

# Underholdning eller Propaganda?

En analyse av film som myk makt

Sander Røkkum Brandtzæg



Masteroppgave i Medier og Kommunikasjon

Institutt for informasjons- og medievitenskap

Høsten 2022

## Takk til...

Først og fremst må jeg takke min veileder, Leif Ove Larsen. Alt jeg har lært av deg i løpet av masterskrivingen er helt uvurderlig, og masteroppgaven er ferdig takket være din gode hjelp og konstruktive tilbakemeldinger. Takk også for alle bøker jeg har fått lånt, de har vært kritisk for oppgaven min.

Jeg må også takke venner og familie, som i over et år har måtte høre på alt fra klaging til uinteressante fakta om russisk og kinesisk film. Særlig takk til min bror som også har tatt seg tid til å lese oppgaven, og gi verdifulle tilbakemeldinger.

Jeg må også sende en takk til alle gode venner på lesesalen. Dere har gjort de tunge dagene på skolen så mye bedre, og jeg kunne virkelig ikke blitt plassert sammen med en bedre gruppe.

# Innholdsfortegnelse

|   |    |
|---|----|
| <b>KAPITTEL 1: INTRODUKSJON</b> .....               | 1  |
| 1.1 Problemstilling .....                           | 2  |
| 1.2 Struktur, metodisk tilnærming og materiale..... | 3  |
| 1.3 Metodologiske utfordringer.....                 | 4  |
| <b>KAPITTEL 2: PROPAGANDA OG MYK MAKT</b> .....     | 6  |
| 2.1 Myk Makt.....                                   | 6  |
| Maktbegrepet og de tre maktteoriene.....            | 6  |
| Nyes begrep om myk makt .....                       | 8  |
| De tre formene for myk makt.....                    | 9  |
| Kritikk av myk makt-begrepet .....                  | 15 |
| 2.2 Propaganda .....                                | 16 |
| Definisjoner av propaganda .....                    | 16 |
| Propagandaens karakteristikk .....                  | 17 |
| Filmpropaganda i et historisk perspektiv .....      | 18 |
| 2.3 Film som myk makt.....                          | 21 |
| Global distribusjon av film.....                    | 21 |
| <b>KAPITTEL 3: FILMINDUSTRI OG STAT</b> .....       | 24 |
| 3.1 USA: Samrøre mellom Pentagon og Hollywood ..... | 25 |
| Propaganda og forholdet som besto .....             | 25 |
| Pentagon og Hollywood i dag .....                   | 28 |
| Pentagon og Zero Dark Thirty .....                  | 30 |
| 3.2 Kina: Main Melody som statlig propaganda .....  | 32 |
| Den kinesiske omveltningen av filmmarkedet .....    | 32 |
| Kinas Sensur av importfilm .....                    | 33 |
| Main Melody-Filmer .....                            | 34 |
| Kinas filmindustri i dag.....                       | 35 |
| Wolf Warrior 2 sin store suksess .....              | 36 |

|  |           |
|--|-----------|
| 3.3 Russland: En filmindustri i krise .....                          | 38        |
| Den sovjetiske filmindustrien .....                                  | 38        |
| Sovjetunionens Kollaps og en turbulent overgang .....                | 38        |
| Putins overtakelse .....   | 40        |
| Filmindustrien i dagens Russland .....                               | 41        |
| 9th Company blir til .....   | 44        |
| <b>KAPITTEL 4: Hvordan brukes myk makt i film? .....</b>             | <b>45</b> |
| 4.1 <i>Zero Dark Thirty</i> og jakten på Osama Bin Laden .....       | 46        |
| Bakgrunn for konflikten: 11. September .....                         | 46        |
| Handlingssammendrag .....  | 46        |
| Protagonister: Tortur i den gode saks tjeneste .....                 | 47        |
| Antagonister: Al-Qaidas hovedmenn .....                              | 49        |
| Vold, Virkelighet og dokudrama .....                                 | 51        |
| Militær Orientalisme .....   | 53        |
| Pakistan gjennom øynene til CIA .....                                | 54        |
| <i>Zero Dark Thirty</i> og myk makt .....                            | 55        |
| 4.2 <i>Wolf Warrior 2: Kina redder Afrika!</i> .....                 | 56        |
| Handlingssammendrag .....  | 56        |
| Protagonist: Maskulin, uselvisk og lovydende .....                   | 57        |
| Antagonistene: Afrikansk opprør ledet av vestlige leiesoldater ..... | 59        |
| Militæret: Lovlydige Kina og feige USA .....                         | 60        |
| Landet: En stereotype av et afrikansk land .....                     | 61        |
| Kinesisk nasjonalisme over hele verden .....                         | 63        |
| <i>Wolf Warrior 2</i> og myk makt .....                              | 63        |
| 4.3 <i>9th Company: Dø med ære for hjemlandet</i> .....              | 65        |
| Bakgrunn for konflikten .....  | 65        |
| Handlingssammendrag .....  | 66        |
| Protagonistene: Det Niende Kompaniet .....                           | 67        |

|  |    |
|--|----|
| Antagonistene: De brutale og ansiktsløse mujahedin .....                 | 71 |
| Militæret og heroisk nederlag .....                                      | 72 |
| <i>9th Company</i> og myk makt .....                                     | 74 |
| <b>KAPITTEL 5: Avslutning</b> .....                                      | 75 |
| 5.1 Hvordan bruker de tre landene film som myk makt? .....               | 75 |
| 5.2 På hvilken måte er mine tre filmer gode eksempler på myk makt? ..... | 76 |
| 5.3 Er myk makt et godt analytisk begrep? .....                          | 77 |
| 5.4 Videre forskning.....  | 78 |
| <b>Referanseliste og Filmografi</b> .....                                | 79 |

## KAPITTEL 1: INTRODUKSJON

Film har siden sin starten av 1900-tallet aktivt blitt brukt til å fremme politiske budskap. Film var en viktig propaganda-plattform under verdenskrigene, både for å mobilisere egen befolkning til krigsinnsats, og for å demonisere fienden.

Filmmediet har også hatt en sentral posisjon som redskap for “myk makt”. Dette har vært særlig viktig for stormaktene. Stater med globale ambisjoner. USA har i det siste århundret vært en ledende filmnasjon, med global distribusjon. Det har ikke vært noen hemmelighet at Pentagon, militæret og etterretningstjenester i USA har bidratt med finansiering til Hollywood-filmer. Men først i nyere tid har det kommet frem hvilken direkte innflytelse Pentagon har hatt på produksjonen av underholdningsfilm. Boken *Operation Hollywood* av David L. Robb tar for seg en håndfull av disse filmene. Han skriver at flere hundre filmer har gått gjennom Pentagon, og at dette har resultert i alt fra små til store endringer, men også at hele filmprosjekter har blitt stoppet, fordi Pentagon ikke liker fremstillingen av det amerikanske militæret, i filmen eller manuset.

I de siste 10-20 årene har den kinesiske filmindustrien vokst kraftig. For første gang i historien har kinesiske blockbustere begynt å dukke opp på listen over filmer som har tjent mest penger på verdensbasis. Stormakten Kina har sett viktigheten av å ha en sterk filmindustri, som også kan nå et utenlandsk publikum. Derfor etablerte Kinas Kommunistparti en egen sjanger innenfor film, kalt for “Main Melody film”. Det er statsfinansierte filmer, som har som mål å styrke nasjonalfølelsen, og gi et positivt bilde av det kinesiske samfunnet.

Russlands filmindustri er liten sammenlignet med Kina og USA, men også russerne er opptatt av film som “myk makt”. Etter annekteringen av Krim i 2014, ble det blant annet produsert russiske spillefilmer hvor Krim ble betegnet som rettmessig russisk, i for eksempel filmene *Krim* fra 2017 og *The Crimean Bridge* fra 2018. Også i Russland brukes film aktivt av myndighetene for å fremme regimets syn på verden og politiske betente spørsmål. Det samme har man sett ved andre politiske situasjoner som Tsjetsjenia-krigen, eller for min analyse, krigen i Afghanistan.

Slik bruk av film, der staten griper inn i filmproduksjonen for å legge rette til å skape gode bilder av eget land, er en form for “myk makt”. Den amerikanske statsviteren Joseph Nye introduserte begrepet “Soft Power” (oversatt “myk makt” på norsk) i boken *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power* fra 1990, og har siden skrevet to oppfølgingsbøker om begrepet. Myk makt er påvirkning gjennom attraksjon, mens hard makt er påvirkning gjennom bruk av fysisk kraft, trusler, eller økonomiske sanksjoner. Myk makt og propaganda er to nøkkelbegreper for denne studien. Jeg vil komme tilbake til disse begrepene i neste kapittel.

## 1.1 Problemstilling

Oppgavens ambisjon er å undersøke/belyse hvordan stormakter bruker underholdningsfilm som et politisk verktøy for myk makt og geopolitiske ambisjoner. Jeg har tatt utgangspunkt i tre av verdens største stormakter, USA, Kina og Russland. I oppgaven stiller jeg to spørsmål. 1. Hvilken innflytelse har staten over filmindustrien og hvordan spiller fokuset på myk makt inn på produksjonen av underholdningsfilm. 2. Hva kjennetegner myk makt-filmene i de tre landene?

Myk makt utøves av stormaktene for å fremme sitt verdensbilde. Under den kalde krigen lå den ideologiske kampen mellom USA og Sovjetunionen. Etter Sovjets kollaps i 1991, ble USA den dominerende globale stormakten. Den rollen har de siden prøvd å forsvare, men man har i de siste tiårene sett en økende hegemonisk trussel fra Kina. Kina har hatt en enorm vekst både økonomisk og kulturelt. De har også de siste årene ført en politikk med mål om utvikling i afrikanske og asiatiske land. Gjennom en diplomatisk tilnærming, har de også på den måten gjort land mer avhengig av kinesisk infrastruktur. Russland har siden oppløsningen av Sovjetunionen mistet sin posisjon. Putins ambisjon synes å være å gjenreise Russlands globale posisjon som stormakt.

Det å skulle gå inn på den geopolitiske politikken for de tre landene, ville vært et for bredt tema for denne studien. Jeg vil derimot fokusere på filmen og filmfortellingens rolle i dette geopolitiske landskapet. Gjennom å fortelle dramatiske historier om liv og død, helter og skurker, seire og nederlag, så vil man også kunne påvirke publikums forestillinger og kunnskap.

Min motivasjon for å skrive denne oppgaven startet som et ønske i å identifisere hvordan ideologi brukes i film for å negativt fremstille bestemte grupper mennesker. Først hadde jeg tenkt å sammenligne Russisk og Amerikansk film opp imot fremstillingen av muslimske

grupper i Midtøsten. Da jeg leste avsløringene rundt Pentagons innblanding i *Zero Dark Thirty*, ble jeg mer interessert i hvordan staten blander seg inn i filmindustrien, og hvilket formål dette oppnår. Etter å ha lest om main melody-filmer fra Kina, og bølgen av patriotiske filmer fra Russland, ble det naturlig å sammenligne en film fra USA med en fra Kina og Russland.

## 1.2 Struktur, metodisk tilnærming og materiale

For å svare på problemstillingen, har jeg valgt en todelt metodisk tilnærming. Jeg skal både ta for meg sekundærkilder i form av foreliggende forskning, samt primærkilder gjennom min filmanalyse av en film fra hvert av de tre landene.

Oppgavens sentrale begrep er myk makt. I den første kapittel skal jeg ta for meg myk makt og propaganda. Jeg støtter jeg meg på Joseph Nyes egen definisjon og videreføring av begrepet myk makt, i bøkene *Bound to Lead* (1990), *Soft Power* (2004) og *The Future of Power* (2011). Jeg vil også se på kritikken mot Nye og senere bruk av begrepet.

Myk makt og propaganda er beslektet. Propagandastudier er et stort felt, som det er skrevet mye om. Jeg vil derfor støtte meg på den mest sentrale forskningen innenfor feltet. For den historiske delen vil jeg blant annet bruke Hilmar Hoffmanns' *The Triumph of Propaganda* (1996). Innenfor propagandaens virkemidler har jeg tatt i bruk Jacques Elluls bok *Propaganda: Formation of men's attitudes* (1962) og Edward Bernays *Propaganda* (1928). Jeg vil også bruke *Propaganda & Persuasion* av Jowett & O'Donnell som krysser den historiske utviklingen av propaganda og bruken av propaganda-virkemidler.

I det tredje kapittelet skal jeg ta for meg filmindustriene i USA, Kina og Russland, samt deres tilknytning til statsmakten. I USA sitt tilfelle vil jeg ta for meg bøkene rettet mot avsløringer rundt Hollywoods tilknytning til Pentagon. Det inkluderer David L. Robbs bok *Operation Hollywood*, og boken til Alford & Secker, *National Security Cinema*. Ettersom Kinas filmindustri har vokst til en uventet størrelse på relativt kort tid, har det også kommet mange studier innenfor Kinesisk filmindustri. Jeg vil bruke noen av dem, blant annet Wendy Su sin bok *Chinas Encounter With Global Hollywood*. Russland på sin side har hatt større utfordringer rundt filmindustrien, noe som gjør at den ikke har blitt studert i like stor grad som filmindustriene i Kina og USA. Jeg vil ta utgangspunkt i noen av de bøkene som skriver om Russlands overgang fra sovjet til Russland, og hvordan dette har påvirket filmindustrien. Boken



*Blockbuster History in the new Russia*, av Stephen Norris vil stå sentralt i kapittelet, sammen med artikler av Marielle Wijermars og Jasmijn Van Gorp om Russlands filmpolitikk

I det fjerde kapittelet vil jeg foreta en narratologisk analyse av en film fra hvert av de tre landene. Altså en analyse hvor man ser på historiens oppbygning, og forløp, samt identifisere ulike dramaturgiske virkemidler i filmene. Jeg vil både analysere filmenes tema, og hvilke verdier/holdninger filmene formidler, med henblikk på myk makt.

Filmene jeg skal analysere er den amerikanske filmen *Zero Dark Thirty* (2012), kinesiske *Wolf Warrior 2* (2017) og russiske *9th Company* (2005). Filmene har flere likhetstrekk. Alle filmene har en tilknytning til staten i form av politisk innflytelse over produksjonen, direkte og indirekte. Et annet viktig aspekt er tilgjengeligheten av filmene. Alle disse filmene er utgitt internasjonalt, og har skapt mye debatt og har mottatt både positiv og negativ kritikk.

Elementene jeg vektlegger i analysen er filmens protagonist og antagonist, fremstillingen av det landet handlingen foregår i, og fremstillingen av militæret til det landet filmen produseres i. Jeg har og valgt ut spesifikke analyseelementer tilknyttet hver enkelt film. I *Zero Dark Thirty* vil jeg se på fremstillingen av vold, som har blitt omdiskutert. For *9th Company* vil jeg i analysen se på russisk film sin bruk av totalødeleggelse som et virkemiddel, og hvordan det brukes i denne filmen. Det mest sentrale elementet i *Wolf Warrior 2* er den sterke nasjonalismen. Jeg derfor også se på den filmens bruk av eksplisitt nasjonalisme, og denne dimensjonen vil bli særlig vektlagt i analysen.

For *Zero Dark Thirty* benytter jeg blu-ray versjonen produsert distribuert av Panorama Media. *Wolf Warrior 2* benytter jeg DVD-versjonen distribuert av Kadokawa Corporation. For *9th Company* benytter jeg DVD-versjonen distribuert av Warner Bros Pictures og Art Pictures Group.

### 1.3 Metodologiske utfordringer

Jeg vil kort klargjøre noen av de metodologiske utfordringene jeg møtte under arbeidet. Dette er utfordringer knyttet til å skrive om statenes politiske kontroll, samtidig som mye relevant informasjon er hemmeligholdt. Det er også utfordringer rundt filmene jeg analyser, ettersom jeg ikke har noen bakgrunnskunnskap i Russisk eller Kinesisk språk. Analysene være preget av filmenes oversettelser, som kan skape rom for misforståelser i analysen. Jeg vil se mer på hvordan jeg har møtt disse utfordringene.

Den manglende tilgjengeligheten av internasjonalt eksporterte Russiske filmer gjør at utvalget filmer og analysere begrenses. De to nevnte Russiske filmene *Krim (2017)* og *The Crimean Bridge: Made with love (2018)* viste seg begge til å være veldig relevant for oppgaven etter Russlands invasjon av Ukraina. Begge filmene har dessverre ikke blitt eksportert og oversatt i vestlige land. På internett er det mulig å finne piratkopier av filmene oversatt av ukjente aktører. Til tross for at de nye filmene kunne ha aktualisert oppgaven, valgte jeg å gå for *9th Company* som har blitt oversatt til en rekke språk, og eksportert til flere land.

En annen utfordring som foreligger ved de tre landene, er tilgjengelighet på informasjon om statlig innblanding i filmindustrien. Mye av den informasjonen Pentagon har av utvekslinger mellom Pentagon og Hollywood ble på et tidspunkt donert til forskeren Lawrence Suid. Dette fordi de mente han ville bruke det til en bok til favør for Pentagon. Prosjektet resulterte i boken *Guts & Glory (2002)*. All denne dokumentasjonen har Suid beholdt i sitt private arkiv. Den ene som har fått tilgang til deler av arkivet er David Robb, som skrev den banebrytende boken *Operation Hollywood: How the Pentagon Shapes and Censors Movies*. Men hvilke dokumenter Suid sitter på i sin helhet er fortsatt uvisst (Alford & Secker, 2017, forord).

I Kina og Russland er det en større kontroll over mediene enn i USA, som også gjør at de har kontroll på hva som publiseres av utvekslinger mellom filmindustri og stat. Det er også begrenset med forskning på dette området i Russland og Kina. Og mye av den relevante forskningen er ikke oversatt til engelsk. Dette er utfordringer som gjør at den tilgjengelige forskningen kommer fra vestlige land, som kan ha innvirkning på vinklingen av den aktuelle forskningen.

Det foreligger allerede utfordringer i de oversettelsene som er gjort av filmene som har internasjonal distribusjon. I *Wolf Warrior 2* er de engelske og kinesiske undertekstene vidt forskjellige, laget for å påvirke et kinesisk og engelsk-språklig publikum på to forskjellige måter. Et eksempel på dette er i en scene hvor filmens antagonist sier “People like you will always be inferior to me” i den engelske versjonen. I den kinesiske versjonen blir derimot dette oversatt til “There are only the strong and the weak in this world, and your inferior nation will always be the weak.” Dette for at publikum i de to landene, skal bli påvirket på to vidt forskjellige måter (Xie, 2021, s.46). Ettersom jeg ikke kan russisk eller kinesisk, har det derfor vært viktig å ikke ta dialogen for bokstavelig, ettersom oversettelsen og kan være preget av ideologiske briller.

## KAPITTEL 2: PROPAGANDA OG MYK MAKT

### 2.1 Myk Makt

I dette kapitlet skal jeg se nærmere på begrepet myk makt. Først vil jeg starte med å drøfte det generelle maktbegrepet, og se på de tre mest sentrale teoriene innenfor makt, med fokus på viljesmakt. Deretter skal jeg ta for meg myk makt og hva som skiller det fra hard makt. Deretter vil jeg se på karakteristikken til, og formålet med myk makt.

#### Maktbegrepet og de tre maktteoriene

For å plassere myk makt innad i maktbegrepet, så er det først og fremst viktig å definere de ulike formene for makt som vi har, deretter å spesifisere hvilken type makt som er relevant for denne oppgaven. Jeg vil ta utgangspunkt i de tre teoriene om makt som er fremlagt av Thomas Mathiesen, i boken *Makt og Medier: En innføring i mediesosiologi*

Den første formen for makt er 'viljesmakt'. Viljesmakt stammer fra Max Webers definisjon av makt. Det går ut på at en "part får sin vilje i det sosiale liv, til tross for at andre skulle gjøre motstand. Dette inkluderer både politikere overfor befolkningen, eller mediernes makt til å publisere en sak de vil ha på dagsorden (Mathiesen, 2010, s.44-45). Den andre formen makt er 'Strukturmakten'. Ifølge strukturmakten er hele samfunnet bygd opp som en struktur hvor folk har fastsatte roller. Dette samsvarer med Marxistisk teori om klasseskiller, hvor arbeideren er på bunnen av en kapitalistisk styrt markedsstruktur (Mathiesen, 2010, s.46). Den siste formen for makt som Mathiesen henviser til er 'Mikromakt'. Dette baserer seg på Michel Foucault sin teori om at 'makt' ikke er noe som kan isoleres, men at makt eksisterer i enhver sosial setting (Mathiesen, 2010, 47-48). Får man ikke servert mer alkohol på en bar, er dette maktbruk, på samme måte som det er maktbruk når man får beskjed om ting som må gjøres fra sjefen.

#### **Viljesmakt:**

Statsviteren Robert Dahl definerte viljesmakt i artikkelen *The Concept of Power* fra 1957: "A has power over B to the extent that he can get B to do something that B would not otherwise do" (Dahl, 1957, s.202-203). Det kan også være tilfeller hvor det ikke er åpenbart hvem av partene som besitter makt over den andre. For å analysere dette tar man utgangspunkt i partenes grunnlag for makt, samt rekkevidden man kan spre makten, både geografisk og tidsmessig. Maktbegrepet springer ut fra forholdet mellom part A og B. Dahl stiller derfor noen krav til hva som nødvendig for at det skal foreligge et maktforhold.

Dahls første kriterium er at det må foreligge et tidsintervall fra makthaverens handling til eventuelle motreaksjoner. På den måten vil man også kunne se hvem som egentlig har makt. En president har i teorien makt over de politiske valgene som blir tatt. Om det kommer frem at de politiske valgene var først fremmet av en interessegruppe bak presidenten, blir det et spørsmål om hvorvidt makten ligger hos presidenten eller interessegruppen (Dahl, 1957 s.204).

Det andre kriteriet er at det må foreligge en kobling mellom de to partene for at man skal kunne utøve makt. Den ene parten kan ikke utøve makt over den andre, om de to ikke har noen tilknytning til hverandre (Dahl, 1957, s.204). Hvorvidt det foreligger en “kobling” mellom to av partene er et definisjonsspørsmål, som må dømmes ut etter hvilken konkret påvirkning den ene parten kan ha, gjennom partenes relasjon.

Det tredje og siste kriteriet er at man får noen til å gjøre noe de ellers ikke ville ha gjort. Det er ikke nok at man forteller noen at de må gjøre noe som de allerede hadde tenkt å gjøre. På samme måte som det heller ikke er nok hvis den andre parten vurderer å gjøre det som blir sagt, men velger å ikke gjøre det (Dahl, 1957, s.204).

### **Nyes definisjon av makt**

Nyes definisjon av myk makt har noe til felles med viljesmakt. Nye beskriver det han ser på som tre steg i utviklingen av maktbegrepet. Viljesmakt slik det er presentert av Robert Dahl, ser han på som den første delen av utviklingen. Til tross for den store aksepten Dahls definisjon av makt har fått, mener Nye at Dahl bare fokuserer på hard makt og overtalelse ved bruk av tvang (Nye, 2011, s.11). Etersom Dahl i det siste kriteriet legger til grunn at den som blir utsatt for makt gjør noe personen ellers ikke ville ha gjort, altså noe personen ikke vil gjøre. For Nye handler myk makt om å få noen til å gjøre ting de selv tror de vil gjøre, og at det er for deres eget beste.

Den andre delen av utviklingen av begrepet presenteres av Peter Bachrach og Morton Baratz i teksten *Two Faces of Power* fra 1962. De utviklet Dahls definisjon ved å legge til at man kan påvirke andres preferanser og agenda for å begrense mulighetene de kan ta. Her er det essensielt at institusjonen eller regjeringen som utøver makten har troverdighet. Mangler avsender troverdighet, må man bruke tvang eller økonomiske midler, som igjen går inn under definisjonen av hard makt (Nye, 2011, s.12).

Den tredje delen av utviklingen ble fremmet av sosiologen Steven Lukes. Han presenterte i boken *Power: A Radical View*, sin teori om at maktbegrepet er tredelt. Den første typen er Dahl sin definisjon av makt, altså makt som viljesmakt. Den andre er Bachrach og Baratz sin teori om at man kan bruke makt til å indirekte påvirke ved å begrense valgmulighetene. Likheten mellom disse to maktformene er at du vil få mottaker til å gjøre noe vedkommende egentlig ikke vil gjøre. Lukes tredje type er en ideologisk maktbruk, som involverer å forme folk sine tanker, ønsker og verdensbilde, på en måte som gjør at de selv ønsker det du vil at de skal ønske. På den måten utøver man makt (Lukes, 1974, s.11).

Nye understreker at alle disse tre makttypene kan brukes både som hard og myk makt, alt etter hvordan man bruker makten (Nye, 2011, s.90). Av disse tre definisjonene, er det Lukes ideologisk makt som ligner mest på Nyes definisjon av myk makt.

### **Verdenshegemoniet**

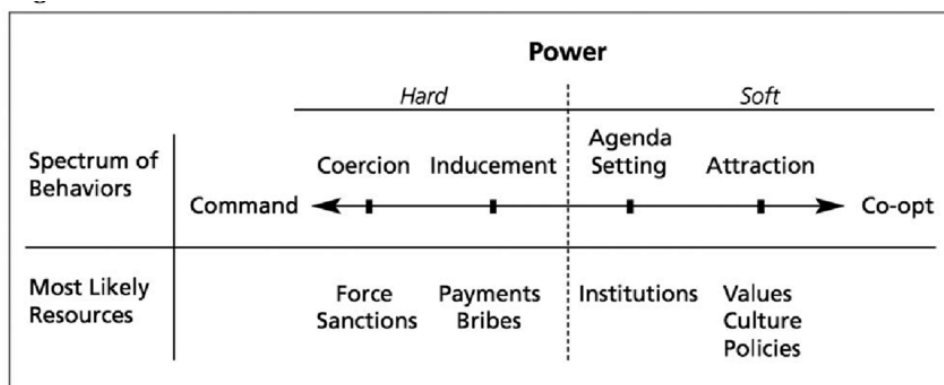
Et hegemoni er når en stat har en ledende stilling i verden. En stat har militær, økonomisk og ideologisk dominans over andre land. Tradisjonelt har hegemoni blitt assosiert med hard makt, altså bruk av militær makt eller økonomisk tvang (Russett, 2011, s.1).

