

Krátký, Dan

Godzilla versus stručné dějiny japonského filmu v letech 1930-1960

In: Krátký, Dan. *Král monster! : filmy s Godzillou v letech 1954 až 1965*. Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2023, pp. 43-52

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.79764>

Access Date: 21. 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.

3 GODZILLA VERSUS STRUČNÉ DĚJINY JAPONSKÉHO FILMU V LETECH 1930–1960

V srpnu 1933 dostal dvaadvacetiletý vysokoškolský student Ishiro Honda velmi lákavou nabídku od filmového kritika a scenáristy Iwaa Moriho, který hledal několik mladých lidí do nižších pozic pro nově vzniknuvší oddělení filmové výroby společnosti Photo Chemical Laboratories (dále P.C.L.).¹ Honda nabídku obratem přijal, možná i proto, že se japonský filmový průmysl právě stával čím dál lukrativnějším odvětvím. V průběhu dvacátých a třicátých let se domácí filmová tvorba výrazně stabilizovala a pravidelně vznikalo mezi čtyřmi až osmi sty filmů ročně.² A zatímco malé společnosti pomalu zanikaly, ty větší – jako Nikkatsu a Shochiku – svůj vliv naopak upevňovaly, zejména pak skrze vertikální integraci,³ dlouhodobé smlouvy s filmaři a publikování vlastních filmových magazínů.⁴

Do těchto bouřlivých podmínek vstoupila společnost P.C.L. chemika Yasujiho Uemury zprvu jako filmová laboratoř, která poskytovala vybavení a prostory k filmové postprodukci ostatním studiím. Krátce nato svůj obchodní model rozšířila o pronájem nově vybudovaných studií zvukového filmu. A nakonec v roce 1933, právě když Mori oslovil Hondu, poprvé vstoupila i do filmové výroby dvěma hranými snímky.⁵ Ve výběru námětu přitom postupovala P.C.L. pragmaticky, jak naznačuje už první z nově vzniklých filmů, hudební komedie *Musical Comedy – Intoxicated Life* (1933).⁶ Rozverná hříčka stavěla především na glorifikaci zábavy, kterou odstartuje konzumace alkoholu. Skutečnost, že komedie tematizovala pozitivní účinky alkoholu, dává o něco větší smysl, vezmeme-li v potaz, že jedním z hlavních investorů studia byla úspěšná pivovarná společnost Dai-Nippon Beer.⁷

Pokud se přitom Uemurova P.C.L. v dlouhodobějším horizontu plánovala na filmové výrobě podílet i výrazněji, potřebovala dostatek mladých zaměstnanců,

kteřé bylo možné zaučit. Japonský filmový průmysl totiž fungoval silně hierarchizovaně a žádná z nízkých pozic nebyla chápána jako konečná. Ba naopak, představovaly možnost pokračovat výš. Noví zaměstnanci tak mohli být po krátkém výcviku přiděleni do konkrétních štábů – ke kameramanům, scenáristům nebo zvukařům.⁸ V případě, že se zaměstnanec osvědčil, stala se například pozice třetího asistenta režie (tzv. *kachinko* neboli klapka) toliko přípravou pro pozici druhého asistenta režie, posléze prvního asistenta režie – a nakonec i samotného režiséra. Podobnou cestou si ostatně prošel například pozdější producent snímků jak Ishira Hondy, tak třeba Akiry Kurosawy, Tomoyuki Tanaka. Iwao Mori jej postupně přesouval právě z asistentské pozice přes literární a přípravné sekce až do výcviku pro producenty.⁹

