

GOJIRA FİLMİNDE TEMSİL MEKANİZMASININ TARİHSEL VE İDEOLOJİK ÇÖZÜMLEMESİ

E. Gülay Er PASİN*

ÖZET

Gojira, 1954 yılında, 2. Dünya Savaşı ardından ve Japonya'nın işgalinin bitiminden hemen sonra çekilmiş bir bilimkurgu-korku filmidir. Çok sayıda devam filmi çekilmesiyle sinema tarihinde kendine özel bir yer edinmiştir. Japon sinemasında ise kaiju filmleri olarak sınıflandırılan filmlere öncülük etmiştir, bu filmlerdeki canavarlar Gojira ile ilişkilidir.

Dikkat çekici olan unsur, canavarın daha sonraki filmlerde Japonya'nın koruyucuna dönüşmüş olmasıdır. Gojira, 2. Dünya Savaşı ve Soğuk Savaş yıllarında çekilen atom bombası korkusunun ya da uyarısının konu alındığı anaakım sinemadaki canavar filmlerinden farklı olarak atom bombasının yıkıcı etkilerine maruz kalmış bir ülkenin yapımıdır. Bu noktada Gojira'nın Japon yapımı olması filmin konuya yaklaşımının ve canavar kimliğinde temsil mekanizmasını ne şekilde uyguladığının incelenmesi çalışmanın temel sorunsalını teşkil eder.

Çalışmada Gojira filminde canavarın metafor olarak kullanımı ön plana alınarak filmde tarihe ilişkin temsil mekanizmasının işleyişi çözümlenmiş ve filmin tarihsel gerçeklere ilişkin ideolojik yaklaşımı irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Gojira, 2. Dünya Savaşı, Pasifik Savaşı, Japonya

HISTORICAL AND IDEOLOGICAL ANALYSIS OF THE MECHANISM OF REPRESENTATION IN GOJIRA

ABSTRACT

Gojira is a science fiction- horror movie shot in 1954, after the end of 2. World War and right after the occupation of Japan ended. It has a specific status in cinema history due to numerous film sequels. It is the pioneer for the movies classified as kaiju movies in Japanese cinema, the monsters in these movies are related to Gojira.

It is remarkable that the monster is transformed into the protector of Japan in sequels. As distinct from the monster movies of the mainstream cinema shot in II. World War and Cold War period concerning the issue of the fear of or the warning for the atomic bomb, Gojira is a production of the only country which was exposed to the destructive effects of the atomic bomb. In this point, by the reason of the fact that Gojira's being a production of Japan the examination of the movie's approachment to the issue and its attitude applying the mechanism of representation in the identity of the monster is the primary concern of the study.

In this study, the mechanism of representation of the movie is analyzed placing the use of the monster as a metaphor to forefront and the ideological attitude of the movie for historicity is researched.

Keywords: Gojira, II. World War, Pacific War, Japan

* Yrd. Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü, e.gulay.er@gmail.com

GİRİŞ

1954 yılında yönetmenliğini Honda Ishiro'nun yaptığı, Toho yapımı Japonya'nın ilk büyük bütçeli canavar filmi olan *Gojira*, yeniden çevrimleri ve devam filmleri ile sinemada özel bir konuma sahiptir. Sinemada 'Gojira/Godzilla filmleri' olarak anılacak sayıda filmle kendine yer edinmiş olan *Gojira*'nın ilk filmi, genel tabirle orjinal film bu çalışmada konu alınmıştır. *Gojira* filminin örnek olarak seçilme sebebi 1950'li yılların canavar filmleri içinde gerçek yaşamda ülkelerine atom bombası atılan Japonlarca çekilmiş olmasıdır, zamanı için bu bağlamda tek örnektir. Dolayısıyla son derece uzun süreli ve trajik sonuçları olan bir felaketi yaşayan bir ülkede çekilen bu filmin konuyu ne şekilde ele aldığı başlı başına incelemeye değer görülmüştür.

Gojira, tür olarak bilimkurgu- korku –gerilim şeklinde tanımlanmaktadır. Filmin ait olduğu bir diğer altkategori canavar filmleri olarak görülebilir, özellikle 2. Dünya Savaşı sonrasında ve nükleer tehdidin yoğun olarak hissedildiği Soğuk Savaş yıllarında sıklıkla karşımıza çıkmış olan korku filmlerinin alttürü olarak. Sinemada tür filmlerinin kurucusu olan ve halen baskın konumunu koruyan Hollywood bu filmlerle genellikle toplumsal uzlaşmayı sağlamak, egemen ya da hedef ideolojinin toplumsal kabulü, kriz dönemlerinde toplumsal rahatlatma gibi amaçlara hizmet etmektedir. Hatta Vietnam ya da Kore Savaşı gibi konuları bile bireysel kahramanlık hikayelerine dönüştürme becerisini göstermektedir. Nilgün Abisel, Kracauer'in korku filmlerinin toplumsal ve siyasal ortamla ilişkisini kuran ilk kişi olduğunu belirtmiştir. Örneğin Kracauer, sessiz dönem Alman Sineması korku filmlerini kültürel bir hastalık olarak görmüş, hatta kimilerini 'Nazizmin ön biçimlenişleri' olarak tanımlamıştır (Abisel, 1999: 120). Korku filmlerinin, bilinçaltına hitap etmesi kadar var olan sorunlar konusunda izleyiciyi uyarıcı bir etkisi de vardır ve bu bakımdan diğer tür filmlerinden, bilimkurgu ile birlikte ayrılırlar. İşte bu noktada, uzaydan gelen bilinmeyen varlığın ya da canavarın neyi temsil ettiği önemlidir. Ancak Hollywood'da toplumu uyarıcı işlevdeki bilimkurgu- korku türündeki filmlerde toplum genellikle komünizme karşı uyarılmıştır. *Gojira*'nın tür açısından ilintili görülebileceği bir diğer film türü de felaket filmleridir. Gürhan Topçu, felaket filmlerinin 'kriz dönemi filmleri' olarak da adlandırılabilceğini belirtir ve felaket filmlerini şöyle tanımlar:

Felaket filmleri başlı başına bir tür oluştursa da çoğu zaman melodram, bilimkurgu ve korku gibi türlerle de iç içe geçerler. Bir tanımlama yapmak gerekirse felaket filmi, bir grup insanın (bu grup, bir aile ya da kasaba halkıyla sınırlı olabileceği gibi, bir ülke hatta tüm dünya da olabilir) deprem, yangın, sel, göktaşı, dev taratıklar, uzaylı canavarlar gibi doğal ya da doğa dışı bir tehdit karşısında kalmalarını ve bu tehditle mücadele etmelerini konu alan filmlerdir. Aslında sinemadaki temsil politikalarını göz önüne aldığımızda bu tehdidin altında, ortaya çıktığı dönemi yansıtan ve bu yazının da konusunu teşkil eden farklı dinamiklerin yattığını iddia edebiliriz. (...) Felaket filmlerinin en yoğun çekildiği dönemlerin ABD'nin ciddi bir savaş tehlikesini hissettiği, komünizm paranoyasının dorukta olduğu 50'ler ve Vietnam savaşının tüm ABD'yi etkilediği, feministlerin ve siyahların siyasal hareketlerinin dorukta olduğu, siyasal sistemin Watergate gibi skandallarla sarsıldığı 70'ler olması şaşırtıcı değildir (Topçu, 2010: 153,154).

Kültürel temsillerin sistem için bir tür savunma mekanizması işlevi gördüğünü belirten Topçu, örnek olarak feminizmin güç kazandığı dönemde Hollywood'un erkek egemen kapitalist ideoloji için yatıştırma ya da uyarı niteliğindeki filmler ürettiğinin altını çizer (Topçu, 2010: 155). Felaket filmlerinde dünyayı ve insanlığın geleceğini zorunlu koşul olarak vatansız, bilim insanı, fedakar gibi kimliklere sahip ve vazgeçilmez olarak kahraman olan Amerikalılar kurtarır. Hollywood Althusserci tanımla genel olarak devletin ideolojik aygıtı belirlemesini hak etmektedir.

Toplum yapısını ataerkil aileye dayandıran ve statükocu zihniyeti savunan normatif görüş bu filmlerde işleyen ikinci bir anlam katmanını zorunlu bir koşul gibi görmüştür. Zizek *İdeolojinin Aile Miti* kitabında bu konuya değinir. *E.T.* (1982), *Jurassic Park* (1993), *Empire of the Sun* (1987), *Schindler's List* (1993) gibi örneklerle Steven Spielberg filmlerinin ataerkil bir güven ve sorumluluk sahibi baba figürünün kaybedilen konumunun yeniden kurulmasını anlattığını ya da *Armageddon* (Michael Bay, 1998), *Deep Impact* (Mimi Leder, 1998), *War of the Worlds* (Steven Spielberg, 2005) gibi filmlerde proto ensest baba kız ilişkisinin mutlu sonunu garantilediğini açıklayarak Hollywood'da güdülen ideolojiyi tanımlarken anlatıların filmin gerçek anlamını ileten Oidipal düzey ve onun metaforik uzantısı olan dışsal yüzey yani filmin konusu olan iki düzeyde işlediğini belirtir (2012: 23-38). Bu işleyiş örnek olarak *Schindler's List* filmi üzerinden net olarak görülebilmektedir:

Schindler'in Listesi, en basitinden, *Jurassic Park*'ın yeniden yapımıdır (eğer aralarında bir fark varsa, yeniden yapım orijinalinden çok daha kötüdür): Dinozor yaratıkların yerini Naziler, (filmin başındaki) sinik-vurguncu ve oportünist baba figürünün yerini Schindler ve hayatları tehlikedeki çocukların yerini ise gettoda Yahudiler (ki filmdeki çocuksulaştırılmaları dikkat çekicidir) almıştır - film, Schindler'in Yahudilere karşı sorumlu olduğu paternal görevini zamanla keşfetmesinin; şefkatli ve sorumluluk sahibi bir babaya dönüşmesinin hikayesini anlatır (Zizek, 2012: 24).

