

<https://doi.org/10.58193/ilu.1805>

Godzilla versus Král monster

Dan Krátký, *Král monster! Filmy s Godzillou v letech 1954 až 1965* (Brno: MuniPress, 2023).

Rudolf Schimera

(Univerzita Palackého v Olomouci, Česká republika)

Filmy o japonských monstrech, jimž od 50. let kraluje Godzilla, jsou známy jako *kaižú eiga*. Čeští fanoušci tohoto žánru dostali minulý rok menší dárek v podobě knihy *Král monster! Filmy s Godzillou v letech 1954 až 1965* (dále jen *Král monster*) od Dana Krátkého.¹⁾ Ta jednak slibuje erudovaný vhled do vývoje *kaižú eiga*, zároveň láká i svým titulem, protože odkazuje na jeho současnou renesanci a obnovený zájem.²⁾

Král monster čítá osm kapitol, které lze rozdělit v zásadě na dva okruhy. Ten první se snaží čtenáře uvést do reálií souvisejících s Godzillou³⁾ a dějinami japonského filmu, ten druhý pak poskytuje obsahovou analýzu šesti vybraných filmů, v nichž se Godzilla mezi lety 1954–1965 postupně objevovala.⁴⁾ Autor sice deklaruje, že kniha je určena pro filmové fanoušky (8), text však klade na čtenáře poměrně vysoké nároky, protože je k jeho čtení třeba mít solidní znalosti filmové teorie a širších souvislostí

- 1) Autor je na přebalu knihy uváděn jako doktorand Ústavu filmu a audiovizuální kultury MUNI. Zároveň působí i jako dramaturg přehlídky asijských filmů Filmasia a je předsedou Asociace provozovatelů kin. *Král monster* je ve skutečnosti jeho přepracovanou magisterskou diplomovou prací nazvanou *Flexibilita probuzené zkázy: Poetika filmů s Godzillou v letech 1954 až 1965*, kterou obhájil v roce 2020 pod vedením Radomíra D. Kokeše. Ten následně stál i za jejím knižním vydáním, jež odborně recenzovali Jiří Fligl a Karla Stojáková, kteří se asijskému filmu dlouhodobě věnují a působí i jako dramaturgové mnoha přehlídek zaměřených právě na různé asijské kinematografie.
- 2) Jedná se o dva hollywoodské filmy *Godzilla* (2014) a *Godzilla II Král monster* (2019), který evokuje i název knihy. Poslední moderní inkarnací tohoto žánru je již čistě japonský film — *Godzilla Minus One* (2023).
- 3) Jen v krátkosti dodávám, že zatímco autor používá pro Godzillu mužský rod, já se budu držet rodu ženského, který mi přijde pro češtinu přirozenější. Autor toto rozhodnutí nijak nevysvětluje, zdá se však, že idea identifikace Godzilly jako tvora mužského pohlaví má původ v tuzemské anime a otaku komunitě. Dodávám, že japonská podstatná jména nerozlišují rod, ten je vždy třeba odvodit z kontextu věty. Jméno Godzilly, či japonsky Godžiry (ゴジラ), bývá přepisováno v katakaně, což v japonštině naznačuje jeho cizí nebo exotický původ. Etymologicky vzniklo jako novotvar, kdy byla spojena slova pro velrybu (japonsky: *kudžira*, クジラ) a gorilu (japonsky: *gorira*, ゴリラ).
- 4) Jedná se o původní dva filmy z 50. let, kde se monstrum objevilo poprvé: *Godzilla* (1954) a *Godzilla se vrací* (1955), a následně o čtyři barevné a výpravnější filmy z 60. let: *King Kong vs. Godzilla* (1962), *Mothra vs. Godzilla* (1964), *Ghidorah, tříhlavé monstrum* (1964), *Godzilla — Útok z neznáma* (1965). Kromě filmu *Godzilla se vrací*, který natočil Motohoši Oda, byl režisérem zbylých pěti Iširó Honda.

filmové historie. Jeho reálnou cílovou skupinou je podle mého názoru spíše veřejnost odborná. O tom svědčí i ambice knihy, protože autorovi nejde o pouhý přehled dat o *kaidžú eiga* pro české fanoušky, ale naopak o jeho velmi ambiciózní teoretickou reinterpretaci.

Základní hypotézou *Krále monster* by šlo krátce shrnout tak, že vybraných šest filmů, kde se Godzilla postupně objevovala, dohromady vytváří uzavřenou sérii. Druhou je pak teze, že tyto filmy mělo studio Tóhó ozvlášťňovat ještě jinými žánry tak, aby byly pro diváky atraktivnější a aby tento žánr soustavně udržovalo aktuální pro další generace. Tuto ideu se snaží Krátký prokázat pomocí narativní a formální analýzy daných filmů a jejich kontextualizace v dějinách japonského filmu.

Jaký je tedy celkový výsledek? Bohužel sporný.