Vrátíme-li se tedy k verbovací strategii, již Mori pro P.C.L. rozvinul a v rámci které oslovil i Ishira Hondu, šlo o jednu z mnoha logických snah o vyrovnání šancí v silně konkurenčním prostředí filmové výroby, distribuce i uvádění. Studio Shochiku sice vlastní filmovou výrobu spustilo až ve dvacátých letech, ale za svou třicetiletou existenci na poli divadla kabuki shromáždilo dostatečný kapitál i vysoký počet míst k uvádění.¹⁰ Společnost tak měla výrazný náskok. Studio Nikkatsu oproti tomu většinu svých prostředků získalo postupnou fúzí čtyř relativně úspěšných a zaopatřených společností: Yoshizawa Shoten, Yokota Shokai, Fukuhodo a M. Pathe.¹¹ Aby bylo možno jim konkurovat, nemohlo pochopitelně zůstat jen u nábory zaměstnanců a bylo třeba v rámci P.C.L. přijít i se systémovějšími inovacemi. A tak zatímco uvnitř japonské filmové produkce převládal režiséřský systém výroby, Mori v rámci P.C.L. nabídl alternativní institucionální uspořádání: producentův systém výroby. Producent se tak stal tím, kdo za dokončení snímku nesl odpovědnost a pod jehož dohledem vše probíhalo. Dokonce měl na starosti i výběr a přidělení scénáře konkrétním režisérům.¹² Ačkoliv nejsou dostupné primární prameny, díky nimž bychom v plné míře porozuměli, nakolik byl takový systém efektivní v praxi, s ohledem na statistiky vyprodukovaných titulů se jevil jako funkční. Zatímco v roce 1933 totiž P.C.L. vyrobilo jen dva filmy, hned v roce 1934 už to bylo devět filmů a v roce 1935 dokonce sedmáct.¹³ Tomu pomáhalo i několik důležitých filmařů, kteří se do nově vznikuvší výroby přesunuli, ať už to byl pozdější Kurosawův mentor Kajiro Yamamoto, či odborník na melodramata Mikio Naruse.¹⁴

Letmá rekonstrukce podoby japonského filmového průmyslu v první polovině třicátých let napovídá, proč mohl být vstup do struktur P.C.L. pro mladého Hondu natolik lákavý, aby jej sklouobil s posledním rokem vysokoškolského studia. Zprvu to tedy vypadalo, že jeho kariéra se bude rychle odvíjet v duchu výše načrtnuté trajektorie. Krátce pracoval jako třetí asistent režie a brzy povýšil na pozici druhého asistenta režie, konkrétně na Naruseho snímku *Three Sisters with Maiden Hearts* (1935). Hondův plynulý průchod institucionální hierarchií ale

v roce 1935 narušilo stále se stupňující nepřátelství mezi Japonskem a Čínou. To vyvrcholilo čínsko-japonskou válkou a mladý filmař byl nucen narukovat.¹⁵ Kombinace narůstajícího ozbrojeného konfliktu a globálních dopadů velké hospodářské krize se nicméně nepodepsala jen na Hondově kariérním růstu, ale zkomplikovala i situaci na domácím filmovém trhu jako takovém. P.C.L. v polovině třicátých let zasáhly finanční problémy a Uemura se rozhodl odprodat většinový podíl průmyslníkovi jménem Ichizo Kobayashi. Ten už v té době vlastnil řetězec kin a v roce 1937 sloučil P.C.L. se společností J. O. Studios a několika dalšími menšími výrobními jednotkami. Fúzí tak nejprve vzniklo Toho Distribution Company a poté Toho Film Company.¹⁶ Jestliže tedy rukující Ishiro Honda opouštěl rychle rostoucí P.C.L., vrátil se už do vertikálně integrovaného gigantu jménem Toho.

Honda kariérně navázal, kde přestal, a roku 1938 pracoval už jako první asistent režie na jednom z válečných filmů finančně podpořených vládou, *Chocolate and Soldiers* (1938).¹⁷ Na mladého filmaře však čekala další nedobrovolná tvůrčí pauza, a sice rukování do druhé čínsko-japonské a posléze druhé světové války. Zhruba v této době vešel v platnost i nový filmový zákon, modelovaný podle legislativy Říšského filmového průmyslu. Spočíval v tom, že nově zřízený vnitropřemyslový orgán *Dai Nihon Eiga Kyokai* měl dohlížet, zda právě vznikající snímky podporují národní válečné snahy.¹⁸ Studio Toho bylo ve velmi výhodné pozici, za což vděčilo dobrým vztahům státních orgánů s většinovým vlastníkem studia Ichizem Kobayashim,¹⁹ a tak zkraje čtyřicátých let vyrobilo několik snímků glorifikujících národní armádu. Tímto pragmatickým způsobem svou pozici v japonském filmovém průmyslu upevnilo.

