

Bacheloroppgave – 2020

Tittel: Kina endrer Hollywood – hva skjer med den kunstneriske friheten?

Undertittel: Vil Hollywoods tilpasning til det kinesiske filmmarkedet påvirke den kunstneriske friheten? Er det de politiske, religiøse og økonomiske kreftene som styrer produksjon av nye filmer i Hollywood?

NTNU

Bacheloroppgave i Filmvitenskap

Kull: 2020

Antall ord 8437

Dato: 29.05.2020, kl. 10.00

Innholdsfortegnelse:

1. Introduksjon – s3
 - 1.1 Temaformulering – s3
 - 1.2 Filmtematikk – s3
 - 1.3 Hypotese – s3
 - 1.4 Formål – s3
 - 1.5 Problemformulering – s3
 - 1.6 Motivasjon for valg av Tema – s3-4
 - 1.7 Valg av Metode – s4
2. Materiale og metode – s4-5
 - 2.1 Hvorfor jeg har valgt dette stoffet - s5
 - 2.2 Filmeksempel «Doctor Strange» - s5-6
 - 2.3 Filmeksempel «Red Dawn» - s6
 - 2.4 Filmeksempel «Transformers: Age of Extinction» – s7
 - 2.5 Kina og Ytringsfriheten – s7-8
 - 2.6 Sensur I Kina – s9-10
 - 2.7 Kina – viktig filmmarked – s11-12
 - 2.8 Hollywood`s Filmindustri – s12-14
 - 2.9 Kinas påvirkning av Hollywood`s filmproduksjon – s14-20
3. Resultat – s21-24
4. Diskusjon – s24-26
5. Avslutning – s27
6. Litteratur/Kilder – s28

1. INTRODUKSJON

1.1 Temaformulering:

«Kina endrer Hollywood» -hva skjer med den kunstneriske friheten?

1.2 Filmtematikk:

Sosial/politisk/etisk

1.3 Hypotese:

Gjennom flere nyere filminnspillinger har Hollywoods filmprodusenter tilpasset seg Kinas politiske og religiøse rammebetingelser. Vil denne tilpasning påvirke den kunstfaglige friheten, og er det de politiske, religiøse og økonomiske kreftene som styrer produksjon av nye filmer i Hollywood?

1.4 Formål:

Bidra til en bredere forståelse av filmens sosiale, politiske og kulturelle betydning i samtid og fortid, eksemplifisert gjennom hvordan Hollywood tilpasser seg det kinesiske markedet.

1.5 Problemformulering:

Hvordan har Hollywoods filmproduksjon tilpasset seg det kinesiske filmmarked? Har denne tilpasningen påvirket den kunstfaglige friheten?

1.6 Motivasjon for valg av tema:

Da jeg for en god stund siden skulle se filmen «*Doctor Strange*» (Derrickson, 2016) på kino, oppdaget jeg at en av karakterene ikke var slik jeg husket denne fra tegneserien.

Læremesteren til Doctor Strange, som i serien var en gammel tibetansk mann, ble spilt av en hvit kvinne. Dette fikk meg til å undre over hvorfor filmprodusenten hadde tillatt en så pass stor rolleendring. Jeg foretok et søk etter at jeg så filmen og fant ut at dette var noe

Hollywood-produsentene hadde gjort for å tilfredsstille den kinesiske sensuren. For hadde karakterene anerkjent læremesteren som tibetansk hadde filmen akseptert Tibet som et land, noe som ikke er akseptabelt for Kinas Kommunist parti. Det at Kinas kommunist-parti skal ha

innflytelse på et «fritt» lands sine filmer og produkter er meget kontroversielt og jeg anser det som truende for den kunstneriske friheten til film produksjon som helhet. Jeg vil derfor gjennom ulike metoder undersøke mer om dette tema.

1.7 Valg av metode

Med utgangspunkt i analyse av tre utvalgte filmer og en gjennomgang av relevant litteratur søkes det i denne bacheloroppgaven å se nærmere på hvor mye innflytelse kinesisk sensur har hatt på produksjonen av disse Hollywood-filmene spesielt og løfte et blikk på relasjonen mellom Kina og Hollywood generelt. Gjennom å belyse temaene; Kina og ytringsfrihet, Sensur i Kina, Kina som viktig filmmarked, Hollywoods filmindustri og hvordan Kina influerer på Hollywood-produksjon er formålet med oppgaven å søke å bidra til en større forståelse av filmens sosiale, politiske og kulturelle betydning i samtid og fortid.

2. MATERIALE OG METODE (teori)

Film:

1. «*Doctor Strange*» (Derrickson, 2016)
2. «*Red Dawn*» (Bradley, 2012)
3. «*Transformers: Age of Extinction*» (Bay, 2014)

Litterære Verk

1. “*Political Film: The Dialectics of Third Cinema*”
2. – “*China's Encounter with Global Hollywood: Cultural Policy and the Film Industry, 1994-2013*”
3. “*Hollywood Spectatorship: Changing perceptions of cinema audiences*”
4. “*Silenced: China's Great Wall of Censorship*”
5. “*Hollywood Made in China*”

Nettartikler:

1. Jennifer Bisset (Nov 1, 2019) “*Marvel is censoring films for China, and you probably didn't even notice*”
2. Chris Fuchs (Nov 3, 2016) “*Tibet Supporters Protest Marvel's 'Doctor Strange' over Changed Character*”

3. Snejana Farberov (Nov 24, 2012) “Producers behind Red Dawn remake swapped Chinese flags and insignia for North Korean ones for fear of losing out on billion-dollar box office»

2.1 Hvorfor jeg har valgt dette stoffet

“*Political Film: The Dialectics of Third Cinema*” er det verk av Wayne som omhandler politikken bak film. Den utforsker ulike politiske elementer som har vært gjennom filmens historie.

“*China's Encounter with Global Hollywood: Cultural Policy and the Film Industry, 1994-2013*” er et verk av Wendy Su som gir innblikk i Kinas historie med film film alt fra produksjon til distribusjon og den mørke siden av det hele.

“*Hollywood Spectatorship: Changing perceptions of cinema audiences*” som tar for seg hvordan publikum tar til seg filmene de ser og hvilken effekt det har.

“*Silenced: China's Great Wall of Censorship*” handler om Tibets forhold til Kina som passet perfekt til oppgaven jeg har valgt.

“*Hollywood Made in China*” Er en enda et meget relevant verk som er skrevet av Ayanne Kokas, som ser nærmere på Hollywoods forhold til Kina og filmene som produserer sammen med Kina med Kinas publikum i tankene.

Nettartiklene er valgt for de tilbyr litt ekstra informasjon rundt punkter som respons av filmene og hvordan de ble mottatt som ikke fagstoffet kunne tilby.

