

Werner Herzog Filmlerinde Antropolojik Yaklaşımlar ve Yerli İmgeler

Selda Tunç Subaşı

<https://orcid.org/0000-0001-7009-4848>

seldatun@gmail.com

Öz

Yeni Alman sineması auteur yönetmenlerinden Werner Herzog, özellikle bazı filmlerinde sıklıkla yerli imgelerini kullanır: *Tanrının Gazabı, Aguirre (The Wrath of God, Aguirre)* (1972), *Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı, (Enigma of Kasper Hauser)* (1974), *Fitzcarraldo* (1982), *Düşlerin Ağırlığı (Burden of Dreams)* (1982), *Küçük Askerin Şarkısı (Ballad of the Little Soldier)* (1984), *Yeşil Karıncaların Düş Gördüğü Yer (Where the Green Ants Dream)* (1984), *Yeşil Kobra (Cobra Verde)* (1987). Bu filmlerdeki yerli imgelerin ortaya çıktığı coğrafyalar, Avrupa'nın ekonomik ve kültürel sömürüsüne maruz kalan eski sömürge topraklarıdır. Herzog filmlerindeki yerli imgeler, bu çalışmada, kolonyal ve postkolonyal yaklaşımlar perspektifinde incelenecektir. Bu doğrultuda temel amaç, Herzog filmlerindeki yerli imgelerinin toplumsal bellekte nasıl bir yeri olduğunu tartışmaktır. Çalışmanın temel argümanı ise bölgelerin sömürge tarihinin yönetmenin filmlerinin merkezinde yer aldığı iddiasıdır. Ayrıca Alman kolonyal tarihinde önemli bir popüler imge olan Karl May'in *Winnetou* karakteri, "soylu vahşi" (noble savage) kavramına atıfla irdelenecektir. Sözü edilen filmler, metin çözümlemesi yöntemi ile analiz edilecektir. Çalışmanın temel bulgusu, yönetmenin filmlerinde yarattığı imgelerin sömürge tarihini dışlamaktan çok bu tarihi içerdiği yönündedir.

Anahtar Kelimeler: Werner Herzog, kolonyalizm, postkolonyalizm, soylu vahşi, yerli imgeler.

• • • • •

Makale geliş tarihi: 17.5.2020 ■ Makale kabul tarihi: 8.7.2020

<http://ilefdergisi.org>

ilef dergisi ■ © 2020 ■ 7(2) ■ sonbahar/autumn: 301-324

Araştırma Makalesi ■ 10.24955/ilef.822762

Anthropological Approaches and Images of Indigenous People in Werner Herzog Films

Selda Tunç Subaşı

<https://orcid.org/0000-0001-7009-4848>

seldatun@gmail.com

Abstract

Werner Herzog, one of New German Cinema's auteur directors, often uses indigenous people's images, especially in his films *The Wrath of God*, *Aguirre* (1972), *Enigma of Kasper Hauser* (1974), *Fitzcarraldo* (1982), *Burden of Dreams* (1982), *Ballad of the Little Soldier* (1984), *Where the Green Ants Dream* (1984), and *Cobra Verde* (1987). The geographical regions from which the indigenous images in these films emerge are former colonial lands that have been the subject of European economic and cultural exploitation. In this study, indigenous images in Herzog films are examined through colonial and postcolonial perspectives and analysed in terms of their place in collective memory. The main argument of the study is that the colonial history of former colonial regions is at the centre of the director's films. Also, the Winnetou character of Karl May, an important popular image in German colonial history, is examined with reference to the concept of the 'noble savage'. These films are analysed using the method of textual analysis. The main finding of the study is that the images created by the director in his films include rather than exclude colonial history.

Keywords: Werner Herzog, colonialism, postcolonialism, noble savage, images of indigenous people.

• • • • •

Received: 17.5.2020 ■ Accepted: 8.7.2020

<http://ilefdergisi.org>

ilef dergisi ■ © 2020 ■ 7(2) ■ sonbahar/autumn: 301-324

Research Article ■ 10.24955/ilef.822762

Werner Herzog, çeşitli coğrafyalarda çektiği filmlerin çekim aşamasında ya da sonrasında kolonyal hafızanın peşini bırakmadığını belirtir. Yönetmenin bu serzenişi çalışmanın temel çıkış noktasını oluşturmaktadır. Herzog amacının evrensel gerçeklerin imgelerini çoğaltmak olduğunu söylese de yarattığı imgeler, bölgesel tarihi tümüyle dışlar mı? Filmlerde, sömürü tarihiyle toplumsal hafıza arasında nasıl bir ilişki vardır? Bu sorularla oluşturulan temel argüman, Herzog filmlerinin bölgelerin sosyo-politik tarihini dışlamadığı, filmlerin imgeler üzerinden post kolonyal bir eleştiriyi mümkün kıldığıdır. Çalışmada, Alman kolonyal tarihindeki kolonyal fantezilerin toplumsal koşullarla olan ilişkisini açığa çıkarmak için “soylu vahşi” (noble savage) ve “German Indianthusiasm” kavramları kuramsal çerçeveye dâhil edilmiştir. Analiz için söylem çözümlemesinin özel bir türü olan eleştirel metin çözümlemesinden yararlanılmıştır. Söylem çözümlemesi konuşma, yazı dili, açıklama ya da betimlemelerin nasıl inşa edildiği ile ilgilenir. Açıklamalar ile hiyerarşi, iktidar ve ideoloji arasındaki karşılıklı ilişkiyi göstermeye çalışır (Punch 2005, 216). Fransız post-yapısalcılığı ile şekillenen eleştirel söylem çözümlemesi içinde yer alan metin çözümlemesi psikanaliz, yapısalcılık ve göstergebilimden de yararlanarak film incelemelerinde sıkça kullanılmaktadır. Bu çalışmada metin çözümlemesi, “gösteren” üzerinde yoğunlaşarak temsillerin

bağlamının sorgulanmasına ve yeniden yorumlanmasına olanak tanıdığı için özellikle tercih edilmiştir (Zoonen 2014, 378).

Herzog, röportajlarında ve *Fitzcarraldo*'nun (1982) çekim günlüğünde, filmlerindeki yerli imgelerinin o coğrafyadaki siyasi ve politik atmosferle birlikte değerlendirilmemesi gerektiğini belirtir (2010). Derdinin o bölgeye ait sömürü, şiddet gibi olguları anlatmak olmadığını, daha “evrensel gerçekler” üzerinde durduğunu dile getirir. Bu gerçeklerin atmosferini film stüdyolarında değil, Amazon’dan Afrika’ya uzanan coğrafyalar üzerinden metaforik bir anlatım yoluyla işler. Filmlerinde adaletin yerini bulması, varoluşsal yabancılaşma ya da toplumsal ilişkilerin tarihsel aktarımından ziyade imgelerin çoğalmasından yana tavır koyduğunu söyler (akt. Sheehan 2008, 118). Herzog, imgesel genişliği amaç edindiğini birçok röportajında dile getirirse de çektiği filmlerde siyasal propaganda ve emek sömürüsü yaptığına dair hakkında birçok haber çıkar (2010). Yönetmen, Avrupa kolonyal tarihiyle ilişkilendirilebilecek pek çok olay yaşar ve bunlar belgesel filmleriyle oto-etnografik bir anlatıma dönüşür. Örneğin, *Fitzcarraldo*'nun çekim süreçlerini konu ettiği Les Blank yönetmenliğindeki *Düşlerin Ağırlığı* (*Burden of Dreams*) (1982) belgeselinde, yerlileri sömürdüğüne dair hakkında çıkan haberlerin asılsız olduğunu söyler. Amazon yerlilerinin çıplak fotoğraflarını yayınlayan *Der Stern* dergisi, bu çıplak fotoğrafları kullanarak Herzog’u yerlilerin mabetlerini kirletmekle suçlar (Cronin 2002, 184). Devamındaki haberlerde ise bölge yerlilerinden dördünün hapse atıldığı, *Fitzcarraldo* filmindeki yerlilerin emek sömürüsüne uğradığı, çekim sırasında alanlarının tahrip edildiğine dair *Lima Times* gazetesindeki suçlamalar yer alır. Başka bir olay da Peru-San Rómon bölgesinde yaşanır. Burada Herzog’un zorla tahliye ettirilen kampı, yerli konsey üyesi bazı Aguarunalılar tarafından ateşe verilir. Aguarunalıların o sırada yanlarında basın fotoğrafçıları da vardır ve fotoğrafçılar ateşe verilen kampın fotoğraflarını çekerler. Herzog, kampın ateşe verildiği tarih olan 1981 yılında, Peru ve Ekvador arasında sınır savaşının patlak verdiğini de ekler (Cronin, 2002, 183-84; Herzog 2010, 32, 143).