Nye argumenterer i *The Future of Power* for det han kaller hegemoniske stabilitetsteorien. Med det mener han at verden har behov for en hegemonisk stat som sørger for at det eksisterer et godt system for internasjonalt salg og kjøp av varer. Ifølge stabilitetsteorien vil det oppstå konflikt om det ikke foreligger et hegemoni, eller ved endring av en ny hegemonisk stat. For eksempel mener han at den store depresjonen var resultatet av at USA ble leder av verdenshegemoniet etter at Storbritannia mistet rollen etter 1. verdenskrig (Nye, 2011, s.214-215).

### **Nyes begrep om Myk Makt**

Begrepet “Soft Power”, ble først presentert av statsviteren og tidligere amerikansk statssekretær Joseph Nye, i boken *Bound to Lead* fra 1990. Nye fulgte opp dette med en egen bok for myk makt, kalt for *Soft Power: The Means to Success In World Politics* (2004). Her svarer han på kritikk og utvikler videre begrepet myk makt. I 2011 fulgte Nye opp med en ny bok kalt for *The Future of Power*. Her fokuserer Nye på hvordan man kan bruke både myk og hard makt i en felles statlig strategi, som Nye kaller for “smart power” (oversatt “smart makt”). Begrepet har fått en sentral plass i faglitteraturen om internasjonal politikk. Jeg vil videre ta utgangspunkt i Nyes definisjon av myk makt.

Nye tar utgangspunkt i viljesmakt, og definerer makt på følgende måte: “Power is the ability to influence the behavior of others to get the outcomes one wants”. Om midlene som kan brukes for å oppnå dette nevner Nye: “You can coerce them with threats; you can induce them with payments; or you can attract and co-opt them to want what you want” (Nye, 2004, s.2).



Nye, 2004, s. 8

Modellen illustrerer hvor skillet går mellom myk og hard makt, både hvilke handlinger og kildene til den myke eller harde makten. (Nye, 2004, s.8). Modellen viser den mest generelle inndelingen av maktformene, men Nye understreker at handlinger som er definert som myk makt kan påvirke den harde makten, og omvendt. For eksempel ved at en nasjon beundrer størrelsen på militæret til en annen nasjon (Nye, 2004, s.9)

Myk makt oppnås gjennom å påvirke andres agenda, fremheve sin egen attraksjon, eller på andre måter gjøre sitt eget land attraktivt for andre. Nye peker på at dette oppnås gjennom sterke institusjoner eller gjennom kulturell politikk (Nye, 2004, s.10).

Bruker en stat for eksempel lovnader om økonomisk støtte for å få et annet land til å gjøre noe, er dette bruk av hard makt. Om man heller viser til en god økonomi som noe man kan oppnå ved å ta samme valg som en nasjon, er dette bruk av myk makt.

Nye forklarer myk makt slik:

“A country may obtain the outcomes it wants in world politics because other countries-admiring its values, emulating its example, aspiring to its level of prosperity and openness- want to follow it” (Nye, 2004, s.5).

Myk makt kan utøves på ulike måter og med flere midler.

De tre formene for myk makt

Nye beskriver myk makt ved at en nasjon promoterer nasjonens verdier, åpenhet og velstand, på en måte som gjør at andre nasjoner vil følge samme eksempel (Nye, 2004, s.5). Ifølge Nye er det tre sentrale former for myk makt: politiske verdier, utenrikspolitikk og kultur (Nye, 2004, s.11).

### **Politiske verdier**

Alle nasjoner har et ønske om å spre sine verdier og levesett til andre deler av verden. Et lands politiske verdier baserer seg på landets egen innenrikspolitikk, og hvordan man fremstår utad til resten av verden. Dette inkluderer alt fra landets styreform, ståsted på menneskerettigheter, kriminalitet, helse, utdanning også videre (Nye, 2004, s.55). Det handler også om befolkningens oppfatning av sin egen stat, om de ser på dem som troverdige, og om statens ideologi samsvarer med oppfatningen befolkningen har av samfunnet.

Gjennom å fronte sterke politiske verdier og saker innenlands, vil man kunne inspirere andre nasjoner til å gjennomføre samme eller lignende tiltak. Det betyr ikke nødvendigvis at det får andre land til å ville kopiere den samme politikken, men gjennom å bygge troverdighet overfor andre nasjoner vil man også kunne påvirke deres politiske verdier (Nye, 2004, s.56).

I vesten har man i løpet av det siste århundret sett politiske verdier som antirasisme, likestilling, individualisme og demokratisering som essensielle politiske verdier.

At man på et verdigrunnlag ikke står langt fra hverandre gjør det enklere for et land til å kunne påvirke et annet. Nye argumenterer for at vestlige verdier til en stor grad samsvarer, men at også blant vestlige land er det politiske verdier som kolliderer. Han eksemplifiserer dette med å sammenligne USA og Tyskland sine ulike tilnærminger til ytringsfrihet i grunnloven. (Nye, 2004, s.56). Første avsnitt i USAs grunnlov fastsetter retten til ytringsfrihet, og begrenser muligheten til å innskrenke ytringsfrihet med andre lover. Denne loven favner bredt, som gjør at det gjør det vanskelig å slå ned på hatprat (Appleman, 1996, s.423). Tyskland har en grunnlov laget etter 2. verdenskrig. Påvirket av perioden under naziregime, har de laget en grunnlov som stadfester retten til ytringsfrihet. I tillegg tilføyer grunnlovsbestemmelsen at:

“These rights are limited by the provision of the general laws, the provisions of law for the protection of youth, and by the right to inviolability of personal honor”  
(Appleman, 1996, s.428-429).

Ytringsfriheten i Tyskland er derfor begrenset til å ikke gjelde personangrep som hatprat, samtidig som "hatprat" ikke er et rettslig begrep i USA. I en internasjonal kontekst av myk makt svekker dette USAs innflytelse, særlig mot land som har definert og gjort hatprat ulovlig. Ettersom det stadig dukker opp større nyhetssaker om protester og politiske dragkamper mellom konservative og liberale, om hvorvidt det er behov for å ta hensyn til hatprat.

Å bruke politiske verdier som myk makt kan fremstå som et tveegget sverd. Land er skeptiske til å skulle innføre politiske verdier fra andre land i første omgang. Ifølge en undersøkelse gjennomført i samtlige vestlige land i 2002, var over 50% av landenes befolkning positive til USAs demokratiske system, men bare 1/3 ville implementere det samme i Tyskland. I Afrikanske land var det over 2/3 som var positive og 1/3 som ville implementere det samme systemet. I muslimske land var det bare 1/3 som var positive til USAs demokrati (Nye, 2004, s.56). Disse globale uenighetene om politiske verdier er også grunnen til at Nye argumenterer imot at USA har et hegemoni, fordi de politiske verdiene er for ulik på verdensbasis (Nye, 2011, s.87).

### **Utenrikspolitikk**

Utenrikspolitikk som en kilde til myk makt handler om hvordan folk fra andre nasjoner ser på en annen nasjon på grunn av deres utenrikspolitikk. Hvorvidt utenrikspolitiske valg vil være populært i hjemlandet eller i andre land, avhenger av politikken som blir ført, og konteksten det blir formidlet i. I all hovedsak har utenrikspolitikk et mål om å styrke eller bevare nasjonale interesser, eller styrke en nasjons eget selvbilde (Nye, 2004, s.60).

Det er enklere for en nasjon å fremme langvarige og inklusive mål overfor andre land, fremfor kortvarige og snevre mål (Nye, 2004, s.61). For eksempel er det enklere å promotere frihet og demokrati overfor et land med diktatur, om man bruker lang tid og en politikk som ikke er for påtrengende, fremfor å kjøre en stram politikk med et kortsiktig mål om en politisk omveltning. Det kan virke imot sin hensikt og få et negativt utfall (Nye, 2004, s.62).

Et eksempel på at ulike verdisyn kan påvirke innflytelsen av et land på en negativ måte, så man etter terrorangrepet mot World Trade Center i 2001. George W. Bush mente og oppfordret til at USA ikke skulle søke sameksistens med "tyranniske" styresmakter som Iran, Irak og Nord-Korea. Han mente det var USA sin rolle å transformere disse landene, og viet utenrikspolitikken til det (Nye, 2004, s.62). Til tross for støtte av andre vestlige land som deltok i Irak-krigen, endte strategien opp med å ha motsatt effekt av det Bush ønsket. Det



andre året inn i Irak-krigen hadde støtten blant europeere til USA falt drastisk. Selv land som Storbritannia og Polen som også deltok i Irak-krigen, ble det målt at to tredjedeler av befolkningene så på USAs innflytelse som en trussel (Nye, 2004, s.64).

Kina har i de siste årene blitt et godt eksempel på hvordan myk makt genereres gjennom utenrikspolitikk. Xi Jinping presenterte i 2013 Kinas plan for et “one belt, one road-Initiative” (Voon & Xu, 2020, s.122). Dette er et infrastrukturprosjekt ment for å lage handelsruter mellom Kina og Afrika, Øst-Europa, Vest-Europa, Sør-Amerika og Oseania. Handelsrutene skal gå gjennom 60 ulike land med en samlet befolkning på rundt 4 milliarder mennesker (Voon & Xu, 2020, s.121). Faren ved å gjennomføre et så stort prosjekt som har en økonomisk innvirkning på så mange økonomier er at økonomiske sanksjoner kan brukes som et pressmiddel når en nasjon er avhengig av en annen. Det man derimot har sett under utviklingen av dette prosjektet er at Kina har aktivt gått inn for en diplomatisk utvikling av prosjektet. Det har man blant annet sett ved at Kina har finansiert mange utviklingsland, særlig i Afrika (Voon & Xu, 2020, s.124). På den måten styrker landet dets eget selvbilde, gjennom å bruke myk makt.

### **Myk makt i Kultur**

Den siste kilden til myk makt som presenteres av Nye er kultur. Kultur som et begrep favner bredt, og dekker mange samfunnsområder. Alt fra underholdning, utdanning, mat, tradisjoner, design, litteratur, kunst og språk faller inn under paraplybetegnelsen (Nye, 2004, s.44-45).

Nye mener kultur er USAs største redskap til myk makt. Særlig med tanke på at mye av USAs utenrikspolitikk har gjennom årene blitt kritisert både av vestlige og østlige land. Nye mener at det faktum at folk skiller kultur og politikk, er grunnen til at USA fortsatt er et så mektig land innenfor kultur (Nye, 2004, s.45).

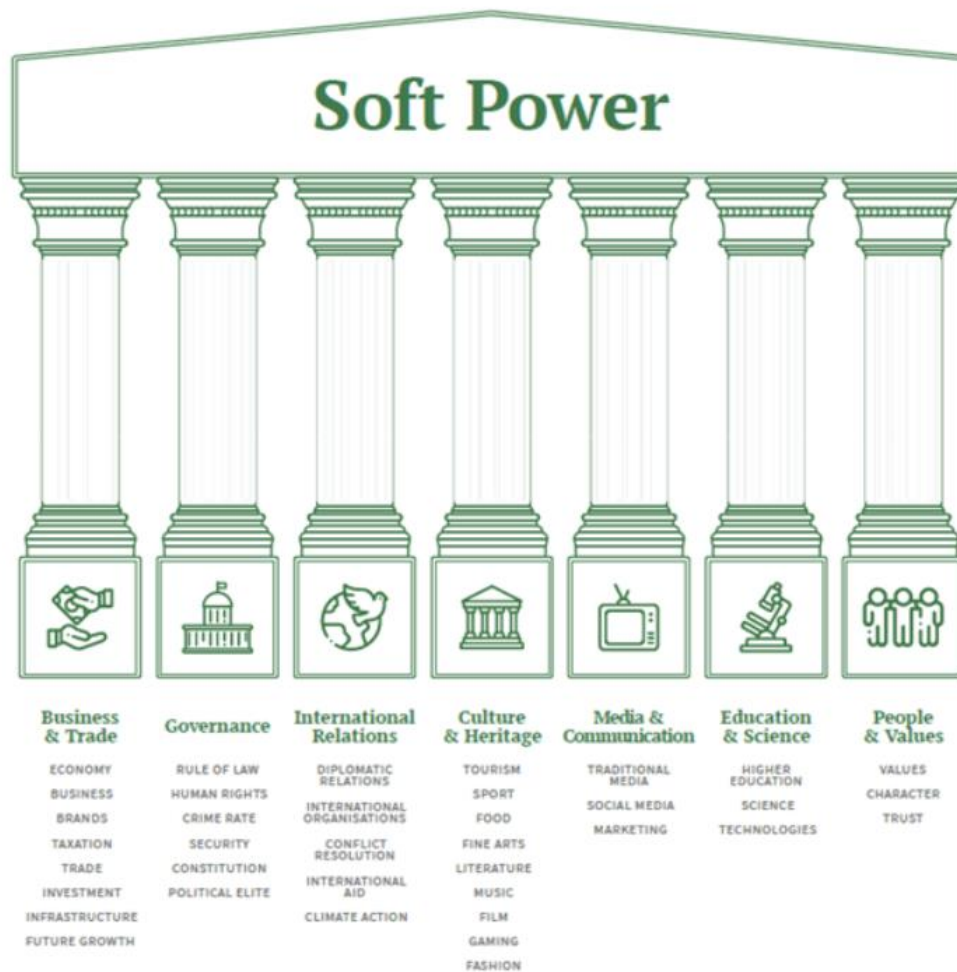
Nye skiller i sin gjennomgang av myk makt i kultur, mellom høykultur og populærkultur. (Nye, 2008, s.96). Høykultur dekker de områdene mer frekventert av eliten, sånn som kunst, litteratur og utdanning (Nye, 2004, s.45). Nye eksemplifiserer viktigheten av kulturutveksling gjennom høykultur med å vise til antall innbyggere fra Sovjetunionen som flyttet til USA i perioden 1958 til 1978. På starten av 1950-tallet var det bare mellom 40-50 studenter fra hvert land som flyttet fra Sovjet til USA, eller omvendt. I løpet av 20'års perioden 1958 til 1978, var det derimot så mange som 50 000 sovjetere som flyttet til USA gjennom utveksling. Dette inkluderer skribenter, musikere, journalister, politikere, dansere, atleter og akademikere (Nye,

2004, s.46). Dette produserte myk makt gjennom at de som besøkte USA, tok med seg opparbeidet kunnskap om blant annet den amerikanske kulturen tilbake til Sovjetunionen.

Populærkultur favner all kultur rettet mot den store folkemassen. Dette gjelder alt fra tradisjoner, musikk, film, litteratur. Kinofilmer er et klassisk eksempel på noe som faller inn under populærkultur, ettersom de appellerer sosialt bredt, også eliten (Lovric, 2016, s.31).

For populærkulturen er det markedet og media som legitimerer det som en kilde til myk makt. Denne formen for myk makt påvirker befolkningen i andre land, gjennom eksport av underholdning. Nye selv skriver ikke så mye om bruken av film som myk makt. Han reiterer derimot USAs propagandaspredning før 2. verdenskrig og deres utvikling etter krigen som et argument for hvorfor Hollywood har blitt enorm bidragsyter for USAs myke makt (Nye, 2008, s.98).

Nye skriver også at det er enklere å måle effekten av myk makt gjennom høykultur enn det er med populærkultur (Nye, 2004, s.46). Det at høykultur appellerer til eliten, gjør at det er færre faktorer å ta hensyn til, ettersom det omhandler en langt mindre gruppe. Gjennom høykultur appellerer man også direkte til de som sitter på makt og som har mulighet til å gjøre synlige endringer i politikken. Gjennom populærkultur er det vanskeligere å vite hvilken effekt det har på seerne, ettersom det er vanskelig å se påvirkning på folkemasser.



I 2010 publiserte medieselskapet Monocle og den britiske tenketanken Institute of Government, en rangering av landene som besitter mest myk makt. De har forsøkt å operasjonalisere myk makt, ved å gi poengsummer innenfor alle samfunnsområder i en stat som genererer myk makt (Kyimet & Cetin, 2016, s.11). I figuren over ser man de ulike samfunnsinndelingene og de ulike elementene som genererer myk makt.

Rangeringen har fått kritikk for å ha et vestlig bias. Chang Zhang og Raiqin Wu skriver i sin kritikk at det er for stort fokus på vestlige verdier som ytringsfrihet, grad av representativt demokrati og rettsikkerhet. Land som ikke har de samme verdiene vil alltid komme dårlig ut på rangeringen (Zhang & Wu, 2019, s.180).

Nye har beskrevet Kina og Russland som å ha et underskudd på myk makt (Nye, 2011). Grunnen til dette, er at Nye mener at myk makt kommer fra et fritt sivilisert samfunn, og at en liberal og idealistisk politikk fremmer dette. Dette vil da automatisk utelukke land som ikke betegnes som "frie samfunn" etter en vestlig standard, som samtlige land i østen, deriblant Kina og Russland (Nye 2011)

Sånn jeg ser det er denne rangeringen en viktig pekepinn på mengden myk makt som produseres i ulike land. Det er derimot en legitim kritikk at vestlige verdier står i kjernen av hva myk makt skal baseres på. I 2022 har Kina gått opp fra en 8-plass i 2021 til en 4-plass. Dette er så langt den høyeste plasseringen Kina noen gang har hatt til tross for at det ikke har vært noen særlig endring innenfor demokrati eller menneskerettigheter. Det er derfor grunn til å tro at til tross for denne vestlige påvirkningen, så er det ikke nødvendigvis et behov for vestlige verdier for å nå høyt oppe på listen. Så lenge man har andre former for myk makt, som i Kina sitt tilfelle i 2022 baserer seg hovedsakelig på kultur, økonomi og innflytelse (Brand finance, 2022, s.18).

### Kritikk av Myk Makt-begrepet

Et så stort og brukt begrep som “myk makt” har fått en del kritikk. Både av begrepet generelt, men og hvor vid definisjonen av myk makt faktisk skal være.

Professor Janice Bially Mattern fremmer sin kritikk mot begrepet i artikkelen *Why Soft Power isn't so soft*. Hun argumenterer for at myk makt ikke må bli sett på som et eget konsept, men som en forlengelse av hard makt. For å underbygge argumentet bruker Mattern, George W. Bush sitt kjente sitat etter 11. September, “you are either with us or with the terrorists”. Det var Bush sin beskjed til andre nasjoner, for å få andre med på kampen mot Al-Qaida. Mattern understreker at det her ikke brukes noen form for fysiske eller økonomiske trusler, som er nødvendige vilkår for at noe betegnes som hard makt (Mattern, 2005, s.583). Hun nevner videre at talen er en underliggende trussel rettet mot de som ikke aksepterer å være med på jakten mot terror. Dette kaller Mattern for “representational force”. Det er altså når man underbygger et argument med en bakenforliggende trussel (Mattern, 2005, s.586). På denne måten truer ikke Bush noen direkte om de velger å gå imot USA. Men argumentet er at hvis man er imot USA, kan dette medføre en sikkerhetstrussel. På den måten vil det være en bruk av myk makt, men med en underliggende trussel

Myk makt har en grenseflate ikke bare mot hard makt, men også mot propaganda. Dette er tema for neste delkapittel.

## 2.2 Propaganda

Propaganda som et begrep ble først brukt i 1622 av den katolske kirken, som et motsvar på reformasjonens utbredelse i Tysland. Propaganda i denne forstand betydde å lære opp misjonærer til å effektivt spre den katolske tro, og i tillegg motarbeide spredningen av den evangelisk-lutherske kirke (Hoffmann, 1996, s.75). Den teknologiske utviklingen har åpnet opp for flere kanaler for å spre propaganda, og i dag viser propaganda gjerne til reklame og politisk påvirkning av publikum. Begrepet har derav fått en negativ betydning.

Nye skriver at den teknologiske utviklingen har ført til en eksplosjon av informasjon som formidles. Folk har derfor blitt mer forsiktige til ny informasjon, og har lettere for å oppdage propaganda. Nye mener at i denne informasjonstiden, så har kampen om å eie sannheten blitt like viktig som en økonomisk eller militær seier (Nye, 2004, s.106). Med henblikk til myk makt mener Nye at propaganda ofte mangler kredibilitet. Om det oppdages at folk har blitt utsatt for propaganda kan dette slå negativt ut på utøvelsen av myk makt (Nye, 2004, s.107).

I dette kapitlet skal jeg ta for meg de mest sentrale definisjonene av propaganda. Jeg vil så se på propagandaens karakteristikk, og de mest sentrale formene for propaganda.

Avslutningsvis skal jeg se på propagandaens rolle i film.

### Definisjoner av propaganda

Edward Bernays var en av pionérene innenfor forskning på propaganda. Under 1. verdenskrig jobbet han i det statlige organet Committee of Public Information. Hvor jobben hans var å øke krigsmoralen både innenlands og utenlands. Senere gikk Bernays til reklamebransjen. Han skrev den banebrytende boken *'Propaganda'* i 1928, hvor han definerer begrepet slik:

“Modern propaganda is a consistent, enduring effort to create and shape events to influence the relations of the public to an enterprise, idea or group”

Professor i psykologi, Leonard W. Doob definerte propaganda i 1948 ved å si at det er:

“the employment of non logical, or affective, appeals in the public dissemination and modification of ideas, attitudes and beliefs”.

Ved å si at propaganda er å påvirke og forme holdningen til mennesker, mot et mål som ikke er basert i vitenskap, og som har en samfunnsmessig tvilsom verdi (Jowett & O'Donnell, 1999, s.4).

Jowett og O'Donnell gir sin egen definisjon av propaganda, i boken 'Propaganda and Persuasion', som går som følger:

Propaganda is the deliberate, systematic attempt to shape perceptions, manipulate cognitions and direct behavior to achieve a response that furthers the desired intent of the propagandist.

Dette er en god definisjon som jeg vil støtte meg på i neste del.

## Propagandaens karakteristikk

Propaganda betyr i en enkel forstand å spre eller promotere et tankesett eller ideer. Gjennom å kontrollere informasjonsflyten, påvirke folkemeningen, eller manipulere et folk sin oppførsel. I denne delen skal jeg se på propagandaens karakteristikk, ved å analysere de ulike elementene av definisjonen til Jowett og O'Donnell.

Propagandaen må være bevisst og systematisk utført. Det må foreligge en intensjon ved å spre propagandaen. At propagandaen også må være systematisk krever at man har en strategi for hvordan den blir spredd og at det ligger planlegging bak det (Jowett & O'Donnell, 1999, s.6).

Propagandaens hensikt er å påvirke eller forme folk sin oppfatning eller viten, til fordel for avsenderen. Når man former folk sin oppfatning, vil det si å endre folk psykologisk, filosofisk og praktisk, sånn at man tolker ting i samfunnet annerledes enn før (Jowett & O'Donnell, 1999, s.6). Dette kan være for eksempel å påvirke noen til å endre mening om en gruppe mennesker. Når man former folk sin oppfatning, leder dette til at holdninger og tro kan bli manipulert (Jowett & O'Donnell, 1999, s.8).

Siste elementet av definisjonen er målet for propagandisten som er å påvirke folk for å fremme sin egen intensjon. Siden propagandaen må være bevisst og systematisk utført, må propagandisten også ha klare mål med hva man vil oppnå med propagandaen. Så må man ta i bruk alle tilgjengelige muligheter for å oppnå det spesifikke målet (Jowett & O'Donnell, 1999, s.8). Om det forekommer andre resultater av propagandaen enn det propagandisten ville oppnå, er det ikke suksessfullt gjennomført.

## Ideologi

Målet med propaganda er å forme folks tankesett og verdensbilde. Dette kan også kalles ideologi.

Martha Cooper definerer i boken "*Analyzing Public Discourse*", ideologi som:

world view that determines how arguments will be received and interpreted. The common sense of the world view provides the basis for determining what is good, bad, right, wrong and so forth (Jowett & O'Donnell, s.281).

Ulike samfunn har ulike ideologier, og man kan se store ideologiske forskjeller mellom land som Kina og USA. Samtidig som det også foreligger ideologiske forskjeller mellom vestlige land, som USA, og ulike land i Vest-Europa.

For at propaganda skal ideologisk påvirke seere, bør ideologien være basert i ideer som allerede er støttet i samfunnet. Best mulig effekt har man av å spre propaganda som støtter opp om samfunnets dominerende ideologi, i den konkrete tiden man lever i (Ellul, 1962, s.116).

Hensikten med å bruke propaganda er å påvirke folket sine holdninger og meninger, til å sammenfalle med propagandisten. Eller for å få folket til å gjøre bestemte handlinger. Den har også en funksjon for å bevare legitimiteten til personen eller institusjonen som det drives propaganda for (Jowett & O'Donnell, s.281).

I boken *Movies and Politics: The Dynamic Relationship* fra 1993, skriver James Combs om forholdet mellom ideologi og hegemoni. Combs baserer seg på Antonio Gramscis teori om at ideologi vil alltid ha en tilknytning til at en gruppe vil bevare eller få hegemoni over andre grupper i samfunnet (Combs, 1993, s.33). Under 2. verdenskrig viste stormaktene USA, Sovjetunionen og Tyskland, hvordan man gjennom propaganda kunne fremme tre helt ulike ideologier. Dette var med mål om å mobilisere egen befolkning og demotivere fiendene. Filmkritikerne Jean-Luc Comolli og Jean Narboni delte i 1969 film inn i sju forskjellige ideologiske kategorier. Hensikten med det var å vise at alle filmer er bærere av ideologi, inkludert underholdningsfilmen (Comolli & Narboni, 1969, s.31).

## Filmpropaganda i et historisk perspektiv

Propaganda kan spres gjennom alle kommunikasjonskanaler, aviser, radio, reklame, plakater, taler, også videre. En av de mest kjente kanalene for propaganda, er film. Jowett & O'Donnell skriver at film aldri ble det propaganda-verktøyet som man orginalt hadde fryktet. De teoriserer at dette er fordi film gikk over til å hovedsakelig bli brukt for underholdning, og ikke som et medium for desinformasjon (Jowett & O'Donell, 1999, s112).

Etter at den første filmen ble prosjektert i 1896, tok det ikke lang tid før film ble brukt strategisk. I 1898 utga produksjonsselskapet Vitagraph Studios ut filmen *Tearing Down The*

*Spanish Flag*. Filmen kom kort tid etter at USA hadde erklært krig mot Spania. Filmen besto av ett klipp som viste det spanske flagget bli senket, og erstattet med det amerikanske flagget (Jowett & O'Donnell, s.113).

Under 1. verdenskrig var det flere forsøk på å bruke film som propaganda. Særlig etter USA deltok krigen i 1917, ble det produsert en rekke anti-Tyske propagandafilmer. Dette inkluderer filmer som *The Kaiser*, *The Beast of Berlin* og *My Four Years in Germany* (Jowett & O'Donnell, 1999, s.114). Disse filmene ble brukt til å fremstille Tyskland og den tyske Keiser Wilhelm på verst mulig måte. Charlie Chaplin kom også ut med filmen *Shoulder Arms* i 1918, som handlet om en soldats drøm om å kidnappe den tyske keiseren (Hoffmann, 1996, s.77).

