

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra asijských studií

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Hollywoodská anabáze v pevninské Číně

Hollywood anabasis in Mainland China

OLOMOUC 2021 Natálie Breuerová

vedoucí diplomové práce: Mgr. Kateřina Šamajová

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla veškeré použité  
prameny a literaturu.

Olomouc, 22. 6. 2021

.....

Podpis

## **Anotace**

**Jméno a příjmení autora:** Natálie Breuerová

**Název katedry:** Katedra asijských studií

**Název fakulty:** Filozofická fakulta

**Název diplomové práce:** Hollywoodská anabáze v pevninské Číně

**Vedoucí diplomové práce:** Mgr. Kateřina Šamajová

**Počet znaků:** 88 603

**Počet stran:** 52

**Počet zdrojů a literatury:** 56

**Klíčová slova:** Hollywood, Čína, Spojené státy, Marvel, soft power, cenzura, koprodukce, film

**Anotace:** Bakalářská práce se zabývá vztahem amerického filmového průmyslu s čím dál důležitějším čínským trhem, který je po americkém co do velikosti tržeb největší na světě, a v blízké budoucnosti je očekáváno jeho prvenství. Práce předkládá motivace obou diskutovaných subjektů a úskalí této spolupráce. Okrajově se dotýká čínsko-americké koprodukce jako společného produktu obou stran a čínského cenzurního systému jako nedílné součásti této spolupráce. Hlavním výstupem je komplexní pohled na mediální franšizu Marvel, který se snaží zmapovat přítomnost vlivu čínského filmového trhu.

Především bych ráda bych poděkovala Mgr. Šamajové za odborné vedení mé práce, za cenné rady a čas, který mi věnovala s trpělivostí. Dále bych chtěla poděkovat svým blízkým za podporu během doby mého studia.

# Obsah

|                                                                           |    |
|---------------------------------------------------------------------------|----|
| Anotace.....                                                              | 7  |
| Filmografie.....                                                          | 7  |
| Seznam tabulek .....                                                      | 10 |
| Seznam zkratk .....                                                       | 11 |
| Ediční poznámka.....                                                      | 12 |
| Úvod.....                                                                 | 13 |
| 1. Metodologie.....                                                       | 15 |
| 2. Historie.....                                                          | 17 |
| 2.1 Přítomnost Hollywoodu v Číně do její reformní éry .....               | 17 |
| 2.2 Reformní Čína a normalizace vztahů s USA.....                         | 18 |
| 2.3 Snaha o nápravu krize .....                                           | 18 |
| 2.4 Zahájení reformy čínského filmového průmyslu a vstup Číny do WTO..... | 20 |
| 3. Důvody a úskalí spolupráce.....                                        | 21 |
| 3.1 Proč Hollywood spolupracuje? .....                                    | 21 |
| 3.2 Proč Čína spolupracuje?.....                                          | 23 |
| 4. Čínsko-americká koprodukce a její úskalí .....                         | 27 |
| 5. Cenzura .....                                                          | 30 |
| 6. Analýza franšízy Marvel.....                                           | 34 |
| 6.1 Výdělek.....                                                          | 34 |
| 6.2 Hodnocení diváků .....                                                | 37 |
| 6.3 Pozdní uvedení filmu na čínský trh .....                              | 39 |
| 6.4 Snaha o koprodukci .....                                              | 41 |
| 6.5 Odstranění nežádoucích čínských prvků.....                            | 41 |
| 6.6 Cenzurní systém na čínském trhu.....                                  | 42 |
| 6.7 Nadcházející Marvel filmy .....                                       | 44 |
| 7. Závěr.....                                                             | 46 |
| Resumé .....                                                              | 47 |
| Seznam použitých zdrojů .....                                             | 48 |

## Filmografie

*Abominable* 雪人奇缘 2019  
*Ant-Man* 蚁人 2015  
*Ant-Man and the Wasp* 蚁人 2：黄蜂女现身 2018  
*Aquaman* 海王 2018  
*Avatar* 阿凡达 2009  
*Avengers: Age of Ultron* 复仇者联盟 2：奥创纪元 2015  
*Avengers: Endgame* 复仇者联盟 4：终局之战 2019  
*Avengers: Infinity War* 复仇者联盟 3：无限战争 2018  
*Black Panther* 黑豹 2018  
*Captain America: Civil War* 美国队长 3 2016  
*Captain America: The First Avenger* 美国队长 2011  
*Captain America: The Winter soldier* 美国队长 2 2014  
*Captain Marvel* 惊奇队长 2019  
*Captain Phillips* 菲利普船长 2013  
*Coco* 寻梦环游记 2017  
*Confucius* 孔子 2010  
*Despicable Me 2* 神偷奶爸 2 2013  
*Django Unchained* 被解救的姜戈 2012  
*Doctor Strange* 奇异博士 2016  
*Eternals* 永恒族 2021  
*Ghostbusters* 超能敢死队 2016  
*Gravity* 地心引力 2013  
*Green Book* 绿皮书 2018  
*Guardians of the Galaxy* 银河护卫队 2014  
*Guardians of the Galaxy 2* 银河护卫队 2 2017  
*Guess who's Coming to Dinner* 猜猜谁来吃晚餐 1967  
*Inception* 盗梦空间 2010

*Iron Man* 钢铁侠 2008

*Iron Man 2* 钢铁侠 2 2010

*Iron Man 3* 钢铁侠 3 2013

*Jurassic World* 侏罗纪世界 2015

*Kundun* 1997

*Kung Fu Panda 2* 功夫熊猫 2 2011

*Kung Fu Panda 3* 功夫熊猫 3 2016

*Nomadland* 无依之地 2020

*Parasite* 寄生虫 2019

*Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest* 加勒比海盗 2：聚魂棺 2006

*Prometheus* 普罗米修斯 2012

*Pulp fiction* 低俗小说 1994

*Rogue One: Star Wars Story* 星球大战外传：侠盗一号 2016

*Salt of the Earth* 社会中坚 1954

*Seven Years in Tibet* 1997

*Shang-Chi and the Legend of the Ten Rings* 尚气与十戒传奇 2021

*Singin' in the rain* 雨中曲 1952

*Spider-Man: Far from home* 蜘蛛侠：英雄远征 2019

*Spider-Man: Homecoming* 蜘蛛侠：英雄归来 2017

*Star Wars: The Force Awakens* 星球大战 7：原力觉醒 2015

*The Amazing Spider-man* 超凡蜘蛛侠 2012

*The Avengers* 复仇者集结 第一季 2012

*The Dark Knight Rises* 蝙蝠侠：黑暗骑士崛起 2012

*The Fugitive* 亡命天涯 1993

*The Great Wall* 2016 长城

*The Incredible Hulk* 无敌浩克 2008

*The Martian* 火星救援 2015

*The Meg* 巨齿鲨 2018

*Thor* 雷神 2011

*Thor: The Dark World* 雷神 2: 黑暗世界 2013

*Thor: Ragnarok* 雷神 3: 诸神黄昏 2017

*Titanic* 泰坦尼克号 1997

*Transformers: Age of Extinction* 变形金刚 4 : 绝迹重生 2014

*Wolf Totem* 狼图腾 2015

*Wolf Warrior 2* 战狼 2 2017

## Seznam tabulek

|                  |                                                      |    |
|------------------|------------------------------------------------------|----|
| <b>Tabulka 1</b> | Výdělky všech Marvel filmů (v dolarech) .....        | 35 |
| <b>Tabulka 2</b> | Výdělky trilogie Iron Man (v dolarech) .....         | 36 |
| <b>Tabulka 3</b> | Hodnocení diváků (1 až 10 možných hvězdiček) .....   | 38 |
| <b>Tabulka 4</b> | Pozdní uvedení filmů na čínském trhu .....           | 40 |
| <b>Tabulka 5</b> | Zaznamenané konflikty při vstupu na čínský trh ..... | 43 |

## Seznam zkratek

|         |                                                                        |
|---------|------------------------------------------------------------------------|
| ČLR     | Čínská lidová republika                                                |
| CFCC    | China Film Co-production Corporation                                   |
| KSČ     | Komunistická strana Číny                                               |
| SAPPRFT | State Administration of Press, Publication, Radio, Film and Television |
| WTO     | Světová obchodní organizace                                            |

## **Ediční poznámka**

V textu práce jsou užity čínské znaky ve zjednodušené podobě. Místní názvy jsou uváděny v transkripci pinyin, pokud nedisponují zaběhnutým ekvivalentem v češtině. Pro přepis čínských jmen byla použita také transkripce pinyin.

## Úvod

Od natočení prvního hollywoodského snímku *In Old California* uběhlo něco málo přes 120 let. Za uplynulou dobu se hollywoodská filmová tvorba stala pro mnohé ztělesněním filmu jako takového, a nabyla nesmírného vlivu, díky kterému má moc utvářet myšlenky lidí napříč celým světem. Hollywoodská kinematografie ale není jediná, která prošla za posledních 100 let nevídaným vývojem. Po implementování politiky otevřených dveří a zahájení reformy v roce 1978 se čínský filmový průmysl ocitl ve fázi bouřlivé transformace, a po jeho hluboké krizi došlo k jeho bezprecedentnímu růstu ve všech myslitelných směrech. Veškeré predikce se jednomyslně shodují, že je otázkou nedaleké budoucnosti, než čínský filmový průmysl předčí co do velikosti ten americký. Síla, které nabyl čínský filmový průmysl zejména v posledních dvou dekadách 21. století, nevyhnutelně nutí Hollywood spolupracovat s jeho následovníkem.

Ačkoliv téměř všechny vztahy, které si Hollywood pěstuje s ostatními státy, charakterizuje dynamika „nenávisti a lásky“, vztah Číny a Hollywoodu představuje zcela unikátní fenomén. Nenávisti Hollywood čelí zejména díky jeho roli hegemonu ohrožujícího domácí filmové průmysly, či dokonce uzurpujícího si téměř veškerý podíl na jednotlivých trzích. V Číně jsou ale kladeny zcela jiné nároky na filmový průmysl než je tomu ve Spojených státech. Od založení Čínské lidové republiky začalo umění, a tedy i film, oficiálně sloužit ve službě kulturní armády komunistické strany Číny a propagandistický obsah se stal nedílnou součástí jeho tvorby, stejně tak jako cenzurní systém, který film v Číně doprovází do dnešních let. Od sklonku dvacátého století čínský filmový průmysl připouští dva nové aspekty, a tedy finanční stránku filmu a potřeby diváka. Nezřídka se ale stále lze setkat s velkorozpočtovými filmy, které mistrně uspokojují obojí z výše zmíněných, za doprovodu notné dávky nacionalismu. O velkorozpočtových mainstreamových filmech, téměř výhradně těch amerických, celá práce také pojednává, a neklade si za cíl diskutovat nezávislou tvorbu obou debatovaných subjektů.

V dnešním globalizovaném světě se Čína, stejně jako ostatní země, pokouší komunikovat s celým světem mimo jiné prostřednictvím filmové tvorby. A zatímco provádění kulturní diplomacie není nic neobvyklého, Čína si propůjčuje k tomuto typu komunikace nečekaně také cizí kapitál, který představují hollywoodské trháky

s obrovským dosahem napříč celým světem. Čínské vedení v poslední dekádě nezakrytě usiluje o posílení své *soft power*, v překladu pak měkké moci, jejíž koncept bude nastíněn v průběhu této práce. Práce tedy pojednává o měkkém střetu či snad dokonce boji těchto dvou zcela odlišných kultur, při kterém je užit nečekaný nástroj, který představuje filmová tvorba.

Sporadické zprávy z médií mě nepřivedly pouze k otázce, jak tamní cenzurní systém ovlivňuje čínské diváky, ale také ke snaze porozumět jak symbiotický vztah Hollywoodu a Číny funguje a na jakých motivacích je vystavěn, stejně tak jako k otázce, jaké důsledky z této spolupráce pramení pro mě, jako diváka současné americké filmové tvorby vzdáleného obou zemím. Práce si tedy klade za cíl pochopit kontext, ve kterém hollywoodské produkce do Číny vstoupily, proč k takto úzké spolupráci dochází, jakých nástrojů je ke kýženým výsledkům užíváno, co představuje toliko diskutovaný cenzurní systém, a jestli je skutečně možné pozorovat tento vliv na zdánlivě bezobsažné filmové tvorbě, kterou velké množství diváku po celém světě konzumuje často bez hlubšího zamyšlení. K tomuto účelu posloužila analýza nejvýdělečnějších superhrdinských filmů, která se pokouší mapovat stopy přítomnosti čínského vlivu.

# 1. Metodologie

Pro praktickou část bakalářské práce byla získána data převážně přímým pozorováním vybraného vzorku filmů. Sledovány byly primárně mezinárodní verze filmů, s výjimkou snímku *Iron Man 3*<sup>1</sup>. Mezinárodní verze filmů byly vybrány především pro jejich dostupnost a za účelem zmapování citelné přítomnosti vztahu dvou řešených subjektů pro mezinárodního diváka. Společně s observací filmů k analýze posloužila autorova znalost komiksů Marvel na průměrné čtenářské úrovni. Další základní zdroj dat pro praktickou část je webová stránka [boxofficemojo.com](http://boxofficemojo.com), jejíž hlavní snahou je poskytovat údaje o výdělcích a datech vydání jednotlivých filmů. Okrajově byly užity webové stránky [IMDb.com](http://IMDb.com) a [douban.com](http://douban.com) či jiné další externí zdroje. Díky povaze této práce jsou v malé míře převážně v teoretické části práce užity zdroje neakademické, v každém případě je však dbáno na jejich validitu.

Vybraný vzorek filmů se zdál pro analýzu jako vhodný zejména pro absenci zkoumání tohoto fenoménu v rámci filmů se společnými jednotlicími prvky. Ve většině mnou přečteného materiálu měly dané filmové příklady selektivní charakter, a proto se praktická část práce soustředí na komplexnější pozorování jedné značky. Franšíza Marvel byla vybrána především pro její status nejvýdělečnější filmové franšízy všech dob a oblíbenosti jejich filmů u diváků napříč celým světem. Potenciální ovlivnění takto velké značky čínským filmovým průmyslem, potažmo čínskou vládou, neboť je jí regulován, může ilustrovat míru jeho vlivu.