Moine, tür filmlerinin sisteme hizmet eden bir araç olarak kullanımını özetleyen net bir tanımlama yapmıştır:

Tür, yinelenen kalıplaşmış öykülerle, toplumsal normlara bağlı kalan çözüm yollarıyla izleyiciye empoze edilen ideolojik sınırlama/kısıtlama için etkili bir araç olarak görülebilir. Tür filmlerinin düzenli/alışılmış gösterimi, kendi ideolojik görüşlerini paylaştıkları sonucunu beraberinde getiren ve halkı uyuşturan yönlemleri nedeniyle sinema endüstrisinin temsilcisi ve aracısı/vekili olduğu egemen sınıfların çıkarlarına hizmet eder. Tür, böylelikle kuralcı toplumsal değerleri yeniden tasdik ederek toplumsal ve politik mevcut durumu güvence altına alır (2008: 74).

Gorjira, bu bağlamda tür filmlerinin ideolojik işlevini üstlenmemiştir. Ülkenin içinde bulunduğu toplumsal yapının dönüşüm sürecinde değişimi toplumsal eleştiriyle birlikte ve objektif bir tutumla yansıtmaya çabasıyla, taraf olduğu konulardaki tavrını net olarak göstermesiyle ve insana ve doğaya saygılı olma koşuluyla ilerlemenin yanında yer almasıyla normatif toplumsal kuralların savunucusu olarak görülmesi mümkün değildir. Toplumu eğlendirme, uyuşturma ya da rahatlatma gibi bir işlevi yoktur. Alışıldık şekilde bir mutlu

son söz konusu değildir. Anlatısını toplumsal bir konunun bireyselleştirerek ve kahraman hikayesine dönüştürerek kurmaz. O halde anaakım sinemadan uzaklaşıp filmin özgül niteliklerine ve belirleyenlerine bakmak yararlı olacaktır.

Gojira'nın çekildiği dönemde, büyük canavar filmleri çekilmektedir, bir yıl önce Warner Bros, *The Beast from 20.000 Fathoms* (Eugène Lourié, 1953) filmini gösterime sokmuştur, film Japonya'da gösterilmediyse de Tanaka filminden haberdardır. *King Kong* (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack) ise 1952 gibi yakın bir tarihte yeniden gösterime girmişti. *Gojira* ise günümüzde bile devam filmleri çekilmekte olan, tüm dünyada popülerleşmiş bir canavar filmi olmuştur. 1954-2004 yılları arasında 28 *Gojira* filmi çekilmiş, dünyanın farklı ülkelerinde benzerleri üretilmiştir. Britanya'da *Gorgo* (1960), Danimarka'da *Reptilicus* (1962), Güney Kore'de *Yongary* (1967), Kuzey Kore'de *Pulgasari* (1985) gibi (Tsutsui, 2010: 207).

Gojira, garip yaratık ya da canavar demek olan *kaiju* filmlerinin öncüsüdür, Japonya'ya saldıran ve genellikle birbirleriyle savaşan bu türden canavarları konu edinen filmlere *kaiju* filmleri denir. Bu filmler doğrudan *Gojira* ile ilişkilidir. *Gojira*, çok sayıdaki devam filmiyle sinema tarihinde yerini almıştır. İlk devam filmi hemen ertesi yıl çekilmiş, zaman içinde Japonya'nın yıkımı yönünde tehdit oluşturan canavar Japonya'nın koruyucusuna dönüşmüş, Japon milliyetçiliğinin sembolü haline gelmiştir. *Kingkongu tai Gojira* (aka King Kong versus Gojira, 1962), yine Ishiro Honda tarafından çekilmiştir ve bu filmde *Gojira* Fuji Dağı'nda King Kong'a karşı savaşır. Sonraki filmlerde kendisi gibi mutantlara karşı savaşarak ülkesinin koruyucusu konumunu sürdürür. Elbette Hollywood versiyonları anlatıyı kendi bakış açılarına uydurur. 1956 yılında Amerikan versiyonu *Godzilla, King of the Monsters* (Ishiro Honda, Terry O. Morse) adı ile gösterime girmiştir. Bununla birlikte son derece ilgi çekici bir durum söz konusudur, filmin 50. yılı onuruna her iki versiyonunun kesintisiz ve altyazılı dvd formatında çıkarılması sonucu orijinal *Gojira* Amerika'da ilk kez ancak bu tarihte izlenebilmiştir. Canavarın çeşitlemeleri, Japonya'da yaşanan güncel değişimler ve izleyici odaklı olarak gerçekleştirilmiştir. Zamanla kendisi korku duyulan canavar olan *Gojira*'nın karşısına düşmanlar çıkarılmış ve *Gojira*, ülkeyi savunmak için başka kötü canavarlarla kavga eden bir ulusal kahramana dönüşmüştür. Yine zaman içinde daha az korkutucu bir görünümle ve okul çağı çocuklarının izleyici olarak hedef kitle olmasıyla sevimli, arkadaşça bir kimliğe bürünmüştür. Devam filmleriyle birlikte *Gojira* canavar olarak milliyetçi bir kimlik edinmiştir.

Gojira, anlatım dili açısından yer yer belgesel bir tutuma sahiptir. Atom bombası felaketine uğrayan bir ülkenin yapımı olması nedeniyle korku- gerilim- bilimkurgu kategorisinde tanımlanan filmin konuya yaklaşım tarzı önem kazanmaktadır. Japonya, 2. Dünya Savaşı'nın sonunda iki kez atom bombasına maruz kalarak yenilgiyi kabul etmiş bir ülkedir. Filmde atom bombası ile ilişkili bir metafor olarak kullanılan canavarın temsil ettiği unsurların irdelenmesi bu bağlamda ön plana çıkar. Çünkü aynı dönemde Japonya yayılmacı bir politika ile Pasifik Savaşı'nı yaşamış ve savaş yıllarında sert militarist uygulamalarda bulunmuştur.

Çalışmada, canavarın kimliğinde metafor kullanımı ve filmin tarihsel gerçeklere ilişkin ideolojik tutumu çözümlenmiştir. Orijinal film olan *Gojira*, çalışmanın sınırlılığıdır. Başka ülkelerde çekilmiş olan versiyonları ya da yeniden çevrimleri ve devam filmleri çalışmaya dahil edilmemiştir. Çalışmada konu alınan ilk filmde canavarın kimliğinin ne şekilde örüldüğü ve metafor olarak anlamının *Gojira* filmlerindeki değişime bir temel teşkil edip etmediği ve devam filmlerinde edindiği Japonya'nın koruyucusu olan milliyetçi canavar kimliğine bir ışık tutup tutmadığı da sorgulanmıştır.

Tematik açıdan filmde tarihsel gerçeklerin temsili ve filmin konu edindiği sorunsala ideolojik yaklaşımı çalışmanın odağıdır. Bu amaçla çözümleme gerek filmin zamanı gerekse çekildiği dönemin tarihsel, siyasal ve toplumsal gerçekleriyle bakışumlu olarak yapılmıştır.

1.FİLMİN KISA ÖZETİ

Pasifik Okyanusu'nda ticari gemilerin kaybolmasının ardından arama çalışmaları başlar. Bir araştırma ekibi Odo Adası'na gider ve Gojira'nın yüksek oranda radyasyon ve mesozoik dönemden kalma fosil içeren ayak izini bulurlar, ekibin başında Profesör Yamane vardır.

Gojira, Tokyo'ya saldırır ve kenti yerle bir eder. Gojira'nın nefesi radyoaktiftir, atom bombasının etkisi ile dönüşüme uğramış, yüksek oranda radyoaktiviteyi absorbe ederek canavarlaşmış ve yaşadığı okyanusun derinliklerinden çıkarak etrafa saldırmaya başlamıştır.

Yamane, bir bilimadamı olarak, Gojira'nın öldürülmesine karşıdır, incelenmesini istemektedir. Serizawa ise laboratuvarından pek dışarı çıkmayan bir bilim adamıdır ve Gojira'yı yok edecek olan silahı geliştirmiştir.

2. TARİHSEL BİR TRAJEDİNİN METAFORU OLARAK CANAVAR VE 2. DÜNYA SAVAŞI

Gojira filminin başında, yük gemisindeki denizciler güvertede oyalanmaktayken ani bir parlama olur ve bakamazlar, ardından gemi alev alır, batar. Denizciler güvertede oyalanırken, Pasifik Okyanusu'nda ani bir patlama ve bakamayacakları şiddette bir parlama ile bir geminin batışı yer alır. Onu aramaya giden gemi ve ardından bir arama botu da aynı şekilde batar. Kurtulan üç kişiden biri okyanusun patladığını söyler. Daha sonraki bir planda adaya ulaşanlardan Masagi ise bunu canavarın yaptığını söyler. Olaylar gazetelere manşet olur, halk, özellikle de denizcilerin aileleri bilgi almak için bekler, arama için seferber olunur... Filmin hemen başındaki bu giriş, açıkça *The Lucky Dragon* olayına göndermedir.

22 Ocak 1954 tarihinde Yaizu Limanı'ndan ayrılmadan hemen önce tuna balığı avlayacak olan *Lucky Dragon* teknesinin sahibi, avın daha bol olacağını düşünerek teknenin Midway Adaları yakınına gitmesine karar vermiştir. Bu, daha uzun ve zorlu bir yolculuk demektir ve yirmiyüç kişilik mürettebatın çoğu bu karardan bihaber yola çıkmış, denize açıldıktan sonra rota değişikliğini öğrenmiştir. Motorun bakımı için Ogawa Limanı'nda acilen durduklarında ise kazaen tekne karaya oturmuş ve sular yükselene dek yerinden kıpırdatılamamıştır. Balıkçılar bunu kötüye yorumşlardır. Şubat ayında Midway'a varmışlar, balık avının kötü geçmesinin yanı sıra hava şartları kötüdür ve başka terslikler de peşlerini bırakmamıştır. Bunun üzerine son kez şanslarını denemek ve daha sıcak sulara gitmek için Marshall Adaları'na yönelirler. Aikichi Kuboyama, savaştan sonra Amerika'nın burada atom bombası testleri yaptığını bildiği için Bikini Atolü'nden uzak durmaları konusunda kaptanı uyarmıştır. Ancak 1946'dan beri bomba patlamadığı, son denemenin 600 mil uzaklıktaki Eniwetok Atolü'nde yapıldığı ve Deniz Güvenlik'ten de bir uyarı almamış olmaları nedeniyle bir tehlike olmadığını düşünmüşlerdir. Ne var ki gerçek hiç de düşündükleri gibi değildir. Marshall Adaları, Amerika'nın deneyeceği hidrojen bombası testinin merkezinde yer almaktadır. 1 Mart 1954 tarihinde Amerika Birleşik Devletleri, Bikini Atolü'ne 15 megatonluk hidrojen bombası atmıştır. Atom Enerjisi Komisyonu'nca 'Operation Bravo' adı verilen patlama, sıradan bir atom testidir. Bikini Atolü'nün büyük kısmı buharlaşmıştır. Yüksek oranda radyoaktif artık içeren bulut Pasifik Okyanusu'nda 7000

