

'The War on Terror' op het filmdoek: een tekstuele- en productie-analyse van de representatie van Amerikanen en Arabieren in de Hollywoodfilm.

Masterscriptie

Stijn Huijgen

3399826

doc. Sonja de Leeuw

13-02-2017

Samenvatting

In deze scriptie staat de representatie van de Amerikaan en Arabier centraal in twee films over de 'War on Terror': *AMERICAN SNIPER* (2014, Clint Eastwood) en *GREEN ZONE* (2010, Paul Greengrass). Beide films hanteren de invasie van de V.S. in Irak en het Midden-Oosten aan het begin van dit millennium als centrale thema en doen dit zo op het eerste gezicht op afwijkende manieren. Aan de hand van een film en productie-analyse wordt onderzocht hoe Hollywood omgaat met dit centrale thema en de verbeelding van Amerikanen en Arabieren en wordt er dieper ingegaan op de manier waarop beide producties tot stand zijn gekomen door publicly disclosed deep texts te analyseren, een systematiek die ontleend is aan het werk van John Caldwell. Hiermee probeert deze scriptie zich te mengen in een wetenschappelijk debat dat zich voor een groot gedeelte negatief uitlaat over de representatie van Arabieren in de Hollywoodfilm, een representatie die bovendien veelvuldig in verband wordt gebracht met politieke ideologieën afkomstig van de Amerikaanse overheid. Deze scriptie toont aan dat er wel degelijk ruimte is voor een afwijkende representatie van Amerikanen en Arabieren door dieper in te gaan op filmtekst en productiehistorie van beide films.

Trefwoorden: War on Terror, representatie, stereotypering, Amerikanen, Arabieren, Hollywood productiecultuur

Inhoudsopgave

1. Inleiding	pagina 3.
2. Theoretisch Kader	pagina 7.
Filmgenre	pagina 7.
Stereotypering	pagina 10.
Focalisatie	pagina 16.
Amerikaanse media en filmindustrie	pagina 18.
3. Methode	pagina 23.
Filmanalyse	pagina 23.
Productieanalyse	pagina 26.
4. Filmanalyse	pagina 32.
AMERICAN SNIPER	pagina 32
GREEN ZONE	pagina 38.
Conclusie	pagina 44.
5. Productie-analyse	pagina 48.
AMERICAN SNIPER	pagina 48.
GREEN ZONE	pagina 51.
Conclusie	pagina 54.
6. Algemene Conclusie	pagina 57.
7. Bibliografie	pagina 62.
8. Bijlagen	pagina 64.

1. Inleiding

Na de terroristische aanslag op de Twin Towers in 2001 startte de Amerikaanse president George Bush een anti-oorlogsoffensief met als doel het terrorisme op globaal niveau aan banden te leggen. De zogeheten 'War on Terror' zou een alomvattende strijd betekenen tegen de dreiging die al enige decennia lang uitging van Irak, Iran en Noord-Korea richting het Westen. Het eerste doelwit van Bush was Irak dat, onder leiding van dictator Saddam Hoessein, verantwoordelijk werd geacht voor de aanslag op 9/11 en bovendien zou beschikken over massavernietigingswapens. Irak werd al gauw overrompeld door het Amerikaanse leger en wat volgde was een poging om het land te voorzien van een nieuwe stabiele regering.¹ 15 jaar na de start van het offensief van Bush is de 'War on Terror' echter nog steeds in volle gang en voert de V.S een strijd met wellicht de meest radicale organisatie tot nu toe: de Islamitische Staat (IS). De impact van de Islamitische Staat is niet alleen sterk voelbaar in het Midden-Oosten maar eveneens in Europa door diens aanwezigheid op social media met video's van lugubere onthoofdingen, de bloedige aanslagen in Parijs en Brussel en de toestroom van duizenden vluchtelingen naar Griekenland vanuit Syrië. Onze Westerse beeldvorming over de Islam en het Midden-Oosten wordt continue gevoed door de dagelijkse beeldenstroom in de (massa)media.

in *Media and Society in the Twentieth Century* (2003) beargumenteren Lyn Gorman en David McLean dat propaganda binnen de media niet alleen inherent is aan (oude) totalitaire regimes als Sovjet Rusland of Nazi-Duitsland, maar in tijden van oorlog altijd een zeer effectief middel is geweest binnen liberale, democratische samenlevingen: "Propaganda can be understood as a normal part of the activities of government. But the need for systematic propaganda comparable to that of the totalitarian regimes was recognized by the democracies only in wartime."² Tamara Al-Om gaat nog verder dan Gorman en Mclean door in "Propaganda and the War on Terror" te beargumenteren dat Westerse media heden ten dage nog steeds uitvoerig gebruik maken van propaganda om onze opinie over het Midden-Oosten te beïnvloeden. Hoewel volgens Al-Om democratische samenlevingen ervan uitgaan dat Westerse media te allen tijden objectiviteit nastreven en erop uit zijn om de waarheid te ontdekken en te rapporteren, pakt dit in de praktijk anders uit. Met name de V.S. gebruikt propaganda uitvoerig volgens Al-Om om op deze manier een zogeheten 'permanente oorlogseconomie' in stand te houden.³ Met deze opvatting sluit Al-Om zich onder andere aan bij

¹ Maarten van Rossem, "Hoe Amerika het IS monster baarde", *Maarten Online*, <http://www.maartenonline.nl/nl/artikel/42051/hoer-amerika-het-is-monster-baarde.html> (accessed 14 May 2016).

² Lyn Gorman and David McLean, *Media and Society in the Twentieth Century: an Introduction* (Oxford: Blackwell Publishing, 2003), 93.

³ Tamara Al-Om, "Propaganda and the War on Terror," <https://tamaraalom.wordpress.com/propaganda-and-the-war-on-terror/>, *Thoughts on the Middle-East, Politics & the Media* (accessed 14 May 2016).

Seymour Melman die in 2003 al beweerde dat de Amerikaanse oorlogseconomie een groot deel van het dagelijks leven in de V.S. vormgeeft: “The top managers of the war economy, from Kennedy on, have ensured that working for The Pentagon is far more lucrative than producing and designing for civilian markets. By 2003 half of every federal tax dollar is spent by The Pentagon.”⁴ Om de Amerikaanse permanente oorlogseconomie, die volgens Melman sinds 1945 van kracht is, draaiende te houden zorgt de Amerikaanse regering ervoor dat zij elk jaar ergens op de wereld in oorlog is met een ‘noodzakelijke’ vijand om haar rol als Wereldmacht te onderstrepen en behouden. Onder andere de groeiende rol van het Midden-Oosten binnen de olie-industrie en de Iraanse revolutie gaf de V.S. het perfecte excuus om na de Sovjet Unie een nieuwe ‘vijand’ aan te wijzen, zo beweert Al-Om.⁵

De constante oorlog met een vijand leidt volgens Garth Jowett ook tot een constante verbeelding van een vijand en de strijd tussen ‘goed en kwaad’ binnen de Amerikaanse entertainmentindustrie, zodat het publiek gemotiveerd wordt om een eventuele oorlog (financieel) te ondersteunen.⁶ Met name de speelfilm (uit Hollywood) is een veel gebruikt propagandistisch middel om de algemene opinie te vormen door zijn visuele aantrekkingskracht en mogelijkheid om politieke boodschappen te vermengen met entertainment.⁷ Deze scriptie gaat in op de vraag hoe moderne Amerikaanse oorlogsfilms over de ‘War on Terror’ omgaan met dit vijandbeeld. Ik ben benieuwd hoe twee uiteenlopende films zich mengen in het debat over de oorlog in het Midden-Oosten en of er ook sprake is van propagandistische strategieën als ‘stereotypering’. Zoals Yasmeen Elayan namelijk beweert maken Hollywoodfilms veelal uitvoerig gebruik van stereotypering (het uitvergroten van negatieve kenmerken van een ras of religie) bij de visuele constructie van Arabieren.⁸ Ik ben benieuwd in hoeverre dit tot uiting komt binnen beide films. Ik zal hiervoor twee recente films analyseren die zich bezighouden met (de verbeelding van) de strijd van de Amerikanen tegen Arabieren in het Midden-Oosten: *AMERICAN SNIPER* (Clint Eastwood, 2014) en *GREEN ZONE* (Paul Greengrass, 2010). *AMERICAN SNIPER* vertelt het verhaal van soldaat Chris Kyle die gedurende zijn missies in Irak een legendarische status vergaarde als meest dodelijke scherpschutter. *GREEN ZONE* vertelt het verhaal van militair Roy Miller die op missie wordt gestuurd in de Iraakse woestijn om massavernietigingswapens op te sporen. Het zijn bovendien twee films die onderdeel uitmaken van een groter corpus van oorlogsfilms die gemaakt zijn sinds de inval in Irak door de V.S met onder

⁴ Seymour Melman, “In the Grip of a Permanent War Economy,” *Counter Punch*, 15 march 2003, <http://www.counterpunch.org/2003/03/15/in-the-grip-of-a-permanent-war-economy> (accessed 16 June 2016).

⁵ Tamara Al-Tom, “Propaganda.”

⁶ Garth Jowett, “Propaganda as Entertainment”, ed. Nancy Snow (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2014), 168.

⁷ Gorman and McLean, *Media and Society*, 96.

⁸ Yasmeen Elayan, “Stereotypes of Arab and Arab-Americans Presented in Hollywood Movies Released during 1994 to 2000,” *Electronic Theses and Dissertations* 1003, p. 8, <http://dc.etsu.edu/etd/1003> (accessed 18 July 2016).

andere Oscarwinnaars THE HURT LOCKER (2008) en ZERO DARK THIRTY (2013) van Kathryn Bigelow als meest in het oog springende titels. Opvallend binnen dit corpus is wel dat GREEN ZONE zo op het eerste oog een meer afwijkende, kritische positie inneemt (in vergelijking met de films van Eastwood en Bigelow) wat betreft het belang van de oorlogsmisaties in het Midden-Oosten. Vanwege het grote aandeel van de V.S. in de (nog steeds voortdurende) strijd tegen terreur in combinatie met zijn permanente oorlogseconomie en dominante, globale positie binnen het film en medialandschap, ben ik daarom van mening dat we kritischer moeten kijken naar de manier waarop ons beeld van het Midden-Oosten en de Arabier geconstrueerd wordt in relatie tot de Amerikaan en naar de fundamentele aannames over Westerse (nieuws)media met betrekking tot termen als 'accuraatheid' en 'objectiviteit'. De centrale vraag die ik stel in mijn scriptie luidt hierbij:

Op welke manieren worden Amerikanen en Arabieren visueel geconstrueerd in de oorlogsfilms AMERICAN SNIPER en GREEN ZONE en hoe zijn de mogelijke verschillen tussen beide films te verklaren binnen de context van de Hollywood productiecultuur?

De manier waarop GREEN ZONE en AMERICAN SNIPER omgaan met het centrale thema 'terreur in het Midden-Oosten' zal ik onderzoeken aan de hand van de concepten 'representatie' en 'stereotypering.' Hiervoor gebruik ik onder andere theoretici als Stuart Hall, Jack Shaheen, Matthew Alford en Susanne Kord. Aan de hand van het concept 'focalisatie,' afkomstig van het werk van narratologen Gerard Genette en Mieke Bal, zal ik proberen een link te leggen tussen sturende vertelinstanties binnen het verhaal van beide films en de manier waarop Amerikanen en Arabieren worden gevisualiseerd. Daarnaast ben ik ook benieuwd hoe het kan dat twee films uit Hollywood een afwijkend beeld schetsen van de werkelijke aanstichters van de oorlog in het Midden-Oosten. Ik probeer dit te achterhalen door de productieculturen van beide films te onderzoeken. Hiervoor acht ik het concept 'publicly disclosed deep texts' van John Caldwell uit *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television (2008)* bruikbaar in praktische zin. Onder meer aan de hand van interviews, docu's, audiocommentaar, making-offs zal ik kijken hoe de productie van beide films tot stand is gekomen. De sturende focaliserende vertellers in beide films probeer ik in de algemene conclusie in verband te brengen met de sturende productionele krachten van beide casussen. Ik probeer hiermee aan te tonen dat er wel degelijk ruimte is voor nuance en zelfkritiek binnen de huidige Amerikaanse productiecultuur en dat propaganda vóór de Amerikanen niet altijd evident is.

2. Theoretisch Kader

In dit hoofdstuk komen de belangrijkste theoretische concepten voor deze scriptie aan bod. Met behulp van deze concepten hoop ik voldoende theoretische bagage mee te nemen voor mijn film- en productie-analyse om zo een antwoord te geven op mijn hoofd en deelvragen. De concepten heb ik onderverdeeld in een viertal paragrafen: filmgenre, stereotypering, focalisatie en media- en filmindustrie. Belangrijke theoretici die hierbij onder andere aan bod komen zijn: Robert Eberwein, Rick Altman, Jack Shaheen, Susanne Kord, Mieke Bal, Gerard Genette en John Caldwell.

Filmgenre

Deze scriptie onderzoekt de vraag op welke manier twee specifieke films behorend tot een bepaald filmgenre (oorlog) zich manifesteren binnen de Hollywood productiecultuur. In deze paragraaf beschrijf ik de directe relatie tussen het concept 'genre' en productiecultuur en hoe we het oorlogsfilmgenre kunnen definiëren. Dit doe ik aan de hand van Rick Altmans noties in *Film/Genre* (2009) en Robert Eberweins *The Hollywood War Film* (2010).

Genres zorgen er volgens Altman voor dat er specifieke relaties ontstaan tussen de diverse componenten in films. Anders gezegd, filmgenres brengen we in verband met stilistische middelen of metaforen die op hun beurt bepaalde connecties kunnen voortbrengen op een betekenis genererend niveau.⁹ Volgens Altman verwijst de term 'genre' naar vormen/patronen/stijlen/structuren die betrekking hebben op meer dan alleen de individuele film, maar tevens op de interactie tussen filmmaker en (het verwachtingspatroon van een) publiek. Sterker nog, genres omvatten het gehele productieproces van een film: van producer tot regisseur en van de industrie naar distributeur, exposant, publiek en critici. Genre (en de discussie daarover) is daarmee een cruciaal concept waarmee films begrepen en herkend worden binnen een brede context. Altman sluit zich hiermee onder andere aan bij Stephen Neale in *Genre* (1980) die stelt dat: "The master image of genre is the triangle composed of artist/film/audience."¹⁰ Genres hebben volgens Altman diverse functies. Zo vormen genres bijvoorbeeld de formules die productiebedrijven aanzetten tot het produceren van films, ze zorgen voor structuur binnen de individuele filmtekst, ook wordt programmering dikwijls gedaan op basis van genre en de interpretatie van films is bovendien veelal gebaseerd op het genreverwachtingspatroon van de kijker.

Bovenal is Altman van mening dat filmgenres niet alleen wetenschappelijk afgebakende categorieën zijn, maar worden bepaald door de filmindustrie en als gevolg daarvan worden herkend

⁹ Rick Altman, *Film/Genre* (London: British Film Institute, 2009), 14.

¹⁰ Stephen Neale op citaat in Altman, *Film/Genre*, 14.

als zijnde 'genre' door het massapubliek: "genre is the product of audience and studio interaction".¹¹ Het is de macht van de filmindustrie en haar studio's die dus grotendeels filmgenres bepalen en afbakenen. Volgens Altman kunnen er achter de terugkerende conventies binnen genres dan ook industriële doeleinden zitten. Door het consequent aanvoeren van bepaalde (politieke) ideologieën als 'sociale eenheid' en 'toekomstig geluk' binnen het narratief van de films kan de industrie haar financiële bestaan in stand houden en het publiek een (vals) gevoel van hoop geven.¹² Het bestuderen van de productiecultuur van beide casussen kan in dit geval daarom waardevol zijn om te achterhalen waarom *AMERICAN SNIPER* en *GREEN ZONE* zich op een bepaalde manier positioneren binnen het 'War on Terror' subgenre van de oorlogsfilm.

Robert Eberwein probeert in *The Hollywood War Film* aan de hand van diverse auteurs een definitie te geven van de 'oorlogsfilm' en stuit daarbij op diverse opvattingen en contradicties. Zo beschrijven auteurs als Kathryn Kane, Jeanine Basinger en Steven Neale volgens hem de oorlogsfilm vooral in het licht van de Amerikaanse gevechtsfilm over WO I, II, Korea en Vietnam. Een andere auteur zoals Thomas Doherty daarentegen beschrijft volgens Eberwein vooral de 'oorlogsgeoriënteerde' film, waarbij diverse andere (sub)genres aan de orde zijn (melodrama, musical, komedies, newsreels).¹³ Thomas Sobchak analyseert de oorlogsfilm vooral in relatie tot andere filmgenres en is daarbij van mening dat elke genrefilm dezelfde basiselementen bevat en een imitatie is van andere films, terwijl Robert Burgoyne de oorlogsfilm beschrijft als een voortvloeiende uit de Amerikaanse 'historische film,' volgens hem een primair en specifiek genre.¹⁴ Eberwein concludeert dat Burgoyne de historische film ziet als basis voor een aantal andere filmgenres, waaronder de oorlogsfilm, in tegenstelling tot Sobchak die de narratieve fictiefilm als beginsel ziet van elk genre.¹⁵

Volgens Eberwein zijn veel van deze benaderingen van het oorlogsfilmgenre te beperkt en simplistisch, omdat er veelal wordt gefocust op een enkele oorlog (WO II) of subgenre (de gevechtsfilm) binnen het algehele genre. Uit al deze theorieën distilleert Eberwein zijn eigen definitie die neerkomt op het volgende: de oorlogsfilm is een film die zich concentreert op 1) de oorlog zelf (de gevechten—voorbereiding, actuele veldslagen, nasleep), 2) de bezigheden van de oorlogsdeelnemers buiten het slagveld (recruitment, training, vrije tijd, fysiek herstel), 3) het effect van de oorlog op menselijke relaties (thuisfront, impact op familie en geliefden).¹⁶ Met deze beschrijving baseert Eberwein zich op de allereerste oorlogsgerelateerde films in Hollywood,

¹¹ Altman, *Film/Genre*, 15.

¹² Altman, *Film/Genre*, 27.

¹³ Robert Eberwein, *The Hollywood War Film* (Chichester: Blackwell Publishing), 44.

¹⁴ Burgoyne op citaat in Eberwein, *The Hollywood War Film*, 44.

¹⁵ Sobchak op citaat in Eberwein, *The Hollywood War Film*, 45.

¹⁶ Eberwein, *The Hollywood War Film*, 45.

daterend van 1898-1899, als het gaat om het vaststellen van de basisbeginselen, essentiële personages en narratieve conventies van het genre.¹⁷ Met zijn drie criteria probeert Eberwein een algemeen perspectief te bieden op het filmgenre dat specifiek oorlogsgerelateerd is: “Whatever kind of film about an aspect of war one is watching, one could also be viewing some other kind of film about another aspect. But they’re all parts of the constitutive generic body that is the “war film”.”¹⁸ Waar de ene film wellicht voldoet aan alle drie de criteria, voldoet een andere aan één specifiek criterium. Desondanks kunnen wij deze films volgens Eberwein toch scharen onder het oorlogsfilmgenre.

Door het gebruiken van Eberweins benadering voor mijn analyse kan ik mijn casussen binnen een specifiek framework (de oorlogsfilm) onderzoeken. Omdat beide films zich afspelen in het Midden-Oosten (in het bijzonder Irak), rond dezelfde tijdsperiode (c.a. 2003), hetzelfde centrale thema belichten (de Amerikaanse invasie) en gebruik maken van soortgelijke visuele iconen (soldaten en wapens) beschouw ik beide films tot hetzelfde subgenre binnen het oorlogsgenre (War on Terror). Na het vaststellen van deze algemene connecties tussen beide films, probeer ik in mijn analyse vooral enkele cruciale verschillen te analyseren tussen GREEN ZONE en AMERICAN SNIPER. Beide films concentreren zich weliswaar zo op het eerste gezicht voor een groot gedeelte op veldslagen, maar AMERICAN SNIPER spendeert daarentegen meer tijd aan het thuisfront en de emotionele impact van de oorlog op de geliefden van de soldaten. Ook recruitment en training staan meer centraal binnen AMERICAN SNIPER. GREEN ZONE is meer gefocust op het hoe en waarom van de veldslagen en speelt zich louter af in het Midden-Oosten zelf, in en rondom het slagveld. Ik zal aan de hand van mijn tekstuele en productie-analyse beargumenteren wat het verschil in benadering bijdraagt aan de algemene toon en boodschap van de films. Beide films zijn, uitgaande van de criteria van Eberwein, echter onmiskenbaar oorlogsfilms.

Omdat GREEN ZONE en AMERICAN SNIPER eveneens uitvoerig twee bevolkingsgroepen (Arabieren en Amerikanen) representeren acht ik het begrip ‘stereotypering’ van belang om te beschrijven in de volgende paragraaf. Dit doe ik omdat er binnen de Hollywoodfilm (en zeker binnen de oorlogsfilm) over het algemeen zeer expliciet gebruik gemaakt wordt van elementen van partijdigheid en vooroordelen als het aankomt op de verbeelding van minderheden of etnische groeperingen.

¹⁷ Eberwein, *The Hollywood War Film*, 2.

¹⁸ Eberwein, *The Hollywood War Film*, 46.

Stereotypering

Zoals gezegd kijk ik in deze paragraaf naar de manier waarop elementen van partijdigheid en vooroordelen tot uiting kunnen komen bij de representatie van minderheden of etnische groeperingen binnen de Hollywoodcinema. Stuart Hall omschrijft in "The Work of Representation" (1997) representatie als een essentieel onderdeel van het proces van betekenisgeving en betekenisoverdracht binnen een cultuur. Representatie kunnen we daarnaast beschouwen als het gebruik van taal, tekens en beelden die bepaalde dingen representeren of symboliseren.¹⁹ Representatie maakt bovendien deel uit van een systeem, omdat het niet bestaat uit losse concepten, maar uit het rangschikken en organiseren van concepten en uit het vaststellen van relaties en het onderscheid tussen concepten, aldus Hall. Opvallend is dat Hall expliciet de principes van 'gelijkheid' en 'verschil' benoemt bij het vaststellen van relaties en onderscheid tussen concepten. Betekenisgeving hangt af van deze principes: "Meaning depends on the relationship between things in the world – people, objects and events, real or fictional – and the conceptual system, which can operate as mental representations of them."²⁰ Dit laatste aspect is relevant voor deze paragraaf, want stereotypering (zoals zal blijken) hangt voor een groot deel af van de relatie of het onderscheid tussen twee bevolkingsgroepen/rassen/religies, in dit geval Amerikanen en Arabieren.