1. Literatura a metodologie

Přestože *Král monster* není příliš rozsáhlá kniha, její záběr je poměrně široký. Autor čerpá výhradně z anglofonní literatury, s bibliografií čítající osmdesát knižních titulů a skoro třicet odborných článků. Jejich popisu, systematizaci a také metodologii je věnována celá druhá kapitola „Godzilla versus akademie“, jež se dělí na pět podkapitol. Důležitou roli hraje zejména podkapitola 2.3 „Godzilla v hlavní roli“, která se věnuje převážně autorům, jejichž knihy vycházejí z tradic amerického „godzillovského“ fandomu, z něž autor čerpá mnoho dat. Krátký pak *Krále monster* do této kategorie sám řadí a chce jím studium *kaidžú eiga*, které je v zásadě fanouškovského charakteru, obohatit o „akademický“ náhled. (33) Co přesně se tím míní, vyplyne z dalších podkapitol. Ve 2.4 „Godzilla a jeho role v této knize“ se přihlásí k poetice seriálového vyprávění svého vedoucího práce Radomíra D. Kokeše, což jej v další podkapitole 2.5 „Godzilla versus Západ“ přemostí rovnou k Davidu Bordwellovi, na jehož dílo se *Král monster* odvolává asi nejvýrazněji. Tyto metodologie jsou pak aplikovány v kapitole 4 „Godzilla a vyprávěcí taktiky“, kde je využita naratologie, a Bordwellově neoformalistické analýze je potom věnována celá sedmá kapitola „Godzilla versus styl“.

Podkapitola 2.5 je v tomto ohledu především jakousi apologií Bordwellova přístupu ke studiu asijských kinematografií, který bývá považován za dosti problematický. Jedná se samozřejmě o tezi o univerzálnosti „klasického hollywoodského stylu“ a také o skutečnosti, že Bordwell neuměl japonsky a odvozoval svá tvrzení mnohdy jen ze sekundární literatury. Krátký celou podkapitolu uvádí citací článku japonského filmového teoretika Micuhira Jošimota „The Difficulty of Being Radical: The Discipline of Film Studies and the Post-Colonial World Order“⁵⁾ a vybírá si z něj jen úvodní tezi: „Můžeme někdy opravdu poznat Jiné jako skutečně Jiné?“. Chápe ji nicméně naprosto banálně jako „rétorickou otázku“ a vykládá si ji coby „důležité pnutí implicitně přítomné v každém uvažování (nejen) o Japonku z pozice Nejaponce“. (35) Ono „Jiné“ („Other“ či „Otherness“) je však jedno ze základních termínů postkoloniálních studií, k nimž se otevřeně hlásí i Jošimoto, čerpající mj. z tezí Gayatri Chakravorty Spivak a jejího konceptu „subalternního“ (subaltern). Spivak ve svých pracích systematicky kritizovala západní intelektuály za to, že hovoří „za“ ony „jiné“ či „podřízené“. Jošimoto v tomto ohledu pak dosti jasně odmítá prakticky veškeré západní autory, kteří od 50. do 80. let teoretizovali o japonském filmu, a miní tím i Bordwella.⁶⁾

5) Mitsuhiro Yoshimoto, „The Difficulty of Being Radical: The Discipline of Film Studies and the Postcolonial World Order“, *Boundary 2* 18, č. 3 (1991), 242–257.

6) Jošimoto se tomu věnuje ještě systematictěji ve studii „Japanese Cinema in Search of a Discipline“ (in *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema* (Durham: Duke University Press, 2000), 3–28), kde hovoří o využití ja-

Krátký sice tvrdí, že si je této skutečnosti vědom: „I poetika fikce má ovšem svá metodologická úskalí, jež je třeba vzít v potaz, a sice rozpoznávání a definování norem japonské kinematografie pouze ve vztahu k dominantní hollywoodské normě.“ Následně dokonce konstatuje: „Proto se ve své knize pokusím takovým komparacím vyhnout a přistoupit k nim jen v případě, že najdu dostatek důkazů ke stabilnímu a nereduktivnímu argumentu.“ (37) Ve výsledku je to pouze planý slib, protože text je touto ideologií prodchnut a k hollywoodské paralele se soustavně vrací jako bumerang. Je přítomen již v podkapitole 1.2 „Východiska a cíle“, kdy je citován japonský režisér Mansaku Itami, který „[...] otevřeně vyzýval filmaře ke sledování filmů dovážených ze Spojených států, k jejich poznámkování i k jistě formě opisování, obzvlášť v hereckém projevu.“ (13) Tento argument je však velmi zavádějící, protože Itami se pouze jako pacifista vymezoval proti japonskému militarismu 30. let, který zakazoval zahraniční filmy, tedy i ty americké.⁷⁾ Podobně posunut je i výrok z textu Marcose Centena Martina „The Misleading Discovery of Japanese National Cinema“,⁸⁾ který má podle Krátkého nacházet v japonském filmu 50. a 60. let příklady „materializace transkulturních kódů“, která se projevuje „stylizací japonských hrdinů po vzoru těch hollywoodských či opatrné přebírání westernové ikonografie. Na formování těchto kódů se podílel i počet distribuovaných zahraničních filmů v japonských kinech, jenž byl oproti předchozím rokům dvojnásobný.“ (81) Centeno Martín tím však myslel něco trochu jiného, protože tím obhajoval svůj přístup k transnacionální kinematografii, který souvisí s jeho zájmem o japonské menšiny ve filmu, jako jsou Ainuové, a kritizoval tím japonský nacionalismus. Zmíněné západní vlivy Centeno Martín tedy vztahoval jen na malý segment dobové produkce, a to filmy žánru *tai-józoku* a *mukokuseki akušon*. V případě westernových prvků se pak jednalo pouze o sérii *Wataridori* (1959–1962) o potulném kytaristovi, který imitoval chování westernových hrdinů, nosil klobouk či jezdil na koni.⁹⁾

