



Universitetet
i Stavanger

**DET SAMFUNNSVITENSKAPELIGE FAKULTETET
BACHELOROPPGAVE**

Studieprogram: BFJBAC

Bacheloroppgave i Fjernsyn- og multimedieproduksjon, vår 2021

Av

Benjamin Voll Laate

Kandidatnummer: 5647

Veileder: Cato Wittusen

Fagansvarlig: Margareth Pollestad

Tittel: Ideologis påvirkning på skildring av karakterer i propagandafilm

Engelsk tittel: Ideological effect on presentation of fictitious characters in propaganda film

Antall sider: 23



Universitet i Stavanger
2021

Innhold

1. Introduksjon	3
2. Begreper og Teori	4
2.1 Propagandafilm	4
2.2 Karakter	5
2.3 Antagonisme	6
2.4 Den Kalde Krigen.....	7
3. Metode	8
4. Analyse og Drøfting av Propagandafilmene <i>Soy Cuba</i> og <i>The Green Berets</i>	8
4.1 <i>Soy Cuba</i> (1964).....	9
4.1.1 Synopsis.....	9
4.1.2 Analyse.....	10
4.2 <i>The Green Berets</i>	14
4.2.1 Synopsis.....	14
4.2.2 Analyse.....	15
5. Konklusjon.....	19
6. Litteratur	21

1. Introduksjon

Noe av det vakre ved filmen som en kunstform er dens ekstremt varierte natur. Film kan betraktes som folkets kunst; det er tilgjengelig, forståelig og appellerende. Dette er egenskaper som gjør levende bilder til et svært mektig verktøy for politiske aktører. En nasjons styresett er avhengig av den generelle befolkningens tiltro for å ivareta dets stilling. Gjennom sin folkelige tilnærming blir dermed filmen en attraktiv inngangsport for politikere inn i nasjonens oppmerksomhetsspenn. Praktiseringen av dette kalles propaganda.

Vladimir Lenin kalte i sin tid filmen for den viktigste kunstformen. (Isaacs, 1971, s. 388-389) Som leder i en ung Sovjetunion, i samtid med filmens inntredelse i vanlige folks hverdag, så han det enorme potensialet som lå i levende bilders evne til å få kontakt med befolkningen. Allerede i 1919 nasjonaliserte Lenin filmindustrien, og etablerte statlig kontrollerte filmskoler som tillot statlige ledere en nesten direkte kontroll over produksjon. (Levaco, 1984/85, s. 173-185)

Amerikanerne var Sovjetunionens motstandere under den historiske perioden kjent som den kalde krigen (1947-1991). USA var også en tidlig operatør innen propaganda. Mens sovjeterne nasjonaliserte filmproduksjonen, brukte USA aktivt den allerede eksisterte kommersielle filmindustrien som sitt utløp for politisk inntredelse i befolkningens bevissthet. Dette er eksemplifisert gjennom det amerikanske forsvarets finansiering av Walt Disneys *Der Fuehrer's Face* (1943) og *Commando Duck* (1944). (Higgins, 2011)

Filmene *Soy Cuba* (1964) og *The Green Berets* (1968) ble produsert på lignende premisser. Begge er eksempler på filmer produsert kort tid etter Cubakrisen, som ofte anses som høyden av den kalde krigen, hvor regjeringen i alle de tre landene (USA, Sovjet og Cuba), som var involvert i krisen, også hadde direkte innvirkning på de respektive produksjonene. (Office of the Historian, u. å.) Amerikanerne ville vise landets militære mektighet, og hvor grusom de mente

fienden var i *The Green Berets*, mens Sovjetunionen (som nylig var blitt tett alliert med Cuba) ville skildre kapitalismens urettferdighet og kommunismens nødvendighet.

Begge filmene er svært bevisste i sine fremstillinger av protagonister og antagonister, men utfører fremstillingen på vidt forskjellig vis. Problemstillingen denne teksten skal drøfte blir dermed: *Hvordan påvirker ideologi fremstilling av karakterer i propagandafilmene Soy Cuba og The Green Berets?*

2. Begreper og Teori

Herunder vil det bli presentert fire ulike begreper med sentral betydning for tekstens videre utforming. Begrepene er varierte i bruksområde, men alle vil være særdeles viktige for å gi kontekst og dybde til den etterfølgende analysen.

2.1 Propagandafilm

Propaganda er blitt beskrevet som formidling av informasjon med hensikt om å påvirke den offentlige opinionen (Smith, u.å.) Filmen var den første medieformen som tillot massiv spredning av informasjon. Den kunne brukes til å påvirke et publikum både på et individuelt nivå, men også på et kollektivt vis. (Taylor, 1979) Levende bilder utført riktig var enkle å forstå, og ble etter hvert svært tilgjengelige for den alminnelige befolkningen både i øst og vest. Ved å satse på underholdning som element i filmene, ble folk interessert i filmene uten oppfordring. Filmer som ble godt tatt imot av et generelt publikum kunne være spennende, samtidig som myndighetene kunne misbruke innholdet i filmene til å få frem politiske mål, gjennom direkte påvirkning på produksjon.