2.2 Filmeksempel: «*Dr. Strange*» (Derrickson, 2016)

“Doctor Strange” (Derrickson, 2016) er en superhelt film produsert av Marvel studios. Filmen handler om nevrokirurgen “Stephen Strange” (Benedict Cumberbatch) som må gjennomgå en ekstrem livsendring etter at en bilulykke ødelegger hans hender. Dette fører til at Strange til Nepal hvor han har fått vite om et tempel som kan tilby mirakuløse løsninger for de uten håp. I tempelet blir han møtt av en karakter ved navn «The Ancient One» spilt av Tilda Swanton.

Som viser han de mystiske kunster innenfor spiritisme og magi. Gjennom intens studering klarer Strange og lære seg de disse kunstene. Ikke lenge etter oppstår en intern konflikt på tempelet og Strange sine motiver blir satt på prøve og han blir tvunget til å velge en side han mener er rett og kjempe for den.

Grunnen til at jeg har valgt denne filmen er fordi at filmens skapere gjorde en meget kontroversiell avgjørelse da de omgjorde karakteren «The Ancient One» fra tibetansk til en keltisk hvit kvinne. Denne avgjørelsen har ført til mye debatt og var meget relevant for min problemstilling.

2.3 Filmeksempel: «Red Dawn» (Bradley, 2012)

Produsert av «Contrafilm» og regissert av Dan Bradley er en remake av kult klassikeren med samme navn fra 1984 hvor blant andre stor navn som Charlie Sheen og Patrick Swayze hadde en stor rolle og spille. Plottet omhandler en gjeng med Amerikanske tenåringer som blir satt midt i en invasjon fra Russland, mens i denne remaken er det Nord-Korea som er skurken med hjelp fra russerne. Brødrene «Jed Eckert» (Chris Hemsworth) og «Matt Eckert» (Josh Peck) blir tvunget til og kjempe for landet sitt imot den nye trusselen som har invadert dem. Sammen lager de en gerilja motstandsgruppe som adopterer navnet til fotball laget til Matt, Wolverines. Denne gruppens mål er å trene amerikanske sivile til og kjempe tilbake mot den Nord Koreanske trussel og gi dem en kamp de sent vil glemme.

Grunnen til at jeg tok for meg denne filmen er på grunn av at opprinnelig skulle skurkene i denne remaken være fra Kina, noe som ble omgjort i post produksjon. Denne avgjørelsen ble gjort som følge av frykt for og miste muligheten til og vise filmen til det Kinesiske markedet.

2.4 Filmeksempel: «*Transformers: Age of Extinction*» (Bay, 2014)

«*Transformers: Age of Extinction*» (Bay, 2014). er en film regissert av Michael Bay og er et samarbeidsprosjekt mellom et kinesisk og amerikansk filmselskap. Filmen er den fjerde installasjonen i Transformers serien og omhandler robotstyrken «Autobots» konflikt.

Grunnen til jeg valgte denne filmen er for at den viser ekstremt mye kinesisk reklame pluss at den viser en scene som skulle demonstrere makt fra staten til Kinas folk.

2.5 Kina og ytringsfriheten

For å få bedre forståelse i Hollywoods forhold til det kinesiske marked, vil jeg bruke «*Silenced – China's Great Wall of Censorship*» til og bedre forstå Kinas bakgrunn til sensur. Det er en bok skrevet av Øystein Alme og Morten Vågen, som bringer innsikt til Kina sensur og til hvilke grunner det oppstår slik sensur.

Alme skriver om sine vanskeligheter med å komme seg inn til Kina med tanke på at han hadde tidligere jobbet som radiomann i Tibet og bygger videre på hvorfor Tibet er en tabu i Kina.

«*Only a country that respects history, takes responsibility for past history and wins over the trust of the people in Asia and the world at large can take greater responsibility in the international community*» «*China's premier Wen Jiabao talking about why democratic Japan should not get a permanent UN Security Council seat*»

(Alme, Vågen, 2006, s27)

Så Kina ironisk nok mener Japan ikke er kvalifisert nok til å sitte på UN, selv har de stor innflytelse i denne organisasjonen.

«*China is not only the member of the United Nations (UN), but one of only five countries that are permanent members of the UN Security Council. These five countries; China, US, France, UK and Russia enjoy the right to veto any UN decision. The Security Council is the heart and lungs of this international organization which exists to ensure the preservation of peace and human rights for all humanity, and whose obligation it is to implement a guarantee fundamental human rights.*

In its first decision on the subject, in 1946, the UN General Assembly (Resolution 59(1)) declared freedom of information to be a fundamental human right:

Freedom of information is a fundamental human right and is the touchstone of all the freedoms to which the United Nations is consecrated»

(Alme, Vågen, 2006, s27)

Noe som skulle tilsi at Kina skulle vært et prakt eksempalar på hvordan man opprettholder seg til UN sine forskrifter om menneskerettigheter og andre retningslinjer.

«According to the UN, the right to impart information guarantees for free and independent media and the availability of a pluralistic and independent media environment. The right to receive information includes the possibility for all individuals to receive objective, complete and timely information, As maintained by the UN, this right guarantees all citizens access to public records and documents and any other available sources of information. »

(Alme, Vågen, 2006, s28)

Dette er nok noe Kina virkelig ikke har klart og opprettholdt gjennom tidene, Kina har blant annet et eget internett som de over ser informasjonen på, sin egen versjon av google som de overser informasjonen på og listen går videre og videre.

«In China and Tibet, the Chinese government has a monopoly on all public information channels. Private broadcasters, TV stations and publishing houses are non-existent. This is clearly not in line with Article 19 of the Universal Declaration of Human Rights, which guarantees the right to impart information and ideas through any mediator channel. »

(Alme, Vågen, 2006, s29)

Så selv om Kina sitter på toppstyret i UN følger de selv ikke retningslinjene noe som skulle få oss til og tro at de skulle blitt kastet ut, men det ser ikke ut som noe som kommer til og skje.

«Article 19 of the Universal Declaration of Human Rights, as signed by China, guarantees the right to seek, receive, and impart information through any media regardless of frontiers. »

(Alme, Vågen, 2006, s29)

2.6 Sensur i Kina

“The People’s Republic of China is notorious for its censorship, which is imposed on almost all media ranging from print to the Internet. Because the film sector was nationalized and functioned as an important propaganda tool during the planned economy period from the 1950s to the 1980s, the censorship system was implemented with “political and ideological correctness” as its dominant criterion.” (Su, 2016, s127)

Regjeringen har regjert med strenge sensur rutiner, og forsterket dem gjennom tidene. Så hvordan har Kina fått lov til og være med i UN?

«.. article 35 in your constitution. The article guarantees for freedom of speech and access to information.»

(Alme, Vågen, 2006, s13)

Denne regelen er satt for vise resten av verden at Kina har et reglement for ytring, men den overstyres av en annen artikkel.

