker si običajen posameznik težko predstavlja realno sliko tamkajšnjega dogajanja, so reprezentacije v filmih lahko tudi enostransko sredstvo ZDA pri vzpostavljanju konsenza s strani družbe, ki afirmira njihovo zunanjo politiko v tem delu sveta.

---

<sup>8</sup> Na tem mestu je potrebno omeniti Gramscijev koncept hegemonije, vendar več o njem malce kasneje.

V naslednjem poglavju bomo podrobneje raziskali enega ključnih orodij sistema reprezentacije – *stereotype*, saj so le-ti eni najbolj preprostih, trajnih in učinkovitih sredstev za vzpostavljanje njenih trdnih temeljev.

## 2.1 Stereotipi

Z različnimi stereotipi se srečujemo praktično vsak dan. Skozi njih smo ljudje razdeljeni v različne bolj ali manj obsežne skupine oz. kategorije (moški, ženske, najstniki, Slovenci, Bošnjaki, blondinke, nogometaši idr.). Obstaja jih cel kup in so v določeni kulturi in družbi v odnosu do »ostalnih« ljudi manjvredne, podrejene. Kot smo že omenili, so bistveno orodje pri reprezentiranju različnih družbenih skupin v filmih stereotipi, kar dokazuje, da »reprezentacije ne le konstruirajo resničnost, temveč to pogosto počnejo tako, da naturalizirajo privilegije določenih družbenih skupin in marginaliziranost drugih« (Stanković 2005, 19). Kaj sploh stereotipi točno so? Kot prvo, ko govorimo o stereotipih, je treba poudariti, da pri njih ne gre za nek koncept, temveč bolj ko ne za generalizirane podobe določenih družbenih fenomenov, ki so pogosto povezane z besednjakom, ki je kot takšen nabit s konotativnimi pomeni. Takšne podobe so praviloma »povezane z vrednostnimi sodbami« (Walas 1995, 14). Te vrednostne sodbe so različne, predvsem pa so postavljene nasproti nečemu »boljšemu«. V bistvu gre za večinoma žaljive sodbe (o inteligenci, sposobnostih, higienskih navadah, o drugačnih običajih, o drugih »nacijah«, jezikih itd.). Vedno so skonstruirani s strani nekoga, ki se počuti večvrednega ali pa mu ta občutek, zaradi predhodnega občutka ogroženosti od drugačnosti, stereotip sam po sebi omogoča.

Če želimo razumeti, kako deluje stereotip, moramo sprva razumeti razliko med *tipom* in *stereotipom*. Brez tipiziranja bi bilo znajti se v svetu nemogoče, saj nam tovrstno klasificiranje pomaga, da lahko dogodke, predmete in osebe povezujemo med seboj. Vendar pa to klasificiranje ni poljubno, temveč je »praviloma v skladu z določenimi klasifikacijskimi shemami, ki so v kulturi, kjer živimo, samoumevne« (Stanković 2005, 19). Da bi bili torej v svetu sposobni učinkovito delovati in proizvajati pomene, so nujni. Stereotipi po Dyerju so:

*kot nekaj enostavnih, jasnih, splošno priznanih, zabavnih, lahko zapomljivih in razumljivih potez, ki so pripisane posameznikom – tudi neka vrsta tipov, vendar s posebnostjo, da reducirajo vso kompleksnost posameznikov (ali družbene skupine) na teh nekaj poenostavljenih in pretiranih potez oziroma še več, da takšne reducirane podobe tudi fiksirajo kot nekaj povsem naravnega in nespremenljivega (prav tam).*

Praviloma se pojavljajo tam, kjer v razmerjih moči zasledimo neenakosti med različnimi družbenimi skupinami. Moč kot taka je vedno usmerjena proti šibkejši/izključeni/podrejeni skupini in na mestu stereotipa se legitimira. Stereotipi torej v tem smislu konstruirajo »normalnost« in s tem definirajo tudi »nenormalnost«. To nenormalno je nesprejemljivo, je »drugo«, in tako je ustvarjena simbolna meja med sprejemljivim in nesprejemljivim ter med »nami« in »njimi«. Ta meja je na videz fiksirana in nespremenljiva ter zagotavlja, da »se okoli tistega, kar ni 'naše', zbirajo negativni občutki« (Stanković 2005, 20). S pomočjo stereotipiziranja pa je občinstvu (filma) omogočeno tudi hitro kategoriziranje likov (Lacey 2005, 264). Tako jim na hitro, na podlagi stereotipa, v naprej določimo karakteristike (npr. Britanci v hollywoodskem filmu so navadno konservativni in zaprti). Vzorci se ponavljajo, zato lahko hitro dobimo občutek, da gre za dejstva, ki so poleg vsega še nespremenljiva.

Stereotipiziranje v družbi je skorajda neizogibno, saj smo ljudje navajeni osmišljati svet glede na že podane kategorije. Problem nastane, ko se okoli točno določene kategorije začnejo nabirati negativna čustva. Na tem mestu stereotip dobi moč naturaliziranja oziroma generaliziranja določenih karakteristik na določeno družbeno skupino ali stvar. Stereotip je v filmu izrabljen, saj z njegovo pomočjo ne le lažje umeščamo like v kategorije, temveč omogoča jasno mejo med »nami« in »njimi«, s pomočjo katere se potem v družbeni realnosti legitimira določen *status quo* ter se tako opravičuje lastna moralna, kulturna (idr.) večvrednost.

V sledečem poglavju je razloženo, kaj je diskurz in kako reprezentacije ter stereotipi tvorijo in tudi vplivajo nanj oziroma na vedenje o določenem fenomenu. V kolikšni meri je na videz jasna »resnica«, ki se v diskurzu kaže, dejansko neka interpretacija resničnosti in v kolikšni meri je rezultat njunih medsebojnih vplivov.

### **3 Diskurz**

Koncept diskurza v prejšnjem stoletju pomembno razvije vplivni francoski filozof in zgodovinar Michel Foucault. Izpelje ga iz de Saussurejeve strukturalistične predpostavke, da »jezik kot po lastni logiki delujoč bolj kot ne zaprt sistem diferenc ne odraža stvarnosti, v kateri živimo, temveč jo šele strukturira« (Stanković 2006, 114). Raziskoval je, kako različne spremembe jezika kot takšne vplivajo na vidike vedenja in v kolikšni meri vplivajo na človeško osmišljanje in zaznavanje resničnosti ter na izkustvo sveta. Od de Saussureja se oddalji v tem, ko trdi, ne le da je jezik na splošno arbitraren, temveč da te arbitarnosti »stojijo

v različnih družbah kot precej profilirani in koherentni grozdi apriornih podmen, ki jih imamo posamezniki neke dobe pri roki za razumevanje sveta, v katerem živimo« (Stanković 2006, 116). Te skupke podmen ljudje v različnih okoliščinah (prostoru in času) uporabljamo kot neka samoumevna dejstva, ki pripomorejo k dožemanju resničnosti, ki nam jo jezik oblikuje, zaradi česar imamo ljudje v različnih jezikovnih okvirih tudi različne poglede na svet (Stanković 2006, 114–116). Težava nastane, ko se zavemo, da človek operira z znanjem in idejami, ki niso plod njegovih izkušenj, temveč del okolice, družbe ali kulture, ki že sami po sebi vsebujejo nek določen pogled na svet ter v določenem času in prostoru trdno obstajajo kot neka splošna resnica.

Foucault reprezentacije razume nekoliko širše. Osredotoča se na to, kako se znanje proizvaja, in ne toliko na pomen, kar pomeni, da zanj niso pomembni odnosi med pomeni, temveč odnosi moči v družbi. To je poimenoval diskurz. Gre za tri glavne ideje, ki so vplivale na njegov diskurzivni pristop v reprezentacijah: »koncept *diskurza*, problematika *moči in vedenja* in vprašanje *subjekta*« (Hall 2007, 43). Pomembno in potrebno je analizirati strateški razvoj, taktike in razmerja moči, ki zaznamujejo določene reprezentacije. Dodaja, da »ima zgodovina, ki nas podpira ter determinira, obliko prej vojne kot jezika: odnosov moči in ne odnosov med pomeni ...« (Foucault v Hall 2007, 43). Diskurz je raziskoval kot sistem reprezentacij, pri čemer gre preprosto za to, da ga je videl kot skupek tekstov, trditev, virov in dejanj, ki vsako tematiko šele oblikujejo ter jo tako izven vedenja ustvarijo in definirajo, kar nedvomno vpliva na uporabo teh idej v praksi. Ko se ti dogodki (določene reprezentacije) ponavljajo ali delijo neke skupne značilnosti, govorimo o »diskurzivnih formacijah«. Tako torej ničesar, kar je pomembno, dejansko ne obstaja izven diskurza, saj le-ta objekt znanja šele oblikuje (Hall 2007, 42–44). Pojavi se vprašanje, kdo sploh posreduje določene informacije in znanje o subjektu. Glede na kakšne predpostavke ustvarja sliko, kaj želi prikazati in v kakšnem kontekstu. Treba je stopiti korak stran od fenomena, se osredotočiti na interese, zgodovinska dejstva ter upoštevati razvoj znanosti in družbe.

