

Yerli Sineması ve Ortadan Kaybolmaya Direnen Yerli: *Smoke Signals*

Aygün Şen

Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi

<https://orcid.org/0000-0002-6438-1426>

aygunsen007@gmail.com

Öz

Sömürgeciğin yüzyıllar boyunca bilim, popüler kültür ve ana akım sinemanın yardımıyla inşa ettiği "ortadan kaybolan Yerli" miti, Yerlilerin geçmişte kalmış veya zamanın dışında donmuş olduğu, medeni kültürlerle karşılaştığında ortadan kaybolmasının kaçınılmaz olduğu fikrine dayanır. Yerlileri yok etmeye yönelik sömürgeci şiddet ve bu şiddet karşısında geliştirilen mücadelenin küresel ortaklığına vurgu yapan bu çalışma, sömürgecilik tarihini ifşa eden, karşı anlatılar kuran Yerli sinemasını, yok olmaya direniş ve hayatta kalma eylemi olarak ele almaktadır. Yok olması istenen Yerli sembollerin ve ritüellerin perdeye yansımaları, yasaklanan dillerin duyulması, resmî tarihin gizlediklerinin dile getirilmesi, bunu amaçlamasa bile Yerli sinemasını politik direnişin aygıtı haline getirir. Sinema tarihi boyunca beyazlar tarafından Yerliler "hakkında" yapılmış filmler Yerli halkları klişelere hapsetmiş, işgalciliği meşrulaştıran bir dil kurmuştur. Yerli halk "tarafından" ve Yerli halk "için" üretilen her film, Yerli halkın sömürgeci temsillerine açık ya da örtük meydan okuyarak yok olmaya yazgılı olduğu iddia edilen Yerlilerin direnişini ortaya koyar. Yerli sineması, nostaljik bir sömürgecilik öncesi geçmişe dönme arzusuna tutunmayı ya da topluluğu sadece kolektif bellekteki acılarla tanımlamayı değil çağdaş dünyada Yerli olarak var olmaya devam etmek için yeni bir dil kurmayı amaçlar. Çalışmada *Smoke Signals*'ın (Chris Eyre, 1998) ideolojik çözümlemesi yapılmış, popüler kültür ve ana akım sinemanın öğelerini yapıbozuma uğratan, günümüz toplumsal meseleleri ve onların kültürel mirası arasında bir diyalog yürüten, çağdaş dünyada Yerli varoluşunu yücelten Yerli sineması örneği olarak ele alınmıştır.

Anahtar kelimeler: Yok olan Yerli, Yerli sineması, Dördüncü Sinema, Yerli çalışmaları, görsel egemenlik

■ ■ ■ ■ ■

Makale geliş tarihi: 13.03.2023 ■ Makale kabul tarihi: 31.10.2023

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ 10(2) ■ güz/autumn: 125-168

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1396870

Indigenous Cinema and the Indian Resisting the Vanishing: Smoke Signals

Aygün Şen

Marmara University Faculty of Communications

<https://orcid.org/0000-0002-6438-1426>

aygunsen007@gmail.com

Abstract

Colonialism has constructed the myth of the “vanishing Indian” over the centuries through science, popular culture, and mainstream cinema. This myth is based on the idea that Indigenous peoples are stuck in the past or frozen in time, and that they are doomed to disappear when they encounter civilized cultures. This study emphasizes the global commonality of colonial violence aimed at the destruction of Indigenous peoples, as well as the struggle against this violence. It examines Indigenous cinema, which exposes the history of colonialism and constructs counter-narratives, as an act of resistance to vanishing and survival. Reflecting Indigenous symbols and rituals on screen, hearing forbidden languages, and articulating what official history conceals make Indigenous cinema an apparatus of political resistance, even if it does not aim to be one. Throughout the history of cinema, films made by whites “about” Indigenous people have imprisoned Indigenous peoples in stereotypes and constructed a language that legitimizes occupation. Each film produced “by” and “for” Indigenous people explicitly or implicitly challenges colonialist representations of Indigenous people and presents the resistance of Indigenous people who are allegedly destined for extinction. Indigenous cinema seeks not to cling to a nostalgic desire to return to a pre-colonial past, or to define the community only in terms of suffering in collective memory, but to construct a new language for continuing to exist as Indigenous people in the contemporary world. This study offers an ideological analysis of *Smoke Signals* (Chris Eyre, 1998) as an example of Indigenous cinema that deconstructs elements of popular culture and mainstream cinema, engages in a dialogue between contemporary social issues and Indigenous cultural heritage, and celebrates Indigenous existence in the contemporary world.

Keywords: Vanishing Indian, Indigenous cinema, Fourth Cinema, Indigenous studies, visual sovereignty

■ ■ ■ ■ ■

Received: 13.03.2023 ■ Accepted: 31.10.2023

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ 10(2) ■ güz/autumn: 125-168

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1396870

Sinema, ortaya çıkışından beri teknik, estetik, endüstri ve politikanın kesişiminde yer alır; her film açık ya da örtük bir politik gündem barındırır. Yerli sineması, ana akım sinemanın klişelerine karşı Yerli halkların¹ kendi temsillerinin kontrolünü geri alma girişimi olarak arazi ve kaynaklar üzerinde olduğu gibi, kültür üzerindeki egemenlik mücadelesinin de parçasıdır. Egemenin gözünden inşa edilen temsillere karşı Yerli görselliğini ve Yerli hikâye anlatma biçimini sanatsal ifade ve politik mücadele yöntemi olarak sürdüren Yerli sineması, resmî tarih ve egemen görselliği yapıbozuma uğratarak karşı anlatılar inşa eder. Temsil egemenliğini geri alırken sömürgecinin Yerlileri kayıt altına almak, egzotikleştirmek, insandışılaştırmak için kullandığı aygıtlar Yerli mücadelesinin araçları haline gelir.

Sinemanın ilk yıllarından itibaren Yerliler hakkında yapılan filmler dışlayıcı sinema pratiklerinin ürünleri olmuş, kamerayı egemenler kullanırken kaydedilenler ötekiler olmuştur. Alice Strickland, Yerli halk kayda alındığında ortaya çıkan filmin, sinemacı ile özne arasındaki iş birliğinin ve etkileşiminin değil, sinemacının Yerli halka bakışının sonucu olduğunun altını çizmiştir. Sinemacı ve özne arasında karşılıklı katılım ve alışveriş yoktur. Yerli öznenin

•••

1 Küresel Yerli Hareketi'nin kültürel alanı sömürgeleştirme çabasının bir parçası olarak ortaya çıkan, 1990'lardan itibaren akademiye görünürlük kazanan *Indigenous Studies* (Yerli Çalışmaları) ve *Indigenous Cinema* (Yerli Sineması) alanlarında *Indigenous* sözcüğünün büyük harfle yazımı Yerli araştırmacılar tarafından politik bir tutum olarak benimsenmiştir. Bu çalışmada da Barry Barclay'in (2003, 7) "Büyük Y ile Yerli" vurgusu esas alınarak Yerli sözcüğü büyük harfle başlatılmıştır.

kontrol altına alındığı bu süreçte görüntüler sadece alınır; verilmez veya paylaşılmaz (Strickland 2013, 145).

Ana akım sinemadaki Yerli imgesi, Sosyal Darwinizm ve ırk ile kültürü eşitleyen erken dönem antropoloji tarafından ulus inşa sürecinde medeniyetin ötekisi olarak kullanılırken yok olmak üzere olan vahşi ve egzotik kalıntılar sunumuyla seyirciyi büyülemiştir. “Egzotik ve gizemli öteki” anlatısı ticari sinemaya yeni öyküler ve imajlar sağlarken Yerlilerin ilkelliğini, vahşiliğini vurgulayan anlatılar sömürgeci söylemi meşrulaştıran “medeniyetin temsilcisi beyaz” anlatısına hizmet etmiştir. Sinemanın etkisiyle popüler kültürde hızla yayılan bu söylem, sadece beyazların Yerliye bakışını değil, Yerlilerin de kendi kültürlerini, varoluşlarını algılama biçimini etkilemiştir. Bu nedenle Yerlilerin, kamerayı kontrol ederek incelenen, hakkında öyküler anlatılan seyirlik nesne konumundan kurtulup yaşayan, izleyen ve anlatan özne konumuna geçişi sömürgeciliğe karşı direnişin sonucudur.

Michelle Raheja, sinema endüstrisinin başlangıcından beri Yerli imgesine hayranlık duyduğunu, Yerlilerin gündelik hayatları olarak çekilen yüzlerce aktüel çekimin salonlarda gösterildiğini belirtmiştir. Sadece Western gibi ana akım türler dışında aktüel çekimler ve erken dönem etnografik filmler hem *vanishing Indian* (ortadan kaybolan Yerli) mitine katkı sağlamış hem de seyirci deneyimini sinemanın başlangıcından itibaren Yerli ve beyaz figürler arasındaki ikilemler ilişkisi çerçevesinde örmüştür. Sömürge politikalarını meşrulaştıran bu anlatı, asimilasyon ve katliamla mücadele etmeye çalışan Yerlileri medeniyete uyum sağlamazlarsa silinip gidecekleri, uyum sağlamaları durumunda da artık yeterince saf ve hakiki bir kültüre sahip olmadıkları için gerçek anlamda var olamayacakları bir kısır döngüye hapsedmiştir (Raheja 2007, 1170). Beyaz adamın medeniyeti karşısında Yerli halkların silinip gitmesi doğal bir süreçmiş, tarihin akışında aksi olması beklenemezmiş gibi anlatılmasına rağmen tarihe baktığımızda bilinden, edebiyattan müzelere ve sinemaya kadar kültürel alanda inşa edilen bu söylemin, sömürgecinin Yerlileri tarihten silerek çalınmış topraklardaki kendi varlığını meşrulaştırmaya çalıştığı sistemli yok etme politikaların devamı olduğu görülmektedir.

Yerli kültürünün ve kimliğinin yüzyıllar boyunca sömürgeci kurumlarda, kültürde, edebiyatta, ticari sinemada nasıl temsil edildiğini ele almadan, sömürgeci politikaların merkezinde yer alan “ortadan kaybolan Yerli” söyleminin nasıl inşa edildiğini ve çağdaş Yerli varoluşunun önemli bir parçası olan Yerli sinemasını tartışmak mümkün değildir. Dolayısıyla,

çalışmada öncelikle Yerli halkların tarih boyunca egemen bilimsel, kültürel ve politik söylemlerde nasıl tanımlandığı sorusuna cevap aranmıştır. Çalışma, sömürgeciliğin sadece silah zoru ve fiziksel şiddetle değil, kurumsal politikaları meşrulaştıran kültürel inşalar yoluyla kurulduğu ve sürdürüldüğü, bu nedenle Yerli mücadelesinde kültürel alanın önemli bir mevzi olduğu ve sinemanın mücadele aygıtı olarak kullanıldığı savına dayanmaktadır.

Farklı coğrafyalardaki Yerli halkların zorla asimilasyon, yerinden edilme ve insandışılştırılma süreçleri sadece devlet politikalarında değil, kültürel alanda da sömürgeciliğin inşa edilmesi ve sürdürülmesi bakımından ortak özelliklere sahiptir. Özgün kültürleri, gelenekleri ve tarihleri olan Yerli halkların filmleri, sömürgeciliğin farklı coğrafyalarda benzer pratikler ortaya koymasına bağlı olarak küresel ortaklıklara sahiptir. Sömürgecilik tarihinin Yerli perspektifinden anlatılması, çağdaş dünyada Yerli kimliğinin var olma biçimlerinin müzakere edilmesi, arazi ve temsil üzerindeki egemenlik haklarının savunulması, kültür ve geleneklerin gelecek kuşaklara aktarılması, küresel Yerli sinemasının doğuşunda ve gelişiminde ortak temalardır. Bu çalışmada Yerli sineması, sömürgeciliğin suçlarını ifşa ederken Yerli kültürünü kayıt altına alan ve çağdaş Yerli kimliğini inşa eden estetik ve politik anlatılar olarak ele alınmaktadır. Çalışmanın coğrafi sınırları belirlenirken yerleşimci sömürgecilik temelinde kurulmuş ve günümüzde Batı medeniyetinin temsilcisi olarak değerlendirilen, aynı zamanda 1970'li yıllardan itibaren Yerli hareketinin ve Yerli sinemasının etkili bir politik söylem kurduğu Avustralya, Yeni Zelanda, Kuzey Amerika'da ABD ve Kanada, Fenno-İskandinavya'da Norveç, İsveç, Finlandiya seçilmiştir. Ekonomik ve teknik olarak gelişmiş ana akım sinema endüstrisinin bulunmasına ek olarak Küresel Yerli hareketinde öne çıkan bu ülkelerdeki Yerli halklar, kültür enstitüleri, araştırma ve film fonları, festivaller ve eğitim programlarının desteğiyle film üretimine yatırım yapabilmektedir.

Çalışmada adı geçen farklı ülkelerden Yerli filmleri, Barclay'in Yerli sinemasının temel özelliği olarak ele aldığı şekilde, kameranın "kıyı insanlarının" kontrolünde olduğu öyküler; sinema tarihi boyunca gözlenen ve kayda alınan halkların kendilerini ve dünyayı Yerli bakış açısından anlattığı filmlerdir. Yerleşimci devletlerin Yerlilere yönelik sömürgeci uygulamalarının ve bunların Yerli toplumu üzerindeki etkisinin, bu etkilerin film yoluyla ele alınmasının ortaklığı iddiasına dayanak oluşturmak için ortak temalarda farklı yıllardan ve farklı coğrafyalardan filmler örnek verilmiştir. Gerek belgesel veya kurmaca gerekse korku, dram, epik, komedi, yol öyküsü veya

bunların iç içe geçtiği melez anlatılar olsun Yerli filmleri, türleri, dönemleri ve coğrafyaları aşan şekilde film yoluyla Yerli görsel egemenliğini inşa eder ve çağdaş dünyada Yerli mevcudiyetini yüceltir. Farklı coğrafyalarda yaşayan Yerli halkların kabile değerleri, yerleşimci ulusla kurdukları ilişkinin niteliğine göre değişen egemenlik mücadeleleri, film türleriyle karşılıklı etkileşimleri ve yönetmen sineması gibi pek çok farklı açıdan Yerli sinemasının ayrıntılı olarak ele alınması mümkündür. Ancak makalenin sınırlılıkları nedeniyle tüm bu başlıkları kapsamak mümkün olmadığından çalışmanın Yerli sinemasının temel meselesine, modern dünyada Yerli olarak ortadan kaybolmaya direnme biçimlerine odaklanması amaçlanmıştır.

Kavramsal tartışmaları örnek bir film üzerinden ele almak için çalışmanın son bölümünde Kuzey Amerika'nın ilk Yerli filmi olan Chris Eyre'in yönettiği 1998 tarihli *Smoke Signals* (Hearne 2012, xv) Yerli bakış açısı merkeze alınarak ideolojik çözümleme yöntemiyle ele alınmıştır. Egemen temsillerle özdeşleşmenin sömürü ve tahakküme dayalı bir sisteme gönüllü katılım için uygun koşulları yarattığını vurgulayan Ryan ve Kellner'in belirttiği gibi, "filmler, herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belirli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürer, bunu yaparken seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ederler" (2010, 17). Ana akımda filmsel anlatı yoluyla inşa edilen yok olan Yerli söylemi, olumsuz Yerli temsillerini ve Yerlilerin insandılaştırılmasını doğallaştırarak sömürgeci politikaların meşrulaştırıldığı bir alandır. Bu nedenle egemen anlatıyı ve temsilleri Yerli bakışından karşı anlatılar yoluyla yapıbozuma uğratmak, Yerli sinemasını ideolojik olarak ele almak gerekir.

Filmin küresel başarısının yanında, yönetmenin kısa filmlerle başladığı kariyerinde belgesel, TV filmi ve uzun kurmacayla Yerli öykü anlatıcılığını sürdürmesi önem taşımaktadır. Senarist Sherman Alexie'nin kitlelere ulaşmak ve politik açıdan tartışmak için sinemayı etkili bir araç olarak görmesi, popüler kültür öğelerini ortak bir dil kurmak için kullanması, *Smoke Signals*'ı çalışmada yürütülen kuramsal tartışmaların ideal bir örneği haline getirmektedir. Filmde Yerli toplumunun sömürgecilik döneminden günümüze kadar egemen toplumla ilişkisi, Yerli kültürünün sinemasal evrene dahil edilmesi, nesiller arası aktarılan travmayla ve süregiden ayrımcılık biçimleriyle mücadele ederken geleneklerini ve kültürlerini koruyarak Yerli mevcudiyetini onurlandırma biçimleri, Barry Barclay'in "çoşku alanları" (akt. Milligan 2015, 347) ve Gerald Vizenor'ın (2008) Yerlilerin direnerek hayatta

kalma stratejilerini ifade etmek için kullandığı *Native survivance*² (Yerlilerin direnerek sağ kalması) kavramları ışığında ele alınmıştır.