« article 51, which says, « may not infringe upon the interest of the state» «Actually, article 51 in the Chinese constitution nullifies ALL the articles guarantee a broad spectrum of individual rights and freedom. The Party and Politburo members have created a society and constitution which is there to safeguard their interests. And the masses, the ordinary people, are paying the price. And the price is high: Being caught possessing the Universal Human Rights Declaration, for example, or a picture of Dalai Lama, means that you will be detained, questioned and in many cases imprisoned. »

(Alme, Vågen, 2006, s13)

Noe som gjør at staten kan til enhver tid overkjøre artikkel 35 og gjøre hva de selv føler for, noe som leder til sensur av ulike filmer med politisk budskap eller rett og slett noe staten ikke føler er tilpass for sin befolkning.

*“Films are sometimes censored based on the specific sociopolitical context. In 2006 the Chinese government canceled the showing of *Memoirs of a Geisha*, starring Zhang Ziyi and Gong Li, on the grounds that it might spark public anger and rekindle anti-Japanese sentiment.” (Su 2016, s132)*

Siden Kina og Japan har en problematisk fortid velger heller staten og forby filmer enn og la folket få en reaksjon av slike filmer.

“Filmmakers have sometimes been forced to go underground to bypass the censorship system.” (Su, 2016, s132)

Dette gjør at filmskapere som Su skriver om her, må finne måter og lure seg gjennom sensur reglementet slik at filmene blir vist for folket.

“I would argue that the overemphasis on market demands has had a chilling effect on filmmakers, manifested by the exercise of self-censorship and self-discipline, as observed by Wang Xiaoshuai.” (Su, 2016, s166)

Landets egne filmskapere må selv sensurere dette har på gått i flere år internt i Kina, nå er det Hollywood som må gjennomføre samme praksis.

Store politiske hendelser er en meget stor tabu i Kina, slik skriver Su - *“In China, censorship works primarily through the employment of administrative measures and mandatory orders to filmmakers. In reality, censorship is very unpredictable and dependent on the sociopolitical context. Some subjects, such as Tibet, human rights, and the 1989 Tiananmen Square protest, will forever be taboo for both domestic and imported movies.”* (Su, 2016, s131)

Det har jo også skjedd i «*Doctor Strange*» i form av en rolleforandring. Tenk om dette skulle skje med filmer med viktige historiske figurer som Dalai Lama, eller kanskje Tianamen Square hendelsen blir slettet fra i historien totalt.

“It is clear that the state is both a lawmaker and an enforcer. The state is actively involved in the entire process of film production, from topic and theme selection to promotion to postproduction censorship.” (Su, 2016, s131)

“In practice, a Film Censorship Committee and a Film Reexamination Committee are responsible for censoring all films, including imports.” (Su, 2016, s130)

“In reality, local governments at various levels have continued to treat film as a propaganda tool. As a result, film production in many provinces is still a government act instead of a business enterprise.” (Su, 2016, s112)

2.7 Kina – viktig filmmarked

Kina har hatt en streng kontroll over sin tilgang til utenlandsk media, det var for det meste filmer som produsertes i Kina som ble så kontrollert av Kina som fikk vises på kinolerretet.

“The state-owned studios functioned as a “big and whole” (daerquan) unit within the planned economy.” (Su, 2016, s102)

Fram til et stort gjennombrudd i 1994. Hvor Hollywood fikk begynne å importere filmer på større skala.

De importerte filmene fra Hollywood utgjorde i 1994 hele 60 prosent av Kinas totale filminntekter. Til sammen utgjorde dette rundt 900 millioner yuan som er cirka 112 millioner dollar.

«*The Fugitive*» satte i 1995 rekord på salget av billetter i innenlandske billettkontorer. I løpet av det første halvåret i 1995 økte salget i billettkontorene med hele 50 prosent, sammenlignet med samme periode i 1994, og i Beijing salget økte med 70 prosent. (Su, 2016, s22-23)

Så the “*The Fugitive*” var kickstarteren til Hollywood film i Kina.

“Prior to 2000, the status of the film sector in China had always been vague, dubious, and ambivalent. From the 1950s to the late 1970s, films served as the party-state’s propaganda tool, responding to the party’s political agenda.” (Su, 2016, s37)

Mediekonglomerater kan bygge stadig større globale merkevarer gjennom å investere i den kommersielle filmproduksjonen i Kina. Titlene på de store Hollywood/Kina-filmproduksjonene synliggjøre og fremhever den store betydningen av markedsføringstiltak som det sentrale i samarbeidet. Produksjoner som *The Mummy: Tomb of the Dragon Emperor* (2008), *Iron Man 3* (2013), *Transformers* (2014) og *Kung Fu Panda* (2016) har skapt flere oppfølgere. Den store og globale anerkjennelsen av kinesiske stedsnavn som *Shanghai* (2010) og *Den kinesiske mur* (2016) er viktige. (Kokas, 2017, s3)

Med andre ord konkurrer flere og flere om tilgangen til det Kinesiske markedet og regjeringen styrer innholdet til filmene som en dukkemester.

I 2015 utgjorde det kinesiske distribusjonsnettverket innen teater/film, 6,8 milliarder dollar. Fra 2012 til 2015 vokste det kinesiske filmmarkedet med 33 prosent, fra USD 2,7 milliarder til dollar 6,8 milliarder dollar. Den raske veksten i Kina slo tilsvarende vekst i USA, hvor det kun var en vekst fra 10,8 milliarder dollar til 11,1 milliarder dollar (i den samme perioden). Samspillet mellom den kinesiske og den amerikanske medieindustrien understreker betydningen av endringen i balansen mellom markedskreftene i filmindustrien. (Kokas, 2017, s9)

Det er altså store penger og hente ifra det Kinesiske markedet noe Hollywood absolutt vil ha en del av.

I 2015 ble kvoten på importerte filmer begrenset til et marked som var verdt USD 6,8 milliarder. Samproduksjonspolitikken gjør det mulig for filmer å søke om godkjenning på forproduksjonen, i stedet for etterproduksjonen. Hollywood-produsenter har derfor betydelige markedsinsentiver for å forholde seg til den kinesiske samproduksjonspolitikken fra starten av et prosjekt for å sikre seg adgang i markedet. (Kokas, 2017, s23)

Så Kina passer godt på at det skal være begrensninger slik at de kan sikre seg en stor profitt av filmene de tar inn.

2.8 Hollywood's filmindustri

Hollywoods Filmindustri har for aldri vært uten indre politiske konflikter. Siden begynnelsen av kino har det oppstått slike konflikter.

“Early cinema became a site of political struggle as reformers endeavoured to impose middle-class social controls over the lives and behaviour of working-class and ethnic moviegoers. This attempt expressed itself in campaigns directed at either censoring the content of films themselves or at controlling and making `safe` the environment in which movies were shown” (Maltby, Stokes, 2001, s3)

Slik har sensur holdt på fra tidlig av i film historien, merkelig nok kommer den tilbake gjennom samarbeid med et kommunistisk styrt land. Uansett hvor hardt den Amerikanske filmindustrien jobbet for å bli kvitt det viser det seg at pengene kommer først.