Boken *Cinematic Cold War* av Tony Shaw og Denise J. Youngblood skriver at kombinasjonen av 1900-tallets «kommunikasjons-revolusjon», en teknologisk utvikling som gjorde

kommunikasjon enklere og bredere, og den kalde krigens ideologiske karakter førte til en propaganda konflikt innen film. Boken presiserer filmen som et helt essensielt redskap for å ivareta dette politiske kaoset regimene i øst og vest levde på. For store deler av befolkningen var, ifølge Shaw og Youngblood, filmen deres vindu inn i den kalde krigen. Ettersom filmene var ment til å aktivisere og overbevise publikum, fant mange sin lidenskap og justifikasjon for sin egen ideologi, og ikke minst førte det til at befolkningen lot seg forstå nødvendigheten for den levestandarden en mengde antakeligvis opplevde som ellers vanskelig. (Shaw & Youngblood, 2010, s. 3) Som Nancy Snow skriver i *Information War: American Propaganda, Free Speech and Opinion Control Since 9-11*:

“*[Propaganda] begynner samme sted som kritisk tenking slutter*»

Nancy Snow om propagandas effekt på befolkningen.

(Snow, 2003, s. 22)

2.2 Karakter

Robert McKee skriver i boken *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting* at en karakter ikke er et menneske. Karakteren skal være et kunstverk, nøye utformet av filmskaperen, og skal være relaterbar for publikum på et menneskelig nivå. McKee skriver at en karakter er bedre og større enn ekte mennesker av ren natur; det er nødvendig for en fortelling å ha karakterer som gjør og gjennomgår et plott på en mer dramatisk måte enn hva som ville vært realistisk. Likevel skal karakteren fremstilles på en måte som gjør at den oppfattes som ekte. (McKee, 2014, s. 375)

Det er naturlig å anse protagonisten som den viktigste karakteren i en fortelling. McKee skriver at det er gjennom protagonistens konflikt at endring i film motiveres. (McKee, 2014, s. 35)

Ifølge McKee bygges selve filmens handling som regel rundt en protagonist, i funksjon som hovedkarakter, i fiksjon. I motsetning til antagonisme, som fungerer mer som en slags kraft, er protagonisten alltid en faktisk karakter. Gjennom fortellingen går han/hun gjennom en typisk

ekstern konflikt, og filmens slutt er ofte forbundet med en irreversibel endring i protagonistens situasjon. (McKee, 2014, s. 45)

2.3 Antagonisme

I kontekst av denne teksten er det viktig å skille mellom antagonist og antagonisme. Robert McKee legger til rette for antagonisme som en kraft, ikke nødvendigvis som en karakter. Antagonismen skal ifølge McKee ha som formål å motstride protagonisten. En antagonist vil, i henhold til McKees definisjon, kun operere som en representant for antagonisme, et slags utløp. Til tross for regulariteten til å bruke antagonist som en representant for antagonismen, kan en argumentere for at både *Soy Cuba* og *The Green Berets*, filmene som senere i teksten vil bli analysert, hovedsakelig bruker McKees «antagonistiske kraft». (McKee, 2014, s. 314)

Protagonisten har et mål, noe han/hun ønsker å oppnå. Eksempelvis, møter seeren karakteren Oberst Mike Kirby i filmen *The Green Berets*, en mann som ønsker samarbeid med Sør-Vietnam, seier i Vietnamkrigen og å overbevise journalisten George Beckworth om validiteten ved amerikanernes innblanding i Vietnam. Antagonismen har som regel et motstridende mål. For *The Green Berets* tilsvarer dette Viet Congs ivrige motstand mot amerikanerne, mangel på tillitt fra Sør-Vietnameserne og tvil fra Beckworth. Ettersom Beckworth har en indre konflikt, sterk tvil, med Kirby (men ingen ekstern konflikt, han arbeider aldri direkte mot Kirbys interesse eller formål), kan en argumentere for at Beckworth er en slags antagonist. Uavhengig av dette er antagonisme som en kraft den dominante formen for motgang protagonisten Kirby møter i filmen *The Green Berets*. Ifølge McKee er det gjennom denne konstruksjonen av konflikt at filmen oppnår fremgang. (McKee, 2014, s. 258)

2.4 Den Kalde Krigen

Fra 1946 til 1991 var USA og deres allierte i en lang og intens, men blodløs, konflikt med østlige kommunistland som Sovjetunionen og Cuba. Til tross for at landene teknisk sett var i fred, oppstod det en massiv vekst innen de respektive landenes militære økosystem. Spesielt landene USA og Sovjetunionen, som frontledere i konflikten, investerte tungt i atomvåpen. Begge parter tok også indirekte del i Vietnamkrigen, skildret i filmen *The Green Berets*, på motsatte sider. (Blakemore, 2019)

I perioden ble det satset i særdeles stor grad på film, med hensikt om å nå og kontrollere massene. Sovjetunionen fengslet, torturerte og utpresset sine filmskapere for å sikre at sitt eget politiske budskap var det som nådde frem til befolkningen. I USA ble regissører, manusforfattere, etc. svartelistet, utestengt og nektet jobb, om de ikke fremstilte kapitalismen som den suverene politiske situasjonen. (Shaw & Youngblood, 2010, s. 3) Generelt tok USAs regime mye mindre direkte kontroll over Hollywoods filmproduksjon enn hva Sovjetunionen utførte i øst. Dette, skriver Shaw og Youngblood, kom av at majoriteten av datidens amerikanske filmskapere hovedsakelig delte regimets ideologiske syn, så det var rett og slett ikke behov for den samme typen inngripen. Filmer som *The Green Berets* er dermed i mindretall, i og med at det amerikanske forsvaret tok aktiv del i produksjonen; amerikanernes filmsensur var generelt mer selvutøvende og heller motivert gjennom tiltak som svartelisting. (Shaw & Youngblood, 2010, s. 18) Både øst og vest var forent i at filmen i stor grad ble brukt som et ideologisk verktøy.

