

Kamil SMOCZYŃSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0003-1618-0766

Godzilla a relacja japońsko-amerykańska

Streszczenie: Tematem niniejszej pracy jest trwająca od roku 1954 seria filmów o Godzilli, która ma ścisły związek z tym, co aktualnie miało miejsce w Japonii. Opisana jest geneza słynnego potwora i jego pierwotne znaczenie, aby następnie wskazać na zmiany, przez jakie przechodził w kolejnych dekadach. Postawiony został nacisk na zmieniający się stosunek Japonii do USA oraz na inne dominujące nastroje i lęki Japończyków. Celem pracy jest skontrastowanie – za pomocą filmów o Godzilli – potrzeb obu tych krajów i wskazanie na ich nieustanne przyciąganie i odpychanie się od siebie.

Słowa kluczowe: Godzilla, stosunki japońsko-amerykańskie, kino posttraumatyczne, broń atomowa

Wstęp

Kultura, polityka i społeczeństwo japońskie po II wojnie światowej i trwającej 7 lat okupacji amerykańskiej zostały bezpowrotnie naruszone, a stosunki Japonii i Stanów Zjednoczonych do dziś nie są obojętne. W zależności od stanu gospodarczego Japonii, napięcie na tle geopolitycznym (zważywszy, że znajdowała się ona między ZSRR a USA) oraz podejścia Stanów Zjednoczonych do energii atomowej, ich relacje przechodziły swoje wzloty i upadki. Dla zobrazowania wzajemnych stosunków tych państw może posłużyć obserwacja filmowych wcieleń kultowej od lat 50. XX wieku Godzilli, której nowe interpretacje wciąż ukazują się na ekranach kin. Artykuł ten wskaże, jak produkt kultury masowej – jakim jest Godzilla – służył do ukazywania lęków, obaw oraz zapotrzebowań, które naród japoński wiązał ze Stanami Zjednoczonymi (ale i z zimną wojną, wojną atomową, konsumpcjonizmem, itd.).

Filmy z serii o Godzilli rozwijały się równoległe w Japonii i Stanach Zjednoczonych, jednak ich znaczenie już u korzeni drastycznie się różniło. Dla Japończyków Godzilla była sposobem na opowiedzenie o do-

świadczeniach wojennych, natomiast Stany Zjednoczone od początku widziały w niej rozrywkę. Od czasu powstania Godzilli (czyli już od 65 roku) jej wizerunek wykorzystywany był w intencjach politycznych, rozrywkowych, a nawet terapeutycznych. Poza tym, że była niezwykle kulturotwórcza, miała duże znaczenie w kreowaniu się tożsamości społecznej Japończyków, którzy w obliczu międzynarodowych zagrożeń mogli utożsamiać swoje obawy w postaci Godzilli. Zastanawiającym jest, jak Ameryka wpłynęła na zneutralizowanie Godzilli i zrobiła z niej swój produkt do tego stopnia, że niełatwo jest odpowiedzieć na pytanie: czy Godzilla jest bardziej japońska, czy amerykańska?

Poprzez ten artykuł autor chciałby udowodnić, że w serii filmów o Godzilli można wskazać na różne stadia relacji japońsko-amerykańskich. Japonia, począwszy od bycia całkowicie zależną od Ameryki w czasie okupacji, przez lata 60. i 70., w których rozwinęła się do tego stopnia, że mogła się od Ameryki zdystansować, następnie przez lata 80. i 90., kiedy dawały o sobie znać lęk przed bombą atomową i na nowo wracało się do tematów II wojny światowej, do lat współczesnych, kiedy relacje te się normalizują. Znany historyk i entuzjasta kina japońskiego, Donald Richie, po latach lekceważenia serii filmów o Godzilli przyznał (Głównia, 2014, s. 228), że może ona posłużyć jako barometr japońskich nastrojów politycznych (Richie, 2005, s. 178). Jego zdaniem, w ciągu swojej ponad półwiecznej historii Godzilla przekształcała się z punitywnej do przyjaźnej, w końcu broniącej swojego kraju i ostrzegającej przed niebezpieczeństwami zimnej wojny (tamże).

Artykuł jest poświęcony tylko kilku z tych filmów, jako że obecnie liczba filmów, których udział stanowi Godzilla, sięga ponad 40-stu (www.imdb.com). Do paru istotniejszych zostanie przywołany szerszy kontekst: *Godzilla (Gojira, 1954, reż. Ishirō Honda)*, *Godzilla, Król Potworów (Godzilla, King of the Monsters, 1956, reż. Terry O. Morse)*, *Godzilla kontra Mothra (Mosura tai Gojira, 1964, reż. Ishirō Honda)*, *Godzilla (Gojira, 1984, reż. Koji Hashimoto)* i *Shin Gojira (2016, reż. Hideaki Anno i Shinji Higuchi)*.

Okoliczności wybudzenia Godzilli

Zanim w powojennej Japonii mogło dojść do wolności słowa i zaczął działać ruch antynuklearny (czy tym bardziej antyamerykański), Japończycy do 1952 roku pod amerykańską okupacją dowodzoną przez ge-