Bu olaylar sonrası Uluslararası Af Örgütü’nün İnsan Hakları Heyeti Peru’da incelemelerde bulunur ve Heyet, Herzog’un bölgedeki siyasal iklimin karmaşık durumundan tek başına sorumlu tutulamayacağına dair görüş bildirir (Corrigan 1986, 12). Herhangi bir ceza almayan Herzog, yerlilere işkence etmek, onları kültürlerinden mahrum bırakmak ya da hapsedmek gibi kolonyal politikaların hafızasının bir türlü peşini bırakmadığından yakınlık (Cronin 2002, 170-84; Herzog 2010, 32). *Fitzcarraldo*'dan iki sene sonra Nikaragua’da

çekilen *Küçük Askerin Şarkısı (Ballad of the Little Soldier)* (1984) belgeselinde, Miskitolu çocuk askerlerin travmatik hikayelerini duygusal bir motivasyonla aktaran Herzog, bir suçlamayla daha karşı karşıya kalır. Bu suçlama, CIA (Central Intelligence Agency) tarafından finanse edilen Miskito yerlilerinin belgeselde tarihsel gerçeklerin uzağında resmedildiği ve Herzog'un çocuk askerlere özensiz bir gazetecilikle yaklaştığı yönündedir. Hatta tüm belgesel kurgusunun yalan olduğuna varan iddialarla o dönemde politik bir skandal yaratılır (Lehman 2012, 376). Timothy Corrigan, Herzog'un *Fitzcarraldo*'da yerlileri sömürmesiyle ilgili Avrupa solundan gelen eleştirilere yanıt olarak *Küçük Askerin Şarkısı (Ballad of the Little Soldier)* filminde, Nikaragua'daki devrimci Sandinistalar tarafından baskı gören yerlileri ve Miskitolu çocuk askerleri anlattığını aktarır. Corrigan'a göre Herzog, bu belgeselde Avrupa soluna meydan okumayı seçer (1986, 10-11). Yukarıdaki örneklerde görüldüğü üzere Herzog, filmlerine dönük suçlamalarla kendisini hiç istemese de siyasi ve politik bir atmosferin içinde buluverir.

Bir olguya imge yoluyla temas etmek bakışın yarattığı duygu ve düşünce arasındaki uyumun sarsılmasına neden olabilir (Depeli 2018, 72). Bu uyumu sarsmak için Herzog, evrensel gerçeklerin hikâyelerini stüdyo ortamının tekilliğinden çıkararak coğrafyaların çoğul alanlarına doğru ilerletir ve bir antropolog gibi imgelerin peşine düşer. Yönetmen, içsel evreninin bir uzantısı olarak yansıttığı ve ironik bir üslupla yaklaştığı filmlerindeki imgelerle izleyiciyi sarsmaya çalışır. Gülsüm Depeli'ye göre, "İmge dolaylıdır, düşünce-nin zarını delebilir, duygulanımın terazisini kırabilir" (2018, 80). Herzog için Amazon'da bu terazinin kırıldığı iki gerçeklikten biri turist bakışı olurken diğeri doğada yıkım ve tahribat yaratan petrol şirketlerinin varlığıdır. Herzog, filmlerinde yerli ve Amazon ormanı gibi imgeleri çoğaltarak onlara mit ve gizemini geri kazandırmaya çalışır. Çünkü Herzog uygarlaşmış insanlıkla gelen çevresel yıkım kadar etkili olan başka bir şeyin de imge eksikliğinden kaynaklanan sınırlı görüntülere hapsedilmiş bir hafıza olduğunu belirtir (Cronin 2002, 67; Herzog 2010, 42). Bu çalışmada, söz konusu hafızanın oluşmasında yönetmenin hayata karşı aldığı tavır kadar, filmlerinde yer verdiği bölgelerin tarihlerinin de önemli bir payı olduğu savunulur.

Kolonyal dönemdeki antropolojik çalışmalar, Avrupalı olmayanların "ilkel" ve Batı medeniyetinden daima farklı olduğuna yönelik genel varsayımlarda bulunmuşlardır (Loomba 2000, 69). Clifford Geertz, sömürge antropolojisinin ilk defa Avrupa emperyalizmiyle birlikte (İngiltere, Fransa, Hollanda) ortaya çıktığını ve Batı Avrupa'nın hükmettiği yerlerdeki ayrımları güçlendir-

diğini ifade eder (2007). Richard John Ascárate, Avrupa tarihi içinde Almanların, Christopher Columbus'un Yeni Dünyası'ndan (New World) başlayarak kolonyal politikalara neredeyse en başından beri katıldıklarını ancak tarihsel kayıtlarda diğer Avrupalılara oranla daha az bahislerinin geçtiğini belirtir (2007, 491). Konuyla ilgili en kapsamlı araştırmalar, Susanne Zantop'un *Colonial Fantasies: Conquest, Family and Nation in Precolonial Germany, 1770-1870* ve yine Zantop'un editörlerinden biri olduğu *Germans and Indians: Fantasies, Encounters, Projections* çalışmalarıdır (Zantop 1997; Calloway vd. 2002). Zantop, Almanların kolonyal tarihi ile kültürü arasında bir ilişki kurarak *imgesel kolonyalizmin* yerli kültürlerdeki tezahürlerini ortaya çıkarmaya çalışır. Almanların kolonyal tarihinde Alman yerli edebiyatının kolonyal arzuları nasıl şekillendirdiği ve körüklediğine yönelik bir kültürel tarih anlatısı oluşturur (Bolz ve Davis 2003; Wildenthal vd. 2008). Bugün hala oldukça popüler olan yazar Karl May'in *Winnetou* (I, II, III, IV) serileri bu anlatıya örnek gösterilebilir. Edebi metinlerde Alman kolonyal hafızasını işaret eden bir tarihle iç içe geçmiş popüler yerli imgelerinin Kuzey Amerika kökenli olduğu görülür. Herzog, her ne kadar filmlerinde Güney Amerika yerli imgeleri ile daha fazla ilgilenmiş olsa da Avrupa'nın ortak kolonyal hafızasında yerli imgeleri, soylu vahşi ya da yamyamlık (cannibalism) gibi kavramlarla varlık kazanan tarihsel stereotiplere dönüşmüştür.

Alman kolonyal tarihinde idealize edilip romantikleştirilen yerlilerle sömürge politikalarının acımasız eylemlerinden etkilenen yerliler arasında büyük bir tezatlık vardır. Nicole Perry'e göre Alman Doğu Afrika kolonilerinde Karl May'in romantizminin aksine emperyalist politikalar ve sömürü ilişkisi hız kesmeden devam eder (2006, 27). 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Alman liberaller, Amerikan yerlilerine yönelik Darwinist stratejileri örnek almaya başlar ve Almanlar, yerlileri yok etmeye dönük bu stratejilerin doğal, kaçınılmaz ve otomatik bir süreç olduğu konusunda Amerikalı öncülerini takip ederler (Guettel 2010, 532). Örneğin, 1904-1907 yıllarında, Alman kolonilerin bulunduğu Güney Batı Afrika'da *Herero* ve *Nama* ayaklanmaları sonrasındaki olaylar, soykırım tartışmalarını kamusal olarak başlatır (Wildenthal vd. 2008, 263). Bölgede çıkan isyanların bilinen nedenleri arasında beyaz tüccarların halka karşı acımasızca davranışları ve tüccarların yerlilerin sığırlarını kaybetmelerine yol açan uygulamaları yer alır. Çıkan isyanlar sonucunda *Herero* kabile topraklarına giden güzergâhlar Almanlar tarafından kapatılır ve hayatta kalanlar Omaheke Çölü'ne sürülerek burada binlerce kişi ölüme terk edilir (Guettel 2010, 543; Noyan 2013, 114). Bu doğrultuda çalışmanın birinci bölümünde Yeni Alman Sineması'nda Werner Herzog'un yeri sorgulanacak

olup daha sonra Alman kolonyal tarihi soylu vahşi, “aşağılık vahşi” (ignoble savage) ve German Indianthusiasm kavramları aracılığıyla tartışılacaktır. İkinci bölümde ise Werner Herzog’un filmlerindeki yerli imgelerin sömürge tarihi ve kolonyal fantezilerle olan ilişkisi ele alınacaktır.

Yeni Alman Sineması ve Werner Herzog

Savaş sonrası Alman sineması, Nazi sinema endüstrisine bir tepki olarak bu sinemanın imgelerinden uzaklaşmak isteyen genç sinemacılardan oluşur. Genç Alman Sineması, Nazi dönemine ve 1950’lerin kitlesel eğlence endüstrisiyle onun konformizm ideolojisine karşı bir direniş sineması olarak da tanımlanabilir. Özellikle 1930’lardan 1960’lara kadar Almanya ormanları, manzara, gelenek ve mutluluk temalarına odaklanan Heimat sinemasına bir karşı çıkıştır. Heimat melodramları, 1950’lerde ticari sinema endüstrisinin çöküşüyle yerini televizyona bırakır (Kaes 2003, 692). Bu değişim Almanya’daki genç sinemacıları kendi kısa filmlerini yapmaya yöneltilir. Siyasal arka planda ise 1961’de inşa edilen Berlin Duvarı ile Almanya’nın ideolojik biçimde kapitalizm ve komünizm olarak iki kutba ayrılması yer alır. İki kutuplu siyasal yörünge-deki genç Alman yönetmenler, *İngiliz Özgür Sinema Hareketi* ve *Fransız Yeni Dalga Sineması*’ndan cesaret alarak 28 Şubat 1962 tarihinde Oberhausen’deki Batı Almanya Kısa Film Festivali’nde bir manifesto yayınlar. Bu bildirgeyi birinci nesil yönetmenlerden Haro Senft, Alexander Kluge, Edgar Reitz, Peter Schamoni ve Franz Josef Spieker imzalar. İkinci nesil yönetmenlerden Volker Schlöndorff, Werner Herzog, Jean-Marie Straub, Wim Wenders ve Rainer Werner Fassbinder ise gruba sonradan katılır (Corrigan 2014, 6; Bilis 2017, 99).