*The Triumph of Propaganda*, av Hilmar Hoffmann er en av de aller mest kjente bøkene som tar for seg propaganda i film. Boken fokuserer på suksessen Nazistene hadde opp til og under andre verdenskrig, når det gjaldt propaganda. På den måten har nazistene i ettertid blitt kjent som selve hoved-eksempelet på hvordan en nasjon kan bruke propaganda i en meget utvidet grad for å påvirke egen nasjon, allierte og ikke minst fiender.

I Tyskland ble det ikke opprettet en organisasjon for propagandafilm før slutten av 1. verdenskrig, kalt for Universium Film Aktiengesellschaft (UFA). Filmstudioet UFA ble en enorm propagandamaskin under 2. verdenskrig. Som en del av nazifiseringen av Tyskland under Hitler, ble ansvaret for filmindustrien (deriblant UFA, og alle andre filmselskaper) flyttet fra ansvaret til finansministeren til propagandaministeren, Joseph Goebbels. Her lagde de en felles informasjonsformidler, for nyheter på film, kalt for "Deutsche Wochenschau". I sin egen dagbok skrev Goebbels at "News policy is a weapon of war in wartime. It is used to wage war, not to provide information" (Hoffmann, 1996, s.93).

Goebbels og Hitler hadde to ulike oppfatninger av hvordan propaganda skulle brukes. Hitler mente at propaganden var mest effektiv om man fokuserte på de samme ideologiske slagordene frem til man så en endring hos folket (Hoffmann, 1996, s.89). Goebbels på sin side mente at Hitler beskrev en prosess for å utvikle en mening, og mente at ideologien i propagandafilm ikke skulle være åpenbar, men skjult i god underholdning (Hoffmann, 1996, s.91).

Hollywood kom ut med en rekke propagandistiske underholdningsfilmer og dokumentarer, etter at andre verdenskrig brøt ut (Lowett & O'Donell, 1999, s.119). Det ble også produsert en rekke andre filmer som ikke omhandlet krigen, men som var ment til å gi amerikanerne



moralsk støtte (Lowett & O'Donell, 1999, s.120). En oversikt gjort over de amerikanske filmene utgitt fra 1942 til 1945, viser at bare 30% av filmene som ble produsert hadde krigen som tema (Lowett & O'Donell, 1999, s.122) En blanding av underholdning og propaganda ble derfor oppskriften Hollywood fulgte.

## 2.3 Film som myk makt

Vi har sett på hvordan kultur kan brukes som en form for myk makt, og den nære koblingen filmindustrien har hatt til propaganda i historien. I denne delen vil jeg gå nærmere inn på hvordan film brukes som myk makt. Jeg vil se nærmere på både filmens potensiale og formålet ved å bruke film som et verktøy for myk makt.

Nye skriver lite om Film som myk makt. Noe av det han skriver er at det ikke er nok å bare produsere filmer for å besitte myk makt. Filmen må brukes som en del av en helhetlig myk makt-strategi.

### Global distribusjon av film

Bruno Lovric skriver også om film som myk makt, i artikkelen “Soft Power”. Han viser til at film er et allsidig medium, som kan fremme andre deler av et lands kultur. I film kan man blant annet inkorporere musikk, kulturelle lokasjoner, fremheve lokale mattradisjoner, bruke kjent arkitektur eller internasjonale kjendiser, og man fremhever egen kultur ved bruk av eget språk i filmene. Man har også mulighet til å manipulere historiske begivenheter til sitt lands fordel, ved å justere narrativet av den historiske begivenheten (Lovric, 2016, s.30-31).

Katarzyna Gluszk har skrevet artikkelen “Film- A Strong Tool in American Soft Power” (2013). Der argumenterer hun for at film ikke bare er underholdning, men at det også er et av de sterkeste formene for myk makt. Gjennom å påvirke både offentligheten, politikere og regjeringer (Lovric, 2016, s.31).

Digitalisering av film har hatt mye å si for den globale film-eksporten, og har bidratt i en globalisering av kultur. Mark Lorenzen skrev i 2008 artikkelen *On the globalization of the Film industry*. Han argumenterer for at kostnadene for å eksportere film er så store at det hovedsakelig er større nasjoner med et stort budsjett som tjener stort på digitaliseringen. Hollywood har for eksempel brukt store økonomiske midler på markedsføring, og distribusjon. På den måten har de over lengre tid også påvirket folk sine preferanser til å foretrekke Hollywood-type filmer, som igjen har gjort etterspørselen høyere, og på den måten også økt eksporten av film (Lorenzen, 2008, s.5).

Som følge av digitaliseringen, har også streamingplattformer fått mye å si for eksport av film til andre land. Alle de store streamingtjenestene som Disney Plus, HBO Max, Netflix og Amazon Prime er alle amerikanske, og som til en stor grad har en amerikansk film og TV-katalog. EU har begrenset dette ved at de i 2019 vedtok at alle store streamingtjenester som

skal få tillatelse i EU-land må ha en katalog med minst 30% europeisk materiale. I direktivet som ble godkjent står det at strømmetjenester skal tilføre “culturally diverse European content to the widest possible audience, ensure the prominence of European works on their service.” (Neely, 2020).

I en rekke andre land er streamingtjenester ulovlige akkurat for å unngå en stor import av internasjonal film. I Kina har de sett viktigheten av streaming ved å lage egne streamingtjenester, sånn som Iqiyi og Tencent Video som har blitt to av verdens største streaming-platformer (DaxueConsulting, 2020).

Vi så i delen om propaganda, hvordan USA utviklet sitt propaganda-apparat i mellomkrigstiden. Geir Lundestad skriver i artikkelen *Empire By Invitation - In the American Century*, at USA i mellomkrigstiden styrket sitt imperium (Lundestad, 1986, s.263), deriblant gjennom Hollywood og den store eksporten av film. I mellomkrigstiden var mellom 60 og 95% av filmene som ble vist i Belgia, Storbritannia, Frankrike, Italia, Nederland, Tyskland, og Norge, laget i USA (Lundestad, 1999, s.193).

Statlig påvirkning av filmindustrien for å oppnå geopolitiske mål, er ikke ukjent. I 1942 lagde President Roosevelt den statlige gruppen Office of Wartime Information (forkortet OWI). Denne gruppen hadde blant annet kontroll over hvilke filmer som ble publisert, i tillegg fikk de lagt til ting de trodde ville være mer effektivt, og fikk fjernet ting de ikke likte. Dette er noe sjefene i Hollywood var med på både for patriotismen sin del og for egen vinning. Den amerikanske regjeringen ville unngå sensurering, og søkte etter et mer dynamisk forhold mellom Hollywood og regjeringen, samtidig som de prøvde å unngå sensurering av filmer. På denne måten ble det produsert en stor mengde myk makt gjennom amerikansk film, som viste seg å være en stor suksess for amerikansk filmindustri. I tillegg til at det ga motivasjon både til hjemtroppene, de ute i krig og andre allierte nasjoner (Nye, 2008, s.98).

Lundestad argumenterer for at det var gjennom denne påvirknings-taktikken som gjorde at USA oppnådde en lederrolle etter verdenskrigene. Gjennom at de også appellerte til folkemassene via kultur, gjorde det også at folket ble påvirket til å få et bedre inntrykk av USA, og på den måten ønsket deres innflytelse velkommen (Lundestad, 1986, s.263). For Sovjet sin del var de langt mer avhengig av å bruke hard makt for å oppnå innflytelse over andre land. Noe som gjorde det mye vanskeligere for Sovjet å få en varig endring hos folket (Lundestad, 1986, s.264).

Ser man på hvordan dette har utviklet seg i dag, så har USA fortsatt verdens største film og TV-industri, i Hollywood. I Norge ser man en tilsvarende dominanse av amerikansk film på norske kinoer. På rangeringen over de 30 filmene som har tjent mest penger i 2021, så er 6 av filmene er norske, samtidig som 22 er amerikanske filmer. Altså er det en stor overvekt av amerikanske filmer som gjør det bra på norske kinoer, sammenlignet med norskproduserte filmer (BoxOfficeMojo, 2022). Dette tilsvarer hele 77% av filmene som tjente mest. Ser man til Russland som ideologisk og verdimessig står langt unna USA, er det samme mønster der. Av de 30 filmene som tjente mest i Russland 2021, var 6 av filmene Russisk, og de resterende 24 filmene amerikansk (BoxOfficeMojo, 2022). Det tilsvarer 80% av filmene som har tjent mest. Dette viser også utviklingen amerikansk film har hatt de siste tiårene, når USAs historiske største konkurrent i Soviet til slutt også blir avhengig av å vise amerikansk film.

I Kina ser man et annet mønster. Av de 30 filmene med høyest inntekt i 2021, var det 6 amerikanske filmer. Resten av de 24 andre filmene var kinesiske (BoxOfficeMojo, 2022). Dette har med at Kina vet hvilken ideologisk rolle film kan ha. Så for Kina som prøver å stå frem som sin egen myk makt-stormakt, har de begrenset både importen av egne filmer, men også at de fokuserer til en stor grad på innenlands-produksjon av store spillefilmer (Lovric, 2016, s.32). Jeg vil gå nærmere inn på hvordan Russland, USA og Kinas myndigheter forholder seg til deres egen og andres filmindustrier i neste kapittel.

### KAPITTEL 3: FILMINDUSTRI OG STAT

For at en stat skal produsere myk makt gjennom film så må det foreligge en tilknytning mellom staten og landets filmindustri. Det kan være gjennom insentiver som økonomisk tilskudd, militært personell/utstyr eller andre ting som kan være kostnadsbesparende for en filmproduksjon. Det kan også være en lovbestemt tilknytning, som presser filmselskaper til å lage produksjoner staten vil godkjenne. Dette kan for eksempel være gjennom sensurlover. Statens innflytelse eller kontroll over filmindustrien kan skje gjennom direkte eierskap, lovbestemmelser, ideologiske føringer eller økonomiske insentiver.

I dette kapitlet skal jeg se på filmindustriene i USA, Kina og Russland, og deres tilknytning til staten. Jeg vil se på forholdet mellom staten og filmindustrien fra et historisk perspektiv, og vil starte med ulike perioder for hvert av de tre landene, for å kunne gi et riss av utviklingen frem til i dag.

I USA går forholdet mellom stat og filmindustri langt tilbake i tid, det vil derfor være relevant å starte med å se på Hollywood allerede fra det første samarbeidet mellom Hollywood og det amerikanske militæret, i 1927. I Kinas tilfelle ble filmindustrien endret kraftig etter Kinas Kommunistparti (KKP) kom til makten i 1949. Jeg vil derfor se på deres utvikling fra 1949 og frem mot Xi Jinpings Kina i dag. Russland hadde en tilsvarende stor endring ved Sovjets fall i 1991, og den russiske filmindustrien måtte skapes på nytt. Jeg vil derfor se på hvordan den russiske filmindustrien har endret seg fra Boris Yeltsin ble landets første president, og frem til den utviklingen filmindustrien har gått gjennom med nåværende president Vladimir Putin.

Ser man på de tre filmindustriene i et globalt perspektiv, viser statistikken, og at det i de siste årene har vært en endring i hvor det største publikumsmarkedet er. Av billettsalgene som er gjort på verdensbasis, så hadde Kina i 2012 en andel på 7.1%. I 2020 hadde dette økt til 25,4%, og tok det samme året over for USA som landet med størst publikumsmarked. I 2021 utgjorde det kinesiske billettsalget på 7,3 milliarder dollar (Motion Picture Association, 2021, s.40), hvor USA & Canada var på 2. plass med 4.5 milliarder dollar (Motion Picture Association, 2021, s.6). Russland plasseres på nummer 4 av landene med størst billettsalg, og hadde i 2021 et billettsalg som utgjorde 0,5 milliarder dollar (Motion Picture Association, 2021, s.40). En del av den eksplosive kinesiske veksten har noe med at de var raskt ute ved å gjenvinne publikum etter koronapandemien, men også før pandemien var det spådd at Kinas vekst kom til å ta igjen USA i løpet av tidlig 2020-årene (Child, 2012). Så sent som

sommeren 2022 mistet Kina førsteplassen til USA/Canada grunnet nye Covid-restriksjoner (Brown, 2022).

### 3.1 USA: Samrøre mellom Pentagon og Hollywood

Det har ikke vært noen hemmelighet at den amerikanske regjeringen har samarbeidet med Hollywood. Det som forelå av utveksling mellom Pentagon og filmindustrien var hovedsakelig klassifisert, men alt ble på et tidspunkt donert til forskeren Lawrence Suid (Alford & Secker, 2017, s.8). Suid har bare åpnet opp dokumentene for en annen person, som var når David L. Robb, som lagde boken *Operation Hollywood* i 2004 (Alford & Secker, 2017, forord). Han fikk et innblikk i en håndfull av filmsamarbeidene mellom Pentagon og Hollywood. Boken illustrer er hvor tett samarbeidet mellom pentagon og Hollywood har vært. I 2017 kom boken *National Security Cinema: The Shocking new evidence of government control in Hollywood*, skrevet av Matthew Alford og Tom Secker. Boken tar for seg det amerikanske forsvarsdepartementets tilknytning til Hollywood. Alford og Secker brukte loven om innsyn og informasjonsfrihet, for å få innsikt i koblingene mellom forsvarsdepartementet og underholdningsbransjen. Her ble det blant annet avslørt at det amerikanske forsvarsdepartementet har støttet og finansiert over 814 filmer, samt 1133 TV-titler (Dette inkluderer alt fra lange serier til enkeltepisoder). Alford og Secker fikk også innsyn i kravene som ble stilt overfor produsentene for at de skulle få støtte. Dette inkluderer alt fra små endringer i manus, til vesentlige endringer (Alford & Secker, 2017, s.7).

#### Propaganda og forholdet som besto

Samarbeidet mellom det amerikanske forsvaret og filmindustrien begynte i 1927 med filmen *Wings*. Filmen vant blant annet den aller første oscaren for beste film, og fikk skryt for teknisk presisjon av luftkamp. Filmen fikk blant annet låne kampfly fra det amerikanske forsvaret, som var en stor faktor for at filmen fikk god omtale for godt teknisk arbeid i flytekniske scener (Robb, 2004, s.286).

President Franklin D Roosevelt opprettet i 1942 kontoret for krigsinformasjon (Office of War Information, forkortet OWI). Det overordnede målet til organet var ifølge Roosevelt å;

undertake campaigns to enhance understanding of the war at home and abroad; to coordinate government information activities; and to handle liaison with press, radio and motion picture (Worland, 1997, s.50).

Organet skulle ha en veiledende rolle i hvordan informasjon om krigen ble spredd. Informasjonen som ble spredd var derimot partisk til fordel for USA, blant annet for å øke moralen rundt krigen både innenlands og utenlands. Mye av informasjonen som ble spredd oppfylte vilkårene for å bli betegnet som propaganda. (Koppes & Black, 1977, s.88).

OWIs første leder var Elmer Davis, som tidligere var en velkjent nyhetsjournalist og radiokommentator. Davis uttalte med referanse til OWI, i 1943, at “The easiest way to inject a propaganda idea into most people’s minds is to let it go through a medium of an entertainment picture when they do not realize that they are being propagandized” (Koppes & Black, 1977, s.88).

Davis var en forkjemper for å bruke film til propaganda, og Roosevelt mente også at film var det mest effektive virkemiddelet for å nå ut til befolkningen. Derfor ble det laget en undergruppe innenfor OWI, som ble kalt for The OWI Bureau of Motion Pictures, forkortet BMP. Målet deres var å overbevise Hollywood-produsenter om å bruke film til å bedre krigsinnstansen og moral. BMPs første leder var Nelson Poynter, han hadde ingen erfaring innen film, men jobbet som utgiver (Koppes & Black, 1977, s.89). BMP oppnådde målet sitt, og Hollywood produserte opp mot 500 filmer i året under krigen og som den amerikanske regjeringen eksporterte til allierte land. Gjennom dette samarbeidet fikk også Hollywood-filmene langt høyere besøkstall og inntekt enn de hadde hatt noen gang før krigen (Koppes & Black, 1977, s.88).

På starten av 40-tallet var ikke BMP fornøyd med hvordan krigen ble brukt i Hollywood-filmer (Koppes & Black, 1977, s.90). I 1942 hadde Hollywood planer om at 213 filmer med krigen som tema skulle produseres. 40% av disse filmene handlet om soldater i krig. Under 20% av filmene tematiserte fiendens rolle i krigen. De resterende filmene brukte ikke krigen aktivt i filmene, men krigen ble brukt som en bakgrunn for settingen karakterene står i. OWI mente derfor at det var for lite fokus på krigens større linjer, hjemmefrontens innsats og fiendens grusomheter (Koppes & Black, 1977, s.91)

BMP lagde derfor i 1942 en manual, som ble sendt ut til filmprodusenter i Hollywood, som skulle brukes til fremtidige filmprosjekter (Koppes & Black, 1977, s.91). I denne manualen ble krigen beskrevet som noe langt større enn en krig mellom nasjoner, rasekrig eller klassekrig, men heller en kamp mellom en demokratisk og fascistisk verdensorden. Manualen ble videresendt blant produsenter i Hollywood og de aller fleste var positive til å bidra til

krigsinnsatsen. På produsentenes side betydde dette også en stor økning i filmeksport, noe som igjen betydde en stor økning i inntekt for filmstudioene (Koppes & Black, 1977, s.92).

Etter denne manualen ble delt ut oppsto det flere utfordringer for BMP. En av de største utfordringene var rundt filmen *Little Tokyo, U.S.A.*, fra 1942. Filmen omhandler angrep fra japanske spioner i USA, og filmen viste metoder av amerikanske agenter som lignet fremgangsmåten til nazistenes Gestapo i håndteringen av disse Japanske spionene, med oppfordring til Amerikanere om å redde USA. Poynter møtte med produsenten av filmen for å få de til å endre filmen, men fikk svar om at filmen skulle forbli slik den var eller fjernes i sin helhet. Siden filmen allerede hadde fått sikkerhetsgodkjenning fra det Amerikanske forsvaret, ga BMP etter og lot filmen publiseres. Poynter mente at militæret tok bare hensyn til sikkerhetshensyn når de godkjente filmer, og han ville derfor at BMP skulle være bindeleddet mellom regjeringen og filmindustrien. Samt at produsenter skulle sende inn manus før de ble produsert, for at BMP skulle godkjenne de. Til tross for at BMP ikke hadde autoriteten til å kreve noen manus, sendte alle store Hollywood-studio inn manus til filmer under produksjon. Det eneste Hollywood-studioet som var tilbakeholdne med å sende inn manus var Paramount Pictures (Koppes & Black, 1977, s.93).

Filmer hvor manus ikke hadde blitt sendt inn til OWI, ble også gjennomgått. OWI prøvde ved flere filmer de ikke godkjente, å appellere til The Office of Censorship for å få nektet filmene utenlandseksport. Til tross for dette nektet kontoret for sensur bare filmer de mente hadde militærhemmeligheter eller andre sikkerhetstrusler (Koppes & Black, 1977, s.96). Dette ble derimot endret 11. Desember 1942, når kontoret for sensur oppdaterte vilkårene for hva som må til for å få godkjenning av dem. De begynte å si nei til filmer som viste lovløshet, og klassekonflikter innad i USA, samt antydninger til rasjonering og økonomiske forberedelser for en langvarig krig (Koppes & Black, 1977, s.100).

I 1943 ble det innsatt et nytt lederskap i BMP, og journalisten Ulric Bell tok over. Bell hadde tidligere presset sensorene til å nekte eksport av filmer de mente var uønsket. Gjennom sommeren 1943, endte OWI opp som mellomleddet mellom filmindustrien og sensorene. Studioene hadde fortsatt rett til å gi ut filmer som de selv ville, men ingen ville produsere en film som ikke kom til å bli eksportert til utlandet (Koppes & Black, 1977, s.101). Dette førte til at alle studioene sendte inn manus til OWI, fortsatt med unntak av Paramount Pictures, som bare sendte noen bestemte manus. Gjennom OWIs levetid fra 1942 til 1945, gjennomgikk de til sammen 1652 manuskript, hvorav 71% av de manusene de hadde



problemer med, ble endret. OWI ble oppløst 15. September 1945. (Koppes & Black, 1977, s.103).

Under den kalde krigen var det også politiske bestemmelser som grep direkte inn i Hollywood. I 1947 begynte den amerikanske kongressen med utspørring av personer som var medlem eller hadde vært medlem i det amerikanske kommunistpartiet. Blant de som måtte vitne i kongressen var det ti manusforfattere og regissører som nektet. Disse ble kjent som "The Hollywood 10" (Robb, 1996, s.25). Senator John McCarthy var i spissen for at dette skulle gjennomføres, og med frykt for å bli kalt illojal var det få som talte McCarthy imot.

Dette førte til at I 1950 kom pamfletten *Red Channels* ut av den høyrevridde publikasjonen *Counterattack*. Her var det navngitt 151 forskjellige kulturpersonligheter, mistenkt for å være kommunister. Blant disse var det skuespillere, manusforfattere, musikere og journalister. Denne svartelistingen begynte å avta tidlig på 60-tallet, og i 1962 ble det en rettssak mot private aktører som hadde tatt i bruk svartelisten. De som var svartelistet vant frem, noe som gjorde det sosialt uakseptabelt for filmstudioene å fortsette bruken av svartelister (Navasky, 2013, kap 10: Degradation Ceremonies).

Selv om OWI og BMP ble lagt ned, fortsatte de nære båndene mellom Pentagon og Hollywood. Pentagon beholdte filmkontoret i Hollywood. Militæret hadde tidligere hatt flere kontor for alle de ulike fraksjonene av forsvaret. Dette førte til at militæret begynte å konkurrere med hverandre om hvem som ville ta på seg å bidra til ulike filmer. Disse kontorene ble slått sammen til et felles kontor som skulle være et bindeledd mellom filmbransjen og militæret (Suid, 1978, s.136).

## Pentagon og Hollywood i dag

Forholdet mellom Hollywood og Pentagon i dag har mange likhetstrekk med situasjonen under andre verdenskrig. Forholdet mellom Pentagon og Hollywood kan beskrives som et gjensidig utnyttende forhold (Kaempf, 2019, s.546). Hva kjennetegner dette i dagens Hollywood?

### **Hva får den Amerikanske regjeringen?**

Når Pentagon inngår avtaler med filmprodusenter, så signerer man en såkalt "Production Assistance Agreement" (Kaempf, 2019, s.547-548). Lignende avtaler som dette gjøres også mellom filmproduksjoner og andre statlige institusjoner som DEA (Drug Enforcement

Administration), NASA, The Foreign Office og sikkerhetsdepartementet (Secker, 2018). CIA har egne avtaler som de inngår, noe jeg vil komme tilbake til senere.

David L. Robb peker på at Pentagon er opptatt av å fremme et positivt fordelaktig bilde av det amerikanske forsvaret. I avtalen plikter produsenten til å sende ferdigstilte manus av filmen til Pentagon. Så får de tilbakemeldinger av representanter fra Pentagon som sier hva si som må fjernes, endres, de kan til og med komme med forslag til endringer selv. Etter manuset er filmet må produsentene vise filmen for representantene i Pentagon, for en siste godkjenning (Robb, 2004, s.13).

Pentagon kan kreve både store og små endringer. I James Bond-filmen *Tomorrow Never Dies*, fokuserte Phil Strub på at en spesifikk linje i filmen måtte fjernes. I en scene hvor James Bond skal hoppe i fallskjerm over Vietnam vitser en annen om at Bond må unngå å bli sett for å unngå en ny krig i Vietnam, med en kommentar om at det er kanskje en krig USA kan vinne denne gangen (Robb, 2004, s.30). Strub og Pentagon ville ha denne linjen fjernet fra filmen, argumenterte med at den kunne utløse en diplomatisk krise med Vietnam (Robb, 2004, s.29). Ved flere anledninger har Pentagon krevd at referanser til Vietnam må fjernes fra manus. De har heller ikke støttet noen filmer som har handlet om Vietnam, sånn som *The Deer Hunter* (1978), *Platoon* (1986), *Full Metal Jacket* (1987) og *Born on the fourth of July* (1989). Oliver Stone som har regissert både *Platoon* og *Born on the fourth of July*, har kommentert med referanse til Pentagon, "They make prostitutes of us all because they want us to sell out to their point of view" (Robb, 2004, s.25).

Tom Secker er en uavhengig skribent som driver nettstedet SpyCulture. Hans prosjekt er å avsløre hvilke koblinger den amerikanske regjeringen har hatt til filmindustrien. Ved hjelp av The Freedom of Information Act har han siden 2010 fått utlevert dokumenter som tidligere har vært skjult for allmennheten. I 2019 fikk han blant annet tilgang til underkant av 100 produksjonsavtaler mellom Pentagon og ulike Hollywood studioer. På bakgrunn av dette skrev Secker og Matthew Alford *National Security Cinema* i 2017. Boken utdyper *Operation Hollywood*, og de har informasjon om nyere filmer.

### **Hva får produsenten?**

For Hollywood-produksjonene kan det være store økonomiske fordeler med å samarbeide med Pentagon og forsvaret. Ut ifra hvilken film det er kan filmproduksjoner få vederlagsfritt låne militære kjøretøy som ulike fly, stridsvogner og lastebiler. De kan også sende ekte soldater for å bidra som statister. For en filmproduksjon vil man spare store utgifter som ville

ha gått med til spesialeffekter, skuespillere eller andre rekvisitter. Et jagerflystunt koster rundt 16 000 dollar i timen (Kaempf, 2019, s.547). Filmen vil som resultat også få mer spektakulære actionscener, og vil fremstå som en mer attraktiv film. Noe som vil generere økte inntekter på kino.

Risikoen som foreligger for produsentene er at i produksjonsavtalene som blir signert, så har staten mulighet til å trekke seg fra produksjonen om det foreligger noen uoverenstemmelser. Dette gjelder fra man først signerer kontrakten frem til filmen er ferdig produsert. I avtalen står det:

In the event of disagreement with respect to any of the foregoing changes, the production company's decisions with respect to such changes, if any, shall be final and binding (...) in the event of a disagreement, the DoD (Department of Defence) may elect to terminate any future assistance to the production company or its parent companies (Secker, 2018).