3. Metode

Den primære gjennomføringsmodellen for påfølgende analyser vil være filmanalyse, opprettholdt gjennom diverse kilder med teori. Gjennom å analysere skildring av karakterer i to utvalgte propagandafilmer fra ulike sider under den kalde krigen, skal teksten fremstille forskjeller i presentasjon av protagonist og antagonist. Som følge av nødvendig avgrensning i henhold til gitte retningslinjer for oppgaven, vil det være to spesifikke sekvenser som blir analysert i denne teksten; en fra hver av filmene. I den grad det lar seg gjøre, vil begge sekvensene bli undersøkt med bakgrunn i lignende teori, slik at de ulike resonnementene vil bli så sammenlignbare som mulig. Spesielt to kilder vil være sentrale gjennom analysen: *Cinematic Cold War* av Tony Shaw og Denise J. Youngblood, som tar for seg den kalde krigens forhold til filmen, og *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting* av Robert McKee, et nyttig redskap i karakteranalyse. Videre vil det også bli rekruttert ytterligere informasjon fra videre kilder, hovedsakelig på et rent faktuel nivå, altså ikke et analytisk ett. Enkelte elementer fra filmen kan fremstå som delvis åpne for tolkning av seeren selv. Derfor gjøres det oppmerksom på at enkelte deler av analysen vil av natur være noe preget av egne perspektiver og forståelser.

4. Analyse og Drøfting av Propagandafilmen *Soy Cuba* og *The Green Berets*

De relevante filmene er begge produsert under den kalde krigen, med bare noen få års mellomrom mellom hverandre, og forenes i at de begge ble sterkt påvirket av sine nasjoners respektive sittende regimer. Teksten vil ha som formål å forsøke å forstå akkurat hvilke prioriteringer som ulike ideologier har verdsatt i sin prosess med å fremstille karakterer. Selv om filmene er forskjellige i formål, *Soy Cuba* skulle rettferdiggjøre den kubanske revolusjonen, mens *The Green Berets* skulle gi amerikanske innbyggere et skjevt bilde av krigen i Vietnam, er begge filmene klare eksempler på propagandafilm. Dette medfører en bevisst fremstilling av karakterer, ment til å samle sine respektive folkemasser og danne nasjonalromantikk. Den første filmen som vil bli analysert er *Soy Cuba* (1964), en film som omhandler ulike bestanddeler av

det cubanske folk og deres nylige revolusjon. Påfølgende vil den amerikanske propagandafilmen *The Green Berets* bli analysert. Denne tar for seg Vietnamkrigen fra et rent militært perspektiv, og forsøker å rettferdiggjør konflikten som herjet i Sør-Øst Asia under den kalde krigen.

4.1 Soy Cuba (1964)

4.1.1 Synopsis

Filmen *Soy Cuba* utspiller seg under og rundt den kubanske revolusjonen, som fant sted bare noen få år før innspillingen av filmen. Den er delt inn i fire distinkte sekvenser, hver av dem opererer som en slags uavhengig kortfilm satt i samme univers, med ulike formål innen propaganda. Sekvensen som her vil bli analysert finner sted mellom 00:38:18 og 01:03:03, og omhandler Pedro, en kubansk bonde som arbeider lange og tøffe dager for at han og familien skal ha mat på bordet. Pedros sukkerplantasje har akkurat nådd en ny produksjonshøyde, samtidig som bondens barn er i god helse.

Denne tilstanden tar en vending når hans kapitalistiske overhodet, eieren av gården, selger Pedros land til et amerikansk selskap, United Fruit, og forviser Pedro og familien fra eiendommen permanent. Dette forlater hele familien arbeidsløse. Hovedkarakteren Pedro forsvinner inn i et hav av kaotiske tanker, gir barna de lille pengene han har, og sender dem inn til landsbyen for å få dem bort fra gården. Han setter fyr på gården som hevn mot landeieren. Gården brenner opp, og i flammene drukner han selv.

4.1.2 Analyse

«Du grodde sukkeret på mitt land. Du skal få beholde svetten det tok å produsere det, men ikke mer»

Landeieren til Pedro

(fra filmen *Soy Cuba*)

Talen er klar ved sitatet ovenfor; den rike overklassen har ingen medfølelse for arbeiderklassen i *Soy Cubas* univers. Sitatet er hentet fra dialog mellom landeieren og Pedro, og gjenspeiler antakeligvis virkeligheten kommunistlandene Sovjet og Cubas ville at befolkningen skulle tro på.