Yeni Alman Sineması’nı Alexander Kluge ve Rainer Werner Fassbinder gibi öne çıkan iki ismin temsil ettiği söylenebilir. Bu yeni sinemadaki temsillere bakıldığında, özellikle 1970’li yıllarda film temaları, genel olarak ulusal kimlik arayışı etrafında örülüdür. 1980’lere gelindiğinde ise çokkültürlülük deneyimi ve sonraki yıllarda farklılık ve “ötekilik” gibi temalar öne çıkmaya başlar. 1982’de Helmut Kohl’un seçimleri kazanması, Yeni Alman Sineması’nı muhafazakâr bir siyasal iklim ile yeni bir dönemece sokmuştur. Wim Wenders, Volker Schlöndorff ve Werner Herzog gibi ünlü sinemacılar, Almanya dışında Paris ya da Hollywood’daki senaristler ve oyuncularla uluslararası yapımlarda çalışmaya başlar. 1982 yılında Fassbinder’in ölümüyle Yeni Alman Sineması giderek sönümlenir (Kaes 2003, 702-03).

1942’de Münih’te doğan ve asıl adı Werner Stipetic olan Herzog, ilk film senaryosunu 15 yaşında yazar. Birkaç yıl üniversite okuduktan sonra ilk ola-

rak *Hayat Belirtileri'*nde (Lebenszeichen) (1967) yabancılaşmayı, deliliği ve saldırganlığı anlatır ve bu kısa filmle Alman Film Ödülü'nü kazanır (Corrigan 2014, 6). Yeni Alman Sineması'nda uzun bir sinema kariyeri olan Herzog, sinemasında Alman Nazizmi, II. Dünya Savaşı öncesi ve sonrası Alman tarihi, Alman dışavurumcu sineması, Heimat filmleri gibi dönem ve konulara gönderme yapar. Etnografik ve anlatı filmlerini harmanlayarak belgesel ve uzun metrajlı film ayrımlarına karşı gelir. Yönetmen, "ötekiliği" araştırmasıyla Batı uygarlığı eleştirisi ve egzotizmi ile Yeni Alman Sineması'nda özgün bir yere sahip olur. Belgesellerinde toplum dışına itilmiş karakterler ve bu karakterlerin coğrafi mekânları geniş yer tutar (Kaes 2003, 706).

Kolonyal hafıza: Soylu vahşi, aşağılık vahşi

Modern kapitalizm tarihiyle iç içe geçmiş kolonyalist politikalar, Avrupalı güçlerin 16. yüzyıldan itibaren Asya, Afrika ve Amerika kıtalarına yayılan merkantilist politikalarıyla yeniden yapılandırılır. Koloni elde etme yarışı toprak işgali, maddi kaynaklara el koyulması ve emek sömürüsü ile başka bir ulusun politik ve kültürel yapısına dair müdahaleleri içerir. Fethedilen topraklardaki mallar merkez uluslara aktarılır ve zenginlik ticaret kanalıyla sağlanırken diğer yandan bölgede giderek artan ekonomik sömürüyle savaş, soykırım ve isyanlar patlak verir (Loomba 2000, 20-23). Fakat bu şiddet tek taraflı değildir; sömürülen topraklardaki yerli elit kompradorlarla içeriden de devam eder (Fanon 2007, 66-71). Fethedilen bölgelerin asıl sahipleri ile yeni gelenler arasında travmatik karşılaşmalar ve yer değiştirmeler yaşanır. Bu karşılaşmaların sorgulanması ise 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kolonyal yazından postkolonyal tartışmalara uzanan bir hatla belirginleşir (Loomba 2000, 23-29). Ania Loomba, postkolonyal teriminin yeni bir başlangıcı ifade etmediğini, bağımsızlığını kazanan ulus devletler için kolonyalizm sonrası başka bir aşamayı vurgulamak amacıyla kullanıldığını söyler (2000). Ancak postkolonyal terimi, epistemolojik bir kırılmayı, sarsılmayı da işaret eder. Örneğin, kapitalizm ile yayılcı ve ilerlemeci politikalara karşı modernleşme eleştirileri devam ederken postkolonyal yazınla ekonomi-politik temelli sömürgecilik tartışmalarına sanat, hukuk, politika ve tarih gibi yeni analiz birimleri eklenir (Yetişkin 2010, 15).

Modernleşme çabalarının epistemolojik bilgisi, yerliye ait olan her şeyi "aşağı", "geri kalmış", "durgun" ve "ilkel" gibi sıfatlarla adlandırarak yönetmeye çalışır. Yönetilmesi gereken temelde iki olgu vardır; bunlardan biri zaman, diğeri ise mitlerdir (Dirlik 2005, 215). Yerlinin zamanı döngüsel ve iş ahlakının karşısındaki mitler bir "bozukluğun" işaretidir. Sömürgecinin

karşısında atalardan kalma geleneklerin bilgisiyle “uyuşuk” insanlar oturur. Onları yönetmek yalnızca baskı araçlarıyla değil aynı zamanda sömürülen halkın Batı değerleri ile kültürünü içselleştirmesi ve bu “zenginliği” benimsemesiyle olur (Fanon 2007, 49-57). Postkolonyal eleştiride ise bilgi anlayışı, kolonyal dönemdeki gezginlerin ya da sürgünde olanların bilgisi değildir; ekolojik, etnik hareketler, kadın ve toprak hareketleri gibi yerel toplulukların başkaldırılarıyla şekillenen “aşağıdan” gelen bir bilgi olma iddiasındadır (Dirlik 2005, 37). Bu epistemolojik perspektif, Avrupa’nın yarattığı imgesel coğrafyanın aynı zamanda güçlü, dillendirilmiş ve muktedir olanın söylemi olduğuna dönük bir kavrayışa zemin hazırlar (Said 2013, 67-68). Bu kavrayışla kolonyal imgelere karşı postkolonyal imgeleri çoğaltmaya dönük adımlar atılır. Çünkü sömürgecilik, ekonomik olduğu kadar sömüren-sömürülen ilişkisinde fantezi, arzu ve korkuların da yer kapladığı bir alandır (Yeğenoğlu 1998, 23). Örneğin, kolonyal Avrupa’nın icat ettiği Amerikan yerlisi (indian) sözcüğünün çağrıştırdığı Kızılderili imgesi yalnızca “Doğu-Batı”, “Kendilik-Ötekilik”, “İlkel-Modern” gibi sabit kategoriler yaratmaz; aynı zamanda bu imge, Avrupa’nın değişen ihtiyaçlarına göre yeniden ve yeniden üretilir (Fest 2002, 27).

Kızılderili imgelerden en popüler olanının romandan sinemaya uyarlanan “soylu vahşi” imgesi olduğu söylenebilir. Soylu vahşi kavramsal olarak Rönesans döneminde, antropoloji biliminin köklerini besleyen Avrupalı gezginlerin, etnografların yazılarından doğmuştur (Ellingson 2001, 12-13). Örneğin, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) soylu vahşi kavramını vahşi yaşamın romantik yüceliği ve “doğa durumu”nun uzantısı anlamlarıyla buluşturan ilk isimdir (Ellingson 2001, 1; Lindberg 2013, 20). Rousseau’ya göre, “vahşi insanın” doğasında çocuksu bir masumiyet vardır ve fiziksel güçleri, uygarlık tarafından bozulmamıştır. Üstelik ceza ya da kural gibi sistemlere ihtiyaç duymazlar ve uygar insandan ahlaki olarak üstündürler. Rousseau’daki “vahşi”, bu özellikleriyle bir soylu vahşi olarak romantize edilmiştir (Combee ve Plax 1973, 176; Ellingson 2001, 81-82). Rousseau’nun soylu vahşisi sonraları edebiyatta yansımaları bulan *kolonyal fantezilerin* de kaynağı haline gelir.

İki zıt kutbun bir ucundaki soylu vahşi ne kadar iyilik ve güzellik emareyse diğer kutuptaki aşağılık vahşi de o ölçüde kötülük ve çirkinlik timsalidir. Birincisi, iyilik dolu bir ruhken ikincisi kötülükle dolu acımasız bir ruhtur (Lindberg 2013, 27). Kolonyal imgelemde aşağılık vahşi doğayı kontrol altına almaya çalışan modernleşme çabalarının önündeki bir engel olarak temsil edilir. İlkel, acımasız ve çıplak aşağılık vahşi hakkındaki hikâyeler, 16. yüz-

yıl dünyasında İspanyol, İngiliz, Fransız ve Hollandalı koloni sahiplerince dillendirilip yaygınlaştırılır. Onları, insan ve canavar arasında nasıl konumlandıracaklarını bilemeyen sömürgeciler, aşağılık vahşi dedikleri Amerikalı yerlileri (American Indian/ Red Indian) yamyamlıkla ilişkilendirir (Lindberg 2013, 16-20). Christopher Columbus (1451-1506)'dan bir yüzyıl sonra yapılan etnografik gözlemlerle yerli Amerikalı temsiller, haritalarda da yamyamlıkla ilişkilendirilir. Örneğin, 16. yüzyıla ait çizimlerde Batı Hint adalarındaki Karayipler'in, yamyamlığın bölgesi olduğu öne sürülür (Ellingson 2001, 12-13). Eugene Reed'in çalışmasında ise yerli Amerikalıların en erdemlilerinin Peru'da yaşayanlar olduğu; Antiller, Karayip Adaları, Kanada ve Amazon bölgelerinde yaşayanlarda ise yamyamlık izlerinin görüldüğü belirtilir (1964, 53). Avrupa kolonyal bakışıyla harekete geçirilen kolonyal fanteziler, hükmetmeye çalıştığı ötekinin coğrafyasını ütöpik düşüncelerle şekillendirmeye başlar. 16. yüzyılda çizilmiş harita ve resimlerde yamyamlar (antropofajlar) elbise giymeyen çıplaklar olarak ahlaka uygun olmayan cinsellikleriyle tasavvur edilirler (Ellingson 2001, 11). 18. yüzyıla gelindiğinde ise soylu vahşi ve aşağılık vahşi ayrımını popülerleştiren en önemli unsur edebiyatta roman türü olurken sonraki yüzyıllarda sinema ve televizyon uyarlamaları hayata geçirilir.