De representatie van Arabieren in de Hollywoodcinema

Bij de representatie van minderheden of etnische groeperingen in de Hollywood film komen vrijwel altijd elementen van partijdigheid en vooroordelen naar voren, afhankelijk van de intenties van de maker. John Cones beargumenteert in *Patterns of Bias in Hollywood Movies* bijvoorbeeld dat Hollywoodfilms over het algemeen de waarden, intenties, culturele perspectieven en vooroordelen reflecteren van hun makers. De macht van de studio's en hun producers zorgt er volgens Cones voor dat er al snel patronen van bevooroordeeling ontstaan: "Thus, one of the less than desirable direct results of a film industry dominated by a small group of men who share similar backgrounds is a likely bias in the content of the movies."²¹ Deze vooroordelen in de Hollywoodfilm blijken ook in grote mate plaats te vinden met betrekking tot de verbeelding van Arabieren en Arabische Amerikanen. In "Stereotypes of Arab and Arab-Americans Presented in Hollywood Movies Released during 1994 to 2000," beargumenteert en analyseert Yasmeen Elayan hoe stereotypering een grote rol speelt bij deze verbeelding. Stereotypering, zo omschrijft Elayan, is een bevooroordeelde visie of mening over de karaktereigenschappen van een andere persoon die behoort tot een bepaalde groep (op basis van

¹⁹ Stuart Hall, "The Works of Representation," ed. Stuart Hall (London: Sage Publications, 1997), 15.

²⁰ Hall, "Representation," 18.

²¹ John Cones, *Patterns of Bias in Hollywood Movies* (New York: Algora Pub, 2012), 6.

religie, etniciteit, sociaal), en waarbij deze eigenschappen in direct verband worden gebracht met de betreffende groep in kwestie.²² Hoewel volgens Elayan er wel degelijk een zekere waarheid zit in bepaalde stereotypes, vindt de verbeelding van Arabieren in de Hollywoodfilm op een systematisch negatieve manier plaats.²³

Elayan beroept zich voornamelijk op het werk van Jack Shaheen die in zijn studie *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People* (2001) negenhonderd films onderzocht waarin Arabieren zijn vertolkt, waarvan er volgens hem maar twaalf zijn waarin de Arabier op een positieve manier wordt gerepresenteerd en vijftig op een neutrale. Shaheen en Elayan sluiten zich met hun opvattingen voor een groot gedeelte aan bij het begrip 'orientalisme' van Edward Said die in zijn werk *Orientalism* uit 1978 de dominante, superieure houding beschrijft van het Westen tegenover de Orient, het Oosten, waarmee met name de Islamitische wereld wordt bedoeld. Volgens Said wordt de term orientalisme meestal gebruikt in academische context, maar bovenal dient het als politiek instrument om kolonialisme en imperialisme (Westerse wereldoverheersing) in stand te houden. Als gevolg hiervan wordt er door het Westen uitvoerig gebruikt gemaakt van karikaturen over het (Midden)Oosten.²⁴ Hoewel stereotypering en vooroordelen jegens het Westen vanuit het Midden-Oosten perspectief eveneens systematisch aan de orde zijn volgens Ian Buruma en Avishai Margalit, wat zij aanduiden met de term 'occidentalisme' in hun werk *Occidentalism: The West in the Eyes of Its Enemies* (2004), richt ik mij in deze scriptie louter op de Westerse kant van het verhaal.²⁵ Dit doe ik voornamelijk, omdat ik een veel directere en grotere toegang heb tot primair en secundair bronmateriaal over en van de Hollywood filmindustrie. Bovendien zijn beide casussen vanuit Westers perspectief gemaakt. Wel zouden we uit het werk van Said in relatie tot Buruma en Margalit kunnen concluderen dat stereotypering afkomstig uit het Westen en het Oosten voor een groot deel een kwestie van wisselwerking is. Ik zal hieronder de voornaamste stereotypen beschrijven van de Arabier/Arabische cultuur volgens Shaheen. Ik acht zijn analyse van de Arabier bruikbaar voor mijn eigen analyse om op die manier te achterhalen hoe 'de ander' gevisualiseerd wordt, en of deze visualisatie ook elementen van stereotypering en als gevolg daarvan propaganda jegens de Arabier en de Islam bevat.

Islam, Arabieren en terrorisme: Volgens Shaheen hebben één van de belangrijkste stereotypen met betrekking tot de Arabier te maken met het onderscheid (of eerder het gebrek daaraan) tussen Islam, Arabier en terrorisme. Volgens Shaheen is maar 12 procent van de Islamitische gemeenschap Arabisch. (Amerikaanse) Filmmakers hebben echter de neiging om alle Arabieren als Islamitisch af te schilderen en alle Islamiëten als Arabier. Als gevolg daarvan legt

²² Elayan, "Stereotypes of Arab and Arab-Americans, 13.

²³ Elayan, "Stereotypes of Arab and Arab-Americans, 10.

²⁴ Edward Said, *Orientalism* (London: Penguin, 1977), 122.

²⁵ Ian Buruma and Avishai Margalit, *Occidentalism: The West in the Eyes of its Enemies* (New York: The Penguin press, 2004), 5.

volgens hem de kijker consequent de link tussen geloof en afkomst.²⁶ Op een zelfde manier vindt er consequent een link plaats tussen Islam en geweld: "Today's imagemakers regularly link the Islamic Faith with male supremacy, holy war, and acts of terror, depicting Arab Muslims as hostile alien intruders, and as lecherous, oily sheikhs intent on using nuclear weapons."²⁷ Vanaf 1951 worden, sinds de film *SIROCCO* (Curtis Bernhardt), Arabieren systematisch in verband gebracht met terrorisme. Islam en terrorisme zijn volgens Shaheen voortdurend vervlochten met elkaar binnen de (Amerikaanse) cinema.

De slechterik: Van de ruim negenhonderd films die Shaheen heeft geanalyseerd, zijn er honderden die de Arabier als uitsluitend 'kwaadaardig' presenteren. Veelal zijn de Arabieren anti westers en anti christen waarbij Amerikanen, Europeanen, Israëliërs, Afrikanen, maar ook mede-Arabieren het moeten ontgelden. Arabieren die vrouwen proberen te vermoorden, verkrachten of ontvoeren zijn tevens een groot terugkerend thema. Een subgenre binnen de oorlogsfilm zijn de Franse vreemdelingenlegioenfilms, waarin veelal geciviliseerde, moedige legionairs het opnemen tegen bloeddorstige, losgeslagen Arabieren. In komedies wordt de Arabier veelal geridiculiseerd als onhandige kluns, en zelfs besproken als 'hond' of 'aap' wat, volgens Shaheen, bij het Amerikaanse publiek een soort afstand moet creëren tot een 'idiote' bevolkingsgroep.²⁸

De Sjeik: Binnen de Islamitische wereld wordt de Sjeik opgevat als een respectabele en wijze religieuze leider. Binnen de Hollywoodcinema ligt dit heel anders volgens Shaheen. Screenwriters portretten Sjeiks aan het begin van de 20^e eeuw veelal als rijke, luie dictators voorzien van een dik figuur, haakneus en gewaad die erop gebrand zijn om de blanke blondine toe te voegen aan hun harem of om hun rijkdom te vergroten ten koste van de dappere Amerikaan.²⁹ Moderne Hollywoodfilms presenteren vooral dikke, strijdlustige, opzichtige sjeiks die in dure auto's rondrijden en stukken grond aspireren in Amerika. Daarnaast zijn sjeiks veelal antichristelijke en antisemitische dictators die gehuisvest zijn in zwaarbewaakte militaire basissen, bewapend met nucleaire wapens, en omgeven met olie en geld. Deze sjeiks gebruiken het Islamitische geloof als rechtvaardiging voor geweld. Deze moderne sjeiks vormen een veel grotere bedreiging voor het Westen, Israel en mede Arabieren dan hun voorgangers. Shaheen noemt *THE JEWEL OF THE NILE* (1985, Lewis Teague) als bekend voorbeeld. Een significant detail noemt Shaheen de vervalsing van geopolitieke gebeurtenissen. Gedurende WO II bijvoorbeeld, hebben vele Arabische landen de Geallieerden gesteund. De meeste films tonen niet de Arabieren die naast de Geallieerden vochten, maar juist pro-Nazi dictators die opereerden in dienst van de 'Arabische Gestapo'.³⁰

²⁶ Jack Shaheen, *Reel Arabs: How Hollywood Vilifies a People* (New York: Olive Branch Press, 2001), 4.

²⁷ Shaheen, *Reel Arabs*, 9.

²⁸ Shaheen, *Reel Arabs*, 15.

²⁹ Shaheen, *Reel Arabs*, 19.

³⁰ Shaheen, *Reel Arabs*, 21.

De vrouw: Volgens Shaheen worden Arabische vrouwen vernederd, gedemoniseerd en geërotiseerd in meer dan vijftig speelfilms. Een aantal Arabische stereotypes met betrekking tot de vrouw zijn onder meer voluptueuze buikdanseressen die behoren tot een harem en die gekleed zijn in doorzichtige sluiers. Een ander bekend beeld is de zwartgeblakerde stoet vrouwen gehuld in boerka's die in stilte hun mannen volgt. Shaheen benadrukt eveneens dat in enkele films de Arabische vrouw wordt afgeschilderd als bloeddorstige vampier of bommenwerper met de intentie om Westerlingen van het leven te beroven.³¹ Kostuums vormen volgens Shaheen een middel om persoonlijke en politieke claims te maken met betrekking tot de Arabische vrouw. Door de vrouw op het scherm in het zwart te hullen en haar het zwijgen te doen opleggen, wordt de associatie met 'onderdrukking' opgeroepen. Shaheen benadrukt dat: "her mute on-screen behavior and black-cloaked costume serve to alienate the Arab woman from her international sisters, and vice versa." In tegenstelling tot de Westerse vrouw spreekt de Arabische vrouw op het filmdoek zelden tot nooit, zijn zij vrijwel altijd voorzien van een hoofddoek en begeven zij zich bovendien nooit in functies die we zien bij Westerse vrouwen.³²

Na het vaststellen van belangrijke Arabische stereotypen in de Hollywoodfilm is het daarnaast relevant om te kijken naar de manier waarop de Amerikaan zelf wordt gerepresenteerd. In *Enemy Images in War Propaganda (2012)* beschrijft Marja Vuorinen namelijk hoe de constructie van een vijand simultaan gepaard gaat met de constructie van een 'zelf.' De menselijke drang om zichzelf als 'goed' te bestempelen en de andere als 'slecht' ligt hier aan ten grondslag en dit mechanisme noemt zij 'otherness' of anderszijn.³³ Dit principe van onderscheid sluit aan op de eerder beschreven principes van Hall met betrekking tot representatie: om betekenis te geven aan een bepaalde bevolkingsgroep of religie is een vergelijking met een andere groep nodig. Vuorinen beroept zich hierbij op het psychologische concept van 'projectie' van Sigmund Freud. Projectie is het splitsen van psychologische en cultureel wenselijke eigenschappen met kwaadaardige, schadelijke en zwakke kenmerken, waarna vervolgens de minder wenselijke eigenschappen van zichzelf worden geprojecteerd in de ander in een poging (zoals Vuorinen verwoordt): "to mentally protect the self."³⁴ Deze notie van 'zelf' of 'projectie' is de reden waarom ik er in deze scriptie niet voor kies om enkel de Arabische (strijd)macht te analyseren, maar ook de Amerikaanse legermacht en het thuisfront. Ik acht het cruciaal om te achterhalen hoe Amerikanen en Arabieren ten opzichte van elkaar worden geanalyseerd in een poging van de makers een bepaald oorlogsstatement te maken. Om deze reden beschrijf ik hieronder hoe 'de Amerikaan' en de Amerikaanse cultuur en gemeenschap binnen de Hollywood dikwijls wordt gerepresenteerd.

³¹ Shaheen, *Reel Arabs*, 22.

³² Shaheen, *Reel Arabs*, 25.

³³ Marja Vuorinen, *Enemy Images in War Propaganda*, (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2012), 1.

³⁴ Vuorinen, *Enemy Images*, 1.

De representatie van de Amerikaan in de Hollywoodcinema

In studies naar de Hollywoodfilm komt grotendeels een ideologische invalshoek naar voren. Rick Altman omschrijft in zijn boek *Film/Genre* wat een dergelijke 'ideologische' benadering op genre inhoudt. De ideologische stroming volgt de ideeën van Louis Althusser (1918-1980) die wilde aantonen dat regeringen en industrieën ideologieën toepassen binnen hun zogeheten 'symbolic and representational systems'.³⁵ Gedurende de jaren 70 en 80 werd deze ideologische benadering omgezet in theorieën om genres binnen populaire teksten (literatuur, cinema etc.) te onderzoeken op basis van hun functie. Ideologische critici zien narratieve situaties en structuren in deze teksten als een poging van de overheid en/of industrie om het publiek valse oplossingen aan te bieden voor maatschappelijk problemen. Dit staat bijvoorbeeld in contrast tot de rituele benadering op genre (ontleend aan het werk van onder andere literair-structuralist Lévi-Strauss), die ervan uit gaat dat het publiek van invloed is op de narratieve patronen van genreteksten. Anders gezegd: genre is een vorm van maatschappelijke zelfreflectie.³⁶ Deze laatste stroming gaat dus uit van maatschappelijk realisme in plaats van maatschappelijke illusie. Binnen beide benaderingen zit dus een nuanceverschil. In de wetenschappelijke studie naar de Hollywood, en zeker in diens verfilming van politiek beladen onderwerpen zoals die in de oorlogsfilm, komt vooral een sterk ideologische visie op genre naar voren.

De ideologische werking van het Hollywoodsysteem is bijvoorbeeld beschreven door Matthew Alford die in *Reel Power: Hollywood Cinema and American Supremacy* (2010) beargumenteert dat Hollywood vooral fungeert binnen zogeheten 'ideological parameters'. Naast het doel van de grote Hollywood studio's om zoveel mogelijk geld te verdienen, draait een ander primair doel volgens Alford om ideologische controle. Ondanks dat er ook gefocust wordt op buitenlandse filmimport en export, blijft de Amerikaanse regering de Amerikaanse filmmarkt beschermen met als argument om haar cultureel erfgoed te behouden. De markt in Hollywood wordt daarom voor een groot deel bepaald door een aantal grote machtige studio's.³⁷ Omdat films uit Hollywood grotendeels voor en door Amerikanen gemaakt zijn, heeft dit onvermijdelijk weer invloed op de manier waarop (met name de big-budget) Hollywoodfilms omgaan met politiek geëngageerde onderwerpen: "Thus, while of course Hollywood is aware of its international markets, it is liable to make films about and for America and Americans, marginalising the importance of foreigners and foreign perspectives."³⁸ In *Reel Power* analyseert Alford grotere big-budget speelfilms (en een aantal kleinere) en concludeert hieruit dat Hollywoodfilms, waarin de Amerikaanse regering (binnen diverse genres) wordt gerepresenteerd, altijd gepaard gaan met het idee dat de V.S. een bepalende

³⁵ Althusser op citaat in Altman, *Film/Genre*, 26.

³⁶ Altman, *Film/Genre*, 27.

³⁷ Matthew Alford. *Reel Power: Hollywood Cinema and American Supremacy* (London: Pluto Press, 2010), 4.

³⁸ Alford, *Reel Power*, 5.

oplossende factor is binnen wereldse zaken en dat de aanwezigheid van de Amerikaans militaire strijdmacht in het buitenland van positieve invloed is op de mensheid en wereldvrede. De inbreng van de V.S. in het buitenland is vrijwel altijd een reactie op 'bad guys'. Bijna altijd afwezig is het idee dat de Amerikaanse autoriteiten voor eigen belang gaan (afgezien van een aantal uitzonderingen), dat Amerikaans geweld irrationeel of nationalistisch is, of dat er andere meer vredelievende en diplomatieke oplossingen zijn voor bepaalde problemen.³⁹

In *Contemporary Masculinities: Gender, Genre and Politics* (2012) onderzoekt Susanne Kord systematisch terugkerende manieren waarop de Amerikaanse man wordt gerepresenteerd in de hedendaagse Hollywoodfilm. Omdat mijn casussen voornamelijk draaien om het verhaal van sterke mannelijke personages die zich begeven in en rondom een door mannen gedomineerde wereld (het oorlogsfront) kijk ik dus vooral naar de manier waarop de Amerikaanse man wordt beschreven door Kord. Net als Shaheen verdeelt Kord de Amerikaan onder in een aantal stereotypes. Kord benadrukt, net als Alford, dat aan deze stereotypes vaak politieke ideologieën ten grondslag liggen.

Vader/Familie/Vaderland: Volgens Kord heerst er een algemeen consensus binnen de literatuur (vanuit verschillende perspectieven) dat er een Amerikaanse crisis heerst op het gebied van mannelijkheid en dat deze voortvloeit uit de steeds geringere rol van de vader binnen de samenleving. 'Familie' is sinds 1980 de heilige graal binnen de Amerikaanse politiek. Buiten kijf staat het belang van de rol van de vader binnen de familie, al wordt deze rol steeds kleiner door het hoge percentage aan scheidingen: "nine out of ten fathers involved in divorce moved out of the family home."⁴⁰ Dit probleem grijpt de overheid aan om Hollywoodproducties te sturen die de rol van de vader stimuleren. In veel moderne films stelt Kord, is de significantie van moeder en dochter zelfs vrijwel afwezig. Binnen veel verhalen fungeert de vader in de rol van moeder als alleenstaande ouder, als vriend van zijn zoon of als held met een bijna symbolische status.⁴¹ Enkele van deze films zijn bijvoorbeeld *MRS. DOUBTFIRE* (1993, Columbus), *THE PURSUIT OF HAPPYNESS* (2006, Muccino) of *WAR OF THE WORLDS* (2005, Steven Spielberg).

Soldaten: Volgens Kord zijn oorlogsfilm onderhevig aan controle van de regering. Er is een historische connectie zichtbaar tussen het Amerikaanse leger en de filmindustrie: de studio's hebben middels marketing bijgedragen aan het rekruteren van nieuwe soldaten. Daar bovenop komt nog eens dat Hollywood voor het gebruik van bepaalde attributen en sets afhankelijk is van de overheid en het leger: "Pentagon does not censor these films, but it can make them prohibitively expensive to produce by withholding vital resources, such as helicopters and tanks."⁴² De connectie tussen

³⁹ Alford, *Reel Power*, 3.

⁴⁰ Susanne Kord, *Contemporary Hollywood Masculinities: Gender, Genre, Politics* (New York: Palgrave Macmillan, 2011), 37.

⁴¹ Susanne Kord, *Contemporary Hollywood Masculinities*, 52.

⁴² Kord, *Contemporary Hollywood Masculinities*, 137.

Hollywood en het Amerikaanse leger heeft daarom invloed op de manier waarop de soldaat wordt gerepresenteerd. De oorlog in de Hollywoodfilm dient volgens Kord met name in recente cinema als een platform waarin jongens zich ontwikkelen tot man.⁴³ Hollywoodfilms tonen vooral mannen in de twintig en dertig, terwijl de actualiteit eerder uitwijst dat soldaten rond de 19 jaar zijn. Moderne oorlogsfilms tonen vooral soldaten die een bepaalde specifieke vaardigheid hebben ontwikkeld, een groot verantwoordelijkheidsgevoel hebben, een vaderlijke of broederlijke band met hun medesoldaten onderhouden en sterke ethische en morele codes hanteren. Wat steevast terugkomt is het verschil tussen jong en oud en het verschil in ervaring binnen hun vak als soldaat. Jonge soldaten maken steevast meer fouten en leren van oudere ervaren soldaten, hieruit spreekt ook een zeker belang van de vader binnen de Amerikaanse maatschappij. Vrouwen zijn over het algemeen vooral off-screen aanwezig in films met en over soldaten, want zoals Kord benadrukt: “ whenever a soldier displays a photograph of his girlfriend, wife, or family, he is doomed to die by the end of the film.”⁴⁴ Ook tonen veel recente oorlogsfilms de zogeheten ‘Glory of the American Melting Pot’: vele etniciteiten maken deel uit van een enkel peloton.⁴⁵ Enkele films die Kord aanhaalt zijn bijvoorbeeld *SAVING PRIVATE RYAN* (1998, Steven Spielberg), *BLACK HAWK DOWN* (Ridley Scott, 2000) en *THE HURT LOCKER* (Kathryn Bigelow, 2008).

In de volgende paragraaf behandel ik de manier waarop we de hiervoor beschreven stereotypen en ideologieën kunnen analyseren aan de hand van (film)narratologische concepten. Zoals Kord en Shaheen beschreven komen stereotypes in de Hollywoodfilm tot uiting binnen de representatie van menselijke personages en figuren. Mijn analyse zal voor een groot gedeelte bestaan uit de studie naar personages. Deze concepten ontleen ik aan het werk van Mieke Bal, Gerard Genette, Peter Verstraten en Bordwell en Thompson.

Focalisatie

Focalisatie is een narratologisch concept dat ik nodig acht voor mijn analyse om te achterhalen wie of wat vertelt binnen het verhaal van beide films. Ik probeer hiermee vast te stellen in welke mate er binnen de representatie van Arabieren en Amerikanen sprake is van stereotypering. Ik kijk middels het concept focalisatie of er op een objectieve manier (waarbij een algemene verteller aan het woord is) of subjectieve manier (waarbij er een duidelijk standpunt wordt ingenomen door een vertelinstantie) een beeld wordt geschetst van beide groepen.

Gebeurtenissen in een verhaal worden altijd getoond of verteld vanuit een bepaalde visie.

⁴³ Kord, *Contemporary Hollywood Masculinities*, 138.

⁴⁴ Kord, *Contemporary Hollywood Masculinities*, 139

⁴⁵ Kord, *Contemporary Hollywood Masculinities*, 139.