Mým hlavním cílem bylo pokusit se odpovědět na tyto otázky:

1. Je čínský filmový trh pro tento vzorek filmů klíčový?
2. Daří se těmto filmům uspokojit diváky na obou trzích? (Tato otázka odpovídá na udržitelnost tohoto trendu, bez spokojenosti na obou stranách nelze úspěšně koexistovat a mizí potřeba tento vztah v rámci dané značky pěstovat)
3. Objevují se stopy přítomnosti čínského filmového trhu, převážně odkazující na jeho sílu v rámci této franšízy?
4. Ovlivňuje vztah těchto filmových průmyslů diváky existující mimo ně?

---

<sup>1</sup>Čínská verze byla sledována protože byla rozšířena o scény speciálně pro čínský trh.

Sledovaný vzorek filmů pak může posloužit pohledu na vztah čínského a amerického filmového průmyslu v širším kontextu. Po systematickém sběru dat byly vybrány k diskuzi zaznamenané jevy vyskytující se v této franšíze.

## 2. Historie

### 2.1 Přítomnost Hollywoodu v Číně do její reformní éry

Přítomnost Spojených států v čínském filmovém průmyslu můžeme datovat již od prvopočátků jeho vzniku. Spojené státy byly u zrodu prvního celovečerního čínského filmu, který byl natočen v roce **1913**. Společnost Asia film company, která stála za produkcí tohoto filmu, byla vlastněna americkým podnikatelem Benjaminem Polaskim (Hsiao-peng Lu 1997, s. 4). Popularita hollywoodských filmů v první polovině dvacátého století dosahovala nevídaných rozměrů. Americká zpráva „Chinese motion picture“ mapující čínský filmový průmysl z roku **1927** uvádí, že americké filmy v té době představují 75 % všech promítaných filmů, a s ohledem na místo, například ve městech Peking, Šanghaj a Dalian tento procentuální podíl roste až na 90 % (North 1927, s. 2). Tento stav trvá i během dvacátých a třicátých let (Su, 2016, s.1). Kuomintangská vláda se pokusila dovoz zahraničních filmů regulovat, ale vinou neefektivního systému nebyla tolik úspěšná jako její následovnice, vláda Čínské lidové republiky, což umožnilo bezprecedentní rozvoj fenoménu hollywoodských filmů (Wang, 2007).

Hollywoodská studia musela během druhé čínsko-japonské války opustit zemi, po jejím skončení se však vrátila a začala spolupracovat mezi sebou, čímž během následujících čtyř let upevnila své monopolní postavení v zemi (Wang, 2007). V roce 1946 bylo 92 % promítaných filmů z Hollywoodu (Zhu, 2015). Obrození čínského kina v poválečném období stáhlo tento podíl následující rok na téměř 50 %, a společně s omezením vývozu amerických filmů do Číny, v důsledku nestabilní politické situace a hrozby porážky Kuomintangu, se začal Hollywood z Číny vytrácet (Zhu, 2015).

Přívál amerických filmů byl definitivně zastaven založením Čínské lidové republiky. S jejím založením a s počátkem Korejské války byl 15. listopadu **1950** import veškerých hollywoodských filmů do Číny zakázán a čínský filmový průmysl byl roku **1953** zestátněn (Su 2016 s. 1, 13). V tomto období je film považován převážně za nástroj propagandy a jeho umělecká složka je upozaděna. Během následujících 30 let se podařilo *Salt of the Earth* (1954) jako jedinému americkému filmu proniknout na čínské obrazovky. Jeho vstup je odůvodněn progresivní povahou filmu (Su 2016, s. 1).

## 2.2 Reformní Čína a normalizace vztahů s USA

Rok **1979** se stal významným pro opětovné zahájení dovozu amerických filmů a americké kultury obecně, a to ze dvou důvodů. V roce 1979 dochází k normalizaci vztahů se Spojenými státy a začínají být implementovány Deng Xiaopingovy ekonomické reformy. Čína začíná během 80. let nakupovat americké filmy prostřednictvím paušálního poplatku. Tyto nákupy se odehrávaly v malém měřítku a zahrnovaly většinou filmy staršího vydání (Wang, 2007). Reportáž z roku **1981** popisuje čínské obyvatelstvo, zasažené kulturní revolucí a toužící po odlišném kulturním zážitku, než poskytovalo všude přítomných Osm modelových her<sup>2</sup>. Po podepsání kulturní dohody se Spojenými státy v lednu 1979 Deng Xiaopingem se v Číně odehrál týden výměny filmů, a po důkladném výběru se dostalo na čínské obrazovky pět filmů, které neoslavovaly západní ideologii a neobsahovaly násilí či sex, příkladem *Singin 'in the rain* (1952) a *Guess Who 's Coming to Dinner* (1967) (Pearson, 2018).

Příval amerických filmů a reorganizace ekonomických sektorů však vyvolala krizi domácího filmového průmyslu. Stát roku **1984** přestal držet filmová studia pod svými křídly, a připravil je o dotace, které pokrývaly téměř veškeré náklady (Su, 2016, s. 14). Mnoho podniků muselo v důsledku této krize ukončit svou činnost, případně bylo nuceno přesměřovat svou činnost do jiného odvětví (Wang, 2007). Krize domácího průmyslu se dostala na vrchol na počátku devadesátých let, přispěla k ní také enormní poptávka po nově dostupných zdrojích zábavy, jako televize a v Číně populární karaoke, a situaci zhoršila také stále více se rozmáhající pirátská činnost (Wang, 2007). V této době je také na dva roky pozastavena kulturní výměna mezi oběma zeměmi v důsledku incidentu na Náměstí nebeského klidu (Su, 2010).

## 2.3 Snaha o nápravu krize

Roku **1993** byla nařízena rozsáhlá oprava filmového průmyslu a v následujícím roce bylo oznámeno rozhodnutí o každoročním dovozu deseti zahraničních filmů, které měly utiшит masivní ztráty v domácím prostředí (Su, 2016, s. 15). Stát přizval na trh hollywoodské filmy s myšlenkou, že výdělky, které případnou čínské straně budou kompenzovat

---

<sup>2</sup> Osm divadelních a hudebních děl, které byly během kulturní revoluce propagovány jako vzorové, příkladem opery *Ves rodiny Sha* a *Příběh červené lucerny* či balet *Dívka s bílými vlasy*. Některé byly zfilmovány.

domácí produkci filmů a uleví od finančního břemena domácím podnikům (Su, 2016, s. 19).

Po restrukturalizaci filmového průmyslu a přijmutí známé dovozové kvóty, která zajišťovala vstup 10 zahraničním velkorozpočtovým produkcím na čínský trh a promítání prvního velkorozpočtového filmu *The Fugitive* (1993), se objevily dva rozdílné názorové tábory. První z nich oslavoval přínosy, které přinese rozmanitost filmů čínskému publiku a konkurenci, jež pomůže k rozvoji domácího průmyslu, druhý byl naopak přesvědčen, že dovoz těchto produkcí zasadí skomírajícímu domácímu průmyslu smrtelnou ránu (Wang, 2007). Proti Hollywoodu vystoupili akademici i lidé z domácího filmového průmyslu, mezi nimi známá filmová kritička Dai Jinhua, která nazývala Hollywood vlkem, jemuž se podařilo dobýt i silný a významný francouzský filmový trh (Wang, 2007). Ve snaze omezit vliv hollywoodských produkcí vláda reagovala podporou a propagací domácích filmů, které jsou označovány za tzv. filmy „hlavní melodie“ (主旋律), jejichž cílem je podpořit legitimitu čínské komunistické strany a povzbudit nacionalismus u čínských diváků (Su 2016, s. 20).

Jako další z pokusů, který měl vyřešit neutěšenou situaci filmového průmyslu a sloužit jako defenzíva proti hollywoodským produkcím, představila vláda projekt 9550, jehož název odkazuje na povinnost studií vyprodukovat za podpory vlády během následujících pěti let 50 filmů spadajících do žánru hlavní melodie (Fan, 2019). V případě, že byla studia v této strategii úspěšná, byla odměněna distribucí a následného výdělkem jednoho ze zahraničních filmů (Su, 2016, s. 22). Vláda také přikázala čínským kinům uvolnit alespoň dvě třetiny promítacího času domácí produkci, toto nařízení se ale minulo s praxí, která ukázala, že kina i přes nařízení uvolnila domácím filmům pouze jednu třetinu promítacího času (Wang, 2007). To vyústilo ve skutečnost, že až 70 % domácích filmů nebylo zahrnuto do programu kin (Su, 2010). I přes restrukturalizaci ekonomiky roku 1996 opět proudily do filmového sektoru obrovské státní dotace, jelikož vláda pokrývala značnou část nákladů na výrobu těchto snímků (Su, 2016, s. 23). Produkce těchto filmů znamenala velké výdaje a pouze velmi malé zisky. Ačkoliv se ve 21. století podařilo vyprodukovat několik veleúspěšných filmů spadajících do žánru hlavní melodie, například snímek *Wolf Warrior 2* (2017), který je inspirovaný hollywoodskými

blockbustery (Teo, 2019), nebyla defenzíva proti vlivu zahraničních produkcí zosobněná projektem 9550 v devadesátých letech úspěšná (Su, 2016, s. 28).

V roce 1997 byl do Číny uveden film *Titanic* (1997), první západní snímek, který mohlo čínské publikum sledovat souběžně s celým světem. Tato událost rozpoutala v Číně davové šílenství. Byly zřízeny speciální telefonní linky provozující soutěže o vstupenky na tento film, jejichž pořizovací cena byla rekordní, či tombola pro diváky, kteří film zhlédli alespoň třikrát (Noble, 2000). Snímek *Titanic* se těší velké oblíbenosti v Číně dodnes, v roce 2012 jeho 3D verze zaznamenala v Číně nejvyšší výdělek na světě ve výši 135 miliónů dolarů, přičemž druhý nejvyšší výdělek náležel Severní Americe a dosahoval necelé poloviny částky, kterou 3D verze vydělala na čínském trhu (Box Office Mojo).

## **2.4 Zahájení reformy čínského filmového průmyslu a vstup Číny do Světové obchodní organizace**

V tomto období začíná čínská vláda v důsledku k přechodu k tržní ekonomice postupně připouštět zábavní funkci filmu a jeho roli v tržním prostředí. Po vstupu Číny do WTO došlo k zavedení nových pravidel, byla zvednuta dovozová kvóta na 20 zahraničních filmů ročně, která byla znovu upravena po sporu Číny a Spojených států v roce 2012 na 34 filmů ročně, přičemž 14 nových míst bylo vyhrazeno speciálním formátům jako jsou 3-D a IMAX (Kookas 2017, s. 23). O této podobě kvóty, která platí dodnes, bylo rozhodnuto na setkání mezi tehdejšími viceprezidenty obou zemí Xi Jinpingem a Joe Bidenem, kteří v současnosti představují hlavy státu obou zemí, což může ilustrovat její hodnotu (Kookas 2017, s. 28). Čínská vláda také v omezené míře dovolila zahraniční investice v domácím filmovém průmyslu (Su, 2016, s. 33). Došlo k povolení zakládání společných podniků s čínskými státními podniky a investování do podniků stávajících (Su, 2016, s. 33). Hollywood v tomto období nepředstavuje pouze soupeře, ale také partnera. Dochází ke komercializaci filmového průmyslu a Hollywood v tomto procesu slouží jako hlavní vzor (Kraus a Jihong, 2002).

Čínský filmový průmysl prošel během 20. století všestrannou a rozsáhlou změnou. Čínské vládě se podařilo začlenit filmový průmysl do tržního mechanismu, kdy prokázala

schopnost využít zahraniční spolupráce a investic ve svůj prospěch. To vše při zachování kontroly a vedoucí úlohy v této oblasti. Spolupráce s Hollywoodem bezpochyby významně přispěla k rozvoji domácího filmu. I přes mnohé pokusy prolomit některé bariéry, zůstává Hollywoodu pouze omezený prostor ve kterém může na čínském trhu operovat.

### 3. Důvody a úskalí spolupráce

Kapitola pojednává jak o motivacích hollywoodských studií tak o důvodech prospěšnosti spolupráce pro Čínu. Tyto skutečnosti následně staví do širšího kontextu a především je demonstuje na reálných situacích, výrociích či datech. Cílem následujících odstavců je představit současný stav této spolupráce a odůvodnit samotnou přítomnost americké kinematografie na čínském trhu, kterou s ohledem na mnohé historické či politické paralely nelze považovat za samozřejmou.

#### 3.1 Proč Hollywood spolupracuje?

Čínský trh je v současnosti druhý<sup>3</sup> největší na světě. Nevykazuje žádné známky zastavení růstu, a naopak se očekává jeho další expanze. Severoamerický filmový trh v současnosti víceméně stagnuje a dle predikcí bude čínský filmový trh v brzké době tím největším na světě. Hollywoodská studia, která investují i stovky milionů dolarů do svých blockbustů mají značné ekonomické pobídky vyhovět standardům cenzorů a získat si přístup na gigantický čínský filmový trh. Náklady na vytvoření filmu a spolu s ním na jeho marketing prudce rostou, není výjimkou že dosahují až 2/3 rozpočtu sloužícího pro vytvoření filmu. Například náklady na vytvoření produkce *Avengers: Endgame* činily 400 miliónů dolarů (The Numbers). Zisk, který na významném čínském trhu mohou získat americké filmy, je hlavní motivací pro Hollywood.

Pokud chce Hollywood získat finanční prostředky z čínského trhu, jejichž výše je omezena díky kvótám, musí nabídnout snímky bez problematického obsahu pro čínskou

---

<sup>3</sup> Dle internetového zdroje [statista.com](https://www.statista.com), čínský filmový průmysl překonal v roce 2020 výdělkem severoamerický a stal se tak největším na světě (Thomala, 2021). Jeho prvenství bylo ovšem ovlivněno pandemií COVID-19. Čínská kina prodělala výrazně kratší uzávěrku kin než Spojené státy, které jsou hlavním přispěvatelem severoamerickému filmovému trhu (Thomala, 2021). Před pandemií (tudíž v objektivně srovnatelných podmínkách) však prvenství s malým rozdílem držely Spojené státy. Tento zdroj také uvádí, že se předpokládá, že podíl Číny na celosvětovém výdělku po pandemii vzroste (Thomala, 2021).

stranu, případně jej na žádost vyjmout. Čínská vláda ale nerozhoduje pouze o obsahu filmů, může přímo ovlivnit nakolik bude daný film výdělečný. Místo v rámci dovozové kvóty nezaručuje hladký distribuční proces. Film může být záměrně vystaven kanibalizačnímu efektu, tedy situaci, kdy bude uveden ve stejném týdnu s jednou či více zahraničními produkcemi a budou si navzájem parazitovat na svých výdělcích (Kookas 2017, s. 69). Tak tomu bylo například u třech amerických filmů *The Dark Knight Rises* (2012), *Prometheus* (2012) a *The Amazing Spider-Man* (2012), kterým bylo zahájení promítání uděleno ve stejný týden (Kookas 2017, s. 70). Dalším z nástrojů může být například pozdní uvedení filmu do čínských kin, čímž klesá zájem publika a zvyšuje se pravděpodobnost pirátské činnosti.