nerała Douglasa MacArthura pobierali wpływy westernizacji i zmuszeni byli przestrzegać zachodnich rygorów (Wittner, 2009, s. 10). Narracja Amerykanów podkreślała prometejski charakter spuszczenia bomby atomowej na Hiroszimę i Nagasaki, o wydarzeniach z sierpnia 1945 roku można było mówić jedynie w kategoriach konieczności, bez której nie doszłoby do pokoju (tamże). Według wielu historyków jest to zasadne stwierdzenie, gdyż od 8 kwietnia 1945 roku (za sprawą premiera Kantarō Suzukiego) dominującą taktyką wojenną japończyków stało się *ketsu-gō*, wedle której ojczyzna miała być broniona na wszelkie możliwe sposoby: misje samobójcze typu kamikaze (神風), torpedy sterowane przez ludzi (kaiten – 回天) oraz „samobójcze łodzie” (renrakutei – 連絡艇; Pletnia, 2019, s. 249–250 według formy przeznaczonej dla eBooka). Inni natomiast uważają, że Japonia była już na skraju wyczerpania i wyczekiwała odpowiedniego momentu do kapitulacji, który nie pozbawiłby cesarza Hirohito swojej pozycji. Poza tym, niewiele przed zrzućeniem bomb atomowych, wojnę z Krajem Wschodzącego Słońca zadeklarował Związek Radziecki, którego wojska były znacznie liczniejsze (Edwards, 2015, s. 13). Debata na temat niezbędności zrzućenia bomb atomowych do dzisiaj jest prowadzona, jednak rozstrzygnięcie jej nie jest celem artykułu.

Ameryka po wojnie narzuciła na Japończyków liczne sankcje ograniczające ich wolność. Naród japoński nie mógł bezpośrednio odnosić się do skutków wojny: ścisłej cenzurze poddawane były czasopisma, literatura oraz filmy, którym władze przyglądały się w szczególności (Edwards, s. 71). Po ponad dekadzie ograniczania wolności słowa przez japoński a potem amerykański reżim, broń atomowa i testy atomowe stały się dla Japończyków tematem *taboo* (Stevens, 2015, s. 18). Osoby z zespołem stresu pourazowego nie mogły odnosić się do przeżytej traumy i zmuszone były do wypierania jej, co było dla nich wyjątkowo szkodliwe na płaszczyźnie społecznej i psychologicznej (Cook, Riggs, Thompson, Coyne, Sheikh, 2004, s. 36–45). Japończycy nie mogli poruszać tematu promieniowania jądrowego ani choroby popromiennej, z którą borykały się setki tysięcy z nich. Poza tym nie były prowadzone odpowiednie badania na temat zdrowia *hibakusha* (osoby będące ofiarą eksplozji, głównie w kontekście Hiroszimy i Nagasaki), gdyż naświetliłoby to problem, o którym Ameryka wolała milczeć (Southard, 2015).

Niewiele po amerykańskiej okupacji kinematografia japońska przyniosła nowe zmiany, ukazały się filmy, których celem było oswojenie Japończyków z wydarzeniami wojny. Jednym z pierwszych tytułów mówiących o skutkach wojny były *Dzieci Hiroszimy* (*Genbaku no ko*,

1952) w reżyserii Kaneto Shindō, które mimo swojego nowatorstwa nie miały wystarczającego zacięcia politycznego oraz oddziaływały na widza w sposób przede wszystkim sentymentalny (Broderick, Hatori, 2015, s. 77). O wiele odważniejszy (jednak dzisiaj już niemalże zapomniany) okazał się film *Hiroszima* (*Hiroshima*, 1953) Hideo Sekigawy, którego dystrybucja – ze względu na brutalność scen¹ – była znacznie ograniczona i czasowo i terytorialnie² (Hinata, 2019).

Jedynym filmem, który pozostał w masowej świadomości do dnia dzisiejszego (za sprawą do dziś trwającej rekultywacji serii przez rynek japoński i amerykański) jest *Godzilla* (*Gojira*, 1954) Ishirō Hondy. Film ten był jednocześnie przyciągającym tłumy *blockbusterem*³, antynuklearnym protestem (co było pierwotnym zamysłem Hondy) i pierwszym powojennym wydarzeniem medialnym (Kushner, 2006, s. 41). Premiera *Godzilli* okazała się wyjątkową okazją dla Japończyków do podzielenia się swoim doświadczeniem wojennym (Stevens, s. 18). Shannon Stevens przygląda się *Godzilli* przez pryzmat zespołu stresu pourazowego i dostrzega w niej odpowiedź na wszystkie charakterystyczne dla tej choroby objawy (tamże, s. 30). Według niego doświadczeni przez wojnę Japończycy byli w stanie film ten w całości odnieść do wrażeń, jakie im towarzyszyły podczas bombardowań⁴. Asymetria twarzy *Godzilli*, jej ociężałe ruchy i ogólnie pojęta brzydota przywodziły na myśl chorobę popromienną, stąd potwór wzbudzał współczucie widzów. Seans *Godzilli* był dla Japończyków szansą, aby przepracować traumę poprzez stworzenie alternatywnej, zdrowszej dla ich psychiki wersji historii (tamże).

W oryginalnej *Godzilli* 50-metrowy potwór wybudził się po tym, jak Amerykanie wykonali testy z bombą wodorową (Jones, 2015, s. 50). Jest

¹ W filmie tym do odtworzenia wybuchu bomby atomowej w Hiroszynie wykorzystano około 90 tys. statystów, z których duża część była *hibakusha*. *Hiroszima* uznaje się za najbardziej realistyczny film o tej tematyce ze względu na rozmach wykonania, wiarygodne kostiumy i charakterystycję, przez co *hibakusha* najbardziej się z nim utożsamiają.

² Film zyskał anglojęzyczną dystrybucję dopiero w 2017 roku, kiedy pracy nad wprowadzeniem filmu na zachodnie ekrany podjął się wnuk asystenta reżysera *Hiroshimy*, Kobayashi.

³ Barak Kushner podaje, że w roku 1952 powstały w Japonii 303 filmy, ale to *Godzilla* pobiła rekord sprzedanych biletów - było to aż 9 610 000.