milkmare alana yayılmıştır. Birden gökyüzünde çok parlak bir ışık belirmiş, adeta alev almış gibi sarıdan kırmızıya değişen renkte ufukta yükselmiştir. Bunu gördüğünde gemide bulunanlardan Suzuki güneşin batıdan yükseldiğini haykırmıştır. Birkaç dakika sonra Lucky Dragon şiddetli bir hava çarpması ve iki büyük patlamaya maruz kalmıştır. İçlerinden bazıları bunun *pika-don*, atom bombalarından sonra uydurulmuş ve patlamadan kaynaklanan şimşek benzeri parlamayı tanımlayan sözcüktür, olduğundan emindir. Kaldı ki yapış yapış beyaz kül üstlerine yağmıştır. Denizciler dönüş yolunda hastalanmış, kimilerinin yüzü ürkütücü şekilde kararmıştır. Sonucunda denizcilerden birkaçı ölmüş, halk tuna balığı boykotu yapmış, bomba karşıtı kampanyalar düzenlenmiştir (Ryfle, 2005: 47-50). Bu olaya Japon basınında büyük yer verilmiş ve halkın nükleer endişeleri alevlenmiştir. Önemli bir diğer nokta ölenlerin sivil olmaları ve hidrojen bombasının önceden bir uyarıda bulunmadan atılmış olmasıdır.

Filmin bu tarihsel olaya göndermeyle başlaması daha sonraki sahnelerde adeta 2. Dünya Savaşı'nın ardından olduğu gibi yıkılmış şehir görüntüleri, Gojira'nın kurbanlarının görüntüleri, halkın korku ve umutsuzluk dolu konuşmaları da filmin Japon tarihine belgesele yaklaşan yaklaşımı ile uygun düşmektedir. 2. Dünya Savaşı'nda çok sayıda Japon ticaret gemisi Amerikan denizaltıları tarafından batırılmıştır. Lucky Dragon sahnesinde arama kurtarma amaçlı giden gemilerin kaybolmaları açıkça bu tarihsel gerçeğe bir göndermedir. Bu sahne 2. Dünya Savaşı'nın başında savaşa girmek üzere olan Japonya'yı imler.

Yukarıda anlatılan olaylar sırasında Toho Film Şirketi'nde film yapımcısı olarak çalışan Tomoyuki Tanaka bir iş görüşmesinden uçakla Tokyo'ya dönerken camdan bakar ve aklına bir fikir gelir: The Lucky Dragon'un yaşadığı talihsizlik üzerine gelişen antinükleer arbededen esinlenerek Japonya'nın ilk büyük canavar filmini yapmak ister. Tomoyuki Tanaka, Lucky Dragon ile ilgili gazete haberini Toho Film yapımcılarına göstererek "dev bir primitif yaratığın hidrojen bombası sonucu nükleer bir canavara dönüşmesi" fikrini söylemiştir (Ima-Izumi, 2006: 200-202).

Gojira filminin başındaki sahne, yukarıda da belirtildiği gibi, Amerika'nın 1954 yılında Pasifik Okyanusu'ndaki Bikini-Marshall Adaları'na attığı nükleer bombaya ve özellikle de Lucky Dragon No. 5 (Daigo Fukuryū Maru) gemisinde yaşananlara göndermedir. Bu, Gojira'yı canavara dönüştüren ve denizin altından uyanarak saldırmasına yol açan bombadır.

Doğu'da giderek güçlenen, ekonomisini güçlendirmek için hammadde ihtiyacı sebebi ve militarist bir tutumla yayılcı bir politika izleyen Japonya'nın önceden bir uyarıda bulunmadan yaptığı Pearl Harbor baskını, Amerika'yı çileden çıkarmıştır. Michael Schaller, Amerika'nın bakışını detaylandırarak özetler: Pearl Harbor saldırısından sonra Amerikalıların genel yargısı Japonya'ya saldırılması gerektiği yönündedir ve Asyalılara karşı genel bir antipati geliştirilmiştir. Senatör Lister Hill (Alabama) silahlı kuvvetlerin Japonya'yı ateşe boğarak tahrip etmesini ister, Senatör Ernest McFarland (Arizona) Japonların Amerika'ya saldırılarının karşılığını kanları ve şehirlerinin külleriyle ödemeleri konusunda ısrarkardır, Senatör Theodore G. Bilbo (Mississippi), General Douglas MacArthur'a tüm Japonların kısırlaştırılmasını önerir. State-War-Navy Coordinating Committee (SWNCC) danışmanlarından biri "Japonların ırk olarak yok edilmesi yönünde" öneride bulunur, Japonya o kadar ağır şekilde bombalanmalıdır ki uygarlıklarından geriye çok az bir kırıntı kalmalıdır. 1945'te, başkanın oğlu olan Elliott Roosevelt önceki başkana ve dönemin Ticaret Sekreteri (Secretary of Commerce) Henry A. Wallace'a ABD'nin "Sivil Japon nüfusunun yarısını yok edene kadar" bombalamaya devam etmesi gerektiğini belirtmiştir. Nitekim aylar süren yoğun yangın bombası hücumu şehirlerde yaşayan Japonların yarısını

gerçekten de küle çevirmiştir. Ticaret gemilerinin batırılmasının yanı sıra Asya ve Pasifik'ten gıda ve hammadde ithaline sıkı bir kuşatma gerçekleştirmiştir. Çin'de ve Güneydoğu Asya'da milyonlarca asker ve sivil umutsuz şekilde izole edilmiştir. Onbinlerce morali bozuk Japon askeri ölmüş ya da intihar etmiştir. Ağustos ayı itibarıyla iki milyon Japon ölmüştür (Schaller, 1985: 3,4). Sonuç olarak ABD 1945 yılında ilk kez nükleer silah kullanarak Hiroshima'ya atom bombası attı. Bu atom bombasına "Little Boy" adını vermişlerdi. Bundan üç gün sonra Nagasaki'ye "The Fat Man" adını verdikleri bombayı attı. Atom bombası felaketini yaşayıp hayatta kalanlara Japonya'da 'hibakusha' dendi. Hibakusha'lar ve çocukları ülkede yıllarca insanlar tarafından dışlandı. Radyasyondan etkilenme korkusu nedeniyle hiç kimse onlara yaklaşmak istemedi. Yıllarca bu zor koşullarda yaşayan hibakushalar kendi trajedilerinden yola çıkarak dünyada başka Hiroşima ve Nagasaki olmaması için büyük kampanyalar başlattı.

Savaşın yıkıcı etkileri Japon toplumunda son derece sancılı bir kaotik döneme neden olmuştur. 1943 ortalarında savaş Japonya'nın aleyhine dönmüş, her taraftaki askeri birlikleri püskürtülmüş, 1944'te Amerikan bombalarıyla şehirleri harap olmuş, 1945'te sadece tek bir hava saldırısında atılan yangın bombalarıyla Tokyo'da 100000'den fazla insan ölmüştür. 6 Ağustos'ta ilk atom bombası Enola Gay Hiroshima'ya atılmış, ikincisi ertesi gün Nagasaki'ye atılmıştır. Hava saldırılarına ve atom bombalarına dayanamayan Japonya yenilmiş, Pasifik Savaşı da sona ermiştir. Atom bombası karşıtları bugün hala atom bombasının insansız bir alana atılabileceğini ve gereksiz olduğunu, Amerika'nın aslında yeni silahını denediğini tartışır. Savaşın sonunda Japonya sefil durumdadır. Ülke vatandaşlarının kitlesel ölümlerini görmüştür- 2.5 milyon askerin ve yaklaşık bir milyon sivilin öldüğü söylenir. Çok sayıda şehir ve altyapısının büyük kısmı zarar görmüştür. Sanayi temelini dörtte biri mahvolmuştur. Halkı afallamış halde, yorgundur ve açlıktan kıvrılmaktadır. Barınma sorunu vardır ve ilaç kıtlığı yaşanmaktadır. Sorunlar, çok sayıda askerin terhis edilmesiyle daha da kötü hale gelen yüksek düzeydeki işsizlikle artmıştır (Andressen, 2002: 116-118).

1945-1952 yılları, Japonya'nın işgal altında olduğu dönemdir. Bu dönemde imparator sadece bir simgeye dönüştürülmüş, ülkenin demokratikleştirilmesi adı altında uzakdoğuda etkili olacak kapitalist bir güç yaratılmasının temelleri atılmış, geleneklerine bağlı, dışa açık olmayan Japon halkının tüketim kültürüne geçişi sağlanmıştır. Özellikle bölgedeki komünizme karşı böyle bir kapitalist güç, üstelik de yasaklamalarla bağlı bir devlet, Amerika'nın ticari açıdan gelecek planları için önem taşıymaktaydı ve işgal bu planlara dönük işlemiştir. Demokratik kimi ilkelerin halk tarafından hemen benimsenmesinin yanı sıra inanç sisteminde değişimler meydana gelmiş, toplumsal yapı adeta çözüne uğramıştır. Bir yandan da modernizasyon, geleneğin yok olma korkusunu getirmiştir. Belki de Japon toplumunu en çok etkileyen etmenlerden biri, savaştan çıkmış, büyük kayıplar vermiş olan ülkenin, ard arda atılan iki atom bombası ile şoka girmiş, bombaların etkileri uzun sürede anlaşılmaya başlanmış iken, kayıplarına yas tutup iyileşmeye çabalayacağı zamanda, işgal altında olmasıdır.

Filmde en dikkat çekici unsurlardan biri, Gojira'nın saldırısına uğrayan şehrin doğrudan atom bombası ve savaş görmüş bir şehri andırmasıdır. Gojira'nın radyoaktif nefesi ile yakıp yıktığı kenti, toparlanıp kendini sağaltması gereken bir toplumun yeniden inşa etmesi gerekmektedir. Aynen 2. Dünya Savaşı'nda yaşanmış olduğu gibi. Bu açıdan film kimi sahnelerde belgesel gerçekçiliğine yaklaşır. Filmin bu tutumu tren sahnesinin çekimlerinde net olarak görülür. Trendeki insanlar manşetlerinde Gojira haberi verilen gazetele-ri korku ve endişeyle okur, yeniden sığınak bulmak zorunda kalacaklarından kaygılanırlar.