“Exhibitors and distributors justify their permanent blocking of nationally produced films by appealing to the spectator’s right to choose what films he or she wishes to see. But this free-market sophism omits one small detail: that for an audience to choose a film, it must first be exhibited, which generally does not happen with national films, or does so only in appalling conditions (1997a:91)” (Wayne, 2001, s78)

Slik praksis er det den kinesiske myndighet gjør nå for å forsikre seg en stor del av Hollywoods Kapital. Nettopp ved å begrense markedet slik at de bestemmer hva som skal få spille på deres lerreter.

“Most of the survey investigations in the first four decades of American cinema reflected the fact that movie attendance was a highly political subject. Such surveys began as a result over the social composition of audiences and the nature of their response to the new medium.” (Maltby, Stokes, 2001, s4)

Siden tidlig har politikk vært en stor rolle i filmens verden. Alle filmer er på en eller annen måte politisk, men det merkes ekstra godt når det blir gjort av et diktatorisk styre.

“taste classifies, and it classifies the classifier. Social subjects, classified by their classifications, distinguish themselves by the distinctions they make, between the beautiful and the ugly, the distinguished and the vulgar” (Maltby, Stokes, 2001, s34)

Dette er noen av prinsippene som Kina anvender til sin sensur, nettopp hva de selv i makten ser på som vulgært eller ei.

“To some extent this contradiction between textual construction and ideological project, between economic efficiency and ideological affect, is contained by the way in which alternative possibilities are subsumed within relatively crude binary categories, of which my division of audiences by gender would be a case in point.” (Maltby, Stokes, 2001, s51)

Slik er det også blitt i Hollywood, det er et stort gap mellom tekstuell konstruksjon og økonomisk effektivitet.

“Hollywood’s major film openings and of the weekend’s competing cinematic business successes or failures, nationwide and worldwide, as if the industry’s financial performance had become a spectator sport. These economic reports now include number of tickets sold, million-dollar receipts at the box office, number of theatre screens and gross per screen, number of weeks and films hold up among the top ten, as well as the anticipated profits and losses for the studios and their shareholders. Projections for national movie theaters,

worldwide distribution, home-video rentals and sales have now become obsessional pastimes, with these business reports as veritable cliffhangers indicating the producers` return (or lack of it) on their sky-rocketing investments for each new major film.” (Maltby, Stokes, 2001, s152-153)

Dette var begynnelsen på nedgangen til den kunstneriske friheten vi kjente til før. Nå er det kun projeksjoner av hvordan markedet ligger og hvor investeringene skal satse for mest mulig utbytte.

Markedsføring utgjør mer enn 50 prosent av et filmprosjekts totale budsjett i Hollywood-produksjoner. Dette fører til at filmstudioer, produksjonsstudioer og bedrifter innen markedsføring til en dollar- for dollar-basert virksomhet. Hollywoods tilstedeværelse i Kina handler om mere enn film. Det handler i tillegg om vertikalt og horisontalt integrerte mediekonglomerater. Hollywoods filmstudioer er markedsdrevne og er stadig mer avhengige av inntekter fra film som handelsvarer, fra lisenser og i tillegg fra temaparker og lignende. (Kokas, 2017, s3)

Dette er en etter effekt av blockbusteraliseringen som tok plass et «Star Wars»-fenomenet. Ikke lenger er det tanke på å lage stor film uten muligheten til å tjene på goder vedsiden av filmen. Som leker, spill og spin off serier.

2.9 Kinas påvirkning av Hollywood's filmproduksjon

Mediemakten i Kina og Hollywood er verken enveis eller preget av press fra begge. Å se på Hollywoods kulturelle imperialisme i Kina som et ensrettet fenomen ville gi et unøyaktig og begrenset perspektiv på den kinesiske regjeringen og industriens innflytelse. Samtidig er Hollywoods investeringer i Kina kun til fordel for den kinesiske regjeringen. Denne overstiger de tilganger som det beskyttede kinesiske mediemarkedet har tilgang til. Men både Kina og Hollywood har tilgang til store ressurser for å projisere sin innflytelse. I de første tiårene av tjuende århundre danner Hollywoods store investeringer i Kina et viktig fundament for å forstå relasjonen mellom Hollywood og Kina. (Kokas, 2017, s15)

Så begge parter bestemmer en god del, men til syvende og sist har Kina siste ord i hva som skal sensureres slik at filmen skal kunne vises til det Kinesiske markedet.

Mens Su på den ene siden erkjenner de to alliansene mellom statskapital og statlig marked til en viss grad, undersøker hun samtidig de spesifikke måtene og forholdene under hvilke de to alliansene er mulige. Hun ser også på under hvilke premisser de to alliansene brytes og hvordan den kinesiske staten styrer alt. Med andre ord kan man si at konflikt og konkurranse mellom staten og det globale Hollywood alltid eksisterer og det samme gjør spenningene mellom markedet og staten. Disse alliansene er alltid betinget og noen ganger er de også midlertidige. Den kinesiske staten er suverene i forhold til å vedta sin egen politikk om når, hvor og hvordan de åpner opp for global kapital og markedskrefter. Den kinesiske staten bestemmer også når, hvor, og hvordan de kan opprettholde statlig herredømme gjennom statlige mediekonsern. (Su, 2016, s7)

Så med andre ord har et samarbeide oppstått mellom Kina og Hollywood i forhold til film, det dette har ført til er at Hollywood må finne seg i sanksjoner satt av det kinesiske Styret.

"Myk makt spiller: Hvordan kinesisk filmpolitikk påvirker Hollywood," utforsker hvordan kinesisk mediepolitikk former kinesisk-amerikanske bransjeforhold og hvordan produksjonsbestemmelser påvirker merkevaren og bransjens vekst. Den undersøker et bredt spekter av kinesisk-amerikanske filmsamarbeid, inkludert kinesiske regjerings sanksjonerte filmproduksjoner (filmer behandlet av Kina-regjeringen som kinesisk, men utgitt som Hollywood-filmer i andre markeder). På sitt mest pragmatiske, analyserer kapitlet de komplekse definisjonene av spekteret av samproduksjonsaktiviteter som kan oppstå mellom Kina og USA. Den argumenterer for at til tross for forskrifter som for øyeblikket gir Hollywood-filmer tilgang til det kinesiske markedet, gir graden av regulering PRC-regjeringen en betydelig mengde kontroll over hvor mye som skal romme utenlandsk kapital i det teaterutstillingsmarkedet i Kina og en betydelig kontroll over innholdet i Hollywood-produksjoner distribuert i Kina. (Kokas, 2017, s16)

Dette gir Kina en god inntekt på Hollywood sine filmer, noe som er farlig for den kunstfaglige friheten i og med at sensur er et viktig punkt for Kina.