Egemen Kültürde Yerli Temsilleri

Müze ve sergi seçkileri, filmler gibi ana akım kültürü oluşturan eserlerde yer verilen nesnelere, fotoğrafların, hareketli görüntülerin sadece nasıl elde edildiği ve seçildiği değil, hangi başlıklar altında sergilendiği de bilginin yaratımındaki güç ilişkilerine dayalıdır. Yerlilerin kayıtlarını, kültürel ritüellerini ve eserlerini, egzotik başlıklar altında ve marjinalleştirilmiş alanlarda sergilemek onları tarihin akışının ve çağdaş halkların dışında konumlandırır.

Webb, bilgi kaynağı ve görsel kültürün parçası olarak müzelerin rolü ve tarihsel temsillere ilişkin değişen anlayışın büyük ölçüde sömürge sonrası bağlamlarda ortaya çıktığını ve ulus inşa sürecinde önemli rol oynadığını belirtmiştir. Özellikle sömürgecilik sonrası eleştirel çalışmalar, antropoloji disiplini aracılığıyla yeniden gözden geçirilen müzeleri toplumsal kurum olarak bilgiyi sadece yansıtan değil, üreten yerler olarak da ele almaktadır. Webb'e göre bilimsel disiplinler evrimsel şemalara dayanarak ulusal bir köken ve geçmiş yaratmak için işe koşurken Yerlilerin bu şemaya yerleştirilmesi kolay olmamıştır. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllar boyunca arkeoloji ve antropoloji müzelerine ve diğer kurumlara sürekli nesne ve fotoğraflar taşınmış, yakın zamanda yok olacak tarih öncesi kalıntılar olarak görülen Yerli halkların izleri, yeryüzünden silinecek bir kültürün kanıtları olarak korunmak istenmiştir (Webb 2006, 169-170). Hughes'un aktardığı gibi David Garneau, müzelerin Yerli insanların kalıntıları ve çalınmış Yerli kültürel mirasıyla doldurulduğu bu sürecin, en güzel ve en ilginç nesnelere toplayarak "Birinci Milletleri yüceltmek" için kullanıldığını belirtmiştir. Garneau'ya göre sömürge küratörleri, Yerli kültürünü dondurarak saklamış, düzenlemiş, zamanın içinde canlılığını koruyarak tarihin bir parçası olan çağdaş Yerlilik olasılığını gayri meşrulaştırmak ve nihayetinde bastırmak için ölü bir Yerlilik sergilemiştir (akt. Hughes 2020, 5-6).

Robert Flaherty'nin filmi *Nanook of the North*'un (1922) film tarihinde bir başlangıç noktası olarak görüldüğünü, ilk sanat filmi, ilk belgesel, ilk etnografik film olarak anıldığını hatırlatan Fatimah Tobing Rony, Yerli halklar

•••

2 *Survivance, survival* (sağ kalım) ve *resistance* (direniş) sözcüklerinin birleşiminden oluşturulmuş bir sözcüktür. Henüz Türkçede tam karşılığı olmadığı ve Yerli çalışmaları açısından önemli bir kavram olduğu için metinde de *survivance* olarak kullanılacaktır.

ve film hakkında bu iyi bilinen anlatının kısmi ve saptırılmış olduğunu öne sürer. Daha özgün ve gerçek görünmesi için filmi kostüm ve dekor kullanarak çeken Flaherty, Inuit halkını mevcut yaşam biçimi içinde kayda almak yerine filmin öğelerini yerleşimci beyazlar ile karşılaşmadan önceki bir geçmişte kayda alınmış izlenimi verecek şekilde düzenlemiştir. Kendisini “önce bir kâşif sonra bir sanatçı” olarak tanımlayan Flaherty, *Nanook*'ta “etnografik” olanı izleyiciye gerçek görünecek şekilde yeniden inşa ederken gerçeği el değmeden kaydettiği yanılsamasını sürdürmüştür. Rony'ye göre bu ideoloji, sinemanın “kaybolan ırkların” kurtarıcı etnografisinde (*salvage ethnography*) kullanılmasının temelini oluşturur. Etnografik sinemanın ilk uzun kurmaca anlatıları arasında önemli bir yeri olan Edward Sheriff Curtis'in filmi *In the Land of the Headhunters* (1914) da *Nanook* gibi yeniden inşa ve kurtarma etnografisini, Yerli yaşamının Avrupalılarla karşılaşmadan önceki halini yaratma arzusunu içerir. Film, Yerli yaşamının o dönemdeki gerçek bir kaydı olarak tanıtılmasına rağmen oyunculara giydirilen kostümler, çekimler için oyulmuş bir totem gibi açıkça kültürel yeniden inşaya dayanmaktadır. Curtis, Kuzey Amerika Yerlilerinin görüntülerinin “tarihi ve etnolojik önemi” nedeniyle, kendisinin gibi filmlerin değerinin artacağını ve öğrenciler, bilim insanları ve kitleler tarafından kullanılabileceğini yazmıştır (Rony 1996, 15, 93).

Bu tür filmlerin önemi, beyazların medeniyeti karşısında yok olmaya mahkûm, her an yeryüzünden silinmesi beklenen kültürlerin ve halkların kayıtlarını içermesidir. Müzelerde Yerli kültüründen alınmış parçalar, edebiyat eserlerinde yer verilen klişe karakterler, kurtarma etnografisine dayalı belge filmler ve popüler temsiller, bizim zaman çizgimizin dışında yaşayıp ölmüş, vadesini doldurup kaçınılmaz şekilde ortadan kaybolmuş kültürlerin izlerini seyrimize sunma iddiasındadır. Yerli halkların kayıtlarını izlemek, gerçekte çoktan yok olmuş, ömrünü tamamlayarak sönmüş yıldızların dünyaya ulaşan ışıklarına bakmak gibidir. Bu görüntüler ortadan kaybolan Yerli anlatısıyla mistifiye edilerek sömürgeci politikaları meşrulaştıracak biçimde sunulur.

Bu eğilimi sinemasal tahnitçilik (*cinematic taxidermy*) kavramı ile açıklayan Rony, Yerli halkların görsel bir temsilini yapmak için onların ölmekte olduğuna inanmak ve daha gerçek daha saf görünen bir resim yapmak için de yapaylığı kullanmak gerektiğine dikkat çeker. Yerli halkların ölmemişlerse bile zaten ölmekte oldukları varsayıldığından, etnografik “tahnitçi”, varsayılan orijinaline daha sadık bir görüntü arayışıyla yapaylığa yönelmiştir. “Bir şeyin gerçek ruhunu yakalamak için çoğu zaman onu çarpıtmak gerekir”

diyen Flaherty sadece kendi sanatsal seçimlerini ve yöntemlerini değil, yok olacağına kesin gözüyle bakılan kültürlerin etkili, “gerçek” temsilinin ön koşullarını da tanımlar (Rony 1996, 102).

Etnografik sinemanın erken dönem antropoloji, popüler kültür ve filmlerin keşişiminde ortaya çıktığını vurgulayan Rony, tüm etnografik filmlerdeki örtük anlatının evrim olduğunu iddia eder (1996, 24). “Eskimoların aşk ilişkilerinin iyi bir filmini yapabileceğinizi sanmıyorum... çünkü yüzlerinde hiçbir zaman pek bir şey hissettiklerini göstermezler, ama bir morsu zıpkınlayan Eskimoların çok iyi bir filmini yapabilirsiniz” diyen Flaherty’nin Yerlileri konumlandırması, erken dönem antropolojinin ve etnografik filmlerin merkezindeki bir algıya, Yerli halkların insanlığın çocukluk evresi olarak değerlendirilerek evrim basamağında insanla hayvan arasındaki bir ara form olarak sınıflandırılmasına, düşünce ve his yerine bedeni ve eylemi kayan alt tür bir varlık olarak görülmesine işaret eder (Raheja 2010, 206).

Rony ve Raheja gibi Pascal Blanchard da popüler kültür, görsellik ve bilim iş birliğinde beyaz medeniyetinin ötekisi olarak barbar Yerli temsilinin yaratılmasının sömürgeciliğin suçlarının görünmez kılınmasındaki rolünü ele alır. “Vahşi”yi icat edenin Batı olduğunu vurgulayan Blanchard, bu icadın sömürgecilik tarihi ile bilim ve eğlence tarihinin keşişiminde gerçekleştirildiğine dikkat çeker. İnsan bahçelerinde (*human zoo*) Yerlilerin seyircilerle arasına bir mesafe konularak sergilenmesi, sadece farklı değil daha aşağı türler olarak sunulmaları ve bilim insanlarının “canlı numuneler” sergilemeleri, insan türü içinde bir kırılma yaratmıştır. Blanchard’ın belirttiği gibi bu döneme ait binlerce film, fotoğraf, afiş, kartpostal vb. görsel materyal keşfedilmesi, kamuoyunun açık şiddete başvurulmadan ırkçı, ayrımcı ve öjenist³ düşüncelere eğlence yoluyla nasıl ikna edildiğini ortaya koymaktadır. Bu nedenle yazar, ötekine dair kavrayıştaki değişimin öncelikle insanların hayal dünyasını sömürgecilikten arındırmayı gerektirdiğini vurgulamıştır (Blanchard 2016). Popüler görsellekle iç içe geçmiş erken dönem antropolojinin yardımıyla modern ulusun kendini evrimin en üst basamağında konumlandırması ve medeniyet karşısında yok olması kaçınılmaz olarak görülen Yerlileri denetim altına alması meşrulaştırılmıştır. Bu noktada Mirzoeff’in görselliğin daima emperyal olduğu, otorite ve iktidarı üst üste bindirerek bu ilişkiyi doğallaştırdığını belirtmesi hatırlanmalıdır. Biyoiktidarı

•••

3 Öjenik uygulamalar, güçlü ve gelişmiş bir toplum için hasta, engelli, fiziksel veya zihinsel olarak zayıf görülen bireylerin ayıklanarak güçlü, sağlıklı ve ulusun kökenini oluşturmaya uygun görülen bireylerin çoğaltılması esasına dayanmaktadır.

düzenlemenin soyutlanmış ve yoğunlaştırılmış bir aracı olan emperyal görsellik, tarihin zaman içinde ve zaman boyunca düzenlenmesinde görev almıştır; “uygar”ı zamanın en uç ileri noktasına yerleştirerek aynı dönemde yaşayan “ilkel”i geçmişte kalmış şekilde konumlandırmış, tarih ötesi bir otorite soy kütüğü iddiasında bulunmuştur (Mirzoeff 2011, 196).

Rony, kentlerde kurulan ve Yerlileri “doğal yaşamları” içinde gösterme iddiasıyla kurulan etnik fuarların yüksek maliyet ve dünya savaşları gibi nedenlerle durdurulmasıyla ideolojik işlevlerinin çoğunu sinemanın devraldığını belirtmiştir. Yazara göre seyahatnamelerin, bilimsel araştırma, safari ve sömürge propaganda filmlerinin çoğalmasıyla erken dönem sinema, seyircinin Avrupalı olmayan ve Yerli halklar konusundaki görsel açlığını tatmin etmesinin yanında, Blanchard’ın dikkat çektiği insanat bahçelerindeki seyirci mesafesi gibi, Yerli’ye yönelen sömürgeci bakış karşısında Yerli’nin potansiyel geri bakışını engelleme görevini üstlenmiştir. Beyazlar perdede insan türünün çocukluk aşamasında kalmış, az sonra medeniyet karşısında yok olup gidecek Yerlileri izlerken bilimin ve fantezinin bulunduğu büyüleyici seyir deneyimi sayesinde kendi özne konumunu teyit etmiştir (Rony 1996, 43).

Raheja’nın belirttiği gibi kurtarıcı antropolojinin kayıtları ve aktüel çekimler hem etnografik filmlerdeki hem de ana akım sinemadaki Yerli temsillerini biçimlendirmede temel kaynak olmuştur (2010, 208). Kuzey Amerika’daki ticari sinema endüstrisinin Yerli imajından “büyülediğini” belirten Raheja, 1894’ten 1908’e kadar *nickelodeon* adı verilen film makinelerinde Yerlilerin aktüel çekimlerinden oluşan yüzlerce film gösterildiğinin ve etnografik filmler gibi bu çekimlerin de yok olan Yerli mitine katkıda bulunduğunun altını çizmiştir (2010, 206). Cordova da benzer şekilde, Amerika’da ulusal sinemaların doğuşundan günümüze kadar hem kurmaca filmlerde hem de etnografik kayıtlarda keşfedilen, evcilleştirilen ya da vahşi Yerli temsillerinin hareketli görüntünün temelini oluşturduğunu vurgulamıştır. 1908’de çekilen ilk görüntülerden bu yana, Brezilyalılar ve yabancılar tarafından çekilen belgesel ve kurmaca filmler Brezilya Yerlilerini şiddet yanlısı, güvenilmez, tembel veya egzotik olarak tasvir etmiştir. Egzotik Yerlinin gündelik hayatını kayda alan etkileyici çekimler, fotoğraf gibi görsel kayıtlarla birlikte sadece kent merkezlerine, ulusal arşivlere değil müzelere ve popüler kültür gösterimlerine ihraç edilmiştir (Cordova 2014, 125). Bu kısıtlayıcı çerçeveye rağmen Yerli sinemacılar kameranın kontrolünü aldıklarında etnografik film geleneklerini görsel egemenlik inşa

etmek ve etnografinin eğilimlerini sorgulamak, yapıbozuma uğratmak ve Yerli özne konumunu inşa etmek için kullanmışlardır (Raheja 2010, 208). Yerli halkların kendi kaderlerini tayin etme mücadelesinde yeni teknolojiler ve buna bağlı olarak küreselleşmenin etkili olduğunu vurgulayan Cordova, tüm coğrafyalarda olduğu gibi Latin Amerika'da da bu süreçte etnografik filmlerin yeniden tasarlandığının altını çizmiştir (2014, 127). Yerli video yapımcısı Isaac Pinhata da beyazların kullandığı araçları kendi amaçlarına uygun şekilde kullandıklarını vurgulamıştır (akt. Cordova 2014, 130).

Lien ve Nielssen gibi Cordova da farklı coğrafyalardaki Yerli halkların kendi temsilleri üzerinde kontrol sağlama yöntemlerine, araştırmacılarla ortak çalışmalarına ve mevcut kayıtların zamanla dönüşen anlamlarına değinmiştir. Bir yandan sahadaki araştırmacıların, fotoğrafçıların ve sinemacıların kayıt altına alınan Yerli halkları karar alma süreçlerine dahil ederek iş birliği yapmaları hatta kameranın kontrolünü tamamen teslim etme yönündeki çalışmaları devam ederken diğer yandan görüntülerin verili anlamları sorgulamaya açılmıştır (Lien ve Nielssen 2021, 11; Cordova 2014, 125). Yerlileri sınıflandırmak, etiketlemek ve nihayetinde insandıışılaştırmak için kullanılan görsel kayıtların zamanda ve mekânda dolaşımı ve yeniden ele alınması yoluyla sömürgecinin amacından farklı yeni algılanma biçimlerine açık olduğu tartışmaları önem kazanmıştır. Kayıt altına alınan öznelerin, antropometrik fotoğraflarının çekilmesi gibi insandıışılaştırıcı anlarda bile direniş, alaya alma ya da iş birliği gibi çeşitli faillik biçimleri sergiledikleri tartışılmıştır (Lien ve Nielssen 2021, 12). Ayrıca bu amaçla çekilmemiş olsalar da fotoğraf ve hareketli görüntülerin topluluklar tarafından geri alınarak tarihsel varlıklarının ispatı ve karşı anlatı kurmak için kullanılması gibi karmaşık güç dinamikleri üzerine çalışmalar yapılmıştır. Bu kayıtların bir kısmı yıllar sonra görüntüledikleri topluluklara geri dönmüş, Yerli mücadelesinde sömürgeci uygulamaların ifşası ve Yerli hakların mücadelesi bağlamında yeniden anlamlandırılmıştır (Lien ve Nielssen 2021, 11-12; Cordova 2014, 125).

Raheja da Yerli direnişinin erken biçimlerini ele alırken Hollywood'un ilk döneminden itibaren Yerli Amerikalı oyuncuların stereotiplere dayanan roller oynasalar bile sektörde yer alarak bir dereceye kadar sisteme içeriden etki etmeye çalıştıklarını ortaya koymuştur. Bunun yanında, oyunculuk sayesinde sınıfsal ve coğrafi hareketlilik, finansal güvenlik, federal hükümetin rezervasyonlardaki Yerli ilişkilerini yürütmekten sorumlu beyaz görevlilerinin kısıtlamalarından bağımsızlık, siyasi ve sosyal aktivizm fırsatları ve sınırlı bir kurumsal güç yelpazesine erişim imkânı da kazanmışlardır (Raheja 2010, 12-13).