Buradaki 'yeniden' vurgusu açıkça savaş dönemine yapılan bir göndermedir. Bir kadın Nagasaki'de atılan nükleer bombadan güçbela canlı olarak kurtulmuşken şimdi hidrojen-den etkilenen tuna balığından, radyoaktif yağmurdan ve Gojira'dan korktuğunu söyler. İma-Izumi Yoko, bu sahne ile seyircilere nükleer bombadan Amerika'nın sorumlu olduğunun hatırlatılmasının amaçlandığını belirtmiştir (2006: 206,207). Gojira'nın Tokyo'ya saldırısında sokakta çaresizce üç çocuğuna sarılmış olan kadının çocuklarına verebildiği tek teselli, biraz sonra babalarına katılacaklarını söylemesidir. Açıktır ki 2. Dünya Savaşı'nda ölmüş babalarına katılacaklardır. Burada savaşın sonucu olarak ortaya çıkan ve toplumu etkilemiş bir durum olan, daha sonra Japon sinemasında başlı başına etkili olacak bir tema olan babanın yokluğu konusu da vurgulanmaktadır. 2. Dünya Savaşı'na başka bir anıştırma da, Ogata'nın ağzından bir gözünü kaybetmiş olan Serizawa'nın yarasının savaşta olduğu sözleriyle verilir.

Filmin yönetmeni olan Honda 1936'da askere alınmış ve sekiz yıldan uzun süre Japon işgalindeki Çin'de piyade eri olarak görev yapmıştır. 1945'te esir düşmüş ve savaş esiri olduğu sırada atom bombalarını ve Japonya'nın teslimiyetini öğrenmiştir. Serbest bırakıldığında eve dönüşü sırasında büyük kısmı yok olmuş Hiroshima'yı görmüştür ve bu görüntü ilelebet aklından çıkmamıştır. Daha önce belgesel filmler çekmesi *Gojira*'nın gerçekçi tutumunu ve geniş çaptaki şehir yıkımını gözünü kırpmadan yeniden tasarlamasını açıklar. Gojira Honda için bombanın metaforu değil fiziksel tezahürüdür.

Görüntülerin çoğu savaş deneyimlerimden. Savaşın sonra Tokyo'nun yanısıra Japonya'nın tamamı yerle bir olmuştu. Atom bombası atılmış ve Hiroshima'yı tamamen harap etmişti... Gojira bir dinazor ya da başka bir hayvan olsaydı tek bir top güllesiyile öldürülebilirdi. Ama bir atom bombasına eşit olsaydı ne yapacağımızı bilemezdik. Böylece atom bombasının karakteristik özelliklerini aldım ve Gojira'ya uyguladım (Ryfle, 2005: 52).

Gojira'nın Tokyo saldırısı, açıkça atom bombası atılmasını simgeler. Sonrasında gösterilen hastane görüntüleri, paniklemiş ve umutsuz durumdaki insanların çaresizliği belgesel bir filmde olabileceği kadar gerçekçi bir atmosferde verilmiştir, korku-bilimkurgu türündeki bir filmde bu gerçekçi yaklaşım filmin ana sorunsalının neliğini gösterir.

Film sadece ülkenin savaştaki yenilgisini ve atom bombası felaketinin yansımaları göstermez, Japonya hükümetinin ve ordusunun kendisine yönelik eleştirel bir tutuma da sahiptir. Filmin Japonya'nın 2. Dünya Savaşı sırasındaki tutumuna yönelik özeleştirisi aynı zamanda bundan sonra yöneleceği tavrı da gösterir. Japon Öz Savunma Kuvvetleri Gojira'nın yok edilmesi için hazırlık yaparken Dr. Yamane bilimadamı olarak Gojira'nın incelenmesi gerektiğini savunmaktadır. Roberto, savaş dönemindeki iktidarın militarist görüşlerini Japonya'daki herkesin paylaşmadığını belirterek Dr. Yamane'nin bilimadamı kimliğiyle Gojira'yı incelemek istemesi ve Japonya mahvolmadan yok edilmesi gerekliliği çelişkinin, savaş sırasında Japonların yaşadığı çelişkiyi sembolize ettiğini belirtir. Dr. Serizawa'nın geliştirdiği Oksijen Silahı modern teknolojinin bir ürünüdür, kullanıldığı alanda sudaki tüm oksijeni yok edeceğinden yaşayan canlıların da ölümüne yol açacaktır. Oksijen yok olduğunda geriye kalan bileşense hidrojen olacaktır! Hagiwara adlı bir gazeteci, Dr. Serizawa'nın geliştirdiği silaha ilişkin bilgi almıştır ve kendisiyle görüştüğünde Serizawa'nın konuyu reddetmesi üzerine gazeteci İsviçre'deki muhabirlerinin bu bilgiyi doğrudan Serizawa'nın bir Alman arkadaşından aldığını söyler ancak Serizawa hiç Alman arkadaşı olmadığını ısrar eder. Varlığı reddedilen 'Alman arkadaş', Serizawa'nın deneyleriyle Nazilerinki arasında bir bağ kurma önerisidir ve net olarak Japonya'nın savaş

döneminde Almanya ile ittifakına göndermedir (Roberto, 2014: 7,8). Serizawa'nın oksijen silahı açıkça hidrojen bombasına gönderme olmakla kalmaz, kendilerine atılmış olan bombayı filmde kendileri üretmiş olmakla savaş döneminde kendilerinin de atom bombası çalışmaları yapmalarına dair bir itiraf ve yüzleşmedir. Film, Japonya'nın içselleştirdiği bir suçluluk duygusunu ve Japonya'nın savaş sırasındaki tutumunu itiraf ederken Serizawa'nın silahını kullanma şekliyle telafinin değilse de gelecekte olmaları gereken konunun önerisini getirmektedir böylece.

Kore Savaşı'ndan başlayarak ekonomisini güçlendiren Japonya, soğuk savaş yıllarında 1950'lerden sonra ABD ile arasına mesafe koyarak Çin ve Sovyetler Birliği ile ilişkilerini geliştirmiştir (Belge, 2011: 426). Bu tutumu gerçek yaşamda Amerika'dan özellikle gıda yardımı almış olmasına karşın filmde saldırıdan sonra harap haldeki şehrin hiçbir yardım görmemesinde görülmektedir.

İşgal altındaki bir ülkenin savaşta kaybettiği insanlarına tutamadığı yas, *Gojira*'da telafi edilmeye çalışılır gibi yer almıştır. Böylelikle ölümlerine yas tutamadıkları ve bunun sebebi de hatırlatılmış olmaktadır. Örneğin Serizawa'nın geliştirdiği silahını kullanmaya ikna edilme sahnesinde televizyonda hastanelere taşınan yaralılar görülür ve kayıplar için çocuklardan oluşan bir koronun söylediği dini şarkı yayın aracılığı ile tüm ülkenin katılımıyla yaşanan cenaze töreni yerine geçer. Serizawa'nın karar vermesinde etkili olan da budur. Televizyon yayınıyla aracılendirilmiş görüntüler savaş sonrası işgal döneminde ülkede uygulanan katı sansürü ve bu sahnelerin tamamı da Japonya'nın savaş kayıpları için gereğince tutamadığı matemini imler.

3.GELENEK VE MODERNLEŞME

Filmin başlarında, adalı balıkçıların hiçbir şey yakalayamadan dönüşleri üzerine, yaşlı bir adalı "O zaman... Bunu Gojira yapmış olmalı." der. Kadınlardan biri, 'yaşlı adam ve Gojira, ikisi de eski zamandan kalma', diye eğlenir. Yaşlı adam, böyle düşünmeye devam ederlerse hepsinin Gojira'ya yem olacağını söyler. Yaşlı adamın temsil ettiği 'eski zamanlar'a tezat olarak adaya helikopterle gelen yerel gazeteci, akşamki sahne gösterisi sırasında yaşlı adama Gojira'yı sorar: "Denizde yaşayan canavarın adı. O, hayatta kalmak için insanlarla beslenmek üzere okyanustan gelecek. Eskiden, balık olmadığı zamanlar hepimizi yemesini önlemek için genç kızları kurban ederdik. Şimdi ise eski adetlerden geriye kalan tek şey bu ritüel." Bununla birlikte başka genç bir ada sakini de olayı soruşturan gazeteciye denizde bir çeşit hayvan olması gerektiğini ve bu nedenle hiçbir şey yakalayamamış olduklarını söyler. Ama o büyüklükte bir deniz hayvanı şüpheyle karşılaşılır. Burada yaşlı adam yeni nesli eski zamanlar, gelenekler hakkında hiçbir şey bilmemeleri nedeniyle eleştirir.

Yasuo Nagayama'nın yaptığı *Gojira*'nın postkolonyalist okumasına göre canavarın kökeni nükleer bir kazaya değil bir 19. yüzyıl Şintoisti olan Masumi Ohishigori tarafından uydurulan bir sözde din ve sahte bilim teorisine dayanır. Edo döneminin sonundan Meiji dönemine doğru olan sürede Ohishigori Şintoizmin sınırlılığının farkındaydı ve Hristiyanlık ve Budizmle arayı kapaması için onu modernize etti. Böylece atalara tapınmanın bir uygulayıcısı, bir Şintoist olan Ohishiro, Darwinciliğin yükselişinden ve paleontolojiden etkilenerek şaşırtıcı bir teori uydurdu ve insanın kökenini Japon tanrılarında doğma dinozora dayandırdı. Japonların kökenini dinozorlara dayandıran bu teori Taisho döneminde çok etkin olan mistik bir kültürde, Oomoto-kyo'da büyük yankı uyandırdı. Bu kültürün bazı üyeleri dinozorların ejderha tanrılar olarak okyanuslarda halen varlıklarını sürdürdüğüne inanıyordu. Naka-

no'ya göre, Gojira'nın denizden çıkması canavarın yaratıcılarının aklının bir köşesinde Ohishigori'nin teorisinin olduğunu göstermektedir (Nakano, 2008: 5,6).

Yaşlı adam eski yaşantı ve inançları savunmasıyla geleneksel Japonya'yı temsil eder. Ne var ki burada 'eski zamanlar', 'geleneksel Japonya' deyişlerinin genel kullanımdan farklı bir anlamı vardır. Çünkü söz konusu işgalle birlikte Japonya'da kökten bir değişim söz konusudur ve Japonya'nın bu şekilde modernleşmesi çok tartışmalı bir konudur. Toplumsal yaşantıyı temelden etkilemiştir.