Jedním z nich byl třeba válečný film *The War at Sea from Hawaii to Malaya* (1942), který oslavoval výročí útoku na Pearl Harbor, režíroval jej Kajiro Yamamoto a za trikovými sekvencemi i tvorbou miniatur stál mladý Eiji Tsuburaya. Ten o dekádu později režíroval akční sekvence v sérii filmů o Godzillovi a založil významnou televizní společnost Tsuburaya Productions. Při natáčení filmu *The War at Sea from Hawaii to Malaya* pomáhal postavit repliku Pearl Harboru spolu s několika bitevními loděmi (viz v úvodní kapitole zmíněné *tokusatsu*, praktické efekty). Snímek se umístil na seznamu deseti nejlepších domácích filmů magazínu *Eiga Junpo*²⁰ a velmi úspěšný byl i finančně. Zpětně jej nicméně filmová kritika a historie řadí mezi jeden z mnoha tzv. *national-policy films*, jak Donald Richie a Joseph L. Anderson nazývají explicitně angažované snímky, které byly finančně podpořené státem krátce před druhou světovou válkou a v jejím průběhu.²¹ Když se tedy Ishiro Honda roku 1942 vrátil už ze své druhé povolávací služby, prakticky ihned se zapojil do práce na dalším Yamamotově válečném snímku, *Lt. Colonel Kato's Hayabusa Air Squadron* (1944),²² na kterém se ovšem opět podílel i Eiji Tsuburaya. A tak se oba budoucí dlouholetí spolupracovníci na jeho

natáčení seznámili. Honda však nezůstal ve studiích dlouho, protože v době premiéry filmu již potřeby narukoval a krátce poté padl do čínského zajetí.

Dopady války se Spojenými státy však začala pociťovat nejen japonská společnost, strádající nedostatkem potravin a zásob, ale i samotný japonský filmový průmysl, kterému se nedostávalo filmové suroviny. V roce 1944 navíc začaly Spojené státy se systematickým bombardováním Tokia, což vedlo k ještě mnohem silnější destabilizaci filmového průmyslu, který se na tomto místě koncentroval a přišel o mnohá kina i sklady kopií. Studio Toho však přežilo bez větších problémů, protože jeho zázemí leželo ve čtvrti Seijo, zhruba třicet minut od centra hlavního města. Když se ve svých pětatřiceti letech Ishiro Honda do filmového průmyslu opět vrátil, už to bylo do Spojenými státy okupovaného Tokia.²³

Sedmiletá okupace (1945 až 1952) přinesla kinematografickému průmyslu další komplikace, když přeformulovala filmový zákon z roku 1939. V platnost vešel jak seznam zakázaných témat, jako byly militarismus či nacionalismus, tak témat preferovaných, například poválečná rehabilitace obyvatelstva či každodenní život.²⁴ *Civil Information and Education Section* (CI&E) tak kontrolovala scénáře i hotové snímky, a současně se podílela na ničení filmů starších.²⁵ Krátce po začátku okupace také CI&E přikázala studiím, aby vydala seznamy válečných zločinců. Osoby na takových seznamech pak čekal trojí osud, podle závažnosti obvinění. Ti, kteří spolupracovali neaktivněji, museli z filmového průmyslu definitivně odejít. Druhá kategorie představovala pouze dočasné vyřazení z filmového prostředí a třetí fungovala především jako varování. Takoví jedinci měli provést v první řadě sebehodnocení vlastních činů.²⁶ Následkem toho tak musel na několik let odejít například Iwao Mori, který Ishira Hondu do filmového průmyslu přizval.²⁷

Zatímco ve válečných letech studio Toho stálo na pomyslném vrcholu domácí produkce s velkým množstvím propagandistických válečných filmů i únikových veseloher, v poválečném okupačním období narazilo na zásadní problém, a sice na odbory. Ty byly roku 1945 zformovány okupačním zřízením podle modelu Spojených států z roku 1935, což znamenalo i jejich silný vliv.²⁸ Došlo tak ke třem po sobě jdoucím zaměstnaneckým stávkám, které postupně dosud dominantní Toho dostaly do existenčních problémů. První dvě stávky z roku 1946 přinesly navýšení mezd a přesunutí velké části dohledu nad filmovou produkcí do rukou odborů. Ty se nyní mohly podílet například na otázkách týkajících se nábory i propouštění zaměstnanců, ale také plánování samotného natáčení.²⁹ Napětí mezi odbory, zaměstnanci a vysoce postavenými zástupci studia se proto stále více stupňovalo.

