

Krátký, Dan

Godzilla versus akademie

In: Krátký, Dan. *Král monster! : filmy s Godzillou v letech 1954 až 1965*. Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2023, pp. 27-42

ISBN 978-80-280-0296-1; ISBN 978-80-280-0297-8 (online ; pdf)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.79763>

Access Date: 23. 06. 2024

Version: 20240415

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

2 GODZILLA VERSUS AKADEMIE

Japonská kinematografie byla pro filmovou kritiku i historiky vždy lákavá. Z kraje padesátých let se v mezinárodním kontextu prosadil Kurosawův *Rašómon* (1950) a v následujících dekádách už filmoví kritici pravidelně vyhlíželi nové festivalové snímky režisérů jako Tadashi Imai, Kenji Mizoguchi, Kaneto Shindo nebo Keisuke Kinoshita. Pravidelně skloňovaným jménem byl i Yasujiro Ozu, především díky analytickým textům Davida Bordwella, Noëla Burche, Edwarda Branigana, Donalda Richieho, Kristin Thompsonové i filmového scenáristy, režiséra a akademika Paula Schradera.¹ Paralelně s festivalovým boomem se rozvíjelo i uvádění japonských filmů v tradičních kinech a posléze televizích: americké distribuční společnosti začaly pravidelně nakupovat – a mnohdy přestřihávat – japonské žánrové filmy.² Jak vysvětlím dále, do hledáčku některých kritiků a později akademiků se nakonec dostala i jména jako Ishiro Honda, Jun Fukuda a Eiji Tsuburaya. Ačkoli jejich tvorba dodnes zůstává ve stínu velkých festivalových autorů a čeká na důkladnější rozbor, pokusím se přiblížit a syntetizovat několik významných prací, které se věnovaly jak Godzillovi, tak obecněji *kaiju eiga*. Roztřídím je a charakterizuji v rámci tří kategorií: *Godzilla ve vedlejší roli přehledových dějin kinematografie*, *Godzilla v roli nástroje k interpretaci světa* a *Godzilla v hlavní roli*. Od nich se pak odrazím k jejich vztahu k perspektivě, již zaujímá tato kniha.

2.1 Godzilla ve vedlejší roli přehledových dějin kinematografie

Pod tuto kategorii obecných textů řadím práce, pro něž *kaiju eiga* nepředstavuje hlavní ani vedlejší výkladovou náplň. Představme si je jako filmové encyklopedie či přehledy národních nebo světových dějin kinematografie, které v nějaké části svého výkladu filmy o monstrech zmíní jen proto, že jsou důležitou součástí analyzovaného průmyslu.

Pravděpodobně nejdůležitějším západním autorem textů o japonské kinematografii byl Donald Richie. Jeho nejznámější knihy – *Japanese Cinema: Film Style and National Character*, *Japanese Cinema: An Introduction*, a především *The Japanese film: Art and Industry*³ napsaná v tandemu s Josephem Andersonem – reprezentují inspirativní ambice vysvětlit několik vzájemně provázaných úrovní celého průmyslu. Zásadní jsou pro něj estetické tendence tamějšího filmu, zejména pak z autorské perspektivy. Ačkoli svůj výklad mnohdy odvíjel od jmen velkých režisérů, zároveň jeho práce důkladně podchycují strukturální část produkčních, distribučních, kreativních, politických a společenských vztahů celého průmyslu. Richie také platil za muže s jasným názorem, takže jeho historické texty často protínají evaluativní soudy probírající lepší i horší filmaře. Právě Richieho knihy položily stabilní základy pozdějšího chápání nuancovanějších posunů nejen v chápání děl samotných, ale mnoha je obklopujících kontextů. Jak Godzilla, tak obecněji *kaiju eiga* se však v jeho verzi dějin japonské kinematografie objevují jen nárazově. Za nejvýraznější můžeme označit tvrzení, že ještě byl „barometrem politických nálad“,⁴ a odstavec z jiné knihy, v níž Richie komentuje stav japonského filmového průmyslu šedesátých až osmdesátých let. V jeho *Japanese Cinema: An Introduction* se tvrdí, že šlo o místo, kde dominovali ziskuchtiví producenti, jejichž jedinou ambicí byl výdělek, čehož výsledkem bylo zvýšení objemu „nahoty, dospívajících hrdinů, vědeckofantastických monster, animovaných pohádek a filmů o roztomilých zvířatech“.⁵ U těchto tvrzení se krátce pozastavme.

Richieho godzillovská zmínka je totiž příznačná i pro další publikace, které řadím do této kategorie. Jsou totiž z podstaty reduktivní a zejména z velkých kinematografií nemohou stejně důkladně podchytit všechny jejich součásti. A jakým klíčem se možný výběr preferovaných děl řídí? To se odvíjí od konkrétních knih. Jak jsem naznačil, z Richieho textů je patrné, že selekci formují na jedné straně osobní preference a na té druhé teoretické pozadí. Jeho knihy implicitně prostupuje důraz na autorské čtení, jež nachází oporu i ve volené rétorice. Výše zmíněnou citaci o stavu průmyslu následuje hledání odchylek od normy „vědeckofantastických monster“ a hledání autorů, kteří chtějí tvořit něco „nového a originálního“.⁶ Krátkým odstavcem implikuje určitý hodnotící rozměr, s nímž k historickému výkladu celé knihy přistupuje: důležitější jsou odklony od normy. A protože se filmy s Godzillou nacházejí v centru populární kultury, jejich analýza pro něj není tolik podstatná. Jenže napadat Richieho pro absenci *kaiju eiga* by se mělo nejen s jeho přístupem, ale také znalostmi. Poznámka o barometru totiž odhaluje, že sérii zná – hlavním tematickým rámcem původních filmů bylo atomové bombardování i testování, v osmdesátých letech studená válka a na přelomu milénia stále agresivnější formy kapitalismu. Přístup Donalda Richieho, byť se v jednotlivých knihách trochu liší, ilustruje i další typy přehledových

publikací s diachronní ambicí podchytit vývoj japonské kinematografie, ačkoliv jim formát z principu neumožňuje postihnout všechny oblasti ve stejné míře. A protože většina z nich pracuje s – často implicitním – předpokladem důležitosti tzv. autorských osobností, Hondův a Tsuburayův *Godzilla* zůstává v pozadí. Nezapomínejme také, že pozdější díly série jsou jak distribučně, tak esteticky přiznané béčkové filmy. Do kategorie obecných textů můžeme řadit například stručný, ale podnětný průlet japonskou kinematografií *What is Japanese Cinema? A History*, za nímž stojí kritik a esejista Yomota Inuhiko,⁷ ambiciózní pokus restrukturalizovat pojetí japonské filmové historie od Isolde Standishové⁸ či mapování postrašomonovského Japonska v knize *Time Frames: Japanese Cinema And the Unfolding of History*⁹ od Scotta Nygrene.¹⁰