Odo Adası aynı zamanda Tokyo ile bakışımı olarak gelenek ve modernleşme, geçmiş ve bugün/gelecek gibi ikili zıtlıkların verilmesi için kullanılan bir unsurdur. Karakterler gibi Odo Adası ve Tokyo da bu karşıtlıkların bir çeşitlemesi olarak yer almıştır filmde. Odo doğayla ilişkisi uhrevi nitelikte olan Japon toplumunu ve geleneksel değerlerini yansıtan Tokyo teknolojik ilerlemenin, medyanın, modernleşmenin, toplumsal değişimin simgesidir.

Gojira'nın Tokyo'ya saldırısı ve bunun sonucunda ortaya çıkan durum doğrudan 2. Dünya Savaşı'nı anımsatır. Gojira'nın bu saldırıda yerle bir ettiği Meclis binası, Nichigeki Tiyatrosu ve Matsuzakaya mağazası, modernleşmeyi ve ilerlemeyi imleyen yerlerdir (Balmain, 2008: 41). Gojira'nın hedef aldığı modernleşme, sistem değişimi ve toplumsal dönüşüm canavarın kimliği için determinist bir seçim olmuştur.

Dolaylı bir yorumla çağdaş halk araştırmacısı Akasaka Norio, Gojira'da askerlerin huzursuz ruhlarının bedenlendiğini söylerken görüşünü destekleyen dolaylı bir kanıt olarak da Gojira'nın Mishima Yukio'nun içten anlayışını çağrıştırdığını ileri sürer (Inuhiko, 2007: 107). Yazar olan Mishima Yukio, Tate no Kai adlı milliyetçi örgütün başkanıdır, Japonya'nın geleneksel değerlerine dönmesini savunur, silahlanmasını ister, modernleşmeye karşıdır. 1970 yılında Japonya Silahlı Kuvvetlerinin Tokyo'daki Ichigaya Kampını ele geçirirler ve burada Mishima Yukio, imparatorluğun yeniden kurulması yönünde konuşmasını yaptıktan sonra seppuku yapar.

Emiko ile Ogata ve Serizawa arasındaki ilişki ve bu üç karakter Japonya'nın değişimine, modernleşmesine ilişkin kurgulanmıştır. Emiko ile Serizawa'nın aile tarafından kararlaştırılmış evliliği, geleneksel Japon toplum yapısına işaret ederken Emiko ile Ogata'nın aşkı altmetinde Emiko karakterinin özellikleriyle birlikte okunduğunda geleneksel yapının eleştirisi olmaktan çok değişen Japon toplumunu ve kadının toplumdaki konumuna dair farklılaşmayı yansıtmaktadır. Serizawa ise yüzünde taşıdığı savaş yarasıyla savaşı kaybetmiş olan Japonya'yı ve kaotik kişiliğiyle savaş öncesindeki geleneksel yapısının içinde bulunduğu durumu temsil eder. Serizawa'nın ölümü sadece Emiko ve Ogata aşkına değil Japonya'nın geleceğine yer açarken, aynı zamanda simgelediği eski değerler sisteminin de ölümüdür. Serizawa ile Emiko ya da Ogata ile Emiko'nun babası arasındaki ilişkilerin doğası incelikli bir şekilde işlenirken aşk ilişkisinin ön plana alınması değil aile ve toplumsal ilişkilerin yansımaları söz konusudur. Bu ilişkiler açık olarak savaş öncesi geleneksel Japon toplum yapısındaki değişime işaret eder. Fakat aynı zamanda Emiko ve Ogata'nın aşkı Japon toplumunun maneviyatındaki görev, sorumluluk, minnet ve hiyerarşik bağlılık unsurlarının karşısında kadının eşit ve özgür konumuyla ve seçim hakkıyla modernleşen toplum yapısını olduğu kadar Batı tarafından ülke için öngörülen kapitalizmin güvencesi olan çekirdek burjuva aileyi de imlemektedir.

Filmin bu tematik yaklaşımının gözlemlendiği bir diğer sahne, parlamento sahnesidir. Profesör Yamane, canavarın dinazorlar döneminden bir varlık olduğunu, adalıların inancına göre adına Gojira denebileceğini söyler. Bu varlık, derin denizde bulunan organizma-

larla beslenerek bugüne kadar varlığını sürdürebilmiştir. Son zamanlardaki nükleer patlamalar doğal ortamını bozunuma uğratmış olmalıdır, atom patlaması onu yaşam alanından dışarı çıkarmış olmalıdır. İki milyon yıl önce yok olmuş olan canlı, tribolite, Godzilla'nın ayakzinde bulunmuştur, mükemmel durumdadır, kabuğunda kum vardır ve bu kum da dinazorlar devrine tarihlenmektedir. Ayakzinden alınan kum, yüksek oranda ve atom bombasından geçebilen tipte radyasyon içermektedir, bu da Gojira'nın kendisinin yüksek oranda atom kaynaklı radyasyon soğurmuş olduğunu göstermektedir. Yamane'nin gerçek verileri açıklaması üzerine filmde ideolojik bir yaklaşımla gerçeğin halka açıklanmasına dair Japon Meclisi'ndeki tartışma ve iki kutuplu yapısal durum, kadınların söz hakkı olmaya başlaması, demokrasiye geçilmesi gibi unsurlar kadın politikacının halkın doğru bilgilendirilme hakkına dair sözleriyle yeni Japonya hakkında belirli bir tutumla verilmiştir.

Susan Sontag, "The Imagination of Disaster" başlıklı yazısında bilimkurgu filmlerde ahlakal kolaylaştırmanın ve şekillendirilen uluslararası dayanışmanın umut verici fantezisinin yanısıra bugünkü varoluşumuza ilişkin en derin kaygıların gizlendiğini belirtir. Sadece atılmış olan bombanın gerçek travması değil yeni bombaların pekala kullanılabilir olması söz konusudur. Fiziksel felakete, evrensel tahrip hatta imha olasılığına ilişkin yeni kaygıların yanında bilimkurgu filmleri insan ruhunun durumuna ilişkin güçlü endişeleri yansıtır. Sontag'a göre bilimkurgu filmlerde toplumsal eleştiri en örtük şekilde bile olsa kesinlikle yer almaz. Yanı sıra toplumsal ve politik ilgi ile kesişen toplumsal bir etkinlik olarak bilim kavramı kabul edilmez. Bilim basitçe ya macera ya da tehlikeye verilen teknik bir karşılıktır (1966: 220-223). Filmde yansıtılan endişeler Sontag'la örtüşmekle birlikte yaptığı toplumsal eleştiri ve politik ilgi ile kesişen bilimin noksanlığı belirlemesi Gojira için geçerli değildir, Gojira bu açıdan anaakım sinemadan ayrılmaktadır. Gerek bilimsel gerçeklerin açıklanması üzerinden politik şeffaflık gerek politik şeffaflığı savunan kadının toplumsal konumundaki değişim gerekse canavarın sadece yok edilmesi gereken bir tehdit olarak görülmemek için ona bilimsel bir bakışla da yaklaşılması ve siyasal sorumluluğun paylaşılması filmde net olarak yer alır.

Susan Napier, Japonya'da bilim kurgunun ülkenin modernleşmesine paralel gittiğini ve savaş sonrasında da distopik tutumun devam ettiğini belirtir. Japon bilimkurgu filmlerinde kimlik kavramındaki değişim sorunu temel konulardan biridir. Kimlik mefhumu, tarihin güncel Japon kültüründeki rolü ile yakından ilişkilidir (Napier, 1993: 329, 331). Japonya'nın tarihsel süreçte demokrasi, toplumsal yapının değişimi, kapitalistleşme gibi alanlardaki değişimine bakıldığında, bu son derece yerinde bir tespittir.

Japonya'da birden gerçekleşen devrim niteliğindeki değişimler doğal olarak toplumsal kaygılara da yol açmıştır ve filmde bu durumun yansımalarını net olarak görürüz:

Modernizm öncesi Japon paternalizmi ile modern demokratik Batı değerleri arasındaki gerilim işgal sonrası Japon sinemasının tematik izleğini oluşturmuştur. Bu, geleneksel Japon değerlerinin görünüşe göre daha demokratik olanlar için terki değil, birini yeniden kurmak için diğerini kabul etmek meselesidir.

Toplumsal parçalanma, kadın erkek ilişkilerindeki değişim, sınıflar arasındaki sabit ayrımdan feragat ve Japonya'nın aniden gerçekleşen modernleşmesi zamanında korku filmi öngörülmemiş olan bir devrimin yaşandığı dönemde Japon toplumunun değişen yapısıyla ilgili endişe ve kaygıları ifade etmek için en uygun yön-

temlerden biri olmuştur. Godzilla'da canavar mutant sürüngen atomik nefesiyle nükleer silahların sebep olduğu yıkımın andacı işlevindedir ve modern teknolojik savaşı eleştirirken aynı anda geleneğin kaybı için yas tutar (Balmain, 2008: 30,31).

Parlamentodaki tartışma sahnesi, gerçeklerin halka açıklanmasına dair iki farklı tutum; tren sahnesinde gazete başlıklarının görüntülenmesi, gazete haberlerinin okunması, yolcuların konuşmaları üzerinden yaşananlara ve geçmişe dair sözlü belge niteliğindeki görüntüler gibi unsurlar, o günün Japonya'sına dair sosyopolitik bir yansıtma sağlarken filme belgesel gerçekçiliğinde bir atmosfer vermektedir.

4. PASİFİK SAVAŞI VE İÇ HESAPLAŞMA

Gojira, aynı zamanda Japonya'nın iç hesaplaşmasını barındıran bir filmidir. Canavar sadece Japonya'ya atılan atom bombalarını ve 2. Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkilerini temsil etmez, Japonya'nın 2. Dünya Savaşı'nın yanısıra süregiden Pasifik Savaşı'ndaki tutumuna dair kendisiyle yüzleşmesini de imler.

Nancy Anisfield, *Gojira*'nın anormalliğine neden olduğu için bombadan nefret ederken kendisinin bombanın bir parçası ve bombanın da kendisinin bir parçası olduğunu fark ettiğini belirtir ve iki ulusun yaklaşımını "Amerikalılar kendilerinden öteleyen Japonlar bomba/canavarı kültürel bilinç düzeyinde içselleştirmiştir" diyerek özetlemiştir (Anisfield, 1995: 53, 58).