⁴ *Godzilla* poprzez wyrazistość wojennych metafor wzbudziła bardzo silne uczucia ówczesnych Japończyków, którzy wielokrotnie wychodzili z seansu z płaczem. Jak podaje Matthew Edwards, odczytywanie metafor tegoż filmu służyło wówczas jako narzędzie terapeutyczne.

to wyraźna aluzja do testów, jakie Stany Zjednoczone za pośrednictwem Dwighta Eisenhowera wykonywały na wyspach Marshalla już od końca wojny (co trwało aż do roku 1962; Vohlidka, 2015, s. 58). Po próbie z bombą wodorową w 1954 roku Amerykanie pozostali nienaruszeni, natomiast u wyspiarzy odnotowano krwotoki podskórne, niską liczbę krwinek oraz ostatecznie choroby popromienne, takie jak rak tarczycy i białaczka (Wittner, s. 52). W odległości 85 mil od testów znajdowała się mała japońska łódka rybacka *Lucky Dragon*, której 23 pasażerów wkrótce zachorowało z powodu radiacji. Jak podaje Lawrence S. Wittner, amerykańska prasa zlekceważyła ten incydent, określając mieszkańców wysp Marshalla jako zdrowych; uznano, że pasażerowie łódki *Lucky Dragon* są sami sobie winni, gdyż w trakcie testów znajdowali się w strefie zagrożenia (tamże, s. 53). Według Sayuriego Guthrie-Shimizu (2006, s. 53) wydarzenie to wywołało falę antyamerykańskich nastrojów i było kolejnym powodem sukcesu filmu Hondy, którego intencją było wskazanie na konsekwencje militarnych posunięć.

Co istotne, *Godzilla* nie stawiała przeciwko Ameryce: znajdowała się w niej jedynie jedna aluzja do łódki *Lucky Dragon* (którą była scena początkowa; Swenson, 2013). Jason C. Jones twierdzi (s. 36), że *Godzilli* nie można opisać ani jako dobrą, ani złą, gdyż jest sumą ludzkich wyborów. *Godzilla* jako jedna z niewielu odsłon serii⁵ bierze na Japonię odpowiedzialność za wojnę (Vohlidka, s. 60). Japonia w tym filmie jest sama sobie winna i nie podejmuje się odpowiadania na rany wojenne przemocą. Nawet wojsko jest w *Godzilli* w całości japońskie, co nie byłoby wówczas (w latach 50.) możliwe, gdyż japońskie Siły Samoobrony liczyły około 150 000 osób, a stacjonujące w Japonii wojsko amerykańskie około 210 000 (Weinstein, 1971, s. 111). Jednak jak zauważył Yoshikuni Igarashi (2000, s. 116), przeciwko *Godzilli* stanąć może jedynie wojsko japońskie, gdyż to Japonia musi wziąć odpowiedzialność za swoje czyny.

Wymyślony przez dr Serizawę (bohatera *Godzilli*) „Niszczyciel Tle-nu”, (najniebezpieczniejsza z broni, jedyna, która jest w stanie zabić *Godzillę*) został wykorzystany w honorowym samobójczym geście (który poza nim samym, zabił również *Godzillę*). Celem Serizawy było położenie kresu wyścigu zbrojeń i permanentne zniszczenie swojego wynalazku. Zupełnie inaczej wyglądało to w kolejnym filmie z serii, za który Honda nie był już odpowiedzialny. W *Godzilla kontratakuję* (*Gojira no*

⁵ Pozostałe to: *Godzilla 2001* (2001, reż. Montgomery Sutton), *Godzilla, Mothra i Król Gidorah atakują* (*Gojira, Mosura, Kingu Ghidorah: Daikaijū Sōkōgeki*, 2001, reż. Shusuke Kaneko).

gyakushu, 1955, reż. Motoyoshi Oda) w widowiskowy sposób ukazany został atak na Godzillę z lądu, jak i powietrza, kończąc film pozytywnym, zwyczajnym akcentem. Na tej podstawie można zaobserwować skonfliktowanie ówczesnej Japonii, z jednej strony próbującej się otrząsnąć po wydarzeniach wojny, a z drugiej walczącej o swoją pozycję i podejmującej się starań remilitaryzacji kraju.

Po drugiej stronie Pacyfiku. Godzilla: japońska czy amerykańska?

W 1956 roku powstała amerykańska *Godzilla, Król Potworów* (*Godzilla, King of the Monsters*) w reż. Terry'ego O. Morse'a, która była intensywnie przetworzonym japońskim oryginałem z anglojęzycznym dubbingiem i dogranymi scenami z amerykańskimi aktorami (Kushner, s. 46). W *Godzilli* widownia japońska osadzała lęki i obawy przed energią atomową oraz nieprzerwaną po wojnie militaryzacją Ameryki (Vohlidka, s. 59), stąd fakt stworzenia *remake'a* przez Amerykę zdaje się absurdalny. Wbrew temu, *Godzilla, Król Potworów* zarobiła więcej niż japoński oryginał⁶ i jak podawały reklamy, była „100 razy bardziej interesująca” (przekład własny z jęz. angielskiego; Ryfle, Godziszewski, 2017, s. 106). Amerykańska wersja różni się głównie pod względem metaforyki, której została całkowicie pozbawiona. William Tsutsui (1971, s. 39) zauważył pewną ironię losu: japońska *Godzilla* miała krytykować amerykańską publiczność głównego nurtu, a została przerobiona (w szybki i niedrogi sposób) na nieszkodliwy obiekt masowej rozrywki.