Čínská vláda ale užívá metody cukru a biče, pokud jsou hollywoodská studia kooperativní ba dokonce proaktivní, mohou se dočkat prestižních dat uvedení v letních měsících či během oslav Svátků jara, kdy jsou zahraniční filmy neoficiálně zakázány s cílem podpořit domácí filmovou tvorbu. Přijmutí investic od čínské strany, ať už do konkrétního filmu, nebo do amerických studií výrazně zvyšuje možnost získat místo v rámci kvóty a snižuje potenciální možnost jiných problémů. Jako příklad může posloužit film *Avatar* (2009) od Jamese Camerona. Když byl v roce 2009 uveden na čínský trh, byla poté jeho 2D verze předčasně stáhnuta z kin a nahrazena čínským vlasteneckým filmem *Confucius* (2010) (Kookas, 2017, s. 69). Společnost od tvůrce filmu Cameron Pace group následně založila v Číně společný podnik s China's Tianjin North Film Group a Tianjin Hi-Tech Holding Group a zavázala se k poskytnutí nejvyspělejších 3D technologií (O'Connor a Armstrong, 2015). V jednom z rozhovorů James Cameron zdůrazňoval důležitost čínského trhu a svou ochotu vydat některý ze svých filmů jako společné dílo s čínskými partnery. Na otázku týkající se cenzury připomněl obrovské úspěchy svých dvou filmů<sup>4</sup> v Číně a avizoval, že bude hrát podle interních pravidel čínského trhu, protože jednoduše musí a udělá co je nezbytné, aby čínský trh zůstal i nadále důležitým pro jeho filmy (Wong, 2012). James Cameron se také podílel na natáčení 3D filmu o Pekingu, což ocenil tehdejší zástupce vedoucího Oddělení propagandy ústředního výboru KSČ, který Jamese Camerona označil za dobrého přítele a dával jeho činnost za příklad pro budoucí spolupráci čínských a zahraničních filmových společností (Landreth, 2012). Dlouho očekávaný *Avatar 2* je plánován na rok 2022 a díky

---

<sup>4</sup> *Titanic* a *Avatar*

spolupráci, kterou jeho tvůrce navázal, je odhadováno, že jeho nadcházejícím filmům bude umožněn lepší přístup do Číny (O'Connor a Armstrong, 2015).

Američtí tvůrci používají rozličné praktiky k tomu aby si zajistili přístup na čínský trh a vyhnuli se nepříjemnostem. Americká studia upozadila své domácí publikum, a v Číně velmi populární *Aquaman* (2018) byl promítán na čínském trhu o čtrnáct dní dříve než kdekoli jinde na světě (Box office Mojo). Další podpůrnou praktikou je zařazení čínských prvků, i v případě, kdy to nevyžadují pravidla koprodukce či film nečerpá finance od čínských investorů a čínská strana není ve filmu nijak angažována. Tyto prvky jsou dobrovolné, a mají za úkol zvýšit pravděpodobnost importu filmu na čínský trh. Tuto taktiku uplatnili tvůrci také v kultovní franšíze *Star Wars*. Nové filmy produkované touto franšízou se neseťkaly v Číně s úspěchem, protože původní filmy byly čínskému publiku neznámé a nové *Star Wars* filmy, částečně stavící na nostalgii tak zůstaly v čínských kinech neoceněné. Po neúspěchu *Star Wars: The Force Awakens* (2015) se v dalším pokračování *Rogue One: Star Wars Story* (2016) objevili čínští přední herci a film zahrnul prvky tradičního asijského bojového umění (Timberg, 2016). Toto pokračování vydělalo v Číně téměř dvakrát více než díl předešlý (Box office Mojo).

Ve filmech s vesmírnou tematikou *Gravity* (2013) a *The Martian* (2015) přežívají hlavní postavy pouze díky čínskému vesmírnému programu (Rosenberg, 2015). Zahrnutí pozitivních čínských prvků ve velkorozpočtových filmech, jejichž hlavním úkolem často bývá generovat zisk, může usnadnit rozhodování cenzurního výboru o výběru takového filmu k promítání na čínském trhu. V současnosti se tedy mnohdy nejedná pouze o pasivní přijímání cenzury, velikost stále rychle rostoucího čínského trhu a jeho úskalí, které představují regulační praktiky prováděné čínskou vládou mají za následek proaktivní přístup hollywoodských tvůrců v různých formách.

### 3.2 Proč Čína spolupracuje?

Mimo finanční pobídky a stimulaci trhu má Čína pro spolupráci s Hollywoodem i jiné důvody. Prvním z nich je technologický transfer, jak bylo naznačeno na příkladu Cameron pace group a poskytnuté 3D technologie. Zájem je o odborné znalosti ve všech oblastech, ať už se jedná o produkci, postprodukci, distribuci či marketing (Su, 2017). Nejvýdělečnější film v historii ČLR je v současnosti čínský akční blockbaster *Wolf*

*Warrior 2* (2017) se silným vlasteneckým nádechem. Patriotický rekordní snímek byl ale také doprovázen asistencí Hollywoodu, režiséři<sup>5</sup> filmu *Captain America: Civil War* (2016) a dalších Marvel filmů, byli jmenováni do funkce konzultantů a pro natáčení byl využit jejich osvědčený kaskadérský tým (Brzeski, 2017). Další přínos ve spolupráci s takto mocnou platformou, jako Hollywood, je možnost získání vlivu v globálním měřítku. Kulturní produkty jsou významným zdrojem *soft power*, v překladu „měkké síly“, kterou produkuje především atraktivita dané země. Tato síla stojí v opozici síly tvrdé, tedy schopnosti donutit prostřednictvím vojenské či ekonomické síly (Nye 2004, s. 5). Kultura, a tedy i ta populární, společně s politickými hodnotami a zahraniční politikou dané země, představuje jeden z klíčových zdrojů měkké síly (Nye 2004, s. 11)

Využití kultury pro politické účely není v historii ČLR výjimečné. O nutnosti budovat měkkou sílu hovořil otevřeně jako první bývalý prezident ČLR Hu Jintao. K prvnímu veřejnému prohlášení na vysoké státnické úrovni týkající se této strategie došlo v roce 2007 na 17. sjezdu Komunistické strany Číny, při kterém prezident Hu Jintao hovořil o nutnosti posílit kulturní měkkou sílu země (文化软实力) (Glaser & Murphy, 2009). Vláda poté například iniciovala rozsáhlé zakládání Konfuciových institutů či poskytovala finanční prostředky velkému množství kulturních akcí v zahraničí (Glaser & Murphy, 2009). V této strategii pokračuje také administrativa současného prezidenta Xi Jinpinga. Strana uznává důležitost vyobrazení Číny jak doma, tak v zahraničí a zavádí pojmy jako „vysvětlení příběhu Číny“ (讲好中国故事) a „vysílání čínského hlasu“ (传播好中国声音), přičemž „[Komunistická strana Číny] kulturu považuje za nejvhodnější komunikační kanál pro ‚vysvětlení čínského příběhu‘“ (Klimeš, 2017).

Čínská vláda užívá rozličných prostředků ke snaze posílit svou měkkou sílu, Konfuciovy instituty, pandí diplomacie<sup>6</sup> či kulturní akce zastřešené Novou Hedvábnou stezkou<sup>7</sup> jsou pouze některé z reprezentujících politik které mají ovlivnit veřejné mínění v jiných státech. Čína se ale v poslední době zaměřila také více na produkty populární kultury. Úspěšné užití populární kultury může být vysoce efektivní, protože „populární

---

<sup>5</sup> Anthony Russo a Joe Russo

<sup>6</sup> Pandí diplomacie popisuje čínskou praxi půjčování či darování pand jiným státům za účelem upevnění dobrých diplomatických vztahů.

<sup>7</sup> Hospodářská a infrastrukturační iniciativa ČLR jejímž cílem je zvýšení čínského vlivu a povzbuzení euroasijského obchodu.

kulturu lze použít jako silný politický nástroj díky své schopnosti formulovat pocity, které přispívají k formování identity jednotlivců, včetně politického myšlení a jednání“ (Keune a Frants, 2017). Zájem o tuto strategii podpořila také tzv. korejská vlna, tedy úspěchy Jižní Koreje jako asijské země, jejíž filmová a hudební tvorba se těší velké oblíbenosti ve světovém měřítku, a přímo zvyšuje její popularitu (Keune a Frants, 2017). Čína ale v současnosti zaostává s prosazováním své kultury prostřednictvím filmu. Čínské velkorozpočtové filmy se zaměřují na bezpečná témata, filmy se často odehrávají v dávné minulosti a nevěnují se aktuálním či kontroverzním tématům, která by se mohla setkat s problémy u státních cenzorů (Lovric, 2018), což je činí poměrně neatraktivní pro mezinárodní publikum které není obeznámeno s čínskou historií. Při snaze prezentovat Čínu jako atraktivní zemi naráží čínská vláda na řadu problémů spojených s její ideologií, otázkou lidských práv, či s uplatňováním cenzury, pro kterou je čínská vláda notoricky známá.

I to může být důvodem, proč se Čína obrací na Hollywood, jako na největšího a nejúspěšnějšího vypravěče příběhů. Tato taktika, kterou čínská vláda užívá, je obsažena v čínské frázi „vypůjčit si loď k plavbě na oceán“ (借船出海) (PEN America, 2020). Tato fráze ve své nejzákladnější definici odkazuje na strategii čínské vlády umisťovat žádoucí obsah do médií v zahraničí (Allen-Ebrahimian, 2020). Tento pojem je často užíván v čínském filmovém průmyslu ve vztahu Hollywoodu a Číny. Sám Zhang Yimou, jeden z nejvlivnějších tvůrců ČLR, charakterizoval spolupráci na čínsko-americké produkci *Great Wall* (2016) touto frází. Ocenil spolupráci s Hollywoodem, která poskytla nové zkušenosti filmařům a propagovala čínskou kulturu v zámoří (Zhou, 2017, s. 116). Článek v pekingských novinách zprostředkovaný čínským zpravodajským serverem Xinhua popsal způsoby, jak si čínský filmový průmysl „půjčuje loď k plavbě na oceán“ a stručně je zařadil do tří kategorií: akvizice či podíl v zahraničních společnostech, spolupráce společností na projektu ve vymezeném časovém rámci a čínsko-zahraníční koprodukce (Zhang, 2017). V současnosti proudí mnoho čínských investic do hollywoodských studií a je běžné, že jak malá, tak velká studia mají čínské partnery či investory (PEN America, 2020). Například Dalian Wanda Group v současnosti vlastní americké studio Legendary Entertainment, které stojí za produkcí filmů jako *Inception* (2010) či *Jurassic World* (2015) (Brzeski, 2016). Čínské investice také stojí za americkým oskarovým snímkem *Green Book* (2018) (IMDb).

Vzhledem k počtu fanoušků kteří Hollywoodu důvěřují, a jeho celosvětovému dosahu může být tato strategie velmi úspěšnou, zejména protože běžný konzument hollywoodských filmů nemusí za prezentovaným obrazem nutně hledat spolupráci s Čínou, ačkoliv jsou informace o různých formách této spolupráce již poměrně známé. Profesor Rosen věnující se politickým vědám v kontextu Číny je toho názoru, že „hollywoodské blockbustery byly při propagaci čínské veřejné diplomacie efektivnější než čínské filmy“ (Rosen, 2011). Ke svému tvrzení dodává vystihující příklad amerického studia DreamWorks, které přijalo pozvání sichuanské vlády před natáčením animovaného filmu *Kung Fu Panda 2* (Rosen, 2011). Tato návštěva a výsledná podoba filmu pomohla hlavní město provincie Chengdu dostat ještě do širšího povědomí globálního publika, a v reakci na tuto událost se snažilo více čínských měst navázat podobnou spolupráci (Rosen, 2011).

Filmy, které jsou zdánlivě bezobsažné s pouhým cílem pobavit a ohromit velkolepými efekty mohou zasahovat do politických otázek a formovat jejich chápání. Animovaný film *Abominable* (2019) z dílny čínského Pearl Studio<sup>8</sup> a amerického DreamWorks Animation čelil kontroverzi poté, co si někteří z diváků všimli, že animovaný film potvrzuje územní nároky Číny na určitá sporná území Jihočínského moře. Mapa v animovaném filmu obsahovala demarkační čáru<sup>9</sup>, pomocí které Čína vymezuje území, které považuje za své, ačkoliv byl v roce 2016 zamítnut požadavek Číny o přiznání této hranice Organizací spojených národů (PEN America, 2020). Malajská vláda požadovala pro promítání ve své zemi vynechání scény s kontroverzním obsahem, to ale DreamWorks odmítl a film byl v Malajsií zakázán. Pro zákaz filmu se rozhodly i další země, které si nárokují část území v Jihočínském moři v rozporu s Čínou, a to Vietnam a Filipíny (Palantino, 2019). Akční sci-fi blockbuster *Transformers 4: Age of Extinction* (2014), který vyšel ve spolupráci hollywoodského studia s čínským, vykresluje pozitivní vztah čínské vlády s Hongkongem. Poté co Hongkong čelí mimozemské invazi, vystupuje čínská vláda v roli rozhodného zachránce a spěšně vysílá své policejní a armádní složky k záchraně města. Aynne Kokas ve své knize poukazuje na dvojí optiku,

---

<sup>8</sup> Původní Oriental DreamWorks, přejmenován poté co americké studio NBCUniversal prodalo svůj podíl čínské straně.