Japon izolasyonunun 200 yıldan uzun sürdüğünü hatırlamak, Japonya'nın başka ülkelerle savaşa girmesini de modernleşmenin toplumsal sancılarını da anlamak açısından elzemdir. Kendi iradesiyle bu denli uzun zaman dünyaya kapalı yaşamış bir ülkede 2. Dünya Savaşı sonunda gerek yönetim biçiminin değişmesi gerekse liberal kapitalist ekonomik sisteme geçerken toplumsal yaşantıyı kökten değiştirip yeniden düzenleyen anayasal değişikliklerin ülke savaştan harap hale dönmüş haldeyken yaşanması ve işgal yıllarında uygulanan katı sansür nedeniyle savaşta yitirilene tutulamayan yaşla birleşince eski modernleşme tartışmalarından hayli farklı bir durum yaratmıştır. 1850'li yıllarda izolasyondan çıkış Pasifik'te etkin olan ABD'nin zorlamasıyla gerçekleşmişti ancak Meici (Aydınlanma) restorasyonu ile ulus-devlete geçildiğinde (Meici hanedanının imparatorluğunda birlik sağlanmıştı) toplumsal sınıflar kalkmış ama samuraylık yerini modern orduya bırakmıştı. İmparatorun simgesel manevi konumunun yanısıra iktidarı yöneten şogunun yerini ordu almıştı ve 1889'da anayasal düzene geçildi. Bu arada, Akil Adamlar Heyeti'nden boşalan alanı da ordu doldurmuştu. Kısaca, Japon yönetimi militarist yaklaşımını korumaktadır bu dönemde. 1. Dünya Savaşı sırasında batılı devletler savaşırken Meici döneminde gelişmeye başlayan sanayi etkili olmuş, Asya pazarına Japonya hakim olmaya başlamıştır. Sonunda Pasifik'teki büyük güç olma arzusu ve yayılcı tutumu hız kazanır, Çin'le savaş sürerken Mançurya ve Moğolistan'ın bir kısmını alır ve Almanya'yla AntiKomintern Paktını 1936'da imzalar, 1941'deki Pearl Harbour baskınından sonra Filipinler, Endonezya, Okyanus adaları, Tayland'ı alır. Japonya, ancak 2 atom bombası atıldıktan sonra teslim olur.

Dönem olarak Çin'le savaşa girilen 1937 ile işgalin resmi olarak bittiği 1952 yılları arasındaki olaylar bugünün Japonya'sını şekillendirmiştir. Curtis Andressen genel olarak da kabul gören bir vargı olarak Japonya'nın bugün hala anayasasında, silahlı kuvvetlerinde, iç ilişkilerinde, ekonomik yapılanmasında ve sosyal bölünmede Pasifik Savaşı'nın izlerini taşıdığını belirtir. Ülke tarihindeki başka hiçbir olay bu kadar travmatik bir etkiye sahip olmamış ve ülkenin tarihi gidişatını değiştirmemiştir. Andressen, Japonların Pasifik Sava-

ş'ndaki uygulamalarına örnek olarak Nanjing'i verir. Üç ay içinde Japonya Çin'de 200000 askeri bölüğü konuşlandırmış, Pekin ve Tianjin kolayca düşmüş, ordu Nanjing'e yönelmiştir. Bu savaşın en vahşi sahnelerinin yer aldığı yerlerden biri, kadınlar ve çocuklar başta olmak üzere yaklaşık 42000 sivilin katledildiği ve sayısı belki 20000'lere ulaşan tecavüz olaylarının yaşandığı Nanjing'dir. 100000 askeri ve sivil savaş esiri de öldürülmüştür. Bu rakamsal veriler 1940'ların sonunda yapılan Tokyo Savaş Suçları Mahkemesi'nden alınmıştır ve oldukça doğru görünmektedir.

Savaş sırasında Japon komutanların askerlerinden olağanüstü yüksek derecede beklentileri vardı ve disiplin son derece katıydı. Ordu, yenilenlerin ne merhamet beklediği ne de gördüğü zihniyeti sürdürüyordu. Esir alınmaya izin veren askerler hakir görülüyordu ve bu tutum kendi ellerine düşen müttefik gücün askerlerine de gösteriliyordu. Çok az sayıda Japon askeri savaşarak ölmek ya da intihar etmektense esir alınmaya izin vermiştir. İletişim gibi sorunlardan çıkan ihtilaflar genellikle esirlere daha sert davranılmasına yol açıyordu. Savaş esirlerinin ciddi şekilde gıda eksikliğinden muzdarip oldukları bilinmektedir, ama hatırlanmalıdır ki Japon birlikleri de erzak eksikliği çekiyordu ve küçümsenen esirler için daha da azı ayrılıyordu. Japonya'ya uygulanan Müttefik ablukası etkili olmaya başladığında evlerinde yaşayan Japonlar da gıda kıtlığı yaşamıştır. Son olarak, sahadaki komutanlarla Japonya'daki generaller arasında anlaşmazlıklar vardı. Savaş Bakanlığı'nın esirlere kurallara uygun davranılması yönünde verdikleri talimatlara rağmen savaş alanında Cenevre Sözleşmesi ya bilinmiyordu ya da ihmal ediliyordu. Savaş esirlerinden zorla çalıştırılanlardan ağır şartlar nedeniyle onbinlerce kişi ölmüştür. Zorla çalıştırmanın en kötü örneği 1942-43'te Bangkok ile Rangoon arasındaki "ölüm demiryolu"nun Asyalı ve Müttefik esirlerce inşasıdır, bu olay Hollywood *Bridge Over the River Kwai* (aka Kwai Köprüsü, David Lean, 1957) filminde konu alınmıştır (Andressen, 2002: 104-114).

Başta Kore olmak üzere çıkan ayaklanmalar kanlı şekilde bastırılmış, Endonezya örneğinde olduğu gibi çok sert baskı rejimleri kurularak ayaklanma çıkmasının önüne geçilmeye çalışılmıştır. Japon ordusu, askerlerin buldukları yerdeki kadınlarla cinsel ihtiyaçlarını giderme yönünde karar vermiş ve milyonlarca kadın seks kölesi olarak görülerek tecavüze uğramıştır. Nanjing'de Çin'e göre 300000'in üzerinde çoğu sivil her yaşta insan öldürülmüş, kentin üçte biri yıkılmış, sayısız tecavüz yaşanmış ve kıyım çevresine de yayılmıştır. Bununla birlikte sıradan Japonlar savaş sırasında yaşananları savaş bittikten sonra, Uzakdoğu Uluslararası Savaş Divanı duruşmalarında öğrenmişlerdi (Belge, 2011: 421-423).

Hem Pasifik Savaşı sırasındaki militarist uygulamaları hem kendi kayıpları canavarın ideolojik bir temsil olarak görülmesindeki başlıca unsurlardır. Gojira'nın denizden çıktktan sonra izlediği yol dikkat çekicidir çünkü önemli tüm binalar, alanlar gösterildiği halde güzergahı üzerindeki İmparatorluk Sarayı filmde yer almaz, bunun yerine denize geri döner. İmparatorluk Sarayı'nın hariç tutulması Gojira'nın neyi temsil ettiği, neyin metaforu olduğuna ilişkin önemli bir göstergedir.

Filmin müziğini besteleyen Akira Ifukube, Gojira'nın 1940'larda reşit olan jenerasyon için savaş sırasında Pasifik Okyanusu'nda ölen Japon askerlerinin ruhlarını temsil ettiğini belirtmiştir. Aynı anlayışla Norio Akasaka Gojira'nın 2. Dünya Savaşı'nda sırasında Pasifik'te ölen askerlerin ve denizcilerin huzursuz ruhlarının intikam almak için Japonya'ya dönüşünü temsil ettiğini ileri sürer. Akasaka, Gojira'nın Tokyo'ya yönelmesini savaşta ölenlerin ruhları gibi Gojira'nın İmparatorluk Sarayı'na yöneleceği şeklinde nedenlendirir: "*Güney Pasifik'ten Ginza ve Meclis binasını yok etmek için gelen Gojira, İmparatorluk Sarayı'nın önünde birden durur, sağa döner ve yüzünde acı çektiğini gösteren üzgün bir*

ifadeyle geriye, denize doğru yönelir.” Nakano, *Godzilla, Mothra and King Ghidorah* (Shūsuke Kaneko, 2001) filminde yaşlı bir adamın ‘Pasifik Savaşı’nın kurbanı olan sayısız insanın ruhu Gojira’nın bedeninde birleşmişti’ sözlerinin, savaşta öldürülenlerin ızdırabının unutulmuş olmasının canavarın Japonya’ya saldırma sebebi olduğunun bir açıklaması olarak görür. Tsutsui, Japon eleştirilenlerce Gojira’nın 1876-1877 yıllarında modernleşmeye ve ulusal yönetim biçiminin Batılılaşmasına karşı nihayetinde sonuçsuz kalmış olan isyana önderlik eden bir 19. yy. samurayı olan Saigo Takamori ile ilintilendirildiğini belirtir. Gojira, Saigo gibi köleye yakışır Batılılaşmaya ve Japonya’nın ulusal ruhunun cansızlaştırılmasına karşı gazabını Tokyo’ya yöneltir. Aynı doğrultuda Yasuo Nagayama, Gojira’nın geç 19. Yüzyıl milliyetçi devrim hareketinin önderi olan Takamori Saigo’yu sembolize ettiğini ileri sürer: “*Saigo ve Godzilla insanların düşmanı değildi ama yanlış hükümet politikalarının düşmanıydı.*” (Nakano, 2008: 5; Matthews, 2007: 99).