2.2 Godzilla v roli nástroje k interpretaci světa

Zatímco výše popsané texty *Godzillu* pro svůj záběr vynechávají či *kaiju eiga* pouze letmo zmiňují, zde zmíněné práce se mu věnují důkladněji. Představují úzce zaměřené knihy nebo studie, které ne vždy vycházejí z oboru filmových studií a pro něž reprezentuje Godzilla – jako monstrum, estetický artefakt nebo společenský příznak – klíčový argument v širším výkladu. Andy Richards kupříkladu nabízí výklad *Godzilly* v jedné z nejpobulárnějších interpretačních tradic, a sice potlačených nukleárních katastrof. Z psychoanalytických pozic dospívá k tomu, že ještě je „zakódovanou metaforou atomové hrozby“.¹¹ *Godzillu* zasazuje do univerzálního kontextu asijského hororu, v němž nachází podobnosti napříč kinematografiemi Japonska, Hongkongu, Thajska nebo Jižní Koreje. Kritikův přístup není ojedinělý, protože snímek k takovým interpretacím otevřeně svádí jak tématy, která explicitně artikuluje, tak obdobím, kdy vstoupil do distribuce. Jde o pravidelný a hlavní výkladový rámec například cinefilní kritiky,¹² potažmo fanouškovských publikací typu *There Goes Tokyo!* od dlouholetého nadšence Michaela Granta.¹³ Religionista Robert Feleppa kupříkladu tvrdí, že *Godzilla* a další vědeckofantastická *kaiju* tvoří hlavní filmové dědictví atomového bombardování Japonska za druhé světové války.¹⁴ U takových výkladů je pochopitelně nutné vnímat kontext, do něhož vstupují. Pro Richardse představuje *Godzilla* pouze jeden dílek jím budovaného narativu asijského hororu. Grant zase nemá akademické ani historické ambice, jeho text je popularizační a vydaný na vlastní náklady. Vyčítat těmto autorům jejich přístup by se podobně jako v případě Richieho mýjelo s jejich záměrem a východisky. To platí i pro další texty, případové studie zaměřené na konkrétní problém ve vztahu ke *Godzillovi*.

Podívejme se na několik specifitějších verzí tohoto výkladu. Ještěr reprezentuje „válečné vzpomínky, z nichž se v Japonsku padesátých let nebylo možné

zotavit,¹⁵ píše Yoshikuni Igarashi jako historik japonského původu. Navazuje na tradici kulturních studií a zkoumá především japonskou společnost šedesátých a sedmdesátých let, pročež v jeho knize tvoří filmy o monstrech součást širšího společensko-historického argumentu. Narativem, jenž diváky informoval o „japonském vnímání atomových bomb, závodů a vystavení radiaci“,¹⁶ je pak *Godzilla* podle profesorky etiky Yuki Miyamotové v teoreticko-metodologickém zázemí genderových a religionistických studií.¹⁷ Frank Jacob kráčí v podobné tradici, neboť populární kultura podle něj dobře odráží společnost, a proto jsou „filmy s Godzillou zrcadlem japonské společnosti v konkrétní době. Slouží jako historické dokumenty atomových dějin Japonska a jejího veřejného povědomí“.¹⁸ V podobné linii snímek vykládá Morris Low, který *Godzillu* vidí na jedné straně jako příklad popularizace vědy a technologie v japonské masové kultuře, ale na druhé straně reprezentuje uvědomělou viktimizaci Japonska.¹⁹ Michael J. Blouin do diskuze vstupuje s diskurzivní analýzou kritické reflexe série, přičemž odkaz atomového monstra vidí v paralele k odkazu atomového bombardování.²⁰ Cílem čtení jednoho i druhého podle Blouina není jejich zapomenutí, nýbrž debata o významech, které produkují. V případě Blouina jde o pečlivou analýzu dosavadního uvažování nad *Godzillou* z pozice hermeneutiky a podchyčení složitosti jeho interpretace.

Ambice takových textů tak míří od filmové analýzy k příspěvkům v rámci odlišných výzkumných polí, když využívají *Godzillu* jako argument pro výklad zakotvený mimo filmová studia.²¹ Nejde však o diskusi, do níž bych svou knihou otevřeně vstupoval, neboť můj záměr leží především v porozumění sérii o velkém ještěrovi jako filmovému fenoménu.

2.3 Godzilla v hlavní roli

Poslední kategorie poslouží k vymezení prostoru, do něhož svou prací otevřeně vstupují. Jde totiž o literaturu, která se *kaiju eiga* či Godzillovi věnuje přímo, přičemž jí neslouží jako argumentační pomůcka, nýbrž coby středobod jejího zájmu.

Série akademických publikací *The Directory of World Cinema* chce ve svých třech svazcích zaměřených na Japonsko diskutovat o japonské kultuře a historii, jak je prezentuje film,²² přičemž hned v prvním svazku najdeme heslo *kaiju eiga*, jemuž je věnován úvod a série recenzí, vedle prvního *Godzilly* třeba na podvrtný film *Big Man Japan* (2007) nebo *Gunhead* (1989).²³ William M. Tsutsui, klíčový badatel na poli japonských filmů o monstrech, ve svém úvodu ke knize spojuje důraz na interpretaci a výklad autorského záměru s chápáním *kaiju eiga* jako žánru. Prezentuje příběh série, která začínala autorským a vážným filmem, ale

později se stala groteskní a stylizovanou zábavou pro dětské diváky. Tsutsui se sice lehce vymezuje vůči mnou výše načrtnutému Richieho odmítání Godzilly,²⁴ nicméně přístup obou badatelů se v mnoha ohledech překrývá. Oběma jde primárně o rovinu autorství (ačkoli Tsutsui pracuje s Hondou, zatímco Richie s Ozuem či Kurosawou) a o zasazení do společenských souvislostí. Tsutsuiova poznámka, že Godzilla v 70. letech odráží naftový šok, v 80. letech ekonomickou bublinu a v devadesátých a nultých letech vrcholí reflexí ekonomické recese,²⁵ se přitom výrazně neliší od Richieho „barometru nálad“.²⁶