<sup>9</sup> Demarkační čára vytvořena čínským geografem v polovině 20. století zobrazující teritoriální požadavky Číny v Jihočínském moři.

kterou lze na tento obraz pohlížet, než pouze na zobrazení oddané vlády použít všechny dostupné prostředky k záchraně svého města. Datum uvedení filmu do kin bylo stanoveno pouhý týden před svátkem prvního července, který se slaví v Hongkongu jako připomínka jeho navrácení Velkou Británií Číně, a je tradiční pro protesty hongkongského obyvatelstva namířené proti čínské vládě. Chvíli před tradičními protesty se tak obyvatelům Hongkongu v kinech naskytl pohled na jejich město v obklopení armádních a policejních složek (Kookas 2017, s. 36). Tento snímek z americké filmové série Transformers vyprodukoval větší výdělek na čínském trhu než na domácím americkém (Grim, 2015).

Vzhledem k tomu, že současná situace nenasvědčuje uvolnění podmínek pro vstup na čínský trh a není očekáváno že bude upuštěno od jeho regulačních praktik, dá se předpokládat, že proaktivní trend amerických studií poháněných ziskem kapitálu bude dál pokračovat a prohlubovat se. Lze předpokládat, že výše zmíněné důvody spolupráce budou rovněž přetrvávat. Dosáhnout svých cílů se snaží obě strany také prostřednictvím koprodukcí, které předkládají zajímavý průsečík tohoto symbiotického vztahu a nabízí vyšší míru uspokojení pro obě zúčastněné strany.

#### **4. Čínsko-americká koprodukce a její úskalí**

Druhů spolupráce, ke kterým dochází mezi Hollywoodem a Čínou je mnoho. Může se jednat o čínské filmy, které si zapůjčí pro svůj film některého ze zahraničních herců či o asistovanou produkci, kdy dostanou zahraniční studia povolení k natáčení filmu v Číně, ale nikoliv nutně k jeho distribuci (Kookas, 2018). Nejviditelnějším a nejdiskutovanějším fenoménem zůstávají koprodukční filmy. Místa pro distribuci v rámci dovozové kvóty jsou omezená, a čelí výše popsaným nepředvídatelným distribučním překážkám. Koprodukce představují možnost jak kvótu obejít a získat přístup na čínský trh. Pokud se americkému studiu podaří obhájit tento status, bude s filmem na čínském trhu zacházeno jako s domácím (Kookas 2017, s. 69). Koprodukční filmy jsou ušetřeny překážek v distribuci a je jim poskytnut mnohem větší prostor pro marketingovou strategii. Pokud se pokouší americká studia uvést film do čínských kin pomocí dovozové kvóty, dozví se o jeho schválení přibližně pouhé čtyři týdny předem (Song, 2018). V případě filmů promítaných v rámci dovozové kvóty tento podíl činí 25 % z celkové vydělané částky, zatímco u koprodukcí tento podíl šplhá na 43 % (Su, 2017). Koprodukční filmy většinou

splní požadavky cenzorů a jsou schváleny k promítání. Spolupráce s regulačními orgány často začíná již v začátcích projektu.

Celý proces koprodukce probíhá pod záštitou China Film Co-production Corporation (CFCC), což je dceřiná společnost největšího státního filmového podniku China Film Group Corporation. Proces se skládá ze tří kroků: prvním z nich je žádost o založení projektu, druhým je produkce a celý proces je zakončen kontrolou a schválením dokončeného filmu (CFCC). CFCC stanovuje mnoho požadavků, které musí dodržovat obě strany, ty základní ukládají povinnost jedné třetiny čínských herců, alespoň jednu třetinu finančních investic od čínských partnerů, a alespoň jednu scénu natočenou v Číně (PEN America, 2020). S narůstající snahou o společné filmové koprodukce lze očekávat v budoucnu nárůst mezinárodních filmových produkcí s čínskou tematikou. Přítomnost čínských prvků je podmíněna jejich pozitivním charakterem. Dodržování cenzurních standardů je samozřejmý předpoklad pro výrobu společného filmu. Například u společné animované produkce *Kung Fu Panda 3* (2016) byli čínští cenzoři přítomni během výroby filmu (PEN America, 2020).

Dle oficiálních stránek společnosti CFCC v současnosti existují čínsko-zahraniční dohody o koprodukci mezi Čínou a dalšími 22 státy. Tyto dohody jsou ustanoveny například mezi Čínou a Indií, Velkou Británií, Brazílií, Japonskem, Jižní Korejí a Austrálií. Mezi Spojenými státy a Čínou v současnosti žádná dohoda o společných koprodukcích neexistuje (CFCC). V důsledku neexistence koprodukční dohody mezi Čínou a Spojenými státy se koprodukce řídí spíše dle pravidel stanovených čínskou stranou (Kookas, 2018). Tyto koprodukční dohody ale nemusí nutně přinést stabilnější prostředí k výrobě filmů mezi dvěma státy, čínská vláda například pozastavila schvalování společných produkcí s Jižní Koreou. Příčinou pozastavení společných produkcí a omezení distribuce korejských filmů byla instalace protiraketového systému Jižní Korejí ve spolupráci s americkou armádou, která měla být odpovědí na četné jaderné testy Severní Koreje (Soh, 2019).

Realizace koprodukovaných filmů v kontextu Číny a Spojených států naráží na značné kulturní a jazykové bariéry, ať už ve vztahu k publiku nebo mezi pracovníky na všech úrovních, kteří se podílejí na tvorbě filmu. Samotný proces uzavření dohody může být značně komplikovaný kvůli odlišným kulturním zvykům. Čínská strana například

preferuje vyjednávat prostřednictvím společenských akcí, je zvyklá posílat své podřízené pracovníky k vyjednávání, a závěrem upřednostňuje spíše vágní smluvní závazky, o kterých je možné jednat v průběhu procesu (Peng, 2017). Do potenciálního konfliktu se dostávají také obě strany díky odlišné struktuře filmového vyprávění, americká tvorba je standardně strukturována do tří dějství, na které jsou západní diváci zvyklí, zatímco čínští tvůrci preferují vyprávět příběhy pomocí dějství čtyř (起承转结). Výjimky však existují na obou stranách. Někteří z čínských tvůrců při vyprávění užívají strukturu tří dějství, a na americké straně čínskou techniku vyprávění naopak užil například Quentin Tarantino, a to ve svém kultovním snímku *Pulp Fiction* (1994) (Vorontzov, 2020).

Hollywoodská studia často čelí kritice za přidávání pouze povrchních čínských prvků a obsazování čínských herců do vedlejších rolí s cílem splnit požadavky pro koprodukcí s vidinou většího zisku, které nedostatečně odrážejí čínskou kulturu. Hollywoodská studia také často vytvářela dvě verze filmů, jednu pro globální a druhou pro čínské publikum. Tento přístup, který se obecně nesetkává s dobrým ohlasem u diváků, již není v koprodukční praxi čínskou stranou tolerován (Soh, 2019). Mezi filmové produkce, které se neúspěšně pokusily získat koprodukční status, a také obsahovaly dodatečné scény pro čínské publikum, patří například *Iron Man 3* (2013). Tyto filmy, které ukazují na složitost tohoto procesu, daly za vznik termínu tzv. falešných koprodukcí. Jako falešné koprodukce jsou označovány filmy, které mají status koprodukce alespoň po některou část svého produkčního procesu, ale výsledná podoba filmu není schválena regulačními orgány pro distribuci filmu jako společné dílo obou stran (Kookas 2017, s. 75, 76). Takový film tedy může mít status koprodukce před zahájením produkce, během velké její části či dokonce po ní, ale nikoliv během distribuce (Kookas, 2018). Přestože se takovým filmům nedostane kýžených distribučních výhod, jsou často vytvořeny v souladu s požadavky cenzury a obsahují pozitivní čínské prvky. Ve filmu *Looper* (2012) je vykreslena Šanghaj jako hypermoderní město, které si hlavní protagonista vybírá jako své útočiště po setkání s postavou z budoucnosti. Přestože původní verze byla situována v Paříži (Gordon 2017), filmu se nepodařilo ani přes provedené změny a účast čínských investorů obhájit koprodukční status. V kontrastu s pozitivním obrazem Číny film předkládá pohled na upadající Spojené státy, a dle pohledu jednoho z autorů snímek reflektuje úzkost Spojených států o ztrátu statusu světové supervelmoci, který propadne ve prospěch Číny (Gordon, 2017).

Mnoho filmů, které byly neúspěšné vyvolaly mezi tvůrci a pozorovateli skepsi k čínsko-americké koprodukční praxi (Kokas 2017, s. 75). I přes náročnost tohoto procesu ale existují produkce které byly úspěšné, alespoň dle výše výtěžku. Takovou produkci představuje *The Meg* (2018), který celosvětově vydělal přes 530 miliónů dolarů a byl uveden ve 42 zemích (Box office Mojo). Thriller, jehož děj se točí kolem prehistorického žraloka, hodnotí čínští i američtí diváci dle webů Douban a IMDb jako průměrný, přesto představuje v kontextu schválených produkcí s oficiálním koprodukčním statutem úspěch. Film dokázal získat výtěžek na čínském, americkém i celosvětovém trhu.

V současnosti nelze jednoznačně určit jestli bude počet společných spoluprací vzrůstat. Dá se ale očekávat, že motivace na obou stranách, a převážně na té americké bude dále přetrvávat a praxe koprodukčních filmů bude nadále rozvíjena. Tento typ filmů uváděných na čínský trh, stejně tak jako zahraniční filmy importované v rámci dovozové kvóty, musí projít čínským cenzurním procesem, o jehož pravidlech stručně pojednává následující kapitola.

## 5. Cenzura

Do roku 2018 sehrávala klíčovou roli v cenzuře filmů především Státní správa tisku, publikace, rozhlasu, filmu a televize (SAPPRFT<sup>10</sup>) se svým filmovým oddělením. Druhotnou roli v regulacích sehrávalo Ministerstvo kultury (Grim, 2015). V roce 2018 došlo k vládní institucionální reformě v jejímž rámci byl SAPPRFT odstraněn a odpovědnost za správu tisku, publikací a filmu byla přidělena Ústřednímu oddělení propagandy. Cenzura filmu se tedy přesunula z dohledu vládní instituce, která se zodpovídala komunistické straně přímo pod komunistickou stranu Číny (PEN America, 2020). V původním modelu dohlíželo nad cenzurou přibližně tři desítky pracovníků z filmového oddělení SAPPRFT, kteří měli často zkušenosti s tvorbou filmu. Současní vykonavatelé cenzurního procesu jsou často pouze pracovníky strany, bez předchozích zkušeností z filmového průmyslu (PEN America, 2020). K dohledu jsou také využívány státem vlastněné podniky, jako výše zmiňovaná CFFC.

---

<sup>10</sup> Před rokem 2013 SARFT (State Administration of Radio, Film and Television)

Roku 2016 byl přijat dlouze očekávaný Zákon o podpoře filmového průmyslu, jehož šestnáctý článek definuje zakázaný obsah. Formulace zakázaného obsahu v tomto zákonu je vágní a absence jasně definovaných hranic poskytuje při cenzurním procesu prostor pro odmítnutí téměř jakéhokoliv obsahu (PEN America, 2020). Filmový zákon a odstranění vládní agentury SAPPRFT posílilo nejednoznačnost cenzurních pravidel. Před přijetím prvního filmového zákona byl zakázaný obsah formulován především v dokumentu z roku 2008, který konkrétněji popisoval zakázaný obsah. Zatímco filmový zákon v 5 článku souhrnně zakazuje ohrožování sociální morálky (China Law Translate, 2016), dřívější dokument tuto oblast více rozvádí a zakazuje například zobrazování obscénního a vulgárního obsahu, zobrazení promiskuity, znásilnění, prostituce, sexuálních aktů, perverze, homosexuality, masturbace, intimních partií, vulgárních dialogů a dalšího obsahu (Grim, 2015), který lze vztáhnout pod pojem ohrožení sociální morálky. Filmový obsah mimo tento zákon regulují další dodatečné předpisy a vyhlášky. Existuje ale také mnoho nepsaných pravidel, která zakazují určitý obsah. Jedna z prací věnující se tomuto tématu k cenzurnímu systému Číny dodává, že „na čínský cenzurní režim je lepší pohlížet jako na směsici různých předpisů a opatření pokrývajících všechny formy médií, včetně novin a periodik, internetu a satelitní televize.“ (Grim, 2015). Cenzura jako taková se zpřísnila za současného vedení Xi Jinpinga (Economy, 2014).

Nejednoznačnost cenzurního systému představuje jeho první charakteristický rys. Následující diskutovaná oblast, tedy citlivá témata pro čínskou vládu je vybrána pro ilustraci, kam až mohou tato nepsaná pravidla sahát. Filmové produkce se nesmějí dotýkat citlivých politických témat, přičemž není pouze zakázáno je komentovat, vysvětlovat či široce zobrazovat, ale není žádoucí jakákoliv zmínka spojená s nimi. Mezi nejznámější nežádoucí témata patří Tibet, Taiwan a červnové události na náměstí Tiananmen. Snímek *Kundun* (1997) produkovaný studiem Disney zasvěcený životu čtrnáctého dalajlamy vyvolal na čínské straně rozruch. Čínská vláda avizovala přísné sankce pro společnost Disney již v době, kdy se snímek nacházel v produkční fázi, což zapříčinilo rozhodnutí některých velkých studií *Kundun* nedistribuovat (Yu, 2015). Společnost Disney nakonec přistoupila k zapuzení svého díla rozhodnutím jej nepropagovat, což vyústilo ve skutečnost, že se výdělek nerovnal ani třetině nákladu, za který byl film vytvořen (Yu, 2015). Čínský cenzurní systém ale nereguluje pro své domácí publikum pouze obraz ČLR, snímek *Captain Phillips* (2013) nezískal povolení

k uvedení na čínský trh, protože se cenzurnímu výboru nelíbilo nasazení amerických vojenských složek k záchraně jediného občana Spojených států (Geltzer, 2015).