German Indianthuisism

Hartmut Lutz'un German Indianthusiasm kavramı, Almanların popüler yerli imgelerine karşı duydukları nostaljik bir büyülenmeye göndermede bulunur (Lutz 2002, 168). Kavramın serüveni, Alman ulus kimlik tarihiyle kesişir. Caroline Frances Adams, etnik olarak tanımlanmış bir Alman ulusu fikrinin Rönesans'la birlikte başladığını, Alman İmparatorluğu (1871-1918) sırasında daha da arttığını belirtir (2019, 17). Alman ulusunun kaybolan ihtişamını geri getirmek için itici güç, etnik kimliğin ideolojik inşası olur (Lutz 2002, 170-71). Lutz'a göre German Indianthusiasm Almanya'nın ulusal kimlik oluşturma çabalarının "tarihsel gecikmesi" ile yakından ilişkilidir. Bir ulus devlet olarak Almanya, Amerika Birleşik Devletleri'nden veya Kanada'dan daha geç ulusal birliğini kurar ve emperyalizme geç kalır (Lutz 2002). Britanya, Fransa, İspanya ve Hollanda gibi ulusların kolonyal projeleri köklü bir maziye sahipken Almanlar, 1884 tarihli Berlin Konferansı'nda Almanya'nın yeni emperyalizm dönemine resmi giriş işaretini vererek bu tarihten sonra Yeni Gine, Kamerun ve Namibya'da (Samoa) koloniler elde etmeye başlar (Adams 2019, 17).

German Indianthusiasm'la şekillenen yerli romantizminde geçmişte kurulan panayırın da bir etkisinin olduğu söylenebilir. Kuzey Amerika-

lı yerlilerin “etnolojik teşhiri” imge imalatında önemli bir araçtır. Adams’a göre Almanlar için bu panayır gösterilerinin eğlence dışında bir amacı vardır. Bu amaç, Afrika ve Pasifik’teki emperyalist girişimlerle kolonyal bir yayılma iştahını kabartan ulusal bir isteği canlandırmaktır (Adams 2019, 31-32). Yerlilerin vahşi ve yamyam gibi adlandırmalarla Avrupa’ya getirilerek sergilenmesinin ilk örnekleri 16. yüzyılda tüccarlar kanalıyla olur. 19. yüzyılda ise bu etnolojik sergilerin sayıları giderek artmaya başlar. Bunların tarihteki en ünlü örneği *Buffalo Şov*’dur. Bu şovda, Amerikalı yerliler topraklarından kopararak Avrupa’ya getirilir ve eğlence amaçlı sergilenir. Bu gibi “etnolojik teşhir”ler buharlı gemiler sayesinde Atlantik ötesine yolculuklarla daha da hızlanır (Perry 2006, 21; Combee ve Plax 1973, 176). Panayırlarda, 1875 ve 1930 yılları arasında Almanya’yı gezen 400’den fazla gösteri gerçekleşir. Bu gösterilerde ayrıca yerlilerle ilgili poster, kartpostal ve sansasyonel gazeteler dağıtılır. Böylece, 19. yüzyılın sonlarına doğru panayırlar, gazeteler ve romanlar yoluyla Amerikalı yerlilerin romantik görüntüleri, Almanya’da moda haline gelir. Kolonyal fantezilerle şekillenen yerli imgelerinin edebi kaynaklarla popülerliği artar ve bu imgeler geniş bir kitle tarafından tüketilmeye başlanır (Guettel 2010, 527).

Alman ulusuna özgü tarihsel kolonyal itkilerle German Indianthusiasm Lutz’a göre barışçıl, duygusal ve empatik bir Amerikan yerlisi-Alman (Indian-German) kimliği yaratır (2002, 171). Kuzey Amerika’da hiç kolonisi olmamasına rağmen Almanya’nın ulusal birliğini kurma ve koloni edinme arzusu yazar Karl May’i, hikâyesi Kuzey Amerika’da geçen *Winnetou* gibi yerli karakterler yaratmaya iter (Feest 2002, 27). Lutz, Almanların Amerikalı yerli imgelerine yönelik duygusal yakınlığının birinci amacının endüstrileşme ve kentleşmeyle yitirilen “the folk”u (halk) romantik kolonyal imgelerle geri çağırarak; ikinci amacının Almanların kendilerini Batı emperyalizminin kurbanları gibi göstererek kolektif tarihlerini Amerikan kabile şeflerinin tarihleriyle benzeştirmek olduğunu iddia eder (2002, 168-170). Her iki unsurda öne çıkan, Almanların Batı medeniyetinin “kötüleri” (İngiltere, İspanya, Hollanda) tarafından kirlenmemiş, asil ve masumlar olarak kalma istekleri ve bu isteklerin yerli imgeler aracılığıyla ulus kimliğine aktarılma çabasıdır (Murray 2016, 318).

Alman tarihinde Cermen kabilelerle özdeşleştirilen Amerikalı yerliler, bir büyülenme nesnesi gibi görünür. Modern dünyanın hastalıklarına karşı fiziksel ve ahlaki üstünlüğü işaret eden yerli imgeler, ulusal bir kimlik geliştirmek için Almanlar tarafından kullanılır. Frank Usbeck’e göre, Nazi rejimin-

de propaganda amaçlı kullanılan German Indianthusiasm'daki romantik unsurlar, kültürel umutsuzluk ve muhafazakâr milliyetçilikle kesişen bir siyasal atmosferde şekillenir (2013, 46). Bu dönemde Almanlar, Batı medeniyetinin modernleşme çabalarının yarattığı kentleşme ve sanayileşme çabalarının yol açtığı olumsuz etkilerden ilkinin çevresel, ikincisinin ise kültürel yıkım olduğu konusunda hemfikirdirler. Nasyonal Sosyalizm ideolojisinde kültürel bütünlüğü korumak için insanlar sadece geleneklerine sarılmalı, yabancı kültürel etkilere karşı da ihtiyatlı olmalıdır. Usbeck, bu argümanla tarihsel olarak yaratılan ortak düşmanın "Batı'da komünizmi, içerde ise Yahudileri" işaret ettiğini, yerli imgelerin "öteki"ne karşı militarizmi ve ırk ayrımcılığını teşvik etmek için oldukça yararlı bir araç olarak kullanıldığını belirtir (2013, 53-58).

Karl May ve soylu vahşi

Almanların yerlileri konu ettiği yazarlar içinde neredeyse en gözde olanı Karl May'dir. May, Kuzey Amerika'ya hayatı boyunca hiç yolculuk etmemesine karşın yazdığı *Winnetou* serileri geniş bir okuyucu kitlesine ulaşır (Adams 2019, 105). Mescalero Aphaçi şefi *Winnetou*, "sömürgeci beyazların" yakıştırmasıyla "dışı kırmızı içi beyaz! (Apple Indian)" bir Kızılderili olsa da Beyaz ırkın Batılı değerlerini içselleştirmiş bir yerlidir. Hristiyanlığa dayanan hayat felsefesiyle iyilik ve sevgiyle dolu, Amerikalı yerlilerin "iyi beyazlarla" (Alman) barış içinde yaşayabileceğine inanan, ırklar arası toleransa sahip ve örnek alınması gereken bir "soylu vahşi"dir (May 2005). *Winnetou* romanındaki diğer ana karakter *Winnetou'nun* kan kardeşi *Old Shatterhand* (blood brother), Batılı (Alman), beyaz ırktan, Batı'nın kültürel, ahlaki ve fiziksel üstünlüğünü temsil eder (Perry 2006, 25).

Romanda, *Winnetou* ve Batılı Alman yerleşimci *Old Shatterhand*, "yankee" şiddetini önlemeye çalışır. Bu şiddet, yerlilere ve onların topraklarına yöneliktir. Alman yerleşimciler, yerlileri savunarak kötü yankeelere karşı mücadele ederler. Bu savaşta iyi ve kötü karakterler arasındaki sınırlar kalın çizgilerle birbirinden ayrılır (May 2005; Michaels 2012, 208). Savaşılan diğer kötüler, aşagılık vahşi şemsiyesi altında vahşi, çıplak ve yamyam olanları temsil eder. Diğer bir deyişle topraklarını ve kültürlerini Batılılara (Almanlara) açmayan, onların değerlerini benimsemeyen yerlilerdir. Lutz ve Perry'e göre, *Old Shatterhand* Batılı (Alman) bir "beyaz adam" temsili olarak Alman kolonyal fantezileri ve emperyalist hayali canlı tutmaya çalışırken *Winnetou*, beyaz adamın kolonyal kurallarını gönüllü olarak kabul eden, sömürgecinin gözüyle kendini tanımlayan bir yerli imgesini meşrulaştırır (Lutz 2002, 171; Perry 2006, 46).