På et møte i Beijing (2013) besluttet SAPPRFT og Paramount Studios seg for en lanseringsdato for Transformers 4. Dette ble avtalt til å skje fredag 27. juni i 2014, som er helgen rett før «1-juli-ferien». I Transformers 4 er det viktige scener med en fiktiv PRC-forsvars-minister, som beordrer skip inn i havnen til Hong Kong. Helgen før det brøt ut store protester i Hong Kong mot myndighetene i Kina dukket det opp klipp fra filmen i Hong

Kong. Masseprotestene involverte mer enn 500.000 demonstranter og var begynnelsen av en rekke protester for demokrati i Hong Kong. Det Transformers 4 viser, med kinesisk tilstedeværelse i havnen i Hong Kong og dermed at Kinas utøver sin politiske makt, ville i virkeligheten være politisk umulig. Filmen viste også scener av kinesisk politi på gatene i Hong Kong, før 1. juli. Ifølge handelsnettstedet Box Office Mojo (juli 2014), forhåndsbestilte Transformers 4 kinesiske inntekter fra billettsalg.

Så store tall for Transformers som et resultat av samarbeidet mellom Hollywood og Kina, men filmen er ikke bare reklame den tilbyr også et godt stykke propaganda.

I virkeligheten er det imidlertid en scene i Michael Bays 2014-film Transformers: Age of Extinction (heretter Transformers 4). Filmen ble utgitt bare dager før 500 000-personers Occupy Central-protester begynte i byen 1. juli 2014, det syttende årsdagen for Hongkongs retur til Folkerepublikken Kina (PRC). Transformers 4 understreker, usannsynlig nok, noen av utfordringene Hollywood-studioene står overfor i sitt økende samarbeid med kinesiske firmaer og regulatorer. Filmen er et kinesisk-amerikansk filmsamarbeid, et kulturprodukt i sentrum for et utviklende mediesystem drevet av samarbeidende og konkurrerende interaksjoner mellom Kina og Hollywood. I tillegg til delte filmarbeid, begynner Hollywood og Kina å samarbeide om større mediesatsinger. (Kokas, 2017, s3)

Som vil si at Hollywood har fått sluppet inn på det kinesiske markedet noe som gjør deres gevinst enormt mye større enn før denne Sino-US relasjonen tok plass, men som følge av denne avtalen har de Kinesiske myndighetene fått stor påvirkning i Hollywoods kreative prosess og hva som skal være med i filmene de produserer som skal vises i Kina.

Hollywood Made in China beskriver de sammensatte systemene som gjelder i de kinesisk-amerikanske medierelasjonene og hvordan forholdene innen slike mediesamarbeid kan forme fremtiden for medieindustriene i USA og Kina. Dette samme gjelder også for resten av verden. Ledere fra Kina og USA har møter for å drøfte de politiske strategiene i forhold til den globale medieindustrien. Viktige temaer er størrelse marked som Kina har og den globale mediekraften som Hollywood har. Begge nasjoner projiserer sine medieproduksjoner i hele verden. Det som fremgår av denne kilden er et trans-stillehavskart over koblinger mellom politikk-, produksjons-, - finansielle, og markedsføringsenheter som binder sammen Kina og Hollywood. Dette viser en av de mest formative medieovergangene i det tjuetførste århundre.

(Kokas, 2017, s18)

Det "Hollywood Made in China" diskuterer er hvor stor betydning dette samarbeidet har for fremtiden for film og hvile følger det har videre for filmindustrien.

I september 2015 besøkte den kinesiske presidenten Xi Jinping Washington, DC, New York City og Seattle, for å ha møter med ulike amerikanske ledere. På samme måte som et tidligere besøk i USA, falt dette besøket sammen med en kinesisk-amerikansk avtaleinngåelse og etablering av nettverk med amerikanske ledere innen medieindustrien. Det kinesiske medieinvesteringsselskapet China Media Capital og det amerikanske filmselskapet Warner Bros sto for åpningen av Flagship Entertainment, som er et nytt samarbeid med base i Hong Kong- Det hele er designet, som Oriental DreamWorks, med formål å produsere med engelsk- og kinesiskspråklig innhold.

(Kokas, 2017, s30)

Dette møtet er en av mange som har tatt plass i nyligere tider som har ført til mer samslått økonomi mellom Kina og USA, slik at det er blitt satt i produksjon mer film som skal tilfredsstillere det Kinesiske publikum.

Dette er en absurd sammenkomst av krefter i forhold til at Hollywoods produsenter er i hovedsak liberal og står for frihet, frihet til å lage og distribuere det de selv føler for. Derfor ble dette møtet med lederen til en av de mest ytringsfrie løse landene i verden så sjokkerende.

(Kokas, 2017, s36)

Som Xi Jinpings amerikanske møter antyder, er et av de mest oppsiktsvekkende aspektene ved kinesisk-amerikanske mediesamarbeid i det tjuetførste århundre at de har blitt spisset i spissen av bransjeledere og politiske beslutningstakere i begge land. Denne dynamikken gjøres desto mer provoserende av mytologien rundt både Hollywood-produsenter og kinesiske politiske ledere. (Kokas, 2017, s31)

Dette er nettopp dette som oppgaven går ut for å avdekke, akkurat dette med at Hollywood bøyer seg i støvet for den kinesiske sensur slik at de får sikkert seg penger fra regionen. Resten av verden får bare finne seg i det at det kinesiske markedet skal med og dermed følger sensuren.

Su hevder at det må konkluderes med at det eksisterer et komplisert forhold mellom den kinesiske staten, den transnasjonale kapitalen og den innenlandske filmindustrien. Gjennom

møtet mellom øst og vest, som manifesteres mellom Kina og Hollywoods relasjon, er det blitt skapt et ubalansert forhold, hvor Kina sliter med modernisering. Spesielt, sier Su at denne postsosiale moderniteten for tiden jobber for å styrke den kinesiske statens grep om makten. Samtidig sier hun at den muligens kan gi næring til å skape nytt rom for flere alternativer og til nye elementer. (Su, 2016, s202)

Gjennom å tillate Hollywood i sitt land har den kinesiske regjering fastslått seg som en mer åpen og folkevennlig institusjon, men likevel har den et jerngrep rundt hva som skal vises og ikke, men kanskje som teksten sier vil fremtiden gi mer åpenhet i det strenge sensur reglementet.

Kritiske filmer viser et samfunn som er offer for en usunn markedsøkonomi, som preges av maktavhengige økonomiske avtaler samt av moralsk og politisk korrupsjon. De viser folk som er i en håpløs situasjon, som i større grad er preget av det korrupte systemet, enn er ofre for den globale kapitalismen. Denne type filmer viser en helt annen nasjonal identitet enn den i de kinesiske «Main-melody» filmene. et korrupt system med pålagt kapitalisme, beleiret av sosiale problemer og full av desorienterte mennesker. De viser at Kina er et land uten tegn til fremtidshåp og med ødelagt nasjonal identitet.