Tsutsui nicméně stojí za dvěma vlastními a zásadními publikacemi: napsal knihu *Godzilla on my Mind* a editoval sborník *In Godzilla's Footsteps*.²⁷ První z nich je dílem autobiografické zamyšlení se nad fenoménem, který formoval život mladého fanouška a pozdějšího akademika, co „zůstal chlapcem, jenž nepřestal milovat Godzillu“.²⁸ Analytické a interpretační poznámky tak doplňují fotografie z rodinného alba, podomácku šité kostýmy a osobní vzpomínky. Sice hned zkraje formuluje badatelskou otázku – pochopit kulturní transfer japonských monster do povědomí diváků ve Spojených státech –, ale velmi často od ní utíká a nenabízí žádnou explicitní metodologii k jejímu vyřešení.²⁹ *In Godzilla's Footsteps*³⁰ pak předkládá sérii metodologicky rozličných studií, které se fenoménu Godzilly věnují z mnoha perspektiv, od výzkumu fanouškovských studií přes recepci po interpretaci.³¹

Soustavnější přístup nabízí filmový historik David Kalat, který stojí za komplexní publikací *A Critical History and Filmography of Toho's Godzilla Series*,³² která sice představuje cenný zdroj poznatků a historických souvislostí, avšak ne každá informace v ní je důsledně ocitovaná. Věcnou rovinu výkladu narušuje rovněž pravidelné zapojování hodnocení a vymezování se vůči (ne)kvalitě některých filmů. Dobrým příkladem může být *Godzilla se vrací* (1955), jímž Kalat explicitně pohrdá. V souvislosti s Kalatovým projektem se vyjevují některé problémy, kterými oblast tzv. *Godzilla studies* trpí. Jakkoli jsou publikace zpravidla založené na obrovských znalostech jejich autorů, některé z publikací jsou vydány vlastním nákladem a neprošly redakcí ani recenzním řízením. Kalatova zasvěcená tvrzení tak občas nenacházejí oporu v primárních nebo sekundárních zdrojích a badatelská práce s nimi vyžaduje obezřetnost a důsledné ověřování.

Podobným způsobem ostatně pracuje i Peter H. Brothers, představující jedno z nejzásadnějších jmen psaní o *kaiju eiga*. Brothers stojí za trojicí knižních publikací. V *Mushroom Clouds and Mushroom Men*³³ mapuje vědeckofantastickou tvorbu Ishira Hondy, v *The Sons of Godzilla*³⁴ nabízí narativ proměny legendárního monstra z nepřítele v hrdinu a v *Atomic Dreams and the Nuclear Nightmare*³⁵ rekapituluje produkční historii prvního filmu v sérii. S Kalatem jej spojuje nejen čtivost, množství důležitých postřehů a velká zasvěcenost, ale i absence citací (či kreativní přístup k uvádění zdrojů) a především ambice analyzované filmy

neustále hodnotit. Paralelně s historickou rovinou se tak jeho výkladem rozvíjí i rovina evaluativní, která některým ze snímků připisuje brakovou povahu, zatímco jiné vyzdvihuje jako mistrovská díla. Vlastním nákladem vydal některé své knihy i Steve Ryfle, např. *Japan's Favorite Mon-Star*,³⁶ v níž popisuje vývoj, natáčení i uvedení všech důležitých filmů série. Jeho kniha je cenná především pro důslednou práci s překladem primárních zdrojů z japonštiny do angličtiny. Jenže ačkoliv jde o autora, který byl v přímém spojení s pamětníky a prováděl výzkum přímo v japonských filmových archivech, i on jen málokdy své zdroje správně cituje.

Standardnější přístup Ryfle zvolil v tandemu s Edem Godziszewským v mimořádné publikaci *Ishiro Honda, A Life in Film*,³⁷ která sestává z důkladného průzkumu života slavného režiséra a vychází ze stovek japonských zdrojů a osobních rozhovorů. Do dnešního dne se jedná pravděpodobně o nejužitečnější knihu k tématu nejen *kaiju eiga*, ale i porozumění žánrové tvorbě studia Toho. A v porovnání s předchozími je tomu tak i proto, že systematicky cituje japonské zdroje i konkrétní rozhovory, jež s pamětníky oba autoři vedli.

Na závěr svého přehledu se dostávám k poslednímu důležitému autorovi a jeho dvěma knihám z let 2016 a 2017, jež napsal fanoušek filmů o monstrech a vysokoškolský pedagog Jason Barr. V práci *The Kaiju Film*³⁸ se na necelých dvou stech stranách snaží vymezit, co pod označením *kaiju* chápe a jaké filmy podle něj do žánru patří. Přichází totiž s vlastní a vysoce originální konceptualizací – jeho *kaiju film* je nadřazený žánrový konstrukt tradičního označení *kaiju eiga*.³⁹ Pod *kaiju film* tak nepatří pouze japonské filmy o velkých monstrech, ale i americké produkce *Pacific Rim* (2013), *Cloverfield* (2005) nebo původní *King Kong*. Když se objevil první *Godzilla*, filmy o velkých monstrech už byly populární. To je zásadní poznámka, protože na rozdíl od výše jmenovaných autorů načrtává Barr spojnici mezi americkými a japonskými monster filmy. Ty se pak snaží vymezit ve vztahu vůči žánrům hororu, fantastiky a vědecko-fantastického filmu, nikoliv jako jejich sloučení, ale samostatně fungující estetický systém existující v prostoru mezi nimi.⁴⁰ Kombinací analytických nástrojů, žánrové teorie a interpretace se snaží zkonstruovat vlastní definici – *kaiju filmy* neobsahují pouze monstrum, ale i zpodobnění vnitřního neklidu společnosti, nemají čisté šťastné konce a zároveň jsou tak populární, protože se vždy napojí na silné společenské události.⁴¹ Za příklad toho posledního dává cyklus amerických hororů padesátých a šedesátých let, které pracovaly s tématem paranoie a metaforou americko-sovětských vztahů, japonská atomová bombardování ve vztahu ke *Godzillovi* nebo pozdější environmentální tragédie.⁴² K tomu – jako k ostatně každému vymezení nového žánru – lze vznést několik výtek. Například navázání *kaiju filmů* na silné společenské události je tak volné, že stojí jen na rétorice. Při správné formulaci může být takovou událostí opravdu cokoliv. Každý stát má