Ker je vedenje o nekem subjektu samo po sebi skonstruirano preko diskurza, obstaja močan dvom v obstoj neke absolutne »resnice«, saj le-ta ne more obstajati izven diskurza. Trdi tudi, da »ne le, da je znanje samo po sebi vedno oblika moči, temveč da je moč tista, ki vpliva na vprašanje, ali in v kakšnih okoliščinah je neko znanje sprejeto ali ne« (Hall 2007, 48). Vendar je treba poudariti, da ko govorimo o »resnici«, moč in njena povezava z znanjem nista mišljena, kot da le predpostavljata njeno veljavo, temveč imata tudi »moč, da jo kot resnično ustvarita« (prav tam). V tem pogledu je posledica znanja, da ustvarja »napetost, regulacijo in

discipliniranje izkustva« (prav tam). Tako torej različna orodja, kot so npr. diskurzivne formacije, opisujejo in klasificirajo predmet na različne načine, »glede na svoj lasten režim moči in 'resnice'« (Hall 2007, 50). In spet, kdo je tisti, ki ustvarja in posreduje znanje, kako se je le-to razvijalo in spreminjalo glede na duh časa, kdo ima moč nad resnico ter kakšen rezultat in pomen ima njena manipulacija. Prav diskurzi so tisti, ki nam svet oblikujejo, ga interpretirajo. Pomembni sta dve temeljni podmeni, ki ju je v povezavi z diskurzom nujno treba razumeti, in sicer,

*da ne odražajo ničesar, kar bi že bilo nekje tam zunaj (v »resničnosti«), temveč nam to zunaj vedno šele kažejo oziroma osmišljajo z različnimi postopki pripovedovanja, klasificiranja, predstavljanja in podobno, druga pa, da ta povsem klasično konstruktivistična podmena po drugi strani nikakor ne dvomi v to, da »v resničnosti« obstajajo neke »resnične« stvari, vztraja le pri tem, da so nam te stvari (predmeti, dogajanja itd.) dostopni **vedno šele** prek različnih diskurzov, ki nam jih šele oblikujejo (interpretirajo) v neke za nas smiselne, pomenljive celote (Stanković 2006, 159).*

Dodati je treba, da diskurzi, ki konstruirajo neke podobe, tega ne počnejo naključno, temveč gre (praviloma) za motivirane vzorce, ki so povezani z »različnimi točkami moči v družbi« (Stanković 2006, 162). Moj pogled na Arabce se verjetno v marsičem razlikuje od pogleda nekoga, ki nikdar ni imel globlje medkulturne izkušnje, temveč je večino znanja o njih pridobil na primer iz ameriških filmov. Toda zakaj bi nekdo skušal nekoga prikazati v negativni podobi? Sta temu razlog le nevednost in strah pred drugačnostjo ali za sem skupaj morda stojijo kakšni globlji kulturni, ekonomski, politični razlogi?

Eden najbolj zloglasnih del na področju diskurza je prav Saidov diskurz o »Orientu«, pomenljivo poimenovan *Orientalizem*. Več o njegovih glavnih značilnostih pa v naslednjem poglavju.

### **3.1 Orientalizem**

Pojem vpelje ameriški znanstvenik Edward Said (po poreklu iz Palestine). Nanaša se na skupek kulturnih reprezentacij, ki jih ustvarja Zahodni svet o Vzhodnem (islamskem) svetu in kulturi. Trdi, da »Orient« sam po sebi, kot neko samoumevno dejstvo ne obstaja, temveč je le zahodnjaški diskurz moči, je reprezentacija, ki islamski del sveta (Bližnji in Srednji Vzhod) ustvari in ga kot takega reducira na kategorijo, ga v samem bistvu podredi Zahodu. Gre za diskurzivne prakse, ki so globoko zasidrane v zahodnih družbah in jih najdemo tako v

literarnih delih, v znanstvenem raziskovanju ter v našem primeru tudi v medijskih reprezentacijah Vzhoda (Stanković 2006, 157–158).

Kot pravi Said (1996, 17), je razmerje med Zahodom in Orientom hegemonsko,<sup>9</sup> gre za dominacijo ter razmerje moči in prav hegemonija daje kot rezultat orientalističnemu diskurzu moč in trajnost. Orientalizem »ni daleč stran od ideje o Evropi,<sup>10</sup> od kolektivne predstave, ki 'nas', Evropejce, identificira nasproti vsem 'tistim' Neevropejcem« (Hay v Said 1996, 18). Ravno ta ideja pa tudi zagovarja stališče, da je evropska identiteta superiorna nad neevropskimi. Orientalizem je sproduciran diskurz, ki ni v neposrednem razmerju z realno situacijo, temveč predstavlja neenako izmenjavo različnih vrst moči (politično, intelektualno, kulturno, moralno) (Said 1996, 25). Trdi, da vse, kar naredimo, govorimo ali mislimo o Orientu, izhaja iz že v naprej določenih intelektualnih smernic.

Torej orientalizem ne le predstavlja zahodnjaške koncepcije in odnos do Drugega, temveč tudi dviguje pomen zahodne kulture v svetu, ki se še posebej kaže kot moč »zahodnjaškega kulturnega diskurza« (Said 1996, 39). Današnja televizija in filmska industrija te stereotipe ter diskurz krepi, saj želita stlačiti informacije v kalupe, ki so čedalje bolj standardizirani.

*Troje stvari prispeva temu, da je celo najbolj preprosta percepcija Arabcev in islama močno politizirana, hripavo vreščava zadeva: ena je zgodovina splošno sprejetih protiarabskih in protiislamskih predsodkov na Zahodu, ki se neposredno zrcali v zgodovini orientalizma; druga je boj med Arabci in izraelskim cionizmom in učinki tega boja tako na ameriške Jude kot na liberalno kulturo in na vse prebivalstvo; tretja stvar je skoraj popolna odsotnost kakršne koli kulturne pozicije, ki bi omogočala bodisi identifikacijo, bodisi nenavijaško razpravljanje o Arabcih in islamu (Said 1996, 41).*

O današnjem stanju pa doda: »Mreža rasizma, kulturnih stereotipov, političnega imperializma, razčlovečujoče ideologije, v katero je ujet Arabec ali musliman, je zares zelo močna, in to mrežo vsak Palestinec občuti kot enkratno kruto usodo« (Said 1996, 42). Očitno je, da je po njegovem vir težav nastanek izraelske države, ki je bila ustvarjena kratko malo enostransko. Da bi Zahodni svet, na pobudo katerega je bil Izrael tudi ustvarjen, na zunaj opravičil svoje

---

<sup>9</sup> Koncept hegemonije predstavi Gramsci, in sicer družbo deli na civilno (prostovoljne afiliacije, kot na primer družina, šola, sindikati) in politično (državne ustanove, npr. policija, vojska). Vloga slednjih v družbi je neposredna dominacija. Gramsci dodaja, da kultura spada v civilno družbo in ne deluje s pomočjo dominacije, temveč s pomočjo konsenza. »V vsaki netotalitarni družbi torej prevladujejo ene kulturne forme nad drugimi, tako kot so kakšne ideje vplivnejše od drugih« (Said 1996, 18). Ta fenomen Gramsci poimenuje hegemonija.

<sup>10</sup> Op. avtorja: Avtor na tem mestu sicer navaja Evropo, vendar tudi ameriška kultura izhaja iz evropske in tako skupaj tvorita »zahodno« kulturo.

dejanje, si je pomagal s tehniko »najboljša obramba je napad«, obrnil »sliko«, napadene označil za napadalce. Na tak način že več kot pol stoletja krivdo odvrča od sebe in jo vali na Palestince (in dodatno na vse Arabce ter muslimane). Kolikšen vpliv imajo pri tem različni interesi (politični, ekonomski, strateški idr.), skušamo ugotoviti v naslednjem poglavju.

#### 4 Zgodovina ameriških odnosov in reprezentacij Arabcev

Stereotipiziranje in reprezentacije Arabcev na ameriškem filmskem platnu ima po besedah Mazina B. Qumsiyeha bogato zgodovino in sega v davno leto 1897, ko je bil predstavljen kratki film režiserja Thomasa Edisona *Fatima Dances*<sup>11</sup>. Nekateri člani arabske skupnosti v Ameriki so stereotipe o Arabcih in muslimanih že poimenovali »sindrom treh B-jev«, saj naj bi bili Arabci v filmih in TV-vsebinah predstavljeni kot milijonarji, trebušne plesalke ali bombni napadalci<sup>12</sup>.