Produsentene vil på sin side kunne trekke seg på lik linje som Pentagon. Konsekvensene av at samarbeidet brytes er mye større for produsenten enn det er for Pentagon. For filmproduksjonen vil det medføre store økonomiske utgifter, som omorganisering av innspilling, store utgifter i utstyr, eller at Pentagon trekker sin promoteringsstøtte.

## Pentagon og Zero Dark Thirty

Det er lite offentlige dokumenter om samarbeidet mellom Pentagon og nyere filmproduksjoner, *Zero Dark Thirty* er et unntak. En artikkel fra Vice, basert på over 100 klassifiserte dokumenter viste hvor nært produsentene, manusforfatteren Mark Boal, og regissør Kathryn Bigelow, samarbeidet med Pentagon og CIA. Her går det frem at filmen hadde blitt planlagt et år før drapet på Bin Laden. Manusforfatteren Mark Boal hadde begynt på et manus om slaget ved Tora Bora, og skulle handle om CIAs mislykkede jakt på Bin Laden. Tre uker etter Bin Ladens død, fikk Boal et nytt møte med CIA hvor han foreslo å heller lage film om drapet på Bin Laden (Leopold & Henderson, 2015).

Etter avsløringen har ZDT blitt et av de mest sentrale eksemplene på hvor langt samarbeidet mellom en filmproduksjon og Pentagon kan gå. Forsker Tricia Jenkins hevder i boken *The CIA In Hollywood*. At CIA var involvert fra begynnelsen, Mark Boal sendte alle utkast av manus og endret alt som måtte endres. Tilbake fikk produksjonen tilgang til hemmelige møter og militære samlinger hvor det var snakket om konfidensiell informasjon. De fikk tilgang i

andre konfidensielle dokumenter som dokumenterte fremgangsmåten i jakten på Bin Laden. Samt at de fikk låne både statister, og militært utstyr (Jenkins, 2016, s.156).

Et av momentene CIA ville ha med i filmen var tortur. CIA og Pentagon hadde i tidligere prosjekter forsøkt å unngå politisk sensitive tema. Bruken av tortur hadde derimot vært et omdiskutert tema i senatet, og hvorvidt det hadde noen faktisk effekt. En rapport som ble godkjent i 2012, fastslo at tortur som avhørsmetode hadde ingen positiv effekt (Leopold & Henderson, 2015). Til tross for dette var det viktig for CIA at filmen brukte tortur som en forklaring på hvordan de greide å spore opp Bin Laden. Kontroversen i senatet økte da filmen ble kritisert av tre sentrale politikere. Republikaneren John McCain, og demokratene Dianne Feinstein & Carl Levin, sendte et brev til Sony Pictures med kritikk av filmen og kalte den grovt villedende (Sorkin, 2012).

Til tross for dette ble filmen en stor suksess både blant kritikere og hos publikum. Filmene og vant flere priser. Først etter avsløringen av Vice i 2015, begynte kritikken rundt Pentagons rolle i filmindustrien å øke på nytt. Jeg vil komme mer tilbake til endringer som ble gjort av filmene, og dens betydning for plottet, i neste kapittel.

### 3.2 KINA: MAIN MELODY SOM STATLIG PROPAGANDA

Kinas filmindustri har hatt en enorm utvikling de siste årene. Kinas Kommunistiske Parti (KKP) sin kontroll over filmindustrien har blitt påvirket og endret av nye lederskap. Den store innflytelsen fra Hollywood har også påvirket landets filmindustri og hvordan store kinesiske filmer blir produsert den dag.

Jeg skal i dette delkapittelet se på kinas filmindustri, og dens utvikling fra KKP først kom til makten i 1949 og til det nye lederskapet med Xi Jinping. Jeg skal også se på den blomstrende sjangeren av main melody-filmer, for å se hvilken påvirkning dette har hatt på filmindustrien.

#### Den kinesiske omveltningen av filmmarkedet

På 1930 til 1940-tallet besto det kinesiske filmmarkedet av 75% Amerikanske Hollywoodfilmer. Etter at KKP kom til makten med Mao Zedong som leder i 1949, ble importen av amerikansk film redusert, og i 1950 ble amerikanske filmer totalforbudt i Kina (Su, 2016, kap 1: Cultural Policy as negotiation power).

I løpet av trettiårsperioden fra 1951 til 1981, var det kun en amerikansk film som ble tillatt å vise i Kina, som var filmen *Salt of the Earth* fra 1954. Filmen hadde blitt bannlyst i USA fordi den var både regissert, skrevet og produsert av filmarbeidere som hadde blitt svartelistet i USA fordi de nektet å svare om deres kommunistiske meninger. Filmen handlet om den amerikanske regjeringens dårlige behandling av meksikanske arbeidere, og streiken som fulgte (Su, 2016, kap: Introduction).

Kina fulgte den Sovjetiske modellen om planøkonomi og statlig eierskap. I 1953 ble den kinesiske filmindustrien nasjonalisert. Det ble opprettet totalt 16 statlige eide film-studio, som skulle styre filmindustrien uten profitt. Det skulle produseres mellom 120-150 kinesiske filmer årlig. Utgiftene for filmene ble dekket av staten, deretter ble de kjøpt opp av "China Film Export and Import Corporation" (forkortet CFEIC) for 110% av produksjonskostnadene (Su, 2016, kap 1, del 1, avsnitt 2).

I 1984 prøvde de å revitalisere filmindustrien ved å gjøre studioene mer økonomisk selvstendig. Samtidig minsket også de statlige tilskuddene. Problemet som ofte oppsto var at overskuddet fra filmene endte sånn oftest opp til distribusjonsselskapet, hvorav studioene fikk bare en liten andel av inntektene. Undersøkelser gjort av kinesiske filmer utgitt årlig på

midten av 80-tallet viser at rundt 70% av filmene tjente ikke inn nok til å dekke filmens kostnader, 15% av filmene gikk i null, og bare 15% hadde en profitt. Antallet filmseere ble også omtrent halvert i løpet av 80-tallet, og 900 av 2300 av landets distribusjonsselskaper var i dyp gjeld (Su, 2016, kap 1, del 1, avsnitt 2).

### Kinas sensur av importfilm

Etter at den kinesiske filmindustrien hadde havnet i dyp økonomisk krise på 1980-tallet, ble det åpnet opp for å importere utenlandske filmer. Dette var også en periode med økonomisk liberalisering og økt handel med utlandet, som en del av Deng Xiaopings markedsøkonomiske reformer. KKP gikk vekk fra landets planøkonomi, og maoistisk ideologi, og åpnet opp for utenlandske investeringer og teknologi (Denmark, 2018).

De fleste kinesiske filmskapere og venstrelente akademikere var imot importen av film, og var redd for hva det ville gjøre med den kinesiske kulturen. Før de begynte å importere de første amerikanske storfilmene i 1994, var det også en stor protest på filmskolen i Beijing, hvor flere hundre studenter hadde protestert imot importen. De publiserte også et åpent brev med oppfordring om å vise motstand mot Hollywood (Su, 2016, kap 2, del 3, avsnitt 1).

Distributørene var veldig positive til importen. Lederen for “China Film Export and Import Corporation” (forkortet CFEIC), var Wu Mengcheng. Han kommenterte om importen at “Now the Chinese audience are no longer second-class citizens in terms of their access to the world’s outstanding movies” (Su, 2016, kap 2, del 3, avsnitt 3).

CFEIC jobbet i perioden 1993-1994 med å utvikle et system for inntektsdeling av importfilm. De mente at ved å importere store internasjonale blockbusters som hadde solgt godt i utlandet ville man kunne redde 500 000 ansatte som jobbet med filmdistribusjon, samt revitalisere den kinesiske filmindustrien. (Su, 2016, kap 1, del 2, avsnitt 2). CFEIC fikk dette godkjent. I første omgang begrenset de antallet filmer som skulle importeres til 10 om året. Siden da har antallet økt til 20 i 2001, etter Kina ble med i Verdens Handelsorganisasjon, og i 2012 ble tallet økt med 14 IMAX og 3D filmer (Su, 2016, kap 1, del 2, avsnitt 4).

Importen av Hollywood-filmer fra midten av 90-tallet førte til en nedgang i inntekt for innenlandsfilmene. KKP så derfor viktigheten av å bygge opp en sterk filmindustri i Kina, for at Hollywood-filmer ikke skulle få en for stor påvirkning på den kinesiske befolkningen og kulturen.

For de som ville lage uavhengige filmer, så var det en fordel av at Kina meldte seg inn i WTO. Selvstendige filmer kunne lages, men hvis man ikke oppfylte sensurkravene, fikk ikke produsentene godkjenning til å vise filmene. Den kinesiske regjeringen har jobbet aktivt imot at det skal bli et eget marked for uavhengige filmer, som gjør at de har falt i skyggen av konvensjonelle blockbustere (Su, 2016, kap 1, del 4, avsnitt 11).

Hollywood-filmer har hatt en stor effekt i Kina, og de amerikanske filmene som ble importert førte til visningsrekorder på kino og økt seertall på kinoene landet over. Bare *The Fugitive*, alene den første amerikanske filmen som ble importert til Kina, førte til at landets billettinntekter i første halvdel av 1995 endte opp 50% høyere enn det var på samme tidspunkt året før (Su, 2016, kap 1, del 2, avsnitt 11).

## Main Melody-Filmer

Importen av Hollywood-filmer intensiverte KKP's innsats for sterke ideologiske nasjonale filmer. KKP så nødvendigheten av å spre kinesisk kommunistisk ideologi, etter at landet over til markedsøkonomi i årene etter 1979 (Yu, 2013, s.166). Konseptet "Main Melody" filmer ble fremmet av lederen for det kinesiske "Film Bureau", Teng Jinxian i 1987. Begrepet var originalt et musikkbegrep for en kort musikkstrofe som ble gjentatt flere ganger i en sang (Yu, 2013, s.166). I denne sammenheng, ble det brukt om filmer ment for å spre kinesisk ideologi som patriotisme, sosialisme og kollektivism. Samtidig skal filmene vise motstand mot pengefordyrkelse, hedonisme, og individualisme. Dette inkluderer også ting som en motstand mot kapitalisme og utnyttende trender (Su, 2016, kap 1, del 3, avsnitt 3). Overordnet skulle hensikten med filmene være å være å begrense Hollywood sin innflytelse over økonomien, ved å selv stå for landets filmproduksjon. Men minst like viktig var det å utvikle filmer som ideologisk skiller seg fra hollywoodfilmer. Main Melody filmer er sjangeroverskridende. Dette er ideologiske elementer i filmer av ulike sjangre.

Kinas president Jiang Zemin begynte å bruke begrepet etter han tok over som president i 1993. Ikke lenge etter ble produksjonen av Main Melody-filmer også innført som et nasjonalt mål for landet (Yu, 2013, s.168). Filindustrien ble omstilt for at det skulle produseres en stor andel Main Melody-filmer. I Kinas 5-årsplan fra 1996 til 2000 var et av målene at de største filmstudioene i landet skulle produsere 10 gode main melody filmer årlig. Studioene fikk statlige subsidier for utvikling av filmene, og studioene fikk velge en amerikansk film på en liste av 10 utvalgte filmer som de kunne få rettighetene til, og beholde inntekten av. Dermed ble de main melody filmene som ble utviklet delvis finansiert av de økonomiske

inntektene studioene fikk ved å importere Hollywood-filmer (Su, 2016, kap 1, del 3, avsnitt 7).

I denne 5-års planen fulgte det også en plan om å revitalisere hele den kinesiske filmindustrien. I perioden 1995-1997 ble de 16 statlige filmproduksjonsselskapene i landet brutt opp og KKP åpnet opp for at nye filmstudio kunne være privat eide. Alt måtte godkjennes av regjeringen. Hensikten var at inntekten for studioene skulle øke og at regjeringen også kunne få bedre økonomi av dette (Su, 2016, kap 1, del 6, avsnitt 5).

De kinesiske main melody-filmene som ble produsert kan deles inn i tre kategorier. Den første er filmer som fokuserer på Kinas revolusjon. Den andre er for biografiske filmer om heroiske mennesker, særlig kommunistiske martyrer. Den tredje kategorien er for filmer som viser prestasjoner innenfor politiske og økonomiske reformer i Kina (Yu, 2013, s.170).

Historien og stilen til flere main melody-filmer kan oppfattes som svært rotete. Gjennom at det kinesiske markedet er bygd opp av både statlig og privat finansiering, må produksjonen både ta hensyn til å fremme ideologien myndighetene krever, men og de markedskravene som blir stilt til filmene. Main-melody filmer har elementer av fortellermåten som er typisk for Hollywood-filmer, men hvor karakterer, konflikter og historiens slutt er utformet slik at de formidler kinesisk ideologi (Yu, 2013, s.172). Hvordan dette arter seg vil jeg gå nærmere inn på i min analyse av *Wolf Warrior 2*.

## Kinas filmindustri i dag

Kinas filmindustri har i løpet av 2010-tallet vokst enormt. De har med main melody-filmer skapt en egen sjangerfilm som har blitt svært populær på hjemmemarkedet.

Av filmene som har tjent mest på billettsalg gjennom historien i Kina, så er de aller fleste filmene kinesisk. På topp 10 har man bare én amerikansk film, som er *Avengers: Endgame*. Alle de andre filmene er kinesiske main-melody filmer, utgitt i 2017 eller senere (Thomala, 2022).

Gjennom landets strenge sensurlover får Kina kontroll over sin egen filmindustri. I 1996 ble det innført en sensurlov, på bakgrunn av en økende mengde populære filmer fra Hong Kong og Taiwan. Disse sensurlovene forbydde ting som å vise noen form for vold, seksualisering, ran, prostitusjon eller narkotikaavhengighet. I 2001 ble denne listen utvidet. Nå skulle den også dekke all form for kritikk mot eget land, befolkning eller regjering. Uten å gå inn i hvert enkelt punkt som ble nevnt i loven, så er det alle bestemmelsene utformet for at man ikke skal



kunne kritisere Kina. Blant tingene som er ulovlig å vise har man kritikk mot Kinas suverenitet, å ærekrenke Kina eller Kinas interesser, å undergrave kinesiske normer eller det kinesiske samfunn. I tillegg til dette kommer det med å ikke vise seksualiserte ting, narkotika eller andre obskøniteter (Su, 2016, kap 2, del 7, avsnitt 10). Det er forventet at produksjonsselskapene selv går gjennom sensur på egne filmer. Så må filmene sendes inn til det statlige organet China Film Organization (CFO) som bestemmer om en film går gjennom sensur, og når den skal gis ut. Konsekvensene av å ikke gå gjennom CFO er alvorlige. Først og fremst får man ikke vist filmen i Kina. Det kan også gi deg en bannlysning fra å lage film i fremtiden (Su, 2016, kap 4, del 3, avsnitt 5).

I 2006 viste regissør Lou Ye filmen *Summer Palace*. Ye ignorerte sensurreglene og sendte filmen til filmfestivalen i Cannes. Dette førte til at Ye ble bannlyst fra å lage film. I 2009 måtte han derfor lage en undergrunnsfilm som skulle unngå sensurreglene. Noe flere andre filmskapere også har måttet gjort (Su, 2016, kap 4, del 1, avsnitt 3).

I 2018 presenterte det kinesiske kulturdepartementet den 13. Femårsplanen for den kinesiske filmindustrien. På dette tidspunktet har Kina sin filmindustri allerede hatt en enorm økning. Denne femårsplanen går derfor lenger i KKP's kontroll over produksjonene. Hovedelementene i planen var å stoppe skattesvindler i filmproduksjonene, og sette begrensninger for hvor mye skuespillerne skulle få betalt (Li, et. Al, 2020, s.97). Det var også lagt opp til at antall kinoer i landet skulle økes til 80 000 (Li, et. Al, 2020, s.98).

Kinas filmindustri er påvirket av dens lange og turbulente fortid, og nådde sitt bunnpunkt på 90-tallet. Gjennom store reformer i filmindustrien har KKP greid å snu den negative trenden. Landet har blitt mer liberal på hvilke filmer de velger å importere, men disse filmene må fortsatt igjennom sensur. På den måten beholder KKP både kontrollen på at både filmene som produseres innenlands, og importeres.

### Wolf Warrior 2 sin store suksess

De fleste main melody-filmer er ikke laget for å oppnå internasjonal suksess. Filmene er først og fremst rettet mot Kinas egen befolkning. Den første *Wolf Warrior*-filmen var en relativt stor suksess på hjemmemarkedet, men *Wolf Warrior 2* ble den største filmsuksessen en main melody-film hadde hatt på det tidspunktet.

Filmens internasjonale suksess har vist at main melody-filmer kan både gjøre suksess økonomisk, men og at kinesiske filmer nå har mulighet til å påvirke et publikum utenfor egne landegrenser.

### 3.3 Russland: En filmindustri i krise

Russland har en filmindustri som i dag ligner på Kina. På tross av dette har Russland sin filmindustri hatt en turbulent overgang fra Sovjetunionen, til Russland styrt av Vladimir Putin i dag.

Jeg skal se nærmere på denne utviklingen, med henblikk på hvilke forbindelser som foreligger mellom den Russiske regjeringen og filmindustrien. I likhet med delkapittelet om kinesisk filmindustri vil jeg gjennom en historisk fremstilling vise både til hvordan det har vært tidligere, men og hvordan det er nå.

#### Den sovjetiske filmindustrien

Sovjetunionen har hatt en stor rolle i utvikling av film, både teoretisk og praktisk. Sergej Eisenstein, Lev Kulesjov og Andrej Tarkosvskij er alle filmskapere som har gått inn i historiebøkene som noen av de aller mest innflytelsesrike. Den sovjetiske filmindustri var på 60-tallet verdens største, og ga ut omtrent 150 filmer årlig. Sovjetiske innbyggere var også befolkningen i verden som gikk mest på kino på denne tiden, med hele 20 kinobesøk årlig per innbygger (Norris, 2012, kap: introduction, del 1, avsnitt 4). Etter Sovjetunionens fall ble det produsert like mange filmer i Russland, problemet var at antallet som gikk på kino sank drastisk. Suksessfulle filmer fra slutten av 80-tallet kunne selge mellom 40-50 millioner billetter. Ti år senere hadde salget sunket til tre hundre tusen billetter for 'suksessfulle' filmer bare 10 år etter (Norris, 2012, kap 2, del 2, avsnitt 1).

#### Sovjetunionens kollaps og en turbulent overgang

Boris Yeltsin var Russlands første president etter Sovjetunionens fall i 1991. Planen for å få Russland ut av krise, skulle være å gå vekk fra Sovjets planøkonomi, for så å gå over til et markedsstyrt kapitalistisk system (Van Gorp, 2011, s.248). For et land som Russland som lenge hadde vært styrt med et klart politisk prosjekt, og en klar ideologi, skapte dette en krise for den russiske nasjonale identiteten. Verken den nye regjeringen eller kulturelle eliter greide å skape en ny fortelling om en ny russisk nasjonal identitet, noe som bare forverret situasjonen ytterligere.

Filmindustrien i Russland ble sterkt berørt både av den økonomiske, men og den kulturelle overgangen. Store deler av den russiske filmindustrien hadde tidligere blitt finansiert av staten. Etter Russlands nye start i 1992, ble alle disse statlige finansieringene til filmindustrien stoppet. Goskino, som var Sovjets statlige organ for utdeling av filmstøtte ble oppløst. Samme

år ble “Roskino” etablert som et statlig organ, som skulle erstatte Goskino (Van Gorp, 2011, s.251).

Filmene som ble produsert på denne tiden hadde sånn oftest mørke tematikker, som viste ekstrem fattigdom, selvmord, narkotikamisbruk, prostitusjon og vold (Van Gorp, 2011, s.248). De var ofte kritiske til Sovjetunionen, spesielt til de dårlige forholdene under Stalin (Van Gorp, 2011, s.249). En av de viktigste russiske filmene fra 90-tallet, var dokumentaren *The Russia That We Lost* laget av Stanislav Govorukhin i 1992. Her var tiden før Sovjetunionen fremstilt som en god tid, under den russiske Tsaren. Ifølge filmen var det Bolsjevikene som ødela de russiske tradisjonene ved å ødelegge Tsardømme, og på den måten ødelegge det “ekte russiske”. Denne filmen vant Nikita-prisen (Russlands versjon av Oscar-utdelingen) både for beste regissør og manus (Norris, 2012, kap 1, del 1, avsnitt 1). Filmene ble veldig godt mottatt, men fremhever den nasjonale identitetskrisen som russerne var i. På den ene siden viste filmer en russisk tilhørighet til tsardømmet, andre til kommuniststyret. Så hadde man også filmer som ikke tok et ideologisk standpunkt i forhold til “det russiske”.

Fra 1994 ble tilskudd gidd av Roskino økt. Det var ikke satt opp noe klart system for hvem som skulle få tildelt penger. Alle kunne søke, men det var opp til Roskino å avgjøre hvem som skulle få støtte eller ikke. Så selv om det ikke ble stilt krav til at filmene måtte oppfylle krav om nasjonalt innhold, var det disse filmene som fikk mesteparten av støtten. I statistikken over antallet filmer produsert, var det i 1992-1993, 63 filmer som hadde “nasjonale tema”, opp mot de 243 filmene som ble laget uten nasjonale tema. Filmene med nasjonale tema fikk 8,1% statlig støtte, og de 243 ikke-nasjonale filmene fikk bare 1,5% støtte. Til tross for at det var nesten 4 ganger så mange ikke-nasjonale filmer, som nasjonale (Van Gorp, 2011, s.249)..

Filmindustriens store problemer bare fortsatte, og tallet for gjennomsnittlig årlige kinobesøk hadde gått ned fra 7 til 1, mellom 1991-1995. Antallet filmer som ble produsert gikk ned fra 137 i 1993 til 38 i 1996 (Van Gorp, 2011, s.250). Dette førte til at det i 1996 ble laget en egen kino-lov. Hensikten med denne loven var å øke filmproduksjonen ved gi skattefritak til filmproduksjoner, og gi økt støtte til filmer innenfor spesifikke sjangere som barnefilm, debutfilmer og filmserier. (Van Gorp, 2011, s.250-251)

Loven hadde liten effekt. I 1997 ble regissøren Nikita Mikhalkov leder i fagforeningen for filmskapere. Han kritiserte regjeringens bidrag til filmindustrien og mente at Russland trengte å utvikle en mytologi som fikk frem Russlands ideologi. Han pekte til Hollywood som det

beste eksemplet på hvordan ideologi kan være samlende for folk, og nyttig for myndighetene (Norris, 2012, Kap: Introduction, del 4, avsnitt 2).

Mikahlkov var selv grunnlegger av filmstudioet “Tri-te” som ble opprettet i 1988 (Norris, 2012, kap 2, del 1 avsnitt 1). Han regisserte det som er kjent som Russlands første blockbuster, som er *The Barber of Siberia* fra 1998. Senere har studioet produsert flere russiske blockbustere (Norris, 2012, kap 2, del 1 avsnitt 3).

Mikhalkov skrev et kapittel i boken *Russia on Reels* fra 1999 av Birgit Beumers. I dette kapittelet kommer Mikhalkov med en oppfordring til regjeringen om å ta film mer seriøst. Han beskrev kino som:

“Cinema is the most powerful weapon; if we let go of this weapon, it may be seized by our enemies, and work against us. If our present situation does not change, we shall have a government and people who know nothing about their own country in fifteen years’ time” (Van Gorp, 2011, s.251)

Mikhalkov var ikke alene i sin kritikk. Både finansielle interessenter og andre filmskapere var kritiske til utviklingen (Van Gorp, 2011, s.252).

## Putins overtakelse

Nok en stor endring trådte i kraft etter at Putin ble president i 2000. Staten tok tydeligere grep om kulturen. Kultursektoren skulle bidra til å øke patriotismen, gjennom å ta tilbake symboler fra sovjets storhetstid. Blant annet fikk Russland en ny nasjonalsang, som hadde samme melodi som Sovjets nasjonalsang.

Putin ble innsatt som president i Russland den 7 mai 2000. På minnesdagen over seieren over nazistene i 2. verdenskrig den 9. mai 2000, brukte Putin anledningen til å snakke om viktigheten av minnene fra krigen. Han mente at ved å bruke minnene fra krigen, så vil det “help our generation to build a strong and prosperous country.” Kort tid etter la det russiske kulturdepartementet frem en plan om å bruke 20 milliarder rubler på kultur, for å gjenopplive den russiske patriotismen (Norris, 2012, kap 6, del 2, avsnitt 2).

Alle medier inklusiv filmindustrien ble også underlagt statlig kontroll. Goskino-komiteen ble fjernet og deres ansvar ble flyttet til det russiske kulturdepartementet. I 2001 ble filmindustrien for første gang i Russlands historie nevnt i en 5-årsplan. Målet for filmindustrien var “to offer minimal conditions for the creation of artistic and socially

significant films and to strengthen the social orientation of Russian film art". For å kunne få støtte til film måtte produsenten gjennom et statlig system for godkjenning, dette systemet ble kalt for "goszakaz" (Van Gorp, 2011, s.252).

Syv ulike kategorier med filmer fikk støtte. Blant disse var tre av kategoriene de samme som fikk skattefritak tidligere, barnefilmer, debutfilmer og filmserier. I tillegg aksepterte de co-produserte filmer som fremhever prestisjen ved russisk film, filmer som står frem som kunstneriske og som utvider seerens interesse i Russisk film, populære sjangerfilmer som øker seerens interesse i russisk film, og filmer som til det bedre påvirker det spirituelle livet til det russiske samfunnet (Van Gorp, 2011, s.253). I tillegg ble det brukt mye penger på å lage filmadapsjoner av ulike eldre sovjetiske verk. Dette førte til at det rundt 2005 kom en bølge med filmer og TV-serier som var adapsjoner (Van Gorp, 2011, s.254).

Det er flere indikasjoner på at det var nære bånd mellom Putins regjering og Russlands filmindustri. Daværende leder for den russiske statsdumaen, skrev i 2002 et brev til den russiske statsministeren og spurte etter flere filmer for barn og unge. Kort tid etter holdt Putin en tale hvor han kritiserte at det imellom 2000 og 2002 bare var blitt laget syv filmer for barn og unge. Året etter var 17,9% av de russiskproduserte filmene barnefilmer (Van Gorp, 2011, s.254). Det foreligger på dette tidspunktet derfor et indirekte forhold mellom staten og filmindustrien. Staten oppfordrer til hva som burde lages, om det er barnefilmer eller adapsjoner, så kommer det kort tid etter en bølge av de etterspurte filmene. Dette er fordi filmskaperne var klar over hva de måtte levere for at de skulle få utbetalt subsidier. På den måten kunne staten til en grad diktere hvilke filmer som ble produsert.