Hoe (historisch) correct een verhaal ook mag zijn, er wordt altijd verteld vanuit een bepaalde hoek, blikveld of perceptie.⁴⁶ Dit betekent een selectie of restrictie van informatie die verband houdt met de kennis of macht van een vertelinstantie en personages of entiteiten binnen een verhaal. De relatie tussen de informatie die gepresenteerd wordt en de blik die toegang biedt tot deze informatie noemen we focalisatie. Wie of wat vertelt? Mieke Bal ontleent in *Narratology* de term focalisatie aan het werk van Gerard Genette uit 1972 in *Narrative Discourse*. Net als Genette zet Bal zich af tegen de term 'point of view' of 'perspectief'.⁴⁷ Deze termen maken geen onderscheid tussen diegene die ziet en diegene die spreekt. Het is echter mogelijk dat iemand de visie van een ander (personage) articuleert.⁴⁸

Focalisatie houdt volgens Bal in: de relatie tussen de instantie die vertelt/toont en wie of wat er verteld/getoond wordt. Omdat we bij focalisatie spreken van een relatie tussen wie ziet en wat er gezien wordt, kunnen we het begrip onderverdelen in een subject en een object. Het subject van focalisatie, de focalisator, is het punt van waaruit bepaalde elementen worden bekeken. Dat punt kan een personage zijn of een instantie die daarbuiten valt. Als de focalisator samenvalt met een personage dan heeft dat personage een bepaald dominant voordeel, we zien de perceptie van dat personage op de wereld in het verhaal. Deze zogeheten personagegebonden focalisatie kan verschuiven tussen personages en dit procedé noemen we ook wel interne focalisatie.⁴⁹ Externe focalisatie vindt plaats als er een anonieme instantie (die buiten de wereld van het verhaal afkomstig is) vertelt en er dus niet direct sprake is van een personagegebonden focalisator.⁵⁰ Zoals Bal echter benadrukt sluit externe focalisatie interne focalisatie niet uit. Bij interne focalisatie blijft externe focalisatie overkoepelend: Intern betekent (extern plus) intern. Interne focalisatie houdt dus een dubbele focalisatie in. Wanneer het moeilijk is om aan te geven of er naast de verteller ook sprake is van een personage dat focaliseert, spreken we volgens Bal van dubbelzinnige focalisatie.⁵¹

Het onderscheid tussen interne, externe en dubbelzinnige focalisatie is relevant voor mijn analyse, omdat ik middels deze analytische begrippen kan achterhalen hoe specifieke Arabische en Amerikaanse personages (objecten) binnen beide films worden geconstrueerd door het oogpunt van andere vertelinstanties (subjecten) en hoe deze zich ontwikkelen gedurende de speelduur. Met andere vertelinstanties bedoel ik individuele personages of wellicht een overkoepelende algemene verteller (regisseur). Ik kan hiermee tevens analyseren of er fricties of overeenkomsten plaatsvinden tussen de visies van diverse vertelinstanties binnen de verhalen van GREEN ZONE en AMERICAN SNIPER

⁴⁶ Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto: University of Toronto Press, 2009), 123.

⁴⁷ Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 124.

⁴⁸ Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 143.

⁴⁹ Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 146.

⁵⁰ Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 148.

⁵¹ Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 149.

en de manier waarop deze bijdragen aan de opinie van de filmkijker over de algehele strijd tegen terreur. Ik verwacht bijvoorbeeld een veel dubbelzinniger gebruik van focalisatie in *GREEN ZONE*, omdat deze film op het eerste gezicht een minder duidelijk onderscheid maakt tussen goed en kwaad in de verbeelding van Amerikanen en Arabieren.

Omdat filmanalyse het uitgangspunt vormt van mijn onderzoek gebruik ik het *Handboek Filmnarratologie* (2006) van Peter Verstraten, die in dit boek een link legt tussen de narratologische concepten van Bal en Genette en diverse filmtechnieken. Hoewel andere theoretici zoals David Bordwell en Kristin Thompson in *Film Art* (2008) zich ook richten op de narratieve competentie van filmtechnieken, doen zij dit niet of nauwelijks in relatie tot het eerder beschreven narratologische concept van focalisatie, wat wel het geval is in het handboek van Verstraten.⁵² Middels het handboek van Verstraten kan ik analyseren hoe Amerikanen en Arabieren worden geconstrueerd door middel van uiteenlopende filmtechnieken. Verstraten koppelt focalisatie technieken aan filmtechnieken binnen de *mise-en-scène* (alles wat er in het frame wordt gepresenteerd), cinematografie (de manier waarop gebeurtenissen worden opgenomen) en montage (de relatie tussen shots).⁵³ Deze besproken filmtechnieken in het werk van Verstraten komen grotendeels overeen met het werk van Bordwell en Thompson, maar zoals gezegd slaat Verstraten een directe brug tussen narratologie en filmtheorie.⁵⁴ Op de exacte filmtechnieken die ik gebruik kom ik verder terug in het hoofdstuk Methode.

Om het theoretisch kader verder te contextualiseren zal ik het volgende hoofdstuk wijden aan theorie over de Amerikaanse media en filmindustrie. Ik probeer hiermee gewicht te geven aan met name mijn productiestudie, zodat ik bepaalde artistieke/inhoudelijke keuzes, werkwijzen op de set etc. van beide casussen in breder perspectief kan plaatsen.

Amerikaanse media en film industrie

In deze scriptie probeer ik te achterhalen hoe twee films uit Hollywood een uiteenlopende visie op de strijd tegen terreur in het Midden-Oosten kunnen laten zien door de productiecultuur van beide films te onderzoeken. In deze paragraaf richt ik mij daarom op de vragen: hoe de Amerikaanse filmindustrie zich heeft ontwikkeld, hoe zij past binnen de Amerikaanse entertainmentindustrie en welke rol de grote Hollywoodstudio's hebben in het productieproces van de films.

Gorman en Mclean beweren in *Media and the Twentieth Century* dat de groei van grote media bedrijven eind jaren '90 ervoor heeft gezorgd dat zij hun multimediale- en commerciële

⁵² Verstraten, *Handboek Filmnarratologie* (Nijmegen: Van Tilt, 2006), 42.

⁵³ Verstraten, *Handboek Filmnarratologie*, 19.

⁵⁴ Verstraten, *Handboek Filmnarratologie*, 53.

aspiraties internationaal hebben verspreid. De grootste bedrijven die volgens hen de globale entertainmentindustrie rond deze periode in handen hebben waren Time Warner, Walt Disney, Bertelsmann, Viacom, News Corporation, Seagram en Sony.⁵⁵ De opkomst van deze bedrijven brengen een grote paradox met zich mee volgens Gorman en Mclean. De voorstanders van globale communicatie voorspelden namelijk een teloorgang van nationale en etnische verschillen en de groei van internationale banden als gevolg van media die op grotere schaal functioneren. Het tegenovergestelde lijkt echter waar: “Far from creating a unified world, commercial media organizations have increasingly fostered a fragmentation of audiences and a strengthening of social barriers.”⁵⁶ Hoewel de wereld op bepaalde vlakken zeker geglobaliseerd is volgens Gorman en Mclean, is er met name in de V.S een steeds grotere nadruk komen te liggen op entertainment ten koste van informatie. De tendens van het Amerikaanse publiek om nieuws als ‘infotainment’ te ontvangen, of het gebrek aan wereldnieuws binnen de broadcast en geprinte media in het algemeen, heeft ervoor gezorgd dat de inhoud binnen de Amerikaanse media juist burgerlijker is geworden en gefragmenteerder wordt aangeboden. Omdat de V.S. nog steeds een grote dominante supermacht is, wordt de mogelijkheid dat de media het publiek adequaat informeert over het Amerikaanse politieke beleid in het buitenland steeds geringer.⁵⁷ De vraag die vervolgens opkomt is in hoeverre dit opgaat voor Hollywood dat ook behoort tot deze entertainmentindustrie en eveneens in handen is van een aantal grote bedrijven (waaronder Disney). Zoals Kord en Alford in de paragraaf stereotypering immers al beschrijven, valt de invloed van de Amerikaanse regering op de Hollywoodfilm niet te onderschatten, zeker niet als het gaat om politiek geëngageerde topics.

Hollywood

Gorman and McLean beschrijven ook de opkomst van Hollywood en het studiosysteem en de grote mate van dominantie die de Amerikaanse film heeft vergaard op globaal niveau. Bovenal belichten zij de invloed van cinema op de Amerikaanse economie en zijn potentie als massamedium om een groot publiek te beïnvloeden, wat mijn inziens de importantie onderstreept van het kritisch aanschouwen van Hollywood films met actuele topics zoals de strijd tegen terreur in het Midden-Oosten. Zijn Hollywood, economie en oorlog (te) diep verweven met elkaar?

Aan het begin van de 20^e eeuw heeft een select gezelschap van studio's dominantie vergaard binnen de Amerikaanse filmindustrie. Deze, in eerste instantie onafhankelijke, productiebedrijven werden gerund door Europese mannen (veelal Joodse immigranten) die een grote interesse hadden voor de wensen en eisen van het publiek. Deze mannen hebben het zogeheten Hollywood

⁵⁵ Gorman & Mclean, *Media and Society*, 213.

⁵⁶ Gorman & Mclean, *Media and Society*, 226.

⁵⁷ Gorman & Mclean, *Media and Society*, 226.

studiosysteem opgezet. Dit systeem hield een oligopolie in, waarbij een klein aantal bedrijven het marktwezen in handen heeft en waarbij gebruik gemaakt wordt van verticale integratie, wat betekent dat het gehele proces van productie, distributie en handel in handen lag van één enkel bedrijf. Deze studio's, ook wel 'The Big Five' genoemd, waren betrokken bij zowel productie, distributie en vertoning en tot deze groep behoorden de volgende bedrijven: Paramount Pictures, 20th Century Fox, Warner Bros. Metro-Goldwyn-Mayer en RKO.⁵⁸ Het succes van deze Amerikaanse studio's was vooral zichtbaar in het feit dat zij een groot stempel drukten op de internationale filmmarkt en op de massacultuur. Deze internationale dominantie van Hollywood, die begon midden in de jaren '10 van de vorige eeuw, heeft zich gedurende het vorige millennium voortgezet.⁵⁹ Gorman en Mclean benadrukken eveneens dat zelfs aan het begin van het Hollywood tijdperk er al gedegen kritiek werd geuit door buitenlandse regeringen op de representatie van minderheden op basis van nationaliteit, etniciteit en ras: "American Movies expressed cultural stereotypes that were highly influential in the English-speaking world during the first decades of the twentieth century."⁶⁰ Ondanks de pogingen van de Amerikaanse filmvakbond MPDDA om deze stereotypingen in te dammen bleven zij gedurende de 20^e eeuw bestaan.⁶¹

In *Studios after the Studios* (Neoclassical Hollywood 1970-2010) benoemt J.D. Connor net als Gorman en Mclean vijf grote studio's met Disney en Universal als vervanger voor MGM en RKO vanaf c.a. 1970. Connor beargumenteert dat de Hollywoodfilm altijd al een reflectie is geweest op de industrie en de studio's zelf en dat deze reflexieve aard vanaf 1970 alleen maar groter is geworden.⁶² Volgens Connor houdt deze reflexiviteit een steeds terugkerende allegorie in, waarbij gebeurtenissen, personages en verhalen in de Hollywoodfilm de perikelen reflecteren binnen de industrie en studio's. Hij sluit zich met deze theorie aan bij Peter Biskind die in de jaren '80, na het uitkomen van *THE LEGEND OF TARZAN* (1984, Hugh Hudson), beweerde dat: "Like every Hollywood movie, on some level it was on the business."⁶³ Volgens Connor beargumenteert Biskind bijvoorbeeld dat Tarzan (in de film een eenzame schrijver) symbool staat voor de machteloze screenwriter die het moet opnemen tegen strijdlustige concurrentie in de industrie. Daar waar Biskind volgens Connor van mening is dat Hollywoodfilms over de industrie gaan, omdat zij de ervaringen van de individuen binnen de industrie representeren, is Connor zelf stilliger: Hollywoodfilms gaan over de industrie op een intenser niveau, zowel op persoonlijk als collectief vlak.⁶⁴ Hoewel Connors theorie een

⁵⁸ Gorman and Mclean, *Media and Society*, 30.

⁵⁹ Gorman and Mclean, *Media and Society*, 42.

⁶⁰ Gorman and Mclean, *Media and Society*, 41.

⁶¹ Gorman and Mclean, *Media and Society*, 41.

⁶² J.D. Connor, *Studios after the Studios: Neoclassical Hollywood (1970-2010)*. (California: Stanford University Press, 2015), 8.

⁶³ Biskind in J.D. Connor, *Studios after the Studios*, 9.

⁶⁴ Connor, *Studios after the Studios*, 2.

interessante, allegorische invalshoek op productiestudies is, acht ik deze te veralgemeniserend om echt duidelijke conclusies te kunnen trekken over AMERICAN SNIPER en GREEN ZONE. Bovendien denk ik dat het een vereiste is om heel dicht betrokken te zijn bij de productie en makers, wil ik zo'n allegorische connectie kunnen maken tussen film en studio. Zo betrokken kan ik helaas niet zijn. Ik kijk daarom vooral naar de benadering van John Caldwell met betrekking tot productiestudies.

Connor sluit ook voor een groot deel aan op de theorieën van Caldwell in diens benadering van de productiecultuur in Hollywood in *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television* (2008). Net als Connor is ook Caldwell van mening dat bij het onderzoeken van de productiecultuur het noodzakelijk is om niet alleen te kijken naar de prestigieuze functies binnen de studio's, zoals die van producers en regisseurs, maar juist naar de lager gerangschikte arbeiders, zoals cameramannen, geluidspersonen en editors. Caldwell analyseert de rituelen en verhalen van deze arbeiders en de kritiek die zij uiten op de industrie zelf. Caldwell noemt Hollywood net als Connor een zelfreflexieve industrie, maar beschrijft deze op een directere, minder allegorische manier dan Connor: Hollywoods zelfreflectie komt vooral tot uiting doordat zij zichzelf en haar productieprocessen continue prijsgeeft aan het publiek. Het aandragen van making-offs en behind-the-scenes documentaires op DVD's is bijvoorbeeld een veelgebruikte marketingstrategie geworden om consumenten te trekken.⁶⁵

In *Production Culture* schrijft Caldwell tevens een systematiek voor om 'diep industrial practices' binnen Hollywood te onderzoeken. Het onderzoeken van deze praktijken kan leiden tot een groter inzicht in de productiecultuur van Hollywood en de diverse machtsstructuren die ermee gepaard gaan. Zoals eerder beschreven in de paragraaf stereotypering gaat de wetenschappelijke literatuur bij de representatie van Amerikanen en minderheden uit van een opgelegde ideologie afkomstig van de overheid. Dit impliceert dat er in Hollywood weinig vrijheid is voor kritiek op politiek geëngageerde onderwerpen. Ik zal met name door middel van mijn productiestudie aan tonen dat er ondanks deze ideologische invloed weldegelijk ruimte is voor kritiek. Aan de hand van de systematiek van Caldwell zoek ik daarom een antwoord op de tweede helft van mijn hoofdvraag: hoe zijn de verschillen te verklaren tussen AMERICAN SNIPER en GREEN ZONE binnen de context van de Hollywood productiecultuur? In het hoofdstuk Methode ga ik dieper in op de manier waarop ik de systematiek van Caldwell zal inzetten voor mijn productie-analyse.

⁶⁵ Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television* (Durham: Duke University Press, 2008), 361.

3. Methode

Filmanalyse

Ik start mijn analyse met een tekstuele analyse van AMERICAN SNIPER en GREEN ZONE. Ik zal beide films allereerst apart van elkaar analyseren en begin met AMERICAN SNIPER, omdat ik in deze film in eerste oogopslag meer 'de norm' bespeur wat betreft de Hollywood beeldvorming van de Arabier en Amerikaan. GREEN ZONE lijkt daarentegen in eerste instantie meer op een counterinterview op de verhoudingen tussen beide bevolkingsgroepen. Ik heb een aantal specifieke scènes en fragmenten gekozen uit AMERICAN SNIPER en GREEN ZONE die ik beschrijf onder het kopje 'scènebeschrijving' (zie bijlage). Ik heb deze scènes, fragmenten en shots geselecteerd op basis van de expliciete en impliciete (met name in het geval van GREEN ZONE) manier waarop Arabieren en Amerikanen visueel worden gerepresenteerd. Ik analyseer deze personages aan de hand van de vertel- en filmtechnieken van Mieke Bal, Peter Verstraten en Bordwell & Thompson, die ik heb besproken in de paragraaf focalisatie in het theoretisch kader. De concepten die ik gebruik zijn externe, interne en extern (plus interne) focalisatie, mise-en-scène, montage/editing en cinematografie.

Binnen de besproken filmtechnieken van mise-en-scène, cinematografie en montage gebruik ik consequent een aantal aspecten voor mijn analyse. Kostumering/make-up, setting/locaties, het gebruik van attributen en performance van de acteurs binnen het frame zijn bijvoorbeeld aspecten die binnen de mise-en-scène van beide films dikwijls van belang zijn. Close-ups, long shots, het gebruik van de focus en het gebruik van kleur, zijn aspecten binnen de cinematografie die ik gebruik voor mijn analyse. Grafische en causale relaties tussen shots zijn aspecten binnen de montage die ik gebruik voor mijn analyse. Deze technieken ontleen ik aan het werk van Bordwell en Thompson in *Film Art*.

Van AMERICAN SNIPER analyseer ik acht scènes en daarnaast korte fragmenten/shots. Voor GREEN ZONE zijn dit zes volledige scènes en vier korte fragmenten/shots. Niet alle scènes en fragmenten analyseer ik in chronologische volgorde omdat ik enkele uit elkaar liggende gebeurtenissen nodig heb om een bepaald argument te ondersteunen. Bovendien voorzie ik de analyse van elk specifieke personage van één of meerdere screenshots. Na mijn analyse zal ik in een conclusie beide films vergelijken en met de concepten en theorieën rondom stereotypering en ideologieën van auteurs Shaheen, Alford en Kord. De theorieën die ik hierbij gebruik hebben betrekking op de relatie tussen Arabier, Islam en terrorisme, de rol van de Islamitische vrouw, de rol van de vader in de Amerikaanse samenleving en de representatie van de Amerikaanse soldaat.

Structuur filmanalyse en verantwoording gebruikte scènes

Ik bouw mijn analyse van AMERICAN SNIPER en GREEN ZONE op dezelfde manier op. Mijn analyse van Amerikanen en Arabieren bestaat voornamelijk uit een studie naar personages. Amerikaanse en Arabische bevolkingsgroepen komen voor een groot gedeelte naar voren via deze relevante personages. Ik deel de analyse van beide films op in een drietal segmenten. Allereerst zal ik de belangrijkste mannelijke Amerikaanse personages belichten. Dit doe ik voornamelijk omdat mannelijke Amerikaanse personages oververtegenwoordigd zijn in beide films en bovendien dienen als de drijvende motor van het narratief. Vervolgens kijk ik naar relevante Arabische personages en tot slot naar de Amerikaanse en de Arabische vrouw. De reden voor een apart segment voor de vrouw is, omdat zij vaak een aparte stereotypering geniet (zoals beschreven door Shaheen in het theoretisch kader) zowel op Arabisch als Amerikaans vlak. Vrouwen komen echter bijna niet voor in beide films en ik zal daarom de Amerikaanse als Arabische vrouw (indien aanwezig) in hetzelfde segment analyseren.

Relevante Amerikaanse personages in AMERICAN SNIPER.

Ik analyseer in AMERICAN SNIPER allereerst twee specifieke cruciale Amerikaanse personages, Chris Kyle en zijn vader. Om Chris te analyseren gebruik ik een fragment (21:05-21:50) waarin er een causale relatie in de editing wordt gelegd tussen terroristische aanslagen en Chris zijn motivatie om te vechten in Irak. Ik beschrijf dit gebruik van montage in relatie tot het narratologische concept interne focalisatie, omdat we dieper in de psyche van Chris kruipen. Ook gebruik ik een flashbackscène (03:25-06:00) waarin de (Christelijke) opvoeding van de vader van Chris centraal staat en hoe dit de basis vormt voor Chris zijn personagebeeld. De sterke Christelijke achtergrond van Chris wordt binnen de editing ook kenbaar gemaakt in een aantal shots, waarin er een bijbel wordt gefilmd. Ik zal dit aan de hand van screenshots duidelijk maken. Dit flashbacksegment beschrijf ik eveneens als een manier om intern te focaliseren middels Chris, doordat we getuige worden van zijn herinnering/verleden. Tot slot zal ik in deze paragraaf een kort fragment (22:45-24:00) analyseren waarin groepen Amerikanen worden verbeeld. Dit betreft de soldaten uit Chris zijn peloton. Ik gebruik dit fragment om aan te tonen hoe de externe verteller groepen Amerikanen in het algemeen verbeeld.

Relevante Arabische personages in AMERICAN SNIPER:

Ik analyseer vervolgens ook twee Arabische personages, The Butcher en Mustafa. Voor The Butcher gebruik ik een scène (45:30-48:00) waarin acteerwerk en kostumering sterk bijdragen aan zijn personagebeeld. Bovendien wordt er in deze scène een grafische relatie gelegd met een fragment in een eerder geanalyseerde flashbackscène met een jonge versie van Chris. De scène met The Butcher bevat eveneens enkele andere Arabieren, waaronder een Sjeik, die op een andere manier gerepresenteerd worden. Deze personages analyseer ik eveneens op basis van kostumering. Tevens

analyseer ik het personage Mustafa. Dit personage spreekt zelden tot nooit in de film en is vaak kort aanwezig in enkele belangrijke scènes waarin Amerikaanse soldaten vechten tegen Arabieren. Ik zal aan de hand van een fragment (44:00-45:00) Mustafa analyseren op basis van acteerwerk en kostumering. Ik zal The Butcher en Mustafa ook beschrijven in relatie tot externe focalisatie, omdat het gebrek aan informatie over deze personages bijdraagt aan onze mening over hen. Ik gebruik daarnaast ook de openingsscène (00:00-03:25) om aan te tonen hoe er doormiddel van geluid en muziek een associatie gemaakt wordt met de strijd van de Amerikanen tegen de Islam.

De rol van de Amerikaanse en Arabische vrouw in AMERICAN SNIPER

Ik besteed tot slot aandacht aan de manier waarop een aantal vrouwelijke personages wordt vertolkt in AMERICAN SNIPER: de vrouw van Chris, Taya, en de vrouw van Mustafa (naam wordt niet genoemd). Ik gebruik hiervoor een tweetal uiteen liggende scènes (01:15:50-01:16:20) en (54:00-54:56) waarin er een grafische relatie gelegd wordt tussen deze personages (en Chris en Mustafa) door het gebruik van een baby. Het contrast in kostumering en acteerwerk in deze scènes speelt een rol in hoe we deze vrouwelijke personages kunnen begrijpen. Ik analyseer tot slot nog een scène (25:00-27:28) waarin er een Arabische vrouw wordt gerepresenteerd. In deze scène wordt doormiddel van de acties van deze vrouw, die kwade intenties heeft, en door het gebruik van kostumering een bepaald visie gepresenteerd op de Arabische vrouw die mijn argument over de vrouw van Mustafa kracht zal bij zetten. Ook hierbij speelt externe focalisatie een rol.