Aynı bağlamda Japonya’yı tehdit eden Gojira’nın bizzat bir nükleer saldırının kurbanı olduğunu belirten Inuhiko, onun Hiroshima ve Nagasaki’nin bombalanmasının neden olduğu yıkımdan kurtulan savaş sonrası Japon toplumunun metaforu olduğunu ileri sürer ve Yamane’nin Gojira’nın incelenmesinden elde edilebilecek sonuçların nükleer çağda Japonya’nın bekasını sağlayacağı görüşünde olduğunu belirterek filmin gerçek yaşamla, tarihle bağını kurar. 2. Dünya Savaşı’nda etkin olan ünlü Japon halk araştırmacısı Yanagita Kuno’nun daha sonra ölen askerler konusunda geliştirdiği savaş karşıtı bir teori Gojira’nın savaşta ölenlerin metaforu olduğu konusunu aydınlatır. Yanagita’nın belirttiğine göre Japon insanı vatanında ölmelidir, ölenlerin ruhlarının huzur içinde olacağı tek yer budur. Buna göre, askerler yurtdışında öldüklerinde ruhlarının son varış yeri belirsiz olacak ve bu nedenle de ruhları sonsuza dek arafta kalacaktır. Bu görüş gözönüne alınacak olursa Pasifik Savaşı’nda ölen sayısız insan güney denizlerinde bırakılmış, sonsuza kadar tek edilmiştir ve uzaktaki evlerine dönmeleri olanaksızdır. O zaman neden ölen savaşçıların ruhları korkutucu bir canavar biçimini üstlenir? Bu noktada Freud’un ‘bastırılmış olanın dönüşü’ kavramı kritik bir referanstır. Gojira kesinlikle, açık olarak savaşta ölenlerin ruhlarını cisimleştirdiği için korkutucudur. Savaş kayıplarının zihinsel imajı, vahşetten kurtulmuş olan ve şimdi savaş sonrası yaşamda refahın ve demokrasinin keyfini süren Japonları küçük düşürücü bir konuma sokuyordu. Savaşa dair kamusal tartışmalar söz konusu olduğunda bu psikolojik süreç de, pek çok Japon tarafından hissedilen kolektif ‘tarihle ilgili kayıtsızlık’ sorunuyla ciddi olarak aynı düzeye gelmiştir. Örneğin, tam da filmde Gojira’nın Tokyo’ya musallat olduğu farz edilen yılda o zaman 54 yaşında olmasına rağmen ülkenin sembolik lideri olan Japon İmparatoru Hirohito, deniz biyolojisi çalışmalarına benzersiz şekilde kendini kaptıracaktı (Inuhiko, 2007: 106-108). Bu doğrultuda filmin savaş görmüş bir toplumun kaygılarının yanı sıra savaş kayıplarına karşı duyduğu suçluluk duygusunu yansıttığı ileri sürülmüştür.

Pasifik Savaşı’nda ölen askerlerin huzursuz ruhları demekle kastedilene daha yakından bakıldığında filmin Japonya’nın sadece savaş döneminde kendi atom bombasını üretme çalışmalarının değil Pasifik Savaşı yıllarındaki tutumunun da canavarın yerli kimliğinde olmasıyla getirdiği eleştiride kendisini hedef almasının sebebi olduğu görülür. Japonya’nın Pasifik Savaşı’ndaki sert militarist tavrı sadece saldırdığı, işgal ettiği yerlerdeki insanlara yönelik değildir, kendi askerine de yöneliktir. Canavar hem kendi hem ötekidir, nefesi radyoaktif olan saldırgan ve maruz kaldığı radyasyonu soğurmakla canavara dönüşmüş olan kurbandır.

Savaş sırasında askerlere ve halka maddi gücün karşısında ruhun ölümsüzlüğünü ve manevi gücü yücelten konuşmalarla yapılan propaganda ve imparatorun kutsal konumu Japonlar için zorluklara dayanma sebeplerinden olmuştur. Bununla birlikte hiyerarşiye bağlılığın üst düzeyde olduğu toplumsal yapının etkisi, sahadaki komutanların katı tutumları, savaş geleneğindeki ölümün sıradanlığı, askerlerin karşısındakini yıldırıcı şekilde ve ölmü hiçe sayarak savaşmalarına imkan vermiştir.

Savaşta ölümü göze alan askerler ne yazık ki esir düşme ya da yaralanmaları durumunda kurtarılmayı pek beklememiştir. Japonlar geri çekilirken hastanedeki yaralıları ya tıbbi sorumlu olan asker öldürüyordu ya da yaralılar el bombası ile kendilerini öldürüyordu. Ordu örgütlenmesinde kurtarma ve ilkyardım görevini yapacak kimseler yoktu. Japon askeri, savaş sırasında ümitsiz bir durum oluştuğunda yanındaki son el bombasıyla kendini öldürmeyi ya da silahsız olarak düşmana saldırmayı teslim olmaya tercih ediyordu. Yaralı ya da bilinçsiz halde esir alınsa bile ülkesine döndüğünde şerefini kaybedecekti ve önceki hayatı için ölü kabul edilecekti (Benedict, 2010: 17-35). Söz konusu militarist uygulamalardan biri yaygın isimle kamikaze olarak bilinen ‘özel saldırı gücü’ anlamındaki tokkatai, yani uçakla ya da özel üretilmiş tek kişilik denizaltı torpidolarla intihar saldırısı düzenleyenler dikkate değer bir konudur. Muvazzaf subaylar arasında bu işe hemen hiç gönüllü çıkan olmayınca söz konusu görev orduyu oluşturan köylü sınıftan kişilere, üniversiteden yeni mezun olmuş yedek subaylara kalmıştır. Tokkatai olmayı kabul eden kişilerin yakınlarına yazdıkları mektuplardan bu kişilerin bu işi isteyerek, milliyetçi duygularla yapmadıkları ve ciddi bir entellektüel birikime sahip gençler oldukları görülmüştür. Bu uygulamanın Japonya’nın köşeye sıkışmaya başladığı savaşın son dönemlerinde gerçekleşmesi bu gençlerin ne faydasız bir iş yaptıklarını gördükleri halde psikolojik olarak yine de görevi üstlenmelerine getirilen tek açıklama oluyor (Belge, 2011: 469 -476).

Filme Japonya’nın barışma ve değişim için hem özeleştirisini hem de kendine tutunmasını görürüz. Gorjira’nın yok edileceği silahı geliştiren, kendi laboratuvarında çalışan Serizawa’dır. *Gorjira*’yı imparatorluğun 1931-1945 yılları arasındaki savaşı ile savaş-sonrası arasında köprü olarak yorumlayan Barak Kushner, canavarın yok edilmesinde Japon Savunma Kuvvetleri’nin herhangi bir katkısı olmadığına dikkat çeker. Serizawa canavarla birlikte kendisini de öldürür, “... öleceğini bilir, fakat savaş zamanındaki Japon pilotları gibi imparator için değil, ulusunu kurtarmayı istediği için” diyen Kushner, canavarı öldüren silahın bir Japon tarafından geliştirilmiş olmasını ile önceki başbakan Suzuki Kantaro’nun ofisinden ayrılmadan önceki konuşması arasında bağıntı kurar. Kantaro Japonya’nın Ağustos 1945’teki teslimiyetinin hemen ardından Japonya’nın mağlubiyetinin nedeninin yetersiz askeri güç ya da savaş ruhunun olmaması değil ülkenin yeteri kadar bilimsel şevkinin olmaması olduğunu söylemiştir (Kushner, 2006: 41-49). Ve filmde Japon bilimadammının geliştirdiği silah Japon ulusunu ve insanlığı kurtarır, ölümcül olanın yok edilmesi koşulu ise filmin barış yanlısı tavrı olarak görülebilir.

Filmin sonunda Emiko ve Ogata silahı kullanmasını söylediklerinde Serizawa, buluşunun iyi bir amaca hizmet edecek olması durumunda onu dünyadaki herkese duyurmayı isteyeceğini ama bu haliyle ancak büyük bir yıkıma neden olacak bir silah olduğunu söyler, bir kez bile kullanılacak olsa, dünyadaki tüm politikacılar silahı görecektir ve elbette onu silah olarak kullanmak isteyeceklerdir. “İnsanlar zayıf hayvanlardır. Notlarımı yaksam bile silahın sırrı benim kafamda olacak. Öleceğim güne dek, herhangi biri tarafından silahı tekrar yapmaya zorlanmayacağımdan nasıl emin olabilirim?” diyen Serizawa, televizyondaki yayında barış için, ölenlerin ardından çocuk korosunun seslendirdiği ilahiyi Tokyo’nun mahvolmuş haliyle birlikte görürken fikrini değiştirir. Bunun, silahın kullanıldığı

tek zaman olması gerektiğini söyleyerek silahın formülünün yazılı olduğu tüm çalışmasını yakar. Serizawa hayatı pahasına silahı kullanarak Gojira'yı, kendisini ve oksijen silahına ilişkin çalışmasını ortadan kaldırır. Burada bilimin politika tarafından çıkarıcı ve ölümcül kullanımı açıkça eleştirilmektedir.

Son söz Profesör Yamane'ye aittir: "Gojira'nın türünün yaşayan son örneği olduğuna inanmıyorum. Ama nükleer testleri yapmaya devam edersek, dünyanın bir yerinde bir başka Gojira'nın tekrar ortaya çıkması mümkündür." Tehlikeden kurtulmuş olmaya dair coşku-
dan ziyade ardlarında bıraktıkları tehlikeyi hafifleten hiçbir diyalog ya da aksiyon olmaksızın Serizawa'nın uğurlanması olan saygı duruşunu görürüz, müzikse Yamane'nin sözleriyle birleştiğinde filmin bir iç hesaplaşma olması duruşuna katkıda bulunmaktadır. Serizawa'nın tutumu ve Yamane'nin son sözleri açıkça atom üzerine bilimsel çalışmaların insanlığa yönelik bir silah olarak kullanılmasına ve sadece kendilerine yönelik değil bu konuda çalışma yapan her ülkeye, topluma dair bir uyarıdır. Gojira'nın son sahnesi geleceğe umutlu bakmaz. Filmin son sahnesindeki bu uyarı tüm insanlığa yönelik olmakla birlikte filmde Gojira'nın söylencelerde yaşayan mitolojik bir varlık olarak tanıtılması konunun doğrudan Japonya'nın kendisi ile ilgili olduğunun altını çizer.

Filmin savaşta yaşananların sorumluluğunu alan iç hesaplaşmayı bu kadar erken bir tarihte yapıyor olmasını anlamak için Japon mentalitesini bilmek gerekir. Savaşı kaybeden Japonlar yenilgiyi tamamen üstlenerek objektif değerlendirmelerde bulunmuş ve yeni duruma hızla ayak uydurmuştur. ABD, yeni bir düzen kurarken Japon hükümetinden yararlanmış, Japonlarsa yeni olan demokrasiyi içselleştirmede tarihlerine içkin olan yönetime, hiyerarşik bağlılığa başvurmuşlardır.