Posílení vlivu odborů vedlo i k zásadním změnám v plánování produkce na rok 1947, kdy z původního záměru dvaceti čtyř celovečerních filmů vzniklo pouhých třináct, ale zato s vyšším rozpočtem.³⁰ Ishiro Honda tak roku 1947 praco-

val jako první asistent režie pouze na třech filmech – *24 Hours of a Secret Life*³¹ Tadashiho Imaie a dvojici komedií *Age of Fools (Part 1)* a *Age of Fools (Part 2)*.³² Třetí stávka ve studiu Toho trvala dokonce několik měsíců a byla ukončena až za pomoci policie a americké armády. V roce 1948 proto Toho zvládlo vyrobit pouhé čtyři celovečerní filmy, ocitlo se na hraně bankrotu a následujícího roku filmovou výrobu zcela přerušilo.³³ K rozkladu studiových struktur přispěl i odchod několika zásadních filmařů. Již zmíněný Eiji Tsuburaya se rozhodl pracovat na volné noze³⁴ a rozhodně nebyl sám. Režiséři Akira Kurosawa či Míkio Naruse stejně jako třeba producent Tomoyuki Tanaka odešli do jedné z mnoha nově vzniklých nezávislých produkčních společností Film Art Association.³⁵ A právě tam pracoval jako první asistent režie na několika dalších filmech i Ishiro Honda, jinak však stále zaměstnanec studia Toho.

Padesátá léta vnesla do japonského filmového průmyslu mnoho dalších změn. Donald Richie načrtává paralelu se vznikem neorealismu v poválečné Itálii a vysvětluje, že mnoho nezávislých společností začalo s natáčením nového typu filmů o běžných lidech, manželkách (tzv. *tsuma-mono*) či matkách (*haha-mono*), a to souběžně s existujícími žánry dramát historických (*jidai-geki*) a současných (*gendai-geki*).³⁶ Vznikalo rovněž množství poválečných komedií a snímků věnujících se úzce profilovaným společenským problémům.

Donald Richie navíc právě v této době pozoruje posílení stylistické návaznosti japonského filmu na filmy hollywoodské, v souvislosti s čímž píše o postupném zkracování průměrné délky záběru, zapouštění velkých detailů i pohybů kamery.³⁷ Blízký vztah mezi japonskou a americkou kinematografií rozpoznal i David Bordwell, podle něhož se japonští filmaři se učili psát scénáře a komponovat obrazy právě podle amerických filmů studia Universal, které zde byly široce distribuovány.³⁸ Inspirace Hollywoodem v období padesátých let nebyla patrná jen ve výrobě, ale i v distribuci a uvádění. Americké filmy se do tamějších kin dostávaly stále a obzvlášť velké úspěchy slavil například znovuuvedený *King Kong* či adaptace povídky Raye Bradburyho *The Beast from 20,000 Fathoms* (1953).³⁹

Japonská kina začala zavádět rovněž dvojprogramy, které mohly mít čtyři podoby: (1) znovuuvedení starších filmů, (2) uvedení jednoho domácího v doprovodu jednoho zahraničního, (3) dva domácí filmy od různých distributorů a (4) dva domácí filmy od stejného distributora.⁴⁰ Čtvrtá kategorie však vyžadovala, aby studia hned zkraje padesátých let navýšila výrobu a mohla naplnit poptávku kinařů po dvojprogramech. Filmový průmysl se pomalu dostával z krize a velká studia už natáčela minimálně jeden film týdně, takže vyhlídka dvojnásobné produkce se nezdála být nerealistická.⁴¹ Studio Shochiku například dodávalo druhý film kratší, povětšinou o čtyřech až šesti cívkách, což vedlo nejen k levnější výrobě, ale také k navýšení počtu propojených filmových cyklů v distribuci.

Rok po skončení americké okupace už většina kin pravidelně uváděla dvojprogramy.⁴²