Godzilla, Król Potworów jest obrazem ludzi uciekających w panice przed potworem, nie ma w niej dylematów moralnych, kontekstu politycznego czy powojennego. Jest dla Amerykanów niczym innym, jak kolejnym *monster movie*⁷ (Jones, s. 41). Ostatnia scena filmu – w której podłożony do legowiska Godzilli został „Niszczyciel Tłenu” – róż-

⁶ Amerykańska wersja *Godzilli* nie dość, że zarobiła więcej niż japońska, to przez dekady była jedyną znaną na zachodzie. Film Hondy zyskał rozgłos dopiero, kiedy wydano go z okazji 50-lecia w 2004 r., wcześniej nie znała go większość krytyków ani badaczy.

⁷ Tradycji *monster movie* doszukiwać się można już przy okazji *King Konga* z 1933 roku, z którym zresztą zestawiano *Godzillę, Króla potworów*. Od czasów *King Konga* gatunek ten stał się niezmiernie popularny. Jak podaje Sayuri Guthrie-Shimizu, *Godzilla, Król potworów* została potraktowana na równi z eksploatacyjnymi filmami z Meksyku czy Włoch.

ni się od oryginalnej tym, że kierowana jest do całego świata⁸, a nie tylko do Japonii. Istotny jest też wydźwięk finałów obu tych filmów, gdyż *Godzillę* odbiera się jako antynuklearną lekcję pokory, a *remake* jako pełen nadziei na przyszłość i obdarty z pacyfizmu (tamże). Warty zwrócenia uwagi jest fakt, że film Hondy doszukuje się podobieństwa między *Godzillą* a człowiekiem (wzbudzając przy tym współczucie widza), natomiast u Morse'a zaobserwować można triumf człowieka nad wygłodniałą bestią (tamże, s. 43). Pozycja obu tych krajów znacznie się wówczas różniła: kiedy Ameryka poszukiwała sposobu na prześcignięcie ZSRR w zimnej wojnie, Japonia musiała uporać się z pamięcią o bombardowaniu (Vohlidka, s. 58). Mimo to, *Godzilla* stała się ich wspólnym produktem, którego pochodzenia po latach nie można było jednoznacznie przypisać do żadnego z tych państw (Napier, 2006, s. 18). Nie sposób przekonać publiczność amerykańską, dla której *Godzilla: Król potworów* była niewątpliwym hitem, że *Godzilla* jest pochodzenia japońskiego. Nie przekona się tym bardziej Japończyków, że *Godzilla* nie jest dziełem Japonii, gdyż jest głęboko w niej zakorzenionym symbolem narodowym. Jest ona pochodzenia japońskiego i to dla tego narodu znaczy ona więcej.

Godzilla w kolejnych dekadach

Popularność *Godzilli* zawdzięczać można jej *remake'om*, *sequelom*, *rebootom* i *crossoverom*⁹. Wartość symboliczna kolejnych odsłon serii stopniowo malała (z wyjątkiem kilku filmów, o których napisane jest dalej), coraz częściej mówiło się o jej komercjalizacji¹⁰ i przystosowaniu do najmłodszego odbiorcy (Jones, s. 34). *Godzilla* stawała się coraz silniejsza, większa, ale i coraz bardziej neutralna, gdyż obok niej pojawiały się kolejne potwory, które były w stanie się z nią zmierzyć. Infantylicyzacja *Godzilli* i zrobienie z niej produktu dla mas przypada na lata 60. i 70. W kolejnych dekadach powracały nastroje niepokoju związane z zimną wojną, a wraz z nimi *Godzilla* stawała się bardziej posępna i złowroga.

⁸ Pojawiają się takie kwestie, jak „Prosimy cały świat, aby pozostał w gotowości” albo „Ludzie całego świata, *Godzilla* nie żyje”.

⁹ *Remake* oznacza ponowne opowiedzenie danej historii, *sequel* jej kontynuację, *reboot* reinterpretację a *crossover* zderzenie z inną, znaną publiczności historią.

¹⁰ Obecnie *Godzilla* potrafi być nawet nazwą burgera w restauracji. Określa się nią wszystko, co jest dużych rozmiarów i kojarzy się z siłą.

John Vohlidka (s. 59) opisał skrótowo sposób, w jaki Japończycy traktowali Godzillę w drugiej połowie XX wieku:

W latach 50., wraz ze skończeniem wojny, Godzilla stała się symbolem zniszczenia spowodowanego bombą atomową i niepowstrzymanych sił militarnych Stanów Zjednoczonych. Wraz z dorościem nowego pokolenia w latach 60. i towarzyszącym im „cudem ekonomicznym”, społeczeństwo zaznało optymizmu, który uczynił z Godzilli oswojoną i przyjacielską postać. Lata 80. wrosły lęki związane wojną nuklearną uczyniły Godzillę destruktywną i agresywną. Lata 90. ujrzały nowe pokolenie, które przywiązywało wagę do przeszłości Japonii, zatem potwór pozostał nieprzyjazny i służył jako przypomnienie zagrożenia związanego z erą nuklearną oraz jako ostrzeżenie dla Ziemi jako całości.

Dla zobrazowania skrótów myślowych, które przedstawił Vohlidka, wykorzystane zostaną występujące w danych dekadach przykłady filmowe.