Dette så man også ved eksplosjonen av krigsfilmer som kom ut i Russland i perioden fra starten av 2000-tallet. Da regjeringen etterspurte flere krigsfilmer, samt lovet statlig tilskudd av filmer som tok opp tematikken med et patriotisk bakteppe, øte produksjonen betraktelig. Mellom 2002-2006 ble det gitt ut 16 filmer med 2. verdenskrig som tematikk (Van Gorp, 2011, s.255).

## Filmindustrien i dagens Russland

Russlands filmindustri i dag, er en videreføring av prosjektet Putin startet da han tok over som president. Det er satt opp insentiver for å oppfordre filmskaperne til å fokusere på nasjonale tema. Samtidig har Russland åpnet opp for amerikanske blockbustere, og har tatt inspirasjon fra deres måte å lage film på.

Det første store samarbeidet mellom den russiske filmindustrien og Hollywood, er filmen *Wanted* fra 2008. Den russiske regissøren Timur Bekmambetov samarbeidet med det amerikanske produksjonsselskapet Universal Studios. De fleste skuespillerne var amerikanske, og filmen var innspilt i USA. Bekmambetov inngikk derimot en avtale med Universal om at det skulle lages en egen russisk versjon av filmen. Denne versjonen inkluderte ting som spesialeffekter for at ansiktet til skuespillerne skulle passe med den russisk-dubbede versjonen og et eget russisk lydspor med egen musikk komponert av filmens komponist Danny Elfman (Norris, 2012, kap: Conclusion, del 3, avsnitt 1).

Filmene solgte veldig godt, og mottok internasjonalt gode anmeldelser, men møtte kritikk i Russland. Noen filmkritikere mente at denne filmen viste potensialet til den nye russiske filmindustrien. Andre filmkritikere var derimot veldig negativ til innflytelsen fra Hollywood, og så på *Wanted* som døden for russisk film (Norris, 2012, kap: Conclusion, del 3, avsnitt 3-4).

Utviklingen av russiske blockbustere har gått i to retninger, både påvirket av russisk nasjonalisme og Hollywood-blockbustere. Redaktørene i Russlands største filmtidsskrift *Iskusstvo kino* har en årlig rundborddiskusjon hvor de tar for seg utviklingen til russisk film. I 2006 tok de for seg filmene *Night Watch* (2004), *Turkish Gambit* (2005) og *Ninth Company* (2005), som alle hadde hatt suksess på kino. De mente at disse filmene, i tillegg til mange nye russiske filmer har vist en form for 'ny-patriotisme'. Panelet i diskusjonen besto av redaktører, en forfatter, tre sosiologer, og tre regissører. De var enige om at russisk film hadde tatt til seg patriotiske elementer (Norris, 2012, kap: Conclusion, del 2, avsnitt 1). De var derimot vidt uenige om hvorvidt det var en positiv eller negativ utvikling. Sosiologen Daniil Dondurei var veldig kritisk til den nye patriotismen, og mente at økt patriotisme ville bare føre til et større hat mot andre land (Norris, 2012, kap: Conclusion, del 2, avsnitt 2).

Stilen til de nye Russiske blockbuster-filmene minner veldig mye om stilen til Hollywood-filmer. Det inkluderer elementer som spesialeffekter, lydsporet, kinematografien og bruken av kjendiser for å promotere filmene. Samtidig som den visuelle stilen ligner på Hollywood-filmer, har de nye russiske filmene sterke innslag av patriotisme og ideologi typisk for eldre russiske og sovjetiske filmer.

Det statlige systemet for tilskudd til film ble reformert i 2009, og systemet har siden vært todelt. Fond Kino (opprettet i 1994) ble satt til å gi ut halvparten av den statlige finansieringen til film. Målet til Fond Kino er å bedre konkurransedyktigheten til russisk film sette

betingelser til filmproduksjonen for å fremme nasjonale interesser, og popularisere russiske nasjonalfilmer til et internasjonalt publikum (Closs, 2018, s.13). Den andre halvparten gis direkte av kulturdepartementet. Denne støtten gis til filmer innenfor spesifikke kategorier, som barne- og ungdomsfilmer, debutfilmer, kunst- og auteur- filmer, utdanningsrelaterte filmer, dokumentarer og animasjon (Closs, 2018, s.13).

Strukturelle endringer gjorde også at det som tidligere var filmpersonligheter som delte ut tilskudd på vegne av kulturdepartementet, nå ble byttet ut med økonomer, politikere, og sjefer i de ledende statlige mediebedriftene. Denne gruppen var ledet av daværende statsminister, Putin (Wijermars, 2018, s.7). Den russiske regjeringen kommer også årlig med oppfordring om hvilken type filmer de vil at filmindustrien skal fokusere på.

Van Gorp så på den statlige oppfordringen om hvilke filmer som skulle lages, opp mot hvilke russiske filmer som fikk statlig støtte, i perioden 1991-2005. Hvor man blant annet så en betydelig økning i prosjekter med nasjonale tema som fikk statsstøtte. I 1996 ble det innført en politikk om å øke antall filmer med nasjonale tema, og siden har antallet filmer økt, og sjansen for å få støtte om man lager nasjonale filmer er også høyere enn hos andre filmer. Etter 2000 begynte også den russiske staten å oppfordre til hvilke tema det burde lages filmer om. Noe de har fortsatt med siden (Van Gorp, 2011, s.253).

Fokus på historisk innhold og patriotisme ble forsterket i 2012. Putin valgte Vladimir Medinskii som den nye kulturministeren i landet. Medinskii hadde tidligere jobbet i et utvalg fra den forrige regjeringen som skulle arbeide for måter å motarbeide forfalskning av Russlands historie (Norris, 2021, s.299). Allerede i 2013 presenterte Medinskii en ny retning innenfor russisk kulturpolitikk. Det ble satt fokus historisk gjenfortelling fra perspektivet til Russland. Medinskii mente at Russlands historie hadde lenge blitt undergravd av skadelig vestlig politikk, og at den eneste kulturen som betyr noe i Russland er den som er patriotisk. Putin fulgte denne politikken i 2016, da han erklærte patriotisme som landets eneste nasjonale idé, og at denne patriotismen måtte dyrkes for alt det er verd (Norris, 2021, s.300).

Gjennom Putins periode som statsminister og president i Russland, har man sett flere filmer i relasjon til landets konflikter, som både spiller på russiske kulturminner og patriotisme. Da Putin ble president i 2000 var Russland ett år inne i den andre krigen med Tsjetsjenia. Separatister kjempet for at Tsjetsjenia skulle bli en selvstendig stat. Etter terrorangrepet på World Trade Center i 2001, ble den vestlige reaksjonen ved å gå til angrep på Irak og Afghanistan brukt som en unnskyldning av den russiske regjeringen til å utvide krigen mot



Tsjetsjenia (Trenin, 2003, s.1). Store deler av befolkningen i Tsjetsjenia var muslimsk, og Russland argumenterte med at trusselen fra terrorister fra Tsjetsjenia var lik den trusselen USA hadde fra Al-Qaida. Etter terrorangrepene på et teater i 2002, og en konsert i 2003 utført av Tsjetsjenske terrorister (Trenin, 2003, s.2), ble dette narrativet intensivert.

Krigen mot Tsjetsjenia varte fra 1999 til 2009. I løpet av dette tiåret kom det en rekke filmer som tar for seg konflikten mellom Russland og Tsjetsjenia, for eksempel *War* (2002), *Countdown* (2004), *Breakthrough* (2006). Alle disse filmene fremstiller Tsjetsjenia som et sted styrt av muslimske terrorister. Filmen jeg skal analysere senere i oppgaven "*9th Company*" kom også ut i denne perioden. Selv om filmen ikke omhandler konflikten i Tsjetsjenia, så handler den om Sovjets krig mot radikale muslimer.

### 9th Company blir til

Etter at Putin la frem en plan 5-års plan i 2000 for den russiske kulturen, eksploderte det i 2002 med filmer og serier med andre verdenskrig som tema. Målet ifølge 5-årsplanen var å gjenopplive den den russiske patriotismen. De nye filmene hadde langt høyere budsjett enn tidligere og var ofte resultat av internasjonale samarbeid.

Et resultat av dette var *9th Company*. Filmen var da den ble laget, den dyreste russiske filmen noen gang laget. Filmen var et samarbeidsprosjekt mellom tre ulike studio, fra Russland, Ukraina og Finland. Filmen hadde og en rekke kjente Russiske skuespillere, som ikke er internasjonalt kjent, men veldig kjent innenlands.

## KAPITTEL 4: HVORDAN BRUKES MYK MAKT I FILM?

Fortellingen i en film handler om hvordan filmens historie er bygd opp og hvordan historien fremstilles for publikum (Engelstad, 2015, s.15). I dette kapittelet skal jeg analysere tre filmeksempler med henblikk på myk makt. Analysens siktemål er å avdekke innholdselementer som fremmer nasjonal anseelse. Mine analyser fokuserer på filmens historier, på hva de forteller og hvordan. Nærliggende er det da å anvende et forteller-teoretisk perspektiv, også kalt narratologi/dramaturgi.

I en narratologisk filmanalyse må man se på både historien og diskursen. Man må derfor forstå filmens handling, men og fremstillingen av historiens elementer for publikum. Jeg vil derfor i min narratologiske analyse fokusere på spesifikke elementer av filmenes historie, knyttet opp mot den ideologien som filmene fremmer. De mest grunnleggende elementene i en historie er handling, karakter og setting. I tillegg vil jeg ta for meg spesifikke elementer knyttet til de enkelte filmene. I analysen av *Zero Dark Thirty* vil det være et fokus på filmens fremstilling av tortur. I *9th Company* skal jeg se på filmens utslettelsesnarrativ.

Analysene ~~er bygget opp slik at jeg~~ starter med et kort handlingssammendrag<sup>2</sup>. Deretter vil jeg ta for meg filmens karakterer, setting og andre elementer relatert til ideologi. Jeg vil analysere disse elementene opp imot filmens handling, og ut ifra det hvilke ideologiske føringer som ligger i filmens narrativ.

Filmene jeg har valgt å analysere er sjangermessig like. Alle de tre filmene er krigsfilmer. Den amerikanske og den russiske filmen er begge dokudrama, hvor den tredje er ren fiksjon. Dokudrama sjangeren betegner filmer som gjenskaper virkelige hendelser gjennom et fiktivt innhold. Hvor nær sannheten dokudrama-filmer er varierer, og sjangeren har fått kritikk for å endre historiske øyeblikk for å øke filmens dramatikk. Både *Zero Dark Thirty* og *9th Company* spiller på virkelige hendelser, men har fått kritikk for fremstillingen av historiske hendelser. *Wolf Warrior 2* er en ren fiksjonsfilm, i et fiksjonelt land med fiksjonelle karakterer. På den andre siden er det bekreftet at filmens handling er løst basert på den kinesiske evakueringen av Libya i 2011. At en av filmene er fiksjonell spiller ikke inn på filmenes analyse, ettersom analysen fokuserer hovedsakelig på det som fremgår av filmenes handling, og i liten grad om de historiske elementene som ikke ble med i filmene.

### 4.1 Zero Dark Thirty og jakten på Osama Bin Laden

Zero Dark Thirty er et dokudrama fra 2012. Filmen er regissert av Katheryn Bigelow, og skrevet av Mark Boal. Filmen ble nominert til 5 oscar-statuetter, deriblant for beste film, beste kvinnelige skuespiller og beste manus. Filmen vant en oscar for beste lydredigering.

Filmanalysen vil fokusere på det som foregår i filmen, og hvordan analyse-elementene blir fremstilt. Jeg skal og se på filmens fremstilling av vold gjennom tortur og åpningsscenen.

### Bakgrunn for konflikten: 11. September

Konflikten i denne filmen oppstår etter terrorangrepet i New York, 11. September 2001. Hvor tre fly blir kapret av Al-Qaida. Det ene flyet styrter, mens de to andre treffer World Trade Center, og dreper underkant av 3000 sivile mennesker.

Etter terrorangrepet krevde USAs president George Bush at Taliban-styret i Afghanistan utleverte Al-Qaidas leder, Osama Bin Laden. Taliban nektet, og USA invaderte derfor Afghanistan i håp om å endre taliban-styret og ta Bin Laden. Dette førte til en 5 år lang jakt, hvor Bin Laden gjemte seg på forskjellige steder i Midtøsten. *Zero Dark Thirty* viser angivelig hvordan den jakten utspilte seg.

### Handlingssammendrag

Filmen handler om etterretningsanalytikeren Maya, som arbeider for CIA. Hun blir sendt til Pakistan for å være med på jakten etter terrorlederen Osama Bin Laden, to år etter terrorangrepet på World Trade Center.

I starten blir hun satt sammen med makkeren Dan. Oppgaven deres er å avhøre et mistenkt Al-Qaida medlem med bruk av torturmetoder. Til slutt gir han etter for torturen og angir et annet angivelig høytstående Al-Qaida medlem som heter Abu Faraj. Kort tid etter får Maya også informasjon om et annet Al-Qaida medlem som heter Abu Ahmed, som skal være en kurer mellom Faraj og Bin Laden. Faraj blir arrestert av pakistanske myndigheter, og blir avhørt av Maya, men oppgir ingen informasjon om verken Abu Ahmed eller Bin Laden.

Presset øker også mot CIA og det amerikanske forsvaret etter at de først blir påvirket av selvmordsbombingen på Marriott hotellet i Islamabad i 2008. Etterfulgt av at de tar inn et Al-Qaida-medlem til den amerikanske militærbasen Camp Chapman. Al-Qaida medlemmet løy om den angivelige informasjonen og utløste en selvmordsbombe inne på militærbasen, noe som drepte 9 personer og skadet ytterligere 6.

På dette tidspunktet er allerede CIA og den amerikanske regjeringen under sterk kritikk for å la seg lure av terroristene ved å sette sine egne soldater i fare. Samtidig opplever de også økt kritikk med deres tilstedeværelse i Pakistan. De finner informasjon som antyder at Abu Ahmed befinner seg i et hus i Abbottabad. Både CIA og den amerikanske regjeringen vil unngå å utføre et angrep mot huset ettersom konsekvensene av nok et mislykket angrep vil slå veldig negativt ut. Derfor får Maya beskjed om at de må få bekreftet at Bin Laden befinner seg i bygget før de kan gjennomføre en operasjon.

Det blir arrangert et storslått møte mellom de ansvarlige for jakten, deriblant Maya og sentrale skikkelser både i CIA og regjeringen. Der blir det anslått at det er 60-80% sjanse for at Bin Laden befinner seg i bygget, men Maya sin 100% sikkerhet er det som gjør at operasjonen blir godkjent.

Angrepet på bygget blir gjennomført av SEAL team six. De dreper flere personer i bygget, og til slutt en person de mistenker kan være Bin Laden. Maya ser et bilde av kroppen, og bekrefter at mannen på bildet er Bin Laden. Etter Bin Laden er tatt, blir Maya satt på et fly tilbake til USA. På spørsmål om hva hun skal gjøre nå, begynner hun og gråte og svarer at hun ikke vet.

**Protagonister: Tortur i den gode saks tjeneste**

### **Mayas jakt etter hevn**

Filmens protagonist er Maya, spilt av Jessica Chastain. Hun arbeider som etterretningsanalytiker for CIA, og har i oppdrag å finne Al-Qaida-lederen Osama Bin Laden. Til tross for at filmen er basert på virkelige hendelser, er Maya en fiksjonell karakter. Jeg skal se nærmere og analysere Mayas karaktertrekk og utvikling gjennom filmen, og hvordan filmen får seeren til å identifisere seg med en protagonist som blir brutal og avstumpet i jakten på hevn.

Det er Mayas perspektiv som er satt i fokus. Informasjonen publikum får gjennom filmens forløp, er den samme som Maya får. Filmene har altså en perseptuell subjektivitet (Bordwell, et. al, 2020, s.91). Et annet element/karaktertrekk som styrker seerens identifikasjon er at Maya er nyutdannet, og ny i jobben. Hun har ikke erfaring, og har begrenset kunnskap om saken fra før. Effekten av dette er at seeren til en større grad vil sympatisere med Maya og hennes valg, ut ifra den informasjonen hun sitter på.

Med utgangspunkt i hvordan historien formidles gjennom Maya, har hun noen klare karaktertrekk knyttet til sitt sosiale liv, og jobbliv. Hun gjør det klart at hun ikke har noe form for venner eller familie å dra tilbake til. Når Maya først får spørsmål fra kollegaen Jessica om å spise ute, takker hun nei fordi hun ikke har noen interesse av å være sosial. Det eneste som står i fokus for Maya, er å fange Bin Laden.

Dette eksemplifiseres når Maya møter Jessica på en bar utenfor arbeidstid, og Jessica må minne henne på at hun ikke er på jobb, for at Maya skal legge vekk telefonen. Til tross for dette omhandler resten av samtalen inne på baren om jobb. Jessica spør Maya på et tidspunkt om hun har noen venner, hvorpå Maya ikke svarer i hele tatt, som igjen bekrefter at utenom jobben, så har ikke Maya noe nettverk av venner eller familie.

Til tross for at hun er en ung attraktiv kvinne, så blir hun også fremstilt som en helt aseksuell karakter. De fleste filmer har et romantisk subplot, det har ikke denne filmen. Slik skiller den seg fra den typiske Hollywood actionfilmen.

Fortellermessig er filmen svært tett på Maya. Utsnittene i filmen er stort sett halvnære eller halvtotale. På den måten holder man seg nært Maya, men fortsatt ikke nært nok til å komme inn i hodet på karakteren. Filmstilen for øvrig minner svært mye om journalistisk filming, med kamera i konstant bevegelse. Slik skaper filmen realisme (også action, rastløshet, nervøsitet og spenning)

Maya reagerer negativt på torturen Ammar blir utsatt for under åpningen av filmen. Hun gjør ikke noe for å aktivt stoppe det, og blir værende i samme rom. Det er derimot tydelig at hun blir ekstremt ukomfortabel av å være der. Hun ser vekk flere ganger, og går nervøst rundt om i rommet. Etableringen av Maya sier at hun er uten erfaring med å jobbe i felt, og i hvert fall ikke med tortur. Dan gjennomfører torturen uten å nøle. Han understreker også på et tidspunkt at Maya er for ny og uerfaren til å være med på noe sånt.

Torturen hun reagerte negativt på i starten, rettferdiggjør hun etter hvert ved at det er nødvendig for å få informasjon ut av potensielle terrorister. Tortur er fælt og brutalt, men nødvendig for kampen mot terror. Utover i filmen blir Maya habituert til torturen. Hun går fra å bare være i rommet, til å være den som tar kontroll over torturen. Hun bruker også mye tid på å studere overvåkningsbilder fra tidligere torturhendelser.

### **Dans motsatte karakterutvikling**

Dan sin rolle som protagonist er langt mindre enn Maya sin. Dan er hovedsakelig til stede under filmens to første akter. Han kommer tilbake senere i filmen, men bare for et par scener. Han er den erfarne CIA-agenten som har vært i feltet i flere år. På et tidspunkt nevner at han må ha torturert nærmere hundre mennesker.

Dan har en motsatt karakterutvikling som Maya. Mens Maya er villig til å gå lengre for å oppnå målet for å fange Bin Laden, så trekker Dan seg gradvis unna hele operasjonen.

Etter at Maya har vært med på å torturere Abu Faraj, ser man en side av Dan, som er helt motsatt av det man så under torturscenene av Ammar. Nå er det Dan som advarer Maya mot å torturere Faraj for hardt, i fare for at han kan dø av presset. Når han blir spurt av Maya om å prøve å torturere Faraj for å få mer informasjon ut av han, så nekter Dan. Han begrunner det med at han har sett nok nakne menn. Tortureringen begynner å bli for belastende for han.

Til tross for dette slutter ikke Dan i CIA. Han reiser fra Pakistan og får seg en kontorjobb i CIA, i USA. Dette viser at Dan har ikke noen moralske utfordringer med torturen han har utsatt andre for, men heller den psykiske påvirkningen det har for han å gjennomføre torturen. Dette inntrykket blir forsterket av at Dan i samme samtale viser at han blir berørt av at apekattene han har i bur på militærbasen må slippes fri fordi det foreligger en rømningsfare. Det er altså ikke menneskene fanget på den samme basen han føler sympati for, men dyrene.

### Antagonister: Al-Qaidas hovedmenn

Helhetlig er det Al-Qaida som en gruppe som er filmens antagonister, ledet av Osama Bin Laden. Bin Laden er indirekte filmens hoved-antagonist, ettersom at han ikke vises i filmen. I jakten på Laden, støter Maya på flere antagonister. Disse inkluderer sentrale historiske skikkelser i Al-Qaida, som Ammar Al-Baluchi og Abu Faraj al-Libbi. I denne delen skal jeg se på hvordan Ammar og Bin Laden fremstilles i filmen.

#### **Ammar Al Baluchi – Fanget og torturert**

Etter filmens åpningsscene, introduseres Ammar. Han er holdt til fange i en hemmelig CIA-base. Mistenkt for å være et aktivt medlem i Al-Qaida, blir han torturert for informasjon.

For filmens handling fungerer Ammar som et bindeledd mellom åpningsscenen fra terrorangrepet 11. September 2001 frem til to år senere når filmens handling tar sted. Det gis ikke informasjon om hva som har skjedd de siste to årene, i jakten på Bin Laden. Man forstår derimot at det har ledet til at CIA har fanget Ammar. Det blir også fort tydelig i første

samtalen mellom Maya og Dan hvor viktig det er for CIA å få informasjon ut av Ammar. Filmen går langt i å vise ulike torturer Ammar blir utsatt for. Dette inkluderer ting som vanntortur, fysisk vold, seksuell ydmykelse og søvnmangel.

I torturscenene spilles det også på Ammars muslimske tro, som en del av torturen. I en av scenene henger han etter armene fra tau i taket. Dan drar ned buksen til Ammar, så hele underkroppen er eksponert. Dan spør Ammar om det er greit at hans kvinnelige kollega ser på skrittet hans. Dette spiller på normer innenfor den islamske tro som sier at en mann kan bare bli sett naken av sin kone. Situasjonen er svært ydmykende.

Til tross for torturen Ammar går gjennom, så nekter han å gi fra seg noe informasjon. Som filmens første antagonist, er det mye av Al-Qaidas handlinger som blir tillagt Ammar. Filmen understreker handlinger han og Al-Qaida har utført, noe som motvirker empati for torturen av Ammar, enn om han bare hadde fremstått som et fanget Al-Qaida medlem.

Til sist gir Ammar etter for torturen. Han endte opp med å gi fra seg navn til andre Al-Qaida-medlemmer etter å ha blitt holdt våken i 96 timer sammenhengende.

Når filmen vender tilbake til Ammar i fengselet, i ettertid, ser han mye bedre ut. Skadene han var påført tidligere har nå blitt nesten ubetydelige arr. Denne gangen blir han tilbudt både mat og sigaretter for at han skal gi de mer informasjon. Han har gitt opp motstanden. Torturen fra CIA har virket. Torturen blir et nødvendig virkemiddel i kampen mot terror.

### **Osama Bin-Laden – Den skjulte hovedantagonisten**

Bin-Laden er CIAs hovedmål i filmen. Han er lederen av Al-Qaida, som etter 11. September angrepene har forsvunnet. Hele filmens struktur er konstruert rundt jakten på Bin Laden. Fra 11. September 2001 og frem til han blir drept i 2011. Hvert Al-Qaida medlem som CIA avhører på veien er bare for å komme et steg nærmere Bin Laden.

Filmen får frem den innvirkningen Bin-Laden har på Al-Qaida som en gruppe. Navnet hans nevnes ikke ofte, og i de tilfellene noen tyster på Bin-Laden, så hviskes det. Han er en trope av den store skurken som bare nevnes ved navn, men som ikke vises.

Bin Ladens funksjon i historien er å spre frykt. Selv om Bin Laden selv ikke er noen fysisk trussel for protagonistene, så er det antatt at han står bak både terrorangrepet på Marriott hotellet, bombingene på Camp Chapman, og de flere drapsforsøkene på CIA medlemmer som befinner seg i Pakistan.

Filmen spiller videre på usikkerheten rundt om Bin-Laden befinner seg i huset eller ikke. En av SEAL-soldatene skyter en mann som oppholder seg inne på et soverom sammen med to kvinner og noen barn, de mistenker ut ifra utseende at det kan være Bin-Laden, men har behov for at Maya bekrefter at det er han som er funnet. Soldaten ansvarlig for drapet, tar et bilde av kroppen til mannen for å sende bildet til Maya. Hun kan bekrefte at det er Bin Laden som er drept.

Etter Bin-Ladens død oppsto det flere konspirasjonsteorier. Teoriene varierte fra at Bin-Laden allerede døde før angrepet, eller at han ikke døde i hele tatt. Bildet som ble tatt av Bin-Laden har derfor blitt både analysert og kritisert fra flere hold, men har i ettertid vist å ha lite grunnlag. Filmen prøver på denne måten å gi nyanser til hvordan angrepet opplevdes for soldatene involvert. Særlig rundt det at soldatene ikke vet selv om Bin-Laden er i huset, og har vanskeligheter ved å identifisere han når de først finner han.

Filmens store antagonist blir på kort tid snudd fra å være den store fryktinngytende bakmannen for denne terrororganisasjonen. Fra dette går han på kort tid over til å en mann som blir drept på sitt eget soverom, nærmest slept vekk. Som en visuell propp som trekkes forsvinner trusselen som er Bin-Laden, og på de siste bildene blir han slept ut derifra som enhver annen drept under dette angrepet.

## Vold, virkelighet og dokudrama

Det mest kritiserte elementet i Zero Dark Thirty er fremstillingen av vold i filmen. Mer spesifikt er det fremstillingen av tortur, og hvorvidt tortur er effektiv.

I filmens første akt blir det lagt stor vekt på hvordan CIA gjennomfører tortur på Ammar. Der man får se til del grafiske scener av hvordan han blir torturert. En annen mer subtil, men fortsatt effektiv voldsfremstilling er åpningen av filmen som starter med virkelige lydopptak fra terrorangrepet den 11. September, 2001. Jeg skal se på hvordan denne formen for voldsfremstilling skiller seg fra den visuelle smerten som påføres i torturscenene.

### **Terrorangrepet 11. september**

I filmens åpningsscene er bildet svart. En hvit tekst forteller at filmen er basert på virkelige hendelser, og "11. September 2001". Etterfulgt av en lydmiiks av ulike telefonsamtaler som ble utført fra World Trade Center under terrorangrepene. Dialogen mellom offer og nødetat er virkelige lydklipp fra terrorangrepet. Selv om det her ikke vises noen form for grafisk vold, så er opptakene ekte, og er derfor også en voldsfremstilling.