Tovrstne negativne podobe se nadaljujejo v dobi nemega filma, ko v filmih *The Sheik* (1921) in *Son of the Sheik* (1926) upodabljajo arabske karakterje kot tatove, morilce, šarlatane in okrutneže. Temu vzorcu so sledili številni filmi dvajsetih let prejšnjega stoletja. V filmih iz tega obdobja so predstavljeni različno. V *The Song of Love* (1924) je Alžirec oseba, ki je željna moči in želi zrušiti francoski kolonialni režim v Alžiriji ter si nato podjarmiti kar vso Severno Afriko. *A Cafe in Cairo* (1924) predstavlja arabskega puščavskega bandita, ki umori britanski par, reši pa njuno hčerko, ker meni, da bi jo lahko oženil. Deček Raoul v filmu *A Son of the Sahara* (1924), ki je bil vzgojen v puščavi v arabskem plemenu, se zaljubi v hčer evropskega oficirja Barbaro. Vendar ga slednja zavrača zaradi njegovega arabskega porekla. Ko pride na dan, da ni Arabec, mu prične vračati ljubezen. V filmu *The Desert Bride* (1928) vodja »arabskih nacionalistov« ujame in nato muči francoskega oficirja in njegovo dekle (Simon 1996). Dvajseta leta torej le utrjujejo podobo Arabcev kot zlobnih in nedotakljivih, ki v boju z »dobrim« Zahodom simbolno bitko vedno izgubijo.

Skozi celotno prejšnje stoletje se te podobe niso kaj dosti spremenile. V prikazovanju filmov z arabsko tematiko je bilo krajše obdobje odstopanja v sedemdesetih letih, ko je svetu vladala naftna kriza. Takrat so bili prikazani kot milijonarji. Vendar so jih kaj kmalu preoblikovali

---

<sup>11</sup> V njem arabska ženska (trebušna plesalka) pleše v zapeljivih oblačilih z namenom, da bi zapeljala moško občinstvo.

<sup>12</sup> V angleščini: *billionaires, belly dancers and bombers*.

nazaj v zlobneže, natančneje v teroriste (Qumsiyeh). Tako so v različnih filmih<sup>13</sup> predstavljeni kot ugrabitelji, ki nato zahtevajo bajno odškodnino, kot bombni napadalci, kot okrutneži, ki na potapljaški ladji kradejo rešilni jopič otrokom, ali kot sodelavci nacistov (Simon 1996).

Čeprav je konec osemdesetih prišlo obdobje politične korektnosti in je že kazalo, da bi se lahko stvari spremenile, so se negativne podobe Arabcev nadaljevale v devetdeseta. V filmu *True Lies* (1994) v boj s teroristi pošljejo posebnega superagenta, ki mora pred skupino islamskih skrajnežev *Crimson Jihad* obvarovati Združene države. Arabci so (v nasprotju z Američani) predstavljeni kot nevarni, psihotični ljudje, popolnoma brez manir, morale, empatije in spoštovanja (prav tam).

Arabci so bili celotno prejšnje stoletje v medijskih podobah prikazani kot »podljudje«, kot zlobneži. To podobo naj bi Amerika prevzela od Evrope in še okrepila reprezentacije Arabcev kot orientalskih Drugih. Tipične podobe, ki se vežejo na arabski svet, so orientalska glasba, razkošne palače, haremi, puščava (ki je tako simbol za nevarnost), trebušne plesalke, leteče preproge in ulični glasbeniki, ki vabijo kače iz košare (Shaheen in Earp 2006). Arabci so predstavljeni kot nevarni, nesposobni, umazani (razen šejkov) ter lažnivi in prevarantski na področju poslovanja. Hkrati so predstavljeni kot manijaki, ki bi ubili kogarkoli, kadarkoli, kjerkoli iz poljubnega razloga.

Šejki (oziroma milijonarji, naftni mogotci) bi želeli zavladata svetu, njihovo glavno sredstvo pa je denar. Za doseg svojega cilja so pripravljene uporabiti vse metode, med priljubljenejšimi v podobah pa je izvedba kakršnegakoli terorističnega napada. Prav tako so prikazani kot do skrajnosti obsedeni s svetlolasimi modrookimi ženskami iz Amerike, ki jih želijo kupiti ali pa jih ugrabijo ter mučijo. Dostikrat so v filmih tudi omenjeni le kot predmet neke neslane šale (prav tam).

Kaj pa arabske ženske? Sprva so bile, kot je bilo že omenjeno, predstavljene izključno kot plesalke zapeljivega trebušnega plesa ali pa kot prebivalke harema. Do sedemdesetih let se je slika spremenila. Obstajata dve različici: prva je, da so arabske ženske »[...]v ozadju, zakrite, v sencah, podrejene. Zdi se, da bolj kot so arabske ženske napredne, bolj jih Hollywood zaklepa v preteklost« (prav tam). V drugem primeru so predstavljene kot neusmiljene in hladne teroristke. Glede odnosa arabskih moških do svojih žensk je treba poudariti, da z njimi ravnajo slabo, žene nimajo besede in so le njihove nekakšne pasivne spremljevalke.

---

<sup>13</sup> *Black Sunday* (1977), *The Black Stallion* (1979) in *Raiders of the Lost Ark* (1981).



Dodati je treba še eno dejstvo: namreč vse do filma *True Lies*, so Arabce v filmih igrali večinoma ameriški igralci, kar je ameriška arabska skupnost komentirala kot, da »Arabci niso vredni niti toliko, da bi v filmih predstavljali sami sebe« (Simon 1996). Le-ti nikoli niso govorili arabsko, sam jezik navadno ni bil preveden, temveč je predstavljal le nekakšno nerazumljivo momljanje.

V nadaljevanju bomo preverili, v kolikšni meri je slika Arabcev povezana s trendi ameriške politike na Bližnjem vzhodu, v kolikšni meri in na kakšen način so se politike spreminjale ter kako so te spremembe vplivale na obliko prikazovanj.

#### **4.1 Hollywood in ameriška politika do Bližnjega vzhoda**

»Washington in Hollywood izvirata iz iste DNK« – Jack Valenti<sup>14</sup> (Shaheen in Earp 2006).

Ameriška politika izkorišča Hollywood za podporo svojim politikam do Bližnjega vzhoda, krepitev podobe o Bližnjem vzhodu, hkrati pa Hollywood izkorišča politiko Amerike do Bližnjega vzhoda, da bi imel zgodbo in zaslužek. Ti dve entiteti sta neločljivo povezani in se hkrati medsebojno krepi. Hollywoodsko upodabljanje Arabcev se je drastično spremenilo po 2. svetovni vojni. Trije najpomembnejši dogodki, ki so na to vplivali, so:

- a) palestinsko-izraelski spor (v katerem so ZDA odkrito podprle Izrael),
- b) arabski naftni embargo (ki je razjezil Američane zaradi izrednega skoka cen nafte) in
- c) iranska revolucija<sup>15</sup> (prav tam).

Eni od osrednjih »žrtvenih kozlov« so od tedaj Palestinci, ki so kar vsi po vrsti utelešenje zla in rojeni teroristi. Postavljeni so nasproti Izraelcem (torej tudi Američanom, ki jim od leta 1948, ko je bila ustvarjena država Izrael, nenehno ter brezpogojno stojijo ob strani) in jim predstavljajo grožnjo. V tej zgodbi Hollywood vztrajno »predstavlja Izraelce kot nedolžne žrtve palestinskega nasilja« (prav tam) in tako izkrivlja realno sliko stanja o Izraelu, kjer je ameriška politika pahnila milijone Palestince v revščino in izgnanstvo iz lastne države.

Tendence ameriške politike proti Palestincem se še posebej izražajo v 80. in 90. letih prejšnjega stoletja, ko je bilo posnetih najmanj trideset filmov, v katerih so jih predstavljali kot ljudi, ki namensko želijo poškodovati Američane. Tako na primer v filmu *Death Before Dishonor* (1897) skupina Palestincev muči ameriške marince, ubije izraelsko družino,

---

<sup>14</sup> Predsednik MPAA (*Motion Picture Association of America*).

<sup>15</sup> Gre za dogodek, ko je skupina iranskih študentov v Ameriški ambasadi v Teheranu ugrabila 66 Američanov; 13 temnopoltih in žensk so kmalu izpustili, medtem ko so ostalih 53 pridržali za 444 dni (Evans 2000).

neposredno pred Ameriško ambasado zažge ameriško zastavo in nato naroči še bombni napad na zgradbo. V filmu *Delta Force* (1986) pa ugrabijo letalo, na katerem nato še posebej zavzeto nadlegujejo izraelske potnike (prav tam).

Grožnjo pa predstavljajo tudi arabski šejki, ki si prihajajo v ZDA prilaščat domača podjetja in s tem njihovo gospodarstvo. Tako na primer v času predsednika Forda izide film *Network* (1976), kjer voditelji televizijske mreže nagovarjajo ljudi, da se združijo in uprejo njenemu odkupu s strani Arabcev (prav tam). Pomenljiv je prizor, ki kaže odziv razjarjenih Američanov, saj prikazuje jezo, ki se rodi iz strahu, in njene posledice. Predstavlja ogroženost od določene skupine ljudi, kar, kot pravi, je podobno nacistični antisemitski propagandi, v smislu drugačnosti in ekonomske grožnje.