Relevante Amerikaanse personages in GREEN ZONE

In GREEN ZONE analyseer ik twee belangrijke Amerikaanse personages: Commandant Roy Miller en Clark Poundstone. Roy Miller is het centrale personage in de film. Zijn personage zal ik analyseren aan de hand van shots en fragmenten, waarin Millers positionering ten opzichte van zijn medesoldaten en close-ups van zijn gezicht centraal staan. Deze technieken visualiseren Millers personagebeeld. Interne focalisatie speelt een belangrijke rol bij het personage Miller, omdat we via hem grote delen van plotinformatie meekrijgen. Clark Poundstone's personage analyseer ik aan de hand van een scène (46:00-47:00) waarin zijn macht over anderen naar voren komt. In deze scène analyseer ik positionering en cameravoering. Ik zal bij Poundstone externe focalisatie bespreken en dan met name in relatie tot de restrictie van informatie over dit personage. In een andere scène (41:45-44:30) zal ik de manier waarop Amerikanen in het algemeen worden gerepresenteerd. In deze scène worden Amerikaanse soldaten gecontrasteerd op het gebied van kostumering en positionering met Amerikaanse ambtenaren die zich te goed doen aan rijkdom en weelde binnen de 'groene zone'. Externe focalisatie en de keuze om extra informatie te geven over de Amerikaan zonder dat dit per definitie bijdraagt aan het plot speelt hier eveneens een rol bij.

Relevante Arabische personages in Green Zone

Ik analyseer daarnaast ook twee Arabische personages, Generaal Mohammed Al-Rawi en Freddy. Al-

Rawi analyseer ik aan de hand van acteerwerk en kostumering en dit doe ik aan de hand van de openingsscène (00:00-00:02:30) waarin dit personage geïntroduceerd wordt tijdens heftige bombardementen van de Amerikanen. De karaktereigenschappen van Al-Rawi worden hier sterk gevisualiseerd. Freddy analyseer ik aan de hand van een scène (36:00-38:48) waarin hij vlucht voor het peloton van Miller. Deze scène geeft Freddy's representatieve rol als Iraakse burger weer en zijn verwarring omtrent de rol van de Amerikaanse aanwezigheid in Irak. Ook Freddy analyseer ik aan de hand van kostumering en acteerwerk. Ik analyseer deze personages aan de hand van externe focalisatie. Ik zal beargumenteren dat het delen van informatie over deze personages een gedetailleerd beeld geeft van Arabieren in Irak. Ik analyseer tevens een scène waarin Freddy en Al-Rawi tegenover elkaar komen te staan (01:33:00-01:35:00). Ik gebruik deze scène om de positie tussen Arabieren in Irak aan te tonen. Tot slot analyseer ik in dit segment de manier waarop Arabieren in het algemeen in de film worden gerepresenteerd, dit doe ik aan de hand van één van de laatste fragmenten (01:38:30-01:39:00) van de film, waarin er heftig gediscussieerd wordt tussen diverse Irakezen. Ik beschrijf hierbij het effect van editing en cameravoering op de manier waarop deze Arabieren worden neergezet.

De rol van de Amerikaanse en Arabische vrouw in GREEN ZONE

Tot slot belicht ik een vrouwelijk Amerikaans personage (Lawrie Dayne). Dit is tevens het enige significante vrouwelijke personage in GREEN ZONE. Bij dit personage is voornamelijk haar acteerwerk en positionering binnen het frame van belang. Dit zal ik analyseren aan de hand van een specifieke scène (01:00:00-01:02:30) waarin Dayne ondervraagd wordt door Roy Miller. In deze scène komen de contrasterende karakterverschillen tussen Dayne en Miller eveneens sterk naar voren.

Productie-analyse:

Voor mijn productie-analyse hanteer ik de systematiek die John Caldwell gebruikt in zijn werk *Production Culture*. Door het bestuderen van interviews, observaties van sets en ateliers, de analyse van tv shows, economische data, documenten uit de industrie, making-offs en promotiemateriaal laat Caldwell zien dat Hollywood functioneert binnen een 'postnetwork' en 'poststudio-industrie'. Met postnetwork en poststudio-industrie doelt Caldwell op nieuwe (veelal digitale) ontwikkelingen binnen de industrie die ervoor hebben gezorgd dat er geen sprake meer is van een eenduidig netwerk, maar eerder een ingewikkeld web van relaties zonder een duidelijke (verticale) hiërarchie tussen studio's en arbeiders. Mediaconvergentie en nieuwe digitale productietechnieken hebben hier ondermeer aan bijgedragen volgens Caldwell.⁶⁶ Hij stelt een systematische studie voor bij het

⁶⁶ Caldwell, *Production Culture*, 146.

onderzoeken van ‘deep industrial practices’ binnen film- en videoproductie en deelt deze systematiek in drie categorieën: fully embedded deep texts, semi-embedded deep texts en publicly disclosed deep texts.⁶⁷ Caldwell maakt in zijn werk *Production Culture* een gedetailleerde afrastering van deze drie verschillende deep texts en ziet er als volgt uit:

Tabel⁶⁸:

Fully embedded deep texts and rituals	Semi-embedded deep texts and rituals	Publicly disclosed deep texts and rituals
<i>Intra-group relations: bounded professional exchanges</i>	<i>Inter-group relations: professional exchanges with ancillary public viewing</i>	<i>Extra-group relations: professional exchanges for explicit public consumptions</i>
Demo tapes	Electronic press kits (epks)	Making-off documentaries
Pitch sessions	Advertiser up-fronts	DVD director tracks, and “extras”
Machine interface design	Trade shows	Docu-stunts during “sweeps” weeks
Equipment iconography	Trade publications	Online Web sites (TV/ Dot com interactions)
How-to manuals for production technologies	Internship programs	Screening “Q&As”
Trade and craft narratives and anecdotes	Technical bake-offs and reveals	Televised show business reports
On-the-set crew pedagogy and work behavior	Panels on how to make it in the industry	Viral videos on Youtube.com and MySpace.com
Union and guild workshops		
Association/member		

⁶⁷ Caldwell, *Production Culture*, 346.

⁶⁸ Caldwell, *Production Culture*, 347.

newsletters		
Corporate retreats		

Vooral de eerste categorie (fully embedded) blijkt grotendeels afgesloten van het publiek. Hieronder valt bijvoorbeeld de pitch sessie van een screenwriter bij producer, toegang tot de werkplaats van setdesigners of directe toegang tot cast en crew op de set. Onder semi-embedded texts vallen bijvoorbeeld promotie(materiaal) in de vorm van persberichten of vak- en handelsbeurzen. Onder publicly disclosed texts vallen artefacten, video's, documenten, websites etc. die voor het publiek toegankelijk zijn. Omdat ik geen toegang heb tot de deep texts die direct toegang bieden tot cast, crew, sets en artefacten van mijn casussen die vallen onder de fully embedded deep-texts, zal ik mij hier verder niet op richten tijdens mijn productiestudie. Hoewel ik van mening ben dat er waardevolle informatie gehaald kan worden uit semi-embedded deep texts, verwacht ik vooral dat ik verreweg de meest bruikbare informatie haal uit gesproken en geschreven woorden en teksten van cast en crew voor mijn eigen onderzoek. Ik richt mij daarom uitsluitend op publicly disclosed deep texts, waarbij ik interviews met cast en crew, Q&As, audiocommentaar en making-off documentaires zal analyseren in mijn eigen productie-analyse. Ik hoop middels het analyseren van deze publicly disclosed deep texts informatie te kunnen halen over de totstandkoming van beide producties, eventuele machtsverhoudingen op de set en artistieke/inhoudelijke keuzes om op die manier een verklarend antwoord te geven op de vraag, hoe het kan dat beide films zich manifesteren binnen het War on Terror filmgenre zoals zij doen. Ik begin ook deze analyse met de productie van AMERICAN SNIPER. Dit doe ik wederom vanwege de verwachting dat AMERICAN SNIPER meer 'de norm' bevat wat betreft het productieproces in Hollywood afgaande op de literatuur. Daarnaast analyseer ik ook publicly disclosed deep texts van GREEN ZONE. Ik zal ook in de conclusie kijken hoe de totstandkoming van beide producties zich verhoudt tot de theorieën over de Hollywoodproductiecultuur zoals beschreven door Connor, Caldwell, Kord en Alford.

Structuur productie-analyse en verantwoording publicly disclosed deep texts

De publicly disclosed deep texts die ik gebruik zijn aanwezig op de Nederlandse uitgave van de DVD van beide films en de websites www.variety.com, www.collider.com, www.youtube.com, www.sftvnewsroom.lmu.edu www.comingsoon.net en www.thewrap.com. Ik heb vooral gekeken naar deep texts waarin de nadruk ligt op dialoog en monoloog, oftewel: interviews, docu's, making offs met cast en crew. Dit kan zowel geschreven als video/audio materiaal zijn. Ik verwacht namelijk dat ik uit deze deep texts de meest bruikbare informatie haal over de totstandkoming van de

productie en visie van beide films op de oorlog in het Midden-Oosten. Ik heb ook getracht om gesproken of geschreven woorden te vinden van de niet voor de hand liggende crewleden van beide films: te denken aan screenwriters, cameramannen, editors etc. Ik ben namelijk ook benieuwd naar hun creatieve en sturende rol binnen de productie. Ik probeer aan de hand van deze deep texts een aantal specifieke vragen te beantwoorden die ik verdeel in drie segmenten: *totstandkoming productie, visie op de personages en de oorlog in het Midden-Oosten en werkwijze cast en crew*. Ik heb in mijn zoektocht naar deep texts bovenal de focus gelegd op kwaliteit boven kwantiteit. Dit houdt in dat ik heb gezocht tot het niveau van saturatie. Ik verwacht dat ik met de verzamelde deep texts de benodigde informatie heb verzameld om een duidend antwoord te geven op de vraag hoe de verschillen tussen beide casussen (in hun representatie van de Arabier en Amerikaan) te zijn te verklaren aan de hand van de context van de Hollywoodproductiecultuur. Ik heb de benodigde informatie afgestemd op de volgende segmenten: *Totstandkoming productie, Visie op de oorlog in het Midden-Oosten en Werkwijze cast en crew*. Net als bij de filmanalyse zal ik na de analyse van deze publicly disclosed deep texts in een omvattende conclusie beide producties met elkaar vergelijken en deze in verband brengen met de literatuur over de Hollywoodproductiecultuur waarbij Connor, Caldwell Kord en Alford aan bod komen.

Ik analyseer voor AMERICAN SNIPER een making-off documentaire "One Soldier's Story: The Journey of American Sniper" op de Nederlandse DVD-uitgave waarin regisseur Clint Eastwood en de cast en de crew uitleggen hoe de productie van de film tot stand is gekomen en op welke logistieke problemen zij zijn gestuit. De documentaire is geproduceerd, geschreven en gemonteerd door Gary Leva. De personen die in deze documentaire spreken zijn een algemene verteller Terrence Phillips, screenwriter Jason Hall, producenten Rob Lorenz, Peter Morgan en Andrew Lazar, acteurs Bradley Cooper en Sienna Miller, regisseur Clint Eastwood, Taya Kyle (de echte vrouw van Chris), en militair adviseurs Jim Dever en Kevin Lasc. Ik notuleer uit deze 30 minuten durende documentaire diverse quotes/aneddotes die wat mij betreft waardevolle informatie bevatten over de totstandkoming en ontwikkeling van de productie en de visie op de oorlog in Irak. Daarnaast analyseer ik een video-interview met de editors van AMERICAN SNIPER, Joel Cox en Gary Roach die ik heb gevonden op de website www.variety.com.⁶⁹ De interviewer is Tim Gray. Uit dit 3,5 minuut durende interview notuleer ik wederom quotes/aneddotes over werkwijze van deze editors en andere crewleden. Daarnaast gebruik ik voor mijn analyse een interview met actrice Sienna Miller die ik heb gevonden op de website www.variety.com.⁷⁰ Interviewer is Ramin Setoodeh. In dit interview gaat Miller onder

⁶⁹ Tim Gray, "Variety Artisans: Editing 'American Sniper'", <http://variety.com/video/editing-american-sniper/>, *Variety*, 19 Dec. 2014, (accessed 12 Jan. 2017).

⁷⁰ Ramin Setoodeh, "Sienna Miller on 'American Sniper,' Her Career U-Turn and Hollywood Sexism", *Variety*, 19 Jan. 2015, <http://variety.com/2015/film/news/sienna-miller-on-american-sniper-her-career-u-turn-and-hollywood-sexism-1201409080/> (accessed 12 Jan. 2017).

andere dieper in op de manier waarop regisseur Eastwood te werk gaat en de voorbereiding op haar rol van personage Taya Kyle. Dit is een geschreven interview, waar ik (zonder te notuleren) rechtstreeks informatie uit haal. Ook gebruik ik een interview met screenwriter Jason Hall die ik heb gevonden op www.youtube.com.⁷¹ De interviewer is David Poland. In dit interview wordt vooral dieper ingegaan op de vraag waarom er niet voor een grotere politieke context is gekozen in de film. Uit dit interview notuleer ik wederom relevante quotes die bijdragen aan de visie van de maker(s) op hun product. Ik gebruik eveneens een interview met Clint Eastwood door de LMU Film School op website www.sftvnewsroom.lmu.edu.⁷² Tot slot gebruik ik een artikel op www.thewrap.com waarin wordt ingegaan op de zakelijke overeenkomst tussen Bradley Cooper als acteur-producent met de Warner Bros. studio.⁷³

Voor GREEN ZONE gebruik ik de DVD die filmcommentaar bevat van regisseur Paul Greengrass en Matt Damon, verwijderde scènes met commentaar van Greengrass en Damon, een korte documentaire "Matt Damon: Ready for Action" over de voorbereiding van Matt Damon op zijn rol en een korte making-off documentaire "Inside the Green Zone" van enkele scènes uit de film met commentaar van regisseur Paul Greengrass, acteurs Matt Damon, Brendan Gleeson en Amy Ryan en militair adviseur Monty Gonzalez. Ik notuleer quotes/aneddotes waarvan ik het idee heb dat zij iets zeggen over de productiecultuur van beide films en die voornamelijk betrekking hebben op: artistieke keuzes, veranderingen met betrekking tot het script, improvisatie, onderhandelingen binnen en tussen cast en crew, informatie over de betrokken studio. Daarnaast gebruik ik een interview met regisseur Paul Greengrass dat ik heb gevonden op de website www.comingsoon.net.⁷⁴ Interviewer is CS. In dit interview gaat Greengrass dieper in op zijn visie op film en de oorlog in Irak en zijn samenwerking met Universal Studios en de producenten van GREEN ZONE. Ik gebruik ook een interview met acteur Jason Isaacs die vertelt over zijn vriendschap en samenwerking met Greengrass Dit interview is afgenomen door Steve Weintraub en is te vinden op www.collider.com.⁷⁵

⁷¹ David Poland. "DP/30 One Question: American Sniper's Jason Hall, Why Wasn't There More Political Context," *DP/30*, 16 Jan. 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=3o8Y-nRdFtM> (accessed 12 Jan. 2017).

⁷² "The Hollywood Master: Clint Eastwood," *SFTV Newsroom*, 14 April 2015, <http://sftvnewsroom.lmu.edu/clint-eastwood/> (accessed 12 Jan. 2017).

⁷³ Lucas Shaw, "Bradley Cooper, Todd Phillips Merge Production Companies at Warner Bros.," 16 May. 2014, *The Wrap*, <http://www.thewrap.com/bradley-cooper-todd-phillips-form-warner-bros-based-production-company/> (accessed 12 Jan. 2017).

⁷⁴ CS, "Exclusive into The Greengrass Zone", *Coming Soon*, 5 March 2010, <http://www.comingsoon.net/movies/features/63694-exclusive-into-the-greengrass-zone> (accessed 12 Jan 2017).

⁷⁵ Steve Weintraub, "Jason Isaacs Interview Green Zone", *Collider*, 10 March 2010, <http://collider.com/jason-isaacs-interview-green-zone/> (accessed 11 Jan 2017).

4. Filmanalyse

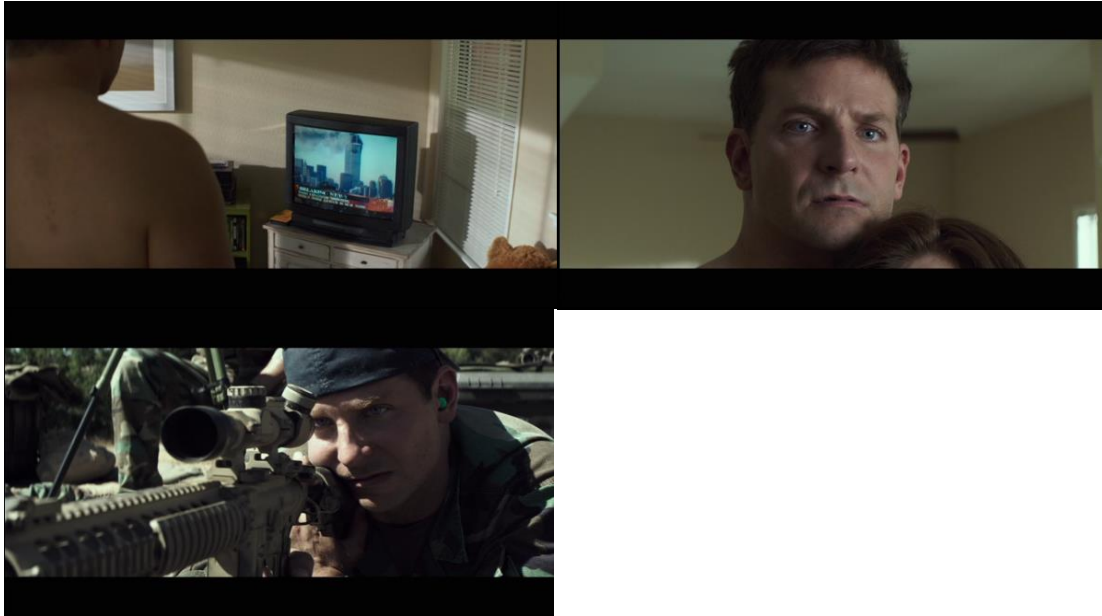
AMERICAN SNIPER

Synopsis: AMERICAN SNIPER (2014) vertelt het verhaal van Navy Seal Chris Kyle (Bradley Cooper) die roem vergaarde in de strijd tegen terrorisme als meest dodelijke scherpschutter in de geschiedenis van het Amerikaanse leger. Langzaam wordt duidelijk dat Chris moeite heeft om de oorlog in het Midden-Oosten los te laten, tot grote frustratie van zijn vrouw Taya (Sienna Miller).

In dit gedeelte van mijn analyse richt ik mij op de manier waarop Arabieren en Amerikanen worden geconstrueerd of gerepresenteerd in AMERICAN SNIPER aan de hand van de concepten van Bal, Verstraten en Bordwell en Thompson. De Amerikaanse personages Chris, zijn vader en vrouw Taya en de Arabische personages Mustafa, diens vrouw en The Butcher staan met name centraal. De primaire vertel en filmtechnieken die ik bespreek zijn focalisatie, mise-en-scène, cinematografie en montage, maar ik zal ook regelmatig een connectie maken tussen beeld en geluid/muziek om aan te tonen hoe de constructie van de Arabier en Amerikaan kracht wordt bijgezet.

Relevante Amerikaanse personages in American Sniper

Amerikaan en hoofdpersonage Chris Kyle wordt gedurende de film gerepresenteerd als een held en inspiratiebron, wiens beweegredenen om te vechten in het Midden-Oosten zorgvuldig worden uitgediept. In een aantal scènes krijgt Chris bijvoorbeeld het nieuws mee over aanslagen op Amerikaanse ambassades in Nairobi, Dar-Es-Salaam en uiteindelijk de Twin Towers in New York (21:05-21:50). Door het tonen van deze beelden, gevolgd door Chris z'n aangeslagen gelaat in de montage, wordt er een directe causale relatie gelegd tussen zijn motief (en dat van de V.S) om Irak binnen te vallen: ter bescherming van het vaderland. Dit wordt onder meer versterkt door het aangeslagen gezicht van Chris te laten volgen door een shot met een close-up van het gezicht van Chris waarin hij geconcentreerd oefent met een sniper. Een dergelijke causale relatie binnen de editing is een (interne) focalisatie techniek om dieper in de psyche van Chris te kruipen en duidelijk te maken wat zijn werkelijke drijfveren zijn.



Figuur 1, 2 en 3: De motivatie van Chris om te vechten in Irak wordt door middel van montage gevisualiseerd.

De kracht en mannelijkheid van Chris worden meermaals in de film in verband gebracht met de opvoeding en ideeën van de vader van Chris gedurende z'n jeugd. In een flashbacksegment (03:25-06:00) zien we bijvoorbeeld hoe een jonge Chris kennis maakt met een geweer wanneer zijn vader hem meeneemt om te jagen, waarop blijkt dat Chris een talent heeft voor schieten. Aan de eettafel vertelt de vader vervolgens aan Chris en zijn jongere broer dat er drie type mensen zijn: "het schaap, de wolf en de herdershond". We zien dat Chris zich al op jonge leeftijd ontpopt als herdershond, de persoon die "de kudde beschermt tegen de wolf", wanneer hij zijn broertje beschermt tegen een pestkop. Deze beelden die voorzien worden van de woorden van de vader dienen als een parabel voor de heldenrol die 'herdershond' Chris zal gaan spelen in de strijd tegen de terroristische 'wolf' in het Midden-Oosten. Opvallend in ditzelfde segment is de rol van de kerk en de bijbel. We zien hoe Chris samen met zijn vader, moeder en broertje een gebed bijwonen in een kerk. Chris in het bijzonder ontwikkelt een fascinatie voor het Christelijk geloof als hij bewust een bijbel meeneemt uit de kerk. Diezelfde bijbel zien we later terug als Chris aanwezig is in Irak. Door het meermaals in close-up tonen van deze bijbel worden we als kijker erop geattendeerd dat er in AMERICAN SNIPER niet alleen sprake is van een strijd tussen twee culturen en naties, maar eveneens tussen twee geloven: het Christendom en de Islam. In een specifiek shot wordt deze bijbel naast het geweer van Chris gepositioneerd, wat impliceert dat er ook aan de kant van de Amerikanen een heilige oorlog wordt gevoerd. Chris lijkt om deze redenen haast te worden afgeschilderd als een soort Christusfiguur die zijn landgenoten naar de overwinning moet leiden tegen het ultieme kwaad.