Åpningen gir filmen en sterk tilknytning til virkeligheten. Det dokumentariske preget forsterkes ved at det står “The Following Motion Picture is based on first hand accounts of actual events”. Det man vanligvis ser i filmer basert på sanne historier er “Based on a true story”. Fremheving av at filmen er basert på erfaringer fra de faktiske hendelsene, styrkes filmens troverdighet i form av at den skal fortelle en sannferdig historie.

Filmen åpner med lydklipp fra 11. September, for å markere starten på 10’årsjakten etter Bin-Laden som skal følge. Selve historien til Maya starter ikke før hun blir involvert først 2 år etter terrorangrepene. På denne måten gir filmen to ulike narrativ, den ene knyttet til USA sin jakt på Bin-Laden, og den andre er Mayas historie (Van Raalte, 2017, s. 23).

ZDT har fra starten av lagt til grunn at det er en virkelig hendelse, og må derfor følge den realistiske estetikken gjennom hele filmen (Van Raalte, 2017, s.23-24).

Samtidig som åpningsscenen er der for å gi bakgrunnskunnskap for hva filmen handler om, så er det også relevant å se på rekkefølgen i filmens historie. Når filmen åpner med terrorangrepet 11. September, rettferdiggjøres torturen som følger i neste scene. Ved at scenene skilles av en tekstplakat med “2 år senere” tydeliggjør også hvor kritisk det er å finne Bin Laden. På den måten har seeren allerede en oppfatning om hvem som er protagonister og antagonister, så i neste scene vil man allerede være innerforstått med at det er protagonisten Dan som torturerer antagonisten Ammar.

### **Tortur**

Filmens fremstilling av tortur er det aller mest kritiserte momentet av filmen. Kritikken var rettet mot at filmen fremstilte tortur som en effektiv metode for å få informasjon, og at det er feil eller misledende. Jeg skal se nærmere på fremstillingen av tortur i filmen opp imot kritikken av det.

Det har vært sterkt kritisert bruken av tortur under jakten på Bin-Laden. Filmen setter fokus på denne torturen allerede etter åpningen av filmen, når man først møter Maya.

Et av torturmetodene som ble brukt er forskjellige former for seksuell ydmykelse. Professor Patricia Owens skriver om seksuell ydmykelse som en form for torture i artikkelen *Torture, Sex and Military Orientalism*. Hun skriver at muslimske menn har fått en stereotype om å være seksuelt fragil. Dette mener hun stammer fra mediadekning tilknyttet gjennomføring av seksuelt ydmykende tortur, som bildene som ble spredd fra Abu Ghraib i 2004 (Owens, 2010, s.1041-1042).

Måten det hele blir filmet på med Ammar hengende halvnaken, gir assosiasjoner til bildene utgitt etter Abu Ghraib fra 2004. Det er bilder som ble tatt av amerikanske styrker av mistenkte irakere som ble torturert, seksuelt misbrukt og sodomisert. Dette ble det tatt bilder av med blant annet smilende soldater, noe som skapte store overskrifter etter de kom ut i offentlig media. Her har det blitt sterkt kritisert måten amerikanske soldater behandler fangene sine, noe som førte til at soldatene ble straffeforfulgt etterpå. Bildet av den hengende nakne Ammar er langt mindre grafisk enn bildene som ble utgitt i 2004. Derimot er det en sterk likhet mellom den voldelige gjennomføringen og ydmykelsen rundt av å henge der naken og bli tatt bilde av, som også skjer i filmen. Man kan spørre seg om det fungerer som en kritikk på det som skjedde ved Abu Ghraib, men den overordnede positive holdningen til fordelene ved gjennomføring av tortur gir et annet inntrykk.

I filmen er det begrenset hva som vises av seksuell ydmykelse, hvis man sammenligner det med bildene og historiene fra Abu Ghraib. I filmen er Ammar hengt opp etter begge armene. Han spør han om han har noe imot at en kvinne ser på underlivet hans før han trekker ned buksen hans. Her er ydmykelsen av at en kvinne skal se underlivet hans relatert til islamske regler om å være gift for å se hverandre naken. Derfor skal det også være ekstra ydmykende for han som islamist.

Når Ammar og Maya er alene i torturrommet, trygler han henne om å hjelpe han. Til tross for et følelsesladet ansiktsuttrykk får han det kalde svaret om at han kan hjelpe seg selv ved å være ærlig. Til tross for den umenneskelige behandlingen han er utsatt for, så blir man minnet på grunnlaget for å gjennomføre torturen, som er å stoppe fremtidige terrorangrep av Al-Qaida.

## Militær Orientalisme

“Military orientalism“ er et begrep som er brukt til å beskrive vestliges syn på deres eget militær opp mot de fra østlige land. Vestlige har forestillingen om at de i østlige land ikke er like utviklet og derfor har dårligere evner til å forsvare seg. Blir ikke folk sin forventning om at deres land vinner en konflikt innfridd, så kan det få politiske konsekvenser. Dette fører til at statsmakter ofte går langt i å oppnå seier hvor det er forventet av folket (Marouf, 2014 s.467-468). Dette så man også etter 11. September angrepene, hvor hovedprioriteten til den amerikanske presidenten ble krigen mot terror, og den måtte vinnes. For Zero Dark Thirty sitt tilfelle spiller de på “military orientalism”. Jeg skal se nærmere på de ulike grepene tatt for å fremme den amerikanske militær-orientalismen.

Første punktet er fremstillingen av både Pakistans lokalbefolkning og militære. Filmen legger ingen vekt på pakistanere som ikke er en del av Al-Qaida. Dette er med unntak av de som arbeider som sikkerhetsvakter på ambassaden, og andre ansatte i institusjoner karakterene er innom. Filmen har derimot ingen karakter som gjør at man kan forstå konflikten fra noe annet synspunkt enn fra amerikansk etterretningen.

Fokus i filmen er på Al-Qaida og medlemmene der. Filmen gir inntrykk av at Pakistan er et land hvor det bare bedrives terror. I de tilfellene hvor de begrenser sikkerheten i leiren eller bestemmer seg for å oppsøke offentlige steder, utløses nye kriser. Når de velger å ta muldvarpen inn i leiren, fører dette til en eksplosjon. Når Maya velger å spise på restaurant, så blir stedet sprengt av selvmordsbomber. Pakistan er ikke et trygt land, særlig ikke for amerikanere i landet.

Den militære orientalismen kan også sees i neste del, når jeg ser på hvordan Pakistan blir fremstilt i filmen.

### Pakistan gjennom øynene til CIA

Allerede ved introduksjonen av landet, er det klart at landet har en helt annen kultur enn i USA. Stereotypiske innklippbilder av ting man kjenner med land i Midtøsten. Det inkluderer kameler i gatene, tildekte kvinner, store markeder og overbefolkede gater.

Til tross for at filmens handling stort sett foregår i Pakistan, så er det lite som vises av landet. Det meste er representert gjennom innklippbilder eller små scener hvor noen av de sentrale karakterene er ute. Resten av filmen foregår for det meste inne i den amerikanske ambassaden, militærleir eller fengsel.

De inntrykkene man får av Pakistan får man gjennom hvordan Maya oppfatter og reagerer på ting. Maya får blant annet beskjed, kort tid etter å ha ankommet Pakistan, om at hun ikke må bevege seg utenfor ambassaden uten noen andre, fordi det er farer ved at hun er en kvinne alene. Når hun i en scene skal forlate ambassaden i en bil, blir hun forsøkt skutt av angivelige Al-Qaida medlemmer. Denne stereotypen forsterkes ved at Maya sier det samme til en ny kvinnelig ansatt nærmere slutten av filmen. Det gir et inntrykk av at Maya har lært av de årene hun har bodd i landet, og at advarselen hun gir er basert på erfaring samlet under filmen.

Den generelle terrortrusselen er også noe som preger framstillingen av Pakistan. Igjen gjennom filmen gjennomfører Al-Qaida en rekke terrorangrep, både i vestlige og østlige land. Maya blir både beskyttet, og forsøkt drept med selvmordsbombe. Det har ikke noe å si hvorvidt dette

er fordi hun er amerikansk, kvinne eller ikke muslim, prinsippet i filmen er at Pakistan er farlig.

### Zero Dark Thirty og bruk av myk makt

For *Zero Dark Thirty* er det først og fremst filmens tilknytning til virkeligheten som utgjør bruken av myk makt. Filmen setter et skarpt skille mellom de gode amerikanerne i CIA, og de onde terroristene i Al-Qaida. Dette gjør de blant annet med fremstillingen av Midtøsten som en smeltedigel for terrorister, med unntak av USA-kontrollerte områder. Filmen implementerer virkelige terrorangrep fra USA, Saudi Arabia, England, Pakistan og Afghanistan, for å øke tidspresset mot protagonistene. På den måten rettferdiggjør de også Pentagons tortur av fangede Al-Qaida medlemmer, i et forsøk på å avverge terror og redde sivile.

### 4.3 Wolf Warrior 2: Kina Redder Afrika!

Wolf Warrior 2 er en kinesisk film fra 2017, og er oppfølgeren til *Wolf Warrior* fra 2015. Filmen er regissert, skrevet og spilt av Jing Wu. Han har i ettertid også regissert flere andre store kinesiske blockbusters, som *The Wandering Earth* (2019) og *The Climbers* (2019). Filmen er spilt inn i Sør-Afrika, og inngår som en del av Kinas økte tilstedeværelse i Afrika.

Filmen har blitt en enorm suksess. Den ble etter 12 dager på kino, den mest innbringende kinesiske filmen noen gang. Den var og på et tidspunkt på topp 100-listen av de mest innbringende filmene av all tid, hovedsakelig på grunn av suksess i asiatiske og afrikanske land. Filmen har også siden blitt brukt av kinesiske diplomater, som en del av en Wolf Warrior-diplomatikk, som de har adoptert fra filmen. Det er en diplomatisk strategi hvor diplomatene skal være direkte og aggressiv, i motsetning til tidligere hvor de skulle forhandle med andre diplomater (Martin, 2021, s.216).

#### Handlingssammendrag.

Leng Feng returnerer hjem etter oppdraget fra den første filmen. Han skal overbære nyheten om at en soldat er død, til hans familie. Han møter da på en eiendomsmegler som vil rivet huset til den sørgende familien. Dette provoserer Feng til en så stor grad at han banker opp eiendomsmegleren. Feng mister derfor stillingen sin i militæret og blir satt i fengsel i tre år.

Etter at Feng kommer ut fra fengsel reiser han til Afrika hvor han har både venner og bekjente. Blant disse har han også en gudsønn, som heter Tundu. Området Feng holder til blir angrepet av opprørsstyrker, som har som mål å ta over landet. Feng forsvarer en gruppe mennesker som søker tilflukt inne i en butikk. Han leder de til den kinesiske ambassaden, som tar de alle inn. Opprøret sprer seg, og de dreper statsministeren i landet. På en fabrikk, hvor moren til Tundu arbeider, ventes det at opprørsstyrkene skal angripe. De har allerede angrepet et sykehus, hvor en kinesisk lege ved navn Dr. Chen arbeider. Han arbeider med en vaksine mot en epidemi som sprer seg i landet. Admiralen sier at Kina har ikke de internasjonale rettighetene til å gå inn i landet, men understreker viktigheten av å redde Dr. Chen og fabrikkarbeiderne. Feng melder seg derfor for å dra alene, noe han får tillatelse til.

Det viser seg at opprørsstyrken samarbeider med en gruppe leiesoldater kalt for 'Dyon Corps', ledet av den amerikanske Big Daddy. Målet deres er å tjene penger på konflikten, samt hjelpe til for å velte regjeringen i landet. En av leiesoldatene skyter og dreper en som viser seg å være Dr. Chen. Feng ankommer sykehuset kort tid etter og redder resten av de som

blir holdt fanget på sykehuset. Han tar med seg en lege som heter Rachel, og Dr. Chens datter, Pasha.

De reiser videre til fabrikken med arbeidere som de mistenker kan komme under angrep. Alle i fabrikken bestemmer seg for å stå samlet. Like etter angriper Dyon Corps, som leder til et intenst slag. Feng ligger nede og skal til å bli drept av Big Daddy, når lederen for opprørsgruppen tvinger de til å komme tilbake. Big Daddy blir rasende og dreper lederen av opprørsgruppen, etter det forbereder han et nytt angrep på fabrikken.

Feng viser seg å være smittet av sykdommen som sprer seg i landet, og han blir derfor sendt vekk fra fabrikken. Han, Rachel og Pasha drar ut i naturen. Der oppdager de en kur for sykdommen, noe som helbreder Feng.

De drar tilbake til fabrikken, men oppdager at Dyon Corps har overtatt den. Feng leder derfor et angrep på Dyon Corps. Etter en intens kamp, får de også hjelp av den kinesiske marinen. Så dreper Feng til slutt Big Daddy. Alle som var i fabrikken reiser derfor sammen tilbake.

### Protagonist: Maskulin, uselvisk og lovlydende

Protagonisten i denne filmen, er Leng Feng. Han har mange av de samme karaktertrekkene som protagonister i amerikanske actionfilmer. Han er fryktløs, uselvisk og maskulin. Men han har også mer typiske trekk fra kinesiske idealer for maskulinitet.

Ut ifra hovedkarakterens karakteristikk, har jeg valgt å se nærmere på maskulinitet og rettferdig harme, som et to sentrale elementer for Fengs karakter. Jeg skal blant annet se på den kinesiske inndelingen av maskulinitet i kategoriene Wen og Wu, samt plassere Feng inn i disse kategoriene. Deretter skal jeg se på filmens bruk av rettferdig harme, og hvordan det plasserer Feng inn i filmens handling.

### **Maskulinitet – Wen/Wu**

Edwards & Louie presenterte i 1994 en analyse av kinesisk maskulinitet, der de delte maskuliniteten inn i to kategorier, wen og wu. Wen betyr lærd ('scholar' på engelsk), og refererer det intellektuelle. Wu betyr kriger ('warrior på engelsk'), og referer til en fysisk overlegenhet og robuste karakteristikk. I kinesisk kultur har det vært viktig at en maskulin protagonist har både wen og wu, men hovedvekt på det intellektuelle (Hu & Guan, 2021, s.5-6).

Edwards & Louie skiller mellom Wen og Wu blant annet for å vise hvordan kinesiske og vestlige protagonister skiller seg fra hverandre. Vestlige protagonister har hatt et fokus på det mer robuste utseende, hvor vold og fysisk makt løser konflikter, fremfor diplomati og intellekt (Edwards & Louie, 1994, s.). Det ser man i de store klassiske Hollywood action-filmer, som for eksempel Rambo, Terminator og Die hard.

Feng gjenspeiler mye av det klassisk maskuline fra Kina, samtidig som han er inspirert fra amerikansk actionfilm.

I åpningsscenen bekjemper Feng alene en gruppe med pirater utenfor afrikakysten, som prøver å ta over et frakteskip. Ved å svømme under båten til piratene greier han å velte båten ved egen styrke. For så at han dreper piratene under vann. Her ser man et klart eksempel på at Feng faller mer inn under wu-definisjonen. Klippingen bærer også preg av inspirasjon fra amerikansk film. Det er en rask klipperytme, og det er brukt både nærbilder og totalbilder. Dette er en annen måte å fremstille protagonisten på, enn klassisk kinesisk actionfilm. Normen i kinesisk action har vært lange tagninger, ofte i totalbilder, med fokus på å vise overlegne kampsportutførelser (Hu & Guan, 2021, s.5-6).

### **Rettferdig harme**

Feng blir utfordret i det han møter familien til en soldat som døde ute på oppdrag. Både politiet og militæret har møtt opp, i det en eiendomsmegler kommer og krever huset fra familien til den avdøde. Eiendomsmegleren blir avvæpnet og sparket i bakken en gang av Feng. Etter det får Feng beskjed om å ikke blande seg inn lengre, men når eiendomsmegleren lover å gjøre familien til den etterlatte så ille som mulig, kan ikke Feng lengre kontrollere seg. Han sparker eiendomsmegleren over en politibil. Dette sier mye om Fengs moralske kvaliteter. Han er klar over at det han skal gjøre kommer til å få konsekvenser. Det blir fremstilt som en rettferdig harme, ved at den 'onde' eiendomsmegleren velger å gå etter den sørgende familien.

I scenen etterpå blir Feng strippet for militærtitler, og blir satt i fengsel. Det skjer gjennom en montasjesekvens hvor det er interkuttet bilder av Feng som blir fratatt titlene av en militærleder. Samtidig som det klippes inn at han går nedover en gang i et fengsel. Dialogen som er lagt over, er av militærlederen som forteller at Feng aldri vil bli glemt, og at de vil alltid ha respekt for han. Så selv for den kinesiske stat blir Feng sett på som en helt. De bekrefter også at det han gjorde var rettferdig harme, men at loven må følges. Det er derfor

aldri noe vondt blod mellom Feng og militæret. Dette fungerer også som en set-up til konflikten i filmen, når Feng tar et uoffisielt oppdrag fra militæret, i det afrikanske landet.

### **Antagonistene: Afrikansk opprør ledet av vestlige leiesoldater**

Protagonistene består hovedsakelig av kinesere, samtidig som ingen av antagonistene i filmen av kinesisk opphav. Filmens antagonist er en mann kalt for Big Daddy (spilt av Frank Grillo). Han er en amerikansk mann, som styrer en organisasjon med leiesoldater, kalt for Dyon Corps. De samarbeider med en annen gruppe antagonister, som er opprørsstyrken som kalles for ”Red Scarf Rebel Army”, ledet av den afrikanske Imuwa Aotu. Jeg skal se nærmere på disse to organisasjonene og deres ledere. For så å se på hvordan de skiller seg fra hverandre, og hvordan deres karakteristikk sprer et budskap om kinesisk overlegenhet.

#### **Red Scarf Rebel Army**

Filmen gir ikke mye informasjon om gruppen gjennom filmen. Man vet at de er ledet av Imuwa Aotu, og jobber for styrte regjeringen i landet.

Det blir gjentatte ganger vist at gruppen aktivt prøver å unngå kinesiske myndigheter. Når de jager sivile til dem kinesiske ambassaden, trekker soldatene seg tilbake og lar de sivile gå. Etter at flere kinesere blir skutt på sykehuset, deriblant Dr. Chen, mister Aotu besinnelsen overfor Big Daddy. Da understreker Aotu gjentatte ganger at man ikke må gjøre noe mot kinesere. Dette kulminerer til en siste konfrontasjon mellom Big Daddy og Aotu. Aotu understreker at hvis han noen gang skal få politisk makt, så må han ha Kina på sin side. Det er da han blir drept av Big Daddy.

Dette viser hvilken makt Kina har i filmen. Selv opprørsgruppen i et afrikansk land har forstått at de må samarbeide med Kina, for at de skal kunne styre landet i fremtiden. Til sammenligning med Dyon Corps og lederen Big Daddy, fremstår Red Scarf Rebel Army som langt mer taktisk og med et politisk mål. Dyon Corps fremstår som de bare er opptatt etter å ta mest mulig liv.

#### **Dyon Corps – Big Daddy**

Dyon Corps er en gruppe leiesoldater som er hyrt inn av opprørsstyrkene i landet for å hjelpe de med å ta over regjeringen. Grillo spilte også en NAVY-seals soldat i Zero Dark Thirty, og har siden vært med i mange Hollywood-filmer.



Gruppen er beskrevet som de beste leiesoldatene fra Europa og USA. De få navngitte karakterene i filmen er enten av amerikansk eller russisk opphav. Antagonistene blir i filmen blir fremstilt som grådige kapitalister som er ute etter å ta kinesiske interesser i Afrika.

Antagonistene blir også fremstilt som rasistisk, både imot den afrikanske befolkningen, men og mot kinesere. Blant annet spør Big Daddys nestkommanderende “Why are we helping these fucking idiots” med referanse til den afrikanske gruppen med opprørere. Svaret fra Big Daddy er “Welcome to Africa, son”. Filmen kan spille på de betente politiske debattene i USA om rasisme, for å vinkle Kina i et positivt lys.

Under Fengs siste kamp mot Big Daddy, ligger Feng nede. Big Daddy sier til han rett før han skal drepe Feng, at folk som Feng vil alltid være under sånne som Big Daddy. En referanse til Kinas “ydmykelsens århundre”, som varte fra 1839-1949. Det var et århundre hvor Kinas Qing –dynastiet var preget av intervensjoner, manipulasjon og kolonisering. Dette var både av vesten og Japan (Hu & Guan, 2021, s.2-3). En referanse som ikke treffer de fleste vestlige seere, men som kinesiske vil forstå. Det er dette historiske bakteppet som gir Feng den siste nødvendige energien som gjør at han kan drepe Big Daddy.

### Militæret: Lovlydige Kina og feige USA

Militæret er den sentrale institusjonen i filmen. Man får ikke nødvendigvis et negativt inntrykk av militæret av dette, selv om man får sympati for det Feng gjorde imot eiendomsmeglere, forstår man også at det er et brudd på militærets koder. Feng selv også innser at det han gjør kommer til å medføre en straff, som er grunnen til at Feng ikke holder noe nag imot det kinesiske militæret, og alt med straffen mot han glir over til et tidshopp på tre år.

Det blir gjort klart fra starten av at Kinas tilstedeværelse i landet er stor. De har maritime styrker som forsvare landet fra piratangrep, samt en ambassade med militærstyrker inne på land. De militære styrkene er store nok til å kunne forsvare ambassaden fra opprørsstyrker som prøver å ta over landet.

Det lokale forsvaret i landet ser man derimot lite av. De prøver å forsvare byen under det første angrepet, men blir enkelt slått av opprørsstyrkene. Det er ikke før de kommer til den kinesiske ambassaden at de er trygge. Noe som viser det kinesiske folk som ser filmen, at kinesiske myndigheter har en stor militærkraft selv utenfor deres eget land. Presidenten i landet blir dessuten drept 30 minutter inn i filmen, av opprørsstyrkene. Som legger et

grunnlag for at de ikke skal dukke opp i resten av filmen, og at det nå bare er opp til det kinesiske militæret å løse dette.

Spørsmålet som oppstår etter angrepet av opprørsstyrkene i landet, er en fabrikk med 47 kinesiske arbeidere som sitter fast, samt en kjent lege ved navn Dr. Chen som også sitter fast under et medisinsk oppdrag. Admiralen ansvarlig for militæret i landet, nekter derimot de kinesiske styrkene å gjøre noe med det, ettersom at de trenger et mandat fra FN, til å kunne gå inn i landet med militærstyrker. Dette gir et negativt inntrykk av FN, som man oppfatter som en bremsekloss for å redde sivile ofre påvirket av dette angrepet, med en noe motvillig Admiral, som må følge internasjonale regler. For å etterfølge disse reglene, blir Feng sendt inn for å redde arbeiderne og Dr. Chen, uten backup eller våpen. Alt Feng gjør må han gjøre på egen hånd, fordi Kina må følge reglene bestemt av FN. Et kritisk blikk imot regelverkene til FN, hvor det da fremstår som de nekter kinesiske myndigheter å forsvare sivile i dette afrikanske landet

Selv om filmen foregår i et fiksjonelt afrikansk land, med en fiksjonell historie, så gjenspeiler filmen hendelser ikke så fjernt fra virkeligheten. I Yemen 2015, evakuerte den kinesiske marinen 629 kinesiske innbyggere og 279 med annen nasjonalitet, ut av Yemen grunnet borgerkrig (Chang, 2018). Dette gjenspeiles i filmen hvor målet til den kinesiske marinen er å evakuere kinesere, men ender opp med å ta inn mange andre, i et mål om å redde flest mulig liv. I situasjonen med Yemen var det også snakk om at Kina ville vedlikeholde deres forhold til Saudi Arabia. Men i filmen, er det fremstilt som en rent uselvisk handling for å redde liv.

### Landet: En stereotype av et afrikansk land

Handlingen i filmen foregår i et fiksjonelt afrikansk land. Navnet på landet blir aldri nevnt. Lokalbefolkningen i landet blir av politikere og andre i landet bare referert til som “afrikanere”. Altså har ikke landet noen form for nasjonal identitet i filmen. Jeg vil analysere nærmere bakgrunnen for et sånn valg og effekten dette skal ha for seere både i og utenfor Kina.

Det er ikke tilfeldig at Afrika ble valgt som lokasjon for den andre Wolf Warrior filmen. Handlingen i den første filmen foregikk i Kina. Kina har derimot sterke tilknytninger til det Afrikanske kontinentet, både gjennom økonomiske bånd, men og militaristisk gjennom FN-oppdrag. Et eksempel på hvordan Kina påvirker Afrika, er for eksempel gjennom “one belt, one road” initiativet, hvor Kina har gitt stor økonomisk støtte gjennom handel og

vennskapsavtaler med en rekke afrikanske land. At handlingen foregår i Afrika, bygger opp forholdet mellom Kina og det afrikanske kontinentet (Teo, 2019, s.330)

Dette utspiller seg også i filmen, hvor man får et inntrykk av kinesiske borgere i dette afrikanske landet, bor og lever side om side med de innfødte. Blant annet er butikken som blir ranet i starten av opprøret er eid av en kinesisk borger.

På fabrikken er rundt halvparten av arbeiderne kinesiske borgere, blant annet lederene av fabrikken. Problemstillingen som oppstår er om feng skal fokusere på å redde ut de kinesiske borgerne. Den tanken blir derimot forkastet.

Nicole Talmacs har gjennomført en studie med utgangspunkt i *Wolf Warrior 2*, hvor hun intervjuer kinesiske universitetsstudenter som har sett filmen. Spørsmålet er hvordan kinesiske borgere oppfatter Afrika og afrikanere, etter å ha sett filmen (Talmacs, 2020, s.1230-1232). Her svarer 80% av studentene at de oppfatter filmens fremstilling av Afrika som nær nøyaktig, hvorav et flertall av disse satt igjen med et negativt inntrykk av Afrika etter filmen. Det respondentene typisk forbinder med Afrika var “fattigdom og underutvikling”, “AIDS” og “Villmark” (Talmacs, 2020, s.1237-1238). Det vil da være interessant å se på hvordan disse stikkordene står frem i filmen.