Kar nekaj kritik pa hollywoodskim reprezentacijam nameni tudi Mendel (2001, 19–21). Trdi, da so podobe islamskega nasilja popačene, da je islamski terorizem izmišljen ter da se Arabci in muslimani v filmih nikoli ne pojavljajo v vlogah, ki bi pri gledalcu vzbudile simpatijo, ampak le kot samomorilni, fanatični teroristi. Še več, kot razloge dodaja pogoste kritike, da se to dogaja zaradi nadzora, ki ga imajo Judje nad mediji, ali zaradi ameriške vlade. Trdi tudi, da Hollywood sledi tako cionistični kot ameriški vladni politiki in s tem podpira Izrael ter hkrati v javnosti »pripravlja teren« za agresijo proti muslimanom in Arabcem. Dodaja, da film moramo razumeti kot »propagando za v resnici prihajajoče 'obleganje' muslimanov in Arabcev v Ameriki« (2001, 24). Sicer so to precej radikalne trditve in napovedi, ki na nekaj točkah mejijo na teorije zarote, vendar so dejstva, kot sta na primer samo prikazovanje Arabcev in lastništvo medijev, neizpodbitna.

Kot je bilo omenjeno, je za prelomnico, ki bi lahko vplivala na morebitne spremembe v reprezentacijah Arabcev, postavljen 11. september 2001, ko se je zgodil teroristični napad na »dvojčka« v New Yorku. Ta napad je sprožil zloglasno »vojno proti terorizmu«, kateri smo priča vse do danes. V teh desetih letih so ZDA sprožile vojno proti sprva Afganistanu (oktobra 2001), odprle zapor Guantanamo (2002), nato sprožile še vojno proti Iraku (marca 2003), lansko leto ubile Osamo bin Ladna (vodilnega terorista – vodjo Al Kaide), danes pa smo zopet priča izrednim razmeram oziroma stopnjevanju napetosti na Bližnjem vzhodu zaradi »neposlušnosti« Irana.

## 5 Analiza

### 5.1 Metoda

Naloga skuša raziskati, kako so v medijskih tekstih, natančneje v filmu, prikazani Arabci, in pojasniti, skozi kakšne vzvode se v teh filmih utrjujejo strukture moči v družbi. Rezultat je nato interpretiran in umeščen v širši družbeni in časovni okvir. Za tovrstno raziskavo je najprimernejša metoda *kritična diskurzivna analiza* (KDA), natančneje, gre za *zgodovinski diskurzivni pristop*.

KDA je nadgradnja diskurzivne analize, je kvalitativna metoda, ki omogoča interdisciplinarni pristop k reševanju vprašanj o družbenih fenomenih. Gre za danes močno uveljavljeno šolo v jezikoslovju, in ker znotraj nje ne obstaja nek enoten metodološki aparat, niti teoretični okvir, je ne moremo označiti ne kot teorijo, ne kot disciplino. KDA je skupek jezikovnih, socioloških, diskurzivnih, epistemoloških, splošnih družbenih, socialnopsiholoških teorij. Prav njen kritični element pa jo ločuje od jezikovno-stilnih analiz, saj jezik obravnava in navezuje na družbo in tako tematizira odnose med jezikom, ideologijo ter oblastjo (Vezovnik 2008, 84).

Gre za obliko diskurzivnega analitičnega raziskovanja, ki »v prvi vrsti raziskuje, kako se družbena oblast, zlorabe, nadvlada in neenakost uveljavljajo, reproducirajo s pomočjo teksta in govora v družbenem in političnem kontekstu« (van Dijk v Vezovnik 2008, 80–81). In ker KDA po Foucaultu prevzame stav o diskurzivnosti razmerij oblasti, je interpretacija diskurza ključnega pomena, da bi lahko razumeli oblastne strukture in tudi, kako se proizvajata vednost in »resnica«<sup>16</sup> (Vezovnik 2008, 87–88).

KDA črpa iz treh teoretskih usmeritev, in sicer (a) sprva iz poststrukturalizma, da diskurz skozi lokalne institucije deluje obstransko in da imajo teksti v oblikovanju človekovih dejanj in identitete konstruktivno funkcijo; (b) po Bordieuju iz predpostavke, da dejanske tekstualne prakse in njihove medsebojne interakcije znotraj določenega področja predstavljajo utelešenje kulturnega kapitala; (c) ter predpostavke iz neomarksistične kulturne teorije, da so diskurzi

---

<sup>16</sup> V diskurzivni analizi, navdahnjeni s poststrukturalističnimi in Foucaultovimi teorijami, je »resnica« nekaj nedoločene, neabsolutnega. Univerzalna resnica ne obstaja, prav tako ne obstaja absolutna etična pozicija. »Resnica« je fikcija, je konstrukt, vedno odvisna od različnih kulturnih in družbenih okolij ter razmerij moči, ki vladajo v njih (Graham 2010, 666).

znotraj političnih ekonomij tako proizvedeni kot rabljeni in zato artikulirajo ter ustvarjajo širše interese ideologije, gibanja in tudi socialne formacije znotraj teh področij (Luke 2012).<sup>17</sup>

Eden od metodoloških pristopov v KDA je *zgodovinski diskurzivni pristop*. Od drugih se razlikuje, saj v raziskovanje vpelje zgodovinsko dimenzijo, kar pomeni, da raziskuje spremembe v diskurzivnih praksah skozi čas, hkrati pa uporablja sociološke teorije, da bi pojasnil kontekst (Wodak 2011, 628). Ta pristop nam omogoča, da na nek način dokažemo in tudi pokažemo, da se je percepcija določenega fenomena skozi čas spremenila. Prav tako povezuje kritično teorijo s strogo empirično raziskavo.

## **5.2 Vzorec filmov**

Vsi izbrani filmi iz vzorca so bili posneti po letu 2001 in vsebujejo kakršnokoli prikazovanje Arabcev (v arabskih deželah kot tudi v ZDA). Vzorec je nastal s pomočjo informacij znancev in spletnega brskanja, saj ni na voljo baz podatkov, ki bi na tak način klasificirali filme. Iz pridobljenih filmov je bil nato opravljen izbor tistih desetih filmov, ki so se po zaslužku<sup>18</sup> najbolje odrezali, saj ravno zaslužek pokaže, kolikšna je bila njegova gledanost in s tem tudi njegov ideološki domet. Torej, več ljudi si je določen film ogledalo, večja je verjetnost, da so ideje in reprezentacije v filmu dosegle svoj namen. Najprej pa si oglejmo kratke povzetke desetih izbranih filmov, ki bodo kasneje tudi analizirani.

### **5.2.1 *Babel* (2006)**

Režiser: Alejandro González Iñárritu

Film prikazuje tri prepletajoče se zgodbe. Osrednja zgodba se dogaja v Maroku, kjer deček Jusuf v igri z orožjem strelja na avtobus turistov v daljavi. Po nesreči ustrelí ameriško turistko, ki nato brez strokovne zdravniške pomoči sredi Atlasa bije bitko za življenje, vse dokler je ne rešijo ameriške oblasti. Vzoredna zgodba govori o dogajanju doma (v ZDA), kjer ilegalna priseljenka iz Mehike, ki je zaposlena kot varuška njenih otrok išče nekoga, ki bi poskrbel za otroka, saj mora v Mehiko na sinovo poroko. Na koncu otroka vzame s seboj, kar jo pahne v brezizhodne težave. Tretja zgodba govori o japonskem poslovnežu, ki je pred več leti v Maroku v zahvalo svojemu spremljevalcu pri lovu podaril puško, ki je nato pristala v rokah malega Jusufa. Osredotoča pa se na življenje njegove gluhoneme najstniške hčere, ki trpi zaradi samomora matere pa tudi zaradi nesprejetosti v družbi.

---

<sup>17</sup> Dostopno prek: <http://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/ed270/Luke/SAHA6.html>.

<sup>18</sup> Več o zaslužkih filmov, njihove produkcijske hiše ter njihovo časovno sosledje v tabeli v prilogi.

### **5.2.2 *Body of Lies* (2008)**

Režiser: Ridley Scott

Zgodba govori o ameriškem agentu CIE Rogerju Ferrisu, ki živi v Jordanu. Sodelovati začne z vodjo jordanske obveščevalne službe Hanijem Salaamom, ki od njega zahteva zgolj popolno resnico. Ker odkrijejo teroristične celice, ki po Evropi grozijo z bombnimi napadi, stvari ne želijo prepustiti naključju. Zato jih preko prevare Hanija skušajo usmeriti neposredno v ameriške roke. Pri zapletenem načrtu jim pomagata napredna ameriška vojna tehnologija in znanje. Glavni junak se na svoji misiji med drugim tudi zaplete v romanco z Iračanko Aicho.

### **5.2.3 *Crash* (2004)**

Režiser: Paul Haggis

Film se dogaja v Los Angelesu in govori o nestrpnosti do drugačnih, natančneje o rasizmu (temnopoltih Američanov, Azijcev, Južnoameričanov idr.). V njem se prepleta več zgodb, ki so umeščene v dvodnevni časovni okvir. V filmu najdemo tako rasiste (belce, tožilca in njegovo ženo ter može postave) kot tudi žrtve rasizma (ključavničarja iz Južne Amerike, premožen temnopolti par, perzijskega trgovca in dva temnopolta roparja). Zgodba skozi splet okoliščin pokaže, da smo vendarle vsi ljudje in da nikoli ne vemo, v kakšno situacijo nas lahko pripelje življenje. Razmerje podrejeni proti nadrejenim v medosebnih odnosih ni tako samoumevno in se kaj hitro lahko obrne.