2. Základní vymezení

Vymezení historického kontextu věnuje Krátký celou úvodní kapitolu. Deklarovaným předmětem jeho zájmu je japonský filmový žánr *kaidžú eiga*, kterým se v obecné rovině rozumí filmy s velkými monstry, jež spolu zápasí a ničí města. Čtenář je však znejistěn již v úplně první větě, kde sám autor

ponského filmu při formování moderních amerických film studies a dělí jej na tři fáze (v druhé z nich je i Bordwell). Bordwellovu knihu *Ozu and the Poetics of Cinema*, kde prezentoval svůj pohled na vliv klasického Hollywoodu na japonský film, kritizoval pro selektivní orientalismus například sinolog a odborník na čínský film Chris Berry: Chris Berry, „Introduction: The Japanese Cinema Book“, *FreoTopia*, 1. 4. 2021, cit. 14. 3. 2025, <https://freetopia.org/readingroom/4.1/Berry1.html>. Toto téma aktualizoval pro současný film například Gary Needham: Gary Needham, „Japanese Cinema and Orientalism“, in *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, eds. Alastair Phillips – Julian Stringer (London: Routledge, 2006), 44–58.

- 7) Nemluvě o tom, že onen citát je pouze parafrází japonského kritika Tadaa Satóa z knihy *Currents in Japanese Cinema*. Jak Itami, tak Sató nevolali po hollywoodizaci japonského filmu, ale vnímali americký vliv a jeho reprezentaci osobní svobody a individualismu jako kontrapunkt k rigidnímu vojenskému režimu 30. let.
- 8) Marcos P. Centeno Martín, „Introduction: The Misleading Discovery of Japanese National Cinema“, *Arts* 7, č. 4 (2018), 87.
- 9) Centeno Martínovu terminologii navíc kritizoval např. japonský filmový teoretik a historik Daisuke Miyao ve své přímé reakci na tuto studii „What Do We Talk About when We Talk About Cinema?“, kde jej mj. kritizuje za zavádějící chápání termínu „transnacionální“. Daisuke Miyao, „How Can We Talk About ‚Transnational‘ When We Talk About Japanese Cinema?“, in *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, ed. Daisuke Miyao (Oxford: Oxford University Press, 2014), 129–146.

trochu provokativně deklaruje, že „Godzilla mě původně vůbec nezajímá“. (7) Zdánlivá nadsázka však začne krystalizovat o pár řádků později: „Tato kniha se nevěnuje fenoménu Godzilly v jeho rozsáhlosti a mnohotvárnosti, ale využívá jej jako odrazový můstek k analýze.“ (8) Co tedy můžeme čekat? Například že o monstrech, jako je Rodan, Mothra, Král Ghidorah, Anguirus a nakonec i samotná Godzilla, se toho z knihy příliš mnoho nedozvíme a analýza se bude soustředit na vše ostatní, včetně lidských postav, jimž je věnována dokonce celá šestá kapitola „Godzilla versus hrdinové“.

Klíčovým vymezením *Krále monster* je již zmiňovaný vzorek šesti filmů, které autor vnímá jako „sérii“. Krátký pracuje s obdobím let 1954–1965, kdy oněch šest filmů, v nichž se postupně objevovala Godzilla, vznikalo. Počátek datace rokem 1954 je logický, protože byl uveden první film. Problematické je však jeho zakončení rokem 1965. V čem je tak důležité? Krátký jej zdůvodňuje v podkapitole 1.3 „Výzkumný vzorek a historické vymezení“, a to tím, že po roce 1965 se měl japonský filmový průmysl dostat do ekonomických problémů. Studio Tóhó tím pádem začalo šetřit, odešel původní tým, který na oněch šesti „godzillích“ filmech pracoval, a na jeho místo postupně přicházeli lidé noví, což se podle Krátkého podepsalo na kvalitě, stylu a poetice dalších filmů.¹⁰⁾ Iširó Honda sice s Godzillou natočil po roce 1965 ještě další tři snímky,¹¹⁾ ale protože na nich nepracoval s oním „původním“ týmem, Krátký je nebere v potaz. (13–15)