Boken *Cinematic Cold War* av Tony Shaw og Denise J. Youngblood beskriver tre politiske formål med kommunistisk propagandafilm. Den første dreide seg om å vise hvordan verden «egentlig var», i praksis hvordan den ble sett gjennom øynene til Sovjet og Cubas ideologiske ledere. Følgende beskrives skildring og overdriving av kontrast mellom regimene i øst og vest som et ytterlig formål, gjerne fremstilt gjennom befolkningens dagligdage liv. Det tredje formålet som beskrives av Shaw og Youngblood, omhandlet behovet for å vise Sovjet og deres kommunistiske allierte som fredselkende land, som kun tydde til vold etter særskilt behov, kontra USA, som skulle fremstilles som et krigsfremkallende land, på egoistisk vis kun ute etter å bedre sin egen posisjon. (Shaw & Youngblood, 2010, s. 44) Denne teksten skal analysere protagonisten Pedro og antagonismen som motvirker hans fremgang med utgangspunkt i disse gjennomgående formålene med kommunistisk film fra midten av den kalde krigen.

Ved første øyekast kan en fort se for seg at hensikten med dette første formålet, å skulle vise verdens «virkelighet», var å spre politiske meninger til befolkningen. Shaw og Youngblood mener dette egentlig var ment som propaganda rettet utover, mot et vestlig publikum. (Shaw & Youngblood, 2010, s. 45) Frankrike ble på den tiden ansett som et land hvor befolkningen hadde et mer åpent sinn, og var mer åpne og sympatiske ovenfor kommunismen. Her ble det også vist

filmer fra hele verden, inkludert kommunist-produserte filmer som ikke nødvendigvis ble vist i andre USA-allierte deler av verden. For franskmennene betydde god film mer enn ideologi, og derfor så kommunistisk filmproduksjon hertil for distribusjon.

Derfor, mener Shaw og Youngblood, måtte Sovjetiske filmer skildre befolkningen på en måte som skulle skape sympati for arbeiderklassen, og ikke minst et brennende hat og misnøye rettet mot den kapitalistiske overklassen. Pedro og hans familie er så synlig medlemmer av arbeiderklassen at det nesten ville vært en bragd å anse dem som noe annet. (Shaw & Youngblood, 2010, s. 45) Bønder som arbeider hele dagen for svært begrenset inntekt, som oppfyller det første formålets indirekte krav om at fattige skal være godhjertede, familiekjære og velmenende.

Ifølge *Story* av McKee, kan ikke en protagonist oppnå hverken suksess eller nederlag uten at det begrunnes gjennom realistiske holdninger og evner hos karakteren. For at seeren skal synes synd på Pedro, er det helt essensielt at reaksjonen hans fremstår som realistisk. (McKee, 2014, s. 138) Derfor kommer det frem nærmest umiddelbart hvor glad han er i familien, hvor mye de betyr for ham og hvor viktig det er for velferden til Pedros familie at åkeren med sukker gror som aldri før. Gjennom å spille på familie, noe svært mange av mulige seere vil ha nært kjennskap til, får man en plutselig varme for Pedro.

Det andre formålet fremført av Shaw og Youngblood handler om å vise kontrasten mellom den vestlige og østlige verdenen. Her mener Shaw og Youngblood at propagandaen var ment for egen befolkning, med hensikt om å vise hvorfor samfunnet må være akkurat slik det var. En viktig rolle i diktaturer som Cuba og Sovjet. (Shaw & Youngblood, 2010, s. 46) Dette kommer egentlig mest tydelig frem i en annen sekvens fra filmen, den innledende, men er noe tilstedeværende i sekvensen om Pedro.

Spesielt finnes den i møtet mellom Pedro og antagonismens representasjon i landeieren. Den tilsynelatende kapitalistiske og styrtrike landeieren møter Pedro ikledd hvit dress, sittende på en høy hest. Kontrasten her er eksepsjonelt tydelig. Pedro i sine stakkarslige og fattige klær, mot landeieren, en egoistisk og umoralsk personlighet. Det er også verdt å merke seg at landeieren møter Pedro med to sikkerhetsvakter, til tross for at Pedro er en gammel mann uten sjanse for fare mot landeieren. Antakeligvis er dette ment for å framstille den kapitalistiske landeieren som en feig og patetisk mann, som i bunn og grunn er klar over og bekymret for underklassens potensiale for revolusjon.

McKee skriver at antagonismen ikke trenger å være en enkel antagonist, men kan operere som en slags «antagonistisk kraft», slik det finner sted ved sekvensen om Pedro. (McKee, 2014, s. 314) Selv om landeieren er en antagonistisk operatør, fungerer han egentlig mer som en representasjon av det kapitalistiske systemet som på tiden preget den vestlige verdenen. Landeieren har solgt gården til United Fruits, en fiksjonalisert versjon av et ekte selskap, som i filmen er mer opptatt av profitt enn å fø arbeiderklassen. Cuba selv var et land hvor kapitalismen stod sterkt inntil Castros revolusjon; salget av gård uten Pedros konsultasjon eller samtykke var nok en situasjon mange cubanere på den tiden kunne kjenne seg igjen i. (The Economist, 2009) Gjennom å bruke hele den vestlige kapitalismen som en antagonistisk kraft oppnådde filmen å både stille kontrast mellom ideologiene, og bidro til å rettferdiggjøre hverdagen cubanere, sovjetere og andre kommunistiske befolkninger nå befant seg i.