### **5.2.4 *Green Zone* (2010)**

Režiser: Paul Greengrass

Zgodba je umeščena v leto 2003 v Bagdad, kjer ameriški uradnik Roy Miller s svojo ekipo išče dokaze o obstoju orožja za množično uničevanje. Slednje naj bi opravičilo posredovanje ameriške vojske v Iraku. V iskanju dokazov naleti na starejšega agenta CIE Martyja, ki mu namigne, da to orožje ne obstaja in da je vse skupaj ameriška zarota, ki bo Ameriki omogočila nastaviti novega voditelja države. Vse se vrti okoli operacije Magellan, ki se izkaže za popolno nasprotje resnici, kar Millerja spodbudi k iskanju resnice.

### **5.2.5 *House of Sand and Fog* (2003)**

Režiser: Vadim Perelman

Zgodba govori o iranski družini Behrani, ki živi svoje običajno življenje v Združenih državah. Težave nastanejo, ko Behrani kupi hišico, kakršno si je vedno želel. Ta hiša je bila namreč

brez pravne podlage odvzeta čustveno nestabilni Američanki Kathy, ki jo je podedovala od svojega očeta. Zaradi sentimentalne navezanosti na hišo se odloči, da se ne bo vdala usodi. S pomočjo policista Lesterja (s katerem se tudi ljubezensko zaplete) se na lastno pest poda v boj za hišo, tako da stalno nadlegujeta družino. Ko si Kathy v avtu pred hišo skuša vzeti življenje, ji Behrani pomaga, vendar Lester napačno presodi situacijo in družino ugrabi. Ves zaplet pripelje do tragičnega konca.

#### ***5.2.6 In the Valley of Elah (2007)***

Režiser: Paul Haggis

Zgodba govori o očetu generalu, katerega sin je po vrnitvi iz vojne v Iraku v ZDA umorjen. Ker je bilo truplo najdeno na območju ameriške vojske, je za preiskavo odgovorna vojska, ki pa želi zločin prikriti, saj bi nanje vrgel slabo luč. V primer se vmeša policistka, ki želi zadostiti pravici in ugoditi obupanemu očetu, ki se je medtem že sam podal v raziskovanje okoliščin. Kmalu se s povezovanjem različnih dokazov in pritiskom na svoje vojaške kolege začne zgodba razpletati.

#### ***5.2.7 Kingdom of Heaven (2005)***

Režiser: Ridley Scott

Dogajanje je umeščeno v Francijo konec 12. stoletja, v čas križarskih vojn. Preprostega kovača Baliana obišče oče, ki ga je zapustil. Sinu ponudi, da gre z njim v Jeruzalem, kjer bo postal princ Ibelina. Sin ga sprva zavrne, vendar se po umoru zlobnega duhovnika pridruži očetu na poti v Jeruzalem. Slednjega v nepričakovanem boju resno poškodujejo. Sinu pred smrtjo naloži ideal, da mora kralju Jeruzalema pomagati ustvariti »nebeško kraljestvo«, kjer so muslimani in kristjani prijatelji. Napoti se v Jeruzalem, katerega oblegajo Saraceni s kraljem Saladinom na čelu. V mestu se dogajajo spletke med križarji; »zle sile« ne iščejo prijateljstva med verama. Vojna se začne, zgodba pa se še dodatno zaplete, ko se Balian zaljubi v poročeno princeso Sybillo.

#### ***5.2.8 Syriana (2005)***

Režiser: Stephen Gaghan

Zgodba se začne v Iranu, kjer padli agent Barnes ilegalno prodaja orožje. Vzporedna zgodba govori o podjetju, ki je izgubilo naftni posel z Emirati. Posledično veliko pakistanskih delavcev izgubi službo. Na »pomoč« priskočijo islamski skrajneži, ki priliko bede izkoristijo za rekrutiranje novih samomorilcev. Istočasno ameriški ekonomist Woodman v zameno za

smrt svojega sina dobi zaposlitev kot svetovalec savdskemu šejku, katerega želi CIA mrtvega. Barnes sprevidi, kako se zgodba razpleta, in skuša situacijo nekako rešiti.

### **5.2.9 *The Kingdom* (2007)**

Režiser: Peter Berg

Po dveh zaporednih bombnih napadih na ameriško naselje zaposlenih v naftni industriji v Riyadhu v Savdski Arabiji, posebni agentje FBI pri veleposlaniku Savdske Arabije izsilijo petdnevno preiskavo na kraju zločina. Štirje strokovnjaki iz biroja se tako odpravijo na delo, kjer s pomočjo polkovnika skušajo rešiti primer, kljub temu da naletijo na mnoge prepreke, ki jim jih postavlja arabski način življenja.

### **5.2.10 *Vantage Point* (2008)**

Režiser: Pete Travis

V Salamanci v Španiji se sreča vrh svetovne elite, kjer naj bi ameriški predsednik predstavil novo globalno strategijo za boj proti terorizmu. Predsednika med govorom islamski skrajneži, ki so povezani s skupino *Mujahedin Brigade*, ustrelijo, nato pa izvedejo še dva bombna napada. V mestu zavlada kaos. Gre za prepletanje zgodb več ljudi, vse se začnejo ob poldne, vsi junaki so na tak ali drugačen način povezani z vrhom. Zgodba vseh se konča nekaj minut po zadnji eksploziji na istem mestu.

## **5.3 Analiza tekstov**

V analizo bodo vključene ugotovitve o tem, ali so se podobe Arabcev v ameriškem *mainstream* filmu od 11. septembra 2001 spremenile in kako je sam dogodek vplival na položaj muslimanov v ZDA. Analiza zajema predstave o muslimanih, živečih v ameriškem okolju, in tistih, ki živijo na Bližnjem vzhodu in v Severni Afriki. Kako je predstavljeno njihovo življenje in navade in njihov stik z »zahodnim« človekom.

Arabci so v vseh filmih predstavljeni kot zelo glasni, temni, večinoma bradati in malce zanemarjeni ljudje, pogosto v tradicionalnih oblačilih (kar pa ne velja za elite). Imamo dve variaciji, namreč tiste, ki živijo v domačem okolju (tj. na Bližnjem vzhodu in v Severni Afriki), in tiste, ki so emigrirali v ZDA (v *House of Sand and Fog* in *Crash*, v obeh primerih se priseljenci iz Irana v ZDA spopadajo s predsodki, ki jih imajo ljudje o njih). Kljub temu da prvi živijo v domačem okolju, nekateri izrazijo željo po preselitvi v Ameriko, kot na primer Aichina sestra in moški, katerega islamski skrajneži izsiljujejo. Slednji pravi, da želi v ZDA,

ker ne želi umreti, saj ima namreč doktorat (oba primera v *Body of Lies*). Večinoma so predstavljeni kot pridaniči, ki bi ti na vse pretege nekaj prodali, včasih tudi ogoljufali (Behrani v *House of Sand and Fog*, barantanje v *Babel*).

V primeru, da so predstavljeni kot pozitivni liki v zgodbi (dobri Arabci), ponavadi sodelujejo z ZDA kot vohuni in agentje (agent Faris v *The Kingdom*, Bessam v *Body of Lies*, Freddy v *Green Zone*). Ti so navadno tudi »vzgojeni«, govorijo angleško in so privrženci »zahodnjaškega« načina življenja; za zajtrk jedo čokoladice, pijejo pivo (Bessam), obožujejo Hulka (Faris). Prikazani so kot verni, mirni ljudje, ki doma skrbijo za družino, se igrajo s svojimi otroci in navadno živijo v idiličnem (skorajda ameriškem) družinskem ozračju. Ti navadno sprevidijo vse zlo, ki se dogaja okoli njih, in da bi pomagali prihodnosti svoje države, se žrtvujejo in pomagajo Američanom pri vzpostavitvi svobodne in demokratične države.