Nejednoznačnost cenzurního systému je také podpořena jeho netransparentností. Záznamy o rozhodovacím procesu nejsou veřejnosti přístupné, a často ani samotným hollywoodským studiím, která se pokoušejí film uvést na čínský trh (Grim, 2015). Pokyny pro úpravy filmů jsou často sdělovány prostřednictvím telefonátů či osobních schůzek, které dávají protistraně zdánlivý dojem vyjednávání a přispívají k absenci písemných záznamů o požadavcích (PEN America). Další charakteristikou čínské filmové cenzury je její nekonzistentnost, která se projevuje v několika ohledech. Samotné udělení licence pro promítání filmu příslušným cenzurním orgánem a možnost kdykoliv již udělenou licenci odebrat poukazuje na tuto vlastnost (Grim, 2015). Mnoho filmů bylo staženo z kin či bylo na poslední chvíli zrušeno jejich plánované promítání, jmenovitě například film *Parasite* (2019) a již zmiňovaný příklad filmu *Django Unchained* (2012), přičemž často udávaným důvodem pro takové rozhodnutí jsou blíže nevysvětlené „technické“ problémy (Brzeski, 2019).

Absence pevně definovaných pravidel a samotný cenzurní proces stojící na rozhodnutí stále se obměňujícího cenzurního výboru brání jednotnému a objektivnímu rozhodovacímu procesu pro posuzované filmy. Filmy, které byly neúspěšné ve snaze proniknout na čínský trh mohou být pro tvůrce snažící se o uvedení svého díla v Číně vodítkem, kterým prvkům je třeba se vyvarovat. V čínské cenzuře ale neexistuje precedens, kterým by se mohli tvůrci striktně řídit. Nadpřirozeno, zobrazení duchů či cestování časem jsou témata, která jsou v čínských filmech dlouhodobě zakázána. V souvislosti s tímto pravidlem se filmům jako *Ghostbusters* (2016) a *Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest* (2006) nepodařilo získat povolení od čínských cenzorů k uvedení filmu (PEN America, 2020). I přes předchozí zkušenosti a oficiálně vydané stanovisko hovořící o zákazu duchů a nadpřirozena byla v Číně uvedena animovaná pohádka *Coco* (2017), jejímž ústředním tématem je mexický svátek Den mrtvých a velká část děje je situována v posmrtném světě plném zemřelých postav (PEN America, 2020).

Zákaz se v čínském filmovém průmyslu nemusí dotýkat pouze konkrétních snímků, může se vztahovat také na režiséry, filmová studia, jednotlivé herce či dokonce animované postavy. Jeden z důvodů, který se udává v souvislosti s neuvedením

amerického animovaného filmu *Despicable Me 2* je údajná podobnost jedné z animovaných postaviček na tehdejšího předsedu ČLR Jiang Zemina (Grim, 2015). Ze stejného důvodu je v Číně cenzurován Medvídek Pú, kterého začali uživatelé na sociálních sítích srovnávat se současnou hlavou státu (Freudenstein, 2020). Čínská vláda pozastavila veškeré aktivity filmového studia Disney na území ČLR v návaznosti na problematický snímek *Kundun* (Yu, 2015).

Zařazení na neoficiální černou listinu pro herce a filmové tvůrce nemusí představovat definitivní akt. Režisér Jean-Jacques Annaud pro čínskou vládu problematického hollywoodského snímku *Seven Years in Tibet* (1997) se vrátil na čínská filmová plátna s čínsko-francouzskou koprodukcí *Wolf Totem* (2015) (PEN America, 2020). Návrat režiséra se ale neobešel bez rozsáhlé sebekritiky vyvěšené na čínských stránkách Weibo, která obsahovala hlubokou lítost nad poškozením národní hrdosti jeho přátel a prohlášení o neúčasti na podpoře tibetské nezávislosti (PEN America, 2020). Další problematikou, která vyvěrá z čínských cenzurních praktik je odsunutí některých filmových žánrů a naopak posunutí některých do popředí. Filmové žánry jako horor či krimi jsou díky obsahu násilí či kriminality znevýhodněny (Zhu, 2019). Mnohá díla jsou v současnosti s ohledem na čínský trh podrobována autocenzuře (PEN America, 2020). Na problematiku autocenzury upozorňoval i americký herec Richard Gere, ve svém přednesu pro americký senát (International Campaign for Tibet, 2020). Ten je jako prominentní obhájce lidských práv v Tibetu a přítel čtrnáctého dalajlámy v Číně zakázán.

## 6. Analýza franšízy Marvel

Za hlavním důvodem zvolení právě tohoto souboru filmů stojí fakt, že franšíza Marvel je v současnosti široce populární u diváků na celém světě, což dokládá její status historicky nejvýdělečnější filmové franšízy všech dob. Do současnosti franšíza vydělala promítáním svých filmů přes 22,5 miliard dolarů, čímž překonává druhou nejvýdělečnější filmovou sérii Star Wars o bezmála 12 miliard (The Numbers). Napříč franšízou se objevují rozličné filmové žánry jako thriller, fantasy, sci-fi, komedie, akční, dobrodružný a mnoho dalších, avšak sdíleným a nejpodstatnějším prvkem je označení filmy superhrdinské. Veškeré filmy vycházejí z komiksových předloh, za jejichž nejznámější autory jsou považováni Stan Lee a Jack Kirby. Nejznámější superhrdiny pak představují postavy jako Hulk, Spiderman, Kapitán Amerika či Iron Man.

Analýza si klade za cíl zmapovat přítomnost jevů diskutovaných napříč celým textem a vysledovat tak vliv čínského filmového trhu na tomto vzorku filmů. První dvě podkapitoly rozebírají aspekty výdělku a hodnocení diváků, které jsou důležité především pro Spojené státy. Tento oddíl dále diskutuje pozdní uvedení filmů na čínský trh, evidovanou snahu o společné dílo a vyjmutí nežádoucích čínských prvků. Podkapitola věnující se cenzuře ukazuje na její aplikování a konflikty v jejích pravidlech, které se odehrály při vstupu filmů na čínský trh. Poslední podkapitola diskutuje dva z nadcházejících Marvel filmů, které jsou v kontextu tohoto tématu relevantní.

### 6.1 Výdělek

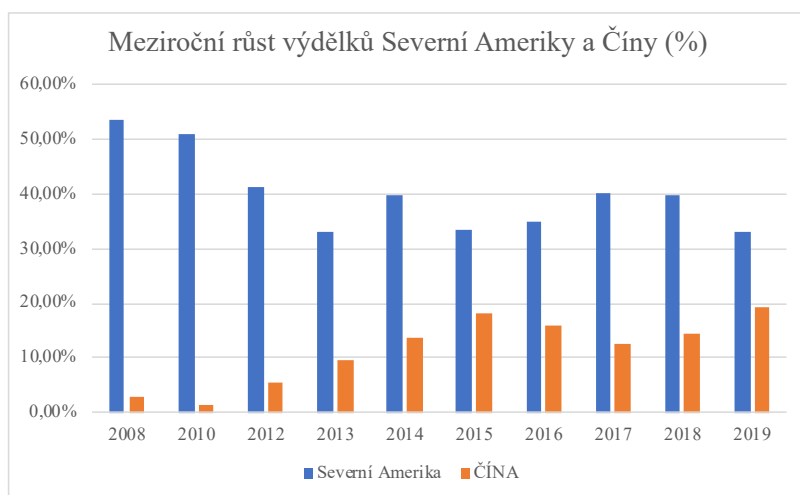
První zkoumaný jev představují výdělky jednotlivých filmů Marvel. Právě finanční odměny které plynou z Číny mají čínskému trhu dávat moc ovlivňovat hollywoodskou produkci. Zaměření se na výdělky jednotlivých filmů v Severní Americe a v Číně umožní sledovat vývoj výdělečnosti v čase a jeho případnou signifikanci pro americký trh, v tomto případě pak konkrétně pro zkoumanou franšízu. Všeobecnou a ustálenou praxí amerického filmového průmyslu je považovat za domácí výdělek ten ze Severní Ameriky, který zahrnuje výdělky Spojených států, Kanady a Portorika. Tržby v samotných Spojených státech tradičně uváděny nejsou, a proto také analýza pracuje s celkem těchto států.

**Tabulka 1**  
*Výdělky všech Marvel filmů (v dolarech)*

| Titul                                      | Rok uvedení | Severní Amerika | Čína            | Celosvětově   |
|--------------------------------------------|-------------|-----------------|-----------------|---------------|
| <i>Iron Man</i>                            | 2008        | 319,034,126     | 15,274, 332     | 585,796,247   |
| <i>The Incredible Hulk</i>                 | 2008        | 134,806,913     | 9, 336,251      | 264,770,996   |
| <i>Iron Man 2</i>                          | 2010        | 312,443,331     | 7,919,827       | 623,933,331   |
| <i>Thor</i>                                | 2011        | 181,030,624     | nedostupná data | 449,326,618   |
| <i>Captain America: The First Avenger</i>  | 2011        | 176,654,505     | nedostupná data | 370,569,774   |
| <i>The Avengers</i>                        | 2012        | 623,357,910     | 86,300,000      | 1,518,815,515 |
| <i>Iron Man 3</i>                          | 2013        | 409,013,994     | 121,200,000     | 1,214,811,252 |
| <i>Thor: The Dark World</i>                | 2013        | 206,362,140     | 55,340,000      | 644,783,140   |
| <i>Captain America: The Winter soldier</i> | 2014        | 259,766,572     | 115,620,000     | 714,421,503   |
| <i>Guardians of the Galaxy</i>             | 2014        | 333,718,600     | 86,346,366      | 773,350,147   |
| <i>Avengers: Age of Ultron</i>             | 2015        | 459,005,868     | 240,110,000     | 1,402,809,540 |
| <i>Ant-Man</i>                             | 2015        | 180,202,163     | 105,370,038     | 519,311,965   |
| <i>Captain America: Civil War</i>          | 2016        | 408,084,349     | 180,794,517     | 1,153,337,496 |
| <i>Doctor Strange</i>                      | 2016        | 232, 641, 920   | 109, 194, 913   | 677, 796, 076 |
| <i>Guardians of the Galaxy 2</i>           | 2017        | 389,813,101     | 100,663,260     | 863,756,051   |
| <i>Spider-Man: Homecoming</i>              | 2017        | 334,201,140     | 116,280,889     | 880,166,924   |
| <i>Thor: Ragnarok</i>                      | 2017        | 315,058,289     | 112,226,154     | 853,983,911   |
| <i>Black Panther</i>                       | 2018        | 700,426,566     | 105,062,459     | 1,347,597,973 |
| <i>Avengers: Infinity War</i>              | 2018        | 678,815,482     | 359,543,153     | 2,048,359,754 |
| <i>Ant-Man and the Wasp</i>                | 2018        | 216,648,740     | 121,203,074     | 622,674,139   |
| <i>Captain Marvel</i>                      | 2019        | 426,829,839     | 154,070,663     | 1,128,462,972 |
| <i>Avengers: Endgame</i>                   | 2019        | 858,373,000     | 629,100,298     | 2,797,501,328 |
| <i>Spider-Man: Far from home</i>           | 2019        | 390,532,085     | 198,999,549     | 1,131,927,996 |

Zdroj dat: Box office Mojo (vlastní zpracování)

Jak již předesílá tabulka, data o výdělku v Číně pro filmy *Thor* a *Captain America: The First Avenger* byla nedostupná, a proto byl rok 2011 vyňat z následné analýzy. Následující graf ukazuje procentuální podíl obou zemí na celosvětovém výdělku Marvel filmů v daném roce. Z grafu je patrné, že výdělky na čínském trhu od roku 2008 stouply. Procentuální růst mezi nejméně výdělečným rokem 2008 a nejvíce výdělečným rokem 2019 představuje 16,5 %. U Spojených států je možné pozorovat spíše klesající tendenci, při pohledu na stejná dvě léta je zaznamenán pokles o 20,2 %.



**Graf 1** Meziroční růst výdělků Severní Ameriky a Číny na celosvětovém výdělku (vyjádřeno v procentech)

Zdroj dat: Box office Mojo (vlastní zpracování)

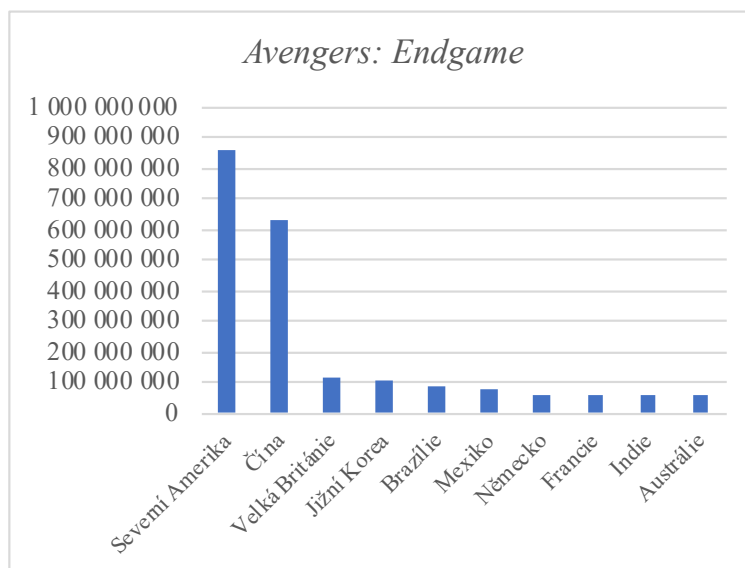
Dalším ze zajímavých ukazů, který je možné v rámci pozorování výdělků sledovat, představují filmy soustředující se na stejného hrdinu. Produkce *Iron Man 3* se ucházela o výše diskutovaný koprodukční status. Ačkoliv tato snaha nebyla úspěšná, ve filmu se objevily čínské herecké hvězdy v rolích špičkových chirurgů, u kterých podstoupil operaci samotný Iron Man, při které bylo navíc možné sledovat užití tradiční čínské léčebné metody akupunktury. Negativní reakce od čínských i amerických diváků, které kritizovaly zřejmé podlézání čínskému trhu se neprojevily na konečném hodnocení filmu, a jak ukazuje následující výřez tabulky prezentované výše, v případě Číny ani na jeho výdělku. Čínská přítomnost zřejmě představovala velké lákadlo pro čínské diváky. Růst výdělku také jistě koreluje s obecným růstem čínského trhu, přesto lze při porovnání s jiným Marvel filmem *Thor: The Dark World* uvedeným ve stejném roce pozorovat rozdíl o téměř 66 miliónů dolarů ve prospěch filmu *Iron Man 3*. Po uvedení druhého dílu trilogie Iron Man lze také navíc pozorovat pokles tržeb téměř o 50 %.