Det tredje og siste formålet forventer av filmen at den først og fremst skal skildre Sovjet, Cuba og deres allierte, som fredselskende land som kun tyr til vold ved eksepsjonelle og absolutt nødvendige forhold. Videre mener Shaw og Youngblood at amerikanerne og den vestlige verden helst skulle portretteres som krigsinduserende og blodig. (Shaw & Youngblood, 2010, s. 47) Dette kravet dekkes primært av den avsluttende sekvensen, hvor en annen bonde (ikke Pedro) blir bombet av kapitalister, som gir ham en grunn til å gå til revolusjon. Gjennom analyse synliggjøres det hvordan de politiske kravene presentert av Shaw og Youngblood tilsynelatende har blitt spredd utover alle fire sekvenser.

Likefullt er det tilstedeværende i sekvensen om Pedro, spesielt den første halvdel av kravet. Pedro er en fredfull mann, som ikke virker til å ønske noen vondt. Det er først etter at han blir presset ut av sitt eget liv av kapitalismen at han tyr til revolusjonære handlinger. Sekvensen viser hvordan det cubanske styresettet ser ut til å ha ønsket å vise hvordan revolusjonen både var nødvendig på makro-og-mikronivå. Pedro blir ikke forført inn i krig av en karismatisk leder som Fidel Castro. Krig er det siste den stakkarlige bonden kunne tenkt seg. Når han blir forlatt uten arbeid eller sted å bo, uten en måte å fø familien, blir han desperat etter hevn. Sekvensen om Pedro ender med at han brenner ned gården, ikke som et angrep mot fienden (kapitalismen), men som et forsvar av egne idealer og en siste motstand mot overklassen som har begrenset ham til hjemløshet og elendighet. Dette fremstår som et bevisst valg gjort av filmskaperne, antakeligvis for å fylle kravet om å skildre kommunistenes kamp som en av nødvendighet, ikke en av aggresjon.

Ser en til hva McKee skriver om behov for motivasjon for å føre til endring i narrativ, gjør Pedros svanesang at kommunistregimets tredje formål ikke er det eneste som oppnås med rettferdiggjøringen av revolusjonær handling. McKee skriver at endring naturlig oppleves som majestetisk og meningsfull når den er motivert av konflikt, spesielt når den finner sted både på indre og ytre nivå, slik en ser i karakteren Pedro. (McKee, 2014, s. 35) Det indre ønsket om å leve lykkelig med familien, det ytre ønsket om en suksessfull sukkerplantasje, mot den ytre konflikten hvor kapitalismen kommer inn for å stjele Pedros gård, og den indre konflikten, som skjer som et resultat av dette, hvor Pedro forsvinner inn i et kaos av håpløshet og desperasjon. Sekvensens vakre start, videreført til et kolossalt kaos, og så fullført som en majestetisk protest mot eliten, kan oppleves som nærmest poetisk. Filmen ble delvis skrevet av den russiske poeten Yevgeny Yevtushenko, og karakteren Pedro bærer spesielt preg av et ønske om fremstilling av skjebnen til det cubanske folk på en poetisk måte, ytterligere enn fremstillingen en finner av karakterer i de andre tre sekvensene. (Gott, 2005)

4.2 *The Green Berets*

4.2.1 Synopsis

I 1968 kom den amerikanske propagandafilmen *The Green Berets*, regissert av John Wayne, som også spiller hovedrollen som protagonisten Oberst Mike Kirby. Filmen er satt under Vietnamkrigen, og er unik i at det er den eneste vietnamkrigsfilmen spilt inn mens krigen pågikk. (Grimsley, 2017)

Sekvensen som vil bli analysert i denne teksten foregår fra 01:03:26 og 01:11:21. Innledende scener setter opp situasjonen; Sovjet-støttede og kommunistiske Viet Cong terroriserer det Sør-Vietnamesiske folket, som ser til amerikanerne, med Mike Kirby i spissen, for hjelp. Kirby og hans patrulje ankommer en Sør-Vietnamesisk landsby rett etter at landsbyen er blitt terrorisert av Viet Cong. Kommunistene var på jakt etter unge menn de kunne tvinge inn i egen tropp, men når mennene nektet utslettet Viet Cong mesteparten av den mannlige befolkningen.

Patruljen kommer frem for sent, og oppdager en landsby i ruiner, med trusler om videre angrep. Kirby og hans menn holder landsbyen under arrest mens de leter etter overlevende, Viet Cong-medlemmer og spesielt en jente journalisten George Beckworth tidligere fikk sympati for. Sekvensen avsluttes med funnet av liket til jenta, som hjelper med å overbevise Beckworth, en Vietnamkrig-skeptiker, om krigens validitet.