Karl May ile oldukça popüler hale gelen *Winnetou* gibi yerli imgeler, Almanlar için her dönem farklı ihtiyaçlar için farklı yanıtlar üretir. Örneğin, *Winnetou*, Alman milliyetçilerin arzu duydukları yüksek kültür, yanılmaz etik, savışı ruh, incelik ve sınırsız güç gibi özelliklerle inanılmaz bir uyum içindedir (Adams 2019, 67). Yerli edebiyat yazını Karl May'den önce de vardır; fakat Feest'e göre May'in yakaladığı bu uyumun kökeninde May'in çalışmalarının German Indianthusiasm ile bağ kurması ve imgelerini fantezi alanına çekmiş olması yatar (2002). Batı Almanya'da Nasyonal Sosyalistler, May'in çalışmalarını propaganda amaçlı yeniden yorumlar ve III. Reich döneminde (1933-1945) gençleri savaşa hazırlamak için May'in kitaplarındaki yerli nostaljik imgeler kullanılır. Böylece, idealize edilmiş bir geçmişe dayanan duygusal bir birlik ruhu German Indianthusiasm ile doruk noktasına ulaşır (Bolz ve Davis 2003, 194; Perry 2006, 1).

Zantop'a göre Karl May romanları, Almanlar ve yerli Amerikalılar arasında ortak deneyimin varlığına dayanan bir endüstri de yaratır (1997, 3-4). May'in yazdığı romanlar, otuz dokuz farklı dile çevrilmiş tahmini yüz milyon kopyaya ulaşmıştır (King 2016, 30). Karl May ile oluşan hafıza 1960'lar öncesinden başlamak üzere oyuncaklar, oyunlar, tişörtler ve çizgi roman gibi ürünlerle giderek yayılır ve alıcısının yüksek olduğu bir pazar yaratır. Hatta Soğuk Savaş Dönemi'nde Doğu Almanya'da, bir burjuva yazar olarak önemsiz görülen Karl May'in ürünlerini görmek için Çekoslovakya'ya yolculuk yapan bir kitlenin varlığı dahi söz konusudur (Michaels 2012, 209). 1960'lardan sonra da May romanları, Batı Amerikan hikâyeleri ile harmanlanıp Western türü olarak Alman halkının beğenisine sunulur (Bolz ve Davis 2003, 196; Perry 2006, 22). Federal Alman Cumhuriyeti'nde; Karl May Festivalleri, Karl May Müzesi, Karl May televizyon serileri, *Winnetou* Westernleri ile May'in popülaritesi giderek artar. Bugün de Alman sömürge tarihi ile bağlantı kuran May'in yerli imgeleri ve yerlilere ait kültürel semboller yeni anlamlar kazanmaya devam eder (Feest 2002, 30; King 2016, 27; Michaels 2012, 206).

İmgesel kolonyalizm eleştirisi

Werner Herzog, Almanların toplumsal hafızasında hala oldukça taze olan soylu vahşi gibi popüler yerli imgelerini eleştirerek filmlerine postkolonyal bir açılım kazandırır. Herzog'un yarattığı sarsıcı imgelerin ilk uğrağı doğduğu Bavyera eyaleti olacak ve bu imgeler sırasıyla Güney Amerika, Afrika ve Avustralya'ya uzanacaktır. 1828 yılında yaşamış tarihsel bir figürden¹ esinle-

•••

1 Ayrıntılı bilgi için bkz. Cronin 2002, 101.

nilen *Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı (Enigma of Kasper Hauser)* (1974) filmi “ilkel”, “vahşi” bir çocuğun uygar Alman toplumu tarafından ehlileştirilmesinin hikâyesidir. Herzog’un görsel dilinde panayır alanı, olağandışı bedenlerin sergilendiği bir sahnedir. Bu sahnede, uygar dünyadan “kovulmuş” Kasper Hauser ve Güney Amerika’dan getirilmiş yerli Hombrecito panayırda birlikte sergilenir. Her iki karakter uygarlık öncesi bir zaman diliminden kopmuş gibidir ve “vahşi doğa”larıyla panayırda seyirlik birer nesneye dönüştürülür. Sihirbaz, ironik bir anlatımla tarih sahnesinden dışlanmış Hombrecito figürünü seyirciye tanıtır: “Yeni İspanya’nın güneşli kıyılarından ehlileşmemiş bir yerli. Bu vahşi, tüm Avrupa’daki meşhur ve efsanevi Yerli gösterisinin kalan son üyesidir. Bugün tahta flütünü hiç durmadan çalarak insanları ölümden kurtaracağına inanıyor. Kendini insanlığın kötü nefesinden korumak ister ve üç parça elbise giyer. Hombrecito, neşeli ve uysal bir evcil, kendi dili dışında herhangi bir dili konuşması çok zordur” [*Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı* (1974)]. Tüm soylu vahşi niteliklerini üzerinde taşıyan Hombrecito, 19. yüzyılda *Buffalo Bill*’in şovunda sergilenen ve halkı eğlendiren garip bir şov malzemesine dönüşmüştür. May’in romanlarında anlattığı Apaçi *Winnetou* kadar neşeli, iyi ve uysal bir karakterdir. Herzog, Güney Amerikalı Hombrecito karakterini kolonyal geçmişte güçlü bir imge olan soylu vahşi ile ilişkilendirerek ironik bir üslupla panayır geçmişini yeniden canlandırır. Sihirbaz, yerlinin dilini mistik ve anlaşılmaz kılarak Hombrecito’yu, İspanya’nın güneşli sahilinden gelen “yabani” bir antropolojik örnek olarak tanıtır. Karl May romanlarındaki *Winnetou*’a benzeyen Hombrecito, panayır sahibi “beyaz adam” tarafından dillendirilir.

Güney Amerika topraklarına uzanıldığında etnografik film türüne yakın, bir çekim günlüğünün (*Conquest of the Useless*, 2010) yanında bir de belgeselle [*Düşlerin Ağırlığı, (Burdens of Dreams)* (1982)] sahip olan *Fitzcarraldo* (1982) filmi, Amazon Bölgesi’nde tamamlanmıştır. Belgesel ve günlükte öne çıkan bazı olaylar şu şekildedir: Amazon ormanlarında Peru ve Ekvador arasında yaşanan sınır savaşı yüzünden Aguaruna yerlilerinin yüzyıllardır yaşadığı bu ormanlarda yerlilerden çok askerlerin bulunması; John Travolta Fever ve Disneyland tişörtleri giyen gençlerin kültürel dönüşümleri; kereste ve petrol şirketleri tarafından yok edilen yerlerin, modern yaşam tarafından kirletilmemiş Aguaruna yerlileri için bir tehdit oluşturması. Bu temalarla kolonyal tarihsel bir geçmişe vurgu yapan Herzog, yerlilerin çok uzun zamandır sömürüldüklerini, altınlarının ve petrolünün ellerinden zorla alındığını dile getirir (Cronin 2002, 187; Herzog 2010, 17; Prager 2003, 24). *Fitzcarraldo*’da yerli imgeleri soylu vahşi ve aşağılık vahşi ikiliğinin ötesinde yeni yorumlara açılmakta, filmde bölgedeki kolonyal tarih hakkında bilgi verilmektedir.

Herzog'un 1982 tarihli *Fitzcarraldo* filmindeki Brian Sweeney Fitzgerald (Klaus Kinski) "beyaz adam"ın rasyonel düşüncesinin karşısında romantik bir girişimcidir. Fitzcarraldo, Amazon'un orta yerine bir opera binası inşa etmek ister ancak bu hayalin gerçekleşebilmesi için çok para gereklidir. Buz işinden para kazanamayan Fitzcarraldo, kauçuk baronu Don Aquilino ve Peru'da genelev işleten sevgilisi Molly (Claudia Cardinale) ile iş birliği yaparak parasal kaynak sağlar. Ağaçtan elde edilen kauçuk hammaddesinden daha fazla para kazanacağını düşünen Fitzcarraldo, kauçuk işine girerek bir gemi satın alır. Amacı daha fazla sayıda kauçuk ağacına ulaşmaktır. Bunun için gemisini Amazon ormanlarının orta yerindeki bir dağın üzerinden geçirmek ister. Amazon'un ortasında baştan ayağa "beyaz" takım elbisesiyle bu İrlandalı, elinde gramofonuyla dururken film boyunca opera fikriyle adeta hipnotize olmuş gibidir. Büyülediği burjuva müziğini hem korku hem haz kaynağı olan Amazon ormanlarıyla buluşturmaya çalışır. Fitzcarraldo ilk iş olarak gemi mürettebatını oluşturur. Fitzcarraldo'nun kurduğu gemi mürettebatında, sarhoş bir kılavuz aşçı olan Huerequeque; asimile ve rasyonel aklın temsili olan tamirci Cholo, beyaz ırktan Hollandalı bir kaptan Paul Resenbink, vardır. Yolculuğa çıkmadan önce Fitzcarraldo ile buluşan yerli komprador ve kauçuk baronu Don Aquilino, yerlileri medenileştiremediklerinden yakınırken Fitzcarraldo'ya, Pachitea sırtlarına gitmesinin bir anlamı olmadığını, orada bulacağı tek şeyin Kızılderililer olacağını söyler. Bütün tehlikelere rağmen Amazon ormanlarına yolculuğunu başlatan ve Rahip Saramiriza ile yolu kesişen Fitzcarraldo, gemi mürettebatı ile bir geceliğine rahibin misafiri olur. Rahip, eğitim ve din yoluyla bölgede vatanseverler yarattıklarını, yaşlılarda pek işe yaramasa da çocukların kendilerini artık Perulu olarak gördüklerini dile getirir. Bu sahnelerle *Fitzcarraldo* filminde, Peru'da yerlilerden vatanş yaratmaya dair bölgenin ulus devlet politikaları bağlamındaki tarihsel hafızası gün yüzüne çıkar.