Kaj pa arabske elite? Mladi so večinoma šolani v Evropi na uglednih univerzah (princa Nasir in Arash v *Syriana*, Hani v *Body of Lies*), posedujejo dobre manire, oblečeni so v moško obleko in kravato (in ne v tradicionalna oblačila; Hani, princa, državni voditelji v Iraku v *Green Zone*) ter igrajo biljard. Večinoma gre za pohlepneže, katerim (razen izjem, npr. Hani in princ Nasir) praktično ni mar za ljudstvo, temveč za lasten dobiček, ki ga pozneje zapravljajo za luksuzne dobrine, sokole, konjske dirke, ogromne palače in nesmiselne igračke. V privatnem življenju živijo »zahodnjaški« način življenja (*Syriana*, *Body of Lies*), medtem ko se na zunaj kažejo kot tradicionalisti. To se kaže kot hipokrizija do lastnega ljudstva, katerega s pretvezo tradicionalizma in religije držijo pod nadzorom ter ga izkoriščajo. Zanimiva je izpoved prozahodnega princa Nasirja (v filmu *Syriana*):

*Študiral sem na Oxfordu, imam doktorat iz Georgetowna. Želel sem ustanoviti parlament. Hotel sem ženskam dati volilno pravico. Želel sem neodvisno sodstvo. Želel sem začeti z izmenjavo nafte na Srednjem vzhodu, odstraniti poslovne špekulacije iz posla. Glavne borzne menjave so v vsakem primeru v Londonu in New Yorku. Vso našo energijo bi spravil na konkurenčno tržišče. Železne cevi iz Irana do Evrope, kot si predlagal ti. Pošiljal bi na Kitajsko. Vse, samo da se poveča efektivnost, zmanjšajo stroški in poveča dobiček, katerega bi uporabil za obnovo države. [...] Tako je, le da je tvoj predsednik klical mojega očeta in rekel, da ima nezaposlenost v Teksasu, Kansasu, Washingtonu... En klic kasneje so zahtevali naj izpraznim svoj socialni fond in kupim njihova precenjena*



*letala. Dolgujemo Američanom, vendar smo ta dolg preplačali. Sprejel sem kitajsko ponudbo. Najvišjo ponudbo... In kar na enkrat sem terorist, brezbožni komunist!*

Če skuša Arabec narediti kaj za ljudstvo, reformirati državo, gre to definitivno v smer demokracije. Vendar pa kaj kmalu naleti na ovire lobijev, kapitala in ostalih pohlepnih sorodnikov, ki bi storili vse, da to preprečijo.

Starejši Arabci (oče princev v *Syriana*, savdski terorist in princ Ahmed v *The Kingdom*) so večinoma bolj tradicionalno oblečeni, v kefije (od popolnoma belih, do vzorčastih), ne preveč izobraženi in na nek način »otročji«. Premožnejše družine živijo v imenitnih stanovanjih in kljub temu da ima npr. Faris (*The Kingdom*) doma zofo, vsi sedijo na tleh. Zanimiv pa je tudi prizor iz *House of Sand and Fog*, kjer prav tako imajo zofo in jedilno mizo, družina pico vseeno poje na tleh. Kljub temu da se na zunaj želijo vesternizirati, v svojem bistvu ostajajo Arabci.

Ženske so predstavljene kot tihe, z otroci potisnjene v zasebno sfero, vedno na voljo moškemu (*Babel*), predvsem pa še vedno tradicionalno oblečene (različno, od rute do burke), razen Aiche in sestre, ki sta le lahkotno pokriti (*Body of Lies*). Tiste, ki živijo na Bližnjem vzhodu, si želijo emancipacije in svobode (npr. sanje Aichine sestre so, da bi se preselila v ZDA). V filmu *Syriana* pokaže hišo v Iranu, kjer se mlada dekleta in moški v »normalnih« oblačilih zabavajo, pijejo alkohol, kadijo in poslušajo *rap*. Na prvi pogled je videti kot neka evropska zasebna zabava, vendar ko ena od deklet zapusti zabavo, preden izstopi iz hiše, si nadene ruto, plašč in se preobuje. Mlade arabske ženske, ki živijo v ZDA, so večinoma precej integrirane (ne nosijo rute, hodijo v šolo, službo – *House of Sand and Fog* in *Crash*), medtem ko za njihove starše, ki so večinoma predstavljeni kot tradicionalisti, tega ne moremo trditi (*Crash*). Zanimiv je primer Behranijeve žene Nadi (*House of Sand and Fog*), ki je izredno urejena in sama poudari, da v ZDA ni prišla, da bi živela življenje kot v Iranu, temveč da živi kot Američani. Vendar pa je predstavljena kot oseba, ki je navajena živeti na veliki nogi in (sama pasivna) pričakuje od moža, da bo poskrbel, da bo lepo živela tudi v Ameriki. Omeniti je treba tudi film *Vantage Point*, kjer teroristični napad (izjemoma) organizira ženska.

Veliko filmov, ki se dogajajo v arabskem svetu, se začne z uvodno arabsko glasbo ali z zvoki molitve (*Body of Lies*, *Green Zone*, *The Kingdom*). Pokaže puščavo, kaotične in neurejene ulice ter pokrite ženske. Zanimiv je na primer prizor iz *Vantage Point*, ko še ne vemo, kdo je odgovoren za atentat na ameriškega predsednika in bombne napade. Ko agentje začnejo loviti

španskega policista, zavijejo v »muslimanske« ulice in v ozadju se nemudoma oglasi arabska glasba, ki gledalca opozori na morebitno povezavo z muslimani.

Ustavimo se še pri hrani. Kot kaže ameriški film, *Arabcem*, sploh mladim, njihova tradicionalna hrana ne ustreza več. Radi bi jedli »zahodno« hrano (hamburgerje, ocvrt krompirček). Aichina nečaka (*Body of Lies*) poudarita, da ne marata preveč mamine hrane, da pa obožujeta hamburgerje in špagete (obožujeta pa tudi nogomet in oba tekoče govorita angleško). Pa tudi v verski šoli (*Syriana*) se mladenič pohvali, da jim dajejo odlično hrano (ocvrt krompirček). Medtem ko v filmu *Babel* Američanka na potovanju v Maroku dvomi v vso hrano, ki je tam na voljo, pa tudi v vodo. Edino, kar si brezskrbno privošči, je pločevinka kokakole.

Zanimivo je, kako so policija, vojska in različne obveščevalne sile na tem območju neproduktivne, nekompetentne ter predvsem nedemokratične (*Body of Lies*, *Green Zone*, *Babel*, *Syriana*, *The Kingdom*). Ne raziskujejo kriminalnih dejanj, ovirajo preiskave, pomembna ni pravica, temveč različni interesi, sploh pa v vseh teh državah vlada represija in korupcija. Pogosto v ozadju delujejo neki ameriški tajni agentje ali pa naftni lobiji (*Body of Lies*, *Syriana*, *The Kingdom*), ki usmerjajo dejanja države v negativnem in (včasih) pozitivnem smislu. Na žalost pa so v pozitivnem smislu mišljeni naivni in neinformirani Američani, ki jim je nekako uspelo priti do resnice, ki jo želijo sporočiti javnosti, vendar jim to ne uspe vedno (*Syriana*, *Body of Lies*, *Green Zone*). Dostikrat jim pot prekrizajo interesi kapitala (naftnih lobijev), pokaže se umazana zgodba, ki stoji za dogodki.

Celotno območje očitno tudi premore kar nekaj verskih šol in raznih baz, kjer rekrutirajo samomorilce (*Body of Lies*, *Syriana*, *The Kingdom*, *Vantage Point*). Naivne mladeniče iz revnih družin zvabijo pod svoje okrilje, jim ponudijo obleko, dobro hrano, zatočišče, jih naučijo brati in pisati. Zraven jim »perejo možgane« s povečevanjem Alaha in vcepljanjem v glavo, da je njihova naloga na tem svetu že določena, tj. da se morajo žrtvovati v dobro islama. Učijo jih tudi uporabe orožja in izdelave bomb. Stališča njihovih voditeljev so ponavadi radikalna. Na primer: »Maščevali bomo ameriške vojne proti islamskemu svetu. Povsod bomo prišli do njih. Nenehno in nepričakovano jih bomo napadali v Evropi in nadaljevali v Ameriki. Mi smo krvaveli, zdaj bodo oni krvaveli ... in krvaveli ..., dokler ne izkrvavijo!« (o Američanih v *Body of Lies*). V *Syriani* voditelji v islamskih šolah zagovarjajo stališče, da ni razlike med državo in religijo. Zavračajo moderno državo, svobodno družbo, krščanstvo in »zahod«. Zanimiv je tudi primer iz filma *The Kingdom*, kjer skrajneži pod

pretvezo »zabavišča« za mlade (soba polna igralnih iger) mlade fante vpeljujejo v nasilje (vsi igrajo nasilne vojne igre), njegov lastnik pa pravi, da opravlja »javno službo«. V filmu *Vantage Point* Sam spodbuja samomorilca z besedami: »Filipe, naredil nas boš zelo ponosne nate!«, nato ga še dodatno nagovarja s sporočilom po telefonu: »Naredi nas ponosne!«. V istem filmu drugi terorist pred smrtjo reče ameriškemu agentu: »Ne morete nas ustaviti! [...] Ta vojna se nikdar ne bo končala!«

Spolnost ali fizični kontakt Arabcev je v filmu skorajda popolnoma odsoten. Čeprav na primer v filmu *Body of Lies* pride do romantične zveze med Ferrisom in Aicho, je kakršenkoli fizični kontakt odsoten. Razen v filmu *House of Sand and Fog*, kjer prikaže precej rutinski spolni odnos med Behranijem in njegovo ženo. Presenetljiv pa je še en moment v filmu *Babel*, kjer Jusuf masturbira. In če je nekdanj veljalo, da so afriški Američani reprezentirani kot hiperseksualni, so danes Arabci nasproti Američanom videti popolnoma seksualno zavrti; slednji namreč dandanes povečujejo »odprtost« na tem področju (*The Kingdom*).