Nastroje antyamerykańskie wzrosły wraz z zawianiem Traktatu o Wzajemnej Współpracy i Bezpieczeństwie pomiędzy Japonią a USA 19 stycznia 1960 roku (Igarashi, 2000, s. 134, 135). Jego artykuł VI wskazywał na to, że Ameryka może wykorzystywać japońskie bazy wojskowe do celów militarnych (*Japan-U.S. Security Treaty*, 1960). W latach 60. USA poszerzało swoje wpływy w Wietnamie i potrzebna mu do tego była Okinawa, która stała się ważną stacją wojskową (Iokibe, Sasaki, 2017, s. 163). Japończycy byli skrajnie przeciwni interwencjom w Wietnamie, poza tym obawiali się, że Amerykanie będą potrzebowali ich pomocy (tamże). Protesty były niesamowicie popularne, ze 134 organizacji przeciwnych Traktatowi o Wzajemnej Współpracy z marca 1959 roku, po roku było ich już 1633 (Igarashi, 2000, s. 135). Czwartego czerwca – w kluczowym dla protestu momencie – w całej Japonii było około 5,6 miliona protestujących z wszelkich warstw społecznych¹¹ (tamże). Jak zauważył Yoshikuni Igarashi, mimo że była to wyjątkowa okazja dla Japończyków, aby jako naród wznowić pamięć o wojnie i wzbudzić w sobie patriotyczne odczucia, ruch ten szybko stał się dla nich niezrozumiały i jeśli jego uczestnicy nie zaczęli stawać po stronie amerykańskiej, to najzwyczajniej przekierowali swoją uwagę na wzrost gospodarczy i na nadchodzące w 1964 r. igrzyska olimpijskie w Tokio (tamże, s. 16).

W tym kontekście powstała *Godzilla kontra Mothra (Mosura tai Gojira)*, 1964 r., reż. Ishirō Honda, w której Godzilli – symbolizującej kon-

¹¹ Były to największe powojenne demonstracje w Japonii.

sumpcjonizm i militaryzację Ameryki – przeciwstawiona została Mothra, alegoria tradycyjnej Japonii (Vohlidka, s. 60). Mothra z wyspy¹², której dawny połysk i odcienie zieleni zostały zdewastowane przez testy nuklearne. Bohaterowie skutecznie przekonują Mothrę, aby zawałczyła z Godzillą i ostatecznie z nią zwyciężyła. Aluzje w tym filmie sugerują, że Mothra przynależy do rdzennej, utraconej w latach powojennych Japonii. Stąd pokonanie Godzilli oznacza sprzeciw wobec westernizacji i ukaza- nie trwałości tradycji japońskiej (tamże).

W *Godzilla kontra Mothra* znaczący jest również motyw, w którym biznesmeni licytują się o wartość jaja Mothry, a kiedy już jeden z nich je posiada to wystawia je do parku rozrywki, gdzie aby je zobaczyć, zapłacić muszą nawet naukowcy (w kapitalizmie wszystko ma swoją wartość pieniężną). Zwieńczeniem tego motywu jest scena, w której zbierającego pieniądze do worka biznesmena przygniata swoim ciężarem Godzilla. Wskazuje to na bezlitosność kapitalizmu i autodestruktywność tych, którzy chcą się znaleźć na jego szczycie. Jak twierdzi John Vohlidka (s. 60), *Godzilla kontra Mothra* eksploruje ciemną stronę kapitalizmu, wobec którego Japonia chciała się wówczas zdystansować.

Niewiele później powstał film *Ghidorah – Trójgłowy potwór (San daikaiju chikyu saidai no kessen, 1964, reż. Ishiro Honda)*, w którym Godzilla, Mothra i Rodan (gigantyczny pterozaur) walczą przeciwko Ghidorah (przybyszowi z przyszłości). Można w nim zaobserwować tendencje, według których powstawały kolejne Godzille w latach 60.: Godzilla stała się dobra i walczyła u boku wcześniej zwaśnionej Mothry, poza tym pojawiały się przybysze z innych planet oraz czasoprzestrzeni. Japonia stała się globalna, przez co Godzillę nie powstrzymywały problemy związane z zimną wojną, bronią jądrową czy odpowiedzialnością rządu za wojnę (Jones, s. 51). Kolejne Godzille charakteryzowały się podobną beztrąską i bezrefleksyjnością co amerykańska wersja z 1956 roku. Jak to określił Jason C. Jones (s. 60), Godzilla stała się kochanym przez dzieci duchem opiekuńczym, który bronił Japonię przed napastnikami. Taka pewność siebie Japończyków zrodziła się wraz z przyjściem na świat pokolenia, któremu pamięć o wojnie była odległa, i które utożsamiało się z „japońskim cudem” i powrotem Japonii na arenę międzynarodową (tamże).

¹² Jest to wyspa na południu Japonii (*Infant Island*), którą kojarzyć można z jeszcze nieowładniętą konsumeryzmem romantyczną przeszłością kraju. Yoshikuni Igarashi (2006, s. 84) wskazuje, że w latach 60. południe kojarzyło się Japończykom z jedynym wolnym od zachodu azylem.

Godzilla z lat 80. wyrażała napięcia spowodowane przez zimną wojnę w filmie *Godzilla (Gojira, 1984 r.)* w reż. Koji Hashimoto. Po raz kolejny – po długich latach rozrywkowych odsłon serii – spotkała się z realnym nuklearnym zagrożeniem (Vohlidka, s. 62). Godzilla z 1984 roku jest – podobnie jak ta z 1954 roku – odrażająca, potężna i niszczycielska. Hashimoto zależało, żeby przywrócić potworowi dawny wizerunek i zwrócić uwagę na skalę problemu, jakim byłaby wojna nuklearna. Jego Godzilla jest zresztą większa niż poprzednie, gdyż jak zauważył John Vohlidka (s. 64), zagrożenie nuklearne było wówczas tak duże, że mogłoby doprowadzić do wyginięcia ludzkości.