Filmdeki yerliler idealize edilmiş stereotiplerle değil mitlerle ön plandadır. Amazon ormanlarıyla ilk karşılaşmasında Fitzcarraldo, ormandaki yerlileri davul ve flüt sesleriyle hissetmeye başlar. Ormanların derinliklerinde görünmeseler de bir korku kaynağı olarak işitiliyorlardır. Silahını hazırlayarak bekleyen Cholo, Batılı değerleri sonuna kadar benimsemiş bir yerli olarak "baldırı çıplakları" (bare ass) vurmaya hazır olduğunu dile getirir. Silahın işe yaramayacağını söyleyen Fitzcarraldo, yerlilerin davul seslerine, opera müziğiyle karşılık verir. Bu sahnede, ilk kez karşılaşan Fitzcarraldo ile yerliler arasında opera vasıtasıyla bir uzlaşma olur. Bu sessiz anlaşma, hayalperest ve romantik Fitzcarraldo ile akıntılarda yaşayan ve kötü ruhları sakinleştirmek

için gemiyi nehirden aşağıya serbest bırakan yerliler arasındaki bir kucaklaşma olarak da yorumlanabilir.

Filmdeki gemi metaforu, yerli mitinin kaynağını oluşturur. Yerliler, kötü ruhları yatıştırmak için kutsal bir anlam attettikleri gemiyi serbest bırakırlar. Hem Avrupa'ya gemilerle etnolojik teşhir için zorla getirilen yerliler hem de gemilerle çıkılan keşiflerde sömürülen topraklar, filmin sonunda "beyaz adam" dan intikamlarını alırlar. *Fitzcarraldo*'da yerlinin mitlerine kulak verilir ve mitleri gizeminden arındırma çabasına girilmez. Karl May'in soylu vahşi Apaçi Şefi *Winnetou*'da, ırklararası iş birliği beyaz adamın çıkarlarına dayanırken ve lehine işlerken *Fitzcarraldo*'da bu iş birliği, yerlinin varlığının kabulüne ve zaferine dair görüntülerle biter.

Herzog, bir "taş devri" özelliği olarak yücelttiği bozulmamış bir doğa ve kültürün kaotik güzelliğine hayranlık duyduğunu belirtir. *Fitzcarraldo*'nun çekim yıllarına denk gelen Brezilya'daki Amondauas (Uru Eus) kabilesiyle 1981 yılında tesadüfen temas kuran Herzog, bu kabilenin uygarlıkla bağlantısı olmayan ve kendi zamansal döngüsüne göre yaşayan "bozulmadan" kalmış bir kabile olduğunu aktarır. Herzog, 1981 yılındaki ilk temasından yirmi bir sene sonra kabileyle tekrar iletişime geçerek *Ten Thousand Years Older* (2002) kısa filmi yapar. Uru Eus kabilesi, Amazon ormanlarında savaşçı çocuklarıyla birlikte yaşarken 21. yüzyıl başlarında modern Brezilyalılara dönüşürler. Herzog, bir antropolog gibi "vahşi yerlilerin" yaşama dair ritüellerini, değişen yaşam alanlarını yeniden filme alarak kabile hakkında güncel bilgiler verir. Yönetmen, Uru Eus kabilesine ait bölgedeki tarihsel bilgiyi yerli imgeleriyle tekrar canlandırır.

İmgesel bir kolonyalizm eleştirisi örneği olan diğer bir film *Tanrının Gazabı, Aguirre (The Wrath of God, Aguirre)* (1972), 1560'lı yılların başlarında İspanya'da II. Philip'e karşı bir isyan düzenleyen Bask Fatih Lope de Aguirre'nin hikâyesidir. Çılgın ve acımasız bir Konkistador olan Aguirre'nin rüyası El Dorado efsanesindeki altın şehri ele geçirmek, mutlak güce ve zenginliğe ulaşmaktır (Boyer 2011, 262). Bu efsane, Amazon'daki yerli kralın her gün kendini altınla boyaması ve gittiği yerlerin altınla kaplanıyor olmasına dayanır (Lindberg 2013, 20). Sömürge seferinde Gonzalo Pizarro, nehrin her iki tarafındaki arazinin sahipliğini, uygar dünyanın değerli bir sembolü olan kâğıda kaydettirerek ilan eder. Batılı sömürge politikalarının temsili olan taç, kilise ve mahkeme gibi üç merkezi kurumun kolonyal stratejilerdeki sürekliliği film boyunca irdelenir (Boyer 2011, 265; Sharman 2004, 100). İspanyol emperyalizminin yıkıcılığının tarihi hakkında bazı fikirler edinmeyi sağla-

yan kolonyal geçmişin imgeler yoluyla canlandırılması ise Aguirre karakteri üzerinden olur (Boyer 2011, 274). Yolculuk boyunca karşılaşılan Pizzaro ordusunun isyanı, Aguirre'nin ihaneti ve Amazon ormanındaki tehlikeler gibi nedenlerle sefer başarısızlığa uğrar. Filmin sonunda bir salda ölümü bekleyen Aguirre, kolonyal bir anlatının sona yazgılı bir kahramanı gibi gözükür (Sharman 2004, 99).

Don Lope de Aguirre, El Dorado'nun zenginliklerine ulaşarak kolonyal arzularını gerçekleştirmek ister, fakat yaşadığı hezeyan dolu esrik ruh hali ile yolculuk ettiği kişileri dahi öldürür. Yerliler, filmde acımasız ve tehlikeli vahşiler olarak görünmez kılınmıştır. Almanların kolonyal fantezilerini gerçekleştirmek için kullandığı German Indianthusiasm'ın "üst insanı" olan yerliler, *Aguirre*'de, Amazon ormanlarının bir uzantısı ve korku kaynağına dönüşür. Gundula M. Sharman, Avrupa kolonyalizminin yarattığı baskı ve zorlamanın adaletini Herzog *Aguirre* filminde Amazon ormanlarına bırakmıştır, der: "Avrupa, her şeyden önce yerli halk, yerli kültür üzerinde daimî bir korkuyu sürrekli hale getirmiştir. İspanyol ordusu ve Güney Amerika'nın doğası arasında bir eşitlik ve adalet sağlanmıştır" (Sharman 2004, 103).

Güney Amerika, paradoksal bir biçimde hem Nasyonal Sosyalizmin ırkçılığına karşı direnen sivillerin hem de İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Nazilerin kaçarak sığındıkları bir yer haline gelir (Sharman 2004, 97). Sharman'a göre, *Aguirre*'de Güney Amerika, saf bir ırk kurma düşü ile güce susamış bir diktatörün yükseliş ve düşüşünün hikayesini anlatmak için metafor olarak kullanılır (2004, 102). Bu metaforik anlatımla Aguirre karakteri, bir yandan Hitler'i anımsatırken diğer yandan Nazi rejimi eleştirisi olarak ortaya çıkar (Ramey 2012, 142). Yeni Alman Sineması'nın Nazi geçmişiyle yüzleşmesinde Aguirre, karizmatik, megalomanyak ve çılgın ruhuyla bir faşizm alegorisidir (Davidson 1993, 22). Örneğin, Ascárate, Klaus Kinski'nin fiziksel özelliklerine odaklanır. Sarı saçları ve mavi gözleriyle Aguirre'nin aryan bir ırkın faşist kimliğini temsil ettiğini dile getirir (Ascárate 2007, 486). Aguirre'nin final sahnesi konuşmasında kızıyla evlenip aryan bir ırk yaratma tutkusunu dile getirişi, onun ırksal bir üstünlük isteğini ortaya koyar (Stone 2005, 30). *Aguirre* ve *Fitzcarraldo*'da beyaz ırkın kolonyal arzu ve isteklerinin başarısızlıkla sonuçlandığı söylenebilir. Böylelikle Herzog, Almanya'nın yayılmacı hayaline izin vermeyerek Amazon ormanlarının büyüünün uygarlık tarafından ele geçirilip bozulmasını engeller.

Baskın kolonyal söylemin ürettiği yerli imgelerini bozan başka bir örnek, Herzog ve Denis Reichle'in birlikte yönettiği *Küçük Askerin Şarkısı* (*Ballad of*