Popüler kültür ve görselliğin ırkçı ve ayrımcı politikalara kitlelerin ikna edilmesinde oynadığı rolün tartışılması, ötekileştirilmiş toplulukların da bunları karşı anlatılar yoluyla politik mücadelede kullanmasında etkili olmuştur. Yirminci yüzyılın ikinci yarısı, tüm marjinalleştirilmiş topluluklar gibi Yerli halkların da sinemayı kültürel ve siyasi egemenlik mücadelesinin parçası olarak kullanmasına sahne olmuştur. Bu filmlerin sadece perdeye yansıyan eserin estetiği bakımında değil, tüm bir yapım süreci boyunca iş bölümü, karar alma ve çekim sürecinde ana akım filmlerden farklı olduğu görülmüştür. Araştırmacıların ve sinemacıların Yerli halkla birlikte yürüttükleri çalışmalar, sadece Yerli filmlerinin ortaya çıkışında değil, etnografik film geleneğinin Yerli öğelerinin katılımıyla dönüştürülmesinde de etkili olmuştur.

Ginsburg'un da belirttiği gibi, Sol Worth ve John Adair 1960'larda Navajo halkıyla iş birliği yaparak etnografik film alanında önemli bir dönüşüm başlatmış, kameranın kontrolünü topluluğa devrederek Yerli perspektifinden çekilen görüntüleri ve hikâye anlatma biçimlerini araştırmıştır. Eric Michaels 1980'lerde bu çalışmanın benzerini Avustralya'daki Warlpiri halkıyla uygulamış, Yerli halkla birlikte düşük güçlü televizyon (LPTV / *Low Power Television*) yayınları başlatmıştır. Yıllar içinde Terry Turner Kayapo halkıyla, Dominique Gallois ve Vincent Carelli Waiapi ve çeşitli Amazon halklarıyla benzer araştırmalar yürütmüşlerdir. Bu çalışmalar, Yerli halkların sadece eserlerin çerçeveleme, sahne uzunluğu gibi biçimsel estetiği değil, ekibin örgütlenme yapısı, görüntülerin izlenme ve yorumlanma biçimleri bakımından da ana akımdan farklı pratikler sergilediğini ortaya koymuştur. (Ginsburg 2004, 302). Barclay'in de vurguladığı gibi, kamera Yerli halkın elindeyken beyazların elinde olduğundan farklı çalışmakta, filmin anlatısı, estetiği, öznelerle kurduğu ilişki ve yapım sürecindeki örgütlenme şeması değişmektedir (2003, 10). Bilim ve sanat tarihi boyunca sömürgeci bakışın, bilimsel araştırmaların ve popüler kültürün nesnesi olan toplulukların dünyaya ve sömürgeciye çevirdiği bakış ve kendi hikâyelerini anlatma biçimleri, özneleşme süreçleri yanında bakışın ve arşivlemenin içerdiği iktidarı görünür kılmıştır.

Ortadan Kaybolması İstenen Yerli

Yerli kültürünü her durumda yok olmaya mahkûm bir zamansızlıkta sabitlemek, sömürgecinin paternalistik iktidarını meşrulaştırma amacı taşır. Yerlilerin kendi kaderlerini tayin etme ve kendi toprakları hakkında karar alma kapasiteleri olmadığı kabul edilirse, gelişmiş ve üstün olduğu varsayılan Batı medeniyeti tarafından yönetilmeleri meşrulaştırılır. Yerliler

için en iyiye karar verecek olan, medeniyetin temsilcisi olarak yerleşimcidir. Sömürgeci, hegemonyasını sürdürmek, şiddet ve işgal eylemlerini meşrulaştırmak için ürettiği bu klişelere sadece yerleşimcileri değil, Yerlileri de ikna etmek zorundadır.

Albert Memmi'nin açıkladığı gibi, sömürgeleştirilenler sömürgeci sistem tarafından tuzağa düşürülürken, sömürgeci de öne çıkan rolünü sürdürür. "Sömürgeci ırkçılık üç ana ideolojik bileşenden oluşur: Bir, sömürgecinin kültürü ile sömürgeleştirilen arasındaki uçurum; iki, bu farklılıkların sömürgecinin yararına kullanılması; üç, bu sözde farklılıkların mutlak gerçek standartları olarak kullanılması" (Memmi 1991, 115).

Tarihçi Brian Dippie, *The Vanishing American* kitabında, ortadan kaybolan Yerli inancının kendini gerçekleştiren bir kehanet olduğunu, altında yatan varsayımlarla tekrar tekrar dile getirilerek kanıtlara ihtiyaç duymayan ve Yerliler açısından yıkıcı sonuçları olan bir mit statüsüne ulaştığını belirtir. Artık mesele Yerli nüfusun geçmişte azalıp azalmadığı değil, gelecekte azalmasının kaçınılmaz olduğuna duyulan inançtır. Yazarın vurguladığı nokta, ortadan kaybolan Yerli mitinin "nostaljik olanla ilerici dürtünün mükemmel bir birleşimini" temsil etmesidir (Dippie 1982, xii). Ella Shohat ve Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism*'de sembolik olarak ulusun kendi kaderini gerçekleştirmesi ve Aydınlanma değerlerinin, medeniyetin zaferi için barbar Yerlinin yok olmasının kaçınılmaz olduğunun altını çizerek. İlahi bir kader olarak Yerlilerin ortadan kaybolması, onları yalnızca geçmiş zamanda ele almanın ve böylece şimdiki zamandaki iddialarını reddetmenin bir yolu olarak melankolik nostaljiye izin verir; tehdit olmaktan çıkan Yerli imgesine ancak ölümlerinden sonra hassasiyetle yaklaşılabilir (Shohat ve Stam 2014, 118-119).

Memmi'ye göre, sömürgecinin, kendi sömürgeci rolünü kabul etmesi bu rolün taşıdığı suçları da kabul etmesi anlamına gelir ve bu kabul kalıcı bir huzur sağlamaz. Tıpkı rolünü reddederken olduğu gibi, bu rolü kabul ederken de sömürgeci gasp ederek ve ezerek zafer kazanır, zafer kazandıkça suçluluğunu teyit eder. Kendi meşruiyetine ikna olmadan işgal ettiği muğlak konumu şiddete başvurarak sağlamlaştırmaya çalıştıkça huzursuzluğu artar; sömürülene zulmettikçe kendisi için seçtiği acımasız rolle örtüşür. Kendini yenilgiye uğratmaya en baştan yazgılı bu süreç, sömürgeciyi daha ileri gitmeye iter: "varlığı bile gaspçı rolünü üstlenmesine neden olan ve giderek daha ağır bir baskı altında kalmasına yol açan gasp edilenin yok olmasını dilemeye" (Memmi 1991, 56-57).

Dünyanın her yerindeki sömürgeci yerleşimcilerin hevesli beklentisine rağmen Yerli halkların ortadan kaybolmadığı günümüzde daha net görülmektedir. Warren Cariou, Avrupa medeniyetinin varsayılan üstünlüğü ile karşılaşınca kaçınılmaz şekilde yok olacağına inanılan Yerli halkların varlığının sömürgeci için bir kriz durumu olduğunun altını çizmiştir. Yerli halklarının ölmediği gerçeği, Batı kültürünün kendine dair algısında bir kriz yaratır: “Yerliler hâlâ buradaysa ve hatta sayıları artıyorsa, bu onları topraklarından kovmuş bir sömürge kültürünün yasal ve ahlaki meşruiyeti için ne anlama geliyor?” (Cariou’dan akt. Pearson ve Knabe 2015, 5).

Yerliyi Öldür, İnsanı Kurtar!

Yerli halklar, yerleşimci sömürge devletleri yönetiminde pek çok açıdan saldırı altında hayatta kalmaya çalışan topluluklardır. Katliam, kültürel soykırım ve atalarının topraklarından sürülüp yetersiz rezervasyonlarda⁴, çöllerde, verimsiz arazilerde açlığa terk edilmeleri bu saldırıların önde gelenleridir. Yerli ve yerleşimci arasındaki temas biçimlerine ve yerleşimci devletin hangi değerler üzerine inşa edildiğine göre değişmekle birlikte, Yerli halkların dünyanın farklı yerlerinde maruz kaldıkları ortak sömürge pratiklerinden biri ve belki de en önemlisi, çocukların ailelerinden koparılmasıdır. Kültürü ve kökleri ile bağ kurarak dilini ve geleneklerini öğrenerek büyümüş Yerlilerin asimile edilmesi zor olduğundan, kültürel soykırımda özellikle çocuklar hedef alınmıştır. Çocukların Yerli kültüründen ve kimliğinden koparılarak asimile edilmesi, şiddet ve istismara maruz bırakılması, büyüdüklerinde baskın toplumun eşit haklara sahip bireyleri olarak kabul edilmemesi, nesiller arasında aktarılan travmaya neden olmuştur. Yerleşimci sömürgecilik tarihine sahip tüm coğrafyalarda Yerli çocukların tâbi tutulduğu yatılı eğitim, Yerli toplulukların dilini, kültürünü ve geleneklerini bırakmaya zorlandığı kültürsüzleştirme (*deculturalization*) politikasının doğrudan uygulaması olmuş, yerleşimci ulusların “ortadan kaybolan Yerli” mitinde ifade edilen arzusunun odağı haline gelmiştir.

Birçok yazarın belirttiği gibi Kuzey Amerika’da *kill the Indian, save the child* (Yerliyi öldür, çocuğu kurtar) veya *kill the Indian, save the man* (Yerliyi

•••

4 Yerli rezervasyon sistemi, Amerikan Yerlilerinin beyaz yerleşimci hükümetler tarafından sınırları belirlenen topraklarda yaşamak zorunda bırakılmasına dayanmaktadır. Rezervasyonlar, Yerlileri hükümetin denetimi altında tutmak, Yerliler ile yerleşimciler arasındaki çatışmayı en aza indirmek ve Yerlileri beyazların yöntemlerini benimsemeye teşvik etmektir. Daha fazla bilgi için bkz. <https://www.history.com/topics/native-american-history/indian-reservations>

öldür, insanı kurtar) politikası ile, çocukların yatılı okullarda medeni topluma uyum sağlayacak şekilde yetiştirilmesi, “vahşi” yanlarının ortadan kaldırılarak birer “insan” haline getirilmesini amaçlamıştır. Bu yatılı okullarda çocuklar aile ve kabile bağlarının koruyuculuğundan ve yol göstericiliğinden uzakta zorla Hristiyanlaştırılmış, dillerini konuşmaları yasaklanmış, fiziksel ve cinsel istismara maruz bırakılmıştır (Kuokkanen 2003, 703; Lantto 2005, 106; Pearson ve Knabe, 2015, 6).⁵ Avustralya’da *breed the black out* adı verilen politikaya göre, ailelerinden zorla alınan melez Yerli çocukları yatılı eğitim kurumlarında, ıssız yerleşim yerlerinde asimile ederek medeni dünyada yaşamaya uygun hale getirmek amaçlanmıştır. Bu çocukların beyazlarla çocuk yapmaları sağlanacak, böylelikle birkaç nesil sonra Yerli halk tamamen ortadan kaybolacaktır (Martin 2014). Aborjin ve melez çocuklardan sorumlu yetkili A.O. Neville, 1937 yılında yaptığı konuşmada 1905 tarihli *Aborjinler Yasası*’na atıfta bulunarak “herhangi bir çocuğu hayatının herhangi bir aşamasında annesinden alma yetkisi” olduğunu hatırlatmış, “İngiliz Milletler Topluluğu’nda 1 milyon siyah nüfusa mı sahip olacağız yoksa onları beyaz toplumumuzla birleştirip sonunda Avustralya’da Aborjin olduğunu unutacak mıyız?” diye sormuştur (Woo 2014). Avustralya’da 1970’lere kadar sürdürülen ve 2008’de Yerli halka verdiği zararlar için resmî özür dilenen uygulama, günümüzde *Stolen Generations* (Çalınmış Nesiller)⁶ olarak anılan yaklaşık yüz bin çocuğun ailesinden zorla koparılmasına neden olmuştur.

Therese Davis, Avustralya’daki Aborjin topluluklarındaki aile içi şiddet, bağımlılık gibi sosyal işlev bozukluklarının, tarihsel travma ve Çalınmış Nesiller gibi sömürgeci şiddetiyle bağlantısının konuşulması, araştırılması ve çözüm bulunması yerine ana akımda trajedi olarak temsil edildiğini, hükümet tarafından ırkçılık ve neo-paternalizm biçimlerini meşrulaştırmak için kullanıldığını aktarmıştır (Davis 2007, 11). Sosyal hizmet ve psikiyatri alanında çalışan Lakota halkına mensup Maria Yellow Horse Brave Heart, Yerli halkların tarihsel travma ile mücadele ettiğini, sadece kendi yaşam

•••

5 Kanada Parlamentosu’nun 2021 yılında aldığı kararla yatılı okulların Yerli çocuklara verdiği zararları anmak için 30 Eylül “Turuncu Gömlek Günü” olarak da adlandırılan “National Day for Truth and Reconciliation” ilan edilmiştir (Parliament of Canada, 2021).

6 The Healing Foundation tarafından Haziran 2021’de açıklanan ve Avustralya Sağlık ve Refah Enstitüsü (AIHW) 2018-2019 araştırması verilerini içeren rapora göre, Çalınmış Nesiller’den kurtulanların sayısı 2018-19 döneminde 33.600’e yükselmiştir. Tüm Aborjin ve Torres Boğazı Adalılarının üçte birinden fazlası onların soyundan gelmekte, Batı Avustralya’da nüfusun neredeyse yarısının Çalınmış Nesil ile bağlantısı bulunmaktadır (The Healing Foundation, 2021).

süreleri içindeki değil, önceki nesillerden aktarılan travmaların da mağdurları olduklarını vurgulamıştır. Kültür ve tarihin semptomları gösterme ve yas tutma biçimleri üzerindeki etkisine değinen Brave Heart, uzun yıllar boyunca kendi geleneklerine göre ölülerini gömme ve yas tutma ritüellerinin sömürgeci tarafından yasaklanmasının da Yerli toplumunun travma ve kederle başa çıkma, iyileşme süreçlerini kesintiye uğrattığını belirtmiştir. Yerli halkların sömürgeci tarafından sadece kültürlerinden ve geleneklerinden değil tarihlerinden de koparılması, gerçeklerle yüzleşme ve sorunların çözümüne odaklanma sürecini baltalamaktadır (Brave Heart 2005, 4-5).

Araştırmalar (Lantto 2005, Omma vd. 2011, Heith 2018) “Ortadan kaybolan Yerli” söyleminin İsveç’teki tezahürünün, hükümetin Yerli halk Samilere karşı uyguladığı “Laponlar Lapon kalacaktır” politikası olduğunu göstermiştir. Medeniyet karşısında yok olacaklarına kesin gözüyle bakılan Samilere egzotik kalıntılar olarak davranılmış, ren geyiği çobanı olarak yaşam biçimlerini muhafaza etmeyi amaçlayan korumacı ayrıştırma politikası uygulanmıştır. Yerli çocukların kendi dillerini konuşmaları yasaklanmış, İsveçli çocuklardan daha basit içeriğe sahip ve ırkçı bir eğitime tâbi tutulmuş, evrimsel olarak şehirlerde yaşamaya ve eğitimlerini sürdürecektir kapasiteye sahip olmadıkları onlara anlatılmıştır (Lantto 2005, 112-114; Omma vd. 2011, 11; Heith 2018, 101). Norveç ise *Norveçleştirme* politikası adı verilen katı bir sistem uygulamış, eğitim sisteminde Yerli çocukları baskın ulus içinde tamamen asimile ederek, nüfusa Norveçli adıyla kayıt yaptırmayanlara mülkiyet hakkı vermeyerek Yerliyi ortadan kaldırmayı ve uluslaşma sürecini tamamlamayı amaçlamıştır (Minde 2005, 7).

Yukarıda kısaca değinilen ve Yerliyi ortadan kaldırmayı amaçlayan sömürgeci uygulamalar, farklı coğrafyalardaki Yerli toplulukların tüm kültürel ürünlerinde olduğu gibi filmlerinde de ortak tema olarak karşımıza çıkar. Bu filmler sadece geçmişin acılarına odaklanmayı ya da nostaljik bir sömürgecilik öncesi geçmişe dönmeyi değil, çağdaş dünyada Yerli olarak var olmaya devam etmek için yeni bir dil kurmayı amaçlar. Farklı coğrafyalardaki Yerli toplumlarına karşı işlenen suçlar, geleneklerini ve kültürlerini tahrip eden ırkçı ve ayrımcı uygulamalar, geride ülke ortalamalarının üstüne çıkan oranlarda depresyon, intihar, işsizlik, aile içi şiddet, alkol ve madde bağımlılığı sorunları ile mücadele eden Yerli topluluklar bırakmıştır. Yerli gençler, çağdaş dünyada var olmaya çalışırken hâlâ eşitsizlik, gelir adaletsizliği, ayrımcılık gibi sorunların yanında nesiller arasında aktarılan travmaların yüküyle de baş etmeye çalışmaktadırlar.