**Tabulka 2**  
*Výdělky trilogie Iron Man (v dolarech)*

| Titul             | Rok uvedení | Výdělek v Číně |
|-------------------|-------------|----------------|
| <i>Iron Man</i>   | 2008        | 15,274,332     |
| <i>Iron Man 2</i> | 2010        | 7,919,827      |
| <i>Iron Man 3</i> | 2013        | 121,200,000    |

*Zdroj dat: Box office Mojo (vlastní zpracování)*

Poslední zkoumaný jev v této kapitole je nejvýdělečnější film z celé franšízy, a tedy *Avengers: Endgame*, který je v současnosti po filmu *Avatar* druhým nejvýdělečnějším filmem všech dob. Při sledování deseti zemí, ve kterých film vydělal nejvíce, vyšlo najevo, že čínský příspěvek má zcela zásadní podíl, a to i v kontextu regulování výnosu pro zahraniční země čínskou vládou. Podíl, který připadne Hollywoodu se bude odlišovat v závislosti na jednotlivých zemích, s největší pravděpodobností tomu bude však více než 25 % získaných na čínském trhu. I s ohledem na rozdílné politiky uplatňované napříč filmovými trhy různých zemí, 25 % z čínského výdělku představuje více, než celkový výnos ve Velké Británii, tedy zemi, ve které *Avengers: Endgame* vydělal po Spojených státech a Číně nejvíce. Celkový výnos ve Velké Británii činí 115 miliónů dolarů, což v kontextu Číny s výdělkem 629 miliónů dolarů představuje velkou propast, jak znázorňuje graf níže.



**Graf 2**

*Deset trhů s největším výdělkem pro produkci Avengers: Endgame*

*Zdroj dat: Box office Mojo (vlastní zpracování)*

Dle dat dostupných z webové stránky Box Office Mojo zaznamenaly veškeré Marvel filmy natočené od roku 2012 druhé největší výdělky na čínském trhu, přičemž první výdělky jsou vždy z trhu Spojených států.

Závěry, které lze vyvodit z tohoto pozorování jsou tedy následující:

- Spolu s růstem čínského trhu postupně vzrůstaly výdělky zkoumaných filmů.
- Spojené státy zaznamenaly klesající procentuální podíl na celosvětovém výdělků.
- Čínská přítomnost v americkém filmu se ukázala jako finančně výhodná.
- Marvel filmy natočené od roku 2012 stabilně generují druhý nejvyšší výdělek na čínském trhu.

## 6.2 Hodnocení diváků

Důležitý ukazatel úspěšnosti představuje také hodnocení diváků. Hollywoodské produkce musí v současné době uspokojit oba ze svých hlavních trhů, což může v případě takto dvou odlišných kultur představovat nelehký úkol. Tento oddíl si tedy klade za cíl odpovědět na otázku, zdali se této franšíze daří uspokojit diváky z obou pozorovaných trhů. Pro sběr dat byly užity dvě internetové stránky, jedna zastupující americké diváky a druhá čínské, které v českém kontextu představují ekvivalent k hojně užívané Česko-Slovenské filmové databázi.

**Tabulka 3**  
*Hodnocení diváků (1 až 10 možných hvězdiček)*

| Titul                                      | USA (IMDb.com) | Čína (douban.com) |
|--------------------------------------------|----------------|-------------------|
| <i>Iron Man</i>                            | 7,9            | 8,3               |
| <i>The Incredible Hulk</i>                 | 6,7            | 7,1               |
| <i>Iron Man 2</i>                          | 7              | 7,6               |
| <i>Thor</i>                                | 7              | 7,1               |
| <i>CA: The First Avenger</i>               | 6,9            | 7,4               |
| <i>The Avengers</i>                        | 8              | 8,2               |
| <i>Iron Man 3</i>                          | 7,1            | 7,8               |
| <i>Thor: The Dark World</i>                | 6,9            | 7,4               |
| <i>Captain America: The Winter soldier</i> | 7,7            | 8                 |
| <i>Guardians of the Galaxy</i>             | 8              | 8,1               |
| <i>Avengers: Age of Ultron</i>             | 7,3            | 7,5               |
| <i>Ant-Man</i>                             | 7,3            | 7,7               |
| <i>Captain America: Civil War</i>          | 7,8            | 7,9               |
| <i>Doctor Strange</i>                      | 7,5            | 7,6               |
| <i>Guardians of the Galaxy 2</i>           | 8              | 8                 |
| <i>Spider-Man: Homecoming</i>              | 7,4            | 7,4               |
| <i>Thor: Ragnarok</i>                      | 7,9            | 7,4               |
| <i>Black Panther</i>                       | 7,3            | 6,5               |
| <i>Avengers: Infinity War</i>              | 8,4            | 8,1               |
| <i>Ant-Man and the Wasp</i>                | 7              | 7,3               |
| <i>Captain Marvel</i>                      | 6,9            | 6,9               |
| <i>Avengers: Endgame</i>                   | 8,4            | 8,5               |
| <i>Spider-Man: Far from home</i>           | 7,5            | 7,7               |

*Zdroj dat: IMDb.com a douban.com (vlastní zpracování)*

Z tabulky vyplývá, že hodnocení diváků z obou zemí je obdobné. Čínští diváci jsou v kritice ale shovívavější, filmy, které od čínských diváků získaly vyšší známku, byly v průměru hodnoceny o 0,3 hvězdičky výše. Pouhé tři filmy z 23 čínští diváci ohodnotili nižší známkou než ti ze Spojených států. Prvním z nich je *Thor: Ragnarok*. Vyjma severské mytologie, se kterou byli diváci seznámeni již v dřívějších filmech v čele s tímto hlavním hrdinou, film obsahoval silné prvky komedie, které u čínských diváků mohly zůstat nepochopené či neocenené, díky odlišnému kulturnímu prostředí. O specifické pojetí filmu se také zasloužil režisér Taika Waititi, ve filmu se objevuje extravagantní stylizace odkazující na čínskému publiku vzdálenou estetiku 80. let. Taika Waititi zůstává režisérem i u očekávaného čtvrtého pokračování Thora.

Druhou odchylku lze pozorovat u produkce *Black Panther*. Film je situován do fiktivního království Wakanda, ležícího v subsaharské Africe. Toto bájně království je bohaté na vzácný kov vibranium, který se zapříčinil o vysokou pokrokovost jeho obyvatelstva. Přestože snímek získal vysoké hodnocení kritiků a mnoho prestižních cen, čínští diváci jej ohodnotili nejhůře ze všech filmů celé franšízy. Film při uvedení do čínských kin zaznamenal silný počáteční výdělek, později ale zájem prudce klesl

(Olander, 2018). Kontroverzní článek, postaven na základě několika rasistických komentářů z čínského webu Douban, který ignoroval silně převažující množství pozitivních ohlasů, otevřel především v prostředí západních médií otázku rasismu v Číně. Jeden ze specialistů na africkou diasporu v Číně, Roberto Castillo, se postavil proti velkému množství článků, týkajících se tohoto tématu v kontextu s filmem *Black Panther*, a poukázal na rasistickou stereotypizaci, které se dopouští Hollywood vůči čínským divákům (Olander, 2018). Jeho tvrzení podporují rozhovory s čínskými diváky, kteří film hodnotili kladně. Nízké hodnocení filmu může odkazovat na zaměření filmu na odlišné kulturní prostředí, které je čínskému publiku vzdálené. Nepřijetí kulturně specifických snímků se může jevit jako paradoxní v kontextu čínského filmového průmyslu, pokoušejícího se zmenšit deficit v exportu domácích filmů, a šířit do světa čínskou kulturu mimo jiné prostřednictvím filmu.

Posledním filmem s nižším hodnocením je *Avengers: Infinity War*. Film charakterizuje přehršel postav a jeho epizodičnost, která se projevuje pomalejší dynamikou, jejímž pokračováním je snímek *Avengers: Endgame*. Tyto prvky, společně s logickými chybami v ději, se objevovaly v negativních recenzích na webové stránce Douban.

Závěry, které lze vyvodit z tohoto pozorování jsou tedy následující:

- Filmy jsou hodnoceny kladně na obou zkoumaných trzích.
- Čínské publikum až na drobné odchylky hodnotí filmy kladněji.
- Film zaměřený na jinou kulturu a její specifika, byl v kontextu ostatních filmů v rámci této franšízy méně úspěšný.
- Logičnost a přehlednost, stejně jako dynamika děje jsou pro čínské publikum žádoucí.

### **6.3 Pozdní uvedení filmu na čínský trh**

Další ze zkoumaných jevů je pozdní uvedení filmů do čínských kin. Při pohledu na některé z internetových zdrojů, například Box Office Mojo či IMDb, které se zabývají sběrem dat a sledováním dílčích filmových trhů je patrné, že pozdní uvedení zahraničních produkcí nepředstavuje v Číně ojedinělý jev. Odklad v uvedení filmu přitom může negativně ovlivnit jejich výdělek. Během dlouhé prodlevy opadne zájem diváků, neboť

film již nepředstavuje horkou novinku, a vytrácí se davové nadšení. Větší problém představují pirátské kopie filmu dostupné na internetu, které se objevují po několika dnech či týdnech od prvního promítání. Následující tabulka zaznamenává absenci či výskyt tohoto jevu a počet dní zpoždění. Kritérium pro pozdní uvedení bylo stanoveno na 14 dní od prvního data uvedení. Tabulka také obsahuje data uvedení filmu ve Spojených státech.

**Tabulka 4**  
*Pozdní uvedení filmů na čínském trhu*

| Titul                                      | Pozdní uvedení | Uvedení filmu v USA | Prodleva na čínském trhu |
|--------------------------------------------|----------------|---------------------|--------------------------|
| <i>Iron Man</i>                            | ne             | 2.5                 | –                        |
| <i>The Incredible Hulk</i>                 | ano            | 13.6                | 68 dní                   |
| <i>Iron Man 2</i>                          | ne             | 7.5                 | –                        |
| <i>Thor</i>                                | ne             | 6.5                 | –                        |
| <i>Captain America: The First Avenger</i>  | ano            | 22.7                | 49 dní                   |
| <i>The Avengers</i>                        | ne             | 4.5                 | –                        |
| <i>Iron Man 3</i>                          | ne             | 3.5                 | –                        |
| <i>Thor: The Dark World</i>                | ne             | 8.11                | –                        |
| <i>Captain America: The Winter Soldier</i> | ne             | 4.4                 | –                        |
| <i>Guardians of the Galaxy</i>             | ano            | 1.8                 | 70 dní                   |
| <i>Avengers: Age of Ultron</i>             | ne             | 1.5                 | –                        |
| <i>Ant-Man</i>                             | ano            | 17.7                | 91 dní                   |
| <i>Captain America: Civil War</i>          | ne             | 6.5                 | –                        |
| <i>Doctor Strange</i>                      | ne             | 4.11                | –                        |
| <i>Guardians of the Galaxy 2</i>           | ne             | 5.5                 | –                        |
| <i>Spider-Man: Homecoming</i>              | ano            | 7.7                 | 63 dní                   |
| <i>Thor: Ragnarok</i>                      | ne             | 3.11                | –                        |
| <i>Black Panther</i>                       | ano            | 16.2                | 21 dní                   |
| <i>Avengers: Infinity War</i>              | ne             | 27.4                | –                        |
| <i>Ant-Man and the Wasp</i>                | ano            | 6.7                 | 49 dní                   |
| <i>Captain Marvel</i>                      | ne             | 8.3                 | –                        |
| <i>Avengers: Endgame</i>                   | ne             | 26.4                | –                        |
| <i>Spider-Man: Far from home</i>           | ne             | 2.7                 | –                        |

*Zdroj dat: Box office Mojo (vlastní zpracování autora)*

Jak ukazuje tabulka, sedm z celkového počtu 23 filmů zaznamenalo pozdní uvedení. Filmy v rámci této franšizy zasáhnuté tímto jevem, se dostaly do čínských kin později v průměru o 58,7 dní. Z tabulky lze také vysledovat pravděpodobnou odpověď na otázku, proč bylo později uvedeno právě těchto sedm filmů. Data uvedení filmů ve Spojených státech korelují s neoficiálním čínským zákazem zahraniční filmové tvorby, který má za cíl ochránit domácí filmový průmysl, jehož období je pohyblivé, ale zpravidla se týká letních měsíců a období Svátků jara.

Závěry, které lze vyvodit z tohoto pozorování jsou tedy následující:

- Filmy v této franšize se potýkají s pozdním uvedením do čínských kin.
- Filmy, které se dostaly na čínský trh se zpožděním potvrzují neoficiální zákaz zahraničních filmů ve vymezeném období.

## 6.4 Snaha o koprodukcii

Jak zmiňuje kapitola o výdělcích, franšíza Marvel se neúspěšně pokusila o společné koprodukování filmu *Iron Man 3* s čínským studiem DMG Entertainment (IMDB.com). Snímek tedy z povahy koprodukčních pravidel zahrnuje čínské finance, čínské herce a čínskou lokalitu. V mezinárodní verzi filmu je možné spatřit čínskou přítomnost až v samotném závěru filmu jehož stopáž činí 130 minut. Scéna, ve které Wang Xueqi v roli Doktora Wu operuje hrdinu Iron Mana trvá méně než jednu minutu. Díky operační čepici, plášti a roušce, kterou si nasadí v první vteřině záběru, je téměř nemožné tohoto předního čínského herce rozeznat. Scéna se objeví zčistajasna, není řečeno, kde a proč právě v tomto místě Iron Man operaci podstupuje. Jediné vodítko představuje záblesk nápisů v čínštině na dveřích Iron Manova pokoje. Čínská verze obsahuje 4 minuty dodatečné stopáže a kromě Wang Xueqiho se v ní objevuje Fan Bingbing, která u operace asistuje. Tyto 4 minuty stihly pojmout i reklamu na čínský mléčný výrobek značky Yili.