Figuur 4 en 5: Het veelvuldig tonen van de bijbel (in combinatie met een geweer) geeft het belang aan van het Christelijk geloof voor protagonist Chris.

Het flashbacksegment is een uiting van (extern plus) interne focalisatie. In dit gehele segment wordt de gevoels- en gedachtenwereld van Chris zorgvuldig uitgediept: we zijn getuige van de herinneringen van Chris die aan de basis staan voor zijn affiniteit met het Christendom, zijn talent voor schieten en zijn drang om zwakkeren te beschermen. Deze interne focalisatie stuurt bovendien onze sympathie in de richting van Chris, we weten waarom hij ervoor kiest om te vechten in Irak.

Chris en zijn vrouw Taya (op wie ik later in deze analyse terugkom) zijn zonder de twijfel de twee belangrijkste Amerikaanse personages in *AMERICAN SNIPER*, maar de film laat uiteraard meer Amerikanen zien, vooral soldaatcollega's van Chris. Deze zijn frequent zichtbaar tijdens bijvoorbeeld de rekrutering van de Navy Seals (de legereenheid waartoe Chris behoort) maar ook tijdens de verrichtingen van deze soldaten tijdens de missies in Irak. *AMERICAN SNIPER* toont vooral de kameraadschap van de Seals. Dit doet de film door met name veel luchtige momenten te tonen tussen de soldaten: wanneer ze een potje kaarten, een café bezoeken, elkaars bruiloft bijwonen, elkaar vertellen over de geboorte van hun kind etc.. Door het tonen van lachende gezichten tussen de ernst van de oorlog door, vertelt de externe verteller ons dat deze Amerikaanse soldaten gewone mensen zijn met een hart en ziel.



Figuur 6: *AMERICAN SNIPER* toont vooral kameraadschap onder de Amerikanen.

Relevante Arabische personages in *AMERICAN SNIPER*

De meest belangrijke Arabische personages in *American Sniper* worden voornamelijk gerepresenteerd als kwaadaardig en brutaal, in tegenstelling tot Chris. Deze kwaadaardigheid gaat

bijvoorbeeld op voor de personages 'The Butcher', een Iraakse luitenant die dient onder het terroristenbolwerk Al Qaeda, en Mustafa, een scherpschutter die wordt gepresenteerd als de Arabische tegenhanger van Chris. The Butcher wordt afgeschilderd (zoals zijn naam doet vermoeden) als een gewetenloze brutaal die niks schuwt om zijn zin te krijgen. Gedurende de film worden zijn beweegredenen nooit duidelijk. Bovendien worden hij en zijn consorten continue gehuld in een Islamitisch gewaad met hoofddoek, wat de associatie tussen Arabier, Islam en terrorisme versterkt.

In een specifieke scène (45:30-48:00) martelt The Butcher een kind van een Iraakse Sjeik die hem heeft verraden aan het Amerikaanse leger. Met de vader van het kind smekend op de achtergrond, doodt The Butcher al schreeuwend en spuiend het kind door een drillboor op diens slaap te leggen. In deze scène wordt er een grafische relatie gelegd tussen de onderdrukking van het kind door The Butcher en een eerder beschreven scène waarin de pestkop het jongere broertje van Chris fysiek pijnigt. Montage bevestigt in dit geval de parabel van de wolf en de Islamitische terrorist: The Butcher is "het roofdier dat jaagt op de zwakkeren". Deze grafische relatie tussen de flashback van Chris en de scène met The Butcher is een link tussen een (extern plus) intern focaliserend shot van de pestkop (we kijken niet letterlijk door Chris zijn ogen, maar kijken wel in zijn hoofd/herinnering) met een extern focaliserend shot van de slechterik. Een alwetende externe verteller vertelt ons in dit geval dat The Butcher de personificatie is van het kwaad dat Chris moet bestrijden. Ook door het achterwege laten van de werkelijke naam en motieven van dit personage wordt er door de externe focalisator een afstand gecreëerd jegens The Butcher.



Figuur 7 en 8: Door middel van een grafische relatie in de montage wordt de rol van The Butcher (rechts met drillboor) ondersteund als een kwaadaardige onderdrukker.

Hoewel de Iraakse Sjeik in deze scène ook is gestoken in een Islamitisch gewaad is zijn kleding veel lichter van kleur dan die van The Butcher, of iedere andere Arabier die vecht tegen de Amerikanen, wat de goedheid van dit personage contrasteert met die van bijvoorbeeld The Butcher. Bovendien wordt de Sjeik bijgestaan door personages (familieleden) die gestoken zijn in meer Westers ogende kledij. De scène toont hiermee naast de connectie tussen Arabier en Islam en de kwaadaardigheid van het Arabische personage The Butcher tevens de verdeeldheid onder het Arabische volk.

Scherpschutter Mustafa heeft net als Chris een talent voor schieten, maar wordt eerder op eenzelfde manier gerepresenteerd als The Butcher. Net als de luitenant van Al Qaeda worden de motieven en

bewegredenen van Mustafa nagenoeg nooit belicht en ook hij is voortdurend voorzien van een donkere hoofddoek. De kleding van Mustafa en The Butcher onthult in zekere zin al hun Islamitische bewegredenen. Ook in het gebruik van kostuums wordt er dus onderscheid gemaakt tussen Amerikaan en Arabier op het gebied van geloof. Door het achterwege laten van scènes waarin deze Arabische personage gestoken zijn in andere, toegankelijker kleding binnen vredelievende settings wordt er door de externe focalisator wederom geïnsinueerd dat deze personages voor niets anders leven dan hun jihad, of heilige oorlog.



Figuur 9 en 10: The Butcher (links) en Mustafa (rechts) zijn continue gestoken in zwarte, Islamitische kledij.

De strijd tegen het Islamitisch geloof wordt in zekere zin al ingeluid tijdens de openingsscène (00:00-03:25). Wanneer het logo van productiemaatschappij Warner Bros. op het beeldscherm prijkt, wordt de kijker toegezongen door een mannelijke stem die de Arabische en Islamitische woorden 'Allahu Akhbar' predikt. Niet snel daarna wordt het gepredik op de geluidsband overgenomen (en gedomineerd) door een rijdende Amerikaanse tank, waarna al snel een medium longshot volgt van diezelfde tank met daaromheen een patrouillerend Amerikaans legerkonvooi. De sfeerschepping wordt hierbij geaccentueerd door veelvuldig gebruik van brokken steen, puin en grijs en bruin tinten. Het gepredik kan gezien worden als een manier om te verduidelijken dat we in het Midden-Oosten zijn. Tegelijkertijd wordt het volume van de Arabische woorden 'Allahu Akhbar' dermate opgevoerd dat (in combinatie met de patrouillerende Amerikaanse soldaten) het gevoel opgeroepen wordt dat hier wellicht een strijd plaatsvindt tegen de Arabier én de Islam. Dit gevoel wordt meerdere malen in de film onderstreept wanneer shots van Arabische personages worden voorzien van Islamitisch gezang.

De rol van de Amerikaanse en Arabische vrouw in AMERICAN SNIPER

Het contrast tussen de Arabische en Amerikaanse vrouw is eveneens vrij opvallend in AMERICAN SNIPER en wordt onder andere visueel gerepresenteerd aan de hand van de geliefden van protagonist Chris en antagonist Mustafa. Hoewel beide scherpshutters een belangrijke functie vervullen voor hun vaderland, stelt Taya (de vrouw van Chris) zich een stuk kritischer op ten aanzien van het welzijn

van haar man dan de op het oog passieve vrouw van Mustafa; al moet gezegd worden dat laatstgenoemde in tegenstelling tot Taya veel minder schermtijd krijgt. Wel wordt de connectie tussen beide vrouwen en de band met hun man middels montage en mise-en-scène kenbaar gemaakt. In twee scènes (01:15:50-01:16:20) en (54:00-54:56), wordt door beide vrouwen een pasgeboren kind te laten dragen, een grafische relatie tussen Taya en Mustafa's vrouw bewerkstelligd. Waar Taya in dit shot echter actief, rechtopstaand en op emotionele wijze Chris ervan probeert te weerhouden terug te keren naar Irak als ze hoort dat hij wederom op missie gaat, zit en kijkt de vrouw van Mustafa zwijgend en met gebogen hoofd naar haar man als deze zijn wapens in stelling brengt om te gaan vechten, als teken van onderdanigheid. Ook Mustafa's vrouw spreekt niet en is gehuld in een Islamitisch gewaad. Het personage Taya brengt tegenwicht aan de motivatie van Chris om te vechten in Irak: langzaamaan begint ook Chris in te zien dat de oorlog in Irak vat op hem begint te krijgen.



Figuur 11 en 12: Mustafa's vrouw en Taya, de vrouw van Chris, dragen beiden een kind, waarmee er een grafische relatie wordt gelegd tussen beide vrouwen. De vrouw van Mustafa zwijgt echter als haar man ten strijde trekt, terwijl Taya haar man bekritiseert.

Deze ondergeschikte rol van de Arabische vrouw is ook zichtbaar (25:00-27:28) in een scène waarin een Arabische vrouw met haar kind het bevel van (vermoedelijk) haar man opvolgt en gewapend met een Russische granaat richting een Amerikaans legerkonvooi stormt. Wanneer de zoon en vrouw door Chris worden uitgeschakeld ontploft de granaat en wordt duidelijk dat moeder daadwerkelijk kwade intenties had. Door deze Arabische vrouw meermaals door het vizier van Chris z'n geweer te tonen en bovendien haar zoon het wrede bevel te geven om de granaat richting het konvooi te gooien, wordt er wederom door de externe focalisator op visueel en emotioneel vlak een afstand jegens een Arabische personage gecreëerd. De vrouw is bovendien net als Mustafa, The Butcher en Mustafa's vrouw gehuld in een donker Islamitisch gewaad. Kostumering lijkt symbool te staan voor de identiteit en beweegredenen van al deze personages. Het lijkt dus of de externe verteller ons middels deze focalisatie technieken (door het achterwege laten van bepaalde informatie over Arabische personages en het verschaffen van informatie over de Amerikanen) stuurt in het ontwikkelen van sympathie voor de Amerikaan en antipathie voor de Arabier.



Figuur 13: Door het tonen van een vrouw die haar nageslacht de dood injaagt door het vizier van Chris zijn sniper, wordt er een visuele en emotionele afstand gecreëerd jegens dit personage.

GREEN ZONE

Synopsis: Een groep militairen, onder leiding van commandant Roy Miller (Matt Damon), gaat in Irak op zoek naar massavernietigingswapens. Als de militairen continue op een dood spoor lopen begint de twijfel bij Miller toe te slaan over de werkelijke aanleiding van de oorlog en doemt de vraag op wie nou werkelijk vriend en vijand is.

In dit gedeelte van mijn analyse zal ik wederom de concepten van Bal, Verstraten en Bordwell en Thompson hanteren. Ik kijk voornamelijk naar de Amerikaanse personages Roy Miller, Clark Poundstone en Lawrie Dayne en de Arabische personages Mohammed Al-Rawi en Freddy.

Relevante Amerikaanse personages in GREEN ZONE

Het centrale personage waarmee we ons als kijkers identificeren in GREEN ZONE is de Amerikaanse commandant Roy Miller. Roy wordt gerepresenteerd als een rechtschapen en doortastend persoon, die halsstarrig op zoek is naar de werkelijke toedracht van de oorlog als hij merkt dat zijn zoektocht naar massavernietigingswapens niks oplevert. Gedurende de film is Miller diegene die kritische vragen durft te stellen aan zijn meerderen en besluit buiten de grenzen van zijn domein te treden als commandant van het Amerikaanse leger door samen te werken met de CIA. Millers personage wordt gekenmerkt door zijn bereidheid om met diverse partijen te communiceren. Gedurende de film komt Miller onder andere in contact met Irakese burgers, Irakese officieren, het Pentagon in de vorm van Poundstone, de CIA en journaliste Lawrie Dayne. Wat opvalt is dat Miller regelmatig centraal wordt gepositioneerd binnen het frame, omringd door mede soldaten, wat er op duidt dat Miller een belangrijk figuur is binnen zijn legereenheid en respect afdwingt. De (emotionele) band tussen de kijker en Miller wordt eveneens versterkt door veelvuldig gebruik van de (extreme) close-up waarin we de expressie van dit personage sterk uitvergroot zien, meer dan bij andere personages. In zijn zoektocht naar de waarheid rondom Magellan en massavernietigingswapens stuit Miller op diverse

tegenslagen, verrassingen en openbaringen. Deze aspecten zorgen er daarom ook voor dat Miller gedurende de film een heel spectrum van emoties doormaakt.



Figuur 1 en 2: Hoofdpersonage Miller (net als de kijker) ondergaat een heel spectrum van emoties tijdens zijn zoektocht naar de waarheid rondom Magellan en massavernietigingswapens.

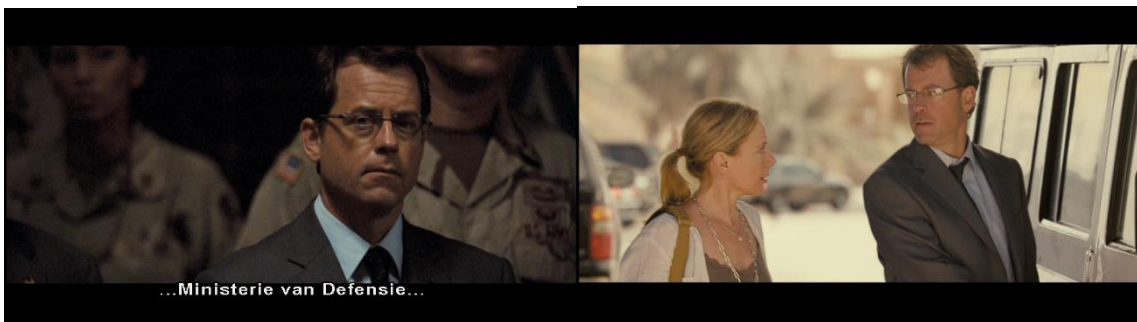
Waar Miller dient als protagonist dient een ander Amerikaans personage Clark Poundstone, een agent voor het Pentagon, eerder als antagonist. Poundstone is in tegenstelling tot Miller juist actief bezig om de waarheid rondom de massavernietigingswapens en Magellan verborgen te houden en werkt Miller dan ook gedurende de film tegen. Dit uit zich bijvoorbeeld in de vastberadenheid van Poundstone om generaal Mohammed Al-Rawi te vinden en uit te schakelen, de enige persoon die de aanwezigheid van massavernietigingswapens in Irak kan ontcrachten. Dat Poundstone een grote mate van macht en controle heeft over diverse andere Amerikaanse personages in de film (waaronder journaliste Lawrie Dayne) wordt bijvoorbeeld duidelijk in een scène (46:00-47:00) waarin Sayyed (een handlanger van Al-Rawi) wordt mishandeld door Briggs, een soldaat in dienst van Poundstone. In een specifiek shot zien we Poundstones reflectie (hij kijkt toe achter glas) over het gezicht van de mishandeling van Sayyed (Figuur).



Figuur 3: Agent Poundstone (te zien in de reflectie op het raam) laat anderen zijn vuile werk opknappen en steekt zelf (letterlijk) geen hand uit de mouwen.

Dit shot vertelt ons dat Poundstone verantwoordelijk is voor wat er in de ondervragingsruimte gebeurt, zonder dat hij zelf een hand uit de mouwen steekt. Het personage Poundstone schuwt geen geweld om de waarheid achter het massavernietigingsprogramma achter te houden en zet daar

bovendien graag andere personages voor in. Net als bij het personage Miller zijn de close-ups van de expressie van Poundstone ook veelzeggend. In tegenstelling tot Miller, die een heel spectrum van emoties doormaakt tijdens zijn zoektocht, is de expressie van Poundstone vanaf begin tot eind nerveus en zorgelijk. Poundstone weet immers dingen die niemand anders mag weten. Gedurende de film wordt er voor een groot gedeelte intern gefocaliseerd door middel van het personage Miller: elk nieuw stukje informatie over de waarheid rondom Magellan en massavernietigingswapens ontdekken we aan de hand van Millers zoektocht. Dit terwijl Poundstone vanaf de eerste minuut al op de hoogte is van de situatie. Door intern te focaliseren met Miller roept de externe verteller sympathie op voor dit personage en door het achterwege laten van de kennis van Poundstone wordt er een zekere afstand en mysterie ten opzichte van dit personage gecreëerd.



Figuur 4 en 5: Poundstone is een man met een geheim, afgaande op zijn voortdurende nerveuze, zorgelijke blikken en de restrictie van informatie omtrent zijn personage.

GREEN ZONE toont naast de belangrijke personages Miller en Poundstone ook diverse andere Amerikanen. Dit zijn voornamelijk soldaten, maar eveneens Amerikaanse ambtenaren, ambassadeurs, leden van het Pentagon etc. die zich ophouden in de zwaarbeveiligde 'groene zone' van Bagdad, voorheen het onderkomen van Saddam. De Amerikaan die binnen de groene zone wordt verbeeld is een compleet andere dan de soldaat buiten de zone. Waar de gedisciplineerde soldaat orders opvolgt in een grauwe, met puin overladen wereld die afgesneden is van water en elektriciteit, doet de Amerikaan binnen de zone zich te goed aan weelde en rijkdom. In een scène (41:45-44:30) is de verbazing dan ook groot wanneer Miller en een aantal soldaten een bezoek brengen aan CIA agent Martin Brown in de zone. Te zien zijn Amerikanen die in bikini of zwembroek genieten van de zon of het verkoelende water van een zwembad. Sommigen spelen een spelletje, lezen een boek of drinken een biertje op een nabijgelegen terras. Het contrast tussen de soldaten in uniform en de Amerikanen in zwemkleding is dermate groot dat er een gevoel van ongeloof ontstaat. Terwijl er buiten de zone mensen sterven door kogels en gebrek aan water, lijkt het gros van deze Amerikanen daar geen boodschap aan te hebben. Dit zorgt ervoor dat deze Amerikanen vooral overkomen als snobistisch, lui of zelfs ongevoelig. Het tonen van luiierende, zonnebadende

Amerikanen in een oorlogsgebied creëert een afstand tussen deze Amerikaanse personages en de kijker. Door het tonen van deze Amerikanen naast (verbaasde) hardwerkende Amerikaanse soldaten lijkt de externe focalisator ons bewust een genuanceerd beeld te willen geven van de Amerikaanse motieven en aanwezigheid in Irak.



Figuur 7: Miller en zijn soldaten vormen een groot visueel contrast met de luie Amerikanen in de groene zone.

Relevante Arabische personages in GREEN ZONE

Opvallend aan GREEN ZONE is dat de film opent met een volledige scène (00:00-00:02:30) die is gewijd aan het personage Mohammed Al-Rawi. In deze scène zijn Al-Rawi en consorten vanuit een paleis getuige van de invasie van de V.S in Bagdad (Irak) in 2003. Door te openen met een scène die gewijd is aan een Arabisch personage en het tonen van een Amerikaanse luchtaanval vanuit Arabisch perspectief, wordt de verwachting gecreëerd dat Al-Rawi een prominente en relevante rol gaat krijgen in de ontwikkeling van de film en dat deze film wellicht een andere visie op de Arabier zal geven. Dit vermoeden wordt bevestigd als gedurende de film blijkt dat Al-Rawi meer weet van de massavernietigingswapens in Irak, waarvan hij beweert dat deze al afwezig zijn sinds de Eerste Golfoorlog. Al-Rawi's personagebeeld wordt in deze eerste scène eveneens vrij duidelijk. Ondanks dat zijn stad en het paleis waarin hij zich begeeft worden bestookt met raketten en mortieren blijft hij op een rustige en berekenende manier praten en bewegen. Te midden van een wereld van rook, stof, vuur en panikerende mensen lijkt Al-Rawi enigszins een baken van rust. Ook qua kostumering is Al-Rawi niet de typische Islamitische Arabier: gekleed in een colbert, overhemd en pantalon komt dit personage vooral over als zakelijk en intelligent, niet als iemand die een heilige oorlog voert. De sympathie voor dit personage staat op losse schroeven als we er halverwege als kijker achter komen dat deze rustige intelligente man de ex-generaal is van dictator Saddam Hoessein. Al-Rawi is een man met goede en bruikbare eigenschappen voor een nieuw, stabiel Irak, maar draagt tegelijkertijd een gruwelijk verleden met zich mee.



Figuur 8 en 9: Generaal Mohammed Al-Rawi wordt verbeeld als een intelligente, berekenende Arabier.

Een ander belangrijk Arabisch personage is Freddy. Freddy wordt als het ware gepresenteerd als dé Arabische burger in Irak, het werkelijke slachtoffer in de hele kwestie. Deze slachtofferrol wordt naast het feit dat Freddy veel spreekt over de staat van zijn land en diens burgers, ook visueel getoond. Door grootse gebaren en uitgesproken mimiek draagt Freddy constant veel wanhoop, woede en frustratie uit en is in die zin een tegenpool van de veel meer beheerste Al-Rawi. Eveneens in tegenstelling tot Al-Rawi loopt Freddy niet in een chique pak, maar in te ruime, ietwat vieze, afgeleefde kleding. In een scène (36:00-38:48) komen we er bovendien achter dat Freddy één been mist, dat hij naar eigen zeggen heeft verloren tijdens gevechten in Iran. Door dit personage een been te ontnemen wordt er extra sympathie opgewekt voor deze Iraakse burger, waardoor zijn slachtofferrol wordt benadrukt. Freddy vlucht bovendien in eerste instantie voor de soldaten van Poundstone, maar wordt achterhaald door de (integere) soldaten van Miller, wat de verwarring aangeeft voor een burger als hij: Freddy weet niet meer exact wie hij kan vertrouwen in een oorlog vol tegenstrijdige partijen. Doordat de externe focalisator veelvuldig aandacht besteedt aan Arabische personages en deze bovendien te voorzien van positieve en negatieve eigenschappen, wordt er in GREEN ZONE ook een genuanceerd beeld gegeven van de Arabier.



Figuur 10 en 11: Arabier Freddy wordt verbeeld als een wanhopige, emotionele man die het spoor bijster is.