the Little Soldier) (1984) belgeselidir. Belgesel, 1980'li yıllarda Nikaragua'da Sandinista hükümetine karşı bağımsızlık savaşı veren Miskito'daki Misura ordusunun çocuk askerlerini konu eder. Miskitoluların savaş geleneği olmadığı için çocuk asker yetiştirirler. Miskitolular Karayipler'den göçen yerlilerdir ve yüzlerce yıldır sahil bölgesinde izole bir şekilde yaşarlar. Topraklarını korumak için devrimci sosyalist hükümete karşı savaşan Miskito yerlilerini CIA finanse eder (Lehman 2012, 377). Belgesel, ABD'nin Orta Amerika'daki sosyalist rejimlere karşı aktif olarak savaştığı bir zamana denk düşer. Herzog, bölge tarihindeki olaylarla ilgilenmediğini dile getirirse de çektiği bu belgeselde özensiz bir gazetecilik yapmakla suçlanır (Lehman 2012, 376-79). Yönetmen bu suçlama karşısında Sandinistalara karşı Miskitolu çocuk askerlerin hikâyesini anlatmanın kendisini Amerikan emperyalisti yapmadığını dile getirir (Cronin 2002, 191). Fakat görülmektedir ki Miskito yerlilerinin içinde bulunduğu politik iklim ironik bir şekilde Herzog'u tarihsel ve siyasi bir konum almaya zorlar (Corrigan 1986, 12). Thomas Elsaesser'e göre *Küçük Askerin Şarkısı (Ballad of the Little Soldier)* Herzog'un siyasi ve ideolojik tartışmalara girişmesinin iyi bir örneğidir (2014, 151). Filmin açılış sahnesinde Miskitolu bir çocuk, İspanyol halk şarkısı söylerken elindeki silah gitarı andırır. Yetişkinlerin dünyasında "tam bir erkeğe" dönüşen çocuk askerler, gülerken bile hüznüldür. Bu hüznü imgelerle Herzog, belgeselde üzüntü ve yıkıma odaklandığını, çocuk askerlerin yıkımlar sonrasındaki travmaları ile ilgilendiğini belirtir (Lehman 2012, 377). Fakat Miskitolu yerlilerin CIA tarafından finanse edilmesi, kolonyal dönemin simgesel olarak bitse de neo-kolonyal bir dönemde siyasi ve ideolojik kamplaşmaların açığa çıktığını bize gösterir. Eski kolonyal güçlerin bölgedeki dolaylı varlığı, yeni siyasi ve tarihsel yorumlara açıktır. Herzog, belgeselde politik unsurlara dokunmuyor gibi görünse de yarattığı imgelerle tarihsel süreci kendine referans alarak bu süreci Miskitolardan yana tekrar kurmaya girişir.

Yerli imgeler, bu sefer kıta değiştirerek Afrika'ya taşınır. Batı Afrika'da çekilmiş *Yeşil Kobra (Cobra Verde)* (1987) kolonyal politikalar ve sömürü ilişkilerini, kölelik tarihinin hafızasıyla buluşturarak post kolonyal bir okumaya açar. Brezilyalı Albay Don Octavio Coutinho, 1800'lerde hapisten yeni çıkmış Brezilyalı bir haydut olan Francisco Manoel da Silva, diğer adıyla Yeşil Kobra'yı birkaç askerle birlikte Batı Afrika'ya gönderir. Albayın amacı, baş edilemeyen Afrikalı bir hükümdarı, köle ticaretine devam etmesi için zorlamaktır. Yeşil Kobra, taş ocağında çalışırken aldığı para karşısında isyan eden, ardından silahlanan bir eşkiyadır. Şeker kamışı baronu ile yolları kesişen Yeşil Kobra'nın Afrikalı "vahşileri" dize getireceği düşünülür. Albay, filmdeki ekonomik sö-

mürüyü şu sözlerle dile getirir: “Tek başıma tüm Pernambuco eyaletinden fazla şeker üretirim. Yılda yüz bin ton ve tümü düşmanımız İngiltere’ye gider. Köle ticaretini kaldırdılar. Gemilerimize el koyuyorlar. Ama biz olmazsak şekerleri olmaz”. Filmin ilk yarısında Albay’ın Afrikalı köleleri şeker kamışı üretim tesisinde ağır koşullarda çalıştırdığı sahneler, Brezilya’daki sömürgeci politikaların tarihi duraklarından ilkidir. Avrupa’da kapitalist sanayinin ihtiyacı olan şeker kamışı için kölelerin emek sömürüsü, imgelerle oldukça canlıdır. Şeker kamışı baronu, şeker tarlasında 600 kölesi olduğu ile övünür ve daha fazla şeker plantasyonu sahibi olabilmek için köle satın almak ister. *Yeşil Kobra*’da Afrika’daki sömürülen ve ticareti yapılan bedenler, vahşi kategorisinde bile değillerdir artık. Beyazlarla iş birliği içindeki Brezilyalı yerliler ise sömürgeci dilini konuşarak köle emeğinin sömürülmesine aracılık eder.

“İlkelcilik”, Alman modernizmde “siyah ötekinin” dışavurumcu bir idealidir. Bu felsefi anlayış, Leni Riefenstahl’ın *The Last of the Nuba* (1973) koleksiyonunda siyah bedeninin kusursuzluk, güç, gurur ve meydan okuyan görüntüleriyle açığa çıkar (Carter 2012, 335). Susan Sontag’ın Leni Riefenstahl’ın filmlerinde Nasyonal Sosyalizm ideolojisi temelinde tartıştığı estetik anlayış, “faşist estetik” tir. Erica Carter’a göre Leni Riefenstahl’ın *Nuba of Africa* fotoğrafları yerli bedenlerinin kusursuzluğuna odaklanarak “ilkel fetişistik” imgeler yaratır. Bu imgelerde Afrika’daki yerliler tarihsel aktörler değil, kaybolmuş bir egzotik geçmişin metalaşmış imgeleri olarak gösterilir (2012). Herzog, *Yeşil Kobra*’da Afrika’daki siyah bedenleri faşist estetik anlayışından uzaklaştırma çabası içindedir (Murray 2016, 318). Bunu yaparken örneğin, Afrikalı bir kabileyi ele aldığı *Güneşin Çobanları (Wodaabe)* (1989) belgeselinde Afrikalı imgelelere önce kamera açılarıyla -perspektifin biçimini bozarak- sonra kendi sesi (dış ses) ve müziğiyle (opera) daha sonra da egzotik görsel kodları değiştirerek müdahale eder (Carter 2012, 348). Herzog’un siyah beden imgeleri, izleyiciyi tüketici bir hazza yönlendirmeden, gücü ve tahakkümü erotikleştiren Leni Riefenstahl’ın faşist ve fetişist estetiğinden uzak durur (Lehman 2012, 374).

Herzog, *Yeşil Kobra*’da sömürgecilikten ziyade insan ruhundaki büyük fantezi ve rollerle ilgili bir biçim arayışında olduğunu ifade eder. Ancak köle ticaretinin bugün bile üzerinde çokça durulan bir konu olmadığını, Afrika krallıklarının da beyaz tacirler kadar köle ticaretinin içinde olduğunu söyleyerek bölgenin tarihi ile ilgili bilgiler verir. Yönetmen, Afrika denildiğinde kıtanın vahşilerle (aşağılık vahşiler) dolu ilkel ve tehlikeli bir yer olarak tasvir edildiğini, *Yeşil Kobra*’nın Afrika nostaljisini besleyen imgelerden uzaklaştığını dile getirir (Cronin 2002, 212).

Afrika kıyılarından Avustralya'ya geldiğimizde *Yeşil Karıncaların Düş Görüdüğü Yer* (*Where the Green Ant Dreams*) (1984) filmi karşımıza çıkar. Filmin çıkış noktası, Avustralya'da gerçekleşmiş tarihsel bir olaya dayanır. 1970'lerde bazı Kuzey yerlileri ile ülkenin kuzey batısında boksit madenciliği yapan İsviçre menşeli bir şirket arasında maden çıkarılan topraklarla ilgili bir anlaşmazlık yaşanır. Bu olaydan esinlenen ve olayın mahkeme kayıtlarını filmdeki mahkeme sahnelerinde aynen kullanan Herzog, Avustralya'da maden şirketine karşı Aborjin yerlilerinin kutsal nesnelere ve topraklarına savundukları bir öykü yazar (Cronin 2002, 206). *Yeşil Karıncaların Düş Görüdüğü Yer*'de (*Where the Green Ant Dreams*) Avustralya'da bir grup Aborjin, kutsal kabul ettikleri yeşil karıncaların yaşadıkları alanı korumak için maden şirketine karşı çıkarak eylem başlatır. Bu eylemlerde kameranın objektifi yerlilerin yüzlerinde uzun süre asılı kalır. Film akışında Aborjin kültürel mitleri ile Aydınlanmanın rasyonel aklı sürekli karşı karşıya gelir. Sömürgeci beyazlarla iş birliği yapmaya yanaşmayan soylu vahşi imgesinin zıt kutbunda yer alan Aborjin'ler, yeşil karıncaların kutsal mabedini korumaya çalışır (Elsaesser 2014, 136) Herzog, Aborjinlerin kültürlerini, dillerini canlı tutmak için önemli bir mücadele içinde olduklarını ve kendi mitolojilerini geliştirdiklerini dile getirir (Cronin 2002, 207-08). Herzog'a göre sömürge öncesi dönemde Aborjinler için mitler, gezegendeki her şeyin kökenini açıklayabilecek güçtedir. Yeşil karınca metaforuyla bu mitolojik dünya, kendi gerçekliğini Aborjinlerin iki bin yıllık şarkılarında açığa çıkarır. Aborjinler, binlerce yıldır yaşadıkları bu topraklar üzerindeki varlıklarını hatırlatır, kendilerine yeniden bir yer açmaya çalışırlar. Filmde Aborjin imgeler, aktivist olarak eyleme geçer ve bu imgeler bakışın sorumluluğunu üstlenerek Aborjin mit ve zaman anlayışını kapitalistlere karşı savunurlar.