ve své moderní historii nespočet momentů, které by mohl považovat za klíčové ve vztahu ke společnosti. Barr také ignoruje jeden opravdu zásadní faktor: co když jsou filmy s velkými monstry tak populární, protože jsou prostě zábavné? Zpětná interpretace filmu se samozřejmě s takovým tvrzením nevylučuje, ale je zajímavé, že Barr trochu opomíná atraktivitu řemeslně kvalitních triků, dramatických narativů a obecně působivost filmového média. Kvůli tomu z jeho definice vypadávají snímky jako třeba uvědomělá exploatace *Megažralok versus crocosaurus* (2010), o němž tvrdí, že jde o film „dutý a založený na spektaklu, nikoliv snaze prozkoumat globální úzkosti.“⁴³ Jakkoliv je kategorie *kaiju filmu* zajímavá – a v některých částech knihy opravdu funkční –, působí jako nejednotná nadstavba už tak nejednotného označení *kaiju eiga*. Filmy jsou do ní zahrnovány poměrně selektivně, často na základě tematických aspektů, ale jindy skrze rétorickou klíčku. Barr spolu s pedagožkou Camille D. G. Mustachiovou editoval i sborník nazvaný *Giant Creatures in Our World*.⁴⁴ Snaží se v něm prozkoumat roli japonských monster v americké popkultuře z perspektiv feministické, ideologické i společenské kritiky, přičemž se nejedná ani tak o formální analýzy, jako spíše o selektivní rozborů distribuce a interpretační čtení jednotlivých filmů. Jde o velmi zajímavý materiál pro příznivce japonských filmů o monstrech, ale stran metodologie velmi nejednotný.

2.4 Godzilla a jeho role v této knize

Předchozí odstavce představily tři typy publikací, které mohou o Godzillovi, poťazmo *kaiju eiga*, pojednávat. Texty první kategorie jej mnohdy jen letmo zmiňují, protože jde o encyklopedické a historizující knihy s obecnějším zaměřením. Ty druhé Godzillu využívají jako součást obecnějšího výkladu, kdy filmy slouží jako nástroje uvažování o japonské společnosti, genderu či ideologii. Třetí pak staví *kaiju eiga* a Godzillu do centra pozornosti, kdy se klade důraz na porozumění filmů jako estetických či společenských fenoménů. V této linii povedu svůj další výklad i já, přičemž nabízím pohled, který zůstává v dějinách psaní o Godzillovi v soustavně podobě nezpracován: chápat filmy o Godzillovi primárně jako estetické artefakty a porozumět jim jako systémům, které byly natočeny konkrétními lidmi, v konkrétních podmínkách a za účelem vzbudit v divácích určité reakce. Tento přístup jistě nestojí v opozici vůči všem výše jmenovaným. Je spíše paralelní, protože na stejný problém nahlíží odlišným způsobem. Film pro mě nepředstavuje nástroj pro čtení společenských tenzí nebo text skrývající své významy před diváky, ale stylistický a narativní systém, který vytváří konkrétní fikční svět a existuje v historických souvislostech.⁴⁵ Dominantním teoreticko-metodologickým zázemím mi je poetika fikce, která:

„[...] chápe každé dílo jako složitou soustavu prostředků, částí a dílčích celků. Této soustavě lze porozumět pouze skrze objasnění a vysvětlení spolupůsobení těchto prostředků, částí a dílčích celků – a rozličných vzájemně soupeřících funkcí.“⁴⁶

Tato, na první pohled abstraktní definice vcelku srozumitelně vysvětluje, co pro mou knihu dílo znamená. V poeice fikce totiž Radomír D. Kokeš navazuje – nejen – na přístup Davida Bordwella, k němuž se ještě důkladněji vrátím. Ten pracuje s historickými podmínkami, které tvoří druhou dimenzi filmové analýzy, kdy snímek představuje výsledek série tvůrčích rozhodnutí.⁴⁷ Představme si takový přístup jako dvě vzájemně propojené perspektivy. Analytická se soustředí především na rozbor filmu, jeho vyprávění a stylu. Ve struktuře mnohých hongkongských akčních filmů můžeme najít nějakou formu atrakce, ať už komické, či spektakulární, zhruba v každých deseti minutách.⁴⁸ Historická analýza pak konkrétní autorské volby zasazuje do širších souvislostí, avšak ne formou zeitgeistu či psychoanalytického čtení, ale různých typů konvencí a technologických možností. David Bordwell v knize *Planet Hong Kong* vysvětluje, že možné rozmístění atrakcí v tamějších filmech reflektovalo na jedné straně délku filmové cívky, na té druhé kolektivní psaní scénářů formou brainstormingu.⁴⁹ Pochopit výstavbu filmu tak mnohdy vyžaduje pochopit možnosti, zvyky a konvence jednotlivých aktérů – filmařů, studií –, kteří jej vytvořili. Dobové a průmyslové pozadí bude hrát ve výkladu důležitou roli podpůrné argumentace mé analýzy. Prvních šest filmů s Godzillou proto chápu jinak než výše citovaní badatelé, kteří se tématu věnovali. Nabízí se na první pohled banální, přesto však důležitá otázka: Proč má tento přístup smysl? Catherine Russellová v textu „Japanese Cinema in the Global System: An Asian Classical Cinema“ píše:

„Tato studie tvrdí, že je důležité přesunout diskusi od podmínek umělecké kinematografie k té populární, průmyslové kinematografii, abychom plně porozuměli potenciálnímu vlivu japonského filmu – tj. korpusu filmů recyklovaných v televizních vysíláních a na DVD – na Asii i celý svět.“⁵⁰

Její přístup se od mých cílů liší ve dvou aspektech, ale nabízí prakticky totožné východisko. Autorčin výklad vede snaha pochopit především možný vliv japonského filmu na kulturu Asie a celého světa, zadruhé pak přetváří klasický film v pojetí Davida Bordwella, Janet Staigerové a Kristin Thompsonové⁵¹ v kontextu problematizujících komentářů Lindy Williamsové či Christine Gledhillové.⁵² V čem se ale setkáváme, je odklon od uměleckých či autorských filmů k těm populárním. A právě Japonsko má jen méně populárnějších sérií, než je ta s Godzillou. Výše pojednané příspěvky dokazují, že radioaktivní ještěť se stává předmětem hermeneutické akademické diskuse a ta mnohdy končí u prvního

filmů. Málokterá analýza pokračuje dál, a pokud ano – jako v případě třetí kategorie textů –, nečiní tak v poetologické perspektivě. Nabíledni je potom otázka, co nám taková poetologická analýza prvních šesti filmů s Godzillou může nabídnout?