(Su, 2016, s151)

Slik skriver Su om hvordan det kinesiske folk føler rundt realiteten de lever i. Hollywood har blitt sluppet inn for og nedtrykte de lokale filmskaperne og gi penger til de korrupte ledere.

“The Chinese state has negotiated much operating space for its domestic film industry. However, the concessions it has made to Hollywood have direct negative consequences for the further development of that industry. The state has tried to strike a balance and negotiate for national interests throughout the Hollywood siege.” (Su, 2016, s122)

Siden lokale filmskaperne lider under Kinas strenge restriksjoner under produksjon gjør det til at Hollywood overkjører dem på effektivitet og friheten til å skape.

I løpet av det første halvåret i 2012 var Hollywood-importørene sterke på det kinesiske markedet. Etter at filmkvoten ble økt til 34 filmer (etter kommende president Xi Jinpings besøk til USA i februar 2012), økte billettinntektene til 7,25 milliarder yuan, noe som tilsvarer ca 1,17 milliarder dollar. Dette førte til at inntektene fra innenlandske filmer ble svekket og dette gjorde betingelsene for innenlandsk filmproduksjon enda vanskeligere. (Su, 2016, s121)

Xi Jinping sitt besøk gjorde enorme finansielle fremskritt hos det kinesiske markedet for Hollywood. Slik begynte snøball effekten som førte til hvor vi er nå i filmverdenen.

“The Chinese state has always interfered in the distribution of film revenue and profits, while leaning toward the support of domestic film production. Thus, the state acts as an invisible hand that pushes each side to move in the direction it wishes.” (Su, 2016, s120)

Enda et godt eksempel på hvordan den kinesiske regjeringen kontrollerer sin egen film produksjon mens den beriker seg på godene den bringer.

Enkelt sagt var konflikten mellom Hollywood-kinoen og Kinas urfolkskino et sammenstøt av kulturelle verdier og nasjonale identiteter. Derfor vurderte kinesiske intellektuelle beskyttelse av urfolksfilmer som deres topp prioritet. Med målet om å redde den kinesiske filmindustrien fra å bli ødelagt av Hollywood, startet noen kinesiske organisasjoner en kampanje for spontan motstand. (Su, 2016, s66)

Ikke alle var like begeistret over at Hollywood fikk komme og dominere med sine utalandske filmer mens de innalandske filmer slett under harde regulasjoner og skatter som førte til motstand.

“Associated with this monopoly is the conflict of interest between theater chains and production studios in their fight for greater shares of the domestic film market.” (Su, 2016, s116)

Monopolet sikrer at Kina sine interesser blir ivaretatt gjennom denne handelen med Amerika.

“Fourth, learning from Hollywood’s studio system and marketing strategy, China launched a series of reforms to organize Hollywood-style theater chains. In April 1995 Shanghai became the first city in China to have a national theater chain. Guangzhou and Beijing followed suit. The technological renovation also began in 1997. In Sichuan, Hunan, and Zhejiang Provinces, state loans were obtained to transform old theaters into multifunctional and Panavision theaters.” (Su, 2016, s28)

Dette er en av de viktigste hendelsene til å forstå hvordan Kina ble så stor innen film distribusjon. Det var aksjoner som dette som førte til at Hollywood nå er i så stort samarbeid med de kinesiske myndighetene.

“In the eyes of these critics, the American way of life and the American dream are ideological illusions that fool the Chinese people, endanger the Chinese cultural tradition, and destroy the spiritual home of the Chinese people.” (Su, 2016, s66)

Det vokste en følelse om at den Amerikanske måten av livet ble prosjektert gjennom Hollywoods filmer som førte til at Kinesiske innbyggere ikke følte seg tilpass i sin egen kultur noe som skapte fortvilelse i Kina.

Kampen for kontroll over det kinesiske markedet har vært en sentral bekymring for den kinesiske regjeringen, en viktig kilde til frustrasjon for Hollywood-studioer, og gjenstand for hyppige krangler mellom de to sidene. For å opprettholde grepet om det innenlandske markedet har den kinesiske regjeringens strategi bestått av kvoter, politikkbeskyttelse og kontroll av aksjer, mens Hollywood-studioer har appellert til WTO-regler for å søke større tilgang til det kinesiske markedet. (Su, 2016, s47)

Så den Kinesiske regjering har lagt inn kvoter og aksjekontroll for å forsikre seg en profitt ved Hollywood sin innsats i Kina, mens Hollywood søker om mer tilgang til det Kinesiske markedet. Den virkelige taperen i det hele er den kinesiske filmskaper.

Etter press fra både interne og eksterne krefter, erkjente staten endelig film -og underholdningsfunksjonene til film og har begynt å forberede seg på en forandring av kulturindustrien. På bakgrunn av Kinas autoritære system, med ett parti og med streng sensur kan film aldri bli helt uavhengig av myndighetskontrollen eller den politiske påvirkningen. I Kina er det ikke uvanlig at de offisielle ytringene om filmens rolle i samfunnet varierer, helt avhengig av hvilken kontekst man befinner seg i. Ulike partimedlemmer kan ved den ene anledningen fremheve filmens rolle som kulturproduksjon, mens ved en annen anledning fremheves filmens propagandistiske rolle. Det er alltid et dobbelt syn på film som status som kultur på den ene side eller og om denne fritt kan disponeres av staten i propagandaformål. Inntil videre må filmbransjen prøve seg på å balansere mellom sine ulike roller. Man må rett og slett forhandle og lære seg balanserekunsten. (Su, 2016, s40-41)

Slik er det nå i landet, innalandsk film skal være en kulturell skapning samtidig et propaganda verk i Kina. Dermed kalles det og danse med kjetting.

“The state has used its administrative power to mandate the establishment of the theater chain system in China and intervene heavily in the creation of a national market.” (Su, 2016, s101)

3. RESULTAT (eller analyse) – med fakta

I forhold til filmen «*Doctor Strange*» (Derrickson, 2016) skapte endringen av rolleinnhaver en sterk reaksjon hos publikum.

“A group of Tibetans and supporters of Tibet is planning a silent protest outside a Manhattan movie theater Thursday night to criticize a film studio’s decision to have actress Tilda Swinton play a character in the movie “Doctor Strange,” which opens in the U.S. this week.”

Chris Fuchs (Nov 3, 2016)

Tibeterne begynte å opprøre til filmen siden de føler at Hollywood støtter Kina sin undertrykkelse av deres nasjonale identitet, noe de absolutt er skyldig i.

“Relations have long been strained between China and Tibet, which China invaded in 1950. While Tibet became an autonomous region, Tibetans have claimed persistent political and religious persecution at the hands of the Chinese government, a charge Beijing has denied.”

Chris Fuchs (Nov 3, 2016)

Denne konflikter mellom Tibet har foregått lenge med andre ord og er noe film produsentene styrer unna for og sikre seg en del av det kinesiske markedet.