Vooral opvallend aan Freddy en Al-Rawi is dat hun woorden, handelen en voorkomen geen moment worden gelinkt aan het Islamitische geloof. De Islam is gedurende de gehele speelduur geen enkel

moment een motivatie voor deze personages. Zowel Freddy als Al-Rawi denken vooral in het belang van de toekomst van hun land. Dit is onder meer een reden voor Freddy om de schuilplaats van Al-Rawi prijs te geven aan Miller en zijn soldaten, omdat hij er van overtuigd is dat het berechten van de generaal de oplossing is voor een stabiel Irak. Wanneer Miller echter overtuigd raakt van het belang van onderhandelen met Al-Rawi voor de toekomst van Irak komen deze drie personages in een complexe situatie terecht. Dit komt tot uiting in één van de laatste scènes (01:33:00-01:35:00) van de film waarin Al-Rawi door Miller uit de handen van het Pentagon blijft, maar vervolgens wordt doodgeschoten door Freddy. Uit deze scène spreekt een ironie die de dualiteit van de situatie in Irak duidelijk maakt: de gewone en gedupeerde burger (Freddy) doodt de rechterhand van de dictator (Al-Rawi) die een mogelijke bijdrage had kunnen leveren een politiek stabiel Irak. In deze scène transformeert slachtoffer tot dader en dader tot slachtoffer. Het Irak in GREEN ZONE is een verdeeld Irak, waarin een onduidelijke verdeling bestaat tussen goed en kwaad.

GREEN ZONE toont naast deze personages verscheidene groepen Arabieren. Over het algemeen zijn dit groepen waarin paniek, wanhoop en woede heerst. In één van de laatste scènes van de film (01:38:30-01:39:00) komt Clark Poundstone er achter wat het plan van hem en het Pentagon om alle voormalige Iraakse officieren af te zetten te weeg heeft gebracht, als blijkt dat vele Iraakse leden van de voormalige republiek het niet eens zijn met die beslissing. In een overvolle vergaderruimte wordt er heftig gediscussieerd tussen diverse Irakezen over de toekomst van Irak. De chaos die deze discussie teweegbrengt wordt gevisualiseerd door middel van montage en cameravoering. Door een hypersnelle editing en een wisselwerking tussen (extreme) close-ups en (medium) long shots in combinatie met een kakofonie aan stemmen wordt duidelijk dat de gevechten in de straten van Bagdad zich hebben verplaatst naar de vergaderruimte. De scène toont ook een extreem contrast met de rustige, gemoedelijke beelden die we zagen van de zonnebadende Amerikanen aan het zwembad.

De rol van de Amerikaanse en Arabische vrouw in GREEN ZONE

Het belangrijkste vrouwelijke personage in GREEN ZONE is de Amerikaanse Wall Street journaliste Lawrie Dayne, en zij is bovendien één van de weinige vrouwelijke personages in de gehele film. Dayne is de journaliste die informatie over het massavernietigingsprogramma van Irak bekend heeft gemaakt aan het publiek middels haar artikelen in de Wall Street Journal. Duidelijk wordt dat Dayne dient als een marionet van Clark Poundstone en Washington. Net als bij het personage Poundstone hangt er rondom Dayne continue veel mysterie. Dat Dayne meer weet over de betrouwbaarheid (of eigenlijk het gebrek daaraan) van de informatie die is verschaft over massavernietigingswapens en informant Magellan, is bijvoorbeeld zichtbaar aan haar mimiek en manier van bewegen: Dayne loopt continue met een nerveus en gespannen gezicht rond en zit of staat nooit stil. Dit is bijvoorbeeld

zichtbaar in een scène (01:00:00-01:02:30) waarin Dayne ondervraagd wordt door Miller. Dayne's onzekerheid wordt in deze scène visueel geconstrueerd door haar ten opzichte van de standvastige Miller continue op een andere positie binnen het frame te plaatsen. Deze positionering binnen het frame van Dayne geeft aan dat dit personage niet precies weet welke positie zij moet innemen ten opzichte van haar eigen journalistieke integriteit, wanneer deze bekritiseerd wordt door Miller.



Figuur 12 en 13: Amerikaans journaliste Lawrie Dayne wordt doormiddel van een wisselende positionering ten opzichte van Commandant Miller verbeeld als een onzekere vrouw.

Conclusie

In dit gedeelte van mijn analyse zal ik de belangrijkste bevindingen die ik heb geanalyseerd in *AMERICAN SNIPER* vergelijken met die van *GREEN ZONE*. Tegelijkertijd zal ik deze bevindingen naast de literatuur leggen die ik heb verwerkt in mijn theoretisch kader, voornamelijk met betrekking tot het hoofdstuk stereotypering en de theorieën van Shaheen, Kord en Alford.

Wat opvalt aan de manier waarop de Amerikaan wordt gerepresenteerd in *AMERICAN SNIPER* in tegenstelling tot *GREEN ZONE* is dat deze in eerstgenoemde film uitsluitend positief wordt gevisualiseerd. Dit gaat op voor de belangrijkste personages Chris Kyle, en zijn vrouw Taya, maar ook voor de medesoldaten van Chris. De motieven van Chris om te gaan vechten in Irak worden op een manier belicht waardoor het belang van de inval van de V.S. in Irak te rechtvaardigen valt. Dit ligt in lijn met wat Alford beweerde over de tendens binnen Hollywood om de inbreng van de V.S. in het buitenland altijd als een reactie te zien op de 'bad guys'.⁷⁶ Chris zijn visie op de vijand en zijn missies in het algemeen blijven onveranderd, sterker nog: zijn drang om te vechten in het Midden-Oosten lijkt met elke missie sterker te worden. Door meermaals intern te focaliseren middels Chris, door het tonen van flashbacks over zijn verleden, of doordat montage een verband legt tussen terroristische aanslagen en de reactie van Chris, wordt er sympathie opgewekt voor Chris en zijn motivatie om te vechten. Susanne Kord beschrijft in *Contemporary Masculinities* de grote aandacht voor de rol van de vader in de Amerikaanse samenleving. *AMERICAN SNIPER* hanteert deze ideologie ook door de kracht en mannelijkheid van Chris zorgvuldig in verband te brengen met de opvoeding van zijn vader in het

⁷⁶ Alford, *Reel Power*, 32.

narratief. Ook het veelvuldig in beeld brengen van de bijbel impliceert dat er niet alleen een strijd gaande is tussen twee bevolkingsgroepen, maar ook tussen twee religies. Daarnaast toont de film de gebruikelijke kameraadschap tussen Chris en zijn medesoldaten. Doordat de (extern plus) interne focalisator veelvuldig aandacht besteedt aan de achtergrond en motivaties van Chris (door onder andere het gebruik van de flashback en grafische en causale relaties in de montage) en aandacht besteedt aan de broederschap tussen Chris en zijn medesoldaten (door deze personages op te voeren in gemoedelijke en luchtige kleding en settingen) wordt er vooral sympathie opgewekt voor de Amerikaan.

Vaders en familie zijn zo goed als afwezig in *GREEN ZONE*. De film staat bovendien een stuk kritischer tegenover een aantal Amerikaanse personages en hun motieven; dit geldt voornamelijk voor Clark Poundstone. Zo blijkt dat Poundstone gelogen heeft over de aanwezigheid van massavernietigingswapens in Irak, wat volgens *GREEN ZONE* dé aanleiding betekent voor de inval van de V.S. in Irak. Miller keert zich steeds meer tegen Poundstone en het Amerikaanse Pentagon. Doordat de film voornamelijk intern focaliseert via Miller en we kleine gedeeltes van informatie over de waarheid rondom Magellan en massavernietigingswapens via dit personage meekrijgen wordt er vooral sympathie opgewekt voor deze commandant. Bovendien toont de externe focalisator een groot spectrum van emoties van Miller, waarmee we duidelijker doorkrijgen wat er omgaat in dit personage. Dit in tegenstelling tot Poundstone, wiens emoties oppervlakkiger en mysterieuzer blijven en van wie we de werkelijke achtergrond en motieven lange tijd niet meekrijgen. Daarnaast draagt *GREEN ZONE* een andere oplossing aan om de instabiliteit in het Midden-Oosten te herstellen: door samen te werken met het voormalige leger van Saddam. Een dergelijke diplomatieke oplossing is vrijwel altijd afwezig in de Amerikaanse oorlogsfilm volgens Alford.⁷⁷ *AMERICAN SNIPER* visualiseert een hele andere oplossing: vechten tegen de Arabier tot de laatste snik. Daarnaast toont *GREEN ZONE* naast hardwerkende, vechtende soldaten ook luie Amerikaanse ambassadeurs, diplomaten etc. in de groene zone van Bagdad die zich tegoed doen aan rijkdom en weelde. Het contrast tussen deze luiere Amerikaan en de hardwerkende Amerikaanse soldaat zorgt voor een genuanceerder beeld van de aanwezigheid van de V.S. in Irak: hoe integer is de eerstgenoemde groep werkelijk? De externe focalisator kiest er in *GREEN ZONE* dus voor om ook een schaduwkant te laten zien van de Amerikaanse inbreng in Irak door het tonen van luie Amerikanen in een weelderige, ontspannen setting. Hoewel *AMERICAN SNIPER* het negatieve effect van de oorlog belicht, voornamelijk door het tonen van een geëmotioneerde, kritische Taya, wordt de Amerikaanse invasie in het Midden-Oosten voor een groot gedeelte positief benaderd.

Jack Shaheen beweert in *Reel Arabs* dat de Arabier in de Hollywoodcinema structureel in

⁷⁷ Alford, *Reel Power*, 33.

verband wordt gebracht met terrorisme en de Islam.⁷⁸ Dit gaat voor een groot gedeelte op voor de Arabier in *AMERICAN SNIPER*. De film toont welgeteld één enkele Arabische sjeik in een positief daglicht wanneer deze het Amerikaanse leger helpt. Elke andere belangrijke (slechte) Arabier in de film draagt een opzichtig zwart, Islamitisch gewaad en vertoont sporen van buitenzinnig geweld, te denken aan de personages The Butcher en Mustafa. Opvallend is dat de externe focalisator zelden tot nooit achtergrond informatie over deze personage prijs geeft. Het personagebeeld van Mustafa en The Butcher komt vooral tot uiting in hun Islamitische kostumering en acteerwerk. In tegenstelling tot de Amerikaanse personages worden deze personages nooit getoond in gemoedelijke en luchtige settingen en kleding en worden de intrinsieke motivaties van Mustafa en The Butcher nooit verduidelijkt door grafische en causale relaties in de montage zoals dat bij Chris uitvoerig gebeurt. Wat we in *AMERICAN SNIPER* uitvoerig zien is het beschreven concept van 'anderszijn' door Marjo Vuorinen in *Enemy Images*: de constructie van een ander (de Arabier) gaat gepaard met de constructie van een zelf (de Amerikaan), waarbij sociaal-wenselijke eigenschappen in het zelf worden uitvergroot en kwaadaardige, schadelijke eigenschappen worden geprojecteerd op de ander.⁷⁹

In *GREEN ZONE* worden de belangrijkste Arabische personages Al-Rawi en Freddy vrijwel niet in verband gebracht met Islamitische denkbeelden of buitensporig veel agressie. De generaal van Saddam Hoessein, Al-Rawi, is bijvoorbeeld gehuld in een chique en net kostuum en wordt op een opmerkelijk rustige manier vertolkt. Freddy oogt als een arme Iraakse burger die alleen geïnteresseerd is in het welzijn van zijn volk. De motieven van beide personages worden veel zorgvuldiger uitgediept dan die van de Arabische personages in *AMERICAN SNIPER*. Zowel *GREEN ZONE* als *AMERICAN SNIPER* tonen echter een verdeeld Irak. Eerstgenoemde film diept dit alleen een stuk zorgvuldiger uit door diverse Irakese partijen te belichten, met name in de vorm van Freddy (het Iraakse volk) en generaal Al-Rawi (het Iraakse leger). De Arabieren in *GREEN ZONE* worden daarmee een stuk genuanceerder en complexer gerepresenteerd dan in *AMERICAN SNIPER*, de Islam is zo goed als afwezig en de oplossing voor de politiek instabiliteit in Irak lijkt complexer dan gedacht als een samenwerking tussen de V.S. en Al-Rawi evidentier lijkt te worden. Doordat Freddy in één van de laatste scènes Al-Rawi vermoord, sluit *GREEN ZONE* af met een sombere kijk op de toekomst van Irak. Het is ook vrijwel nooit volledig duidelijk voor wie (afgezien van Roy Miller) de externe focalisator in de film sympathie oproept door intern te focaliseren met een personage. Zowel Freddy's als Al-Rawi's (en later ook Poundstones) motieven worden zorgvuldig uitgediept en in elk van hun motieven schuilt een kern van logica. Dat maakt dat deze film geen overduidelijke good en bad guys bevat, al neigt de sympathie het meest naar het Amerikaanse personage Miller en het Arabische personage Freddy. Deze personages dragen (in tegenstelling tot Al-Rawi en Poundstone) immers

⁷⁸ Shaheen, *Reel Arabs*, 26.

⁷⁹ Vuorinen, *Enemy Images*, 1.

geen geheimzinnig, tiranniek verleden met zich mee, althans niet volgens de externe focalisator.

In *AMERICAN SNIPER* doen ook enkele Arabische vrouwen zonder blikken of blozen mee aan gevechten aan Arabische zijde. Ze voldoen aan het typisch beeld van de onderdrukte vrouw, zoals beschreven in het werk van Shaheen: ze zwijgen en gehoorzamen slechts.⁸⁰ Door het achterwege laten van dialoog, hun motieven door middel van bijvoorbeeld montage en hun louter in Islamitische kleding te tonen stuurt de externe focalisator ons vooral in de richting van het Amerikaanse vrouwelijke personage in de vorm van Taya Kyle. Taya zet meermaals kritische vraagtekens bij het welzijn en de drijfveren van haar man Chris. Dit wordt bijvoorbeeld kenbaar gemaakt door de externe focalisator door Taya wel de dialoog aan te laten gaan met haar man Chris en haar emoties expliciet te maken. Taya wordt daarmee gerepresenteerd als gelijkwaardig aan haar man binnen hun relatie. Het vrouwelijke Amerikaanse personage Lawrie Dayne in *GREEN ZONE* wordt vooral gepresenteerd als een onzekere marionet van het Pentagon: ondanks de twijfels bij de informatie die ze krijgt van Poundstone durft Dayne niet de stappen te ondernemen die de standvastige Commandant Roy Miller wel neemt. Dit maakt de externe focalisator bijvoorbeeld duidelijk door Dayne in een scène continue van positie binnen het frame te laten veranderen ten opzichte van Miller. Ook hiermee geeft de externe focalisator een genuanceerder beeld van de Amerikaan(se vrouw) dan *AMERICAN SNIPER*.

⁸⁰ Shaheen, *Reel Arabs*, 22.

5. Productie-analyse

In dit hoofdstuk bespreek ik de belangrijke overwegingen bij de productie van AMERICAN SNIPER en GREEN ZONE aan de hand van publicly disclosed deep texts die ik heb gevonden op de DVD van beide films en de websites variety.com, collider.com, en youtube.com. Ik heb onder andere making-offs, audiocommentaar, deleted scenes, interviews en Q&As gebruikt. Ik zal vooral een antwoord proberen te zoeken op de vraag hoe de productie van beide films tot stand is gekomen, de visie van cast en crew op de oorlog in het Midden-Oosten en wat de werkwijze is geweest van cast en crew en, in de conclusie, hoe deze zich verhouden tot elkaar en de literatuur over de Hollywoodfilmindustrie.

AMERICAN SNIPER

Totstandkoming productie

Het idee voor de film AMERICAN SNIPER is ontstaan bij screenwriter Jason Hall en producenten Andrew Lazar en Peter Morgan. Zij raakten enthousiast over het verhaal van Chris, al voordat de autobiografie van Chris uitkwam in 2013. Hall zocht vervolgens voor zijn research Chris Kyle op in Texas en wist hem na enige moeite aan het praten te krijgen. Het eerste script was een rechttoe rechtaan verhaal, zonder tijdssprongen en gekunsteldheden volgens Hall. Hij en mede-producent Morgan gingen op zoek naar een geschikte acteur voor Chris, waar al vrij snel Bradley Cooper als meest geschikte kandidaat naar voren kwam en die bovendien medeproducent werd van de film. In een artikel op thewrap.com uit 2014 wordt duidelijk dat Cooper nauwe banden onderhoudt met studio Warner Bros als acteur-producent.⁸¹ Met het script klopten Morgen en Hall vervolgens aan bij producent Rob Lorenz van Warner Bros. Op basis van een herschreven script werd er vervolgens gezocht naar een geschikte regisseur. Lorenz: "Steven Spielberg was de eerste optie, omdat hij aan het script heeft gewerkt samen met Hall, maar de deal tussen Spielberg en Warner Bros. ging om een of andere reden niet door."⁸² Warner Bros. heeft vervolgens Clint Eastwood benadert als tweede keus, die naar eigen zeggen net bezig was in het boek van Chris Kyle. Eastwood raakte enthousiast over het script en reisde samen met Bradley Cooper af naar Texas om Taya (de vrouw van Chris) te ontmoeten. In de making-off van de film wordt ook kort de rol van militair adviseurs belicht in het productieproces. Producent Lorenz benadrukt dat het aannemen van technisch militair adviseur Jim Dever bijvoorbeeld heeft bijgedragen aan het realisme van de film: "Dever voorzag de crew van

⁸¹ Shaw, "Bradley Cooper."

⁸² "One Soldiers Story: The Journey of American Sniper," *American Sniper*, dir. by Clint Eastwood (2014; Warner Bros, 2015 dvd).

informatie en uitrusting en heeft ervaring in het maken van oorlogsfilms.”⁸³ De making-off belicht ook de importantie van Kevin Lacz, een vriend en medesoldaat van Chris Kyle bij Navy Seal Team 3, die Bradley Cooper tips gaf voor zijn rol als sluipschutter en zelf ook een rol kreeg in de film als teamlid van Chris.

Visie op de personages en de oorlog in het Midden-Oosten

AMERICAN SNIPER lijkt voor een groot gedeelte het project te zijn van Jason Hall. Dit uit zich vooral in het initiatief van Hall om het script te schrijven, wat voortkwam vanuit zijn eigen fascinatie voor de sluipschutter Chris Kyle. Hall heeft van alle crewleden de meeste interactie onderhouden met Chris en Taya om aan zijn script te werken. Hall beweert in de making-off “One Soldiers Story: The Journey of American Sniper” dat het eerste script ging over een “klassiek archetype van krijgers uit de geschiedenis...een moderne Achilles.”⁸⁴ Toen de echte Chris Kyle plotseling overleed (hij werd vermoord door een mede-oorlogsveteraan op een schietbaan in Texas) veranderde het script aanzienlijk. Na een bezoek aan de begrafenis van Chris, raakte Hall in gesprek met Taya die daarop meer en meer betrokken raakte bij de productie en eiste dat de film recht moest doen aan hun leven. Taya kon een kant van Chris vertellen die persoonlijker was dan zijn autobiografie. Dit zorgde volgens Hall voor een script met een “meer gebalanceerd verhaal, waarin het gezin en familielevens centraal stond”⁸⁵

In een interview voor talkshow DP/30 vraagt interviewer Kevin Poland aan Jason Hall waarom ervoor gekozen is om de film niet te voorzien van een grotere politieke context. Hierop antwoordt Hall dat hij vooral geïnteresseerd was in de held en persoon Chris Kyle: “Door het onderzoeken van de karakteristieken van een held, ontdekken we de karakteristieken die horen bij verhalen vertellen.” Hall benadrukt dat hij er de voorkeur aangaf om in de gevoelswereld van het personage Chris Kyle te kruipen en zich minder te richten op vragen als: waarom was de V.S. aanwezig in Irak, is Irak op dit moment beter af zonder Saddam, of wie zaten er fout of goed in de oorlog.⁸⁶ Screenwriter Hall lijkt vooral te willen zeggen dat de geestestoestand van Chris en zijn vrouw Taya centraal stonden in de film, en dat de oorlog in Irak daarom meer op de achtergrond is geplaatst. In een interview van de Loyola Marymount University Film School met Clint Eastwood antwoordt de regisseur op de controversie die is ontstaan rondom de film AMERICAN SNIPER en de kritiek op de zogenaamde pro-oorlog en pro-sluipschutter boodschap van de film: “I think it’s nice for veterans because it shows what they go through, you know, and that life [of] wives and families of veterans. It has a great

⁸³ “One Soldiers Story: The Journey of American Sniper,” *American Sniper*.

⁸⁴ “One Soldiers Story: The Journey of American Sniper,” *American Sniper*.

⁸⁵ “One Soldiers Story: The Journey of American Sniper,” *American Sniper*.

⁸⁶ Poland, “DP/30.”

indication of the stresses they are under. And I think that all...adds up to kind of an anti-war.”⁸⁷

Werkwijze cast en crew

Als voorbereiding op zijn rol heeft Bradley Cooper naar eigen zeggen: “honderden uren aan videomateriaal en duizenden foto’s en emails bekeken van Chris en Taya.”⁸⁸ Dit deed hij om het gedrag en de manieren van Chris te observeren en de omgang met zijn gezin. Ook actrice Sienna Miller die gecast werd als Taya Kyle had contact met de echte Taya via skype en telefoon en gebruikte die momenten om Taya te analyseren: “I feel like the first thing I was most interested in is her speech inflection on the phone. And then on Skype, I’d pay attention to, how does she move? To capture a sense of someone.”⁸⁹

De manier van werken van Clint Eastwood wordt onder meer belicht door Bradley Cooper in de making-off: “Bij Clint Eastwood is er geen repetitie, je werkt dus bij de opnames samen aan scènes. Dat leent zich voor spontaniteit en organische gesprekken en voor een hoop verrassingen.”⁹⁰ In een interview met Sienna Miller voor *Variety* beantwoordt de actrice de vraag van interviewer Ramin Satoodeh of het klopt dat Eastwood weinig aanwijzingen geeft aan de acteurs. Dat doet hij juist wel zegt ze, maar op een andere manier. Zo vertelt Miller dat Eastwood bijvoorbeeld vlak voor een emotionele scène haar inlichtte over het dodental van Irak op de dag dat ze aan het draaien waren, wat haar een vorm van vastigheid gaf.⁹¹ In een ander interview voor *Variety* vraagt interviewer Tim Gray aan editors Joel Cox en Gary Roach naar hun werkrelatie met Eastwood. Cox vertelt in dit interview dat Eastwood normaal gesproken werkt aan de hand van korte takes en een strak schema. Dit is een van de redenen waarom de editors betrokken zijn bij de audities om in een vroeg stadium te kijken wat wel en niet werkt. Wat opvalt aan *AMERICAN SNIPER* is dat Eastwood benadrukt aan Cox dat de film vooral gemaakt wordt in de montage kamer, wat hij volgens Cox: “normaal gesproken niet zegt”. Verder benadrukt Cox dat Eastwood regisseert vanuit instinct, de eerste ingeving is de juiste: “Eastwood filmt als het ware de repetitie, hij wil zijn acteurs niet uitputten.”⁹²

⁸⁷ “The Hollywood Master: Clint Eastwood,” *SFTV Newsroom*.