Předně jde o využití perspektivy, která v *Godzilla studies* doposud zastoupena nebyla a jejímž cílem je soudržné a kontextualizované porozumění formální výstavbě i stylu prvních šesti filmů. Mé závěry pak mohou tvořit nejen zázemí dalších možných výzkumů, ale především poměrně unikátní a nové pojednání o tématu, které se zdálo být vytěžené. Šestero filmů o Godzillovi totiž neslouží jen k porozumění poetice legendárního ještěra, ale také tvůrčích týmů seskupujících se kolem autorů jako Ishiro Honda, Eiji Tsuburaya či Tomoyuki Tanaka. Ba co víc, poskytne jasně formulované základy pochopení výstavby raných *kaiju eiga*, takže může předložit nové podněty k výzkumu oblasti, jež doposud nebyla podobným způsobem prozkoumána. Ve chvíli, kdy porozumíme prvním šesti filmům jako estetickým artefaktům ukotveným v konkrétních historických souvislostech a v jejich návaznosti na další filmy, otevře se možnost širšího epistemického bádání na poli (nejen) japonského filmu. Ať už jde o vztah mezi americkými a japonskými snímky o monstrech, nebo o dalekosáhlé dopady *kaiju eiga* studia Toho na celý japonský filmový průmysl.

Nesmíme ale zapomínat ani na další důležitou metodologickou otázku: Z jaké pozice? Jinými slovy, jak lze analyzovat japonský film z pozice evropského badatele?

2.5 Godzilla versus Západ

Otázkou „Můžeme někdy opravdu poznat Jiné jako skutečně Jiné?“⁵³ otevírá svůj příspěvek *The Difficulty of Being Radical* o zkoumání Japonska ze západní perspektivy badatel Mitsuhiro Yoshimoto.⁵⁴ Rétorickou otázkou tak pojmenovává důležité pnutí implicitně přítomné v každém uvažování (nejen) o Japonsku z pozice Ne-japonce. Problematika orientalistického čtení a konceptu zvaného *Nihonjinron*⁵⁴ provází euro-americké diskuse o asijském filmu v nejvýraznější míře od konce sedmdesátých let, kdy Noël Burch vydal knihu *To the Distant Observer*,⁵⁶ ale lze ji pozorovat už o dekádu dříve ve vztahu ke kanonickým textům Donalda Richieho či *Říše znaků* Rolanda Barthesa.⁵⁷ Zjednodušeně řečeno, uvažování o japonské kinematografii a společnosti z pozice západního – čili nejaponského – badatele skýtá mnohá úskalí.

Vezměme si za příklad právě Richieho, který pracoval s estetikou jednoduchosti u autorů, jako byli Yasujiro Ozu a Mikio Naruse, pro niž našel oporu v pojmu *shibui*, jímž označoval nalézání elegance skrze jednoduchost a upřím-

nost,⁵⁸ pohled se silnou tradicí v estetice.⁵⁹ Richie jej využíval jako zastřešující filmově-estetický princip japonské kinematografie. Později nahradil *shibui* nejen komplexnějším nábožensko-kulturně-estetickým rámcem, ale i konceptem všednosti zvaným *mono no aware*, skrze nějž načrtával paralelu mezi japonským a bazinovským realismem.⁶⁰ Výše zmíněný Burch naopak tvrdí, že japonský film nestojí na formě realismu, nýbrž na antiilusionismu.⁶¹ Na rozdíl od Richieho, který odmítá návaznost divadelních forem a filmu, označuje japonskou kinematografii za amalgám staletí existujících vrstev a forem kultury i národní identity – od poezie z období Heian po malířské techniky *emakimono* či dřevoryt *ukiyo-e*.⁶²

Jak ale zdůrazňuje Ben Singer ve svém článku „Triangulating Japanese Film Style“,⁶³ oba tyto přístupy jsou problematické, jelikož vycházejí z předpokladu, že japonská národní kinematografie vyrůstá z dlouhodobě uchovaných aspektů tradiční japonské kultury a identity, zatímco ignoruje mj. třeba vliv hollywoodské kinematografie, jíž byli lokální filmaři pravidelně vystavováni.⁶⁴ V kontextuální kapitole ukážu, nakolik byl vztah mezi japonským a americkým filmovým průmyslem úzký a jak byly hollywoodské filmy populární u domácího publika.

V pro nás klíčové poetologické rovině se tato diskuse nejživěji rozvinula ve druhé polovině osmdesátých let, kdy proběhl opakovaný polemický střet mezi historikem Peterem Lehmanem na jedné straně a Davidem Bordwellem s Kristin Thompsonovou na straně druhé. Ve svém textu „Dilemmas of Western Scholars of Japanese Film“⁶⁵ Lehman reagoval na několik Bordwellových studií o japonském filmu, především pak na „Our Dream Cinema: Western Historiography and the Japanese Film“.⁶⁶ Ve svém převážně analytickém textu Bordwell přistupoval k japonské kinematografii z pozice okouzleného západního cinefila a pravidelně ji nazýval exotickou.⁶⁷ Lehmanova výtká však mířila jinam, když tvrdil, že takováto analýza asijských snímků s sebou nese riziko redukování filmového textu na systém jednoduše rozpoznatelných vzorců, jež nevyžadují žádnou znalost japonské kultury.⁶⁸ Ačkoliv je tato námitka coby interpretace poetologického přístupu v mnoha ohledech zavádějící, jak ostatně Bordwell s Thompsonovou zdůraznili ve své reakci,⁶⁹ sama o sobě je velmi důležitá, protože výmluvně poukazuje na reduktivní přístup k uvažování o asijských kinematografiích.

Lehman má totiž pravdu v jedné zásadní věci: japonské filmy obecně představují unikátní systémy složené z množství znaků, které rezonují především u domácího publika. Jednoduše řečeno, jedním z takových systémů může být například řeč. Pokud dokonale neovládáme jazyk analyzovaného či kritizovaného filmu, mohou nám uniknout významové nuance, které jsou pro rodilého mluvčího naprosto zřejmé, podobně jako je tomu u znaků spojených s domácí kulturou, etiketou, historií nebo prostě lokálním krátkodobým trendem. Kritikům z odlišných prostředí tak může pro porozumění filmu na této rovině scházet určitý typ kulturních predispozic nebo jazykových kompetencí.