De statlig produserte filmene er et av de viktigste ideologiske tiltakene, med formål om å utdanne og påvirke befolkningen med det som anses å være den "korrekte politisk" tankegangen». Slik har filmene fått en viktig formidlerrolle, som ikke kun kan skje i politiske møter og gjennom historiske lærebøker. «Main melody films» bidrar til å overbevise folk om det sosialistiske Kinas uunngåelighet og legitimitet. Dette for å opprettholde det regjerende partiets troverdighet og gi grobunn til en nasjonal identitet. Budskapet i filmene tjener det regjerende parti og skal gi folket en identitet som er rød, sosialistisk og antikapitalistisk.

Gjennom å benytte seg av film håper staten at de kan videreføre den revolusjonære arven. Deres ønske er å vise verden en nasjonal sosialistisk identitet som har en distinkt kinesisk karakter. (Su, 2016, s27)

Slik har også «Doctor Strange» blitt en slik type film, den tillater Kina og styre med sin «korrekt politiske» tankegang i forhold til deres ideologi.

“Doctor Strange succumbed to one of Hollywood's oldest villains: whitewashing. In the '60s comic, a Tibetan monk guides Strange's magical training. In the 2016 movie, his mentor is instead a Celtic woman played by Tilda Swinton. The recasting came as the lesser of two evils, according to director Scott Derrickson, who said he wanted to avoid Asian stereotypes.

But according to one of the film's writers, there was also the fear of Chinese backlash for any connection to the Tibetan sovereignty dispute, in which China asserts rule over an independence-seeking Tibet.” Jennifer Bisset (Nov 1, 2019)

Skriveren til «Doctor Strange» anerkjente at han vet at originalt er «The ancient one» av Tibetansk opprinnelse, og hadde dette og si om forvandlingen av rollens rase.

“He originates from Tibet,” [Cargill said during the podcast](#). “So if you acknowledge that Tibet is a place and that he’s Tibetan, you risk alienating one billion people who think that that’s bulls—t and risk the Chinese government going, ‘Hey, you know one of the biggest film-watching countries in the world? We’re not going to show your movie because you decided to get political.’” Chris Fuchs (Nov 3, 2016)

Han snakket på ingen måte for Disney eller Marvel når han ga disse utsagnene, men etter som en endring ble gjort er det helt klart noe de også mener.

“I hold that the conceptualization of the Hollywood and US global influence should transcend the debate between cultural imperialism and cultural globalization. It should focus on how people of other nations make sense of US culture and use it to achieve their own national agendas and their own modernization goals.” (Su, 2016, s198)

Ja slik Su skriver har nok konseptet bak Hollywood produksjon av film en stor global innflytelse og dette bruker Kina til sin fordel.

“What has not changed is the Chinese state’s authoritarian power and its grip on both the film industry and the market.” (Su, 2016, s195)

Til den dag i dag har fortsatt den kinesiske regjering stram kontroll på sin film industri og marked.

Kinas produksjon av «Main-melody films» er et offisielt og statlig prosjekt som er helt eller i hovedsak finansiert av staten. Den kinesiske staten er direkte involvert i hele filmproduksjonen, noe som strekker seg helt fra manusskriving og revisjon, til filming, regissering og sensurering. De har oppnevnt en egen komite, som er sammensatt av kinesiske partibyråkrater som har ansvar for dette. De sørger også for at staten subsidierer mesteparten av filminvesteringer og produksjonskostnader. Filmenes funksjon er å formidle den offisielle retorikken om marxisme-leninisme-maoisme, samt kollektivism og patriotisme. Befolkningen i Kina får ordre om å gå å se disse filmene, og det er ikke opp til folk selv å avgjøre dette, men oppleves som helt obligatorisk. (Su, 2016, s26)

Så Kina tvinger da altså sine innbyggere til og dra og se filmer, noe som også er et tegn på total mangel på UN sine forskrifter.

“Most Chinese film distributors and exhibitors strongly believed that Hollywood blockbusters would help revive the Chinese film market and raise national revenue through huge box office sales. Some journalists and liberal film critics also cheered the market revival brought about by Hollywood imports. They all allied with the Chinese government in the sanction of market supremacy, which served to justify the state policy of importing Hollywood movies.” (Su, 2016, s61)

Så en stor grunn til at Kinas regjering gikk med på samarbeid med Hollywood var for og redde dens egen film industri.

“By exercising its enormous administrative power and strict censorship, the Chinese government hoped to use Hollywood to produce domestic films that toed the party line. By doing so, it expected to boost the growth of the indigenous film industry, win back the Chinese audience, and maintain its ideological legitimacy. Did it succeed?” (Su, 2016, s29)

Det er et meget godt spørsmål som gjennom denne tekstens analyse kan si at det gjorde det.

Samtidig som den kinesiske staten deltar aktivt i den globale kommunikasjonen, opprettholder de sine egne interesser og sørger for å verne om sin egen agenda. Gjennom styringen av egen kulturindustri preges den kinesiske staten av evnen til både å få global kapital og markedskreftene under sin kontroll, og til å få inn sin egen partiideologi samt kinesisk ledelse av statseide grupper. Kinesisk stat greier gjennom denne ambivalens både å opptre som beslutningstakere og markedsaktører – noe som kan sies å være «både dommer og

idrettsutøver». Alt sammen for å styre inn imot et statlig monopol innen filmbransjen. (Su, 2016, s53)

Kina regjering skal være den som styrer, slik har de fastslått seg.

Mer enn to tredjedeler av alle kinesisk produserte filmer, og som er helt eller delvis finansiert av staten, er blitt produsert mer i tråd med regjeringens plan enn på bakgrunn av publikums behov og ønsker. På tross av at Kinas reformatorer har ytret ønske om at Kinas filmindustri i større grad skal betraktes som en kreativ virksomhet og en pengeregistreringsvirksomhet har ikke den kinesiske filmindustrien selv likt denne utviklingen. De har altså ikke selv ønsket å bli et uavhengig kunstnerisk foretak og har aldri operert i henhold med markedsreglene.

(Su, 2016, s33)

Det er altså Hollywood som oppstår mesteparten av Kina sitt film marked den dag i dag.

“In China, cinema remains an important propaganda tool and is heavily loaded with party-sanctioned ideology. The film sector’s embarrassing status as a government tool that is nevertheless responsible for its own economic efficiency leads to fundamental problems in production, distribution, and exhibition processes.” (Su, 2016, s33)

4. DISKUSJON (eller drøfting)

“Welcome to the murky world of Hollywood self-censoring for China's censorship bodies. These state agencies and party committees decide what plays in the country's theaters, based on a set of broad, changeable guidelines.” Jennifer Bisset (Nov 1, 2019)

«*Doctor Strange*» (Derrickson, 2016) var jo selve grunnbasen for oppgaven og det har visst seg og være sant i at en forandring har skjedd i følge av Kina sin sensur politikk.