S pomalu odeznívající krizí mohlo Toho v průběhu padesátých let vedle rozšiřování produkce komedií a muzikálů navyšovat i rozpočty ostatních snímků. Do studia se vrátil během předchozích čistek odejitý Iwao Mori i producent Tomoyuki Tanaka, který se následně při výrobě filmu *The Man Who Came to Port* (1952) seznámil i s Ishirem Hondou.⁴³ Projekt představoval jednu z prvních prestižních produkcí studia Toho po problémech v posledních letech, což dokazovalo i obsazení velmi populárních herců, jako byli Toshiro Mifune a Takashi Shimura. Do studia Toho se vrátil i Akira Kurosawa, který zde natočil řadu svých úspěšných filmů jako *Žít* (1952), *Sedm samurajů* (1954), *Žiji ve strachu* (1955) nebo *Krvavý trůn* (1957). Hiroshi Inagaki pak režíroval velmi úspěšnou trilogii *Samuraj* (1954–1956) s Toshirem Mifunem v hlavní roli a Ishiro Honda na úspěch válečného velkofilmu *Eagle of the Pacific* (1953) navázal po necelých čtyřech měsících válečným dramatem *Farewell Rabaul* (1954). Na tom spolupracoval nejen s Tanakou, ale především s rovněž se navrátilivším Ejjim Tsuburayou a scenáristou Takeshim Kimurou, tedy kreativním kolektivem, s nímž později vytvořil mnoho výdělečných vědeckofantastických spektáklů jako *Godzilla*, *Rodan* (1956) či *The Mysterians* (1957). Souběžně byla japonská tvorba úspěšná na mezinárodních filmových festivalech. Kurosawův *Rašomón* (1950) obdržel Zlatého lva na benátském filmovém festivalu, dva roky po něm získaly tamtéž Stříbrného lva *Povídky o bledé luně po dešti* (1953) a rok poté na témže festivalu s tímtéž oceněním slavily úspěch hned dva japonské filmy, *Sedm samurajů* a Mizoguchiho *Správce Sanšo* (1954). V Cannes si téhož roku odnesla Velkou cenu Kinugasova *Brána pekla* (1953).

Druhá polovina padesátých let pak přinesla do japonského filmu velké množství technologických inovací a rekordů v počtech prodaných vstupenek. Ačkoliv roku 1953 vstoupila do hry televize a počet domácností vlastnících televizi narůstal,⁴⁴ kina stále vykazovala rekordní návštěvnost. Že byl filmový průmysl v dobrém stavu, ilustruje i více než miliarda prodaných vstupenek jen za rok 1958.⁴⁵ V této době představilo Toho rovněž anamorfický širokoúhlý systém Tohoscope,⁴⁶ který od konce padesátých let využívaly, až na malé výjimky, prakticky všechny jeho produkce. Velké úspěchy slavilo právě s vědecko fantastickými příběhy dvojice filmařů Ishiro Honda a Eiji Tsuburaya, s pokračující tvorbou Akiry Kurosawy, ale i se svými tradičními hudebními filmy a komediemi. Populární žánry obohatil barevný filmový materiál a stereofonní zvukový systém Perspecta.⁴⁷ Jestliže však o období padesátých let můžeme přemýšlet jako o období růstu, následující dekáda přinesla problémy. Tržby z kin se totiž začaly radikálně propadat. Zatímco na konci padesátých let se ročně prodala i miliarda vstupenek, v roce 1963 už šlo o necelou polovinu a z kraje sedmdesátých let dokonce

jen tři sta milionů.⁴⁸ V období začátku tzv. japonské nové vlny se proto tamější filmový průmysl pomalu blížil k další těžké krizi.

Uvedení do tohoto historického kontextu je pro prvních šest filmů s *Godzillou* klíčové, protože sérii situuje do širších finančních, politických, průmyslových i institucionálních souvislostí. Právě nezohledňování těchto souvislostí může způsobovat ono dominantní a do jisté míry dokonce diskontinuální čtení *Godzilly* takřka výhradně jako reflexe zkušenosti druhé světové války. Proč diskontinuální? Protože diskutím o prvním filmu dominuje rétorika jedinečnosti, která jej ze širších souvislostí vytrhává. *Godzilla* je v této perspektivě do takové míry unikátní a tematicky podnětný snímek, že prakticky vylučuje kvalitní pokračování. Hodnota filmu vyvstává z národních traumat spojených s druhou světovou válkou, a jakmile se s ní národ vyrovná, zmizí. *Godzilla* je jako nic před ním! Není ale série ve vztahu k dějinám japonského filmového průmyslu naopak vysoce kontinuální? Úzký kontakt s americkou filmovou kulturou do Japonska zanesl popularitu filmů o monstrech, silné zapojení producenta Tomoyukiho Tanaky vycházelo z preferování producentského systému v P.C.L. třicátých let a spolupráce Ishira Hondy a Eiji Tsuburayi se osvědčila ve vysokorozpočtových válečných dramatech s miniaturami *Eagle of the Pacific* a *Farewell Rabaoul*.