Komplikace ovšem nastává, když autor aplikuje druhé prizma, kterým je sama Godzilla. Právě ona má totiž sloužit jako pojítka mezi šesti filmy. Pokud si éru mezi lety 1954–1965 segmentujeme výhradně optikou Godzilly, máme tu tři fáze: (1) nejprve jsou to dva filmy z 50. let (tj. *Godzilla* (1954) a *Godzilla se vrací* (1955)), (2) po nich následuje šestiletá „pauza“, kdy se filmy o Godzille netočí (1956–1961) a nakonec (3) fáze třetí v 60. letech (1962–1965), kdy vzniknou hned čtyři filmy (tj. *King Kong vs. Godzilla* (1962), *Mothra vs. Godzilla* (1964), *Ghidorah, tříhlavé monstrum* (1964), *Godzilla — Útok z neznáma* (1965)).

Ze zmíněného plyne hned několik problémů. V mezidobí (1956–1961) totiž režisér Iširó Honda natočil několik filmů, které se těm šesti „godzillím“ velmi podobají. Některé z nich obsahují dokonce *kaidžú* monstrum,¹²⁾ jiné zase splňují nároky žánru *tokusacu eiga*, tedy „trikového filmu“. Všechny „ne-godzillí“ filmy navíc spojuje původní tvůrčí tým, zejména pak režisér speciálních triků Eidži Ciburaja.

Pro „godzillí sérii“ jsou pak důležité zejména dva snímky: *Sora no daikaidžú Radon* (1956) o smrtícím pterodaktylovi Rodanovi a *Mosura* (1961) o obří létající mýře Mothře. Obě monstra se totiž následně objevují i po roce 1962, kdy se Godzilla „znovuzrodí“ a začne se objevovat na plátně. V této třetí fázi však Godzilla již nehraje prim hlavního monstra, ale je na stejné úrovni jako Rodan nebo Mothra. Pro Krátkého vymezení je to však irelevantní, což vysvětluje v podkapitole 5.3 „Godzilla versus makrosvět“, kde konstatuje, že filmy, kde se objevuje samostatně Rodan a Mothra, nejsou součástí „godzillího makrosvěta“. (84) Nic na tom nemění například funkce dvou postav, jimiž jsou víly Šo-

10) Zmiňován je režisér Iširó Honda, režisér speciálních triků Eidži Ciburaja, skladatel Akira Ifukube a kameraman Hadžime Koizumi.

11) Jedná se o filmy *Kaidžú sóšingeki* (Destroy All Monsters, 1968), *Godžira-Minira-Gabara: Oru kaidžú daišingeki* (All Monsters Attack, 1969) a *Mechagodzilla no gjakušú* (Terror of Mechagodzilla, 1975).

12) Pro úplnost je to pterodaktyl Rodan (*Sora no daikaidžú Radon*, 1956), ještě Varan (*Daikaidžú Varan*, 1958) a mol/múra Mothra (*Mosura*, 1961).

13) Jedná se o *Čikjū Bóigun* (The Mysterians, 1957) a *Učú daisensó* (Battle in Outer Space, 1959), oba o mimozemské invazi, dále pak *Bidžo to ekitai ningen* (The H-Man, 1958) o radioaktivních mutantech nebo *Gasu ningen daiičigó* (The Human Vapor, 1960) o muži, který byl vědeckým experimentem proměněn do plynného skupenství.

bidžin, jež vládnu magickou mocí, umí Mothru přivolat nebo zkrotit a bez nichž není děj pozdějšího filmu *Mothra* vs. *Godzilla* úplně pochopitelný. Krátký však konstatuje, že Mothry z obou filmů „nemusí být tou samou fikčním entitou, ale spíše fikčním překladem té první z nich pro nový film“. (84) To samé pak platí i pro Rodana z roku 1956, kdy tvrdí, že „načrtává diametrálně odlišné Japonsko než snímky s *Godzillou*“. (84)