Sonuç

Güney Amerika'dan Afrika kıtasına uzanan hikayeleriyle Werner Herzog'un, kolonyal arzuları besleyen nostaljik yerli imgelerini, filmlerinin görsel anlatısına dahil etmediği görülür. Yarattığı yerli imgeler, küresel kapitalizm ve kültürel emperyalizm tarihiyle iç içe bir anlatımla aktarılır. Herzog, evrensel gerçeklerin imgeleriyle ilgilendiğini, film mekânlarının bölgesel politik anlaşmazlıkları ve bu anlaşmazlıkların siyasal iklimiyle ilgilenmediğini belirtse de yerli imgelerin sömürge tarihiyle çok fazla kesişim noktası olduğu görülür. Filmlerde sömürgeci-sömürülen ilişkisi postkolonyal yaklaşıma yakın duran eleştirel bir perspektifi açığa çıkarır. Bu eleştirel yorumla filmlerde sömürünün trajik boyutlarını yaşayan yerlinin dil, mit ve gizeminin sömürgeci

güçlerce nasıl parçalandığı tüm sarsıcı gerçekliğiyle gözler önüne serilir. Bu yok edilişte Herzog, yerli imgelerini dilsel ifadeler, sesler, kutsal nesnelere ve mitlerle örerek yeni bir tarihsel akışla yeni bir gerçeklik yaratır. Yönetmen, filmlerinde, anti kolonyalist bir tavırla Avrupa burjuva hegemonyasını sorgular ve Avrupa'nın yayılcı hayalini başarısızlığa uğratar. Sömürge tarihinin romantik maceracı kökleri arkasında gizlenen ulus tarihinin acımasız politikalarını yerli imgeleriyle eleştirir. Ayrıca Herzog, toplumsal devingenlikten koparmadığı yerli imgelerini, kendi kişisel evreni ve iç dünyasından romantik bir stil ve ironiyle aktarır. Doğal çevresi ile uyum içinde yaşayan *soylu vahşi Winnetou* gibi imgelerin aslında Batılı yanılısamalar ve fantezilerle dolu olduğu fikriyle bu imgeleri kıyasıya eleştirir. Yerlinin bedeni tüm kusurlarıyla kendi yerel tarihi içinden ve yaşadığı coğrafyadan kopartılmadan aktarılır.

Kaynakça

- Adams, Caroline Frances. 2019. "Imagining 'Indianer': Karl May's Winnetou and Germans' Enduring Fantasies about Native Americans." *Lisans tezi*, Middletown Connecticut, Wesleyan University.
- Ascárate, Richard John. 2007. "'Have You Ever Seen a Shrunken Head?': The Early Modern Roots of Ecstatic Truth in Werner Herzog's Fitzcarraldo." *Modern Language Association of America* 122 (2): 483-501.
- Bilis, Pınar Özgökbel. 2017. "Alman Sineması: Yıldızı Bir Parlayan Bir Sönen Ülke Sineması Üzerine Tarihsel Bir Değerlendirme." *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (52): 89-108.
- Bolz, Peter ve Ann Davis. 2003. "Do Germans Really Love Indians?" *Great Plains Quarterly* 23 (3): 193-97.
- Boyer, Patricio. 2011. "Fantasy and Imperial Discourse in Herzog's Aguirre, the Wrath of God." *Journal of Latin American Cultural Studies* 20 (3): 261-79.
- Calloway, Colin Gordon, Gerd Gemünden ve Susanne Zantop. 2002. *Germans and Indians: Fantasies, Encounters, Projections*. Londra: University of Nebraska Press.
- Carter, Erica. 2012. "Werner Herzog's African Sublime." *A Companion to Werner Herzog* içinde, editör Brad Prager, 329-55. Sussex: Wiley-Blackwell.
- Combee, Jerry ve Martin Plax. 1973. "Rousseau's Noble Savage and European Self-Consciousness." *Modern Age* 17 (2): 173-82.
- Corrigan, Timothy. 1986. "Producing Herzog: From a Body of Images." *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History* içinde, editör Timothy Corrigan, 3-19. New York, Londra: Methuen.
- Corrigan, Timothy. 2014. *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*. Londra, New York: Routledge.
- Cronin, Paul. 2002. *Herzog on Herzog*. New York: Faber & Faber.
- Davidson, John E. 1993. "As Others Put Plays upon the Stage: Aguirre, Neocolonialism, and the New German Cinema." *New German Critique* (60): 101-30.
- Depeli, Gülsüm. 2018. "Temiz Düşünce, Pis İmge: 'Bakışımız Hala Var 'ken...'." *Toplum ve Bilim* (143): 71-93.
- Dirlik, Arif. 2005. *Postkolonya Aura*. Çeviren Galip Doğduaslan. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Ellingson, Ter. 2001. *The Myth of the Noble Savage*. California: University of California Press.
- Elsaesser, Thomas. 2014. "An Anthropologist's Eye: Where the Green Ants Dream." *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History* içinde, editör Timothy Corrigan, 133-56. Londra, New York: Routledge.
- Fanon, Frantz. 2007. *Yeryüzünün Lanetlileri*. Çeviren Şen Süer. İstanbul: Versus Yayınları.

- Feest, Christian F. 2002. "Germany's Indians in a European Perspective." *Germans and Indians: Fantasies, Encounters, Projections* içinde, editörler Colin G. Calloway, Susanne Zantop ve Gerd Gemünden, 25-43. Londra: University of Nebraska.
- Geertz, Clifford. 2007. *Yerel Bilgi*. Çeviren Kudret Emiroğlu. Ankara: Dost Yayınları.
- Guettel, Jens-Uwe. 2010. "From the Frontier to German South-West Africa: German Colonialism, Indians, and American Westward Expansion." *Modern Intellectual History* 7 (3): 523-52.
- Herzog, Werner. 2010. *Conquest of the Useless: Reflections from the Making of Fitzcarraldo*. Çeviren Krishna Winston. New York: Harper Collins.
- Kaes, Anton. 2003. "Yeni Alman Sineması." *Dünya Sinema Tarihi* içinde, editör G. Nowell Smith. İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- King, Lisa Michelle. 2016. "Revisiting Winnetou: The Karl May Museum, Cultural Appropriation, and Indigenous Self-Representation." *Studies in American Indian Literatures* 28 (2): 25-55.
- Lehman, Will. 2012. "A March into Nothingness: The Changing Course of Herzog's Indian Images." *A Companion to Werner Herzog* içinde, editör Brad Prager, 371-92. Sussex: Wiley Blackwell.
- Lindberg, Christer. 2013. "The Noble and Ignoble Savage." *Ethnoscripts* 15(1): 16-32.
- Loomba, Ania. 2000. *Kolonyalizm Postkolonyalizm*. Çeviren Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lutz, Hartmut. 2002. "German Indianthusiasm: A Socially Constructed German National (ist) Myth." *Germans and Indians: Fantasies, Encounters, Projections* içinde, editörler Colin G. Calloway, Susanne Zantop ve Gerd Gemünden, 167-184. Londra: University of Nebraska Press.
- May, Karl. 2005. *Winnetou*. Çeviren Michael Shaw. Londra, New York: Continuum.
- Michaels, Jennifer. 2012. "Fantasies of Native Americans: Karl May's Continuing Impact on the German Imagination." *European Journal of American Culture* 31 (3): 205-18.
- Murray, David. 2016. "German 'Indianthusiasm'." *Patterns of Prejudice* 50 (3): 317-19.
- Noyan, Yekta K. 2013. "Colonialism, German Experience and the Reflections on History." *Uluslararası Suçlar ve Tarih* (14): 105-37.
- Perry, Nicole. 2006. "Karl May's Winnetou: The Image of the German Indian, the Representation of North American First Nations from an Orientalist Perspective." Yüksek lisans tezi, Montreal, McGill University.
- Prager, Brad. 2003. "Werner Herzog's Hearts of Darkness: Fitzcarraldo, Scream of Stone and Beyond." *Quarterly Review of Film and Video* 20(1): 23-35.
- Punch, Keith F. 2005. *Sosyal Araştırmalara Giriş Nicel ve Nitel Yaklaşımlar*. Çeviren Dursun Bayrak, H. Bader Arslan ve Zeynep Akyüz. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Ramey, James. 2012. "Representational Imperialism in Aguirre, The Wrath of God." *The Latin Americanist* 56 (2): 137-59.

- Reed, Eugene E. 1964. "The Ignoble Savage." *The Modern Language Review* 59 (1): 53-64.
- Said, Edward W. 2013. *Şarkiyatçılık*. Çeviren Berna Ülner. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sharman, Gundula M. 2004. "The Jungle Strikes Back: European Defeat at the Hands of the South American Landscape in the Films of Werner Herzog." *Journal of Transatlantic Studies* 2 (1): 96-109.
- Sheehan, Paul. 2008. "Against the Image: Herzog and the Troubling Politics of the Screen Animal." *SubStance* 37 (3): 117-36.
- Stone, Cynthia L. 2005. "Aguirre Goes to the Movies: Twentieth-Century Visions of Colonial-Era 'Relaciones'." *Chasqui* 34 (2): 24-35.
- Usbeck, Frank. 2013. "Representing the Indian, Imagining the Volksgemeinschaft: Indianthusiasm and Nazi Propaganda in German Print Media." *Ethnoscripts* 1 (15): 46-61.
- Wildenthal, Lora, Juergen Zimmerer, Russell A Berman, Jan Rüger, Bradley Naranch, Birthe Kundrus ve Maiken Umbach. 2008. "The German Colonial Imagination." *German History* 26 (2): 251-71.
- Yegenoglu, Meyda. 1998. *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Yetişkin, Ebru. 2010. "Postkolonyal Kavramlar Üzerine Notlar." *Toplumbilim* (25): 15-21.
- Zantop, Susanne. 1997. *Colonial Fantasies: Conquest, Family, and Nation in Precolonial Germany, 1770-1870*. Durham: Duke University Press.
- Zoonen, Liesbet van. 2014. "Medyaya Feminist Yaklaşımlar." *Medya Kültür Siyaset* içinde, editör Süleyman İrvan, 365-99. Ankara: Pharmakon Yayınları.