4.2.2 Analyse

«Vi kjemper en krig i Vietnam. Jeg personlig støtter denne krigen, men vet at den ikke er populær, og ser på det som ekstremt viktig å vise det amerikanske folk, og hele verden, hvorfor vi må være der [i Vietnam]»

Fra John Waynes brev til President Lyndon B. Johnson

(Truby, 2013)

Slik begrunnet regissør John Wayne nødvendigheten for filmen *The Green Berets*. Her innrømmer han altså at filmen skulle være en propagandafilm, og dette gjenspeiles i skildringen en finner i karakterer i *The Green Berets*. Wayne var bekymret over amerikanernes misnøye med Vietnamkrigen, en krig han så på som essensiell for å ivareta kapitalismen. (Truby, 2013)

I motsetning til kommunistlandenes fastsatte formål med propagandafilm fra perioden, var amerikanernes tilnærming til hva som skulle vises og ikke minst hvorfor, mye løsere. Som nevnt tidligere i teksten var USA-regimets kontroll over filmindustrien hovedsakelig indirekte, og ble motivert gjennom virkemidler som svartelisting av filmskapere. Majoriteten av produsenter og regissører stilte seg ideologisk enig med regimet, som sannsynligvis bidro til at Hollywood i stor grad unngikk å produsere film som omhandlet Vietnamkrigen mens den pågikk (ettersom krigen var svært upopulær blant befolkningen. (Shaw & Youngblood, 2010, s. 45, Truby, 2013) John Wayne mente altså at han var i stand til å skildre karakterer og univers på en måte som ville bli godt tatt imot av befolkningen, men fremdeles støttet kapitalismen og dens krig i Vietnam.

Filmen og sekvensens protagonist, Oberst Mike Kirby, har alle egenskapene Shaw og Youngblood definerer som gjennomgående for protagonister i amerikanske filmer fra perioden. To av disse er åpenhet og ærlighet, egenskaper Kirby besitter i massevis. (Shaw & Youngblood, 2010, s. 220) Når journalisten George Beckworth oppdager at jenta han fikk sympati for i en tidligere scene, nå er død, inviterer Kirby både Beckworth og seeren til en samtale hvor han

innrømmer brutaliteten ved Vietnamkrigen. I samtalen åpner han opp til Beckworth om tidligere hendelser hvor han selv er blitt følelsesmessig såret på tilsvarende vis som Beckworth, og forsøker å innby journalisten til å gjøre det samme. Kirby legger alle kortene på bordet, holder ingenting hemmelig, til tross for Beckworths kritiske holdning til krigen og antatte mål om å fremstille Vietnamkrigen som hensiktsløs.

Beckworth er en karakter som lett kan oppfattes som en representant av det amerikanske publikum. Som tidligere nevnt var den generelle amerikanske befolkningen imot USAs innblanding i Vietnam. Journalisten uttrykker de samme bekymringene som mange amerikanere hadde på den tiden. Han argumenterer for at prisen på krigen er for dyr, både gjennom økonomi og tapet av liv. (Levy, 2018). Når John Wayne i karakter som Mike Kirby tar med seg George Beckworth til den ruinerte landsbyen i Sør-Vietnam, tar han samtidig med seg publikum. Derfor er det også viktig å fremstille ham som en sympatisk person, angivelig for å ikke fornærme de mange amerikanske skeptikerne som fort kunne kjenne seg igjen i Beckworth, men også for å hjelpe journalisten, og dermed publikum, innse behovet for en amerikansk krig i Vietnam. Det skal en del til for å vise liket til en ung jente i en film som utgir seg for å være underholdning, og formålet kan oppfattes som å ha vært og skulle skildre Viet Congs terrorisme ovenfor det amerikanske folk.

Forholdet mellom Kirby og Beckworth representerer også en annen gjennomgående karakteristikk av protagonister fra perioden: vennskapelighet. (Shaw & Youngblood, 2010, s. 220) Vennskapeligheten til Kirby kan minne om et fenomen observert av Robert McKee. I Story skriver McKee at manusforfattere ofte faller i en felle hvor de føler at en karakter alltid må virke sympatisk for at seeren skal kunne relatere seg til karakteren. McKee skylder på at manusforfattere som går i denne fellen ikke gjenkjenner forskjellen på sympati og empati. (McKee, 2014, s. 140) Til tross for Beckworths interne motstand mot krigen, som fortsatt er relevant i sekvensen, men dabber ned utover filmen, behandler Kirby ham med respekt og tiltro. Måten Kirby snakker til Beckworth er ikke annerledes fra måten han snakker med noen av de andre amerikanske karakterene, og når Beckworth ser liket til jenta viser Kirby ham sympati.

Kirby forteller om når han selv opplevde noe lignende, og setter seg selv i Becksworths sko, til tross for at empati kunne gitt samme effekt. Feilen, om en skal følge McKees teori, ble antakeligvis gjort som følge av periodens behov for å skildre protagonistens vennskapelighet.

Når patruljen snakker med de innfødte for å få et bedre bilde av hva som har skjedd, forholder Kirby seg til dem på overhodet ikke degraderende måte, og respekterer dem og hva de har og si. Dette til tross for at filmen i seg selv definitivt ikke gjør det. (Aftab, 2020) Til tross for at filmen kun viser handlingen fra hvite amerikaneres perspektiv, og skyver bort alt av vietnamesiske interesser, er Kirby alltid vennskapelig i møte med sør-asiatene. Dette var sannsynligvis også viktig for å vise at amerikanerne hadde gode intensjoner i Vietnam.