3. V zajetí žánrů

Výše zmíněné naznačuje ještě jeden velký problém, a to, jak Krátký chápe japonské žánry *tokusacu eiga* a *kaidžú eiga*, které jsou základní osou výkladu jeho knihy. V podkapitole 1.2 „*Godzilla* a jiná monstra“ se dozvíme, že filmy s *Godzillou* „pomohly propojit vědeckofantastický žánr s tradicí praktických triků zvanou *tokusatsu*“. (9) Krátký však tuto definici *tokusacu eiga* čerpá z recenze americké akademičky Normy Jones na film *Pacific Rim*,¹⁴⁾ kterou parafrázuje v poznámce pod čarou takto: „Termín označuje typy triků, které spoléhají na kaskadéry v kostýmech monster i hrdinů či budování miniatur měst, jež jsou posléze zničeny za doprovodu množství pyrotechniky“. (23) Zprv je nutno se ptát, proč autor odborné práce čerpá takto zásadní definici z recenze autorky, která se zjevně na asijský film nespécializuje. Zadruhé, takovéto vymezení *tokusacu eiga* sedí více na *kaidžú eiga*. Definici *kaižú eiga* je věnována dokonce celá podkapitola 1.4 „*Godzilla* na pozadí *kaiju eiga*“. Krátký ji rovnou uvádí tvrzením, že se nebude pouštět do jejího komplexního vymezení, protože by přesahovalo „možnosti, ambice i zájmy této knihy“. (15) Podkapitola je tedy výčtem pokusů mnoha filmových teoretiků nebo fanoušků žánr definovat optikou západní zkušenosti. Zmíněn je například Noël Carroll, pro nějž je pro *kaidžú* charakteristická „magnifikace a zvětšení“, což do definice zahrnuje i americké filmy, kde se monstra také zvětšovala. To však Krátký odmítá, neboť „takové vymezení je nicméně samo o sobě příliš volné, protože o filmech *Tarantule* či *Attack of the 50 Foot Woman* (oba 1958) rozhodně neuvažujeme v kontextu *kaiju eiga*“. (15) To je nicméně sporné, protože pro Japonce by oba filmy nároky žánru *kaidžú eiga* splňovaly. Z debaty pak plyne další implikace, a to, že *kaižú eiga* by mohl nějak souviset s hororovým žánrem. Krátký však tuto tezi opět odmítá: „Kategorie *kaiju eiga* tak nejenže není jednoznačně ekvivalentem hollywoodského *monster filmu*, ale není ani výhradně napojitelná na horor.“ (16)

Klíčem k pochopení skutečnosti, proč může *kaidžú eiga* paralelně souviset i s žánry, kterými se na západě rozumí horor, science-fiction, katastrofický film nebo cokoli, co obsahuje nějaké fantastní prvky, je právě rámec *tokusacu eiga*. Ten je třeba chápat obecněji a nahlédnout jej mimo západní prizmatu, tedy nikoli teorií, ale jeho historickým vývojem v Japonsku.

Je poměrně známý fakt, že na *Godzillu* (1954) měly přímý vliv americké filmy jako *The Beast from 20,000 Fathoms* (1953) a obnovené uvedení *King Konga* (1933) v 50. letech. Pokud se však podíváme na trikové sekvence (tedy *tokusacu*) v *Godzille*, tak se oproti zmíněným filmům zásadně liší. Časově náročná stop-motion animace je nahrazena tzv. „suitmation“ (japonsky: *súcuméšon*), což je postup, kdy se živý člověk převlékal do kostýmu z tvrzené gumy a hrál příslušné monstrum doslova „naživo“. Autor a režisér těchto triků byl Eidži Cuburaja, jemuž se však *Král monster* příliš nevěnuje. Knize tak uniká fakt, že Cuburaja začínal ještě v rané němé éře v roce 1919 jako asistent Joširóa Edamasy, jenž bývá považován za zakladatele *tokusacu eiga*. Edamasa pak natočil snímek *Daibucu kaikoku* (1934),

14) Norma Jones, „Pacific Rim Directed by Guillermo del Toro (review)“, *Film & History: An Interdisciplinary Journal* 44, č. 1 (2014), 44–47. V citačním aparátu Krátký autorku přepisuje jako: „James Norma“. (23)

z něž máme dochovány fotografie, na nichž vidíme obří sochu Buddha kráčejího japonským městem. Existovaly však i filmy, které se inspirovaly původní premiérou *King Konga* v Japonsku, a to *Wa-sei Kingu Kongu* (1933) a *Edo ni Arawareta Kingu Kongu* (1938), k nimž máme opět skromnou fotodokumentaci, z níž je naprosto zjevné, že v kostýmech opic byli oblečeni živí lidé.¹⁵⁾

Zvířecí kostýmy otevírají dveře k ještě starší tradici japonského filmu, kterou byla éra tzv. *kabuki* filmů. Ty vznikaly před rokem 1923, bohužel se však kvůli požáru v Tokiu prakticky vůbec nedochovaly. Zakladatelem *kabuki* filmů byl „otec japonského filmu“ Šózó Makino, z jehož bohaté tvorby před rokem 1923 se ovšem dochoval pouze jeden snímek, *Gókecu Džiraija* (1921). Zde se v několika scénách herci převlékají do kostýmů magických zvířat, přičemž hlavní hrdina, ninja Džiraija (hraje jej nejslavnější herec němé éry Macunosuke Onoe), se umí měnit v ropuchu. Tyto scény pak indikují i kořeny *tokusacu eiga*, jejichž vliv sahá až k Georgesu Mélièsovi, od něž Makino přímo čerpal inspiraci. Cuburaja i Honda byli s těmito filmy, stejně jako celá poválečná generace japonských filmařů, velmi dobře obeznámeni.¹⁶⁾

Co z toho plyne? Jednak poznatek, že japonský fantaskní žánr a „trikové“ filmy měly složitější a starší dějiny. Jednak i to, že hranice mezi *kaižú eiga* a *tokusacu eiga* je do jisté míry jen účelová a že se oba žánry mohou do jisté míry i prolínat, mnohdy jsou až synonymní. Krátký se tím však příliš nezatěžuje a přichází se šalamounským úhybným manévrem, když konstatuje:

Skutečné porozumění *kaiju eiga* v této mnohovrstevnatosti stojí mimo možnosti i zájmy této knihy, a budu-li se k němu odkazovat, půjde o zastřešující pojem pro značně různorodou skupinu filmů, nikoli o jasně vymezenou žánrovou kategorii. Jinak řečeno, ačkoli s pojmy *kaiju* a potažmo *kaiju eiga* pravidelně pracuji a odkazuji se k nim, moje vědomě funkční pojetí nemá ambici fungovat jako zobecňující ani úplná kategorie. Pro účely své knihy proto jako *kaiju eiga* označuji původně japonské filmy, případně koprodukce s japonskou účastí, v nichž vystupuje nejméně jedno obrovské monstrum a vznikly od roku 1954. (18–19)

Pokud by Krátký tuto „mnohovrstevnatost“ vzal v potaz, musel by výše naznačenou historickou rešerši nakonec udělat, což by předpokládalo i studium japonského filmu před rokem 1945. Zároveň by jej to nejspíš donutilo i přeformulovat některé ze svých základních tezí. Vývoj tohoto žánru před rokem 1923 totiž jasně poukazuje na skutečnost, že nemuselo vůbec jít o primární vliv klasického Hollywoodu, který je synonymní i pro Bordwella, ale mohl naopak vyvěrat z nějaké původní domácí tradice, např. divadla *kabuki*.

15) Jen pro úplnost dodávám, že Krátký zmíněné filmy ze 30. let v *Králi monster* zmiňuje, více je však nerozvádí a nezasazuje do kontextu éry 50. a 60. let. Čerpá je z knihy *Carnal Curses, Disfigured Dreams: Japanese Horror and Bizarre Cinema 1898–1949* od Kagami Jigoku Kobayashiho, která obsahuje mnoho fotografií z dnes již nedochovaných filmů a jasně naznačuje obrysy a komplikovanější kontext vývoje japonského fantaskního žánru.

16) Na *Gókecu Džiraija* naprosto adresně odkazoval film *Kairjú daikessen* (1966), který byl adaptací stejné legendy o tajemném ninjovi, nicméně již s triky ekvivalentními dobovým standardům *kaidžú eiga*.

4. V zajetí dalších žánrů

Žánrové zmatení nicméně pokračuje i později a plně se projevuje v kapitole čtvrté „Godzilla versus vyprávěcí taktiky“. Krátký v úvodu konstatuje, že přestože většina diváků chápe jako klíčová lákadla filmů s Godzillou praktické triky, barevné kulisy nebo modely vojenské techniky, je tomu právě naopak: „Studio Toho se sice snažilo některé prvky narativní výstavby kontinuálně udržovat, aby série i nadále nabízela něco, k čemu se mohou diváci vracet, ale zároveň diskontinuálně narušovala, aby jejich zkušenost s ní ozvláštňovala.“ (53) Monstra jsou tím pádem odstavena na vedlejší kolej, protože je Krátký chápe jako standard žánru, což jej vede k druhé velké tezi, v níž spekuluje o tom, že se v daných šesti filmech nacházejí ohlasy na jiné populární japonské žánry, které mají být oním „ozvláštňením“. Ty se pak pokouší ve filmech lokalizovat a tvrdí, že v případě prvních dvou filmů se mělo jednat o „romantické *gendai geki*“ (59), v případě třetího filmu o tzv. *salarymenské* komedie (67), v případě čtvrtého a pátého o kriminální žánr (70, 72), v případě pátého ještě navíc bondovky a science-fiction (72) a na konec v případě šestého opět science-fiction (73).

Jakkoli se jedná o zajímavou tezi, autor k ní neposkytuje příliš přesvědčivou argumentaci. V první řadě vymezení jednotlivých žánrů není věnován dostatečný prostor. Mnohdy klíčové informace, z nichž jsou pak vyvozovány velké teorie o strategiích studia Tóhó a vývoji japonského filmu, často nejsou delší než několik vět a jsou pouze vkládány přímo do analýz jednotlivých filmů.

Pokud autor hovoří v případě dvou prvních filmů z 50. let o „romantických *gendai geki*“, míní tím hollywoodské vymezení žánru nebo japonskou tradici divadla *šinja* a filmy Kendžiho Mizoguchiho? Jak chápe termín *gendai geki*, který v zásadě vůbec nemusí souviset s melodramatem?¹⁷⁾ To samé lze aplikovat i na jeho tvrzení týkající se „kriminálního žánru“, který má v Japonsku opět starší kořeny a Krátký se k tomu adresuje jen velmi stručně. V případě čtvrtého filmu *Mothra vs. Godzilla* tvrdí, že „těží z filmových příběhů o vyšetřování, které v průběhu 60. let nabývaly na popularitě s díly jako *Black Line* (1960) nebo *Rusty Knife* (1958)“.¹⁸⁾ V případě pátého filmu *Ghidorah, tříhlavé monstrum* zase, že: „tento špionážní a kriminální rozměr přitom ozvláštňuje nejen sérii filmů o monstrech, ale celkovou produkci studia Toho, které se do takových typů filmů prakticky nepouštělo. Kriminálky zůstávaly doménou spíše společností Toei a Daiei, případně byly dováženy přímo ze Spojených států.“¹⁹⁾ (72)