Na posiedzeniu przedstawiciele Japonii, USA i ZSRR te 2 ostatnie na pokonanie Godzilli mają tylko jeden pomysł, jakim było zrzućenie bomby atomowej. Premier Japonii podtrzymuje antynuklearne stanowisko i nazywa oba rywalizujące państwa egoistycznymi, gdyż próbują rządzić się na terenie nieswojego kraju w obawie o swoje interesy. USA i ZSRR ukazane zostały w sposób skrajnie nieodpowiedzialny i narcystyczny, przez co to Japonia musi dźwigać ciężar ich lekkomyślności. Ambasador Rosenberg (bohater filmu reprezentujący Amerykę), powołując się na decyzję Rady Bezpieczeństwa Narodowego, stwierdza, że Japonia nie ma wyboru i musi wykonać to, o co ją proszą (Jones, s. 45).

Charakterystyczne dla Godzilli z 1984 r. jest to, że niszczy łódź z rakietami, czerpie energię z reaktora jądrowego oraz z wyniku wybuchu bomby promieniowania atomowego. Można ją rozumieć, jako ostrzeżenie dla ludzkości korzystającej z energii atomowej, której skutków nie jest w stanie zrozumieć. Godzilla z przełomu lat 80. i 90. niszczyła elektrownie atomowe, co podkreślało ich niestabilność i niebezpieczeństwo, jakie ze sobą niosą (Vohlidka, s. 63).

W następnych latach Godzilla ukazywana była jako śmiercionośna bestia (tamże). Kiedy zbliżała się 50 rocznica wojny japońsko-amerykańskiej i coraz częściej wspomniano o *Hibakusha*, rosły nastroje antyamerykańskie a wraz z tym pewność Japończyków co do ich pozycji na arenie międzynarodowej (tamże).

Shin Gojira, czyli o Japończykach próbujących się usamodzielnić

Najnowsza na ten moment japońska odsłona serii filmów o Godzilli to *Shin Gojira* (2016 r., reż. Hideaki Anno i Shinji Higuchi). Jest ona najbardziej złożoną i wielopłaszczyznową ze wszystkich, gdyż jak zauwa-

zył Andrea Castiglioni (2019, s. 178, 179), stanowi włożoną w nowy kontekst kontaminację cech wszystkich poprzednich odsłon. Film ten w szczególności odnosi się do *Godzilli* z 1954 roku: wykorzystany został przetworzony motyw muzyczny Akiry Ifukube, występują liczne ujęcia w zbliżeniu na paszczę Godzilli oraz jest podobny zarys fabularny, w którym większość akcji dzieje się w zadaszonym pomieszczeniu w trakcie narad. Z tego ostatniego względu jest to film w dużym stopniu polityczny, w którym zaobserwować można postępowanie Japończyków w momencie kryzysu.

Znacząca rekontekstualizacja opowieści o Godzilli w *Shin Gojira* polega na tym, że Japonia była po katastrofie w elektrowni atomowej Fukushima 1. W okresie post-fukushimowskim po raz kolejny poddane były rewizji zaufanie dla energii atomowej oraz do wyjątkowo niebezpiecznych sił natury wokół Morza Japońskiego. Siły Samoobrony, aby dostać się do gardła Godzilli i podać jej środek zamrażający, wykorzystywały dokładnie takie same ciężarówki z wysuwanymi ramionami (podobnymi do dźwigów), co przy okazji wlewania wody do reaktorów atomowych w Fukushima (Castiglioni, s. 180). Nastroje, jakie panują w filmie oraz zachowania biurokratów w nim występujące, momentami wydają się odтворzonymi wydarzeniami z Fukushimy z 11 marca 2011 roku (Hioe, 2016).

Po długich poszukiwaniach w sprawie pochodzenia Godzilli w filmie *Shin Gojira*, Departament Spraw Wewnętrznych odnajduje na jej temat tajne informacje, gdzie zapisana jest jako Godzilla, co dopiero w dalszym ciągu przetłumaczone jest na japońskie *Gojira*. Politycy proponują 3 różne sposoby zapisu słowa *Gojira*: w *kanji* (dedykowany Japończykom), w *romaji* (dla Amerykanów) oraz w *katakani*¹³ (kierowany dla obu tych narodów). Sugeruje to japońsko-amerykańskie pochodzenie Godzilli, nierozzerwalność obu tych składowych. Nie zmienia to faktu, że podejścia tych państw do Godzilli pozostają różne. W *Shin Gojira* amerykański rząd obliczył, że jest 13% szans na przedostanie się Godzilli do Zachodniego Wybrzeża i z tego względu, podobnie jak w *Godzilli* z 1984 r., proponuje wykorzystanie bomby jądrowej (tym razem termonuklearnej). Na naradzie amerykańskich specjalistów z japońskimi, nie pada w zasadzie żaden inny pomysł, niż aby zbombardować Godzillę. Premier Japonii z *Shin Gojira* z oburzeniem podsumowuje ich jednostronne żądania jako typo-

¹³ Katakana to system znaków w jęz. japońskim, który służy do zapisywania imion i słów pochodzenia obcojęzycznego.

wo amerykańskie. Bohaterowie filmu próbują postawić na swoim i stać się – jak to określił bohater Rando Yaguchi – po raz pierwszy po II wojnie światowej niezależnie decydującym krajem. Projapońskie wątki w *Shin Gojira* docenił premier Shinzo Abe, który popularność filmu uzasadnił jego poparciem dla Sił Samoobrony (Fifield, 2016).

W *Shin Gojira* powiedziane jest, że atak na Godzillę byłby pierwszą interwencją militarną od czasów wojny, wyraźnie widać, jak urzędnicy borykają się z podjęciem decyzji o ataku¹⁴. Wbrew temu z najnowszej historii Japonii można wywnioskować, że nie ma ona oporu w naciąganiu konstytucji. Ich potężna armia Sił Samoobrony jest sporym nadużyciem konstytucji¹⁵, co było zauważone już w latach 50. Na prośbę Ameryki z 2003 roku, Siły Samoobrony były wykorzystane w Iraku (War is Boring, 2014). Ich armia nie była wykorzystana do ataku (gdyż nie zezwala im na to konstytucja), jednak istotny jest sam fakt ich obecności. Wydarzenie to znacznie obniżyło poparcie do ówczesnego premiera, Junichiro Koizumi i udowodniło, że Ameryka z łatwością umie wykorzystać Japonię (tamże).