Kanada’da Mi’kmaq rezervasyonunda büyüyen Jeff Barnaby, ilk uzun filmi *Rhymes for Young Ghouls*’da (2013) 70’lerde rezervasyonda yatılı okul travmasını alkol ve uyuşturucuyla unutmaya çalışan ebeveynlere sahip genç bir kızın, istismarcı bir devlet görevlisinden ve yatılı okuldan kurtulmaya çalışması, cezaevindeki babasının yerine yine bir bağımlı olan amcasıyla uyuşturucu ticareti yapması sürecini ele alır. *Savage* (2009) filminde Kanada’nın Yerli okullarındaki çocukları ölümden geri dönen zombiler olarak tasvir eden Anishinaabe halkına mensup Lisa Jackson, *Suckerfish* (2004) adlı kısa filminde ise yatılı okulun izlerini hayat boyu taşıyan annesiyle ilişkisini, annesinin alkol bağımlılığını ve mektuplaşmaları sayesinde onu anlama ve affetme sürecini anlatmıştır. Annesi Kanada Blackfoot, babası Norveç Sami halkı üyesi olan Elle-Maija Tailfeathers, öyküsü ve görüntü manipülasyon tekniklerini kullanma biçimi *Suckerfish*’i andıran *Bihitos*’ta (2014) babasının depresyon ve alkol bağımlılığının kaynağının yatılı okulda yaşadıkları olduğunu öğrenir. Tailfeathers ve Jackson, çocukluk anıları, ebeveynlerinin konuşulmayan travmaları ve halklarının geçmişindeki asimilasyon sürecini anlatırken arşiv görüntülerini, aile albümlerinden fotoğrafları, mektupları animasyonla hareketlendirmiş, kolajlamış, böylelikle aile geçmişi ile halklarının tarihi arasındaki bağı göstererek kolektif belleği onarmaya çalışmışlardır. Özellikle ABD ve Kanada’nın asimilasyon politikaları ve Yerli yatılı okulları ana akım medyada görünür olmakla birlikte Fenno-İskandinavya’daki benzer uygulamalar yeterince tartışılmamıştır. Sami sinemasında asimilasyon sonucu kültürel kimliğin kaybı, Yerli köklerini gençliğinde keşfetme ve yatılı okul sürecinin depresyon, aile içi şiddet ve bağımlılık olarak nesiller arası aktarılan travmaya dönüşmesi genç kuşak sinemacıların sıklıkla ele aldığı bir temadır. *Sami Daughter Yoik* (Liselotte Wajstedt, 2007, İsveç), *Suddenly Sami* (Ellen-Astri Lundby, 2009, Norveç), *My Family Portrait* (Yvonne Thomassen, 2013, Norveç), *Sami Blood* (Amanda Kernell, 2016, İsveç) ve *Je’vida* (Katja Gauriloff, 2023, Finlandiya) bu filmlere örnektir.⁷

Dördüncü Sinema ve Yerli Yeni Dalgası

İlk uzun Yerli filmlerden *Ngati*’nin (1987) yönetmeni Maori sinemacı, yazar ve düşünür Barry Barclay, 17 Eylül 2002 tarihinde Auckland Üniversitesi Film ve Medya Çalışmaları Bölümü’nde yaptığı konuşmaya şöyle başlar: “Bu öğleden sonra burada meşru bir şekilde ‘Dördüncü Sinema’ olarak adlandırılabilir

•••

7 Bu konuda ayrıntılı çalışmalar için bkz. Aygün Şen (2022a) “İskandinav Beyazlığı ve Yerli Kimliğin Reddi: Sameblod” ve Aygün Şen (2022b) “Belleği ve Kimliği Geri Kazanmak: Sami Kadınların Birinci Şahıs Belgeselleri”.

bir kategori olduğunu öne süreceğim, bununla Yerli Sinemasını kastediyorum- büyük 'Y' ile Yerli" (Barclay 2003, 7).

Barclay, Yerli sinemasının sadece estetik köklerinin topluluğun geleneklerine dayanmasıyla değil, ideolojisi, yapım ve gösterim sürecinin filmin özneliyle birlikte idare edilmesi gibi ortaklıklarla da ulusal sınırların içindeki sinemaların dışında, küresel çapta bir kategori oluşturduğunun altını çizer. Ana akım sinemada kamera sömürgecinin kontrolündedir, işgale gelenlerin gözünden ve onların anlatılarını meşrulaştıracak şekilde çekim yapılır. Kimin elinde olursa olsun, kameranın öyküyü benzer şekilde kaydedeceği fikrine itiraz eden Barclay, Birinci Sinemanın kısıtlamalarından kurtularak Yerlilerin kontrolünde olan kameranın, sinema tarihi boyunca tek amacı Batılı toplumlar ve Batılı ideolojik manzaralar içindeki eylemleri ve ilişkileri göstermek olan geminin güvertesindeki kamera gibi çalışmayacağını vurgulamıştır. Güvertedeki beyaz adamın gelişini kıyıda izleyen Yerli halkın neyi nasıl gördüğü ile ilgilenmek, öykülerini onların gözünden anlatmak, ana akım sinemanın amaçlarına terstir. "Birinci Sinema Kamerası geminin güvertesinde sağlam bir şekilde durur. Doğası gereği orada durur. Kıyıdaki kamera, Dördüncü Sinema Kamerası, atalarının evi 'kıyı' olan insanların elindeki kameradır" (Barclay 2003, 10).

Dördüncü Sinema, sömürgecilğe ve resmî tarihe karşı anlatılar inşa etmesi yanında filmin ticari başarısının temel motivasyon olmaması, yönetmeni mutlak otorite kabul etmek yerine kolektif yapım sürecine dayanması ve gösterim sürecinde seyirciyi aktif katılımcı haline getirmeyi amaçlaması bakımından kendisinden önce gelen Üçüncü Sinema ile ideolojik ve pratik ortaklıklara sahiptir. Dördüncü Sinema, sınıflandırma bakımından da Üçüncü Sinema gibi tartışmalı bir alandır. Üçüncü Sinema tartışmalarında bu kategoriye dahil edilecek filmlerin, Üçüncü Dünya ülkelerinin sömürge karşıtı sinemasını mı anlattığı yoksa tüm ülkelerde aynı ilkelere bağlı yapılan filmleri mi kapsadığı, diğer sinema kategorileriyle karşılıklı etkileşimi, estetik özellikleri ve ideolojik çerçevesi üzerinde uzlaşamamıştır. Corinn Columpar'a göre, taksonomik bir kategori olarak Dördüncü Sinema meselesi oldukça tartışmalıdır. Yerli sinemacıların, vatandaşı oldukları farklı ülkelerde Birinci, İkinci ve/veya Üçüncü Sinemaları içerebilen ulusal sinemayla kaçınılmaz olarak etkileşim içinde olmaları filmlerin dilini ve yapım koşullarını etkilemektedir. Kendinden önceki sinema kategorilerinden benzer sorunları devralan Dördüncü Sinema, Yerli ve Yerli olmayan sinemacılar arasındaki etkileşimler ve kimin Yerli olup olmadığına tam olarak karar

vermenin zorlukları hesaba katıldığında sınırları çizilmesi karmaşık bir hale gelir (Columpar 2010, xiv).

Çetin-Erus'un da belirttiği gibi kökleri Üçüncü Dünya ülkelerinin İkinci Dünya Savaşı (1939-1945) sonrası verdikleri anti-emperyalist mücadeleye dayanan Üçüncü Sinema, Birinci Sinema olarak adlandırılan emperyalizmin temsilcisi Hollywood sinema endüstrisi ve İkinci Sinema olarak adlandırılan Avrupa sanat sineması dışında, emperyalizme açıkça karşı duran, sömürgecilik karşıtı düşünürlerin mücadelesinden beslenen militan ve politik bir sinema olarak ortaya çıkmıştır. Ulusal bağımsızlığı, halk savaşını ve emperyalizmden kültürel olarak da kurtulmuş Üçüncü Dünya kimliğini merkeze alan Üçüncü Sinema terimi ilk olarak Fernando Solanas ve Octavio Getino tarafından yazılan "Üçüncü Bir Sinemaya Doğru" (1968) başlıklı manifestoda kullanılmıştır. Yeni tamamladıkları *Kızgın Fırınlara Saati* (*La Hora De Los Hornos*, 1968) filminin yapım ve gösterim sürecine de değindikleri manifestoda projektörü "saniyede 24 kare ateş edebilen bir silah" olarak tanımlamışlardır. Solanas ve Getino, filmlerin estetik özelliklerini devrimci amaçlar doğrultusunda olmak, seyirciyi aktif hale getirmek olarak açıklamış ve sinemanın ulusal kültürün parçası olarak önemli rol üstlendiğini belirtmişlerdir. Julio Garcia Espinosa da 1969 yılında "Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin" adlı manifestosunda sinema üretiminin kitleler yerine seçkinlerin elinde olmasına değinerek estetik olarak mükemmel filmler yapmanın az gelişmiş ülkelerde sahte bir hedef olduğunu, Hollywood ideolojisini ve yabancılaşmış, pasifize edilmiş seyirciyi yansıttığını belirtmiştir (Çetin-Erus 2007, 26-32).

Üçüncü Sinema hareketi ile aynı dönemde ortaya çıkan Küresel Yerli Hareketi sömürgeleştirme mücadelesinin ideolojik temellerini paylaşırken Yerli Sineması da Üçüncü Sinema estetiğinden önemli ölçüde etkilenmiştir. Yerli sineması sadece yönetmenin Yerli olmasıyla değil, film sürecinin tümünde farklılıklar ortaya koymaktadır. Barclay'e göre, Dördüncü Sinema katı biçimsel kurallarla sınırlandırılmaz, Yerli sinemacıların ulusal ortodoksinin dışında büyüyen bir Yerli sinemasını şekillendirmek için eski temel değerleri yeniden işlemeye çalışabilecekleri esnek bir alandır. Barclay, Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinemanın modern ulus devletinin sinemaları olduğunu ve Yerli bakış açısından hepsini işgalci sinemalar olarak nitelendirdiğini belirtir. Her ne kadar bu üç sinema kapsamında filmler yapmayı seçecek Yerli sinemacılar olsa da bazılarının ulusal ortodoksinin dışında bir Yerli sineması geliştirmek için gelenekleri, eski değerlerin özünü, topluluk ilkelerini yeniden canlandırabileceklerine inanır (Barclay 2003, 11).

Zacharias Kunuk (2017), Barry Barclay gibi pek çok Yerli sinemacı filmlerini öncelikle kendi halkları için yaptıklarını, binlerce yıldır yaşlılarından devraldıkları hikâye anlatma biçimlerini filmlerinde yaşatmayı amaçladıklarını belirtmiştir. Maori film yapma kurallarını topluluğun ortak buluşma yeri olan “marae”ye katılım protokolleri üzerinden açıklayan Barclay, filmlerini görünmez bir marae olarak düşünmek gerektiğini söyler: “İçeri bakan ama herkese açık olan.” Kendi öykülerini kendi halkları için anlattıkları bu buluşma yerine, dışarıdan gelenler kabile kuralları dahilinde çalıştıkları ve geleneklere saygı gösterdikleri sürece kabul edilirler (Barclay 2015, 76). Kunuk, Barclay, Alexie gibi sinemacılar, filmin öyküsüne topluluğun efsanelerini dahil ederek, çeşitli kabile sembolleri, ritüelleri, şarkıları kullanarak ve bunları film içinde açıklamayarak Yerli izleyiciye ayrıcalık tanır, Yerli olmayan izleyiciyi bazı bilgilerin dışında tutarlar. Böylelikle Yerli görsel egemenliğini inşa eder, Yerli sinemanın ideolojik çerçevesi olarak değerlendirebileceğimiz şekilde Yerli bilme, görme, yapma, hissetme biçimlerini merkeze yerleştirirler.

Raheja’ya göre, 70’lerden itibaren örnekleri artan Yerli film, video ve televizyon üretiminin kökleri, “her biri belirli bir coğrafi alana, ayrı kültürel pratiklere, geçmişi bugünden veya gelecekte ayırmayan döngüsel zaman algısına ve manevi geleneklere odaklanan belirli Yerli estetiğine” dayanır. Dördüncü Sinema sadece ulusal ve sömürgeci sinema pratiklerinin bir eleştirisini ya da revizyonunu sunmakla kalmaz, baştan sona tüm bir Yerli çerçevesini film yapım projesine dahil ederek, aynı zamanda diğer Yerli bağlamlardaki film yapım gelenekleriyle de ana akım hiyerarşik yapılanmanın dışında yatay bir ilişki kurarak yeni estetik ve politik olasılıklara imkân tanır. Filmin ulusal veya küresel olarak gösterime girmesinden önce topluluğa törenle sunulması, sözün topluluğa dönmesi ve topluluk ile film arasında bağ kurulması nedeniyle Yerli sineması kültürel olarak da özgündür. Raheja, bu filmlerin kültür elçisi gibi çalışarak topluluğun sanatsal, kültürel ve siyasi kaygıları için Yerli terimleriyle bir arabuluculuk alanı sağladığına dikkat çeker (Raheja 2010, 17-19). Turner, Dördüncü Sinemanın gündeme getirdiği meselelerin sadece filmleri değil hukuk, bilgi ve mülkiyet ilişkilerini kapsayan tartışmalar olduğunu vurgulamıştır. Sinemayı, insanları ve mekânları farklı biçimde görmenin aracı olarak nitelendiren Barclay’ın, filmlerinin yanı sıra ufuk açıcı kitaplarında ortaya koyduğu gibi, Dördüncü Sinema ile ilgili her tartışma aynı zamanda bir bilme ve görme sorunudur. Yerli sinemanın tarihsel, politik ve estetik özellikleri onu tür olarak farklı kılar (Turner 2013, 162-164).

Barclay, Yeni Zelanda dışında Yerli sinemacılar tarafından yapılmış uzun kurmaca filmlere örnek olarak *The Pathfinder* (Nils Gaup, 1987), *Bedevil* (Tracy Moffatt, 1993), *Smoke Signals* (Chris Eyre, 1998), *Atanarjuat: The Fast Runner* (Zackarias Kunuk, 2001), *Beneath Clouds* (Ivan Sen, 2002), *The Business of Fancydancing* (Sherman Alexie, 2002) filmlerini örnek gösterir. Çoğunlukla yerel finansman kaynaklarına ve kısıtlı bütçelere dayanan Yerli filmlerini, büyük binalar, yatırımcılar, gişe gelirleri bakımından Birinci sinema ile kıyaslamak mümkün olmasa da Yerli ve Yerli olmayan sadık izleyici kitlesi, Yerli festivalleri ve bağımsız festivallerdeki gösterimler düşünüldüğünde küçük ama önemli bir Yerli sinemasından bahsetmek mümkündür (Barclay 2003, 8).

Barclay'ın Dördüncü Sinema olarak adlandırdığı Yerli sineması, Yerli sinemacıların kamerayı kendi koşullarına ve amaçlarına uygun olarak kullanmalarını sağlayan bir Yerli vizyonunu anlatır; filmin üretim, gösterim, dağıtım kapsayan bütününe yönelik bir tutumdur. Ulusal ortodoksinin dışında, ideolojik zeminde tarihsel ilerlemecilik ve materyalizmle sınırlanmadan Yerli ruhani geleneklerine ve hikâyelerine yer açan, kabile değerlerini sadece film estetiğinde ve anlatısında değil yapı-yönetim sürecinin tamamında gözeterek onurlandıran bir sinemadır. Yerli uygulamalarının ve kültürel öğelerinin kültürel canlandırma sürecinde geri kazanılmasının ötesine geçerek Yerli olmayan uygulamaların Yerli amaçlar için kullanılmasını, yeni veya melez anlatım biçimleri geliştirilmesini içerir. Dünyanın farklı yerlerinde yaşayan Yerliler günümüzde sayısı giderek artan kimliklenme ve ilişkilene biçimlerine sahiptir. Kabile ve topluluk üyesi, ulus devlet yurttaşı, rezervasyon/kırsal/kent sakini olarak farklı aidiyet ve mücadele biçimleri geliştirirler. Yerli toplulukların çağdaş ifade biçimleri, karşılaştığı sorunlar ve dile getirdiği gerçeklikler, Yerli filmlerinin eleştirel bir şekilde ele aldığı melez ve sınır kimlik alanlarıyla doğrudan bağlantılıdır.