Muhafazakâr Başvekil Baron Shidehara'nın Ekim 1945'te kabineyi kurduğu zaman, Japonlara hitaben yaptığı konuşma bunu net olarak gösterir: "*Yeni Japon Hükümeti halkın iradesine hürmet eden demokratik bir hükümettir... Memleketimizde çok eskiden beri imparator, kendi iradesini halkın iradesi olarak kabul etmişti. İmparator Meiji'nin Anayasasındaki ruh budur ve bahsettiğim demokratik hükümet de gerçekten bu ruhun bir tezahürü olarak düşünülebilir.*" Japon toplum yapısının tinsel yönü gözetilerek ülkedeki rejim değişikliğinin İmparator tarafından halka sunulması şeklinde gösterildiği bu konuşmada açıkça görülmektedir. Yenilgiden sonra işgal döneminin getireceği değişiklikleri henüz bir Amerikalı bile Japonya'ya gitmeden kabul ettiklerini, büyük gazetelerin askeri güce büyük inançlarının bir hata olduğunu, mağlubiyetin yeni Japonya'nın esas kurtuluşu için faydalı olabileceğini, yeni bir sanatın ve yeni bir kültürün başlangıcı olduğunu yazmalarında görebiliyoruz. Yenilmiş olmak değil fakat küçük düşürücü davranışlar ve şereflerine yönelik tavırlar Japonları kızdırır ve intikama yöneltebilirdi. Şimdi, yeni esaslara dayanarak dünyada hürmet görmeye layık olmak başlıca görevleriydi (Benedict, 2010: 259-267).

Gojira filmini de bu bağlamda işgal yıllarında uygulanan katı sansürün ardından hiç beklemezsiniz çekilmiş olmasıyla ancak yaşanan zalimliklerin karşılıklı kabulü ve ülkenin savaş dönemindeki tutumuyla yüzleşerek içinde bulunduğu dönemin değişimlerini içselleştirilebileceğine ve yüzünü geleceğe dönebileceğine dair öneride bulunan bir örnek olarak görebiliriz.

SONUÇ

Gojira, mesozoik dönemden amfibik nitelikli prehistorik bir varlıktır. Gojira, canavar, her şeyden önce metaforik bir temsildir, atom bombasına dair komplike bir metaforik temsildir. Bu eskilerden kalma yaratık, okyanusun derinliklerinden atom bombası tarafından uyarılarak çıkmıştır, atom bombasından ötürü yüksek radyasyon absorbe ederek şimdi

kendisi radyoaktif tehlike arz eden bir canavara dönüşmüştür. Yaşanan felaketin ardından ölmemiştir, hatta bombayı, bedeli bir canavara dönüşmek pahasına, yenmiştir denebilir. Bununla birlikte, Gojira, ‘dışarıdan gelen tehdit olarak öteki’ kimliğinde değildir, korku ve bilimkurgu filmlerindeki genellemenin aksine bir durumdur bu. Gojira, Japon’dur. Hem atom bombasına maruz kalan kurban hem de aynı zamanda radyoaktif nefesiyle saldıran canavardır. Bu, filmin en can alıcı yaklaşımıdır. Gojira kimliğinde ötekinin kendinde içselleştirilmesini görürüz. Ve bu içselleştirme filmin bir iç hesaplaşma ve özleştirme oluşuna hizmet eder.

Japonya’nın da atom çalışmaları yapmış olması, işgal sırasında kabul edilen silahsızlanma, hükümet politikalarının yetersizliği, işgal ve ülkeye dayatılan değişim süreci gibi unsurlar, demokrasi, teknoloji ve modernleşme konularında canavarın saldırısı üzerinden işaret edilen sorular, filmde kendileri ile bir hesaplaşma olduğunu da göstermektedir. Bu iç hesaplaşma belirgin olarak tarihe yüzleşme biçimindedir. Özellikle 2. Dünya Savaşı ve Pasifik Savaşı yıllarında Japonya’nın gerek işgal ettiği ülkelerdeki sadece askere değil çocukları da gözetmeksizin sivil halka yönelik gerekse kendi askerlerine yönelik zulmünün izi canavarın metaforik temsilinde ve yerli kimliğinde rahatlıkla sürülür.

Sonunda canavarı yenen devlet gücü değil, bilimdir. Hatta tek bir bilimadamının buluşudur. Japon bilimidir silah olarak kullanılan. Gerçek hayatta kendilerine karşı kullanılmış olan gibi, kitlesel bir imha silahıdır. Bu unsur, kendilerinin de 2. Dünya Savaşı yıllarında atom üzerine çalışmalar yürüttükleri gerçeğiyle yüzleşmedir bir bakıma. Yıkıcı etkileri çok etkili olan silahın kendisinin yok edilmesi Gojira’nın öldürülmesinden daha az önemli değildir. Politik eleştirinin bilimsel buluşun silah olarak kullanımı üzerinden getirilmesiyle bu tutumun ve yüzleşmenin altı çizilir. Kendilerine atılmış olan bombayı pekala kendileri de atmış olabildikleri gerçeği ve olasılığı oksijen silahının bir Japon buluşu olarak verilmesiyle gösterilir. Tam da bu noktada filmin savaş karşıtı bir film olarak tanımlanmasına neden olan duruş sergilenmektedir.

Filmin sonunda atom bombasının canavarlaştırdığı Gojira ile birlikte onu öldüren atom bombası kadar tehlikeli silahı üretmiş olan Serizawa da ölür, silah ve formülü de ortadan kalkar. Bununla birlikte Yamane’nin insanlığı uyaran sözleri ile insanın güç tutkusunun asıl sorun olduğunun altı çizilmektedir. Böylelikle açıktır ki Gojira filmi pasifist bir savaş karşıtı tutumu benimsemektedir.

Yanı sıra, devam filmlerinde canavarın Japonya’nın koruyucusuna dönüşmüş olmasının yolu bu ilk filmde Gojira’nın savaş sırasında ölen askerlerin ruhlarının bedenlendiği canavar oluşu ve hedef aldığı mekanların siyasal ve toplumsal niteliği üzerinden milliyetçi bir kimliği imlemesiyle açılmıştır.

Film aynı zamanda savaş yıllarının ve işgal döneminin ardından devrim niteliğindeki değişimlerle kurulmakta olan yeni siyasal ve toplumsal düzene ilişkin ideolojik bir tutuma sahiptir. Politik şeffaflık, kadınların toplum yapısındaki rollerinin değişimi, modernleşmenin toplumsal sancıları gibi temalar belirgin bir tutumla işlenmiştir.

KAYNAKÇA

Abisel, N. (1999). Popüler Sinema ve Türler. İstanbul: Alan Yayınları.

Andressen, C. (2002). A Short history of Japan: From Samurai to Sony. Crows Nest NSW.: Allen & Unwin Press.

Anisfield, N. (1995). Godzilla/Gojiro: Evolution of the Nuclear Metaphor. *Journal of Popular Culture* (29/3): 53-62. İnternet si: <http://web.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&hid=105&sid=ded2db15-74b0-41ba-9392-2cd5eea40c4d%40sessionmgr112> , Erişim Tarihi: 13.04.2010.

Balmain, C. (2008). *Introduction to Japanese Horror Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Belge, M. (2011). *Militarist Modernleşme: Almanya, Japonya ve Türkiye*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Benedict, R. (2010). *Krizantem ve Kılıç: Japon Kültürü Üzerine Bir İnceleme*. (Çev. Türkan Turgut). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Ima-Izumi, Y. (2006). Japan and America in Godzilla Films. *Literature* (49): 199-219 İnternet Adresi, <http://www.tulips.tsukuba.ac.jp/limedio/dlam/M84/M842928/9.pdf>, Erişim Tarihi, 14.04.2010.

Inuhiko, Y. (2007). "The Menace From the South Seas: Honda Ishiro's Godzilla (1954)". Alastair Phillips, Julian Stringer (der.), *Japanese Cinema: Texts and Contexts* içinde: 102-111. New York: Routledge.

Kushner, B. (2006). "Gojira as Japan's First Postwar Media Event". William M. Tsutsui and Michiko Ito (der.), *In Godzilla's Footsteps* içinde: 41-50. New York: Palgrave Macmillan.

Matthews, Melvin E., Jr. (2007). *1950's Science Fiction Films and 9/11: Hostile Aliens, Hollywood, and Today's News*. New York: Algora Publishing.

Moine, R. (2008). *Cinema Genre*. Çev. Alistair Fox, Hilary Radner. Malden, Oxford: Blackwell Publishing.

Nakano, H. (2008). "Signs Taken for Monsters: What Made Godzilla So Angry Then?" *Yokohama Journal of Social Sciences* 13(1): 1-7, İnternet Adresi: <http://kamome.lib.ynu.ac.jp/dspace/bitstream/10131/3792/1/1-Nakano.pdf>, Erişim Tarihi: 17.09.2015

Napier, Susan J. (1993). "Panic Sites: "The Japanese Imagination of Disaster from *Godzilla* to *Akira*"", *Journal of Japanese Studies* 19/2 (Summer, 1993): 327- 351. İnternet Adresi, <http://www.jstor.org/stable/132643>, Erişim Tarihi, 13.04.2010.

Roberto, J. R. (2014). Japan, Godzilla and the Atomic Bomb: A Study into the Effects of the Atomic Bomb on Japanese Pop Culture. 1-21, İnternet Adresi, <http://historyvortex.org/JapanGodzillaAtomicBomb.html>, Erişim Tarihi, 05.09.2015.

Ryfle, S. (2005). Godzilla's Footprint. *The Virginia Quarterly Review* (81/1): 44-63 İnternet Adresi: <http://www.vqronline.org/articles/2005/winter/ryfle-godzillas-footprint/>, Erişim tarihi: 16.09.2015.

Schaller, M. (1985). *The American Occupation of Japan: The Origins of the Cold War in Asia*. New York, Oxford: Oxford University Press.

Sontag, S. (1966). "The Imagination of Disaster". *Against Interpretation and Other Essays* içinde: 209-225. New York: Farrar, Straus, Giroux.

Topçu, Y. G. (2010). “Hollywood’dan Kriz Dönemi Kıyamet Öyküleri: Felaket Filmle-ri”. Y. Gürhan Topçu (der.), Hollywood’a Yeniden Bakmak içinde: 153-173. Ankara: De Ki Basım Yayım.

Tsutsui, W. M. (2010). “Kaiju Eiga/Monster Movies”. John Berra (der.), Directory of World Cinema: Japan içinde: 206-210. Bristol/ Chicago: Intellect Press.

Zizek, S. (2012). İdeolojinin Aile Miti. Çev. Mine Yıldırım. İstanbul: Encore Yayınları.