W 2015 roku za sprawą Shinzo Abe podjęto się reinterpretacji Artykułu 9, którego wyraźnie pacyfistyczny charakter naruszany był już wielokrotnie (BBC News, 2015). Legislacja weszła w życie w marcu 2016 roku – uznano, że walka za granicą jest możliwa, gdyż służy „kolektywnej samoobronie” („Japan Times”, 2016). Nie odbyło się bez masowych protestów i niezadowolenia większości rządu, jednak Abe określił to jako krok ku bezpiecznej i pokojowej Japonii (tamże).

Zakończenie

Japończyków wciąż uwiera, gdy podejmowane są kwestie remilitaryzacji Japonii oraz budowania kolejnych elektrowni atomowych. W ciągu

¹⁴ Z wyjątkiem generała, który nie może się doczekać, aby otworzyć ogień. Zostaje jednak pouczony przez Yaguchiego, że podobnym zachowaniem wykazała się Cesarska Armia Japońska, co doprowadziło do śmierci milionów ludzi.

¹⁵ Artykuł 9 konstytucji wskazuje na zakaz rozwijania się jakiegokolwiek armii japońskiej:

1. *Aspiring sincerely to an international peace based on justice and order, the Japanese people forever renounce war as a sovereign right of the nation and the threat or use of force as a means of settling international disputes.*

2. *In order to accomplish the aim of the preceding paragraph, land, sea and air forces, as well as other war potential, will never be maintained. The right of belligerency of the state will not be recognized.*

dekad podejmowane są małe, aczkolwiek liczne kroki w kierunku całkowitej reinterpretacji Artykułu 9, który początkowo odbierany był jako całkowicie antywojenny. Wbrew tragedii 2 wojny światowej i wydarzeń z Fukushima 2011 roku, nie zaprzestano wykorzystywania elektrowni atomowych. Wiąże się to z naciskiem ze strony Stanów Zjednoczonych (istotne są również presja ze strony Chin i Korei Płn., jednak opisanie tego nie jest celem artykułu), a na tę trudną relację obu tych państw wskazać może seria filmów o Godzilli.

Nie bez powodu to Godzilla stała się wspomnianym przez Donalda Richiego barometrem, który jest w stanie zmierzyć nastroje Japonii. Pierwsza poświęcona jej odsłona filmowa z 1954 roku była przełomową pod wieloma względami, ale przede wszystkim godziła we wrażliwość ówczesnego Japończyka. Wpływ, jaki film ten wywarł na pogrążonego pamięcią o wojnie widza, pozostaje nieprzecenionym. Niedziwnym jest, że kolejne filmy o Godzilli tak łatwo poddawane są rekontekstualizacji. Formuła filmu, jaką zaproponował Ishiro Honda w 1954 roku, jest na tyle modyfikowalna i uwielbiana przez widzów, że nawet w *Shin Gojira* z 2016 roku była w stanie wstrząsnąć aktualnością problematyki. Godzilla służy w Japonii jako obiekt, w którego grozie utożsamiać można takie narodowe lęki, jak: wojna atomowa, katastrofa naturalna czy wybuch reaktora atomowego. Ostatnimi laty powstają kolejne amerykańskie wersje filmu¹⁶, te zaś – podobnie jak *Godzilla, Król potworów* z 1956 roku – są przede wszystkim kinem rozrywkowym, których znaczenie nie sięga dalej niż jak każdy inny film z rodzaju *monster movie*.

Bibliografia

- Article 9 of the Constitution*, <https://www.loc.gov/law/help/japan-constitution/article9.php>, 12.04.2020.
- BBC News, *Japan to allow military role overseas in historic move*, <https://www.bbc.com/news/world-asia-34287362>, 12.02.2020.
- Brian Hioe (2016), *SHIN GODZILLA: SPECTERS OF FUKUSHIMA, HIROSHIMA, AND ARTICLE 9*, <https://newbloommag.net/2016/09/21/shin-godzilla-review/>, 12.04.2020.
- Broderick M., Hatori J. (2015), *Pica-don: Japanese and American Reception and Promotion of Hideo Sekigawa's Hiroshima*, w: *The Atomic Bomb in Japanese Cinema: Critical Essays*, wyd. McFarland & Company.

¹⁶ *Godzilla* (2015, reż. Gareth Edwards) oraz *Godzilla II: Król potworów (Godzilla II: King of the Monsters)*, 2019, reż. Michael Dougherty).