Yapımcı, kültür eleştirmeni ve aktivist Jesse Wente de Barclay gibi Yerli sinemasını ulusal sinemanın dışında, bir bütün olarak Batı sinemasına tepki gösteren ve küresel çapta ortaklıkları olan bir sinema hareketi olarak değerlendirir. Benzer kaygılara sahip ve benzer işler yapan Yerli sinemacıların bir araya gelerek birbirlerinin filmlerini gördükleri film festivalleri gibi etkinlikler de bu döngüyü beslemiş, 70'lere kadar uzanarak tüm dünyayı kapsayan Yerli sinema hareketi aynı dönemde organik olarak gelişmiştir (Bergstrom 2015). Bergstrom'la söyleşisinde Wente, Yerli sinemasının politik mücadeleyle bağlantısını vurgulayarak bunun bir egemenlik meselesi

olduğuna dikkat çeker. Yerli sineması sadece film yapma değil, farklı coğrafyalardaki Yerli sanatçıların özgün sinemasal dillerini Yerli öğelerini kullanarak kurma ve sinemasal imajlarının kontrolünü yeniden ele geçirme girişimidir. Wente, 2000 sonrasında Yerli sinemacılara kendi hikâyelerini anlatma ve sinemayı kendi imajlarına göre yeniden şekillendirme gücü veren küresel hareketi Yerli Yeni Dalgası olarak adlandırır ve Zacharias Kunuk'un *Atanarjuat: The Fast Runner* (2001) filmini "sıfır noktası" olarak nitelendirir. Bergstrom'a Lee Tamahori, Chris Eyre ve Tracey Moffatt'ın filmlerinin ve benzer örneklerin Yerli Yeni Dalga'nın önemli öncüleri olduğunu söyleyen Wente, bu yönetmenlerin kendilerinden sonra gelen sinema hareketinin temellerini attığını belirtir. Bu nc filmler, Yerli tarihini ve geleneklerini daha iyi yansıtma için sinemasal hikâye anlatımını yeniden şekillendirerek Yerli sinemacıların referans alabilecekleri, kendi yollarını bulmaya çalışırken bir parçası olarak gelişebilecekleri bir gelenek oluşturmuştur (Bergstrom 2015).

Görsel Egemenlik ve Kendi Kaderini Tayin Hakkı

1970'ler, Yerli halkların smrgencilik hem kültür ve kimlik hem de toprak ve doğal kaynaklar üzerindeki yıkıcı etkileriyle mücadele etmek için örgütlendiği, ulusal sınırları aşan eylemler düzenlediği bir dönemdir. Yerli mücadelesinin küresel sahada ne çıkan yüzü olan kültürel canlandırma, sömürgeci tarihin Yerli gözünden anlatıldığı, dilin, geleneklerin ve kimliğin gururla yeniden sahiplenildiği, akademiden sanata kadar pek çok alanda Yerli temsil biçimlerinin ağdaş Yerli yaşamıyla ilişkilendirildiği bir harekettir. Kültürel canlandırmada, gelişen teknolojinin de etkisiyle, dönemin politik ve sanatsal ifade aracı olarak kitlelere seslenme gücü olan Yerli medyası ve bunun önemli bir parçası olarak Yerli sineması ne çıkmıştır. Yerli sineması, taban hareketini ve egemenlik taleplerini güçlendirirken farklı coğrafyalardaki Yerli halklar arasındaki tartışmanın, buluşmanın ve diyalogun aracı haline gelmiştir. Sözlü kültür ve hikâye anlatıcılığının, bilginin yeni nesillere ulaştırılması, belleğin aktarılması konusunda önemli rol üstlendiği Yerli kültüründe film, hikâye anlatıcılığı geleneğinin bir formu olarak sahiplenilmiştir. Temsillerin kontrolünü geri almak, kendi öykülerini kendi perspektiflerinden anlatmak ve ulus devletin tarih anlatısından dışlanan Yerli tarihini bir karşı anlatı olarak inşa etmek, kendi kaderini tayin mücadelesinin önemli bir parçasıdır.

Bir grubun nasıl tanımlandığı ve hangi bağlamlarda ervelendiği, gruba yönelik politika oluşturma ve yönetim sürecini derinden etkilemektedir. Yerli politikaları, Yerli toplulukların nasıl göründüğü ile yakından ilişkilidir ve bu görüşler siyasi nlem ve eylemlerin kapsamını belirler, politik alanın

sınırlarını tanımlar (Haglund ve Axelsson 2016, 129). Pamela Wilson ve Michelle Stewart, Yerli medyasının hem ulusal hem de küresel düzeyde egemen politikalarla etkileşime girerek ve onlara meydan okuyarak kimlik ve temsil politikalarını ele aldığına dikkat çekerler. Medya temsilinin ve kültürel öz tanımlamanın kontrol edilmesi, kültürel ve siyasi egemenlik hakkının ileri sürülmesinin ayrılmaz parçasıdır. Uluslararası hukukta Yerli halklara ilişkin son tartışmalarda, Yerli halkların nesillerdir aktarılan bilgisine el konulması ve kontrolü ile fikri mülkiyet hakları, toprak ve kaynaklar üzerindeki egemenlik ile insan hak ve özgürlükleri kadar önemli konular hâline gelmiştir (Wilson ve Stewart 2008, 5-19).

Turner'ın vurguladığı gibi, Barclay'in Dördüncü Sinema çerçevesinde ele aldığı imge egemenliği (*image sovereignty*), bilgi ve mülkiyet konusundaki Yerli haklarını gündeme getirir (2013, 170). Yerli dünyasına dair bilgilerin edinilmesi, öncelikle Yerli halkları özne olarak tanımayı gerektirir; Yerli dünyalarına girilmeli ve Yerli insanlarla ilişki kurulmalıdır. Yerliler hakkında bilgi toplayan, kültürlerini ve geleneklerini kayıt altına alan tüm teknolojiler gibi film teknolojisi de özneliğini kabul edip eşit-karşılıklı ilişki kurduğunda Yerli toplulukların amaçlarına hizmet edecektir. Topluluğun bir görüntünün oluşturulmasında ve gösteriminde söz sahibi olması, görüntü egemenliğini tanımlar. Ancak Yerli halkın süreç boyunca ve eserin son hali üzerinde kontrolünün olmadığı dışarıdan-tepeden kayıt altına alma, arşivleme, tasnif etme ve gösterim süreçleri bu toplulukları nesneleştirmeye hizmet eder. Yerli halklar, başkalarının onlar hakkında ürettiği imgelere bakmak yerine kendi imgelerini üretmeli hem kendi geleneklerinin gereklerini gözeterek hem de hukuki hakları çerçevesinde bunlar üzerinde kontrol sahibi olmalıdır (Turner 2013, 170-171). Yerleşimci sömürgeciliğin entelektüel bir anlayış olarak nakledilebilir olduğunu vurgulayan Jolene Rickard, bir Yerli halkı örnek olarak ele alıp anlayabilirsek, küresel çapta Yerli halklar arasında paralel deneyimler göreceğimizi belirtir. Bu nedenle yerleşimci devletin baskısına direnişin parçası olan görsel egemenlik (*visual sovereignty*), atalarından miras aldıkları bilgilerle ilişkilerini sürdürmeye çalışırken aynı zamanda stratejilerini çağdaş bir zeminde konumlandırmaya devam eden Yerli sanatçıların çalışmalarını değerlendirmede önemli bir kavramdır (Rickard 2020).

Görsel alanda yer alan film, video ve yeni medya, Yerli halkların içine hapsedilmeye çalışıldığı klişe temsilleri yıkmanın yanında Robert Warrior'ın soykırım ve sömürgecilik sonrası toplumların "entelektüel sağlığı" olarak adlandırdığı şeyi güçlendirme potansiyeline sahip bir öz-temsil eylemi olarak

egemenliğin önemli bir parçasıdır. Görsel egemenlik, nesiller arası, kitlesel ve ulusötesi Yerli izleyiciye hitap ederek yerel ve uluslararası mücadeleleri anlatır, toprak hakları, dilin aktarılması ve korunması gibi temel meseleler hakkında bilgi akışını sağlar. Yerli filmlerinde ifade bulan görsel egemenlik, sinemacıların sadece basılı eserler yoluyla aktarılması ve korunması mümkün olmayan sözlü anlatılar, ritüeller, Yerli zaman ve mekân performanslarını sahneleme ve bu şekilde kayıt altına alarak koruma imkânını sağlar (akt. Raheja 2007, 1161-1162).

Warrior'ın Yerli görsel egemenliği ve Yerli toplumlarının entelektüel sağlığı üzerine vurgusu, Yerli sinemanın sömürgecilik suçlarını ifşa etme ve yüzleşme, köklerine ve kimliğe sahip çıkarak asimilasyona direnme, direniş alanını nesiller ve sınırlar arasında genişletme potansiyelini öne çıkarır. Yerli sineması, resmî tarihte ve baskın ulusların ana anlatısında görünmez hale getirilmiş ya da klişelere hapsedilmiş Yerli halklar için yüzleşme, hesaplaşma, direnme, Yerli öykülerini ve dünyada olmanın Yerli yollarını inşa ederek kurbanlığı aşma, iyileşme imkânını temsil eder. Yerli hayalet dansının taşıdığı gizil güç, sömürgecilerin hegemonyasından özgürleştikleri atalarının topraklarında, kendi değerlerine göre inşa ettikleri geleceğin ifadesidir.

Brave Heart'a göre, Yerli halkların tarihsel travmanın yükünden kurtularak iyileşebilmesi için gerekli aşamalar, travmayla yüzleşerek geçmiş kucaklamak, bu travmayı anlamak, acıyı serbest bırakıp son olarak travmayı aşmaktır. Travmayı aşmak, kendini artık travma ile bağlantılı olarak tanımlamamayı, travmanın ötesine geçerek iyileşmeyi ifade eder. "Hayatta kalan" (*surviver*) ifadesinin "kurban" dan (*victim*) daha iyi olduğunu, "kurban" olmaktan "kurtulan" olmaya geçişi anlattığını ancak yine de kendini travma ile tanımlamak anlamına geldiğini vurgular (Brave Heart 2005, 5). Yerli sineması, *survival* (hayatta kalmak) ve *resistance* (direniş) sözcüklerinin birleşiminden oluşan *survivoance* kavramı çerçevesinde ele alındığında önemi ve üstlendiği rol daha iyi anlaşılır. Gerald Vizenor'a göre Yerli *survivoance*, yokluk, imha, köklerinden uzaklaşma, zorunlu göç ve unutulmaya karşı aktif bir mevcudiyet duygusudur. Tüm bu haksızlıklara, katliamlara, suçlara karşı öfke ve tepki geliştirmek her ne kadar yerinde olsa da Vizenor, *survivoance*'ı etkiye karşı tepkiyi aşan, sağ kalmanın ötesine geçen bir iyileşme ve hikâyelerin devamı, geleceği inşa etmekten vazgeçmeyen bir tutum olarak tanımlar. Sadece sağ kalabilmiş olmayı değil, mizahı, ironiyi, Yerli varoluş biçimini ve gelenekleri sürdürmeyi, yola devam edebilmeyi anlatır. Vizenor, *survivoance* hikâyelerini tahakküm, dikkat dağıtma, zorlama ve trajedinin dayanılmaz ağırlığını aşan bir varoluş olarak açıklar. "*Survivoance*'ın karakteri, yokluk, hiçlik ve kurban

gitmişlik (*victimry*) üzerine çıkan, bunlara üstün gelen bir Yerli mevcudiyet duygusu yaratır” (Vizenor 2008, 1).

Vizenor’un Yerli *surviance* olarak açıkladığı, etkiye tepki ve trajedinin üzerine çıkan coşkulu mevcudiyeti Barclay “coşku alanları” olarak tanımlamıştır. “Artık *Direnış Alanları* hakkında pek bir şey duymak istemiyorum. *Coşku Alanları* hakkında konuşalım” diyen Barclay (akt. Milligan 2015, 347), Vizenor ve Brave Heart gibi pek çok Yerli araştırmacının, sanatçının ve yazarın vurguladığı kurbanlığı aşarak hikâyeleri, gelenekleri dünyada olmayı yücelterek sürdürmeyi Yerli sinemasının önemli bir parçası olarak ele almıştır. Yerli varlığının, sürekli haklarını talep etmek, varoluşunu ispat etmek ve gerekçelendirmenin dar çerçevesine sıkıştırılması, sömürgecilik mirasıdır. Kurumsal yapılardan popüler kültürdeki temsillere kadar geniş bir alanda hâlâ devam eden örtük ve açık ayrımcılık biçimleri, Yerli halkları bir tarihleri ve kültürleri olduğunu anlatma döngüsüne hapsedmektedir. Resmî tarihin gizlediklerini ifşa etmek ve sömürgeci temsillere meydan okuyan karşı-anlatılar kurmak önemli olmakla birlikte, sömürgecinin çizdiği sınırlar içinde kalmadan Yerli varoluşunun bugünkü anlamını, modern dünyada var olmaya devam eden Yerliliğin ne olduğunu tartışmak için alanlar açmak önemlidir. Acılarla yüklü bir geçmişı hatırlamak ve hatırlatmak, gerçeği ve ataları yüceltmek anlamına gelir ancak bugün umuda, iyileşmeye, hayale, ironiye ve neşeli bir varoluşa da yer açmak gerekmektedir. Sadece tarihe ve geleneklere yapılan vurgu ve bunların güncel yorumlarına kapalı olarak nostaljiye tutunmak, sömürgecinin Yerliyi tarihin dışına atan ve failliğini yok sayan anlatısını yeniden üretme riski taşır.

Düşmanın Dilini Yeniden İcat Etmek

Jesse Wente, sinema tarihinin büyük bölümünde, Yerli halkların film öykücülüğünün sınırlarına itildiğini, kendi tasvirleri üzerinde kontrolleri olmadığını belirtmiştir. 1960’lar ve 70’lerde, Yerli sanatçılar kendi filmlerini yapıp temsillerinin kontrolünü geri almaya başlayana kadar ekrandaki Yerli karakterlerin çoğunluğu, Yerli olmayan oyuncular tarafından canlandırılan basmakalıp yardımcı karakterlerdir (Bergstrom 2015). Dean Rader’a göre, Amerikan Yerlileri bağlamında silmenin ve sömürgeleştirmenin mekânı, Batı’nın boş alanlarından televizyon ve sinemanın boş alanlarına kaymıştır. Atalarının topraklarından zorla çıkarılan, uzun yıllar boyunca dilleri, ritüelleri yasaklanan ve topraklarına el konulan Yerliler, medyada klişelere indirgenerek kültürel kimliğinden ve egemenliğinden yoksun bırakılmıştır (Rader 2002, 149).

Egemen anlatı, Yerli kimliğini medeniyet düşmanlığı, vahşilik, bağımlılık ve şiddet ile özdeşleştirerek; filmler, müzeler, edebiyat eserleri aracılığıyla kültürel sahada baskın imajlar oluşturarak ayrımcı toplumsal algıya ve kurumsal politikalara zemin sağlar. İster bilimsel çalışmalar isterse edebiyat veya görüntülerin dili olsun, egemenin dili yerleşimci sömürgeciliği ve soykırım koşullarını tanımlarken bu olguların gerçekleşebileceği bir dünya yaratır. Yerli sinemasının inşa ettiği karşı-temsiller, Yerlilerin insandılaştırılmasını meşrulaştıran kültürel aygıtların işleyişini öğrenerek, düşmanın dilini tersine çevirerek film dilini yeniden icat eder. Sömürgeciliği kuran ve meşrulaştıran her zeminde Yerli perspektifinden yazmak, konuşmak, üretmek, Yerli değerlerini merkeze alarak tanıklık etmekten fazlasını yapar; iktidarın inşa edilmesinde kullanılan araçları karşı-anlatı kurmak için direniş silahı olarak dönüştürür.

Joy Harjo ve Gloria Bird'e göre, egemenin dili sömürgeci gerçekliği yapılandırmakla kalmaz, aynı zamanda Yerli halkların bu gerçekliğe direnmek için kullanacakları araçları da inşa eder. Yerli çalışmaları içindeki temel kavramlar her zaman çoklu ve çelişkili anlamlara sahiptir çünkü bu kavramlar kaçınılmaz olarak sömürge geçmişinden gelen değerlerin yükünü taşır. Yine de Yerli halklar bu sözcükleri yerleşimci sömürgeciliğin ötesinde yeni gerçekliklere işaret edecek şekilde kullanmış ve yeniden icat etmişlerdir. Yerli ve kadın olarak ötekileştirilmiş gruplara dahil olan Harjo ve Bird, şiirlerinde sözcüklerin verili anlamlarını tersyüz ederek, yapıbozuma uğratarak kendi mücadelelerini dile getirecek anlamlarla donatmışlardır. Kavramlara ve sözcüklere kesin gözüyle bakılamaz; aksine, dil ve terminolojinin sürekli sorgulanması ve yeniden icat edilmesi sömürgeleştirme sürecinin parçasıdır (Teves vd. 2015, viii; Rader 2002, 164-165).

Sömürgecilik süreci sadece toprak ve kaynakların gasp edilmesi değil, aynı zamanda sömürgecilerin dil kullanımı yoluyla Yerli halkların gerçekliğini değiştirme girişimidir (Teves vd. 2015, viii). Ana akımı oluşturan görüntüler ve sözcükler Yerlilerin de dili haline gelerek farklı Yerli gruplarının iletişim kurmasını mümkün kılan ortak bir dil zemini sağlar. Yeniden icat edilerek sahiplenilen ve yaratıcı bir eylem olarak dönüştürülen düşmanın dili, mücadeleyi birleştirerek sömürgeleştirme sürecinin parçası olur (Rader 2002, 165; LaRocque 2010, 21-22; Teves vd. 2015, viii). Yerli sanatçıların ve araştırmacıların sömürgeciliğin etkilerini ifşa eden sözcükleri ve görüntüleri, eylem alanları olarak politik mücadele ile birbirine eklenmiş direniş biçimleridir (Rader 2002, 165). Sömürgeciliğin mirası olan dili, araçları,

metinleri ve görüntüleri karşı-anlatılar kurmak için Yerli bakış açısından yeniden anlamlandırmak ya da yepyeni görüntüler ve sözcükler üretmek, kültürel egemenlik için önemli işaretler olarak hizmet eder (Raheja 2007, 1163). Bu kültürel metinler aynı anda hem egemen bir söyleme karşı mücadele alanları hem de içirme ve sınırlama alanlarıdır; Yerli tepkilerini harekete geçirir ve bir kültür içindeki bireylerin tahakküme tepki verme biçimlerini kayıt altına alır, korur ve sürdürür (Rader 2002, 165). Yerli sineması, film geleneklerinden faydalanırken bunları yeniden yapılandırır, katkıda bulunur ve sınırlarını genişletir. Yalnızca beyazların oluşturduğu Yerli temsillerini angaje etme ve yapıbozuma uğratma olasılığı sağlayarak değil, daha geniş çapta Yerli kültürel ve siyasi iktidarını konumlandırarak Yerli egemenliğine dair tartışmalara katkı sağlar (Raheja 2007, 1163).