Filmene starter i en fiksjonell by kalt for Shenmatswa Bay, på “kysten av Afrika”, utover det vet man fint lite om landet det foregår i, ettersom det aldri blir nevnt ved navn. På denne måten mister Afrika sin identitet, ved at hele kontinentet kokes sammen til et felles folk. De snakker om afrikanere og kinesere om hverandre i filmen, også for å vektlegge at afrikanere er et folk, på samme måte som kineserne. På denne måten fremstår Afrika nærmest i seg selv som et oppdiktet land, basert på stereotyper om Afrika, sånn som fattigdom, sykdom, krig og ikke minst utdatert levemåte (Peng, 2020, s.103-104).

Man får en introduksjon til sykdomskrisen som sprer seg i landet, med en sykdom de kaller for lamanla-viruset. Det er blant annet strenge karantenekrav og stengte områder i byene for å begrense spredningen av viruset. Hele landet er på grunn av dette og de armerte styrkene, i en nødssituasjon. Redningen for dette viruset skal være den kinesiske legen “Dr. Chen”, som er både målet for antagonist og protagonist. For kinesiske seere er ikke Dr. Chen et ukjent navn, ettersom den virkelige Dr. Chen er en kinesisk lege som tidligere har vært i Sierra Leone for å utvikle en vaksine mot Ebola, hun ble også anerkjent i Kina som personen bak den kinesiske corona-vaksinen (som kom etter utgivelsen av denne filmen). Så selv om Dr.

Chen i filmen er en fiksjonell karakter, er det en hyllest til den virkelige legen, som i Kina blir sett på og fremmet av regjeringen som en folkehelt (Fifield, 22. Mars 2020).

## Kinesisk nasjonalisme over hele verden

Jeg har både sett på hvordan filmen fremstiller både Afrika og Kina. Alt det er delaktige elementer for å få frem en nasjonalistisk ideologi. Filmene er løst basert på Kinas evakuering under Libya-krisen i 2011. Under denne krisen evakuerte Kina mer enn 35 000 kinesiske statsborgere ut av Libya.

Det er sjeldent USA eller vesten for øvrig blir omtalt. Et unntak er en sentral scene etter Feng har reddet Rachel ut fra sykehuset og er på vei til fabrikk. Rachel foreslår å kontakte det amerikanske konsulatet for å få hjelp, noe Feng ler av. Han spør så hvor USA er nå, og nevner at han husker han så flere amerikanske skip som reiste fra landet i det konflikten startet. Med andre ord fremstilles USA som de som skaper kaoset, og deres marine stikker av når konflikten utvikler seg. Et motsatt bilde av det man ser i amerikanske krigsfilmer, hvor USA er den som drar for å løse konflikt i andre land.

Det klareste tegnet på en nasjonalistisk ideologi er en beskjed som blir fremmet på slutten av filmen. Man ser et nærbilde av et kinesisk pass. På passet blir det skrevet på kinesisk (oversatt til engelsk): "To the citizens of the People's Republic of China: When you find yourself in danger in a foreign country, never give up hope. China's strength will always support you". To setninger som enkelt kan summere opp hvilken intensjon som ligger bak fremstillingen av både Kina og Afrika i filmen. Budskapet er at kinesiske borgere utenlands skal vite at Kina vil støtte de. Samtidig er det også en underliggende beskjed til resten av verden, om at Kina vil hjelpe kinesiske borgere og interesser også utenfor egne grenser. Kina har militær styrke og vil agere som en global stormakt.

## Wolf Warrior 2 og myk makt

Det er mye i denne filmen som promoterer Kinas myke makt. Et av hovedbudskapene i filmen er Kinas villighet til å forsvare sine egne innbyggere, men og de sivile innbyggerne i Afrika. Den Kinesiske myndigheten respekterer internasjonal rett, og sender derfor ikke egne soldater inn i konfliktområdet, men ved å sende en som teknisk sett sivil, viser Kina at de er villige til å omgå regler for å redde sivile. Fremstillingen av vesten er helt motsatt. De vestlige karakterene er onde, med unntak av Rachel som har kinesisk opphav, eller marinen som valgte å stikke av fra konflikten.

Disse budskapene er ikke ment for å appellere til et vestlig publikum, men for et Asiatisk og Afrikansk publikum. Hensikten med filmens vinkling er å påvirke publikums inntrykk av Kina og deres politikk. På den måten bidrar denne filmen som en av mange i Kinas plan om å styrke deres eget selvbilde i Afrika.

#### 4.4 The 9th Company: Dø med ære for hjemlandet

*9 rota* (2005) (russisk tittel), oversatt til *The 9th Company* på engelsk, er regissert av Fedor Bondarchuk, og skrevet av Yuri Korotkov. Filmen satte blant annet rekord for salg innenlands på en 18 dagers periode, hvor den spilte inn 21 millioner dollar (Birchenough, 2005). Den gjorde det også jevnt over bra hos nasjonale og internasjonale filmanmeldere, Den fikk også honnør av daværende president i Russland, Vladimir Putin. Han beskrev filmen som “veldig god” og understreket at filmen var “nær virkeligheten” ut fra hans kunnskap om krigen (BBC News, 2005).

Filmen er basert på det virkelige slaget om 3234, men karakterene og vesentlige hendelser i historien er fiktive. Filmen viser blant annet at en eneste soldat overlever kampene. I realiteten døde bare 6 av 39 soldater, og 28 andre ble skadet. Filmen ble kritisert for sin fordreining av de faktiske forholdene av konflikten. Dette er noe filmen også fikk kritikk for, av tidligere russiske Afghanistan veteraner. Talspersonen for den russiske veteranforeningen kommenterte at filmen viser krigen deres, men som det er så mange detaljfeil, at den også viser en annen krig (Hardling, 2007).

##### Bakgrunn for konflikt:

Den Afghansk-sovjetiske krigen foregikk mellom 1979 og 1989. Konflikten var mellom den nye Marxistiske regjeringen i Afghanistan ledet av Babrak Karmal, med støtte fra Sovjet, mot de islamistiske opprørsstyrkene, kalt for ‘Mujahedin’. Målet til Sovjet for denne konflikten var å forsvare den nye sovjet-vennlige regjeringen, som tok makten i landet i 1978. De islamistiske opprørsstyrkene var blant annet støttet økonomisk av USA, som ville gi Sovjet “deres vietnamkrig”.

I 1986 ble lederen av den marxistiske regjeringen i Afghanistan byttet ut med lederen for den Afghanske sikkerhetsstyrken, Mohammed Najibullah. Grunnen for dette var at Babrak Karmal ble sett på som en marionette for Sovjet, og var derfor veldig upopulær blant egne innbyggere. Etter press fra Gorbatsjov, ble derfor Najibullah innsatt som statsleder, og det ble innført flere islamske reformer, samt et flerpartisystem, for å vinne støtte hos den Afghanske befolkningen.

Etter flere år med krig i Afghanistan, begynte Sovjet å trekke seg ut i 1987, og de siste styrkene forlot landet i 1989. Slaget om 3234 begynte året etter de første styrkene ble trukket ut av Afghanistan, der målet til de sovjetiske styrkene var å ta over og forsvare en strategisk

høyde med utsikt over veiforbindelser inn og ut av Afghanistan. Karakterene i The 9th Company er blant soldatene som blir sendt for å forsvare denne høyden.

### Handlingssammendrag:

I 1988, verver en gruppe unge menn seg for å bli sendt til Afghanistan og sloss mot mujahedin. Gruppen består av Vorobey, Gioconda, Lyutyy, Ryaba, Stas, Chugun, Seryi og Pinochet. De møtes først i en militærleir i Uzbekistan. Der blir de trent opp av en ustabil Løytnant Dygalo, som skal forberede dem på krigen i Afghanistan. For hver dag som går blir de sendt inn i nye fysiske øvelser. De blir i løpet av denne perioden også bedre kjent med hverandre. Mot slutten av oppholdet i Uzbekistan har de blitt en godt sammensveiset gjeng, til tross for konflikter som har oppstått underveis. De sendes så til Afghanistan.

Ryaba og Pinochet blir fjernet fra resten av gruppen, og overført til to andre kompani et annet sted. Resten av gjengen møter sersjansmajor Khokhol og sersjant Afanasiel, og Kurbashi. Denne gruppen skal være det 9ende kompaniet. Deres oppdrag er å reise til en bakketopp (kalt for 3234-høyden), og forsvare toppen og det nærliggende området. Etter at de har begynt å passe på området, kommer en gruppe soldater tilbake med Ryaba, de blir forklart at hele kompaniet hans ble utslettet av mujahedin. Ryaba er dekket i blod og traumatisert av det som har skjedd.

Da de skal forsvare en sovjetisk konvoi som skal gjennom området, angriper mujahedin for første gang. Flere liv går tapt, blant annet Ryaba og Stas blir drept. Kompaniet blir værende i Afghanistan. Etter noen måneder kommer Pinochet tilbake til kompaniet, etter at han har blitt omplassert.

Det siste slaget starter når Gioconda, som sitter alene og maler blir drept av en hel horde med mujahedin. En etter en blir soldatene drept. Den eneste som overlever angrepene og vinner mot mujahedin er Lyutyy. Rett etter han blir stående alene kommer forsterkninger i form av helikoptere som skulle fly kompaniet ut av Afghanistan. Lyutyy får beskjed om at Soviet har allerede begynt å trekke seg ut av Afghanistan med at deres kompani ikke hadde fått beskjed på grunn av kommunikasjonssvikt.

### Protagonistene: Det Niende Kompaniet

Filmen har ikke én, men flere protagonister. Hele syv karakterer har fremtredende roller, i troppen. Det varierer derimot hvor stor betydning de ulike karakterene har for historien. Jeg skal ta for meg alle karakterene, men med hovedvekt på de tre karakterene som har størst

innvirkning på fortellingen. Før det skal jeg se nærmere på gruppen som en helhet, og hvordan en så stor gruppe av protagonister samspiller for å nå et felles mål.

Alle i kompaniet får kallenavn av de andre. Navnene reflekterer en del av personligheten deres. Gioconda er for eksempel en maler, og ‘Gioconda’ oversettes til “Mona Lisa”.

Bekbulatov er den eneste av protagonist-rekruttene som ikke er etnisk russisk, men kommer fra Tsjetsjenia. Han blir kalt for “Pinochet”, bakgrunnen for navnet blir ikke gidd. Basert på konflikten mellom Tsjetsjenia og sovjet (som var en pågående konflikt da filmen kom ut), så er kallenavnet en kommentar på det russiske synet på Tsjetsjenia som et diktatur. Derfor har de da oppkalt han etter diktatoren i Chile, som var en sentral verdesskikkelse på dette tidspunktet.

Kompaniet som blir presentert i filmen er en variert gjeng, som alle stammer fra ulike deler av det sovjetiske samfunnet. Man har både den underprivilegerte (Lyutyy) og den privilegerte (Gioconda). Alle hovedprotagonistene er etnisk russiske, med unntak av Pinochet. Etter de ankommer Afghanistan, møter også gruppen Kurbashi, som kommer fra Uzbekistan, og Chochol (spilt av regissøren selv) som kommer fra Ukraina.

Til tross for nedsettende kallenavn og fordommer som blir rettet mot de som ikke er av et etnisk russisk opphav, så gir filmen et inntrykk av at soldatene fra de tidligere sovjetiske republikkene er sidestilt. Etter Pinochet har vært skilt fra resten av gruppen en periode i Afghanistan, blir han tatt godt imot da de gjenforenes.

Målet for oppdraget, er i en lengre periode ikke tydelig for soldatene. De blir bare fortalt at de skal på et oppdrag i Afghanistan. Historien gir et hint av hva oppdraget deres er. En del av treningen er blant annet å ta over en bakketopp, og forsvare den. Koblingen denne treningen har opp mot deres virkelige oppdrag, blir ikke forklart noe mer.

Protagonistene har en debrief med kapteinen for de hemmelige tjenestene, som forklarer bakgrunnen for konflikten og farene ved å være stasjonert i Afghanistan. På slutten av scenen, spør den overordnede militærlederen hva Sovjet gjør i Afghanistan. Soldatene svarer “Fulfilling our international incumbency, and help our Afgan brothers, to resist the aggression of imperialism” (engelsk oversettelse). Et innøvd svar som rekruttene skal svare med, men som heller ikke gir noen klar pekepinn på hva deres spesifikke mål i Afghanistan er. Det fremstår heller som et politisk bestemt budskap, for å forsvare sovjets rolle i Afghanistan.



Først etter de møter Løytnant Khokhol, i Afghanistan, blir det klart hva oppdraget deres går ut på. Han beskriver at de skal okkupere og beholde en strategisk høyde (Høyde 3234), for å beskytte konvoiene deres.

### **Vorobey – Den myke og hjemmekjære.**

Den første karakteren man blir introdusert for er 'Vorobey. Han spilles av Aleksey Chadov, som har tidligere spilt i internasjonalt kjente russiske filmer, som War (2002) og Night Watch (2004). Chadov er en av de internasjonalt mest kjente russiske skuespillerne i filmen.

Sammenligner man det nasjonale filmcoveret, med den som ble gitt ut internasjonalt, ser man det er en klar forskjell mellom hvilke karakterer som vises. På det nasjonale coveret vises alle fra det niende kompaniet, med regissøren (som spiller en mindre rolle i filmen) i midten. På det internasjonale coveret, er det brukt et stort bilde av Chadov sin karakter. Dette avslører filmskapernes ambisjon om at filmen også skal nå et stort internasjonalt publikum (Van Gorp, 2012, s.16).

Vorobey er en reservert og forsiktig karakter. Han giftet seg rett før han bestemte seg for å dra til militæret, og i anslaget tar han farvel med konen sin. Under opplæringen i Uzbekistan, unngår Vorobey stort sett konfrontasjoner med autoritetsfigurer, men det skal ikke lang tid til før Vorobey gjør det klart at han ikke vil være der. Han vil hjem. bestemmer seg for å trekke seg, da de skal få valget om det. Når alle soldatene som skal bli sendt til Afghanistan får spørsmål om de vil trekke seg, ombestemmer Vorobey seg. Han forblir derfor i kompaniet.

Vorobeys største utvikling foregår under oppholdet i Uzbekistan. Det skjer særlig gjennom relasjonen til 'Chugun'. Når de ankommer treningsleiren, forteller Chugun til Vorobey at konen hans kom til å være utro når han er bortreist, og når Vorobey prøver å konfrontere han, oppfordrer Chugun han til å slå. Vorobey bestemmer seg bare for å late som ingenting, og la det gå.

Senere under treningsperioden i Uzbekistan, mottar alle rekruttene med unntak av Chugun, brev hjemmefra. Chugun bestemmer seg for å ta brevet til Vorobey, for å lese det høyt. Her kan man se endringen i Vorobey sin karakter. Denne gangen bestemmer Vorobey seg for å angripe Chugun, og han stopper ikke før Dygalo bryter inn og stopper dem.

Med denne opplæringen som bakgrunn, møter Vorobey sin største utfordring etter at de har ankommet Afghanistan. Når Vorobey møter Ahmed, etter at de kvelden før hadde skutt på

Ahmed og gruppen hans, oppstår situasjonen der Vorobey stopper Ahmed ved å sikte på han, men man kan se på Vorobey at han ikke vil skyte personen han ikke kjenner. Ahmed begynner også å nevne ting som familie, og venner, som gjør det enda mer vanskelig for Vorobey. Ahmed snubler når han forsøker å gå vekk, som gjør at Vorobey utløser et skudd som tar livet av Ahmed. Selv om han får skryt for det av de andre soldatene, kan man se at han er dypt påvirket av situasjonen.

Vorobey som man antar i starten kommer til å trekke seg før de drar til Afghanistan, blir fortsatt med. Karakteren hans går gjennom en utvikling. Fra hans første drap som var Ahmed, så forsvinner dette i skyggen av at han, sammen med de andre ofrer livet sitt i kampen mot Mujahedin.

### **Gioconda – Kunstneren**

Gioconda spilles av Konstantin Kryukov. Gioconda blir tidlig stemplet som “kunstneren” i gruppen. Han unngår stort sett konflikt. Han blir slått i magen av Dygalo under oppstillingen, for å snakke tilbake. Senere under opplæring med sprengstoff, former Gioconda sprengstoffet som en penis, dette gjør at han blir rapportert til Dygalo. Som sett i en tidligere scene med Chugun, så forventer man at Gioconda på samme måte skal få en form for fysisk avstraffelse. Istedenfor viser Dygalo sin myke side og vil heller at Gioconda skal male et bilde av han. Jeg vil gå mer inn på dette i delen om Dygalo sin karakter.

I motsetning til de karakterene som konsekvent havner i problemer i leiren, er Gioconda en karakter som er god til å unngå konflikt. Til tross for humorøyeblikk som sprengstoffet formet som penis, så gjør han en god jobb i militæret. Maleegenskapene som man også naturlig tenker ikke vil ha stor relevans for militæret viser seg også å være en fordel for Gioconda. Blant annet når de skal ha skytetrening, så greier Gioconda noe ingen andre klarer, som er å treffe en sovjetisk mynt med geværet. Dette begrunner han med at han er en maler, så han er ekstra stødig og balansert.

Etter at gruppen har ankommet Afghanistan, får Gioconda til ordre fra Khokhol, om å skaffe han noen esker med fyrstikker. Gioconda prøver å forhøre seg med folk i leiren, men finner ingenting. Han ser en eldre sivil mann som har vært i leiren, men som er på vei tilbake til landsbyen sin. Gioconda prøver å forhandle med han, og tilbyr mat i bytte mot fyrstikker. Den eldre mannen henter til Gioconda om at han skal bli med. Han er med hele veien til landsbyen hvor han blir satt i en liten hule hos en blind eldre mann. Der blir han sittende, tydelig nervøs og bare venter. I perioden han er der er det blant annet barn som ser inn i hulen, som skyter

mot han med fingerpistoler. Etter at han får fyrstikkene utlevert av et barn som kommer inn i hulen, drar Gioconda med en gang. Han møter kompaniet etterpå, hvor han får vite av Khokhol at de allerede hadde planlagt å invadere landsbyen.

Gioconda sin død, markerer starten filmens aller siste konfrontasjon. Han sitter på en klippe og ser utover det Afghanske landskapet, og maler omgivelsene. Det er da man ser en gruppe afghanske soldater som samler seg bak Gioconda, de skyter så en tilfeldig soldat, som gir Gioconda nok tid til å snu seg for å rope, før han også blir skutt i hodet og drept. Det siste man ser fra Gioconda er lerretet med starten på et maleri av fjellene, men det er nå dekket i blodet til Gioconda.

### **Lyutyy – Den underpriviligerte**

Lyutyy, spilles av Artur Smolyaninov. Han kommer fra en sosialt underprivilegert familie, og er hissig og snarsint. Han blir sint når han blir urettferdig behandlet, eller hvor det er snakk om status. Det er også det som gjør at han ser på Gioconda som en snobb, og ofte utagerer sitt sine mot han.

Fra starten av introduseres man til Lyutyy sin karakter når soldatene er hos militærfrisøren og blir klippet. Frisøren understreker at han skal feste, drikke og møte damer når Lyutyy er ute i Afghanistan, og spør om han kan få dressen hans i bytte mot noen sigaretter, siden Lyutyy ikke kommer til å trenge dressen lengre. Det får det til å koke over for Lyutyy, og i det øyeblikket han kommer ut av frisørstolen, så slenger han frisøren i bakken, for så å skamklippe han.

Lyutyy unngår konflikter med overordnede, og gjør en god innsats i militæret. Når de sent på kvelden snakker om at de hater Dygalo, er Lyutyy den første til å forsvare Dygalo. Han gir et inntrykk av at han forstår hvorfor Dygalo er som han er mot soldatene, fordi han har en høyere rang.

Gruppen har gjennom treningen i Uzbekistan prøvd å ta over en klippe som en del av treningen over en lengre tid. Her også skinner Lyutyy gjennom, når han velger å ta ansvar for gruppen, han deler de opp og gir de ordre. Når de da i et siste forsøk prøver å ta klippen, så greier de det.

Så til tross for hans ustabilitet i forhold til andre rekrutter, viser Lyutyy seg til å være den som utvikler seg mest til å passe inn i militæret. Heltemotet hans kommer enda mer frem gjennom

tiden deres i Afghanistan. Blant annet når Stas blir skutt og drept av et barn, er det Lyutyty som kommer løpende og skyter mot gutten for å redde Stas ut derifra.

Når gruppen blir overrumplet av en stor gruppe Mujahedin er det Lyutyty som som drar frem og tilbake for å prøve å hjelpe folk, og finne noen i ledelse som kan samle gruppen. Det hjelper dessverre ikke, og før den siste konfrontasjonen, er de bare 7 soldater som fortsatt er i live. Da har Lyutyty valgt å ta ansvar for den lille gruppen som består, og ber de om å følge hans ordre, noe de gjør.

Etter den siste kampen er det bare Lyutyty som er i live. Han informerer Obersten som er der for å redde soldatene ut, at det 9ende kompaniet har fullført sitt oppdrag om å forsvare toppen. Det er da han får beskjed om at det var skjedd en feil, og at Sovjet allerede har trukket seg ut av Afghanistan. På tross av at dette er en kraftig beskjed å få etter at hele kompaniet ditt har blitt drept, så gir Lyutyty i epilogen inntrykket av at han kommer til å fortsette i militæret. Noe som gjenspeiler den utviklingen Dygalo hadde gått igjennom.

### Antagonistene: De brutale og ansiktsløse mujahedin.

Antagonistene i filmen er de afghanske mujahedin. Gruppen har ikke noen bestemt leder. Gruppen fremstår fryktelig, som hovedkarakterene bare hører rykter om.

De sovjetiske soldatene får hint av brutaliteten til mujahedin. Gjennom historier, som Dygalos periode i Afghanistan hvor hele kompaniet hans ble utryddet. Videre gis det også hint gjennom den brutale treningen rekruttene må gå igjennom, og avstraffelsene som følger med om noen gjør en minste feil.

Under debrief (etter treningene), nevnes heller ikke mujahedin ved navn. Fokuset er rettet mot Islam som en fiende, og islamistenes vilje til å dø for deres tro. Det blir understreket av soldatene at de kommer til å være trygge i landsbyene, men med en gang de forlater landsbyene, så kan de bli drept av de som de hygget seg med minutter tidligere.

Det eneste navngitte afghanske karakteren i filmen, er Ahmed. Han har ansvar for en mindre gruppe militante styrker som først angriper basen etter rekruttene har ankommet basen. Ahmed er bare med i et par scener, den ene hvor gruppen hans angriper, og den andre når han blir ved et uhell drept av Vorobey. Her spør han Vorobey både om kone og barn, og nevner selv at han har kone hjemme som han vil dra tilbake til. Spenningsmoment i scenen er intensjonene til Ahmed. Vorobey har lært at han ikke kan stole på afghanere. Kan han stole på Ahmed?

Møtet med Ahmed er det eneste møtet kompaniet har med fienden i Afghanistan, uten at det ender med et blodbad. Neste gang gruppen kommer i konflikt, så skal de beskytte den store konvoien som skal reise gjennom området. De blir angrepet fra alle kanter, og selv om de greier å ta ut en del av dem, bruker mujahedin landskapet til sin fordel.

Sivile som en fiende blir også brukt som et effektivt virkemiddel for å øke spenningen i historien. Protagonistene får gjentatte beskjeder gjennom filmen om at de innfødte i Afghanistan ikke er til å stole på. De får forklart av 'Kurbashi', at de sivile kan oppføre seg 'normalt' på dagtid, også være selvmordsbombere om kvelden. De lokale militærstyrkene i Afghanistan blir også beskrevet som allierte av den sovjetiske hæren, men at de er feige, og ikke til å stole på. I Afghanistan kan man bare stole på de sovjetiske styrkene.

Dette blir vist i scenen hvor Stas ender opp med å bli drept. Når kompaniet er på jakt etter resten av styrken som angrep konvoien deres, ankommer de landsbyen Gioconda tidligere hadde fått fyrstikker i. Der ser Stas et barn som ser bort på han (det samme barnet som ga Gioconda fyrstikkene tidligere). Når Stas snur ryggen til, blir han skutt i ryggen av gutten.

## Militæret og heroisk nederlag

### **Løytnant Dygalo – En sammenligning med Full Metal Jacket**

Filmen har flere likhetstrekk til *Full Metal Jacket*, av Stanley Kubrick. Begge filmene omhandler en gruppe rekrutter som i første akt er på rekruttskole for å forberede seg til krig. Etter de kommer ut i krigen finner begge gruppene at krig er forferdelig og langt verre enn rekruttskolen. I *Full Metal Jacket* ble soldatene sendt til Vietnam. De negative inntrykkene folk sitter igjen med i dag av USAs deltagelse i Vietnamkrigen, er det tilsvarende forholdet russere har til Sovjets deltagelse i krigen i Afghanistan.

Det fremste likhetstrekket mellom de to filmene er Løytnant Dygalo fra *9th Company* og drillsersjant Hartman, fra *Full Metal Jacket*. Begge to er tilstede under filmenes første akt som tar for seg rekruttperioden før de blir sendt ut til krig. Begge karakterene er kompromissløse og harde med sine rekrutter. De bruker både fysiske og verbale angrep for å få kontroll på rekruttene. Allerede i første møte med Dygalo har man en scene som er veldig lik en scene fra *Full Metal Jacket*. Dygalo samler soldatene på en rekke, etterfulgt av at han går lags rekken og fornærmer eller utfører vold mot rekruttene som ikke står eller oppfører seg riktig. Samme scene har man i *Full Metal Jacket*, med drillsersjant Hartman.

Utviklingen av Dygalo og Hartman går gjennom første akt i to ulike retninger gjennom første akt. Hartman presser rekruttene så hardt at den ene rekrutten knekker. Han ender opp med å drepe både drillsersjanten og seg selv. Det ligger i filmens budskap at rekruttene blir dårlig behandlet, og man skal ikke føle en sympati for måten Hartman behandler de unge rekruttene på. Rekruttens dobbeltdrap understreker hvor presset rekruttene kan bli.

I starten føler man også lite sympati for Dygalo, men gjennom første akt blir seeren mer kjent med Dygalo gjennom rekruttene. Man får blant annet høre i en samtale mellom rekruttene at Dygalo har vært i Afghanistan før, og at den gangen døde alle i kompaniet hans med unntak av han selv. Det er derfor han skal være så streng og negativ som han er, fordi han føler på en skyld overfor resten av kompaniet.

I en annen scene han kaller Dygalo, Gioconda inn på kontoret sitt. Forrige gang han gjorde dette, fikk Gioconda bank for å ha formet sprengstoff som en penis, så man forventer at Gioconda skal få gjennomgå for noe nytt. Dygalo forklarer derimot at han har en kjæreste som han vil sende et portrett til, siden han ikke har mulighet til å møte henne utenfor militæret. Han vil derfor at Gioconda skal lage et portrett av han. Dette er den eneste gangen i filmen hvor man får et innblikk i Dygalos liv utenfor militæret.