Tento případ ukazuje, že kritika Hollywoodu za pouhé povrchní zahrnutí čínské přítomnosti za cílem vyššího výdělku je oprávněná. *Iron Man 3*, společně s produkcemi *Looper* a *Transformers: Age of Extinction*, patří mezi jedny z prvních velkorozpočtových filmů, které se neúspěšně ucházely o koprodukční status. Filmy vyšly postupně během let 2012 až 2014 a ukazují odlišnou míru zahrnutí čínské přítomnosti. Toto období je tedy možné charakterizovat hledání hranice pro míru čínského obsahu, která by uspokojila čínské regulační orgány a dovolila by Hollywoodu odnést si vyšší výdělek. Tyto roky rovněž ukazují na rozhodné postavení těchto orgánů ohodnotit tyto pokusy za nedostatečné a odmítnout i takového giganta, jakým je franšíza Marvel. *Iron Man 3* také zaznamenal odstranění nežádoucích prvků pro čínský trh, o čemž pojednává kapitola další.

## 6.5 Odstranění nežádoucích čínských prvků

Tento jev je možné zaznamenat u dvou filmů, a to *Doctor Strange* a *Iron Man 3*. V prvním případě představoval nežádoucí prvek zobrazení tibetské národnosti. Snímek se přitom neměl dotýkat otázky samostatnosti této národnosti či referovat o některých historických událostech. Příběh předkládá osud neurochirurga Dr. Stephena Strange, zcela oddanému své profesi, který po vážné autonehodě ztratí kontrolu svými rukama. Poté co je potvrzeno, že jeho ruce jsou nenávratně poškozeny a musí se vzdát své profese, se

Stephen Strange uchyluje ke krokům nezvyklým pro lékaře. Po setkání s mužem, který se zázračně vyléčil, odjíždí na jeho radu do hlavního města Nepálu Káthmándú. Po nalezení domova mistrů mystického umění Kamar-Taj, které slouží také jako výcvikové středisko, se shledává Stephen Strange s Prastarou, nejvyšší kouzelnicí. Prastarou, mnišku keltského původu, ztvárnila ve filmu Tilda Swinton. V původním komiksovém vydání se jednalo o tibetského mnicha.

Diváci po celém světě byli překvapení, když bylo oznámeno, že *Iron Man 3* bude natáčen jako čínsko-americká koprodukce. Ještě větší překvapení nastalo, když začaly kolovat zvěsti o přítomnosti ústředního komiksového nepřítele Iron Mana Mandarina. Přítomnost čínské záporné postavy, která chce mimo jiné ovládnout svět a je poražena americkým superhrdinou, je v kontextu čínsko-americké koprodukce i v širších souvislostech téměř nereálná. Mandarin se přesto ve snímku objevil. Ve filmu se odehraje série teroristických útoků, ke kterým se Mandarin přihlásí. Iron Man ale postupem času zjistí, že se nejednalo o bombové útoky, ale o vybuchující vojáky, kterým bylo do těla neúspěšně vpraveno experimentální sérum. Autorem tohoto séra je Aldrich Killian, americký vědec, který ve snímku zastává roli antihrdiny. Vyjde také najevo, že Mandarin, který se k teroristickým útokům přihlásil, byl dílem právě amerického vědce. Ten ve snaze maskovat své neúspěšné experimenty najal britského herce, aby vystupoval jako Mandarin a přihlásil se k útokům. Čínský antihrdina ve filmu nevystoupil a protože Iron Man v pozdějších dílech umírá, diváci se nejspíše nikdy nedočkají touženého střetu těchto dvou úhlavních nepřátel na filmových obrazovkách. Zpráva organizace Pen také odkazuje na anonymní zdroj, který deníku New York Times potvrdil přítomnost čínských regulačních orgánů během natáčení snímku (PEN America, 2020).

Závěry, které lze vyvodit z tohoto pozorování jsou tedy následující:

- Franšíza zaznamenala odstranění nežádoucích čínských prvků.
- Odstraněné prvky zahrnovaly tibetskou národnost a čínského antihrdinu.

## 6.6 Cenzurní systém na čínském trhu

Jedna z předcházejících kapitol hovoří o nekonzistentnosti cenzuře, jako o jednom z jejích charakteristických znaků. Toto tvrzení dokládá i pozorování vybraného vzorku filmů, a poukazuje na možný vývoj čínské cenzury. Filmy, kterým bylo dovoleno

promítání přestože obsahují některé z problematických témat, zaznamenává následující tabulka.

**Tabulka 5**  
*Zaznamenané konflikty při vstupu na čínský trh*

| Titul                                      | Rok uvedení | Konflikt |
|--------------------------------------------|-------------|----------|
| <i>Iron Man</i>                            | 2008        | ne       |
| <i>The Incredible Hulk</i>                 | 2008        | ne       |
| <i>Iron Man 2</i>                          | 2010        | ne       |
| <i>Thor</i>                                | 2011        | ano      |
| <i>Captain America: The First Avenger</i>  | 2011        | ne       |
| <i>The Avengers</i>                        | 2012        | ano      |
| <i>Iron Man 3</i>                          | 2013        | ne       |
| <i>Thor: The Dark World</i>                | 2013        | ano      |
| <i>Captain America: The Winter soldier</i> | 2014        | ne       |
| <i>Guardians of the Galaxy</i>             | 2014        | ne       |
| <i>Avengers: Age of Ultron</i>             | 2015        | ano      |
| <i>Ant-Man</i>                             | 2015        | ne       |
| <i>Captain America: Civil War</i>          | 2016        | ano      |
| <i>Doctor Strange</i>                      | 2016        | ano      |
| <i>Guardians of the Galaxy 2</i>           | 2017        | ne       |
| <i>Spider-Man: Homecoming</i>              | 2017        | ne       |
| <i>Thor: Ragnarok</i>                      | 2017        | ano      |
| <i>Black Panther</i>                       | 2018        | ne       |
| <i>Avengers: Infinity War</i>              | 2018        | ano      |
| <i>Ant-Man and the Wasp</i>                | 2018        | ne       |
| <i>Captain Marvel</i>                      | 2019        | ne       |
| <i>Avengers: Endgame</i>                   | 2019        | ano      |
| <i>Spider-Man: Far from home</i>           | 2019        | ne       |

Všechny evidované konflikty se týkaly témat, které se považují za problematické pro čínskou cenzuru. Jednalo se o čarodějnictví, cestování časem a nadpřirozeno. Dle pozorování příslušné regulační orgány nikdy oficiálně neformulují zrušení zákazu jednotlivých témat a snímky s dříve problematickými tématy začnou být postupně připouštěny na trh. Tyto připuštěné produkce tedy mohou indikovat částečné tolerování tohoto obsahu od počátku druhé dekády 21. století. Lze také předpokládat, že se Marvel snímky díky své finanční výnosnosti těší protekčnímu postavení, které umožňuje obejít některá z cenzurních pravidel.

Podrobné pozorování cenzurních zásahů pro diváky v čínských kinech je nad rámec této práce a žádalo by si samostatný výzkum, zejména pro svou časovou a jazykovou náročnost. Změny se také netýkají pouze filmových verzí s čínským dabingem, ale jsou prováděny také v originálních verzích v čínských kinech změnou v čínských titulcích, která jinak interpretuje originál, odstraněním zvukové stopy u některého z problematických dialogů či nepatrným zkrácením některé ze scén. Při analýze dostupných čínských verzí je náročné ověřit jejich validitu, neboť je těžce ověřitelné, zdali naprosto totožné verze bylo užito při prvním vstupu do čínských kin a nejedná se

například o pozdější vydání. Zprávy o takové formě cenzury je možné nalézt na diskuzních internetových fórech určených fanouškům či je přináší magazíny či internetové weby věnující se podrobně této formě popkultury. Okrajově o takových jevech informují i různá média, jak je možné pozorovat na článku dostupného na webové stránce zpravodajské agentury Reuters, která informuje o změně jména antihrdiny Mandarina na Man Darena ve snímku *Iron Man 3* za účelem odstranění negativní konotace spojené s Čínou a o cenzuře ruské národnosti záporných postav (Reuters, 2013). Touto formou pozorování je tedy alespoň částečně možné potvrdit, že dochází k úpravě tohoto vzorků filmů pro čínské diváky.

Závěry, které lze vyvodit z tohoto pozorování jsou tedy následující:

- Některé z filmů, kterým bylo uděleno povolení k promítání obsahovaly problematický obsah.
- Tento vzorek filmů se na čínském trhu setkává s cenzurou.

## 6.7 Nadcházející Marvel filmy

Na podzim tohoto roku se chystá franšíza Marvel uvést do kin první snímek v čele s asijským protagonistou. Nadcházející produkce *Shang-Chi and the Legend of the Ten Rings* představuje vrchol snahy franšízy Marvel získat si přízeň čínských diváků společně s velkým výdělkem plynoucího z jejich filmového trhu. Z doposud vydaných 23 Marvel filmů je 17 z nich z velké části věnováno individuálním hrdinům. Těchto 17 filmů zaměřených na konkrétní superhrdiny se rozkládá mezi 9 hlavních postav, které je možné vždy vyčíst z titulu, který film nese. Marvel uvádí na svých oficiálních stránkách, že franšíza zahrnuje více než 8 000 postav (Marvel, 2020). Shang-Chiho, který je vybrán jako desátý hrdina pro samostatný film z této obrovské palety kterou americká franšíza Marvel disponuje, nelze pokládat za náhodný výběr. V hlavních rolích se objeví Simu Liu, Tony Leung Chiu-wai či Fala Chen a film dle upoutávky zahrnuje ve velkém množství tradiční čínské bojové umění. Jak potvrdil krátkometrážní Marvel snímek *All Hail the King*, Shang Chi-mu jakožto čínskému hrdinovi, bude umožněno setkat se s výše diskutovaným antihrdinou Mandarinem, který bude ve snímku zastávat roli jeho otce. Přítomnost Mandarina je ale na úkor jiného čínského antihrdiny, který byl v komiksovém vydání původně otcem Shang-chiho. Odstraněnou postavou je v tomto případě Fu

Manchu, který od svého vzniku reprezentoval „žluté nebezpečí“<sup>11</sup> ( Davis, 2021b). Rozhodnutí franšízy Marvel, vyhnout se tomuto rasistickému stereotypu je bezesporu žádoucí bez ohledu na vztah těchto dvou filmových trhů. I přes vyřazení této postavy vyvolal příchod Shang Chi-ho pobouření, protože i přes výměnu identity jeho otce ve filmové verzi, je pro mnohé stále synem kontroverzní postavy Fu Manchu.

Na základě zprávy vydané vládou společnosti China Movie Channel, která je pod správou Oddělení propagandy ústředního výboru KSC, se spekuluje o neuvedení tohoto filmu na čínský trh (Davis, 2021b). Zpráva, která přidělovala data uvedení nadcházejícím filmům této franšízy, vynechala snímky *Shang-Chi and the Legend of the Ten Rings* a *Eternals* ze svého seznamu (Davis, 2021b). Snímek *Eternals* čelí možnému neuvedení z jiného důvodu. Režisérkou tohoto snímku je Chloé Zhao. Ačkoliv je Chloé Zhao narozená v Číně první ženou asijského původu a druhou ženou v celé historii, která získala prestižní Cenu Akademie za nejlepší režii, je podle dostupných informací na neoficiální černé listině. Její oskarový snímek *Nomadland* (2020) nebyl v Číně uveden do kin a zprávy o jejích úspěších na Oskarech byly v prostředí čínského internetu cenzurovány v důsledku jejího rozhovoru z roku 2013, ve kterém se nelichotivě vyjadřovala o své rodné zemi (Davis, 2021a).

V případě, že se spekulace potvrdí, a tyto dvě produkce nebudou uvedeny v Číně, bude to pro Marvel znamenat značné finanční ztráty, jejichž míru je možné pozorovat na dosavadním příspěvku čínského filmového trhu, o kterém pojednává první podkapitola. V případě nepřipuštění filmu *Shang-Chi and the Legend of the Ten Rings*, ušitého na míru čínskému publiku, by ztráta mohla být závažnější než u *Eternals*, neboť záměrem filmu je rezonovat převážně s čínskými diváky. Rozhodnutí Marvel studia dosadit Chloé Zhao do role režisérky *Eternals* je možné datovat do roku 2018, tedy před jejím nedávným oskarovým úspěchem a kontroverzí, kterou vyvolal znovuobjevený rozhovor z roku 2013. Národnost, mimo režisérčin nezpochybnitelný talent, přitom toto rozhodnutí pravděpodobně motivovalo.

---

<sup>11</sup> Rasistická metafora, který vykresluje národy Východní Asie jako nebezpečí pro západní svět.

## 7. Závěr

Pozorování a komparace výdělků vybraných filmů na obou zkoumaných trzích, v jednom případě i v širším kontextu, potvrdila signifikanci finančního výdělku, který získává tato franšíza exportem svých filmů na čínský trh. Právě finance, které plynou z toliko diskutovaného čínského filmového trhu, umožňují ovlivňovat americkou mainstreamovou produkci. Díky síle čínského filmového trhu a regulačních nástrojů kterými disponuje bylo možné zaznamenat přizpůsobení některých z hollywoodských snímků, které se projevilo například v odstranění některých prvků, které jsou dle pravidel nastavených vládou vnímány jako nežádoucí. Tyto změny se týkaly nejenom čínského publika, ale ovlivnily příběh prezentovaný divákům na celém světě. Jak dokládá pozorování tohoto vzorku filmů, vztah filmových trhů obou diskutovaných zemí ovlivňuje diváky existující mimo ně.

Ačkoliv se objevují drobné odchylky ukazující na odlišné preference diváků, jejichž příčinu je možné hledat v rozdílnosti kultury, snímkům se daří uspokojit obě divácké strany. Lze tedy předpokládat, že tento vztah bude nadále rozvíjen. Společně s velikostí čínského trhu rostl během 21. století i jeho vliv, což kromě přizpůsobení původního díla dokládá ochota propůjčit částečně Marvel značku a s ní jednoho z jejích nejznámějších hrdinů. Po neúspěšné snaze zaznamenané v roce 2013 koprodukovat snímek *Iron Man 3*, se franšíza pokouší zvýšit svůj výdělek z čínského trhu jiným způsobem. Od doby, kdy Marvel uvedl svůj první snímek v čele s ryze americkým patriotským hrdinou v Číně, uplynulo třináct let. V roce 2021 se tato franšíza pokouší uvést nejenom do čínských kin, ale také do kin napříč celým světem snímek věnující se čínskému hrdinovi a jeho kultuře. Zatímco na začátku 80. let 20. století byli čínští diváci sledující v omezené míře hollywoodské produkce staršího vydání vnímáni jako druhořadé publikum, v současnosti stojí v čele zájmů americké mainstreamové produkce, v této analýze zastoupené franšízou Marvel, přičemž oba tyto stavy má alespoň částečně na svědomí čínská vláda a její regulační praktiky. Z pozorování této franšízy je možné učinit dva hlavní závěry – nárůst důležitosti čínského trhu a zvyšující se zastoupení Číny v jejích snímcích. Pokud se naplní současné predikce odborníků budou tyto dva trendy nadále vzrůstat.