Rader'ın de belirttiği gibi, şair, senarist ve yönetmen Sherman Alexie, Yerli edebiyatına öncülük eden Nobel ödüllü N. Scott Momada'in *House Made of Down* (1968) romanını Yerlilerin belki de yüzde birinin okuduğunu ancak yüzde doksan dokuzunun iki Cheyenne gencin yolculuğunu anlatan *Powwow Highway* (Jonathan Wacks, 1988) filmini izlediğini söyleyerek sinemanın kitlelere ulaşma gücüne dikkat çeker. Spokane Yerli Rezervasyonu'nda doğan, şiirlerinde Western filmlerinden, John Wayne'den, arabalı sinemalardan, bunların Yerli gençlerin hayattaki yerlerini bulmaları açısından öneminden bahseden Alexie, televizyon ve sinemanın yeni sözlü gelenekler olarak grupları birbirine bağlama ve sömürgeciye direniş işlevine sahip olduğunu vurgular (Rader 2002, 163). Rader'a göre, yüz yıl önce düzenlenen hayalet dansı ritüellerinde sömürgeciyi kovmak ve barış içindeki topraklarına kavuşmak için söyledikleri güç şarkılarının yerini şimdi düşmanın dilini yeniden icat etmek anlamına gelen Yerli filmler almıştır (Rader 2002, 164). Yerli sinemanın önemli filmlerinden *Smoke Signals*'ın senaristi ve yardımcı yapımcısı olan, *The Business of Facydancing*'i aynı adlı şiir kitabından uyarlayarak yönetmenliğini yapan Alexie, bir zamanlar sömürgecinin kültürel silahı ve ayrıcalığı olan medya alanlarını şimdi sömürgesizleştirme için yeni mevziler olarak yeniden inşa eder.

Yerli Varoluşunu Kutlamak ve Coşku Alanları: *Smoke Signals*

Daha önce de belirtildiği gibi 1998'de yönetmenliğini Chris Eyre'nin yaptığı, senaryosunu şair ve yazar Sherman Alexie'nin *The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven* (1993) kitabından uyarladığı *Smoke Signals*, ABD'nin ilk Yerli filmi olmasının yanında küresel çapta büyük başarı elde etmiştir. Amerikan

Yerlileri tarafından yönetilen, oynanan, yapımıcılığı üstlenilen ve büyük bir dağıtım anlaşması yapan ilk filmidir. Sundance Film Festivali'nde Seyirci Ödülü ve Film Yapımcıları Ödülü'ne layık görülmüş, eleştirmenlerden övgü almış ve hem Yerli hem de Yerli olmayan seyircilerin beğenisini kazanarak gişede başarılı olmuştur. Joanna Hearne, Amerikan Yerli sinemasının gelişiminde bir dönüm noktası olarak nitelendirilen filmin, gösterime girdiği tarihten günümüze kadar eleştirel ilgiyi canlı tutan yenilikçi bir sinemasal öykü anlatıcılığı örneği olduğunu belirtir (2012, xv).

Hearne çalışmasını Kuzey Amerika ile sınırlandırdığı için *Smoke Signals*'ın başarısını bu çerçevede değerlendirmiş olsa da film, küresel Yerli hareketi ve Yerli sineması için bir kilometre taşıdır. Öncelikle filmin güncel zamanda geçmesi, geçmişe ağıt ve el değmeden korunmuş özgün Yerli kültürü anlatısından kaçınarak Yerli ve beyaz seyirciye güncel meseleler üzerinden doğrudan seslenmeyi ve başarılı şekilde ulaşmayı mümkün kılmıştır. Film, modern dünyada Yerli olmayı geçmişten gelen travmaların etkisini görmezden gelmeden ele alırken popüler kültürü, klişeleşmiş Yerli temsillerini ince bir alaycılıkla ele alır. Filmin anlatısında popüler kültüre ve resmî tarihe dair referanslar, Yerli ve Yerli olmayan seyirci için ortak bir dil olarak kullanılır, imgelerin farklı toplulukların kolektif belleğindeki farklı anlamları ortaya serilir.

Coeur d'Alene rezervasyonunda yaşayan Victor (Adam Beach) ve Thomas (Evan Adams) adlı zıt karakterlere sahip, Thomas'ın tanımlamasıyla biri ateşten diğeri külden oluşan iki genç erkeğin, ailesini yıllar önce terk eden Victor'ın babasının cenazesini almak için çıktıkları yolculuğu anlatan filme, Alexie'nin Amerikan tarihi ve popüler kültürden beslenen Yerli öykü anlatıcılığı hâkimdir. Yolculuk, dostluk, aile dramı ve erginleşme gibi ana akım sinemada da sık kullanılan anlatı biçimleri ve popüler kültür öğeleriyle örülmüş olan film, tür sınırlarını aşarak ve tanıdık figürlerin anlamlarını tersyüz ederek Yerli öykü anlatıcılığının önemli bir örneği olur. Film, rezervasyon yaşamını, aile ilişkilerini, geçmişin hatalarıyla yüzleşmeyi, kendini ve dünyayı keşfetmeyi anlatının merkezine alırken Yerlilere yönelik etiketlemeleri ve ayrımcılığı bu merkezin çevresindeki temas noktalarını düzenlemek için kullanır ve işgalcilerin çabalarına rağmen Yerli halkların ortadan kaybolmadığı gerçeğini kutlar.

Smoke Signals, 1976 yılının 4 Temmuz'unda yani ABD Bağımsızlık Günü'nde Idaho'daki Coeur d'Alene Yerli Rezervasyonu'nda neşeli bir sabahla açılır. Rezervasyon radyosu genç bir çiftin vereceği ev partisinin

duyurusunu yapıp hava ve yol durumunu aktardıktan sonra filmin anlatıcısı olan Thomas'ın sesinden, ailesini kaybetmesinin ve kendisinin kurtarılmasının öyküsünü dinleriz. Thomas'ın anlatımıyla dünyadaki tüm Yerlilerin katıldığı büyük parti sonrası herkes sızmışken evde yangın çıkmış, Victor'ın babası Arnold Joseph (Gary Farmer), kurtulması için pencereden dışarı fırlatılan bebek Thomas'ı yakalamıştır. Arkadaşlarını kaybeden Arnold, kaybının büyüklüğünü gösteren şekilde yas tutmak için saçlarını keser ve bir daha hiç uzatmaz. Ardından yine rezervasyon radyosunda spiker Randy Peone'nin (John Trudell)⁸ sesinden “Rezervasyon bugün çok güzel, Yerli olmak için güzel bir gün. Hava güneş altında 7 derece, sabahın sekizi, 1998 senesinde Yerli olma vakti” anonsuyla filmin güncel zamanına geçilir.

Ana akımdan farklı olarak Yerlilerin öyküsünü anlatan dış ses bir beyaza ait değildir. Thomas sadece dış sesin sahibi olarak değil, Victor'la yaptıkları yolculuk boyunca karşılaştıkları insanlara düşle gerçeğin birbirine karıştığı öyküler anlatmasıyla da hikâye anlatıcısı Yerli karakterinin modern dünyadaki temsilcisidir; öykülerinde önemli olan tamamen gerçek olaylara dayanması değil, gerçeğin yolunu işaret etmesidir. Phoenix'e gitmek için yola çıktıklarında sadece geri gidebilen bir arabayla rezervasyonda dolaşan iki genç kız yanlarında durur, Victor ve Thomas'ı çıkışa kadar götüreceklerdir ama onların da karşılığında bir şey önermesi gerekmektedir. “Biz Yerliyiz hatırlasana, takasçımız” diyen genç kıza Thomas bir öykü anlatmayı önerir ve her öyküde yaptığı gibi ellerini kavuşturup gözlerini kapatarak anlatmaya başlar. Thomas'ın anlattığına göre, Victor'ın babası Arnold 60'larda genç bir hippidir. Zaten o yıllarda tüm hippiler Yerli olmak istiyordur ama kimse gerçek bir Yerli'nin topluma mesaj vermesini ummuyordur. Hippi gençlerin eyleminde tutuklanan Arnold önce cinayet, ardından ölümcül silahla saldırı, son olarak da 20. yüzyılda yaşayan bir Yerli olmakla suçlanır. Thomas'ın anlattığı ve Victor'ın da gerçek olmadığını söylediği bu öyküde gerçek olan ana fikirdir. Beyazların çeşitli Yerli geleneklerini taklit ederek kültürel el koyma ve kendi amaçları için Yerliliği mistifiye etme eylemleri günümüze kadar artarak devam ederken gerçek Yerlilerin halâ ortadan kaybolmaması suç

•••

8 John Trudell (1946-2015), Yerli hakları eylemcisi, şair ve müzisyendir. Tüm Kabilelerden Yerliler'in (IOAT) 1969'da Alcatraz adasını işgali sürecinde hareketin sözcüsü olmuş ve *Özgür Alcatraz Radyosu* adıyla yayın yapmış, ayrıca 1973-79 yıllarında Amerikan Yerli Hareketi'nin (AIM) başkanlığını yürütmüştür. 1979 yılında FBI'ın kaza olarak değerlendirip araştırmayı reddettiği, kendisinin cinayet olarak nitelendirdiği şüpheli bir yangında eşini ve üç çocuğunu kaybetmiştir. Trudell 2015 yılında hayatını kaybedene kadar Yerli hakları için mücadeleye devam etmiştir (John Trudell t.y.).

olarak görülmektedir. İki genç Phoenix'ten rezervasyona dönerken sarhoş bir beyaz sürücünün yaptığı kazaya karıştıklarında, kendini kurtarmak isteyen sürücü, Victor'ın sarhoş olduğunu ve kendisine ölümcül silahla saldırdığını iddia ettiğinde, Thomas'ın öykülerinin güncel gerçeklikle bağı seyirciye tekrar hatırlatılır: Yerlileri olumsuz klişelere hapsetmek beyazların suçlarını örtmek içindir ve Yerlilerin en büyük "suçu" hâlâ ortadan kaybolmamış olmalarıdır.

Thomas'ın saflığına, nerede ne söyleyeceğini bilmemesine, insanlara hemen güvenmesine öfkelenen Victor, böyle devam ederse beyazların onu ezip geçeceğini söyler ancak iki gencin de Yerli algısının popüler kültürün temsillerine dayandığı görülür. Sömürgeci temsiller yüzyıllar boyunca edebiyat, müzeler ve sinemada Yerliyi "soylu vahşi" ya da "kana susmuş barbar" ikiliğine sıkıştırmış, popüler kültüre hâkim olan bu temsiller sadece beyazları değil Yerlileri de etkilemiş ve kendilerini sömürgeci bakışa göre değerlendirmelerine neden olmuştur. *Kurtlarla Dans (Dances with Wolves*, Kevin Costner, 1990) filmi yüzlerce kez izlemiş olan Thomas soylu vahşi klişesine hayrandır; filmlerde gördüğü mistik öykü anlatıcısı, şifacı karakterine bürünmeye çalışır. Victor'ın Yerli kahramanı ise gelmiş geçmiş en iyi basketbolcu, savaşçı, kaba ve kanlı olarak tarif ettiği Geranimo'dur. "Gerçek bir Yerlinin nasıl olduğunu bilmeyen" Thomas'a sert ve ciddi görünmesini, savaşçı olmasını söyler; az önce bir bufalo avlamış gibi görünmelidir. Kabilelerinin avcı değil balıkçı olduğunu söyleyen Thomas'a "Az önce balıktan gelmiş gibi mi görünmek istiyorsun? *Somonlarla Dans* mı bu?" diyerek kızar. Thomas sıkıca örüp bağladığı saçlarını özgürlüğün sembolü olarak açmalı, takım elbisesini çıkarmalı ve gülümsememeyi öğrenmelidir.

Mola yerinde saçlarını açıp kıyafetlerini değiştiren savaşçı görünümlü Thomas ve Victor'ın kendilerini beyazlara ezdirmeme kararlılığı uzun sürmez. Otobüse döndüklerinde koltuklarda biri kovboy şapkalı orta yaşlı iki beyaz adamın oturduğunu görürler. Kendi yerleri olduğunu söylediklerinde "Burası şimdi bizim yerimiz ve siz muhteşem Yerliler hâlâ buradaysanız kendinize *powwow* yapacak başka bir yer bulun" cevabını alırlar. Bu cevap, ana akım temsillerin ve Yerlilere yönelik kurumsal politikaların çerçevesini çizer; medeni dünyadan silinip gitmeleri gerekirken var olmaya devam ederek huzursuzluk veren ötekiler ve kabile danslarından başka bir şey bilmeyen ilkeller.

Beyazlarla dolu bir otobüste memnuniyetsiz sesler yükselmeye başlayınca eşyalarını toplayıp başka koltuklara oturmak zorunda kalırlar. Yeni oturdukları koltuklarda Thomas'ın "Kovboylar her zaman kazanır" deyip

Tom Mix ve John Wayne'i örnek vermesine itiraz eden Victor, Wayne'in hiçbir filmde dişlerinin görünmediğini söyler. "Bir adamın dişlerini göremiyorsan ortada bir sorun vardır" diyen Victor otobüs koltuğunda ritim tutarak "John Wayne'in dişleri sahte mi, gerçek mi, plastik mi?" sözleriyle bir Yerli ezgisi mırıldanmaya başlar. Thomas'ın da katılmasıyla sesleri yükselir, kamera otobüsü uzaktan gösterdiğinde Yerli davulları ve başka Yerlilerin sesleri de eklenmiştir. Sözcüklere, şarkılara ve ritüellere atfedilen güç, bunların sömürgeciye karşı Yerli halkı hem birbirine hem de atalarına bağlayarak bir direniş hattı inşa etmesi, Yerli kültürlerinde önemli ve yaygın bir temadır. Yenilgiyi ve ardından gelen coşkulu varlık bilincini gösteren sahne, beyazlar tarafından yine yerinden edilmiş iki Yerli gencin ironi ve Yerli şarkıları sayesinde gururlarını kıran bu yenilginin üstesinden gelmesini, neşeli bir direniş sergilemesini gösterir.

Bu sahne üç farklı kurmaca ve gerçek alan arasında hareket eder: Westernlerin kahramanı ve filmsel evrene ait olan kovboy karakteri, kovboy karakterini profilmik evrende canlandıran oyuncu John Wayne ve şimdi/burada/gerçek yaşamlarında Thomas ve Victor'ı yerinden eden beyazlar. Tarihteki katliamların ve işgallerin, bunları meşrulaştıran düşmanca ve çarpıtılmış temsillerin, son olarak da günümüzdeki ayırmacılık ve yerinden etmenin, bir başka deyişle Yerlilerin ortadan kaybolması gerektiği politikasının kurumsal, medya-popüler kültür ve toplumsal yaşamdaki yansımalarıdır bunlar. Böylelikle iki gencin yüksek sesle söylediği, atalarının sesleri ile kalabalıklaşarak güçlenen direniş ve güç şarkıları tarihteki, kurmaca öykülerdeki ve bugün gerçekleşen tüm yenilgilere bir cevap niteliği kazanır. Yerli seyirciye seslenerek coşkulu bir mevcudiyet duygusunu, hala yok edilmemiş olmanın bilincini uyandırır. Vizenor'ın Yerli *survivoance* olarak adlandırdığı, her ne kadar haklı olsa da öfkeye ve kurban gitmişliğe sıkışmamış, etkiye tepki ile sınırlandırılmayacak bir Yerli varoluşunu çağırır.