Nær slutten av første akt er det bestemt at soldatene skal sendes ut til Afghanistan dagen etter. I løpet av natten får Dygalo et sammenbrudd, hvor han angriper rekruttene på rommet deres. Først etter rekruttene har overmannet Dygalo, viser han de brevet som sier at han har fått avslag om å bli med kompaniet til Afghanistan.

Stanley Kubrick har uttalt at hans hensikt ved å lage *Full Metal Jacket* var å fremstille krig "som det er". Han betegner filmen som å være verken for eller imot krig, ettersom filmen ikke tar standpunkt til bakgrunnen for Vietnamkrigen, men viser hvordan systemet bryter ned unge menn, for å gjøre de om til drapsmaskiner. Moralen gjennom *9th Company* sin første akt går i motsatt retning, og skal vise hvordan rekruttene vokser i den perioden de er der. Til tross for uenigheter innad i gruppen, greier de omsider å samarbeide, og former et sterkt bånd som en gruppe.

### **Seier i døden**

På slutten av *9th Company* dør hele kompaniet med unntak av en person. Tradisjonelt sett i vestlig film, vil utslettelse av protagonistene bli sett på som en negativ ting. Man har unntak i Hollywood-filmer som *Saving Private Ryan* (1998), men stort sett skal et flertall av

protagonistene vinne frem til slutt. I artikkelen “Victory In Death” skriver Gregory Carleton om russisk film sitt narrativ om utslettelse, eller nær utslettelse av egne styrker.

Russland har en historie med å vinkle store tap av soldater som en positiv ting i film. Etter 2002 begynte det å produseres russiske filmer om andre verdenskrig, hvor det var et gjennomgående tema at store deler eller alle i den russiske styrken dør. Dette skjer blant annet i filmer som *Star* (2002), *Penal Battalion* (2004) og *On the nameless height* (2004) (Carleton, 2010, s.136).

Kampen om høyde 776 Under den 2. Tsjetsjenske krigen, har ett likt narrativ som *9th Company* ved at det var en bakketopp Russiske soldater måtte forsvare. Her ble og store deler av den russiske styrken drept, 84 av de 90 utplasserte soldatene. Ut ifra denne kampen alene, ble det laget TV-serien *I Have The Honour* (2004), og filmene *The Storm Gate* (2006) og *Breakthrough* (2006) (Carleton, 2010, s.137). Alle filmene inkluderer en total utslettelse av hovedkarakterene. Tilsvarende ser man i andre russiske filmer som tar for historiske begivenheter.

Ved å legge et så stort fokus på kampene Russland har tapt, tar de oppmerksomheten vekk fra et mål om at protagonistene skal overleve. Filmene unngår politikken rundt hvorfor de historiske øyeblikkene endte så dårlig som de gjorde, og legger fokus på de modige karakterene som er villige til å ofre livet sitt for hjemlandet.

### 9th Company og Myk Makt

*9th Company* spiller på elementer man forbinder med anti-krigsfilm, både gjennom likheter til *Full Metal Jacket*, og ved å vise et slag som Russland tapte. Filmen snur derimot dette i rundt, ved å fokusere på de heroiske soldatene som er villige til å dø for landet sitt. Filmen viser en gruppe mennesker fra ulike steder og samfunnslag som finner sammen mot en felles fiende. Filmen er ment til å styrke det russiske samholdet og patriotismen, og sikter derfor på å nå frem til russere, fremfor et internasjonalt publikum.

## KAPITTEL 5: AVSLUTNING

Oppgavens problemstilling er rettet mot bruken av myk makt i underholdningsfilm. Jeg skal i denne delen besvare problemstillingen ved å besvare tre spørsmål som springer ut av problemstillingen. Jeg skal først svare på hvordan de tre landene bruker film som myk makt, og hvordan de kan sammenlignes. Jeg vil så svare på om de tre filmene jeg valgte for oppgaven er gode eksempler på myk makt. Deretter vil jeg diskutere om myk makt er et godt analytisk begrep for å analysere filmer. Avslutningsvis skal jeg se på videre forskning, hvor jeg vil understreke svakhetene ved min oppgave, med oppfordring til hvordan annen forskning på det samme feltet kunne ha vært utført.

### 5.1 Hvordan bruker de tre landene film som myk makt?

Det er klare likheter og ulikheter mellom de politiske strategiene rundt de tre landenes filmindustri.

Samarbeidet mellom Pentagon og Hollywood har satt en presedens for hvordan man kan lage underholdningsfilm som fremmer en myk makt. Samarbeidet begynte som propagandafilmer har utviklet seg til å bli et samarbeid om kommersielle underholdningsfilmer. At pentagon nå har vært delaktige i produksjonen av over 800 filmer og 1100 TV-episoder, viser hvilken kontroll de har over hva som produseres. I motsetning til Russland og Kina, så er det ikke sterke insentiver imot å lage kritiske filmer om militæret. Men for store filmproduksjoner, så er det mange som ser fordelene av å spare store økonomiske utgifter ved å samarbeide med Pentagon, og heller gjøre de nødvendige endringene for å få støtte.

Det er en langvarig og målrettet politikk som har gjort at Kina konkurrerer med USA om å være verdens største filmnasjon. Kinas mål er ikke å konkurrere mot USA om de vestlige landene, men har økt sitt fokus mot land i Afrika. Det gjenspeiles også i landets main melody-filmer som gir Kina en rolle som en forsvarer av kinesiske borgere, men og afrikanske borgere. Politisk samsvarer dette med KKP's politikk i Afrika, hvor de øker sin innflytelse gjennom å bygge infrastruktur både til befolkningen og industrien.

Filmene som produseres må gjennom Kinas strenge sensursystem, på den måten får KKP en kontroll over alle filmene som produseres. Filmer som på et ideologisk nivå går imot KKP's oppfordring, vil falle gjennom sensuren, og miste både statlig støtte, og mulighet til å selge filmen videre til kino.



Russland har også sett viktigheten av film som myk makt gjennom at kulturdepartementet årlig etterspør de tematikkene de vil ha flere filmer om, og at det er disse filmene som får mest støtte. I motsetning til Kina og USA, er fokuset til Russland i stor grad å påvirke egen befolkning fremfor andre land. Gjennom å produsere filmer om landets konflikter, skriver de sin egen historie for hvordan de vil at befolkningen skal oppfatte staten og fiender av staten. Det har vært laget filmer både om krigen i Afghanistan, krigene i Tsjetsjenia, og i nyere tid om Ukraina. Filmene om Ukraina har hatt fokus på Russlands rettmessige eierskap av både Krim, men og resten av Ukraina. Etter Russlands invasjon av Ukraina, har man sett den samme retorikken som tidligere har blitt brukt i underholdningsfilmer, nå brukes i et argument for å invadere et annet land.

Hvordan de tre landene oppnår en kontroll av filmindustrien varierer. Russland og Kina har sensurregelverk som gjør det vanskelig å lage den filmen man vil i utgangspunktet. I tillegg har de begge et lovverk som begrenser filmproduksjoners mulighet til å få utenlandsk støtte, ved å kreve at minst 50% av filmens budsjett må komme fra innenlands-aktører. USA har ikke de samme sensurlovene, og det er ingen begrensninger på hvilke underholdningsfilmer som kan produseres. Derfor har det også vært viktig for USA at Pentagon har hatt et nært forhold til Hollywood, så de kan ha kontroll over hva som produseres av film, og at de har mulighet til å påvirke de filmene som vil bruke det amerikanske militæret.

## 5.2 På hvilken måte er mine tre filmer gode eksempler på myk makt?

Filmene ble valgt spesifikt på grunn av deres tilknytning til staten. Når man skal se på hvordan disse filmene er gode eksempler på myk makt, så er det vesentlig å se på hva statsapparatene vil tjene på filmene.

I tilfellet med *Zero Dark Thirty* var det pentagon som tok kontakt med produsentene, med et forslag om hva filmen kunne handle om. Det var kort tid etter drapet på Osama Bin Laden, og Pentagon ville eie og selv forme denne historiske hendelsen. Noe de gjorde gjennom denne filmen. Et av de tydeligste påvirkningene Pentagon hadde på filmen var fremstillingen av tortur og vold mot Al-Qaida medlemmer. Pentagon hadde allerede fått mye kritikk for bruken av tortur i jakten på terror, og de ville derfor endre dette ved å vise at tortur er et effektivt virkemiddel for å få informasjon.

Til tross for kritikken filmen fikk i media og kongressen, så ble filmen en stor økonomisk suksess. Noe som viser at selv om Pentagons innblanding i filmer ble avslørt, så hadde ikke

det noen særlig negativ effekt. Basert på de budskapene filmen formidler og dens nærhet til virkeligheten, fremmer den en myk makt ved å påvirke folk sin forståelse av historien. Noe som var grunnen til at Pentagon var involvert i filmen fra starten til slutten av produksjonen.

I USA har Pentagon en direkte innvirkning på hva som må endres i en film, for at de skal gi sin støtte. I Russland og Kina er det regjeringen som har bestemt hvilke type filmer som produseres, og det er produsentene, manusforfatterne og regissørene som er ansvarlig for å lage filmer som blir godkjent på politisk nivå, gjennom landenes strenge sensurlover.

*Wolf Warrior 2* er et godt eksempel på myk makt på grunn av måten den kombinerer de ideologiske budskapene fra main melody-filmer og filmatiske grep fra amerikanske action-filmer. Filmen fokuserer på en sterk nasjonalisme for kinesiske borgere, og oppfordrer til å forsvare uskyldige afrikanere. At filmen i tillegg er full av store urealistiske actionscener, gjør at den når ut til flere.

*9th Company* er den av de tre filmene som kan fremstå som kritisk til krig. Det er utypisk at en film hvor de fleste av hovedkarakterene blir drept på grunn av en feil, skal være en god kilde til myk makt. Etter å ha sett på den russiske filmhistoriens bruk av seier i døden som en måte å fremme nasjonalisme, er det klart at denne filmen er et godt eksempel på myk makt. Fokuset i filmen er ikke på myndighetene, men de patriotiske soldatene som var villige til å ofre livene sine.

I likhet med *Zero Dark Thirty*, så handler *9th Company* også om å skrive om historien til fordel for Russland.

Alle de tre filmene skiller mellom de gode og de onde. Alle valgene som er tatt rundt karakterene fra ulike nasjoner er spesifikt gjort etter hvordan man vil fremstille de. Det urbane og livet i byen i *Zero Dark Thirty* og det grottesamfunnet soldatene møter på i *9th Company*, eller de afrikanske opprørene i *Wolf Warrior 2*, alle basert på fordømmer for hvordan man oppfatter andre land fra østen. Deres egne soldater på den andre siden er de som er villige til å ofre alt for sine egne folk. Man ser ikke at de gjør ting som er kritikkverdige, fordi alle tre filmene følger narrativet om at deres egne soldater er overlegne.

### 5.3 Er myk makt et godt analytisk begrep?

Spørsmålet er så om myk makt er et godt analytisk begrep for film. Joseph Nye er en statsviter, og myk makt er et statsvitenskapelig begrep. Denne oppgaven er rettet mot medievitenskapen. Når jeg da bruker myk makt i en medievitenskapelig oppgave, er det viktig

å understreke svakheten begrepet har på tvers av forskningsfelt. Nye har nesten ikke skrevet om myk makt i forhold til film. Andre forsøk på å måle effekten av film som myk makt, har heller ikke kommet med konkrete svar, fordi det er for mange faktorer å ta hensyn til.

I denne oppgaven har det vært til stor nytte å bruke min analyse av de tre filmene, for å sammenligne de opp mot landenes politikk. Når man har klargjort at det foreligger en kobling mellom staten og filmindustrien, kan man bruke filmanalyse til å se på de relevante trendene og narrativene som formidles i filmindustrien.

Først når man analyserer filmene opp mot landenes politiske strategi, vil man se hensikten av mange av de ideologiske valgene som er tatt i manus. Kinas ett-belte strategi er grunnen til at *Wolf Warrior 2* kombinerer kinesisk patriotisme og proteksjonisme for afrikanere. *9th Company* et resultat av Putins ønske om flere patriotiske krigsfilmer. Filmen følger strømningene av russisk film som gjenforteller historiske begivenheter, med fokus på patriotismen blant russiske soldater.

#### 5.4 Videre forskning

Opgaven legger til rette for videre forskning på tema. Som tidligere nevnt er dette en kvalitativ oppgave som er ment til å gi et overblikk av hvordan film brukes som et verktøy for myk makt.

Ved større forskningsprosjekter om myk makt i underholdningsfilm, vil man kunne avdekke trender og tradisjoner tilknyttet filmkulturen i hvert av de tre landene. Ved å bruke et større utvalg film over en større tidsperiode, vil man også se hvordan utviklingen har endret seg gjennom årene. På den måten vil man få bedre overblikk og forståelse av hvordan myk makt i film vil brukes i årene fremover.

Videre forskning vil og kunne se på effekten av myk makt i underholdningsfilm til en større grad. Som jeg var inne på i oppgaven, har det vært forsøk på å måle myk makt, men ikke rettet mot å kunne måle effekten en eller flere filmer vil ha på et lands myke makt. I en kvantitativ analyse av filmene ville man sett på filmenes mottakelse, profitt, og effekten filmene har for seeren. Da ville man og ha sett hvilke spesifikke elementer i filmene som påvirker folk.

## REFERANSELISTE:

Alford, M., & Secker, T. (2017). *National Security Cinema: The Shocking New Evidence of Government Control in Hollywood*. CreateSpace Independent Publishing Platform.

Appleman, B. A. (1996). *Hate speech: comparison of the approaches taken by the united states and germany*. Wisconsin International Law Journal, 14(2), 422-439.

Bernays, E. L. (1928). *Propaganda*. New York: H. Liveright.

Birchough, T. (18. Oktober, 2005) Afghan war epic breaks Russian records. Variety News. <https://variety.com/2005/film/news/afghan-war-epic-breaks-russian-records-1117931184/>

Brand Finance (2022) - *Global Soft Power Index 2022*. Brand Finance [https://brandirectory-live-public.s3.eu-west-2.amazonaws.com/reports\\_free/brand-finance-soft-power-index-2022.pdf](https://brandirectory-live-public.s3.eu-west-2.amazonaws.com/reports_free/brand-finance-soft-power-index-2022.pdf)

Bordwell, D., Thompson, K., Smith, J., (2020) *Film Art: An Introduction*. 12. ed., McGraw Hill Education, New York.

BoxOfficeMojo (2022) *Norwegian Box Office for 2021*. BoxOfficeMojo.com [https://www.boxofficemojo.com/year/2021/?area=NO&ref=\\_bo\\_y1\\_table\\_2](https://www.boxofficemojo.com/year/2021/?area=NO&ref=_bo_y1_table_2)

BoxOfficeMojo (2022) *Russian/CIS Box Office For 2021* – BoxOfficeMojo.com [https://www.boxofficemojo.com/year/2021/?area=XR2&ref=\\_bo\\_y1\\_table\\_2](https://www.boxofficemojo.com/year/2021/?area=XR2&ref=_bo_y1_table_2)

BoxOfficeMojo (2022) *Chinese Box Office For 2021* – BoxOfficeMojo.com [https://www.boxofficemojo.com/year/2021/?area=CN&grossesOption=totalGrosses&sort=rnk&sortDir=asc&ref=\\_bo\\_yld\\_resort#table](https://www.boxofficemojo.com/year/2021/?area=CN&grossesOption=totalGrosses&sort=rnk&sortDir=asc&ref=_bo_yld_resort#table)

Brown, T. (3. Juni 2022) *China Isn't The Biggest Movie Market Anymore. Blame The Pandemic Lockdowns*. Barron's. <https://www.barrons.com/articles/china-isnt-the-worlds-biggest-movie-market-anymore-blame-the-pandemic-lockdowns-51654208200>

Chang, J. (2018) *China and Yemens forgotten war*. United States Institute of Peace. <https://www.usip.org/publications/2018/01/china-and-yemens-forgotten-war>

Child, B. (2012) *China will be the world's biggest film market by 2020*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/film/2012/nov/29/china-biggest-film-market-2020>

- Closs, W. (2018) *Key Trends In Russian Cinema*. European Audiovisual Observatory.  
<https://rm.coe.int/ru-2018-key-trends-of-russian-cinema/16808d7212>
- Combs, J. E. (1993). *Movies and politics: The dynamic relationship*. New York: Garland Pub.
- DaxueConsulting (21. Juli, 2021) *A glimpse into the universe of Chinese video streaming platforms*. Daxue Consulting. <https://daxueconsulting.com/china-video-streaming-platforms/>
- Denmark, A. (2018) *40 years ago, Deng Xiaoping changed China - and the world*. The Washington Post.  
<https://www.washingtonpost.com/news/monkey-cage/wp/2018/12/19/40-years-ago-deng-xiaoping-changed-china-and-the-world/>
- Ellul, J. (1973). *Propaganda: The formation of men's attitudes*. New York: Vintage Books.
- Engelstad, A. (2015) *Film og Fortelling*. Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.
- Guth, D., W. (2009) *Black, White, and Shades of Gray: The Sixty-Year Debate Over Propaganda versus Public Diplomacy*, *Journal of Promotion Management*, 14:3-4, 309-325, DOI: 10.1080/10496490802624083
- Hasian, M. A. (2014) *Military Orientalism at the Cineplex: A Postcolonial Reading of Zero Dark Thirty*, *Critical Studies in Media Communication*, 31:5, 464-478, DOI: [10.1080/15295036.2014.906745](https://doi.org/10.1080/15295036.2014.906745)
- Hoffmann, H. (1996). *The triumph of propaganda: Film and national socialism, 1933-1945*. Providence: Berghahn Books.
- Hu, T., & Guan, T. (2021). "Man-as-Nation": Representations of Masculinity and Nationalism in Wu Jing's *Wolf Warrior II*. *SAGE Open*, 11.
- Kaempf., S. (2019) 'A relationship of mutual exploitation': the evolving ties between the Pentagon, Hollywood, and the commercial gaming sector, *Social Identities*, 25:4, 542-558, DOI: 10.1080/13504630.2018.1514151
- Kiyomet, Y., & Cetin, M. (2016). *Soft Power Concept and Soft Power Indexes*. Doi: 10.1007/978-3-319-22596-8\_28
- Koppes, Clayton R. & Black, Gregory D., (1977). "What to Show the World: The Office of War Information and Hollywood, 1942-1945," Oxford University Press., Vol. 64 no.1., Organization of American Historians., DOI: <https://doi.org/10.2307/1888275>

- Leopold, J., & Henderson, K. (9. September, 2015) *Tequila, Painted Pearls, and Prada – How The CIA Helped Produce ‘Zero Dark Thirty’*. Vice.  
<https://www.vice.com/en/article/xw3ypa/tequila-painted-pearls-and-prada-how-the-cia-helped-produce-zero-dark-thirty>
- Li, Q., Guan, Y., & Lu, H. (2020). *Development of the Global Film Industry: Industrial Competition and Cooperation in the Context of Globalization* (1st ed.). Routledge.  
<https://doi.org/10.4324/9781003051503>
- Lorenzen, M. (2008). *On the Globalization of the Film Industry*. Center for Europaforskning, Copenhagen Business School.
- Lovric, B. (2016) *Soft power*, *Journal of Chinese Cinemas*, 10:1, 30-34, DOI: 10.1080/17508061.2016.1139798
- Lowett, G. S. & O’Donell, V. (1999). *Propaganda and Persuasion* (3rd ed.) Sage Publications
- Lukes S. (1974). *Power: a radical view*. Macmillan.
- Lundestad, G. (1986). *Empire by Invitation? The United States and Western Europe, 1945-1952*. *Journal of Peace Research*, 23(3), 263–277. <http://www.jstor.org/stable/423824>
- Lundestad, G. (1999). “*Empire by Invitation*” in *the American Century*. *Diplomatic History*, 23(2), 189–217. <http://www.jstor.org/stable/24913738>
- Martin, P. (2021). *China's civilian army*. New York: Oxford University Press.
- Mathiesen, T. (2010). *Makt og Medier – En Innføring i Mediesosiologi*. [5 Utg.] Oslo: Pax Forlag A/S
- Mattern, J. B. (2005). *Why ‘Soft Power’ Isn’t So Soft: Representational Force and the Sociolinguistic Construction of Attraction in World Politics*. *Millennium*, 33(3), 583–612.  
<https://doi.org/10.1177/03058298050330031601>
- McClory, Jonathan (2015). *The Soft Power 30: A Global Ranking of Soft Power*. London: Portland Communications
- Navasky, V. (2013) *Naming Names*. Open Road Media. Available at: <https://www.perlego.com/book/2385942/naming-names-pdf> (Accessed: 16 October 2022).

- Neely, A (2020). *New EU legislation proposes 30% 'European content' minimum for Apple TV+, Netflix*. Apple Insider. <https://appleinsider.com/articles/20/12/09/new-eu-legislation-proposes-30-european-content-minimum-for-apple-tv-netflix>
- Norris, S.M. (2012). *Blockbuster History in the New Russia: Movies, Memory, and Patriotism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Norris, S.M., (2021) *The Memory of the Second World War in Soviet and Post-Soviet Russia: The war film and memory politics in Putin's Russia.*, Routledge.
- Nye, J. S. (1990). *Bound to lead : the changing nature of American power*. New York :Basic Books,
- Nye, J. S. (2004). *Soft Power: The means to success in world politics*. New York: Public Affairs
- Nye, J. S. (2008). *Public Diplomacy and Soft Power*. The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science, 616(1), 94–109.  
<https://doi.org/10.1177/0002716207311699>
- Nye, J. S. (2011). *The future of power*. New York: PublicAffairs.
- Russett, B. (2011). *Hegemony and Democracy* (1st ed.). Routledge.  
<https://doi.org/10.4324/9780203829943>
- Robb, D. (1996). *NAMING THE RIGHT NAMES: Amending the Hollywood Blacklist*. *Cinéaste*, 22(2), 24–29. <http://www.jstor.org/stable/41687446>
- Robb, D. L. (2004). *Operation Hollywood: How the Pentagon shapes and censors the movies*. Amherst, N.Y: Prometheus Books.
- Secker, T. (23. September. 2018) *Clandestime 155 – Production Assistance Agreements or How the Pentagon Broke the Rules for Transformers*. SpyCulture.com  
<https://www.spyculture.com/clandestime-155-production-assistance-agreements-or-how-the-pentagon-broke-the-rules-for-transformers/>
- Sorkin, A., D. (20. Desember 2012) *Three Senators and “Zero Dark Thirty”*. The New Yorker. <https://www.newyorker.com/news/amy-davidson/three-senators-and-zero-dark-thirty>
- Su, W. (2016) *China’s Encounter With Global Hollywood: Cultural Policy and the Film Industry, 1994-2013*. University Press of Kentucky

Suid, L. H. (1978). *Guts & glory: Great American war movies*. Reading, Mass: Addison-Wesley.

Talmacs, N. (2020). *Africa and Africans in Wolf Warrior 2: Narratives of Trust, Patriotism and Rationalized Racism among Chinese University Students*. *Journal of Asian and African Studies*, 55(8), 1230–1245. DOI: <https://doi.org/10.1177/0021909620920323>

Teo, S. (2019) *Screen*, Volume 60, Issue 2, Side. 322-331, DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/hjz017>

The Motion Picture Association, (14. Mars 2022), *THEME Report 2021: A Comprehensive analysis and survey of the theatrical and home/mobile entertainment market environment for 2021*. <https://www.motionpictures.org/research-docs/2021-theme-report/>

Thomala, L, L., (2022, 6. januar) *Box office revenue of the most successful movies of all time in China as of January 6, 2022*. Statista.com  
<https://www.statista.com/statistics/260007/box-office-revenue-of-the-most-successful-movies-of-all-time-in-china/>

Trenin, D., (2003). *The Forgotten War: Chechnya and Russia's Future*. PolicyCommons.  
<https://policycommons.net/artifacts/977237/the-forgotten-war/1706363/>

Van Gorp, J. (2011). *Inverting film policy: film as nation builder in post-Soviet Russia, 1991-2005*. *Media, Culture & Society*, 33(2), 243–258. <https://doi.org/10.1177/0163443710393384>

Van Gorp, J. (2012) *National identity in post-9/11 transnational cinema*. L, Kristensen (Ed.). *Postcommunist Film – Russia, Easter Europe and world culture*. London: Routledge. Doi: <https://doi.org/10.4324/9780203131152>

Van Raalte, C., (2017). *Intimacy, 'Truth' and the Gaze: The Double Opening of Zero Dark Thirty*. *Movie: A Journal of Film Criticism* (7), 23 - 30.

Voon, J, P., & Xu, X. (2020) *Impact of the Belt and Road Initiative on China's soft power: preliminary evidence*. *Asia-Pacific Journal of Accounting & Economics*, 27:1, 120-131, DOI: 10.1080/16081625.2020.1686841

Wijermars, M. (2018). *Memory Politics in Contemporary Russia: Television, cinema and the state*. DOI: 10.4324/9781351007207



- Worland, R. (1997). *OWI Meets the Monsters: Hollywood Horror Films and War Propaganda, 1942 to 1945*. *Cinema Journal*, 37(1), 47–65. <https://doi.org/10.2307/1225689>
- Xie, Y. (2021). *Ideology Manipulation of the Chinese-English Subtitled “Main Melody” Films: A Case Study of Wolf Warrior II and The Wandering Earth*. *International Journal of Applied Linguistics and English Literature*, 10(2), 43-50.
- Yu, H. (2013). *Visual Spectacular, Revolutionary Epic, and Personal Voice: The Narration of History in Chinese Main Melody Films*. *Modern Chinese Literature and Culture*, 25(2), 166–218. <http://www.jstor.org/stable/43492536>
- Zhang, C., & Wu, R. (2019). *Battlefield of global ranking: How do power rivalries shape soft power index building?* *Global Media and China*, 4(2), 179–202. <https://doi.org/10.1177/2059436419855876>

#### Filmografi:

- Bigelow, K. (2012) *Zero Dark Thirty*. Columbia Pictures.
- Bondarchuk, F. (2005) *9th Company*. Art Pictures Group, Warner Bros Pictures
- Jing, W. (2017) *Wolf Warrior 2*. Deng Feng International Media
- Kubrick, S. (1987) *Full Metal Jacket*. Warner Bros Pictures.