⁸⁸ “One Soldiers Story: The Journey of American Sniper,” *American Sniper*.

⁸⁹ Setoodeh, “Sienna Miller on ‘American Sniper.’”

⁹⁰ “One Soldiers Story: The Journey of American Sniper,” *American Sniper*.

⁹¹ Setoodeh, “Sienna Miller on ‘American Sniper.’”

⁹² Gray, “Variety Artisans: Editing ‘American Sniper.’”

GREEN ZONE

Totstandkoming productie

De totstandkoming van GREEN ZONE lijkt voor een groot gedeelte te komen door de grote vrijheid die regisseur Paul Greengrass geniet bij Universal Studios, op basis van zijn eerdere werk. De film lijkt dan ook grotendeels het project van Greengrass te zijn. Dit blijkt voornamelijk uit het filmcommentaar op de DVD waarin Greengrass vertelt dat de studio de regisseur heeft benaderd met de vraag, wat zijn volgende project moest gaan worden vlak na het uitkomen van THE BOURNE SUPREMACY (waarin eveneens een samenwerking plaatsvond tussen Greengrass en acteur Matt Damon). Op het audiocommentaar van de DVD vertelt Greengrass: "I sat down with Universal and they said well what do you want to do next? I said I wanted to do 9/11 and the war in Iraq, which was driving the world during the time."⁹³ Stacey Snider, directrice van Universal Studios, antwoordde daarop: "Oh great, okay, off you go."⁹⁴

Het verhaal zou specifiek gaan over massavernietigingswapens in Irak en de teleurstellende zoektocht naar deze wapens. Dit is een uiterst controversieel topic binnen de Amerikaanse Hollywoodindustrie en Greengrass benadrukt in het filmcommentaar dan ook het lef van Universal om deze film te produceren: "To run these studios you got to have nerves of steel, with a quite a controversial topic set in Iraq at the outset of War....With such an unappealing territory for a studio it was a big bet."⁹⁵ Verder zegt Greengrass over zijn samenwerking met Universal: "that's why I've made four films at Universal... they have a great culture of longevity and partnership. I mean, this film, however we cut it, is a bold roll of the dice for me and for them and for Matt and for everybody."⁹⁶ Ook uit dit commentaar blijkt een vertrouwen van de studio in Greengrass en vice versa. De regisseur vertelt in het filmcommentaar ook dat het ontwikkelen van het eerste idee over soldaat Miller en zijn zoektocht naar massavernietigingswapens oninteressant begon te worden en dat het lezen van het boek *Imperial Life in the Emerald City* van Rajiv Chandrasekaran zijn visie veranderde. Wel benadrukt Greengrass dat het verhaal van GREEN ZONE voornamelijk het werk blijft van Brian Helgeland, screenwriter en vriend van Greengrass, en niet het boek van Rajiv.⁹⁷ Helgeland en Greengrass werden van informatie voorzien door producenten Kate Solomon en Michael Bronner. Greengrass: "They were doing a lot of research and we very quickly got to the character of Miller and

⁹³ "Filmcommentaar met Regisseur Paul Greengrass en Matt Damon," *Green Zone*, dir. by Paul Greengrass (2010; Universal Pictures, 2010 dvd).

⁹⁴ CS, "Exclusive into The Greengrass Zone", *Coming Soon*.

⁹⁵ "Deleted Scenes met Videocommentaar van Regisseur Paul Greengrass en Matt Damon," *Green Zone*, dir. by Paul Greengrass (2010; Universal Pictures, 2010 dvd).

⁹⁶ CS, "Exclusive into The Greengrass Zone", *Coming Soon*.

⁹⁷ "Filmcommentaar met Regisseur Paul Greengrass en Matt Damon," *Green Zone*.

the hunt for WMD.”⁹⁸

Visie op de personages en de oorlog in het Midden-Oosten

De uitgangsbasis voor *Greengrass* was een politieke thriller in de stijl van de JASON BOURNE-serie waarin paranoia en wantrouwen centraal stonden en die volgens de regisseur begonnen bij de inval en oorlog in Irak. Het eerste idee van *Greengrass* was het verhaal van een soldaat die op missie zou gaan in Irak om massavernietigingswapens te vinden en er geen één vindt. Matt Damon vertelt in het filmcommentaar dat het verhaal van het hoofdpersonage (Roy Miller) losjes gebaseerd is op soldaat Monty Gonzalez, die ook zocht naar massavernietigingswapens in Irak en na zijn eerste zoektocht beseftte dat hij niks ging vinden.⁹⁹

In het boek van Rajiv (*Imperial Life*) komt de miscommunicatie over wat er gepland werd in Washington en Londen en wat er gebeurde op de straten van Bagdad sterk naar voren. De invloed van dit boek vormde de inspiratie voor *Greengrass* om het hoofdpersonage af te laten reizen naar de Groene Zone in Bagdad, de plek waar Saddam Hoessein zich voorheen ophield en waar later de Amerikanen zich vestigden. De zoektocht naar de massavernietigingswapens door de ‘gewone’ soldaat en de gebeurtenissen en misleidende informatie vanuit de groene zone vormen de speerpunten voor de film. *Greengrass* vertelt in het filmcommentaar eveneens dat hij het cruciaal achtte om genre(elementen) te verwerken in zijn film, zodat het publiek wist waar het naar keek: “You have to inhabit genre, so that people are going to instantly identify the type of story it is.”¹⁰⁰ Het implementeren van thriller-elementen die het publiek herkent zorgt volgens *Greengrass* voor een belonende ervaring. Hieruit blijkt dat naast het aankaarten van een gevoelig onderwerp over de oorlog in Irak, ook toegankelijkheid bij een (groot) publiek centraal staat bij *Greengrass*. Dit bevestigt *Greengrass* in een interview met CS op comingsoon.net: “I wanted to make a film with a broad appeal... of course, that audience was exactly the audience that was being asked to fight this war.”¹⁰¹ Hieruit blijkt dat er bij de productie ook in commercieel opzicht keuzes zijn gemaakt, vermoedelijk in opdracht van Universal. Dat *Greengrass* wederom samenwerkte met superstar Matt Damon na hun eerdere succesvolle samenwerking in de JASON BOURNE filmreeks zou ongetwijfeld ook een strategie zijn geweest om een groter publiek te trekken.

Werkwijze cast en crew

Regisseur *Greengrass*, die een grote auteurstempel lijkt te zetten op al zijn films, hanteerde een aantal duidelijke richtlijnen, kenmerkend voor zijn stijl. Deze richtlijnen zijn bijvoorbeeld het casten

⁹⁸ CS, “Exclusive into The *Greengrass* Zone”, *Coming Soon*.

⁹⁹ “Filmcommentaar,” *Green Zone*.

¹⁰⁰ “Filmcommentaar,” *Green Zone*.

¹⁰¹ CS, “Exclusive into The *Greengrass* Zone”, *Coming Soon*.

van niet-acteurs en improvisatie op de set. Ondanks dat het script de basis vormde voor de film, maakte Greengrass veel gebruik van improvisatie en interactie op de set, om een gevoel van realisme te bewerkstelligen. Dit kon voor eindeloze takes zorgen. Dat het script voortdurend onderhevig was aan verandering wordt bevestigd in een interview met acteur Jason Isaacs (Briggs), vriend van Greengrass, die opgebeld wordt door Greengrass op de set met de vraag of hij zin had om mee te spelen en de volgende dag kon komen. Het personage had nog niet of nauwelijks vorm in het verhaal en werd ter plekke bedacht.¹⁰² Het script diende bij Greengrass voornamelijk als basis, geeft hij toe in de docu "Inside the Green Zone." Hij wilde de acteurs in GREEN ZONE het liefst zo vrij mogelijk laten spelen zonder script. Greengrass gaat in een Deleted Scenes featurette op de DVD verder in op zijn werkwijze op de set. Daarin vertelt hij dat filmmaken voor hem vooral een collectief proces is: "You take a scene written by a writer, it's then played and discovered and re-imagined. But then we all look at it in the context of our unfolding story." Verder zegt Greengrass: "No film is the product of one imagination or one person....All good films are the product of collective engagement I think."¹⁰³ Damon bevestigt na dit commentaar van Greengrass dat er veel wordt overlegd tussen crewleden over de manier waarop een film moet worden vormgegeven en gestructureerd. Zo verteld hij dat regisseur Steven Soderbergh een tip van een editor (naam wordt niet genoemd) opvolgt als het gaat om keuzes maken. Het verhaal moet hierbij een leidende factor zijn en moet worden geprefereerd boven sterke individuele scènes en momenten.¹⁰⁴ Deze werkwijze wordt bevestigd door Greengrass in het audiocommentaar.

Toch wordt ook de stempel die Greengrass als regisseur drukt op het eindproduct van de film bevestigd en is bijvoorbeeld merkbaar als hij in het filmcommentaar vertelt over de eindscène van de film, waarin Miller op zoek gaat naar Al-Rawi. In dit commentaar vertelt Greengrass dat hij persé wilde dat er voor deze scène 's nachts gefilmd werd. Het gebrek aan licht zorgde voor veel problemen bij de filmcrew, de DOP (director of photography), de operator en de lichtcrew. Toch deed de crew dit voor Greengrass: "A lot of DOPs would never have let me do what Barry (Ackroyd) did for me."¹⁰⁵ Hieruit spreekt ook een positieve verstandhouding tussen regisseur en crew. 's Nachts filmen deed Greengrass eveneens om het realismegehalte van de film kracht bij te zetten. Het creëren van realisme en het belang van improvisatie zorgde er bovendien voor dat de cameracrew zich flexibel op moesten stellen en zich aanpaste aan de acteurs, omdat er impulsieve gebeurtenissen plaatsvonden.¹⁰⁶

Ook maakte Greengrass gebruik van adviseurs en niet-acteurs en gaf hen een prominent

¹⁰² Steve Weintraub, "Jason Isaacs Interview Green Zone".

¹⁰³ "Deleted Scenes," *Green Zone*.

¹⁰⁴ "Deleted Scenes," *Green Zone*.

¹⁰⁵ "Filmcommentaar," *Green Zone*.

¹⁰⁶ "Inside the Green Zone," *Green Zone*, dir. by Paul Greengrass (2010; Universal Pictures, 2010 dvd).

aandeel. Monty Gonzalez, waar Miller voor een groot gedeelte op gebaseerd was, werkte mee aan de film als technisch adviseur. Gonzalez omschrijft in de korte docu “Matt Damon: Ready for Action” op de DVD hoe acteur Damon gesteld was op zijn mening: “Als ik het niet goed vind, als het niet goed is, dan moet de scène over.”¹⁰⁷ Ook het in dienst nemen van 30 echte soldaten voor de film die onderdeel uitmaakten van METs (Mobile Exploitation Teams) in Irak benadrukte de zucht naar realisme van Greengrass en Damon. Deze soldaten fungeerden als adviseurs en acteurs in de film, behorend tot het team van personage Miller. In een andere korte docu op de DVD “Inside the Green Zone” verklaart Greengrass dat dit zijn handelsmerk is: het casten van niet-acteurs om het gevoel van realisme te versterken.¹⁰⁸

Conclusie

In deze conclusie vergelijk ik de belangrijkste verschillen en overeenkomsten in de productie van AMERICAN SNIPER en GREEN ZONE en maak hierbij tevens een koppeling met de literatuur. Theoretici die hierbij aan bod komen zijn Caldwell, Alford, Kord en Connor.

Wat opvalt aan de making-off op de DVD van AMERICAN SNIPER is dat screenwriter Hall en producenten Lazar en Morgan met het eerste idee voor een script niet eerst op zoek zijn gegaan naar een regisseur, maar naar een geschikte acteur, waarbij al vrij snel superster Bradley Cooper naar voren kwam. Cooper vervulde ook een rol als medeproducent voor de film en onderhoudt een nauwe band met Warner Bros studio. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Warner Bros. niet lang na Coopers pact met Hall, Lazar en Morgan ook in zee ging met het AMERICAN SNIPER project. Dit toont het belang aan van een grote naam en geldschieter voor Hall om zijn project van de grond te laten komen. Pas later kwam regisseur Clint Eastwood in beeld, nadat Spielberg al was afgewezen. GREEN ZONE daarentegen lijkt te zijn ontstaan vanuit een diep vertrouwen tussen Universal Studios (en directrice Stacey Snider) en regisseur Paul Greengrass die vier eerdere films onder deze studio heeft gemaakt. Zelfs toen Greengrass aangaf bij de studio dat het om een controversieel topic ging, gaf de studio groen licht. Hoewel John Caldwell beweert in *Production Culture* dat Hollywood een ingewikkeld web van relaties is geworden zonder een duidelijke (verticale) hiërarchie tussen studio's en arbeiders, blijft het belang van grote geldschieters uit beide productiestudies wel naar voren te komen. Hieruit blijkt nog steeds een zekere macht van studio's zoals Gorman en Mclean en Connor die bijvoorbeeld beschreven, want zonder de invloed van Universal had Greengrass naar alle waarschijnlijkheid niet de zekerheid gehad om zijn films (waaronder GREEN ZONE) te maken. En zonder Warner Bros. hadden screenwriter Jason Hall en producenten Lazar en Morgan waarschijnlijk eerst

¹⁰⁷ “Matt Damon: Ready for Action,” *Green Zone*, dir. by Paul Greengrass (2010; Universal Pictures, 2010 dvd).

¹⁰⁸ “Inside the Green Zone,” *Green Zone*.

gezocht naar een geschikte regisseur en niet naar een belangrijke ster als Bradley Cooper. Vooral uit de samenwerking met Greengrass blijkt dat Universal Studios wel bereid is om een controversieel topic te financieren op basis van de staat van dienst van de regisseur die eerder met zijn JASON BOURNE-serie een groot publiek aan zich heeft weten te binden.

De afwezigheid van een verticale hiërarchie die Caldwell beschrijft met betrekking tot het poststudio, postnetwork Hollywood van nu lijkt sterk van toepassing op beide casussen. Wat bijvoorbeeld duidelijk wordt aan AMERICAN SNIPER is hoe er binnen diverse functies binnen cast en crew geen sprake is van een duidelijke taakverdeling, maar eerder van een wisselwerking. Zo werd screenwriter Hall geholpen door regisseur Spielberg en producenten Lazar en Morgan met het schrijven van het script en werd regisseur Eastwood bij de casting bijgestaan door editors Joel Cox en Gary Roach. Ook werd Bradley Cooper op de set bijgestaan door mede-acteur en oorlogsveteraan Kevin Lacz. Greengrass werd voor GREEN ZONE bijgestaan door Brian Helgeland en producenten Solomon en Bronner bij zijn research voor het script. Matt Damon benadrukte dat de samenwerking met mede-acteurs en oorlogsveteranen van doorslaggevende factor was voor de manier waarop scènes en situaties werden vormgegeven. Ook werd het belang van militaire adviseurs voor beide films benadrukt door regisseurs en cast. Greengrass z'n manier van werken werd ook veelvuldig belicht in de geanalyseerde publicly disclosed texts. Hieruit kwam vooral een grote drang naar improvisatie en realisme naar voren. De regisseur benadrukt meermaals dat filmsmaken voor hem een collectief gebeuren is, waarin de rest van de cast en crew elkaar helpt in het vinden van de juiste 'touch.' In een interview gaf Greengrass aan dat hij voor een bepaalde scène vroeg aan zijn camera- en lichtcrew of zij 's nachts wilden filmen om het gevoel van realisme te versterken. De crew ging hiermee vervolgens akkoord, waar dat normaal gesproken niet gebeurt. Ook hieruit spreekt een zekere (horizontale) hiërarchische structuur, waarin veel wordt overlegd tussen crewleden. Op de set van Eastwood was er sprake van een strak schema met weinig takes, waar de regisseur om bekend staat. Bij deze productie leek er daarom meer sprake van een duidelijke machtsstructuur waarin Eastwood bovenaan stond, omdat er minder ruimte voor overleg en improvisatie was.

Wat opvallend is aan Greengrass is dat hij in een interview met comingsoon.net aangaf dat hij met GREEN ZONE naast het vertellen van een risicovol topic een groot publiek aan zich wilde binden, vooral een groep jongeren die diezelfde leeftijd heeft als de soldaten die destijds gestationeerd waren in Irak. Dit laatste aspect lijkt verband te houden met wat Susanne Kord beschrijft in *Contemporary Masculinities*, waarin zij de connectie belicht tussen overheid/leger en Hollywood en stelt dat de studio's middels marketing hebben bijgedragen aan het rekruteren van nieuwe soldaten. Bovendien komt nog eens Kords bewering dat Hollywood voor het gebruik van

bepaalde attributen en sets afhankelijk is van de overheid en het leger en macht hebben over de aanvoer van sets, attributen en wapens.¹⁰⁹ Beide films lijken naar aanleiding van mijn productie-analyse echter geen hinder te hebben ondervonden van een gebrekkige aanvoer van militaire middelen. De beweringen van Kord roepen wel de vraag op of GREEN ZONE met diens controversiële anti-oorlogsstatement heeft bijdragen aan het rekruteren van nieuwe soldaten of juist niet. AMERICAN SNIPER roept dezelfde vraag op. Ondanks dat de film beticht werd van een pro-oorlog, pro-sluipschutter inslag beweerde regisseur Clint Eastwood dat het tonen van het effect van de oorlog op gezinnen en soldaten de film eerder tot anti-oorlog maakt. Wellicht kan worden geconcludeerd uit beide films dat niet zozeer de Amerikaanse soldaat in een negatief daglicht wordt geplaatst, maar het vooral de Arabier (in AMERICAN SNIPER), het Pentagon (GREEN ZONE) en oorlog in algemene zin zijn die bekritiseerd worden. Het feit dat Greengrass in zijn film expliciet kritiek uit op de Amerikaanse regering, maar voor zijn productie wel voorzien werd van militaire middelen, adviseurs en het geld van een grote studio is het meest opvallend. Dit geeft aan dat gevestigde screenwriters en regisseurs als Jason Hall, Clint Eastwood en vooral Paul Greengrass zich weten te manoeuvreren tussen financiële afhankelijkheid van studio's en het uiten van hun eigen visie op politiek gevoelige onderwerpen. De ideologische controle waar Matthew Alford de Amerikaanse regering van beticht met betrekking tot de Hollywoodfilm lijkt hiermee gedeeltelijk van toepassing, vooral in het geval van AMERICAN SNIPER.

¹⁰⁹ Kord, *Contemporary Hollywood Masculinities*, 137.

6. Algemene conclusie

In deze scriptie heb ik getracht een antwoord te geven op de vraag hoe *AMERICAN SNIPER* en *GREEN ZONE* (op een afwijkende manier) omgaan met de representatie van Amerikanen en Arabieren en hoe verschillen tussen beide films te verklaren zijn binnen de context van de Hollywoodproductiecultuur. In dit hoofdstuk zet ik de belangrijkste observaties uiteen en reflecteer ik op de toegepaste onderzoeksmethodes.

Reflectie op filmanalyse

Middels mijn filmanalyse heb ik aangetoond dat *AMERICAN SNIPER* de Amerikaan veelal in een positief daglicht plaatst. Zo wordt hoofdpersonage Chris Kyle gerepresenteerd als een held, wiens beweegredenen om te vechten in het Midden-Oosten tegen de Arabier veelvuldig worden uitgediept. Ook Chris zijn vrouw, Taya, wordt gerepresenteerd als een krachtige vrouw die als het ware dient als een moreel kompas voor Chris. Andere Amerikanen, veelal in de vorm van medesoldaten, worden in verband gebracht met belangrijke waarden als broederschap en kameraadschap. De positieve eigenschappen van de Amerikanen worden gecontrasteerd met de Arabieren in de film, zoals de personages Mustafa en The Butcher, die nauwelijks worden uitgediept en zich vooral schuldig maken aan bruto geweld op Amerikanen of andere Arabieren. Ook Mustafa's vrouw en andere vrouwen in de film zijn in tegenstelling tot Taya Kyle onderdanig aan hun mannen en/of vechten genadeloos mee aan de zijde van hun man. Dit versterkt het gevoel van 'de Ander.'

GREEN ZONE toont een genuanceerder beeld van Amerikanen en Arabieren dan *AMERICAN SNIPER*. Amerikaans soldaat Roy Miller wordt gerepresenteerd als een standvastige, krachtige man terwijl Clark Poundstone, een agent in dienst van het Pentagon, wordt gevisualiseerd als een geheimzinnige man die andere personages het vuile werk voor hem op laat knappen. Daarnaast wordt het vrouwelijke Amerikaanse personage Lawrie Dayne gevisualiseerd als een onzekere marionet van Poundstone. De algehele aanwezigheid van de Amerikanen in Irak wordt door de maker ook in twijfel getrokken als blijkt dat de zoektocht naar massavernietigingswapens niks oplevert. Bovendien is de groene zone (het voormalige onderkomen van Saddam) overgenomen door luie Amerikanen die zich tegoed doen aan rijkdom en weelde. Waar *AMERICAN SNIPER* geen twijfels zaait over de aanwezigheid en intenties van de V.S. in Irak en het Midden-Oosten, geeft *GREEN ZONE* daarentegen een genuanceerder beeld van de Amerikaanse invasie. Dit nuanceverschil is ook van toepassing op de Arabieren in *GREEN ZONE*. Zo wordt het Arabisch personage Freddy gerepresenteerd als een emotionele, sympathieke Arabier die het beste voorheeft met zijn land Irak. Generaal Al-Rawi, voormalig generaal van dictator Hoessein, wordt gerepresenteerd als een intelligente berekenende Arabier die ook streeft naar een politiek stabiel Irak. In de climax van de film wordt de

visie op de situatie in het Midden-Oosten en deze Arabische personages wederom genuanceerd doordat Freddy generaal Al-Rawi doodt, waarmee een kans verloren gaat om Irak in politiek opzicht te stabiliseren.