19. yüzyılın ikinci yarısında federal hükümetin Yerlilere karşı yürüttüğü savaşların komutanı George Armstrong Custer, Amerika kıtasına ayak basan ilk beyaz Kristof Kolomb, Ay'a ayak basan ilk insan Neil Armstrong, popüler kültürdeki olumsuz Yerli temsillerini inşa etmede en büyük pay sahibi Western sineması yıldızı John Wayne gibi isimler filmin içindeki öykülerde, Yerlilerin kendi aralarındaki konuşmalarda sıkça kullanılır. Arnold'ın küllerini almak için Phoenix'e vardıklarında uzun bir yolu yürürken, çok uzun zamandır yolda olduklarını anlatmak için Thomas'ın kullandığı benzetmeler Amerikan yayılcılığının kısa bir özeti: Kolomb kıyıya çıktığından beri

yürümektedirler, Custer köyleri yağmalayarak ilerlerken hala yoldadırlar sonra Harry Truman bomba atmıştır. Ay'da bir kumsala ulaşırlar ancak belli ki Yerlilere orada da rahat yoktur, Neil Armstrong bir tekme ile onları uzaya fırlatır. Buldukları ıssız yerde kurtarıcı olarak popüler kültür kahramanları Thomas'ın aklına gelir; Batman, Superman ve Wonder Woman yardıma gelmediği için kimsesizdirler.

Hearne, filmin ana akım medyaya yaptığı metinlerarası göndermelerin, filmin Yerlileştirme stratejisinin bir parçası olduğuna ve bu sayede filmin çok sayıda izleyiciye hitap ederek geniş çapta duyulan bir Yerli sesi olabildiğine dikkat çeker (2012, 1). *Smoke Signals*, seyircinin aşına olduğu yerleşik anlatı türlerini (komedi, arkadaşlık, erginleşme, aile ve yol öyküsü), popüler kültür ikonlarını ve tarihi figürleri kullanırken bunlara yeni anlamlar yükleyerek dönüştürür, türlere ve kültürel alana içeriden müdahale ederek *Yerlileştirir* (*Indigenization*). Alexie, senaryoda popüler kültür referanslarını ortak bir zemin inşa etmenin aracı olarak kullanmıştır. Hearne'ün de aktardığı gibi "Bu bizim aynı masaya oturmamızın bir yolu. Çoğu şairin Latinceyi kullandığı şekliyle popüler kültürü kullanıyorum" diyen senarist-yazar, bu referansların Yerli ve Yerli olmayan seyirciler için taşıdığı anlamların radikal biçimde farklı olduğuna dikkat çekmiştir (2012, xvi-xvii). General Custer ABD tarihinde İç Savaş kahramanı olarak anlatılırken Yerli halklar için katliamcıdır; filmde yakıp yok eden yangınla, yağmacılık ve katliamla özdeş olarak kullanılır. Kolomb beyaz seyirci için kâşif, Yerli seyirci için işgalcidir. Neil Armstrong Ay'a ilk ayak basan insan olarak dünyanın sınırlarının ötesine bir kâşif ve kahramandır, ancak Yerliler için beyaz işgalciliğinin evrenin uzak köşelerine yayılmasıdır. *Smoke Signals*, Alexie'nin amaçladığı gibi filmin izleyicilerinin aynı masaya oturmasını sağlar, ancak burada yüklü olan anlamlar sadece farklı değil, aynı zamanda çatışmalıdır. Barclay'in Yerli sinemasının temel özelliği olarak vurguladığı gibi, kamera Yerlilerin elindedir ve ülkenin tarihini, gündelik yaşamı yüzyıllardır beyazların öykülerinde olduğundan çok farklı anlamlarla yüklü olarak Yerli perspektifinden kaydetmektedir.

Raheja'ya göre, ulusötesi Yerli medya üretimi, Audre Lorde'un "Efendinin aletleri asla efendinin evini yıkmayacak" sözünü yeniden ele alarak gerçekte efendinin, evini Yerli temelleri üzerine inşa ettiğini hatırlatır. Yerlilerden çalınan toprak gibi kültür, dil, hikâye anlatma biçimleri ve Yerli temsilleri de yeniden ele geçirilmeli, sahiplenilmeli ve ait olduğu yere iadesinde ısrar edilmelidir. Bu amaçla, sömürgeleştirme çerçevesinde çalışan Yerli sinemacılar, el konulan kültürlerini ve kimliklerini, başka bir ifadeyle kendi evlerini yeniden

inşa etmek için medya teknolojisinin bazı biçimleri gibi “efendi araçlarını” Yerli mücadelesinin araçları haline getirirler (Raheja 2010, 18). 2010 yılında hayatını kaybeden ve Yeni Zelanda’nın ilk Maori sinemacılarından biri olan Merata Mita’nın Yerli filmlerin farklı mekânlarda, farklı seyirci topluluklarına gösterimini ekranı yerlileştirmek olarak tanımlaması, görsel egemenlik ve temsillerin geri alınması konusunda aydınlatıcı bir bakış kazandırır. Yerli medyanın ana akım temsiller karşısındaki konumunu akıntıya karşı yüzmek olarak nitelendiren yönetmen, mücadelenin kendilerini güçlü kıldığını söylemiştir. Filmlerini benzersiz ve belirgin biçimde Maori değerlerini ve dünya görüşünü temel alarak yapmalarının nedeni, sinemanın sahip olduğu bu gücün farkında olmalarıdır. “Filmlerimizin gösterildiği dünyanın herhangi bir yerinde 90 dakika boyunca ekranı Yerlileştirme imkânına sahibiz” (Dowell 2006, 377).

Smoke Signals, medya alanlarının Yerli ve Yerli olmayan topluluklar üzerindeki gücünün farkında olan, seyircinin popüler imgeler ve uzlaşmış anlamlar üzerinden anlatıyla ilişkilmesini sağlayan ve bu uzlaşmaları sorgulamaya açan bir filmidir. Ana akım medya ve resmî tarihteki verili anlamları Yerli karşı-anlatısıyla yerinden eder, tarihteki Yerli katliamlarını hatırlatarak klişeleri ters yüz ederek, popüler kültürün Yerli imgesi ile alay ederek ana anlatıyı yapıbozuma uğratar. Victor’a babasının kaybı için duyduğu üzüntüyü ileten Thomas bunu nereden öğrendiği sorusuna bilge Yerli karakterine bürünerek “Rüzgârda işittim. Kuşlardan duydum. Gün ışığında hissettim” dedikten sonra gülümseyerek “Ve annen burada ağlıyordu” diye cevap verir. Benzer bir ironiyi Victor’ın annesi Arlene’den duyarız. Yerli evlerinin ve ritüel yemeklerinin önemli bir parçası olan kızarmış ekmek yaparken Victor’a, Thomas’ın da birlikte gelme teklifini kabul etmesi ve dostlarından gelen eleştirilere açık olması gerektiğini anlatmak için bir örnek verir. Herkes Arlene’in yaptığı kızarmış ekmeklerin, dünyanın en güzel kızarmış ekmekleri olduğunu söyler ama bunu tek başına yapmaz. Tarifini büyükannesinden almış, büyükannesi de kendi büyükannesinden almıştır. Ayrıca ekmeklerini yiyen insanlar bir eleştiri getirdiğinde onları dinler ve ekmeğini daha iyi yapmaya çalışır. Sonra Arlene gülümseyip “Bir de her zaman Julia Child’ı izlerim” der. Nesiller arasındaki bilgi ve deneyim aktarımı, dinlemeyi konuşmanın üstünde tutmak ve topluluğun üyelerinin sözlerini dikkate almak konusundaki konuşma, bir yandan Yerli kolektif değerlerine vurgu yaparken diğer yandan egzotik Yerli imajını alaya alır. Filmde Yerliler arasında geçen, popüler kültürün Yerli klişelerinin ironiyle ele alındığı, beklentilerin ters yüz edildiği bu diyaloglar, Rony’nin

“kameraya gülmek” olarak tanımladığı (1996, 117) bir direniş biçimi olarak ele alınmalıdır. Film, egzotik Yerli klişelerini sömürgecinin elinden alır, Yerli ve Yerli olmayan seyirci için ortak bir dil olarak kullanır, Yerli olmayan seyircinin beklentisini ve Yerliler konusundaki bilgisizliğini ironiyle ifşa eder. Bu alaycı bakış, aynı zamanda ana akımda daima seyredilen Yerlinin sömürgeci bakış karşısındaki geri bakışıdır. Yerliler de tıpkı Yerli olmayan halklar gibi modern dönemin farklı bilgi kaynaklarını kullanır, TV izler, dünyadan haberdar olur. Yerli halklar rezervasyonda tarihin dışında, geçmiş zamanda donup kalmış değildir. Ginsburg, 1970’lerin sonlarından itibaren Yerli halkların, hayatlarına hızla giren kitle iletişim araçlarının tehdit ve olanaklarıyla karşı karşıya kaldığını ve durumu kendi lehlerine çevirmenin yollarını aradıklarını belirtmiştir (2004, 302). Araştırmacılar video gibi medyaların Yerli toplulukları üzerindeki etkilerini ve Yerli toplumsallığının görüntülere nasıl yansıdığını incelerken, Yerli medya yapımcıları bu teknolojilerin kendi mücadelelerine ne tür katkılar yapacağını tartışmıştır. Yerli medyası, kentte ya da kırsalda olsun, egemen kültür tarafından yeterince özgün bulunsun ya da bulunmasın, farklı koşullarda yaşayan Yerli halkın modernitenin temsil pratikleri dünyasında kendilerine ait bir alan talep etme çabalarının bir parçasıdır.

Arnold’ın ölümünü haber veren Phoenix’teki komşusu Suzy, Victor’a babasıyla anılarını anlatırken birlikte gittikleri Powwow Ulusları Toplantısı’nı “Görebileceğin tüm Yerliler oradaydı” diye tarif eder ve ekler, “Keşke bu toplantıyı Kolomb geldiğinde yapsaydık”. Ev partileri ve gösteriler için büyük kalabalıklar halinde toplanan Yerlilerin politik amaçlar ve egemenlik kazanmak için birlikte hareket etmek, örgütlenmek konusundaki başarısızlıklarına yönelik bir özeleştiri bu. Başka bir özeleştiri ve uyarı da Suzy’nin karavanındaki televizyonda başlayan western filme yöneliktir; Thomas, “Televizyondaki Yerlilerden daha acıklı olan tek şey, Yerlilerin televizyondaki Yerlileri izlemesidir” diyerek güler. Barclay’in Yerli sinemasının öncelikle kendi halkı ile konuşması gerektiğini yerine getirir film. Yerliler, ana akım medyanın imajlarına sürekli maruz kalmakta, Thomas ve Victor’ın Yerli algısındaki gibi kendilerini ekrandaki Yerli imajlarına göre değerlendirmektedir. Yerli sinemasının ve daha geniş kapsamda Yerli medyasının, ana akıma içeriden müdahale etmesinin önemi buradadır; beyazların Yerlilere bakışını değiştirmekten daha önemli olan Yerlilerin kendilerine bakışını sömürgeci temsillerden arındırmaktır.

Henüz bebekken kaybettiği anne-babasına dair hiç anısı olmayan Thomas, kendisini yangından kurtaran Arnold’ın anlattığı hikâyelerden,

sihirbazlık numaralarından etkilenmiş ve onu kahramanı olarak seçmişse de Victor için babası alkolik, kendisine ve annesine şiddet uygulayıp sonunda onları terk eden bir sahtekârdır. Thomas'ın Arnold ile ilgili her öyküsü, Victor için ona gösterilmeyen ilgi ve şefkatin hatırlatıcısıdır. Victor'ın, babasını affetmesinin ilk adımı, Arnold'ın Thomas'ın ailesini öldüren yangını çıkaran kişi olduğunu ve ailesini sevmediği için değil vicdan azabıyla baş edemediği için kaçtığını öğrenmesidir. Babasının cüzdanında bulduğu aile fotoğrafında "yuva" yazısını gören Victor, eşyaların arasında bulduğu çakı ile saçlarını keserek cenazeyi ve yası ilk kez sahiplenir. Acı, kayıp, yas evrensel olmakla birlikte *Smoke Signals*, Yerli toplumundaki tarihsel travmalara, yasin ve kutlamanın Yerli kültüründeki tarihsel köklerine, bunların modern dünyada deneyimlenme ve dışavurum biçimlerine, ritüellere ve geleneklere yer verir. Tarihsel kayıp, işgal ve direnişin izlerinin modern Yerli yaşamında görülmesi, "orijinal ve otantik Yerlilik" tartışmalarına bir yanıt olarak Yerli varoluşunu vurgularken Yerli estetiğini, ritüellerini sinemasal evrenin görsel inşasına dahil eder.

Sık sık karakterlerin yaşamlarındaki önemli anlara dönen film, öyküyü zamanda ve mekânda hareket ettirmek için açılıp kapanan kapıları, hareket eden nesnelere kullanır. Gerçeğin ve düşün birbirinden ayırt edilemediği ve aslında ayırt edilmesinin önemli olmadığını vurgulandığı anlarda, sarhoş babasından yumruk yiyen çocuk Victor'ın açtığı kapıdan içeri genç Victor girmekte, başka bir sahnede ise babasının öldüğü öğrenen Victor market kapısını açarken kapı önünde çocuk Victor belirmekte ve babasıyla şakalaşmaktadır.

Arnold'ın Victor sayesinde iki Katolik rahibi basketbol maçında yendiklerini anlattığı, böylelikle bir günlüğüne de olsa Yerlilerin kazandığını söylediği sahnede, Arnold'ın fırlattığı top yuvarlanarak babasının ölümünün ardından onun yaşadığı yere gelen Victor'ın önüne düşer. Öykülerin iç içe geçtiği sahnede (Idoha'daki rezervasyonda Arnold ve çocuk Victor rahiplerle salonda basket maçı yaparken, Victor oğlunun kazandığı sayıyla rahipleri yendiklerini komşusu Suzy'ye Phoenix'te anlatırken ve Phoenix'te Suzy, cenazeyi almaya gelmiş olan Victor'a babasının bu anıyı anlattığı geceyi anlatırken) zamanlar ve mekânlar arasındaki geçişi basketbol topunun hareketi sağlar. Victor, Suzy'ye o maçı kazanamadıklarını, son sayıyı kaçırdığı için Yerlilerin yine yenildiğini söylese de anlatır, Arnold'ın oğlunu seven, onunla gurur duyan bir baba olduğunu ve Yerlilerin öyküler yoluyla hayatta kalmaya ve direnmeye devam ettiğini gösterir. Arnold'ın film boyunca

Katolik rahiplere dair vurgusu ve öfkesi, Yerli çocukların rahipler gözetiminde “medenileştirilmek” üzere gönderildiği yatılı okullara, bu okullardaki asimilasyon, şiddet ve istismar tarihine bir gönderme olarak alkolik ve ihmalkâr ebeveynler, ev içi şiddet ve tarihsel travma arasındaki bağlantıya işaret eder. Seyirciye olayları ve bağlamları açıklamak için filmin anlatısında ve biçiminde kopuşlar ve kesintiler yerine akışın korunması, sürekli ileri aktığı düşünülen zamanda bir kırılma değildir. Sahne, geçmiş ve şimdinin iç içe geçerek birbirini etkilediği, birbirinin içinde var olduğu Yerli döngüsel zamanını kurar. Filmsel evrenin kuruluşunda zaman ve mekânda kopuşlar ve sıçramalar yerine açılıp kapanan kapıların, yuvarlanan topun hareketiyle doğanın döngüsüne benzer bir akış sağlanır.

Yerli toplumundaki yaygın sorunları görmezden gelmeyen film, kurban anlatısına sığınmak yerine ironi ve bilinç kazanma yoluyla hem içerideki hem de dışarıdaki sorunlarla baş etmeyi amaçlayan bir dil kurar. Yerleşimci devletin geçmişten günümüze devam eden katliamları, yerinden etmeleri, asimilasyonuna rağmen Yerlilerin var olmaya ve öykülerini anlatmaya devam etmeleri, yenilmediklerinin kanıtıdır. Babalarını affederek geçmişin travmalarından özgürleşecek, varoluşlarını öfkeye dayandırmak yerine hayatta kendi yollarını bulmaya başlayacak, iyileşerek sömürgeciliğin kurbanlarından yaşamı kutlayanlara dönüşeceklerdir. Thomas’ın ifadesiyle, Yerliler “ateşten ve külden doğmuş” çocuklardır, öfkeye tutunmak güçlendirici görünse de bu, geçmişte tutsak kalmak, kendi hatalarıyla yüzleşmemek, yaşamın değerini ve döngüsünü gözden kaçırmakla sonuçlanmaktadır. Filmin sonunda Thomas’ın sesinden dinlediğimiz, Dick Lourie’nin “Babalarımızı Affetmek” şiirinden uyarlanan monolog, “Babalarımızı affedersek, ne kalır geriye?” diye biter. Geriye kalan yaşamdır. Beyazların kaybolup gitmelerine dair hevesli beklentilerine rağmen var olmaya ve şarkılarını söylemeye, öykülerini anlatmaya, kültürlerini ve kimliklerini sahiplenmeye devam etmeleridir; iyileşme, öfkenin ve geçmişin yükünden kurtulunca başlayacaktır. Babasının küllerini Spokane Irmağı’na savurduktan sonra sıkılı yumruklarını havaya kaldıran Victor, fonda Yerli ezgileri ve davulları duyulurken özgürlük çığlığı atarak ilk defa ağlar. Bu sahnede Victor’ı alt açıyla çekerek yücelten kamera, Victor yere düşüp ağlamaya devam ederken gökyüzüne yükselerek Thomas’ın şiir okuyan sesi eşliğinde rezervasyon topraklarını, akan ırmağı ve şelaleyi gösterir. Victor sonunda rezervasyondaki kötü anılarından, geçmişin ağırlığından, ruhundaki yükten kurtularak atalarının topraklarında Spokane ırmağı gibi özgürce dolaşabilecektir.