Ba co víc, napojování se na téma atomových bomb jde v linii pragmatické exploatace populárních témat, jímž bylo studio Toho tak úspěšné už od roku 1933 a své alkoholické komedie *Musical Comedy – Intoxicated Life*. Ostatně právě využívání „atomového strachu“ mu soudobá japonská kritika vyčítala a stavěla ho na roveň s americkými filmy o monstrech.⁴⁹ I vysoká investice do trikového velkofilmu plného miniatur byla především snahou, jak využít mizející krizi a vrátit Toho po sérii ničivých stávek mezi nejvýdělečnější filmové společnosti. Vyčlenění *Godzilly* z kontextu japonského filmového průmyslu, jeho zvyklostí a souvislostí je tak dvousečné. Nepochybně posiluje obraz unikátního a interpretačně podnětného díla, ale činí tak na úkor jeho porozumění v odpovídajících souvislostech japonských filmových dějin. Já ale sérii nechci dále mytizovat, chci jí porozumět.

Poznámky ke kapitole:

- 1) RYFLE, Steve a Ed GODZISZEWSKI. *Ishiro Honda: A Life in Film, From Godzilla to Kurosawa*. Middletown: Wesleyan University Press, 2017, s. 12.
- 2) BORDWELL, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1988, s. 18.
- 3) Vertikální integrace představuje praxi, kdy se „jediná společnost angažuje ve dvou nebo více odvětvích filmového průmyslu (produkce, distribuce a uvádění).“ V období třicátých let byly společnosti jako Nikkatsu, Shochiku a později i P.C.L. vertikálně integrovány na všech třech úrovních. THOMPSONOVÁ, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2. vyd. Přeložila Helena Bendová et al. Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Akademie múzických umění, 2011, s. 761.
- 4) BORDWELL, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1988, s. 18–19.
- 5) GALBRAITH IV, Stuart. *The Toho Studios Story: A History and Complete Filmography*. Lanham: The Scarecrow Press, 2008, s. IX.
- 6) Galbraith uvádí oficiální mezinárodní název *Musical Comedy – Intoxicated Life*, zatímco pro festival němých filmů Il Cinema Ritrovato byl volen překlad *Tipsy Life*. Srov. GALBRAITH IV, Stuart. *The Toho Studios Story: A History and Complete Filmography*. Lanham: The Scarecrow Press, 2008, s. 5; JACOBY, Alexander a Johan NORDSTRÖM. Japan Speaks Out! Singers and Swordsmen. *Il Cinema Ritrovato* [online]. [cit. 2020–12–16]. Dostupné z: <https://festival.ilcinemaritrovato.it/en/sezione/il-giappone-parla-cantanti-e-spadaccini/>.
- 7) RICHIE, Donald a Joseph L. ANDERSON. *The Japanese Film: Art and Industry – Expanded Edition*. 3. vyd. New Jersey: Princeton University Press, 1982, s. 81.
- 8) RYFLE, Steve a Ed GODZISZEWSKI. *Ishiro Honda: A Life in Film, From Godzilla to Kurosawa*. Middletown: Wesleyan University Press, 2017, s. 13.
- 9) Tamtéž, s. 63.
- 10) SHARP, Jasper. *Historical Dictionary of Japanese Cinema* [e-kniha]. Lanham: The Scarecrow Press, 2011, s. 222 [cit. 2020–12–17].
- 11) STANDISH, Isolde. *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*. New York, London: Continuum, 2006, s. 17–20.
- 12) RICHIE, Donald a Joseph L. ANDERSON. *The Japanese Film: Art and Industry – Expanded Edition*. 3. vyd. New Jersey: Princeton University Press, 1982, s. 81.
- 13) Tamtéž, s. 81–82.
- 14) GALBRAITH IV, Stuart. *The Toho Studios Story: A History and Complete Filmography*. Lanham: The Scarecrow Press, 2008, s. X.
- 15) RYFLE, Steve a Ed GODZISZEWSKI. *Ishiro Honda: A Life in Film, From Godzilla to Kurosawa*. Middletown: Wesleyan University Press, 2017, s. 13–17.
- 16) GALBRAITH IV, Stuart. *The Toho Studios Story: A History and Complete Filmography*. Lanham: The Scarecrow Press, 2008, s. X.
- 17) RYFLE, Steve a Ed GODZISZEWSKI. *Ishiro Honda: A Life in Film, From Godzilla to Kurosawa*. Middletown: Wesleyan University Press, 2017, s. 24.
- 18) Tamtéž, s. 30; SHARP, Jasper. *Historical Dictionary of Japanese Cinema* [e-kniha]. Lanham: The Scarecrow Press, 2011, s. XXVI [cit. 2020–12–17].
- 19) Srov. MIYAO, Daisuke. *The Aesthetics of Shadow: Lighting and Japanese Cinema* [e-kniha]. Durham – London: Duke University Press, 2013 [cit. 2020–12–16], s. 173–255.