17) Termín *gendai geki* má totiž širší a obecnější význam. Etabloval se až po požáru Tokia roce 1923 a začal se užívat pro snímky vycházející z divadla *šinja*, jež byly skutečně podobné melodramatu. *Gendai geki* však nebyly vnímány jako přímý ekvivalent *šinja* filmů, ale aplikovaly se jako obecné označení pro všechny filmy odehrávající se po roce 1868 (počátek období Meidži). Komplementárně ke *gendai geki* se etabloval i termín *džidai geki*, který se vztahoval na filmy odehrávající se před rokem 1868. Toto dělení mělo však spíše praktické důvody. Ve spáleném Tokiu se historické filmy točit nedaly, přesunuly se proto do Kjóta, které mělo historickou zástavbu zachovanou. Termíny *gendai geki*, *džidai geki*, ale i již zmiňované *tokusacu eiga* nelze vnímat jako žánry samy o sobě, ale spíše jako zastřešující termíny, pod něž se mohou schovávat jiné žánry. Aplikováno na *kaidžú eiga* — *Godzilla* by byla v tomto pojetí *gendai geki*, protože se odehrává v dobové přítomnosti, a výše zmiňovaný snímek *Kairjú daikessen* o ninjovi Džiraijovi by byl zase *džidai geki*, protože je zasazen do dávné minulosti Japonska. Oba filmy jsou však paralelně nejen *kaidžú eiga*, neboť obsahují velká monstra, ale zároveň i *tokusacu eiga*, protože se zde používají speciální triky.

18) Zavádějící je tvrzení, že se krimi žánr stal populárním během 60. let, protože jeho boom nastal prokazatelně již po roce 1956 s žánrem tajjózoku a studiem Nikkacu, což nakonec demonstruje i zmiňovaný snímek *Rusty Knife* (japonsky *Sabita naifu*; 1958).

19) Chybné je tvrzení, že kriminálky točilo studio Daiei, které se orientovalo spíše na exportní výpravné *džidai geki* určené pro zahraniční festivaly — žánr naopak dominantně pěstovala studia jako Nikkacu a Tóei. Tóhó se sice v 60. letech na kriminální žánr tolik nespecializovalo, produkovalo však pro směřování žánru zásadní filmy, např. Kurosawovy thrillery *Zlý chlap spí dobře* (1960) a *Nebe a peklo* (1963).

Žánr japonské science-fiction, který byl součástí pátého a šestého filmu, lze chápat pouze jako součást výše zmíněného *tokusacu eiga*. Jeho inkorporace je opět staršího data, než je polovina 60. let, jak nakonec jasně ukazují výše zmíněné „ne-godzillí“ filmy, které pro Tóhó v této éře soustavně točil Iširó Honda. Jedinou dobrou indicií je postřeh o *salarymanských* komediích — ale i ty by si opět žádaly obšířlejší a přesvědčivější analýzu.

Jen pro představu — japonský filmový průmysl patřil v éře 50. a 60. let k jednomu z nejproduktivnějších na světě a generoval měsíčně 40–60 celovečerních filmů (ročně pak často přes 500 filmů). Za dvanáct let, které si *Král monster* vytyčil, se jednalo o skoro 6 000 celovečerních filmů. V této době bylo naprosto standardní, že studioví režiséři natočili 3–4 filmy ročně, stejně jako bylo naprosto typické mísení několika žánrů v jednom filmu. Naopak, pokud někdo natočil za rok jen 1–2 filmy, jednalo se o exkluzivní produkt a daný režisér měl pro studio prestižnější pozici. Režisér Honda se do ní dostal po roce 1962, kdy zvolnil nastolené tempo 3–4 filmů ročně a soustředil se již výhradně na *tokusacu eiga*.

Král monster své dosti suverénní úvahy o strategii studia Tóhó nebo celého studiového systému staví výhradně na postřezích z analýz vybraného vzorku filmů, a pokud se odkazuje k širšímu kontextu, čerpá jej výhradně z anglofonní literatury bez zohlednění japonských zdrojů. Problém je však v tom, že většina dobové produkce se nikdy mimo Japonsko nedostala a anglofonní zdroje tak usuzují jen ze vzorku, který tvoří něco kolem 5–10 % roční produkce. Krátkého hypotézu tedy lze klidně i obrátit. To, co zmiňuje jako „ozvláštnění“ žánru, nemuselo být pro diváky ničím výjimečným, nýbrž pouhou „vatou“, která je měla udržet v napětí, než nastoupí ono hlavní ozvláštnění, jimiž byla právě monstra a hlavní novinka japonského studiového systému — žánr *kaidžú eiga*.