Den siste gjennomgående karakteristikken fremlagt av Shaw og Youngblood dreier seg om altruisme, noe som skiller seg ut som spesielt fremtredende i skildringen av Mike Kirby i *The Green Berets*. (Shaw & Youngblood, 2010, s. 202) Mot slutten av sekvensen kommer en av Kirbys soldater løpende inn med beskjeden om at tre av landsbyboerne er kritisk skadd, men at de kan leges om de blir gitt vestlig sykehusbehandling. I stedet for å bare sende dem til sykehuset, gjør filmen et poeng ut av å vise samtalen hvor soldaten ber Kirby om råd. Obersten venter ikke lenge før han ber soldaten ringe inn sitt personlige helikopter for å fly alle tre til nærmeste sykehus. Dette skjer selvsagt samtidig som publikums representant i filmen, Becksworth, er til stede. På den måten vitner både han og publikum den godhjertede og uselviske patruljelederen Mike Kirby. Et viktig trekk for å rettferdiggjøre amerikanernes tilstedeværelse i krigen.

Det kan oppfattes som noe bemerkelsesverdig at man ikke ser ansiktene på disse tre skadde som får hjelp av Kirby. Generelt er det en gjennomgående egenskap ved filmen å unngå og skildre ansikter på andre enn amerikanerne, og de som med en gang kan observeres som sympatiske ovenfor vestlig innblanding. (Aftab, 2020) Ettersom publikum aldri får vite hvilken side sør-vietnameserne som ble skadet faktisk befinner seg på, virker det som om filmen gjør et bevisst

valg om å ikke vise ansiktene deres. Filmen tydeliggjøres som en propagandafilm i at den kun er opptatt av å skildre den amerikanske siden av krigen, den som gir publikum et best mulig inntrykk av USA.

Praksisen med å ikke vise ansikt finner en også i skildringen av antagonismen. Med unntak av Becksworth indre konflikt, som McKee gjenkjenner som et typisk kjennetegn på akademisk utdannende karakterer som journalisten, bruker *The Green Berets*, i likhet med *Soy Cuba*, eksklusivt antagonistisk kraft som et virkemiddel, i stedet for en karakterisert antagonist. (McKee, 2014, s. 60, 314) Dette kan oppfattes som noe underlig, ettersom *The Green Berets* i bunn er en historie om en gruppe mennesker som sloss mot en annen, en angivelig perfekt arena for karakterskildring på begge sider.

Forklaringen kan en gjette seg til ligger i filmens funksjon som propaganda. Prosessen det er snakk om kalles dehumanisering, og er en teknikk som handler om å promotere fienden som ondskapsfull, truende og aggressiv med kun destruktive intensjoner. (Rowell, 2011, s. 162) Gjennom å aldri skildre ansiktene til fienden, og ikke gi dem personlighet og karakteristikk, blir antagonismen et verktøy for å fremme ideologi. Jules Boykoff skriver at dette verktøyet lar filmskaperen utforme fienden som virkelig ond; den hindrer publikum fra å utvikle sympati for fienden. (Boykoff, 2007, s. 192) McKee skriver at publikum fort utvikler sympati ovenfor en karakter om den blir likt, uavhengig av karakterens moralske posisjon.

Virkemiddelet gjør at det blir en sterkere kontrast mellom USA og de kommunistiske landene, som gjør den heroiske fremstillingen av amerikanerne enda mer tydelig. Dette speiler den andre nevnte hensikten Shaw og Youngblood legger frem for sovjetisk propagandafilm, den som angår å skildre ideologisk kontrast. Det en oppnår med bruken av ideologisk kontrast er rettferdiggjøring befolkningens politiske situasjon og hverdag, og deres fiendtlige forhold til motsatt side av den kalde krigen. *The Green Berets* bruker bevisst karakterisering med formål om å fastlegge denne kontrasten.

5. Konklusjon

Gjennom analysen utført i denne teksten kan en konkludere med at ideologi har en sterk effekt på fremstilling av karakterer i filmene *Soy Cuba* og *The Green Berets* produsert under den kalde krigen. Dette kommer tydelig frem i kontekst av teori presentert i bøkene *Cinematic Cold War* av Tony Shaw og Denise J. Youngblood, og *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting* av Robert McKee, og bygges videre opp med teori fra andre kilder. Ideologi fører til et tydelig skille innen prioriteringer når det gjelder karakterskildring, men likestilt formål resulterer i viss harmonisk balanse hvor enkelte likhetstrekk fremdeles synes. Vladimir Lenin kalte filmen for den viktigste kunstformen, et syn som har blitt delt av mange ledere opp gjennom filmens relativt korte historie. (Isaacs, 1971, s. 388-389) Propagandafilm, slik formen presenteres i filmene *Soy Cuba* og *The Green Berets*, fungerer som en slags bro mellom politiske interesser og folket, som lar en videreføre politisk ideologi inn på lerretet.