- 20) Seznamy deseti nejlepších filmů roku se proslavil magazín *Kinema Junpo*, avšak v době, kdy nevycházel, jej zastoupil časopis *Eiga Junpo*. Viz SHARP, Jasper. *Historical Dictionary of Japanese Cinema* [e-kniha]. Lanham: The Scarecrow Press, 2011, s. XXIX [cit. 2020–12–17].
- 21) RICHIE, Donald a Joseph L. ANDERSON. *The Japanese Film: Art and Industry – Expanded Edition*. 3. vyd. New Jersey: Princeton University Press, 1982, s. 102–103.
- 22) Některé publikace uvádí anglický název *Lt. Colonel Kato's Hayabusa Air Squadron*, jiné pak *Colonel Kato's Fighting Squadron* či zkráceně *Col. Kato's Flying Falcons*. Ten první vychází z oficiálních materiálů studia Toho, druhý z jeho alternativního označení a třetí z překladu Steve Ryfla a Eda Godziszewského. Srov. GALBRAITH IV, Stuart. *The Toho Studios Story: A History and Complete Filmography*. Lanham: The Scarecrow Press, 2008, s. 56; RYFLE, Steve a Ed GODZISZEWSKI. *Ishiro Honda: A Life in Film, From Godzilla to Kurosawa*. Middletown: Wesleyan University Press, 2017, s. 30.
- 23) RYFLE, Steve a Ed GODZISZEWSKI. *Ishiro Honda: A Life in Film, From Godzilla to Kurosawa*. Middletown: Wesleyan University Press, 2017, s. 39–40.
- 24) RICHIE, Donald. *A Hundred Years of Japanese Film*. 2. vyd. Tokyo: Kodansha International, 2005, s. 106–108. 25 Otázka cenzury v období okupace Japonska Spojenými státy je o poznání komplikovanější, protože v květnu 1949 vzniká *Eirin kanri inkai*, komise pro etiku ve filmu. Orgán byl sice vytvořen na základě žádosti okupačních sil, ale fungoval samostatně jako autocenzurní úřad, souběžně s okupačními dozorčími orgány. Svými pravomocemi měl asi nejbližší k ratingové agentuře. Více viz SHARP, Jasper. *Historical Dictionary of Japanese Cinema* [e-kniha]. Lanham: The Scarecrow Press, 2011, s. XXXI [cit. 2022–12–17].
- 26) RICHIE, Donald. *A Hundred Years of Japanese Film*. 2. vyd. Tokyo: Kodansha International, 2005, s. 110.
- 27) Tamtéž, s. 106.
- 28) RICHIE, Donald a Joseph L. ANDERSON. *The Japanese Film: Art and Industry – Expanded Edition*. 3. vyd. New Jersey: Princeton University Press, 1982, s. 165.
- 29) RYFLE, Steve a Ed GODZISZEWSKI. *Ishiro Honda: A Life in Film, From Godzilla to Kurosawa*. Middletown: Wesleyan University Press, 2017, s. 43–44; RICHIE, Donald a Joseph L. ANDERSON. *The Japanese Film: Art and Industry – Expanded Edition*. 3. vyd. New Jersey: Princeton University Press, 1982, s. 166.
- 30) RICHIE, Donald a Joseph L. ANDERSON. *The Japanese Film: Art and Industry – Expanded Edition*. 3. vyd. New Jersey: Princeton University Press, 1982, s. 166–167.
- 31) Steve Ryfle a Ed Godziszewski překládají název jako *24 Hours in an Underground Market* a Stuart Galbraith IV jako *24 Hours of a Secret Life*. RYFLE, Steve a Ed GODZISZEWSKI. *Ishiro Honda: A Life in Film, From Godzilla to Kurosawa*. Middletown: Wesleyan University Press, 2017, s. 45; GALBRAITH IV, Stuart. *The Toho Studios Story: A History and Complete Filmography*. Lanham: The Scarecrow Press, 2008, s. 63.
- 32) Galbraith ji překládá jako *Age of Fools (Part 1)* a *Age of Fools (Part 2)* nebo *These Foolish Times I a II*. Ryfle a Godziszewski pak jako *The New Age of Fools Part 1 a 2*. Srov. RYFLE, Steve a Ed GODZISZEWSKI. *Ishiro Honda: A Life in Film, From Godzilla to Kurosawa*. Middletown: Wesleyan University Press, 2017, s. 45. 1; GALBRAITH IV, Stuart. *The Toho Studios Story: A History and Complete Filmography*. Lanham: The Scarecrow Press, 2008, s. 64–65.
- 33) RICHIE, Donald a Joseph L. ANDERSON. *The Japanese Film: Art and Industry – Expanded Edition*. 3. vyd. New Jersey: Princeton University Press, 1982, s. 170–172.
- 34) RAGONE, August. *Eiji Tsuburaya: Master of Monsters*. San Francisco: Chronicle Books, 2007, s. 38–40.