Na druhé straně je ale nutné zohlednit skutečnost, že filmy jsou současně i soubory estetických norem, jejichž vzorce už kulturně přenosné být mohou. Podobně ostatně argumentoval Bordwell v souvislosti s čínskými filmy: „Čínské filmy, jednoduše řečeno, jsou čínské, ale jsou to také filmy.“⁷⁰ Poetika fikce je zaměřená na principy narativní výstavby, využití stylistické postupy a historické souvislosti spojené s filmovým průmyslem, autorskou nebo studiovou poetikou, ale také obecnějšími soubory estetických norem.⁷¹ I proto může být funkčním nástrojem pro uchopení textů, u nichž jsou historici limitováni nedostatkem kulturních či jazykových kompetencí. Ben Singer píše, že například pro Bordwella na rozdíl od Burche nepředstavují umělecká díla evokující tradiční estetiku trvalý psychický a estetický stav jakési japonskosti, ale uvědomělou citaci či přepracování starších forem.⁷² Zároveň zohledňuje vliv hollywoodských estetických norem na japonskou kinematografii, čímž otázku unikátní a esenciální japonskosti silně problematizuje.⁷³

Právě díky flexibilitě i znalosti vlastních omezení nabízí poetika fikce podnětný způsob, jak nově uvažovat i o sérii filmů s Godzillou, pokud zůstane oproštěna od snahy vysvětlovat japonskou společnost či hledat koncept japonskosti uvnitř jednotlivých děl. Jinak řečeno, protože jsem si vědom těchto epistemických limitů a absence kompetencí filmy korektně společensky interpretovat, vědomě omezují svůj výzkum na soustavné analytické porozumění vyprávění, stylu a fikčním světům vybraných děl – s ohledem na dostupné znalosti tvůrčích rozhodnutí a studiové praxe. Podobný přístup reprezentuje například zkoumání autorské poetiky hongkongského režiséra Wong Kar-waie Garrym Bettinsonem,⁷⁴ jím editovaná monografie *The Poetics of Chinese Cinema*,⁷⁵ případně práce Jamese Uddena či Colina Burnetta.⁷⁶

I poetika fikce má ovšem svá metodologické úskalí, jež je třeba vzít v potaz, a sice rozpoznávání a definování norem japonské kinematografie pouze ve vztahu k dominantní hollywoodské normě. Ben Singer ostatně ve výše zmíněném metodologickém článku na problém, který vyvstává z konstrukce obrazu zahraničních kinematografií v opozici k dominantní (hollywoodské) normě, upozorňuje hned několikrát.⁷⁷ 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. Chceme-li identifikovat a vysvětlit poetiku *kaiju eiga*, je třeba postupovat odspodu a nejdříve ustavit její vnitřní normy. Nikoliv však normy derivované ze spirituálních konceptů či dalších forem umění, nýbrž z filmů samotných a z kontextů, ve kterých vznikaly. Má kniha chce prostřednictvím analýzy šesti filmů s Godzillou tímto směrem vykročit.

Poznámky ke kapitole:

- 1) THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. Space and Narrative in the Films of Ozu. *Screen*. 1976, roč. 17, č. 2, s. 41–73; BRANIGAN, Edward. The Space of Equinox Flower. *Screen*. 1976, roč. 17, č. 2, s. 74–105; THOMPSON, Kristin. Notes on the Spatial System of Ozu's Early Films. *Wide Angle*. 1977, roč. 1, č. 4, s. 8–17; RICHIE, Donald. *Japanese Cinema: Film Style and National Character*. Garden City, New York: Anchor Books, 1971; BURCH, Noël. *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*. London: Scolar Press, 1979; SCHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. New York: De Capo Press, 1972.
- 2) Srov. GODZISZEWSKI, Ed a Steve RYFLE. *Ishiro Honda: A Life in Film, From Godzilla to Kurosawa*. Middletown: Wesleyan University Press, 2017; BARR, Jason. *The Kaiju Film: A Critical Study of Cinema's Biggest Monsters*. Jefferson: McFarland, 2016.
- 3) RICHIE, Donald. *Japanese Cinema: Film Style and National Character*. Garden City, New York: Anchor Books, 1971; RICHIE, Donald. *Japanese Cinema: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1990; RICHIE, Donald a Joseph L. ANDERSON. *The Japanese Film: Art and Industry – Expanded Edition*. 3. vyd. New Jersey, Chichester: Princeton University Press, 1982.
- 4) RICHIE, Donald. *A Hundred Years of Japanese Film*. 2. vyd. Tokyo, New York, London: Kodansha International, 2005, s. 178. Přel. DK.
- 5) RICHIE, Donald. *Japanese Cinema: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1990, s. 80. Přel. DK.
- 6) Tamtéž.
- 7) Zmiňuje *kaiju eiga* jen v rovině vysvětlování charakteristických typů produkcí studia Toho. Srov. INUHIKO, Yomota a Philip KAFFEN. *What Is Japanese Cinema?: A History* [online]. New York, Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2019, s. 136 [cit. 2022–01–12].
- 8) STANDISH, Isolde. *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*. New York, London: Continuum, 2006.
- 9) NYGREN, Scott. *Time Frames: Japanese Cinema and the Unfolding of History*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2007.
- 10) Dále srov. např. LEE, Laura. *Japanese Cinema Between Frames*. Palgrave Macmillan, 2017; WASHBURN, Dennis a Carole CAVANAUGH (ed.). *Word and Image in Japanese Cinema* [online]. Cambridge University Press, 2010 [cit. 2022–01–12].
- 11) RICHARDS, Andy. *Asian Horror*. Harpenden: Oldcastle Books, 2010, s. 26.
- 12) RAFFERTY, Terrence. FILM; The Monster That Morphed Into a Metaphor. *The New York Times* [online]. 2004, 2. května [cit. 2022–01–18]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2004/05/02/movies/film-the-monster-that-morphed-into-a-metaphor.html>; BROTHERS, Peter. Japan's Nuclear Nightmare: How the Bomb Became a Beast Called „Godzilla.“ *Cinéaste*. 2011, roč. 36, č. 3, s. 36–40.
- 13) GRANT, Michael E. *There Goes Tokyo!: A Celebration of Kaiju Eiga* [online]. Amazon Digital Services, 2013 [cit. 2022–01–18].
- 14) FELEPPA, Robert. BLACK RAIN: Reflections on Hiroshima and Nuclear War in Japanese Film. *CrossCurrents*. 2004, roč. 54, č. 1, s. 106–119. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/24460747>.
- 15) IGARASHI, Yoshikuni. *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945–1970*. Princeton: Princeton University Press, 2000, s. 16. Přel. DK.
- 16) MIYAMOTO, Yuki. Gendered Bodies in Tokusatsu: Monsters and Aliens as the Atomic Bomb Victims. *The Journal of Popular Culture*. 2016, roč. 49, č. 5, s. 1086–1106. Dostupné z: doi: <https://doi.org/10.1111/jpcu.12467>. Přel. DK.