For Sovjetunionen og deres allierte var det viktig at publikum skulle danne sympati for sine protagonister. De var opptatt av å danne en sterk, prangende, og nesten romantisk, følelse av solidaritet, for å forsikre seg om at folket stod sammen i revolusjonen mot overklassen i samfunnet. (Shaw & Youngblood, 2010, s. 45) Amerikanerne på sin side var mer opptatt av å sikre et verdigrunnlag, hvor ærlighet, vennskapelighet, åpenhet og altruisme stod spesielt sterkt. (Shaw & Youngblood, 2010, s. 220) For Hollywoods svar på en propagandafilm, var det viktigste, i *The Green Berets* tilfelle, å overbevise det amerikanske folk om Vietnamkrigens nødvendighet. For å oppnå dette ble det brukt en karakter designet som publikumsrepresentant. Denne teknikken med å på et vis karakterisere seerne ble delvis brukt av Sovjeterne også, som utnyttet et liknende virkemiddel, med å basere karakterene på personligheter relativt like befolkningen, for å dra publikum inn i filmen, skape interesse og engasjement.

Amerikanerne unngikk så vidt det var mulig å skildre ansiktene, navnene og personlighetene til antagonismen. Dette var nok delvis for å bruke antagonismen som en kraft i stedet for en antagonist i rollen som antagonismens representant. (McKee, 2014, s. 314) Likevel er nok

amerikanernes mildere utredelse av fienden i film mer et eksempel på dehumanisering, en teknikk tatt i bruk i medier som film for å nekte publikum å skape sympati for fienden. (Rowell, 2011, s. 162) Sovjeterne hadde et annerledes synspunkt på skildring av protagonistens motstand. For dem var det viktig å bruke fienden, i deres tilfelle kapitalismen, for å få frem en kontrast mellom øst og vest. (Shaw & Youngblood, 2010, s. 46) Dette ble utført ved å sette ansikt på antagonismen, gi dem høye hester og fine klær. Fremstille dem som arrogante og selviske. Likevel blir en aldri skikkelig kjent med antagonisten i sekvensen om Pedro fra *Soy Cuba*. Karakteren publikum møter er en representant for antagonismen, men ikke et utløp for den. På den måten er dette egentlig heller ikke en ren antagonist, men mer en antagonistisk kraft.

En kan altså konkludere med at ideologi har en tilstedeværende effekt på skildring av karakterer i propagandafilm. Selv om østlig og vestlige interesser begge brukte filmen med samme formål, å overvinne publikums lojalitet og tiltro, hadde sidene forskjellig tilnærming til fremgangsmåte. Til tross for forskjellene i karakterskildring, gjør dette felles formålet at en likevel kan skimte visse likheter i formuleringen.

6. Litteratur

Aftab, K. (2020). *The long history of racism in war movies*. BBC Culture. Hentet fra: <https://www.bbc.com/culture/article/20200604-the-long-history-of-racism-in-war-movies>

Boykoff, J. (2007). *Beyond Bullets: The Suppression of Dissent in the United States*. (1. utg.) Michigan: AK Press.

Blakemore, E. (2019). *What was the Cold War?*. National Geographic. Hentet fra: <https://www.nationalgeographic.com/culture/article/cold-war>

Gott, R. (2005). *From Russia with love*. The Guardian. Hentet fra: <https://www.theguardian.com/film/2005/nov/12/cuba>

Grimsley, M. (2017). *Battle Films: The Green Berets*. HistoryNet. Hentet fra: <https://www.historynet.com/battle-films-the-green-berets.htm>

Higgins, C. (2011). *The Late Movies: Disney Propaganda Cartoons*. Mental Floss. Hentet fra: <https://www.mentalfloss.com/article/27499/late-movies-disney-propaganda-cartoons>

Isaacs, Bernhard. (1971). *Lenin Collected Works*. (2.utg.) Moskva: Progress Publishers

Levy, D. L. (2018). *Behind the Anti-War Protests That Swept America in 1968*. Time Magazine. Hentet fra: <https://time.com/5106608/protest-1968/>

Levaco, Ronald. (1984–1985). *Censorship, ideology, and style in Soviet cinema* 17(3–4). Los Angeles: University of Southern California.

McKee, R. (2014). *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting* (2. utg.) York: Methuen.

Office of the Historian. (u. å.) *The Cuban Missile Crisis, October 1962*. Hentet fra: <https://history.state.gov/milestones/1961-1968/cuban-missile-crisis#:~:text=The%20Cuban%20Missile%20Crisis%20of,came%20closest%20to%20nuclear%20conflict>

Rowell, D. (2011). *The Power of Ideas: A Political Social-Psychological Theory of Democracy, Political Development and Political Communication*. (1. utg) Irvine: Universal-Publishers.

Shaw, T. & Youngblood, D., J. (2010). *Cinematic Cold War The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*. (1. utg) Lawrence: University Press of Kansas

Smith, B., L. (u.å.). *Propaganda*. Britannica. Hentet fra:

<https://www.britannica.com/topic/propaganda>

Snow, N. (2003). *Information War: American propaganda, free speech and opinion control since 9/11*. New York: Seven Stories Press.

Taylor, R. (1979). *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*. London: Croom Helm.

The Economist. (2008). *Heroic myth and prosaic failure*. Hentet fra:

<https://www.economist.com/briefing/2008/12/30/heroic-myth-and-prosaic-failure>

Truby, J. D. (2013). *The Duke's Green Berets*. HistoryNew. Hentet fra:

<https://www.historynet.com/dukes-green-berets.htm>