- 35) RYFLE, Steve a Ed GODZISZEWSKI. *Ishiro Honda: A Life in Film, From Godzilla to Kurosawa*. Middletown: Wesleyan University Press, 2017, s. 44–63.
- 36) RICHIE, Donald. *A Hundred Years of Japanese Film*. 2. vyd. Tokyo: Kodansha International, 2005, s. 116–117.
- 37) Tamtéž, s. 117–134.
- 38) BORDWELL, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1988, s. 18–20.
- 39) Srov. RICHIE, Donald. *A Hundred Years of Japanese Film*. 2. vyd. Tokyo, New York, London: Kodansha International, 2005.; RYFLE, Steve a Ed GODZISZEWSKI. *Ishiro Honda: A Life in Film, From Godzilla to Kurosawa*. Middletown: Wesleyan University Press, 2017.
- 40) RICHIE, Donald a Joseph L. ANDERSON. *The Japanese Film: Art and Industry – Expanded Edition*. 3. vyd. New Jersey: Princeton University Press, 1982, s. 239–240.
- 41) Tamtéž, s. 240.
- 42) Tamtéž.
- 43) Další rovinou nově vzniklé personální sítě může být Tanakovo seznámení s hlavním asistentem režie, Junem Fukudou. Právě ten totiž vystřídal Hondu v režii pozdějších filmů s Godzillou. GALBRAITH IV, Stuart. *The Toho Studios Story: A History and Complete Filmography*. Lanham: The Scarecrow Press, 2008, s. 89.
- 44) Roku 1965 mělo televizor asi 60 % domácností, z kraje sedmdesátých let už přes 95 %. Srov. RICHIE, Donald a Joseph L. ANDERSON. *The Japanese Film: Art and Industry – Expanded Edition*. 3. vyd. New Jersey: Princeton University Press, 1982, s. 451.
- 45) Tamtéž, s. 177.
- 46) SHARP, Jasper. *Historical Dictionary of Japanese Cinema* [e-kniha]. Lanham: The Scarecrow Press, 2011, s. 259 [cit. 2022-12-17].
- 47) GALBRAITH IV, Stuart. *The Toho Studios Story: A History and Complete Filmography*. Lanham: The Scarecrow Press, 2008, s. XII.
- 48) DESSER, David. *Eros Plus Massacre: Introduction to Japanese New Wave Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1988, s. 7–9.
- 49) Anne Allison cituje z japonské knihy *Kanzen zoho-ban Tsuburaya Eiji no eizo sekai* výběr z reakcí japonské filmové kritiky. Ta na jedné straně odsuzovala exploataci tzv. „atomového strachu“, ale zároveň vyzdvihovala řemeslnou úroveň *Godzilly* vyrovnávající se americkým filmům o monstrech. Srov. ALLISON, Anne. *Millennial Monsters: Japanese Toys and the Global Imagination*. Berkeley: University of California Press, 2006, s. 47–48; TAKEUCHI, Hiroshi a Shingo YAMAMOTO. *Kanzen zoho-ban Tsuburaya Eiji no eizo sekai*. Tokyo: Jitsugyo no nihon sha, 2001.