Smoke Signals, Yerlileri medya alanının seyirlik nesnelere veya pasif alımlayıcıları olarak temsil eden ana akım medyanın içinde, sömürgecilik tarihini Yerli bakışından yorumlayan, söylemi içeriden dönüştüren bir alan açar. Popüler temsillerin sadece beyazların Yerliye bakışı değil, Yerlinin de kendine bakışı ve dünyayı anlamlandırma biçimleri üzerindeki etkisini eleştirel biçimde ele alır. Resmî tarih anlatısı ve ana akım medyadaki verili anlamları sorgulamak, yerinden etmek ve Yerli belleğinin, kültürünün öğeleriyle yeni anlamlar yüklemek, Yerli egemenliğini inşa etme sürecinin parçasıdır. Ana akım medya, Yerli halkların da hayatının önemli bir parçasıdır ve popüler kültüre hâkim olan sömürgeci temsiller Yerli gençlerin kafasındaki Yerli imgesini derinden etkilemektedir. Bu nedenle *Smoke Signals* ve diğer Yerli filmlerinin, temsillerin kontrolünü geri almak amacıyla popüler kültür sahasında geçici otonom bölgeler oluşturmak olarak nitelendirilebileceğimiz ekranı Yerlileştirme eylemleri büyük önem taşır.

Sonuç

Sömürgeci ideoloji, bilimsel ve edebi eserler, popüler kültür ve sanat yoluyla zamanda-mekânda taşınabilir, farklı coğrafyalarda tarih boyunca farklı toplumlara aktarılabilir ve ortaya çıkışından beri sinema bu aktarımın en güçlü aygıtıdır. Yerli sineması, düşmanın bu güçlü aygıtını Yerli karşı anlatıları inşa etmek, kendi temsillerinin kontrolünü geri almak için içeriden dönüştürür. Yerliyi yok olmaya mahkum, araziye insansız, kıtaları keşfedilmiş olarak kurgulayan resmî tarih anlatısının ve sömürgeci uygulamaların sonucunda farklı coğrafyalarda, farklı geleneklere ve kültürlere sahip Yerli halkların öykülerinde, kolektif belleğinde ve buna bağlı olarak filmlerinde ortak temalar görülmektedir. Öykünün kahramanları, anlatının biçimi, perdeye yansıyan ritüeller farklı olsa da küresel olarak Yerli sineması açık ya da örtük bir direniştir. Ortadan kaybolması istenen Yerli kimliğinin sahiplenilmesi, damgalanan sembollerin ve ritüellerin perdeye yansması, yasaklanan dillerin duyulması, resmî tarihin gizlediği acıların topluluk belleğindeki öykülerle dile getirilmesi, hikâyesi anlatılan Yerlinin kendi hikâyesini anlatmak için kameranın kontrolünü alması, bunu amaçlamasa bile filmi politik hale getirir: Varlığıyla beyazları rahatsız eden Yerli hâlâ yok olmamıştır.

Yerli sinemacılar, atalarının topraklarını şirketlerin ve devletlerin yağmasından korurken topluluğun gençlerine Yerli mirası aktarmak için yürüttükleri politik mücadelede uzun yıllar sömürgecinin en büyük silahı olan sinemanın gücünü etkili şekilde kullanırlar. Yerli halk "tarafından" ve Yerli halk "için" üretilen her film, Yerli halkın sömürgeci temsillerine açık ya da

örtük meydan okuyarak yok olması istenen Yerlilerin direnişini ortaya koyar. Sadece geleneksel kültürün değil, çağdaş kültürün de öğelerini kullanarak filmsel tür uzlaşılarını aşan melez anlatılar kurar, silinip gitmeye direnerek Yerli perspektifinden gelecek vizyonları inşa eder. Topluluk değerleri, kolektif bilinç ve kabile değerlerini çağdaş dünyada yeni veya melez biçimlerde temsil eden Yerli filmleri, günümüz dünyasında Yerli olarak yaşamanın yollarının pazarlık edildiği, çağdaş kimliğin yeni biçimlerinin ortaya konulduğu, geçmişi ve bugünü sorgulayan anlatılardır. Yerli sineması, Yerli bilgi birikimi ve dünyada olmanın-dünyayla uyum içinde yaşamanın Yerli yollarını nesiller arasında aktarmaya yardımcı olarak Yerli varoluşunu onurlandırır.

Smoke Signals örneğinde görüldüğü gibi, Yerli sineması yüzyıllar boyunca sömürgeciliğin suçlarını meşrulaştırmak, görünmez kılmak için kullanılmış popüler kültür ve medya alanını, o alanın araçlarını kullanarak yapıbozuma uğratar. Filme adını veren duman işaretleri, senarist Alexie'nin ana akımın, özellikle Western filmlerin Yerli klişelerini anımsatma yollarından biridir. Diğer yandan Yerlilerin tehlikeyi haber vermek, yardım çağırmak için kullandıkları duman, yangınların, katliamların ardından sağ kalan, "ateşten ve külden doğmuş" Yerlilerin hâlâ yok edilemediğinin işaretidir. *Smoke Signals*, düşmanın dilini, Yerli kültürünün öğeleriyle geleneklerinin yardımıyla yeniden icat eder, bu melez dille görsel egemenliği inşa eder. Bunu yaparken Barclay'in "coşku alanları" olarak adlandırdığı, kabile değerlerini, ritüelleri, kolektif belleği, nesiller arasındaki aktarımı, özetle; Yerli dünya görüşünü kutlayan ve yücelten, gelenekleri yeniden uyandırarak işleyen bir anlatı ve estetik çerçeve kurar. Yerli sineması Vizenor'ın Yerli *survivance* olarak tanımladığı, kimliğin ve geleneklerin kaybına, yokluğa ve imhaya karşı mizahla gelenekleri sürdürmenin, geleceği inşa etmekten vazgeçmeyen Yerli mevcudiyetinin örneğidir.

Kaynakça

- Barclay, Barry. 2003. "Celebrating Fourth Cinema." *Illusions Magazine* 35: 7-11. https://www.academia.edu/4905111/Printed_in_Illusions_Magazine_NZ_July_2003_CELEBRATING_FOURTH_CINEMA.
- Barclay, Barry. 2015. *Our Own Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Baswan, Meera ve Sena Yenilmez. t.y. "The Sixties Scoop." Erişim tarihi 15 Ağustos 2022. <https://www.theindigenousfoundation.org/articles/the-sixties-scoop>.
- Bergstrom, Aren. 2015. "An Indigenous New Wave of Film." Erişim tarihi 30 Ekim 2015. <https://3brothersfilm.com/blog/2015/10/30/an-indigenous-new-wave-of-film>.
- Blanchard, Pascal. 2016. "Vahşinin İcadı". *Skop Bülten*, 26 Temmuz 2016. Çeviren Ali Artun. Erişim tarihi 2 Temmuz 2023. <https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-vahsinin-icadi/3011>.
- Brave Heart, Maria Yellow Horse. 2005. "From Intergenerational Trauma to Intergenerational Healing." *Wellbriety Online Magazine* 6: 2-8. <https://www.sjsu.edu/people/marcos.pizarro/maestros/BraveHeart.pdf>.
- Columpar, Corinn. 2010. *Unsettling Sights: The Fourth World on Film*. USA: Southern Illinois University.
- Cordova, Amalia. 2014. "Reenact, Reimagine: Performative Indigenous Documentaries of Bolivia and Brazil." *New Documentaries in Latin America* içinde, editörler Vinicius Navarro ve Juan Carlos Rodriguez, 123-144. NY: Palgrave Macmillan.
- Çetin-Erus, Zeynep. 2007. "Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları." *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* içinde, editörler Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus, 19-50. İstanbul: Es Yayınları.
- Davis, Therese. 2007. "Remembering Our Ancestors: Cross-cultural Collaboration and the Mediation of Aboriginal Culture and History in Ten Canoes." *Studies in Australasian Cinema* 1 (1): 5-14.
- Dippie, Brian W. 1982. *The Vanishing American: White Attitudes and U.S. Indian Policy*. US: University Press of Kansas.
- Dowell, Kristin. 2006. "Indigenous Media Gone Global: Strengthening Indigenous Identity On- and Offscreen at the First Nations\First Features Film Showcase." *American Anthropologist* 108 (2): 376-384.
- Ginsburg, Faye. 2004. "Shooting Back: From Ethnographic Film to Indigenous Production/ Ethnography of Media." *A Companion to Film Theory* içinde, editörler Toby Miller ve Robert Stam, 295-322. UK: Blackwell Publishing.
- Haglund, Anders ve Per Axelsson. 2016. "The Invisible Sami Population:

- Regional Public Healthcare in Northern Sweden 1863–1950." *Journal Of Northern Studies* 10 (2): 123-145.
- Healing Foundation. 2021. "Make Healing Happen – It's time to act." Erişim tarihi 23 Eylül 2022. <https://healingfoundation.org.au/make-healing-happen/>
- Hearne, Joanna. 2012. *Smoke Signals: Native Sinema Rising*. USA: University of Nebraska Press.
- Heith, Anne. 2018. "Indigeneity and Whiteness: Reading Carpentaria and The Sun, My Father in the Context of Globalization." *Indigenous Transnationalism* içinde, editör Lynda Ng, 93-117. Australia: Giramondo Publishing.
- History Channel. 2017. "Indian Reservations." Erişim tarihi 25 Ekim 2023. <https://www.history.com/topics/native-american-history/indian-reservations>.
- Hughes, Laura A. 2020. "Framing Representation: An Ethnographic Exploration of Visual Sovereignty and Contemporary Native American Art." Yüksek lisans tezi, University of Denver. <https://digitalcommons.du.edu/etd/1782>
- John Trudell. t.y. "Biography." Erişim Tarihi: 18 Şubat 2023. <https://www.johntrudell.com/biography>.
- Kunuk, Zacharias. 2017. "The Art of Inuit Storytelling." Erişim tarihi 3 Mart 2023. <http://www.isuma.tv/our-style/the-art-of-inuit-storytelling>
- Kuokkanen, Rauna J. 2003. "'Survivance' in Sami and First Nations Boarding School Narratives." *American Indian Quarterly* 27 (3-4): 697-726.
- Lantto, Patrik. 2005. "The Promise and Threat of Civilisation: Native School Policies in Canada and Sweeden in the20th Century." *Canadian Environments: Essays in Culture, Politics and History* içinde, editörler Robert C. Thomsen ve Nanette L. Hale, 97-120. Brussels: P.I.E.-Peter Lang.
- LaRocque, Emma. 2010. *When the Other is Me: Native Resistance Discourse 1850-1990*. Manitoba: University of Manitoba Press.
- Lien, Sigrid ve Nielssen, Hilde W. 2021. "Introduction: Coloniality, Indigeneity, and Photography." *Adjusting the Lens: Indigenous Activism, Colonial Legacies, and Photographic Heritage* içinde, editörler Sigrid Lien ve Hilde W. Nielssen, 3-20. Vancouver: UBC Press.
- Martin, Douglas. 2014. "Doris Pilkington Garimara, Aboriginal Novelist, Dies at 76." *The New York Times*, Erişim tarihi 20 Nisan 2014. <https://www.nytimes.com/2014/04/21/arts/doris-pilkington-garimara-novelist-is-dead-at-76.html>.
- Memmi, Albert. 1991. *The Colonizer and the Colonized*. Çeviren Howard Greenfeld. UK: Beacon Press.

- Milligan, Christina. 2015. "Sites of exuberance: Barry Barclay and Fourth Cinema, ten years on." *International Journal of Media and Cultural Politics* 11 (3): 347–359.
- Minde, Henry. 2005. "Assimilation of the Sami: Implementation and Consequences." Aboriginal Policy Research Consortium International (APRCi). 196. Erişim tarihi 2 Şubat 20223. <https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1248&context=aprci>
- Mirzoeff, Nicholas. 2011. *The Right to Look: A Counter History of Visuality*. Durham & London: Duke University Press.
- Omma, Lotta., Lars E. Holmgren ve Lars H. Jacobsson. 2011. "Being a Young Sami in Sweden Living Conditions, Identity and Life Satisfaction." *Journal of Northern Studies* 1: 9-28.
- Parliament of Canada. 2021. "An Act to amend the Bills of Exchange Act, the Interpretation Act and the Canada Labour Code (National Day for Truth and Reconciliation)" Erişim tarihi 3 Şubat 2023. <https://parl.ca/DocumentViewer/en/43-2/bill/C-5/royal-assent>
- Pearson, Wendy G. ve Susan Knabe. 2015. "Introduction: Globalizing Indigenous Film and Media." *Reverse Shots: Indigenous Film and Media in an International Context* içinde, editörler Wendy G. Pearson, Susan Knabe. 3-39. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- Rader, Dean. 2002. "Word as Weapon: Visual Culture and Contemporary American Indian Poetry." *MELUS* 27 (3): 147–167.
- Raheja, Michelle H. 2007. "Reading Nanook's Smile: Visual Sovereignty, Indigenous Revisions of Ethnography, and 'Atanarjuat (The Fast Runner).'" *American Quarterly* 59 (4): 1159-1185.
- Raheja, Michelle H. 2010. *Reservation Reelism*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Rickard, Jolene. 2020. "Indigenous Visual Sovereignty" (Lecture) Power Institute. Erişim tarihi 15 Kasım 2022. <https://youtu.be/aGOUJbGK2o0>.
- Rony, Fatimah T. 1996. *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham: Duke University Press.
- Ryan, Michael ve Douglas Kellner. 2010. *Politik Kamera*. Çeviren Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shohat, Ella ve Robert Stam. 2014. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. NY: Routledge.
- Strickland, April. 2013. "Barry Barclay's Te Rua: The Unmanned Camera and Maori Political Activism." *The Fourth Eye: Maori Media In Aotearoa New Zealand* içinde, editörler Brendan Hokowhutu ve Vijay Devadas, 143-161. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Şen, Aygün. 2022a. "İskandinav Beyazlığı ve Yerli Kimliğin Reddi: Sameblod." *Nordik Sinema* içinde, editörler Elif Demoğlu ve Ekin Gündüz Özdemirci, 111-144. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Şen, Aygün. 2022b. "Belleği ve Kimliği Geri Kazanmak: Sami Kadınların Birinci Şahıs Belgeselleri." *Kültür ve İletişim* 25 (2): 392-423.
- Teves, Stephanie N., Andrea Smith ve Michelle H. Raheja. 2015. "Introduction and Acknowledgments." *Native Studies Keywords* içinde, editörler Stephanie N. Teves, Andrea Smith ve Michelle H. Raheja, vii-xi. Arizona: University of Arizona Press.
- Turner, Stephen. 2013. "Reflections on Barry Barclay and Fourth Cinema." *The Fourth Eye: Maori Media In Aotearoa New Zealand* içinde, editörler Brendan Hokowhitu ve Vijay Devadas, 162-178. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Vizenor, Gerald. 2008. "Aesthetics of Survivance Literary Theory and Practice." *Survivance: Narratives Of Native Presence* içinde, editör Gerald Vizenor, 1-23. USA: University of Nebraska Press.
- Webb, Sharon. 2006. "Making Museums, Making People: The Representation of the Sami Through Material Culture." *Public Archaeology* 5(3): 167-183.
- Wilson, Pamela ve Michelle Stewart. 2008. "Introduction: Indigeneity and Indigenous Media on the Global Stage." *Global Indigenous Media* içinde, editörler Pamela Wilson ve Michelle Stewart, 1-35. Durham: Duke University Press.
- Woo, Elaine. 2014. "Doris Pilkington Garimara Dies; Wrote of Australia's 'Stolen Generations'." *Los Angeles Times*, Erişim tarihi 19 Nisan 2014. <https://www.latimes.com/local/obituaries/la-me-doris-pilkington-garimara-20140420-story.html>.

Filmler

- Barnaby, Jeff. 2013. Rhymes for Young Ghouls. Kanada: Prospector Films.
- Eyre, Chris. 1998. Smoke Signals. ABD: Shadowcatcher Entertainment.
- Gauriloff, Katja. 2023. Je'vida. Finlandiya: Oktober.
- Jackson, Lisa. 2004. Suckerfish. Kanada: Door Number 3 Productions.
- Jackson, Lisa. 2009. Savage. Kanada: Door Number 3 Productions.
- Kernell, Amanda. 2016. Sami Blood. İsveç: Nordisk Film Production.
- Lundby, Ellen-Astri. 2009. Suddenly Sami. Norveç: Ellen Lundby Film & Media.
- Tailfeathers, Elle-Maija. 2014. Bihttos. Kanada: Elle-Maija Tailfeathers.

Thomassen, Yvonne. 2013. My Family Portrait. Norveç: Trude Refsahl.

Wajstedt, Liselotte. 2007. Sami Daughter Yoik. İsveç: LittleBig Productions.