Nasilje na splošno ni sporno, človekovih pravic ni, policisti mučijo, možje tepejo svoje žene in otroke. Ti vzorci se pokažejo v filmih *House of Sand and Fog* (ko Behrani udari svojo ženo, čeprav kasneje to močno obžaluje, in sinu razloži, da je storil hudo napako, ki je on nikoli ne sme ponoviti) in *Babel*, v katerem oče oklofuta hči in sinova (sinova, ker sta naredila mednarodni incident, in hčer, ker se je gola kazala bratu) ter ko policija raziskuje incident in pri tem neusmiljeno muči vsakega (moške in ženske), ki bi lahko imel kakršnekoli informacije. Mučenje kot eno od legitimnih metod pa uporablja tudi Hani (čeprav, kot pravi, ni najbolj učinkovita) v *Body of Lies*, mučijo tudi Barnesesa v *Syriani* in pa nekega varnostnika v *The Kingdom*.

In kako naj bi Arabci gledali na Američane? Ko se začnejo stvari s Kathy zapletati, Behrani (*House of Sand and Fog*) sinu opiše Američane: »Američani si ne zaslužijo, kar imajo. Imajo otroške oči, ki v nedogled iščejo naslednji vir zabave, razvedrila, sladek okus v ustih. Mi nismo kot oni. Ko vidimo bogato priložnost, ne zavržemo tega božjega daru.« V filmu *Vantage Point* terorist Sam reče: »Lepota ameriške arogance je v tem, da si ne morejo predstavljati sveta, če niso korak pred vsemi.« Torej na nek način tudi oni sebe vidijo kot večvredne, drugačne (v smislu mi nismo kot oni).

In vendar, da bi doumeli širšo sliko reprezentacij, je potrebno analizirati tudi, kako so v teh filmih predstavljeni Američani in kakšen je njihov vidik intervencij ter kulture v tem delu sveta. Kot smo že omenili, reprezentacije in z njimi povezan diskurz ne obstajajo sami po sebi. Identiteta kot takšna ne more biti vzpostavljena sama po sebi, vendar je produkt identitete Drugega, s pomočjo katere lahko vzpostavimo svojo. Torej Drugega primerjamo s sabo, da bi lahko vzpostavili (in poveličevali) svojo lastno identiteto. Koncept Drugega lahko pojasnimo tudi s sistemom binarnih opozicij, zato lahko trdimo, da je v tem primeru Drugi (Arabci) postavljen nasproti »nam« (Američanom). Zanima nas torej relacija med Arabci in Američani, v katerih točkah lahko razberemo strukturo binarnih opozicij in koncepta Drugega, ki podpirajo diskurz in reprezentacije.

Sprva omenimo, da so ameriški moški (oz. iz »Zahoda«, Balian v *Kingdom of Heaven*) prikazani kot izredno sposobni, iznajdljivi, pametni, racionalni, sproščeni, odzivni in vedno strokovnjaki na svojem področju (*Babel*, *Green Zone*, *The Kingdom*, *Syriana*, *Vantage Point*). Ameriške ženske (Julie Woodman in Rebecca v filmu *Syriana*, Janet Mayes v *The Kingdom*) so neodvisne, samozavestne, aktivne in sposobne zasesti oziroma prevzeti »moške« vloge v družbi. Skrajni primer je Mayesova, ki je kot vojakinja specialne enote ambiciozna, učinkovita, brez »dlake na jeziku«, vsestranska, udeležena v družbi, pri odločitvah, v javnosti, in popolnoma enakovredna moškemu.

In kako Američani prikazujejo svojo politično plat intervencij na tem delu sveta? Pomenljivih je nekaj izjav. V filmu *In the Valley of Elah* oče umrlega vojaka, ki je služil v Iraku, pripomni: »Ampak moj sin je zadnjih 18 mesecev prinašal demokracijo v to luknjo ter služil svoji državi.« Ali pa besede ameriške uradnice (*Syriana*):

*Indija in Rusija sta naši zaveznici. Celo Kitajska bo naša zaveznica. Celotno območje med Marokom in Pakistanom je problem. Propadle države in propadle ekonomije. Ampak Iran je naravni in kulturni zaveznik ZDA. Perzijci se ne želijo vrniti v čas 8. stoletja. Vidim študente protestirati na ulicah. Ali nam lahko zagotovite, da če jim podaljšujemo embargo, lahko v bližnji prihodnosti pričakujemo dobro, sekularno, prozahodno, proposlovno vlado?*

V istem filmu so pomenljivi tudi očitki ekonomista Woodmana princu Nasirju. Pove mu, da so v zadnjih dvajsetih letih praktično vse naredili narobe, da so za izvozom nafte njihov glavni produkt dateljni, pri katerih izgubljajo 5 centov na kilogram. Dodaja: »Veste, kaj si o vas misli poslovni svet? Pred sto leti ste živeli v šotorih v puščavi, drug drugemu sekali glave, in tako boste preživeli še naslednjih 100 let.« Hoffman v *Body of Lies* o Arabcih pravi:

»Želijo univerzalni kalifat, vzpostavljen preko celotne zemeljske oble. In želijo od vsakega vernika, da se spreobrne ali umre.«

Treba se je ustaviti tudi pri raznih specialnih enotah (vojska, FBI, CIA). Le-ti imajo pod nadzorom celotno območje. Preko satelitov, svojih baz in agentov lahko ažurno in učinkovito rešijo kakršenkoli zaplet (*Body of Lies*, *Green Zone*, *The Kingdom*, *Vantage point*). Agent Flury (*The Kingdom*) skuša princa prepričati, da bi jim popolnoma prepustil reševanje primera: »Amerika ni popolna, niti slučajno. Jaz lahko to iz prve roke potrdim. Ampak mi smo dobri v tem.« V istem filmu drugi agent (sarkastično) razlaga domačemu policistu: »Ali razumeš kaj so to dokazi? Tiste majhne reči, ki so sledi? Sledi so lahko človeku zelo v pomoč, ko želi rešiti zločin.« V *Body of Lies* Hoffman pravi, da je CIA organizacija, umerjena k rezultatom (v smislu cilj opravičuje sredstva). Agentje v vseh omenjenih filmih ne spoštujejo zakonov države (npr. Flury v *The Kingdom* krade dokaze, v *Vantage Point* agent Barnes domačemu policistu ne priznava nobenih pristojnosti) in vedno zahtevajo svoje, saj verjamejo, da so edini kompetentni akterji. Tako na primer Hoffman (*Body of Lies*) pripomni: »Sovražnik je dojel, da se bori z ljudmi iz prihodnosti.«

V arabskem delu sveta se Američani počutijo ogrožene. Agenti stalno nosijo neprebojni jopič (*The Kingdom*), strah jih je jesti njihovo hrano in piti njihovo vodo (Susan Jones v *Babel*) ter ne zaupajo bolnišnicam in zdravnikom (*Babel* in *Body of Lies*). V dveh filmih (*Babel* in *The Kingdom*) pa se Američani tudi zanimajo o tem, koliko žena ima oziroma lahko imajo muslimani.

Edino film *In the Valley of Elah* prikazuje negativne posledice vojn v smislu psihičnih težav, ki so jih deležni vojaki, ko se vrnejo z dolžnosti. Treba je tudi omeniti filma *Crash* in *The House of Sand and Fog*, ki se edina ukvarjata s tematiko predsodkov in diskriminacije Arabcev v ZDA; tudi *Vantage Point*, ki na začetku pokaže, kako ameriški mediji manipulirajo z informacijami.

Za konec dodajam nekaj pomenljivih opazk s strani Američanov. Woodman (*Syriana*) takole opiše Savdsko Arabijo:

*Na stropu je puščica, kaže v smer Meke. Meko klimatizira Bin Lادنova skupina, to je velik projekt, vreden milijone. Vse ženske so oblečene v črno od glave do pet. Hodijo pet korakov za moškimi. Je okoli 50 stopinj. Ko sem prišel na letališče, sem se počutil, kot da bi name padel zid. Ljudje so imeli bele rjuhe, brez madežev. Ni mi bilo jasno. Govorili so,*

*da je vroče in jim ni treba delati. Ni mi jasno, kako bi sploh lahko delali. Rad bi jih videl igrati bejzbol.*

V *The Kingdom* eden od agentov opiše okolico: »Nekako zgleda kot Mars.« In kasneje, ko Mayesova pripomni na opazko, da nimajo požarnih kod: »Dragi, zdaj si v džungli.« In spet se eden od agentov pritožuje: »Ni mobilnikov, ni žensk, ni alkohola.« Ko Faris pove Fluryju, da na večerjo ženske nimajo vstopa, le-ta odgovori: »To bo dolgočasno! Nobenih žensk?« Agenti v nekem pogovoru izrazijo, česa si želijo ob vrnitvi domov: »[...] normalnih stvari. Alkohola, seksa ...« V *Syriani* se ob prevzemu rafinerije poslovneži posmehujejo temu, da namesto s penino nazdravljajo z jagodnim sokom.