5. Závěrem

Král monster aplikuje na vybraný vzorek *kaidžú eiga* dvě metodologie — Bordwellův neoformalismus a Kokešovu poetiku seriálové fikce. To je samozřejmě na jedné straně legitimní přístup, na straně druhé to zejména v případě Bordwella akcentuje důraz na orientalistický náhled na japonský film, který je interpretován často jako derivát hollywoodského filmu. Ještě problematičtější pak kniha pracuje s kontextem historie japonského filmu. Z argumentace vyplývá, že vzorek šesti filmů, kde se Godzilla objevovala mezi lety 1954–1965, není úplně konzistentní a udržitelný a jeho obhajoba není moc přesvědčivá. Hlavním kamenem úrazu je způsob, jakým Krátký vymezuje a chápe japonské filmové žánry, zejména pak *tokusacu eiga* a *kaidžú eiga*. Ty je nejprve třeba uchopit historicky, tedy minimálně nahlédnout proces a kontext jejich vzniku, a teprve až poté se snažit o jakékoli zobecňující definice nebo aplikace nějakých metodologií. Ze čtení textu vyplývá, že autor se s dějinami japonského filmu teprve seznamuje a mnohé často elementární kontexty mu nejsou jasné nebo mu úplně unikají. Mnohdy si je dobře vědom toho, že historický kontext je komplikovanější, řeší to však alibisticky konstatováními, co bude a nebude ochoten zkoumat a jak dané žánry bude nebo nebude chápat.

Tyto mezery se pak projeví zejména ve druhé polovině knihy, kde začne své teze a poznatky aplikovat na filmy. Jeho hypotéza, že Tóhó nějak „ozvlášťňovalo“ sérii o obřích monstrech jinými žánry, je sice velmi zajímavá, ale není pro ni uveden žádný přesvědčivý podklad. Za asi největší paradox práce potom považuji skutečnost, že monstra samotná (včetně jejich „krále“ Godzilly) moc prostoru nedostanou. Jako neudržitelné mi přijde také tvrzení, že Godzilla hrála ve filmech uvedených po roce 1962 ústřední úlohu, přestože byla soustavně doprovázena monstry dalšími. Otázka, proč dalo Tóhó God-

zillu mezi lety 1956–1961 „k ledu“ a Honda točil jiné *tokusacu eiga* včetně jiných monster, není adresována vůbec nebo se jí Krátký vyhýbá.

Skutečnost, že text v klíčových pasážích tvrdí, že něco podobného „přesahuje“ jeho ambice, je pravděpodobně reziduum toho, že se jedná původně o diplomovou práci, v níž si student musí zcela pragmaticky vytyčit jen malý vzorek, který bude analyzovat. Nicméně *Král monster* se od své předlohy zase tolik neliší: sice některé pasáže doplňuje a jiné redukuje, argumentace a práce s historickým kontextem jsou ovšem v podstatě identické. Text tedy ve své argumentaci selhává už ve své diplomové verzi.

Krátký v tom však není úplně sám: jeho diplomová práce prošla obhajobou před komisí a kniha zase recenzními posudky odborníků. Na závěr je tedy nutno se ptát, kolik očí, které text četly a hodnotily, bylo reálně poučeno o historii japonského filmu a kolik z nich bylo jen zapálenými fanoušky?

Bibliografie

- Berry, Chris. „Introduction: The Japanese Cinema Book“, *FreoTopia*, 1. 4. 2021, cit. 14. 3. 2025, <https://freetopia.org/readingroom/4.1/Berry1.html>.
- Centeno Martín, Marcos P. „Introduction: The Misleading Discovery of Japanese National Cinema“, *Arts* 7, č. 4 (2018), 87.
- Krátký, Dan. *Král monster! Filmy s Godzillou v letech 1954 až 1965* (Brno: MuniPress, 2023).
- Jones, Norma. „Pacific Rim Directed by Guillermo del Toro (review)“, *Film & History: An Interdisciplinary Journal* 44, č. 1 (2014), 44–47.
- Kobayashi, Kagami Jigoku. *Carnal Curses, Disfigured Dreams: Japanese Horror and Bizarre Cinema 1898–1949* (Tokyo: Shinbaku Books, 2019).
- Miyao, Daisuke. „How Can We Talk About ‚Transnational‘ When We Talk About Japanese Cinema?“, in *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, ed. Daisuke Miyao (Oxford: Oxford University Press, 2014), 129–146.
- Needham, Gary. „Japanese Cinema and Orientalism“, in *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, eds. Alastair Phillips – Julian Stringer (London: Routledge, 2006), 44–58.
- Sato, Tadao. *Currents in Japanese Cinema* (Tokyo: Kodansha, 1982).
- Yoshimoto, Mitsuhiro. „Japanese Cinema in Search of a Discipline“, in *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema* (Durham: Duke University Press, 2000), 3–28.
- Yoshimoto, Mitsuhiro. „The Difficulty of Being Radical: The Discipline of Film Studies and the Postcolonial World Order“, *Boundary* 2 18, č. 3 (1991), 242–257.