- 17) MIYAMOTO, Yuki. *Beyond the Mushroom Cloud: Commemoration, Religion, and Responsibility after Hiroshima*. Fordham University Press, 2011.
- 18) BERNAR, Verena a Frank JACOB. From Tokyo's Destroyer to International Icon: Godzilla and Japanese Monstrosity in the Postwar Age. In: Týž. *All Around Monstrous: Monster Media in Their Historical Contexts*. Vernon Press, 2019, s. 242. Přel. DK.
- 19) LOW, Morris. The birth of Godzilla: Nuclear fear and the ideology of Japan as victim. *Japanese Studies*. 1993, roč. 13, č. 2, s. 48–58. Dostupné z: doi: <https://doi.org/10.1080/10371399308521861>.
- 20) BLOUIN, Michael J. Nuclear Criticism and a Deferred Reading of the Toho Terror. In: Týž. *Japan and the Cosmopolitan Gothic: Specters of Modernity*. London: Palgrave Macmillan, 2013, s. 85–101. Dostupné z: doi:10.1057/9781137305220.
- 21) Pro čtenáře zajímaví se o *kaiju eiga* může být inspirativní rovněž ideologicko-psychoanalytický výklad Chona A. Noriegy *Godzilla and the Japanese Nightmare* a práce Colette Balmainové, která Godzillu zapojuje do spirituálních konceptů. Ve vztahu ke společnosti snímek čte například kritik Inuhiko Yomota a v delezovské linii ho vykládá David Deamer. Srov. PHILLIPS, Alastair a Julian STRINGER. *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. London & New York: Routledge, 2007, s. 102–111; DEAMER, David. An Imprint of Godzilla: Deleuze, the Action-Image and Universal History. In: David Martin-Jones a William Brown (eds.). *Deleuze and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012, s. 18–36. Dostupné z: doi:10.3366/j.ctt1g0b0kv.5; NORIEGA, Chon. Godzilla and the Japanese Nightmare: When „Them!“ Is U.S. *Cinema Journal*. 1987, roč. 27, č. 1, s. 63–77. Dostupné z: doi:10.2307/1225324; BALMAIN, Colette. *Introduction to Japanese Horror Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- 22) BERRA, John, ed. *Directory of World Cinema: Japan*. Bristol: Intellect, The University of Chicago Press, 2010, s. 5.
- 23) Tamtéž, s. 206–225.
- 24) RICHIE, Donald. *Japanese Cinema: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1990, s. 80.
- 25) BERRA, John, ed. *Directory of World Cinema: Japan*. Bristol: Intellect – The University of Chicago Press, 2010, s. 207–210.
- 26) Tamtéž, s. 208; RICHIE, Donald. *A Hundred Years of Japanese Film*. 2. vyd. Tokyo – New York – London: Kodansha International, 2005, s. 178. Přel. DK.
- 27) TSUTSUI, William. *Godzilla on my Mind: Fifty Years of the King of Monsters*. New York: St. Martin's Press, 2004; TSUTSUI, William M. a Michiko ITO (ed.). *In Godzilla's Footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- 28) TSUTSUI, William. *Godzilla on my Mind: Fifty Years of the King of Monsters*. New York: St. Martin's Press, 2004, s. 4. Přel. DK.
- 29) Jak sám tvrdí, při důkladnější analýze je zřejmé, že má blízko k ideologické interpretaci s důrazem na kontextualizaci. Tamtéž, s. 143.
- 30) TSUTSUI, William. *Godzilla on my Mind: Fifty Years of the King of Monsters*. New York: St. Martin's Press, 2004; TSUTSUI, William M. a Michiko ITO (ed.). *In Godzilla's Footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- 31) Sám Tsutsui je – a to je výsostně důležité mít na paměti – v první řadě akademikem se zájmem v japanistice, obchodu, životním prostředí a kulturní historii Japonska dvacátého století, kde leží většina jeho publikací. TSUTSUI, William M. (ed.). *Banking in Japan: The evolution of Japanese banking, 1868–1952*. London – New York: Routledge, 1999; TSUTSUI, William M. *Manufacturing Ideology: Scientific Management in Twentieth-Century Japan*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