## **7 Sklep**

Analiza je pokazala, da so Arabci v ameriškem *mainstream* filmu še vedno prikazani kot predvsem manjvredni Američanom. Prav tako se ne da zanikati, da so v filmski produkciji še vedno predstavljeni kot glavna grožnja svetovnemu miru.

Reprezentacije ostajajo predvsem z negativnim prizvokom in še vedno temeljijo na starih stereotipih. Iz treh B-jev lahko brez problema izločimo stereotip o trebušnih plesalkah, ki se več ne pojavljajo. Prevladuje očiten stereotipi so, da so Arabci potencialni teroristi. O šejkih lahko rečemo, da njihove težnje po prevladi v sveta niso več aktualne, prej bi lahko rekli, da so prikazani kot infantilni, nekompetentni, zapravljivi in skorajda popolnoma indiferentni do prebivalcev svojih držav. Ne zanima jih prihodnost, temveč le trenutni dobiček in razkošne zabave. Ženske so večinoma še vedno močno pokrite in se ne pojavljajo v javni sferi.

Reprezentacije so podprte s sistemom binarnih opozicij. V tem smislu so Arabci jasno postavljeni nasproti Američanom. Američani so sposobni, napredni, upoštevajo človekove pravice in so predvsem demokratični, medtem ko so Arabci popolnoma nekompetentni, zaostali, ne upoštevajo človekovih pravic in so nedemokratični. Te diference so močno izražene tudi v primeru žensk, saj je v primerjavi z arabsko žensko, ki je pokrita in zaprta v zasebno sfero, ameriška ženska popolnoma emancipirana in popolnoma enakovredna moškemu. Jasno pa je tudi postavljena meja med krščanstvom in islamom ter kulturo, katero ti dve veri potegneta za sabo. Arabci so v tem smislu ločeni od »nas« (Američanov) in tako danes predstavljajo glavno grožnjo ter so v tem odnosu postavljeni kot očitni Drugi. Ta dejstva podpirajo njihovo samopodobo (kot nadrejenih), hkrati pa v javnosti pomagajo »opravičevati« ameriško zunanjo politiko v tem delu sveta.

Če se osredotočimo še na časovno zaporedje izdaje filmov, je razvidno, da v prvih letih po napadu na »dvojčka«, nimamo primera filma, ki bi se ukvarjal s to tematiko. Nato sta izšla filma *House of Sand and Fog* (2003) in *Crash* (2004), ki se predvsem ukvarjata s tematiko priseljencev iz arabskih držav v ZDA, njihove diskriminacije, ki izhaja iz preteklih dogodkov (tj. napada na »dvojčka«). V 2005 izide film *Syriana*, ki že na nek način kritično prikazuje dogajanje na tem območju, vendar bolj v smislu, kolikšno moč imajo naftni lobiji in kako le-ti delujejo v povezavi z interesi ameriške zunanje politike. Ne smemo pa prezreti očitne grožnje terorističnih napadov, ki se pokaže tudi v filmu *Babel* (2006), čeprav do samega terorističnega napada v bistvu sploh ne pride. Film *In the Valley of Elah* (2007) se že ukvarja s posledicami, ki jih doživljajo vojaki ob vrnitvi iz vojne v Iraku. Sledijo *The Kingdom* (2007), *Body of Lies* (2008) in *Vantage Point* (2008). V vseh treh so jasno prikazane grožnje terorizma v svetu. Zadnji, *Green Zone* (2010), sicer jasno kaže na napake, ki so bile storjene v vojni v Iraku, vendar pa ZDA same po sebi ne odgovarjajo za napake in krivdo zvalijo na naftne lobije, ki naj bi zadevo zakuhali.

Torej reprezentacije so po 11. septembru 2001 res nekoliko drugačne. Predvsem gre za spremembe v smeri, da se grožnja svetovnega terorizma s strani Arabcev povečuje. Na drugi strani pa so tisti, ki živijo v ZDA, predstavljeni kot žrtve dogodkov, ki se jih ne tičejo, kar je videti kot napredek. Pomembno pa se zdi tudi dejstvo, da so v zadnjem filmu na nek način priznali zmoto v Iraku, pa čeprav krivdo dejansko zvalijo na »pohlepne korporacije«. Zagotovo bo zanimivo spremljati dogodke v prihodnosti, kako se bodo podobe v filmu odzvale na t. i. »grožnje« Irana in ameriško politiko v prihodnosti.

## 8 Literatura

Berg, Peter. 2007. *The Kingdom*. Universal City (LA): Universal Pictures.

Evans, Charles T. 2000. *1979 Iranian Revolution*. Dostopno prek: <http://novaonline.nvcc.edu/eli/evans/his135/Events/Iran79.htm> (30. januar 2012).

Gaghan, Stephen. 2005. *Syriana*. Burbank: Warner Bros.

González Iñárritu, Alejandro. 2006. *Babel*. Los Angeles: Paramount Vantage.

Graham, Linda J. 2011. The Product of Text and 'Other' Statements: Discourse analysis and the critical use of Foucault. *Educational Philosophy and Theory* 43 (6): 663–674.

Greengrass, Paul. 2010. *Green Zone*. Universal City (LA): Universal Pictures.

Hall, Stuart, ur. 2007. *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. London: SAGE Publications Ltd.

Higgis, Paul. 2004. *Crash*. Santa Monica (LA): Lions Gate Films.

--- 2007. *In the Valley of Elah*. Burbank: Warner Independent Pictures.

*Internet Movie Database*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/> (30. januar 2012).

Lacey, Nick. 2005. *Introduction to film*. Basingstoke (Hampshire) in New York: Palgrave, Macmillan.

Luke, Allan. 2012. *Theory and Practice in Critical Discourse Analysis*. Dostopno prek: <http://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/ed270/Luke/SAHA6.html> (10. februar 2012).

Mendel, Daniel. 2001. Muslims on the Silver Screen. *Middle East Quarterly* VIII (2): 19–30.

Nelmes, Jill, ur. 2007. *Gender and film. Introduction to Film Studies*. London in New York: Routledge.

Perelman, Vadim. 2003. *House of Sand and Fog*. Universal City (LA): Universal Pictures.

Qumsiyeh, Mazin B. *100 Years o fanti-Arab and anti-Muslim stereotyping*. Dostopno prek: [http://www.ibiblio.org/prism/jan98/anti\\_arab.html](http://www.ibiblio.org/prism/jan98/anti_arab.html) (30. januar 2012).



Said, Edward W. 1996. *Orientalizem. Zahodnjaški pogledi na Orient*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Scott, Ridley. 2005. *Kingdom of Heaven*. Century City (LA): Twentieth Century Fox Film Corporation.

--- 2008. *Body of Lies*. Burbank: Warner Bros.

Shaheen, Jack in Jeremy Earp. 2006. *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies People*. Dostopno prek: [http://www.youtube.com/watch?v=DmVoSZk\\_fvo](http://www.youtube.com/watch?v=DmVoSZk_fvo) (30. januar 2012).

Simon, Scott J. 1996. Arabs in Hollywood: An Undeserved Image. *Latent Image: A Student Journal of Film Criticism*, Spring 1996. Dostopno prek: [http://pages.emerson.edu/organizations/fas/latent\\_image/issues/1996-04/arabs.htm](http://pages.emerson.edu/organizations/fas/latent_image/issues/1996-04/arabs.htm) (30. januar 2012).

Stanković, Peter. 2005. *Rdeči trakovi: reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

--- 2006. *Politike popa: Uvod v kulture študije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Travis, Pete. 2008. *Vantage Point*. Culver City (LA): Gaumont/Columbia TriStar Films.

Vezovnik, Andreja. 2008. Kritična diskurzivna analiza v kontekstu sodobnih diskurzivnih teorij. *Družboslovne razprave XXIV* (57): 79–96.

Walas, Teresa. 1995. *Stereotypes and nations*. Cracow: International Cultural Centre.

Wodak, Ruth. 2011. Complex texts: Analysing, understanding, explaining and interpreting meanings. *Discourse Studies* 13 (5): 622–633.

## Priloga A: Produkcijske hiše in zasluži filmov

Naslov filma in leto izida	Zaslužek (v milijonih dolarjev) <sup>19</sup>	Produkcijška hiša
<i>House of Sand and Fog</i> (2003)	13	Universal Pictures
<i>Crash</i> (2004)	55	Lions Gate Films
<i>Kingdom of Heaven</i> (2005)	47	Twentieth Century Fox Film Corporation
<i>Syriana</i> (2005)	51	Warner Bros.
<i>Babel</i> (2006)	34	Paramount Vantage
<i>In the Valley of Elah</i> (2007)	7	Warner Independent Pictures
<i>The Kingdom</i> (2007)	47	Universal Pictures
<i>Body of Lies</i> (2008)	39	Warner Bros.
<i>Vantage Point</i> (2008)	72	Gaumont/Columbia TriStar Films
<i>Green Zone</i> (2010)	35	Universal Pictures

<sup>19</sup> Podatki so povzeti po IMDB (*Internet Movie Database*) in vsebujejo le zasluške v ZDA.