## **Resumé**

This bachelor's thesis deals with the relationship of the American film industry with the increasingly important Chinese market which in terms of sales is the second largest in the world after America and its primacy is expected in the very near future. This thesis presents the motivations of both discussed subjects and the pitfalls of this cooperation. It marginally touches on Sino-American co-production as a common product of both parties and the Chinese censorship system as an integral part of this cooperation. The main output is a comprehensive analysis of films which were released so far of the Marvel Media franchise. The analysis tries to confirm the possible financial significance of the Chinese market for the examination of a sample of 23 films. The view of the viewer's evaluation of the two discussed film markets was intended to provide information on the sustainability of the relationship between this franchise and the Chinese market. The analysis also aims to map traces of the Chinese film market's presence in a selected sample of films and finally to observe its impact on viewers existing outside of the two countries discussed. The result of the observation finds the earnings that were made in the Chinese film market essential. The films of this franchise are popular in both researched markets, and it can therefore be assumed that the relationship within this brand will continue to develop as well as the potential influence of films by the Chinese market. The researched films noted the late launch on the Chinese market and the removal of the elements that are perceived as problematic in the context of Chinese censorship. Also, conflicts in the Chinese censorship system appears, which allows the production of the Marvel franchise to the Chinese market, even if they include potentially problematic content. This analysis also confirmed that the relationship between the two discussed subjects also has an impact on the world audience.

## Seznam použitých zdrojů

Allen-Ebrahimian, B. A. (2020 February 26). *Between the lines on Chinese strategy: "Borrowing a boat to go out on the ocean"*. Axios. Retrieved June 23, 2021, from <https://www.axios.com/china-foreign-media-borrowing-boat-ocean-635145c4-a189-425f-b65a-676a7754b248.html>

*Box Office Mojo: by IMDbPro.* (c1990-2021). Retrieved June 21, 2021, from <https://www.boxofficemojo.com>

Brzeski, P. (2016 January 11). *It's Official: China's Wanda Acquires Legendary Entertainment for \$3.5 Billion*. The Hollywood Reporter. Retrieved June 23, 2021, from <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/official-chinas-wanda-acquires-legendary-854827/>

Brzeski, P. (2017 July 31). *China Box Office Roars Back to Life as 'Wolf Warrior 2' Makes Massive \$130M Debut*. The Hollywood Reporter. Retrieved June 23, 2021, from <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/china-box-office-roars-back-life-as-wolf-warrior-2-makes-massive-130m-debut-1025315/>

Brzeski, P. (2019 June 15). *Chinese Industry on Edge After "Depressing" Censorship of Shanghai Festival's Opening Film*. The Hollywood Reporter. Retrieved June 22, 2021, from <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/shanghai-festival-chinese-industry-edge-opening-film-pulled-due-censorship-1218647/>

*CFCC: China Film Co-production Corporation.* (c2014). Retrieved June 23, 2021, from [www.cfcc-film.com.cn](http://www.cfcc-film.com.cn)

*China law translate.* (2016 November 7). China Law Translate. Retrieved June 23, 2021, from <https://www.chinalawtranslate.com/film-industry-promotion-law-2016/>

Davis, R. (2021a March 5) *Chloe Zhao's 'Nomadland' Censored by China After Nationalist Backlash*. Retrieved June 23, 2021, from <https://variety.com/2021/film/news/chloe-zhao-nomadland-china-censorship-1234922882/>

Davis, R. (2021b May 11). *Marvel's 'Shang-Chi,' 'Eternals' May Face Uphill Battle to Enter China*. Variety. Retrieved June 23, 2021, from <https://variety.com/2021/film/news/marvel-shang-chi-eternals-china-release-1234971166/>

*豆瓣网 (doubanwang).* (c2005 - 2021). Retrieved June 23, 2021, from <https://www.douban.com>

Economy, E.C. (2014). China's Imperial President: Xi Jinping Tightens His Grip. *Foreign Affairs*, 93(6), 80-91.

Fan, V. (2019). What is a 'Chinese film market'? *Screen*, 60(2), 303-310. <https://doi.org/10.1093/screen/hjz015>

Freudenstein, R. (2020). Why the Chinese Communist Party doesn't like Winnie the Pooh. *European View*, 19(2), 245-246. <https://doi.org/10.1177/1781685820979056>

Glaser, B. S., & Murphy, M. E. (2009). Soft Power with Chinese Characteristics: The Ongoing Debate. In *Chinese Soft Power and Its Implications for the United States: Competition and Cooperation in the Developing World (CSIS Reports)* (pp. 10-26). Center for Strategic and International Studies. [https://csis-website-prod.s3.amazonaws.com/s3fspublic/legacy\\_files/files/media/csis/pubs/090403\\_mcgiffert\\_chinesesoftpower\\_web.pdf](https://csis-website-prod.s3.amazonaws.com/s3fspublic/legacy_files/files/media/csis/pubs/090403_mcgiffert_chinesesoftpower_web.pdf)

Geltzer, J. (2015). Censoring the Silk Screen: China's Precarious Balance between State Regulation and a Global Film Market. *Journal of International Media and Entertainment Law*, 6(2), 123-168.

Gordon, J. R. (2017). "I'm from the future. You should go to China.": Looper as Representative of U.S. Anxieties about China. *The Projector*, 17(1), 29-52. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/im-future-you-should-go-china-looper-as/docview/2041749023/se-2?accountid=16730>

Grimm, J. (2015). The Import of Hollywood Films in China: Censorship and Quotas. *Syracuse Journal of International Law and Commerce*, 43(1), 155-190.

Hsiao-peng Lu, S. (1997). *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. University of Hawaii Press.

IMDb. (c1990-2021). Retrieved June 23, 2021, from <https://www.imdb.com>

International Campaign for Tibet. (2020 June 30). *Richard Gere testifies in Senate about Chinese censorship*. International Campaign for Tibet. Retrieved June 23, 2021, from <https://savetibet.org/richard-gere-testifies-in-senate-about-chinese-censorship/>

Jihong, W., & Kraus, R. (2002). Hollywood and China as Adversaries and Allies. *Pacific Affairs*, 75(3), 419-434. <https://doi.org/10.2307/4127293>

Keune, O., & Frants, V. (2017). Cinema as an Element of a State's Soft Power System. *Discourse-P*, 27(2), 154-162. <https://doi.org/10.17506/dipi.2017.27.2.154162>

Klimeš, O. (2017). China's Cultural Soft Power: The Central Concept in the Early Xi Jinping Era (2012–2017). *Acta Universitatis Carolinae Philologica*, (4), 127-150. <https://doi.org/10.14712/24646830.2017.45>

Kokas, A. (2017). *Hollywood made in China*. University of California Press.

Kokas, A. (2018). Predicting volatility between China and Hollywood: Using network management to understand Sino-US film collaboration. *Global Media*, 14(3), 233-248. <https://doi.org/10.1177/1742766518759797>

Landreth, J. (2012 August 8). *China Draws In an A-List Hollywood Dir*. The New York Times. Retrieved June 21, 2021, from

<https://www.nytimes.com/2012/08/09/business/media/tianjin-draws-in-an-a-list-hollywood-director.html>

Lovric, B. (2018). From Film Stories to National Soft Power: Policies and Film Content of South Korea, Japan, and China. In *THE PALGRAVE HANDBOOK OF ASIAN CINEMA* (pp. 609–624). <https://doi.org/10.1057/978-1-349-95822-1>

Marvel. (2020). Retrieved June 23, 2021, from <https://www.marvel.com/corporate/about>

Noble, J. (2000). "Titanic" in China: Transnational Capitalism as Official Ideology? *Modern Chinese Literature and Culture*, 12(1), 164. <https://www.jstor.org/stable/41490820>

Nye, J. (2004). *Soft Power: The Means To Success In World Politics*. PublicAffairs.

O'Connor, S., & Armstrong (2015, 28 October). N. *Directed by Hollywood, Edited by China: How China's Censorship and Influence Affect Films Worldwide*. U.S.-China Economic and Security Review Commission. Retrieved June 21, 2021, from <https://www.uscc.gov/research/directed-hollywood-edited-china-how-chinas-censorship-and-influence-affect-films-worldwide>

Olander (host). (2018 March 25). *Black Panther Sparks Debate Over Anti-Black Racism in China*. [audio podcast] The China Africa Project. Retrieved June 23, 2021, from <https://chinaafricaproject.com/podcasts/podcast-black-panther-racism-china/>

Palantino, M. (2019 October 28). *DreamWorks' 'Abominable' film banned in Vietnam, Malaysia, and the Philippines for showing China's claim over disputed seas*. Global Voices. Retrieved June 23, 2021, from

Pearson, M. C. (2018, March). *1981: Hollywood Goes to China—First U.S. Film Week in The People's Republic*. American Diplomacy: Insight and Analysis from Foreign Affairs Practitioners and Scholars. Retrieved June 23, 2021, from <https://globalvoices.org/2019/10/28/dreamworks-abominable-film-banned-in-vietnam-malaysia-and-the-philippines-for-showing-chinas-claim-over-disputed-seas/>

PEN America. (2020) *Made in Hollywood, Censored by Beijing: The U.S. Film Industry and Chinese Government Influence*. PEN America. Retrieved June 21, 2021, from <https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/>

Peng, W. (2017). Sino-US film coproduction: A global media primer. *Global Media and China*, 1(4), 295 - 311. <https://doi.org/10.1177/2059436416683959>

Reuters. (2013 April 30). *'Iron Man' shows Hollywood's bent to take on China censors' steely grip*. Reuters. Retrieved June 23, 2021, from <https://www.reuters.com/article/film-iron-man-china-idINDEE93T05P20130430>

Rosen, S. (2011) *The use of film for public diplomacy: Why Hollywood makes a stronger case for China*. USC Center on Public Diplomacy. Retrieved June 21, 2021, from

[https://uscpublicdiplomacy.org/pdin\\_monitor\\_article/use-film-public-diplomacy-why-hollywood-makes-stronger-case-china](https://uscpublicdiplomacy.org/pdin_monitor_article/use-film-public-diplomacy-why-hollywood-makes-stronger-case-china)

Rosenberg, A. (2015 October 21). *'The Martian' and what our fictional space odysseys tell us about Earth*. The Washington Post. Retrieved June 23, 2021, from <https://www.washingtonpost.com/news/act-four/wp/2015/10/21/the-martian-and-what-our-fictional-space-odysseys-tell-us-about-earth/>

Soh, K. R. (2019). *Negotiating Transnational Collaborations with the Chinese Film Industry*. School of the Arts, English and Media.

Song, X. (2018). Hollywood movies and China: Analysis of Hollywood globalization and relationship management in China's cinema market. *Global Media and China*, 3(3), 177 - 194. <https://doi.org/10.1177/2059436418805538>

Su, W. (2010). To be or not to be? China's cultural policy and counterhegemony strategy toward global Hollywood from 1994 to 2000. *Journal of International and Intercultural Communication*, 3(1), 38-58. <https://doi.org/10.1080/17513050903428091>

Su, W. (2016). *China's Encounter with Global Hollywood: Cultural Policy, Film Industry, and Soft Power 1994-2013*. University Press of Kentucky.

Su, W. (2017). A brave new world?—Understanding U.S.-China coproductions: collaboration, conflicts, and obstacles. *Critical Studies in Media Communication*, 34(5), 480 - 494. <https://doi.org/10.1080/15295036.2017.1349326>

Teo, S. (2019). Chinese film market and the Wolf Warrior 2 phenomenon. *Screen*, 60(2), 322-331. <https://doi.org/10.1093/screen/hjz017>

*The Numbers*. (c1997-2021). Retrieved June 21, 2021, from <https://www.the-numbers.com>

Thomala, L. L. (2021 June 18). *Film industry in China - statistics & facts*. Statista. Retrieved June 23, 2021, from <https://www.statista.com/topics/5776/film-industry-in-china/>

Timberg, S. (2016, August 25). *HOLLYWOOD'S NEW CHINA SYNDROME*. PEN America. Retrieved June 21, 2021, from <https://pen.org/press-clip/hollywoods-new-china-syndrome/>

Vorontzov, D. (2020, December 4). *Qi Cheng Zhuan Jie (起承轉結): The Chinese Four-Act Screenplay Structure, Part 2*. Script. Retrieved June 21, 2021, from <https://scriptmag.com/screenplays/qi-cheng-zhuan-jie-the-chinese-four-act-screenplay-structure-part-2>

Wang, T. (2007). Hollywood's crusade in China prior to China's WTO accession. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, (49), 1-1.

Wong, E. (2012, May 5). *James Cameron on Chinese Filmmakers, Censorship and Potential Co-Productions*. The New York Times. Retrieved June 23, 2021, from :

<https://mediadecoder.blogs.nytimes.com/2012/05/05/james-cameron-on-chinese-filmmakers-censorship-and-potential-co-productions/>

Yu, H. (2015). From Kundun to Mulan: A Political Economic Case Study of Disney and China. *The ASIANetwork Exchange: A Journal for Asian Studies in the Liberal Arts*, 22(1), 12-22. <https://doi.org/10.16995/ane.100>

Zhang, C. (2017, March 3). 中国电影“借船出海” 内容仍然是王道. 新华网 News. Retrieved June 21, 2021, from [http://www.xinhuanet.com/ent/2017-03/21/c\\_1120662417\\_2.htm](http://www.xinhuanet.com/ent/2017-03/21/c_1120662417_2.htm)

Zhou, X. (2017). *Globalization and Contemporary Chinese Cinema: Zhang Yimou's Genre Films*. University of Auckland.

Zhu, Y. (2015). The Sino-Hollywood Relationship—Then and Now. *Weber: The Contemporary West*, 31(2), 19-29. <https://u.osu.edu>

Zhu, X. (2019). A neoliberalizing Chinese cinema: political economy of the Chinese film industry in post-WTO China. <https://doi.org/10.21953/lse.00004044>