- Castiglioni A. (2019), *From Your Name. to Shin-Gojira: Spiritual Crisscrossing, Spatial Soteriology, and Catastrophic Identity in Contemporary Japanese Visual Culture*, w: *Spirits and Animism in Contemporary Japan*, red. F. Rambelli, wyd. The Invisible Empire.
- Cook J. M., Riggs D. S., Thompson R., Coyne J. C., Sheikh J. I. (2004), *Posttraumatic Stress Disorder and Current Relationship Functioning Among World War II Ex – Prisoners of War*, „Journal of Family Psychology” 18, nr 1.
- Edwards M. (2015), *Suppression and Censorship: Japanese Cinema During the Occupation*, w: *The Atomic Bomb in Japanese Cinema: Critical Essays*, red. M. Edwards, wyd. McFarland & Company.
- Fifield A. (2016), *The new Godzilla film imagines a strong Japan pushing back against the U.S.*, „The Washington Post”.
- Głównia D. (2014), *Polisemiczne potwory: Kaijū eiga jako nośnik treści społeczno-politycznych. Casus Godzilli*, „Litteraria Copernicana”, 2(14), 224.
- Guthrie-Shimizu S. (2006), *Lost in Translation and Morphed in Transit: Godzilla in Cold War America*, w: *In Godzilla's footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage*, red. W. M. Tsutsui, M. Ito, wyd. Palgrave MacMillan.
- Hinata A. (2019), *1953 Hiroshima film with some 90,000 extras back in theaters with English subtitles*, <https://mainichi.jp/english/articles/20190805/p2a/00m/0fe/017000c>, 12.04.2020.
- <https://www.dictionary.com/browse/hibakusha>, 12.04.2020.
- Igarashi Y. (2000), *Bodies of Memory: Narrative of War in Postwar Japanese Culture, 1945–1970*, wyd. Princeton University Press.
- Igarashi Y. (2006), *Mothra's Gigantic Egg: Consuming the South Pacific in 1960s Japan*, w: *In Godzilla's footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage*, red. W. M. Tsutsui, M. Ito, wyd. Palgrave MacMillan.
- Iokibe M., Sasaki T. (2017), *The 1960s: Japan's Economic Rise and the Maturing of the Partnership*, w: *History of US-Japan Relations*, red. M. Iokibe, wyd. Palgrave Macmillan.
- Japan-U.S. Security Treaty*, <https://www.mofa.go.jp/region/n-america/us/q&a/ref/1.html>, 12.04.2020.
- Jones J. C. (2015), *Japan Removed: Godzilla Adaptations and Erasure of the Politics of Nuclear Experience*, w: *The Atomic Bomb in Japanese Cinema: Critical Essays*, red. M. Edwards, wyd. McFarland & Company.
- Kushner B. (2006), *Gojira as Japan's First Postwar Media Event*, w: *In Godzilla's footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage*, red. W. M. Tsutsui, M. Ito, wyd. Palgrave MacMillan.
- Napier S. (2006), *When Godzilla Speaks*, w: *In Godzilla's footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage*, red. W. M. Tsutsui, M. Ito, wyd. Palgrave MacMillan.
- Pletnia M. (2019), *Pamięć zbiorowa o wojnie na Pacyfiku w powojennej Japonii*, wyd. Universitas, Kraków.

- Richie D. (2005), *A Hundred Years of Japanese Film. Revised and Updated Edition*, wyd. Kodansha International, Tokio.
- Ryfle S., Godziszewski E. (2017), *Ishirō Honda: A Life in Film, from Godzilla to Kurosawa*, wyd. Wesleyan University Press.
- Southard S. (2015), *How a Secretive U.S. Agency Discovered the A-Bomb's Effect on People*, <https://www.politico.com/magazine/story/2015/08/atomic-bomb-anniversary-nagasaki-121179>, 3.04.2020.
- Stevens S. (2015), *The Rhetorical Significance of Gojira: Equipment for Living*, w: *The Atomic Bomb in Japanese Cinema: Critical Essays*, red. M. Edwards, wyd. McFarland & Company.
- Swenson T. (2013), <https://birthmoviesdeath.com/2013/07/28/lucky-dragon-5-and-the-terrifying-truth-that-inspired-godzilla>, 13.04.2020.
- The Godzilla Movies*, lista wszystkich filmów z udziałem Godzilli, <https://www.imdb.com/list/ls070986795/>, 12.02.2020.
- “The Japan Times” (2016), *Security legislation takes effect*, <https://www.japantimes.co.jp/opinion/2016/03/29/editorials/security-legislation-takes-effect/#XpHrLsgzZPY>, 12.04.2020.
- Tsutsui W. (1971), *Godzilla on My Mind*, Obituary of Terry Turner, “New York Times”.
- Tsutsui W. M., Ito M. (2006), *In Godzilla's footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage*, wyd. Palgrave MacMillan.
- Vohlidka J. (2015), *Atomic Reaction: Godzilla as Metaphor for Generational Attitudes toward the United States and the Bomb*, w: *The Atomic Bomb in Japanese Cinema: Critical Essays*, red. M. Edwards, wyd. McFarland & Company.
- War Is Boring (2014), *Ten Years Ago, Japan Went to Iraq ... And Learned Nothing*, <https://medium.com/war-is-boring/ten-years-ago-japan-went-to-iraq-and-learned-nothing-b7f3c702dd1f>, 14.04.2020.
- Weinstein M. E. (1971), *Japan's Postwar Defense Policy*, wyd. Columbia University Press.
- Wittner L. S. (2009), *Confronting the Bomb A Short History of the World Nuclear Disarmament Movement*, wyd. Stanford University Press.

Godzilla on japanese-american relation

Summary

This article focuses on ongoing from 1954 year series of movies about Godzilla, which is associated with actual events going on in Japan. Article describes genesis of this famous monster and his primary meaning, to continue with changes, which it came through at the next decades. Emphasis has been placed at evolving japanese-american relation and at current fears and moods of japanese. Goal of this article is

to contrast (with a help from Godzilla) needs of both of this countries and to indicate their constant attraction and repulsion from each other.

Key words: Godzilla, Japanese-American relations, post-traumatic cinema, nuclear weapons

Informacja o autorze

Kamil Smoczyński (kamilmoczynski47@gmail.com) – student magisterskich studiów filmoznawczych oraz stosunków międzynarodowych na UAM. Interesuje się kinem azjatyckim, relacjami amerykańsko-japońskimi oraz zagadnieniem ukazywania traumy w kinie. Organizator Forum Filmu Japońskiego, czyli konferencji studenckiej i wykładów poświęconych kinie Japonii.