- 32) KALAT, David. *A Critical History and Filmography of Toho's Godzilla Series* [online]. 2nd. Jefferson: McFarland & Company, 2010 [cit. 2022-01-18].
- 33) BROTHERS, Peter H. *Mushroom Clouds and Mushroom Men: the Fantastic Cinema of Ishiro Honda*. 2nd. Seattle: CreateSpace Books, 2013.
- 34) BROTHERS, Peter H. *The Sons of Godzilla: From Destroyer to Defender, From Ridicule to Respect (1955-1995)*. Seattle: CreateSpace Books, 2018.
- 35) BROTHERS, Peter H. *Atomic Dreams and the Nuclear Nightmare: The Making of Godzilla (1954)*. Seattle: CreateSpace Books, 2015.
- 36) RYFLE, Steve. *Japan's Favorite Mon-Star: The Unauthorized Biography of „The Big G“*. Toronto – Ontario: ECW Press, 1998.
- 37) GODZISZEWSKI, Ed a Steve RYFLE. *Ishiro Honda: A Life in Film, From Godzilla to Kurosawa*. Middletown: Wesleyan University Press, 2017.
- 38) BARR, Jason. *The Kaiju Film: A Critical Study of Cinema's Biggest Monsters*. Jefferson: McFarland, 2016.
- 39) Tamtéž, s. 7.
- 40) Tamtéž, s. 8–11.
- 41) Tamtéž, s. 8–12.
- 42) Tamtéž.
- 43) Srov. tamtéž, s. 12–13. Přel. DK.
- 44) MUSTACHIO, Camille D.G. a Jason BARR, ed. *Giant Creatures in Our World: Essays on Kaiju and American Popular Culture*. Jefferson: McFarland, 2017.
- 45) Stylem chápu „systematické a rozpoznatelné užití technických prostředků a estetických postupů filmového média, které chce nějakým způsobem působit na diváka.“ Člení se pak na jednotlivé složky, do nichž patří mizanscéna, práce s kamerou, střih a zvuk. Jako fikční svět pak „časoprostor utvářený dějem, a sice časoprostor zahrnující v sobě různé soubory podmínek: podmínky možného, hodnotného, povoleného či vědeckého, a zároveň představuje tematickou úroveň díla.“ Srov. KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015, s. 25–41.
- 46) Tamtéž, s. 16.
- 47) Srov. BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York, London: Routledge, 2008, s. 11–23.
- 48) Srov. BORDWELL, David. *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment* [online]. Second edition. Madison: Irvington Way Institute Press, 2011 [cit. 2022-01-20].
- 49) Srov. BORDWELL, David. *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment* [online]. Second edition. Madison: Irvington Way Institute Press, 2011 [cit. 2022-01-20].
- 50) RUSSELL, Catherine. Japanese Cinema in the Global System: An Asian Classical Cinema. *The China Review*. 2010, roč. 10, č. 2, s. 15. Přel. DK.
- 51) BORDWELL, David, Janet STAIGER a Kristin THOMPSON. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1988.
- 52) Srov. GLEDHILL, Christine a Linda WILLIAMS (ed.). *Reinventing Film Studies*. London; New York: Bloomsbury Academic, 2000.
- 53) Či formulováno jinak: Můžeme někdy opravdu poznat Jiné jako TI skutečně jin?

- 54) YOSHIMOTO, Mitsuhiro. The Difficulty of Being Radical: The Discipline of Film Studies and the Postcolonial World Order. In: MIYOSHI, Masao Miyoshi a H. D. Harootunian (eds.). *Japan in the World*. Durham: Duke University Press, 1993, s. 339. Přel. DK.
- 55) *Nihonjinron* je pojmenování konceptu, jenž vede ke zjednodušování Japonska ve dvou hlavních rovinách: (a) reduktivní komparaci se západní společnostmi a kulturou, (b) předpokladem, že každý jednotlivý aspekt japonské společnosti odpovídá jejímu západně definovanému obrazu. Zjednodušeně řečeno, Japonsko je to, jak ho chápeme my. Srov. ANDO, Shirley. A Look at Nihonjinron: Theories of Japaneseness. *Otemae Journal*. 2009, č. 10, s. 33–42.
- 56) BURCH, Noël. *To the Distant Observer: Form and meaning in the Japanese cinema*. London: Scolar Press, 1979.
- 57) BARTHES, Roland. *Říše znaků*. Praha: FRA, 2021.
- 58) Srov. RICHIE, Donald. *Japanese Movies*. Tokyo: Japan Travel Bureau, 1961.
- 59) Srov. HUSSAIN, Dr. Mazhar a Robert WILKINSON (eds.). *The Pursuit of Comparative Aesthetics: An Interface Between East and West*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2006, s. 227–228.
- 60) Srov. tamtéž; RICHIE, Donald a Joseph L. ANDERSON. *The Japanese Film: Art and Industry – Expanded Edition*. 3. vyd. New Jersey, Chichester: Princeton University Press, 1982.
- 61) BURCH, Noël. *To the Distant Observer: Form and meaning in the Japanese cinema*. London: Scolar Press, 1979, s. 19.
- 62) Srov. tamtéž, s. 40–120.
- 63) SINGER, Ben. Triangulating Japanese Film Style. In: Daisuke Miyao (ed.). *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*. New York: Oxford University Press, 2014, s. 33–61.
- 64) Tamtéž, s. 43.
- 65) LEHMAN, Peter. The Mysterious Orient, the Crystal Clear Orient, the Non-Existent Orient: Dilemmas of Western Scholars of Japanese Film. *Journal of Film and Video*. 1987, roč. 38, č. 1, s. 500–515.
- 66) BORDWELL, David. Our Dream Cinema: Western Historiography and the Japanese Film. *Film Reader*. 1979, č. 4, s. 45–62.
- 67) Srov. tamtéž, s. 45.
- 68) LEHMAN, Peter. The Mysterious Orient, the Crystal Clear Orient, the Non-Existent Orient: Dilemmas of Western Scholars of Japanese Film. *Journal of Film and Video*. 1987, roč. 38, č. 1, s. 12.
- 69) BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. To the Disengaged Observer: A Reply to Peter Lehman. *Journal of Film and Video*. 1988, roč. 40, č. 1, s. 63–66.
- 70) BORDWELL, David. Transcultural Spaces: Toward a Poetics of Chinese Film. *Post Script*. 2001, roč. 20, č. 2, s. 11. Přel. DK.
- 71) Tamtéž, s. 9.
- 72) SINGER, Ben. Triangulating Japanese Film Style. In: MIYAO, Daisuke. *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*. New York: Oxford University Press, 2014, s. 33–61. Dostupné z: doi:10.1093/oxfordhb/9780199731664.013.020, s. 48.
- 73) BORDWELL, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- 74) BETTINSON, Gary. *The Sensuous Cinema of Wong Kar-wai: Film Poetics and the Aesthetic of Disturbance*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2015.
- 75) BETTINSON, Gary a James UDDEN, (eds.). *The Poetics of Chinese Cinema*. London: Palgrave MacMillan, 2016.

- 76) UDDEN, James. *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-hsien*. 2nd. Hong Kong: Hong University Press, 2017; UDDEN, James. The Stubborn Persistence of the Local in Wong Kar-wai. *Post Script*. 2006, roč. 25, č. 2, s. 67–79; BURNETT, Colin. Parametric Narration and Optical Transition Devices: Hou Hsiao-hsien and Robert Bresson in Comparison. *Senses of Cinema* [online]. 2004 [cit. 2022-01-25]. Dostupné z: http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/hou_hsiao_hsien_bresson/.
- 77) SINGER, Ben. Triangulating Japanese Film Style. In: MIYAO, Daisuke. *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*. New York: Oxford University Press, 2014, s. 33–61.