Met het concept focalisatie heb ik willen aantonen hoe de externe focalisator van de film ons een bepaalde richting probeert op te sturen. Zo zorgt interne focalisatie in *AMERICAN SNIPER* ervoor dat we met name met Chris meer sympathiseren dan met elk ander personage in de film. We krijgen zijn motivaties en gevoelswereld duidelijk doormiddel van bijvoorbeeld causale relaties in de montage en flashbacks. Ook laat de externe focalisator ons dikwijls een bijbel zien met betrekking tot Chris, om zijn Christelijke achtergrond duidelijk te maken. Interne focalisatie speelt niet of nauwelijks een rol bij de Arabische personages om hun gevoelswereld of motivaties duidelijk te maken. De externe focalisator distantieert de kijker van deze personages aan de hand van hun Islamitische kledij, gewelddadige uitspattingen en gebruik van shots (bijvoorbeeld door het vizier van sniper Chris). In *GREEN ZONE* speelt interne focalisatie een rol door cruciale gedeeltes van informatie te tonen aan de hand van het personage Miller. Ook door tonen van close-ups van Miller die diverse emotionele transformaties doormaakt focaliseren we intern mee met dit personage. Eerder in mijn theoretisch kader heb ik de verwachting uitgesproken dat er in *GREEN ZONE* wellicht meer gebruik gemaakt zou worden van dubbelzinnige focalisatie, omdat de film op het eerste oog minder duidelijk partij kiest tussen Amerikanen en Arabieren. Dit heb ik echter niet kunnen waarnemen. We focaliseren voornamelijk intern via de sympathieke soldaat Miller. Voor de rest wordt er vooral extern gefocaliseerd en ik ben van mening dat dit vooral gebeurt om een mate van objectiviteit te behouden.

Het concept focalisatie is eveneens waardevol gebleken na mijn productie-analyse. Door het analyseren van publicly disclosed texts ben ik erachter gekomen wie de drijvende personen zijn geweest bij de artistieke, inhoudelijke en productionele invulling van beide casussen. De externe sturende verteller in beide films kan ik daarom in verband brengen met deze personen. Die personen zijn bijvoorbeeld (zoals ik in de volgende paragraaf zal beschrijven) de werkelijke Chris en Taya, screenwriter Hall, studio Warner Bros. en regisseur Greengrass en zijn crew.

Reflectie op productie-analyse

Uit mijn productiestudie is duidelijk geworden dat het script van Jason Hall en zijn research naar de persoon van Chris de basis hebben gevormd voor *AMERICAN SNIPER*. Hoewel ik uit mijn publicly disclosed texts geen expliciet antwoord heb kunnen vinden over de representatie van Amerikanen en Arabieren, kan ik uit de vele uren aan research door Hall (en Lazar, Morgan en Spielberg) en het innige contact tussen Chris en Kaya Tyle met screenwriter Hall, regisseur Eastwood en acteurs Cooper en Miller ervan uitgaan dat de visie op Chris zijn jeugd en zijn motivatie om te vechten in Irak

gebaseerd is op werkelijke informatie. Hall beargumenteerde al dat 'de held Chris Kyle' centraal staat en niet de politieke achtergrond van de oorlog. Dit verklaart waarom de film een andere invalshoek inneemt op de Amerikaanse inval in Irak dan GREEN ZONE. De positieve visie op de Amerikaan en negatieve op de Arabier in AMERICAN SNIPER is er één die volgens Jack Shaheen zou passen binnen de Hollywoodnorm. Ook Matthew Alford merkte op dat Hollywood functioneert binnen ideologische parameters en Susanne Kord beweerde dat er een grote link bestaat tussen leger, Hollywood en de rekrutering van nieuwe soldaten. Door het tonen van een eenzijdige Arabische vijand en een karakteristieke Amerikaanse held die bovendien wordt omgeven door Amerikaanse kameraden wordt de motivatie van de Amerikaanse soldaat in een positief daglicht gezet, ondanks het effect van de oorlog op de geestesgesteldheid van de soldaat en zijn gezin. Dit zijn redenen die verklaren waarom de representatie van de Arabier en Amerikaan eruit ziet zoals zij doet in AMERICAN SNIPER. Daarnaast kan deze eenzijdige representatie worden verklaard aan de onzekerheid van screenwriter Hall om zijn script op de markt te brengen. Door eerst acteur en megaster Bradley Cooper te strikken, die bovendien een relatie onderhoudt met studio Warner Bros als acteur-producer, heeft Hall wellicht makkelijker zijn script kunnen verkopen. Dit kan verklaren waarom de schrijver voor een eenzijdiger, pro-Amerikaans standpunt heeft gekozen. Omdat de film zich voor een groot gedeelte bezighoudt met de psyche van Chris zou een bevestigend antwoord op de vraag, waarom voor deze visie op de Arabier en Amerikaan is gekozen eventueel gevonden kunnen worden in de autobiografie van Chris Kyle. Op de set volgde Eastwood (volgens onder andere zijn editors en acteurs) een strak schema, gaf weinig aanwijzingen voor de cast en hanteerde korte takes. Het strakke schema van Eastwood kan verklaard worden aan de hand van het feit dat de echtgenote van Chris Kyle, Taya, nauw betrokken was bij de productie en er om die reden weinig vrijheid was ten opzichte van het script. Ook kunnen de betrokkenheid van Taya en Chris hebben gezorgd voor een positiever, subjectiever beeld van Chris en zijn mede-soldaten en een negatiever beeld van Arabieren. Afgaande op dit laatste aspect kunnen we wellicht concluderen dat de externe focalisator in AMERICAN SNIPER voornamelijk gevormd wordt door screenwriter Hall, studio Warner Bros en Taya en Chris Kyle zelf.

Uit mijn productiestudie van GREEN ZONE is gebleken dat regisseur Paul Greengrass een grote vrijheid geniet bij Universal Studios, waaronder hij eerder al een aantal films heeft geregisseerd (waaronder de succesvolle JASON BOURNE reeks). Als Greengrass aangeeft dat hij graag een controversieel topic wil behandelen krijgt hij van directrice Stacey Snider al snel groen licht. Dit wederzijdse vertrouwen tussen regisseur en studio kan voor een groot deel verklaren waarom Greengrass de vrijheid had om een visie op de Arabier, Amerikaan en Irak te kunnen geven die afwijkt van bijvoorbeeld de meer eenzijdige visie in AMERICAN SNIPER. Los van deze vrijheid om een controversieel topic aan te voeren is het tevens opvallend dat Greengrass in de geanalyseerde publicly disclosed texts meermaals benadrukt dat het ook een doel van hem was om een groot

publiek aan te spreken, het liefst een jong mannenpubliek dat dezelfde leeftijd had als de soldaten in de film. Het lijkt alsof de vrijheid die Greengrass geniet bij Universal wel garant moet blijven staan voor voldoende inkomsten bij de studio. Greengrass lijkt met zijn opmerking bovendien te zinspelen op de band tussen leger, Hollywood en de rekrutering van soldaten, wat gezien zijn visie op de invasie van de V.S. in Irak merkwaardig is. Net als bij AMERICAN SNIPER is de visie op de Amerikaanse soldaat echter niet negatief. Beide films lijken soldaten te representeren als het slachtoffer van ofwel de Arabier (AMERICAN SNIPER), of de overheid (GREEN ZONE) of oorlog in het algemeen (beide films). Dat GREEN ZONE meer het project leek van Greengrass en AMERICAN SNIPER meer van screenwriter Jason Hall bleek ook uit de werkwijze op de set. Hoewel beide producties blijkaven van een afwezigheid van een verticale hiërarchie, waarbij veel taken tussen screenwriter, producenten, acteurs en editors elkaar overlaptten, was er op de set van Greengrass vooral veel ruimte voor improvisatie en interactie. De regisseur liet veel takes overnieuw doen, onderhandelde met licht- en cameracrew en voegde op het laatste moment nog een personage toe aan het verhaal in de vorm van soldaat Briggs (gespeeld door Jason Isaacs). Het script was in dit geval niet leidend, waar dat in AMERICAN SNIPER wel het geval was. Deze werkwijze kan verklaard worden aan de hand van de vrijheid die Greengrass geniet bij Universal om zijn eigen productionele en artistieke stempel te drukken op het eindproduct. De externe focalisator in GREEN ZONE wordt daarom naar mijn inziens voornamelijk gevormd door Paul Greengrass en zijn crew en niet zozeer door een screenwriter, producent of studio.

Mijn productie-analyse is waardevol gebleken, omdat ik door de geanalyseerde publicly disclosed texts erachter ben gekomen dat er nog duidelijk sprake is van een machtsstructuur binnen Hollywood, waarbij de studio's vooral een vorm van financiële macht dragen. Zo was het benaderen van Bradley Cooper door screenwriter Hall waarschijnlijk van invloed op het verkopen van zijn script aan Warner Bros.. Daarnaast ben ik erachter gekomen dat een regisseur met een duidelijke auteursstempel en vertrouwensband met een studio, zoals in het geval van Greengrass met Universal, kan zorgen voor artistieke en productionele vrijheid. Tevens heeft de productie-analyse ervoor gezorgd dat ik dieper in de hiërarchische structuur van beide producties heb kunnen duiken en op die manier er bijvoorbeeld achter ben gekomen dat de invloed en het contact tussen screenwriter Hall met Chris en Taya er vermoedelijk voor heeft gezorgd dat er op de set van Eastwood minder ruimte was voor improvisatie. De vrijheid van Greengrass zorgde ervoor dat er meer afgeweken kon worden van het oorspronkelijk script en dat er overlegd werd met cast en crew. Door diverse deep texts te onderzoeken heb ik een link kunnen maken tussen de sturende, alwetende externe verteller in beide films en de personen die directe invloed hadden op de artistieke en productionele invulling van beide films. Dit laatste aspect verklaart grotendeels waarom beide films een afwijkende representatie geven van Amerikanen en Arabieren.

Reflectie op wetenschappelijk debat

In de inleiding gaf ik aan dat de verbeelding van Arabieren binnen de Amerikaanse media en filmindustrie dikwijls in verband wordt gebracht met elementen van stereotypering en propaganda volgens theoretici als Tamara Al-Tom, Garth Jowett en Yasmeen Elayan. Ook auteurs Jack Shaheen, Marja Vuorinen, Matthew Alford en Susanne Kord gaan uit van stereotypering binnen de Amerikaanse cinema (zowel van de Arabier als Amerikaan) en koppelen dit bovenal aan de relatie tussen politieke ideologieën met het Hollywood productiesysteem. Ondanks deze veelbeschreven ideologische invloed van de overheid op de Amerikaanse media en filmindustrie heb ik aan de hand van mijn film- en productie-analyse aangetoond dat er binnen Hollywood weldegelijk ruimte is voor een afwijkende representatie op de Arabier én Amerikaan. Dit geldt dan met name voor de film GREEN ZONE van regisseur Paul Greengrass die, vanwege eerder werk, een grote mate van productionele vrijheid geniet bij Universal Pictures en daarom zijn eigen artistieke en inhoudelijke visie op de invasie van de V.S. in Irak kon geven. Zoals eerder aangegeven in de reflectie op de productie-analyse is AMERICAN SNIPER veelal gebaseerd op de informatie die screenwriter Hall heeft opgedaan bij Chris en Taya Kyle. Een studie naar de autobiografie van Chris kan uitwijzen of de visie op de Arabier in AMERICAN SNIPER overeenkomt met zijn visie. Een grotere hoeveelheid film- en productie-analyses met betrekking tot de Hollywoodcinema (in relatie tot politiek geëngageerde onderwerpen) zou eventueel kunnen uitwijzen op welke schaal er ruimte is voor kritiek op de overheid of Amerikaan binnen het Hollywoodsysteem en kunnen bovendien blootleggen welke productiefactoren hiervoor de oorzaak van zijn. Het onderzoeken van fully-embedded en semi-embedded deep texts (indien mogelijk) zou bovendien nog meer gewicht kunnen geven aan de conclusies die ik heb getrokken naar aanleiding van mijn eigen onderzoek.

7. Bibliografie

Literatuur

Alford, Matthew. *Reel Power: Hollywood Cinema and American Supremacy*. London: Pluto Press, 2010.

Altman, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999.

Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

Bordwell, David and Thompson, Kristin. *Film Art: an Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2008.

Buruma, Ian and Margalit, Avishai. *Occidentalism: the West in the Eyes of its Enemies*. New York: The Penguin Press, 2004.

Caldwell, John Thornton. *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press, 2008.

Cones, John. *Patterns of Bias in Hollywood Movies*. New York: Algora Pub, 2012.

Connor, J.D. *The Studios after the Studios: Neoclassical Hollywood (1970-2010)*. California: Stanford University Press, 2015.

Eberwein, Robert T. *The Hollywood War Film*. Chichester: Blackwell Publishing, 2010.

Gorman, Lyn and Mclean, David. *Media and Society in the Twentieth Century: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

Jowett, Garth. "Propaganda as Entertainment." In *Propaganda and American Democracy*, edited by Nancy Snow, 168-184. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2014.

Hall, Stuart. "The Works of Representation." In *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, edited by Stuart Hall, 13-75. London: Sage Publications, 1997.

Kord, Susanne. *Contemporary Hollywood Masculinities: Gender, Genre, Politics*. New York: Palgrave Mcmillan, 2011.

Said, Edward. *Orientalism*. London: Penguin, 1977.

Shaheen, Jack. *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*. New York: Olive Branch Press, 2001.

Verstraten, Peter. *Handboek Filmnarratologie*. Nijmegen: Van Tilt, 2006.

Vuorinen, Marja. *Enemy Images in War Propaganda*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2012.

Websites:

Al-Tom, Tamara. "Propaganda and the War on Terror." *Thoughts on the Middle-East, Politics & the*

Media, 2006. <https://tamaraalom.wordpress.com/propaganda-and-the-war-on-terror/>.

CS. "Exclusive: Into the Greengrass Zone." *Coming Soon*, March 5, 2010. <http://www.comingsoon.net/movies/features/63694-exclusive-into-the-greengrass-zone>.

Duncan, Thomas K. and Coyne, Christopher J. "The Origins of the Permanent War Economy: A Consequence of Government, not Capitalism." *Social Science Research Center*, March 19, 2013. http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2235729.

Elayan, Yasmeen, "Stereotypes of Arab and Arab-Americans Presented in Hollywood Movies Released during 1994 to 2000." *Electronic Theses and Dissertations*, 2005. <http://dc.etsu.edu/etd/1003>.

Gray, Tim. "Variety Artisans: Editing 'American Sniper.'" *Variety*. <http://variety.com/video/editing-american-sniper/>.

Lucas, Shaw. "Bradley Cooper, Todd Phillips Merge Warner Bros. Based Production Company." *The Wrap*, May 16, 2014. <http://www.thewrap.com/bradley-cooper-todd-phillips-form-warner-bros-based-production-company/>.

Melman, Seymour. "In the Grip of A Permanent War Economy." *Counter Punch*, March 15, 2003. <http://www.counterpunch.org/2003/03/15/in-the-grip-of-a-permanent-war-economy/>.

Poland, Kevin. "DP/30 One Question: American Sniper's Jason Hall, Why Wasn't There More Political Context?" *DP/30*, January 16, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=3o8Y-nRdFtM>.

Rossem, Maarten van. "Hoe Amerika het IS monster baarde." *Maarten Online*. <http://www.maartenonline.nl/nl/artikel/42051/hoe-amerika-het-is-monster-baarde.html>.

Setoodeh, Ramin. "Sienna Miller on 'American Sniper,' Her Career U-Turn and Hollywood Sexism." *Variety*, January 19, 2015. <http://variety.com/2015/film/news/sienna-miller-on-american-sniper-her-career-u-turn-and-hollywood-sexism-1201409080/>.

Weintraub, Steve. "Jason Isaacs Interview Green Zone." *Collider*, March 10, 2010. <http://collider.com/jason-isaacs-interview-green-zone/>.

"The Hollywood Master: Clint Eastwood." *SFTV Newsroom*, April 14, 2015. <http://sftvnewsroom.lmu.edu/clint-eastwood/>.

Audiovisuele bronnen:

American Sniper. Directed by Clint Eastwood. 2014; Burbank: Warner Bros., 2015. DVD.

Green Zone. Directed by Paul Greengrass. 2010; Universal City: Universal Pictures, 2010. DVD.

8. Bijlagen

Scène beschrijving

AMERICAN SNIPER

Openingscène (00:00-03:25). Deze scène begint met Islamitische muziek (hoogstwaarschijnlijk afkomstig uit een moskee) met op de achtergrond een patrouillerende Amerikaanse legereenheid. Vervolgens wordt het hoofdpersonage Chris Kyle geïntroduceerd. Door de loop van zijn snipergeweer ziet hij hoe een Arabische man op het dak van een tegenoverliggend gebouw telefoneert met (vermoedelijk) zijn vrouw. Deze vrouw loopt vervolgens samen met haar zoon het gebouw uit richting de Amerikaanse patrouille met in haar hand een handgranaat. Chris twijfelt of hij moeder en zoon uit moet schakelen.

Flashbackscène (03:25-06:00). In deze scène, of eerder segment, staat de opvoeding van Chris centraal. Belangrijk figuur hierin is de vader van Chris die zijn zoon meeneemt om te gaan jagen, waardoor het schiettalent van Chris duidelijk wordt. Ook komen we in dit segment achter de rol die het Christelijk geloof speelt voor Chris als hij gefascineerd een kerkdienst bijwoont en een bijbel meeneemt. Daarnaast wordt in dit segment duidelijk dat Chris al op jonge leeftijd de rol van held op zich neemt als hij zijn jongere broertje beschermt tegen een pestkop.

Twin Towersscène (21:05-21:50). In deze scène zijn Chris en Taya Kyle getuige van de aanslag op de Twin Towers in New York in 2001. Uit de scène wordt duidelijk dat deze aanslag een directe motivatie vormt voor een aangeslagen Chris om te gaan vechten in Irak, als we vlak na de beelden van de Twin Towers Chris aandachtig zien schieten op de schietbaan.

Bruiloftscène (22:45-24:00). In deze scène zijn we getuige van de bruiloft van Chris en Taya Kyle, omringd door hun geliefden, familie en vrienden. In deze scène is er vooral veel aandacht voor de kameraadschap tussen Chris en zijn medesoldaten. Als 1 soldaat een telefoontje krijgt over de aankondiging van de inval in Irak, heffen de mannen het glas.

Vrouw en kindscène (25:00-27:28). In deze scène zien we dezelfde Arabische vrouw en zoon als in de openingsscène. De scène gaat verder waar de openingsscène bleef steken. We zien de vrouw haar zoon een handgranaat meegeven en sommeert hem om de granaat richting een Amerikaans legerkonvooi te brengen. Chris schakelt de jongen vervolgens uit met zijn sniper, waarop de vrouw de granaat gooit. Ondertussen schakelt Chris ook de vrouw uit met zijn geweer.

Mustafascène (44:00-45:00) In deze korte scène wordt sluipschutter Mustafa gepresenteerd. We zien hoe hij gekleed is en hoe bedreven hij is, net als Chris, in schieten. Mustafa spreekt in deze scène en andere scènes niet.

The Butcherscène (45:30-48:00). In deze scène wordt het Arabische personage the Butcher getoond. In deze scène martelt hij de zoon van een sjeik die hem heeft verraden aan de Amerikanen. Dit doet hij aan de hand van een drillboor. In de tussentijd vinden er gevechten plaats tussen Amerikanen en Arabieren. De Sjeik in kwestie probeert the Butcher ervan te weerhouden om zijn zoon te vermoorden, maar net als zijn zoon wordt hij uiteindelijk gedood.

Mustafa's vrouwscène (54:00-54:56). In deze scène wordt de vrouw van Mustafa gepresenteerd. We zien hoe zij haar baby vasthoudt en verzorgt en tegelijkertijd enigszins onderdanig naar haar man Mustafa kijkt, die op dat moment een telefoontje krijgt (van vermoedelijk zijn meerderen) en vervolgens zijn wapens in stelling brengt en vertrekt.

Taya Kyle scène (01:15:50-01:16:20) In deze scène zien we Taya Kyle die, ook met een baby in haar armen, haar man Chris op emotionele wijze ervan probeert te weerhouden niet nog een keer op missie te gaan in het Midden-Oosten, omdat hun gezin eraan onderdoor gaat. Chris is het daar niet mee eens en vertelt dat hij terug wil voor zijn kameraden in het leger, voor wie hij veel betekent.

GREEN ZONE

Openingsscène (00:00-02:30). In deze scène zien we een luchtaanval (vermoedelijk van het Amerikaanse leger) op Irak. We maken deze aanval mee door de ogen van generaal Al-Rawi, rechterhand van de inmiddels gedode dictator Saddam Hoessein. We zien hoe Al-Rawi tijdens de luchtaanval gretig in een klein boekje schrijft. Vervolgens vraagt een handlanger van Al-Rawi of hij mee wil komen, gezien het gebouw waarin ze zich bevinden het bijna begeeft. Hierop ontvluchten Al-Rawi en consorten hun paleis.

Freddy scène (36:00-38:48) In deze scène wordt het Arabische personage Freddy gepresenteerd. Hij vlucht voor het team van soldaat Roy Miller, omdat hij denkt dat zij hem willen meenemen. We komen er achter dat Freddy een been mist, opgelopen tijdens gevechten in Iran. Tevens vertelt Freddy dat hij het beste voorheeft met zijn land.

Luie Amerikanenscène (41:45-44:30), In deze scène ontmoet Roy Miller, samen met een aantal andere soldaten en Freddy, CIA agent Martin Brown in de groene zone van Bagdad. De verbazing is groot bij deze personages als ze erachter komen dat de hogere dames en heren van de Amerikaanse overheid zich tegoed doen aan zonnebaden en het drinken van cocktails bij een groot zwembad. Vervolgens heeft Miller een conversatie met Martin Brown over generaal Al-Rawi.

Martelscène (46:00-47:00). In deze scène is het personage Clark Poundstone getuige van de marteling van het personage Sayyed, een handlanger van Al-Rawi. Sayyed wordt gedwongen om te vertellen waar Al-Rawi zich schuilhoudt. Poundstone kijkt achter glas de ondervragingskamer in, terwijl een soldaat van hem (Briggs) de martelingen uitvoert.

Lawrie Dayne scène (01:00:00-01:02:30). In deze scène wordt Amerikaans journaliste Lawrie

Dayne kritisch ondervraagd door commandant Miller. Miller eist van Lawrie Dayne dat zij hem meer informatie verschaft over tipgever Magellan, die meer zou weten over massavernietigingswapens in Irak. Dayne durft niet verder in te gaan op de vragen van Miller, die begint te vermoeden dat de voorwaarden voor de invasie in Irak steeds dubieuzer worden.

Boze Arabierenscène (01:38:30-01:39:00). In deze scène wordt, nadat bekend is gemaakt dat alle Iraakse legereenheden afgezet zijn, een nieuwe Iraakse leider aangewezen. Hierop ontstaat een grote woede onder voormalige Iraakse leiders die van mening zijn dat de nieuwe leider, Zarkawi, een marionet is van de Amerikaanse overheid.