Det er en skummel ironi i at et selskap som Disney som eier Marvel viser i sine heltefilmer om helter som sloss mot frihet og skal stå opp for det rette og at de selv ikke klarer å opprettholde disse verdiene selv. Tibeterne stemme blir ignorert som følge av dette, og er de som lider mest av denne forandringen.

«*Red dawn*» (Bradley, 2012) ble helt omgjort kun for å tilpasse seg det kinesiske markedet.

“When it comes to making a multimillion-dollar action blockbuster, an important rule to follow is: do not alienate some 1.3billion potential theatergoers.

At least that is what MGM executives were thinking when they decided to replace the Chinese with North Koreans as the villains in the upcoming remake of the 1984 cult classic Red Dawn.

Producers working on the feature initially had Chinese troops invade the U.S., but they had a change of heart after facing a backlash from a Chinese newspaper and website that caught wind of the project.” Snejana Farberov (Nov 24, 2012)

Fienden skulle egentlig være fra Kina, men da truet Kina med og nekte filmen tilgang til sitt marked noe som førte til at filmen ble omgjort i post produksjon.

«*Transformers: Age of Extinction*» (Bay, 2014) har blitt beskyldt for å selge seg grovt ut til kinesiske reklamebyrå og Kina.

Produkt plassering i film er nok ingenting nytt og kan også regnes som en type propaganda, men når det kommer fra et politisk parti virker det mer rettet mot den kunstneriske frihet, produktene eiere betaler filmskaper for sin reklame, mens Kina nekter filmskaper tilgang til sitt publikum om ikke kravene blir oppført til deres nøye. Noe som føles mye mer truende mot den kunstneriske frihet.

“and we denounce the fact – not because of the films themselves or our public, but because the films themselves are systematically boycotted by both national and international distributors and exhibitors, who are linked to the anti-national and colonial interests of foreign producers, above all those of North American cinema. (1997a90-1)” (Wayne, 2001, s78)

Så filmer risikerer og bli boycottet som følge av nasjonal interesse, noe som fører til et sort hull i yringsfriheten i filmskaping.

“At the textual level, I explore the importance of being able to represent history as an open-minded site of conflict and change and compare Spielberg’s “Amistad” (1997) with Alea’s “The Last supper” (1976) and Sembene’s Camp de Thiaroye (1987)” (Wayne, 2001, s3)

Her **stresser** Wayne hvor viktig det er og ha muligheten til å sammenligne forskjellige filmatiske verk som alle omhandler samme tema, men med sine egne politiske narrativ. Dette er noe som kan fryktes til å bli tapt om Hollywood tillater seg og bli overstyrt av Kinas kommunistiske styre. Det kan fort ende med at all historie vi får fortalt av filmer, kanskje det til og med strekker seg til andre media slik at vi får en ensidig propaganda tilpasset historie.

«Commercial cinema has won its audience by method going. We cannot support it. The `Cinema of expression` uses the best methods, and scorns the mass audience. We cannot support it either. Once again, the contradiction between art and industry is resolved very badly, except for the `select` minority who make up the audience of the `cinema` of expression, for whom such a solution is perfectly satisfactory, (Birri, 1997a:88)» (Wayne, 2001, s7)

Her skriver Wayne om hvordan det kommersielle tar over det genuine bak filmskaping, om hvordan tall måling og franchise bygging ødelegger for kunsten til å lage god film.

5. AVSLUTNING

Så det vi har kommet fram til er at alle filmeksemplene og produsentene bak dem står skyldig i å ofre sin kunstfaglige frihet for en del av Kinas Kapital, vi har sett hvordan Kina styrer sitt marked til en forhandlingsbrikke i innholdet til Hollywood sine filmer.

Det viser seg etter grundig analyse av flere filmer og bøker at den kunstneriske frihet står ingen sjanse mot makten av penger. En skal være bra naiv om en tror motsatt, en kjærlighet for filmens skapelse og frie sjel er ingenting i forhold til kjærligheten av penger.

Amerika er et land som elsker å skryte av sin frihet og den harde kampen de har kjempet for å oppnå dette, men som først og fremst er et land bygget på kapitalisme.

Hollywood selger seg ut til det Kinesiske marked og verdier som ytringsfrihet, kunstnerisk frihet og integritet er lette og ofre for penger.

Slik verden er nå med Covid-19 og Trump sitt nedvergende syn på Kina med sanksjoner som fra begge sider er det ikke sikkert at dette Sino-US samarbeidet kommer til å fortsette, men i det tilfelle at det skulle gjøre det, ser fremtiden for den kunstfaglige friheten meget mørk ut.

“I believe that a producer will make a political film, even if it is against his class sense, as long as he thinks he can make money with it. I think he would even make a film which shows that his father is a thief and his mother a whore if he sure to make money. So it depends on the situation at the moment. (Georgakas and Rubenstein, 1983:95)” (Wayne, 2001, s11)

6. LITTERATUR/ KILDER

Alme, Ø. Vågen, M - "*Silenced: China's Great Wall of Censorship*" Stockholm: Amaryllis Media (2006). Sider 151. (Hele Boken)

Kokas, A. - "*Hollywood Made in China*" California, USA: University of California Press; First edition (2017) Sider 268. (Hele Boken)

Maltby, R. Stokes, M - "*Hollywood Spectatorship: Changing perceptions of cinema audiences*" Suffolk, United Kingdom: British Film Institute; (2001 edition) Sider 168. (Hele Boken)

Su, W. - "*China's Encounter with Global Hollywood: Cultural Policy and the Film Industry, 1994-2013*" Kentucky, USA: University Press of Kentucky (2016) Sider 240. (Hele Boken)

Wayne, M. - "*Political Film: The Dialectics of Third Cinema*" London: Pluto Press (2001). Sider: 163. (Hele Boken)

Andre Kilder:

Jennifer Bisset (Nov 1, 2019) "*Marvel is censoring films for China, and you probably didn't even notice*" URL: <https://www.cnet.com/features/marvel-is-censoring-films-for-china-and-you-probably-didnt-even-notice/>

Chris Fuchs (Nov 3, 2016) "*Tibet Supporters Protest Marvel's 'Doctor Strange' over Changed Character*" URL: <https://www.nbcnews.com/news/asian-america/tibet-supporters-protest-marvel-s-dr-strange-over-changed-character-n677706>

Snejana Farberov (Nov 24, 2012) "*Producers behind Red Dawn remake swapped Chinese flags and insignia for North Korean ones for fear of losing out on billion-dollar box office*» URL: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2237717/Red-Dawn-remake-swapped-Chinese-flags-insignia-North-Korean-ones-fear-losing-billion-dollar-box-office.html>

Filmer:

Derrickson, S. (Regissør). (2016) Doctor Strange USA: Walt Disney Studios Motion Pictures

Bradley, D. (Regissør). (2012) Red Dawn USA: Filmdistrict

Bay, M. (Regissør). (2014) Transformers: Age of extinction USA: Paramount

